

BOGUSŁAW MUCHA
Łódź

MOTYWY STAROTESTAMENTOWE W MALARSTWIE ROSYJSKIM PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU

Kultura rosyjska jest „na wskroś religijna”¹. I chociaż sfera *sacrum* znalazła zróżnicowane odbicie w poszczególnych dziedzinach sztuki, to przecież żadna z nich nie pozostała obojętna wobec niewyczerpanego źródła inspiracji artystycznych, jakich dostarczała Biblia – „księga całej ludzkości”². Absorbowała ona wyobraźnię twórczą wielu malarzy rosyjskich, zwłaszcza tych z kręgu petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ta renomowana uczelnia, założona jeszcze w 1757 r., propagowała od wielu dziesięcioleci niezmienny wzorzec estetyczny, oparty na tematyce historycznej, mitologicznej i właśnie biblijnej³. Z upływem czasu zdominuje ona inne rodzaje malarstwa.

Tendencja taka była stymulowana przez czynniki rządowe, które miały w tym istotną korzyść. Obrazy o treści religijnej odwracały bowiem uwagę społeczeństwa (i twórców kultury) od „przeklętych problemów” rzeczywistości rosyjskiej, a zwłaszcza od spraw politycznych. Sami zaś artyści chętnie sięgali do wątków biblijnych, stwarzających możliwość ustosunkowania się do żywot-

¹ W. Giertych, „Opowieść o Antychryście” na tle historiozoficznych koncepcji Włodzimierza Sołowjowa, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1983, nr 2, s. 45.

² F. Dostojewski, *Z notatników*, wybrał, przełożył, słowem wstępnym opatrzył Z. Podgórzec, Warszawa 1979, s. 166.

³ N. Molewa, J. Bielutina, *Russkaja chudożestwiennaja szkoła pierwszej połowy XIX wieku*, Moskwa 1963, s. 109.

nych zagadnień społecznych poprzez wykorzystanie symboliki religijnej, aluzji i paraleli⁴.

Istniał wszakże jeszcze jeden czynnik zachęcający malarzy do tematyki biblijnej, niezależnie od ich stosunku do wiary ojców. Wykonywanie dzieł sakralnych było zajęciem bardzo dochodowym. W Rosji wznoszono bowiem nieustannie cerkwie, sobory i klasztory wymagające odpowiedniego wystroju wewnętrznego. Dlatego budowniczowie często korzystali z usług malarzy, którzy chętnie ozdabiali świątynie swymi kompozycjami religijnymi, jakkolwiek sami mogli być indyferentni wobec spraw wyznaniowych. Dobrym przykładem byłby tu Aleksy Wenecjanow, wybitny przedstawiciel malarstwa rodzajowego, twórca wyidealizowanych scen z życia wsi pańszczyźnianej. Wątki biblijne prawie zupełnie nie występują w jego twórczości. Kiedy wszakże potrzebował pieniędzy, wykonywał zamówienia dla cerkwi petersburskich, a także dla soboru św. Aleksandra w Warszawie⁵.

Jednakże większość malarzy rosyjskich nie kierowała się merkantylnym kryterium. Sięganie do ksiąg Starego i Nowego Testamentu wynikało z ich zaangażowania religijnego i było przez nich traktowane jako posłannictwo artystyczne. Ze względu jednak na bogactwo problematyki ograniczymy się w niniejszym artykule jedynie do przeanalizowania reminiscencji sakralnych zainspirowanych tylko tekstami starotestamentowymi.

Chronologicznie rzecz ujmując, na pierwszym miejscu należałoby wymienić Oresta Kiprieńskiego (1782-1836), twórcę mistrzowskich portretów, pejzaży włoskich i ojczystych oraz obrazów o tematyce historycznej, religijnej, alegorycznej i mitologicznej. Pismo św. jako źródło podnieć artystycznych towarzyszyło malarzowi już od wczesnego okresu twórczości. Kiprieński realizował wówczas oficjalne zamówienia na obrazy o tematyce ewangelicznej dla soboru kazańskiego.

Natomiast Starym Testamentem zainteresował się znacznie później, podczas pobytu we Włoszech. Pod wpływem malarzy niemieckich zwanych nazareńczykami powziął zamiar namalowania kilku obrazów z życia Józefa, sprzedanego przez braci Izmaelitom. Tak powstał cykl płócien ilustrujących następujące epizody z życia biblijnego bohatera: *Józef opowiada sen ojcu i braciom, Sprze-*

⁴ M. R a k o w a, *Russkaja istoriczeskaja żywopis' sieriediny XIX wieku*, Moskwa 1979, s. 17. Przykład może najbardziej znany. Słynny obraz Karola Briułłowa *Ostatni dzień Pompei* (1833) został zinterpretowany przez Aleksandra Hercena jako reakcja malarza na klęskę powstania dekabrystowskiego 1825 r. (A. G i e r c e n, *Ob iskusstwie*, Moskwa 1954, s. 314).

⁵ A. Sawinow (*Aleksiej Gawriłowicz Wieniecjanow. Żyżń i tworczestwo*, Moskwa 1955, s. 172) pisze, że Wenecjanow malował obrazy religijne „zmuszony do tego brakiem pieniędzy”.

daż Józefa przez braci do niewoli, Bracia przynoszą odzież Józefa, Józef i żona Putyfara. Zgodnie ze swoją metodą twórczą Kiprieński dążył do nadania starotestamentowej postaci cech bohatera romantycznego⁶.

Wśród wielu malarzy rosyjskich przebywających w Rzymie w charakterze stypendystów należy wyróżnić znakomitego Karola Briułłowa (1799-1852). Przy autentycznym talencie, pracowitości oraz patronacie sławnych profesorów petersburskiej Akademii młody Briułłow czynił nadzwyczajne postępy: rysował i malował na zadane tematy, zbierał pochwały i medale budząc zachwyt szybko zdobywanymi umiejętnościami.

Największy sukces odniósł na konkursie w 1821 r. dzięki obrazowi *Ukazanie się Abrahamowi trzech aniołów pod dębami Mamre*. Tak bowiem władze Akademii sformułowały temat konkursowy. Od razu należy sprostować, że dopuszczono się tu nieścisłości. Starotestamentowa Księga Rodzaju mówi wprawdzie o trzech ludziach, ale tylko dwaj z nich byli aniołami (18, 1-2)⁷.

Już w tej pierwszej dojrzałej pracy widoczna jest typowa dla Briułłowa umiejętność zharmonizowania pejzażu i uwiecznionych na jego tle ludzi. Ale równocześnie trzeba też wskazać na tendencję do pewnej teatralności, charakterystyczną dla wielu płócien tego artysty. Postać Abrahama jest majestatyczna, a aniołowie wyróżniają się wdziękiem i wytwornością ruchów.

Obraz *Ukazanie się Abrahamowi trzech aniołów pod dębami Mamre* został wysoko oceniony przez władze Akademii, które nagrodziły autora złotym medalem upoważniającym do wyjazdu na dalsze studia do Rzymu. Spośród namalowanych tam obrazów zwraca uwagę kompozycja *Judyta i Holofernes*. Według opowieści biblijnej (deuterokanoniczna Księga Judyty) była to Żydówka, która podstępnie zabiła oblegającego izraelskie miasto Betulię wodza babilońskiego Holofernesa podczas nocnej wizyty w jego namiocie.

Ten właśnie epizod starotestamentowy zainteresował Briułłowa, który postanowił dać jego malarską interpretację. O swoim pomysłe artysta powiadomił senatora Piotra Kikina, jednego z założycieli petersburskiego Towarzystwa Popierania Artystów. W liście z 10 października 1823 r. czytamy:

Mam zamiar wykonać obraz następującej treści: Judyta i Holofernes, a mianowicie moment, gdy powabna Judyta z obnażonym mieczem w ręku zrobiła ostatni krok,

⁶ W. T u r c z i n, *Oriest Kiprienski*, Moskwa 1975, s. 149.

⁷ Cytaty z Biblii podajemy wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktyńców tynieckich, Poznań-Warszawa 1971. W nawiasach podajemy numer rozdziału i wersetu.

Briułłow zaprezentował bogatą gamę kolorystyczną oraz grę światła, słońca, cienia i wody. Śmiało też operował kontrastem poprzez zestawienie błyszczącego aktu białej Bethsabe z aktem usługującej jej Murzynki. Mimo iż również i ten obraz nie został ukończony, zachwyceni artyści kopiowali go w Rzymie.

W tym samym czasie w Wiecznym Mieście pracował wybitny przedstawiciel „czystego akademizmu” Fiodor Bruni (1799-1875). Był Włochem z pochodzenia, malarstwa uczył się w petersburskiej Akademii, a potem jeszcze w Rzymie. Również i w jego twórczości znajdziemy prace na tematy starotestamentowe. Tak stało się w przypadku największego dzieła *Miedziany wąż* (1826-1841). Bruniego zainspirowała Księga Liczb opowiadająca o długiej i męczącej wędrówce ludu izraelskiego, wyprowadzonego przez Mojżesza z Egiptu. Na pustyni brakowało pożywienia i wody. Dlatego Żydzi okazywali ciągłe niezadowolone, za co Jahwe na przemian zsyłał plagi i przebaczał.

Jedna z kar zainteresowała malarza rosyjskiego:

Zesłał więc Jahwe na lud węże o jądzie palącym, które kąsały ludzi, tak że wielka liczba Izraelitów zmarła. Przybyli więc ludzie do Mojżesza mówiąc: „Zgrzeszyliśmy, szmerząc przeciwko Jahwe i przeciw tobie. Wstaw się za nami do Jahwe, aby oddalił od nas węże”

I wstawił się Mojżesz za ludem. Wtedy rzekł Jahwe do Mojżesza:

„Sporządź węża i umieść go na wysokim palu; wtedy każdy ukąszony, jeśli tylko spojrzy na niego, zostanie przy życiu”. Sporządził więc Mojżesz węża miedzianego i umieścił go na wysokim palu. I rzeczywiście, jeśli kogo wąż ukąsił, a ukąszony spojrzal na węża miedzianego, zostawał przy życiu (21, 6, 9).

Zilustrowanie przytoczonego ustępu ze Starego Testamentu zabrało Brunie-
mu aż kilkanaście lat. Artysta dostrzegł w tym fragmencie Biblii wielki temat romantyczny – temat narodu stojącego w obliczu śmiertelnego zagrożenia, za-
głady¹⁰. (Podobny motyw katastroficzny pojawił się w tym samym czasie na
płótnie Briułłowa *Ostatni dzień Pompei*). Bruniego interesowała reakcja tłumu
dotkniętego niebezpieczeństwem utraty życia. Jego obraz-panorama ma charak-
ter wielowątkowy, wielofigurowy i wieloprzestrzenny. Buszujące w powietrzu
i na ziemi jadowite węże wyzwalały uczucie paraliżującego strachu. Niektórzy
Izraelici leżą już martwi, inni usiłują ratować się ucieczką na pobliskie skały,
a większość uczestników tragedii wpatruje się w węża miedzianego na wyso-
kim palu, gdyż tylko to daje szansę na ocalenie. Część ludzi w panicznym

¹⁰ A. Wierieszczagina (*Fiodor Antonowicz Bruni*, Leningrad 1985, s. 99) pisze: „Podobnie jak wielu artystów-romantyków (Delacroix, Briułłow) Bruniego absorbowaly losy narodów i kataklizm w ich dziejach”.

strachu rzuca się w kierunku słupa z wężem. Pozostali są zbyt daleko, więc tylko spoglądają w jego kierunku i bronią się przed atakami jadowitych węży.

Pośrodku obrazu, który prawie symetrycznie dzieli się na dwie części, leży mężczyzna o atletycznej budowie. Mimo utraty sił do końca walczy z gadami, nie chce się poddać, chociaż jego los jest przesądzony. Postać ta wywarła silne wrażenie na współczesnych. Jeden z krytyków pisał: „Chociaż wydaje już ostatnie tchnienia, zdobywa się jeszcze na desperację i zemstę, jakby przeklinając prawicę, która go ukarała”¹¹.

Miedziany wąż spotkał się z entuzjastyczną oceną nie tylko w Petersburgu, ale także we Włoszech. Bolońska Akademia mianowała Bruniego swym honorowym członkiem, florencka – profesorem pierwszej klasy, a rzymska – honorowym profesorem. W samej zaś Rosji mimo zarzutów „teatralności” wypowiedzianych pod adresem dzieła, chłodnego akademizmu, a nawet eklektyzmu, oceniono dzieło bardzo życzliwie dla autora, co zachęciło go do dalszych poszukiwań artystycznych.

Łączyły się one nadal z wątkami biblijnymi, w tym także i ze starotestamentowymi, o czym mogą świadczyć obrazy *Ofiara Noego*, *Widzenie Ezechiela* czy *Światowy potop*. To ostatnie dzieło, przeznaczone dla soboru św. Izaaka, też ma wydźwięk katastroficzny. Na płótnie widnieje zaledwie kilku ludzi, gdyż pozostałych pochłonał żywioł wodny. Ci jeszcze żyjący szukają ratunku na skale, ale i ona zostanie wkrótce zalana przez potop. Jeden z tonących w geście rozpaczony podnosi ręce do góry. Widoczne są tylko one, człowieka zakryły już fale, co jeszcze bardziej potęguje nastrój grozy. Wrażenie rzeczywistości jest straszne, chociaż trudno mieć o to pretensje do artysty: tak właśnie wyobrażał sobie biblijny potop.

W pierwszej połowie XIX w. żył w Rosji malarz w pełnym tego słowa znaczeniu religijny – Aleksander Iwanow (1806-1858), powszechnie znany jako twórca panoramicznego obrazu *Chrystus zjawia się ludowi*. Z równym powodzeniem artysta sięgał do Starego Testamentu, od którego rozpoczęła się jego kariera w Rosji i na Zachodzie.

¹¹ F. M e r k u r i, *Opisanije bolszoj kartiny F. Bruni predstavljajuszczej kazn izrailtjan doždjom, zmieinym w pustynie Arawijskoj*, „Chudożestwiennaja gazieta” 1837, nr 4-5, s. 62. Jeden ze współczesnych znawców sztuki rosyjskiej, Zotow (dz. cyt., s. 205), swoiście interpretował dzieło Bruniego: „Tylko bezgraniczna i ślepa wiara, korzenie się przed niepojętą siłą bóstwa, a nie rozum, zbawia ludzkość – tak przemówił utwór Bruniego, deklarując reakcyjny program swego czasu”. Zapewne z powodu owego „reakcyjnego programu” niektóre syntezy malarstwa rosyjskiego w ogóle nie wymieniają nazwiska Bruniego. (Zob. np. *Kratkij oczerk russkoj kultury. S driewniejszych wriemion do 1917 goda*, Leningrad 1967; I. P i k u l e w, *Russkoje izobrazitielnoje iskusstwo*, Moskwa 1977).

Tak się bowiem złożyło, że jeszcze jako student Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu namalował obraz *Józef objaśnia w więzieniu sny nadwornemu piekarzowi i podczaszemu* (1827). Temat zaproponowały zresztą wszystkim wychowankom władze Akademii, a najlepsze dzieło miało być tradycyjnie wyróżnione złotym medalem.

Tym razem sięgnięto do Księgi Rodzaju, do opowieści o dziejach potomków Jakuba. Ulubiony jego syn Józef, wtrącony do więzienia egipskiego, napotkał tam dwóch dworzan faraona, którym na podstawie snów przepowiedział przyszłość. Podczaszemu oznajmił: „Po upływie trzech dni faraon wyświadczy ci łaskę i przywróci cię na twój dawny urząd”. Natomiast do piekarza powiedział: „Za trzy dni faraon rozkaże ściąć ci głowę i powiesić tve ciało na drzewie” (40, 13, 19).

Ten właśnie moment objaśniania snów utrwalił Iwanow na płótnie. Artysta zinterpretował motyw biblijny w duchu romantyzmu. Zainteresował go problem fatum, losu człowieka jako ofiary ślepych i tajemniczych sił, wobec potęgi których jednostka jest bezbronna. Na wyróżnienie zasługuje interesujący eksperyment młodego malarza. Dwie różne postacie dworzan, wyrażających zupełnie odmienne reakcje ludzi ułaskawionych i skazanych na śmierć, naszkicował na podstawie tego samego modelu. Obydwaj więźniowie dlatego właśnie przypominają z wyglądu braci-bliźniaków, sobowtórów uosabiających nadzieję oraz rozpacz. Pozujący artyście mężczyzna występuje na obrazie niczym aktor na scenie w dwóch rolach, bardzo sugestywnych pod względem pomysłu i wykonania.

Zdobycie złotego medalu za kompozycję *Józef objaśnia w więzieniu sny nadwornemu piekarzowi i podczaszemu* umożliwiło Iwanowowi wyjazd do Rzymu w charakterze stypendysty. Tutaj kontynuował nurt religijny w swej twórczości. Częstą lekturą malarza stała się Biblia, dostarczająca mu wielu nowych pomysłów.

Należał do nich cykl obrazów nazwanych przez Iwanowa „lubieżnymi” (sładostrastnyje). Spośród nich najwięcej energii twórczej zajęła mu kompozycja oparta na starotestamentowym wątku o Józefie i żonie Potifara. W nawiązaniu do Księgi Rodzaju przypomnijmy, że Józef – sprzedany przez braci do Egiptu urzędnikowi faraona, zjednał sobie jego życzliwość i został mianowany zarządcą domu. Uroda Józefa zwróciła uwagę żony Potifara, która usilnie namawiała młodzieńca do cudzołóstwa, ale za każdym razem bezskutecznie. Rozgniewana oczerniła niedoszłego kochanka przed mężem i ten wtrącił go do więzienia.

Iwanow wykorzystał w swym obrazie *Józef i żona Potifara* epizod następująco opisany w Starym Testamencie:

Pewnego dnia, gdy wszedł [Józef] do domu, aby spełnić swe obowiązki, i nikogo z domowników tam nie było, uchwyciła go ona za płaszcz i powiedziała: „Połóż się ze mną!” Lecz on [wyrwał się], zostawił płaszcz w jej ręku i wybiegł na dwór (39, 11-12).

Ten właśnie moment uwiecznił malarz rosyjski na płótnie. Zachowane warianty nieukończonego obrazu rejestrowały proces myśli twórczej Iwanowa. Cechą wspólną wszystkich szkiców poświęconych wątkowi Józefa i żony Potifara było dążenie do ukazania silnej namiętności, „występnej” miłości, fatalnego pojedynku dwóch serc, uczucia i rozsądku, żądzy posiadania oraz obawy przed popełnieniem grzechu.

W ujęciu Iwanowa żona Potifara jawi się jako *femme fatale*, gotowa na zdradę małżeńską w imię pozyskania miłości młodzieńca, „który miał piękną powierzchowność” (39, 6). Ten jednak stanowczo odrzucał propozycje natrętnej kobiety, widząc w tym naruszenie przykazań boskich: „Jakże mógłbym uczynić tak wielką niegodziwość i zgrzeszyć przeciwko Bogu?” (39, 9).

Malarza rosyjskiego zaintrygowała taka postawa. Kolejne szkice przygotowawcze do obrazu *Józef i żona Potifara* przekonują, że reakcje Józefa podlegały ewolucji, pokonując całą gamę uczuć, od oburzenia i gniewu poprzez rozterkę i niezdecydowanie aż do współczucia i sympatii dla prześladowanej go kobiety. Ostatni szkic nie pozostawia już wątpliwości, że Iwanow dał własne rozwiązanie motywu biblijnego. W jego interpretacji dramat przeżywa nie tylko żona Potifara, lecz i Józef, który ze strachu przed konsekwencjami musi odrzucić miłość nieobojętnej mu kobiety.

Cykl „lubieżnych” szkiców wzbogacił malarz osobliwą kompozycją, stanowiącą jakby odwrócenie sytuacji przedstawionej w omówionym obrazie. W drugiej Księdze Samuela Iwanow znalazł wątek uwiedzenia przez króla Dawida niezwykle pięknej żony wodza Uriasza o imieniu Betsabe. Na tym motywie namalował akwarelę *Betsabe*. Na pierwszym planie umieścił obnażoną kobietę przypominającą pod względem urody i budowy ciała antyczną boginię lub statwę. Pochylona nad miednicą nie zauważa, że za jej plecami na tarasie otoczonym zielenią drzew pojawił się Dawid. Wyraz jego twarzy pozwala się domyślać, że z trudem panuje nad swymi namiętnościami. Dalszy ciąg biblijnej opowieści mówi o cudzołóstwie Dawida z Betsabe, wysłaniu Uriasza na wojnę, w której zginął, i zaślubieniu jego żony oraz o pokucie za grzech objawionej przez proroka Natana.

W latach trzydziestych powstał jeszcze jeden obraz nawiązujący do losów Józefa, już jako namiestnika faraona. Kiedy bracia przybyli do Egiptu po zakup zboża, nie rozpoznany przez nich Józef postanowił poddać ich próbie. Rozkazał

włożyć do worka najmłodszego Beniamina srebrny puchar. Artysta namalował najbardziej dramatyczny moment – znalezienie przez wysłaną straż egipską rzekomo ukradzionego naczynia. Na twarzach braci maluje się zaskoczenie i rozpacz. Niczego nie rozumiejący Beniamin chwyta za rękę brata Judasza, który rozrywa sobie odzież na znak tragicznej pomyłki.

Pod względem kompozycyjnym można tu wyróżnić kilka wątków: znalezienie pucharu, groźby strażnika zamierzającego aresztować sprawcę przestępstwa, protest Beniamina i strach braci przed konsekwencjami oczywistego, zdawałoby się, dowodu kradzieży. Zamierzeniem Iwanowa była charakterystyka psychologiczna występujących postaci, analiza ludzkich zachowań i namiętności. Obraz *Bracia Józefa znajdują puchar w worku Beniamina* autor wysłał z Rzymu do petersburskiej Akademii. Później stworzył jeszcze wiele starotestamentowych szkiców, z których należy wymienić następujące: *Abraham i Izaak*, *Namaszczenie Dawida na króla*, *Dawid i Saul*, *Kain i Abel*, *Samson i Dalila*, *Sen Jakuba*, *Zbiór manny i przepiórek na pustyni*, *Prorok Jeremiasz*, *Ewa i szatan*, *Mojżesz przed Bogiem czytającym mu przykazania* i inne.

Tematyka sakralna absorbowwała także innych malarzy rosyjskich niższego lotu, którzy nigdy nie osiągnęli kunsztu Briułowa czy Iwanowa. Należał do nich Mikołaj Łomtiew (1816-1858) autor kompozycji *Aniołowie oznajmiają karę Bożą Sodomie i Gomorze*; wykorzystane tu realia biblijne nawiązują do Księgi Rodzaju. U zamieszkałego w Sodomie Lota zjawili się dwaj aniołowie i oznajmili mu:

Kogokolwiek masz jeszcze w tym mieście, zięcia, synów i córki oraz wszystkich bliskich, wyprowadź stąd. Mamy bowiem zamiar zniszczyć to miasto, ponieważ wołanie przeciw niemu do Jahwe tak się wzmogło, że Jahwe posłał nas, aby je zniszczyć (19, 12-13).

A w tym samym czasie mieszkańcy Sodomy otoczyli dom Lota, domagając się wydania im dwóch mężczyzn, którzy przyszli do niego. Jednakże perswazje gospodarza nie odniosły skutku i rozwścieczony tłum zamierzał wyłamać drzwi. Wówczas obydwaj mężowie, w postaci których przeistoczyli się aniołowie, porazili oblegających ślepotą.

Po zakończeniu pracy Łomtiew wysłał obraz do petersburskiej Akademii, dzięki czemu stał się znany. Od razu też dostrzeżono wpływy mistrza Bruniego w zakresie tematyki i kompozycji. Wzorem swego nauczyciela Łomtiew wybrał „katastroficzną” wątek tłum dotkniętego nieszczęściem. W ślad za Brunim dokonał podziału swego wielofigurowego obrazu na kilka grup ludzi, którzy

w teatralnych pozach (znowu analogia) przeżywają męki fizyczne spowodowane nagłym nieszczęściem. Również efekty świetlne i skonstrastowane ze sobą barwy zbliżają do siebie obydwie obrazy, które przecież wyrosły z tradycji malarstwa akademickiego, co stanowi jeszcze jedną wspólną ich cechę.

Zarówno w Rzymie jak i w Petersburgu ulubioną lekturą Łomtiewa była Biblia, dostarczająca mu tematów do szkiców i rysunków. Wśród nich znalazła się kompozycja *Zabijanie pierworodnych egipskich*. Geneza obrazu wiedzie nas do Księgi Wyjścia. Artystę nie zainteresował jednak *exodus* Żydów z niewoli egipskiej, ale przedsięwzięte przez Mojżesza próby uzyskania zgody faraona na opuszczenie przez Izraelitów jego państwa.

Z powodu oporu władcy egipskiego Bóg zsyłał na jego lud różne nieszczęścia. Pod ich wpływem faraon skłaniał się do kompromisu, ale zawsze usztywniał swe stanowisko po odwołaniu plag. Sytuacja taka powtarzała się kilkakrotnie. I dopiero ostatnia kara wpłynęła na uwolnienie ludu izraelskiego:

O północy Jahwe pozabijał wszystko pierworodne Egiptu: od pierworodnego syna faraona, siedzącego na swym tronie, aż po pierworodnego tego, który był zamknięty w więzieniu, a także wszelkie pierworodne z bydła. [...] Podniósł się wielki krzyk w Egipcie, gdyż nie było domu, w którym nie byłoby umarłego (12, 29-30).

Taka właśnie scena została namalowana przez Łomtiewa. Zacytowane wersety zawierają wątek katastroficzny często wykorzystywany przez malarzy akademickich (Briulłow, Bruni). Idąc ich śladami Łomtiew ukazał tłum Egipcjan także rozczłonkowanych na mniejsze grupy. Są nimi rodziny oplakujące śmierć swych pierworodnych.

Panika ogarnęła wszystkich bohaterów obrazu z wyjątkiem Mojżesza. Właśnie ku niemu rzucają się ludzie z błagalnymi prośbami o odwołanie plagi. Ten jednak, usytuowany na pierwszym planie, wyciągniętą we władczym geście ręką wskazuje kolejne ofiary gniewu Boga. Niesamowity nastrój grozy potęguje ciemny koloryt obrazu. Akcja rozgrywa się przecież w nocy. Dlatego wielu ludzi dotkniętych nieszczęściem nie zdążyło się ubrać.

Ale też z takiego powodu malarz musiał jakoś rozwiązać problem oświetlenia obrazu. Uczynił to w najprostszy sposób: wyglądający zza chmur księżyc rzuca snop światła na bielejące w oddali piramidy. Natomiast umieszczona na pierwszym planie ludność egipska jest bardzo skąpo oświetlona przez poświatę księżycową. Jednakże w zupełności to wystarcza widzowi do rozróżnienia poszczególnych grup ludzi, a nawet ich reakcji i zachowań.

Znacznie skromniejszy pod względem formatu oraz liczby postaci jest inny szkic Łomtiewa będący ilustracją epizodu ze Starego Testamentu – *Trzej młodzieńcy w piecu ognistym*. I tym razem nietrudno odnaleźć pierwowzór. Jest nim Księga Daniela, w której znajdujemy opowieść o przygodach wymienionego proroka na dworze króla Babilonii Nabuchodonozora. Władca ów rozkazał wnieść złoty posąg, któremu poddani musieli oddawać cześć. Tym bałwochwalczym żądaniom sprzeciwiło się trzech młodzieńców żydowskich. Za nieposłuszeństwo wrzucono ich do rozpalonego pieca. „I chodzili wśród płomieni wysławiając Boga i błogosławiąc Pana” (3, 24). W dalszej części opowieści Daniela czytamy o czterech mężczyznach przechadzających się pośród ognia. „Wygląd czwartego przypomina anioła” – czytamy w Księdze Daniela (3, 25).

Łomtiew dokonał pewnych modyfikacji w stosunku do biblijnego pierwowzoru. W wersji malarza młodzieńcy nie spacerują, lecz stoją obok siebie, a nad nimi wznosi się świetlista postać anioła, który rozpostartym płaszczem zabezpiecza ich przed skutkami działania ognia. Zaś w dolnej części obrazu widnieją zdumione i przerażone postacie Babilończyków, świadków dziwnego zdarzenia. Jest wśród nich także sam Nabuchodonozor. Według przekazu biblijnego król rozkazał młodzieńcom opuścić piec, a następnie zadeklarował swą tolerancję wobec wyznawanej przez nich wiary.

W odróżnieniu od Łomtiewa, który nader często szukał natchnienia w Biblii, inny malarz epoki romantyzmu – Grzegorz Łapczenko (1801-1876)¹² – tylko raz zwrócił się do Pisma św. po temat dla swego najbardziej znanego dzieła *Zuzanna zaskoczona przez starców*. Opowieść o bardzo pięknej i cnotliwej żonie Joakima, bogatego Żyda posiadającego dom z ogrodem, znalazł Łapczenko w Księdze Daniela, opisującej czasy niewoli babilońskiej.

Modelką pozującą do postaci Zuzanny była niezwykle piękna Włoszka Wiktoria Caldoni, która później została żoną Łapczenki. Wybór takiej modelki całkowicie odpowiadał cechom biblijnego prototypu. Malarz włożył cały kunszt w wykreowanie tej postaci na płótnie jako rzeczywiście klasycznego wzoru kobiecego piękna.

Obraz przedstawia scenę przygotowań Zuzanny do kąpieli. Basen jest już napełniony wodą. Na kamiennej ławie obok niego siedzi obnażona kobieta. Zaś za jej plecami, pod drzewem, widnieją obleśne fizjonomie dwóch starców spoglądających pożądlwym wzrokiem na ciało Zuzanny. Mamy tu do czynienia

¹² Łapczenko urodził się na Ukrainie w rodzinie starosty cerkiewnego. Do Akademii Sztuk Pięknych wstąpił w 1822 r. Jego nauczycielem był znany profesor malarstwa Andrzej Iwanow – ojciec Aleksandra. W 1829 r. wyjechał na studia do Rzymu, gdzie zaprzyjaźnił się z Aleksandrem Iwanowem.

jakby z nałożeniem się dwóch konwencji artystycznych: romantycznego piękna z naturalistycznym nalotem erotyzmu. Można także zauważyć odejście malarza od pierwowzoru biblijnego. W ujęciu Łapczenki Zuzanna jest modelką demonstrującą widzowi swe harmonijne piękne ciało, jakby wykute w marmurze. Natomiast starotestamentowa bohaterka była kobietą cnotliwą i wstydliwą, czego zupełnie nie widać na obrazie rosyjskiego malarza. Wbrew tytułowi Zuzanna wcale nie jest zaskoczona obecnością starców w ogrodzie.

Taki właśnie zarzut sprzeniewierzenia się intencjom biblijnym wysunął pod adresem Łapczenki jego mistrz Andrzej Iwanow po obejrzeniu przysłanego z Rzymu do Petersburga dzieła *Zuzanna zaskoczona przez starców*. W liście do syna Aleksandra pisał w 1833 r. o swych wrażeniach:

Obraz ten, trzeba to przyznać, godny jest pochwały. Jednakże analizując go dokładniej nie jestem z niego zadowolony. Wydaje mi się, że artysta niezbyt wnikliwie namalował ten wątek i pokazał widzom nie taką Zuzannę, o jakiej mówi Pismo Święte. Jest to jakaś modelka ustawiona w takiej pozycji, aby zachwycić widza, podczas gdy powinna tego uniknąć, gdyż kapie się w miejscu ukrytym od obcych oczu i nie spodziewa się żadnego niebezpieczeństwa. Dlatego jej czynności powinny być nieskrępowane czyjąś obecnością i dlatego też nie powinna kierować swych oczu na widza. Wówczas rzeczywiście wykonywałaby swe czynności tylko dla siebie samej. Bez tego wygląda na podejrzaną uwodzicielkę, a nie na cnotliwą kobietę. A zatem moral tego obrazu ginie w oczach widza¹³.

Spośród pozostałych drugorzędnych malarzy rosyjskich na uwagę zasługuje jeszcze Fiodor Zawiałow (lata życia nieznane), który stał się znany w latach trzydziestych dzięki panoramicznemu obrazowi *Samson burzący świątynię Filistynów*, eksponowanemu na wystawie malarstwa w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (1836).

Opowieść o Samsonie znalazł autor w starotestamentowej Księdze Sędziów. Wymieniony bohater biblijny słynął z niezwykłej siły. Będący z nim w konflikcie Filistyni usiłowali rozszyfrować tajemnicę jego mocy. W tym celu namówili Dalilę aby wy dobyła sekret od zakochanego w niej Samsona. Gdy się dowiedzieli, że siła tkwi w długich włosach moczarza, obcięli je podczas snu, po czym pojмали go, oślepiłi i wtrącili do więzienia. Gdy mu odrosły włosy

¹³ „Russkij chudożestwiennyj archiw” 1892, wypusk 3, s. 154. W dalszej części listu Iwanow pisał do syna o reakcji Mikołaja I, który wraz ze swą rodziną zwiedził ekspozycję malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych. Kiedy kroczący na czele swego rodzinnego orszaku monarcha ujrzał *Zuzannę zaskoczoną przez starców*, natychmiast zawrócił mówiąc do żony: „Nie masz tu czego oglądać”. Później wydał polecenie, aby wspomniany obraz Łapczenki przenieść do takiej sali, którą łatwo ominąć podczas zwiedzania galerii malarstwa.

odzyskał dawną siłę i okrutnie zemścił się na wrogach, burząc ogromną świątynię, w której znajdowało się około trzech tysięcy mężczyzn i kobiet. Wraz z nimi zginął także Samson.

Obraz Zawiałowa wpisuje się w serię płócien akademickich o tematyce katastroficznej. Była ona wówczas modna w malarstwie rosyjskim i została należycie doceniona przez profesorów Akademii. Zawiałowowi przyznano złoty medal, co dawało mu przywilej wyjazdu do Rzymu. Tam namalował kilka płócien o tematyce sakralnej, ale zaczerpniętej z Nowego Testamentu.

Inspiracje biblijne osiągnęły w malarstwie rosyjskim swoje apogeum w latach 1830-1850. Obrazy o takiej tematyce chętnie nabywała rodzina carska, a w ślad za nią arystokratyczne kręgi społeczeństwa rosyjskiego. W programie Akademii zajmowały one eksponowaną rolę. Tendencja taka była podtrzymywana zwłaszcza przez samego Mikołaja I, gdyż stanowiła argument na korzyść słuszności teorii „oficjalnej narodowości”, akcentującej doniosłą funkcję prawosławia i samowładztwa w wychowywaniu młodego pokolenia Rosjan.

ВЕТХОЗАВЕТНЫЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Резюме

Русская живопись первой половины XIX века развивалась почти исключительно в кругу влияния Петербургской академии художеств. Это известное учебное заведение много десятилетий пропагандировало неизменный эстетический образец, обоснованный исторической, мифологической и библейной тематикой. Такая тенденция стимулировалась правительственным фактором, целью которого было отвлечение таким образом внимания художников от общественных и политических дел. Художники также охотно обращались к религиозным мотивам, которые позволяли им определить свое отношение к актуальным проблемам современной России с помощью аллюзии, символики и исторических параллелей.

Настоящая статья посвящена анализу той части русской живописи, которая выводится с ветхозаветных источников. В хронологической последовательности рассматриваются картины Ореста Кипренского, Карла Брюллова, Федора Бруни, Александра Иванова, Николая Ломтева, Григория Лапченко и Федора Завялова. Все они пребывали в Риме как стипендисты русского правительства, благодаря чему могли общаться с европейским искусством, а это оказало определенное влияние на создание ими оригинальных произведений живописи.