

# Maria Nitka

---

## Rosyjscy i polscy malarze w Rzymie lat 20. XIX wieku – wspólne narodziny malarstwa akademickiego

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 309-315

---

2013

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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
 TOM I

Maria Nitka  
 Uniwersytet Wrocławski; PISnSŚ

Rosyjscy i polscy malarze w Rzymie lat 20. XIX wieku  
 – wspólne narodziny malarstwa akademickiego

Rzym – uniwersalna stolica sztuk, unikatowe połączenie antyku i nowożytności stanowił przez wieki mekkę artystów z całej Europy. Swe apogeum podróże nad Tyber osiągnęły w epoce *Grand Tour*, kiedy to do licznego grona artystów dołączyli Rosjanie. Niespokojny czas wojen napoleońskich na krótko przerwał te wojaże, jednak już po kongresie wiedeńskim tradycja ta odżyła i Rzym w czasie pontyfikatu Leona XII ponownie zaludnił się artystami, wśród których nie brakowało rosyjskich i polskich nazwisk. Rosyjska kolonia w Wiecznym Mieście składała się z około dwudziestu malarzy, rzeźbiarzy i architektów, a wśród nich były tak ważne postaci jak: Karł Briułłow, Fiodor Bruni czy Sylwester Szczedrin.<sup>1</sup> Polska kolonia także się powiększała, a w jej gronie byli późniejsi nestorzy „naszego” malarstwa akademickiego, tacy jak: Woj-

ciech Korneli Stattler, Aleksander Kokular i Kanuty Rusiecki.<sup>2</sup> Kolonie artystów polskich i rosyjskich w Rzymie początku epoki restauracji były więc dość liczne, a ich rozmiar przekładał się na wagę współtworzących je postaci. Warto zatem spojrzeć na losy rosyjskich i polskich<sup>3</sup> artystów nad Tybrem w tym czasie, tym bardziej, że w przeciwieństwie do późniejszych okresów jest on mniej rozpoznany. W artykule tym wzajemne kontakty zostaną rozważone przede wszystkim z uwzględnieniem twórczości malarzy.

Korzenie artystycznych rezydencji nad Tybrem rosyjskich i polskich malarzy sięgają wieku XVIII. Idee studiowania w Rzymie krzewiły powstające wówczas instytucje kształcenia artystycznego –

<sup>1</sup> Wśród rosyjskich artystów w Rzymie byli wówczas (w nawiasie czas pobytu nad Tybrem) malarze: P. Basin (1819–1830), K. Briułłow (1822–1834), F. Bruni (1819–1836), J. Habertzettel (w latach 1840), M. Markow (1826–1836), O. Kiprenski (1816–1836), S. Szczedrin (1818–1830), W. Sazanow (1818–1830), A. Iwanow i G. Łapczenko (obydwaj od lat 30. XIX w., Iwanow do 1857, Łapczenko do 1840); rzeźbiarze: Stegman, M. Kryłow (w latach 1820), S. Galberg (1818–1828); architekci: A. Briułłow (1822–1830), Sassen i W. Glinka (w latach 1830); Keller (1830: 79, 95, 104); Ciampi (1834–1842).

<sup>2</sup> Polską kolonię artystyczną nad Tybrem tworzyli malarze: A. Kokular (1817–1826), J. Maszkowski (1820–1824), F. Pfanhauser (1821–1831), J. Trojanowski (1821–1824), J. Kurowski (1821), K. Rusiecki (1822–1829), W. K. Stattler (1823–1831), J. Zieliński (obydwaj w latach 20 XIX w.), J. Miszewski (1824–1826), J. Karczewski (1829–1833), Marcin Zaleski (1829–1830); rzeźbiarze: K. Hegel (1823–1827 i 1829–1830), I. Mieroszewski (1821), P. Maliński (1820–1823), J. Tatarkiewicz (1823–1828); architekci: K. Podczażyński (1820–1822), P. Aigner (po 1827), A. Idzkowski (około 1825); Masłowski (1964: 85–86); Drema (1996: 78–80) Keller (1830: 88, 89, 94, 98).

<sup>3</sup> Nitka (2007).

Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu w Rosji, a w Polsce program stypendialny Stanisława Augusta Poniatowskiego wspierany przez działania arystokracji.<sup>4</sup> To właśnie ukształtowani przez nie artyści, tacy jak wychowankowie petersburskiej akademii: Wasilij Szebujew, Aleksiej Jegorow i Alexander Warnek, i królewski stypendysta Franciszek Smuglewicz, przyswiecali odradzającej się modzie na „Italię” po burzy wojen napoleońskich. Co ciekawe Rzym przyciągał bardziej Rosjan niż Polaków, ci bowiem chętnie udawali się do Paryża, który zalecały częściej niż Wieczne Miasto polskie programy stypendiów artystycznych. Poddani italofila Mikołaja I i wychowankowie petersburskiej akademii wybierali *Romę* i zachwalali ją Polakom. Wymowny jest *casus* Kanutego Rusieckiego, który wysłany przez wileńską *alma mater* do Paryża wspominał w liście, iż poznał nad Sekwaną malarza rosyjskiego, który zachęcał go do wyjazdu do Rzymu<sup>5</sup>. Najprawdopodobniej był to Orest Kiprienski, który w korespondencji z Paryża do Rzymu, skierowanej do Halberga, pisał: „Kanuty Rusiecki z Wilna *pittor* przekaże Panu ten list i prosi o rady na początek. Rosjanie z Polakami trzymają się za ręce. Nie wchodzi w politykę serca, a artyści wszyscy są braćmi”<sup>6</sup>.

Rzym miał być zatem miejscem artystycznej wspólnoty ponad narodami. Owemu kosmopolityzmowi sprzyjało specyficzne rzymskie, międzynarodowe środowisko, w którym spotykali się przedstawiciele obu nacji. Co ciekawe Polacy i Rosjanie posiadali owych miejsc wspólnych spotkań dość sporo. Zdawać się by mogło, że nawet więcej niż z innymi nacjami. Sprzyjał temu oczywiście fakt wspólnego państwa, każdy obywatel Imperium Rosyjskiego pozostawał pod opieką poselstwa rosyjskiego w Państwie Papieskim i tam dopełniał wszelkich formalności wizowych.<sup>7</sup> Jednakże siedziba ambasady rosyjskiej w pałacu Kongregacji Krzewienia Wiary (*Palazzo Propaganda Fide*) była nie tylko miejscem dopełnienia administracyjnych obowiązków. Ambasadorowie Jego Imperatorskiej Wysokości przy Państwie Kościelnym, Andriej Itański, a po nim książę Grigorij Gagarin prowadzili międzynarodowy salon, którego gośćmi była elita współczesnego Rzymu, w tym liczni rosyjscy i pol-

scy artyści.<sup>8</sup> Innym miejscem wspólnych spotkań były salony arystokracji: księżnej Zinaidy Wołkońskiej, mieszący się w *Palazzo Feruzzi*, dom hrabianek Chlustin, oraz siedziba Rzewuskich w *Palazzo Zuccari* przy *via Felice*.<sup>9</sup> Do tej grupy należy dodać liczną arystokrację, która zwyczajowo ściągała do *caput mundi* na sezon zimowy, zwłaszcza na karnawał.<sup>10</sup> Innym miejscem spotkań były kafejki i trattorie. Rosjanie szczególnie upodobali sobie *Antico Caffè Greco* na *via Condotti* oraz położoną niedaleko trattorię *Lepre*.<sup>11</sup> W obydwu tych lokalach często przebywali wspólnie z polskimi artystami. Bardziej profesjonalną platformą spotkań były artystyczne towarzystwa, np. *Ponte Molle*, w którym organizowano wspólne festyny, a jeden z nich odbył się nawet na cześć Briułłowa.

Zachowały się także inne ślady żywych kontaktów polsko-rosyjskich, do jednych z bardziej enigmatycznych należy obraz *Czytelnicy gazet w Neapolu* Oresta Kiprienskiego z 1831 roku (il. 1). Jest to portret zbiorowy czterech mężczyzn na tle Wezuwiusza i wedle tradycji przedstawia on wizerunki Adama Mickiewicza, Antoniego Odyńca, hr. Aleksandra Potockiego i Zygmunta Krasieńskiego, albo – wedle innych relacji – Stefana Garczyńskiego. Wszyscy oni przebywali w Rzymie w latach 1829–1831, choć niekoniecznie udali się razem do Neapolu. Przedstawienie ich na tle wulkanu ma więc raczej charakter symboliczny, co podkreśla znajdująca się w centrum kompozycji, trzymana przez Potockiego gazeta, z napisem majuskułą *POLOGNE*. Jest to więc portret – manifest wybuchającej rewolucji listopadowej, o której właśnie dowiadują się polscy patrioci i którą przyjmują z poruszeniem. Enigmatyczny obraz jest zatem śladem poparcia dla polskich dążeń niepodległościowych przez demokratycznie nastawione elity rosyjskie.

Nad Tybrem było zatem wiele miejsc spotkań Polaków i Rosjan, najważniejszym z nich pozostawały jednak akademie, stanowiące kwintesencję *scu-*

<sup>4</sup> Cazzola (2004); Lorent (1930).

<sup>5</sup> LVIA (1822: I. 710v).

<sup>6</sup> OP GPM (56: A. 5); Swirida (1984: 70).

<sup>7</sup> Zgodnie z prawem każdy podany cara musiał udać się do ambasady; Januszkiewicz (2003: 366), Litwornia (2005: 208).

<sup>8</sup> Zachował się opis polskiego podróżnika Odyńca, towarzysza wojaży do Włoch Mickiewicza z listopada 1829 roku. Wspominał on, iż na obiedzie u ambasadora byli: „panowie Nibby i Lanzi (...) Aleksandr Turgeniew (...) pan Brułłow, najślawniejszy dziś (...) malarz rosyjski i obiecujący pójść w jego ślady młody Pan Bruni”. Odyniec (1961: 21). Ważnym wydarzeniem były także spektakle amatorskiego teatru księcia. Scenografię do nich przygotowywał polski artysta M. Zaleski. Kurier (1830); Swirida (1984: 71).

<sup>9</sup> Litwornia (2005: 207–259).

<sup>10</sup> Bal u księcia Gagarina opisał Odyniec (1961: 121–122).

<sup>11</sup> Jannattoni, Hufschmidt (1989).

*ola romana*. Ponieważ ani Polacy, ani Rosjanie nie posiadali swej akademii, ich edukacja bazowała na rzymskich instytucjach, w tym przede wszystkim na Akademii św. Łukasza, której przewodzili Vincenzo Camuccini oraz Bertel Thorvaldsen. Ci dwaj najważniejsi po śmierci Canovy artyści w *Romie* byli także od początku lat 20. XIX wieku honorowymi członkami Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu oraz opiekunami artystów rosyjskich, którzy korzystali ze stypendiów.<sup>12</sup> W ten sposób petersburska uczelnia zapewniała nagrodzonym absolwentom opiekę finansową i merytoryczną. Rosyjscy malarze mieli bowiem skrupulatnie ułożony plan pracy w Rzymie – musieli dostarczać odpowiednie kopie do oceny Camucciniemu i Thorvaldsenowi. Jednym z takich obowiązkowych zadań były kopie fresków Rafaela ze Stanz Watykańskich: Bruni kopiał *Wypędzenie Heliora*, Briułłow *Szkołę Ateńską*, odwzorowywano też *Stworzenie Adama* Michała Anioła. Dokładnie te same tematy prac wykonywali wówczas w Rzymie Polacy – Kanuty Rusiecki oraz Wojciech Korneli Stattler, a ich postępy oceniali ci sami mistrzowie, co pozwala sądzić, iż programy nauczania polskich i rosyjskich stypendystów były zbieżne i koordynowane.<sup>13</sup> Nauka w akademiach nie wystarczała jednakże polskim i rosyjskim stypendystom. W *Pamiętniku* Wojciech Kornelii Stattler wspominał wspólne uczenie się rysunku. Opisał pracownię, gdzie razem ze Szczedrinem i Holbergiem rysowali z odlewu gipsowego *Gladiatora* z Galerii Borghese.<sup>14</sup> Artyści ćwiczyli zatem klasyczny repertuar, tworząc ponadnarodową, słowiańską kolonię na wzór innych wspólnot działających we współczesnym im Rzymie np. wspólnoty germańskiej w *Willi Mata*.

Pracujących w *Romie* artystów interesowała jednak nie tylko sztuka dawnych mistrzów i uczenie się z wiekowych płócien, fresków i rzeźb. Dla wielu z nich inspirujące były obrazy natury przed ich oczyma i kontynuowali długą tradycję malarstwa pejzażowego, podróżując przez Rzymską Kampanię od *Romy* po Neapol. Drogę taką odbył Sylwester Szczedrin, pierwszy artysta rosyjski, który odniósł międzynarodowy sukces swym dziełem *Zamek Anioła* z 1823 roku.<sup>15</sup> Obraz zachwycał traf-



Il. 1. O. Kiprienski, *Czytelnicy gazet w Neapolu*, 1831, olej na płótnie, 64 x 78 cm, Państwowa Galeria Trietiaowska, Moskwa

nością ujęcia natury, zwłaszcza wycuciem „światła Południa”. Nie dziwi więc, iż pracujący wówczas nad Tybrem pejzażysta Rusiecki znał *oeuvre* Szczedriny, czego dowodem może być wykonany przez niego szkic wodospadu w Tivoli, powtarzający fragment obrazu Rosjanina.<sup>16</sup> Była to typowa praktyka Rusieckiego, który sporządzał też kopie widoków innych artystów np. Christiana Eckersberga, czy Ippolita Caffiego. Interesowali go bowiem działający w Rzymie pejzażyści, podpatrywał ich praktykę, ale wnioski wyciągał samodzielnie. W szkicu z Tivoli wedle Szczedriny skupił się na świetle wydobytym przez swobodnie rzuconą płamę barwną.

Zainteresowanie światłem Rusieckiego i Szczedriny znalazło wyraz w jeszcze jednym temacie, który podejmowali za osiemnastowieczną tradycją malarską żywą w Rzymie, w nokturnach – z dwoma skontrastowanymi rodzajami światła, zimnym blaskiem księżyca i ciepłym płomieniem ognia. Rusiecki wykonał *Klasztor nad morzem nocą* – prospekt mrocznego, klasztorowego krużganka, oświetlonego pochodnią i otwartego arkadami na widok morza w blasku księżyca. Szczedrin natomiast namalował

---

mu na Południe – dotarł do Neapolu, tam zafascynowała go „szkoła Posillipo” – grupa artystów malujących w plenerze w Posillipo, dzielnicy Neapolu. Bogatszy o te doświadczenia powrócił do Rzymu, gdzie odniósł duży sukces. Na stałe przeniósł się do Neapolu w 1825 r. i pozostał tam do śmierci w 1830 r., stając się jedną z ważniejszych postaci tamtejszej kolonii malarskiej. Михайлова (1984).

<sup>16</sup> K. Rusiecki, *Wodospad w Tivoli*, 1825, olej na płótnie, 40 x 31,5 cm, Litewskie Muzeum Sztuki (Lietuvos dailės muziejus, LDM), T-141. Kopiowanie pejzaży malowanych *dal naturale* należało do praktyki akademickiej i było dość typowym zjawiskiem w Rzymie, które uprawiał także Rusiecki. Nitka (2007: 47–69).

<sup>12</sup> Giuliani (1991: 131–147).

<sup>13</sup> Masłowski (1964: 48–49); Drema (1996: 98).

<sup>14</sup> Stattler (1916: 84).

<sup>15</sup> S. Szczedrin przybył do Rzymu w 1818 r. i od początku chciał zostać zgodnie z rodzinną tradycją pejzażyście. W celu doskonalenia warsztatu udał się w zwyczajową podróż z Rzy-

serię nokturnów Zatoki Neapolitańskiej, w których rozległy widok portu skąpany w zimnym świetle pełni miesiąca skontrastowany jest z pierwszoplanową grupą rybaków przy ciepłym blasku ogniska.<sup>17</sup> Zarówno Rusiecki, jak i Szczedrin interpretowali ów osiemnastowieczny temat we własny sposób, rezygnując z teatralnej malowniczości i skupiając się na wywołaniu nastroju przez barwę.<sup>18</sup>

Szczedrina i Rusieckiego interesowało nie tylko światło nocy, ale i światło dnia, zwłaszcza ostry, wyrazisty blask południa Italii. Przewodnikiem w tych poszukiwaniach był Szczedrin, który ćwiczył razem z malarzami ze „szkoły Posillipo”. Stworzył on charakterystyczny typ mariny, gdzie na pierwszym planie widać piaszczystą plażę portu z realistycznie oddanym ludzkim sztafżem, ograniczoną na drugim planie skośną szarpą otwartą na błękitne morze, zlewające się z niebem (il. 2). Pejzaże te cechuje jasna, ciepła tonacja i niemal gładka faktura przy impresyjnym rozdrobnieniu plamy barwnej, która doskonale oddaje migotliwe i intensywne światło Południa. Dokładanie taki sam typ pejzażu zastosował Rusiecki w *Widoku Neapolu* (il. 3). Krajobraz ten zasadniczo odbiega od jego rzymskich wedut i odmienność ta staje się zrozumiała dopiero w kontekście prac Szczedrina. Udający się w 1825 roku w podróż do Neapolu Rusiecki w wizji włoskiego Południa mógł mieć za przewodnika, sławnego od 1823 roku malarza rosyjskiego, którego mógł poznać osobiście dzięki Stattlerowi, i z którym już wcześniej łączyły go podobne luministyczne fascynacje.

Rosyjscy i polscy artyści spotykali się zatem w Rzymie w wielu rzeczywistych i konceptualnych przestrzeniach, ćwicząc warsztat akademickiego malarza, dlatego warto rozważyć relacje ich twórczości także w gatunku będącym ukoronowaniem *scuola romana*, czyli w malarstwie historycznym. Pierwszym ważnym rosyjskim obrazem historycznym powstałym w Rzymie w XIX wieku była *Śmierć Kamili siostry Horacjusza* Fiodora Bruniego

z 1824 roku (il. 4). Dzieło to stanowiło *pendant* dla obrazu Camucciniego *Odjazd Króla Attyli* i tak jak płótno „włoskiego Dawida” w pełni wypełniało założenia *scuola romana*.<sup>19</sup> W zestawieniu z pracą Camucciniego uwidaczniają się jednakże znaczące różnice w dziele Rosjanina – odmienny jest przede wszystkim dynamiczny układ kompozycji, nadmierne dramatyczne gesty bohaterów, dosłowne trawestacje Rafaela. Zauważyli to już współcześni, którzy chwalili prace Bruniego za: „naturalny i silny dramatyzm”.<sup>20</sup> Te cechy stały się wyróżnikami nowego stylu akademickiego malarstwa Rosjan w Rzymie lat 30. XIX wieku, którego sztandarowymi kompozycjami były obrazy Karla Briułłowa *Ostatni dzień Pompei* i Fiodora Bruniego *Wąż miedziany*. Te monumentalne obrazy ukończone w latach 30. i 40. XIX wieku, opracowywane były w Rzymie już od końca lat 20. tegoż stulecia, wzbudzając powszechny zachwyt układem swych wielofigurowych kompozycji, dramatyzmem akcji, jasnością gestykulacji rafaelowskich postaci, w końcu kolorystyką decydującą o patosie wyobrażonych scen.<sup>21</sup> Stały się one tak pożądaną w wieku XIX malarską epopeją przenoszącą wydarzenia jednostkowe w nieśmiertelną historię, poruszającą umysły i serca odbiorców, przez co zyskały status dzieł narodowych.<sup>22</sup>

Warto zauważyć, iż podobne cele stawiał malarstwo Wojciech Korneli Stattler, który do historii sztuki polskiej przeszedł głównie jako „nazareńczyk”. Recepcję taką zapewnił sobie sam Stattler, który w spisany wiele lat po pobycie w Rzymie

<sup>19</sup> *Śmierć Kamili siostry Horacjusza* F. Bruniego zamówił książę I. Bariatiński. Obraz wystawiono na ekspozycji kapiolińskiej w 1824 r., a jego autor został wyróżniony tytułem *membro d'onore* Akademii Św. Łukasza. Pinto, Barroero, Mazzocca (2003: 363, 368–369).

<sup>20</sup> „Северная пчела”, 1833; Pinto, Barroero, Mazzocca (2003: 359).

<sup>21</sup> Dzieła *Ostatni dzień Pompei* i *Wąż miedziany* cieszyły się szeroką recepcją zanim zostały ukończone – pierwszy z nich był malowany nad Tybrem od 1827, skończony w 1833 r., drugi od 1828 i wystawiony na salonie w 1841 r. Rzymskie pracownie Briułłowa i Bruniego odwiedzali liczni artyści, zwłaszcza od 1833 r., czyli od skończenia płótna Briułłowa, które zdobyło uznanie krytyki rosyjskiej (Gogola, Puszkina) i całej rzymskiej socjety – E. Viscontiego, a nawet przebywającego wówczas w *Romie* W. Scotta. Sława dzieła przekroczyła Państwo Kościelne, docenili je krytycy mediolańscy: G. G. Pezzi, F. Ambrosoli, D. Biorci, E. Visconti. Obraz odwiedził bowiem Mediolan w 1833 r., rok później był eksponowany na salonie w Paryżu, gdzie zdobył złoty medal. Dopiero w następnym roku znalazł się w Petersburgu, tam książę Demidoff darował go carowi, który przekazał go Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Pinto, Barroero, Mazzocca (2003: 360–361).

<sup>22</sup> Epopeją nazwał obrazy Rosjan P. E. Visconti, Visconti (1933).

<sup>17</sup> K. Rusiecki, *Klasztor nad morzem nocą*, 1827, olej na papierze, 22 x 32 cm, LDM, T-1500; S. Szczedrin: *Księżycowa noc w Neapolu*, 1828, olej na płótnie, 42,5 x 59,6 cm, Państwowa Galeria Trietiańska; *Widok z jaskini na Wezuwiusz i Castello del Ovo w świetle księżycy*, 1825, papier na płótnie, 11,8 x 18,5 cm, Galeria w Taganrogu; *Noc w Neapolu*, 1828, olej na płótnie, 18 x 28 cm, Muzeum Sztuki w Charkowie (Харьковский художественный музей).

<sup>18</sup> Rusiecki przetworzył znany z pracy Catela wzór, odwołujący się do XVIII włoskiego oryginału, który kopiował nawet Ksawery Lampi. Majo (1996: 71).





Il. 2. S. Szczedrin, *Widok Capri*, 1827–1828, olej na płótnie, 60,5 x 85 cm, Państwowa Galeria Trietiaowska, Moskwa



Il. 3. K. Rusiecki, *Widok Neapolu*, olej na płótnie, 44,9 x 63,5 cm, Żmudzkie Muzeum w Telszach



Il. 4. F. Bruni, *Śmierć Kamili siostry Horacjusza*, 1824, olej na płótnie, 350 x 526 cm, Muzeum Rosyjskie w Sankt Petersburgu



Il. 5. W. K. Stattler, *Machabeusze*, 1830–1842, olej na płótnie, 262 x 371 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

*Pamiętniku* przedstawił siebie jako „ucznią Overbecka”.<sup>23</sup> Jednakże bliski założeniom bractwa był tylko w jednym dziele (*Edukacja Marii*), w innych pracach natomiast oddalił się od antynaturalistycznej nazareńskiej estetyki. Widoczne jest to zwłaszcza w najslawniejszej jego kompozycji *Machabeuszach* (il. 5). Pracę nad tym płótnem rozpoczął Stattler w Rzymie w 1829 roku i skończył ją dopiero w 1842 roku. Przez dekadę Korneli opracował monumentalną, wielofiguralną kompozycję, o klasycznym trójdzielnym układzie, z dramatyczną sceną środkową i objaśniającymi ją grupami po bokach. Rozwijająca się przed widzem akcja, jest klasycznie retoryczna, a teatralne gesty jej bohaterów skłaniają do emocjonalnego odbioru, budując patos. Podstawy kompozycji tego obrazu są wyniesione z warsztatu Camucciniego, ale też zostały specyficzne „przerysowane”, stając się zbyt dramatyczne jak na klasyczną realizację, co uwidacznia się zwłaszcza

w gestach „aktorów” poszczególnych scen. Patos tej teatralnej kompozycji przywodzi na myśl właśnie dzieła Rosjan, z którymi łączy *Machabeusze* też warsztat malarski: zbyt dosłowne trawestacje dzieł Rafaela, mocny modelunek postaci, określający je wyraźny kontur, płaszczynowo kładziony kolor.

Wizualne rozwiązania, tematyka dzieła, w końcu założenia teoretyczne towarzyszące powstaniu *Machabeuszy* zbliżają to płótno do kompozycji Briullowa i Bruniego. Stattler mógł znać ich prace (choć wyjechał z Rzymu pod koniec 1831 roku), gdyż pracował z Szczedrinem, Sazanowem i Holbergiem, utrzymywał też bliskie kontakty z protektorką Bruniego Zinaidą Wołkońską. Jest zatem możliwe, iż śledził postępy prac Rosjan, będących na ustach całego ówczesnego Rzymu. Z całą pewnością musiał o ich dziełach słyszeć w Krakowie, gdzie dochodziły do niego listy Cranoffary i gdzie poszukiwał „obraźnictwa” – malarstwa idei.<sup>24</sup> Pró-

<sup>23</sup> Stattler (1916: 100–104).

<sup>24</sup> Stattler (1829: 73).

bując odnaleźć formę dla „narodowej epopei” mógł Stattler przedkładać jasne „czytelne” wizualnie malarstwo akademickie, którego najważniejszymi przedstawicielami w Rzymie byli Rosjanie, nad „duchowe” malarstwo nazareńczyków. Jednakże wobec skomplikowanej sytuacji politycznej w kraju wolał w dyskursie odwoływać się do „papieskiego” Overbecka niż do oficjalnego malarstwa Imperium Rosyjskiego.

Rzym lat 20. i początku lat 30. XIX wieku był zatem obszarem, gdzie często spotykali się polscy i rosyjscy twórcy, czasem pracujący ze sobą, częściej znający się z salonów i wystaw. Artyści nie stworzyli zwartej, intelektualnej kręgi, jak miało to miejsce w przypadku kolonii nacji północnych w *Wili Malta*, jednak wymieniali się doświadczeniami i podpatrywali swe dzieła. W szczególności interesujący wydawał się dorobek twórców rosyjskich, którzy od połowy lat 20. XIX wieku zaczęli odnosić sukcesy w Wiecznym Mieście. Twórczość ta często jest pomijana w historii malarstwa europejskiego XIX stulecia, choć w swoim czasie było to malarstwo elektryzujące najważniejsze ekspozycje i salony. Z pewnością jednak nie można go pominąć w rozważaniach nad kształtem polskiej kolonii nad Tybrem w XIX stuleciu.

### Źródła archiwalne

LVIA 1822 = Lietuvos valstybės istorijos archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne, LVIA), Wilno, f. 1135, op. 19, dz. 15. „K. Rusiecki, list do rodziców”, 21. V 1822, l. 710v.

ОР ГРМ 56 = Отдел рукописей Государственного Русского Музея (Dział Rękopisów Państwowego Muzeum Rosyjskiego, ОР ГРМ), Санкт-Петербург, ф. 56, ед. хр. 45, л. 5.

### Bibliografia

Cazzola 2004 = Cazzola, Pietro: *L' Italia dei Russi tra Settecento e Novecento*, Moncalieri 2004.

Ciampi 1834–1842 = Ciampi, Sebastiano: *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze dell'Italia colla Russia, colla Polonia et altre parti settentrionali*, t. I–III, Firenze 1834–1842.

Drema 1996 = Drema, Vladas: *Kanutas Ruseckas*, Vilnius 1996.

Giuliani 1991 = Giuliani, Rita: „Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi” [w:] *Thorvaldsen l'ambiente, l'influsso, il mito*, Patrick Kragelund, Mogens Nykjær (red.), Analecta Romana Instituti Danici Supplementa, 18, Roma 1991: 131–147.

Jannattoni, Hufschmidt 1989 = Jannattoni, Livio, Hufschmidt, Tamara Felicitas: *Antico caffè greco. Storia, ambienti, collezioni*, Roma 1989.

Januszkiewicz 2003 = Januszkiewicz, Adolf: *Listy z Syberii*, Warszawa 2003.

Keller 1830 = Keller, Enrico: *Elenco di tutti i pittori, scultori, ed altri artisti di Roma con indicazione de'giorni e ore, delle funzioni, apertura de'musei, biblioteche ec.ec.*, Roma 1830.

Kurier 1830 = *Kurier Warszawski*, 28 III (1830).

Litwornia 2005 = Litwornia, Andrzej: *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005.

Loret 1930 = Loret, Maciej: *Życie Polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930.

Majo 1996 = Majo, Elena di (red.): *Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma*, katalog wystawy, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Torino 1996.

Masłowski 1964 = Masłowski, Maciej: *Studia malarские Wojciecha Kornelego Stattlera*, Wrocław 1964.

Nitka 2007 = Nitka, Maria: „Światło Rzymu”, *Quart*, 3 (2007): 47–69.

Odyniec 1961 = Odyniec, Antoni Edward: *Listy z podróży*, t. II, Warszawa 1961.

Pinto, Barroero, Mazzocca 2003 = Pinto, Sandra, Barroero, Liliana, Mazzocca, Fernando (red.): *Maestà di Roma. Da Napoleonica all'unità d'Italia*, katalog wystawy, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 2003.

Stattler 1829 = Stattler, Wojciech Korneli: „O akademii malarstwa i rzeźby w Rzymie”, *Rozmaitości naukowe*, 11 (1829): 74–84.

Stattler 1916 = Stattler, Wojciech Korneli: *Pamiętnik*, Kraków 1916.

Swirida 1984 = Swirida, Inessa: „Rosyjsko – polskie związki artystyczne w końcu XVIII i pierwszym trzydziestoleciu XIX w.” [w:] *Kultura polska XVIII i XIX w. i jej związki z kulturą Rosji*, Igor Bełza (red.), Sympozjum, Nieborów, X 1978, Wrocław 1984: 65–89.

Visconti 1933 = Visconti, Pietro Ercole: *L'ultimo giorno di Pompei. Quadro dipinto dal Signor Cavaliere Carlo Bruloff...*, Roma 1833.

Михайлова 1984 = Михайлова, К[ира] В.: *Сильвестр Ф. Щедрин*, Ленинград 1984.

Maria Nitka

## Russian and Polish painters in Rome in the 1820s and at the beginning of the 1830s – the common birth of the 19<sup>th</sup> century academic art

The eternal *Rome*, the universal capital of the art has been a Mecca for artists from all over Europe, since time immemorial. Voyages on the Tiber reached its apogee in the *Grand Tour* period, when the Russians joined the large body of artists. The tradition was continued at the beginning of the Restoration period, i.e. till the end of the pontificate of Pope Leo XII, when Rome again came alive with artists, among them many Russians and Poles. The Russian artistic colony consisted of about twenty painters, sculptors and architects, also figures of great significance such as Fyodor Bruni, Karl Bryullov and Silvestr Shchedrin. The Polish colony grew in number as well, among them there were such important painters as Wojciech Korneli Stattler and Kanuty Rusiecki. Neither the importance of these colonies on the Tiber for both nations' arts of that period nor the Polish-Russian relations have been studied much yet. In this article we focus mainly on the artistic output of the Polish and Russian painters in Rome. Firstly are presented common places for these community such as the Russian Embassy, where Prince Grigorij Gagarin ran an international salon, gathering numerous Polish and Russian artists (M. Zieliński, K. Rusiecki, F. Bruni, K. Bryullov), much like other famous Rome's salons run by Princess Zinaida Aleksandrovna Volkonskaya, Anastasia and Viera Khlustin, also the Polish Rzewuski family. Other places where they met were cafes and *trattorias* (*Antico Caffè Greco, Lepre*). Although there were many meeting places for the Poles and Russians, the most important ones were academies – among them, the Academy of Saint Luke where Bruni and Bryullov worked together with Kanuty Rusiecki and Korneli Stattler and they were valued by the same master Camuccini and Thorvaldsen. Polish and Russian scholarship holders, studying in academies was not enough. Stattler described an *atelier* where he, together with Shchedrin and Holberg, practised drawing together. Many artists residing in Rome were interested in Italian landscape and continued a long tradition of *plein-air* painting, travelling with sketchbooks from Rome to Naples. Among such painters were Silvestr Shchedrin and Kanuty Rusiecki. Both of them were interested in light – in the nocturne with two contrasted kinds of light and in landscapes of harsh daylight of the Italian South. There are also affinities in the most important painting genres in *scuola romana* – in the historical painting; as an example of it is analysed *The Death of Camilla, Sister of Horatius* by Fyodor Bruni and *Maccabees* by Wojciech Korneli Stattler. In the 1820s and in the beginning of 1830s, Rome was the place where Polish and Russian artists met. They sometimes worked together, but most often they knew each other from salons and exhibitions. The artists did not form a tight, intellectual circle, as was the case with colonies of northern nations in Villa Malta, but nonetheless they exchanged experience and observed each other's works.