

KAZIMIERZ STABROWSKI — LATA STUDIÓW I POCZĄTKI DZIAŁALNOŚCI TWÓRCZEJ

Twórczość Kazimierza Stabrowskiego (1869—1929), niegdyś jednej z czołowych postaci środowiska warszawskiego, wkrótce po śmierci artysty otoczona została prawie całkowitym milczeniem. Pamiętano o jego zasługach jako organizatora i pierwszego dyrektora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych¹, natomiast ocena dorobku malarskiego artysty sprowadzała się w większości publikacji, w tym również i w powojennych, do kilku często nieścisłych uwag formułowanych na podstawie dość wrywkowych przykładów. Po wystawie sztuki warszawskiej, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie w r. 1962, kiedy po raz pierwszy od wielu lat dwa obrazy Stabrowskiego znalazły się w ekspozycji muzealnej², rychło uznano go za reprezentanta secesji warszawskiej, wspomniane obrazy zaś spopularyzowane zostały w wielu publikacjach jako klasyczne przykłady stylu secesyjnego. Związki z secesją są jednak zaledwie jednym z aspektów dorobku twórczego Stabrowskiego, niezwykle obfitego, złożonego pod względem problematyki ideowo-artystycznej i zaskakująco nierównego w sensie poziomym malarskiego.

Analizę twórczości Kazimierza Stabrowskiego, jak również sprawę określenia należnej mu pozycji i miejsca, niezwykle utrudnia w tej chwili rozproszenie dzieł artysty, z których do tego znaczna część przepadła jeszcze za jego życia. W polskich i obcych zbiorach muzealnych zachowało się kilkadziesiąt przeważnie późnych obrazów Stabrowskiego — kiedyś natomiast było ich kilkaset. Uważając w związku z tym, że ocena dorobku artysty będzie w pełni możliwa po rozszerzeniu obecnej listy jego prac, co jest niewątpliwie kwestią przyszłości, gdyż wymaga żmudnych poszukiwań w kraju i za granicą, autorka poświęca niniejszy artykuł głównie początkowej fazie i źródłom twórczości Stabrowskiego. Ten okres działalności artystycznej malarza wiąże się z Rosją, gdzie ukończył on studia i spędził około 15 lat. Korzystając z dokumentów

¹ Ta strona działalności Kazimierza Stabrowskiego jako pierwsza też doczekała się szczegółowego opracowania w książce K. P i w o c k i e g o, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904—1964*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1965.

² *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie. Katalog. Warszawa 1962, t. II, s. LVI, 404, nr 1133 i 1134, il. 68.

archiwalnych, znajdujących się w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym w Leningradzie³, z ówczesnej rosyjskiej i polskiej prasy oraz z innych materiałów, autorka pragnie w tym artykule szczegółowo udokumentować i scharakteryzować tę interesującą, mało znaną fazę twórczości artysty, istotną ponadto dla zrozumienia niektórych aspektów skomplikowanej problematyki jego dalszej działalności malarskiej.

Wspomniany zbiór archiwaliów dotyczących Kazimierza Stabrowskiego (razem 94 karty), obejmuje materiały odnoszące się głównie do okresu jego studiów, pochodzące z akt dawnej Kancelarii Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Zbiór ten zawiera też materiały znacznie późniejsze, związane z drugim dłuższym pobytem artysty w Rosji — ważnym i dość dramatycznym rozdziałem jego życia, o którym mowa będzie w końcowej części artykułu. Wszystkie te dokumenty pozwalają m.in. dość szczegółowo odtworzyć przebieg studiów malarza w Akademii Petersburskiej, przedstawić szereg nieznanych faktów z jego biografii artystycznej, dając zarazem możliwość uściślić i sprostować wiadomości rozsiane w różnych publikacjach i prasie⁴.

Kazimierz Stabrowski urodził się 21. listopada 1869 roku w majątku Kruplany, znajdującym się w powiecie słonimskim guberni grodzieńskiej. Był synem kapitana sztabowego Antoniego Stabrowskiego i Zofii, z domu Pileckiej⁵.

Z zaświadczenia wydanego przez Szkołę Realną w Białymstoku⁶ wynika, że „po przygotowaniu domowym” Stabrowski rozpoczął tam naukę w sierpniu 1880 r. i że w roku szkolnym 1886/87 powtarzał szóstą klasę, opuszczając następnie szkołę na własne żądanie w kwietniu 1887 r. Datę 27 lipca 1887 r. nosi jego podanie, zawierające prośbę o przyjęcie do Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych z możliwością kształcenia się „w dziedzinie malarstwa”⁷. Spis do-

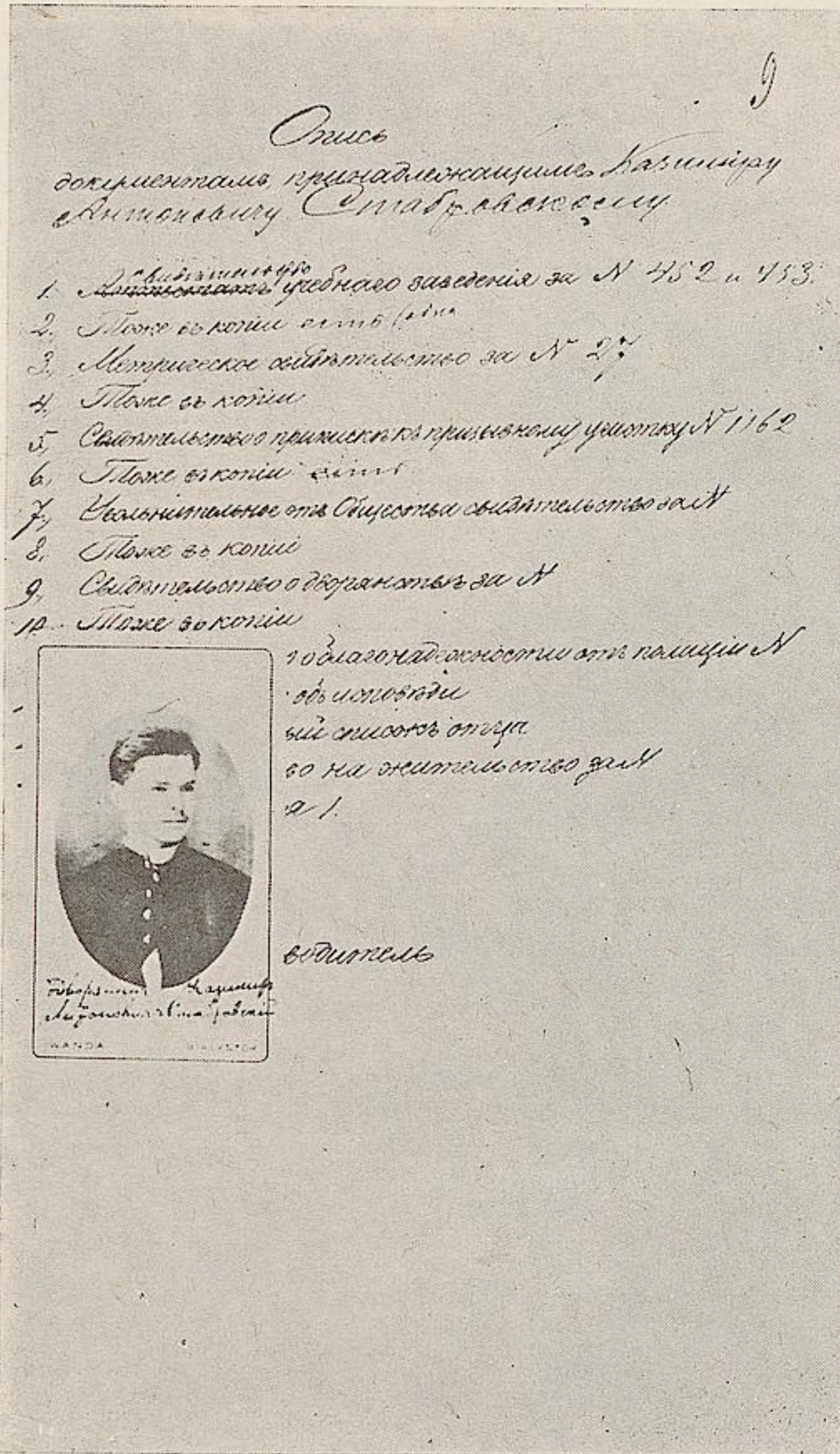
³ Центральный Государственный Исторический Архив в Ленинграде (w skrócie ЦГИА), фонд 789, опись 11, единица хранения 101 — Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie, sygnatura: fond 789, opis 11, jedinica chranienija 101—1887. Wszystkie dokumenty pisane są w języku rosyjskim. Autorka cytuje je we własnym przekładzie na język polski, wyjątek stanowi znajdujący się wśród tych materiałów życiorys Stabrowskiego napisany przez niego w 1916 r. — umieszczony on został w aneksie w oryginale oraz w tłumaczeniu polskim.

⁴ Błędne informacje spotykamy w większości publikacji, zawierających dane biograficzne o Kazimierzu Stabrowskim — por. np.: E. S w e y k o w s k i, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. 1854—1904. Kraków 1905; Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler... von U. T h i e m e und F. B e c k e r. t. XXXI, Leipzig 1937; Malarstwo polskie od XVI do początku XX w. Katalog. Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Polskiej. Warszawa 1962 i inne. Rozbieżności i nieścisłości dotyczą zarówno studiów Stabrowskiego, jak również jego podróży artystycznych i innych faktów. Wiele błędnych informacji podaje także jedyna odrębna publikacja poświęcona artyście — bardzo wątpliwej jakości broszura K. K a l i n o w s k i e g o, K. Stabrowski, Sylwetka malarza-poety. Poznań 1927.

⁵ ЦГИА, jw., karta 12.

⁶ Jw., karta 13.

⁷ Jw., karta 1.



1. Wykaz dokumentów złożonych przez Kazimierza Stabrowskiego dla przyjęcia na Akademię w roku 1887. Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie

kumentów, dołączonych do podania opatrzony jest fotografią przyszłego artysty w wieku 17 lat⁸ (il. 1). Różnego rodzaju późniejsze podania Stabrowskiego (głównie są to prośby o zezwolenie na wcześniejsze wyjazdy do domu na święta Bożego Narodzenia, motywowane złym stanem zdrowia, potwierdzanym zresztą przez zaświadczenia lekarzy), zawierające dane o jego aktualnych postępach w nauce, świadczą, że przebieg studiów artysty był bardzo pomyślny. W r. 1888 (drugim roku studiów) figuruje jako uczeń klasy rysunków z figur gipsowych⁹, w 1889 — jako uczeń klasy studiów z natury¹⁰, zaś w r. 1890 w klasie malarskich studiów z żywego modelu uzyskuje dość wysokie wyróżnienie — mały medal srebrny¹¹. Pracę tę, przedstawiającą *Mężczyznę ciągnącego linę*, jako wzorową pozostawiono w Muzeum Akademii, gdzie znajduje się ona dotychczas¹² (il. 2). Ten akademicki akt, niemal z naturalistyczną wiernością odtwarzający nagą postać ludzką, przedstawiający ją w sposób pozbawiony wszelkiej idealizacji czy chęci uszlachetnienia, świadczy o niewątpliwych umiejętnościach Stabrowskiego w zakresie realistycznego studium malarskiego z żywego modelu, zdobytych po trzech latach nauki w Akademii. W tym samym roku szkolnym 1889/90 Stabrowski kończy tu kurs naukowy, obejmujący historię sztuki, anatomie, perspektywę i architekturę, otrzymując 5 listopada 1890 r. odpowiednie zaświadczenie¹³ (il. 3). Z egzaminem z historii sztuki wiąże się pewne dość zabawne zajście, o którym dowiadujemy się z listu Stabrowskiego do wiceprezydenta Akademii hr. P. Bobrińskiego z dn. 29 grudnia 1890 r.¹⁴. Píše on tam m.in.: „Zanim przystąpię do mej wielkiej prośby, chciałbym wspomnieć o przyczynach, które zmusiły mnie zwrócić się do Waszej Wielmożności. Studia w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych umożliwiają mi niewielkie środki materialne. Otrzymuję je od rodziców, którzy nie rozumiejąc istoty zajęć artystycznych żądają ode mnie oczywistych, zrozumiałych dla nich dowodów mych postępów. W zeszłym roku po egzaminie z historii sztuki ogłoszono, że ci, którzy zdobędą dobre stopnie, otrzymają w nagrodę książki. Powiadomiłem o tym rodziców, ponieważ wymagany stopień zdobyłem. Uprzejmie proszę Waszą Wielmożność o spowodowanie wydania mi książki i tym samym wybawienie mnie ze skrajnie nieprzyjemnej i fałszywej sytuacji, w jakiej znalazłem się wobec rodziców”. Pokwitowanie odbioru „Historii sztuki bizantyjskiej” świadczy o pomyślnym zakończeniu całej „sprawy”.

Z następnego 1890/91 roku szkolnego (z dnia 8 kwietnia 1891 r.) pochodzi tylko jeden dokument — podanie Stabrowskiego (nadal ucznia klasy studiów z natury), w którym prosi on

⁸ Jw., karta 9.

⁹ Jw., karta 19.

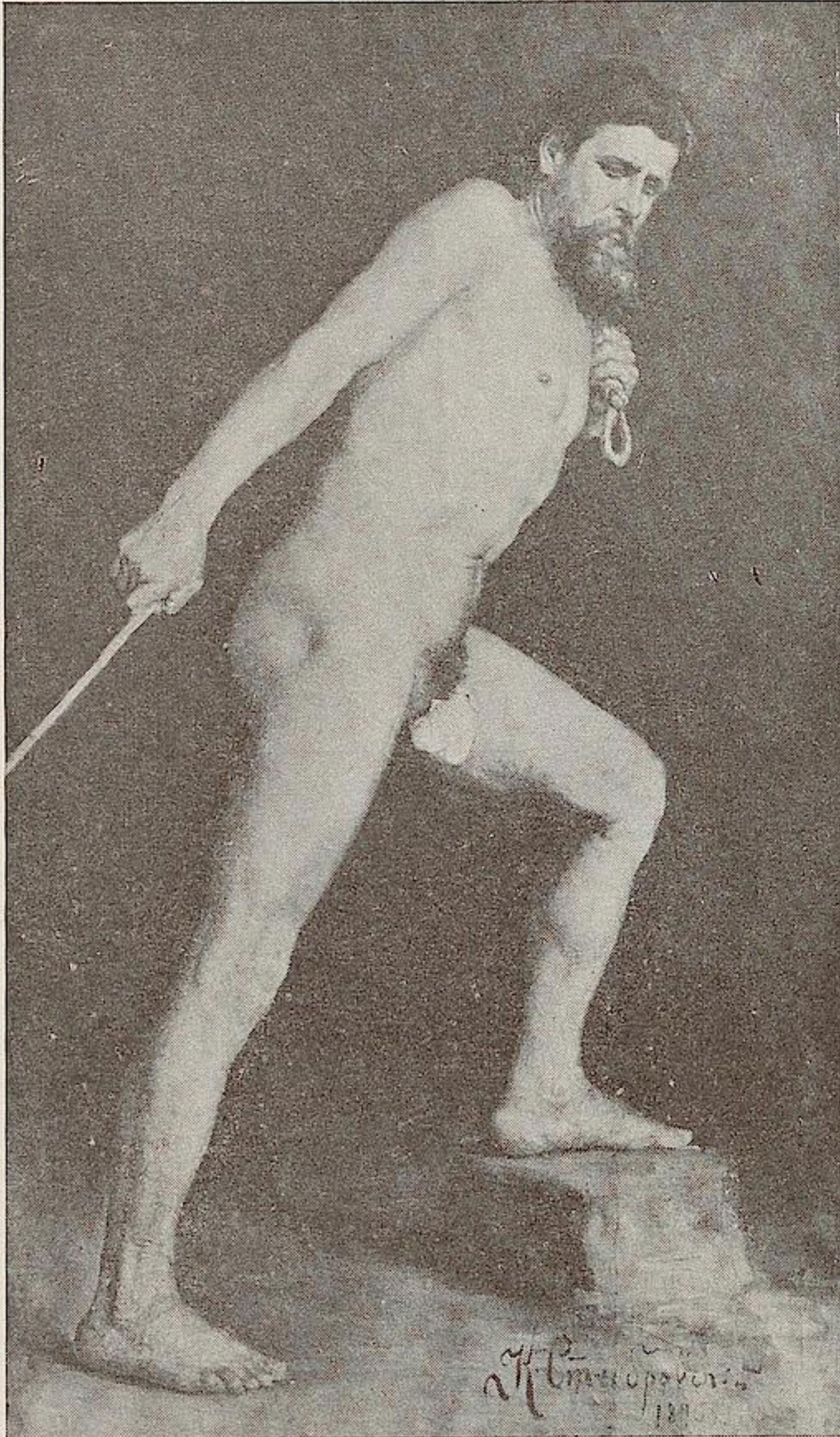
¹⁰ Jw., karta 21.

¹¹ С. К о н д а к о в, Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств 1764—1914. b.m.r., t. II, s. 188.

¹² Ol. pł., 134×80, sygn.: *К. Стabровскій / 1890*. Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie.

¹³ ЦГИА, jw., karta 28.

¹⁴ Jw., karta 31.



2. Kazimierz Stabrowski, *Mężczyzna ciągnący linę*, 1890, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie

Казимиръ Станиславъ Климафоровичъ Копія. 28.

АТТЕСТАТЪ

Академику ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художеств
по *Им. Копія Станиславъ Климафоровичъ*
Станиславскому

въ томъ, что во время пребыванія въ Академіи онъ прошёл въ
Академическій научный курсъ и оказалъ успѣхи:

- Въ Исторіи искусствъ *Въспомогательная*
- .. Анатоміи *Характеристика*
- .. Перспективѣ *Удаленіе въ перспективѣ*
- .. Архитектурѣ и ордерѣ *Характеристика*
- .. Священной и Церковной исторіи
- .. Исторіи Россійскаго Государства
- .. Исторіи Русской Церкви
- .. Русской словесности
- .. Французскаго языка
- .. Геометріи
- .. Физикъ

№ 2777

Въ 1890 г. 5 мая

Въ увѣреніе чего и данъ *Казимиръ Станиславовичъ* атте-
статъ за надлежащія подписаніе и съ приложеніемъ Акаде-
мической печати.

С.-Петербургъ. 5 18/90 г.

ПОДПИСАЛИ:

- Президентъ:
- Ректоръ:
- Конференцъ-Секретарь:

М. П.

3. Kopia świadectwa ukończenia kursu naukowego, wydane go Kazimierzowi Stabrowskiemu przez Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu w roku 1890. Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie

o urlop do dnia 1 września oraz o wydanie zaświadczenia umożliwiającego m.in. przejazd przez Moskwę do guberni taurydzkiej (na Krym)¹⁵.

Rok 1892 jest niezwykle ważnym rozdziałem w biografii artystycznej Stabrowskiego — piąty z kolei rok swych studiów w Akademii rozpoczyna on pod znakiem przygotowań do pracy nad obrazem konkursowym¹⁶, odbywając w tym celu podróż do Palestyny. „Pragnąc odbyć podróż do Palestyny — pisze Stabrowski w swym podaniu z dnia 4 marca 1892 r.¹⁷ — uprzejmie proszę Kancelarię Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych wydać mi zaświadczenie z terminem ważności do 1 września 1892 r., umożliwiające swobodny przejazd i pobyt za granicą. Podróż taką uważam za wielce pożyteczną dla mego wykształcenia artystycznego.

Co dotyczy zajęć w klasach, przeszkód nie ma — w klasie studiów z natury otrzymałem medal srebrny, kurs naukowy ukończyłem”.

W podaniu tym Stabrowski nie wspomina o głównym celu podróży, który był już całkowicie sprecyzowany. Przemilczał go prawdopodobnie z tego względu, iż nie posiadał wówczas jeszcze zgody Akademii na podjęcie pracy nad obrazem konkursowym, dającym możliwość ubiegania się o złoty medal.

12 marca 1892 r. Stabrowski otrzymuje paszport zagraniczny¹⁸ (il. 4), zachowany w aktach artysty, na którego podstawie stwierdzić można następujące fakty: podróż trwała od 28 kwietnia do 15 lipca 1892 r. (są to daty wyjazdu i wjazdu powrotnego do Rosji); 27 kwietnia Stabrowski był w Odessie, gdzie w konsulacie tureckim otrzymał wizę na wjazd do Turcji (był m.in. w Konstantynopolu); 13 czerwca 1892 r. stawił się w konsulacie rosyjskim w Jerozolimie; 23 czerwca był w Jaffie. Szczegółowo przytaczamy wszystkie te dane, ponieważ właśnie na temat tej podróży istnieje bardzo dużo rozbieżności i pomyłek w literaturze.

Uzupełnieniem danych archiwalnych są dwie relacje z prasy. Jedną zamieścił w r. 1895 krakowski „Świat”¹⁹, gdzie opublikowany został list następującej treści:

„Było to w 1892 w miesiącu czerwcu. W Jerozolimie zjawił się młody akademik i stanął w hospicjum zakonu naszego. Przedstawiłem mu się jako rodak i wyraziłem chęć służenia, czym mogłem. Podał mi swoje nazwisko i okazał swoje prace; zarazem powiedział, że przybył do Palestyny w zamiarze wymalowania obrazu, ubiegać się mającego

¹⁵ Jw., karta 33.

¹⁶ Do pracy nad obrazem konkursowym, będącym końcowym etapem nauki, dającym możliwość ubiegania się o medal złoty, mieli prawo przystępować uczniowie III-go najwyższego kursu Akademii po uprzednim otrzymaniu wielkiego medalu srebrnego. Ilość małych medali złotych nie była limitowana. Natomiast wielkich medali złotych Akademia mogła przyznawać tylko po jednym na każdym wydziale i tylko w tym wypadku, jeżeli przedstawiona praca konkursowa posiadała walory dzieła wybitnego. Uczeń uzyskujący taki medal otrzymywał honorowy tytuł „klassnyj chudożnik” I stopnia. Кондаков, jw., s. 194, 196.

¹⁷ ЦГИА, jw., karta 35.

¹⁸ Jw., karty 51—56.

¹⁹ Świat (krakowski), 1895, t. I, s. 22.

1/3

Предъявитель сего Академикъ

Императорской

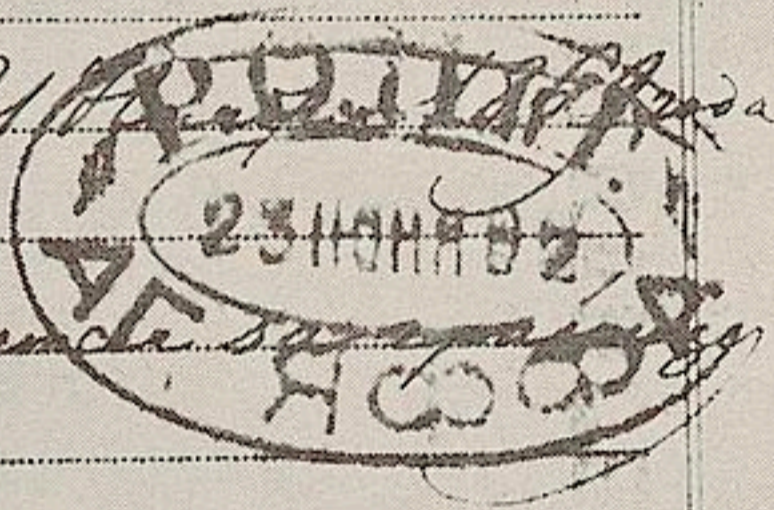
Академии Искусствъ

Казимира Антоновича

Сынъ Стабровский

родился 21 Января 1852 года

отправляется за границу



во свидѣтельство чего и для свободнаго

взвѣженнаго Казимиромъ Стабровскимъ

наблюдается отсрочкой по
отбыванию воинской повинности
до 28 мѣсяца

4. Karta paszportu zagranicznego wydanego Kazimierzowi Stabrowskiemu w związku z podróżą do Palestyny w roku 1892, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie

o z ł o t y m e d a l (podkreślenia moje — L.S.). W ciągu pobytu swego w Jerozolimie malował ustronń spomiędzy stacji VIII a IX, tudzież szkicował inne miejscowości, przy czym jakiś urwis turecki zasypał mu piaskiem świeżo nakreślony obraz bramy damasceńskiej. Oprócz prac artystycznych podjął inną pracę dla duszy swojej. Odprawił przed podpisaniem rekolekcje, spowiedź i otrzymał z rąk X. Paschalisa Apodia, biskupa sufragana jerozolimskiego, w katedrze sakrament bierzmowania d. 13 czerwca 1892 r. Ubogi, skromny akademik, z torebką na plecach i kijem w ręku budził cześć dla siebie i rodaków; Włosi zaś spod oka na niego, jako na biedaka, spoglądali. Niechże te słowa moje będą wynagrodzeniem, za przykrości doznane, a zarazem zapewnieniem, że pamięć o nim w sercu moim nie wygasła i szczerze się cieszę, że nagrodę, o którą się starał — pieszą pielgrzymkę po Ziemi Świętej odbywając — otrzymał. O. Norbert Golichowski, były misjonarz w Ziemi Świętej”.

Innych szczegółów jeszcze dostarcza „Kraj” z r. 1898²⁰ częściowo w oparciu o informacje uzyskane od Stabrowskiego. Czytamy tam m.in.: „...z Grodna wyruszył z 200 rb. w kieszeni i via Odessa, Konstantynopol, Ateny, Rodos, Samos, Smyrna, Bejrut, Jaffa doszedł do Palestyny, którą przez trzy miesiące (tu wyraźna nieścisłość: cała podróż Stabrowskiego trwała 2¹/₂ miesiąca — por. wyżej) pieszo zwiedzał, by przez Port Said, Aleksandrię, Kair itd. powrócić do Grodna po pięciu miesiącach (por. jw. — L.S.) z 93 kopiejkami i z różnymi strojami wschodnimi i bronią”.

Po powrocie z Palestyny Stabrowski powraca do zajęć w Akademii, uzyskując w pierwszym półroczu roku szkolnego 1892/93 wielki i mały medale srebrne²¹, a na samym początku 1893 r. — jeszcze jeden wielki medal srebrny²². 5 marca 1893 r. składa oficjalne podanie z prośbą o pozwolenie na rozpoczęcie pracy konkursowej „z prawem korzystania z pracowni, modeli i niezbędnych materiałów malarskich”, zaznaczając, że posiada wymaganą ilość medali srebrnych²³. Na podaniu znajduje się adnotacja: „brak pierwszych kategorii za szkice i manekiny (studia draperii — L.S.)” oraz notatka o odmowie z podpisem rektora P. Szamszina. Zgodę na to Stabrowski uzyskuje jednak prawdopodobnie w drugiej połowie 1893 r., w każdym bądź razie w lutym r. 1894, prosząc o pozwolenie na wyjazd za granicę występuje już jako „konkurent”, korzystający z pracowni i „ze wszystkich należnych z tego tytułu praw i pomocy”; wspomina też o rozpoczętym obrazie²⁴. Na tej podróży (nie wspominały o niej dotychczas żadne publikacje) artyście niewątpliwie bardzo zależało, skoro obawiając się odmowy Rady Akademii zwraca się jednocześnie (w dn. 5 marca 1894 r.) z listem do wiceprezydenta hr. I. Tołstoja, gdzie pisze m. in.: „Jestem psychicznie zmęczony. Bardzo smutno układające się sprawy rodzinne jeszcze

²⁰ Kraj, 1898, nr 14, s. 158.

²¹ К о н д а к о в, jw., t. II, s. 188.

²² Jw., oraz Biesiada Literacka, 1893, nr 1, s. 15.

²³ ЦГИА, jw., karta 38.

²⁴ Jw., karta 39.

bardziej pogłębiają stan przygnębienia. W związku z oczekującym mnie konkursem, wymagającym powagi i skupienia, uprzejmie proszę Waszą Wielmożność zezwolić mi na kilkumiesięczny urlop i wyjazd za granicę. Taką podróż traktuję jako środek, który przywróci mi zarówno fizyczne, jak i duchowe siły, bez czego wszelka działalność artystyczna jest niemożliwa. Będę prosić o sześciomiesięczny urlop, ponieważ paszportów zagranicznych na krótszy okres się nie wydaje, za granicą zaś będę przebywał dwa, trzy miesiące, aby w początkach maja powrócić do Petersburga i natychmiast zabrać się do pracy nad obrazem konkursowym. Zwracam się do Waszej Wielmożności z moją wielką gorącą prośbą, gdyż sprawa ta, mogąca wydać się błahą, ma dla mnie znaczenie wyjątkowe; dla jej urzeczywistnienia poniosłem już wiele ofiar, ponieważ potrzebne środki materialne zdobyłem po części kosztem wyrzeczeń²⁵. Do tego listu załączył Stabrowski zaświadczenie o anemii²⁶ — sądząc z notatki na cytowanym powyżej liście rozstrzygnęło ono sprawę wyjazdu na korzyść Stabrowskiego, który w trzy dni później otrzymał paszport zagraniczny²⁷. Ze znajdujących się w nim pieczęci wynika, że 21 marca 1894 r. artysta uzyskał wizę w niemieckim konsulacie w Petersburgu i 4 kwietnia przekroczył granicę rosyjsko-pruską w Eydtkühnen, w dwa miesiące później zaś, 4 czerwca — granicę prusko-rosyjską, zatrzymując się w drodze powrotnej w Warszawie, gdzie zamieszkał w Hotelu Niemieckim przy ul. Długiej i gdzie 5 czerwca 1894 r. zameldował się w Policji Warszawskiej.

Powstanie obrazu konkursowego poprzedziły więc dwa wyjazdy za granicę — jeden na Wschód w poszukiwaniu potrzebnych artyście realiów, drugi na Zachód — dokąd w tym czasie często wiodła droga uczniów Akademii Petersburskiej pragnących zapoznać się z najnowszymi prądami w sztuce. Przy czym sam fakt odbycia aż dwóch podróży artystycznych przed ostatecznym sprecyzowaniem koncepcji malarskiej obrazu konkursowego świadczy, jak dużą wagę przywiązywał doń młody ambitny artysta. Niestety poza wynikającym z dokumentów faktem, że ta druga podróż prowadziła m.in. do Niemiec, innych bliższych szczegółów na temat jej trasy nie udało się ustalić.

Przed wyjazdem do Niemiec praca nad obrazem konkursowym była prawdopodobnie dość zaawansowana; Stabrowski mógł kontynuować ją po powrocie jedynie w czerwcu i lipcu, bowiem 9 sierpnia 1894 r. — również z powodu spraw rodzinnych — znów zwrócił się o urlop do września²⁸, w październiku zaś obraz *Mahomet na pustyni* (il. 5) został wystawiony na widok publiczny na wystawie w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu²⁹. 5 listopada 1894 r. Rada zreformowanej właśnie w tym roku Akademii (Wyższej Szkoły Artystycznej) po przyznaniu artyście wielkiego złotego medalu nadała mu tytuł „kłasnnyj chudożnik” I stopnia³⁰.

²⁵ Jw., karta 40.

²⁶ Jw., karta 41.

²⁷ Jw., karty 2—8.

²⁸ Jw., karta 43.

²⁹ Tygodnik Ilustrowany, 1894, II, s. 391.

³⁰ ЦГИА, jw., karta 63.



5. Kazimierz Stabrowski, *Mahomet na pustyni*, 1894, wg reprodukcji

Obraz *Mahomet na pustyni* (il. 5), znany obecnie jedynie z drzeworytu, umieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym”³¹ oraz z reprodukcji w katalogu³², został uznany przez prasę rosyjską — obok pracy Eligiusza Niewiadomskiego *Centaury* — za największe wydarzenie wystawy konkursowej 1894 r. Pisała o tym m.in. „Niwa” oraz „Siewier”³³, gdzie w parę lat później przypomniano o sukcesie polskich artystów. *Mahomet* zyskał też od razu popularność i uznanie polskiej krytyki. Szczególnie wiele uwagi poświęcił mu „Tygodnik Ilustrowany”, który donosząc o sukcesie Stabrowskiego chwalił go w r. 1894 za „światny układ, wyborny rysunek i koloryt”, rokujące malarzowi „świątą przyszłość”³⁴, a w rok później, zamieszczając reprodukcję, przytoczył kilka informacji o artyście i obrazie pochodzących prawdopodobnie od Stabrowskiego.

Czytamy tam m.in.: „...za bohatera swego obrazu [artysta] wybrał Mahometa podczas trzyletnich jego medytacji na pustyni, a zatem w czasie, gdy mu się roiły idee nowej religii, gdy miewał swoje widzenia i w marzycielskich tonął zadumach. Jedną z takich chwil kontemplacji przedstawił artysta, zaznaczając umiejętnie duchowy pierwiastek swego tematu i starając się o wydobycie odpowiedniego nastroju pomiędzy figurą bohatera i jego otoczeniem. W dobrze obmyślanym kontraście zestawił z przyszłym prorokiem, bujającym myślą w światach nadziemskich, pospolitą postać Saida, który wierny swojemu panu towarzyszy mu na pustyni, ale niezdolny wznieść się z nim duchowo, trzyma się ziemi i celów niższych”³⁵.

Obraz *Mahomet na pustyni*, będący podsumowaniem siedmioletnich studiów Stabrowskiego, rozpatrywać należy oczywiście przede wszystkim w granicach tradycji sztuki akademickiej, starannie pielęgnowanych w Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, która dopiero w roku ukończenia przez artystę pracy konkursowej miała zamienić się w uczelnię bardziej postępową i bardziej nowoczesną. W obrazie Stabrowskiego zauważyć można dwie niezwykle charakterystyczne tendencje. Z jednej strony mamy tu do czynienia z kontynuacją tradycji tych przedstawicieli rosyjskiej sztuki akademickiej, którzy pragnęli natchnąć swe dzieła głębszą treścią i życiem wewnętrznym, usiłując (choć rzadko z powodzeniem) przewyciężyć chłód, teatralność i martwość malarstwa akademickiego. Z drugiej strony znać tu dążenie do uwydatnienia swoiście pojętego „pierwiastka duchowego”, który określi dalszą drogę rozwojową sztuki Stabrowskiego i stanowić będzie jeden z głównych wątków jego twórczości malarskiej, oraz uchwytne związki ujęcia głównej postaci z rozwiniętą w późniejszych pracach artysty ideą oddania za pomocą środków malarskich owych tajemnych sił w przyrodzie i człowieku, które coraz bardziej będą

³¹ Tygodnik Ilustrowany, 1895, I, s. 185.

³² Каталог выставки конкурентов. Издание Гг. конкурентов. Спб 1894, il. Obraz figuruje pod następującym tytułem: *Магомет и Саид в пустыне (Бегство из Мекки)*.

³³ Ниwa, 1894, nr 50, s. 1228; Север, 1900, nr 46, s. 1465.

³⁴ Tygodnik Ilustrowany, 1894, II, s. 398.

³⁵ Jw., 1895, I, s. 198.

pasjonować malarza w miarę pogłębiania się jego zainteresowań okultyzmem. W *Mahomecie* nie przedstawia jeszcze samych wizji, lecz proroka w momencie doznania wizji, monumentalizując posągową, umieszczoną jak gdyby na postumencie wyniosłą postać Mahometa, stanowiącą główny akcent kompozycji (w jakim kontraście pozostaje ta interpretacja motywu samotnika oddalającego się na pustynię z powstałym 20 lat wcześniej głośnym dziełem Iwana Kramskoją *Chrystus na pustyni*, podkreślającym głęboko ludzki charakter przeżyć i rozterek Chrystusa-człowieka).

O walorach formalnych obrazu trudno wypowiadać się na podstawie reprodukcji, z tego jednej drzeworytniczej. Logicznie zaaranżowany układ kompozycyjny i dobry rysunek świadczą o solidnym przygotowaniu artystycznym, całości brak jednak głębszej wymowy emocjonalnej. Nie znamy niestety ani walorów zastosowanych tu przez artystę efektów świetlnych, ani rozwiązania kolorystycznego obrazu, co być może stanowiło najmocniejszą i najciekawszą jego stronę. Podobno „był to obraz pełen barw, światła, przepychu świętych akcesoriów i istic orientальной malowniczości”³⁶. Pisano też o sugestywnej wymowie, jaką miała „ta wspaniała postać oświetlona księżycem”³⁷.

Mahomet na pustyni był pierwszym dziełem Kazimierza Stabrowskiego zaprezentowanym warszawskiej publiczności (w sierpniu 1895 r.)³⁸. Sam artysta przywiązywał do obrazu wielką wagę i uważał go za coś w rodzaju talizmanu, nie rozstając się z nim nawet w czasie swoich wyjazdów; podczas jednej z takich podróży (na Wschód) *Mahomet* został skradziony. Wystawa w Zachęcie w 1895 r. była w ogóle ostatnią, na której był eksponowany. Obraz zaginął niewątpliwie przed 1910 r. — na zbiorowej wystawie Stabrowskiego zorganizowanej w tym roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, prezentującej cały dorobek artysty, *Mahometa na pustyni* już nie było.

Ani dokumenty archiwalne, ani publikacje nie wymieniają nazwisk nauczycieli Stabrowskiego podczas jego studiów w Petersburskiej Akademii w latach 1887—1894. Najwybitniejszym pedagogiem wśród jej ówczesnego grona profesorskiego był Paweł Czistiakow, nauczający przez długie lata (od 1872 r.) w klasie malarskich studiów z natury, któremu solidne przygotowanie warsztatowe zawdzięczali artyści tej miary, co Surikow, Wasniecowa, Wrubel i Sierow. Z opieki artystycznej Czistiakowa Stabrowski musiał korzystać na pewno od 1889 r. O jakimkolwiek wpływie innych profesorów, wśród których przeważali wówczas artyści o bardzo skromnych możliwościach zarówno twórczych, jak i pedagogicznych, mówić nie można. Mamy dowody raczej negatywnego stosunku do niektórych z nich. O Wenigu na przykład, który kierował klasą malarstwa historycznego (przez nią Stabrowski musiał przejść w końcowej fazie studiów),

³⁶ Jw., 1904, I, s. 216.

³⁷ J. Kleczyński, Wystawa pośmiertna Kazimierza Stabrowskiego. Kurier Warszawski, 7 IX 1930.

³⁸ J. Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, s. 343; Tygodnik Ilustrowany, 1895, II, s. 79.

wyrazi się artysta później jako o „okazie kamiennego wieku w sztuce”³⁹. O wrogim stosunku artysty do inspektora klas i wykładowcy malarza N. Bruniego świadczy z kolei fakt, że Stabrowski przyłączył się do grupy studentów, którzy w listopadzie 1894 r. zażądali usunięcia Bruniego z Akademii. O tym zajściu wspomina w swym pamiętniku malarka A. Ostroumowa-Lebie-diewa, pisząc m.in., że Stabrowski jako delegat studentów wręczył jej kwiaty i złożył w imieniu wszystkich wyrazy uznania i wdzięczności za odważne wystąpienie skierowane przeciwko Bruniemu⁴⁰.

Chęć skorzystania z opieki artystycznej prawdziwie wybitnego malarza była prawdopodobnie główną przyczyną decyzji Stabrowskiego o dalszym pozostaniu w Akademii. Na jesieni 1894 r., kiedy ukończył już studia, wszedł w życie nowy statut Akademii, wprowadzający bardziej nowoczesny i bardziej demokratyczny system nauczania, przewidujący m.in. wprowadzenie — jako końcowego etapu nauki — zajęć w pracowniach, kierowanych przez najbardziej wybitnych profesorów, wśród których znaleźli się I. Riepin, A. Kuindzi, I. Szyszkin, W. Makowski i inni czołowi przedstawiciele ówczesnego malarstwa rosyjskiego. Wybór Stabrowskiego padł na cieszącą się wielką popularnością pracownię I. Riepina, głoszącego hasło przestrzegania zasady „nietykalności osobowości artystycznej uczniów” i ich „pełnej swobody twórczej”, rozumiejącego zadanie pedagoga jako „pomoc w samodzielnym rozwoju każdej indywidualności”⁴¹. 7 czerwca 1895 r., powołując się na zgodę Riepina, Stabrowski składa podanie z prośbą o przyjęcie do jego pracowni (il. 6). Rada Artystyczna Akademii postanawia najpierw (19 września) „odroczyć decyzję do przyjazdu Riepina”, następnie (27 września) odmówić, wreszcie 11 października 1895 r. wyraża zgodę. Sprawa przyjęcia do pracowni Riepina przyspieszyła powrót Stabrowskiego z Samarkandy, dokąd udał się prawdopodobnie w lecie 1895 r. (7 czerwca otrzymał zaświadczenie, umożliwiające swobodną pracę z natury⁴²). W liście nadesłanym z Samarkandy do Akademii 23 września prosił o przedłużenie urlopu do 1 listopada, 11 października jednak był już w Petersburgu⁴³.

Jedną z pierwszych prac wykonanych w okresie zajęć pod kierunkiem Riepina jest dużych rozmiarów *Studium modelki*⁴⁴ (il. 7), znajdujące się w zbiorach Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie. Mamy tu do czynienia z aktem akademickim nowego typu — jest to studium ciała ludzkiego, którego celem jest jednocześnie wydobywanie określonych efektów barwnych i kolorystyczne zaaranżowanie całości kompozycji. Zarazem wyczuć tu można tę

³⁹ K. S t a b r o w s k i, Ruch artystyczny w Petersburgu. Kraj, 1899, nr 15, s. 32.

⁴⁰ Autoryzowany maszynopis tego Pamiętnika znajduje się w Dziale Rękopisów Państwowej Biblioteki im. M. J. Sałtykowa-Szczedrina w Leningradzie (Фонд 1015, единица хранения 46).

⁴¹ Z wypowiedzi I. Riepina, opublikowanej w piśmie „Неделя” cyt. wg А. З о т о в, Академия художеств СССР. Москва 1960, s. 63.

⁴² ЦГИА жв., karta 47.

⁴³ Jw., karta 48.

⁴⁴ Ol. pl., 180×90, sygn.: К. С т а б р о в с к и й / 1895, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie.

Вашей любви
7 июня 1895

№ 22/3
802
ЖЗТ - ИДН 95

19 czerwca 1895
 Академии Императорской
 Академии Императорской
 Академии Императорской
 Академии Императорской

Д. Сабро Казимир Станиславович

Академии Императорской

Императорской Академии Императорской
 Императорской Академии Императорской
 Императорской Академии Императорской
 Императорской Академии Императорской

Казимир Станиславович

С. Сабро

И. Сабро Императорской Академии Императорской
 Императорской Академии Императорской
 Императорской Академии Императорской
 Императорской Академии Императорской

Казимир Станиславович

С. Сабро

№ 579.

6. Podanie Kazimierza Stabrowskiego z prośbą o przyjęcie do pracowni Ilii Riepina, złożone 7 czerwca 1895 roku, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie



7. Kazimierz Stabrowski, *Modelka*, 1895, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie



7a. Kazimierz Stabrowski, *Portret narzeczonej artysty, Julii Janiszewskiej*, 1896,
wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie

niewielką powierzchowną efektowność, która tak silnie ujawni się w dziełach Stabrowskiego późnego okresu, zwłaszcza w portretach. W tym samym 1895 r., sądząc z relacji pisma „Wsiemirnaja Illustracija”⁴⁵, Stabrowski zaprezentował na wystawie uczniów Akademii prace, przedstawiające „wschodnie typy i widoki, głównie architektury”. Recenzent określił je jako udane, podkreślając „szkicową, szeroką” technikę artysty. Prawdopodobnie były to studia wykonane podczas wspomnianych wyżej wcześniejszych podróży na Bliski Wschód lub do Azji Środkowej.

Na początek następnego 1896 r. przypada kolejne wystąpienie Stabrowskiego na wystawie akademickiej, na której eksponowany był portret narzeczonej artysty Julii Janiszewskiej⁴⁶ (il. 7a). „Pan Stabrowski... z pracowni Riepina — pisał recenzent „Niwy” — wystawił dobrze namalowany portret kobiety”⁴⁷. Opinia ta jest szczególnie godna uwagi, ponieważ recenzentem tym był Igor Grabar, kolega Stabrowskiego z pracowni Riepina, krytyk o wielkim smaku artystycznym, będący już wówczas zwolennikiem nowszych orientacji w sztuce. Z innych faktów tego okresu życia Stabrowskiego warto odnotować jego studia w Wileńskim Muzeum Archeologicznym, o ułatwienie których zwrócił się do Akademii w dn. 4 lipca 1896 r.⁴⁸.

Zajęciom Stabrowskiego w pracowni Riepina położyły kres wypadki, które zaszły w Akademii w lutym 1897 r. Ich skutkiem było m.in. usunięcie z Akademii wszystkich jej uczniów z prawem ewentualnego ponownego przyjęcia w przyszłym roku szkolnym⁴⁹. Jak większość innych studentów-Polaków Stabrowski nie skorzystał z tej możliwości i 28 marca złożył podanie o wydanie mu wszystkich dokumentów i dyplomów; z wystawionych wówczas zaświadczeń wynika, że do momentu opuszczenia Akademii był uczniem Riepina i że pozostawał w Petersburgu co najmniej do maja 1897 r.⁵⁰. Jak wiemy z innych źródeł w tym samym roku artysta wyjechał do Paryża, gdzie przez kilka miesięcy studiował w Académie Julian u B. Constanta i J.-P. Laurensa⁵¹.

Wracając do okresu trwających niespełna dwa lata studiów Stabrowskiego u Riepina, podkreślić warto, że miały one istotny wpływ na zainteresowanie artysty portretem. Portret był jedną z pierwszych prac, jaką zadebiutował Stabrowski, będąc uczniem tego malarza m.in. znakomitego portrecisty. W tej dziedzinie też w przyszłości odnotować będzie można jego wy-

⁴⁵ Всемирная Иллюстрация, 1895, nr 1400, s. 430.

⁴⁶ Указатель выставки Императорской Академии Художеств в 1896 г. Спб., s. 25, nr 158; portret ten (ol. pł., 80 × 70, nie sygn.) stanowi obecnie własność Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie.

⁴⁷ Нива, 1896, nr 14, s. 326.

⁴⁸ ЦГИА, jw., karta 57.

⁴⁹ O zajęciach w Akademii w lutym 1897 r. piszę szczegółowo w artykule: Konrad Krzyżanowski — lata studiów w Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w świetle materiałów archiwalnych. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, XVI, 1972, s. 407—440.

⁵⁰ ЦГИА, jw., karty 59—67.

⁵¹ R. F a ñ s k i, Artystyczna para Kazimierz i Julia Stabrowscy. Życie i Sztuka, 1903, nr 27, s. 4.



8. Kazimierz Stabrowski, *Portret żony artysty, Julii z Janiszewskich*,
ok. 1907, Muzeum Narodowe w Warszawie

Rocznik Muz. Nar. t. XIX/75



9. Kazimierz Stabrowski, *Portret panny S.P.*, przed 1898, wg reprodukcji

bitne osiągnięcia malarskie, do jakich zaliczyć należy zwłaszcza *Portret żony*⁵² (il. 8), *Portret ojca*⁵³ czy *Portret Radoszewskiego*⁵⁴.

Paryskie studia Stabrowskiego trwały zaledwie kilka miesięcy, bowiem na początku 1898 r. artysta był już z powrotem w Petersburgu, gdzie na akademickiej Wystawie Wiosennej wystawił *Portret panny S. P.*⁵⁵ (il. 9), wyróżniający się — jak pisał „Kraj” — „niezmiernie szczęśliwym traktowaniem tła bujnej głębokiej zieleni”⁵⁶. Z cytowanego artykułu w „Kraju” informującego

⁵² Ol. pł., 160 × 98, nie sygn., ok. 1907, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 74980.

⁵³ Reprodukacja w: *Świat*, 1910, nr 6, s. 6.

⁵⁴ Reprodukacja w: *Świat*, 1910, nr 7, s. 3.

⁵⁵ Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств, 1898, s. 7, nr 121, il; ilustrujemy wg: *Kraj*, 1898, nr 14, s. 158.

⁵⁶ *Kraj*, jw.

o życiu i pracy malarzy polskich osiadłych w rosyjskiej stolicy dowiadujemy się także, że Stabrowski pracował w tym czasie m.in. nad obrazem z „legendarnych dziejów Litwy”, które uważał za „niewyczerpaną dla artysty skarbnicę”, że zajmował się krytyką artystyczną (nie podpisując swoich artykułów) i że obok Ferdynanda Ruszczyca i Konstantego Wróblewskiego był trzecim malarzem-Polakiem, wybranym do 15-osobowego jury petersburskiej Wystawy Wiosennej⁵⁷. W tym też artykule znajdujemy znamienne wypowiedź Stabrowskiego, określającą jego stosunek do sztuki polskiej i własnej pozycji w rosyjskim środowisku artystycznym: „... jeśli znajdą się ludzie, co zadadzą sobie pracę zgromadzenia obrazów naszych, dających miarę wartości polskiego malarstwa, to na wystawie będzie ścisk i przyjęcie będzie jak najlepsze... Uprzedzenia narodowe? Między artystami nie ma ich ani śladu. Żyjąc wśród Rosjan i przez Rosjan choć Polak wybierany do jury, wręcz przeciwnie powiem Panu, że w świecie rosyjskim artystycznym z uprzedzeniem spotkałby się raczej ten, co nie przyznawałby się śmiało i otwarcie do swej narodowości wszędzie i zawsze”⁵⁸.

W roku 1899 na kolejnej Wystawie Wiosennej Stabrowski wystawił trzy obrazy⁵⁹: *Pierwszy śnieg*⁶⁰ (il. 10), *Cisza wsi*⁶¹ (il. 11) i *Szept śmierci*⁶² (il. 12). Na temat tych prac szczególnie pochlebnie pisał „Kraj”: „Młody artysta polski... zrobił... tak zaskakujące postępy, że trzema obrazami wystawionymi tego roku w Akademii Sztuk Pięknych wybił się na pierwszy plan w tym turnieju artystycznym...”⁶³. W tym samym roku *Szeptem śmierci* artysta zadebiutował w Wilnie (donosząc o tym „Tygodnik Ilustrowany” ocenił obraz jako „przepyszny tryptyk nastrojowo-literacki”⁶⁴), a następnie w r. 1900 w Krakowie⁶⁵, *Pierwszy śnieg* zaś po Wystawie Wiosennej został pokazany (jako drugi po *Mahomecie na pustyni*) w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie⁶⁶.

W tym samym 1899 r. Stabrowski publikuje w „Kraju” artykuł „Ruch artystyczny w Petersburgu”⁶⁷, gdzie daje wyraz swoim ówczesnym poglądom na zadania i rolę sztuki oraz stosunkowi do zjawisk zachodzących w rosyjskim środowisku artystycznym. Zdecydowanie negatywnie ocenił on aktualną twórczość „pieriedwiżników”: „Po ćwierćwiekowej szczytnej działalności,

⁵⁷ Jw., s. 136, 158.

⁵⁸ Jw., s. 159.

⁵⁹ Весенняя Выставка Императорской Академии Художеств. 1899 г., s. 1, nr 24, s. 2, nr 34, 40, il.

⁶⁰ Ilustrujemy wg: Kraj, 1899, nr 18, s. 35.

⁶¹ Ilustrujemy wg: Весенняя выставка..., jw.

⁶² Ilustrujemy wg: Kraj, 1899, nr 19, il. po s. 28b.

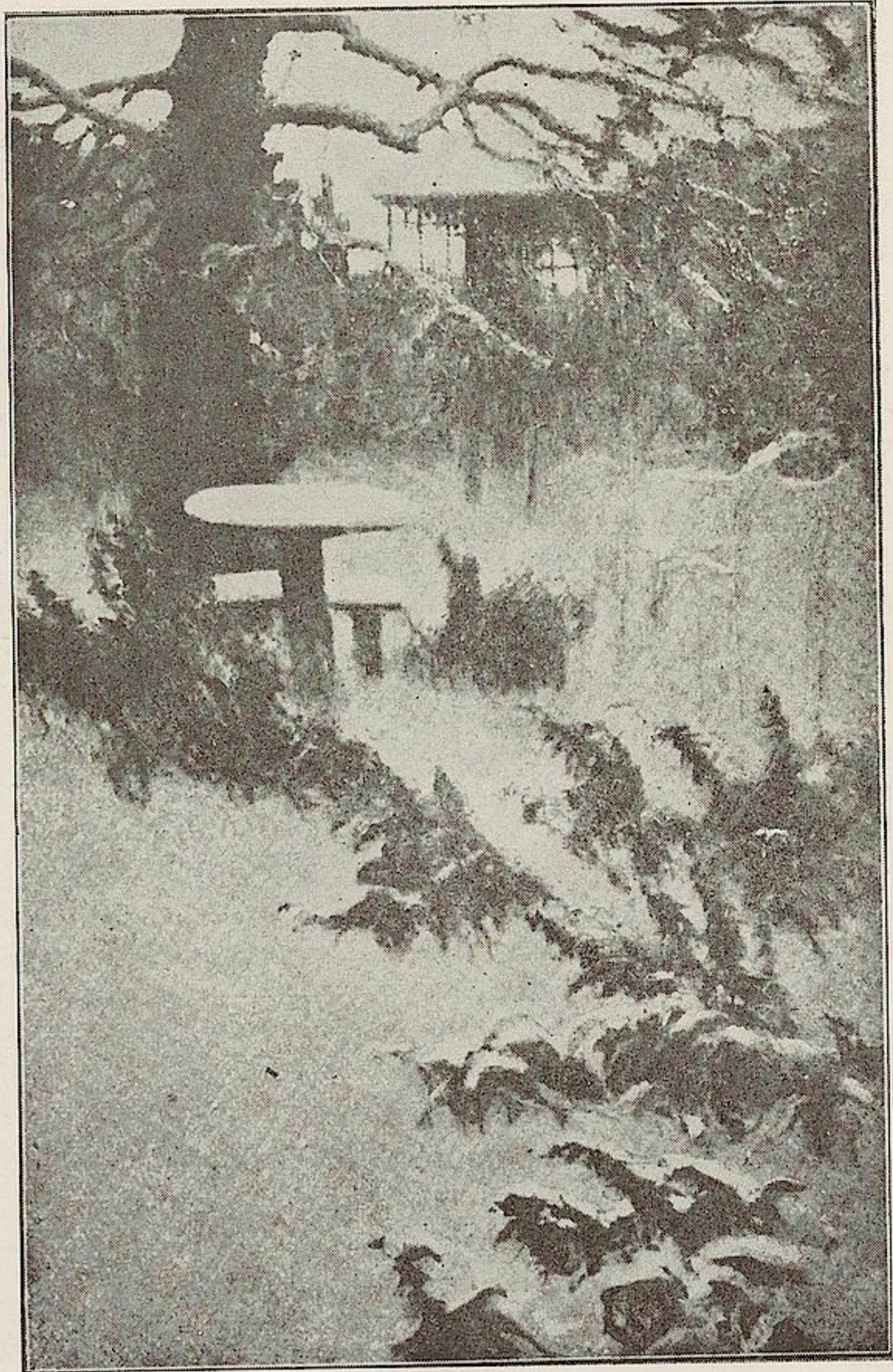
⁶³ Kraj, Dział Ilustrowany, 1899, nr 19, s. 15.

⁶⁴ Tygodnik Ilustrowany, 1899, II, s. 748.

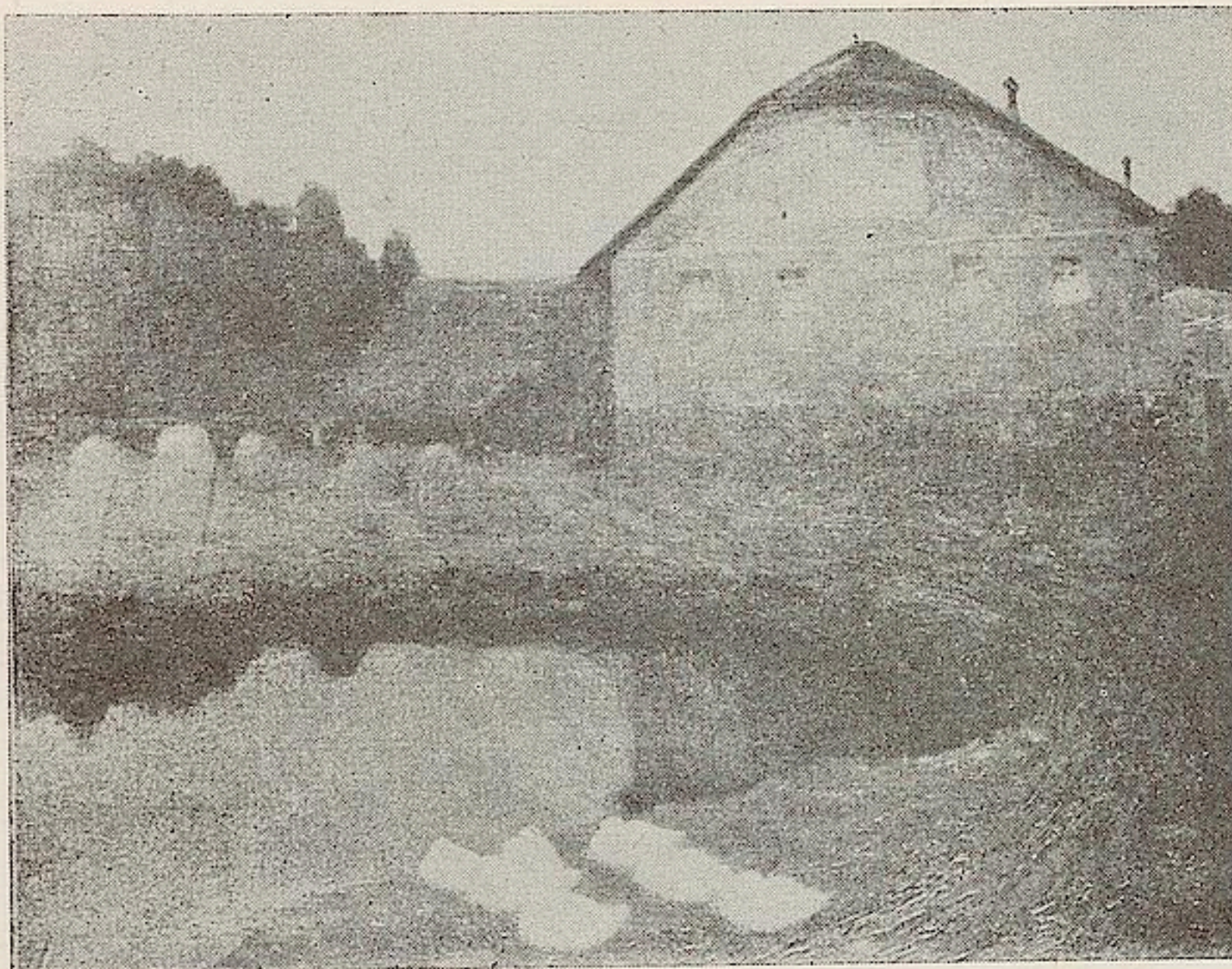
⁶⁵ Swieykowski, jw., s. 146.

⁶⁶ Wiercińska, jw.

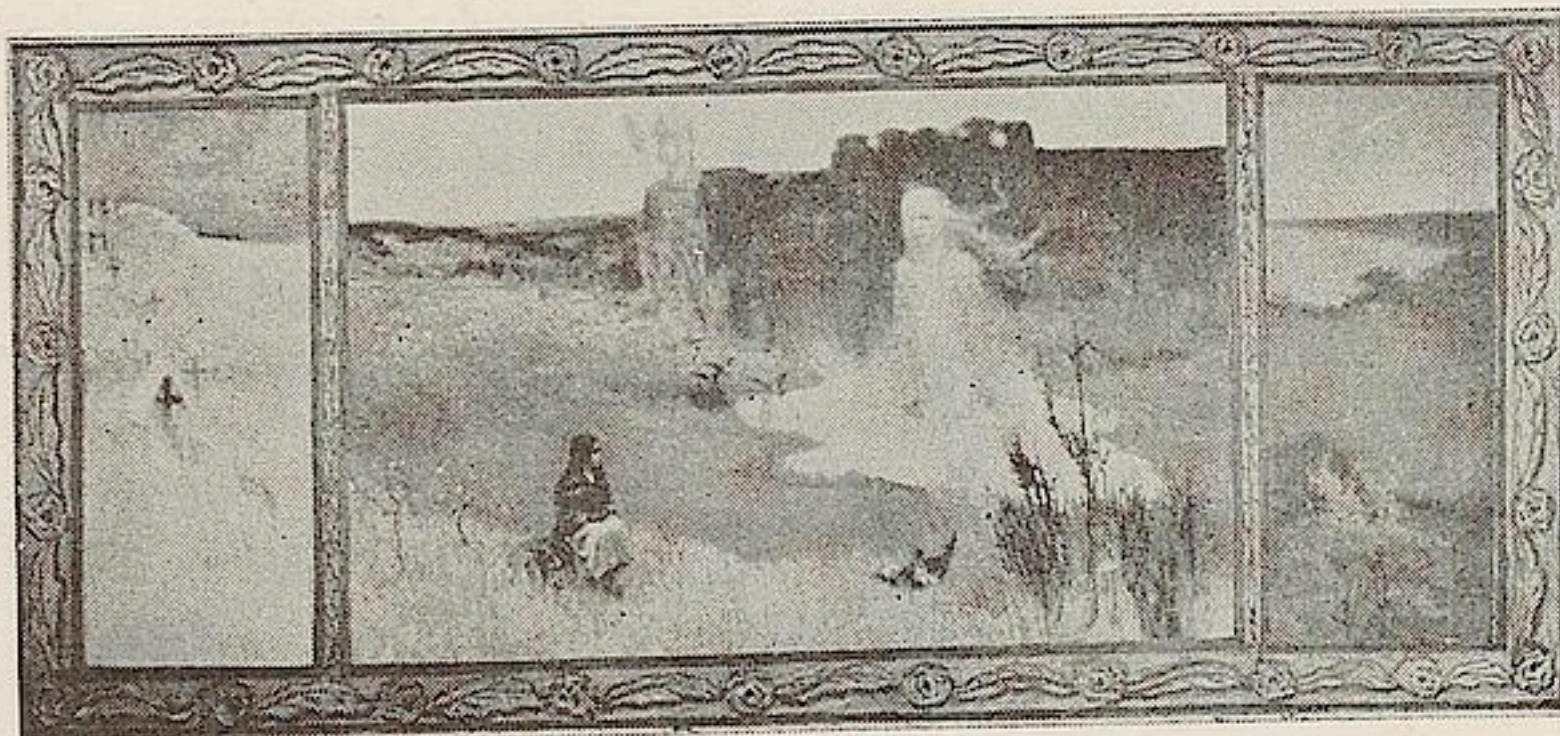
⁶⁷ Kraj, 1899, nr 15, s. 30—32.



10. Kazimierz Stabrowski, *Pierwszy śnieg*, przed 1899, wg reprodukcji



11. Kazimierz Stabrowski, *Cisza wsi*, przed 1899, wg reprodukcji



12. Kazimierz Stabrowski, *Szept śmierci*, przed 1899, wg reprodukcji

po zdobyciu sympatii i uznania publiczności, po opanowaniu Akademii Sztuk Pięknych, niegdyś młodzi pionierzy ruchu artystycznego, dziś wobec nowych dążeń w sztuce stają w pozycji dawnej rutynicznie klasycznej Akademii. Powtórzyła się ta sama ewolucja życia. Anegdotyczna idea «pieredwiżników», wynikająca z literackiego założenia tematu, nie zadowalnia już młodych artystów. Malarstwo jest przede wszystkim sztuką, posiadającą swe odrębne środki. Idea może być pożądana o tyle, ile wynika ze źródeł jedynie malarskich...». Występując w obronie „nowego ruchu” i jego przedstawicieli „stawiających swe artystyczne credo ponad powodzenie, wziętość i dobrobyt”, obalających „stare spróchniałe bożyszczka”, za głównych reprezentantów tego ruchu uznaje grupę młodych uczestników Wystaw Wiosennych, wychowanków Akademii „wyszkolonych na ruchu zachodnioeuropejskim”, których przeciwstawia owym „okazom kamiennego wieku w sztuce”, również eksponującym swe dzieła na tych wystawach, ubolewając, że są one tłem dla obrazów „młodych bardzo utalentowanych artystów”, takich na przykład jak Ruszczyk i Ciągliński. Wyraża też swój pogląd na malarstwo pejzażowe: „Szkoła pejzażystów «pieredwiżników» poszukuje głównie «motywu» i dąży do oddania bezwzględnej prawdy natury; młoda generacja, uznając, że ideałem podobnego pejzażu byłaby kolorowa fotografia — w obrazie pejzażowym chce widzieć nastrój, który wyniósł wrażliwy artysta w obcowaniu z naturą. Z jednej strony obiektywizm duchowy, z drugiej — odtworzenie duszy artysty”. Ta ostatnia wypowiedź Stabrowskiego może być swoistym komentarzem do jego ówczesnych kompozycji pejzażowych.

Ważne fakty dla biografii artystycznej Stabrowskiego przynosi rok 1900. Ponownie zostaje on wybrany do jury akademickiej Wystawy Wiosennej⁶⁸, gdzie wystawia dwa obrazy⁶⁹: *Królowna szczęścia* i *Biała noc w Finlandii* (il. 13)⁷⁰. Wystawa ta wywołała bardzo kontrowersyjne opinie krytyki rosyjskiej. S. Diagilew z oburzeniem pisał, że „grupa uzdolnionych ludzi wystawia ni w pięć, ni w dziewięć swe piękne dzieła na tle obcego jej i bezwstydnego blichtru”⁷¹. A. Nikołajew z kolei, również na łamach „Miru Iskusstwa” z satysfakcją stwierdzał, że „akademicka wystawa tym razem w ogóle nie ma charakteru akademickiego dzięki wspólnym wysiłkom młodych artystów”⁷². Natomiast z niesłychanie surową krytyką, skierowaną właśnie przeciwko młodym uczestnikom Wystawy Wiosennej, wystąpił recenzent dziennika „Nowoje Wriemia”, negatywnie oceniając nawet takie niezaprzeczalnie wybitne dzieła jak *Ballada* Ferdynanda Ruszczyca.

Recenzent ów nie oszczędził też i Stabrowskiego: „U Stabrowskiego czuje się nastrój w jego «Białej nocy», ale sposób malowania jest dość anemiczny, postać dziewczyny zaś na pierwszym planie lepiej byłoby w ogóle usunąć. („Niwa”, umieszczając reprodukcję *Białej nocy w Finlandii*,

⁶⁸ Мир Искусства, 1900, nr 3-4, Художественная хроника, s. 76.

⁶⁹ Каталог выставки Императорской Академии Художеств 1900 года, s. 2, nr 24, 31, il.

⁷⁰ Иллюстрируем wg: Каталог выставки ... 1900 года, jw.

⁷¹ Мир Искусства, jw., nr 5-6, s. 104.

⁷² Jw., nr 7-8, s. 152.



13. Kazimierz Stabrowski, *Biała noc w Finlandii*, przed 1900, wg reprodukcji

podkreślała z kolei, że figurka dziewczyny doskonale harmonizuje z krajobrazem⁷³ — przyp. aut.). Natomiast «Królowa szczęścia» to według mnie istne nieszczęście malarza... wszystko tu w najwyższym stopniu fałszywe, zmyślane, naciągane i robi wrażenie, że artysta długo się głowił, co by tu jeszcze wpakować na płótno»⁷⁴.

Na marginesie tej opinii (w wypadku *Królowy szczęścia* nie możemy tu ustosunkować się do niej, gdyż nie istnieje nawet reprodukcja tego obrazu) należy wspomnieć, że dziennik „Nowoje Wriemia”, a raczej jego recenzenci artystyczni byli obiektem nieustannej zjadliwej krytyki „Miru Iskusstwa”, zwłaszcza S. Diagilewa, który posunął się nawet do opublikowania „aforyzmów” głównego z nich (Storonniego), wytykając wszystkie nieudolności i niezręczności,

⁷³ Нива, 1902, nr 22, s. 428.

⁷⁴ Новое Время, 28 II 1900.

a z okazji 50-lecia gazety wysłał do jej redakcji telegram gratulując, że rozwój sztuki rosyjskiej nie podążył na szczęście w pożądanym przez „Nowoje Wriemia” kierunku.

Interesującym jest również fakt, że właśnie na łamach tej gazety, która tak ostro potępiła młodych uczestników Wystawy Wiosennej, w dwa miesiące później wystąpił w ich obronie Kazimierz Stabrowski, publikując artykuł „O starym i nowym w sztuce rosyjskiej”⁷⁵ (por. aneks I). „Wiosenna Wystawa młodych artystów, przy wszystkich jej niedociągnięciach i wadach, ma w sobie załączek budzącej się nowej myśli, która rozwijając się i doskonaląc zapoczątkuje nową fazę w sztuce rosyjskiej” — pisze Stabrowski, przytaczając dalej szereg uwag o charakterze ogólnym, mających „dać klucz do zrozumienia dzieł młodych artystów, na których tak obficie i niesprawiedliwie sypią się szykany prasy i publiczności”. Występuje on w obronie subiektywizmu w sztuce i jej duchowych pierwiastków, w obronie pragnienia artysty „wyrazić swoją duszę, swój temperament i swój osobisty pogląd na naturę” oraz dążenia „do stworzenia indywidualnego stylu”, wreszcie do jego prawa „być apostołem rodzących się uczuć i myśli”. W nieco naiwnej niekiedy formie wyraża tu Stabrowski myśli, bardzo bliskie hasłom, spotykanym w teoretycznych rozprawach zarówno rosyjskich, jak i polskich propagatorów modernizmu. Nie przypadkowo zwrócił na to uwagę S. Diagilew, polemizując z artykułem Stabrowskiego na łamach „Miru Iskusstwa”, stwierdzając jednocześnie, że są w nim „pewne idee «Mirowi Iskusstwa» bliskie”⁷⁶. W odróżnieniu od Stabrowskiego nie widział on na wystawie przejawów owej „budzącej się myśli”, przestrzegał natomiast przed zalewem twórczości „pseudo-dekadentów” i „miernoty, która próbuje malować w nowym stylu”. Zarzuty te były z pewnością nie pozbawione racji, ale o ile przesadnym uważać można optymizm Stabrowskiego, o tyle też niezupełnie obiektywnym jest sąd Diagilewa o Wystawie Wiosennej, gdyż właśnie jej uczestników starał się on przeciągnąć na swoją stronę, zapraszając do udziału w wystawach „Miru Iskusstwa” (z Polaków — Ciaglińskiego i Ruszczyca). Kazimierz Stabrowski takiego zaproszenia nie otrzymał.

Zaproszono go natomiast w tymże roku do uczestnictwa w Dziale Rosyjskim Wszechświatowej Wystawy w Paryżu, gdzie artysta wysłał swój obraz *Cisza wsi* (il. 11)⁷⁷. Zaproszenie to było niewątpliwie dużym wyróżnieniem — dzieło Stabrowskiego znalazło się wśród prac malarzy tej miary co Riepin, Surikow, Sierow, Lewitan, Korowin, Maławin i inni. Wzmianki o *Ciszy wsi* znajdujemy w ważniejszych publikacjach francuskich, omawiających dzieła sztuki na Wszech-

⁷⁵ Новое Время, 25 IV 1900.

⁷⁶ Мир Искусства, jw., s. 147.

⁷⁷ Catalogue des Artistes Polonais a l'Exposition International Universelle de 1900 a Paris, s. 5, nr 237 (w katalogu tym wymienione są wszystkie dzieła artystów — Polaków, którzy wystawili swe obrazy w działach kilku państw).

światowej Wystawie w Paryżu⁷⁸. W „Gazette des Beaux-Arts” obraz oceniono jako „misterieux nocturne campagnarde”⁷⁹, co zostało odnotowane zresztą w piśmie „Mir Iskusstwa”⁸⁰. Obraz, który na wystawie paryskiej przyniósł artyście srebrny medal⁸¹, w roku następnym wystawiony został na III Międzynarodowej Wystawie w Wenecji. Opinie o nim jednego z krytyków włoskich przytacza „Życie i Sztuka”⁸², gdzie czytamy m.in.: „Sprawozdawcy włoskich dzienników z międzynarodowej wystawy sztuki w Wenecji wyrażają się z wielkim uznaniem o jednym polskim malarzu, który na wystawę obraz nadesłał. Krytyk artystyczny turyńskiego dziennika «Stampa» powiada, że w sali przeznaczony dla północy są tylko dwa rzeczywiście piękne i oryginalne płótna. Jednym jest «Cisza wiejska» Kazimierza Stabrowskiego, która już była na wystawie powszechnej w Paryżu. O tym obrazie mówiłem już w roku zeszłym — powiada sprawozdawca — i powiem jeszcze: tyle w nim jest poezji, w tej zagrodzie uśpionej pod ołowiowym niebem, z czarną kałużą, nad brzegiem której stoją... bielejące w ciemności zmierzchu kaczki”.

W r. 1901 na kolejnej Wystawie Wiosennej w Petersburgu wystawił Stabrowski trzy obrazy — *Przed rozjazdem*, *Łuk (Biała noc)* i *Biała noc w Petersburgu*⁸³. W tymże roku znowu na zaproszenie Komisji Działu Rosyjskiego artysta bierze udział w VIII Międzynarodowej Wystawie w Monachium, nadsyłając obraz *Biała noc w Petersburgu — U rozjazdu*⁸⁴ (il. 14), który zostaje zakupiony do zbiorów Nowej Pinakoteki. W r. 1902 ponownie bierze udział w akademickiej Wystawie Wiosennej, prezentując tam dwa obrazy⁸⁵ (*Wiosenna burza* oraz *Zmierzch w Łazienkach* — il. 16), które pochlebnie ocenił „Kraj” za „subtelność malarskiej wrażliwości”⁸⁶. W tym samym czasie coraz bardziej zacieśniają się kontakty artysty z krajem. W r. 1901 po raz pierwszy wystawia on w Zachęcie większą kolekcję swoich prac, na których temat Zenon Przesmycki pisał w „Chimerze” m.in.: „W Stabrowskim znać sporo uczucia, które jednak nie skrytalizowało się jeszcze w indywidualne formy...”⁸⁷. Zaczyna też wystawiać w Salonie Krywulta, debiutując tam w r. 1902 obrazem *Cisza wsi*⁸⁸. W 1902 r. zostaje członkiem Towarzystwa Artys-

⁷⁸ Les Beaux-Arts et les Arts Decoratifs, Exposition Universelle de 1900. Paris, wyd. Gazette de Beaux-Arts b.d., s. 392; L'art à Exposition Universelle de 1900. Paris 1900, s. 202.

⁷⁹ L. Bénédite, L'Exposition décennale, La peinture étrangère. Gazette des Beaux-Arts, t. XXIV, 1900, s. 498.

⁸⁰ Мир Искусства, jw., nr 23-24, s. 241.

⁸¹ Jw., nr 15-16, s. 69.

⁸² Życie i Sztuka, 1901, s. 448.

⁸³ Каталог Весенней Выставки 1901 г. в залах Императорской Академии Художеств, s. 5, nr 27, s. 6, nr 49, s. 8, nr 64. il.

⁸⁴ Ol. pl., 116 × 138. Sygn.: K. Stabrowski, przed 1901, nr inw. 8203, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium.

⁸⁵ Каталог Весенней Выставки 1902 г. в залах Императорской Академии Художеств, nr 157 i 180.

⁸⁶ Kraj, 1902, nr 13, s. 149.

⁸⁷ Chimera, 1901, styczeń — marzec, s. 171.

⁸⁸ Salon Sztuk Pięknych Aleksandra Krywulta [Katalog Wystawy Wiosennej 1902 r.], nr 127, il.



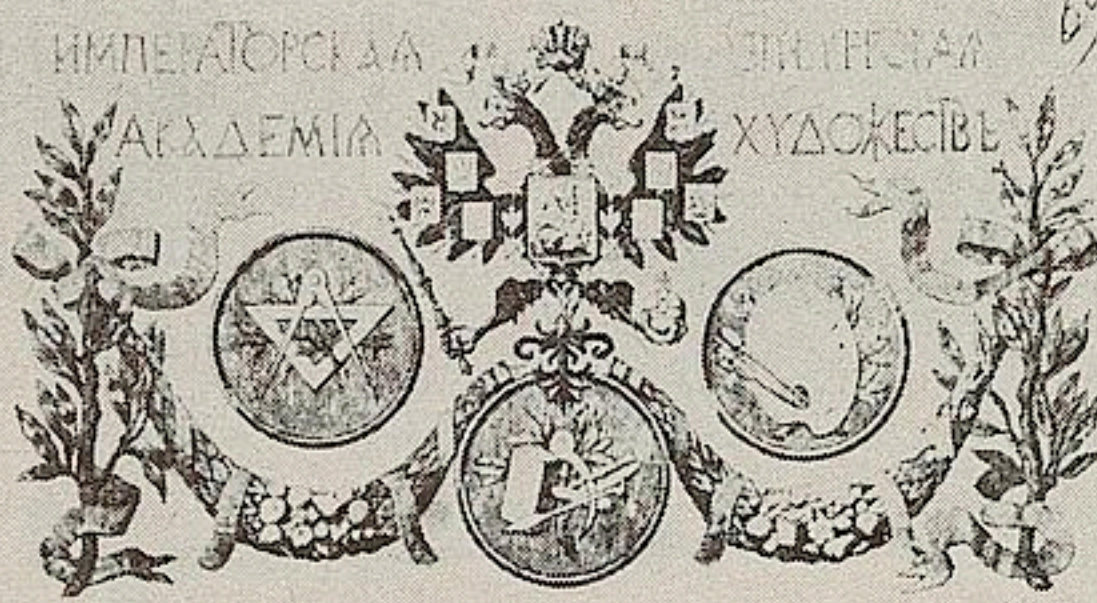
14. Kazimierz Stabrowski, *Biała noc w Petersburgu — U rozjazdu*, przed 1901, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium

tów Polskich „Sztuka”, z którym w tymże roku wystawia w Wiedniu⁸⁹. Rozpoczyna także starania o organizację w Warszawie Szkoły Sztuk Pięknych (prawdopodobnie w związku z tym prosi Akademię Petersburską o wydanie mu świadectwa uprawniającego do nauczania rysunku w szkołach średnich⁹⁰ — il. 15). Jednocześnie rozluźniają się związki artysty z Petersburgiem. W r. 1903 po raz ostatni bierze udział w akademickiej Wystawie Wiosennej, zorganizowanej w salach Szkoły Stroganowskiej⁹¹, wystawiając tam obrazy *Deszcz* oraz *Motyw miejski*. Wpływ na to być może miał fakt, że dość awangardowa rola Wiosennych Wystaw akademickich należała już do przeszłości, wiodącą rolę przejmuje „Mir Iskusstwa”, a następnie inne ugrupowania. W 1903 r. Stabrowski po raz ostatni występuje też jako przedstawiciel sztuki rosyjskiej na V

⁸⁹ Wędrowiec, 1902, s. 909.

⁹⁰ ЦГИА, jw., karta 69.

⁹¹ Каталог Весенней Выставки в залах Императорского Стrogановского Училища, 1903, nr 73 i 74.



СВИДѢТЕЛЬСТВО.

Изъ ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ Класу
поу чужеземцу 1^{го} ступени Казиміру
Стабровскому съ тѣмъ что Соштемъ
А - к - а - д - е - м - і - и

№ 2576

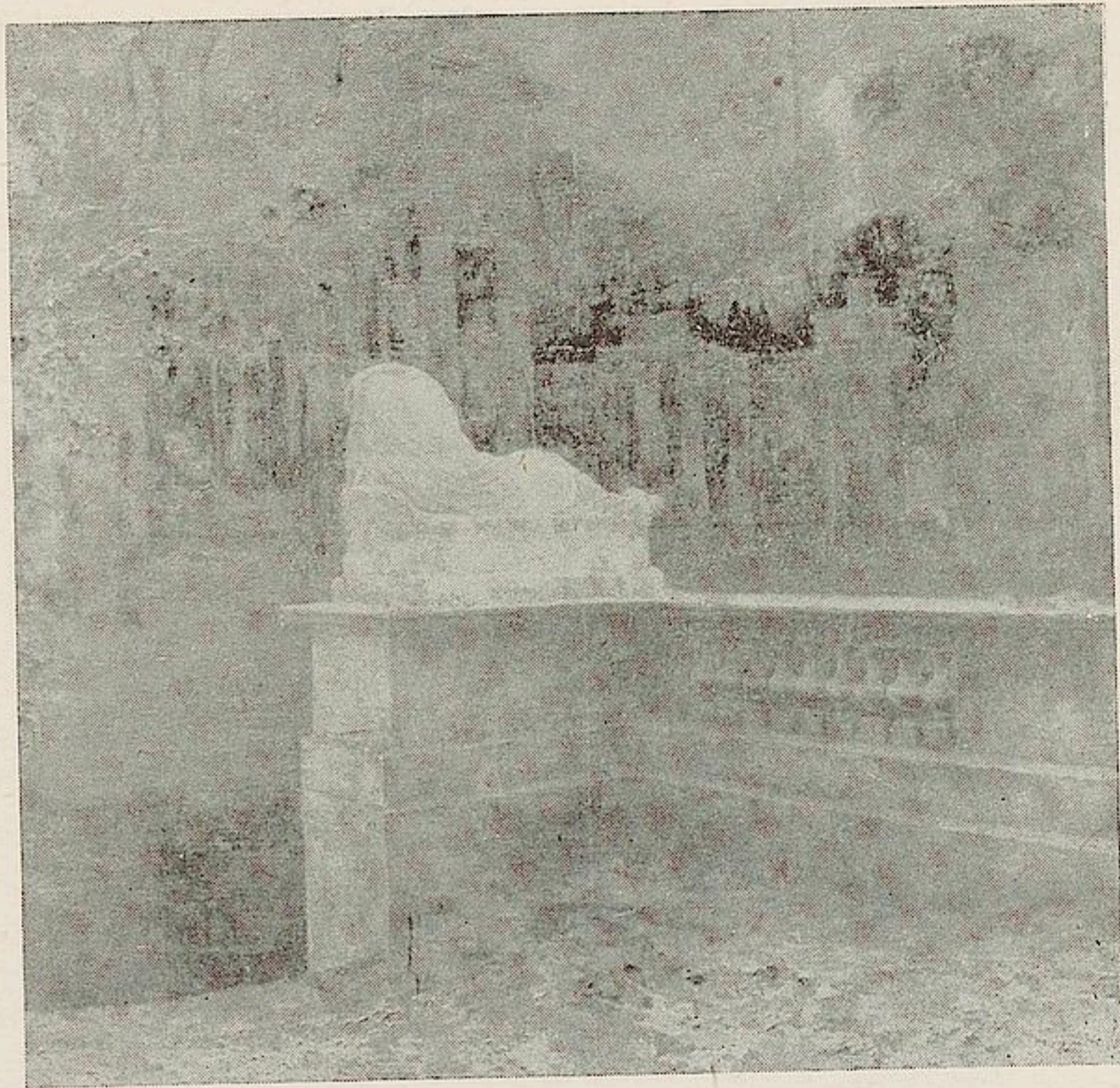
приказавъ ему безплатно преподавать въ рисованіи
постановленіемъ своимъ 10 Октября 1901 г.
составляющимъ служебную часть Стабровскому
свидѣтельство на право преподавать рисованіе съ
матр. учебнымъ заведеніемъ. Въ употребленіи чего и
выдается такое за надлежащимъ подписаніемъ и съ прило-
женіемъ печати ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ.

С.-Петербургъ. Октября 6-го 1901 года.

ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ,

Секретарь

15. Świadectwo uprawniające do nauczania rysunku w szkołach średnich wystawione Kazimierzowi Stabrowskiemu przez Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu w roku 1901, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie



16. Kazimierz Stabrowski, *Zmierzch w Łazienkach*, przed 1902, Galleria d'Arte Moderna, Wenecja

Wystawie Międzynarodowej w Wenecji⁹², odnosząc kolejny sukces — jeden z eksponowanych tam obrazów artysty *Zmierzch w Łazienkach* (il. 16) zakupuje do swych zbiorów miejscowa Galleria d'Arte Moderna. W tymże roku Stabrowski przenosi się wraz z żoną — ślub artysty z Julią Janiszewską odbył się w kościele św. Katarzyny w Petersburgu 15 września 1902 r.⁹³ — na stałe do Warszawy.

Wymieniliśmy tu wszystkie samodzielne prace Kazimierza Stabrowskiego, powstałe w okresie jego pobytu w Rosji (1887—1903), na temat których zachowały się wzmianki w literaturze.

⁹² Quinta Esposizione Internazionale d'Arte delle città di Venezia. Catalogo. Venezia 1903, s. 56, nr 47, s. 69, nr 41.

⁹³ Wiadomość tę zawdzięczam pani Wandzie Teresie Janiszewskiej.

Miejsce przechowania ich nie jest obecnie znane (z wyjątkiem *Portretu narzeczonej*, il. 7a, oraz dwóch prac, znajdujących się w Monachium i Wenecji). Tylko dwa obrazy znane są z kolorowych pocztówek (środkowa część tryptyku *Szept śmierci* i *Biała noc w Finlandii*), pozostałe — z reprodukcji czarno-białych. Podejmując na podstawie takiego materiału próbę analizy wspomnianych dzieł, ponosimy więc niewątpliwe ryzyko. Dlatego też odwołaliśmy się do wszystkich dostępnych, mniej lub bardziej fachowych opinii współczesnych, niezależnie od charakteru źródła, uważając, że wobec braku samych obrazów każdy szczegół na ich temat nabiera wartości i wagi.

Pierwszymi samodzielnymi pracami Stabrowskiego były portrety, do czego zachęcał zapewne go Riepin. Wpływ nauczyciela wyraźnie zaznaczył się we wspomnianym wyżej *Portrecie narzeczonej*, namalowanym w r. 1896, w okresie pobytu w pracowni Riepina. Ale wkrótce u ucznia artysty, który próbował wszystkich rodzajów malarstwa z wyjątkiem krajobrazu, następuje właśnie zwrot ku pejzażowi. Stabrowski wystawia na akademickich Wystawach Wiosennych, gdzie prym wiodli wówczas pejzażyści — uczniowie Kuindźiego (Ruszczyc, Wróblewski, Roerich, Purwit, Ryłow i inni), zbliża się do nich i broni w swych wypowiedziach, przypisując im główną rolę w kształtowaniu nowej sztuki. Ale wpływom żadnego z nich wówczas nie ulega. Na tle dynamicznych, pełnych napięcia, a niekiedy patosu krajobrazów większości „kuindźistów” powstałe w Rosji pejzaże Stabrowskiego brzmią ściszoną, minorową nutą i lirycznym, kame-ralnym nastrojem. Znać w nich dążenie do uwydatnienia pierwiastka duchowego w przyrodzie, jej utajonego życia wewnętrznego, w czym — zachowując pewną ostrożność — upatrywać można związku z symbolizmem. Warto przypomnieć, że taki sposób ujmowania motywu krajobrazowego występuje u Stabrowskiego po powrocie z Paryża, chociaż doszukać się w nich można i bezpośrednich powiązań z ówczesnym malarstwem rosyjskim (bliskie analogie z Wasniecowskim i Niestierowym nasuwa na przykład *Biała noc w Finlandii*, wiadomo też, że Stabrowski wysoko cenił Lewitana); powiązania te ujawnią się zresztą w sposób bardziej widoczny w późniejszych dziełach artysty, gdzie znać zarówno wpływy byłych „kuindźistów” (m.in. Roericha i Bogajewskiego), jak i innych malarzy m.in. Wrubla. Jednocześnie już w okresie rosyjskim pojawiają się wątki, które w przyszłości będą odgrywać u Stabrowskiego rolę najważniejszą. Mamy na myśli *Szept śmierci* który jest jednym z pierwszych, jeżeli nie pierwszym krokiem artysty w kierunku innej, fantastyczno-wizyjnej tematyki, przeważającej w dalszych fazach rozwoju jego twórczości.

*

* . *

W dwanaście lat po przeniesieniu się na stały pobyt do Warszawy Kazimierz Stabrowski ponownie znalazł się w Petersburgu (wówczas już Piotrogradzie). Motywy wyjazdu podaje w swym życiorysie, zachowanym w archiwum Akademii Petersburskiej⁹⁴ (por. aneks II). „Na

⁹⁴ ЦГИА, jw., karta 90.

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
Художника К. А. СТАВРОВСКАГО
въ здании
Императорскаго Общества Поощренія
Художествъ.
Петроградъ (Морская, 38).

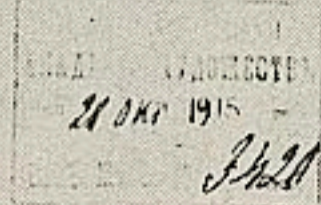
29. Октября 1915.

№ 7.

Адресъ К. А. Стабровскаго:
Фурштатская, д. 42, кв. 1. Тел. № 265-12.

Интересно было бы видеть
ваши картины, эти вещи
очень интересны

Въ Императорскую Академию
Художествъ.



Отправляю 1. сер. Вашихъ выставку
моихъ картинъ, среди которыхъ бу-
детъ циклъ картинъ „Меланхо-
лическая тоска“ (предубовное предубовное
содержитъ), цикла изъ живописи
по Упенану, Упенану, Упенану, Канар-
ский островъ, Понорантъ, Бост-
ной Канарии, Упенанъ, Дискурсъ
на вселенной Врхана Пико-де-
Шейде и др., въ здании Импера-
торскаго Общества Поощренія
Художествъ, Морская 38, и лично
сейчасъ покорнейше прошу импе-
раторскую Академию Художествъ

К. А. Стабровскому № 2857
30 Октя 1915

17. List Kazimierza Stabrowskiego z prośbą o przybycie na jego wystawę,

не отказать в сообщении Комиссии
по покупке художественных произведе-
ний с выставки в Петрограде —
помогать для осмотра означенной
выставки картин.

Выставка картин продолжится
до 1 Декабря 1915 г.

Искренне Художественной Академии И. С. Савицкий

skierowany do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu 28 października 1915 roku,
Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie

początku działań wojennych — pisze tam Stabrowski — nie chcąc pozostawać w Warszawie, wzięwszy tylko własne obrazy, wyjechałem do Piotrogradu”. Wyjazd musiał nastąpić przed 10 kwietnia 1915 r. — datę tę nosi list wysłany przez artystę z Petersburga do Zenona Przesmyckiego⁹⁵. Pierwsze dokumenty, odnoszące się do tego drugiego kilkuletniego pobytu w Rosji, zachowane wśród materiałów archiwalnych, pochodzą z października 1915 r. Dotyczą one wystawy zbiorowej dzieł Stabrowskiego organizowanej przez Obszczestwo Pooszczrienija Chudożestw (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych) w Piotrogradzie, w gmachu tego Towarzystwa przy ul. Morskiej 38⁹⁶. Pierwszy z tych dokumentów — list z dn. 28 października 1915 r. adresowany do Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych (il. 17) brzmi następująco: „Otwierając 1 listopada br. wystawę mych obrazów, wśród których eksponowany będzie cykl «Pochód burzy» (przeczcucie przyszłych wydarzeń), cykle z podróży do Hiszpanii, Włoch, Szwecji, na Wyspy Kanaryjskie, Teneryfę, Gran Canarię, Maderę; z wycieczki na jeden z najwyższych wulkanów Pico do Teide i inne, w salach Cesarskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, ul. Morska 38, mam zaszczyt uprzejmie prosić Cesarską Akademię Sztuk Pięknych o powiadomienie Komisji zakupu dzieł sztuki z wystaw w Piotrogradzie oraz o zaproszenie jej w celu obejrzenia niniejszej wystawy obrazów. Wystawa będzie trwała do 1 grudnia 1915 r. «Kłassnyj chudożnik» I stopnia K. Stabrowski”. Drugi list wysłany następnego dnia (29 października), sformułowany w podobny sposób, skierowany był do ówczesnego prezydenta Akademii Petersburskiej w. ks. Marii Pawłowny, do której zwrócił się Stabrowski z prośbą o przybycie na jego wystawę (il. 18). Na pierwszym z tych listów znajduje się notatka: „wszystkie pieniądze już wydano”; o wyczerpaniu kredytów na zakup obrazów oficjalnie powiadomiono Stabrowskiego 30 października⁹⁷. Nie zaszczyliła też prawdopodobnie swoją obecnością otwarcia wystawy wielka księżna, która 31 października odesłała zaproszenie do Akademii.

Z dalszych dokumentów⁹⁸ wynika, że Stabrowski opuścił Piotrogród 23 stycznia 1916 r., udając się do Moskwy, gdzie zamieszkał przy ul. Bolszaja Dmitrowka 22 m 3. Do Moskwy przewiózł wszystkie swoje prace, urządzając tam w salach Salonu Artystycznego następną wystawę indywidualną, obejmującą 191 prac⁹⁹. W Dziale Rękopisów Galerii Tretiakowskiej w Moskwie zachował się egzemplarz zaproszenia na tę wystawę, gdzie czytamy: „Polski artysta Kazimierz Stabrowski, urządzając wystawę swych obrazów, wśród których będzie pokazany cykl

⁹⁵ Rękopis w Bibliotece Narodowej, Pałac Krasieńskich, sygn. 2860.

⁹⁶ Dokumenty te pozwalają m.in. sprostować błędne informacje Kalinowskiego, który podaje, że wystawa Stabrowskiego odbyła się „pod koniec wojny”, „tuż po wygnaniu... satrapy północy” i że urządzono ją w salach Pałacu Aniczkińskiego. Por. K a l i n o w s k i, jw., s. 9.

⁹⁷ ЦГИА, jw., karta 73.

⁹⁸ Jw., karta 88, 89.

⁹⁹ Jw., karta 90; Каталог выставки картин художника К. А. Стабровского в залах „Художественного Салона” (Большая Дмитровка 11) с 7-го Февраля по 13 Марта 1916 г. Москва 1916.

Императорскому Высочайшему повелению
49

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
Художника **К. А. СТАВРОВСКАГО**
в залах
Императорскаго Общества Поощренія
Художествъ
Петровскій Мѣстечекъ

с 29 Октября 1915 г.

Адресъ К. А. Стабровскаго
Финляндскій пр. 12 кв. 1. Тел. 26512

Ея Императорскому Высочеству

Великой Императрицы

Марии Павловны

Смольная, 1, село Царское

Моя картина, описанная в прилагаемом
качестве "Местные сцены" предвещает грядущих
событий, и, имея в виду, что в настоящее время
Ленинград, Петроград, Москва, Копенгаген, Берлин,
Париж, Лондон, Варшава, Гамбург, Стокгольм,
Брюссель и др. находятся в руках Императорского
Общества Поощрения Художествъ, а также
имею в виду, что в настоящее время почти все
Императорское Высочество и Императрица
своими Высочайшими повелениями
тщательно заботятся

Вашего Императорского Высочества

благороднейшей супруги,

Казимиръ Антоновичъ Стабровский К. Стабровский

ИЗДАНИЕ
18 1/2 11

18. List Kazimierza Stabrowskiego z dnia 29 października 1915 roku wysłany do w. ks. Marii Pawłowny z prośbą o przybycie na jego wystawę, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie



19. Kazimierz Stabrowski, *Paw — Na tle witrażu* (Portret Zofii z Jakimowiczów Borucińskiej), 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie

«Pochód burzy» («Przecucie przyszłych wydarzeń») oraz cykle podróży do Hiszpanii, Włoch, Szwecji, na Wyspy Kanaryjskie, Teneryfę, Gran Canarię, Maderę i inne, ma zaszczyt prosić Sz. P. na otwarciu wystawy, które odbędzie się 7 lutego 1916 r. w salach «Salonu Artystycznego», Bolszaja Dmitrowka 11¹⁰⁰.

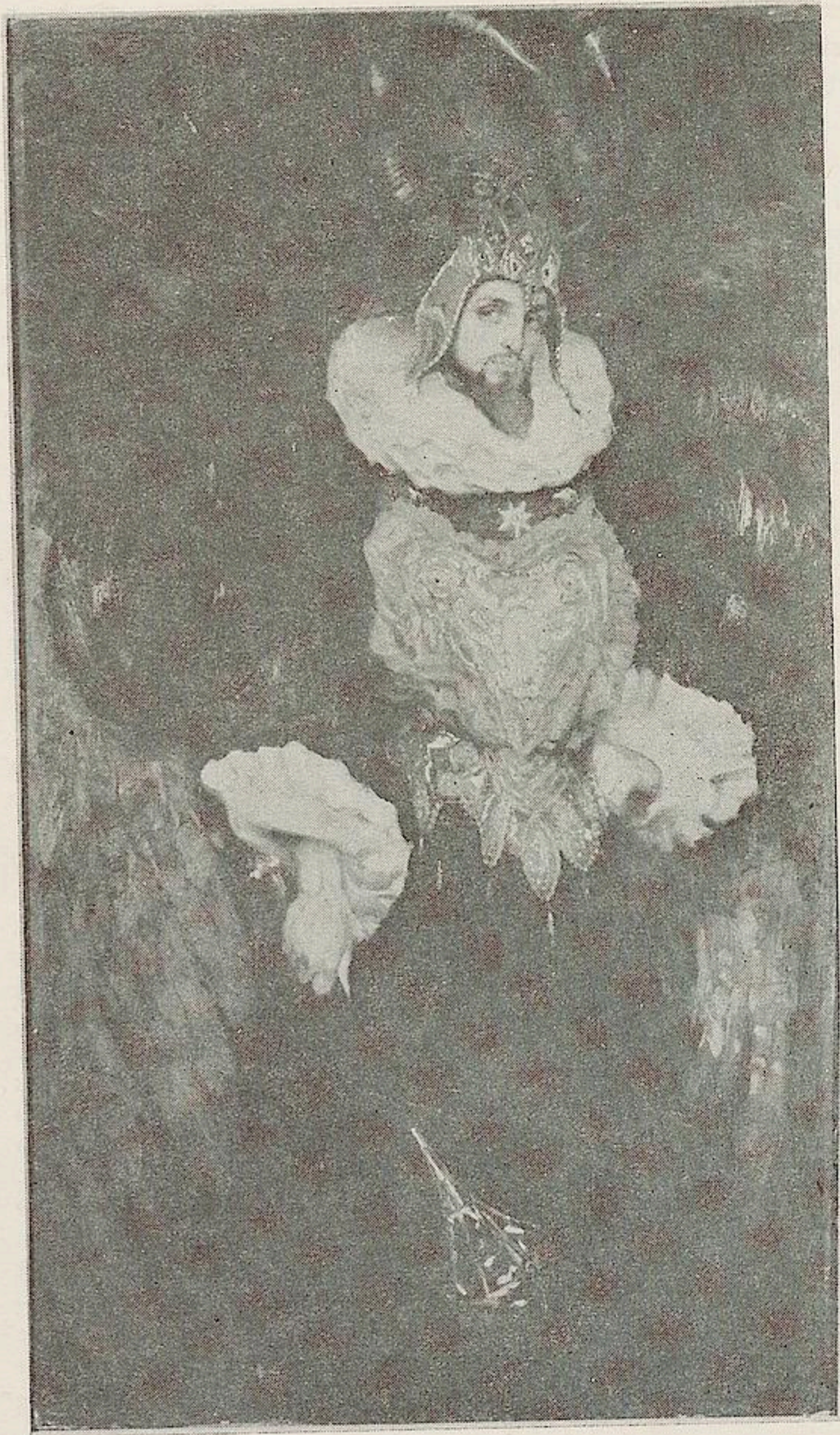
Te dwie wystawy Kazimierza Stabrowskiego, które po raz pierwszy i po raz ostatni jednocześnie zaprezentowały dorobek artysty w tak szerokim zakresie¹⁰¹ — zachowany wśród materiałów archiwalnych katalog wystawy pietrogradzkiej zawiera 222 pozycji, moskiewskiej — 191¹⁰² (z wymienionych tam obrazów kilkanaście znamy w oryginale, il. 19—30, 43, 49¹⁰³, szereg innych z reprodukcji) — wywołały dość kontrowersyjne opinie i reakcje w rosyjskim środowisku artystycznym. Obszerne omówienie pierwszej wystawy znajdujemy w gazecie „Pietrogradskie Wiedomosti” z dn. 3 listopada 1915 r. (recenzja ta ukazała się w dwa dni po otwarciu wystawy),

¹⁰⁰ Sygnatura 3/301.

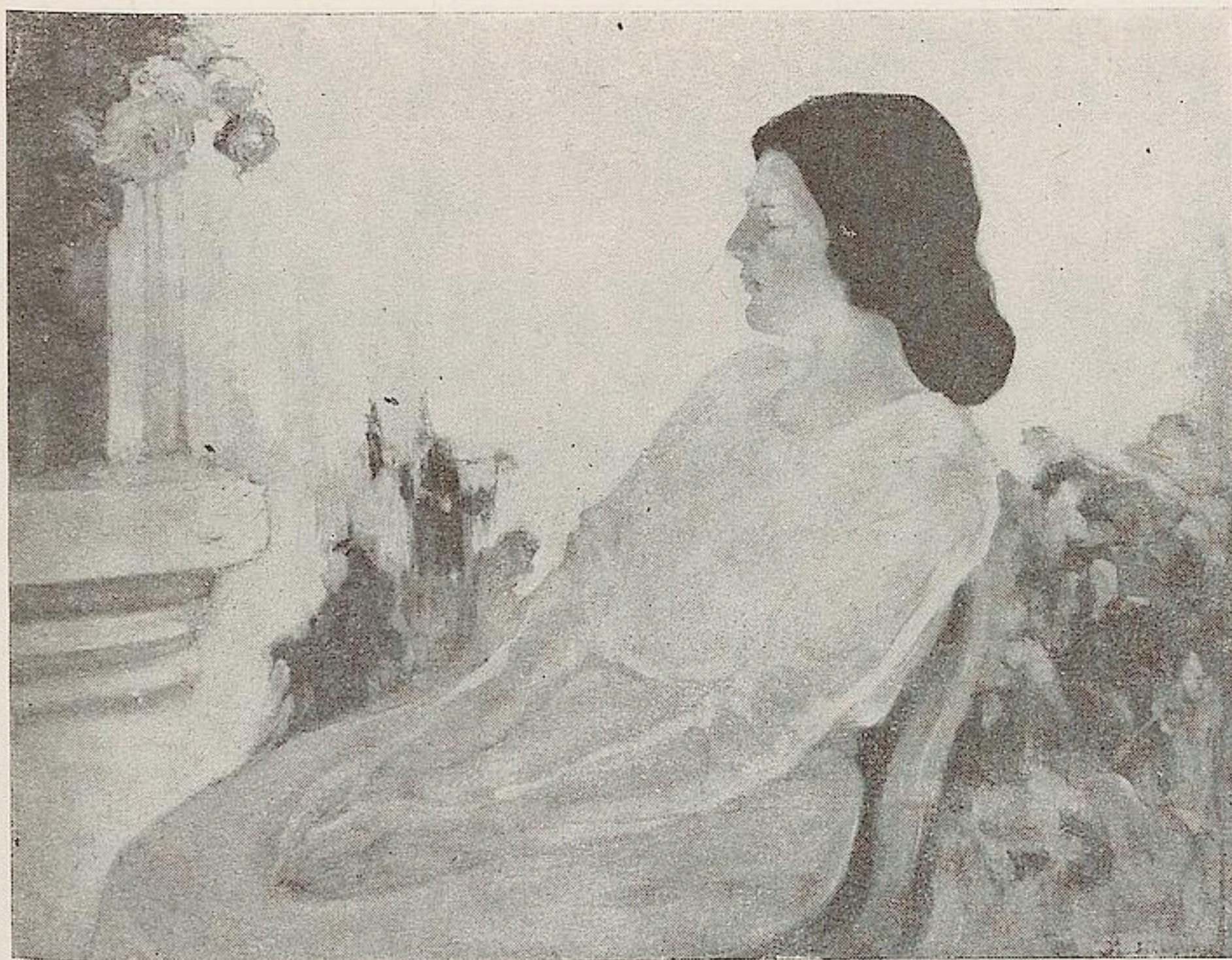
¹⁰¹ Dwie poprzednie wystawy zbiorowe dzieł Stabrowskiego odbyły się w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie — pierwsza, urządzona w r. 1910, była retrospektywnym pokazem jego wybranych dzieł (por. Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. Warszawa — luty 1910), na drugiej, zorganizowanej w r. 1913 eksponowane były wyłącznie obrazy z lat 1910—1913 (por. Katalog obrazów Kazimierza Stabrowskiego. Warszawa b.d.). Wystawy Stabrowskiego, które odbyły się w Polsce po r. 1920, prezentowały głównie jego bieżącą twórczość; na wystawach jubileuszowych w r. 1927 oraz pośmiertnej w r. 1930 przeważały dzieła późnego okresu twórczości artysty.

¹⁰² Каталог выставки картин художника К. А. Стабровского в залах Императорского Общества Поощрения Художеств (Морская 38) с 1-го Ноября по 1-е декабря 1915 г. Петроград 1915; Каталог выставки картин художника К. А. Стабровского ... Москва 1916.

¹⁰³ *Paw* — *Na tle witrażu* (Portret Zofii z Jakimowiczów Borucińskiej) ol. pł., 217×115, sygn.: 1908/ Kazimierz Stabrowski, nr inw. 183072; *Portret pana B. w stroju fantastycznym* (Portret malarza Bronisława Bryknera) ol. pł., 182×107, sygn.; *K. Stabrowski*, ok. 1908, nr inw. 158441; *W refleksach słońca*, ol. dykta, 85×108, sygn.: *K. Stabrowski 1909*, nr inw. 184387 (wszystkie w Muzeum Narodowym w Warszawie); *Kurhany*, szkic do obrazu *Kurhany* z cyklu *Pochód burzy*, pastel, 50×60, sygn.: *K. Stabrowski*, przed 1910; *Legenda*, pastel, 50×60, sygn.: *K. Stabrowski*, przed 1910 (oba wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie); *Złota bajka jesieni*, tempera, pastel, papier, 87×110, sygn.: *K. Stabrowski 10*, nr inw. ap 69, Muzeum Sztuki w Wilnie; *Królowna magicznego kryształu*, ol. dykta, 186,5×133, nie sygn., przed 1910, nr inw. 184683; *Jesienna flora*, ol. dykta, 84×105,5, sygn.: *Stabrowski | Dłużniewo*, przed 1912, nr inw. 77623 (oba w Muzeum Narodowym w Warszawie); *Ośmiornice*, z cyklu „*Mieszkańcy mórz*”, pastel, 60×50, sygn.: *K. Stabr|1913* — jeden z kilku obrazów, malowanych w akwarium neapolitańskim, zachowanych w zbiorze Wandy Teresy Janiszewskiej; *Zwiastowanie I*, ol. pł., 270×231, nie sygn., przed 1914, nr inw. 210566; *Zwiastowanie II*, ol. pł., 270×231, nie sygn., przed 1914, nr inw. 210568; *Zwiastowanie III*, ol. pł., 270×231; nie sygn., przed 1914, nr. inw. 210569 (są to studia do obrazu *Zwiastowanie*, eksponowanego na wystawie w Piotrogradzie, znanego z reprodukcji w piśmie *Столица и Усадьба*, 1915, nr 50, s. 18; najbardziej zbliżonym do skończonej kompozycji jest obraz *Zwiastowanie III*); *Skarga duszy*, ol. pł., 320×226, sygn.: *K. Stabrowski | Dłużniewo 1914*, nr inw. 77616; *Opowieść fal* (Portret Emilii Auszpicówny) ol. pł., 198×132,5, sygn.: *K. Stabrowski 1910 r.*, nr. inw. 131767 (wszystkie w Muzeum Narodowym w Warszawie); być może z cyklu *Hiszpania*, powstałego przed r. 1913, pochodzi pastel, 60×50, sygn.: *K. Stabrowski*, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej (il. 27).



20. Kazimierz Stabrowski, *Portret pana B. w stroju fantastycznym (Portret malarza Bolesława Bryknera)* ok. 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie



21. Kazimierz Stabrowski, *W refleksach słońca*, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie

gdzie czytamy m.in.: „... wszystko, co wystawił Stabrowski, podzielić można na dwa cykle: na rzeczy o charakterze realnym — naszym zdaniem najbardziej udane — oraz inne, symboliczne — czasem dość trafnie oddające myśli autora, ale w większości odznaczające się jednostajnością kolorytu i nie zawsze wywierające w związku z tym dostatecznie silne wrażenie, jakiego zdawałoby się można spodziewać na podstawie ich nazw”. Szczególnie wiele miejsca poświęcił recenzent (O. Bazankur) obrazom z cyklu *Pochód burzy*¹⁰⁴ (il. 31-33, 35, 36, 38, 39, 41, 42), przytaczając też ich opis: „Oto pole — pisze krytyk — bezkresne smutne pole ziem słowiańskich z pochylonymi kłosami żyta..., nisko nad ziemią snują złowieszcze czarne ptaki... Oto drugi obraz — «Piorun», gdzie... aż do horyzontu wznosi się las wysokich krzyży. Dalej ognisty potop rozlał się nad smutnym krajem — wydaje się nawet, że krwawoczerwone obłoki włączyły się

¹⁰⁴ Ilustrujemy wg pocztówek, znajdujących się w Dziale Dokumentacji Muzeum Narodowego w Warszawie.



22. Kazimierz Stabrowski, *Kurhany*, szkic do obrazu *Kurhany* z cyklu „*Pochód burzy*”, przed 1910, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie



23. Kazimierz Stabrowski, *Legenda*, przed 1910, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie



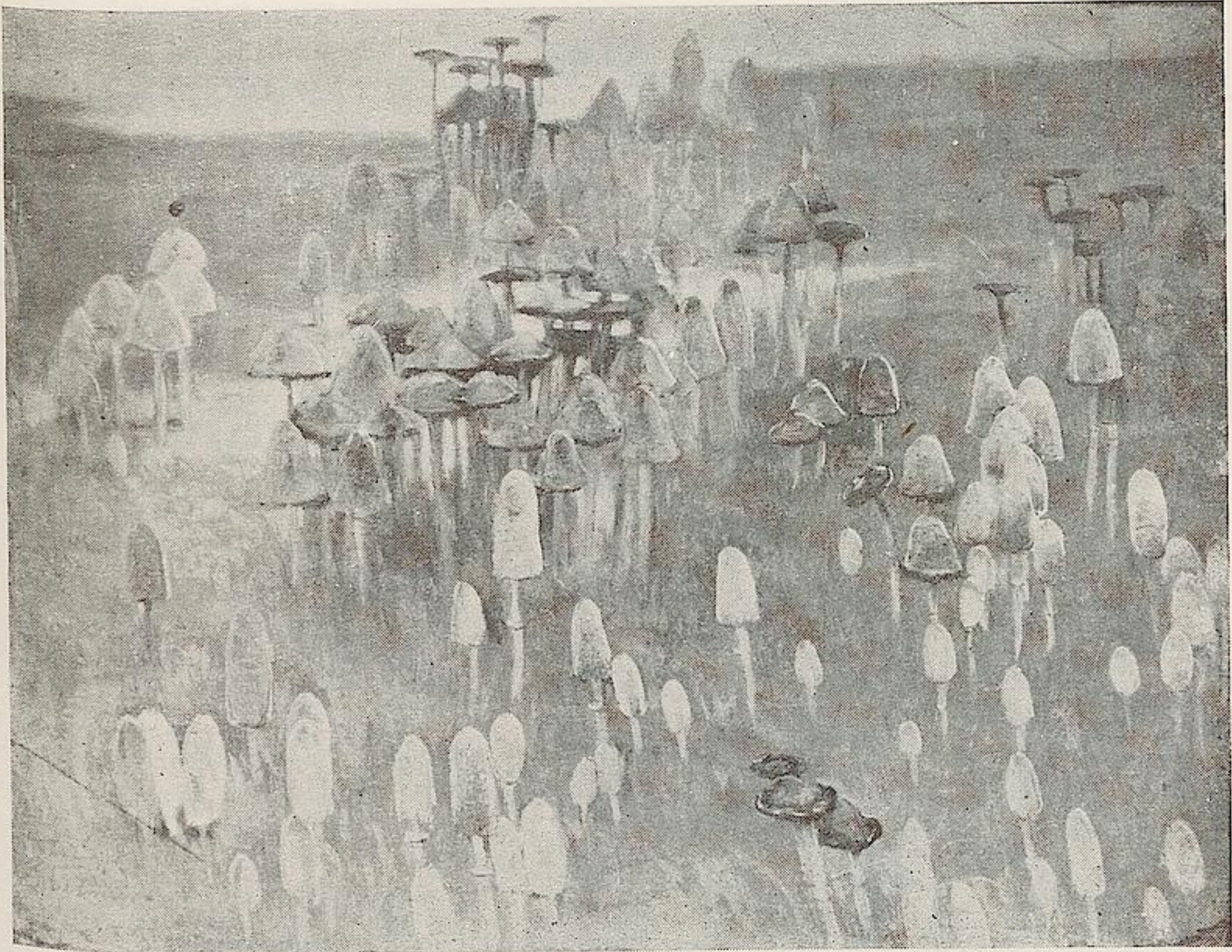
24. Kazimierz Stabrowski, *Złota bajka jesieni*, 1910, Muzeum Sztuki w Wilnie

do bitwy... Tajemniczy cień w postaci Krzyża legł nad pustynnym bezludnym krajem i takie smutne jest wszystko, takie beznadziejne. Tylko w ostatnim obrazie, zatytułowanym «Brama życia» brzmi jakby nadzieja na przyszłość w postaci promienistej opasującej połowę nieba tęczą — symbolu odwiecznej ręką połączenia boskiego z ludzkim. Wszystkie te obrazy nabierają przy tym w naszych oczach jakiegoś szczególnego znaczenia, jakiegoś mistycznego, niesamowitego sensu, kiedy uświadomimy sobie, że malowane były one 10—12 lat temu. Na to jest wielu świadków.

Obrazy artysty przez kilka lat przechowywane były u stróży akademii i kiedy teraz autor wyciągnął te prace, oni ze zdziwieniem pytali: «A przecież to Polska?» i z jeszcze większym zdziwieniem dodawali: «Pan malował to tam?» Jak mogłem malować je «teraz» i «tam» — powiada artysta — kiedy sami wiecie, że były one cały czas tu, u was. Ale sam też był ogromnie



25. Kazimierz Stabrowski, *Królowa magicznego kryształu*, przed 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie



26. Kazimierz Stabrowski, *Jesienna flora*, przed 1912, Muzeum Narodowe w Warszawie

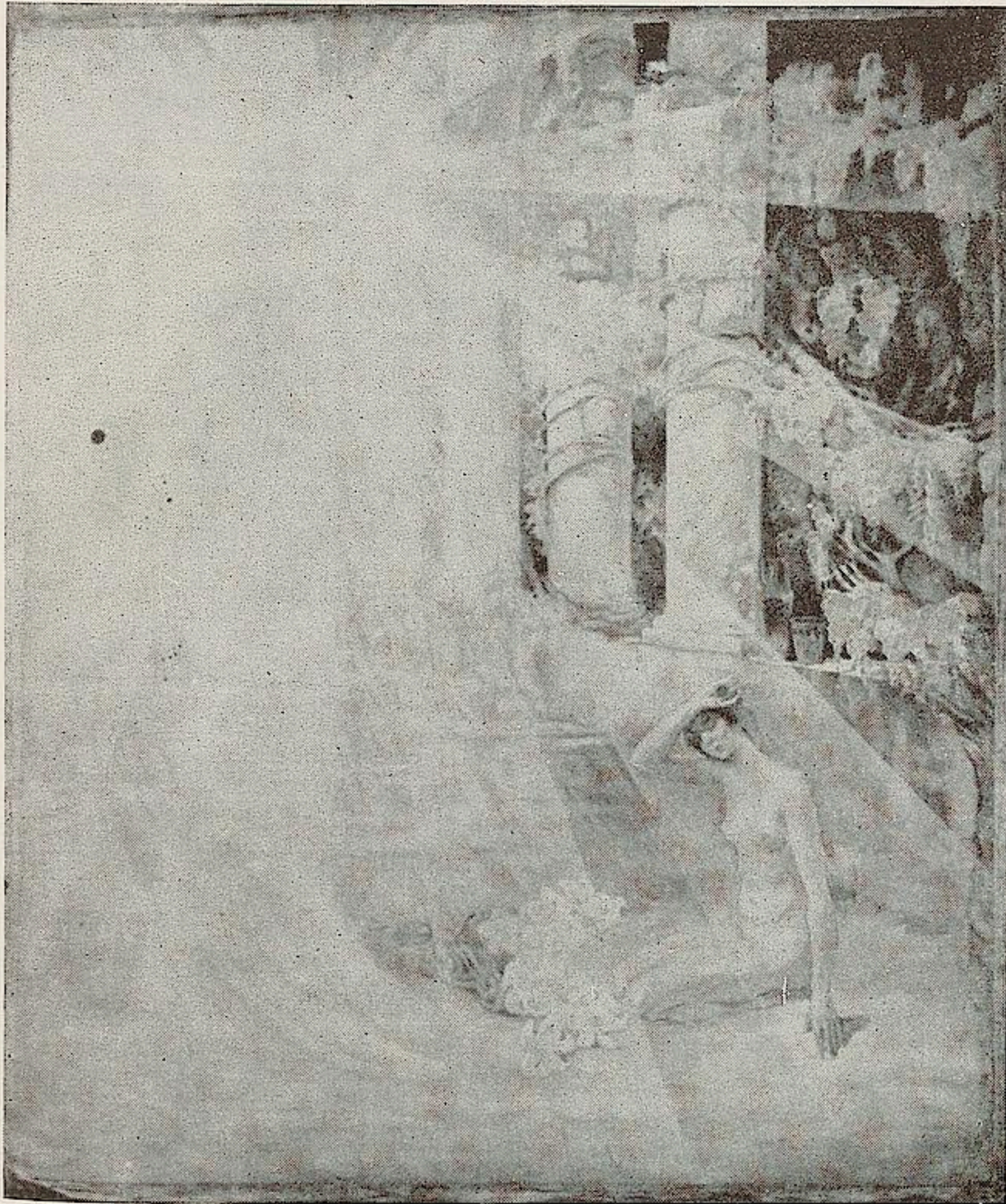
poruszony tą niemal fotograficzną prawdą, z jaką oddają one obraz dzisiejszej Polski — zrujnowanej, zrównanej z ziemią, prawie nie istniejącej... Sam autor tłumaczy to swoim dawnym zamiłowaniem do nauk okultystycznych, lecz te sprawy nie należą już do krytyki artystycznej...”

Dość pozytywnie ocenia recenzent studia z Wysp Kanaryjskich, pisząc m.in.: „Tu wszystko jest światłem i radością — morze, niebo, powietrze... Artysta... dobrze poznał kraj, jego życie i legendy, którymi owiane jest każde miejsce, każda roślina...” Na końcu donosi on, że „publiczności na otwarciu wystawy zebrało się dość sporo”.

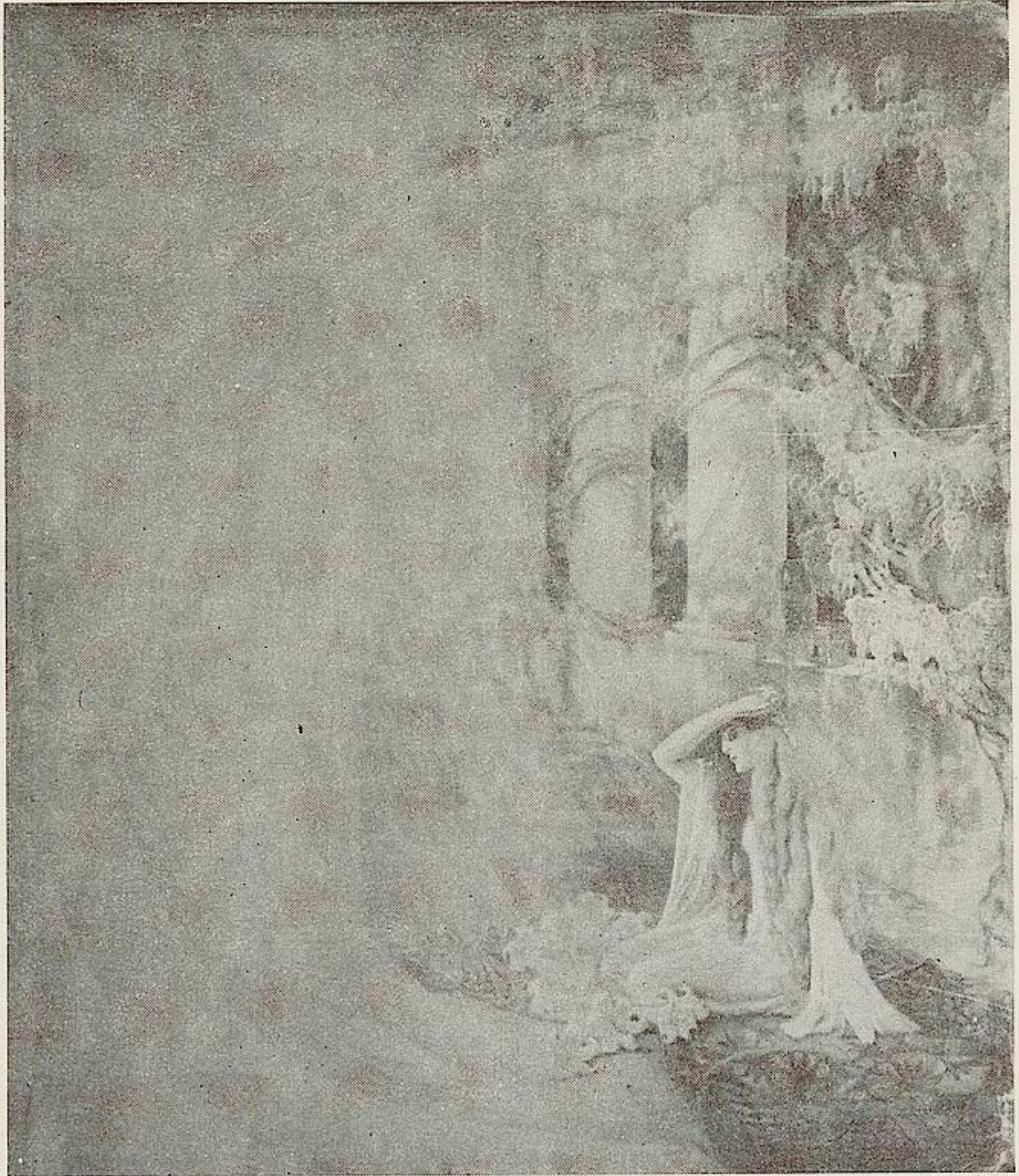
Recenzja ta zawiera obok interesujących szczegółów pewne nieścisłości, które dotyczą przede wszystkim daty namalowania obrazów z cyklu *Pochód burzy*. Według O. Bazankura musiały one



27. Kazimierz Stabrowski, z cyklu *Hiszpania*, przed 1913, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie



28. Kazimierz Stabrowski, *Zwiastowanie I*, przed 1914, Muzeum Narodowe w Warszawie



29. Kazimierz Stabrowski, *Zwiastowanie II*, przed 1914, Muzeum Narodowe w Warszawie



30. Kazimierz Stabrowski, *Zwiastowanie III*, przed 1914, Muzeum Narodowe w Warszawie

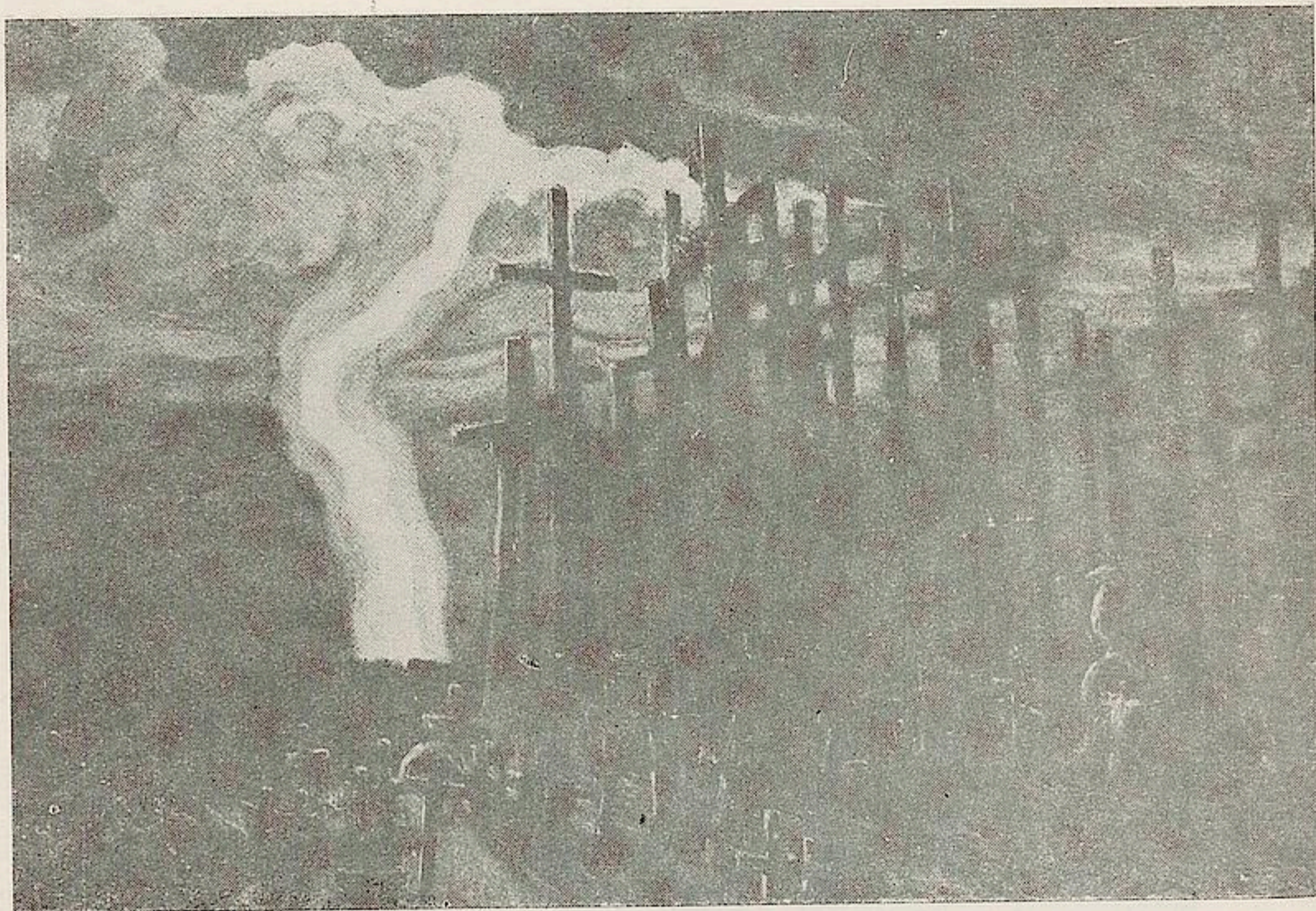


31. Kazimierz Stabrowski, *Burza*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907—1910, wg reprodukcji

powstać w latach 1903—1905, co wydaje się mało prawdopodobne, ponieważ najwcześniejszy z nich pojawił się na wystawie w Wilnie w 1908 r. (*Rapsod* oraz trzy obrazy noszące nazwę *Nad smutnym krajem*), następne zaś — w r. 1910 w Warszawie na wystawie zbiorowej Stabrowskiego w Zachęcie, gdzie pokazany został cały cykl, składający się z 9 obrazów oraz szkice do tych



32. Kazimierz Stabrowski, *Piorun*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907—1910, z fotografią artysty, wg reprodukcji



33. Kazimierz Stabrowski, *Piorun*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907 — 1910, szkic, wg reprodukcji

kompozycji¹⁰⁵, wymienione również w katalogach wystaw rosyjskich¹⁰⁶. W 1903 r. natomiast artysta wystawił w TPSP w Warszawie znany nam z opisu obraz *Po burzy*¹⁰⁷, który nie wiąże się bezpośrednio z omawianym tu cyklem. Warto przypomnieć ponadto, że *Pochód burzy* od momentu powstania interpretowany jako cykl nawiązujący do historii duchowej czy astralnej narodu polskiego¹⁰⁸ wystawiony był w Zachęcie pod dodatkową nazwą *Cykl fantazji pejza-*

¹⁰⁵ Вторая литовская художественная выставка, 1908 г., nr 55—58; Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych... luty 1910, nr 1—9, 10—17.

¹⁰⁶ Каталог выставки картин художника К. А. Стабровского ... Петроград 1915, nr 1—9, 162—170; Каталог выставки картин художника К. А. Стабровского ... Москва 1916, nr 1—9, 151—157.

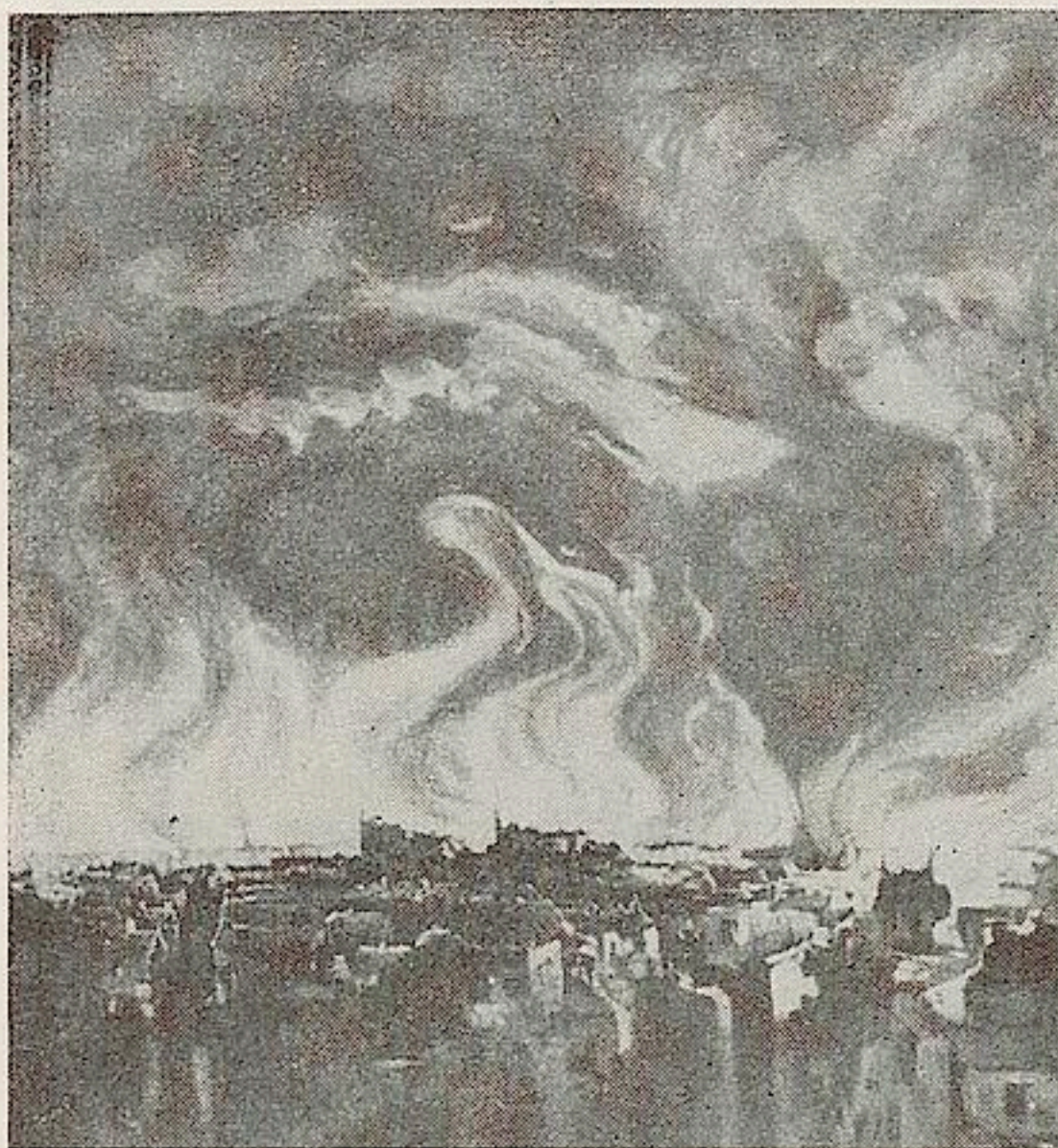
¹⁰⁷ Wiercińska, jw.,; Kraj, 1904, nr 18, s. 8.

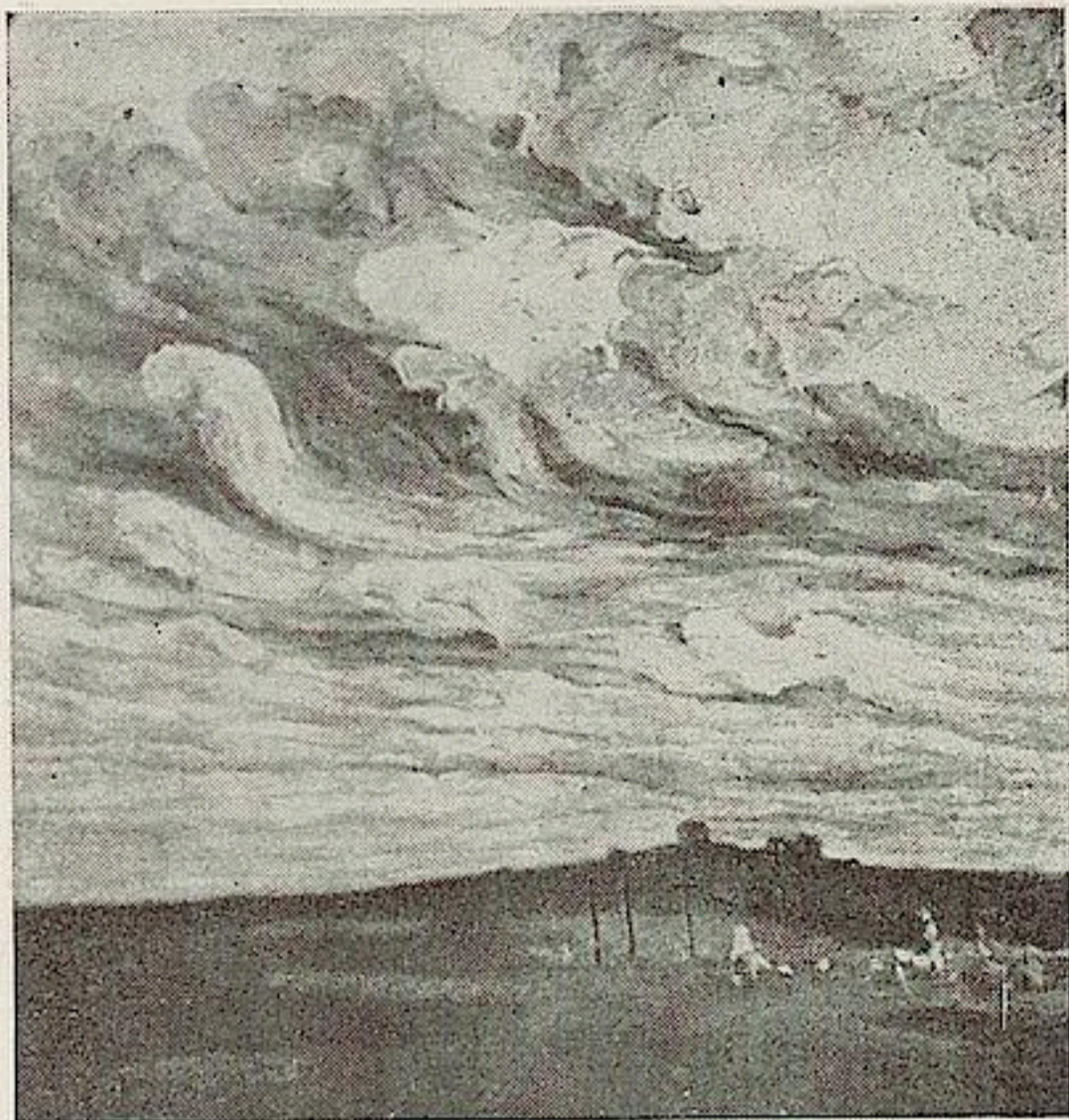
¹⁰⁸ Świat, 1910, nr 6, s. 5—6.

34. Mikołaj Ciurlionis, *Żmudzkie krzyże*, 1909,
Muzeum M. Ciurlionisa w Kownie

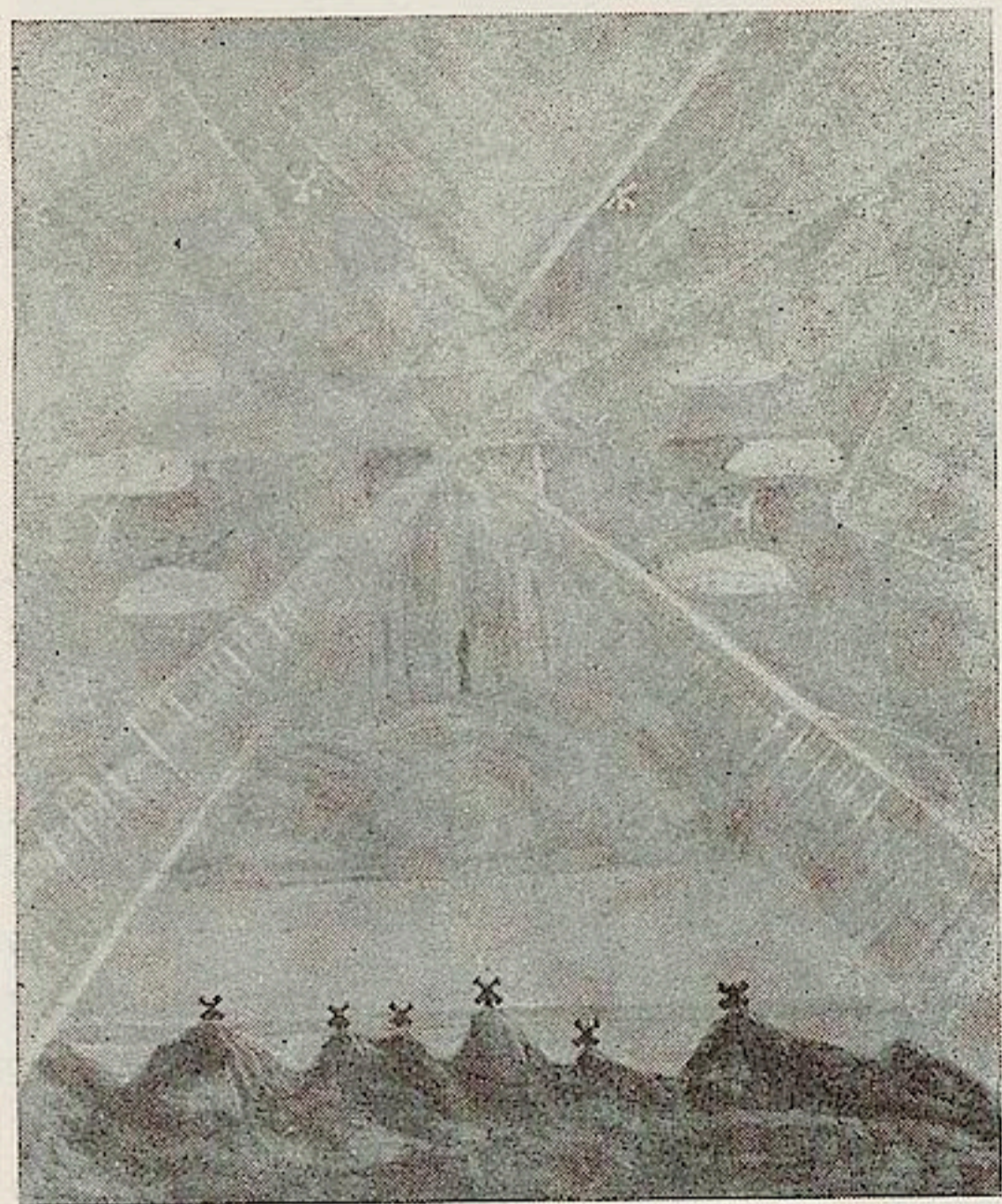


35. Kazimierz Stabrowski, *Pożoga*, z cyklu
Pochód burzy, 1907—1910, wg reprodukcji



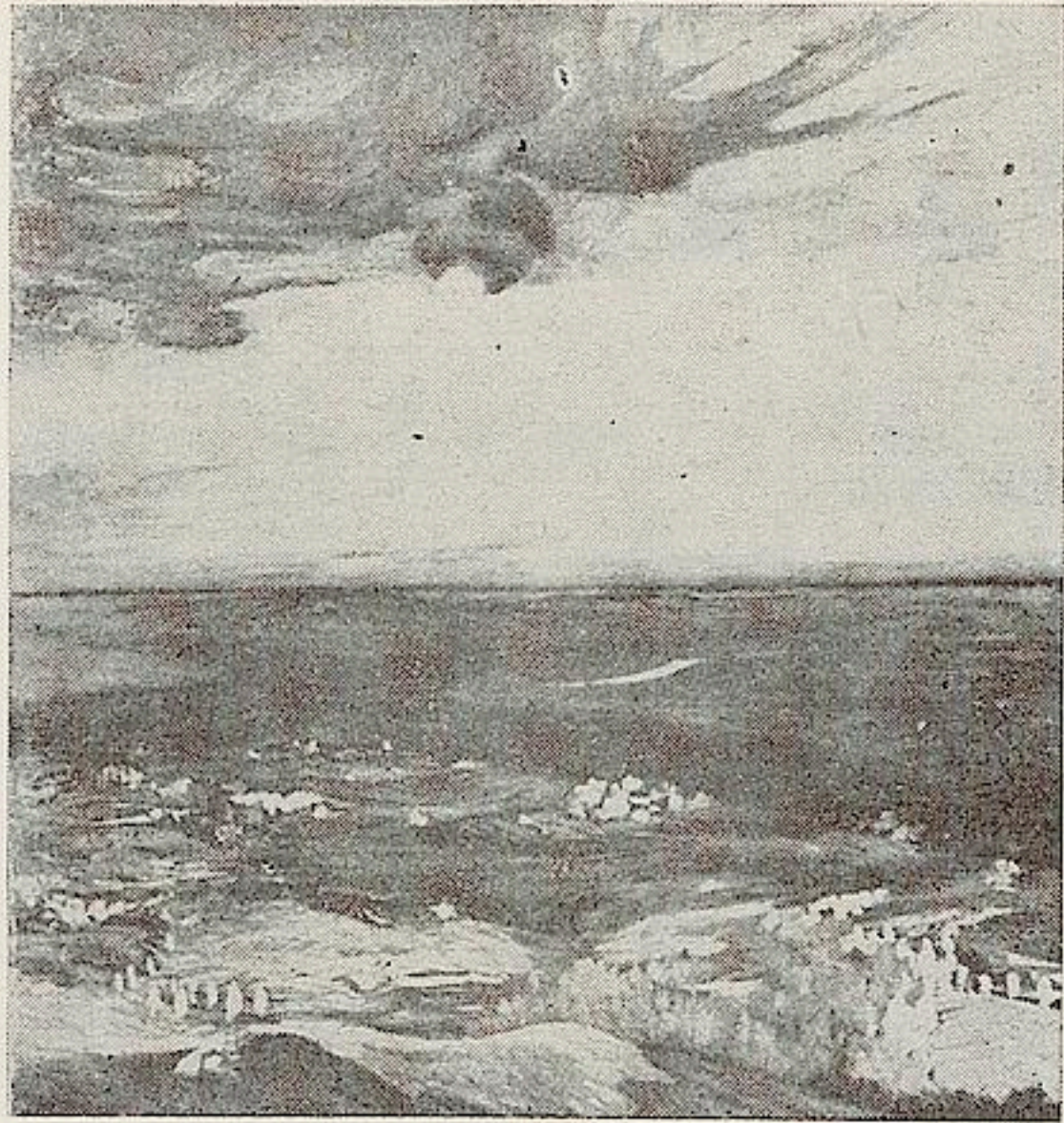


36. Kazimierz Stabrowski, *Nad smutnym krajem*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907—1910, wg reprodukcji

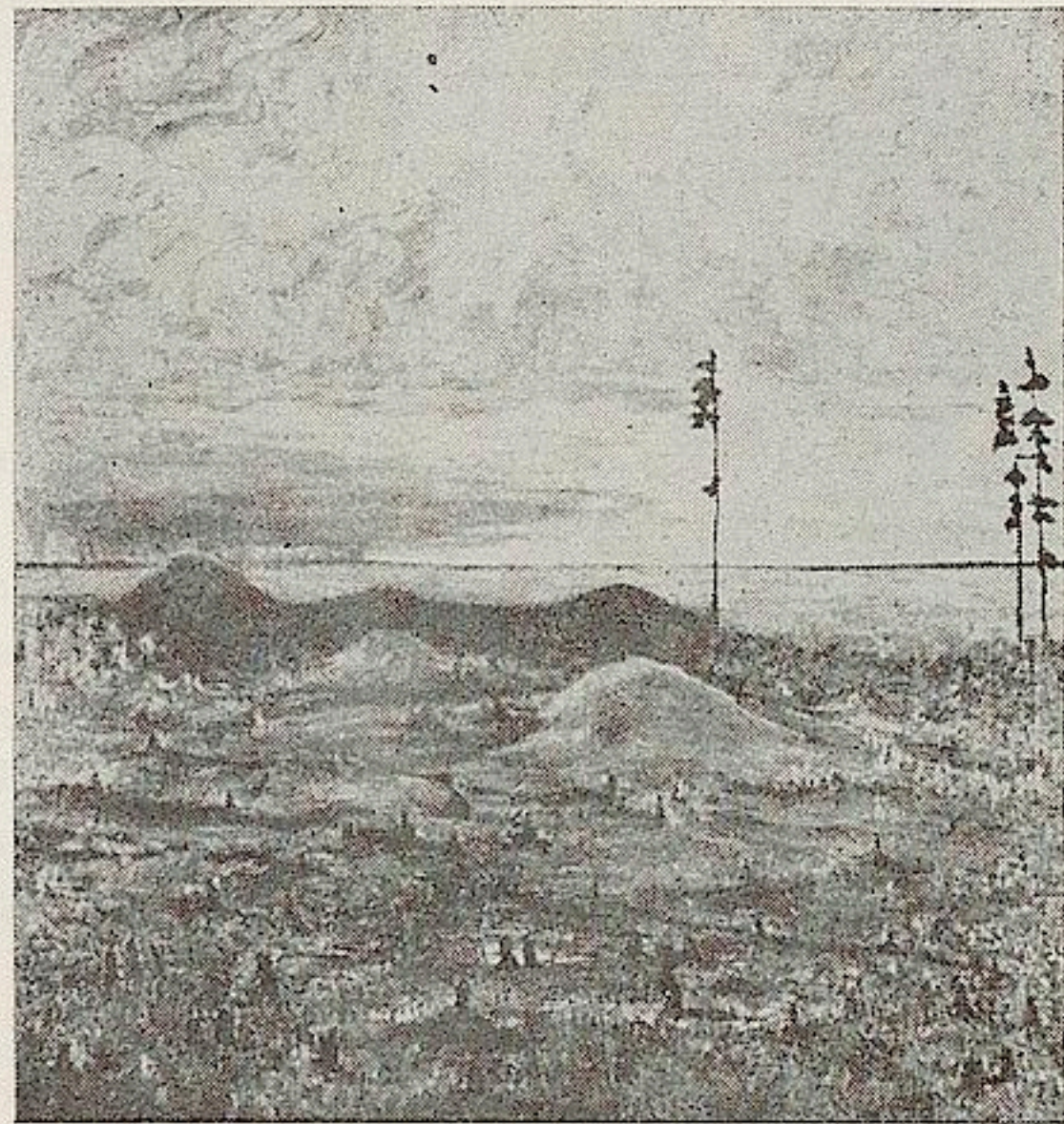


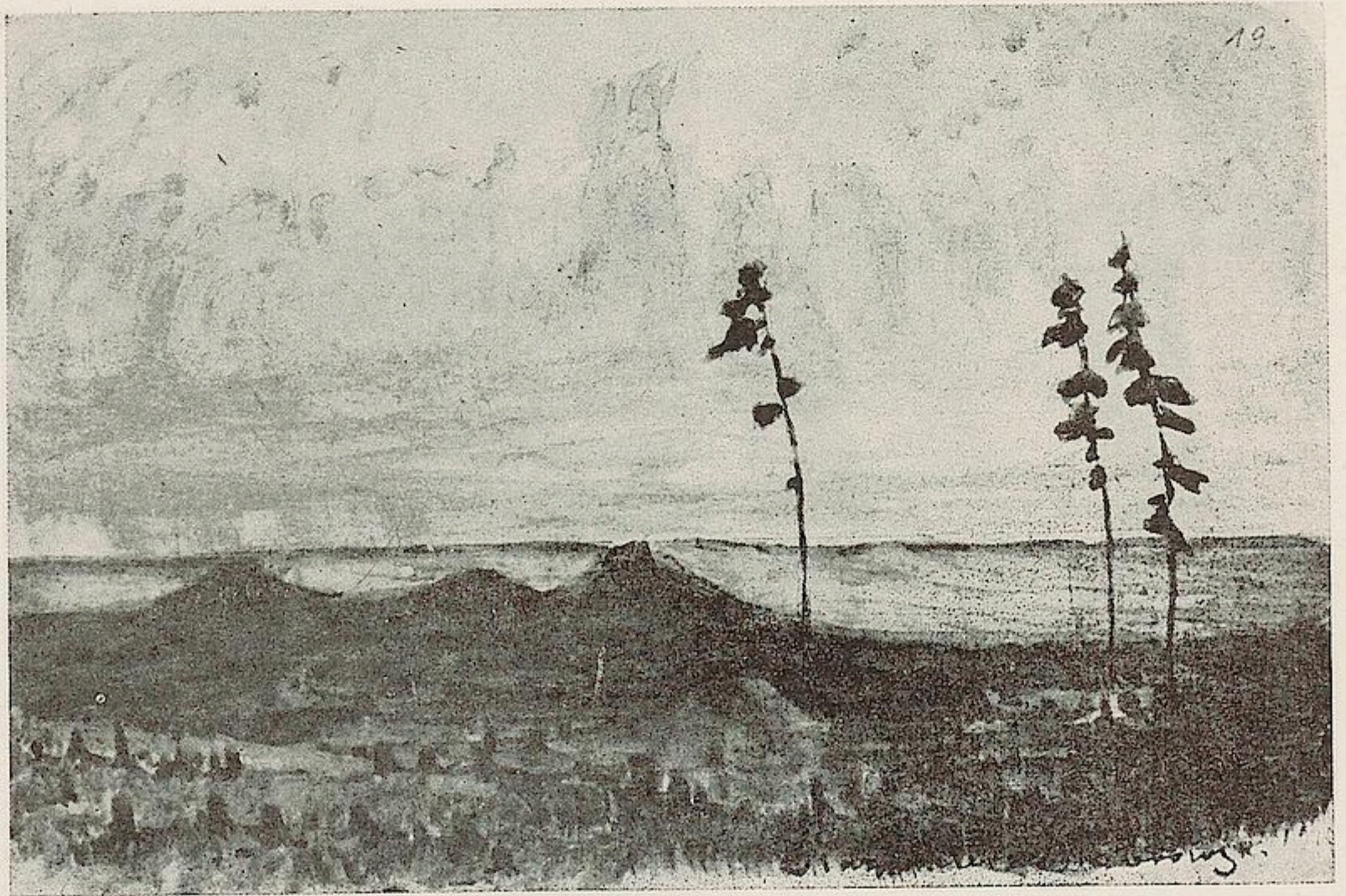
37. Mikołaj Ciurlionis, *Sonata wiosny. Andante*, 1907, Muzeum M. Ciurlionisa w Kownie

38. Kazimierz Stabrowski, *Cień*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907—1910, wg reprodukcji



39. Kazimierz Stabrowski, *Kurhany*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907—1910, wg reprodukcji



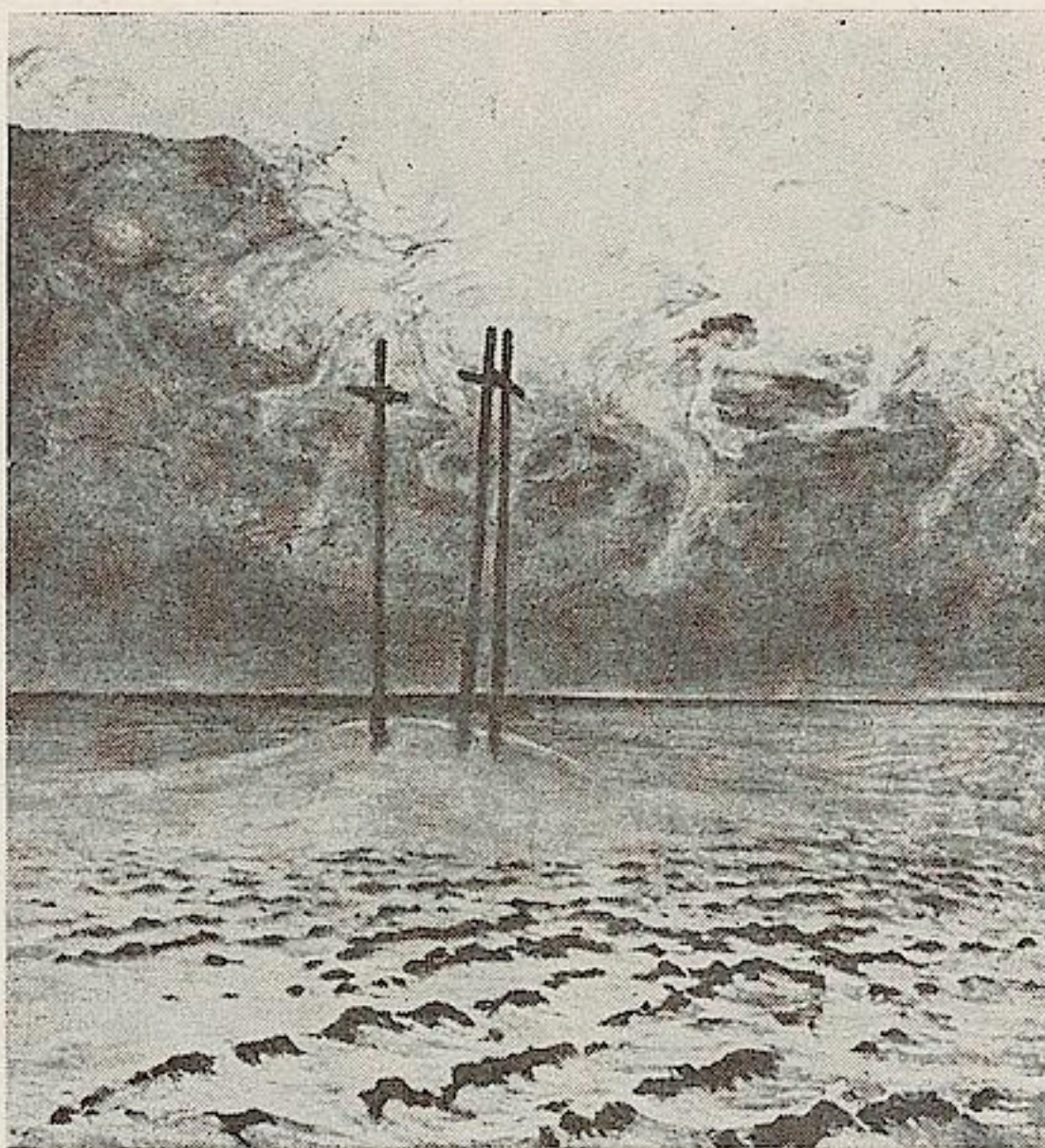


40. Kazimierz Stabrowski, *Kurhany*, akwarela z albumu Heleny z Szymanowskich Olchowiczowej, 1910, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Pałac Krasińskich

żowych; w katalogu wystawy pietrogradzkiej figuruje on tylko jako *Pochód burzy*, natomiast nadający pewien posmak sensacyjności podtytuł *Przecucie przyszłych wydarzeń* pojawia się później w cytowanych wyżej listach i zaproszeniach, gdzie cykl *Pochód burzy* wymieniany jest przez artystę na pierwszym miejscu jako główna atrakcja wystawy. Ten moment „proroctwa” wyolbrzymi potem szczególnie K. Kalinowski, przypisując Stabrowskiemu post factum przepowiedzenie wszystkiego „co się począwszy od r. 1914 stało w dziejach świata”¹⁰⁹. Czy istotnie cykl ten przez kilka lat przechowywany był w Akademii (artysta mógł wysłać go do Petersburga po wystawie w TZSP w r. 1910), niestety nie udało się wyjaśnić.

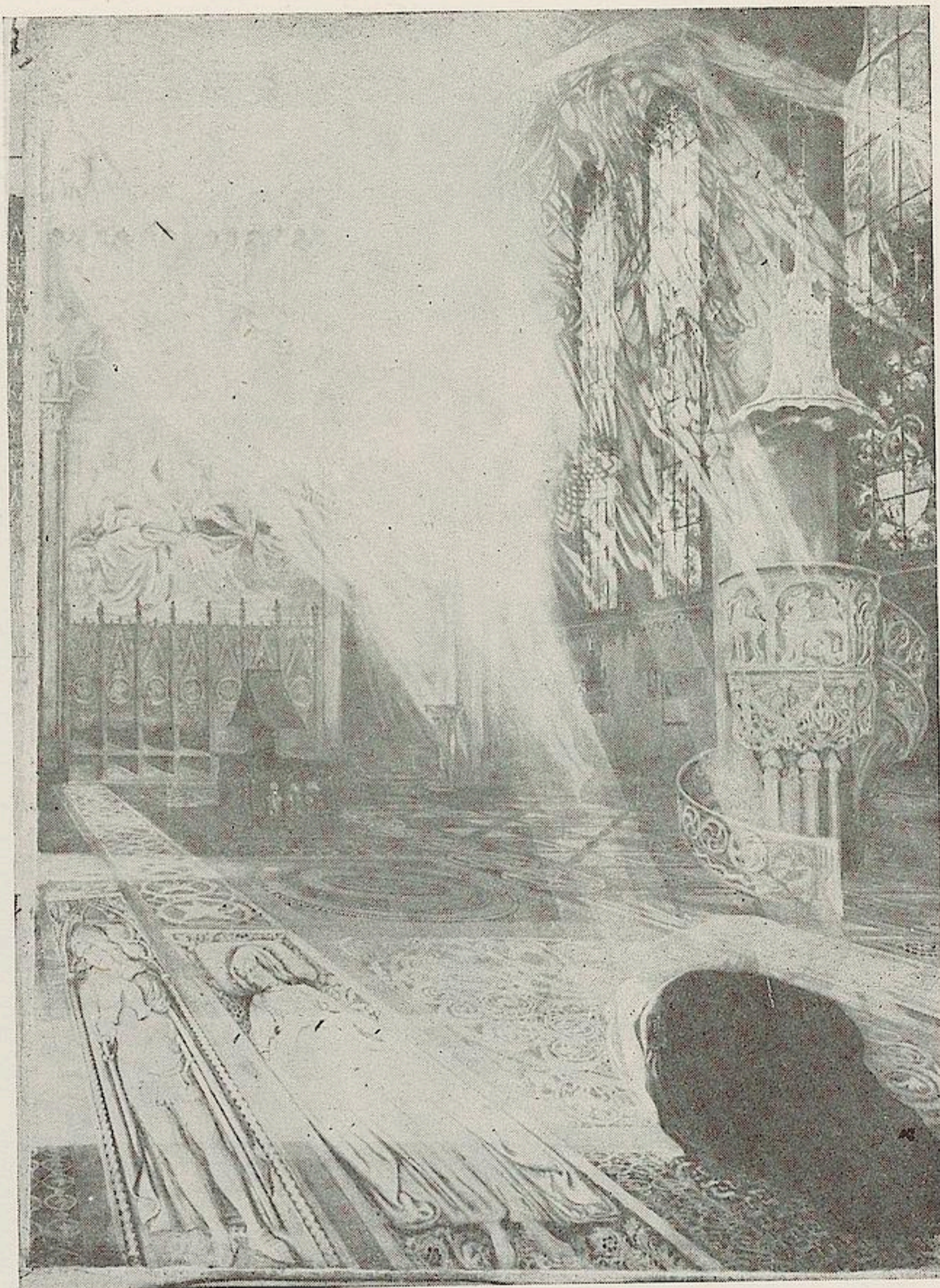
¹⁰⁹ K. Kalinowski, Wielki niezłomny, Dziennik Poznański, 28 XII 1926.

41. Kazimierz Stabrowski, *Hejnał*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907—1910, wg reprodukcji



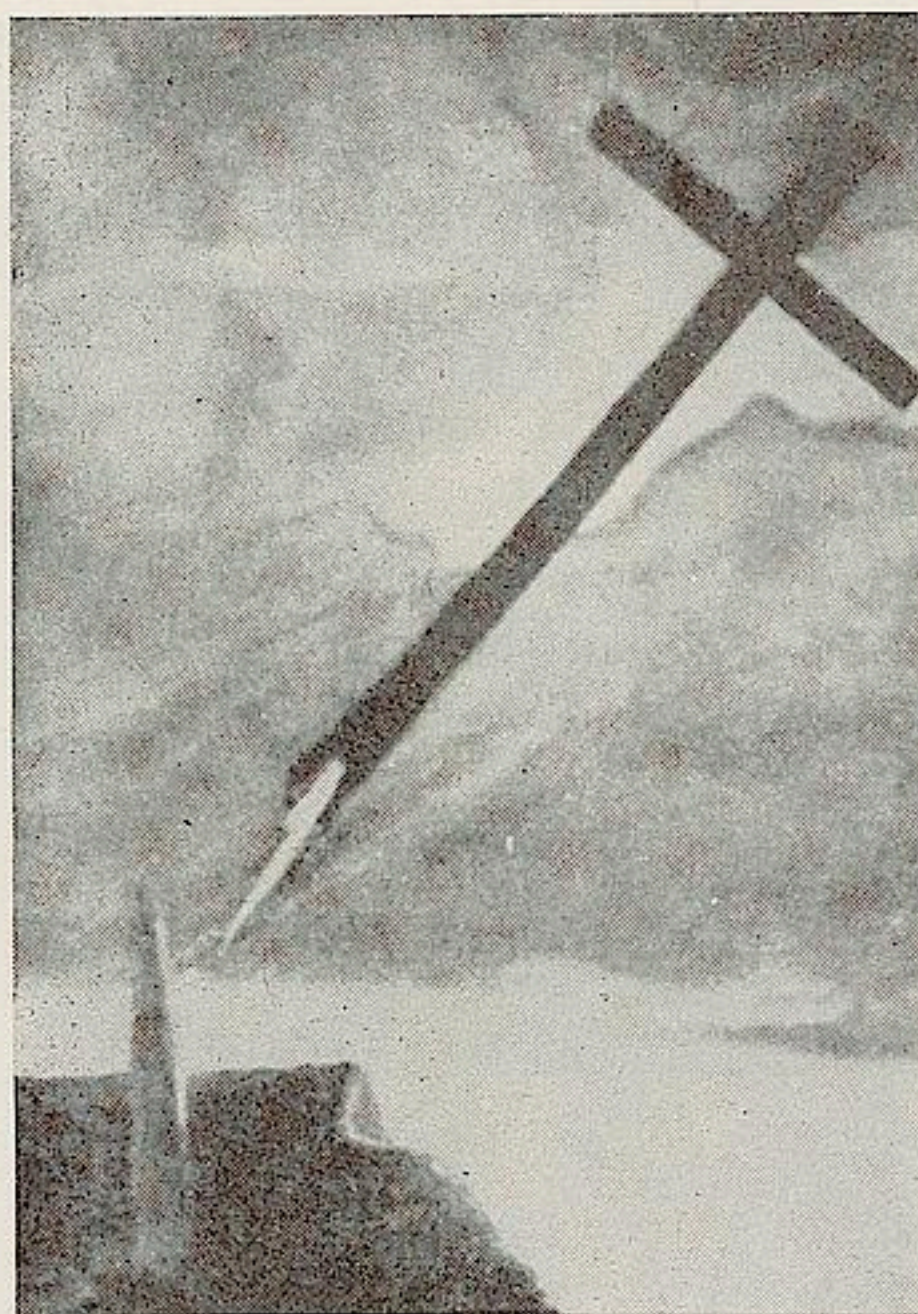
42. Kazimierz Stabrowski, *Rapsod*, z cyklu *Pochód burzy*, 1907—1910, wg reprodukcji





43. Kazimierz Stabrowski, *Skarga duszy*, 1914, Muzeum Narodowe w Warszawie

44. Mikołaj Ciurlionis, Z cyklu *Burza*, 1904—1906



Następstwem wystawy pietrogradzkiej była również sprawa, która — jak pisze Stabrowski¹¹⁰ — miała być dla niego „wielkim poparciem moralnym”. 2 stycznia 1916 r. do Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych wpłynął list¹¹¹ podpisany przez I. Riepina, W. Bieklemiszewa i W. Mathé¹¹², którzy zwrócili się z propozycją przyznania Stabrowskiemu tytułu akademika, jedynego honorowego tytułu nadawanego przez Akademię Petersburską, przyznawanego artystom, których dzieła osiągnęły rozgłos¹¹³. Tej sprawy dotyczą wszystkie pozostałe dokumenty, znajdujące się w aktach Stabrowskiego¹¹⁴: prośba Akademii o przysłanie *curriculum vitae*, informacje biura adresów o aktualnym miejscu zamieszkania artysty, jego życiorys (por. aneks II), wreszcie specjalna publikacja zawierająca m.in. dane biograficzne o artystach, którym

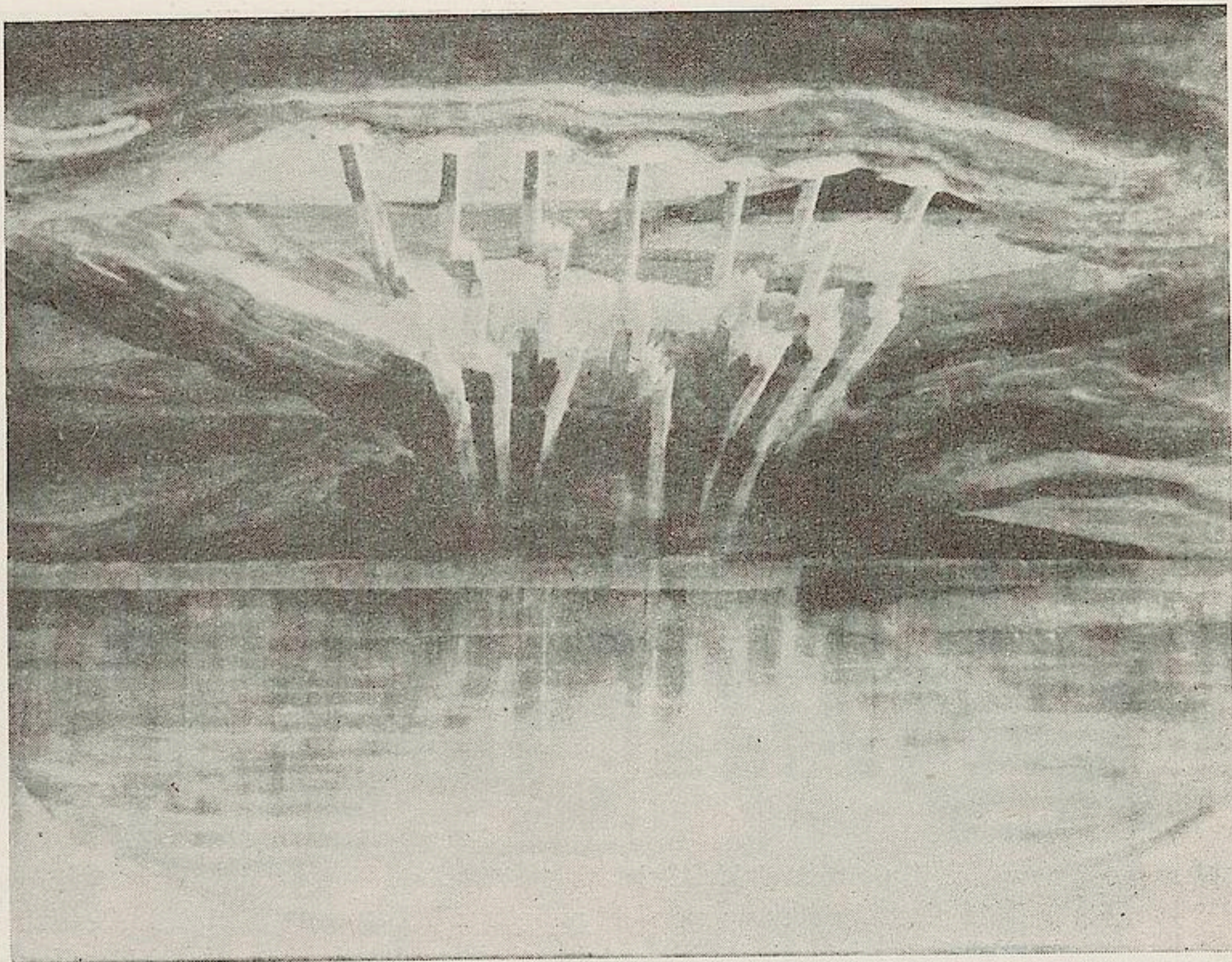
¹¹⁰ ЦГИА, jw., karta 90.

¹¹¹ Jw., karta 84.

¹¹² Za czasów studiów Stabrowskiego w Akademii Petersburskiej (po 1894 r.) Bieklemiszew kierował pracownią rzeźby, Mathé zaś pracownią grafiki.

¹¹³ Кондаков, jw., t. I. s. 209.

¹¹⁴ ЦГИА, jw., karty 85—94.



45. Mikołaj Ciurlionis, *Zielona błyskawica*, Projekt kurtyny dla teatru „Ruta” w Wilnie, 1909, Muzeum M. Ciurlionisa w Kownie

proponowano nadać tytuł akademika¹¹⁵, co miało być rozpatrzone 24 października 1916 r. Jaka była ostateczna decyzja Rady Akademii, nie wiemy. Na liście Riepina, Bieklemiszewa i Mathé znajduje się notatka ołówkiem: 16 za, 19 przeciw. W każdym bądź razie w aktach Stabrowskiego brak jakiegokolwiek oficjalnego dokumentu w tej sprawie. Były to zresztą osta-

¹¹⁵ Список дел, назначенных к слушанию в собрании Императорской Академии Художеств на 24 октября 1916 года, Петроград 1916, s. 14–15.

tnie miesiące normalnego funkcjonowania Akademii, która wkrótce miała przestać istnieć w ogóle.

Wiele uwagi poświęciła Stabrowskiemu czołowa prasa moskiewska¹¹⁶. Dużą recenzję z wystawy zamieściła m.in. gazeta „Russkoje Słowo”. Jej autorem był krytyk W. Nikolski, który pisał m.in.: „W fantastycznych obrazach Stabrowskiego znać przeplatające się w przedziwny sposób echa Wrubla, ucznia Stabrowskiego Ciurlionisa, czasem Roericha, nie mówiąc już o malarzach Zachodu, z którymi Stabrowskiego łączy o wiele bliższa więź, niż z artystami rosyjskimi.” Krytyk zarzucił Stabrowskiemu „niejednolitość koncepcji twórczej”, podkreślając jednocześnie zalety tych dzieł artysty lub ich fragmentów, gdzie „przerost treści nie przytłacza czysto malarskiej wizji”. „We wszystkim realnym — pisał dalej Nikolski — Stabrowski w ogóle jest o wiele mocniejszy jako malarz, niż w tak pasjonującej go sferze bajki i marzeń...” Z recenzji tej dowiadujemy się, że „wystawa Stabrowskiego miała powodzenie w Piotrogradzie”, że „szereg jego dzieł trafił do rąk miejscowych kolekcjonerów” i że „w Moskwie już w dniu otwarcia przy niektórych szkicach pojawiły się karteczki z napisem «Sprzedano»”. Natomiast bardzo krytycznie osądził wystawę miesięcznik „Apołlon”¹¹⁷, którego opinię przytaczamy tu w większych fragmentach. Autorem recenzji był znany krytyk J. Tugendhold. „Przechodząc do wystaw, zatrzymam się na najmniej ciekawej z nich — wystawie K. A. Stabrowskiego. Nie wiem, jakie wrażenie wywarła ona na stołecznych znawcach, ale u nas w Moskwie twórczość Stabrowskiego trafiła na szczególnie niekorzystne warunki, bowiem wystawa jego zbiegła się z dwiema innymi — Ciurlionisa i Dienisowa. Zestawienie tych trzech nazwisk, pozornie zdradzających wspólnotę dążeń, było bardzo pouczające. Ciurlionis będąc w Warszawie uczył się w szkole Stabrowskiego; u Stabrowskiego są prace przypominające Ciurlionisa... Takie są jego cykle z wycieczki na Pico-de-Teide, gdzie z ziemi wyrastają całe procesje widm kobiecych, «Pochód burzy» z jego lasem cmentarnych krzyży oraz «Mieszkańcy mórz», gdzie w przezroczystej głębinie wodnej snują się ośmiornice, ryby i korale. Ale jakże blade jest to wszystko w porównaniu z Ciurlionisem! Tam, gdzie u Ciurlionisa rytm, u Stabrowskiego — jednostajne szeregi, gdzie u Ciurlionisa wątki muzyczne, u Stabrowskiego czysta narracja... lub podkład literacko-alegoryczny. Tą «literackością», której w ogóle nie posiada wizjoner Ciurlionis, przepełnione jest malarstwo Stabrowskiego, mimo że w sensie techniki malarskiej jest on bardziej doświadczonym artystą niż samouk Ciurlionis. Metoda Stabrowskiego jest dość nieskomplikowana — maluje on realny pejzaż, dodając stylizowaną błyskawicę lub obłoki, w których, jak w zagadkowych

¹¹⁶ Recenzje z wystawy ukazały się w następujących pismach: Голос Москвы, 11 XI 1915, Столичная Молва, 8 II 1916, Русское Слово, 9 II 1916; trzy reprodukcje obrazów Stabrowskiego umieściło pismo Столица и Усадьба, 1915, nr 50, s. 18.

¹¹⁷ Аполлон, 1916, nr 50, s. 51.



46. Kazimierz Stabrowski, *Męczennica*, przed 1910, wg reprodukcji

obrazkach dla dzieci, można rozróżnić figury skaczących rycerzy, nazywając to «Pochód burzy», a ponieważ światowa burza już się rozpętała, twierdzi, że pochód burzy jest «przecuciem przyszłych wydarzeń»... Nawet tak cudowny motyw malarski, jak wnętrze gotyckiego kościoła staje się nudnym pod pędzlem Stabrowskiego (*Skarga duszy* — il. 43), podobnie jak banalizuje on wszystkie *couleur locale* motywów krajobrazowych. Jego Wyspy Kanaryjskie, Hiszpania, Szwecja — to niemal podobne do siebie oleodruki, gdzie poszczególne dobre fragmenty gubi ogólna banalność kolorytu. Twórczość Stabrowskiego jest typowym produktem wiedeńskiej secesji, międzynarodowej sztuki salonowej. Tak banalnie spłycony motyw polskiego kościoła świadczy, jak mało jest ducha rodzimego w mitach malarskich tego polskiego artysty”.

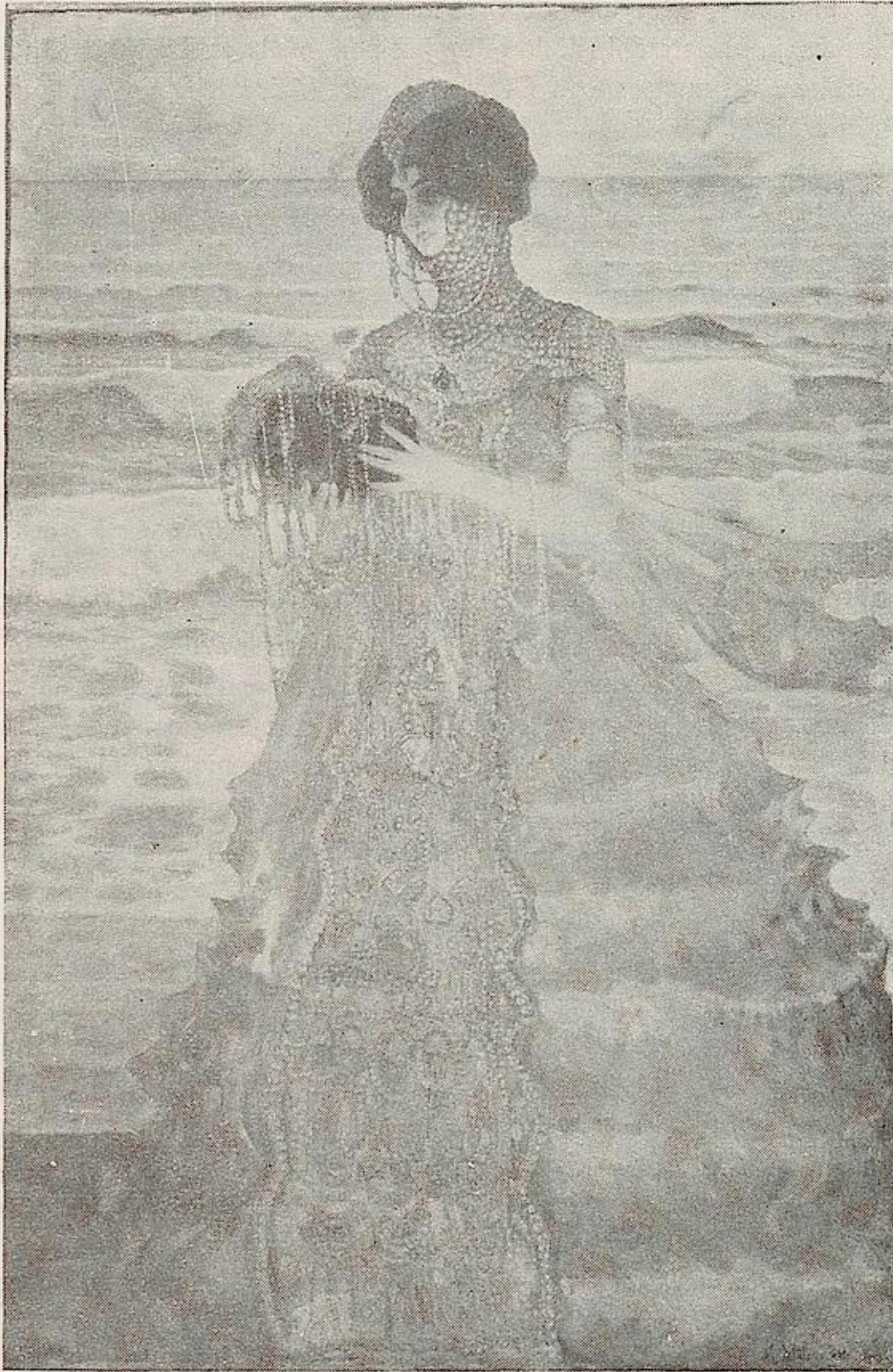


47. Kazimierz Stabrowski, *Złote pałace*, przed 1910, wg reprodukcji

Ta opinia, zbyt krytyczna naszym zdaniem, jeśli chodzi o *Pochód burzy*, któremu nie można odmówić sugestywności i ekspresji malarskiej, zawiera niewątpliwie szereg bardzo trafnych spostrzeżeń. Dotyczą one m.in. związków twórczości Stabrowskiego z malarstwem jego ucznia Ciurlionisa, którego wpływ zaznaczył się wyraźnie w *Pochodzie burzy*, jedynym w swym rodzaju dziele Stabrowskiego, powstałym w okresie bezpośrednich kontaktów z litewskim artystą. Ciurlionis zresztą w latach 1904—1906 też malował cykl *Burza* (il. 44), powracając nieraz do tego typu motywów w późniejszych pracach (il. 45). Nie rozwijając zbytnio tego obszernego tematu, który przekracza ramy niniejszego artykułu, zaakcentować chcemy pewne bardzo



48. Michaił Wrubel, *Królewna łabędź*, 1900, Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie



49. Kazimierz Stabrowski, *Opowieść fal (Portret Emilii Auszpicówny)*, 1910,
Muzeum Narodowe w Warszawie

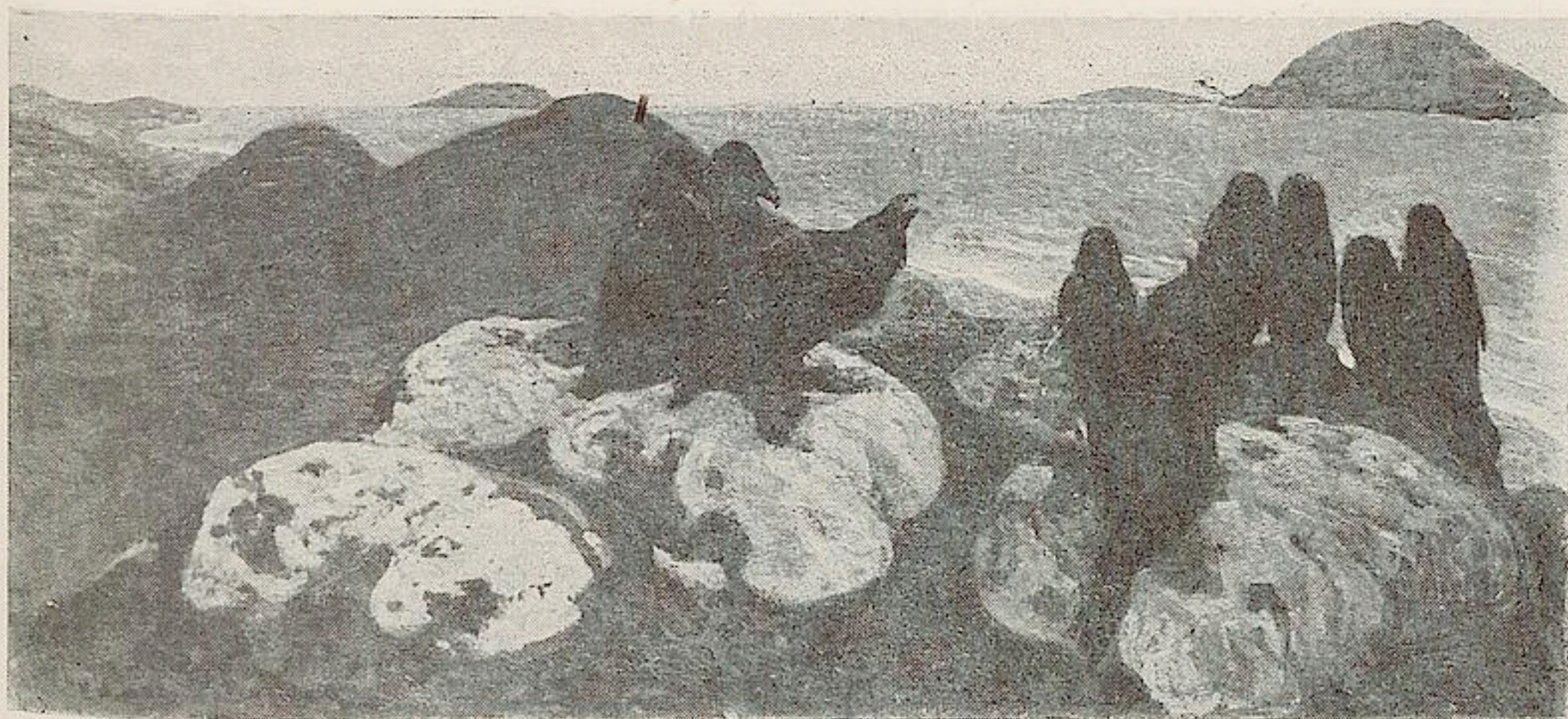
charakterystyczne momenty, których oczywistym źródłem jest twórczość Ciurlionisa, takie jak sposób kształtowania przestrzeni (il. 36 i 37), jak podobieństwo motywu (il. 33 i 34), wreszcie wprowadzenie elementu muzycznego (*Rapsod*, il. 42, *Hejnał*, il. 41). Warto odnotować też, że podatność na cudze wpływy w ogóle nie była obcą twórczości Stabrowskiego i że występowała ona nieraz w postaci bezpośrednich zapożyczeń (il. 48 i 49 oraz 50 i 51). W *Pochodzie burzy*, obok wpływów Ciurlionisa, silnie zabrzmiały echa sztuki „kuindżistów”, zwłaszcza Nikołaja Roericha i Konstantina Bogajewskiego.

Wracając do recenzji umieszczonej w „Apołłonie”, piśmie z rezerwą odnoszącym się do poszukiwań skrajnej awangardy, lecz zdecydowanie popierającym nowe prądy w sztuce, pamiętać trzeba, że dla propagatorów tych prądów, do jakich należał m.in. Tugendhold malarstwo Stabrowskiego było już całkowicie przebrzmiałą sprawą. Jednocześnie, aby wytłumaczyć niezwykle krytyczny ton jego wypowiedzi warto zastanowić się nad charakterem wystawy Stabrowskiego. Była ona wielką konfrontacją jego dotychczasowego dorobku malarskiego, prezentującą ten dorobek bez specjalnej selekcji, gdyż nawet na podstawie bardzo skromnej ilościowo grupy znanych nam obecnie eksponowanych tam prac, stwierdzić można, że wystawa miała wyjątkowo nierówny poziom. Obok znakomitych portretów, jak np. wspomniany już *Portret ojca*, obrazów wyróżniających się czystością i jednością stylową jak *Na tle witrażu*, *Opowieści fał*, a nawet do pewnego stopnia jeszcze *Skarga duszy* oraz siłą wymowy emocjonalnej, jak *Pochód burzy*, znalazły się dzieła znajdujące się na pograniczu tandety artystycznej, ubogie pod względem podkładu treściowego, powierzchowne w sensie problematyki malarskiej, a nawet nieudolne pod względem formalnym (*Męczennica*, il. 46, *Złote pałace*, il. 47)¹¹⁸, co szczególnie dziwi u malarza, który, jak wynika z poprzedniego rozdziału artykułu, posiadał wyjątkowo solidne przygotowanie artystyczne.

W jakiś sposób wystawa Stabrowskiego zainteresowała Aleksandra Benois, o czym świadczy list, zachowany w Dziale Rękopisów Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie¹¹⁹. „Zgodnie z Pańskim życzeniem — pisze tam Stabrowski — wysyłam Panu katalog wystawy mych obrazów w Piotrogradzie i Moskwie oraz plakat osobiście przeze mnie wykonany”. List pisany jest z Moskwy. Z pobytom w Moskwie wiąże się jeszcze jeden ważny fakt biografii twórczej artysty — współpraca z tymczasową filią Teatru Polskiego, zorganizowaną w gmachu moskiewskiego Teatru Kameralnego przez Arnolda Szyfmana w r. 1916. Teatr ten, którego zespół skupiał szereg wybitnych talentów (grał tu m.in. Stefan Jaracz, większość projektów scenograficznych wykonał Wincenty Drabik), wystawił siedem przedstawień, m.in. „Lillę Wenedę” Słowackiego. Wykonanie oprawy scenograficznej tej sztuki powierzono Kazimierzowi Stabrowskiemu;

¹¹⁸ Ilustrujemy wg pocztówek, jw.

¹¹⁹ Sygnatura: фонд 137, единица хранения 1571.



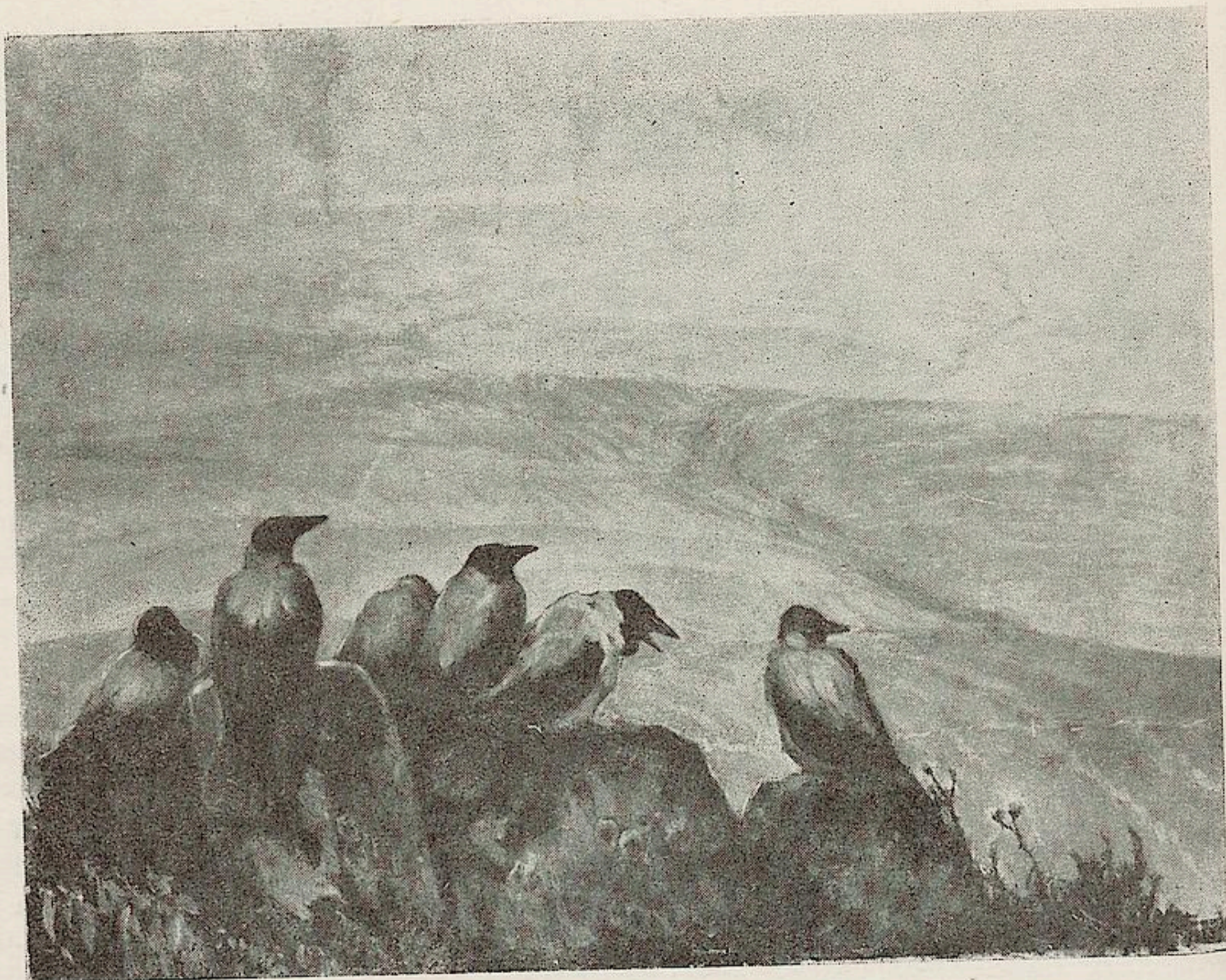
50. Nikołaj Roerich, *Zwiastuny zła*, 1901, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie

przedstawienie reżyserował Arnold Szyfman, rolę Lecha grał Stefan Jaracz¹²⁰. W zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie ocalało szczęśliwie kilkanaście rysunków z projektami kostiumów, wykonanych przez Stabrowskiego (il. 52—55)¹²¹, które warte są odnotowania nie tylko jako jedyna próba artysty w zakresie scenografii, lecz również ze względu na ich niewątpliwe walory dekoracyjno-kolorystyczne, będące echem prac powstałych przed 1910 rokiem. Zachowane fotografie z moskiewskiego spektaklu (również w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie) pozwalają sądzić, że dość sugestywne były również oszczędne, nie pozbawione ekspresji dekoracje wykonane według projektów Stabrowskiego (il. 56, 57).

Niewiele możemy przytoczyć tu innych faktów związanych z pobytem Stabrowskiego w Rosji podczas I wojny światowej. Z posiadanych materiałów wynika, że w Piotrogradzie nawiązał

¹²⁰ J. Lenartowicz, *Teatr Polski w Warszawie, 1913—1938*, Warszawa 1938, s. 94.

¹²¹ *Projekt kostiumu Gwinony do „Lilli Wenedy” J. Słowackiego*, pastel, kredka, ołówek, 35,6 × 23, 1916, nr inw. MT/TP/3728; *Projekt kostiumu Rozy Wenedy do „Lilli Wenedy” J. Słowackiego*, kredki, węgiel, gwasz, złocenie, 42,8 × 39,1, 1916, nr inw. MT/TP/3776; *Projekt kostiumu do „Lilli Wenedy” J. Słowackiego*, kredki, gwasz, złocenie, 35,7 × 24,7, 1916, nr inw. MT/TP/3731; *Projekt kostiumu do „Lilli Wenedy” J. Słowackiego*, gwasz, pastel, węgiel, 35,4 × 21, 1916, nr inw. MT/TP/3730, wszystkie w Muzeum Teatralnym w Warszawie.



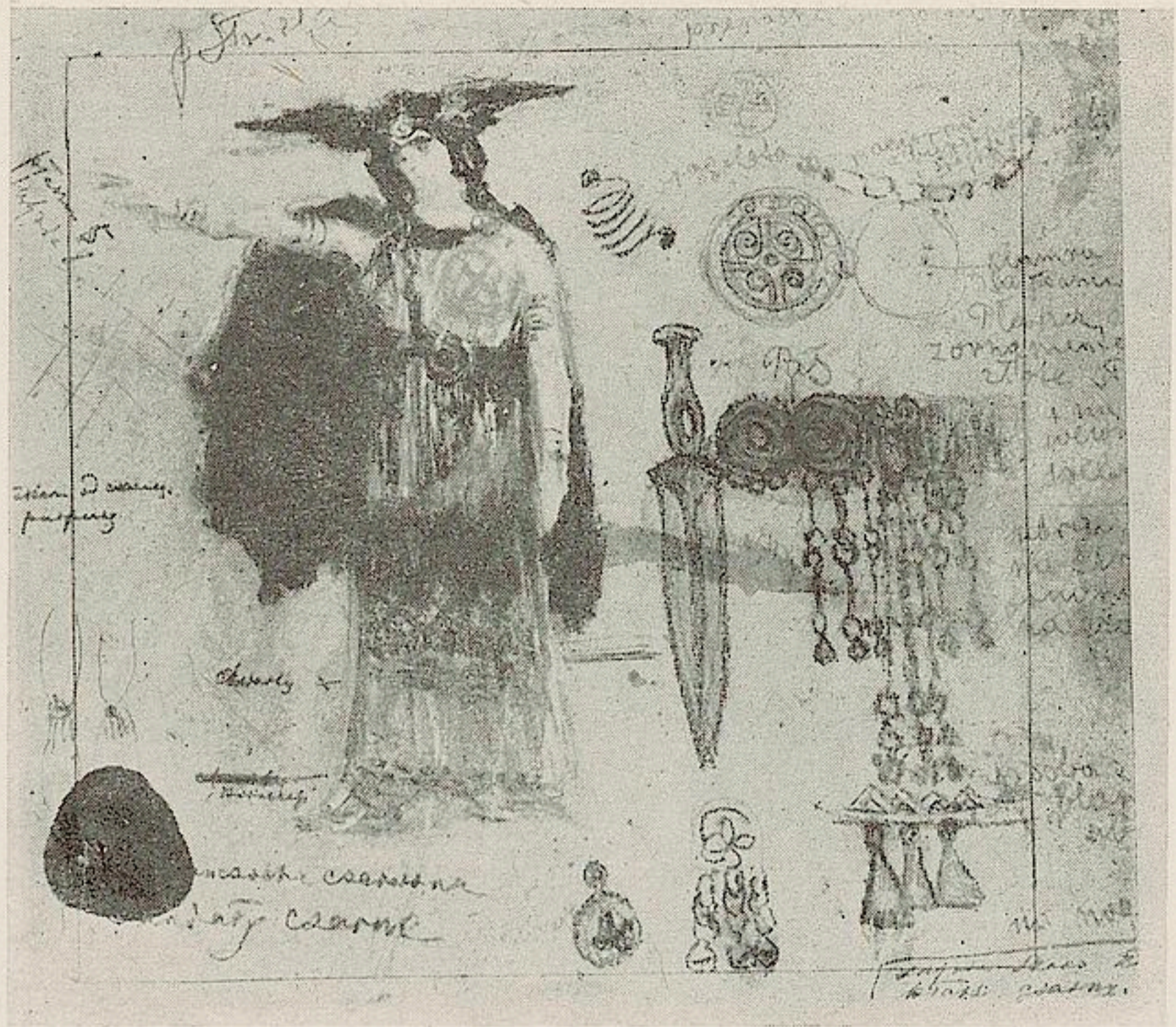
51. Kazimierz Stabrowski, *Konwent seniorów*, 1923, Muzeum Narodowe w Warszawie

bliski kontakt z Towarzystwem im. Kuindźiego, w którego skład wchodził m.in. jego dawny kolega z Akademii Petersburskiej (z Towarzystwem tym Stabrowski był związany co najmniej od 1913 r.). Prawdopodobnie działał tu w tym czasie dość aktywnie, skoro jego nazwisko znajdujemy wśród członków Komitetu Redakcyjnego, który miał się zająć sprawą wydawania pisma Towarzystwa (sprawozdanie z marca 1917 r.)¹²². W tymże roku wystawił 21 swych prac na I wystawie Towarzystwa im. Kuindźiego, otwartej 10 listopada 1917 r. w salach Obszczestwa

¹²² ЦГИА, фонд 791, опись 1, единица хранения 2, карта 23.



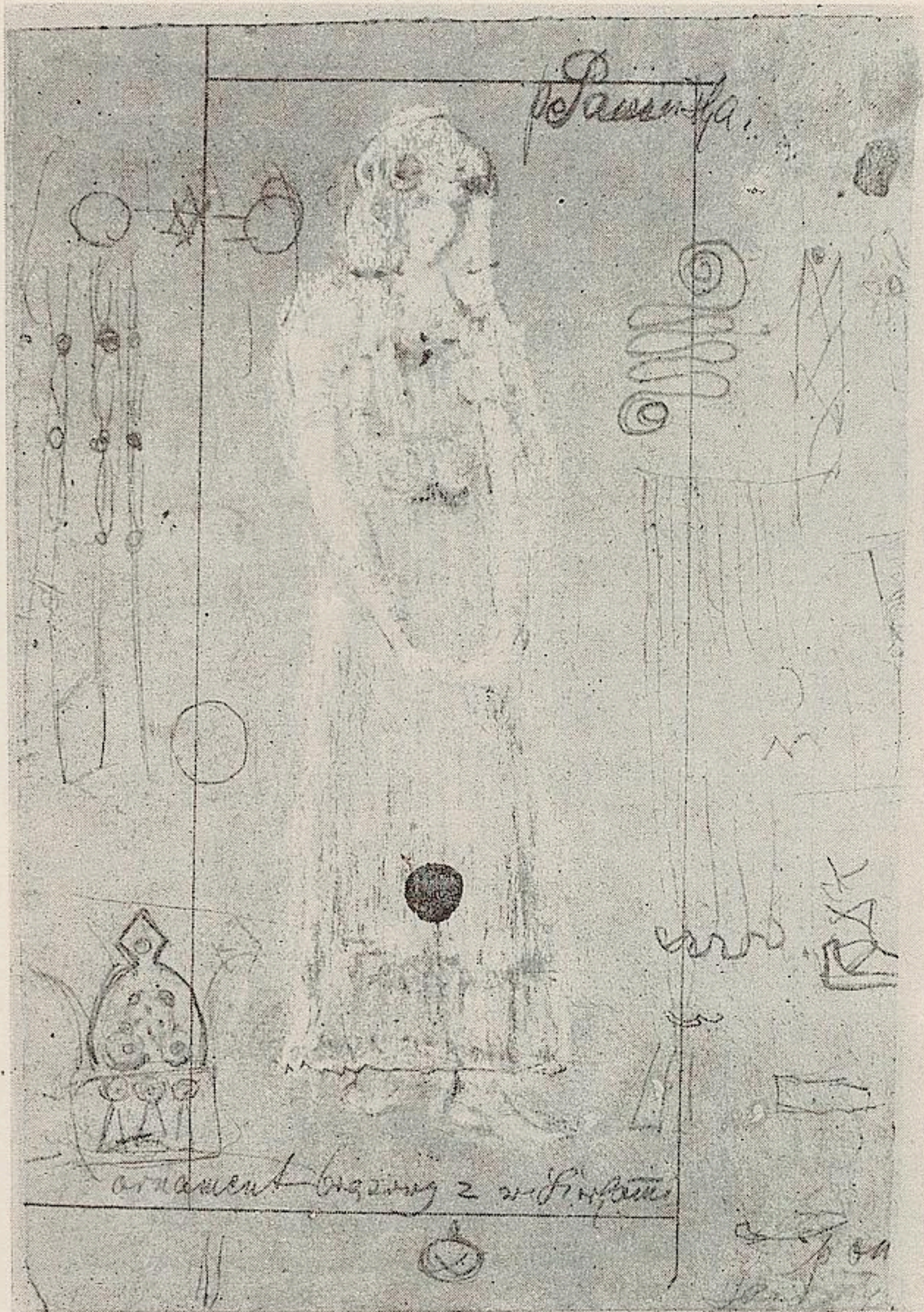
52. Kazimierz Stabrowski, *Projekt kostiumu Gwinony do „Lilli Wenedy” J. Słowackiego*, 1916, Muzeum Teatralne w Warszawie



53. Kazimierz Stabrowski, *Projekt kostiumu Rozy Wenedy do „Lilli Wenedy” J. Słowackiego*, 1916, Muzeum Teatralne w Warszawie

Pooszczrzenija Chudożestw w Piotrogradzie¹²³. Większość obrazów — sądząc z tytułów — stanowiły kompozycje o charakterze fantastyczno-mistycznym. Cztery prace przedstawiały

¹²³ Выставка картин Общества Куинджи, Первая этюдная и эскизная выставка. Ноябрь 1917 (na powielaczu). Ze względu na unikalny charakter tego katalogu podajemy pełny spis dzieł Stabrowskiego, eksponowanych na tej wystawie: 310. Логос, 311. Мистериум, 312. Ангел, 313. На звездных путях, 314. „Quod superius tot inferius”, 315. Вестник света, 316. Дева, 317. Сердце народа на золотых весах, 318. В пламени, 319. Душа вселенной, 320. Ундины и эльфы, 321. На грани, 322. Молитва на поле брани, 323. Запах сирени, 324. Отдых феи, 325. Во власти лярв, 326. Тени над городом, 327. Зима в Кисловодске. Иедовый водопад, 328. Иедовый водопад в сумерки, 329. В дѣбрях Кавказа, 330. Бурелом.

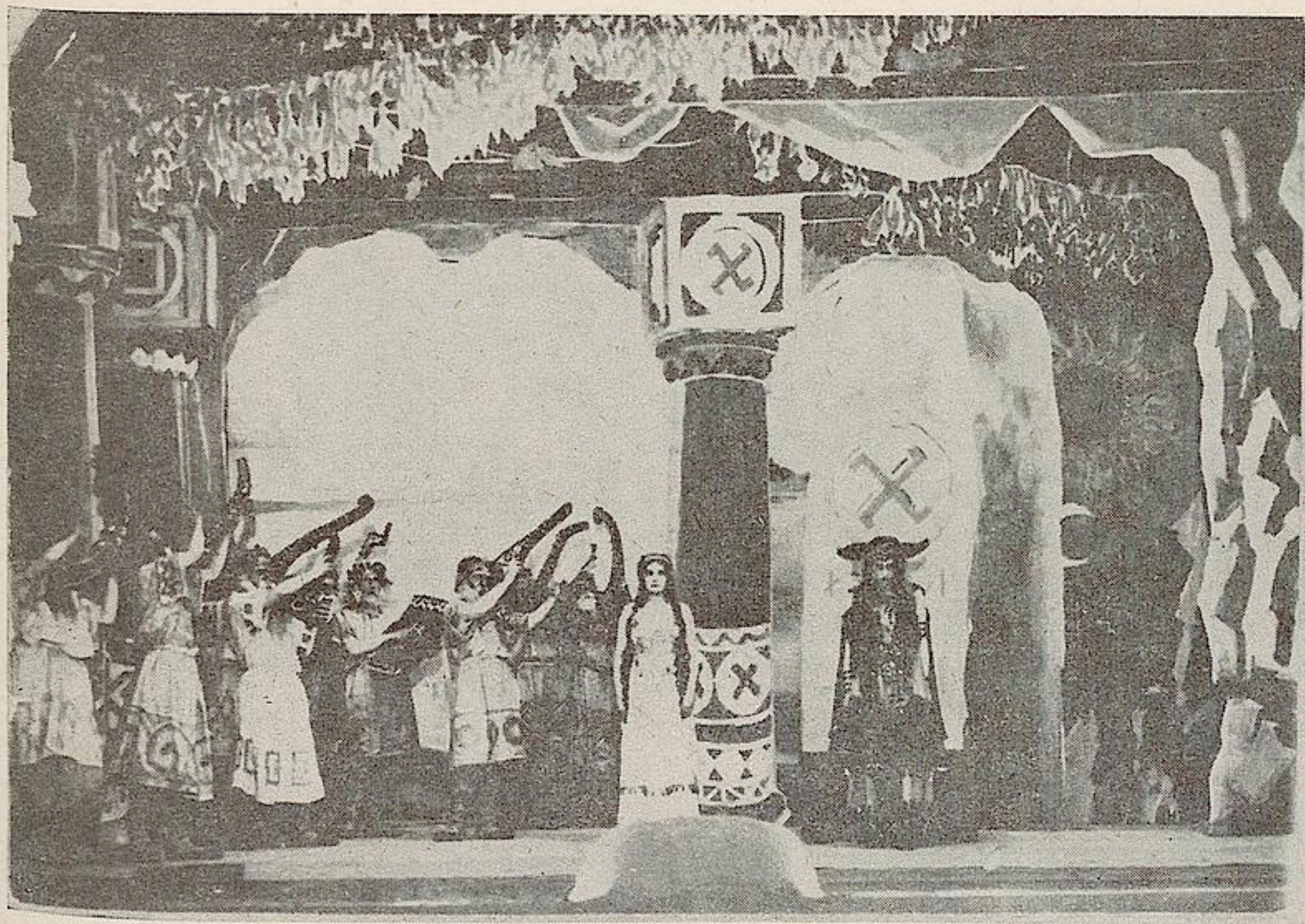


54. Kazimierz Stabrowski, *Projekt kostiumu do „Lilli Wenedy” J. Słowackiego*, 1916, Muzeum Teatralne w Warszawie

41*



55. Kazimierz Stabrowski, *Projekt kostiumu do „Lilli Wenedy” Słowackiego*, 1916, Muzeum Teatralne w Warszawie



56. „Lilla Weneda” J. Słowackiego w Teatrze Polskim w Moskwie, 1916, dekoracje Kazimierza Stabrowskiego

motywy z Kaukazu m.in. z Kisłowodzka, z czego wnioskować można, że Stabrowski był tam zimą 1917 r. Były to prawdopodobnie najnowsze dzieła artysty, bowiem żadnego z nich nie spotykamy wśród obrazów, eksponowanych na wielkich wystawach Stabrowskiego w Piotrogradzie i Moskwie.

W maju 1918 r. odbyła się II wystawa Towarzystwa im. Kuindźiego, otwarta w salach Akademii Sztuk Pięknych w Piotrogradzie. Z jej katalogu¹²⁴ wynika, że Stabrowski wchodził w skład

¹²⁴ Вторая выставка картин Общества Куинджи. Петроград, май 1918 г. Академия Художеств (207. Химера, 208. Молитва, 209. „Он душу младую в объятиях нес...”, 210. Судья темных и светлых вод души, 211. „... И ангелы служили ему”, 212. На звездных путях, 213. Танец эльфов, 214. В тихую ночь, 215. В мистическом саду.



57. „Lilla Weneda” w Teatrze Polskim w Moskwie, 1916, dekoracje Kazimierza Stabrowskiego

członków Komitetu Wystawy i że mieszkał w tym czasie w Piotrogradzie przy ul. Nikołajewskiej 50 m 8. Tym razem wystawił dziewięć kompozycji bliskich pod względem tematycznym obrazom eksponowanym w roku poprzednim. Nowością jest motyw z „Demona” Lermontowa, (nr kat. 209) powtarzający temat rysunku Michaiła Wrubla z cyklu jego słynnych ilustracji do „Demona”. Nie znamy niestety i tych prac Stabrowskiego, z wyjątkiem obrazu *Modlitwa na polu bitwy* (il. 58), znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie¹²⁵, pracy zadziwiająco słabej, świadczącej o głębokim kryzysie twórczym oraz równie słabego pastelu „...I aniołowie mu służyli”, będącego własnością Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie

¹²⁵ Ol. pł., 208 × 141, nie sygn., przed 1917, nr inw. 210564, Muzeum Narodowe w Warszawie.



58. Kazimierz Stabrowski, *Modlitwa na polu walki*, przed 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie



59. Kazimierz Stabrowski, „...*I aniołowie mu służyli*”, przed 1918, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie

(il. 59)¹²⁶. Większość obrazów, wystawionych w Piotrogradzie w latach 1917—1918, znalazło się później w Polsce¹²⁷, ale los ich na razie nie jest znany.

Innych potwierdzonych dokumentami faktów, dotyczących ostatniego pobytu Stabrowskiego w Rosji, nie posiadamy. Z relacji Kalinowskiego¹²⁸ wynika, że artysta sprzedał *Pochód burzy* bratu generała Babijańskiego, który wywiózł je na Krym do Ałupki, gdzie na razie urywa się ślad tych obrazów. Nie znany jest los wielkiego cyklu powstałego podczas podróży na Wyspy Kanaryjskie oraz większości innych dzieł. Okoliczności, w jakich zostały one rozproszone, sprzedane czy zniszczone, nie są bliżej znane¹²⁹. Był to z pewnością wielki dramat artysty, który powrócił do kraju z nikłą częścią swego dorobku.¹³⁰ Odnalezienie jego ocalałych być może prac będzie w przyszłości celem dalszych poszukiwań autorki niniejszego artykułu.

ANEKS

I. Artykuł Kazimierza Stabrowskiego opublikowany w dzienniku „Новое Время” 25 kwietnia 1900 r.

О СТАРОМ И НОВОМ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Среди молодого поколения художников взгляды на требования и задачи искусства значительно изменились. Почему изменились? Ответ один: жизнь идет неудержимо вперед, неся с собою новое изучение, новые взгляды, и это желательно и даже необходимо, как первое условие развития и прогресса. Все, что фальшиво, преувеличено, предвзято, все скоро отпадет, а новая мысль, проведенная усилиями передовых единиц, и новооткрытые дороги к дальнейшему развитию мысли и чувства останутся. Естественно, что подобная задача принадлежит молодым. Им-то нужно вынести на себе всю тяжесть неравной борьбы с застоєм, рутинной, и большинством. Один в поле не воин, но в искусстве „новая мысль носится в воздухе”, и отзывчивые молодые души ее усваивают легко, как что-то родное, понятное. С каждым годом прибывает лагеря молодых и естественным ходом жизни и процессом эволюции новая мысль про-

¹²⁶ Pastel, 60 × 50, sygn.: K. Stabrowski, przed 1918.

¹²⁷ Jubileuszowa Wystawa Zbiorowa prac prof. Kazimierza Stabrowskiego w 40-lecie pracy artystycznej, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi. Łódź 1927.

¹²⁸ K a l i n o w s k i, K. Stabrowski, Sylwetka malarza-poety, jw., s. 4: Jubileuszowa wystawa zbiorowa prac prof. Kazimierza Stabrowskiego..., jw.

¹²⁹ Wiadomo tylko, że część została zniszczona w Dłużniewie — majątku Kierbedziów, wynajmowanym przez Stabrowskiego, gdzie artysta i jego żona-rzeźbiarka mieli swoje pracownie. W liście zachowanym w archiwum Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie Julia Stabrowska pisze, że zniszczenia dokonały „zrewoltowane wojska rosyjskie”.

¹³⁰ Z dokumentów udostępnionych autorce przez rodzinę Julii Stabrowskiej wynika, że Stabrowscy opuścili Piotrogród 25 lipca 1918 r.

бывает дорогу. Чем культурнее и подвижнее общество, гибче и смелее мысль, тем могучее и скорее процесс развития.

Весенняя выставка молодых художников, при всех своих недочетах и недостатках, в основе своей имеет тот зародыш пробуждающейся новой мысли в искусстве, которая, развиваясь и совершенствуясь, ведет русское искусство в новую фазу развития.

Четверть века назад мертвые формы академического классического направления вызвали реакцию в лице передвижников, дали искусству реалистическое направление с тенденционной подкладкой. Художники обратились к природе, видя только в ней спасение от узости академической классики. Это дало толчок развитию пейзажа и жанра. Но как пейзаж, так и жанр в большинстве случаев, стремились к возможно реальной и точной копировке природы, к обезличению вкусов художника. Такое понимание не могло долго господствовать. Молодые художники не могли довольствоваться фотографированием природы. Художественное творчество просилось на простор и свободу, и произошел новый поворот во взгляде на задачи искусства. Насколько в первом случае от художников требовалась беспристрастность, объективность и точность в передаче природы, настолько теперь это стало нежелательным. Новый взгляд на художественное творчество проник во все роды искусства. Граф Л. Н. Толстой писал: „Что бы ни изобразил художник, во всем видим душу художника”. Произошел поворот к субъективизму. Внешний мир утратил свой объективный характер и на художественное произведение начали смотреть как на результат общения художника с природой, причем темперамент художника и его впечатлительность оказываются основой художественного творчества. Этим только можно объяснить факт, что один и тот же момент в природе может натолкнуть двух художников на прямо противоположные по своему настроению художественные произведения. В области пейзажа вместо скучных фотографических, холодных ландшафтов появились картины более душевного характера. Молодые художники начали искать в окружающей природе то, что ближе их сердцу и пониманию, начали искать себя. Это должно было отразиться на художественных произведениях, которые, сообразно темпераменту художника, отличаются то силой, то нервностью, то оттенком грусти. Стремление художника высказать в своих произведениях свои отличительные черты, делающие его непохожим на других, дать свою душу, свой темперамент, свой личный взгляд на природу, породило стремление к созданию собственного стиля.

Стиль — это особенное, субъективное понимание красоты. Он существовал во все времена и у всех народов. Искусство в историческом своем ходе является как бы цепью, связующей настоящее с прошедшим, и если классицизм произошел вследствие изучения формы великих мастеров прошлого, то теперешнее направление в искусстве возникло вследствие изучения их духовного мира. Стиль и есть та особенная черта творчества, которая велит художнику брать известное сочетание красок и линий и компоновать их так, как ему подсказывают его духовные очи. Очевидно фотографическая натура должна являться только материалом для художественного творчества.

Этим кратким очерком я хотел бы только в общих чертах дать ключ к пониманию произведений молодых художников, на которых так обильно и так предвзято сыпятся нападки в печати и обществе.

Явившаяся духовная потребность рано или поздно пробьет себе дорогу. Новое направление должно охватить широкой волной чуткие впечатлительные натуры и отразить в них душу века с его хорошими и дурными порывами и стремлениями, с его идеалами и заветными мечтами. Художник, как чуткий духовный аппарат, должен улавливать почти незаметное и неуловимое обыкновенным смертным и передавать его миру, быть как бы апостолом нарождающегося чувства или мысли. В этом великая миссия искусства.

II. Życiorys Kazimierza Stabrowskiego napisany na życzenie Akademii Petersburskiej w lutym 1916 г., znajdujący się w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym w Leningradzie

Милостивый Государь Валериан Порфирьевич,

Спешу выразить Вам глубокую благодарность за Ваше любезное предложение. Мне было особенно приятно, что вспомнили о моем скромном труде мои бывшие профессора и оказали мне большую нравственную поддержку, без которой очень трудно жить и работать художнику. Мое *curriculum vitae* в кратких словах сводится к следующим данным. Родился 21 ноября 1869 года в имении Крупляны Гродненской губ. Слонимского уезда. Дворянин, сын офицера Венгерской и Севастопольской камп. После окончания Реальной школы, 17-ти лет я поступил в качестве ученика в И.А.Х., которую окончил при новом уставе как ученик И. Е. Репина. За картину „Магомет в пустыне” мне было присвоено звание классного художника I ст. Во время Всемирной выставки в Париже, по приглашению Комиссии Русского отдела, я выставил картину „Тишина деревни”, за которую мне была присуждена большая серебряная медаль. Затем тоже по приглашению Комиссии Русского отдела на Международной выставке в Мюнхене я выставил картину „Белая ночь в Петрограде у разъезда”, которая была приобретена в Мюнхенскую новую пинакотеку. Два года спустя я получил приглашение участвовать на международной выставке в Венеции, послал туда картину „Сумерки в Лазенковском парке”. Картина эта была приобретена Венецианской национальной галереей. К тому времени я выступил в Совет Академии с предложением организовать и устроить в Варшаве художественную школу. Встретив сочувствие со стороны Совета Императорской Академии Художеств и очень деятельную помощь Графа И. И. Толстого, мне удалось получить утверждение устава Варшавской художественной школы под Ведомством императорского Двора. По утверждении устава школы, через посредничество Графа И. И. Толстого я получил от Высочайшего Президента Академии Великого Князя Владимира Александровича письмо к Президенту Города Варшавы для оказания содействия Варшавской художественной школе. Город решил предоставить школе участок земли на берегу Вислы. Имея утвержденный устав и землю для постройки здания школы, мне с большим трудом удалось собрать необходимые средства из частных пожертвований, и в 1904 году школа была открыта. О деятельности Варшавской художественной школы Совет Императорской Академии Художеств знает, так как в здании И.А.Х. устраивались отчетные школьные выставки. После 8 лет усиленной работы исключительно для школы, когда дальнейшее существование ее было обеспечено через постройку великолепного здания школы на частные средства Г-жи Евгении Станиславовны Кербедзь, я просил уволить меня от должности директора Школы. В начале военных действий, не желая оставаться в Варшаве, я, захватив только свои картины, уехал в Петроград, где устроил в Обществе Поощрения Художеств выставку своих картин. После окончания выставки, не зная как мне быть с большим количеством картин (свыше 200), я отправил их в Москву, где в залах „Художественного Салона” на Б. Дмитровке № 11 открылась выставка моих работ, которая продлится до 14 марта 1916 г. Вот недолгий рассказ моей жизни. Примите уверения в моем глубоком почтении и преданности.

К. Стабровский

Большая Дмитровка д. 22 кв. 3
Москва

I. Artykuł Kazimierza Stabrowskiego opublikowany w dzienniku „Nowoje Wriemia” 25 kwietnia 1900 r.

O STARYM I NOWYM W SZTUCE ROSYJSKIEJ

Wśród młodego pokolenia artystów poglądy na cele i zadania sztuki uległy w ostatnim czasie istotnej zmianie. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedź jest tylko jedna — życie niepowstrzymanie idzie naprzód, niosąc ze sobą nowe poglądy i poszukiwania, co zresztą jest bardzo pożądane, a nawet konieczne jako warunek rozwoju i postępu. Wszystko co fałszywe, przesadzone, nieszczerze zniknie wkrótce, ustępując miejsca nowej idei, która zwycięży dzięki wysiłkom jednostek, otwierając drogę ku dalszemu rozwojowi myśli i uczuć. Zrozumiałe, że zadanie takie należy do młodych. Na nich spoczywa cały ciężar nierównej walki z zastojem, rutyną, z większością w ogóle. W pojedynkę walczyć trudno, ale w sztuce nowa myśl „wisi w powietrzu”, więc wrażliwe młode dusze przyswajają ją z łatwością jako coś, co jest bliskie i zrozumiałe. Z każdym rokiem rośnie obóz młodych, zaś nowa myśl toruje sobie drogę również dzięki naturalnej ewolucji życia, dzięki procesowi rozwoju. Im kulturalniejsze i bardziej dynamiczne jest społeczeństwo, tym żywsza i śmielsza jest idea, tym potężniejszy i szybszy jest proces rozwoju.

Ćwierć wieku temu martwe formy klasycznego akademickiego kierunku wywołały reakcję w postaci ruchu pieriedwiżników, której skutkiem było zwycięstwo nurtu realistycznego o tendencyjnym ukierunkowaniu. Artyści zwrócili się ku naturze, upatrując w niej ratunek przed ciasnotą programu sztuki akademickiej. Nastąpił wielki rozwój nurtu krajobrazowego i rodzajowego. Ale zarówno pejzaż, jak i malarstwo rodzajowe w większości wypadków dążyły do maksymalnie wiernego kopiowania natury, co doprowadziło do niwelacji indywidualności twórców. Takie podejście nie mogło panować długo. Młodych artystów przestało zadowalniać fotograficzne odtwarzanie natury. Twórczość artystyczna rwała się ku szerszym horyzontom i swobodzie, prowadząc do zmiany poglądów na zadania sztuki. O ile przed tym od artysty domagano się obiektywności i dokładności w odtwarzaniu natury, o tyle teraz stało się to zbędne. Nowy pogląd na twórczość artystyczną dotarł do wszystkich dziedzin sztuki. Hrabia L. N. Tołstoj pisał: „Co by nie przedstawiał artysta, we wszystkim widzimy duszę artysty”. Nastąpił zwrot ku subiektywizmowi. Świat zewnętrzny utracił swój obiektywny charakter, dzieło sztuki zaczęto rozpatrywać jako rezultat obcowania twórcy z naturą, a temperament i wrażliwość artysty jako podstawę jego twórczości. Tym tylko należy tłumaczyć fakt, że ten sam motyw przyrody może znaleźć u różnych artystów całkowicie odmienną interpretację. W dziedzinie pejzażu zamiast nudnych, zimnych fotograficznych krajobrazów pojawiły się obrazy przepojone uczuciem i nastrojem. Młodzi artyści poczęli szukać w otaczającej rzeczywistości tego, co jest najbliższe ich sercu i duszy, zaczęli szukać siebie. Znalazło to odbicie w dziełach malarskich, które w zależności od temperamentu artysty tchną raz siłą i ekspresją, innym razem nastrojem smutku. Dążenie artysty, by wyrazić w swym dziele cechy indywidualne, wyróżniające go wśród innych, wyrazić swą duszę, swój temperament, swój osobisty pogląd na naturę, zrodziło dążenie do własnego stylu.

Styl to szczególne, subiektywne pojmowanie piękna. Style istniały zawsze we wszystkich epokach, u wszystkich narodów. Sztuka w swym rozwoju historycznym jest czymś w rodzaju więzi zespalającej teraźniejszość z przeszłością; kierunek klasyczny powstał na skutek studiów formy mistrzów sztuki dawnej, obecny nurt zaś oparty jest na poznaniu strony duchowej ich sztuki. Styl to ta szczególna cecha twórczości, która nakazuje artyście stosować określone zestawienie barw i linii oraz komponować je tak, jak podpowiadają mu oczy jego duszy. Oczywiście realna natura może być zaledwie surowcem w tym procesie twórczym.

Dzieląc się tymi kilkoma uwagami chciałem w najbardziej ogólnym zarysie dać klucz do zrozumienia dzieł młodych artystów, na których tak obficie i niezasażenie sypią się ataki prasy i publiczności,

Zrodzona duchowa potrzeba prędzej czy później utworzy sobie drogę. Nowy kierunek szeroką falą ogarnie wrażliwe natury i wyrazi duch epoki zarówno w jej pozytywnych, jak i negatywnych przejawach, wyrazi jej ideały i utajone marzenia. Twórca jak czuły aparat duchowy musi dostrzec wszystko co niezauważalne, nieuchwytnie dla zwykłego śmiertelnika i pokazać to światu; musi on być jakby apostołem rodzących się uczuć i myśli. Na tym polega wielka misja sztuki.

Kazimierz Stabrowski

II. Życiorys Kazimierza Stabrowskiego napisany na życzenie Akademii Petersburskiej w lutym 1916 r., znajdujący się w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym w Leningradzie

Łaskawy Panie Walerianie Porfirjewiczu,

Pragnę przede wszystkim wyrazić moją głęboką wdzięczność za Pańską łaskawą propozycję. Było mi szczególnie miło, że o mej skromnej pracy przypomnieli moi dawni profesorowie, co traktuję jako wielkie wsparcie moralne, bez którego trudno żyć i pracować artyście. Moje *curriculum vitae* w krótkich słowach sprowadza się do następujących danych. Urodziłem się 21 listopada 1869 r. w majątku Kruplany gubernii grodzieńskiej, powiatu słonimskiego. Jestem szlachcicem, synem oficera Węgierskiej i Sewastopolskiej kampanii. Po ukończeniu szkoły realnej, mając lat 17, rozpocząłem studia w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych, które ukończyłem już po wprowadzeniu nowego statutu jako uczeń I. J. Riepina. Za obraz „Mahomet na pustyni” otrzymałem tytuł „klasnyj chudożnik” I stopnia. Na Wszechświatowej Wystawie w Paryżu, w której wziąłem udział na zaproszenie Komisji Działu Rosyjskiego, wystawiłem obraz „Cisza wsi”, wyróżniony tam wielkim medalem srebrnym. Następnie, również na zaproszenie Komisji Działu Rosyjskiego, na Międzynarodowej wystawie w Monachium wystawiłem obraz „Biała noc w Petersburgu. U rozjazdu”, który nabyła monachijska Nowa Pinakoteka. W dwa lata później zostałem zaproszony do udziału w międzynarodowej Wystawie w Wenecji, eksponując tam „Zmierzch w Łazienkach”. Obraz został nabyty do Weneckiej galerii narodowej. W tym czasie zwróciłem się do Rady Akademii z propozycją zorganizowania w Warszawie szkoły sztuk pięknych. W wyniku przychylnego stosunku do tej sprawy Rady Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz czynnej pomocy Hrabiego I. I. Tolstoja udało mi się uzyskać zatwierdzenie statutu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, która zgodnie z tym statutem miała być w gestii Dworu Cesarskiego. Po zatwierdzeniu statutu szkoły za pośrednictwem Hrabiego I. I. Tolstoja otrzymałem list Prezydenta Akademii, Jego Wysokości wielkiego księcia Władimira Aleksandrowicza do Prezydenta miasta Warszawy z prośbą o poparcie dla warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Miasto zdecydowało wydzielić szkole parcelę na wybrzeżu Wisły. Mając zatwierdzony statut i uzyskawszy ziemię pod budowę gmachu szkoły, z wielkim trudem zebrałem niezbędne środki od prywatnych ofiarodawców; w r. 1904 szkoła została otwarta. O działalności warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych Rada Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych jest dobrze poinformowana, ponieważ w gmachu Akademii odbywały się sprawozdawcze wystawy prac uczniów szkoły. Po 8 latach pracy wyłącznie dla szkoły, kiedy dalsze jej istnienie zostało zapewnione dzięki budowie wspaniałego gmachu ufundowanego przez Panią Eugenję Kierbedziową, poprosiłem o zwolnienie mnie z obowiązków dyrektora Szkoły. Na początku działań wojennych, nie chcąc pozostawać w Warszawie, zabrałem tylko swoje obrazy i wyjechałem do Piotrogradu, gdzie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych urządziło wystawę moich prac. Po zakończeniu wystawy, nie wiedząc co zrobić z tak wielką ilością prac (ponad 200), wysłałem je do Moskwy, gdzie w salach „Salonu Artystycznego” przy ul. Bolszaja Dmitrowka 11 otwarta została moja następna wystawa, która czynna będzie do 14 marca 1916 r. Oto niedługa opowieść mego życia.

Proszę przyjąć wyrazy mego głębokiego szacunku i oddania

K. Stabrowski

Bolszaja Dmitrowka 22 m 3
Moskwa

КАЗИМЕЖ СТАБРОВСКИЙ — ГОДЫ УЧЕБЫ И НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

РЕЗЮМЕ

Творчество Казимежа Стабровского (1869—1929), некогда одного из важнейших представителей варшавской художественной среды, вскоре после смерти художника было почти забыто. Часто упоминалось о его заслугах как организатора и первого директора варшавской Школы изящных искусств (будущей Академии), оценка же художественного творчества в большинстве публикаций сводилась к скудным упоминаниям и замечаниям, формулируемым на основе довольно произвольно выбираемых примеров.

В последнее время он фигурирует в литературе чаще всего как представитель варшавского „стиля модерн“, что, разумеется, отнюдь не исчерпывает целой проблематики его живописного наследия, чрезвычайно обильного, сложного в идейно-художественном отношении и очень неровного по своим художественным качествам.

Анализ творчества Казимежа Стабровского необычайно затруднен в настоящее время в связи с тем, что мы располагаем только небольшой частью произведений художника, значительное количество которых пропало еще при его жизни.

В польских и зарубежных собраниях находится сейчас несколько десятков картин Стабровского, относящихся в большинстве своем к позднему периоду его творчества; некогда наследие художника насчитывало несколько сотен произведений.

Считая, что оценка всего творчества Стабровского является вопросом будущего, поскольку это требует поисков его работ в Польше и за границей, автор посвящает свою статью главным образом раннему периоду творчества художника, связанному с Россией, где он учился и жил около 15 лет (1887—1903). Используя архивные документы, обнаруженные в Центральном Государственном Историческом Архиве СССР и Ленинграде, а также тогдашнюю русскую и польскую прессу, автор стремился как можно подробнее осветить этот мало известный до сих пор период жизни и творчества художника, весьма существенный для выяснения сложной проблематики его дальнейшей живописной деятельности. Публикуя целый ряд совершенно неизвестных до сих пор материалов, автор уточняет и опровергает одновременно целый ряд ошибочных данных, рассеянных по разным публикациям и прессе.

Казимеж Стабровский родился 21 ноября 1869 года в имении Крупляны в бывшей Гродненской губернии (все перечисляемые здесь даты и данные взяты из архивных материалов). С 1880 г. до апреля 1887 года будущий художник учился в Реальном училище в Белостоке. Осенью этого же года поступил в петербургскую Академию художеств. С 1889 года занимался в натурном классе, где за этюд „Натурщик, тянущий веревку“ (илл. 2) в 1890 году получил малую серебряную медаль. Эта работа сохранилась в собрании Музея Академии художеств в Ленинграде. В 1892 году Стабровский совершил поездку в Палестину. Путешествие было предпринято с целью собрать необходимый материал для будущей конкурсной картины, замысел которой возник у художника уже в это время. В период своей поездки Стабровский посетил также Грецию и Турцию. Точные данные на эту тему позволяют установить архивные материалы, где сохранился, в частности, заграничный паспорт художника (илл. 4).

После возвращения из Палестины к прерванным занятиям в Академии, Стабровский получил три серебряных медали (в 1892—1893 учебном году, в первом полугодии — большую и малую, в начале 1893 года — большую). 5 марта 1893 года обратился в Совет Академии с прошением разрешить приступить к конкурсной работе, на что получил согласие по-видимому во второй половине 1893 года. В 1894 году совершил путешествие в Германию. Созданию конкурсной работы предшествовали, таким образом,

две поездки Стабровского за границу. Перед путешествием в Германию конкурсная картина художника была уже почти окончена, а в октябре 1894 года она была выставлена в залах Академии художеств. 5 ноября 1894 года за эту работу, носившую название „Магомет в пустыне” (илл. 5) Совет Академии присудил ему большую золотую медаль и присвоил звание классного художника первой степени. Появление этой картины отметила русская пресса („Всемирная Иллюстрация”, „Нива”), а также польская, посвятившая художнику и его произведению целый ряд заметок и статей.

Анализируя картину „Магомет в пустыне” автор отмечает, с одной стороны, ее академический характер, а с другой — стремление Стабровского подчеркнуть в образе Магомета специфически понятое духовное человеческое начало. Стабровский изображает пророка погруженным в его видения в момент общения с таинственными силами, которые еще больше заинтересуют художника по мере углубления его интереса к окультизму. Со временем он будет пытаться писать и видения как таковые, в Магомете же изображает человека-пророка, погруженного в эти видения. Насколько далекой является эта интерпретация мотива одиноких размышлений в пустыне от созданной на 20 лет раньше знаменитой картины И. Крамского „Христос в пустыне”, где художник подчеркнул глубоко человеческий характер раздумий и колебаний Христа-человека.

Ни архивные документы, ни иные источники не упоминают фамилий учителей Стабровского во время его учебы в Академии в 1887—1894 годах. Можно предположить, что он учился у П. Чистякова, преподававшего с 1872 года в живописном натурном классе. Чистяков был, как известно, наиболее выдающимся среди преподавателей Академии того времени, в основном весьма посредственных живописцев, вроде Б. Венига, которого спустя несколько лет Стабровский назовет „представителем каменного века в искусстве”.

Именно желание воспользоваться художественной опекой выдающегося мастера побудило, как нам кажется, Стабровского остаться в реформированной Академии художеств, несмотря на то, что по старому уставу его художественное образование считалось полностью законченным. 7 июня 1895 года Стабровский обратился в Совет Академии с прошением принять его в мастерскую И. Репина, ссылаясь на согласие последнего. В этой мастерской он пробыл до марта 1897 г. Сохранилась одна работа Стабровского, выполненная в 1895 году, в начале учебы у Репина — „Натурщица” (илл. 7), находящаяся в Музее Академии художеств в Ленинграде. Новым моментом в развитии Стабровского-живописца является интерес к портрету, к чему побудили его вероятно занятия у Репина, бывшего как известно, в частности, замечательным портретистом. Именно портреты Стабровский выставляет в это время на академических выставках.

Занятия у Репина Стабровский прерывает в марте 1897 года после волнений, имевших место в то время в Академии. Художник уезжает в Париж, где несколько месяцев посещает Академию Юлиана, занимаясь у Б. Констана и Ж.-П. Лоранса. В начале 1898 года он возвращается в Петербург, где начинается необычайно оживленный период его творческой деятельности. С этого года по 1903 год он постоянно участвует в академических весенних выставках, показывая на них главным образом пейзажи. К этому жанру он обращается после поездки в Париж. Два раза он избирался членом жюри этих выставок. Занимался также художественно-критической деятельностью. Высказывания художника дают нам представление о его тогдашних взглядах (см. приложение — статью Стабровского, опубликованную в газете „Новое время”). Противопоставляя новые тенденции как академическому, так и передвижническому искусству, он подчеркивал переломное значение поворота к субъективизму. Стоит отметить, что эта статья была замечена С. Дягилевым, полемизировавшим со Стабровским на страницах „Мира Искусства”.

Большинство картин художника этого периода не сохранилось. Они известны в основном только по репродукциям. Автор статьи публикует каждую из них, приводя одновременно мнения русской и польской прессы. Стабровский пользовался в рассматриваемое время определенной известностью в русских художественных кругах. Свидетельством является хотя бы его участие (по приглашению Комиссии Русских отделов) как представителя русского искусства во Всемирной выставке в Париже в 1900 году, а также на Международных выставках в Мюнхене в 1901 году и в Венеции в 1903 году. В Париже его „Тишина деревни” (илл. 11) получает серебряную медаль, в Мюнхене картину Стабровского приобретает Новая Пинакотека (илл. 14), в Венеции — Музей современного искусства (илл. 16).

Не зная оригиналов, трудно анализировать формальные особенности тогдашних произведений Стабровского, — как уже было сказано, они известны в основном по репродукциям. Можно утверждать, однако, что центральной проблемой художника была передача в пейзаже духовного начала, психического подтекста в природе, и того особого настроения, ощутимого в пейзажных композициях художников, близких символизму. Стоит подчеркнуть также, что на такое отношение к пейзажу повлияла отчасти поездка в Париж в 1897 году, хотя в некоторых работах можно уловить и влияние русских живописцев (Нестерова, например, — „Белая ночь в Финляндии” — илл. 13); известно, кроме этого, что Стабровский высоко ценил Левитана. Одновременно в рассматриваемый здесь автором русский период творчества художника появляются мотивы, которые в будущем будут играть у Стабровского главнейшую роль — такой картиной был триптих „Шопот смерти” (илл. 12), открывающий линию фантастически-мистических видений, которые пытался запечатлеть на своих позднейших полотнах Казимеж Стабровский.

* * *

В следующей части статьи автор приводит также публикуемые впервые материалы на тему второго продолжительного пребывания художника в Петербурге (Петрограде) в 1915—1918 годах. Здесь а также затем в Москве состоялись две большие выставки Стабровского, крупнейшие из всех, которые когда-либо имел художник, охватывавшие более 200 его произведений живописи. Автор статьи публикует все сохранившиеся картины из числа выставленных в России, (ил. 19-30, 43, 39). Во время революции пропал знаменитый цикл „Шествие грозы” (илл. 31-33, 35, 36, 38, 41, 42,), след которого теряется в Алушке, пропал цикл „Канарские острова”, насчитывавший более ста картин и многие другие произведения, которые быть может, со временем удастся разыскать.

Автор подробно цитирует ряд откликов русской критики на эти выставки Стабровского, мнения которой были весьма различны. Одновременно автор приводит иные факты, связанные с этим пребыванием Стабровского в России, в частности, архивные материалы, касающиеся вопроса присуждения художнику звания академика; с этим предложением выступили в январе 1916 года Репин, Беклемишев и Матэ.

К статье прилагается автобиография Стабровского, написанная по просьбе Академии в феврале 1916 года.

KAZIMIERZ STABROWSKI, SES ÉTUDES ET LES DÉBUTS DE SA CARRIÈRE ARTISTIQUE

RÉSUMÉ

L'oeuvre de K. Stabrowski (1869—1929), un des animateurs du milieu artistique de Varsovie de son temps, a été bientôt après sa mort presque complètement oubliée. Tout en reconnaissant ses mérites d'organisateur et du premier directeur de l'École des Beaux-Arts, on se limitait, pour ses activités de peintre, de quelques remarques superficielles et souvent inexactes. Lors de l'exposition de l'art de Varsovie en 1962 au Musée National, deux tableaux de Stabrowski ont été montrés publiquement pour la première fois depuis longtemps; ils ont été reconnus comme exemples de „l'art nouveau”. Cependant les liaisons de Stabrowski avec ce courant ne sont que l'un des aspects de son oeuvre extrêmement riche, complexe et étonnamment inégale.

L'analyse de l'oeuvre de Stabrowski est rendue particulièrement difficile par ce que les peintures restent dispersées, alors même qu'une grande partie est perdue encore de son vivant. Les collections polonaises et étrangères conservent moins d'une vingtaine de tableaux, surtout tardifs, sur quelques centaines que l'artiste a créés. Pour cette raison, l'article présent s'attache aux débuts de l'activité de Stabrowski, qui a étudié et passé quinze ans environ en Russie. Grâce aux documents des Archives Historiques Centrales de Leningrad, en utilisant la presse russe et polonaise de l'époque, l'auteur tente de reconstruire et de caractériser cette phase peu connue mais importante pour comprendre la suite du développement artistique du peintre.

Les documents mentionnés (94 feuilles), qui proviennent de la Chancellerie de l'Académie Impériale des Beaux-Arts à St. Petersburg, permettent de retracer en détail le cours d'études de Stabrowski, révèlent des faits nouveaux de sa biographie artistique et permettent de corriger certaines informations précédemment publiées. L'auteur a retrouvé dans les collections soviétiques de nouvelles toiles de Stabrowski, qui sont reproduites ici, ainsi que tous les tableaux de la période russe dont les originaux n'ont pas été retrouvés.

L'auteur présente aussi le séjour de Stabrowski en Russie dans les années 1915—1918, en publiant des matériaux inédits sur deux expositions du peintre, en 1915 à Petersburg et en 1916 à Moscou, les plus grandes qu'il a jamais eues. La plupart des tableaux alors exposés sont dispersés, mais certains ont pu être identifiés. L'auteur cite les opinions plutôt controversées de la critique russe, présente la proposition avancée entre autres par le professeur de Stabrowski, Ilya Repine, d'honorer le peintre par l'Académie de Petersburg du titre d'académicien, et d'autres faits en rapport avec son dernier séjour en Russie. Elle se propose d'essayer de retrouver d'autres tableaux qui sont restés en Russie pendant la première guerre mondiale.