

Lejła Chasjanowa

Henryk Siemiradzki w ocenie rosyjskiej krytyki artystycznej

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 235-241

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

Lejła Chasjanowa
Rosyjska Akademia Sztuki, Moskwa

Henryk Siemiradzki w ocenie rosyjskiej krytyki artystycznej

„Przepraszam, z kim mam przyjemność?”
„Jestem krytykiem [...]”
„Moje uszanowanie. Jest Pan zatem osobą
oświeconą,
a ponadto bezstronną”.

Z francuskiej komedii *Kumoterstwo*.

Na początku lat 60. XIX wieku rosyjscy krytycy na czele z Włodzimierzem Stasowem (il. 1) za jedno z podstawowych zadań uważali obalenie akademizmu w sztuce. Druzgocąca krytyka spadała na malarzy i na ich twórczość. Walczono przeciwko sztuce klasycystycznej, której istotę tak trafnie ujął w swych *Aforyzmach* znany historyk sztuki i krytyk Wilhelm Lübke:¹ „Stara sztuka dąży do idealizowania realnego i urealnienia idealnego, tymczasem zaś współczesna sztuka naturalistyczna jest tylko i wyłącznie niewolnicą jak najprzeciętniejszej rzeczywistości”.²

Stan krytyki artystycznej oraz rolę Włodzimierza Stasowa i zwolenników jego poglądów w walce z Akademią Sztuk Pięknych najwyraźniej widać poprzez pryzmat losu Henryka Siemiradzkiego,

który był wówczas jednym z najwybitniejszych przedstawicieli akademizmu. Współcześni uważali go za artystę „posiadającego ideały”, „dążącego do najwyższych celów w sztuce”. Stanowił rzadki dla swoich czasów fenomen, skupiając w sobie kulturę duchową kilku narodów, a jego dzieła wzbogaciły europejską i światową cywilizację. Dlatego warto zrozumieć, co właściwie się kryje za polemiką wokół twórczości mistrza, tym bardziej że jej echa po dzień dzisiejszy mają wpływ na odbiór jego dzieł.

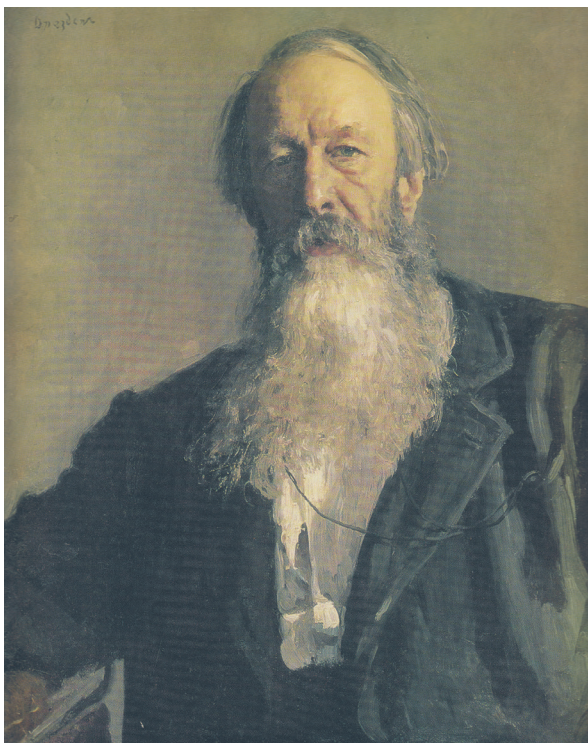
Stasowa zawsze interesowały prace uczniów Akademii, bo rozumiał, że są przyszłością artystycznego rozwoju Rosji, dlatego też zawsze zwiedzał wystawy organizowane w Akademii Sztuk Pięknych. Po raz pierwszy wspomina Siemiradzkiego w artykule o Wystawie Akademickiej w 1867 roku, poświęcając mu kilka wierszy.³ Osobiście się poznają u Marka Antokolskiego⁴, gdzie wdają się w dyskusję o sztuce, znaną ze wspomnień Ilji Riepina. W toczonej rozmowie Stasowowi nie udało się przekonać młodego polemisty i zbić jego argumenty. Właśnie po tym spotkaniu zaczął uważnie śledzić jego karierę.

¹ Wilhelm Lübke (1826–1893) – słynny [niemiecki] historyk sztuki i krytyk.

² Lübke (1927: 52).

³ Стасов (1894, t. 1: 229).

⁴ Marek Antokolski (1843–1902) – wybitny rzeźbiarz rosyjski [żydowskiego pochodzenia z Wilna].



Il. 1. Ilija Riepin, *Portret Włodzimierza Stasowa*, fragment, 1883, płótno, olej, 74 × 60 cm, Państwowe Muzeum Rosyjskie (PMR), Petersburg

W 1870 roku Akademia Sztuk Pięknych postanowiła urządzać wystawy przed, a nie po wręczeniu odznaczeń, co pozwoliło publiczności i prasie wypowiadać swe zdania, które z kolei były brane pod uwagę przy ocenie prac. W konkursie na duży złoty medal prezentowano obraz Siemiradzkiego *Zaufanie Aleksandra Macedońskiego do lekarza Filipa podczas ciężkiej choroby*. Młody artysta podbił widzów znakomitą techniką malarską, erudycją, głęboką wiedzą z zakresu archeologii, a przede wszystkim „gustem, siłą, mistrzostwem i fantastycznym wykończeniem całości”.⁵ Stasow zrozumiał, że młody malarz potrafi przywrócić Akademii sławę z czasów wielkiego Karola Briułłowa.⁶ W swoim artykule kilkakrotnie podkreślił, iż nieczęsto się spotyka artystów takiego poziomu i że w pełni zasługuje na wielki złoty medal jako „prawo i instrument do rozwoju wśród wszystkiego, co najlepsze, co myśli, rozumie i tworzy europejską sztukę nowoczesną”.⁷ Rzecz jasna, Stasow spodziewał się, że w przyszłości Siemiradzki podzieli jego poglądy, a więc artykuł był swego rodzaju zapowiedzią ich współpracy. Na-

dzieje te jednak legły w gruzach, bo na Wystawę Akademicką w 1872 roku Siemiradzki nadesłał z Monachium *Orgię rzymską czasów świetności Cesarstwa*, a następną pracą był obraz *Jawnogrzesznica* wykonany na zamówienie wielkiego księcia Włodzimierza Aleksandrowicza.⁸ Rozgoryczony krytyk odebrał to jako swoistą zdradę, a „łatwo zrywał nawet z najbliższymi, gdy spozstrzegął z ich strony «zdradę», którą widział w najmniejszym bodajże odejściu od wspólnych niegdyś poglądów”.⁹ Ta rzekoma „zdrada” Siemiradzkiego raz na zawsze zmieniła stosunek krytyka do artysty, dlatego artykuł Stasowa o Wystawie Akademickiej 1870 roku można uważać za pierwszą i ostatnią obiektywną wypowiedź krytyka o pracy tego wybitnego malarza.

W latach 70. XIX wieku starcia przedstawicieli krytycznego realizmu i akademizmu w sztuce rosyjskiej nabrały ostrości. Stasow z zapałem zajął się propagowaniem twórczości Riepina. Wybrał ze środowiska malarzy Riepina i Siemiradzkiego, uznając ich za najbardziej wyrazistych przedstawicieli dwóch przeciwstawnych obozów w sztuce rosyjskiej. I jeśli konflikt między malarzami przejawiał się głównie w odmiennym stylu i tematach obrazów, to w relacji krytyk – artysta był znacznie boleśniejszy. Gdzie się ukryć przed prasą kształtującą opinię publiczną? Tym bardziej, że „Stasow był porywczy [...] i wrzeszczał tak, jak gdyby świat się walił, kiedy widział [...] nieprzyjaciół”.¹⁰ Dużo pisał o „hamulcach” sztuki rosyjskiej, nie zdając sobie sprawy, że sam negatywnie wpływa na jej rozwój, będąc człowiekiem energicznym, mądrym i wykształconym, lecz niestety myślącym literaturę z malarstwem. Domagał się anegdoty możliwej w literaturze, ale niekoniecznie w malarstwie, zapewniał czytelników, iż Briułłow – to zero, a Szwarz¹¹ – wielki malarz. Zdobywszy pozycję niekwestionowanego autorytetu jako krytyk sztuki, decydował o obowiązującej oficjalnie opinii o zjawiskach w malarstwie rosyjskim drugiej połowy XIX wieku. Mocną stroną jego działalności było stałe zainteresowanie młodymi talentami. Zawsze budziło w nim radość pojawienie się nowych, rodzimych twórców. „[...] Jego rusofilia była bardzo naiwna, jakaś operetkowa. Jako człowiek nie mający

⁵ Стасов (1894, т. 1: 304–305).

⁶ Karł Briułłow (1799–1852) – rosyjski malarz.

⁷ Стасов (1894, т. 1: 305).

⁸ Wielki książę Włodzimierz (1848–1909) – trzeci syn Aleksandra II.

⁹ Грабарь (1933: 130).

¹⁰ Гнедич (1929: 316).

¹¹ Władysław Szwarz (1838–1869) – rosyjski malarz, akademik.



Il. 2. Ilja Riepin, *Burlacy na Woldze*, 1870–1873, płótno, olej, 171,5 × 281 cm, PMR



Il. 3.
Walery Jacobi, *Błażni na dworze cesarzowej Anny Iwanowny*, 1872, płótno, olej, 132,5 × 212,3 cm, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa

większego gustu artystycznego, również tu dbając o tak zwany ruski styl, wykazał się prymitywnym barbarzyństwem. [...] Po wyrzuceniu z dawnych dziejów rosyjskich całej «mistyki i mitologii» pozostał wyłącznie z «roślinnymi i zwierzęcymi» ornamentami¹² – pisał krytyk artystyczny i literacki Dmitrij Fiłosofow¹³.

Wystawa Akademicka zorganizowana wiosną 1873 roku wywołała zażartą dyskusję prasową. Całą uwagę widzów przykuły trzy obrazy: *Jawnogrzesznica* Henryka Siemiradzkiego (1873, Państwowe

Muzeum Rosyjskie w Petersburgu, zob. tabl. 1), *Burlacy na Woldze* Ilji Riepina (il. 2) oraz *Błażni na dworze cesarzowej Anny Iwanowny* Walerego Jacobi¹⁴ (il. 3). Ten ostatni obraz wkrótce usunięto z ekspozycji za „szkalowanie domu panującego”. Największe wrażenie wywarła na publiczności, krytykach i malarzach praca Henryka Siemiradzkiego. Ideolog „pieriedwiżników” Iwan Kramskoj¹⁵ pisał: „Siemiradzki przywiózł obraz *Chrystus i Jawnogrzesznica*. Talent fantastyczny. Obraz o dziewięciu arszynach robi wrażenie wstrząsające, długo nie

¹² Фи́лософов (1909: 32).

¹³ Dmitrij Fiłosofow (1872–1940, Otwock) – rosyjski publicysta, krytyk artystyczny i literacki, działacz religijny i społeczny.

¹⁴ Walery Jacobi (1834–1902) – rosyjski malarz, profesor, jeden z założycieli Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych.

¹⁵ Iwan Kramskoj (1837–1887) – rosyjski malarz historyczny, rodzajowy i portretowy, krytyk artystyczny.

da się dojść do siebie [...]”¹⁶. Powszechnie uznano, że od czasów Briułłowa nie powstało dzieło na tak wysokim poziomie: „[...] za tym obrazem szaleją. [...] Jest namalowany tak śmiało i barwnie, mam na myśli dobór kolorów, a nie ograniczenie kolorystyki, tak mocno w grze światła i cienia, tak dużo jest w nim zewnętrznego ruchu, efektu, że publiczność jest po prostu porażona”¹⁷. Wszyscy ulegli „sile talentu” młodego pensjonariusza Akademii, tymczasem krytycy ujrzeni w osobie Siemiradzkiego malarza, który przywrócił byłą sławę Akademii i którego dało się przeciwstawić przeciwnikom Akademii i wykształcenia akademickiego. Krytyk Awsejenko¹⁸ pisał następująco: „*Burlacy* Riepina i *Jawnogrzesznicca* Siemiradzkiego – to dwa całkowite przeciwieństwa, z których pierwsze można nazwać produktem idei, które zrodziły w literaturze powieści i szkice Reszetnikowa¹⁹; drugie zaś wypływa bezpośrednio z europejskiego historycznego rozumienia sztuki”²⁰. Awsejenko sprecyzował w swym artykule poglądy „antystasowego” obozu dziennikarzy, uważając, iż obraz *Burlacy* jako całość nie istnieje, nie ma takiego dzieła artystycznego, jest po prostu zbiór niezłych szkiców, częściowo z natury, częściowo wyimaginowanych, „skomponowanych pod wrażeniem wierszy Niekrasowa i Reszetnikowa, i nie wyraża żadnej myśli, nie można przecież nazywać tym mianem zapożyczonego z wątpliwych utworów literackich pomysłu o ciężkiej pracy burlaków”²¹. Nie negując walorów artystycznych obrazu Riepina oraz talentu młodego malarza, krytyk występował przeciwko temu nurtowi w sztuce, który wyznawał autor *Burlaków*: „Antyartystyczny nurt coraz bardziej jest widoczny w utworach naszych utalentowanych plastyków; opacznie zrozumiany realizm zmusza ich do rezygnacji z piękna i do ożywiania obrazów za pomocą jakichś pseudoobywatelskich motywów”²².

Tymczasem krytyka „postępową” w osobie Stasowa, Michajłowskiego²³ i innych opowiadała się za Riepinem i jego wizją malarstwa. Największą aktywnością i bezwzględnością wykazał się Stasow.

¹⁶ Крамской (1937: 159).

¹⁷ Крамской (1937: 173).

¹⁸ Wasyl Awsejenko (1842–1913) – rosyjski publicysta i beletrysta, krytyk artystyczny.

¹⁹ Fiodor Reszetnikow (1841–1871) – rosyjski pisarz-demokrata.

²⁰ Авсеенко (1873: 369).

²¹ Авсеенко (1873: 369).

²² Авсеенко (1873: 395).

²³ Nikołaj Michajłowski (1842–1904) – rosyjski publicysta, krytyk literacki, teoretyk narodnictwa.

W artykule pod tytułem *Nowy obraz Siemiradzkiego* porównał młodego malarza z twórcą operetki francuskiej Jacques'em Offenbachem.²⁴ Wyrażał zdumienie, jak obraz, gdzie „nie ma ludzi, nie ma wyrazu, nie ma nawet cienia wewnętrznego światła ducha człowieka, jego głębi i jego wstrząsów”, może się podobać, a tym bardziej być uważanym za najlepsze dzieło szkoły rosyjskiej oraz zjawisko równe dokonaniom Briułłowa i jego *Ostatniemu dniu Pompei*. Pod koniec artykułu wydaje wyrok na malarza: „[...] A to porównanie z *Ostatnim dniem Pompei*! Też mi wielki zaszczyt być podobnym do Briułłowa i jego jaskrawej dekoracji! Ma się czego zazdrościć!”. Krytyk ubolewa, że można publiczność zjednać za pomocą „fajerwerku, taniego blichtru i różnych błahostek (niech by nawet doskonale namalowanych); pozostaje tylko żałować, że tyle mamy chwiejnych głów [...] co nie chcą wcale wiedzieć, że istnieje na świecie coś, co zwie się treścią, myślą, typem, wyrażeniem, duszą!”²⁵.

W majowym numerze pisma „Russkij Wiestnik” Awsejenko zamieszcza odpowiedź na krytykę Stasowa. W artykule *Czy potrzebna nam jest literatura?* stwierdza, że dla triumfu obrazu Riepina zrobiono wszystko, łącznie z publikacją mnóstwa pozytywnych opinii. Mimo iż zarzucano Riepinowi, że przedstawił naród rosyjski jako jedenastu obdartusów, Stasow usiłował w swych artykułach uzasadnić wybitną pozycję Ilji Riepina w rosyjskiej szkole artystycznej. I gdyby, jak pisał Awsejenko, „nie spotkał tak groźnego przeciwnika w osobie Siemiradzkiego, obraz [Riepina] niewątpliwie otrzymałby palmę pierwszeństwa na wystawie”²⁶.

W odróżnieniu od pracy Riepina obraz *Jawnogrzesznicca* Siemiradzkiego był wysmakowanym dziełem pomyślanym i wykonanym według zasad sztuki akademickiej, odzwierciedlającym, jak pisało, głęboką myśl: „odczuwa się w tym obrazie podmuch poezji, przyglądając się mu, nabierają państwo pewności, że mają do czynienia z malarzem, który posiada ideały”²⁷. Tego „posiadania ideałów” wystarczyło dla rozpoczęcia prasowej nagonki krytyków propagujących „sztukę narodową” na obraz i samego artystę. „Nie wybaczone Panu Siemiradzkiemu tego dążenia do wyższych celów w sztuce, tego posiadania ideałów, tego, że nie hołdował tym

²⁴ Стасов (1952, t. 2: 451).

²⁵ Стасов (1894, t. 1: 404).

²⁶ Авсеенко (1873: 371).

²⁷ Авсеенко (1873: 371).

drobnym niby to obywatelskim ideom, którym służyła petersburska prasa demokratyczna” (podkreślenie – L. Ch.) – konstatuje Awsejenko. Krytyk wyraźnie rozróżnia w swych artykułach postawy artystyczne dwóch młodych malarzy i trafia w sedno. Stasow zrobił duży wycinek z artykułu Awsejenki i wysłał do Riepina. Reakcja była błyskawiczna: „Ależ bardzo mi się podoba ten Awsejenko [...]. Nic, tylko pogłaskać go po główce i uszczypnąć za podwójny podbródek [...] są to ludzie przedpotopowi pamiętający i tęskniący chyba do zabranych im chłopów”.²⁸ Oba obrazy zostały wytypowane do działu rosyjskiego wystawy światowej w Wiedniu.

W celu obejrzenia Wystawy Światowej w Wiedniu w 1873 roku Włodzimierz Stasow wyjechał w podróż zagraniczną. Pisał z przykrością o błędach organizacyjnych Działu Rosyjskiego, które nie pozwoliły w pełni zademonstrować osiągnięć malarstwa rosyjskiego. Za najlepszą pracę uważał, rzecz jasna, *Burlaków na Woldze*, a za najbardziej utalentowanego malarza – Riepina. Natomiast brak zainteresowania tą pracą wśród jurorów i publiczności tłumaczył tym, iż „cudzoziemcy oczywiście nie potrafili ocenić ogromu znaczenia tego narodowego obrazu”.²⁹ Trudno z tym się zgodzić w obliczu sukcesu wystawionych tamże dzieł Jana Matejki – *Kazania Skargi*, *Kopernika*, czyli *rozmowy z Bogiem* i *Unii Lubelskiej*. Rzecz tu nie w narodowym podłożu, tylko w sposobach podejścia do tematu obrazu. Nie można przedstawiać swego narodu, jak to ujął niemiecki krytyk Friedrich Pecht³⁰, w postaci „brodatych krewniaków wujka Goryla”.³¹ Pracę Riepina Stasow analizuje w swym artykule w pierwszej kolejności, natomiast obraz Siemiradzkiego jako ostatni, tuż przed dziełami rzeźbiarzy. „Muszę na końcu powiedzieć parę słów o obrazie Siemiradzkiego. Rzecz ta absolutnie powierzchna, choć nie bez talentu, ucierpiała znacznie bardziej od wszystkich naszych obrazów”.³² Obraz *Jawnogrzyszni* został powieszony w „Sali Honorowej”, którą wymyślił organizator wystawy, baron Wilhelm Schwarz-Senborn, razem z dwoma architektami jako miejsce prezentacji najlepszych prac. Stasow ostro skrytykował ten pomysł: „nie ma w niej ani

składu, ani ładu, i nie nadaje się do niczego razem z całą swą zawartością”.³³ Do czego właściwie miał pretensje? Odmawiał organizatorom prawa decydowania, które prace mają być wystawione w „Sali Honorowej”, a które w „zwykłej”. Któż to trafił do „Sali Honorowej”? Franz von Lenbach, Carl Theodor von Piloty, Alexandre Cabanel, Hans Canon, Franz Xaver Winterhalter, Antoine Wiertz – mistrzowie powszechnie wówczas znani i cenieni. Wystawiono tam również wiele innych przykładów sztuki europejskiej, rzeźb i obrazów, lecz według Stasowa „nie było wśród nich [prac] żadnego szczególnie utalentowanego [twórcy]”. Najbardziej jednak był poirytowany tym, że „w tej samej sali wystawiono również [...] obraz [...] Siemiradzkiego, chyba jako przedstawiciela szkoły rosyjskiej”,³⁴ który to obraz jego zdaniem „nagle jakoś zbladł i [...] pewnie niewielu zwróciło na niego jakkolwiek uwagę”.³⁵ „Znaleźli się, co prawda, wśród obcych krytyków tacy, jak [Ernst] Lemann³⁶, którzy zachwycali się «nowoczesną» interpretacją tematu biblijnego w wykonaniu Siemiradzkiego i spostrzegali głęboką wyrazistość oraz piękno w głowach i sylwetkach głównych postaci”.³⁷ Artykuł Stasowa kończy się stwierdzeniem, które będzie się przewijało czerwoną nicią przez wszystkie późniejsze analizy krytyka, iż „właściwie pan Siemiradzki nie ma nic wspólnego z narodową szkołą rosyjską”, dlatego radzi mu dołączyć do szkoły krakowskiej, gdzie „pan Siemiradzki pod mocnym i mimowolnym wpływem silnych towarzyszy stworzy kiedyś obraz naprawdę godny uwagi”.³⁸

W obronie Riepina i w odpowiedzi krytykom niemieckim, niedostrzegającym talentu rosyjskiego artysty, Stasow publikuje następny artykuł pt. *Niemieccy krytycy o artyźmie rosyjskim na Wystawie Wiedeńskiej*.³⁹ Daje w nim przegląd opinii obcych fachowców o sztuce rosyjskiej oraz własne komentarze. Tłumaczy krytyczne wypowiedzi pod adresem *Burlaków* tym, że w Europie są rozpowszechnione idealistyczne poglądy na sztukę i właśnie dlatego przez jury i krytyków została wyróżniona praca *Jawnogrzyszni* Siemiradzkiego. A taki obraz, zdaniem Stasowa, może się podobać tylko lu-

²⁸ Репин (1950: 186–187).

²⁹ Стасов (1952, t. 1: 591).

³⁰ Friedrich Pecht (1814–1903) – niemiecki malarz historyczny i portrecista, jeden z najwybitniejszych krytyków artystycznych drugiej połowy XIX wieku.

³¹ Стасов (1952, t. 1: 245).

³² Стасов (1952, t. 1: 594).

³³ Стасов (1952, t. 1: 549).

³⁴ Стасов (1952, t. 1: 552).

³⁵ Стасов (1952, t. 1: 594).

³⁶ Lehmann (1873).

³⁷ Стасов (1952, t. 1: 594–595).

³⁸ Стасов (1952, t. 1: 595).

³⁹ Стасов (1952, t. 1: 242–251).

dziom, którzy mało znają się na sztuce. Tej opinii Stasowa nie podzielali inni krytycy: autor artykułu w piśmie „Russkij Mir” zarzucał członkom Rady Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych „nieuzasadnione” nadanie tytułu profesorskiego Wasylowi Wereszczaginowi:

Dlaczego żeście Panowie to zrobili? Chyba dlatego tylko, że po prostu przestraszyliście się pana Stasowa [...] poddaliście się presji opinii publicznej profanów? [...] Dlaczego żeście Panowie nie uznali pana Siemiradzkiego za godnego dyplomu profesora, natomiast pospieszyliście się z wręczeniem go panu Wereszczaginowi? Pewnie dlatego właśnie, że nie śmieliście się sprzeciwić panu Stasowowi, któremu nie podobał się obraz Siemiradzkiego, ponieważ nie ma tam ani „realnego” potu, ani łachmanów „burłaków”, nie ma żadnego „napiętnowania”, żadnego „ból obywatelskiego” i „idejki obywatelskiej”. [...] Sztuka i Włodzimierz Stasow – tak mają się do siebie, jak wieczne ideały i Nieszanuj-Koryto⁴⁰, Boże drogi, co tu może być wspólnego?!⁴¹

„Nawet tak świątły artysta, jak Iwan Turgieniew gotów był niby to rozkapryszone dziecko wrzeszczeć na całą ulicę, żeby zamknięto go w domu wariatów zaraz po tym, jak zgodzi się ze Stasowem”.⁴² Jedną z postaci w powieści Turgieniewa *Nowizna* jest nieobiektywny krytyk Skoropichin. Dlatego *Burłaków* Riepina ten pisarz nazywał „produktem nurtu skoropichiniego”. Czym było drukowane słowo Stasowa da się zrozumieć z poświęconego głośnemu krytykowi utworu *Z kim dyskutować?* Turgieniewa:

- Dyskutuj z osobą mądrzejszą: odniesie zwycięstwo nad tobą, a jednak z porażki możesz wynieść dla siebie korzyść.
- Dyskutuj z osobą o równym twojemu umyśle: niezależnie od tego, kto zwycięży, będziesz miał przynajmniej satysfakcję z walki.
- Dyskutuj nawet z durniem! Nie zyskasz ani sławy, ani korzyści... A przecież masz prawo czasem się zabić!
- Nie dyskutuj tylko z Włodzimierzem Stasowem.⁴³

⁴⁰ Chłop o nazwisku Nieszanuj-Koryto wymieniany jest w poemacie Nikołaja Gogola *Martwe dusze* wśród „martwych dusz” chłopów pańszczyźnianych na liście kupionych przez Cziczikowa od ziemianki Koroboczki. Takie przewisło nadawano człowiekowi nieociosanemu i prymitywnemu.

⁴¹ Тютрюмов (1874: 274).

⁴² Грабарь (1937: 362).

⁴³ Тургенев (1982: 180–181).

Wszystkie późniejsze artykuły Stasowa o Henryku Siemiradzkim przedstawiają go jako artystę powierzchownego i płytkiego, nie mającego nic wspólnego z Rosją i szkołą rosyjską: „Siemiradzki wcale nie należy do rosyjskiej szkoły artystycznej i nie ma z nią nic wspólnego ani co do kierunku, ani co do treści, ani co do faktury”.⁴⁴

Sam artysta uważał, że „krytyka ma swoje prawa”.⁴⁵ Był przekonany, iż gdyby Rafael nagle wstał z grobu i wysłał swoją pracę na wystawę, natychmiast znalazłby się pod ostrzałem współczesnych krytyków, którzy zapomniawszy o jego Stanzach i *Madonnie Sykstyńskiej*, mieszałiby go z błotem, odmawiając talentu i tłumacząc, że nie ma pojęcia ani o kolorach, ani o rysunku, ani o malarstwie.

Całe swoje życie twórcze Henryk Siemiradzki był kategorycznie odrzucany przez przedstawicieli innych nurtów artystycznych. Dlaczego tak się działo? Zacytujmy w odpowiedzi znanego malarza polskiego Henryka Rodakowskiego: „Nie głęboka filozoficzna abstrakcja, nie nauka i wierność historyczna, nie poszukiwania archeologiczne i stanowisko patriotyczne i humanitarne stanowią wartość geniusza artystycznego, lecz właśnie ta, formą i kolorem do nas przemawiająca potęga, która nas wzrusza, a która się daje objąć jednym tylko wyrazem – artyzmem”.⁴⁶ Takiego artyzmu szukał Siemiradzki i dla takiego pracował przez całe swoje życie, zawsze z myślą o formie i kolorze składającymi się na obraz wielkiego piękna.⁴⁷

Bibliografia:

- Lehmann 1873 = Lehmann, Ernst: *Fürer durch die Kunsthalle*, Alfred Holder, Wien 1873.
- Lewandowski 1911 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1911.
- Lübke 1927 = Lübke, Wilhelm: *Deutsche Kunstgeschichte*, Eigenbrödler-Verlag, Berlin 1927.
- Авсеенко 1873 = Авсеенко, В[асилий] Г.: «Нужна ли нам литература?», *Русский вестник*, 5 (1873): 1–16.
- Гнедич 1929 = Гнедич, П[етр] П.: *Книга жизни. Воспоминания*, Прибой, Ленинград 1929.
- Грабарь 1933 = Грабарь, И[горь] Э.: *И. Е. Репин*, ЖЗЛ, Москва 1933.

⁴⁴ Стасов (1952, т. 1: 594–595).

⁴⁵ Lewandowski (1911: 125).

⁴⁶ Lewandowski (1911: 594).

⁴⁷ Lewandowski (1911: 33–34).

- Грабарь 1937 = Грабарь, И[горь] Э.: *Моя жизнь. Автобиография*, Искусство, Москва-Ленинград 1937.
- Крамской 1937 = Крамской, И[ван] Н.: *Письма*, т. 1, ОГИЗ-ИЗОГИЗ, Ленинград 1937.
- Репин 1950 = Репин, И[лья] Е.: *Письма*, т. 1, Искусство, Москва 1950.
- Стасов 1894 = Стасов, В[ладимир] В.: *Собрание сочинений. 1847–1886 гг.*, т. 1–4, Стасюлевич, Санкт-Петербург 1894–1906, т. 1: 1894.
- Стасов 1952 = Стасов, В[ладимир] В.: *Избранные сочинения*, П. Т. Щипунов (оргас.), т. 1–3, Искусство, Москва 1952.
- Тургенев 1982 = Тургенев, И[ван] С.: *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*, т. 10, Наука, Москва 1982.
- Тютрюмов 1874 = Тютрюмов, Н. Л.: «Несколько слов касательно отречения Верещагина от звания профессора живописи», *Русский мир*, 262 (1874): 274.
- Философов 1909 = Философов, Д[митрий] В.: *Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени. 1901–1908 гг.*, Типография Акционерного общества типографского дела, Санкт-Петербург 1909.

Lejła Chasjanowa

Henryk Siemiradzki in an assessment of the Russian art criticism

The Russian critics of the beginning of the 1860s V. V. Stasov, D. I. Pisarev, N. G. Chernyshevsky, N. A. Dobrolyubov and others, considered as one of their main tasks overthrowing of the academic trend in art. Both the artists-academists, and their work were exposed to the destroying criticism. Fight went against classical art whose essence was expressed so capaciously in his *Aphorisms* by the famous historian and the critic of art Wilhelm Lübke: “Old art tends to idealize the real and realize the ideal, while the modern naturalistic art is only a servant of the everyday reality”.