

# Krzysztof Cieřlik

---

## Kilka uwag o powiązaniach malarstwa i literatury rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku

---

Studia Rossica Posnaniensia 14, 83-91

---

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

KRZYSZTOF CIEŚLIK

Szczecin

## KILKA UWAG O POWIĄZANIACH MALARSTWA I LITERATURY ROSYJSKIEJ NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Zbieżności ideowo-tematyczne między utworami literackimi a dziełami plastyki i pomnikami architektury, wzajemne przenikanie się technik ekspresji, poetyk i konwencji już dawno stało się przedmiotem badań filologów i historyków sztuki.

Na gruncie rosyjskim prace Dymitra S. Lichaczewa<sup>1</sup> ukazały liczne i silne jak w żadnej innej epoce związki między piśmiennictwem a malarstwem i architekturą staroruską. Daleko idącą równoległość tendencji rozwojowych stwierdzono niejednokrotnie<sup>2</sup> we wszystkich rodzajach i gatunkach sztuki przelomowego dla Rosji XVIII wieku. Wszystkie one bowiem przeżyły proces desakralizacji, stały się nosicielami idei oświeceniowych, przeniknięte były patosem budownictwa państwowego. Prawdą obiegową stały się powiązania między malarstwem pieriedwiżników, muzyką Potężnej Gromadki a literaturą rewolucyjno-demokratyczną i narodnicką.

W ostatnich latach uwagę badaczy przykuwają także pewne pokrewieństwa i zbieżności między literaturą i plastyką rosyjską przelomu XIX i XX wieku. Stają się one coraz bardziej widoczne w miarę postępu badań nad procesem kulturowym tej skomplikowanej epoki.

Punktem wyjścia w ewolucji malarstwa rosyjskiego tego okresu była utrata znaczenia pieriedwiżników, których obrazy nierzadko zaczyna cechować wtedy przesadny anegdotyzm, natrętny dydaktyzm, kanonizacja byłych osiągnięć. Proces ten, równoległy do uwiadu narodnickiego szkicu w literaturze, miał podobne źródła ideowe. „Upadek pieriedwiżników — pisze W. N. Pietrow — był jednym z symptomów wyradzania się ideologii narodnickiej”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> W. Lichaczewa, D. Lichaczew, *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*, Warszawa 1977; Д. Лихачев, *Древнерусские летописи*, Москва — Ленинград 1947; Д. Лихачев, *Барокко и его русский вариант XVII века*, „Русская литература” 1969, № 1; Д. Лихачев, *Человек в литературе древней Руси*, Москва — Ленинград 1958.

<sup>2</sup> Por. pr. Н. П. Лапшина, *Русское искусство XVIII века*, Москва 1969.

<sup>3</sup> В. Петров, *Мир искусства. Альбом*, Ленинград 1975, s. 7.

A jednak właśnie wśród przedstawicieli młodszego pokolenia tego ruchu, zwanych czasem dla ich nowatorstwa „półpieriedwiżnikami”, w twórczości Izaaka Lewitana, Walentego Sierowa, Michała Niestierowa pojawiły się pierwsze oznaki odnowy.

Innymi zaś nosicielami nowych idei artystycznych byli mistrzowie sztuki dekoracyjnej i stosowanej skupieni w Abramcewie, podmoskiewskim pałacu i majątku znanego mecenasa sztuki Sawwy Mamontowa, oraz dekoratorzy teatralni, zatrudnieni w jego nowatorskiej Operze Prywatnej. Nieco później wspólną trybuną malarzy-eksperymentatorów i pisarzy-symbolistów stał się wychodzący w Petersburgu w latach 1898 - 1904 miesięcznik „Mir iskusstwa”.

Oziębłość, z jaką społeczeństwo przyjęło młodych plastyków, przypomina reakcję na twórczość pierwszych modernistów. Tak więc „cały szereg młodych artystów — pisze jeden z ich najwybitniejszych przedstawicieli Aleksander Benois — nie miała się gdzie podziąć.

Pieriedwiżników, akwarelistów albo w ogóle nie przyjmowano na wystawy Akademii, albo przyjmowano, dyskwalifikując zarazem to, co sami artyści uważali za najbardziej istotny wyraz swoich dążeń<sup>4</sup>. Reakcję prasy na dzieła młodych plastyków cechowała ordynarność, szyderstwo, wrogość, ten — jak twierdzi N. Łapszyna<sup>5</sup> — nieodłączny atrybut epoki, w której po raz pierwszy miała miejsce tragiczna kolizja między artystą a społeczeństwem, czasów, w których stała się możliwa tragedia rosyjskiego van Gogha — Michała Wrubla, pierwszego wielkiego malarza nie zrozumianego i odtrąconego przez obojętne społeczeństwo.

Jedną z najważniejszych cech nowego malarstwa była jego liryzacja. Linia, barwa, walor w obrazach Sierowa, a zwłaszcza Konstantego Korowina wyrażały nie jak dotąd naturę, lecz także i ludzkie przeżycia. Evolucja ta odpowiada — jak sądzimy — wzrostowi pierwiastka osobowego, autorskiego w literaturze, procesowi, który sprawił, że utwory epickie, zwłaszcza nowela, z powodzeniem pod koniec wieku konkurująca z powieścią, zamieniała się często w spowiedź twórcy. I u pisarzy, i u malarzy świat stawał się pomocą, a czasem i pretekstem do wyrażania swojego „ja”.

Z pejzażu, któremu artysta przekazywał podwyższoną emocjonalność, znikają szczegóły bytowe. Twórca nie opowiada tego, co wie, pokazuje jedynie to, co widzi; nie jest sędzią, lecz świadkiem, a swój stosunek do „świata przedstawionego” sugeruje przez nastrój. Lewitan potrafił nawet sceny bytowe traktować pejzażowo, odkrywczco eksponując przy tym ukryte piękno zwyczajności. Twórczość jego porównać więc można do pisarstwa Czechowa,

---

<sup>4</sup> А. Бенуа, *Выставка современной живописи*, „Речь” 1906, № 16; cyt. za А. П. Гусарова, *Мир искусства*, Ленинград 1972, s. 16.

<sup>5</sup> Н. Лапшина, *Мир искусства*, Москва 1976, s. 32.

który, pozornie beznamiętny, mistrzowsko operując subtelnymi podtekstami, potrafił przepoić swoje utwory wszechogarniającym nastrojem.

Subiektywizm, liryzm, który zyskał sobie prawo obywatelstwa w obrazach „półprzedwizników”, u malarzy zgrupowanych wokół czasopisma „Mir iskusstwa” stał się naczelną zasadą twórczą, a u stowarzyszonych z nimi symbolistów — wręcz obsesją. Krytycy tego miesięcznika opierali się z reguły na gusta osobiste i nadużywali argumentu „ja tak widzę”. Dzieło sztuki uważali oni za przejaw osobowości człowieka, „którą trzeba odczuwać we wszystkich przebraniach i wszystkich epokach”<sup>6</sup>. Symboliści zaś uważali, że twórcze uczucia są jedyną realnością na ziemi.

Przejawami charakterystycznego dla epok zwycięskiego indywidualizmu nieustannego zainteresowania własną osobowością były: moda na introspekcję w literaturze, metoda psychologiczna w krytyce, a w malarstwie — rozkwit autoportretu.

Koniec XIX wieku przyniósł także wielkie zmiany w rozumieniu dzieła sztuki i funkcji społecznej artysty. Uwidoczniło to się we wszystkich rodzajach sztuki. Artyści i pisarze, którzy odczuli wpływ doktryn modernistycznych, porzucili rolę „sekretarza społeczeństwa”, zrezygnowali też z wszelkiego interwencjonizmu. Reanimując stare mity romantyczne zaczęli oni przypisywać twórcom cechy niemal nadludzkie: posiadanie daru proroczego, zdolność do moralnego przewodzenia narodowi. Musiało to pociągnąć za sobą pesymizm, gorycz i niechęć do społeczeństwa, które pozostało głuche na ich twórczość. Przejawy tych nastrojów uwidaczniają się w wielu pełnych dekadencej bezsilnych wierszach Zenaidy Gippius lub Fiodora Sologuba. Widzimy je także w portretach Konstantego Somowa, które przedstawiają przesubtelnionych dziedziców kultury starej i chorej, ludzi skażonych przez „aleksandryzm” (niezdolność do twórczego przeobrażenia się i czynu).

Nieco później, w atmosferze nadziei rozbudzonych przez rewolucję 1905 r. i przygnębienia po jej klęsce, przedstawiciele „nowej sztuki” pragnęli widzieć w sztuce wybawcę społeczeństwa z trapiących go klęsk i nieprawości. Niedawni indywidualiści, poeci Wiaczesław Iwanow i Georgij Czulkow pragnęli zaszczerpić kolektywizm — „pierwiastek chórowy” i budować braterstwo ogólnoludzkie przez teatr wzorowany na starożytności; zaś malarze związani z grupą „Mir iskusstwa” zamierzali zorganizować Ministerstwo Sztuki oraz, wzorem prerafaelitów, przez kult piękna krzewić braterstwo i eliminować konflikty społeczne. Nadciągająca epoka burz bezlitośnie rozproszyła nadzieje jednych i drugich.

Wspólną cechą modernistów przełomu XIX i XX wieku była swoista antyburżuazyjność, romantyczna niezgoda na rzeczywistość, odmowa przyznania jej jakichkolwiek walorów estetycznych i moralnych. Jedną zaś z najczęst-

---

<sup>6</sup> С. Дягилев, *Сложные вопросы*, „Мир искусства” 1898, № 1.

szych form ucieczki od nie lubianej codzienności stanowił retrospektywizm. Odmianą jego była estetyzacja dworku szlacheckiego, cienistych alei parku, patriarchalnego i poetyckiego bytowania, opromienionego bliskością przyrody i wyrafinowaniem starej kultury. Taki właśnie był leitmotyw malarstwa Wiktora Borisowa-Musatowa i częsty temat twórczości innych malarzy.

Historycy sztuki widzą w tej szlacheckiej nostalgii reakcję na przemysłową standaryzację życia, a w wypaczającym prawdziwy obraz rzeczywistości eksponowaniu jedynie blasków odchodzącego świata — romantyczną odpowiedź na nieprawości kapitalizmu. Rzadziej mówi się o literackim rodowodzie tematu. Tymczasem w poezji rosyjskiej lat 80 - 90 żywa była tendencja, którą określić można jako „fetyzm”, bo właśnie Atanazy Fet był tym, który znalazł najbardziej poetycko nośne sposoby przedstawienia szlacheckiego rajy.

Innym tematem retrospektywnym, ulubionym zwłaszcza przez malarzy grupy „Mir iskusstwa”, były sceny z epoki absolutyzmu, zwłaszcza z XVIII wieku. Tak więc Somow zaludnił swoje liczne obrazy filigranowymi figurkami markizów i dam bez troski romansujących na tle architektury rokokowej i oswojonej przyrody parku francuskiego. Benois stworzył cykl obrazów przedstawiających Wersal i Króla Słońce Ludwika XIV, a także odkrył i w swych artykułach spopularyzował piękno starego Petersburga, miasta, które do początków XX wieku Rosjanie uważali za zimne, obce, sztuczne i cudzoziemskie. Historię stolicy i postać jej założyciela przedstawia wiele obrazów Eugeniusza Lenceray i Mćcisława Dobużyńskiego.

Wspomniany cykl tematyczny miał zagraniczne źródła malarskie (Mentzel, Ditz, Aubrey Berdsley) i literackie (Hoffman, Teofil Gautier), wypływał jednak i z tradycji piśmiennictwa rosyjskiego. Puste wewnętrznie figurki na obrazach Somowa mają wiele wspólnego z bohaterami niewesołych komedii Gogola. Tańczący na wulkanie, nieświadomi nadciągających burz, ilustrują oni częste w literaturze przekonanie o komediowości świata, myśl, że człowiek jest tylko igraszką sił będących poza nim. Zarazem temat ten służy nierzadkiemu, zwłaszcza u romantyków i modernistów, a obecnemu jeszcze w licznych wierszach Puszkina i Lermontowa, wywyższaniu sztuki. Przeminał — zdają się sugerować malarze — Ludwik XIV i Piotr I, ostał się Petersburg i Wersal.

Motyw Petersburga i Piotra I, nawiązujący do starej rosyjskiej dyskusji o dokonaniach tego monarchy i cenie, jaką za nie zapłacił naród, do sporu, który podjął w *Jeźdźcu miedzianym* Puszkina, rozwinęli słowianofile i okcydentaliści, a u progu XX wieku podjęli na nowo entuzjaści Piotra I — malarze z kręgu „Mir iskusstwa” oraz jego przeciwnicy — pisarze-symboliści: Dymitr Mierieżkowski (*Piotr i Aleksy*), Andrzej Bięły (*Petersburg*).

Odkryty przez malarstwo wiek XVIII pojawił się pod wieloma postaciami w literaturze. Wspaniałości absolutyzmu, patos państwowości i piękno biurokratycznej hierarchii zafascynowały wielu na moment przed własnym upadkiem. „Rzecz dziwna — pisze o młodym Osipie Mendelsztamie Włodzimierz

Orłow, — że chłopca zachwycało to, co w żaden sposób nie wiązało się z bytem go otaczającym: dekoracyjny splendor stolicy, przejazdy carskie, parady gwardii na Placu Marsowym. Cała ta ornamentyka i sam Petersburg — miasto tragicznego imperializmu — wywarły na nim bardzo silne wrażenie, o czym z całą oczywistością mówią jego wczesne wiersze”<sup>7</sup>.

Nie wszyscy jednak poeci piękno starych epok i dzieła mu poświęcone odbierali równie prostodusznie. Na pisarzy starszego pokolenia oddziałał nie tylko ulubiony temat malarzy grupy „Mir iskusstwa”, ile jego podteksty: ambiwalencja w stosunku do byłych wspaniałości, ukryta w pochwałach kpina z niezmiernych ambicji ludzi i zaduma nad niszczącym działaniem czasu. Dyskretna, ale nie pozbawiona jadu ironia przepaja obrazy świata rokokowego w tomie poezji Bielego *Złoto w lazurze*, z dwuznaczną atmosferą obrazów poświęconych XVIII wiekowi koresponduje romantyczna autoironia i arlekinada *Budy jarmarcznej* Błoka; twórczość zaś Michała Kuźmina cała jest jakby poetyckim odpowiednikiem malarstwa Somowa.

Jest jeszcze jedna zbieżność między malarzami — retrospektywistami a takimiż pisarzami i poetami. Stanowi ją głęboko osobisty stosunek do przeszłości. Malarze — twórcy „pejzażu historycznego” potrafili — pisze Pietrow — „intuicyjnie przenosić się w minione epoki, w których przede wszystkim chcieli ucieleśnić świat duszy ludzi swojej sfery z ich chorobliwym niezadowoleniem, rozczarowaniem otaczającą rzeczywistością, z ich marzeniem o bezpowrotnej przeszłości”<sup>8</sup>. Historia była więc swoistym autoportretem malarzy grupy „Mir iskusstwa”. Podobnie było w poezji: wymaginowane średnio-wieczne Błoka, rokoko Bielego — ten zwrot ku przeszłości stanowił — jak twierdził ten ostatni poeta<sup>9</sup> — zarazem apel do przyszłości i próbę odgadnięcia jej kształtów”.

Tendencje retrospektywne, choć ważne, nie wyczerpywały przecież złożonej problematyki sztuki przełomu wieków, ani też nie były jedynym jej motywem, w którym występowało zbliżenie między malarstwem i literaturą.

Mimo że pierwsze swe kroki stawiali moderniści rosyjscy niemal pod dyktando swoich zachodnich preceptorów, porzucili oni wkrótce nastawienie antynarodnicze i zwrócili się ku ludowi i jego twórczości. Wkrótce prawo obywatelstwa zdobył sobie termin „neonarodnictwo”.

Pewne uzasadnienia tego znamienego powrotu do źródeł ludowych i narodowych czerpać mogli oni z teorii, które pod wielu względami antycypowały nową sztukę i były dla niej zawsze oparciem. „Wzrost zainteresowania folklorem szedł po linii wytyczonej w myśli etyczno-filozoficznej zyskujących ówczesznie coraz silniejszą popularność prerafaelitów”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> В. Орлов, *Перепутья*, Ленинград 1976, s. 275.

<sup>8</sup> В. Петров, op. cit., s. 16.

<sup>9</sup> Н. Гусарова, *Мир искусства*, Москва 1972, s. 27.

<sup>10</sup> F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 53.

O powrocie do sztuki pierwiastka ludowego i narodowego — w jakże od mienionej postaci — decydowały z pewnością przyczyny pozaartystyczne. Coraz widoczniejszy kryzys przegnięłych struktur społecznych powodował nastroje trwoźnego oczekiwania burzy rewolucyjnej i domysły: jakie jest prawdziwe oblicze zagadkowego człowieka z ludu. Postępowa Rosja widziała uosobienie ludowej, buntowniczej siły w bohaterach wczesnych utworów Gorkiego. Ideolodzy konserwatywni powoływali się na pokorę prawosławnego ludu, który, ich zdaniem, nie da wiary obcym mąciicielom.

W pierwszych latach XX wieku kult przeszłości sąsiedował w literaturze i plastyce, a najczęściej i wchodził w symbiozę z największym od czasów romantyzmu przyływem entuzjazmu do sztuki ludowej. Bowiem — jak pisze W. Orłow — „oszałamiające odkrycie bogactw staroruskiego malarstwa, budzące się zainteresowanie folklorem, jarmarczonymi oleodrukami, teatrem ludowym [...] — wszystko to na różne sposoby ożywiało twórczość Roericha, Malawina, Pietrowa-Wodkina i Konienkowa, Strawińskiego i Prokofiewa, Riemizowa i Balmonta, wyraźnie spychając okeydentalizm na drugi plan”<sup>11</sup>. Ten okeydentalizm — dodajmy — w imię którego nowi plastycy i literaci odkrywali dla Rosji wielkość Ibsena, Wagnera, Nietzschego, Maeterlincka, impresjonistów francuskich.

Tak więc zarówno w sztukach plastycznych jak i piśmiennictwie rosyjskim przełom wieków zgalwanizował powracający w coraz to nowych kształtach, dzielący na dwie części nie tylko redakcje czasopism, ale i twórczość pisarzy, stary spór słowianofilów i okeydentalistów. Plastycy-mistycy narodowi: malarz bajkowej średniowiecznej Rusi Wiktor Wasniecow, piewca narodowego oblicza przyrody, w którego dziełach treści ludowe zlewały się z religijnymi, Niestierow — autor postaci wspaniałych rycerzy, stylizowanych potężnych kosiarzy i siewców, Wrubel — czerpali obficie z arsenału mesjanizmu narodowego, dorobku Dostojewskiego, Tiutczewa, Włodzimierza Sołowjowa. Ich lud, to nie — jak chcieli rewolucyjni demokraci — pracująca i uciskana większość narodu, ale — zgodnie z systemem pojęć wypracowanych przez dużą część literatury rosyjskiej — skarbnica ukrytych niezbywalnych mistycznych wartości: mocy, religijności, prawości i pokory.

Nieco inny był wizerunek ludu w twórczości Malawina, który — widoczne jest to zwłaszcza w cieszącym się nieco skandaliczną sławą obrazie *Baby* — przedstawił bajecznie kolorowe, pełne wigoru typy ludzi z gminu, uosobienie potężnej i pierwotnej siły witalnej.

Oba kierunki w malarstwie: symboliczno-mistyczno-narodowy i radośnie kolorystyczny estetyzowały postać chłopca i mitologizowały ją. Wolno sądzić, że podobne postawy nieobce były i poetom. Wielu z nich w pewnych okresach swej ewolucji twórczej nawet Rewolucję Październikową widziało

<sup>11</sup> В. Орлов, *op. cit.*, s. 270.

przez pryzmat już to walki Zachodu i Wschodu (A. Blok), już to odwiecznego sporu miasta z patriarchalną wsią (Jesienin, Klujew). Można wymienić również cały szereg innych podobieństw, świadczących o wzajemnym przenikaniu się sztuk, o istnieniu „stylu epoki”.

Tak więc jedną z tendencji występujących równolegle w ówczesnej literaturze i plastyce jest dążenie do syntezy sztuk. Symboliści — jak wiemy — żyli się wielką estymą do muzyki z powodu jej pewnej nieokreśloności, nieprzekładalności na słowa i nastrojowości. Czcili oni Ryszarda Wagnera i wierzyli w jego teorię syntezy sztuk w operze. Wyrazem zafascynowania muzyką są m. in. usiłowania Bielego wprowadzenia elementów techniki muzycznej do konstrukcji utworu literackiego. Poeta ten niektóre swoje poematy nazywał symfoniami, usiłował stosować kontrapunkt i „fugi metafor”.

Malarskim odpowiednikiem tego rodzaju zabiegów syntetyzujących były — naszym zdaniem — tendencje artystów grupy „Mir iskusstwa” do łączenia twórczości sztalugowej z dekoracją teatralną, sztuką stosowaną i baletem. Zwłaszcza teatr i odrodzony przy ich udziale balet był miejscem płodnego spotkania sztuki barwy ze sztuką słowa.

W ślad za secesją i Gauguinem niektórzy artyści niechętnie stosowali na przełomie wieków malarstwo olejne, którego cechą jest cielesność i konkretność, a preferowali temperę. Dekoracyjność, manieryczność zaczynała przenikać wszystkie działy sztuki plastycznej.

Jej odpowiednikiem w literaturze modernistycznej jest przesadna troska o jedność stylu, a także zamiłowanie do efektów, „operowość”, która np. — zdaniem krytyków — cechuje wiele utworów młodego Mikołaja Gumilowa.

Nieodłączna od malarstwa dekoracyjnego orgia barw pod jego wpływem przenosi się do utworów poetyckich symbolistów, gdzie jednak jedne i te same kolory w umownym, ezoterycznym języku poetów oznaczać mogą różne pojęcia. Pisze o tym Lidia Mirza-Awakian — „Związek poezji i malarstwa przejawiał się rozmaicie u poetów dwu szkół w symbolizmie: jako subiektywny stosunek do koloru i jako symbolika stosunków kolorystycznych”<sup>12</sup>. Tak więc symbolista-impresjonista Balmont w wierszach zawartych w tomie *Bądźmy jak słońce* upajał się bogactwem barw, zaś symbolista-mystyk młody Blok wprowadził kolory: biel, błękit, purpurę jako słowa-klucze do swego hermetycznego języka poetyckiego.

Ówcześni malarze, zwłaszcza związani z grupą „Mir iskusstwa”, przecenili, jak to później wykazały dzieje sztuki, zachodnioeuropejską secesję — Jugendstil. Dość bezkrytycznie przyjęli od Böclina i Stücka wiele modnych elementów malarsko-dekoracyjnych, takich jak: rusalka z błotnymi liśćmi we włosach, zakochane fauny, centaury, gnomy, olbrzymy.

---

<sup>12</sup> Л. М. Мирза-Авакян, Из истории становления русского модернизма, Ереван 1973 (maszynopis).



Te same motywy odnajdujemy w dekadenco-mitologicznych wierszach Bielego, są one tu co prawda czasem traktowane ironicznie — wskazówka, że się juź znudzily; w „Symfonii Północnej” wystuje np. centaur we fraku.

Jednym z najczestszych motywów poezji symbolistycznej jest śmiere i wszystko z nią zwiazane. Stanowi ona lejtmotyw twórczości Konstantego Śluczewskiego i Sologuba, powtarza się czesto u Dymitra Mierieżkowskiego, Zinaidy Gippius, Mińskiego i innych symbolistów.

Wdzieczenie się do śmierci i strach przed nią — uboczny produkt głebokiego ukochania życia — obecne jest i w ówczesnym malarstwie. W 1905 roku Aleksander Benois stworzył cykl obrazów pt. *Śmiere*, Somow zař jest autorem przejmującego dzieła *Totentanz*.

W literaturze końca XIX poczatku XX w. dużą rolę odgrywa swoisty urbanizm. O ile jednak futuryści wloscy piali hymny pochwalne na cześć zwycięskiego miasta, o tyle ich rosyjscy koledzy przeklinali t — jak twierdzili — ośmiornic, wysysajc siły żywotne z człowieka. Dochowali oni w tym względzie wierności tradycji rodzimej: wizerunku bezlitosnego miasta i niedoli jego ubogich mieszkańców doszukać się moźna juź w twórczości Puszkina, zwłászcza w *Jeźdźcu miedzianym*, wystuje on w petersburskim cyklu nowel Gogola, temat biedaka i upadłej kobiety jest jedną z dominant poezji Mikołaja Niekrasowa, większość powieści Dostojewskiego rozgrywa się z dala od przyrody w dusznej atmosferze tanich domów czynszowych Petersburga, szpetot codzienności miejskiej przedstawia niejednokrotnie Błok.

Nie bez wplywu literatury temat ten u progu XX wieku zajmuje liczące się miejsce w malarstwie. Obraz Dobużyńskiego „Człowiek w okularach” moźe by ilustracj antytezy: człowiek-miasto, szkice ubogich dzielnic Petersburga pędzla tego artysty przywodz na myśl słowa Dostojewskiego o tym, że kaźdy dom, podobnie jak kaźdy człowiek, ma swoją wlasn twarz oraz wyrażają mimik tej twarzy.

Wiele zbieźności, a nawet pewna równoległość, cechowała reakcj pisarzy i plastyków wobec rewolucji 1905 roku. Oznaczała ona dla Błoka koniec etapu ezoterycznych motywów, mistycznych uniesień, sublimowanych nastrojów, dla Briusowa — zerwanie z poezj parnasistowsk i hasłem „sztuka dla sztuki”, dla obu tych czolowych symbolistów — zwycięstwo w ich twórczości elementów realistycznych, motywów troski obywatelskiej i patriotycznej. Podobne akcenty zaczynają dominowa w liryce Bielego, a nawet, chwilowo, w wierszach wielbiciela diabła, śmierci i niebytu — Sologuba, który w przełomowym roku 1905 pisywał bojowe, antycarskie czastuszki.

Podobną gwałtowną ewolucj przeszło wielu malarzy. Miejsce retrospektywnego „pejzażu historycznego” zajęła w ich twórczości karykatura polityczna, bez której nie byliby moźliwy gwałtowny i z przyczyn politycznych krótkotrwały rozkwit rosyjskiej prasy satyrycznej. I chociaź okres po stłumieniu rewolucji przerwał u wielu artystów pióra i pędzla ich związek z rewolucj,

to burzliwy rok 1905 stanowił pierwszą próbę sojuszu inteligencji twórczej i proletariatu i jako taki miał wielkie, precedensowe znaczenie w rozwoju późniejszej sztuki rewolucyjnej Rosji.

Poznanie tego właśnie fragmentu dziejów przedrewolucyjnej sztuki rosyjskiej może więc stanowić zwieńczenie wiedzy o wzajemnych związkach literatury i malarstwa, zwieńczenie, będące zarazem punktem wyjścia do badań tego problemu w sztuce Rosji radzieckiej.

КШИШТОФ ЦЕСЛИК

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СВЯЗЯХ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ  
И ЛИТЕРАТУРЫ НА ПЕРЕЛОМЕ XIX И XX ВЕКОВ

Резюме

В статье на примере избранных произведений русских поэтов-символистов и художников конца XIX—начала XX века показано как основные тенденции культурного процесса эпохи влияют на разные виды искусства. Раскрывается мысль о неприятии искусства символистов как широкой публикой, так и критикой, и указываются общие моменты в творчестве художников и поэтов: субъективизм, наличие утопических программ изменения общества с помощью искусства, уход от действительности, выражающийся главным образом в ретроспективизме, стилизаторские тенденции. При рассмотрении искусства и литературы времен первой русской революции обращается внимание на возвращение к народным и национальным истокам творчества и увлечение фольклором.

SOME REMARKS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTING AND  
RUSSIAN LITERATURE AT THE TURN OF THE NINETEENTH AND TWEN-  
TIETH CENTURIES

by

KRZYSZTOF CIEŚLIK

Summary

On the example of selected works by Russian poets-symbolists and certain works of painting of the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries the author showed in the article in what way the fundamental tendencies of cultural process of an epoch influence the various kinds of art. He also paid attention to the reluctant reception of the works of symbolists, by critics and great numbers of people receiving arts, and characterized the common features of the then painting and literature: subjectivism, belief in utopian programmes of changes in the society through art, escapism, manifest mainly in the form of retrospectivism, tendencies towards stylization. When characterizing the art at the time of the Russian revolution the author also paid attention to the return of the masters to the national and folk sources and enthusiasm for folklore.