

Bogusław Mucha

Arcydzieła malarstwa zachodnioeuropejskiego w opinii rosyjskich pisarzy-podróżników

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica 1, 47-60

1999

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOGUSŁAW MUCHA
(Łódź)

ARCYDZIEŁA MALARSTWA ZACHODNIOEUROPEJSKIEGO W OPINII ROSYJSKICH PISARZY-PODRÓŻNIKÓW

Po wielowiekowym okresie dominacji bizantyjskich wpływów cywilizacyjnych w państwie staroruskim od XVII stulecia zaznacza się proces reorientacji kulturowej Rosji, która znalazła się w orbicie zachodnioeuropejskich oddziaływań intelektualnych. Pod tym względem okresem przełomowym stały się okcydentalne reformy Piotra I. To właśnie on – według obrazowego określenia Aleksandra Puszkina – „wyrąbał okno na Europę”¹, zapoczątkowując intensywną westernizację kulturową swego kraju².

Zjawisko to ma charakter wieloaspektowy, niemożliwy do opisania w ramach konferencyjnego wystąpienia czy też jednego artykułu. Z konieczności zatem należy się skoncentrować na wybranym temacie, bynajmniej nie najważniejszym, ale stosunkowo mało zbadanym. Mamy tu na myśli pisarskie fascynacje arcydziełami malarstwa zachodnioeuropejskiego. Ponieważ jednak i taki problem wydaje się zbyt złożony, konieczna będzie dalsza selekcja ograniczająca pole naszej penetracji wyłącznie do kategorii rosyjskich pisarzy-podróżników³, interesujących się z autopsji kulturą Zachodu.

Uwzględniając kryterium chronologiczne na pierwszym miejscu należy wymienić osiemnastowiecznego bajkopisarza Iwana Chemnicera, który w towarzystwie innego poety – Mikołaja Lwowa – odbył podróż po krajach

¹ Cytat zaczerpnięty z poematu A. Puszkina, *Jeździec miedziany* (przeł. J. Tuwim, red. S. Fizman, Wrocław 1967, s. 5).

² O westernizacji intelektualnej Rosji pisze В. Шуккин *Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление* (Kraków 1987, s. 16).

³ Rosyjska literatura podróżnicza ma wielowiekową tradycję. Zob. na ten temat: F. Sielicki, *Podróż bojarzyna Borysa Szeremietiewa przez Polskę i Austrię do Rzymu oraz na Maltę 1697–1698*, Wrocław 1975 (rozdz. *Dawna rosyjska literatura podróżnicza*, s. 121–198). W niniejszym artykule nie interesują nas podróże o charakterze religijnym czy dyplomatycznym, ale artystycznym, zawężone do malarstwa zachodnioeuropejskiego.

Europy Zachodniej (1776–1777). Obydwaj przyjaciele mieli wówczas okazję do trzymiesięcznego pobytu w Paryżu. Z prowadzonego podczas podróży dziennika Chemnicera wynika, że jego autora interesowało życie kulturalne francuskiej stolicy, a zwłaszcza muzyka, teatr i malarstwo.

Bajkopisarz rosyjski lubił odwiedzać pracownie ówczesnych mistrzów pędzla. Najbardziej przypadł mu do gustu Jean Baptiste Greuze (1725–1805), odtwarzający patriarchalne sceny z życia mieszczań i chłopów. Jego łzawe sentymentalne obrazy wyróżniają się patetyczną dydaktyką i moralizatorstwem, stanowiąc przeciwieństwo dworskiej sztuki rokoka⁴.

Na początku kwietnia 1777 r. Chemnicer odwiedził wymienionego malarza w jego pracowni. Zobaczył wtedy kilka płócien i szkiców szczegółowo opisanych w swym dzienniku⁵. Wprawdzie bajkopisarz nie wymienił ich tytułów, ale nietrudno się domyślić, iż podziwiał obrazy *Dama filantropka*, *Ojcowskie przekleństwo* oraz *Ukarany syn*.

Najsilniej wszakże wrył się w pamięć pisarza rosyjskiego inny szkic Greuze'a nigdy przez niego nie ukończony. Były to w istocie dwa rysunki o alegorycznym tytule *Łodzie szczęścia i nieszczęścia*. Na jednym obrazku artysta ukazał płynącą po spokojnym jeziorze łódź, a w niej małżonków zgodnie wiosłujących w kierunku szczęśliwej wyspy. Natomiast drugi szkic ma tonację pesymistyczną: z żywiołem wodnym podczas burzy zмага się w łodzi tylko mąż, zaś żona z brzegu obojętnie obserwuje tę walkę.

Przejęty ideami oświeceniowymi pisarz⁶ dostrzegł we wspomnianych szkicach Greuze'a bliski mu temat wychowawczo-moralizatorski dotyczący życia rodzinnego. Nieprzypadkowo przełożył kilka bajek Christiana Gellerta o takiej tematyce: *Szczęśliwy mąż*, *Szczęśliwe małżeństwo* i inne. Obecnie stworzył jeszcze jeden utwór – *Dwie rodziny* – tym razem zainspirowany wymienionymi szkicami o łodziach francuskiego malarza. Chemnicer odwołuje się do niego na początku swej bajki, która już we wstępie zawiera morał o zgodzie i niezgodzie:

Уж и старя, не ныне знают,
Что от согласия все вещи возрастают,
А несогласия все вещи разрушают
Я правду эту вновь примерам докажу,
Картины грезовы я сказкой расскажу⁷.

⁴ A. Wochnaк, *Historia sztuki nowożytnej* t. II, Warszawa 1970, s. 221–222. Bogata kolekcja rysunków Greuze'a znajduje się w Ermitażu (zob. И. Новосельская, *Жан-Баттист Грез. Рисунки из собрания Эрмитажа. Каталог выставки*, Ленинград 1977).

⁵ *Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям*, Санкт-Петербург 1873, s. 376–377. Zob. również: П. Данилевский, *Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе*, [в:] *Русская литература и зарубежное искусство. Сборник исследований и материалов*, Ленинград 1986, s. 269–270.

⁶ В. Вацуро, *К вопросу о философских взглядах Хемницера*, [в:] *Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма*, Москва–Ленинград 1964, s. 129–145.

⁷ И. Хемницер, *Полное собрание стихотворений*, Москва–Ленинград 1963, s. 66.

Podczas pobytu w Paryżu Chemnicer zwiedził Pałac Luksemburski, a w nim ujrzał jedno z najznakomitszych dzieł Petera Rubensa – *Ukrzyżowanie*. Ten najwybitniejszy malarz flamandzki epoki baroku preferował tematykę religijną, reprezentowaną m. in. przez wspomniany obraz, należący do tryptyku związanego tematycznie ze śmiercią Chrystusa. Płótno to ma opinię jednego z najbardziej dramatycznych w twórczości Rubensa. Dlatego nieprzypadkowo bajkopisarz rosyjski zwrócił uwagę na to właśnie napięcie emocjonalne towarzyszące Matce Boskiej, Marii Magdalenie i innym osobom z najbliższego otoczenia Zbawiciela, które – zdaniem pisarza – są „doskonałe w swym cierpieniu”⁸.

W tym samym 1777 r. w Paryżu przebywał Denis Fonwizin – dramaturg, tłumacz i publicysta. Jednakże jego listy wysyłane do Petersburga muszą rozczarować czytelnika, gdyż nie zawierają interesujących nas wzmianek o malarstwie. Dopiero odbyta w kilka lat później podróż na Zachód (1784–1785), utrwalona w notatniku, miała charakter bardziej artystyczny niż pierwsza.

W tyrolskiej miejscowości Botzen pisarz obejrzał obrazy Albrechta Dürera, najwybitniejszego niemieckiego przedstawiciela późnego średniowiecza i renesansu. Jednakże Fonwizin nie wymienił żadnego dzieła tego malarza, ograniczając się jedynie do konstatacji, że Dürer swoją sławę zawdzięcza nie kunsztowi, ale okoliczności, iż malarstwo w jego czasach „było jeszcze w kolysce”⁹.

Znacznie więcej wrażeń i obserwacji wyniósł pisarz z pobytu we Włoszech. Z wielkim uznaniem wyraził się o florenckiej galerii Palazzo Pitti, zaliczając ją do jednej z najlepszych w Europie. W szczególności zachwycał się obrazami Tycjana i Rafaela. Ten ostatni artysta wywołał także entuzjazm żony pisarza, która zakupiła kopię obrazu *Madonna della Sedia*. Sam zaś Fonwizin stwierdził, że mógłby zapisać swymi wrażeniami cały zeszyt. Szkoda, że tego nie uczynił, mielibyśmy bowiem lepszą orientację w jego upodobaniach artystycznych.

Znaczny krok naprzód uczynił pod tym względem główny przedstawiciel sentymentalizmu Mikołaj Karamzin, autor *Listów podróżnika rosyjskiego*, będących literackim uwieńczeniem podróży odbytej po krajach Europy Zachodniej (1789–1790). Wymienione dzieło epistolograficzne dostarczyło czytelnikom rosyjskim wyczerpujących informacji o życiu i kulturze Zachodu, podanych przez pryzmat subiektywnych ocen wrażliwego autora.

W lipcu 1789 r. Karamzin przyjechał do Dreżna. Od razu udał się do słynnej galerii, o której pod datą 12 lipca napisał:

⁸ Cyt. za: Р. Данилевский, *Заметки...*, s. 274.

⁹ *Первое полное собрание сочинений Д. И. Фон-Визина, как оригинальных, так и переводных*, Санкт-Петербург–Москва 1888, s. 981.

Poszedłem do sławnej galerii obrazów uważanej za najlepszą w Europie. Spędziłem tam trzy godziny, a mimo to na wiele obrazów nie zdołałem nawet rzucić okiem; aby dokładnie obejrzeć całą galerię potrzebowałbym nie trzy godziny, lecz kilku miesięcy. Przystudiowałem z uwagą Rafałowską Maryję, która trzyma na rękach Dzieciątka, i przed którą kłęczy św. Sykstus i Barbara¹⁰.

Wprawdzie Karamzin nie wymienił tytułu obrazu, ale nie mamy wątpliwości, że chodzi o *Madonnę Sykstyńską*, zakupioną w 1754 r. przez króla Augusta III właśnie dla Galerii Drezdeńskiej. Pisarz rosyjski opatrzył bowiem ten cytat obszernym komentarzem o życiu i dokonaniach twórczych Rafaela. Do jego najlepszych dzieł zaliczył *Przemienienie* (inny tytuł polski *Transfiguracja*), ukończony już po śmierci mistrza przez jego uczniów. O samej zaś *Madonnie Sykstyńskiej* napisał, że malarz w postaci Matki Boskiej połączył „piękno, niewinność i świętość” (s. 52).

Jeszcze większy podziw wzbudził w podróżniku rosyjskim Antonio Allegri, bardziej znany jako Corregio. Karamzin obejrzał jego *Świątą noc* i od razu zauważył charakterystyczny dla tego obrazu malowniczy światłocień. O samym zaś artyście wyrażał się z dużym uznaniem. Może zbyt przesadnie uznał go za samorodny talent, pozbawiony wykształcenia. W rzeczywistości ten przedstawiciel szkoły ferraryjskiej zdobywał wiedzę malarską w Mantui, a wzory czerpał z twórczości największych mistrzów na czele z Leonardem da Vinci. Dla Karamzina pędzel Corregia „jest przykładem subtelności i wdzięku”. Zdaniem pisarza jego obrazy mogłyby prześcignąć nawet dzieła Rafaela, gdyby miał on okazję oglądać je w Rzymie. Jednakże nigdy losy nie zawiodły go do tego miasta.

Znacznie więcej miał do powiedzenia autor *Listów podróżnika rosyjskiego* w odniesieniu do innych malarzy. Najwięcej miejsca poświęcił Michałowi Aniołowi (właśc. Michelangelo Buonarroti), rzeźbiarzowi, malarzowi, architektovi i poecie. Zgodnie z powszechnie akceptowanymi przekonaniem Karamzin dowodził, że we wszystkich wymienionych dziedzinach artysta osiągnął najwyższy stopień doskonałości. Pisarz wymienił tylko jeden obraz Michała Anioła. Nie podał jednak tytułu, ograniczając się do krótkiego opisu skazanego na śmierć bohatera¹¹. Dlatego trudno o identyfikację tego dzieła włoskiego malarza.

Z dużym uznaniem wypowiedział się Karamzin o twórczości Veronesa (właśc. Paolo Caliari). Jego płótna określił jako „wspaniałe pod względem żywości i pogodności namalowanych postaci oraz świeżości kolorystyki” (s. 53). W Dreźnie pisarz obejrzał jeden z najbardziej znanych obrazów Veronesa – *Porwanie Europy*. Zauważył, że źródłem natchnienia dla artysty

¹⁰ Н. Карамзин, *Письма русского путешественника*, Ленинград 1984, s. 52.

¹¹ Karamzin powołuje się na legendę, w myśl której jakoby Michał Anioł, pragnąc sugestywnie namalować umierającego Chrystusa, zabił człowieka służącego mu jako model Zbawiciela. Warto dodać, że legenda ta znalazła odbicie w tragedii Puszkina *Mozart i Salieri*.

była natura, którą starał się upiększać. Natomiast z dużą rezerwą ustosunkował się do jednego z twórców manieryzmu – Giulia Romana, zarzucając mu zależność od sztuki antycznej.

W swych *Listach* Karamzin ocenił wszystkich wybitniejszych malarzy reprezentowanych w Galerii Drezdeńskiej. Interesował go Agostino Carracci (pochwalił go za bogatą wyobraźnię), Jacopo Tintoretto, Jacopo Bassano, Giordano Luca, Salvatore Rosa, Nicolas Poussin oraz Peter Paul Rubens, który wywołał zachwyt pisarza rosyjskiego: „Jaki poetycki duch tkwi w jego obrazach! cóż za bogactwo myśli i harmonia! Jaka żywość kolorów, twarzy i odzieży! W żaden sposób nie chciał naśladować antyku i malował wszystko z natury” (s. 54). Tego mistrza szkoły flamandzkiej cenił Karamzin na równi z artystami włoskiego Renesansu.

Zapoczątkowana przez Karamzina podróż artystyczna do Drezna będzie kontynuowana przez wielu pisarzy rosyjskich już w epoce romantyzmu. Chronologicznie na pierwszym miejscu należy wymienić poetę-dekabrystę Wilhelma Küchelbeckera, który udał się do Europy Zachodniej jako sekretarz dygnitarza A. Naryszkina. Obydwaj Rosjanie dotarli do Drezna w połowie listopada 1820 r. Tutaj zatrzymali się na kilka dni w celu zwiedzenia zabytków tego miasta, głównie zaś słynnej galerii, którą Küchelbecker opisał w prowadzonym wówczas dzienniku¹².

Pośród wszystkich eksponowanych tam obrazów poeta wyróżnił *Madonnę Sykstyńską*. Analiza tego dzieła była dla krytyka pretekstem do rozmyślań o akcie twórczym i osobowości artysty. Ujawnia się tutaj romantyczne podejście podróżnika do zagadnień sztuki. Wrażenie, wywołane „nieziemskim zjawiskiem” – obrazem Rafaela – było wyjątkowo silne. Küchelbecker w patetycznych słowach zapisał swe impresje artystyczne, bardziej zwracając uwagę na własne przeżycia niż na formę wyrażającą utrwalone przez malarza treści religijne:

Tajemne drżenie wkradło się do mojej duszy! – Ujrzałem nieziemskie zjawisko, niebiańska czystość, wieczny, boski spokój na czole Dzieciątka i Matki. Obydwoje napelnili mnie strachem: czyż mogę patrzeć na nich właśnie ja – niewolnik ziemskich namiętności i pragnień? Wzrok mój przykuła cudowna pokora na ustach Matki: nie byłem w stanie rozstać się z tą zjawą, nawet gdyby grom niebieski zabił mnie, niegodnego! [...] Obecnie nie umiem opisać swych myśli i marzeń, które oświetliły moją duszę podczas oglądania Matki Boskiej; czułem się wszakże lepszym człowiekiem za każdym razem, gdy powracałem do domu po obejrzeniu obrazu¹³.

Z dalszej części nie przytoczonej przez nas opinii Küchelbeckera wynika, że pociecia była znana legenda o Rafaelu, którą jako romantyk całkowicie

¹² А. Архипова, В. К. Кюхельбекер о живописи, [в:] *Русская литература и изобразительное искусство XVIII-начала XX века. Сборник научных трудов*, Ленинград 1988, s. 66–83.

¹³ В. Кюхельбекер, *Путешествие. Дневник Статьи*, Ленинград 1979, s. 33.

akceptował. Wyjaśnijmy zatem od razu, iż powstała ona w kręgu niemieckich romantyków, a jej narodziny wiązały się z książką Wilhelma Wackenrodera i Ludwiga Tiecka *Wynurzenia serdecznego miłującego sztukę brata zakonnego* (1797), traktującą o boskim posłannictwie artysty oraz o jedności sztuki i wiary.

Dzieło to dwukrotnie wydawano pod zmienionym tytułem *Fantazje o sztuce* (1799, 1814). Za każdym razem włączano tu szkic Wackenrodera *Widzenie Rafaela*. Jego treść sprowadza się do powtórzenia za fikcyjnym autorem-mnichem znalezionej rzekomo przez niego w jakiejś bibliotece klasztornej zapisu ustnej opowieści Rafaela. Artyście podczas snu czy też modlitwy miała się objawić Matka Boska, którą już od dawna próbował bezskutecznie uwiecznić na płótnie. Dzięki tej wizji Rafael namalował niezwykle sugestywny obraz Madonny, powszechnie podziwiany na całym świecie.

W ten sposób powstała wymyślona przez Wackenrodera legenda o artyście włoskim i jego natchnieniu twórczym, która zrobiła wielką karierę w estetyce romantyzmu¹⁴. U jej podstaw leżały czynniki religijne, ale główna zasada była romantyczna: bezpośredni kontakt artysty ze światem idei rozumianym jako nagle ośnienie, przeciwstawione racjonalistycznemu światopoglądowi XVIII w.

Najstarsze tłumaczenie na język rosyjski książki Wackenrodera i Tiecka ukazało się w 1826 r.¹⁵ Natomiast Küchelbecker podziwiał i opisał *Madonę Sykstyńską* znacznie wcześniej. Musiał się zatem zapoznać z oryginalnym tekstem niemieckim (doskonale władał tym językiem) jeszcze w Rosji, albo też dopiero w Dreźnie. Cytowany fragment dziennika, w którym autor pisze o legendzie Rafaela, nie pozostawia żadnych wątpliwości. Küchelbecker nie tylko znał „genezę” *Madonny Sykstyńskiej*, ale także ją akceptował jako romantyk, czemu dał wyraz w dzienniku podróży do Dreznia.

Nie był zresztą odosobniony pod względem kultu Madonny. Prawie w tym samym czasie na Zachodzie znalazł się inny poeta – Wasilij Żukowski, który autentycznie pasjonował się malarstwem, wykazując w tej dziedzinie pewne uzdolnienia. W młodości marzył o poważnym studiowaniu sztuk pięknych w petersburskiej Akademii, co jednak nigdy się nie spełniło. Pozostał więc przez całe życie rysownikiem-dyletantem. Jego dorobek był imponujący: 14 albumów i ponad tysiąc rysunków, szkiców ołówkiem, piórem lub akwarelą¹⁶.

¹⁴ А. Михайлов, Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэла, „Советское искусствоведение” 1979, № 2, s. 207–237. Autor pisze: „Wackenroderowska legenda o Rafaelu była, jak się wydaje, najbardziej rozpowszechnionym wariantem romantycznego mitu o artyście, tworzącym wedle boskiego natchnienia” (s. 220).

¹⁵ *Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного*, ред. Л. Тик, Москва 1826. Tłumaczenia dokonali poeci-lubomudrzy, apologetci niemieckiej filozofii romantycznej.

¹⁶ М. Соловьев, *Поэт-художник Василий Андреевич Жуковский*, „Русский библиофил” 1912, № 7–8, s. 87.

Pierwsza podróż zagraniczna (1820–1822) rozszerzyła skalę zainteresowań artystycznych Żukowskiego. Poeta miał okazję do zwiedzenia galerii malarstwa w Warszawie, Berlinie, Dreźnie, Zurychu i Mediolanie. W Dreźnie poznał osobiście Tiecka. Obydwaj romantycy szybko znaleźli wspólny język. Zapewne rozmawiali także o legendzie Rafaela i jego *Madonnie Sykstyńskiej*¹⁷. Żukowski bowiem wiele razy przychodził do Galerii Drezdeńskiej i był zauroczony dziełem włoskiego artysty.

Swoje impresje na ten temat zawarł w znanym liście (z 29 czerwca 1821 r.) do swej uczennicy, wielkiej księżny Aleksandry Fiodorowny. (Fragment listu opublikuje następnie jako osobny artykuł pt. *Madonna Sykstyńska* w almanachu dekabrystowskim „Polarnaja zwiezda”). Ten programowy tekst poety stanie się najważniejszym źródłem wiedzy o drezdeńskim arcydziele dla wielu pokoleń Rosjan.

Żukowski bowiem dał wszechstronną analizę obejrzanego obrazu, ujawniając swe kompetencje w zakresie kompozycji, kolorystyki, rozmieszczenia postaci oraz ich psychologicznych funkcji. Podobnie jak w przypadku Küchelbeckera twórca ballad za siłę sprawczą aktu twórczego uznał legendę o Rafaelu. Poeta rosyjski ocenił *Madonnę Sykstyńską* jako ucieleśnienie cudu. „Czas, spędzony przed tą Madonną, należy do najszczęśliwszych chwil mego życia” – wyznał we wspomnianym liście¹⁸. Żukowski był przekonany, że tylko raz dane było artyście tak właśnie namalować Madonnę i ów dar niebios stał się udziałem Rafaela, który dostał łaski „objawienia”.

W dziele przedstawiciela włoskiego Renesansu pisarz znalazł wyraz typowego dla romantyka konfliktu między ideałem i rzeczywistością. Swoje rozumienie owego ideału zaprezentował w wierszu *Lallah Rookh* (1820), w którym ujawniła się charakterystyczna dla jego postawy idea chrześcijańskiego samowyrzeczenia się. Szczęście można osiągnąć tylko poza życiem doczesnym, w świecie harmonijnej doskonałości – dowodził autor. Tam właśnie mieszka „geniusz czystego piękna” – wedle jego określenia – przynoszący twórcy natchnienie, ilekroć zstąpi na ziemię. Nieprzypadkowo tę właśnie strofę zacytował Żukowski w opisie *Madonny Sykstyńskiej*.

Stworzona przez Wackenrodera i upowszechniona za sprawą Żukowskiego legenda o Rafaelu weszła na trwałe do literatury rosyjskiej¹⁹. Szczególnie pobudzała wyobraźnię pisarzy romantycznych. Sztukę Rafaela pojmowali oni jako żywe zjawisko artystyczne, w którym widziano najdoskonalsze wcielenie wymogów estetycznych epoki Puszkiniowskiej.

¹⁷ В. Афанасьев, Жуковский, Москва 1987, s. 205.

¹⁸ В. Жуковский, *Рафаэлев Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)*, [w:] *Русские писатели об изобразительном искусстве*, red. Л. Гессен, А. Островский, Ленинград 1976, s. 31.

¹⁹ Zob. В. Mucha, *Legenda o Rafaelu w percepcji twórczej pisarzy rosyjskich*, [w:] *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*, red. H. Mazurek-Wita, Katowice 1995, s. 7–16.

Wróćmy jednak do Żukowskiego. W Galerii Drezdeńskiej oglądał też inne obrazy mistrzów włoskich. Spośród nich wyróżnił obraz Guido Reniego – przedstawiciela szkoły bolońskiej wczesnego baroku – *Dwie głowy Zbawiciela w koronie cierniowej*. Pisał o nim we Fragmentcie z listu do Saksonii (1821): „Obydwie głowy są prawie jednakowe, ale wyrażają różne reakcje: jedna – cierpienie połączone z pokorą i spokojem, druga – też cierpienie, lecz z wyrazem miłości malującej się we wzniesionych do nieba oczach”²⁰.

Z kolei Carlo Dolci – malarz barokowy działający we Florencji – zwrócił uwagę Żukowskiego obrazem *Zbawiciel z kielichem*. Tym razem jednak ocena nie wypadła korzystnie dla włoskiego artysty, któremu poeta rosyjski zarzucił brak motywacji psychologicznej. „To sztuka bez duszy” – podsumował swe impresje poeta.

Natomiast z zachwytem wyraził się o obrazie Grandiego (nie podał tytułu) przedstawiającego drogę krzyżową na Golgotę z pierwszoplanową postacią Chrystusa otoczonego przez strażników i tłum ludzi. Żukowskiego najbardziej wzruszył następujący epizod. „Obok Matki Boskiej stoi kobieta z niemowlęciem na ręku. Kobieta ta sama jest matką, rozumie cierpienie innej matki i ukradkiem całuje jej rękę, aby okazać w ten sposób swoje współczucie” (s. 55).

Podczas podróży do Saksonii Żukowski zatrzymał się w miasteczku Meissen (Miśnia). Zwiedził wtedy fabrykę porcelany oraz katedrę gotycką, w której podziwiał obraz Albrechta Dürera *Pokłon magów Chrystusowi*. Poeta następująco opisał swe wrażenia:

niezwykła siła i ekspresja na twarzach [...] Patrząc na te postacie łatwo się domyślić, czym różni się niemiecka szkoła [malarstwa] od innych: prostota, majestatyczność, ale nie idealizacja. Mniej działa na wyobraźnię, bardziej zaś na uczucia (s. 49).

Spośród wszystkich sądów Żukowskiego o malarstwie zachodnioeuropejskim²¹ największą karierę zrobił artykuł o *Madonnie Sykstyńskiej*²². Pod jego wrażeniem był także Mikołaj Ogariow, poeta, publicysta i działacz polityczny. Do pewnego stopnia zaskakuje fakt, że ten zdeklarowany rewolucjonista, mający opinię ateisty, pozostawił w swym dorobku kilka wierszy o tematyce maryjnej, bynajmniej nie dyskredytujących wartości religijnych.

²⁰ В. Жуковский, *Из дневных заметок в Париже*, [в:] *Сочинения В. А. Жуковского. Полное собрание в одном томе*, ред. П. Смирного, Москва 1905, s. 47.

²¹ Warto jeszcze przypomnieć, że w galerii berlińskiej Żukowskiego zainteresowało dzieło Rubensa *Wskrzeszenie Łazarza*. W dzienniku poeta nazwał wymieniony obraz (oparty na Ewangelii wg św. Jana) „niezrównanym” i pokusił się nawet o opis występujących tam postaci, zachwycając się szczególnie „bosko-ludzkiem” Chrystusem (В. Жуковский, *Из дневных...*, s. 47).

²² Współczesny znawca romantyzmu wyraził pogląd, że „całe pokolenia Rosjan przywykły do oglądania tego obrazu (*Madonna Sykstyńska*) przez pryzmat artykułu Żukowskiego” (Й. Манин, *Русская философская эстетика*, Москва 1969, s. 242).

W 1841 r. Ogariow wyjechał na kilka lat do krajów Europy Zachodniej. Odwiedził również Drezno. W liście do Eudoksji Suchowo-Kobylinej, opatrzonym datą 10 lipca 1842 r., poeta wyznał, że po długich wędrówkach i poszukiwaniu sensu życia przekonał się, iż może egzystować tylko w świecie sztuki. Dlatego czas spędzony w Galerii Drezdeńskiej uznał za najprzyjemniejszy w całej dotychczasowej podróży.

Najbardziej zafascynowała go *Madonna Sykstyńska*. Poeta doszedł do przekonania, że Rafael przez całe życie nosił w swej duszy ideał Madonny i Chrystusa. Zauważył również pewne podobieństwo między wszystkimi wizerunkami Matki Boskiej i jej syna w twórczości włoskiego artysty. Jednakże każdy jego obraz z cyklu Madonn przynosił – zdaniem Ogariowa – jakieś nowatorskie cechy, aż wreszcie powstała *Madonna* Rafaela – apogeum możliwości twórczych Rafaela. W ujęciu poety postać Najświętszej Panny stanowi uosobienie piękna wielkich ludzkich uczuć oraz ogromnej siły duchowej. „Patrzyłem w pokorze i zachwyceniu”²³ – wyznał Ogariow.

Aż do połowy XIX w. *Madonna Sykstyńska* była otoczona w Rosji czcią i uwielbieniem. Przez długi czas obowiązujący model interpretacyjny narzucał artykuł Żukowskiego z jego romantycznym pojmowaniem Madonny jako „geniuszu czystego piękna”. Ów sposób odczytania był tak sugestywny, że nie oparł mu się przez długi czas nawet Wissarion Bieliński, znany ze swego niechętnego stosunku do romantyzmu.

Podczas pobytu za granicą w 1847 r. krytyk był dwukrotnie w Dreźnie i oglądał *Madonnę Sykstyńską*. Swoje impresje na ten temat zawarł w programowym artykule *Przegląd literatury rosyjskiej 1847 roku*, będącym manifestem „szkoły naturalnej” – wczesnego stadium realizmu. Nurt ten stał w opozycji wobec romantyzmu i dlatego Bieliński – czołowy propagator sztuki realistycznej – poddał rewizji swe poglądy na temat legendy o Rafaelu.

We wspomnianym artykule krytyk wypowiedział się także na temat *Madonny Sykstyńskiej*. Stwierdził, że Rosjanie kształtowali swe opinie o obrazie na podstawie artykułu Żukowskiego i byli święcie przekonani, że mają do czynienia z „dziełem najbardziej romantycznym”. Tego samego zdania był również Bieliński. Dopiero wizyta w Galerii Drezdeńskiej spowodowała przewartościowanie jego poglądów.

Madonna Rafaela jest postacią czysto klasyczną, a bynajmniej nie romantyczną – dowodził krytyk. Twarz jej wyraża piękno, które istnieje samodzielnie, urok jej nie płynie z uduchowionego wyrazu twarzy. Przeciwnie, z twarzy tej niepodobna nic wyczytać. Twarz Madonny podobnie

²³ *Литературное наследство*, т. 61, Герцен и Огарёв, Москва 1953, s. 867. W liście do T. Granowskiego z 1841 r. Ogariow pisał: „Kocham Niemcy! Widziałem tylko Drezno. W Dreźnie *Madonna* zadziwiająca. Dopiero tu zrozumiałem malarstwo [...] To mój ideał. Nie znajduję niczego lepszego” (cyt. za: M. Ałpatow, *Galeria Drezdeńska. Dawni mistrzowie*, tłum. J. Michałowski, Warszawa 1988, s. 387). Z innych obrazów oglądanych w Dreźnie Ogariow wyróżnił *Świętą Noc* Correggia, *Neptuna* Rubensa i *Chrystusa* Tycjana.

jak i cała jej postać tchną niewypowiedzianą szlachetnością i godnością [...] Lecz nie ma w niej ani cienia czegoś nieuchwytnego, tajemniczego, wszystko uderza wyraźną, czystą precyzją, surową regularnością i dokładnością linii, a zarazem szlachetnością i wykwentem barw!”²⁴.

Kategoryczna opinia Bielińskiego wywarła pewien wpływ na poglądy pisarzy rosyjskich o *Madonnie Sykstyńskiej*. Jednakże nie była ona w stanie „nawrócić” romantyków, którzy w dalszym ciągu pozostali przy bliskiemu ich sercom modelowi odczytania obrazu przez Żukowskiego.

Najlepiej chyba zaznajomionym z kulturą Zachodu pisarzem rosyjskim był Iwan Turgieniew. Znaczną część swego życia spędził przecież poza krajem ojczystym. W korespondencji i dziełach literackich autora *Rudina* znajdujemy dużo wzmianek o sztuce zachodnioeuropejskiej, w tym również o malarstwie²⁵. Także i on był w Galerii Drezdeńskiej, chociaż nie miał tak entuzjastycznego stosunku do Rafaela jak jego rosyjscy poprzednicy. Czasami pozwalał sobie nawet na uszczypliwe uwagi pod adresem rodaków, którzy pielgrzymowali do Drezna, aby podziwiać *Madonnę Sykstyńską*. Nie bez ironii wspominał, jak na ustawionej naprzeciw obrazu kanapie siedziały „pokolenia podróżników rosyjskich” odbywających „męczące dyżury”²⁶ przed płótnem Rafaela.

Natomiast doceniał samo dzieło malarza, będące dla pisarza ideałem piękna kobiecego. Cech Madonny użyczył Walentyńie Sipiaginej, jednej z bohaterek swej ostatniej powieści *Nowizna*. Była to kobieta trzydziestoletnia „o twarzy sńiadej, ale świeżej, w jednym tonie przypominającej oblicze *Madonny Sykstyńskiej* o cudownych, głębokich, aksamitnych oczach”²⁷.

Turgieniew znał również inne obrazy Rafaela i przywoływał je w swoich utworach. Tak np. bohater noweli *Hamlet powiatu szczygrowskiego* podczas pobytu w Rzymie oglądał ostatnie dzieło włoskiego mistrza – *Przemienienie*. W innej zaś opowieści Asia tytułowa bohaterka jest porównana do Rafałowski *Galatei*. Pisarz rosyjski miał tu na myśli fresk *Triumf Galatei* (1514), na którym ukazana jest piękna nimfa Galatea ze swym ukochanym pastuchem Akidem, zamordowanym potem – jak głosi mit – przez cyklopa Polifema.

²⁴ W. Bieliński, *Pisma literackie. (Wybór)*, tłum. J. Walicka oraz W. Anisimow-Bieńkowska, oprac. A. Walicki, Wrocław 1962, s. 502–503.

²⁵ П. Заборов, И. С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство, [в:] *Русская литература и зарубежное искусство...*, s. 124–155.

²⁶ И. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*, т. XV, Москва 1961, s. 10.

²⁷ I. Turgieniew, *Nowizna*, przeł. A. Wat, Warszawa 1954, s. 38. *Madonna Sykstyńska* pojawiła się jeszcze dwukrotnie w tej powieści. Za każdym razem powołuje się na nią inna bohaterka – Marianna, krytycznie ustosunkowana do Sipiaginej: „O, ona siebie zna, wie, że podobna jest do Madonny, a w istocie nie kocha nikogo!” (s. 105). „Walentyńa Michajłowna uważa się za arystokratkę – mówi dalej Marianna do Niezdanowa – ale w istocie jest zwykłą plotkarką i pozerką, ta pańska Rafałowska Madonna” (s. 107).

Przywołajmy jeszcze jedną Rafaelowską reminiscencję, tym razem wykorzystywaną w opowieści *Wiosenne wody*. Przy opisie wyglądu zewnętrznego Dżemmy autor wyróżnił piękną linię jej rąk, a zwłaszcza długie i giętkie palce, co mu przypomniało Fornarinę. Miał tu na myśli słynny portret córki piekarza, Małgorzaty. Tradycja głosiła, iż była ona narzeczoną artysty. Zaś portret nazywano *Fornariną* i taki tytuł utrwalił się do naszych czasów.

W twórczości Turgieniewa znajdziemy wiele wzmianek o malarstwie zachodnioeuropejskim, które pisarz poznał podczas podróży do Niemiec, Francji czy Włoch. Weźmy dla przykładu powieść *W przededniu*. Jej pierwszoplanowe postacie – Insarow i Helena – znaleźli się w Wenecji, gdzie w tamtejszej Akademii oglądali m. in. dzieło Tintoretta *Cud św. Marka*.

Helena śmiała się do łez ze św. Marka – Tintoretta – co skacze z nieba, jak żaba do wody, by ratować katowanego niewolnika; Insarow ze swej strony wpadł w zachwyt na widok pleców i tydek owego energicznego męża w zielonej chlamidzie, który stoi na pierwszym planie Tycjanowskiego *Wniebowzięcia* i wznosi ręce śladem Madonny; natomiast sama Madonna – piękna, silna niewiasta, spokojnie i majestatycznie ulatująca na łono Boga-Ojca – wywarła wrażenie i na Helenę i na Insarowa; podobała im się również surowa i święta postać starca na obrazie Cima da Conegliana²⁸.

Turgieniew znalazł z autopsji ową galerię, gdyż miał okazję ją odwiedzić podczas podróży po Włoszech (1857–1858). Zatrzymał się wtedy także w Rzymie, gdzie poznał Aleksandra Iwanowa. Wspólnie odbyli wycieczkę do Albano oraz Frascati, opisaną przez Turgieniewa w szkicu *Podróż do Albano i Frascati*. Znajdujemy tu również wzmianki o malarstwie Rafaela, Overbecka, Perugina i Veronesa.

Także i pozostali przedstawiciele „wielkiej trójki” realistów rosyjskich interesowali się malarstwem zachodnioeuropejskim, a zwłaszcza *Madonną Sykstyńską*. Jej entuzjastą stał się młody Lew Tołstoj. Podczas swej pierwszej podróży zagranicznej (1857) zwiedził Galerię Drezdeńską i był „mocno poruszony”²⁹ widokiem arcydzieła Rafaela. Po powrocie do kraju będzie miał jeszcze z tym obrazem do czynienia, gdyż babka podarowała mu jego kopię. W liście z 14 kwietnia 1858 r. Tołstoj pisał do niej: Twoja *Madonna* wisi u mnie i cieszy mnie³⁰.

Reprodukcja *Madonny Sykstyńskiej* wisiała także w domu Fiodora Dostojewskiego. W odróżnieniu od Tołstoja twórca *Zbrodni i kary* pozostał do końca życia pod silnym wrażeniem tego dzieła. Mamy na to dowody

²⁸ I. Turgieniew, *W przededniu*, przeł. T. Stępniewski, Warszawa 1951, s. 165.

²⁹ В. Шкловский, *Лев Толстой*, Москва 1967, s. 195.

³⁰ Л. Толстой, *Собрание сочинений в двадцати двух томах*, т. XVIII, Москва 1984, s. 512. Wzmianki o Rafaelu pojawiają się także w traktatach estetycznych pisarza (zob. L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, przeł. M. Leśniewska, Kraków 1980, s. 167, 168, 201, 202, 204, 283, 374).

w postaci wspomnień jego żony Anny. Obydwójce niedługo po ślubie (1867) wybrali się za granicę i znaleźli się w Dreźnie. Pisarz od razu zaprowadził żonę do galerii malarstwa, służąc jej za przewodnika. Obrazy Rafała uznał Dostojewski za „najwyższy przejaw geniuszu ludzkiego”. Potrafił całymi godzinami stać przed *Madonną Sykstyńską* – tym „zadziwiającej piękności obrazem”³¹ – zamyślony i wzruszony. Sama Anna też była pod wielkim wrażeniem tego płótna.

Pisała o nim nie tylko we wspomnieniach, ale także w *Dzienniku* ogłoszonym pod tytułem *Mój biedny Fiedia*.

Co za piękno, co za niewinność, ile pokory, ile cierpienia w tych oczach! Fiedia uważa, iż w uśmiechu Madonny tkwi ból [...] Dzieciątko na rękach Matki Boskiej nie podobało mi się. Fiedia ma rację, że nie jest to wcale dziecięca twarz. Św. Sykstus wyjątkowo dobry, cudowna twarz starca, pełna uszanowania dla Matki Boskiej. Św. Barbara nie podobała mi się wcale, chociaż zapewne jest piękną. Trzyma się bardzo teatralnie, wyniośle, jej poza jest nienaturalna. Z aniołów podobał mi się ten z prawej strony, który z takim cudownym wyrazem twarzy patrzy do góry. *Madonna Sykstyńska* wywarła na mnie takie wrażenie, że za żadne skarby nie mogłam już więcej niczego oglądać³²

– skonstatowała żona pisarza.

W twórczości Dostojewskiego znajdziemy wiele śladów świadczących o zainteresowaniu pisarza obrazem Rafała. Zatrzymajmy się dla przykładu na *Zbrodni i karze* oraz *Biesach*. W pierwszej powieści, w której autor wyposażył swe bohaterki w cechy Madonny dreźnieńskiej³³, Swidrygajłow mówi do Raskolnikowa o swej narzeczonej, że ma twarz podobną do Madonny Rafała, po czym dodaje: „Wszak *Madonna Sykstyńska* ma twarz fantastyczną, twarz pomyłonej cierpiętnicy – to się panu nie rzuciło w oczy?”³⁴.

Jeden z bohaterów drugiej powieści – *Biesy* – Stepan Wierchowieński – należał do entuzjastów dzieła Rafała i zamierzał nawet napisać o nim książkę. Jednakże inne osoby z jego otoczenia patrzyły zupełnie inaczej na *Madonnę Sykstyńską*. Julia Michajłowna wyznała, że przesiadzała przed tym obrazem dwie godziny i wyszła rozczarowana. „Nie zrozumiałam nic i byłam bardzo zawiedziona” – powiedziała do Barbary Pietrownej. Ta zaś odparła: „Madonna jest do niczego”³⁵.

³¹ A. Dostojewska, *Wspomnienia*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1974, s. 156, 157.

³² A. Dostojewska, *Mój biedny Fiedia. Dziennik*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1971, s. 30.

³³ К. Баршт, „Сикстинская Мадонна” в женских образах Достоевского, „В мире книг” 1984, № 3, s. 78–80.

³⁴ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, oprac. J. Smaga, Wrocław 1987, s. 563–564. Słowa o „pomyłonej cierpiętnicy” opatrzone uwagą: „Tak odbierał *Madonnę* Rafała sam Dostojewski”.

³⁵ F. Dostojewski, *Dzieła wybrane*, t. III, *Biesy*, przeł. J. Zagórski i Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 337, 338.

Najczęściej podróżnicy rosyjscy odwiedzali Niemcy i Francję, rzadziej Włochy. A już do wyjątków należały wyjazdy do Hiszpanii, chociaż kraj ten był bardzo popularny w rosyjskiej literaturze romantycznej³⁶ (przypomnijmy chociażby dramat Lermontowa *Hiszpanie*). Znaczną rolę w procesie mody na „hiszpańskość” odegrał Wasyl Botkin, publicysta i krytyk z obozu okcydentalistów. Najbardziej znane są jego *Listy o Hiszpanii*, będące opisem wrażeń z podróży do tego kraju odbytej w 1845 r.³⁷

Autor zwiedził wiele miast, z których uprzywilejowane miejsce pod względem sądów o malarstwie zajęła Sewilla. Tu właśnie żył, tworzył i zmarł wielki malarz epoki baroku Bartolomé Esteban Murillo, nazywany niekiedy hiszpańskim Rafaelem. Podobnie jak jego włoski poprzednik także malował Madonny z Dzieciątkiem, ale nie stronił również od tematyki obyczajowej, tworząc realistyczne sceny rodzajowe oraz portrety.

Botkin jest wyraźnie zauroczony religijną i świecką twórczością wymienionego Hiszpana, poświęcając mu wiele miejsca w listach z podróży, znacznie więcej niż innym malarzom, których płótna miał okazję oglądać. „Jeśli choć trochę lubicie malarstwo [...] jedźcie do Sewilli, jedźcie obejrzeć wielkiego Murilla!”³⁸ – pisał w *Listach o Hiszpanii*. Sam musiał jeszcze przed przyjazdem do tego kraju zapoznać się z dokonaniem artystycznymi wymienionego malarza, a być może uczynił to dopiero w Sewilli, gdyż jego wiedzę o nim należy uznać za gruntowną. Botkin zaznajomił czytelników z biografią Murilla i jego osiągnięciami ukazanymi na tle malarstwa hiszpańskiego. Jego zdaniem malarstwo to wyrosło z katolicyzmu i dlatego było w stanie stworzyć jedyną w Europie religijną szkołę malarstwa reprezentowaną najpełniej przez Murilla.

Pod jego adresem podróżnik rosyjski wypowiedział wiele pochwał, uważając go za genialnego artystę, przewyższającego nawet Rafaela. I chociaż zachwyt Botkina jest z pewnością przesadzony, to przecież nie zmienia to w niczym faktu, iż ogłoszone na łamach poczytnego „Sowiennika” *Listy o Hiszpanii* (1847–1849, 1851) były dla Rosjan cennym źródłem wiedzy o sztuce mało znanego w ich kraju artysty.

³⁶ М. А. Алексеев, *Очерки истории испано-русских литературных отношений XV–XIX вв.*, Ленинград 1964, s. 171–206.

³⁷ Б. Олашек, *Письма русского путешественника Карамзина и жанр „писем русских европейцев” I пол. XIX века*, [в:] *Русская проза эпохи Просвещения. Новые открытия и интерпретации*, ред. Э. Малёк, Лодзь 1996, s. 83–84.

³⁸ W. Botkin, *Listy o Hiszpanii*, tłum. W. Śliwowska, Warszawa 1983, s. 94. Na tej samej stronie Botkin pisał: „Jeśli nie znacie Murilla, jeśli nie oglądaliście go właśnie tu, w Sewilli, wierzę mi, że cały świat pełen niewypowiedzianego czaru pozostaje dla was nie znany”.

Богуслав Муха

ШЕДЕВРЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В ОЦЕНКЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ

В настоящей статье дается анализ „художественных“ поездок русских писателей конца XVIII–XIX в. за границу, преимущественно в Германию, Францию и Италию. Нас интересовали исключительно авторы, которые увлекались западноевропейской живописью и изучили ее по собственному наблюдению. Свои впечатления использовали потом в переписке, мемуарах, дневниках и художественных произведениях. Они тоже учитываются в нашей статье.

Принимая во внимание хронологический критерий мы рассказали о поездках И. Хемницера (Париж), Д. Фонвизина (Париж, Флоренция), Н. Карамзина (Дрезден), В. Кюхельбекера (Дрезден), В. Жуковского (Дрезден, Лейпциг), Н. Огарева (Дрезден), В. Белинского (Дрезден), И. Тургенева (Дрезден, Венеция, Рим), Ф. Достоевского (Дрезден) и В. Боткина (Севилла). Самую высокую оценку писателей-путешественников получили: Рафаэль, Рубенс, Дюрер, Тициан и Мурильо, а наиболее излюбленным шедевром русских литераторов оставалась на много десятилетий *Сикстинская Мадонна* Рафаэля.