

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 2 (113) luty

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 2 (113) luty

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacja o seminarium

Artykuły:

Weronika Liszewska, Jacek Tomaszewski, Dominika Sarkowicz,

*Konserwacja i ochrona dziedzictwa w działalności Polskiego Instytutu
Studiów nad Sztuką Świata*

Katarzyna Malinowska, *Kolory podróży. Wokół życia i twórczości Aleksandra
Szturmana (1869-1944)*

Izabela Suchocka, *Petersburskie studia Ludomira Sleńdzińskiego 1909-1916*

Nowe książki

ZAPROSZENIE

I Seminarium „Rzemiosło artystyczne i sztuka zdobnicza”

Dr Anastazja Buttitta (ASP, Warszawa; PISnSS)

przedstawi referat

Renesansowa biżuteria Wenecji

w dniu 2 marca 2022 o godzinie 18

w lokalu Instytutu przy ul. Foksal 11/6

ARTYKUŁY

Weronika Liszewska, Jacek Tomaszewski, Dominika Sarkowicz

Konserwacja i ochrona dziedzictwa w działalności Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

Ochrona światowego dziedzictwa kultury, przy zachowaniu całej jej różnorodności, jest ważnym zadaniem społecznym w XXI wieku. Umacniającemu się poczuciu współodpowiedzialności towarzyszy jednak świadomość istnienia wielu konkretnych problemów, dotyczących konserwacji i dokumentacji światowego dziedzictwa, związanych z odmiennością kulturową różnych obszarów oraz różnicami w podejściu do spuścizny kultury. Wśród ważnych celów statutowych Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata znajduje się podejmowanie zarówno teoretycznych, jak i praktycznych zagadnień ochrony i konserwacji materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Także i w tym zakresie Instytut jest bezpośrednim spadkobiercą i kontynuatorem pracy Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu, działającego w latach 2002-2011 ([Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu – Historia \(sztukaorientu.pl\)](http://sztukaorientu.pl)). Cele statutowe Instytut realizuje na kilku niezależnych, choć powiązanych płaszczyznach, które przedstawiamy poniżej.

PROMOCJA WSPÓŁPRACY MIĘDZYNARODOWEJ W ZAKRESIE OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

Duga połowa wieku XX i początek kolejnego stulecia przyniosły znaczące postępy w globalnym porozumieniu dotyczącym nowego określenia problematyki ochrony światowego dziedzictwa. Po *Konwencji dotyczącej ochrony dziedzictwa kulturowego i naturalnego UNESCO z 1972 roku* powstały takie międzynarodowe dokumenty, jak *Dokument z Nara o Autentyzmie* (1994), *Deklaracja z Yamato dotycząca zintegrowanego podejścia do ochrony materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego* (2004), *Powszechna Deklaracja UNESCO o Różnorodności Kulturowej* (2001),

Rekomendacja UNESCO dotycząca ochrony i promocji muzeów, kolekcji, ich różnorodności i roli społecznej (2015) czy *Zalecenie UNESCO w sprawie zachowania i dostępu do dziedzictwa dokumentacyjnego, w tym dziedzictwa cyfrowego* (2015). Dokumenty te promują bardziej holistyczne spojrzenie na ochronę dziedzictwa materialnego, dostrzegając jego związki z aspektami niematerialnymi i uwzględniając nie tylko jego kontekst kulturowy, ale także złożone zagadnienia społeczne, związki z otoczeniem i z innymi obiektami. Tradycyjne rozumienie pojęcia „zabytku” zastąpiły szersze definicje obejmujące różnorodność rzeczy lub koncepcji o wartości estetycznej, historycznej, naukowej lub duchowej. Podobnie w definicję instytucji pamięci wpisywane są obecnie nie tylko muzea, archiwa i biblioteki, ale także instytucje badawcze. Opracowane teorie umożliwiają prowadzenie powszechnego dialogu, uwzględniającego różnorodność kulturową na świecie, zachęcając jednocześnie do formułowania dalszych definicji na poziomie poszczególnych krajów lub regionów oraz budowania ich relacji. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, jako instytucja badawcza, bazuje w tym względzie na osiągnięciach poprzedzającego go Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu (PSSO), starającego się wpisać swoją działalność w tworzenie dialogu międzykulturowego pomiędzy Europą a Azją m.in. w latach 2007-2009 poprzez aktywne uczestnictwo w formułowaniu dokumentów końcowych Spotkań Ministrów Kultury ASEM (Asia – Europe Meeting), które odbywały się we Wrocławiu, Kuala Lumpur (Malezja) oraz Poznaniu. W spotkaniach tych uczestniczyli członkowie Zarządu PSSO. W 2012 roku ze środków Ministerstwa Spraw Zagranicznych, uzyskanych za pośrednictwem Ambasady RP w Hanoi, Instytut przeprowadził w *Hue Monuments Conservation Center* w dawnej stolicy Wietnamu (Hue) warsztaty konserwatorskie w ramach ***Technical Training in Hue for Vietnamese Specialists in the Area of Renovation and Conservation of Historic Sites and Objects*** dla specjalistów z tego kraju. Warsztaty prowadzili dr hab. Weronika Liszewska, dr Jacek Tomaszewski i dr Katarzyna Zapolska. (por. sprawozdanie w Komunikacie Zarządu PISnSS 2012, nr 11, Załącznik IV). Warsztaty były niezwykle okazją do wymiany doświadczeń i dyskusji na

temat różnic w podejściu do zagadnień ochrony dziedzictwa kulturowego pomiędzy Europą a azjatyckim krajem Dalekiego Wschodu.

PREZENTACJE I PUBLIKACJE

Wśród statutowych celów Instytutu jest także prezentacja i publikacja teoretycznych i praktycznych zagadnień konserwacji i ochrony materialnego dziedzictwa kulturowego, z uwzględnieniem jego wartości estetycznych, społecznych i duchowych. Polska jest krajem, którego doświadczenia dotyczące ochrony dziedzictwa kulturowego mają wyjątkowy charakter. Trudne dzieje kraju, walka o zachowanie tożsamości narodowej, a potem konieczność odbudowy ze zniszczeń wojennych, wpłynęły nie tylko na bogate doświadczenia w ratowaniu dziedzictwa, ale także na powstanie „polskiej szkoły konserwacji”, która była związana ze specyficznymi uwarunkowaniami kulturowymi. Członkowie Instytutu prowadzą prace konserwatorskie i dokumentacyjne w różnych krajach, ale także zajmują się konserwacją i ochroną sztuki pozaeuropejskiej w kolekcjach polskich lub dziedzictwa powstałego na granicy kultur europejskich. Instytut stara się promować i wspierać dokonania polskich konserwatorów.

Od początku istnienia wcześniejszej formacji – Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu (PSSO), z którego Instytut się wyłonił – podejmowane były zagadnienia ochrony dziedzictwa – początkowo na cyklicznych *Ogólnopolskich Spotkaniach Historyków Sztuki i Konserwatorów Dzieł Sztuki Orientu* w Toruniu (UMK). Chcielibyśmy w tym miejscu wspomnieć dorobek śp. pani Mirosławy Wojtczak (UMK), która była bodaj pierwszym konserwatorem w Polsce podnoszącym w usystematyzowany sposób problematykę związaną z praktyką konserwacji sztuki azjatyckiej, przede wszystkim na papierze i jedwabiu. W cyklicznych wydawnictwach pokonferencyjnych ukazało się wiele ciekawych publikacji na temat konserwacji dzieł z różnych kultur. Warto także przypomnieć, że zagadnienia ochrony dziedzictwa były także podejmowane przez PSSO przy okazji szerszych konferencji poświęconych różnym regionom, jak np. *Sztuka Japonii* (2007), *Sztuka Chin* (2008) czy *Polska-Chiny. Sztuka i dziedzictwo kulturowe. I Konferencja Polskich i Chińskich Historyków Sztuki* (2009). W

2008 roku odbyła się w Warszawie konferencja dedykowana wyłącznie zagadnieniom konserwatorskim: *Polska Konserwacja w Egipcie i na Bliskim Wschodzie* ([Polska konserwacja w Egipcie i na Bliskim Wschodzie | Nauka w Polsce](#)), która spotkała się z dużym zainteresowaniem środowisk akademickich. Celem tej konferencji był przegląd dotychczasowych i najnowszych osiągnięć przedstawicieli różnych specjalizacji konserwatorskich: konserwacji rzeźby i elementów architektonicznych, malarstwa ściennego, tkaniny oraz zabytków piśmiennictwa. Założeniem było pokazanie merytorycznej i technologicznej złożoności oraz interdyscyplinarności prac związanych z konserwacją. Warto przywołać tę konferencję, gdyż była to pierwsza tego typu okazja do prezentacji na taką skalę działalności osiągnięć polskich konserwatorów zabytków na terenie Egiptu i Bliskiego Wschodu.

Promocja zagadnień ochrony dziedzictwa i problematyki konserwatorskiej była w kolejnych latach kontynuowana przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, była m.in. obecna w trakcie międzynarodowych konferencji organizowanych przez PISnSS poświęconych szerszym zagadnieniom różnych obszarów kulturowych: *The Second International Conference of Polish and Chinese Art – China-Poland, Art and Cultural Heritage* (Tainan 2014) i *The Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations* (Kraków 2012). Ponadto w latach 2011-2019 w siedzibie Instytutu odbywały się seminaria, na których obok zagadnień historycznych i kulturoznawczych była także omawiana problematyka konserwatorska, m.in. zabytków etiopskiego piśmiennictwa, zwojów czy japońskiej laki. Tematyka ochrony oraz badań technologicznych zabytków pojawia się także w periodyku „Art of the Orient”, dedykowanemu szczególnie sztuce obszarów azjatyckich. W roku 2020 Instytut był współorganizatorem wystawy konserwatorskiej średniowiecznych dokumentów pergaminowych z europejskich obszarów granic kulturowych w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w ramach projektu Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych *Archiwa jezuitów kłódzkich*, która także spotkała się z dużym zainteresowaniem. Wystawie towarzyszyła wydana przez PISnSS publikacja:

Weronika Liszewska (opr.), ***Ochrona konserwatorska średniowiecznych dokumentów z Archiwum Pojoannickiego w Kłodzku. Katalog wystawy, Warszawa – Kłodzko 2020***, ISBN 978-83-956228-1-6.

W 2017 roku Instytut zainicjował nową specjalistyczną serię wydawniczą ***Technologia – Sztuka – Konserwacja / Technology – Art – Conservation***. W ramach serii w 2017 i 2018 roku zostały opublikowane pierwsze dwa tomy:

Vol. 1: Weronika Liszewska, ***New Methods of Leafcasting in the Conservation of Historic Parchments*** (2017), ISBN 978-83-942344-9-2

Tom 2: Jacek Tomaszewski, ***Oprawa książkowa w Polsce 1450-1600. Studium tegumentologiczno-ikonograficzne / Bookbinding in Poland 1450-1600. Bibliographical-Iconographical Study*** (2018), ISBN 978-83-949807-0-2

PROJEKTY BADAWCZE I KONSERWATORSKIE

Jednym z najważniejszych elementów działań Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata w zakresie ochrony dziedzictwa jest realizacja projektów dedykowanych jego konserwacji oraz dokumentacji. Podejmowane są przede wszystkim te działania, które dotyczą zagrożonych zbiorów umiejscowionych na obszarach, będących przedmiotem statutowych zainteresowań Instytutu, w tym także granicznych obszarach współistnienia różnych kultur. Od 2011 roku przedstawiciele Instytutu współorganizowali lub kierowali następującymi projektami, w których została uwzględniona tematyka ochrony dziedzictwa:

W latach 2011-2014 badania kultury i sztuki Etiopii prowadzili z ramienia Instytutu prof. Ewa Balicka-Witakowska oraz dr Jacek Tomaszewski, współpracując ze specjalistami z uniwersytetów w Uppsali, Göteborgu i Toronto. W ramach programu ***Endangered Archives***, finansowanego przez British Library, digitalizowali kościelne i klasztorne księgozbiory w prowincji Tigre. Prowadzili dokumentację fotograficzną malowideł ściennych i obiektów liturgicznych oraz badania tradycyjnych metod produkcji książki

rękopiśmiennej i jej opraw. Dzięki projektowi finansowanemu przez Swedish Development Agency (SIDA) zabezpieczali i opracowywali zabytki klasztoru w Däbrä Sahel.

W latach 2015-2017 Instytut współorganizował projekt ***Digitisation and Preservation of the Manuscript Collection at the Monastery of St Saviour in Old Jerusalem***, finansowany przez British Library i umiejscowiony w Jerozolimie. Kierownikiem projektu była prof. Ewa Balicka-Witakowska (Uppsala Universitet; PSSnSS), wykonawcami projektu z ramienia Instytutu byli dr hab. Weronika Liszewska i dr Jacek Tomaszewski). Wynikiem projektu jest całkowita digitalizacja i badania konserwatorskie zbioru ponad 500 ksiąg, manuskryptów i zwojów z franciszkańskiego klasztoru Najświętszego Zbawiciela w Jerozolimie (ok. 140 000 kart) od XII do XX wieku w językach: arabskim, armeńskim, etiopskim, hebrajskim, łacińskim, syryjskim i tureckim (<https://eap.bl.uk/project/EAP823>). Szczególną uwagę poświęcono manuskryptom liturgicznym z notacją muzyczną oraz miniaturami i dekoracją malarską. W ramach projektu wykonane zostały także prewencyjne prace konserwatorskie wybranych rękopisów.

(<https://bibliothecaterraesanctae.org/news/393-endangered-archives-programme-823-digitisation-and-preservation-of-the-manuscript-collection-at-the-monastery-of-st-saviour-in-old-jerusalem.html>)

W końcu 1918 roku Instytut został ponownie wybrany do zarządzania międzynarodowym projektem ***Digitisation of the Manuscripts and Documents at the Biblioteca Generale di Terra Santa and the Franciscan Archives in Old Jerusalem: the Second Step***, przyznany prof. Ewie Balickiej-Witakowskiej i dr. Jackowi Tomaszewskiemu (PISnSS) przez British Library, w ramach „Endangered Archives Programme”, finansowanym przez Fundację Arcadia. Projekt ma na celu digitalizację, katalogową rejestrację i podstawową konserwację manuskryptów i dokumentów w Bibliotece i Archiwum Franciszkanów w Jerozolimie. Biblioteka Kustodii, funkcjonująca nieprzerwanie od czasu osadzenia

klasztoru w XIII wieku, jest regularnie wzbogacana o rękopisy z terenu Izraela i całego Bliskiego Wschodu, pochodzące z różnych klasztorów franciszkańskich. Podczas sesji w lutym 2019 pięcioosobowy zespół koordynowany przez prof. Ewę Balicką-Witakowską oraz dr. Jacka Tomaszewskiego zarejestrował w formie cyfrowej 49 000 stron 138 rękopisów z okresu od IX do XX wieku. Wśród manuskryptów zwracają uwagę cenne fragmenty tekstów koptyjskich, rękopisy arabskie oraz syryjskie, a także łacińskie rękopisy iluminowane.

W 2019 i 2020 roku Instytut współpracował w ramach, wspomnianego już, projektu Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych **Archiwa jezuitów kłódzkich. Od-nowa – 3**, wspomagając dokumentację oraz stworzenie pierwszego powojennego katalogu najstarszych dokumentów, jakie zachowały się w zbiorach kłódzkich jezuitów. Nieistniejące dotychczas w szerszym obiegu naukowym archiwum jezuitów jest unikatowe w skali międzynarodowej ze względu na niezwykle istotną wartość dla regionów pogranicza kulturowego. W ramach tego projektu w 2019 roku pracom dokumentacyjnym i konserwacji zostało poddanych 67 dokumentów, stanowiących m.in. spuściznę joannitów na ziemiach kłódzkich. (<http://klodzko.jezuici.pl/archiwum.html>)

W latach 2016-2020 Instytut koordynował ważny projekt badawczy **Korpus dzieł malarzkich Henryka Siemiradzkiego** w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, którego istotna część była poświęcona zagadnieniom konserwatorskich badań technologicznych. W ramach projektu, realizowanego w latach 2016-2020 przez PISnSS we współpracy z Muzeami Narodowymi w Krakowie i Warszawie oraz Państwową Galerią Tretiakowską w Moskwie, analizę twórczości wybitnego polskiego malarza poszerzono o badania technologiczne jego obrazów, głównie olejnych.

Współczesne możliwości badań obiektów zabytkowych, wykorzystujące techniki z zakresu analizy fizykochemicznej, pozwalają na wgląd w budowę dzieła sztuki, rozpoznanie jego technologii, sposobu wykonania oraz zidentyfikowanie materiałów, z jakich powstał. W połączeniu z wnikliwą

analizą wizualną prowadzoną przez specjalistę konserwatora metody te niezwykle wzbogacają wiedzę o zabytku oraz jego twórcy. Poddanie badaniom szeregu prac jednego artysty dostarcza danych na temat jego warsztatu, trybu pracy i procesu twórczego. Rzucają one światło na obszar zwykle pozostający poza zainteresowaniem historyka sztuki, tym samym dopełniając wizerunek samego autora i jego dzieła. W ramach wspomnianego projektu zespoły naukowców-konserwatorów i chemików z Muzeów Narodowych w Krakowie i Warszawie pod kierunkiem dr Dominiki Sarkowicz (MNK) szczegółowo przeanalizowały ponad 90 dzieł pochodzących ze zbiorów muzealnych, kolekcji prywatnych i kościelnych w kraju i zagranicą. Były to zarówno prace o charakterze galeryjno-salonowym, jak i liczne szkice malarskie i malowidła wielkoformatowe, takie jak *Pochodnie Nerona*, *Dirce chrześcijańska*, czy *Kurtyna w Teatrze Miejskim w Krakowie* (obecnie Słowackiego).

Dzięki tak przekrojowym badaniom uzyskano bogatą bazę danych na temat technicznej strony pracy artysty, metod i materiałów, które stosował i efektów, jakie dzięki nim uzyskiwał. W szczególności dotyczy to palety pigmentów, której używał malarz, sposobu ich łączenia w obrazach oraz związanych z tym cech charakterystycznych.

Zastosowanie obrazowania w różnych zakresach promieniowania elektromagnetycznego pozwoliło na ujawnienie wielu tajemnic procesu twórczego prowadzącego do powstania poszczególnych dzieł, w tym zmian koncepcji, ukazując temperament i dynamikę pracy artysty. Niezwykle istotną częścią badań była analiza sposobu opracowania malarskiego, w największym przeciwieństwie stopniu wśród „technicznych” stron dzieła, stanowiącego o niepowtarzalnym i wybitnym charakterze malarstwa Henryka Siemiradzkiego. Zdefiniowano szereg cech typowych dla jego stylu, opisano bogactwo środków artystycznych, którymi posługiwał się malarz, obalając mit wyczelowanych, gładkich warstw malarskich, odnoszący się do twórczości akademików.

Rezultaty badań nie są jedynie dodatkiem, aneksem do całościowego opracowania *oeuvre* autora *Pochodni Nerona*. Ujawnione i opisane elementy procesu tworzenia obrazów oraz cechy techniki malarskiej wnoszą nowe

spojrzenie na postawę twórczą artysty i podejście do plastycznej strony dzieła. Ukazują „akademika z przekonania” malującego jednak na własnych zasadach, często dalekich od stereotypowego postrzegania tego rodzaju twórczości. Uzyskana w badaniach obszerna wiedza na temat warsztatu i sposobu pracy Siemiradzkiego umożliwia również prowadzenie analizy porównawczej, niezwykle cennej w kontekście weryfikacji dzieł o niepewnej atrybucji, znacząco wspierając ocenę historyków sztuki.

Efekty prac zostały podsumowane i szczegółowo przedstawione w IV tomie Korpusu ***Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego***, który wciąż czeka na wydanie drukiem.

Serdecznie zapraszamy wszystkich chętnych do współpracy w ramach tworzenia projektów ochrony dziedzictwa, prezentacji i publikacji swoich osiągnięć w ramach konferencji, periodyków oraz serii wydawniczej Instytutu.

Tekst umieszczony na stronie internetowej Instytutu.

Katarzyna Malinowska

**Kolory podróży. Wokół życia i twórczości Aleksandra Szturmana
(1869-1944)**

Muzeum Podlaskie w Białymstoku w swoich zbiorach posiada około stu dwudziestu obrazów Aleksandra Szturmana (1869-1944), twórcy związanego z Wydziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Artykuł stanowi próbę podsumowania prac prowadzonych w latach 2013-2016 nad dziełami tego zapomnianego twórcy.

Losy kolekcji są zawile. Po śmierci artysty w 1944 roku uczniowie i przyjaciele malarza dołożyli wszelkich starań, by przetransportować jego dorobek z Wilna do Polski. Spuścizna artystyczna została powierzona rzeźbiarzowi Edwardowi Nowickiemu. W ramach akcji repatriacyjnej w latach 1945–1946 zaoferował on swą pomoc w przewiezieniu obrazów do Polski. Płótna miały trafić bezpośrednio do Muzeum Narodowego w Warszawie. Tak się jednak nie stało. Starania o odzyskanie kolekcji musiał podjąć prof. Jan Borowski, współpracownik Szturmana i wykładowca Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Za sprawą interwencji prof. Borowskiego, przy współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki, około 1964-1965 roku zabezpieczono i przekazano obrazy malarza najpierw do Muzeum Sztuki w Łodzi, a później do Muzeum Narodowego w Warszawie. Ostatecznie w 1987 roku większość prac trafiła do Muzeum Podlaskiego w Białymstoku¹.

Popularyzacja twórczości Aleksandra Szturmana nie byłaby możliwa, gdyby nie przeprowadzenie w latach 2013-2015 pełnej konserwacji zbioru. Konserwację wykonano w ramach „Projektu Zatrocze”, który polegał na wszechstronnej współpracy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

¹ Drugi co do wielkości zbiór prac Szturmana znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie z Trockim Historycznym Parkiem Narodowym. Do realizacji przedsięwzięcia zostało zaproszone również Muzeum Podlaskie w Białymstoku.

Przyczyną złego stanu zachowania większości prac było zdjęcie ich z krosien w czasie transportu z Wilna, a także słaba jakość materiałów malarskich wykorzystanych przez artystę. Płótna bez odpowiedniego naprężenia narażono na uszkodzenia mechaniczne tj. przetarcia, liczne naderwania krajkę, zagniecenia, pofalowania, czy zmarszczenia. Zamiarem przedsięwzięcia było nie tylko zahamowanie działań destrukcyjnych i opracowanie całości, ale również przygotowanie zbioru do pierwszej publicznej ekspozycji. Cel został osiągnięty w 2016 roku. Wówczas w białostockim Ratuszu zaprezentowano kompletny zbiór prac Szturmana.

Aleksander Szturman urodził się 18 kwietnia 1869 roku w Petersburgu. Był na wpół Niemcem, na wpół Rosjaninem. W latach 70. XIX wieku przeprowadził się wraz z rodzicami do Warszawy w związku z podjęciem przez ojca prac w Warszawskiej Dystancji Inżynierskiej. W wieku 19 lat rozpoczął naukę w Warszawskiej Klasie Rysunkowej. W kolejnych latach uczył się w Szkole Rysunku Odeskiego Towarzystwa Miłośników Sztuk Pięknych. Od 1890 roku studiował na Akademii Sztuk w Petersburgu wraz z warszawskim przyjacielem – Eligiuszem Niewiadomskim. Tam też poznał Ferdynanda Ruszczyca, Kazimierza Stabrowskiego i Konrada Krzyżanowskiego. Po uzyskaniu w 1895 roku tytułu artysty III klasy powrócił do Warszawy. Następnie wyjechał na rok do Monachium, gdzie podjął studia w prywatnej szkole Antona Ažbego. W 1912 roku malarz rozpoczął karierę akademicką. Został zatrudniony w Szkole Sztuk Pięknych w Penzie, gdzie nauczał malarstwa aż do 1922 roku. Cały czas był w drodze – podróżował do Włoch, Belgii, Wielkiej Brytanii, Holandii². Okres względnej stabilizacji nastąpił w roku 1923, gdy artysta na zaproszenie Ferdynanda Ruszczyca objął stanowisko starszego asystenta przy katedrze malarstwa pejzażowego Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Obaj artyści wzajemnie się cenili – Szturman swego czasu wykonał nawet kopię *Ziemi Ruszczyca*, która dziś znajduje się w zbiorach Muzeum Podlaskiego w

² Szafrński 2013: 137.

Białymstoku. W roku akademickiego 1931-1932 objął stanowisko adiunkta. Wówczas prowadził „malarstwo z zakresu martwej natury i pejzażu na pierwszych dwóch kursach tzw. przygotowawczych, a także w zastępstwie Ruszczyca pracownię malarstwa pejzażowego, przeznaczoną dla specjalizujących się w tej dziedzinie studentów kursu trzeciego i czwartego”³. Pracownia była dość skromna – jej wyposażenie kompletował samodzielnie, czasem przy pomocy studentów, „starając się swoimi skromnymi środkami zdobyć ładne zestawy przedmiotów do martwych natur”⁴. Z czasem korzystał z zasobów budżetowych Uniwersytetu – szczególnie inwestował w sztalugi polowe, umożliwiające studentom prace w terenie⁵.

Nie miał wielu słuchaczy, co mogło wynikać z jego dość nienarzucającego się sposobu bycia. Dbał o ich swobodę wypowiedzi. Uczył tego, co w warsztacie malarza jest najważniejsze – wrażliwości na piękno. Zajęcia prowadzone przez Szturmana miały raczej charakter dyskusji o sztuce, a rady, które dawał swoim adeptom wynikały z jego życiowego doświadczenia i rozległej wiedzy z zakresu dziejów sztuki europejskiej. Przeważnie odnosił się do twórczości kolorystów, którzy go inspirowali. Często zdarzało się, że kopiował wielkie dzieła malarskie⁶. Był pomocny swoim uczniom – nierzadko wspierał ich finansowo. W pracowni Szturmana panował figlarny nastrój:

Lubił pisywać wiersze, przeważnie okolicznościowe, które odczytywał studentom [...] Kiedyś, jak wspomina jeden ze studentów, na drzwiach pracowni został wywieszony regulamin ułożony wierszem przez Szturmana [...] Poetycki nastrój zapanował do tego stopnia, że któregoś dnia pojawił się wiersz – wezwanie do woźnego, nakłaniające go do zrobienia porządków⁷.

O Szturmanie możemy dowiedzieć się nieco więcej ze wspomnień osób współpracujących z artystą. Tymon Niesiołowski dość dosadnie określał kadrę pedagogiczną Wydziału Sztuk Pięknych wileńskiego Uniwersytetu –

³ Kołoszyńska 1973: 394.

⁴ Suchocka 2009: 10.

⁵ Kania 2020: 125.

⁶ W zbiorach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku znajduje się m.in. kopia *Słoneczników* Vincenta van Gogha (*Słoneczniki wg. van Gogha*, olej na płótnie, 65 x 49,5 cm, nr inw. MB/S/2016).

⁷ Kołoszyńska 1966: 115.

jego zdaniem była ona złożona z „typów nieco wykolejonych”⁸. Odmienne zdanie miał na temat Aleksandra Szturmana, o którym pisał:

Miał Pan Ferdynand pomocnika adiunkta, pół-Niemca, pół-Rosjanina, Szturmana, który malował najchętniej we Włoszech tamtejsze domy i kościoły. Był entuzjastą malarstwa Ruszczyca. Platonicznie adorował zawsze jakąś studentkę z wydziału. Człowiek o szlachetnej duszy i gołębiu sercu. Jakał się, i to tym więcej, im bardziej zapalał się w rozmowie. Jeżeli któraś uczennica zdradzała nawet minimalne zdolności w malowaniu krajobrazu – obdarzał ją wyjątkowo pieczołowitą opieką⁹.

O malarzu ciepło pisała również Barbara Houwalt, jego studentka:

Między bibliotekami wiszą trzy obrazki profesora Szturmana, mego ukochanego profesora z lat dziecinnych, potem do końca studiów na uniwersytecie w Wilnie, wprowadzającego mnie w świat piękna pejzażu i martwych natur. Góry, bławatki z rumiankami i stogi. Nie są najlepsze, ale przypominają mi jego obrazy pełne słońca, malowane grubo kładzioną farbą, dużymi (szerokimi) pociągnięciami. Przypominają mi jego pochyloną sylwetkę, głowę z krótko strzyżonym siwym włosiem, lekko nieogoloną twarz z takim srebrnym zarostem, wśród niej oczy błękitne i głębokie jak stawy ocienione i prześwietlone słońcem, wargi młode czerwone. Trochę się jakał, gdy był wzruszony, lub dzięki nieśmiałości. Wrażliwy, szlachetny i jakże dobry dla swoich uczniów, przejmujący się ich życiem, wędrujący po mieście daleko do miejsc ich pracy¹⁰.

Z dalszych zapisków wyłania się sylwetka artysty nadwrażliwego, wycofanego, stroniącego od ludzi, szukającego przez cały czas własnej tożsamości. Taki stan z czasem doprowadził go do choroby zwanej „melancholią”, która z roku na rok co raz bardziej się pogłębiała...

Poza działalnością pedagogiczną Aleksander Szturman większość wolnego czasu poświęcał podróżom, które odbywał podczas przerw świątecznych na

⁸ Niesiołowski 1963: 107-108.

⁹ Niesiołowski 1963: 107-108.

¹⁰ Wszystkie cytaty pochodzą z nieopublikowanego opracowania: Houwalt-Kostecka 1996-2020.



il. 1. A. Szturman, *Widok ogólny Sieny*, olej, płótno, 71,5 x 103 cm, nr inw. MB/S/2074, fot. Anna Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie w Białymstoku



il. 2. A. Szturman, *Portal kościoła w Wenecji*, olej, płótno, 67,5 x 47 cm, nr inw. MB/S/2010, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Uniwersytecie. Tak o jego sposobie podróżowania pisał Arkadij Ryłow: „był to miły, dobry kolega, który wiele widział i świetnie znał sztukę zachodnioeuropejską. To wprost niepojęte, jak ten biedak, mając w kieszeni zaledwie 150 rubli zdobyte za sprzedany obraz, potrafił odbyć podróż do Wenecji, stamtąd do Belgii i Holandii”¹¹. W drodze tworzył impresje z natury. Podkreślał, że najbardziej inspirowały go: kolor, światło i natura. Doznań estetycznych poszukiwał w ruchu, zmienności i wibracji barw. W przypadku zbioru Muzeum Podlaskiego w Białymstoku najczęściej powtarzanym tematem są widoki miast europejskich malowane z różnych perspektyw, a także sztandarowe przykłady europejskiej architektury. Patrząc na obrazy można rozpoznać: Wilno, Sienę (il. 1), Orvieto, Wenecję (il. 2), czy Rotterdam. Szturman nie był obojętny również na piękno polskich miast, uwieczniając Kazimierz Dolny (il. 3), Wilno (il. 4) czy Toruń (il. 5).

Wierzył w moc koloru. Miał wypracowany indywidualny warsztat, często oceniany przez krytyków jako dość brawurowy. Eksperymentował z olejami, nanosząc je na płótna jutowe lub lniane o różnym splocie i gęstości, o charakterystycznej porowatej fakturze. Zdarzało się, że malował również na płycie pilśniowej. Czasem korzystał z fabrycznie gotowych płócien. Najczęściej jednak samodzielnie przygotowywał podłoża poprzez ich farbowanie, co w efekcie zmieniało kolorystykę наносzonych na nie barwnych pigmentów. W warsztacie wykorzystywał szpachelki oraz pędzle różnej grubości i szerokości. Przeważnie nakładał czyste barwy, które następnie rozcierał. Prowadziło to do wzajemnego ich przenikania. Rzadko sygnował swoje prace.

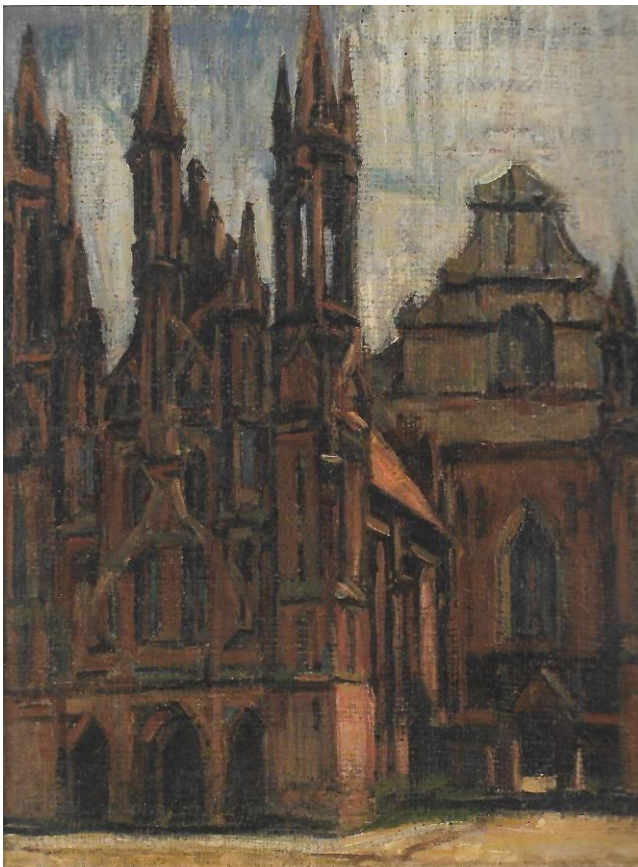
Artysta od początku zwracał uwagę na wrażeniowy charakter malarstwa. Istotne było światło, które w twórczości Szturmana „dzieliło, rozpraszało formę, uczyło, że kolor zależny jest od blasku, że jest chwilowy, że drga i narzuca malarzowi swoistą technikę tworzenia, a także zmusza do malowania w pełnym oświetleniu”¹². Dla Szturmana szczególne znaczenie miało powietrze. Atmosfera, różnicowana ze względu na swą przejrzystość czy

¹¹ Kołoszyńska 1973: 400.

¹² Estreicher 1979: 514.



il. 3. A. Szturman, *Motyw z Kazimierza*, olej, płótno na płycie, 30 x 42,5, nr inw. MB/S/1986, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie w Białymstoku



il. 4. A. Szturman, *Kościół św. Anny i Bernardynów w Wilnie*, olej, płótno, 50 x 42, nr inw. MB/S/2029, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie w Białymstoku

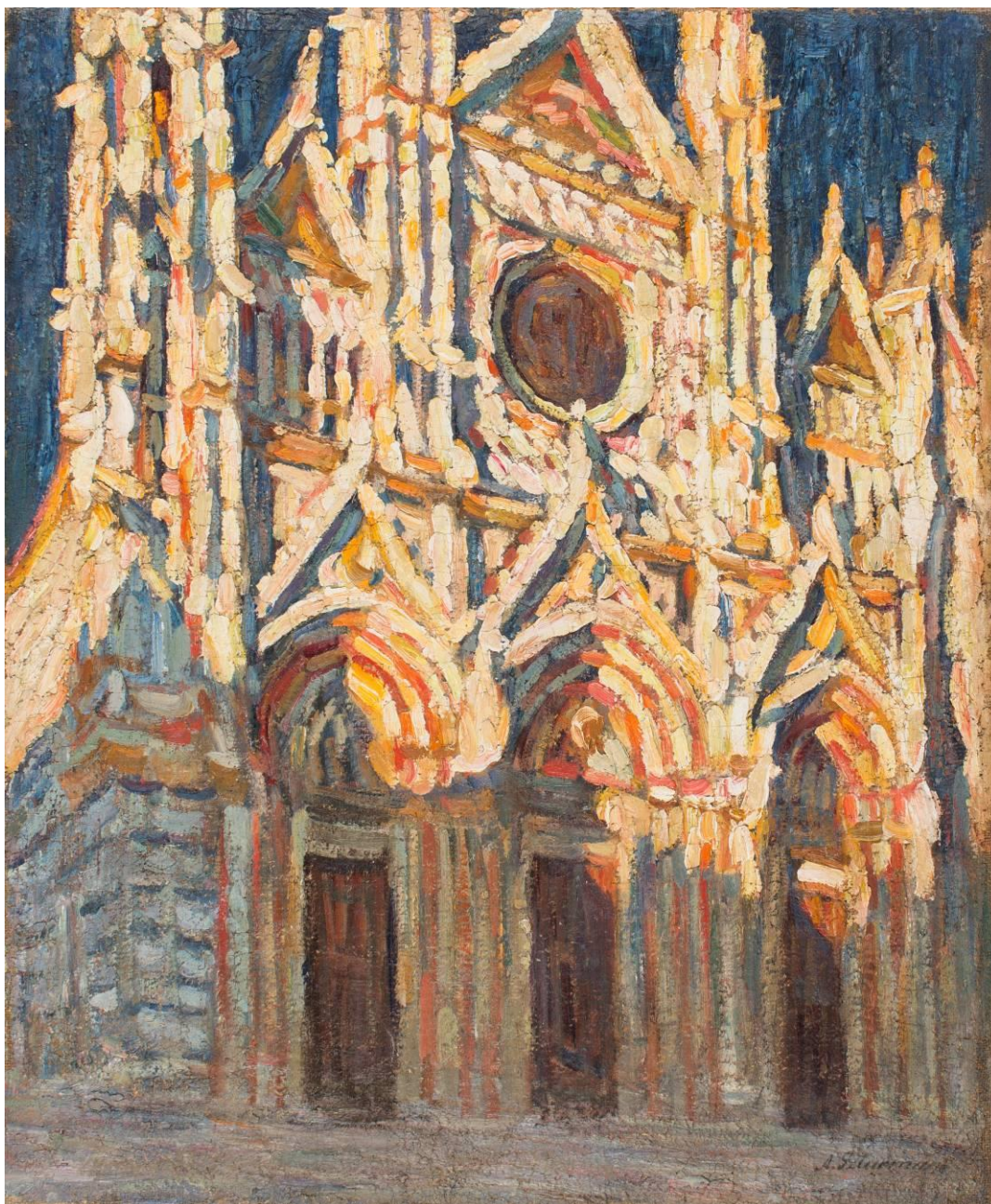


il. 5. A. Szturman, *Fragment Torunia*, olej, płótno, 32,5 x 51,5 cm, nr inw. MB/S/2065, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie w Białymstoku

gęstość, zmieniała się pod wpływem upływających pór dnia i roku, czyniąc tym samym nową paletę kontrastów.

Kolekcja obrazów Aleksandra Szturmana z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku może wydawać się dość monotematyczna – największą część zbioru zajmują widoki miast i architektura. Jednak przez powtarzalność pewnych tematów możemy określić sposób pracy artysty. Dzięki temu widać, z jaką pieczołowitością Szturman podchodził do detalu, szczególnie w przypadku architektury sakralnej. Za przykład mogą posłużyć nam liczne studia katedry w Sienie, malowane zarówno w sposób bliski impresjonistom, jak i realistom (il. 6, 7, 8). W przypadku malarstwa pejzażowego – widać raczej ogólne widoki, bez wypracowanego szczegółu.

Interesującym i wyjątkowym elementem kolekcji są dwa portrety – *Portret mistyczny z fajką* (nr inw. MB/S/2017) i *Portret kobiety* (nr inw. MB/S/1992; il. 9). Widać, że malarz wraz ze zmianą tematu zmieniał również technikę malarską. W przypadku ww. obrazów mamy do czynienia z szerokimi pociągnięciami pędzla. Szczególnie uwagę przykuwa druga z wymienionych prac, przedstawiająca młodą dziewczynę zwróconą w trzech czwartych w



il. 6. A. Szturman, *Katedra w Sienie*, olej, płótno, 70,5 x 58,5 cm, nr inw. MB/S/2014, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie w Białymstoku

stronę widza. Sprawia wrażenie zamyślanej, nieobecnej. Szturman nakreślił jej twarz otuloną ognistorudymi włosami, wykorzystując żółcienie, brązy, czerwienie. Szaro-granatowe tło koresponduje z jej ciemnymi oczami.

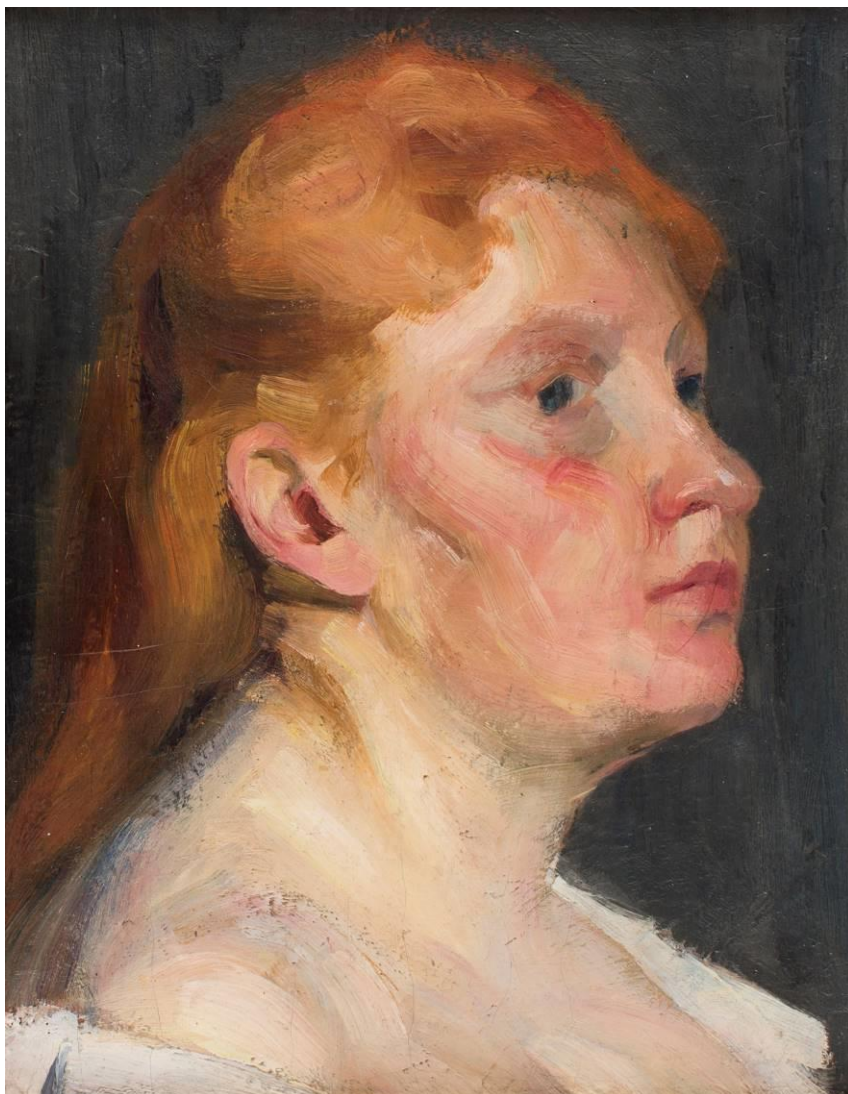
Do tej pory Muzeum Podlaskie w Białymstoku zaprezentowało kolekcję prac Szturmana na pięciu wystawach w Polsce oraz poza jej granicami. Pierwsza i do tej pory największa publiczna prezentacja miała miejsce w 2016 roku w białostockim Ratuszu. Wówczas eksponowano 120 obrazów



il. 7. A. Szturman, *Widok katedry w Sienie*, olej, płótno, 63 x 74 cm, nr inw. MB/S/2086, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie w Białymstoku



il. 8. A. Szturman, *Katedra w Sienie – szkic*, olej, płótno, 71 x 93 cm, nr inw. MB/S/2082, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie Białymstoku



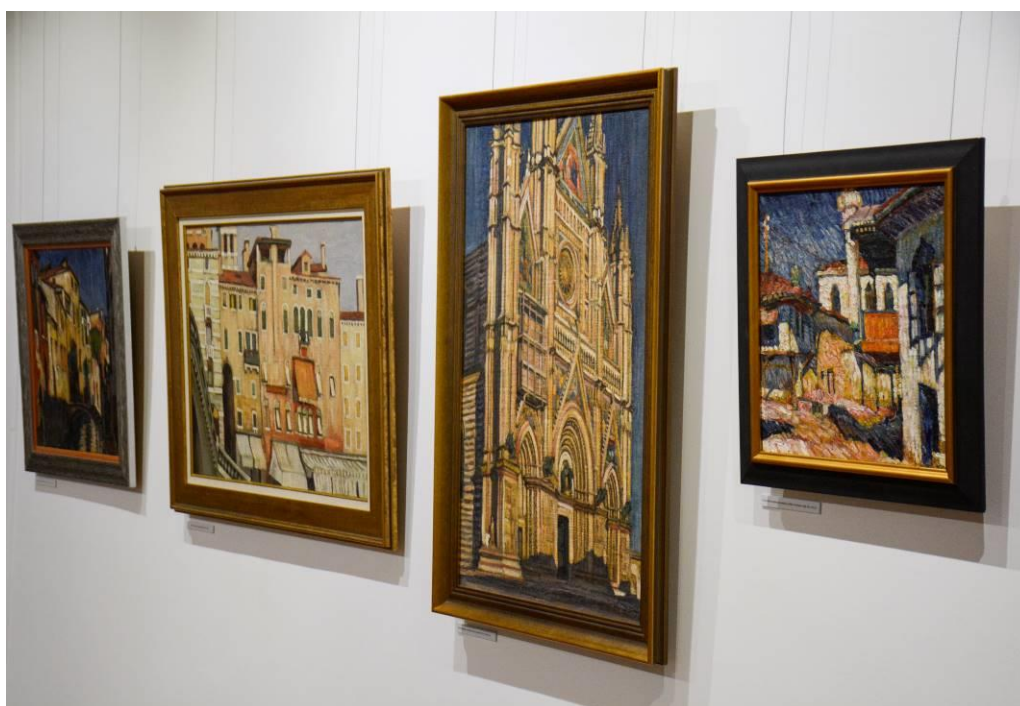
il. 9. A. Szturman, *Portret kobiety*, olej, dykta, 37,7 x 30,3 cm, nr inw. MB/S/1992, fot. A. Sierko-Szymańska, Muzeum Podlaskie Białymstoku

wraz z fragmentami warsztatu artysty – szkicami, blejtrmem, sztalugą plenerową oraz licznymi podmalówkami. Dodatkowo na potrzeby wystawy wypożyczono *Autoportret artysty* nieznanego autora, znajdujący się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Głównym tematem ekspozycji były artystyczne podróże malarza. Całości dopełniała rozbudowana część konserwatorska, uświadamiająca widzom, jak kolekcja zmieniała się przez lata, a także archiwalne zdjęcia ze zbiorów Muzeum Fotografii w Krakowie. Wystawie towarzyszył katalog¹³ oraz wydawnictwo edukacyjne dla dzieci¹⁴. 8 listopada 2016 roku w Ratuszu odbyła się konferencja naukowa poświęcona

¹³ Aleksander Szturman – katalog.

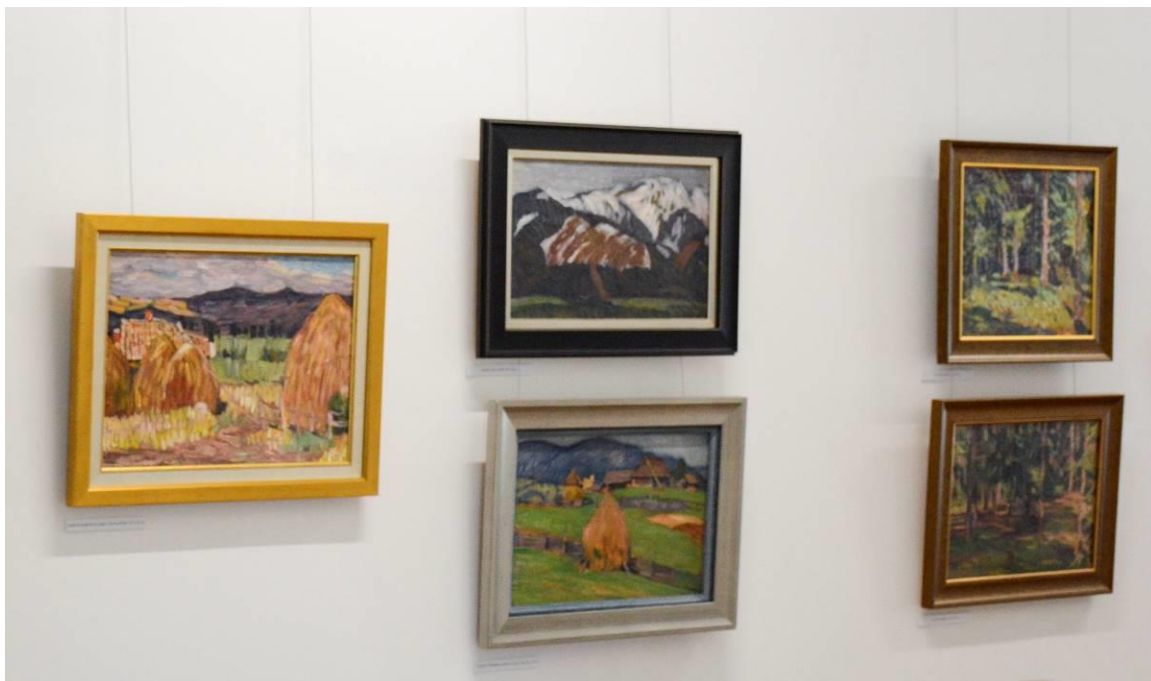
¹⁴ Karpińska 2016.

temu wileńskiemu twórcy. Wówczas swoje referaty wygłosili m.in.: prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza Wojciech Szafrński („Aleksander Szturman. Wileńska droga rosyjsko-niemieckiego Polaka”), Joanna Tomalska z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku („W cieniu Wilna. Wileńsko-białostockie związki artystyczne”), Anna Saciuk-Gąsowska z Muzeum Sztuki w Łodzi („O kolekcji prac Aleksandra Szturmana z Muzeum Sztuki w Łodzi”), Aleksandra Kuszlis-Grygołowicz („Problematyka konserwatorska obrazów Aleksandra Szturmana”), a także Zita Kološevska z Instytutu Sztuki PAN („Polacy w Odeskim Towarzystwie Artystów Rosji Południowej”).



il. 10. Fragment wystawy *Kolory podróży. Malarstwo Aleksandra Szturmana*, fot. J. Sołub

Prace Szturmana były kolejno prezentowane: w latach 2016-2018 w Pałacu Tyszkiewiczów na Zatroczu (Litwa), od listopada 2018 do stycznia 2019 roku w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku, następnie w Witebskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. W 2020 roku kolekcja powróciła do Muzeum Podlaskiego w Białymstoku i w 2021 została zaprezentowana w Muzeum Obojga Narodów w Bielsku Podlaskim – Oddziale Muzeum Podlaskiego w Białymstoku (il. 10-12).



il. 11. Fragment wystawy *Kolory podróży. Malarstwo Aleksandra Szturmana*,
fot. J. Sohub

Na życie Aleksandra Szturmana największy wpływ miała wojna. Malarz coraz bardziej się izolował, miewając głębokie stany depresyjne. Utrzymywał kontakty z niewieloma osobami. Bliska jego sercu do końca życia była Barbara Houwalt. Artysta zmarł bezpotomnie 12 lutego 1944 roku na skutek terapii elektrowstrząsami. Został pochowany w prawosławnej części cmentarza na Antokolu.

Bibliografia

Aleksander Szturman – katalog = *Aleksander Szturman (1869-1944). Malarstwo. Kolekcja Muzeum Podlaskiego w Białymstoku*, red. Barbara Muszyńska, Białystok 2016

Estreicher 1979 = Karol Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa-Kraków 1979: 514

Houwalt-Kostecka 1996-2000 = Barbara Houwalt-Kostecka, „Domy i ogrody”, mps, Poznań 1996-2000

Kania 2020 = Agnieszka Kania, „Kadra akademicka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie (1919-1939)”, rozprawa

doktorska, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2020: 125.

Karpińska 2016 = Katarzyna Karpińska, *Aleksander Szturman. Sztuka i czas. Zeszyt edukacyjny*, Białystok 2016.

Kołoszyńska 1966 = Irena Kołoszyńska, *Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, [w:] Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Pamiętnik wystawy*, red. Janina Ruszczycówna, Warszawa 1966: 115

Kołoszyńska 1973 = Irena Kołoszyńska, *Zespół prac Aleksandra Szturmana w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1973, t. XVII: 400

Niesiołowski 1963 = Tymon Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963: 107-108

Suchocka 2009 = Izabela Suchocka, *Między Medyną a Wilnem. Wystawa prac Barbary i Ildefonsa Houwaltów w Galerii im. Sleńdzińskich*, „Ananke” 2009, 3: 10

Szafrąński 2013 = Wojciech Szafrąński, *Szturman Aleksander*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 49.1, Warszawa-Kraków 2013: 137

Izabela Suchocka

Petersburskie studia Ludomira Sleńdzińskiego 1909-1916

„Przyjazd do Petersburga był niezwykłą rewelacją dla młodego adepta sztuki. Ogrom miasta, wspaniałe monumentalne gmachy, olbrzymi ruch i piękno północnej stolicy musiały wywrzeć niezwykle wrażenie na przybyszu z prowincji”¹.

Tak rozpoczął swoje wspomnienia Ludomir Sleńdziński – późniejszy profesor malarstwa, dominująca postać wileńskiej plastyki dwudziestolecia międzywojennego, założyciel Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, członek Stowarzyszenia „Rytm”, autor monumentalnych realizacji w budynkach użyteczności publicznej. Ten syn i wnuk wileńskich malarzy, jako mieszkaniec zaboru rosyjskiego, wybrał na miejsce kształcenia Cesarską Akademię Sztuk w Petersburgu.

Za datę powstania uczelni uważa się rok 1757. Jej założycielem i zarazem mecenasem był hrabia Iwan Szuwałow, który za przyzwoleniem carycy Elżbiety założył Akademię Trzech Najszlachetniejszych Sztuk. Hrabia przeznaczył na jej siedzibę swój pałac, objął funkcję pierwszego kierownika. Nazwę – Cesarska (Imperatorska) Akademia Sztuk – nadała jej 7 lat później caryca Katarzyna II, a pierwszym rektorem został Aleksander Kokorin. Rozpoczęto budowę nowego, neoklasycystycznego gmachu na nabrzeżu uniwersyteckim. W ocenie Sleńdzińskiego uczelnia w czasach jego studiów była wzorowo zorganizowana. Nie była to akademia w rozumieniu „szkoła”, lecz instytucja „podobna do Akademii Nauk, której podlegały statutowo wszystkie sprawy dotyczące sztuki w całym państwie, a więc szkolnictwo artystyczne, zatwierdzanie projektów gmachów o znaczeniu państwowym, rozstrzyganie projektów na pomniki i cały szereg innych. Na czele Akademii stał Prezydent, a członkami jej byli zasłużeni architekci, malarze i rzeźbiarze. Członkowie Akademii otrzymywali tytuł akademika i piastowali swą godność

¹ Sleńdziński rps 1950: 1.

i uprawnienia na stałe”². W latach 1909-1917 Prezydentem Akademii była Wielka Księżna Maria Pawłowna Romanowa, wdowa po poprzednim prezydencie Włodzimierzu Aleksandrowiczu.

Przy Akademii działała Wyższa Szkoła Artystyczna, na której czele stał rektor.

„Kompetencje Rektora i ciała profesorskiego dotyczyły strony dydaktycznej i administracyjnej. Natomiast nadawanie dyplomów odbywało się na podstawie decyzji rady złożonej z ciała profesorskiego łącznie z członkami Akademii, a dyplomy podpisywane były przez prezydenta Akademii, Rektora Wyższej Szkoły Artystycznej i jej sekretarza – jako dyplomy Akademii Sztuk Pięknych”³.

„Wyższa Szkoła Artystyczna posiadała trzy wydziały: architektury, malarstwa i rzeźby. (...) To połączenie architektury, malarstwa i rzeźby miało duże znaczenie wychowawcze, kontaktowało architekta, malarza i rzeźbiarza, rozwijało poczucie plastyki u architekta i poczucie roli architektury u malarzy i rzeźbiarzy. Poziom i wymagania były wielkie”⁴.

„Gmach Akademii wznoszący się na wybrzeżu Newy, ze schodami schodzącymi do rzeki ozdobionymi autentycznymi sfinksami zdobił napis nad głównym portalem „Sztukom wyzwolonym”. Budynek o założeniu prostokątnym z tak zwanym „Cyrklem” wewnątrz, gdzie mieściły się galerie rzeźb, malarstwa i odlewów architektonicznych od strony fasady posiadał pięć olbrzymich sal wystawowych z okragłą salą konferencyjną w środku ozdobioną kopułą. Za głównym gmachem ciągnął się ogród z pracownią zwierząt i oddziałem mozaikowym oraz zabudowania mieszczące pracownie malarskie, rzeźby, odlewnie zajmując teren od Newy aż do dużego Prospektu na „Bazylówce”, tzw. Wasiljewskij Ostrow”⁵.

Sleńdziński przybył do Petersburga w 1909 roku. Miał wtedy 20 lat, był absolwentem Pierwszego Wileńskiego Gimnazjum i Szkoły

² Sleńdziński mps 1950: 4-5. O ówczesnej Akademii Sztuk: Бордан 2007: 45-50.

³ Sleńdziński mps 1950: 5.

⁴ Sleńdziński rps 1950: 2.

⁵ Sleńdziński mps 1950: 3.

Rysunkowej kierowanej przez Iwana Trutniewa⁶. „Jako wnuk i syn artystów-malarzy Aleksandra (ucznia [Jana] Rustema) i Wincentego (wychowanka Moskiewskiej Szkoły Malarstwa i Rzeźby) wzrastałem w otoczeniu i atmosferze artystycznej. Już od dziecka nie obce mi były nazwiska i dzieła Rafaela, Rembrandta, Michała Anioła, Rubensa i innych wielkich twórców.

W rodzinie mojej był również uprawiany kult muzyki. Ojciec mój, będąc w młodości uczniem Moniuszki, chociaż nie uprawiał muzyki zawodowo, do starości jednak grywał na fortepianie i jako samouk na skrzypcach. Pod kierunkiem ojca nauczyłem się gry na fortepianie i jeszcze jako dziecko akompaniowałem mu do utworów Haydna, Beethovena i innych kompozytorów. Zamiłowanie do muzyki spotęgowało się jeszcze bardziej w latach moich szkolnych i przerastało w marzenie wybrania kariery wirtuozowskiej. Brak jednak fachowego kierownictwa przeszkodził tym zamierzeniom i w ostatnich już latach gimnazjalnych postanowiłem poświęcić się malarstwu”⁷.

Sleńdziński przystąpił do egzaminu z nikłą nadzieją na otrzymanie indeksu na kierunku malarstwo, chętnych było bowiem wielokrotnie więcej niż miejsc. Na najzdolniejszych czekało 15 indeksów, czyli tyle, ilu studentów opuściło w danym roku mury uczelni, a pierwszeństwo przyjęcia mieli najlepsi absolwenci pięciu szkół plastycznych: odeskiej, kijowskiej, permskiej, saratowskiej i kazańskiej⁸. Egzamin wstępny był przeprowadzany przed rozpoczęciem roku akademickiego, tak aby zajęcia zaczynały się tuż po jego zakończeniu⁹.

Gdy artysta po latach malował swój malarski pamiętnik, jedną z plansz poświęcił Petersburgowi¹⁰ (il. 1). Bardzo ciekawy kompozycyjnie obraz

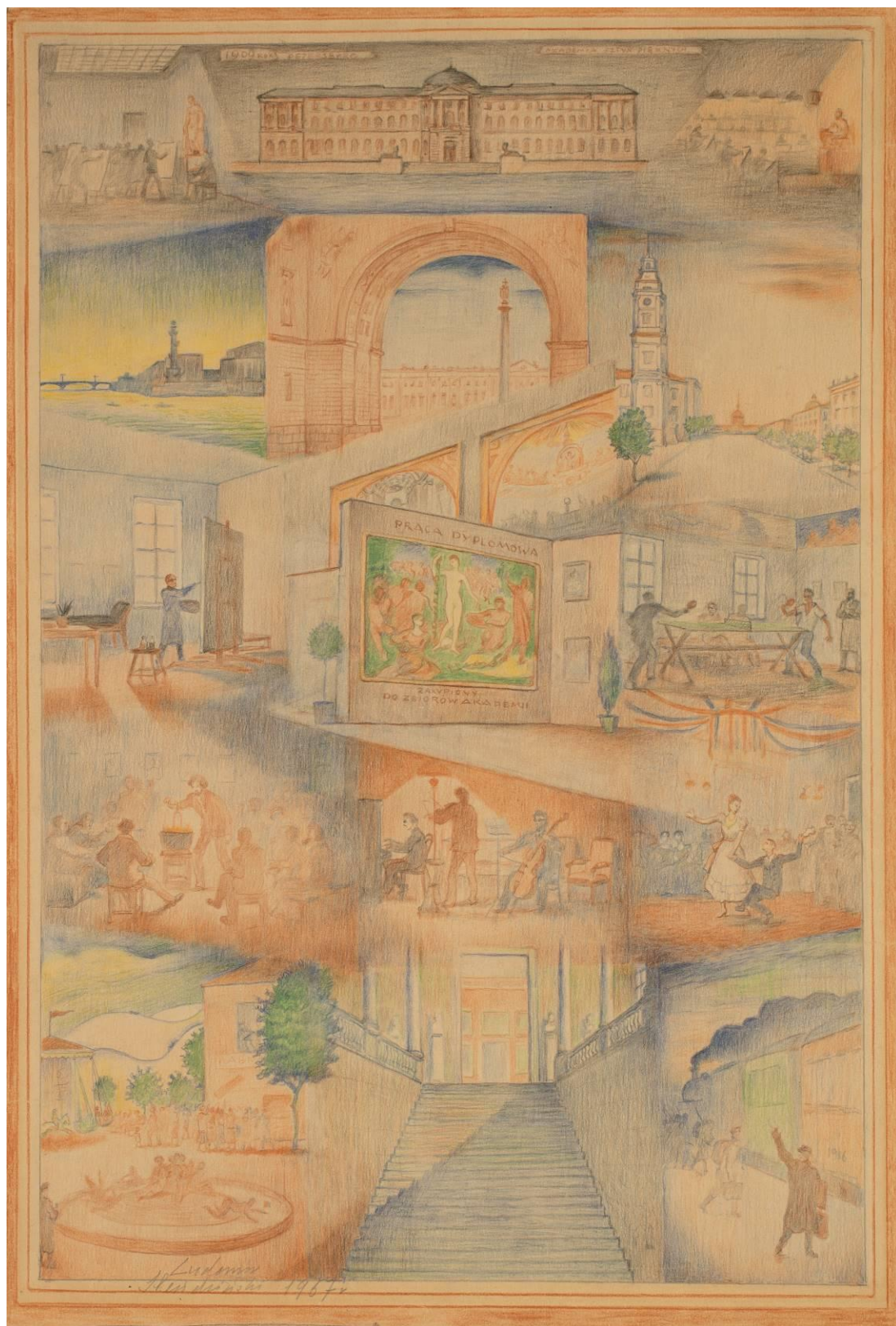
⁶ Širkaitė 2018.

⁷ Sleńdziński mps 1950: 1-2.

⁸ Felicjan Szczęsny-Kowarski był przyjęty jako absolwent szkoły artystycznej w Odessie.

⁹ Ильяев 2010: 25.

¹⁰ Ludomir Sleńdziński, *Mój Pamiętnik*, 1965-1966, 9 podwójnych plansz, olej, płyta pilśniowa, Muzeum Narodowe w Warszawie. Wersja rysunkowa czterech plansz w zbiorach Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku. W 1972 roku artysta namalował również 4 plansze z drugiej części *Mojego Pamiętnika*, 3 z nich są przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, jedna w Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku.



il. 1. Ludomir Sleńdziński, *Mój Pamiętnik*, 1967, kredka, karton, Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok

wieńczy gmach Akademii. Po bokach widzimy ogromne pracownie, a zarazem sale egzaminacyjne – malarską i rysunkową. Zadaniem egzaminacyjnym było wykonanie aktów: w technice rysunku ołówkiem oraz szkicu farbami olejnymi. Regulamin uczelni zakładał 2 godziny dziennie pracy nad rysunkiem oraz 3 godziny w przypadku szkicu malarskiego, a kandydaci mieli na ich wykonanie od 10 do 12 dni. Pozowało czterech etatowych modeli¹¹.

Egzamin odbywał się w nastroju skupienia i powagi. Odczuwało się jak każdy z kandydatów pożałował wstąpienia w mury przybytku sztuki i jak mało miał nadziei do niego się dostać. Nic więc dziwnego, że w takiej atmosferze nie miałem żadnej nadziei być przyjętym. Więc gdy po zakończonym egzaminie przyszedłem dowiedzieć się o jego rezultacie szukałem swego nazwiska w długiej liście nieprzyjętych i po kilkukrotnym sprawdzeniu, że tam nie figuruję znalazłem siebie wśród 15 przyjętych. Rzecz jasna, że radość moja była ogromna. Udałem się zaraz do znajomych moich pochwalić się z rezultatów i zasięgnąć porady, do którego z profesorów radziliby pójść na naukę. I tam się dowiedziałem, że będę na razie „szeregowcem”, a dopiero później będę mógł wybrać kierownika (*rukowoditiela*) według swoich upodobań. System bowiem nauczania był w Akademii taki, że pierwsze dwa lub dwa i pół lata przebywało się w pracowniach ogólnych, gdzie korektę prowadzili profesorowie według dyżurów¹².

Przyjęci na studia oraz wolni słuchacze w ciągu pierwszego semestru byli na okresie próbnym. W końcu półrocza, na grudniowym egzaminie, wszystkie ich prace z minionego okresu były jeszcze raz rozpatrywane przez radę Uczelni i wówczas ostatecznie podejmowano decyzję o przyjęciu lub wydaleniu wychowanka¹³.

Rok akademicki dzielił się na dwa półrocza: pierwsze – od 15 września do 12 grudnia, drugie – od 7 stycznia do 1 maja¹⁴. Słędziński otrzymał

¹¹ Шухаев 2010: 25.

¹² Słędziński rps 1950: 1.

¹³ Кондаков 1914: 58.

¹⁴ Wg kalendarza juliańskiego, który obowiązywał w Rosji do 1918 roku.



il. 2. Ciotka Konstancja pozuje Ludomirowi i Johannie, Koczany, ok. 1912, Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok

zaświadczenie uprawniające do zamieszkania w Petersburgu z datą 15.09.1908¹⁵ (28.09.1908 wg kalendarza gregoriańskiego). W czasie wakacji studenci wykonywali samodzielne prace plastyczne. Otrzymywali z uczelni specjalne poświadczenia uprawniające do poruszania się po terenie całej Rosji i szkicowania z natury. Najmniej uposażeni mogli korzystać z akademickiej dachy. Sleńdziński spędzał kanikuły w rodzinnym Wilnie oraz w majątku na Kowieńszczyźnie, który należał do ciotek: Konstancji Prozorowej i Izabeli Frąckiewiczowej. Z zachowanych zdjęć wynika, że domownicy pozwali zarówno Ludomirowi, jak i jego utalentowanej, o rok starszej siostrze, Johannie (il. 2).

W pierwszych latach ogólnego nauczania regulamin uczelni zakładał dla studentów malarstwa codzienne malowanie studiów farbami olejnymi w godz. od 10 do 13, a po południu, od godz. 17 do 19 ćwiczenie rysunku aktów męskich. Martwa natura była ustawiana raz na dwa tygodnie, po tym okresie była zmieniana i zmieniał się również pedagog. W opinii Szuchajewa

¹⁵ Archiwum Petersburg.

niektórzy wykładowcy niewiele wnosili w edukację studentów, ograniczając się do obecności w pracowni¹⁶.

Sleńdziński w czasie pierwszych lat studiów pobierał nauki u profesorów:

Tworożnikowa [Iwana Tworożnikowa] (dobrego malarza scen rodzajowych), Ciaglińskiego Jana (lubianego przez studentów za ciekawe ustawianie modeli). Był to człowiek o dużej kulturze, który kochał się w podróżach, jeździł do Indii, Egiptu, przywożąc stamtąd ciekawe okazy sztuki, które służyły nieraz do dekorowania aktów¹⁷.

Ciagliński był najbardziej lubiany przez studentów i najbardziej ciekawy jako człowiek o szerokich horyzontach artystycznych i o silnym temperamencie malarskim. Wadą jednak jego korekty była chaotyczność i zamykanie do aforyzmów, co w znacznej mierze dezorientowało ucznia, który z braku odpowiedniego przygotowania bywał nieraz zbity z tropu i zniechęcony do pracy. [...] Z pozostałych profesorów [Wasilij] Sawiński i Tworożnikow byli przeciętnymi pedagogami, a profesor [Gugo] Zaleman – doskonały skądinąd rysownik i świetny znawca anatomii plastycznej, był człowiekiem suchym i zgryźliwym. Wśród profesorów-teoretyków mieliśmy wybitnego uczonego badacza Bliskiego Wschodu Cziczagowa. Na tych uwagach o profesorach klas ogólnych można by się ograniczyć¹⁸.

Co miesiąc rada artystyczna oceniała prace zadane przez dyżurnego profesora oraz własne studenta. Należało w ciągu tych dwóch lat otrzymać z malarstwa, rysunku i kompozycji po jednej pierwszej kategorii, która była równa ocenie bardzo dobrej lub po cztery drugie kategorie – tj. cztery oceny dobre. Czwarta kategoria równała się ocenie niedostatecznej. Otrzymanie tych ocen było warunkiem przejścia do pracowni (*mastierskije*). Na arkuszu ocen Sleńdzińskiego, zachowanym w petersburskim archiwum, dominują trzecie kategorie, choć otrzymywał też drugie, a nawet jedną pierwszą – z

¹⁶ Ильяев 2010: 27.

¹⁷ Sleńdziński rkps 1950: 2.

¹⁸ Sleńdziński mps 1950: 7-8.

kompozycji. Z przedmiotów teoretycznych najwyższe noty miał z perspektywy¹⁹.

Student mógł w ciągu półtora roku lub nawet roku otrzymać wymagane oceny i przejść do pracowni. Jeśli jednak po zdaniu egzaminu wstępnego w pierwszym semestrze nauki nie przejawiał postępów, mógł zostać wyrzucony z Akademii. Podobnie, jeśli nie otrzymał wymaganych ocen z trzech podstawowych przedmiotów. Czasami od tego wymogu odstępowano, np. Wasilij Szuchajew otrzymał promocję do pracowni dzięki dobrym ocenom z malarstwa pomimo niedostatecznie wysokich ocen z rysunku, a zwłaszcza z kompozycji²⁰.

Prace, które otrzymały pierwszą ocenę, pochwały lub nagrodę pieniężną, przechodziły na własność uczelni. Mogły być rozesłane jako wzorcowe do szkół rysunkowych oraz technicznych szkół średnich i wyższych uczelni. Wykłady teoretyczne z historii sztuki, anatomii i perspektywy były prowadzone na kursach ogólnych, aby w *mastierskich* bez przeszkód poświęcić się praktyce. Jednak gdy w 1912 roku powołano nową katedrę technik malarskich z bogato wyposażoną pracownią i zajęcia zaczął prowadzić znakomity znawca przedmiotu, prof. Dymitr Kiplik, uczęszczali do niej prawie wszyscy uczniowie Dymitra Kardowskiego²¹.

Po dwóch latach studiów w pracowniach ogólnych, 20 grudnia 1911 roku, Sleńdziński został przyjęty do pracowni prof. Dymitra Kardowskiego.

Takich pracowni na Wydziale malarstwa było kilka: pracownia malarstwa historycznego, rodzajowego, pejzażu, animalistyki i grafiki. W pracowniach tych przebywało się przeciętnie 4 lata i następnie stawiało się do konkursu dla uzyskania dyplomu. Okres dyplomu trwał 1 rok. W sumie więc przebywało się w uczelni minimum 7 lat. Akademia wyposażona była w bogate zbiory muzealne, bogatą bibliotekę, miała swoją stołówkę, studencką kasę samopomocy itp., co sprawiało, że studenci nie potrzebowali przerywać swej pracy w ciągu całego dnia, mogąc czas wolny od ćwiczeń i wykładów spędzać w

¹⁹ Archiwum Petersburg.

²⁰ Ильяев 2010: 26.

²¹ Sleńdziński mps 1950: 11.

galeriach, bibliotece i czytelnicy czasopism, gdzie miało się wszystkie wydawnictwa periodyczne wychodzące za granicą i w Rosji.

W zbiorach muzealnych znajdowały się najlepsze dyplomowe prace wychowanków Akademii, zaczynając od Briułłowa, poprzez Riepina, Polenowa, Ryłowa, przez cały szereg znakomitych artystów rosyjskich – aż do ostatnich lat. Oprócz tej galerii była również galeria malarstwa francuskiego z początku i połowy XIX wieku, tak zwana „Kuszelówka” od imienia ofiarodawcy Kuszelewa. W dużych salach mieściły się wykonane przez Briułłowa kopie naturalnej wielkości z fresków Rafaela, gobeliny i wspaniałe kartony Snydersa wyobrażające sceny polowań. Posiadała również Akademia przepiękny, olbrzymi karton Giulio Romano. Biblioteka zawierała cenny zbiór sztychów, albumów, rzadkich wydawnictw i wyczerpujący materiał dotyczący historii sztuki, estetyki, filozofii sztuki i inne, przy czym udogodnienia związane z pracą w bibliotece były wyjątkowe. Jak wynika z tego pobieżnego opisu warunki studiów były bardzo dobre²².

Mastierskaja prof. Kardowskiego mieściła się na 3 linii Wasilewskiego Ostrowa w tzw. *Litiejnym* budynku Akademii. Pracownia miała wspaniałe światło dzienne, 2 duże okna z całym systemem zasłon, okna w suficie oraz dobre lampy oświetlające każdy kąt pracowni do pracy po południu²³. Zajęcia rozpoczynano o godz. 9 lub 10 w zależności od pory roku i do godz. 13 pracowano nad studium aktu. O godz. 12 była przerwa na śniadanie. Od godz. 13 do 15 pracowano nad portretem, a po przerwie obiadowej, od godz. 16 do 19 – wykonywano studia rysunkowe.

Ze wspomnień Sleńdzińskiego:

Pracownię cechował wysoki poziom kulturalny, doskonałe kierownictwo Profesora posiadającego wielką erudycję i wyjątkowe zdolności pedagogiczne. Była to jedyna pracownia, gdzie rozwiązywano zagadnienia malarstwa monumentalnego z całym zrozumieniem poważnego ich traktowania. Opierano się na najlepszych osiągnięciach

²² Sleńdziński mps 1950: 5-6.

²³ Кардовский 1960: 96.

przeszłości unikając ślepego naśladownictwa. Ta sama zasada stosowana była w studiach z natury. (...) Profesora Kardowskiego uważano za jednego z najlepszych pedagogów o wielkiej wiedzy i dużej kulturze. Jego system nauczania dawał uczniom mocne podstawy znajomości zasadniczych elementów plastyki, składających się na gruntowną znajomość rzemiosła artystycznego. Mówił jasno, zrozumiale, bez niedopowiedzeń, podając konsekwentnie kolejność rozwiązywania zadań plastycznych. Cieszył się szacunkiem, wielkim uznaniem i autorytetem wśród swoich uczniów²⁴.



il. 3. Dymitr N. Kardowski (1868-1943), Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok

Również Szuchajew napisał wiele ciepłych słów o swoim profesorze (il. 3):

²⁴ Sleńdziński mps 1950: 11-12.

Dymitr Nikołajewicz Kardowski był zaproszony do pracowni I. E. Riepina w charakterze asystenta. Ponieważ w tej pracowni było bardzo dużo studentów postanowiono otworzyć jakby filialną pracownię.

Kardowski od pierwszych chwil prowadzenia pracowni zyskał opinię nadzwyczajnego, nietuzinkowego pedagoga. Dlatego, kiedy nastąpił moment wyboru, którą pracownię wybrać, pierwszeństwo zyskał Kardowski, niezależnie od tego, że jako malarz był nieznany. Kardowski miał wykształcenie akademickie. Wiele lat uczył się u słoweńskiego malarza Antona Ažbe prowadzącego słynną, prywatną szkołę rysunku w Monachium.

Kardowski bardzo imponował swoim wyglądem, miał nadzwyczaj piękną głowę. Wszystkie co do jednej studentki były w nim zakochane, ale jednocześnie bały się jego niedostępności. Dusza im uciekała w pięty z powodu tej nieprzystępności i obojętnego wyrazu twarzy. Kardowski miał jedną niedoskonałość: krótkie palce, a przy tym bardzo grube. Tymi palcami nie mógł uchwycić żadnej cienkiej pałeczki.

Jego nauczanie polegało nie tylko na instrukcjach słownych, ale głównie na pokazywaniu na samym płótnie lub papierze. Brał pędzel i kontynuował malowanie studium czy portretu, albo brał ołówek i kontynuował rysunek. Ta jego metoda pracy nie mogła być stosowana przy rysunku sangwiną, gdyż nie mógł palcami chwycić pałeczki sangwiny, dlatego ograniczał się do słownych uwag.

Dymitr Nikołajewicz był urodzonym pedagogiem. Wszystkie jego wskazówki były nadzwyczaj mądre, bez zbędnych słów. Sposobem nauczania znacznie odróżniał się od innych pedagogów Akademii, z którymi miałem zajęcia w tej Akademii²⁵.

W liście do swojego profesora Szuchajew wspomina o dyscyplinie, jaka obowiązywała w pracowni. W poniedziałki ustawiano modela oraz martwą naturę; w tym czasie studenci robili porządki, gruntowali płótna, nabijali blejtramy i ciągnąc losy, ustalali swoje stanowiska pracy.

We wtorki wszyscy byli na swoich miejscach i robota kipiała. W środy oczekiwano na korektę profesora. Porażała mnie sprawiedliwość i jednakowa

²⁵ Ильяев 2010: 28-29.

uwaga dla każdego studenta – tak utalentowanego, jak i bezradnego. Wydawało się – po co tracić czas na pracę z góry skazaną na niepowodzenie? Zawsze była jednakowa uwaga dla każdej pracy, nigdy nie było subiektywnego odnoszenia, wydawało się, że wszyscy są równi i godni jednakowej uwagi. „Nie było ulubieńców, wszyscy czuliśmy się jednakowo utalentowani”²⁶ (il. 4).



il. 4. Prof. D. Kardowski w otoczeniu studentów, Petersburg ok. 1914, Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok

W pracowni panowała życzliwa, rodzinna atmosfera, a relacja Kardowskiego do uczniów była ojcowska, wykraczająca poza sprawy akademickie. Profesor interesował się swoimi uczniami. Budowaniu dobrych stosunków sprzyjały wydarzenia towarzyskie utrwalone przez Sleńdzińskiego na rysunkowej planszy *Mojego Pamiętnika*: wieczornica, na którą przygotowano wielki kocioł gorącego ponczu czy gra w ping-ponga z Felicjanem Szczęsnym Kowarskim²⁷.

²⁶ Кардовский 1960: 100.

²⁷ Kołoszyńska 1972: 463.

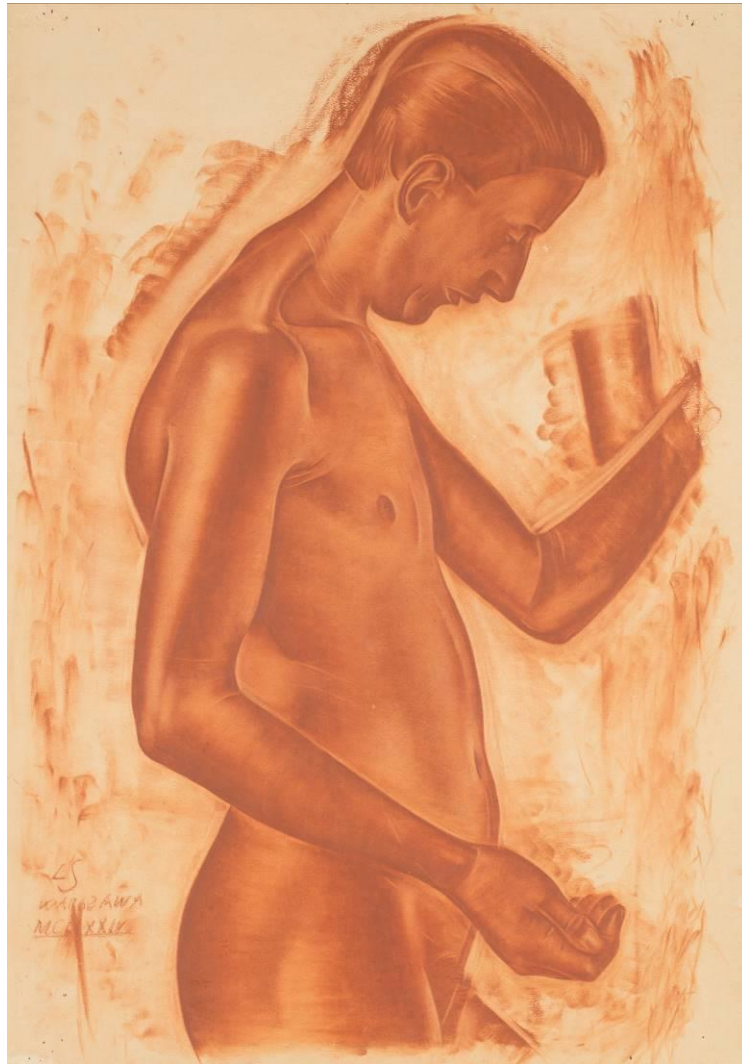
Sam Kardowski, wspominając lata pracy na uczelni, podkreślał fakt samodzielności i autonomiczności w swoich metodach pedagogicznych. Nie oznacza to, że były one przez wszystkich akceptowane, wręcz przeciwnie, pedagog miał wielu adwersarzy, jednak przekonany o słuszności swego nauczania, wytrwale je kontynuował. Uważał, że student najpierw powinien opanować rysunek i budowanie formy za pomocą tonu. Powinien nauczyć się widzieć formę, myśleć formą i formą pracować. To zrozumienie powinno przejść w czucie, w koniuszki palców, aby czuć formę i ton aż do ekscytacji, do głębokiej potrzeby narysowania w taki, a nie inny sposób. Następnym krokiem powinno być powolne wypracowywanie kolejnych umiejętności, takich jak proporcje czy synteza formy²⁸. Kardowski powtarzał studentom, że nie chce ich uczynić malarzami, ale mistrzami swojego fachu. Sleńdziński mocno to zapamiętał, sygnując później swoje prace: „Wykonał Ludomir z Wilna”.

Studenci z tej pracowni byli nazywani „sangwinistami” ze względu na specyficzne podejście do tej techniki: nie ograniczali się do konturu i modelunku, ale silnie zróżnicowanym światłocieniowo walorem opracowywali całą postać. Używali do tego celu szmatki i gumki. Szuchajew przytacza historię wynalezienia tej techniki. Zarówno jego, jak i Jakowlewa interesowała sangwina, a jednocześnie odstraszała swoim czerwonym kolorem. Używali jej do podkolorowania elementów rysunku, łączyli z czarną kredką lub sepią. Zdarzały się przy tym pewne niedoskonałości wynikające z przypadkowego roztarcia kredki, a ponadto sangwina zmieniała kolor po rozmazaniu. Pewnego razu Szuchajew rysując sangwiną roztarł pracę w jednym miejscu, a ponieważ nie mógł wyrównać koloru roztarł cały rysunek szmatką. I tak narodziła się nowa technika: zaczęli rysować wytartą sangwiną. Później pojawił się nowy pomysł, aby modelować rysunek poprzez rozmazywanie szmatką: (il. 5).

Dopiero wówczas nastąpiła prawdziwa i szybka praca. Przy takim sposobie rysowania robota przyspieszyła i praca nad rysunkiem zamiast dwóch tygodni zajmowała tydzień, a później nawet 3 dni.

²⁸ Кардовский 1960: 269-270.

Rozpoczął się czas nauki formy, a nie kopiowania modeli. Razem z Jakowlewem robiliśmy w ciągu semestru tyle rysunków, co cała, trzydziestoosobowa pracownia. Złe języki mówiły: zabierz dla Szuchajewa sangwinę, a okaże się zwykłym rysownikiem²⁹.



il. 5. Ludomir Słędziński, *Akt męski*, 1914, sangwina, karton, Galeria im. Słędzińskich, Białystok

Aleksander Jakowlew i Wasilij Szuchajew, koledzy Słędzińskiego z tej samej pracowni, jednak 2 lata od niego starsi, pracowali wspólnie i na wyścigi: jeśli jeden coś wymyślił, drugi go naśladował i odwrotnie. Kuźma Pietrow-Wodkin na wystąpieniu w 1935 roku w czasie zebrania Leningradzkiego Oddziału Związku Sowieckich Malarzy powiedział, że

²⁹ Ильяев 2010: 28.

Szuchajew i Jakowlew pędzili jak dwa wyścigowe konie – to jeden szedł na przód, to drugi³⁰.

Ich sposób pracy był również inspiracją dla pozostałych studentów. Sleńdziński podobnie rozcierał swoje sangwiny szmatką. Dla wyraźniejszego modelunku i osiągnięcia efektu bryły używał gumki. Ślady jej czyszczenia, szybkie i mocne uderzenia, odnajdziemy na marginesach prac wykonanych tą techniką.

Studenckie prace rysunkowe Sleńdzińskiego były kilkakrotnie nagradzane: w kwietniu i grudniu 1913, w kwietniu 1915 roku, a praca nagrodzona na zakończenie drugiego semestru 1914 roku pozostała w pracowni jako wzorcowa³¹.

Życie towarzyskie i organizacyjne polskiej kolonii w Petersburgu koncentrowało się w „Kuchni Studenckiej” na Prospekcie Zabalkańskim, w pobliżu Instytutu Politechnicznego (mieściła się tam czytelnia czasopism polskich) oraz w siedzibie „Ogniska” przy ulicy Troickij Prospekt. Tam odbywały się zebrania towarzyskie, wieczorki taneczne, spotkania poświęcone twórcom polskiej kultury.

Wiele wolnych chwile spędził artysta u stryja Stanisława Sleńdzińskiego, który był dyrektorem Departamentu Dróg Wodnych na całą Rosję. Stanisław ukończył trzy uczelnie: Wydział Matematyczny Uniwersytetu Petersburskiego, Instytut Technologiczny i Instytut Komunikacji. Budował linię kolejową Kijów – Odessa³². Stryj grał na wiolonczeli i w jego mieszkaniu na Fontance organizowano trio, w którym Ludomir grywał na fortepianie.

Studenci żywo uczestniczyli w życiu artystycznym Petersburga. Sleńdziński wspomina wspaniałe zbiory wielokrotnie zwiedzanego Ermitażu czy Muzeum Rosyjskiego. Odwiedzał teatry petersburskie, uczęszczał na wystawy i odczyty, śledził aktywność ugrupowań artystycznych.

Po czterech latach studiów w *mastierskoj* rozpoczął roczną pracę nad dyplomem. Jako temat wybrał idyllę grecką i była to kompozycja monumentalna o założeniu dekoracyjnym malowana farbami olejnymi na

³⁰ Ильяев 2010: 26.

³¹ Archiwum Petersburg.

³² Kołoszyńska 1972.

plótnie o wymiarach 200 x 300 cm. „W okresie wykonania prac dyplomowych każdy z dyplomantów korzystał z własnej pracowni, modeli, obsługi i otrzymywał specjalne stypendium dyplomowe oraz jednorazowy zasiłek na materiały malarskie i ramy, co pozbawiało go wszelkich kłopotów materialnych”³³. „Idylla” została zakupiona za 600 rubli do Muzeum Akademii Sztuk. Nie udało się Sleńdzińskiemu zwyciężyć w konkursie na stypendium zagraniczne. (il. 6)



il. 6. Ludomir Sleńdziński w latach studiów w Petersburgu

Wystawę prac dyplomowych zorganizowano w październiku 1916 roku. Krytyka prasowa opisywała ją jako mało interesującą, zauważono jednak obraz Sleńdzińskiego. Znany wówczas krytyk, historyk sztuki i malarz Aleksander Benois wskazywał na duże poczucie rytmu, poprawność rysunku i żywy koloryt. Pisał:

³³ Sleńdziński mps 1950: 13.

[...] młody artysta kończy Akademię jeszcze bez bagażu wiedzy, wiadomości, które byłyby niezbędne dla przyszłego dekoratora. Być może jeszcze ją zdobędzie, kiedy poszuka nowych, własnych dróg realizacji. Być może odejdzie od strojności, od słodkawego tonu, od delikatności w barwach³⁴.

1 listopada 1916 roku Cesarska Akademia Sztuk podjęła decyzję o nadaniu Ludomirowi Sleńdzińskiemu tytułu artysty plastyka. Dyplom o numerze 2549, wydany 25 listopada 1916 roku, podpisał rektor Leontij Benua (Benois). W innym dokumencie nadano artyście prawo noszenia srebrnej odznaki akademickiej³⁵.

Kartę malarskiego *Pamiętnika* artysta kończy słowami: „Opuszczam Petersburg po 7 latach studiów w grudniu 1916 roku i jadę do Jekaterynosławia przez Moskwę na zaproszenie Edmunda Krzyżanowskiego”.

Archiwalia

Archiwum Petersburg = Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Petersburgu (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга), fond 789, opis'13, dzieło 155/1909.

Galeria Białystok = Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku, nr inw. GSL/AIII/56.

Sleńdziński rps 1950 = Ludomir Sleńdziński „Wspomnienia ze studiów”, rps, Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok, nr inw. GSL/AIII/154/1-2.

Sleńdziński mps 1950 = Ludomir Sleńdziński „Wspomnienia”, mps, Kraków grudzień 1950, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

Archiwum Petersburg = Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Petersburgu (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга), fond 789, opis' 13, dzieło 155/1909.

³⁴ Беньуа 1916: 2.

³⁵ Galeria Białystok.

Bibliografia

Kołoszyńska 1972 = Irena Kołoszyńska, *Pamiętnik Ludomira Sleńdzińskiego. Lata 1889-1962*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, XVI, 1972.

Širkaitė 2018 = Jolanta Širkaitė, *Vilniaus piešimo mokykla 1866-1915*, Vilnius 2018.

Бенуа 1916 = Александр Бенуа, *Конкурсная выставка в академии, „Речь”* 1916, 311 (11.11.): 2.

Богдан 2007 = Вероника-Ирина Богдан, *Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века*, Санкт-Петербург 2007.

Кардовский 1960 = Дмитрий Н. Кардовский, *Об искусстве. Воспоминания статьи писма*, Москва 1960.

Кондаков 1914 = Сергей Н. Кондаков, *Императорская Санкт-Петербургская Академия Художеств 1764-1914. Краткий исторический очерк*, Санкт-Петербург 1914.

Шухаев 2010 = Василий Шухаев. *Жизнь и творчество*, науч. ред. Е. П. Яковлева, Москва 2010.

Шухаев 2019 = Василий Шухаев: *искусство, судьба, наследие: Коллективная монография*, под науч. ред. Е. П. Яковлевой, Москва 2019.

Reprodukcje wykonał Bogusław Florian Skok, Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku

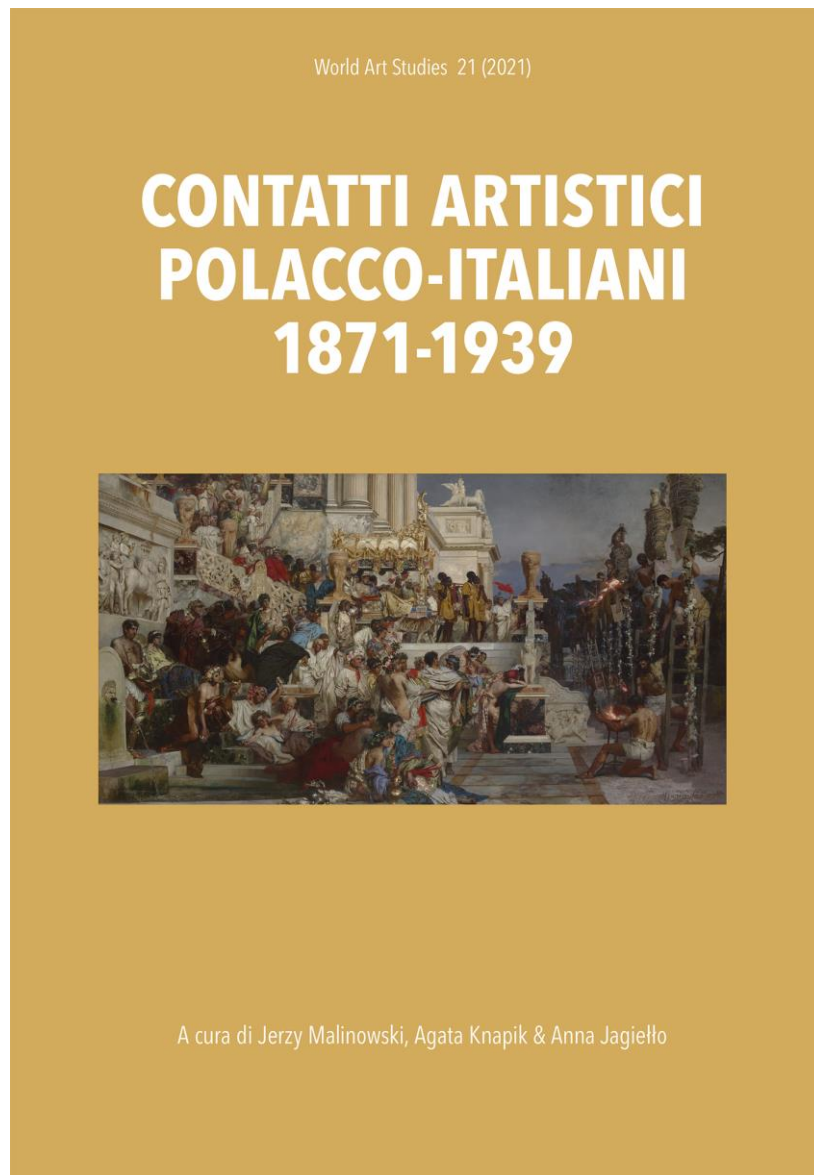
Zarząd poleca:



Wersja angielska publikacji *FILIGRANY – w zasobie Archiwum Państwowego w Olsztynie* (2018). Jej współautorem był wybitny specjalista w zakresie studiów nad papierem dr Józef Dąbrowski (1940-2019) – członek honorowy Instytutu.

ISBN 978-83-954124-7-9 (s. 216)

NOWE PUBLIKACJE



Tom studiów z konferencji „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871 – 1939”, przygotowanej w Rzymie we współpracy ze Stacją Naukową PAN i Instytutem Polskim w dniach 20–22 października 2021 roku.

Publikacja jest wynikiem projektu „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871 – 1939” w ramach programu DOSKONAŁA NAUKA Ministerstwa Edukacji i Nauki, modułu Wsparcie konferencji naukowych (umowa nr DNK/SN/ 513085/2021).

Publikację dofinansowano w ramach programu CZASOPISMA ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pochodzących z Funduszu Promocji Kultury (umowa nr 01687/20/FPK/IK z dnia 18.06.2020).

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń – Rzym
2021 ISSN 2543-4624 ISBN 978-83-66758-12-4 (Polska)

ISBN 979-12-210-0339-0 (Włochy) (337 s.)

SOMMARIO / TABLE OF CONTENTS

Jerzy Malinowski, *Contatti artistici polacco-italiani 1871–1939*

Lechosław Lameński, *Vita e sculture di Tomasz Oskar Sosnowski alla luce delle scoperte di studiosi polacchi, ucraini, russi e italiani*

Emilian Prałat, *Leopold Nowotny e i contesti della sua epoca*

Agnieszka Bender, *Il mecenatismo di Zofia Branicka Odescalchi*

Marzena Królikowska-Dziubecka, *Gli artisti polacchi a Roma e i loro contatti con la Congregazione della Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo CR*

Mariola Kazimierczak, *Michał Tyszkiewicz nell'élite dei collezionisti romani di antichità*

Francesco Poppi, Marco Faccini, Lucio Angelo, Antonelli *Il Museo Astronomico e Copernicano e la collezione originaria di Artur Wołyński*

Małgorzata Omilanowska, *Juliusz Świecianowski, membro dell'Accademia di San Luca*

Iwona Dorota, *Teofil Lenartowicz – fascinazioni italiane paesaggistiche, artistiche e personali*

Grzegorz First, *Roma – Pompei – Egitto. Percorsi e temi di Stefan Bakalowicz*

Maria Nitka, *Realtà dell'invisibile – spiritismo e pittura religiosa nella Roma di fine Ottocento*

Maria Beatrice Gia, *La cappella polacca presso la Basilica di Sant'Antonio a Padova fra devozione, arte e committenza*

Michał Haake, *Aleksander Gierymski e il divisionismo italiano*

Leila S. Khasianova, *Gli artisti polacchi a Roma negli anni 80 del XIX secolo*

Krzysztof Stefański, *Accenti italiani nell'arte della Łódź industriale a cavallo fra Ottocento e Novecento*

Jakub Zarzycki, *Italiani immaginati. Studio sull'iconosfera polacca negli anni 1871–1914 – pittura, grafica artistica, riviste illustrate*

Tamara Sztyma, *Henryk Glicenstein e l'ambiente degli artisti ebrei polacchi a Roma 1900–1914*

Katarzyna Kulpińska, *L'Italia nella grafica d'arte e nell'illustrazione degli artisti polacchi (1900–1939)*

Agata Knapik, *Un omaggio alla Polonia – L'arte polacca sulle pagine della rivista L'Eroica*

Piotr Chabiera, *Stamperia Polacca di Samuel Tyszkiewicz*

Alessandro Ajres, *Aspetti del linguaggio nella Teoria del vedere di Władysław Strzemiński*

Cezary Bronowski, *La sperimentazione scenografica 'alla polacca'. Le rappresentazioni teatrali di Marinetti, Pirandello e Rosso di San Secondo in Polonia tra le due guerre*

Emiliano Ranocchi, *La traduzione polacca de L'angoscia Delle Macchine di Ruggero Vasari ad opera di Irena Krzywicka*

Małgorzata Geron, *Rita Sacchetto: le esibizioni italiane e i legami con l'avanguardia polacca*

Stella Dagna, *Soava Gallone e Elena Makowska: dive del cinema muto italiano*

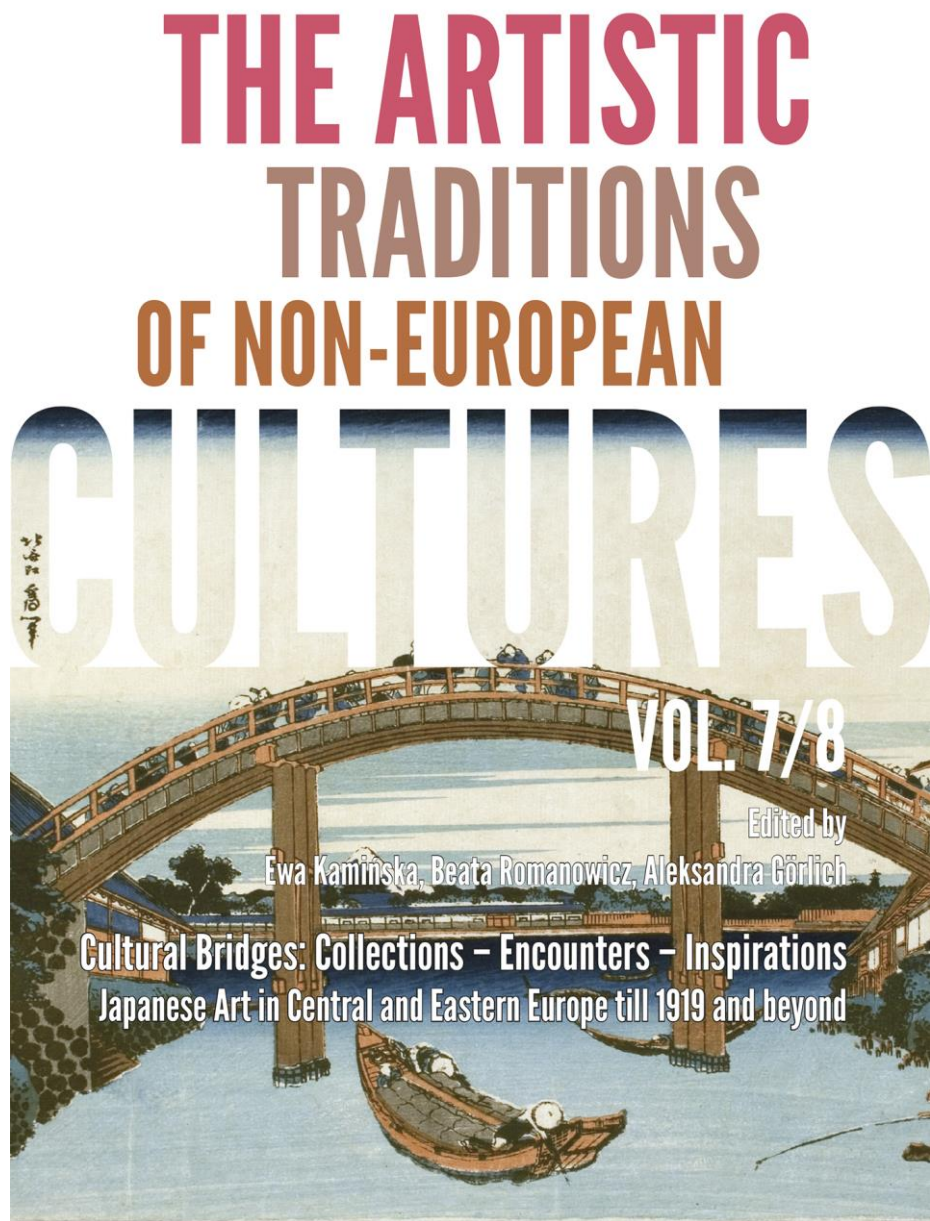
Dario Prola, *Jarosław Iwaszkiewicz e l'arte toscana: epifanie del bello nella novella Anna Grazzi*

Eleonora Jedlińska, *Pittura metafisica – La città metafisica nella pittura polacca del periodo fra le due guerre*

Błażej Ciarkowski, *"Idee più audaci da realizzare". Progettisti polacchi e architettura dell'Italia fascista*

Presentazione del Catalogo ragionato dei dipinti di Henryk Siemiradzki

1. Jerzy Malinowski, *Catalogo ragionato dei dipinti di Henryk Siemiradzki*
2. Dorota Gorzelany-Nowak, *Siemiradzki e la cultura antica*
3. Grzegorz First, *L'Egitto e il Vicino Oriente di Siemiradzki*
4. Agnieszka Kuczyńska, *Motivi cristiani nell'opera di Henryk Siemiradzki*
5. Jakub Zarzycki, *Le criptocitazioni da Calderón e le ansie dell'Arcadia – gli idilli di Siemiradzki*
6. Marzena Królikowska-Dziubecka, *Composizioni allegoriche e decorative di Henryk Siemiradzki*
7. Maria Nitka, *Siemiradzki a Roma*
8. Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Henryk Siemiradzki sulla scena artistica europea*
9. Krzysztof Z. Cieszkowski, *Sulla traduzione del Catalogo ragionato dei dipinti di Henryk Siemiradzki .*



Tom studiów z konferencji zorganizowanej w Krakowie dniach 27 – 29 czerwca 2019 w ramach obchodów 100. rocznicy nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią Polska-Japonia.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2019-2020 [2021] ISSN 2450-5692 ISBN 978-83-66758-08-7

Contents:

EWA KAMIŃSKA, BEATA ROMANOWICZ, ALEKSANDRA GÖRLICH, Collection – Encounters – Inspirations. Contemporary research on artistic relations between Europe and Japan;

EWA KAMIŃSKA, Learning from Japan and inspiring the future. Feliks “Manggha” Jasieński and the 100-year anniversary of diplomatic relations between Poland and Japan;

COLLECTIONS:

KASUYA AKIKO, History of Museum in Japan and the character of its collection;

ALICE KRAEMEROVÁ, Japanese arts and crafts for European customers;

RALF ČEPLAK MENCIN, The first extensive collection of Chinese and Japanese antiquities in Slovenia;

KLARA HRVATIN, Japanese collections in Slovenia: past exhibitions and present developments;

KRISTINE MILERE; Japanese art collection of the Latvian National Museum of Art;

ANNA KATARZYNA MALESZKO, Significant sources in creating the Warsaw collections of Japanese art;

MAŁGORZATA REINHARD CHLANDA, Technical-Industrial Museum and its role as the first state institution in Krakow collecting Japanese art;

BEATA ROMANOWICZ, Collecting Japanese art in the National Museum in Krakow before 1919;

KRZYSZTOF KALITKO, JOANNA KOKOĆ, The unfinished journey. The Hasamibako from the collection of the National Museum In Poznań;

ENCOUNTERS:

ESTERA ŻEROMSKA, The turn of the 20th century and the mosaic of the Polish-Japanese associations (religion, dance, theatre, literature, music);

ALEKSANDRA GÖRLICH, Image of Japan created by Feliks “Manggha” Jasieński in articles published in the ‘Miesięcznik Literacki i Artystyczny’ and ‘Chimera’ magazines;

AGNESE HALJIMA, Cultural ties between Japan and Latvia: with focus on architecture, interior design, landscape architecture and art collections;

INSPIRATIONS:

ŁUKASZ KOSSOWSKI, Point of view;

SVITLANA RYBALKO, Japonisme in Ukrainian art of the late 19th–early 21st centuries;

IVANNA PAVELCHUK, Reflections on Japonism in the practice of Ukrainian Colourists of the Art Nouveau period;

ZOFIA WEISS, The influence of Japanese woodcuts on erotic images of women in European art at the turn of the 19th and 20th centuries;

RAPORTS:

YUMI SEGAWA, Digital archives in Japan: digital resources of Japanese arts and crafts and current movements;

ANNA KRÓL, Exhibitions of Polish Japonism at the Manggha Museum as intercultural dialogue;

MIRJAM DÉNES, A common heritage. Japonism in the Austro-Hungarian monarchy: a project report.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**