

# Agnieszka Świątosławska

---

## Pod skrzydłami Akademii : Wileńscy malarze w Petersburgu w okresie międzypowstaniowym

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 281-292

---

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](http://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

---

Agnieszka Świętosławska  
Uniwersytet Łódzki,  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Pod skrzydłami Akademii. Wileńscy malarze w Petersburgu w okresie międzypowstaniowym

Zamknięcie Uniwersytetu Wileńskiego w ramach represji po upadku powstania listopadowego przyniosło wieloletnią stagnację w życiu artystycznym miasta. Prywatne lekcje malarstwa, dawane w domach zleceniodawców lub we własnych pracowniach przez m.in. Kanutego Rusieckiego i Wincentego Dmochowskiego, z oczywistych względów nie były w stanie zastąpić edukacji akademickiej. Władze zaś przez długi czas nie wyrażały zgody na zorganizowanie jakiegokolwiek uczelni artystycznej – w 1843 roku odrzucono prośbę byłego wykładowcy uniwersyteckiego, Kazimierza Jelskiego, o otwarcie szkoły rzeźby.<sup>1</sup> W latach 50. powróciły projekty zorganizowania szkoły rysunku, malarstwa i rzeźby – o próbach podjętych wraz z Dmochowskim i Jelskim wspominał w prywatnej korespondencji Kanuty Rusiecki.<sup>2</sup> Przeprowadzona nawet została zbiórka pieniędzy na jej funkcjonowanie, lecz ostatecznie inicjatywa ta nie doczekała się realizacji.<sup>3</sup> Pewną próbą zrekompensowania braku publicznej uczelni była działająca od lat 50. tzw. „Akademia Römerowska”, czyli prywatne lekcje malarstwa przeprowadzane w domu działacza społecznego,

miłośnika sztuki i artysty-amatora Edwarda Jana Römera przez Kanutego Rusieckiego.<sup>4</sup> Choć na zajęciach starano się stosować nowoczesne metody dydaktyczne (wprowadzone zostały na przykład studia z żywego modelu) i mimo iż miejsce to było kuźnią patriotycznych idei sztuki narodowej, to pod względem poziomu kształcenia artystycznego nie mogła ona zastąpić oficjalnej akademii. W związku z tym w okresie międzypowstaniowym wielu młodych artystów z Wilna decydowało się na emigrację i studia zagraniczne – szczególnie duża grupa wyjechała do Petersburga.<sup>5</sup>

Wpływ na taki wybór miały zapewne dawniejsze pozytywne kontakty środowiska wileńskiego z Akademią Sztuk Pięknych w Petersburgu – na początku lat 20. XIX wieku tam właśnie wysłano w charakterze stypendystów dwóch najzdolniejszych studentów Uniwersytetu Wileńskiego, Wincentego Smokowskiego i Walentego Wańkowicza.<sup>6</sup> Poza tym był

---

<sup>4</sup> Širkaitė (2006: 12).

<sup>5</sup> Lija Skalska-Miecik, podsumowując całe XIX-te stulecie kontaktów z Akademią Petersburską, szacuje liczbę malarzy, rysowników, grafików, rzeźbiarzy i architektów pochodzenia polskiego, którzy podjęli studia w tej szkole, na ponad sto. Por.: Skalska-Miecik (1989a: 14–23).

<sup>6</sup> Zagadnienie związków Smokowskiego i Wańkowicza z rosyjską uczelnią szczegółowo omówiła Kira Mytarie-

<sup>1</sup> Janonienė (1996: 53).

<sup>2</sup> Malinowski (2013: 243).

<sup>3</sup> Janonienė (1996: 55–56).

to okres znaczącego rozkwitu petersburskiej szkoły, a kultura i sztuka rosyjska tego czasu jawiły się jako postępowe i nowoczesne. Wówczas też w stolicy imperium zaczęła się tworzyć niezbyt liczna, lecz znacząca kolonia polska, skupiająca naukowców, literatów i artystów, którzy bądź zmuszeni okolicznościami, bądź z własnej woli wyemigrowali do Rosji. Jak pisał Ludwik Bazylow, „był to czas, kiedy mocno zaplotły się więzy przyjaźni polsko-rosyjskiej, przyjaźni w świecie intelektu i postępu”.<sup>7</sup>

To bardzo aktywne jeszcze w latach 20. środowisko polonijne, z początkiem kolejnej dekady w znacznym stopniu zamarło. Wybuch i upadek powstania listopadowego przyczynił się do zmiany ogólnych nastrojów, a aktywność artystów polskiego pochodzenia, przebywających w Petersburgu, znacząco osłabła. W 1834 roku Jakub Reichel, w odpowiedzi na pytanie Karola Beyera o twórczość polską w stolicy imperium, wymienił wprawdzie kilka nazwisk, ale zaznaczył jednocześnie, że „jest to jednak nie do uwierzenia, jak trudno Polaków do czegoś pożytecznego namówić, jak są obojętni”.<sup>8</sup> Już jednak po kilku latach młode pokolenie aspirujących dopiero twórców przybywać zaczęło do Petersburga, który oferował im możliwość edukacji artystycznej na wyższym poziomie i szansę na zdobycie oficjalnych uprawnień do wykonywania zawodu artysty.

W 1832 roku do Rosji wyjechał Ignacy Szczedrowski (1815–1870), wcześniej pobierający lekcje w pracowni Jana Rustema. Próbował bezskutecznie uzyskać stypendium w Akademii w Petersburgu, ostatecznie przez kilka lat uczęszczał do niej jako wolny słuchacz. Od 1835 roku na tej samej zasadzie uczył się Konstanty Kukiewicz (1817/18–1840). Jak się wydaje, ostatnim z artystów, którzy w latach 30. wyjechali z Wilna do Petersburga, był Tadeusz Gorecki (1825–1868). W jego jednak przypadku decyzja o przeprowadzce z rodzinnego miasta nad Newę nie była osobistym wyborem, lecz została mu narzucona przez władze. Jego ojciec, znany podówczas poeta i bajkopisarz Antoni Gorecki, po czynnym udziale w powstaniu listopadowym zmuszony był pozostawić żonę z dziećmi w kraju i udać się na emigrację do Paryża. W 1839 roku, w ramach akcji wcielania młodzieży polskiej do rosyjskiego

korpusu kadetów, dwaj najstarsi synowie Antoniego, Tadeusz i jego brat Ludwik, otrzymali wezwanie do służby w Petersburgu. Ludwik wstąpił wówczas do wojska (a kilka lat później zmarł na Kaukazie), lecz Tadeuszowi, ze względu na wątlesze zdrowie, pozwolono podjąć naukę w szkole.<sup>9</sup> W ten sposób piętnastolatek rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie bardzo szybko czynić zaczął postępy.

Na marginesie relacji z wystawy akademickiej 1842 roku Romuald Podbereski opublikował w „Tygodniku Petersburskim” obszerny opis tamtejszej polskiej kolonii artystycznej. Wśród nazwisk działających tam wówczas twórców wymienił również pochodzących z Wilna: wspomnianych już Ignacego Szczedrowskiego i Tadeusza Goreckiego, a także Józefa Staniewicza (pochodzącego ze Żmudzi, który jednak miał uczyć się do Gimnazjum Wileńskiego na lekcje rysunków profesora Przybylskiego), Alberta Żametta, Antoniego Pieńkowskiego, Napoleona Cui (który „poświęcił się sztycharstwu”) oraz jego brata architekta.<sup>10</sup> W latach 40. i 50. liczba wileńskich adeptów petersburskiej akademii z roku na rok stale wzrastała.<sup>11</sup> Podobna tendencja była dostrzegalna także w odniesieniu do przybyszów z innych ziem polskich pod zaborem rosyjskim, do tego stopnia, że jak przytacza Inessa Swirida, w 1856 roku „Dziennik Litewski” mógł z satysfakcją donieść, że w sprawozdaniu uczelni za ostatnie dwa lata wśród blisko 200 uczniów przeważali właśnie Polacy.<sup>12</sup>

\*\*\*

Podstawą edukacji w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych była nauka rysunku, poprowadzona w formie ćwiczeń z odtwarzania postaci ludzkiej na podstawie kopiowania gipsów bądź żywego modelu. Duży zespół studiów wileńskich artystów, będących efektami tych lekcji, posiada w swych zbiorach Litewskie Muzeum Sztuki (Lietuvos dailės muziejus) w Wilnie. Rysunki „antycznych” biustów lub posągów, fragmentów anatomicznych, a na ostat-

<sup>9</sup> Tadeusz Gorecki (1868a: 378).

<sup>10</sup> Podbereski (1842a).

<sup>11</sup> W tym okresie do Petersburga przybyli: Jan Zienkiewicz (1842), Bolesław Rusiecki (1843), Edward Pawłowicz (1849), Paweł Romer (ok. 1850), Józef Marszewski (1853), Karol Rafałowicz (1855), Nikodem Syliwanowicz (1856), Michał Elwiro Andriolli (1857).

<sup>12</sup> Swirida (1993: 107).

wa. Por.: Mytariewa (1972: 251–287); Mytariewa (1973: 337–343).

<sup>7</sup> Bazylow (1964: 154).

<sup>8</sup> Reichel (1899: 85).

nim etapie także całych postaci nagich męskich modeli, pojedynczych lub zestawianych w zaaranżowanych układach, były sprawdzianem nie tylko znajomości budowy ludzkiego ciała i umiejętności subtelnej jego idealizacji na wzór sztuki starożytnej, lecz również pozwalały się wykazać opanowaniem kreski i światłocienia. Zachowane prace Tadeusza Goreckiego, Jana Zienkiewicza, Bolesława Rusieckiego i Nikodema Syliwanowicza opatrzone są często adnotacjami dotyczącymi dat egzaminów, nazwisk zaliczających profesorów i ocen. Pozytywna opinia prowadzącego wykładowcy o umiejętnościach rysunkowych studenta była wówczas warunkiem *sine qua non* przejścia na dalszy etap edukacji, kolejne bowiem klasy związane były nie z rocznikami akademickimi, lecz z uzyskaniem oczekiwanych przez nauczycieli efektów. Dokumentem takiego zaliczenia jest studium gipsowej głowy kobiecej Nikodema Syliwanowicza z 1856 roku (il. 1), na którym autor umieścił dopisek: „Za rysunek ten przeprowadzony byłem do figuralnej klasy”.<sup>13</sup> Ścisłe podporządkowane wymogom i zasadom edukacji akademickiej rysunki wileńskich młodych artystów nie tylko niewiele różnią się między sobą, lecz również są podobne do analogicznych rysunków Walentego Wańkowicza i Wincentego Smokowskiego, którzy studiowali w Petersburgu jeszcze w latach 20. XIX wieku. Świadczy to o trwałości tradycji akademickiego nauczania rysunku, uważanego za podstawę warsztatu malarskiego, tak w początku stulecia, jak i kilka dziesięcioleci później. Ten tryb nauki, który stanowił chlubę uczelni, niektórych jej wychowanków raził sztywnością wymogów i monotonością ćwiczeń. Henryk Dobrzycki, jeden z pierwszych biografów Andriolliego, opisując petersburskie lata przyszłego ilustratora, powoływał się na jego wspomnienia, pisząc: „Niewolnicza jednak rutyna, jaka tam podówczas panowała, szablonowość w sposobie uczenia, słowem szkolarnstwo, nie uwzględniające indywidualności uczniów, stanowiły dla Elwirego pęta, których ujemne wpływy o tyle on sam ograniczał, o ile poza obowiązkowymi pracami mógł samodzielnie robić studia”.<sup>14</sup> Jednak lata 40., choć utrzymały hegemonię tego niezbywalnego elementu edukacji artystycznej, przyniosły zmiany w kolejnych etapach nauki. Był to czas odejścia od dawnego schematu, na rzecz próby

uchwycenia indywidualnych predyspozycji każdego ze studentów.

Program nauki w petersburskiej akademii zakładał bliską współpracę między uczniami a mistrzami w ramach zajęć prowadzonych w profesorskich pracowniach. Wpływ mentorów na kształtowanie się indywidualnego stylu poszczególnych kandydatów był w wielu wypadkach bardzo znaczący, a decyzja o uczęszczaniu do konkretnej pracowni częstokroć determinowała późniejszy rozwój kariery. Wybór nauczyciela już na wczesnym etapie nauki stanowił jednocześnie deklarację preferowanego gatunku czy stylistyki, wykładowcy reprezentowali bowiem szerokie spektrum ówczesnych tendencji w sztuce.

Reprezentantem nurtu chłodnego neoklasycystycznego akademizmu, inspirowanego dziełami renesansowych i barokowych mistrzów, był Karl Briułłow (1799–1852). Po międzynarodowym sukcesie, jaki przyniósł mu obraz *Ostatni dzień Pompei*, otoczony był powszechnym szacunkiem, nazywany „wielkim Karlem”, a przez Turgieniewa określony mianem „chwały Rosji i Włoch”.<sup>15</sup> Taki też kierunek nadawał swoim wychowankom, a jego idealizowane obrazy historyczne i religijne były ucieleśnieniem najwyższych dążeń Akademii.<sup>16</sup> Spośród wileńskich malarzy do jego uczniów należał Bolesław Rusiecki, jednak szczególne miejsce wśród nich zajmował Tadeusz Gorecki. Dziewiętnastowieczni publicyści często wzmiankowali serdeczne i bliskie relacje między nimi, a Józef Ignacy Kraszewski nazywał wręcz Goreckiego „prawą ręką” mistrza.<sup>17</sup> Jeszcze w czasie nauki został on protegowanym starzejącego się już malarza, który zatrudnił go jako pomocnika przy dekoracji wnętrza soboru św. Izaaka (w pracach tych brali udział także Jan Zienkiewicz i Nikodem Syliwanowicz). Ponoć umierający Briułłow wskazał właśnie Goreckiego (przebywającego już wówczas we Włoszech), by ukończył rozpoczętą przez Briułłowa kopię przedstawienia św. Cecylii Rafała.<sup>18</sup> Inessa Swirida, badając rosyjskie archiwa, dotarła także do listów matki i brata Goreckiego do Briułłowa, które „świadczą o serdecznym stosunku

<sup>13</sup> Svičiulienė (1972: 38).

<sup>14</sup> Dobrzycki (1904: 87, 89).

<sup>15</sup> Леонтьева (1986: 61).

<sup>16</sup> Dopiero po śmierci Briułłowa nastąpiło odejście od propagowanej przez niego sztuki, a jego autorytet został podważony przez W. W. Stasowa, który zarzucał jego sztuce chłód, brak ekspresji i życiowej prawdy, nieobecność natury oraz gust spaczony stylem rokokowym. Więcej o krytyce Briułłowa w: Петров (1949: 5).

<sup>17</sup> Kraszewski (1849: 463).

<sup>18</sup> Tadeusz Gorecki (1868: 195).

profesora do ucznia”.<sup>19</sup> I chociaż wielu polskich studentów cieszyło się sympatią i uznaniem ze strony nauczycieli, to jednak relacja między Goreckim a Briułowem miała wyjątkowo ciepły charakter.

Po śmierci Briułłowa, tradycję akademicką w petersburskiej szkole kontynuował Fiodor Bruni (1799–1875), który w 1855 roku został mianowany rektorem Wydziału Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych. W Litewskim Muzeum Sztuki w Wilnie znajduje się niewielki, akwarelowy portret profesora, pędzla jednego z jego uczniów – Bolesława Rusieckiego (il. 2). Wykonany w czasach nauki wizerunek dowodzi talentu młodego podówczas artysty do podchwytywania nie tylko fizjonomii, lecz również osobowości modela: inteligencji bijącej ze spojrzenia, determinacji i pewności siebie wyrażonej w geście splecionych na oparciu krzesła dłoni.<sup>20</sup> Według niepotwierdzonych informacji Zygmunta Batowskiego w pracowni Bruniego uczyć miał się również Jan Zienkiewicz.<sup>21</sup>

W latach 40., nawet w murach ceniącej tradycję Akademii Petersburskiej, widoczne stało się już stopniowe odchodzenie od ideałów sztuki neoklasycyzmu, ocenianej często jako relikwiny poprzedniej epoki. Coraz większym uznaniem cieszyły się bardziej nowatorskie kierunki, spośród których na plan pierwszy wysuwało się dążenie do realizmu. W tym okresie pochodzący z Wilna studenci szczególnie chętnie wybierali pracownię Maksima Worobjewa (1787–1855), kierownika klasy malarstwa krajobrazowego. Słyszany nie tylko jako wybitny przedstawiciel tego gatunku, lecz również dobry pedagog, stał się on ojcem i mentorem całego pokolenia rosyjskich pejzażystów związanych ze stowarzyszeniem „pieriedwiżników” (m.in. Michaiła Kłodta, Aleksieja Bogolubowa, Iwana Szyszkina). Wychował również kilku ważnych polskich przedstawicieli malarstwa krajobrazowego: Józefa Marszewskiego i Alberta Żametta, a także Edwarda Pawłowicza.

\*\*\*

Stałym elementem petersburskiego życia artystycznego były organizowane cyklicznie wystawy

akademickie, przedstawiające kolejne osiągnięcia edukacji studentów. Wprawdzie jeden z recenzentów, Romuald Podbereski, z wyraźną rezerwą traktował te ekspozycje prac uczących się dopiero artystów, gdyż „będąc placem popisu poczynających Artystów, nie przedstawiają wielkiego interesu dla amatora”,<sup>22</sup> jednak jako jedyne tego typu wydarzenia w stolicy imperium rosyjskiego cieszyły się one zawsze niesłabnącym zainteresowaniem publiczności niebacznej na dyskusyjny poziom dzieł. Wspominając jedną z wystaw, Wojciech Gerson, w latach 50. także będący słuchaczem Akademii, pisał: „Na wystawie tłok; wszyscy w kapeluszach i czapkach, zastępują prawie obrazy tak, że od dołu ich nic nie widać, chociaż każdy na wzniesieniu jest postawiony, bardzo zresztą dobrze, gdyż każdy ma dobre światło; nie szczędzono miejsca i czasu na stosowne umieszczenie”.<sup>23</sup> Dla studentów wystawy te były jednak nie tylko okazją do zaprezentowania swoich postępów w nauce, lecz także czasem rywalizacją o wyróżnienia. Najlepsze prace były bowiem nagradzane: za studium rysunkowe można było otrzymać pochwałę, za kompozycje – mały lub wielki medal srebrny oraz mały i wielki medal złoty.

Pierwszym z wileńskich artystów, który z sukcesem przedstawiał swoje dzieła na wystawach akademickich, był Konstanty Kukiewicz. W 1836 roku otrzymał mały srebrny medal za obraz *Żołnierze rozpalający ognisko w lesie*, w 1837 – wielki srebrny za obraz *Husarz na koniu przed zajazdem*, w 1838 – mały złoty za kompozycję *Ułani oczekujący na przeprawę przez rzekę* (il. 3).<sup>24</sup> Ostatnie z wymienionych dzieł znajduje się w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu.<sup>25</sup> Praca Kukiewicza w pełni realizuje schemat wprowadzony do europejskiej sztuki przez Wouwermana – kilka pojedynczych postaci wojskowych konno oraz towarzyszących im wieśniaków ujętych jest na tle swojskiego, lecz mało zindywidualizowanego krajobrazu. Ramową historią stała się rozmowa trójki polskich ułanów z innymi wędrowcami, oczekującymi przy rzecznej przeprawie na przybycie promu. Wszystkie sceny rodzajowe Kukiewicza, które powstały podczas jego studiów, według Borysa Surisa cieszyły się w Rosji znaczną popularnością i były wysoko cenione.<sup>26</sup>

<sup>19</sup> Swirida (1993: 114).

<sup>20</sup> Inessa Swirida wspomina o jeszcze dwóch innych wizerunkach profesora Bruniego wykonanych przez Rusieckiego syna, obu ołówkowych rysunkach, z których jeden przedstawiał go podczas prac w soborze św. Izaaka. Por.: Swirida (1993: 113).

<sup>21</sup> Archiwum PAN (III-2).

<sup>22</sup> Podbereski (1842: 197).

<sup>23</sup> Gerson (1850–54: 174).

<sup>24</sup> Кондаков (1914: 106).

<sup>25</sup> Государственный Русский музей (2007: 38).

<sup>26</sup> Сурис (1954: 58–59).



Il. 1. Nikodem Sylwanowicz, *Głowa bogini starożytnej*, 1856, rysunek węgłem, Litewskie Muzeum Sztuki (Lietuvos dailės muziejus, LMS), Wilno



Il. 2. Bolesław Rusiecki, *Portret profesora Akademii Bruniego*, ok. 1850, akwarela, LMS



Il. 3. Konstanty Kukiewicz, *Ułani oczekujący na przeprawę przez rzekę*, 1838, olej na płótnie, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

W 1842 roku Tadeusz Gorecki na wystawie szkolnej przedstawił kopię obrazu *Bankrut* Michiela Sweertsa ze zbiorów Akademii. Szybko jednak przeszedł do realizacji własnych pomysłów i już rok później zaprezentował obraz *Niewidomy z przewodnikiem w kruchcie kościelnej* (il. 4), za który został nagrodzony małym srebrnym medalem.<sup>27</sup> Obraz ten obecnie należy do kolekcji Litewskiego Muzeum Sztuki w Wilnie.<sup>28</sup> Jest to kameralna kompozycja, cechująca się dużą prostotą i minimalizmem w zakresie środków artystycznych, utrzymana w niemal monochromatycznej tonacji brązów. Gorecki za przedmiot swojego obrazu wybrał motyw o wydźwięku religijnym, a jednocześnie poruszył problematykę społeczną. W odróżnieniu od swego nauczyciela, artysta wykazywał się zarówno zmysłem bystrej obserwacji rzeczywistości, jak i wczuleniem na nieszczęścia ludzkie.<sup>29</sup>

Już w 1845 roku Gorecki powrócił do motywów z życia religijnego, malując *Spowiedź młodej Litwinki* odznaczoną rzadko przyznawanym złotym medalem „za ekspresję”. Znana dziś wyłącznie z graficznej reprodukcji praca przedstawiała młodą kobietę przyklękającą obok słuchającego jej w skupieniu starego katolickiego księdza.<sup>30</sup> „Kurier Warszawski”, z kilkuletnim opóźnieniem wprawdzie, ale z gorącym entuzjazmem donosił o pozytywnej recepcji tego obrazu w środowisku Akademii: „znowu Obraz tego syna Poety, wyobrażający Kapucyna spowiadającego młodą Litwinkę, policzony był na wielkiej wystawie do rzędu najlepszych Obrazów. Dzieło to, zwróciwszy na siebie uwagę, zjednało młodemu uczniowi Akademii głośne imię i tak drogą dla Artysty sławę”.<sup>31</sup>

W pierwszej połowie lat 40., poza dziełami Goreckiego, niewiele było prac Polaków na uczelnianych ekspozycjach. Za *Modlącą się mniszkę*, utrzymaną zapewne w sentymentalnej konwencji propagowanej przez Briułłowa, wyróżnienie otrzymał Jan Zienkiewicz.<sup>32</sup> W 1844 roku na przykład udział w niej wziął Albert Żamett z „niewielkim, ale milutkim” pejzażem. Zenon Fisch bronił jednak innych ówczesnych studentów, wiążąc z nimi

„chlubne nadzieje” na przyszłość.<sup>33</sup> Istotnie, większe ożywienie na tym polu zapanowało w latach 50. XIX wieku.

Na wystawie 1853 roku wielkim medalem srebrnym odznaczony został Józef Marszewski, o czym donosiła „Gazeta Warszawska”.<sup>34</sup> Wojciech Gerson pisał o wyróżnionych pejzażach, że są „jałowe i twarde”.<sup>35</sup> Wspominając po latach dawnego szkolnego kolegę, jego zwycięskie płótna oceniał poprzez wpływy Apolinarego Horawskiego (w tym samym czasie studiującego pod kierunkiem Worobjewa).<sup>36</sup> Istotnie, dopiero gdy po otrzymaniu w 1857 roku tytułu *klassnyj chudożnik*, Marszewski wyjechał na zachód (do Francji, Hiszpanii, Niemiec), rozwinął swój indywidualny styl, uniezależniając się od nawiązań do obrazów przyjaciela, a wkraczając w krąg inspiracji aktualną sztuką europejską.

\*\*\*

Od lat 30. XIX wieku ukończenie studiów na Akademii Petersburskiej przynosiło tytuł zawodowy artysty: odpowiednio *nieklassnyj*, inaczej *swobodnyj chudożnik* dla studentów o mniejszych osiągnięciach i dla wolnych słuchaczy oraz *klassnyj chudożnik* (artysta XIV klasy) dla wyróżniających się absolwentów. Ci ostatni mogli po trzech latach wystąpić o nadanie tytułu akademika. Pewne zmiany w tym zakresie wprowadził nowy statut uczelni, zatwierdzony w 1859 roku. Od tego momentu tytuł *nieklassnyj chudożnik* otrzymywali ci artyści, którzy w czasie studiów przynajmniej raz wyróżnieni byli małym srebrnym medalem. Wprowadzono również trzy stopnie tytułu honorowego *klassnyj chudożnik*: pierwszy dla zdobywcy wielkiego złotego medalu, drugi – małego złotego medalu, trzeci – wielkiego srebrnego medalu.<sup>37</sup>

Tytuł akademika, przyznawany za wybitne osiągnięcia na polu sztuki, choć nie będący najwyższym wyróżnieniem (tym bowiem była ranga profesora Akademii, z którą wiązało się nie tylko uznanie, lecz również dożywotnia pensja), był traktowany jako ostateczne ukoronowanie osiągnięć i zabiegało o niego wielu absolwentów uczelni. Również polscy artyści starali się o jego nadanie, z różnym jednakże skutkiem. Symptomatyczne są wieloletnie

<sup>27</sup> *Polscy uczniowie Akademii* (1989: 90).

<sup>28</sup> Juodelis (1969: 22).

<sup>29</sup> Szerzej zagadnienie obrazów rodzajowych Goreckiego i ich recepcji omawia autorka w: Świętosławska (2015: 389–394).

<sup>30</sup> *Opiekun Domowy* (1869: 273).

<sup>31</sup> *Kurier Warszawski* (1849: 1508).

<sup>32</sup> *Kurier Warszawski* (1849: 1508).

<sup>33</sup> Fisch (1844: 512).

<sup>34</sup> *Gazeta Warszawska* (1853: 1).

<sup>35</sup> Gerson (1850–1854: 174).

<sup>36</sup> Gerson (1891: 134).

<sup>37</sup> Skalska-Miecik (1989: 10, 12).



Il. 4. Tadeusz Gorecki, *Niewidomy z przewodnikiem w kruchcie kościelnej*, 1843, olej na płótnie, LMS



Il. 5. Albert Żamett, *Wodospady w Tivoli*, 1855, olej na płótnie, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa

starania Wincentego Smokowskiego, który w latach 50. i 60., a więc blisko ćwierć wieku po ukończeniu studiów, kilkakrotnie przysyłał swoje dzieła na wystawy akademickie i dwa razy składał podanie do Rady Akademii. Próby te nie przyniosły jednak pozytywnych rezultatów.<sup>38</sup>

Z dokumentów Akademii wynika, że bardzo szybko rozwijała się kariera Karola Rafałowicza, uczącego się pod kierunkiem Aleksieja Markowa. Już w roku rozpoczęcia studiów otrzymał dwa medale srebrne, dwa lata później kolejne medale i tytuł artysty (*klassnyj chudożnik*). Po trzech latach przedstawiony został do tytułu akademika, który otrzymał jednak dopiero rok później (1859), za *Portret matki* (prawdopodobnie tożsamy z dziełem znajdującym się w zbiorach Litewskiego Muzeum Sztuki w Wilnie)<sup>39</sup> oraz *Portret zakonnego kaznodziei*.<sup>40</sup>

Albert (Wojciech) Żamett, który po nauce w trybie wolnego słuchacza u Worobjowa, dzięki finansowej pomocy Benedykta Tyszkiewicza, wyjechał w 1847 roku na dalszą naukę do Włoch,<sup>41</sup> rozwijał tam umiejętności pejzażysty, ulegając wpływom protoimpresjonistycznych tendencji sztuki zachodnioeuropejskiej. W latach 50. kilka z wido-

ków wykonanych w okolicach Rzymu przedstawił na wystawie akademickiej, zapewniając sobie złoty medal oraz tytuł *nieklassnyj chudożnik*.<sup>42</sup> Obraz *Wodospady w Tivoli*, który recenzent „Tygodnika Petersburskiego” zaliczył do „liczby najlepszych pejzaży tegorocznej wystawy”,<sup>43</sup> przykuł szczególną uwagę rodziny carskiej i został zakupiony przez wielkiego księcia Mikołaja Romanowa. Wykonana rok później replika tego tematu należy do kolekcji Galerii Tretiakowskiej w Moskwie (il. 5).<sup>44</sup> W 1859 roku za trzy kolejne pejzaże włoskie uzyskał tytuł akademika.<sup>45</sup>

W 1850 roku Tadeusz Gorecki wystąpił do Akademii z prośbą o określenie wymogów do otrzymania tytułu akademika. Wymieniał wówczas swoje dotychczasowe dokonania w zakresie malarstwa portretowego.<sup>46</sup> W tym samym roku, jako nagrodę za uzyskanie wielkiego złotego medalu, otrzymał rządowe stypendium na dwuletni wyjazd do Holandii i Włoch. Powróciwszy do Petersburga, wziął w 1853 roku udział w wystawie, prezentując

<sup>38</sup> Mytariewa (1972: 283).

<sup>39</sup> Joudelis (1969: 43).

<sup>40</sup> Петров (1866: 304).

<sup>41</sup> *Athenaeum* (1847: 220).

<sup>42</sup> Свирида (1999: 256)

<sup>43</sup> Wystawa w Akademii Kunsztów (1854: 658).

<sup>44</sup> *Государственная Третьяковская галерея* (1952: 136).

<sup>45</sup> *Kształcenie artystyczne w Wilnie* (1996: 69–70).

<sup>46</sup> Dokument, do którego dotarła Inessa Swirida, wylicza jedenastkę „portretów naturalnej wielkości z rękoma”. Por.: Swirida (1993: 114).





Il. 6.  
Bolesław Rusiecki, *Willia  
i Niemen* (szkic), ok. 1853,  
rysunek węgłem, LMS

obrazy wykonane podczas podróży: *Pielgrzymów przed bazyliką św. Piotra w Rzymie*, *św. Bartłomieja*, *Ostatnią komunię umierającej* i *Widok Dziedzińca Lwów w Alhambrze*.<sup>47</sup> Na ich podstawie przyznano mu wówczas tytuł akademika w zakresie malarstwa historycznego.<sup>48</sup>

Ubiegając się o nadanie tytułu akademika, Bolesław Rusiecki w 1853 roku przedstawił Akademii do oceny obraz *Niemen i Willia*, który wzbudził ponoć żywe zainteresowanie podczas wystawy.<sup>49</sup> Niestety, płótno to zaginęło i dziś dysponujemy jedynie opisem pozostawionym przez korespondenta „Gazety Warszawskiej”:

Pod rozłożystym dębem [...] spostrzegamy dwie postacie: starca o siwym włosie i młodą dziewczynę tulącą się doń z wiarą w opiekę; każde z nich trzyma urnę z bieżącym zeń strumieniem, które dalej w głębi zlewają się w dwie rzeki, i widzimy w oddali Kowieńską dolinę przy połączeniu Niemna z Wiliją. Przed posągiem Perkuna zebrany lud i wajdeloci niosą ofiary gromowładcy, dym

z ofiarnika wznosi się wysoko, cisza w powietrzu, której nic nie zakłóca – u brzegu łódź napelniona płodami naszej ziemi, z rozpiętą flagą i gotowa w drogę.<sup>50</sup>

W zbiorach Litewskiego Muzeum Sztuki w Wilnie zachowały się szkice głównych postaci tej kompozycji (il. 6) oraz głowy personifikacji Niemna i Willi.<sup>51</sup> Jak można się z nich domyślać, w przedstawionej do wyróżnienia pracy Rusieckiemu udało się osiągnąć kompromis pomiędzy klasycystyczną estetyką i wzniosłą powagą, jakich oczekiwano od absolwentów petersburskiej szkoły, a swojskim motywem, który był ukłonem w kierunku oczekiwań rodzimego środowiska artysty. Personifikacjom obu rzek, ukazanych w konwencji charakterystycznej dla przedstawień bóstw antycznych i ujętym w klasycznym układzie kompozycyjnym opartym na trójkącie, towarzyszył bowiem prawdziwy litewski pejzaż oraz odniesienia do miejscowej historii i kultury. Rusiecki przełamał tym obrazem zarzuty, które stawiali uczniom Akademii Petersburskiej rodzimi krytycy sztuki – że studia w stolicy imperium rosyjskiego przyczyniają się do całkowitego wyrugowania z ich sztuki pierwiastków narodowych, zastępowanych zimną i konwencjonalną manierą akademicką.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> *Ostatnia komunia umierającej* znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, *Widok Dziedzińca Lwów* w Ermitażu. Pozostałe dwa obrazy są zaginione. Według informacji Michała Brensztajna obraz przedstawiający *Pielgrzymów* miał być „obstalowany u autora przez Ermitaż petersburski, lecz po wojnie krymskiej nie wzięty z powodu krachu finansowego”. W 1910 roku był własnością Jana Jakubowskiego z guberni kowieńskiej. Por.: BN (II 10648: k. 98).

<sup>48</sup> Tadeusz Gorecki (1868: 195).

<sup>49</sup> Петров (1866: 201).

<sup>50</sup> W. P. (1854: 3–4).

<sup>51</sup> Svičiuliene (1972: 27; poz. 50, 52, 53).

<sup>52</sup> Najostrzej opinię taką sformułował korespondent „Gońca Polskiego”, pisząc: „Sztuka malarska na Litwie,

Zarówno tytuły zawodowe artystów, jak i tytuł honorowy akademika związany był z gatunkiem, który artysta reprezentował. W latach 50. Gerson pisał: „W każdym rodzaju sztuki też same są stopnie, żaden rodzaj nie ma przed drugim pierwszeństwa, zarówno może otrzymać artysta stopień za konie, lub pejzaże, jak za portret, lub obraz historyczny”.<sup>53</sup> Równość wszystkich gatunków miała jednak charakter deklaracyjny, nie mający do końca przełożenia na realne traktowanie wszystkich motywów jako równorzędnych. Choć w połowie XIX wieku polityka uczelni była, jak zauważa Swirida,<sup>54</sup> bardziej liberalna, to jednak przez cały omawiany okres silne wpływy posiadała frakcja tradycjonalistyczna (w latach 50. skupiona wokół osoby Bruniego). Jej zwolennicy deprecjonowali nowe formuły malarzkie i jawnie opowiadali się za utrzymaniem akademickiej hierarchii tematów, czego konsekwencją był podział na „lepszych” i „gorszych” akademików. W 1839 roku akademikiem „owoców i kwiatów” mianowany został Jan Chrucki, malarz starszego pokolenia, wykształcony jeszcze przed powstaniem listopadowym.<sup>55</sup> Jednak, jak zauważył Siergiej Kuzniecowa, twórczość malarza z tego okresu, skupienie się na portretach i scenach rodzajowych, wskazuje, iż artysta miał aspiracje do starania się o miano akademika w bardziej uznanej dziedzinie. Badacz wysunął tezę, iż być może sytuacja osobista przyczyniła się do zmiany planów i wystąpienia o „przedwczesne” nadanie tytułu z gatunku martwej natury, w którym wymogi były prostsze do zrealizowania, ale też jej ranga uznawana była za najmniej chwalebna.<sup>56</sup>

Wraz z końcem nauki większość polskich artystów (za wyjątkiem Szczedrowskiego, który osiadł w Rosji na stałe) wyjeżdżała z Petersburga, czy to podejmując dalsze studia w krajach Europy Zachodniej, czy też powracając w rodzinne strony. Nie oznaczało to jednak zerwania wszelkich kontaktów z macierzystą uczelnią. Niektórzy starali się o tytuł akademika, inni przesyłali swoje prace na

wystawy. Czasem też Akademia zatrudniała swoich absolwentów, zlecając im zazwyczaj wykonywanie kopii dzieł ze zbiorów zachodnioeuropejskich. Kontaktów z tamtejszym środowiskiem nie zerwał Tadeusz Gorecki, który przebywając w Paryżu, stale zajmował się malowaniem kopii obrazów dawnych mistrzów czy, rzadziej, obrazów kościelnych.<sup>57</sup> Natomiast Klemens Boryczewski, rzeźbiarz studiujący w Akademii, został wysłany około 1859 roku do Londynu, gdzie miał wykonać popiersie geologa sir Rodericka Murchisona dla Biblioteki Cesarskiej w Petersburgu.<sup>58</sup> Nie tylko Akademia dawała polskim artystom w Petersburgu zatrudnienie. Znajdujący się w trudnej sytuacji materialnej Ignacy Szczedrowski, który nie odnalazł się w środowisku akademickim, już w czasie studiów podjął zarobkową współpracę z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych w Petersburgu, na którego zlecenie wykonywał litograficzne reprodukcje obrazów. W 1839 roku Towarzystwo, doceniając rodzajowe scenki artysty, postanowiło wydać tekę z litografiami.<sup>59</sup> 36 grafik na podstawie rysunków tuzsem Szczedrowskiego wykonali A. A. Umnow i L. A. Bielusow. Album nosił tytuł *Sceny narodowe* i spotkał się z niezwykle pozytywnym przyjęciem ze strony rosyjskiej krytyki oraz dużym zainteresowaniem odbiorców.<sup>60</sup> Niektórzy studenci współpracowali też z „Rocznikiem Literackim” wydawanym w Petersburgu przez Romualda Podbereskiego. Bolesław Rusiecki wykonał dla niego reprodukcje kompozycji swojego ojca oraz jego litograficzny portret. Ilustracje do publikowanych utworów literackich zamieszczał również Albert Żamett (*Barłomiej w chmurach, Tańcowała Ryba z Rakiem*). Litografowali je albo Rudolf Żukowski (pochodzący z Białegostoku), albo wilnianin Napoleon Cui.<sup>61</sup>

\*\*\*

Okres międzypowstaniowy był trudnym czasem dla rozwoju sztuki w środowisku wileńskim. To w braku wyższej uczelni artystycznej ówczesni miejscowi publicyści widzieli przyczynę, „że malarstwo stoi u nas na niskim szczeblu”.<sup>62</sup> Otwarta w 1866 roku przez przysłanego z Rosji Iwana Trutniewa szkoła

kształcona przez jedyną w kraju akademię petersburską, mniej jeszcze niż sztuka muzyczna, w charakterze narodowym była dotąd uprawiana. W ostatnich latach nierzadko się tutaj pojawiały wyższe malarskie talenty, lecz urodzone i rozwite w promieniach swego północnego mistrza Brülowa, jak planety i księżycy tocząc się około swojego słońca, nas obdarzały li bezkorzystną swą sławą”. E. Ch. (1850: 206).

<sup>53</sup> Gerson (1850–54: 175).

<sup>54</sup> Свирида (1999: 260–262).

<sup>55</sup> Treść Zdania Sprawy (1841: 191).

<sup>56</sup> Kuzniecowa (1998: 59–60).

<sup>57</sup> Tadeusz Gorecki (1868a: 378–379).

<sup>58</sup> *Kształcenie artystyczne w Wilnie* (1996: 63).

<sup>59</sup> Zdanie Sprawy (1841: 133).

<sup>60</sup> Сурис (1957: 8).

<sup>61</sup> *Rocznik Literacki* (1843, 1844, 1846).

<sup>62</sup> Laskarys (1858: 311).

rysunkowa, choć odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się tamtejszego życia kulturalnego, nie przyczyniła się do zmiany sytuacji, gdyż realizowała niższy stopień edukacji, stanowiąc jedynie przygotowanie do dalszych studiów akademickich.<sup>63</sup> Niektórzy młodzi artyści wybierali studia w Europie Zachodniej, wyjeżdżając do Paryża, Drezna, a przede wszystkim Rzymu,<sup>64</sup> co dawało szansę na bezpośrednie poznanie aktualnych tendencji w malarstwie. Częstość jednak z prozaicznych, bo finansowych przyczyn wyjazdy takie były nieosiągalne. Stąd tak popularnym celem artystycznych peregrynacji stał się w tym okresie bliższy Petersburg, mimo iż około połowy XIX wieku tamtejsza akademia postrzegana była jako zachowawcza i hołdująca przestarzałym formułom sztuki akademickiej. Jednak młodym artystom z Wilna dawała możliwość rzetelnego opanowania warsztatu malarzkiego i rozpoczęcia zawodowej kariery malarskiej. Jako taką właśnie ją widział jeden z absolwentów, Edward Pawłowicz, który po latach pisał: „Młóźdz Korony i Litwy kształci się w akademii petersburskiej. Czasy Brülowa i Bruniego wydają w niej znakomitych rysowników. – Tadeusz Gorecki, Gerson, Leonard Straszyński – później Siemiradzki, są jej uczniami. Stamtąd to wykształcona i przygotowana wśród bogatych zbiorów Ermitażu, młóźdz rozbiega się po świecie, szukając udoskonalenia według swych indywidualnych usposobień.”<sup>65</sup>

### Źródła archiwalne:

Archiwum PAN III-2 = Archiwum Polskiej Akademii Nauk (Archiwum PAN), Warszawa, III-2, Zespół Z[ygmunta] Batowskiego, teka j. 40.

BN II 10648 = Biblioteka Narodowa (BN) w Warszawie, Archiwum Michała Brensztajna, rkps II 10648, M. Brensztajn: „Artyści i rzemieślnicy wileńscy”, t. 1, k. 98.

### Bibliografia:

*Athenaeum* 1847 = *Athenaeum*, 4 (1847): 220.

Bazyłow 1964 = Bazyłow, Ludwik: *Polacy w Petersburgu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1964.

Budrys, Budrienė 1959 = Budrys, St., Budrienė, V.: „Piešimo mokykla Vilniuje 1866–1915 metais” [w:] *Iš lietuvių kultūros istorijos*, t. 2, Vilnius 1959: 333–337.

Dobrzycki 1904 = Dobrzycki, Henryk: „Andriolli w życiu społecznym” [w:] Henryk Piątkowski, H. Dobrzycki: *Andriolli w sztuce i życiu społecznym*, Druk. Piotra Laskauera i S-ki, Warszawa 1904: 79–194.

E. Ch. 1850 = E. Ch.: „Korespondencya z Litwy”, *Goniec Polski*, 52 (1850): 206.

Fisch 1844 = Fisch, Zenon: „Roczna wystawa Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, 1844 roku”, *Tygodnik Petersburski*, 85 (1844): 509–512.

*Gazeta Warszawska* 1853 = *Gazeta Warszawska*, 286 (1853): 1.

Gerson 1850–1854 = [Gerson, Wojciech] W. G.: „St. Petersburg”, *Pamiętnik Sztuk Pięknych* (1850–1854): 173–176.

Gerson 1891 = Gerson, Wojciech: „Józef Marszewski”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 388 (1891): 133–134.

Janonienė 1996 = Janonienė, Rūta: „Okres międzypowstaniowy 1831–1863” [w:] *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996: 53–59.

Juodelis 1969 = Juodelis, Petras: *Lietuvos Daile XVI–XIX a. Tapyba. Skulptūra. Katalogas*, Lieluvos TSR Dailes Muziejus, Vilnius 1969.

Kraszewski 1849 = Kraszewski, Józef Ignacy: „Listy ze wsi”, *Tygodnik Petersburski*, 74 (1849): 463.

*Kształcenie artystyczne w Wilnie 1996 = Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, Jerzy Malinowski, Michał Woźniak, Rūta Janonienė (red.), katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, Toruń 1996.

*Kurier Warszawski* 1849 = *Kurier Warszawski*, 285 (1849): 1508.

Kuzniecowa 1998 = Kuzniecowa, Siergiej: „Malarz Jan Chrucki. Portret XIX-wiecznego «artyści średniego»”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1–2 (1998): 49–64.

Laskarys 1858 = Laskarys, Jerzy: „Wspomnienie z dzieziny sztuk pięknych na Litwie w roku 1857”, *Teka Wileńska*, 4 (1858): 298–322.

Malinowski 2013 = Malinowski, Jerzy: „Kanuty Rusiecki” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, Małgorzata Biernacka (red.), Instytut Sztuki PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 2013: 240–250.

Mytariewa 1972 = Mytariewa, Kira: „O wzajemnych kontaktach wileńskiej Szkoły Malarstwa i Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 16 (1972): 251–287.

Mytariewa 1973 = Mytariewa, Kira: „Związki Wańkowicza i Smokowskiego z Petersburską Akademią

<sup>63</sup> Budrys, Budrienė (1959: 333–337).

<sup>64</sup> Zagadnienie działalności polskiej kolonii artystycznej we Włoszech szczegółowo omówiła (także w zakresie twórczości absolwentów Akademii Petersburskiej) Maria Nitka. Patrz: Nitka (2014).

<sup>65</sup> Pawłowicz (1883: 149).

- Sztuk Pięknych po ich wyjeździe”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 17 (1973): 337–343.
- Nitka 2014 = Nitka, Maria: *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2014.
- Opiekun Domowy* 1869 = *Opiekun Domowy*, 35 (1869): 273.
- Pawłowicz 1883 = Pawłowicz, Edward: *Wspomnienia z nad Wilji i Niemna. Studia – Podróże*, nakładem autora, Lwów 1883.
- Podbereski 1842 = Podbereski, Romuald: „Kilka słów o pracach malarskich w Petersburskiej Akademii Sztuk oraz o Polskich Artystach tamże pracujących, w szczególności, z powodu rocznej wystawy w tejże Akademii”, *Tygodnik Petersburski*, 36 (1842): 197–200.
- Podbereski 1842a = Podbereski, Romuald: „O niektórych artystach, którzy już wyszli albo jeszcze się kształcą w Akademii Sztuk Pięknych w S. Petersburgu”, *Tygodnik Petersburski*, cz. 1: 59 (1842): 321–324; cz. 2: 69 (1842): 475–477; cz. 3: 71 (1842): 487–488.
- Polscy uczniowie Akademii* 1989 = *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*, Lija Skalska-Miecik (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.
- Reichel 1899 = Reichel, Jakub: „Wyjątki z korespondencji Karola Beyera”, *Wiadomości Numizmatyczno-Archaeologiczne*, 2–3 (1899): 84–90.
- Rocznik Literacki* 1843 = *Rocznik Literacki*, 1 (1843).
- Rocznik Literacki* 1844 = *Rocznik Literacki*, 2 (1844).
- Rocznik Literacki* 1846 = *Rocznik Literacki*, 3 (1846).
- Širkaitė 2006 = Širkaitė, Jolanta: *Dailininkai Römeriai. The Artists of the Römer family*, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Vilnius 2006.
- Skalska-Miecik 1989 = Skalska-Miecik, Lija: „O Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu” [w:] *Polscy uczniowie Akademii* 1989: 7–13.
- Skalska-Miecik 1989a = Skalska-Miecik, Lija: „Polscy uczniowie petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w XIX i na początku XX wieku” [w:] *Polscy uczniowie Akademii* 1989: 14–23.
- Svičiuliene 1972 = Svičiuliene, Pranė: *Lietuvos XVIII–XIXa. daile. Piešiniai. Katalogas*, Lietuvos TSR Dailes Muziejus, Vilnius 1972.
- Swirida 1993 = Swirida, Inessa: „Polacy w życiu artystycznym Petersburga 1. połowy XIX wieku” [w:] *Między Polską a światem od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Mieczysław Morka, Piotr Paszkiewicz (red.), Instytut Sztuki PAN, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1993: 101–114.
- Świętosławska 2015 = Świętosławska, Agnieszka: *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2015.
- Tadeusz Gorecki 1868 = „Tadeusz Gorecki (Notatka biograficzna)”, *Tygodnik Ilustrowany*, 17 (1868): 195–196.
- Tadeusz Gorecki 1868a = „Tadeusz Gorecki”, *Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu*, (1868): 377–379.
- Treść Zdania Sprawy 1841 = „Treść Zdania Sprawy z czynności Cesarskiej Akademii Sztuk w ciągu 1839–1840 akademickiego roku”, *Athenaeum*, 5 (1841): 184–192.
- W. P. 1854 = W. P.: „Połączenie Wilii z Niemnem, obraz alegoryczny p. Bolesława Rusieckiego”, *Gazeta Warszawska*, 109 (1854): 3–4.
- Wystawa w Akademii Kunsztów 1854 = „Wystawa w Akademii Kunsztów w Petersburgu, roku 1854”, *Tygodnik Petersburski*, 88 (1854): 657–658.
- Zdanie Sprawy 1841 = „Zdanie Sprawy Komitetu Towarzystwa Zachęcenia Artystów (Petersburskiego), od Kwietnia 1839 r. do 28 Kwietnia 1840 r.”, *Athenaeum*, 3 (1841): 132–135.
- Государственная Третьяковская галерея* 1952 = *Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII–начала XX века*, Москва 1952.
- Государственный Русский музей* 2007 = *Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX. Каталог*, т. 3: К-Я, Санкт-Петербург 2007.
- Кондаков 1914 = Кондаков, С[ергей] Н.: *Список русских художников: К юбилейному справочнику Императорской Академии художеств*, [Санкт-Петербург 1914].
- Леонтьева 1986 = Леонтьева, Г[алина] К.: *Карл Петрович Брюллов*, альбом, Художник РСФСР, Ленинград 1986.
- Петров 1866 = Петров, П[етр] Н. (red.): *Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет её существования*, т. 3, тип. Гогенфельдена и К°, Санкт-Петербург 1866.
- Петров 1949 = Петров, В[севолод] Н.: *К. Брюллов*, Издательство Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва 1949.
- Свирида 1999 = Свирида, И[несса] И.: *Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве: XVIII–середина XIX вв.*, ОГИ, Москва 1999.
- Сурис 1954 = Сурис, Б[орис] Д.: «Из истории связей польского изобразительного искусства с русской художественной культурой», *Искусство*, 1 (1954): 56–66.
- Сурис 1957 = Сурис, Б[орис] Д.: *И. Щедровский*, Изогиз, Москва 1957.

Agnieszka Świętosławska

## Under the wings of the Academy. Vilna painters in Saint Petersburg in the period between the Polish uprisings of 1830 and 1863

In 1832, as a result of repressions in the aftermath of the November Uprising, the Vilna University was closed, and so was its school of painting. The dissolution of the Vilna academy ended the era of the city's cultural splendour, contributing to a significant decrease of the level of art. The lack of possibilities to receive formal artistic education at a higher level caused the decline in painting activity. Any efforts undertaken by painters of the older generation to revive it were firmly opposed by the authorities. In the mid-century the young people who wished to advance in the painting profession had a choice to either stay in homeland and take private lessons or go abroad. Due to the political situation, as well as the contacts established in previous years between Vilna and Saint Petersburg, the most obvious direction of emigration was the capital of the Russian empire. And naturally Saint Petersburg was the destination of many aspiring artists. Leaving the country and receiving education in one of the largest academic centers of the contemporary Europe was a chance to completely change their lives and artistic careers. At that time the Saint Petersburg Academy was known to be one of the best art colleges on the continent, promising a high level of education, but also following very strict standards of neo-classical art and placing strong emphasis on implementation of the program of academic painting. Eventually, each of Polish artists in a different way took advantage of the opportunities given by the studies in Saint Petersburg and chose a different direction of development.