

Dariusz Kacprzak

Malarstwo rosyjskie srebrnego wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 411-426

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

Dariusz Kacprzak
Muzeum Sztuki w Łodzi

Malarstwo rosyjskie srebrnego wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi

W zasobach kojarzącego się powszechnie z awangardą artystyczną spod znaku konstruktywizmu Muzeum Sztuki w Łodzi znajduje się niewielki liczebnie, dość przypadkowy, ale interesujący zespół dzieł artystów rosyjskich srebrnego wieku, stanowiący po części fragment dziedzictwa fabrykanciej metropolii przemysłowej XIX i XX stulecia, po części zaś świadectwo powojennych losów dzieł sztuki trafiających do polskich kolekcji publicznych (przekazy ze składnic i urzędów likwidacyjnych, rewindykacje itd.). Niniejszy artykuł stanowi pierwsze syntetyczne omówienie tego, dziś stosunkowo rzadko prezentowanego publicznie,¹ muzealnego zbioru prac koryfeusza rosyjskiej szkoły malarskiej, czołowych artystów-pieriedwiżników, przedstawicieli szkoły realistycznej końca XIX stulecia – twórców decydujących o bogatym i różnorodnym obliczu wyrosłym z rosyjskiej tradycji akademickiej.²

Ilja Jefimowicz Riepin³ – uczeń i spadkobierca tradycji petersburskiej akademii Karła Pawłowicza Briullowa i Fiodora Antonowicza Bruniego, pozostający pod wpływem Iwana Nikołajewicza Kramskoją – twórcą pełnych rozmachu, żywo malowanych scen historycznych, rodzajowych wielkoformatowych kompozycji o tematyce społecznej, ale także kameralnych portretów wyróżniających się pogłębioną analizą psychologiczną modela, reprezentowany jest w łódzkiej kolekcji sztuki dawnej dwoma niewielkimi, ale cennymi obrazami. Pierwszy z nich to powstały w 1884 roku szkic do znajdującej się w Galerii Tretiakowskiej monumentalnej sceny historycznej przedstawiającej delegację wójtów przed carem Aleksandrem III na dziedzińcu moskiewskiego Pałacu Pietrowskiego,⁴ drugi zaś

¹ Stosunkowo rzadko współcześnie dziewiętnastowieczna sztuka rosyjska gości w przestrzeniach ekspozycyjnych polskich muzeów. Spośród wystaw ostatnich dekad poświęconych sztuce rosyjskiej należy wspomnieć ledwie kilka znaczących przedsięwzięć: *Ruszczycówna* (1954); *Malarstwo rosyjskie* (1988); *Malarstwo rosyjskie* (1990); Kacprzak (2001); *Warszawa – Moskwa* (2004); *Iwan Ajwazowski* (2014).

² Zob.: Lebedev (1982); *Товарищество* (1987); Kridl Valkenier (1989); Nesterova (1996); Экштут (2001); *Ilja Repin* (2005); Jackson (2006); Pipes (2008).

³ Грабарь (1963–1964); Ляскова (1982); Kridl Valkenier (1990); Pipes (2008: 106–119).

⁴ Technika olejna, deska, 40,5 × 55,5 cm, sygn. i dat. śr.d.: *И. Репин 1884*. Publikowany: Zrębowicz (1953: 3); Bohdziewicz (1956: 3); Jagoszewski (1960: 2); *Wystawa malarstwa rosyjskiego* (1967: 5); *Malarstwo rosyjskie* (1967: 13, 41–42); *Akademizm* (1998: 124); Kacprzak (2001: 14, 24, 48, 96–97, 138); Wicherkiewicz (2002: 30); *Pięć wieków malarstwa europejskiego* (2005: 9, 16, 17, 74–75, 121); Kacprzak (2006).

to namalowany cztery lata wcześniej realistyczny wizerunek wiejskiej dziewczynki.⁵

W liście z 10 sierpnia 1884 roku do Piotra Michajłowicza Tretiakowa Riepin – bez wątpienia najwybitniejszy spośród członków Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych, którego sztuka odzwierciedla kierunki przemian społecznych i duchowych Rosji doby reform – pisał: „Nowy temat stosunkowo bogaty, który podoba mi się szczególnie od strony zagadnień plastycznych. Ileż rozmaitych postaci, wyraziście zarysowanych typów ludzkich, nieoczekiwanych kontrastów artystycznych. Zaledwie wczoraj, człowiek, znający stosunki panujące na dworze, zobaczywszy moje szkice, powiedział, że z pewnością zostaną odrzucone”.⁶ Kreśląc powyższe słowa, Riepin myślał o pierwszych studiach koncepcyjnych do powstałej dwa lata później – w 1886 roku – wielkoformatowej kompozycji *Delegacja wójtów przed Aleksandrem III na dziedzińcu Pałacu Pietrowskiego w Moskwie*.⁷ Studium kompozycyjne (il. 1), przed wojną będące własnością Tadeusza Chruścielewskiego, w 1946 roku trafiło pod dach miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów (działającego później, od 1950 roku, jako Muzeum Sztuki w Łodzi). Należy ono do najwcześniejszych prac związanych ze znanym moskiewskim przedstawieniem. Inne szkice, o zbliżonych wymiarach, pochodzące w większości z kolekcji Ilji Siemionowicza Ostrochowa,⁸ powstały w latach 1885–1886 i stanowią studia poszczególnych postaci – hrabiego Dmitrija Andriejewicza Tołstoja, Piotra Aleksandrowicza Czerewina oraz ukazanego w blasku słońca, od tyłu, jednego z wójtów na pierwszym planie. Wreszcie kolejny ze szkiców przedstawia puste, skąpane w słońcu podwórze Pałacu Pietrowskiego w Moskwie.

⁵ Technika olejna, płótno, 62 × 38 cm, sygn. i dat. p.d.: *И. Репин 1880*. Publikowany: *Wystawa malarstwa rosyjskiego* (1967: 5); *Malarstwo rosyjskie* (1967: 13, 41–42); *European Academicism* (1997: 123); *Akademizm* (1998: 122); Kacprzak (2001: 16, 26, 47, 95–96, 138); Wicherkiewicz (2002: 30, 31); *Dziecko w malarstwie* (2004: 312–313); *Rezydencja* (2004: 45); *Pięć wieków malarstwa europejskiego* (2005: 9, 11, 72–73, 121).

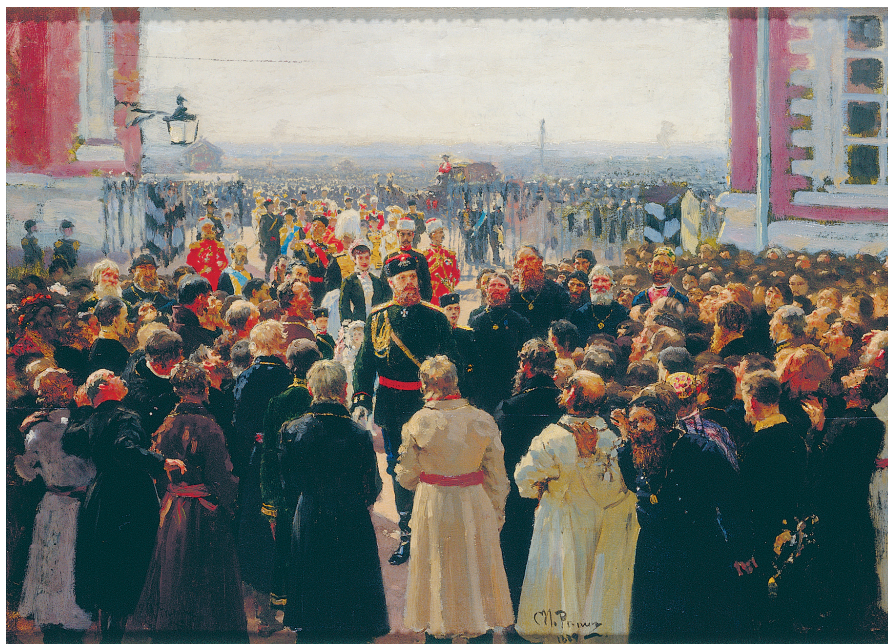
⁶ Репин (1946: 90); Лясковская (1982: 262).

⁷ Technika olejna, płótno, 293 × 490 cm, sygn. i dat. l.d.: *И. Репин 1886*. W 1953 roku przekazany do Galerii Tretiakowskiej z Wielkiego Pałacu na Kremlu. *Государственная Третьяковская галерея* (1984: 390).

⁸ *Государственная Третьяковская галерея* (1984: 389–390).

Na dziedzińcu pałacu, z widocznymi na dalszym planie, flankującymi kompozycję fragmentami ścian budynku oraz budkami wartowniczymi, został przedstawiony tłum postaci, stłoczony wokół cara, ukazanego w środku kompozycji pośród członków swojej rodziny i dworskiej świty. W oddali stoi zaprzężona w konie kareta oraz gromadnie przybyły lud. Malarska alienacja cara i sposób opracowania postaci sprawiły, że bohater obrazu, który powinien być faktycznym i psychologicznym centrum, wydaje się istotą mało wiarygodną, jakby sztucznie włączoną w przestrzeń obrazu. Wyraźnie idealizowana figura Aleksandra III w zestawieniu z realistycznie przedstawioną grupą przedstawicieli gmin, a także atmosfera szkicowo opracowanej kompozycji sprawiają, że widz staje się obserwatorem świata wielkości i przepychu, skazanego na rychłą zagładę. Wrażenie to zostało w mistrzowski sposób osiągnięte przede wszystkim poprzez sposób operowania światłem. Brązy, granatowe czernie, nieliczne akcenty zieleni, czerwieni czy bieli – na pierwszym planie użyte w strojach delegatów gmin – dopełniają silnie wydobyte mocnym światłem doskonale opracowane głowy postaci. Scenograficzna, dośrodkowa kompozycja, intensywne słońce rozkładające akcenty na obrazie, jak i wirtuozeria, z jaką zostały oddane stany psychiczne poszczególnych bohaterów wydarzenia, stanowią swoisty klucz do filozoficzno-moralnego znaczenia dzieła. Riepin potrafił z pasją tworzyć liczne szkice malarskie i rysunkowe, rozkoszować się charakterem przedstawianej postaci, plastycznością przedmiotów, ujęciem kompozycyjnym. Szkic ten stanowi zapowiedź idei w pełni zrealizowanej w 1886 roku, w finalnej, monumentalnej kompozycji, poprzedzonej wieloma studiami, zgodnie z obowiązującą doktryną malarstwa akademickiego (il. 2, 3).

W latach 80. XIX stulecia artysta operuje wyrazistym rysunkiem form, malarską swobodą, soczystością i świetlistością barw, miękkością światłocieniowego modelunku bryły. Prezentowany we wnętrzu łódzkiej neorenesansowej willi Edwarda i Matyldy Herbstów *Portret wiejskiej dziewczynki* jest jednym z szeregu wizerunków powstałych w tym czasie, w których artysta przedstawiał modeli na tle przyrody (il. 4). W plenerowym, subtelnym i poetyckim wizerunku młodej wiejskiej dziewczyny artysta utrwalił zarówno postać, jak i jej sposób obcowania z naturą. Poszukując prawdy o bohaterce swego obrazu, podjął próbę dotarcia do trosk, radości i smutków, odbijających się na jej



II. 1.
 Ilja J. Riepin, *Delegacja wójtów
 przed Aleksandrem III*, szkic,
 1884, olej, deska, 40,5 × 55,5 cm,
 Muzeum Sztuki w Łodzi (MŚL),
 fot. Piotr Tomczyk



II. 2.
 Ilja J. Riepin, *Delegacja wójtów
 przed Aleksandrem III na
 dziedzińcu Pałacu Pietrowskiego
 w Moskwie*, 1886, olej, płótno,
 293 × 490 cm, Państwowa Galeria
 Tretiakowska (PGT), Moskwa,
 fot. PGT



II. 3.
 Ilja J. Riepin, *Delegacja wójtów
 przed Aleksandrem III na
 dziedzińcu Pałacu Pietrowskiego
 w Moskwie*, szkic, 1885, olej,
 płótno, 33 × 45 cm, PGT, fot. PGT



Il. 4. Ilija J. Riepin, *Portret wiejskiej dziewczynki*, 1880, olej, płótno, 62 × 38 cm, MSt, fot. Piotr Tomczyk

twarży, w nieruchomym, zadumany, spojrzeniu. Riepin, poprzez wyeliminowanie anegdoty, prostotę kompozycji, skoncentrowanie się na sile indywidualnej charakterystyki postaci, osiągnął wyraz skupienia. Skontrastowanie bladoporóżowej sukienki dziewczynki z różnymi tonami zieleni, od ciemnych w tle do soczystych, jasnych, rozświetlonych słońcem na pierwszym planie, a także umiejętnie rozłożone drobne akcenty bieli ujawniają ogromne wycucie i wrażliwość kolorystyczną artysty. Intensywne światło, rozkładające się delikatnymi refleksami na twarzy, sukience i odbijające się od powierzchni łąki buduje klimat przedstawienia. Dowodzący biegłości warsztatowej malarza obraz przed wojną zapewne znajdował się w zbiorach polskich, bowiem w 1964 roku został w ramach działań rewindykacyjnych przekazany przez ambasadę Niemieckiej Republiki Demokratycznej w Warsza-

wie łódzkiem Muzeum Sztuki (podczas II wojny światowej znajdował się w muzeum w Miśni).

Z 1871 roku pochodzi obraz innego koryfeusza sztuki akademickiej, Iwana Konstantinowicza Ajwazowskiego (Owannaesa Ajwazjana), uważanego za najwybitniejszego rosyjskiego marynistę – znanego przede wszystkim z romantycznych widoków morza oraz scen z dziejów rosyjskiej floty. Obraz *Sztorm*⁹ przedstawia wzburzone, zielonkawo-niebieskie morze oraz błękitne niebo z lekko skłębionymi biało-szarawo-różowawymi obłokami stapiającymi się na umieszczonej w 1/3 wysokości kompozycji linii horyzontu (il. 5). Na pierwszym planie przedstawiony został przechylony na prawą burtę stalowo-szary trójmasztowiec, w oddali są widoczne zarysy drugiego okrętu. Mimo że detale konstrukcyjne statków artysta malował z użyciem rozmaitych odcieni brązów, głębokich szarości i bieli, to jednak o wyrazie artystycznym kompozycji decyduje błękit o zróżnicowanym natężeniu: od delikatnych, silnie rozbielonych po głębokie, zdecydowane, złamane zielenią szmaragdową, jaskrawe tony. Malowany gładko, z akademicką precyzją – na pokrytym białym gruntem płótnie położona została bardzo cienka warstwa farby, w partii spienionych morskich fal biel kładziona laserunkowo, w charakterystyczny dla malarza sposób. Właśnie m.in. sposób położenia laserunków odróżnia prace Ajwazowskiego od dzieł jego warsztatu. Obraz przed wojną stanowił własność łódzkiego przemysłowca Reinhardta Bennicha.¹⁰ Został zakupiony w warszawskim Salonie Sztuki Abego Gutnajera w Warszawie, a w 1916 roku publicznie wystawiony w pałacu Juliusza barona Heinzla von Hohenfels przy ul. Piotrkowskiej 104 na wystawie charytatywnej zorganizowanej przez łódzką burżuazję.¹¹ Obraz jest typowym przykładem dojrzałej twórczości Ajwazowskiego – artysty poszukującego efektywnej gry światła, dążącego do wyrażenia językiem

⁹ Technika olejna, płótno, 103 × 132,5 cm, sygn. i dat. p.d.: *Аѡбасовскѡѡ 1871*. Publikowany: *Wielka Kwesta Ogólnokrajowa* (1916: 3); Chwalewik (1926: 440); Zrębowicz (1953: 3); Bohdziewicz (1956: 3); Jagoszewski (1960); *Wystawa malarstwa rosyjskiego* (1967: 6); *Malarstwo rosyjskie* (1967: 14, 24); *Malarstwo rosyjskie* (1968: 4); Strzałkowski (1991: 25); *Obrazy marynistów* (1993: nlb.); Kacprzak (2001: 18, 27, 34, 65–67, 137); *Pięć wieków malarstwa europejskiego* (2005: 9, 11, 12, 16, 19, 26–27, 110); Kacprzak (2008); Kacprzak (2012: 219); Kacprzak (2014: 328); Kacprzak (2015: 121, 255, 412).

¹⁰ Kacprzak (2015: 412–413).

¹¹ *Wielka Kwesta Ogólnokrajowa* (1916); Strzałkowski (1991: 18); Jaworski (2000: 63–69); Kacprzak (2015: 88–91).



Il. 5.
Iwan K. Ajwazowski, *Sztorm*,
1871, olej, płótno,
103 × 132,5 cm, MSt,
fot. Piotr Tomczyk

środków malarskich siły morskiego żywiołu. Praca skomponowana została wedle wypracowanego przez malarza schematu: na tle bezkresnego morza dwa statki – jeden na bliższym planie umieszczony niemal w centrum, drugi zaś w oddali, najczęściej z lewej strony. Ten zasadniczy schemat kompozycyjny powielany był w różnych wariantach (różne warunki atmosferyczne, pory dnia, różne typy statków), niekiedy uzupełniany figuralnym sztafagem. Warto przywołać tutaj dzieło powstałe w tym samym czasie, *Statki na sztormowym morzu*, z Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu,¹² w którym liczne analogie stylistyczne, podobieństwo układu kompozycyjnego są w pełni czytelne. Ajwazowski, w ostatnich latach życia zacieśniający kontakty z grupą młodych realistów-pieriedwiżników, odwołuje się do tradycji romantycznej. Nastrój buduje światłem i barwą, często nadaje swym kompozycjom wymiar dramatyczny, przedstawiając zmagania człowieka w obliczu morskiej katastrofy. Temat walki człowieka z żywiołem i znikomości jego losu wobec potęgi natury jest silnie zakorzeniony w ikonografii romantycznej. Malarz, o którym z uznaniem mówił Eugène Delacroix, a William Turner wprost nazywał geniuszem, tworzył swą morską epopeję, kierując się bardziej własną wizją morza niż realnym wyobrażeniem opartym na bezpośredniej obserwacji. Pozornie realistyczne widoki morza powstające

w zaciszu pracowni są raczej poetycką, symboliczną opowieścią o odczuwaniu przyrody. Fiodor Dostojewski, po jednej z wizyt na wystawie w akademii w Petersburgu, dostrzegł w morzu symbol życia, nadziei i wiary, przejaw wieczności. Shahan Khachatrian, odwołując się do symboliki ormiańskiej, pisał o idei światła w twórczości malarza następująco:

Uważny widz dostrzeże, że przedstawiając wodę, chmury i przestrzeń powietrzną, artysta w istocie przedstawia światło, które jest symbolem życia, nadziei, wiary i wieczności. To nic innego, jak jego własna twórcza filozofia idei budującego światła, światła poznania, która ma długotrwałe i silne tradycje w kulturze ormiańskiej i znalazła błyskotliwe wcielenie w twórczości późniejszych ormiańskich artystów. Te tradycje Ajwazowski przyswoił przez średniowieczny śpiew, który dobrze znał i często słyszał w kościołach ormiańskich. W jego ostatnich obrazach (*Wśród fal* i innych) światło pada z niewidzialnego źródła, potężnym snopem przecinając ciemność i umacniając nadzieję.¹³

O roli morza w historii kultury Armenii przekonuje plejada poetów-marynistów ormiańskich tego czasu, m.in. Wartan Machochjan, Arsen Szabanjan, Emmanuil Magdesjan. Iwan Ajwazowski, Ormianin związany z Teodozją na Krymie – dokąd przybył na początku XIX wieku z południowych terenów

¹² *Государственный Русский музей* (1980: 22–24).

¹³ Khachatrian (2014: 23).

dawnej Rzeczypospolitej jego ojciec Konstantin Ajwazowski – uważany za największego malarza armeńskiego, swą twórczością wyznacza początek nowego etapu rozwoju sztuki tego kraju. W swym domu w Teodozji, uchodzącej za centrum kultury armeńskiej, w 1865 roku Iwan Ajwazowski stworzył pracownię artystyczną, która była promieniującym na cały kraj ośrodkiem pejzażystów (Lew Feliksowicz Łagorio, Aleksiej Piotrowicz Bogolubow), a po śmierci artysty stała się zaczątkiem istniejącego do dziś muzeum jego imienia.¹⁴

Trzy kolejne pejzaże o ćwierć wieku później, pochodzące z pierwszych lat XX stulecia, to prace Osipa (Iosifa) Emmanuiłowicza Braza, Konstantina Aleksiejewicza Korowina oraz Juliusa (Julija) Sergiusa von Klevera. Pierwszy z artystów najwcześniejsze lekcje pobierał w Szkole Rysunku w Odessie u Kiriaka Kostandiego. Studiował w prywatnej Szkole Malarstwa Simona Hollósy'ego oraz w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, a artystyczne wykształcenie uzupełniał w petersburskiej akademii w pracowni Ilji Riepina, uzyskując w pierw tytuł artysty, a kilkanaście lat później akademika. Mieszkał w Petersburgu, zaś po 1928 roku osiadł w Paryżu. Zajmował się pracą dydaktyczną, początkowo we własnej pracowni, a następnie w Szkole Rysunku Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Był profesorem w Piotrogrodzkich Wolnych Pracowniach Artystycznych – Wyższej Szkole Artystyczno-Technicznej (WCHUTEMAS), przez kilka lat piastował stanowisko kustosa zbiorów malarstwa holenderskiego w petersburskim Ermitażu. Był członkiem licznych stowarzyszeń artystycznych, m.in. Miru Iskustwa, Związku Artystów Rosyjskich, Zrzeszenia Artystów Południoworosyjskich w Odessie, Moskiewskiego Towarzystwa Miłośników Sztuki oraz ugrupowania 36 Artystów. Malował pejzaże, wnętrza, martwe natury oraz portrety. Osip Braz, daleki zarówno od naturalistycznej drobiazgowości, jak i od schematycznego uproszczenia, stworzył całą galerię wizerunków swoich współczesnych – z najsłynniejszym portretem Antoniego Czechowa na czele. Ilji Riepinowi – swemu nauczycielowi – zawdzięczał przede wszystkim mocny rysunek, dosadność charakterystyki i pewność pociągnięć pędzla. Wszystkie te cechy jego warsztatu odnalazć można w powstałej w 1904 roku zimowej impre-

sji *Pejzaż zimowy*¹⁵ (il. 6), ukazującej drewnianą podmiejską daczę z werandą, opustoszałą o tej porze roku. Biele, brązy i różne tony szarości, wzbogacone nielicznymi akcentami zieleni i błękitu, kładzione szerokimi pociągnięciami pędzla, tworzą nastrój zimowego dnia. Artysta łączy rodzimą tradycję rosyjskiej sztuki realistycznej drugiej połowy XIX wieku z doświadczeniami współczesnego malarstwa zachodnioeuropejskiego, z którym zetknął się w Monachium i Paryżu. Powściągliwość kolorystyczna, ograniczenie palety do kilku barw, ich tonalne różnicowanie, jak i wyraźna swoboda w operowaniu pędzlem, pewność pociągnięć pędzla, czytelność gestu malarskiego oraz mocny rysunek decydują o sugestywności przedstawienia. Obraz namalowany przez trzydziestodwuletniego Braza zwraca uwagę swą dojrzałością i stanowi zapowiedź dalszych, paryskich osiągnięć artysty.

Konstantin Aleksiejewicz Korowin – uczeń Aleksieja Kondratiewicza Sawrasowa oraz Wasilija Dmitrijewicza Polenowa w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa, studia kontynuował w Paryżu, odbył również podróż do Hiszpanii. W 1900 roku został głównym scenografem Teatru Cesarskiego w Moskwie. Prowadził działalność dydaktyczną, wykładał na uczelni, na której onegdaj studiował. W 1905 roku uzyskał tytuł akademika w Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego sztuka ilustruje proces odchodzenia od tradycji rosyjskiej akademickiej sztuki realistycznej ku nowoczesnym tendencjom sztuki zachodnioeuropejskiej, podejmującej w duchu impresjonizmu i postimpresjonizmu zagadnienia kolorystyczne oraz problem relacji światła i barwy w obrazie. Wpisujący się w serię przedstawień widoków Paryża, powstających w latach 1900–1912 (*Bulwar paryski, Paryż po deszczu, Paryż. Bulwar Kapucynów, Paryż. Bulwar włoski*),¹⁶ *Bulwar paryski*¹⁷ (il. 7) z lat

¹⁵ Technika olejna, płótno, 70 × 89,5 cm, sygn. i dat. l.d.: O. Braz 1904. Publikowany: Kacprzak (2001: 18, 27, 38, 73–74, 137); Wicherkiewicz (2002: 28); *Rezydencja* (2004: 30); *Pięć wieków malarstwa europejskiego* (2005: 12, 19, 34–35, 112); Kacprzak (2006a).

¹⁶ *Государственный Русский музей* (1980: 144); *Государственная Третьяковская галерея* (1984: 222); Киселев (b.d.w.: 30–34).

¹⁷ Technika olejna, płótno, 89 × 67,5 cm, sygn. i dat. l.d.: K. Корвин 1901–19... (02 lub 03?). Publikowany: Zrębowicz (1953: 3); Minich (1966: 98); *Wystawa malarstwa rosyjskiego* (1967: 8); *Malarstwo rosyjskie* (1967: 16, 32–33); *Decorum* (1986: 14); *European Academicism* (1997: 121); Kacprzak (2001: 18, 28, 40, 79–80, 137); Wicherkiewicz (2002: 28); Kacprzak (2002: 224); Ojrzyński (2004: 46–47); *Pięć wieków*

¹⁴ *Феодосійська картинна галерея* (1989).



Il. 6.
Osip E. Braz, *Pejzaż zimowy*,
1904, olej, płótno,
70 × 89,5 cm, MŚL,
fot. Piotr Tomczyk

1901–1903 ujawnia nie tylko fascynację miastem, życiem ulicy, ale przede wszystkim stanowi transpozycję subiektywnego odczuwania metropolii na język form malarskich. Pod gęstwiną drzew tworzących rodzaj tunelu na tle ciemnego nieba, migocąca, mokra po deszczu ulica, grupy ludzi uchwycone w ruchu czy też powóz są pretekstem do ukazania nierealnego mirażu światła, rytmu mocnych, barwnych refleksów świetlnych, tworzących pełną ekspresji wizję. Zarówno bulwar, temat przedstawienia popularny w malarstwie czwartej ćwierci XIX wieku, jak również brawurowe operowanie rozedrzaną plamą barwną, zastosowanie efektów luministycznych (zasady refleksów wielokrotnych), przywodzą skojarzenia z malarstwem impresjonistów. Trudno jednak, wbrew popularnej opinii, uznać Korowina za impresjonistę. Brak umiejętności rozszczepiania koloru lokalnego na zróżnicowane elementy barwne, wzajemny stosunek zabarwienia światła i cieni, rozwiązania kolorystyczne wydają się bardziej intuicyjne niż oparte na podstawach naukowych. Impresjonizm odegrał pewną rolę w sztuce rosyjskiej, w różnym stopniu oddziałał m.in. na twórczość Isaaka Iljicza Lewitana, Abrama Jefimowicza Archipowa, Filippa Andriejewicza Malawina, a zwłaszcza Walentina Aleksandrowicza Sierowa i właśnie Konstantina Aleksiejewicza Korowina. Jednak Rosjanie



Il. 7. Konstantin A. Korowin, *Bulwar paryski*, 1901–1903, olej, płótno, 89 × 67,5 cm, MŚL, fot. Piotr Tomczyk

malarstwa europejskiego (2005: 12, 19, 50–51, 117); Kacprzak (2012: 218); *Galeria Sztuki Dawnej* (2012: 90–91); Kacprzak (2015: 121, 143, 403).

nigdy nie zdradzali skłonności do uznawania swoich malarzy za impresjonistów, równocześnie nie sposób pominąć faktu, że to właśnie Rosjanie stali się bardzo wcześnie kolekcjonerami francuskiego impresjonizmu. W nokturnie zagadnienia barwnej ekspresji wysuwają się na plan pierwszy, przed akademickie pojęcie o treści sztuki. Wyzwolony z akademickich reguł rządzących malarstwem, artysta zwrócił się ku swoiście rozumianemu koloryzmowi, będącemu echem francuskiego postimpresjonizmu. Obraz, od maja 1946 roku znajdujący się w zbiorach Muzeum Sztuki, przed wojną zapewne zdobił wnętrza łódzkiej willi przy ul. Wróblewskiego 38, należącej do Leona Allarta, dyrektora Kampanii Przemysłu Przędzalnianego (Zakład Allart, Rousseau i S-ka), której główna siedziba mieściła się w Roubaix.¹⁸

Ostatni z przedstawianych w niniejszym artykule pejzaży to dzieło Julija Julijewicza Klewera bardziej znanego w Europie jako Julius Sergius von Klever. Jego *Pejzaż zimowy*¹⁹ z 1909 roku prezentuje typ nastrojowego pejzażu w duchu akademickiego realizmu rosyjskiego o niezaprzeczalnych walorach dekoracyjnych. Julius Sergius von Klever, niezmiernie wysoko ceniony przez współczesnych, dziś nieco zapomniany malarz-akademik, urodził się w Dorpacie (Tartu) w Inflantach, i już jako gimnazjalista pobierał pierwsze lekcje malarstwa u pejzażyisty Constantina von Kügelgena. W 1867 roku rozpoczął studia w akademii w Petersburgu. W 1876 roku otrzymał tytuł artysty, zaś dwa lata później tytuł akademika. W 1881 roku został profesorem w petersburskiej akademii. Wiele podróżował i wystawiał, m.in. w Berlinie, Monachium, Paryżu, Wiedniu i Antwerpii, gdzie niejednokrotnie był jedynym reprezentantem rosyjskiego malarstwa pejzażowego. W 1882 roku został odznaczony złotym medalem w Berlinie, a w 1889 roku uhonorowany na salonie Société des Artists w Paryżu. W 1893 roku otrzymał od cara tytuł szlachecki. Chętnie przedstawiał krajozaby terenów nadbałtyckich (Nargö, Rewel – dziś Tallin). Specjalizował się w nastrojowych pejzażach zimowych, które, popadając w rutynę, produkował masowo. Jego obrazy kupowali członkowie rodziny carskiej, arystokracja rosyjska, były one także repro-

dukowane w czasopismach „Niwa”, „Meisterwerke der Holzschnittkunst” oraz „Zeitschrift für bildende Künste”. Łódzki obraz jest konwencjonalnym pejzażem zimowym, typowym dla późnego okresu twórczości artysty. Na brzegu ciągnącej się w lewej partii obrazu zamrożonej rzeki widoczne jest gwałtownie przechylone drzewo, z leżącą obok na ziemi gałęzią, przymarznąłą do powierzchni lustra wody. Nieco w głębi, z prawej strony, widać kolejne stare, bezlistne drzewo, a za ogrodzeniem z żerdzi stoi wiejska chata, z której komina unosi się malowniczą smużką dym.

Obraz operuje dość wąską gamą rozwiązań kolorystycznych: złotawo-czerwonawe niebo, ciemne, zróżnicowane tonalnie brązy oraz srebrzysta biel śniegu. Śnieg, który skrzy się wielobarwnymi refleksami odbijającego się światła, malowany jest sprawnie – głównie impastowo. Wyczuwalna staje się jego zmrożona struktura. Charakterystyczny świetlisty, złotawo-czerwonawy koloryt nieba osiągnięty dzięki warstwie laserunków, delikatnie, kilkoma pociągnięciami pędzla „rzucane na płótno”, zatrzymane w locie ptaki – kruki lub wrony, oraz z lekkością, graniczącą z rutyną, malowany śnieg są charakterystycznymi elementami, identyfikującymi styl Klewera. Artysta, mieszkający od około 1905 roku w Niemczech, najpierw w Neustrelitz, a potem Berlinie, jesienią 1909 roku przebywał w Warszawie, gdzie zapewne na zamówienie wykonał kilka obrazów. Wprawdzie trudno ustalić precyzyjnie proveniencję, można jednak z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, iż niegdyś obraz stanowił dekorację wnętrza domu łódzkiego fabrykanta. W łódzkich zbiorach prywatnych znajduje się także inna praca artysty, powstała nie tylko w tym samym czasie (Warszawa 1909), ale także na krośnie o identycznych, co obecnie prezentowany obraz, rozmiarach, sygnowana cyrylicą – zapewne ze względu na rosyjskiego odbiorcę. Przedstawia również zachód słońca w mroźny zimowy dzień – kadr starego cmentarza z kilkoma malowniczymi kamiennymi nagrobkami.

Jednym z nielicznych świadectw dziś rozproszonych i znanej głównie archiwalnie kolekcji Wilhelma Lürkensa,²⁰ łódzkiego kolekcjonera i fabrykanta, właściciela m.in. fabryki wyrobów dzianych, jest obraz *Zabawa ludowa*²¹ (il. 8) – dzieło Fiedota

¹⁸ Kacprzak (2015: 143, 402–408).

¹⁹ Technika olejna, płótno, 73 × 82,5 cm, sygn. i dat. p.d.: J. v. Klever *Warschau 1/VIII 09*. Publikowany: Kacprzak (2001: 18, 27, 78–79, 137); Kacprzak (2015: 522).

²⁰ Kacprzak (2015: 204–215, 356–366).

²¹ Technika olejna, płótno, 96,5 × 139,5 cm, sygn. l.d.: Ф. Сычков. Publikowany: *Wielka Kwesta Ogólnokrajowa*



Il. 8.
 Fedot W. Syczkow, *Zabawa ludowa*, olej, płótno,
 96,5 × 139,5 cm, MSŁ,
 fot. Piotr Tomczyk

Wasiljewicza Syczkowa. W latach 1895–1900 studiował on w petersburskiej akademii, kształcąc się pod kierunkiem Kławdija Wasiljewicza Lebiediewa, Nikołaja Iwanowicza Kuzniecowa i Iwana Iwanowicza Tworożnikowa. Ilja Riepin, oglądając prace młodego malarza i doceniając jego talent, udzielał mu rad i wskazówek. Syczkow jako student dał się poznać przede wszystkim jako zdolny portrecista. Malował też rozbudowane sceny rodzajowe o tematyce wiejskiej i uwiecznił życie Mordwinów. Już w okresie istnienia Związku Radzieckiego wykonał wiele obrazów, przedstawiając egzystencję Mordwinów w nowych warunkach ustrojowych. Twórczość malarza po 1945 roku uległa przemianom zarówno treściowym, jak i formalnym w duchu socjalistycznego realizmu, zyskując wyraźne zabarwienie polityczne – propagandowe.

Na biegnącej po diagonali wiejskiej, piaszczystej drodze została przedstawiona grupka odświętnie ubranych wiejskich dziewcząt, pochłoniętych wielkanocną zabawą ludową toczenia jaj. Panuje swobodna, radosna atmosfera – słoneczny wiosenny dzień, wokół budząca się do życia przyroda. Artysta operuje wyrazistym rysunkiem form, miękkością modelunku, soczystością barw. Obraz malowany jest swobodnie, miękko kładzioną plamą. Wielobarwne stroje postaci ożywiają dzieło pełne zróżnicowanych tonów zieleni. *Zabawa ludowa* jest przy-

kładem ujmującej prostotą i bezpretensjonalnym wdziękiem sceny rodzajowej Syczkowa, w której uwiecznił życie Mordwinów. Mordwini, należący do rodziny ludów ugrofińskich, posługujący się własnym językiem opartym na alfabecie rosyjskim, zachowali wiele relikwów dawnych wierzeń, obyczajów oraz rozwinięte rękodzielniczo artystyczne, hafty i zdobnictwo w drewnie. Syczkow w swych obrazach przedstawiał zarówno ich ciężką pracę na roli (*Powrót z sianokosów*, *Pracunki*), jak i radosne zabawy, sceny zimowych kuligów.²² Jego sceny rodzajowe, rozgrywane głównie w plenerze, nie tylko opisują malowniczy krajobraz i bogactwo natury, ale są także świadectwem przywiązania artysty do rodzinnej ziemi. Akcja wielu obrazów rozgrywa się pośród pagórków porośniętych łąkami, z charakterystycznymi wiejskimi zagrodami w oddali, otoczonymi drewnianymi płotami. W licznych dziełach, podobnie jak w obecnie prezentowanym, artysta wysoko na obrazie lokował linię horyzontu, tam umieszczając wiejskie zabudowania. Powstały w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku obraz zakupiono do jednego z łódzkich wnętrz fabrykanczych, podobnie jak inny – *Kasia z gałązką jarzębiny* (kolekcja prywatna, Łódź), który był niegdyś własnością Larsa Biedermanna z tzw. handlowej linii łódzkiej rodziny Biedermannów.²³

Malarskim zwierciadłem codzienności, jakim bywa akademickie malarstwo rodzajowe, w łódzkiej galerii mistrzów rosyjskiego srebrne-

(1916: 8); *Wystawa malarstwa rosyjskiego* (1967: 7); *Malarstwo rosyjskie* (1967: 15, 44); *Malarstwo rosyjskie* (1968: 4); Strzałkowski (1991: 32); Kacprzak (2001: 50, 100–101, 139); Kacprzak (2015: 211, 214, 364).

²² Сокольников (1954).

²³ Kacprzak (2015: 416).



Il. 9. Konstantin J. Makowski, *Wnętrze pokoju*, olej, płótno naklejone na tekturę, 34,5 × 26,5 cm, MStł, fot. Piotr Tomczyk

go wieku są także prace Konstantina Jegorowicza Makowskiego i Iwana Andriejewicza Pelewina. Konstantin Makowski pochodził z rodziny o dużych tradycjach artystycznych, był synem malarza, współzałożyciela Szkoły Malarstwa i Rzeźby Moskiewskiego Towarzystwa Artystycznego (następnie przemianowanej na Moskiewską Szkołę Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa) – Jegora Iwanowicza Makowskiego, oraz starszym bratem Nikołaja i Władimira, także artystów. Swą edukację rozpoczął we wspomnianej moskiewskiej Szkole Malarstwa i Rzeźby (1851–1857), a następnie, od 1858 roku kontynuował studia w akademii petersburskiej. W 1867 roku uzyskał tytuł akademika, zaś dwa lata później otrzymał nominację profesorską. W 1863 roku przystąpił do Petersburskiego Artelu Malarzy, a w 1870 roku stał się jednym ze współzałożycieli pieriedwiżników, których grono opuścił w 1883 roku. W 1898 roku został rzeczywistym członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. W dorobku Makowskiego znajdujemy zarówno naturalistyczne sceny z życia współczesnych chłopów, na ogół pozbawione akcentów dość powszechnie uprawianej w drugiej połowie XIX wieku krytyki społecznej, jak również portrety cara Alek-

sandra II oraz arystokracji rosyjskiej, m.in. hrabiego Murawjowa-Amurskiego, hrabiego Strogonowa. Chętnie malował także idealizowane sceny historyczne z życia bojarów siedemnastowiecznej Rosji, zwracające uwagę iluzjonistycznym wręcz weryzmem detali. Staranność w oddaniu szczegółów kompozycji widoczna jest także w obrazie *Wnętrze pokoju*²⁴ (il. 9). Dzieło przedstawia kadr wnętrza ze znajdującą się w rogu niewielką mahoniową komodą, nakrytą serwetą. Na niej stoi zegar, wokół znajdują się inne przedmioty – wazon z kwiatami, dwa metalowe naczynia, tuż przy ścianie kolejny, pusty wazon i szkatułka. Z lewej strony komody przysunięty do niej fotel z niebieską materią narzuconą na wyściełane zielonkawą tkaniną siedzisko. Na jasnoszarej ścianie, oświetlonej słońcem wpadającym przez okno z prawej strony, wisi kilkanaście niewielkich obrazów. Na przyległej ścianie, obok ledwie zaznaczonego okna, wisi zwrócona bokiem do widza gitara. Na podłodze leży lekko pofałdowany, jasnobrązowy dywan z liściastym wzorem na niebieskawym tle. Uwzględnwszy niewielki format pracy, brak postaci oraz sposób malowania, należy widzieć we *Wnętrzu pokoju* rodzaj malarskiego szkicu, studium akademickiego, być może do większej kompozycji. Jest on nietypowo sygnowany monogramem (artysta na ogół swoje obrazy podpisywał pełnym nazwiskiem). Makowski jawi się tutaj jako utalentowany kolorysta i obserwator rzeczywistości. Malarz posługuje się swobodną płąmą malarską, delikatnymi impastami rozkłada na sprzętach bliki słonecznych promieni. W dyskretnie oświetlonym rozproszonym świetle wnętrza, artysta prowadzi grę z materią, różnicuje faktury narzuty, dywanu, ram obrazów, mebli. Dba o sugestywność detalu – ornamentów krzesła, płycin szuflad komody, ozdobnych okuć. Pewne analogie dostrzec można w obrazach Władimira, na przykład w *Powitanie anioła* (zbiory prywatne, Moskwa), *Siostrach* (Obwodowe Muzeum Sztuki w Samarze). Prezentowana praca powstała najprawdopodobniej w latach 80. i wiąże się z okresem powrotu do tradycji akademickiej.

Tradycyjną warsztatowo, konwencjonalną sceną rodzajową z życia codziennego Rosji przełomu XIX i XX wieku jest także obraz z 1901 roku, za-

²⁴ Technika olejna, płótno naklejone na tekturę, 34,5 × 26,5 cm, sygn.: *K. M.?* (częściowo zatarte). Publikowany: Bohdziewicz (1956: 3); *Wystawa malarstwa rosyjskiego* (1967: 6); *Malarstwo rosyjskie* (1967: 12, 35); *Malarstwo rosyjskie* (1968: 4); Kacprzak (2001: 16, 26, 42, 84–85, 138).



Il. 10.
Iwan A. Pelewin, *W domu bojara*, 1901, olej, płótno,
81,5 × 112 cm, MŚL,
fot. Piotr Tomczyk



Il. 11.
Andriej A. Popow, *Przejście Suworowa przez Alpy*, olej,
płótno, 48 × 112 cm, MŚL,
fot. Piotr Tomczyk

tytułowany *W domu bojara*²⁵ (il. 10), dzieło Iwana Andriejewicza Pelewina – absolwenta akademii w Petersburgu (1856–1864), który w 1869 roku, po prezentacji sześciu obrazów (m.in. *Młoda matka*, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa),²⁶ uzyskał tytuł akademika.

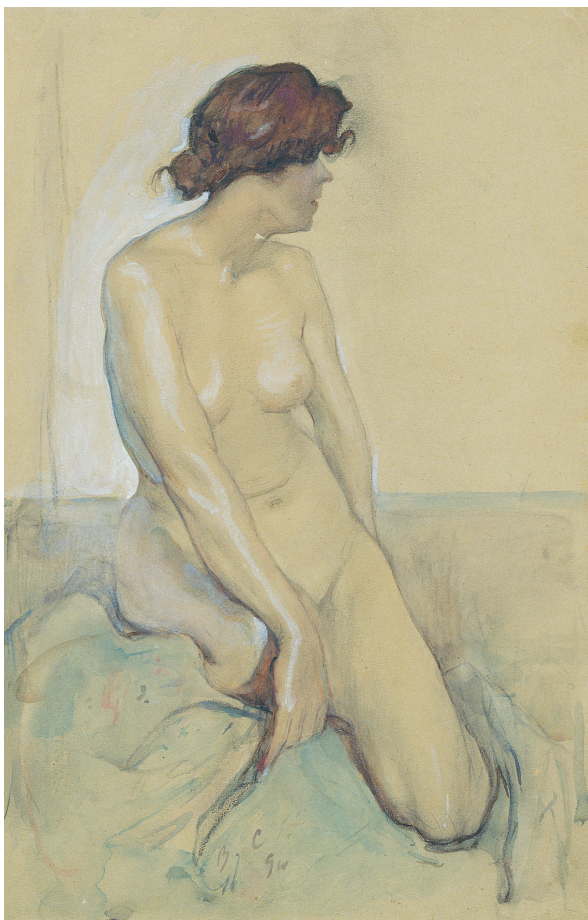
W rosyjskim salonie historii i wyobraźni z łódzkiego muzeum obok szkicu Riepina znajduje się także obraz *Przejście Suworowa przez Alpy*²⁷ (il. 11) Andrieja Andriejewicza Popowa, malarza scen historycznych z dziejów Rosji i przedstawień rodzajowych z życia ludu rosyjskiego. Zamknięta w formie

wydlużonego prostokąta kompozycja ukazuje żołnierzy rosyjskiej i austriackiej armii posuwających się wąską drogą wzdłuż przełęczy, pośród wysokogórskich szczytów. Przeprowa przez góry odbywa się przy niesprzyjających warunkach pogodowych w terenie częściowo pokrytym śniegiem. Niemal w centrum obrazu przedstawiony został dowódca, na białym koniu. Z boku chorąży trzyma drzewce z poszarpanym, czerwonym sztandarem. Przed, jak i za wodzem, konno bądź pieszo, brnąc w śnieżnych zaspach, podążają żołnierze. Trudów drogi nie wytrzymał koń, leżący na skałach z lewej strony. Dzieło Popowa to przesycona duchem romantyzmu wizja walki człowieka z bezwzględną, surową naturą. Dzieło Popowa odwołuje się do wydarzeń sprzed ponad półwiecza. W 1799 roku, po przystąpieniu Rosji do koalicji antyfrancuskiej, Aleksander Suworow, generalissimus armii rosyjskiej, dowodzący sprzymierzonymi wojskami rosyjsko-austriackimi, po kilku spektakularnych zwycięstwach we Włó-

²⁵ Technika olejna, płótno, 81,5 × 112 cm, sygn. i dat. p.d.: *И. Пелевин 1901 г.* Publikowany: *Wystawa malarstwa rosyjskiego* (1967: 7); *Malarstwo rosyjskie* (1967: 15, 39); *Malarstwo rosyjskie* (1968: 4); Kacprzak (2001: 16, 26, 86, 138); Kacprzak (2015: 523).

²⁶ *Государственная Третьяковская галерея* (1984: 340).

²⁷ Technika olejna, płótno, 48 × 112 cm, sygn. p.d.: *А. Попов*. Publikowany: Zrębowicz (1953: 3); Kacprzak (2001: 14, 24, 45, 90–91, 138).



Il. 12. Walentin A. Sierow, *Akt kobiecy*, 1910, ołówek, akwarela, gwasz, papier naklejony na tekturę, 39,5 × 26 cm, MSt, fot. Piotr Tomczyk

szech, otrzymał zadanie wyparcia wojsk francuskich z terenów Szwajcarii. Wówczas wraz z wojskiem forsował Przełęcz św. Gotharda, tocząc walki z zamykającymi mu drogę Francuzami. Suworow przyczynił się do wielu sukcesów armii carskiej w drugiej połowie XVIII wieku; zapisał się także na kartach historii Rzeczypospolitej – dowodzone przez niego wojska dokonały rzezi ludności cywilnej w czasie insurekcji kościuszkowskiej 1794 roku. Obraz, utrzymany w stonowanych barwach, wśród których przeważają zszarzała biel, przytłumiony błękit, odcienie szarości i brązów, zwraca uwagę szkicową techniką, swobodą operowania plamą malarską oraz zróżnicowaniem faktury. Praca powstawała dwuetapowo. Najpierw artysta wykonał szkicowo partie pejzażowe, a następnie, po pewnym czasie, dokończył partie tła i namalował postaci. O takim sposobie powstania obrazu przekonują odmienne spękania warstwy malarskiej w tle szkicu pejzażowego i właściwej sceny, świadczące o niecałkowitym ich zespoleniu.

Wreszcie, kończąc ów przegląd dzieł malarstwa rosyjskiego srebrnego wieku, należy wspomnieć o dwu pracach na podłożu papierowym. Pierwsza z nich to *Akt męski*²⁸, którego autorstwo przypisywane jest wywodzącemu się z kozackiej rodziny zamieszkałej na Syberii Wasilijowi Iwanowiczowi Surikowowi – twórcy akademickich scen historycznych z dziejów carskiej Rosji: *Poranek przed egzekucją strzelców*, *Bojaryni Morozowa*, *Zdobycie Sybiru*, *Mienszykow w Berezowie*, wyróżniających się wielkością i monumentalizmem ujęcia.²⁹ Rysunek jest typowym przykładem akademickiego studium ludzkiego ciała rysowanego z modela. Na krześle przykrytym tkaniną na lewym kolanie kłęczy, wsparty na lewej ręce, nagi starszy mężczyzna z przepaską na włosach, zwrócony tyłem do widza. Oparty na studiach z natury akt, należący do tradycyjnej edukacji, powstał w pierwszej połowie lat 70. XIX wieku, w okresie nauki w petersburskiej akademii u Pawła Piotrowicza Czistiakowa. Choć praca nie jest sygnowana ani datowana, to analiza stylistyczna pozwala wiązać ją z wczesnym okresem twórczości Wasilija Surikowa. Wśród bogatej spuścizny artysty, znajdującej się dzisiaj m.in. w zbiorach Galerii Tretiakowskiej³⁰ oraz Muzeum Rosyjskiego³¹, można odnaleźć kilka prac z tego czasu o podobnym charakterze.

Walentin Aleksandrowicz Sierow, syn kompozytora i krytyka muzycznego, wychowany w środowisku najwybitniejszych w ówczesnej Rosji muzyków i artystów, jest autorem drugiego aktu – pochodzącego z 1910 roku *Aktu kobiecego*³² (il. 12). Sierow nad swoimi obrazami pracował długo, poprzedzał je dużą liczbą rysunków studyjnych. Liczba seansów wahała się od 40, niekiedy aż do stu. Rysował zarówno z natury, jak i z pamięci. O procesie twórczym artysty szczegółowo pisze monografista jego twórczości Igor Grabar.³³ Zimą 1910 roku Sierow spędził w Moskwie i Petersburgu, lato w Paryżu, jesienią powrócił do Rosji. W listopadzie przebywał

²⁸ Ołówek, papier, 56 × 29,5 cm. Publikowany: Bohdziewicz (1956: 3); Kacprzak (2001: 18, 28, 125–126, 140).

²⁹ Kemenov (1997); Волошин (1985); Pipes (2008: 120–133).

³⁰ Государственная Третьяковская галерея (1984: 447–457).

³¹ Государственный Русский музей (1980: 313–316).

³² Ołówek, akwarela, gwasz, papier naklejony na tekturę, 39,5 × 26 cm, sygn. i dat. ś.d.: *B. C. 910*. Publikowany: Kacprzak (2001: 18, 28, 56, 124–125, 140); Kridl Valkenier (2001: 188); Kacprzak (2002a); *Pięć wieków malarstwa europejskiego* (2005: 84–85, 124).

³³ Por.: Грабарь (1980: 266–277).

w Biarritz, skąd na krótko wyjechał do Madrytu. Pracował z uczniami zarówno w swojej pracowni w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa, jak i w *atelier* w Mate, gdzie urządzał częstokroć nocne seanse z modelkami, poświęcone realistycznym studiom z natury. Powstawały wówczas wypracowane rysunki i akwarele, które artysta oceniał surowo i rzadko bywał z nich zadowolony. Najprawdopodobniej plonem jednej z takich sesji jest znajdująca się w łódzkich zbiorach akwarela. Akwarela dopełniona gwaszem na podrysowaniu ołówkiem to praca o nieznanym proweniencji (w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi od 1952 roku), dotychczas nie udało się także zidentyfikować przedstawionej postaci. Choć akwarela sprawia wrażenie swobodnej, jest efektownym, akademickim aktem, wyraźnie opartym na studium z natury. Na dekoracyjnie udrapowanej materii klęczy młoda naga kobieta, zwrócona tułowiem lekko w lewo. Jej prawa dłoń spoczywa między udami, lewa jest niewidoczna. Karnacja ciała kobiety została lekko zażółcona, miejscami zaznaczona bielą. Włosy modelki są malowane ciemnymi brązami o zróżnicowanej intensywności. Tło jest neutralne, kolor podłoża – papieru – złamany różnymi odcieniami szarości, zieleni i błękitu. Z 1909 roku pochodzą rysunki dwu balerinek, Anny Pawłowny Pawłowej i Tamary Płatonowny Karsawiny. Oba portrety, podobnie jak łódzka akwarela, prezentują kobiety z profilu; rysowane są pewną kreską, bardzo sugestywnie. Warto przypomnieć, iż w 1910 roku Sierow kończył malowany od dwóch lat pełen wdzięku *Portret Olgi Konstantinowny Orłowej* (Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg). Na 1910 rok datowany jest także wielkoformatowy *Portret Idy Rubinsztein* (Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg), w którym artysta, poszukując nowych środków ekspresji, zrezygnował z naturalizmu na rzecz uproszczeń i dążenia do syntezy formy. Subtelne uzupełnienie delikatną akwarelą, która poprzez barwę i swą transparentność podkreśla sprawność kreski, ożywia i niewątpliwie podnosi wizualną atrakcyjność pracy. Powstały na rok przed śmiercią artysty rysunek, wykonany ze swobodą i lekkością, jest świadectwem wysokich umiejętności warsztatowych Sierowa, ucznia Ilji Riepina (1874–1875 i 1878–1880) oraz Pawła Piotrowicza Czistiakowa (1881–1885). W 1903 roku uzyskał tytuł akademika, w latach 1903–1905 był członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, zasiadał także w Radzie Galerii Tretiakowskiej. W 1905 roku

na znak protestu przeciwko rozstrzelaniu demonstrantów, dokonane z rozkazu wielkiego księcia Włodzimierza Aleksandrowicza – prezydenta Akademii Sztuk Pięknych, Sierow zrzekł się godności rzeczywistego członka akademii.

W zasadniczym stopniu zaprezentowane dzieła – zgromadzone w pozostającej pod panowaniem carskiej Rosji, leżącej na obrzeżach cesarstwa, wielokulturowej Łodzi – tworzą do pewnego stopnia przypadkową, skromną, ale jednak dość reprezentatywną panoramę sztuki rosyjskiej srebrnego wieku. Zmiany w wizerunku artysty i akademii, jakie dokonały się w ostatniej ćwierci XIX wieku, różnorodność nie tylko w zakresie treści, ale również postępująca swoboda rozwiązań formalnych (rozwiązania kompozycyjne, kolorystyka, stosunek do światła, faktura, eksperymenty technologiczne) sprawiają, że akademizm jawi się jako nurt atrakcyjny. Przyglądając się europejskim dokonaniom artystycznym schyłku XIX wieku, można dostrzec pewną zbieżność poszukiwań nowego języka wypowiedzi malarskiej przez malarzy akademickich i postimpresjonistów. Na przełomie XIX i XX wieku akademizm przestał być dominującym nurtem w sztuce, aczkolwiek wywarł jeszcze zauważalny wpływ na generację artystów urodzonych w końcu lat 70. XIX wieku. Wreszcie nie sposób nie dostrzec bliskiego pokrewieństwa między rosyjskim malarstwem realistów i realizmem zachodnioeuropejskim. Choć badacze rosyjscy starają się wydobyc odrębność swej narodowej szkoły, trudno całkiem pominąć wyraźne analogie w malarstwie zachodnioeuropejskim epoki. Wydaje się także, że literatura przedmiotu wyolbrzymia różnice między pieriedwiżnikami, a Akademią Sztuk Pięknych w Petersburgu i szeroko pojętym akademizmem. Należy zgodzić się z Richardem Pipesem, negującym powszechne przekonanie, że pieriedwiżnicy uprawiali przede wszystkim krytykę społeczną. Badacz w swej monografii pisał: „Niektórym, zwłaszcza z pierwszego pokolenia, rzeczywiście przyświecał taki cel, ale należeli oni do wyjątków. Większości pieriedwiżników krytyka społeczna była zupełnie obca, a wielu z nich w ogóle nie interesowało się polityką lub popierało carat”.³⁴ Twórczość pieriedwiżników, podobnie jak francuski realizm, była swoistą odpowiedzią na reakcyjność i konserwatyzm akademii. Pieriedwiżnicy jednak, wbrew powszechnej opinii, przez nich samej głoszonej, nie zerwali

³⁴ Pipes (2008: 15).

w pełni z akademią. O tradycjonalizmie świadczy także ich stosunek do impresjonizmu, początkowo zdecydowanie negatywny (Stasow), z czasem ambiwalentny (Riepin), wreszcie naznaczony swoistą fascynacją (Korowin, Sierow). W ostatniej dekadzie XIX wieku i początku XX stulecia wielu twórców kolejnego pokolenia (urodzonych w latach 70. i 80. XIX wieku), m.in. wraz z subtelną zmianą gustów artystycznych wśród odbiorców sztuki i kolekcjonerów, poddało się pięknu impresjonistycznej idei postrzegania natury i dzieła sztuki.

Bunt pieriedwiżników przeciwko akademii oraz „zdobyta” niezależność oznaczały przede wszystkim wyzwolenie się spod kontroli państwa.³⁵ Stało się to możliwe także dzięki pozyskaniu odbiorców swej sztuki pośród nowej warstwy społecznej – arystokracji pieniądza, czyli burżuazji przemysłowej. Poza Pawłem Michajłowiczem Tretiakowem, Sawwą Iwanowiczem Mamontowem, Piotrem Iwanowiczem Szczukinem, Timofiejem Sawiczem Morozowem dość wspomnieć tutaj innych znaczących kolekcjonerów, m.in. Wasilija Aleksiejewicza Bachruszyna, Nikołaja Pawłowicza Riabuszyńskiego, Fiedota Jakowlewa Jermakowa, Gawriłę Gawriłowicza Sołodownikowa czy Kosmę Terentiewicza Soldationkowa.³⁶

Bibliografia:

- Akademizm* 1998 = *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, Iwona Danielewicz (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998.
- Bohdziewicz 1956 = Bohdziewicz, Michał: *Galeria sztuki średniowiecznej i malarstwa obcego Muzeum Sztuki w Łodzi*, informator, Łódź 1956.
- Chwalewik 1926 = Chwalewik, Edward: *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, t. 1, Warszawa 1926 (przedruk: Kraków 1991).
- Decorum* 1986 = *Decorum łódzkiego fabrykanta*, Wisława Jordan (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1986.
- Dziecko w malarstwie* 2004 = *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich*, Ewa Micke-Broniarek, Monika Ochnio (red.), katalog wystawy, Muzeum-Pałac w Wilanowie, Warszawa 2004: poz. 113 (*Child in the Painting from XVI to XIX century from Polish Collections*, Wilanów Palace Museum, Warsaw 2004).
- European Academicism* 1997 = *European Academicism in the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the National Museum in Warsaw and other Polish Collections*, katalog wystawy, Hokkaido Obihiro Museum of Art, Ashihaga Museum of Art, Yawatahama Public City Gallery, Prefectural Museum, Saga, [b.m.w.] 1997.
- Galeria Sztuki Dawnej* 2012 = *Galeria Sztuki Dawnej w Pałacu Herbsta*, Dorota Berbelska (red.), album, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- Ilja Repin* 2005 = *Ilja Repin und seine Malerfreunde. Russland von der Revolution*, Sabine Fehlemann (red.), katalog wystawy, Von der Heydt-Museum, Kerber Verlag, Wuppertal 2005.
- Iwan Ajwazowski* 2014 = *Iwan Ajwazowski. Czas i wieczność / Ivan Aivazovsky. Time and Eternity*, Shahen Khachatryan, Haykanush Hokobyan (teksty), Karolina Berezowska, Nadia Szelest (tłum.), katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot [2014].
- Jackson 2006 = Jackson, David: *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-century Russian Painting*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- Jagoszewski 1960 = [Jagoszewski, M.]: „Dzieła malarstwa rosyjskiego w Łodzi”, *Dziennik Łódzki*, 275 (1960): 2.
- Jaworski 2000 = Jaworski, Piotr: „Wystawa obrazów, rzeźb i sztychów w Łodzi w 1916 r.” [w:] *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich, 4–5 czerwca 1998 roku*, Jadwiga Szewczyk (red.), Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Muzeum Kinematografii, Łódź 2000: 63–69.
- Kacprzak 2001 = Kacprzak, Dariusz: *Sztuka europejska XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim, Muzeum Częstochowskie, Łódź 2001.
- Kacprzak 2002 = Kacprzak, Dariusz: „O smaku artystycznym przemysłowców łódzkich 2. połowy XIX i początku XX wieku” [w:] *Smak artystyczny i znanstwo sztuki. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej pamięci Francisca Haskella*, Józef Poklewski, Tomasz F. de Rosset (red.), Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2002: 203–225.
- Kacprzak 2002a = Kacprzak, Dariusz: „Z galerii wyobrażonej: Walentin Sierow, *Akt kobiety*”, *Tygiel Kultury*, 10–12 (2002): (wkładka barwna).
- Kacprzak 2006 = Kacprzak, Dariusz: „Z galerii wyobrażonej: Ilja Riepin, *Delegacja wójtów przed Alek-*

³⁵ Pipes (2008: 58–59).

³⁶ Боханов (1989); Подунина, Фролов (1997). Zob. także: Боткина (1993).

- sandrem III*”, *Tygiel Kultury*, 4–6 (2006): (wkładka barwna).
- Kacprzak 2006a = Kacprzak, Dariusz: „Z galerii wyobrażonej: Osip Emmanuilowicz Braz, *Pejzaż zimowy*”, *Tygiel Kultury*, 10–12 (2006): (wkładka barwna).
- Kacprzak 2008 = Kacprzak, Dariusz: „Z galerii wyobrażonej: Iwan Konstantinowicz Ajwazowski, *Morze*”, *Tygiel Kultury*, 1–3 (2008): (wkładka barwna).
- Kacprzak 2012 = Kacprzak, Dariusz: „Pamięć fabrykanckiej Atlantydy / Remembering an industrialist’s Atlantis”, *Herito*, 8 (2012): 204–219.
- Kacprzak 2014 = Kacprzak, Dariusz: „«Ja lubię, żeby był glanc!» – kolekcjonerstwo wielkiego kapitału: kolekcje burżuazji wielkoprzemysłowej ziemi obiecanej” [w:] *Mitośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku. Materiały konferencji zorganizowanej w 2012 roku przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Fundacji Zakłady Kórnickie*, Kamila Kludkiewicz, Michał Mencfel (red.), Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2014: 318–341.
- Kacprzak 2015 = Kacprzak, Dariusz: *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2015.
- Kemenov 1997 = Kemenov, Vladimir S.: *Wassili Surikow 1848–1916*, Parkstone Verlag, Bournemouth 1997.
- Khachatrian 2014 = Khachatrian, Shahen: „Ajwazowski 1817–1900. Piewca morza” [w:] *Iwan Ajwazowski* 2014: 15–29.
- Kridl Valkenier 1989 = Kridl Valkenier, Elizabeth: *Russian Realist Art. The State and Society. The Perekhvizhniki and their Tradition*, Columbia University Press, New York 1989.
- Kridl Valkenier 1990 = Kridl Valkenier, Elizabeth: *Ilja Riepin and the World of Russian Art*, Columbia University Press, New York 1990.
- Kridl Valkenier 2001 = Kridl Valkenier, Elizabeth: *Valentin Serov. Portraits of Russia’s Silver Age*, Seria: *Studies of the Harriman Institute*, Northwestern University Press, Evanston, Ill. 2001.
- Lebedev 1982 = Lebedev, Andrej K. (oprac.): *Die Peredwiszniki. Genossenschaft für Wanderausstellungen (1870–1923)*, Aurora-Kunstverlag, Leningrad 1982.
- Malarstwo rosyjskie 1967 = Malarstwo rosyjskie od XVIII do początku XX w.*, Halina Załęska (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1967.
- Malarstwo rosyjskie 1968 = Malarstwo rosyjskie od XVIII do XX w.*, katalog wystawy, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Włocławek 1968.
- Malarstwo rosyjskie 1988 = Malarstwo rosyjskie 2. połowy XIX wieku ze zbiorów Państwowego Muzeum rosyjskiego w Leningradzie*, Irina Szuwałowa (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1988.
- Malarstwo rosyjskie 1990 = Malarstwo rosyjskie końca XIX i początku XX wieku ze zbiorów Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie*, Galina Krecina (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990.
- Minich 1966 = Minich, Marian: „O nową organizację muzeów sztuki” [w:] *Sztuka współczesna. II. Studia i szkice*, Józef E. Dutkiewicz (red.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Nesterova 1996 = Nesterova, Elena: *The Itinerants. The Masters of Russian Realism: Late 19th – Early 20th Century*, Aurora Art Publishers, St. Petersburg 1996.
- Obrazy marynistów 1993 = Obrazy marynistów szkół obcych od XVII do XIX wieku ze zbiorów muzeów polskich*, Alicja Konarska (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 1993.
- Ojrzyński 2004 = Ojrzyński, Jacek i in. (red.): *111 dzieł z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź 2004 (*111 Works from the Collection of Muzeum Sztuki in Łódź*, Łódź 2004).
- Pięć wieków malarstwa europejskiego 2005 = Pięć wieków malarstwa europejskiego. Ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi / Fünf Jahrhunderte europäische Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Sztuki in Łódź*, Dariusz Kacprzak (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Łódź 2005.
- Pipes 2008 = Pipes, Richard: *Rosyjscy malarze pieriedwisznicy*, Władysław Jeżewski (tłum.), Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2008.
- Rezydencja 2004 = Rezydencja „Księży Młyn” (dawny pałac Herbistów)*, Dorota Berbelska (koncepcja i oprac. przewodnika), A. Bauer, A. Miastkowski (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2004 (*Residenz “Księży Młyn” [Herbstpalais]*, Łódź 2004; *The Residence “Księży Młyn” [Formerly the Herbst Mansion]*, Łódź 2004).
- Ruszczyków 1954 = Ruszczyków, Janina: *Galeria malarstwa rosyjskiego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1954.
- Strzałkowski 1991 = Strzałkowski, Jacek: *Artyści, obrazy, zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, [nakł. aut.], Łódź 1991.
- Warszawa – Moskwa 2004 = Warszawa – Moskwa / Moskwa – Warszawa 1900–2000*, Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa (red.), katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.

- Wicherkiewicz 2002 = Wicherkiewicz, Magdalena: „Gust fabrykantów”, *Art & Business*, 4 (2002): 28–31.
- Wielka Kwesta Ogólnokrajowa* 1916 = *Wielka Kwesta Ogólnokrajowa pod hasłem „Ratujcie Dzieci”*. Katalog wystawy obrazów, rzeźb i sztychów, [Pałac Heinzla], Łódź 1916.
- Wystawa malarstwa rosyjskiego* 1967 = *Wystawa malarstwa rosyjskiego*, Irena Kołoszyńska (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Olsztynie, Olsztyn 1967.
- Zrębowicz 1953 = Zrębowicz, Marian: „Perły malarstwa rosyjskiego”, *Dziennik Łódzki*, 76 (1953): 3.
- Боткина 1993 = Боткина, А[нна] П.: *Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве*, Искусство, Москва 1993.
- Боханов 1989 = Боханов, А[лександр] Н.: *Коллекционеры и меценаты в России*, Наука, Москва 1989.
- Волошин 1985 = Волошин, М[аксимилиан] А.: *Суриков*, Художник РСФСР, Ленинград 1985.
- Государственная Третьяковская галерея* 1984 = *Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII–начала XX века (до 1917 года)*, Москва 1984.
- Государственный Русский музей* 1980 = *Государственный Русский музей. Живопись: XVIII–начало XX века. Каталог*, Ленинград 1980.
- Грабарь 1963–1964 = Грабарь, И[горь] Э.: *Репин*, т. 1–2, Издательство Академии наук СССР, Москва 1963–1964.
- Грабарь 1980 = Грабарь, И[горь] Э.: *Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество 1865–1911*, wyd. 2, Искусство, Москва 1980.
- Киселев b.d.w. = Киселев, М[ихаил]: *Константин Коровин*, Белый город, Москва [b.d.w.].
- Лясковская 1982 = Лясковская, О[льга] А.: *Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. 1844–1930*, Искусство, Москва 1982.
- Полунина, Фролов 1997 = Полунина, Н[адежда] М., Фролов, А[лександр] И.: *Коллекционеры старой Москвы. Иллюстрированный биографический словарь*, Независимая газета, Москва 1997.
- Репин 1946 = Репин, И[лья] Е.: *Письма: переписка с П. М. Третьяковым. 1873–1898*, Москва-Ленинград 1946.
- Сокольников, М[ихаил] П.: *Федот Васильевич Сычков*, Советский художник, Москва 1954.
- Товарищество* 1987 = *Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: письма, документы*, С[офья] Н. Гольдштейн (oprac.), т. 1–2, Искусство, Москва 1987.
- Феодосійська картинна галерея* 1989 = *Феодосійська картинна галерея імені І. К. Айвазовського / Феодосійська картинна галерея імені І. К. Айвазовського / The Aivazovsky Picture Gallery in Feodosia*, С[ветлана] С. Полун (oprac.), album, Мистецтво, Київ 1989.
- Экштут 2001 = Экштут, С[емен] А.: *Шайка передвижников. История одного творческого союза*, Белый город, Москва 2001.

Dariusz Kacprzak

Russian Painting of the Silver Age in the Collections of the Museum of Art in Lodz

Among the collections of the Museum of Art in Lodz there is a small, somewhat accidental, but interesting group of works of art by Russian artists of the Silver Age, partly a fragment of heritage of industrial metropolis of the 19th and the 20th centuries, and partly testimony to postwar fates of artworks which were placed in Polish public collections (deliveries from repositories and liquidation offices, debt collection, etc.). This article is the first synthetic presentation of this collection, currently relatively seldom presented to the public, including works by coryphaeuses of Russian painting school, lead peredvizhnik-artists, representing the realistic school of the end of the 19th century – creators who decided rich and varied countenance which grew from Russian academic tradition.

Works by, among others, Repin, Korovin, Serov, Aivazovsky, Braz collected in multicultural Lodz, ruled by tsarist Russia, are quite representative presentation of works of art, revealing changes in the view of the artist and academy that occurred in the last quarter of the 19th century (diversity not only in the terms of the content, but also progressive freedom of forms – composition, approach to light and colour, texture, technological experiments).