

Konstanty Kalinowski

MOTYW TONĄCEGO OKRETU W MALARSTWIE IWANA K. AJWAZOWSKIEGO

1

Wzrost zainteresowania w ostatnich latach XIX wiekiem zdecydował o intensyfikacji badań nad sztuką tego stulecia, a efekty tych badań wprowadziły zasadnicze zmiany w dotychczasowym obrazie malarstwa XIX wieku¹. Odnotować wypada jako tendencje najistotniejsze: próby wyjścia poza linearny schemat następstw stylowych romantyzm — realizm — impresjonizm, interpretowanych w sposób deterministyczny jako stały proces konfrontacji artystów awangardowych z oficjalną sztuką akademicką, a także zerwanie z wartościowaniem malarstwa XIX stulecia z perspektywy awangardy malarskiej przełomu XIX/XX w., a więc wyłącznie według kryterium „nowoczesności” lub „prekursorstwa” i w związku z tym odchodzenie od genetycznego modelu prezentacji sztuki tego stulecia jako kolejnych konkretyzacji awangardy. Znamienna jest także rezerwa wobec takich niedawno kreowanych modeli XIX wieku, jak „stulecia naturalizmu” czy „stulecia pejzażu”².

Jednym ze sposobów konstruowania nowego obrazu malarstwa XIX wieku jest śledzenie motywów malarskich jako elementów mobilnych, lecz zarazem stale obecnych i łatwo przechodzących przez granice zmian

¹ Jako najbardziej ważne wymienić wypada: W. Hofmann, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*. München 1960 (II wyd. 1974); R. Hamann, J. Hermand, *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, t. I - III. Berlin 1965 - 1967; R. Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte*, t. 11. Berlin (W.) 1966; A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London 1971. Zagadnienie malarstwa akademickiego XIX wieku w najnowszych publikacjach omawia M. Poprzęcka, *Renesans pompierów* (w niniejszym tomie), tamże obszerna literatura.

² E. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe: 1780 to 1880*. London 1960.

stylowych tak charakterystycznych dla tego wieku. Takie modelowe ujęcie sztuki XIX stulecia zrealizował w swojej książce Werner Hofmann³. Również inne prace poświęcone różnorodnym motywom malarstwa XIX wieku przyniosły szereg interesujących spostrzeżeń⁴.

Motyw, w ujęciu badaczy sztuki XIX wieku⁵, ma przede wszystkim charakter formalny, wizualny, lecz zarazem jest on także nośnikiem określonych treści. Motyw nie jest jednak jednoznaczny z tematyką czy tym, co określamy jako ideę dzieła, gdyż o jego istocie decyduje głównie jego obrazowy charakter. Właśnie charakter obrazowy decyduje o możliwości wykorzystania motywu jako istotnego elementu poznawczego w badaniach nad sztuką⁶. Motyw nie ogranicza się tylko do przedstawienia danego obiektu (okrętu, okna, burzy), lecz także prezentuje przebieg określonego wydarzenia w które ów obiekt jest włączony. Obrazowy charakter obiektu i działania powoduje, że w określonych fazach malarstwa motywy często wykorzystywane nabierają charakteru symboli. Zasadniczą cechą tak wyeksplikowanego motywu jest jego dwuwarstwowość — istnienie warstwy obrazowej i semantycznej, których odczytanie w możliwie pełnym zakresie jest zadaniem badań nad motywami⁷. Zdaniem Schmolla⁸ jest to zastosowanie badań ikonograficznych i ikonologicznych wobec zjawisk artystycznych XIX wieku, z pewnymi oczywiście modyfikacjami wynikającymi ze specyfiki materiału zabytkowego — „ikonologia sztuki nowoczesnej”.

Poszukiwania zróżnicowanego, a zarazem bardziej obiektywnego, obrazu zjawisk artystycznych oraz próby konstruowania nowego modelu sztuki XIX wieku nie objęły jak dotąd niezmiernie interesującego materiału, ja-

³ Hofmann, op. cit.

⁴ L. Eitner, *The open Window and the stormtossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism*. The Art Bulletin, 37, 1955, s. 281 - 290; H. Ladendorff, *Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts*. W: Festschrift E. Trautscholdt. Hamburg 1965, s. 173 - 188; zbiór studiów w tomie *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*. München 1970; J. Białostocki, *Od heroicznego grobowców do pogrzebu chłopca*. W: *Ikonomia romantyczna*. Warszawa 1977, s. 117 - 144. A. B. Holcomb, *The Bridge in the Middle Distance. Symbolic elements in Romantic Landscape*. The Art Quarterly, t. 37, 1974, nr 1, s. 31 - 59.

⁵ Problematykę badań nad motywami w literaturoznawstwie omawia E. Frenzel, *Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft*. W: *Beiträge zur Motivkunde...*, op. cit., s. 253 - 261, referując tezy większej pracy tejże, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 1966; por. także E. Sarnowska-Temeriusz, *W kręgu badań tematologicznych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 145 - 171.

⁶ J. A. Schmol gen. Eisenwerth, *Zur Methodischen Abgrenzung der Motivkunde*. W: *Beiträge zur Motivkunde...*, op. cit., s. 9 - 12.

⁷ Tamże, s. 11.

⁸ Tamże, s. 11.

kim jest malarstwo rosyjskie⁹. Wydaje się, że przyjęcie perspektywy obserwacji proponowanej przez zwolenników badań motywów może przynieść interesujące konstatacje również przy zastosowaniu jej wobec malarstwa rosyjskiego XIX stulecia. Artykuł niniejszy stanowi próbę wykorzystania tej metody interpretacji niektórych dzieł czołowego malarstwa rosyjskiego XIX wieku — Iwana Ajwazowskiego.

2

Przedstawienie okrętu na wzburzonym morzu, burzy morskiej, tonącego statku i rozbitków wśród szalejącego żywiołu uznać wypada za jeden z bardziej popularnych od czasów romantyzmu motywów europejskiego malarstwa¹⁰. Także w ówczesnej literaturze motyw ten cieszył się dużą popularnością. Wyjaśnienia tej popularności szukać należy z jednej strony w silnej tradycji obrazowej tego typu przedstawień i związanych z nimi znaczeń symbolicznych i literackiej metaforyki, z drugiej — w dokonującej się od początków XIX wieku ich publicystycznej aktualizacji, modyfikacji formy wizualnej i wzbogaceniu repertuaru znaczeń symbolicznych.

W dziejach literatury motyw „*navigatio vitae*”, obejmujący przedstawienie morza i przedstawienie okrętu, lecz zarazem i akcję podróży morskiej w jej przebiegu czasowym, w którym podróż morska lub podróż łodzią stanowi metaforę życia ludzkiego i jego zmiennych losów, pojawił się już w poezji antycznej¹¹. W literaturze i sztuce chrześcijańskiego średniowiecza, morze, okręt i burza morska stanowiły popularną ilustrację moralizatorsko ujętego tematu „*navigatio vitae*”. Jednocześnie okręt uzyskał charakter symbolu — ukazywany na falach wzburzonego morza oznaczał często Kościół¹². Motyw „*navigatio vitae*” spotykamy także w litera-

⁹ *История русского искусства*, t. VIII, IX, X. Москва 1961 - 1968.

¹⁰ Eitner, op. cit.; D. Sternberger, *Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie*. W: Über den Jugendstil und andere Essays. Hamburg 1956, s. 50 - 61; B. Blume, *Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik*. Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft, t. 2, 1958, s. 145 - 161; T. S. R. Boase, *Shipwrecks in English Romantic Painting*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXII, 1959, nr 3/4, s. 332 - 346; E. Hüttinger, *Der Schiffbruch. Deutung eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert*. W: Beiträge zur Motivatikunde..., op. cit., s. 211 - 244; G. Eager, *The Iconography of the Boat in 19-th Century American Painting*, Art Journal, Spring 1976, XXXV/3, s. 224 - 230; W. Timm, *Schiffe und ihre Schicksale. Maritime Ereignisbilder*. Rostock 1976, II. *Schiffbruch und Untergang*, s. 38 - 66, III. *Strandung*, s. 67 - 99, VIII. *Schiffbrüchig*, s. 168 - 181.

¹¹ B. Blume, *Die Kahnfahrt. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Euphorion, 3, t. 51, 1957, s. 355 - 384; tenże, *Das Bild des Schiffbruchs...*, op. cit., s. 145 - 161; Hüttinger, op. cit., s. 217.

¹² Hüttinger, op. cit., s. 217; K. Goldammer, *Das Schiff der Kirche, ein antiker Symbolbegriff aus der politischen Metaphorik in eschatologischer und ekklesiologischer Umdeutung*. Theologische Zeitschrift, 6, 1950, s. 232 - 237.

turze renesansowej. W poezji barokowej podróż morska i związana z nią nieodłącznie możliwość katastrofy okrętu nie tylko stanowiła ulubioną metaforę narażonego na różnorakie niebezpieczeństwa życia ludzkiego, lecz morze jako żywioł zmienny i niebezpieczny było często synonimem zmienności i przemijalności — synonimem „Vanitas”¹³.

Z takiej wielowiekowej tradycji wyrasta swoiste ujęcie podróży morskiej w literaturze romantycznej, począwszy od Samuela Taylora Coleridge'a *The Rime of the Ancient Mariner* (1797/98). Romantyzm wzbogacił dotychczasową religijną determinację tematu podróży morskiej jako „navigatio vitae” o element konfrontacji człowieka z naturą; morze staje się istotnym elementem egzystencjalnym — żywioł przeciwstawiany jest człowiekowi, lecz jednocześnie także go uzupełnia, człowiek uzyskuje samoświadomość w obliczu natury. Takie ujęcie motywu burzy, morza i okrętu spotykamy w poezji G. Byrona, H. Heinego, K. M. Brentano, Ch. Baudelaire'a, E. A. Poe'a aż po teksty modernistów G. Trakla, H. von Hofmannsthala czy A. Rimbauda¹⁴. Motyw ten jest także popularny w romantycznej poezji rosyjskiej u A. Puszkina, A. Odojewskiego, F. Baratyńskiego i N. Jazykowa. Równocześnie u romantyków następuje restytucja antycznego motywu „barki umarłych”, wzbogacając interesujący nas motyw i o ten zakres asocjacji¹⁵.

Romantyzm wzbogacił tradycyjny zakres znaczeń motywu w jego egzystencjalnym ujęciu o charakterystyczne dla epoki elementy: zafascynowanie cierpieniem fizycznym i duchowym, zamiłowania do tajemniczości i makabry, poszerza go o tematykę aktualną, sensacyjną i egzotyczną. W Anglii, której społeczeństwo związane było silnie z problemami morza, katastrofa okrętu, śmierć na morzu i losy rozbitków — zjawiska powszechne, wynikające z minimalnego stopnia bezpieczeństwa żeglugi na drewnianych żaglowych okrętach — stają się w początkach wieku XIX wręcz jednym z obsesyjnych koszmarów współczesnego życia¹⁶.

W literaturze, malarstwie i grafice europejskiej XIX wieku motyw burzy i katastrofy morskiej uzyskał wielopłaszczyznowe znaczenie. Mógł być odczytywany w sposób dosłowny jako reportaż z konkretnego, historycznego wydarzenia, z całym zasobem faktów jednostkowych, lecz zarazem dzięki trwaniu tradycji literackiej i chrześcijańskiej interpretacji „navigatio vitae” — także w znaczeniu metaforycznym. Wystarczy przypomnieć chociażby różnorodne, współczesne interpretacje np. „Tratwy Meduzy” Th.

¹³ Hüttinger, op. cit., s. 226; por. także A. Henkel, A. Schöne, *Emble-mata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, szp. 67, 97, 1463, 1467 - 68, 1470.

¹⁴ Hüttinger, op. cit., s. 228 - 230.

¹⁵ Tamże, s. 217.

¹⁶ Boase, op. cit., s. 332 - 334.

Gericaulta, zarówno jako wiernego reportażu, jak i w sensie przenośnym jako zobrazowanie pojęcia Nadziei, lecz również — jak tego chciał w 1824 roku Batissier — jako upostaciowanie sporu o odrodzenie Ojczyzny i obraz zagubionego, pozbawionego kierownictwa społeczeństwa¹⁷. Także obraz zatytułowany „Rozbita Nadzieja” C. D. Friedricha odczytywano jako symbol zagubienia człowieka wśród obcej i wrogiej natury, chociaż impulsu do jego namalowania dostarczyło rzeczywiste wydarzenie¹⁸.

W warstwie obrazowej motyw burzy morskiej i katastrofy okrętu uległ także w początkach XIX wieku istotnym modyfikacjom. Obok rodzajowego ujęcia tematyki morskiej, narzucającego realistyczną formułę obrazowania, dominującego w holenderskim i flamandzkim malarstwie XVII i XVIII wieku, w malarstwie włoskim prawie do końca XVIII wieku przeważało alegoryczne traktowanie tematu w konwencji chrześcijańskiej „navigatio vitae” oraz posługiwanie się stereotypowymi formułami, rekwizytami i sztafażem, mającymi podkreślić malowniczość i grozę wydarzenia w typowych dziełach tego gatunku u S. Rosy, M. Ricci czy F. Guardiego. Właściwie dopiero w obrazach J. C. Verneta z końca XVIII wieku burza i katastrofa morska tracą w pewnym stopniu alegoryczny charakter i zostają wzbogacone o elementy obserwacji rzeczywistości, co — niezależnie od odmiennej konwencji malarskiej wywodzącej się od S. Rosy — nadaje im formę podobną do północnoeuropejskiej maryny.

W I połowie XIX wieku następuje wyraźne zróżnicowanie opracowania malarskiego interesującego nas motywu. W wyniku zmian zachodzących w angielskim malarstwie historycznym¹⁹, począwszy od słynnego obrazu J. S. Copleya „Watson i rekin” (1778), rozpowszechnia się reportażowy sposób przedstawienia wydarzenia z zachowaniem jego realiów. Jest on kontynuowany przez cały XIX wiek przede wszystkim w szeroko rozpowszechnionym rodzaju, tzw. „obrazach kapitańskich” — realistycznych reportażach wykonywanych na zamówienia kapitanów, przedstawiających wydarzenia z historii konkretnych statków²⁰. Reportażowe ujęcie motywu stosowano w grafice popularnych czasopism, przynoszących najnowsze wiadomości, np. „Leipziger Illustrierte Zeitung” czy „Illustrated London News”. Także w obrazach historycznych lub batalistycznych dominowało rzeczowe, realistyczne przedstawienie wydarzenia. Istniał jednak i odmienny sposób ujęcia motywu z nadaniem mu również symbolicznego charakteru, np. u C. D. Friedricha lub w innych dziełach XIX-wiecznego

¹⁷ Hüttinger, op. cit., s. 212 - 213.

¹⁸ Wyprawa statków „Griper” i „Hecla” w 1819 r. por. W. Stechow, C. D. Friedrich und der „Griper”. W: Festschrift Herbert von Einem. Berlin 1965, s. 242 - 246.

¹⁹ E. Wind, *The Revolution of History Painting*. Journal of the Warburg Institute, 2, 1938, s. 116 - 127.

²⁰ Timm, op. cit., por. il. 7, 8, 9, 10, 19, 59.

malarstwa, charakteryzujących się, jak to określił Rudolf Zeitler, „dualistyczną” strukturą obrazowania²¹. Spotykamy jednak także i ujęcie „mystyczne” interesującego nas motywu, kontynuujące tradycję holenderskiego malarstwa rodzajowego XVII i XVIII wieku. W tym ostatnim wypadku konwencja malarska zależna była w pierwszym rzędzie od chronologii powstania obrazu i oscylowała pomiędzy realistycznym odtworzeniem wycinka rzeczywistości a impresjonistycznym studium wrażenia ruchu, koloru i światła.

Mając na uwadze wymienione czynniki kształtujące motyw burzy i katastrofy okrętu w europejskim malarstwie XIX wieku, można spróbować odpowiedzieć, jak funkcjonuje interesujący nas motyw w — uznawanej powszechnie za realistyczną — twórczości Iwana Ajwazowskiego²².

3

Motyw tonącego okrętu i rozbitków na morzu stanowił częsty temat marynistycznych płócien Ajwazowskiego, dla którego już samo morze jako żywioł było zjawiskiem fascynującym tak w stanie pogodnego uspokojenia, jak i momentach dramatycznych, w stadium burzy²³. Nie uwzględniając licznej grupy obrazów zatytułowanych „Burza na morzu”, z okrętem na wzburzonym morzu lub okrętem walczącym ze sztormem, które nie eksponują jednak w sposób jednoznaczny momentu zagłady statku i załogi, w samych zbiorach radzieckich znajdują się co najmniej 22 płót-

²¹ Zeitler, op. cit., s. 35 - 45.

²² Podstawową monografią jest publikacja Н. С. Барсамов, *Иван Константинович Айвазовский 1817 - 1900*. Москва 1962 (cytowany dalej Барсамов, *Айвазовский*), poza tym: П. Каратыгин, *Иван Константинович Айвазовский и его художественная XLII-летняя деятельность 1836 - 1878*, Русская Старина, 1878, t. 21, s. 649 - 674; t. 22, s. 423 - 445; t. 23, s. 55 - 74, 281 - 306; Иван Константинович Айвазовский в 1878 - 1881, Русская Старина, 1884, t. 31, s. 411 - 436; hasło Ajwazowski u: Н. П. Собко, *Словарь русских художников*, t. 1, С-Петербург 1893; А. Н. Бенуа, *Русская живопись в XIX веке*, Петербург 1902, s. 200 - 201; Ф. И. Булгаков, Н. Н. Кузмин, *И. К. Айвазовский и его произведения*. С-Петербург 1901; Н. Николаева, *И. К. Айвазовский*. Москва 1914; O. Wulff, *Die Neurussische Kunst*. Augsburg 1938, s. 124 - 127; А. М. Скворцов, *И. К. Айвазовский*. Москва 1942; О. А. Ласковская, *Великий русский маринист*, Искусство, 1951, № 1, s. 74 - 81; М. С. Саргсян, Г. Г. Аратюнян, Г. М. Шагирян, *Айвазовский. Документы и материалы*. Ереван 1967 (cyt. *Документы*); Н. С. Барсамов, *Айвазовский в Крыму*. Симферополь 1970, s. 5 - 44; Publikacje albumowe reprodukcji dzieł artysty: Н. С. Барсамов, *И. К. Айвазовский, Альбом репродукций*. Москва 1955 (cyt. Барсамов-1); Н. С. Барсамов, *И. К. Айвазовский*. Москва 1963 (cyt. Барсамов-2).

²³ Wśród 747 obrazów olejnych, znajdujących się w zbiorach państwowych i prywatnych w ZSRR, zestawionych w spisie u Барсамов, *Айвазовский*, op. cit., s. 194 - 216, przeszło 30, sądząc z tytułów, ma za temat burzę morską, okręt w czasie sztormu lub wzburzone morze. Liczba obrazów Ajwazowskiego o tej tematyce w zbiorach poza ZSRR nie jest mi znana. Bez obawy można uznać ten motyw (prawie 1/7 wszystkich uchwytnych dzieł) za bardzo popularny w twórczości Ajwazowskiego.

na, których głównym motywem jest tonący okręt albo rozbitkowie. W niniejszym studium uwzględniono najbardziej reprezentacyjne i popularne dzieła malarza (znajdujące się od dawna w zbiorach muzealnych), prezentujące zasadniczy repertuar elementów, powtarzanych wielokrotnie w różnych wariantach w licznych innych płótnach o tej tematyce.

Zanim przystąpimy do próby scharakteryzowania retoryki stosowanej przez Ajwazowskiego w obrazach z motywem tonącego okrętu i rozbitkami, przedstawić wypada jego kontakty z współczesnym malarstwem europejskim, a tym samym zaprezentować twórczość Ajwazowskiego w kontekście malarstwa tzw. akademickiego, eksponowanego na oficjalnych salonach i wystawach.

W okresie kształcenia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu (lata 1833 - 1837), najpierw w pracowni malarstwa pejzażowego Maksyma Nikiforowicza Worobiowa (1787 - 1855), a następnie w pracowni batalistyki Aleksandra Iwanowicza Zauerweida (1782 - 1844), zapoznał się Iwan Konstantinowicz Ajwazowski (1817 - 1900) z malarstwem XVII- i XVIII-wiecznych marynistów holenderskich, L. Backhuysena, S. de Vliegera, A. Coypa, J. Ch. Schotela i innych, znajdującym się w zbiorach Ermitażu²⁴. W czasie pobytu w Akademii kopiował także pejzaże Claude Lorraina²⁵. Jednak niewątpliwie istotniejsze znaczenie dla formowania się stylu młodego malarza miało zetknięcie się Ajwazowskiego z czołowym ówczesnie marynistą francuskim Filipem Tanneurem (1795 - 1878)²⁶, który przybył na początku 1835 roku z Paryża do Petersburga na zaproszenie cara Mikołaja I. W czasie prawie rocznej pracy u Tanneura, któremu pomagał przy realizacji zamówień dla dworu cesarskiego, Ajwazowski poznał dobrze stosowaną przez francuskiego malarza technikę przedstawiania żywiołu morskiego, fal, piany morskiej, powietrza, chmur, wypracowaną na podstawie znajomości starych mistrzów holenderskich, a także twórczości marynistycznej W. Turnera²⁷. Poprzez Tanneura zapoznał się Ajwazowski wcześniej z obiegowymi motywami europejskiego malarstwa marynistycznego. Spośród 6 nagrodzonych złotymi medalami prac Ajwazow-

²⁴ Por. P. Gubčevski, *The State Hermitage. West European Painting. Album of Reproductions*. Moscov 1957.

²⁵ Русская Старина, t. 21. 1878, s. 657.

²⁶ Thieme - Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. XXXII, 1938, s. 433 - 434.

²⁷ Stosunek młodego Ajwazowskiego do twórczości Tanneura ilustruje jego list do mecenasa i opiekuna Aleksego Romanowicza Tomiłowa z dnia 9 I 1835 r.: „Wczoraj byłem w Ermitażu [...] i miałem honor zobaczenia kilka obrazów wielkiego Tanneura. Nie jestem w stanie przekazać mojego zdumienia z obserwacji jego dzieł. Nie wiem kogo [one] nie zadziwią. On sam był bardzo łaskawy [dla mnie] i prosił pokazać mu coś z moich prac [...] Proszę przesłać [...] szczególnie ostatnią burzę [...], gdyż chciałbym zapoznać się z nim bliżej”. Cyt.: *Документы*, op. cit., s. 14. O wpływie

skiego, stanowiących w 1838 roku własność Akademii, dwie poświęcone były interesującym nas motywom: nr 4 — „Pejzaż nocny z płonącym na morzu okrętem” i nr 6 — „Tonący okręt”²⁸. Motyw nocnej maryny powstał nie tylko pod wpływem konkretnej inscenizacji teatralnej, lecz stanowił niewątpliwie także znamienne reminiscencję holenderskiego malarstwa Aerta van der Neera²⁹. Motyw tonącego okrętu w romantycznej interpretacji pojawił się więc w twórczości Ajwazowskiego jeszcze przed ukończeniem Akademii. W recenzji z wystawy akademickiej z 1837 roku³⁰ znalazł się opis obrazu Ajwazowskiego, przedstawiającego tonący okręt. Malarz umieścił statek na dalszym planie, na bliższym natomiast łódź ratunkową z załogą i pasażerami unoszoną na grzbiecie fali. Jeden z członków załogi wciąga do łodzi tonącego. W pobliżu pływa wśród fal ułamek masztu, na którym rozbitek usadowił dziecko i wzywa pomocy ludzi z łódki. Figury ludzi były małe, twarze niewidoczne, dramatyzm sytuacji przekazany został jedynie żywą gestykulacją.

W 1840 roku Ajwazowski jako stypendysta Akademii udał się do Włoch. Droga jego wiodła poprzez Berlin, Drezno, Wiedeń, do Triestu i dalej do Wenecji, Rzymu i Neapolu. W ciągu następnych kilku lat Ajwazowski pracował w Neapolu i Rzymie oraz przeprowadzał studia w galeriach Wenecji, Florencji, Neapolu i Rzymu³¹. We Włoszech powstały kolejne płótna z motywem tonącego okrętu. Opis jednego z nich zamieszcza w swoim dzienniku podróżnym rosyjski pisarz Fiedot Wasilewicz Cziżow pod datą 29 III 1842 roku³². Obraz zatytułowany „Burza” przedstawiał okręt rozbijający się o wysokie, nadbrzeżne skały Capri. Zbliżoną scenę przedstawia, malowany także we Włoszech w r. 1843, obraz „Tonący okręt”³³ (il. 1). O strome, malowniczo poszarpane skały rozbija się mały żaglowiec, jego załoga ratuje się w łodzi, do której usiłuje dopłynąć jeden z rozbitek. Na pierwszym planie na tratwie płynie samotny półnagi rozbitek.

manierę Tanneura na styl młodego Ajwazowskiego pisał Nestor Kukolnik, *Художественная Газета*, № 19/20, 1837, s. 318 - 320, w recenzji z wystawy akademickiej z dnia 28 IX 1836, na której eksponowane były obrazy obu malarzy; por. *Русская Старина*, t. 21, 1878, s. 670, tekst recenzji z pominięciem zdania o przejściu metody Tanneura u Барсамова, *Айвазовский*, s. 19.

²⁸ *Документы*, op. cit., s. 24.

²⁹ Барсамов, *Айвазовский в Крыму*, op. cit., s. 7 pisze, że obraz ten powstał pod wpływem przedstawienia „Burzy” Szekspira w inscenizacji Szachowskiego, które oglądał Ajwazowski w Petersburgu w 1837 roku. Uwagi inscenizacyjne zbieżne są bowiem z kompozycją obrazu Ajwazowskiego.

³⁰ *Художественная Газета*, № 23, 1837, s. 359 - 360, także Барсамов, *Айвазовский*, s. 23 - 24.

³¹ *Документы*, s. 319; Барсамов, *Айвазовский*, s. 37 - 51.

³² *Документы*, s. 54.

³³ Ol. pl. 116×189 cm., wł. Galeria Malarstwa im. Ajwazowskiego w Feodosji; por. Барсамов, *Айвазовский*, s. 195, il. s. 225, reprodukcja kolorowa Барсамов-2, tabl. 5.

Studia nad Claude Lorrainem, lecz przede wszystkim dobra znajomość dzieł Josepha Claude Verneta, Salvatora Rosy oraz Marco Ricciego, zdecydowały o charakterze prac Ajwazowskiego powstałych w latach czterdziestych XIX wieku³⁴. Obrazy z motywem tonącego okrętu nawiązują do malowniczej formuły ujęcia tego motywu, typowej dla XVIII-wiecznego malarstwa południowej Europy i stosują późnobarokową retorykę. W obu wspomnianych płótnach użyta została podobna sceneria. Istotną rolę odgrywa fragment lądu, który stanowi ważny czynnik dramatyzacji — malownicze, strome skały, zwieńczone tajemniczymi, trudnymi do identyfikacji budowlami lub ruinami. Pejzaż tych dzieł utrzymany jest w formie odwzorowania rzeczywistego malowniczego wyglądu terenu (np. Capri) lub — częściej — w formie krajobrazu konstruowanego, fantastycznego. Ostre kontrasty oświetlenia i koloru stanowią o wrażeniu ruchu i niepokoju, decydują także o wyłącznie estetycznym odbiorze tych płócien. Ustalony został także typowy repertuar sztafażu: na dalekim planie tonący okręt, na pierwszym łódź z rozbitkami, rozbiitek wciągający do łodzi tonącego, rozbiitek na tratwie lub ułamku masztu. Natomiast przedstawienie fal jest mniej konwencjonalne, oparte w większej mierze na impresyjnej obserwacji natury.

Pobyt stypendialny Ajwazowskiego za granicą miał na celu także podróże do Francji, Anglii, Hiszpanii i Holandii, zobaczenie tamtejszych miast nadmorskich i zapoznanie się z malarstwem marynistycznym³⁵. W roku 1843 na wystawie światowej w Paryżu uzyskał on złoty medal 3 klasy i spotkał się z przychylną oceną krytyki³⁶. Miał więc artysta możliwość wszechstronnego poznania aktualnej sytuacji w malarstwie pejzażowym Francji, Anglii i Holandii. Z zachowanych listów wiemy, że ze współczesnych malarzy angielskich największe wrażenie wywarł na nim Wyllie³⁷, którego pośmiertną wystawę oglądał Ajwazowski w Londynie, że zachwycił się malarstwem belgijskim i holenderskim, chwalać de Kestdorta, G. Wappersa, Leisa, Bromlera, L. Verboeckhovea³⁸. Nie spotykamy natomiast zupełnie uwag o malarstwie francuskim, pisze jedynie o miłym przyjęciu ze strony spotkanego w Paryżu znanego marynisty Theodora

³⁴ Por. np. „Rozbitków” (1844) ze zbiorów Państwowego Muzeum Sztuk Pięknych w Erewaniu Барсамов, Айвазовский, s. 195; *Документы*, s. 97 czy „Pejzaż z basztą i tonącym okrętem” (1847) w zbiorach Galerii Malarstwa Armenii w Erewaniu, Барсамов, Айвазовский, s. 196.

³⁵ *Документы*, s. 60.

³⁶ Tamże., s. 70.

³⁷ List Ajwazowskiego do W. I. Grigorowicza z 26 X 1842 r.; por. *Документы*, s. 68.

³⁸ List Ajwazowskiego do W. I. Szternberga z 10 VI 1844 r.; por. *Документы*, s. 73 - 74.

Gudina i o kontaktach z Horacym Vernetem, Francois Granelem i Pauliem Delarochem³⁹.

W liście do A. R. Tomiłowa pisał Ajwazowski w 1843 roku z Paryża: „Przygotowuję się do dużego obrazu (przedstawiającego) burzę, która miała miejsce u brzegów Afryki [...]. 8 ludzi trzymało się 45 dni na części rozbitego statku, szczegóły są wstrząsające [...] o tym pisała ostatnio prasa. Jestem obecnie bardzo zajęty tym tematem”⁴⁰. Nie wiemy, czy z materiału publicystycznego, który mógłby posłużyć do drugiej „Tratwy Meduzy”, powstał obraz ukazujący walkę człowieka z naturą, zwycięstwo Nadziei nad Rozpaczą czy też surowy reportaż prezentujący grozę jednostkowego wydarzenia. Ówczesne dzieła Ajwazowskiego pozwalają raczej przypuszczać, że wydarzenie to stanowiło jedynie pożywkę dla malarzkiej wyobraźni artysty. Ajwazowski przyswoił sobie bowiem w czasie stypendialnego pobytu na zachodzie Europy nie drapieżną, aktualizującą, eksponującą brutalne strony egzystencji wersję romantyzmu francuskiego Gericaulta i Delacroix czy rzetelną, beznamietną relację marynistyki angielskiej, lecz akademicką formułę romantyzmu, malowniczą marinę kontynuującą tradycje barokowej estetyki (np. F. Perrota, Th. Gudina, H. Verneta, F. Graneta, Ph. Luny, G. Morlanda, Ph. de Loutherborga, J. J. Ulricha, C. Stenfielda i in.) rozpowszechnianą także we współczesnej popularnej grafice⁴¹. Nie bez wpływu na wybór takiej formuły pozostało niewątpliwie oficjalne, salonowe, marynistyczne malarstwo angielskie trzydziestych i czterdziestych lat XIX wieku, które w przeciwieństwie do reportażowej grafiki i historycznego malarstwa koncentrowało swoje zainteresowania w pierwszym rzędzie na samym odtworzeniu burzy, poświęcając zazwyczaj mało uwagi ofiarom morza⁴².

Po powrocie z pierwszej wielkiej podróży zagranicznej w 1850 r. powstało najsłynniejsze płótno Ajwazowskiego „Dziewiąta fala”⁴³ (il. 2). Przedstawia ono na pierwszym planie grupę rozbitków uczepionych złama-

³⁹ *Документы*, s. 65, 72; *Русская Старина*, 1878, t. 22, s. 437.

⁴⁰ *Документы*, s. 71.

⁴¹ Por. np. kolorową litografię Lemerciera według obrazu F. Perrota z 1837 r. Timm, op. cit., il. 28.

⁴² Boase, op. cit., s. 343.

⁴³ Ol. pł. 221×332 cm. wł. Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie, przekazane z Ermitażu, por. *Каталог Художественного отдела русского музея имп. Александра III*. С-Петербург 1899, s. 5; Барсамов, *Айвазовский*, s. 196. Powtórzenie kompozycji w nieco zmienionej wersji o innym formacie 152,5×107,5 cm, z dodanym na dalekim planie żaglowcem, którego pomocy wzywają rozbitkowie, w Muzeum Krajoznawczym Dagestanu, Барсамов, *Айвазовский*, s. 204; oraz sepia o tym samym tytule, lecz bez rozbitków, jedynie z wynurzającym się z wody masztem na pierwszym planie i żaglowcem (1855) w Galerii Malarstwa im. Ajwazowskiego w Feodosji, Барсамов, *Айвазовский*, s. 208, il. s. 226.

nego masztu, pośród wzburzonego morza pokrytego ogromnymi falami. Najbliższa rozbitkom fala (feralna dziewiąta) załamuje się właśnie, rozpryskując pianę. Zimna i ciemna, błękitno-zielono-fioletowa tonacja morza skontrastowana jest z ciepłą tonacją oświetlonego wschodzącym słońcem nieba. Sytuacja przedstawiona jest z wysokiego punktu widzenia, co pozwala na ukazanie ogromu żywiołu, lecz stosunkowo z niewielkiej odległości, dającej wrażenie bezpośredniości obserwacji. W „Dziewiętej fali” Ajwazowski rezygnuje z wyłącznego malowniczego przedstawienia sytuacji na rzecz monumentalizacji i próby wizualizacji literackiej metaforyki. Wydaje się, że rację ma Zeitler⁴⁴, uznając ten obraz za przykład dualistycznego sposobu obrazowania, który poza przedstawioną sytuacją nasuwa także i nie przedstawione asocjacje, takie jak Nadzieja i Zniszczenie, Ciemność i Światło, przynoszące Nadzieję. Nie wydaje się jednak trafne spostrzeżenie Wulffa⁴⁵, który sądził, że Ajwazowski mógł być zasugerowany „Tratwą Meduzy” Gericaulta. Wydobywanie elementów pozaprezentowanych stanowiących niewątpliwie wynik ogólnej obserwacji aktualnych tendencji europejskiego malarstwa. „Dziewiąta fala” prezentuje rzadką w twórczości Ajwazowskiego intelektualizację tematyki, tak typową dla tego nurtu romantyzmu, który reprezentowany był dziełami C. D. Friedricha, Gericaulta czy Delacroix. Po raz pierwszy pojawia się w „Dziewiętej fali” charakterystyczny rekwizyt Ajwazowskiego; prowadzący w głąb przekątnej obrazu złamany maszt unoszony przez fale w ten sposób, że skierowany w stronę widza koniec wynurza się gwałtownie, uniesiony przez grzbiet fali⁴⁶.

Powstały po drugim pobycie w Paryżu i udziale w wystawie w 1857 roku⁴⁷ obraz „Burza nocą” (1860)⁴⁸ (il. 3) stanowił powrót do formuły malowniczego i konstruowanego ujęcia motywu rozbitków, typowego dla uprawianego przez akademików romantyzmu. Przedstawia on grupę rozbitków na pełnym morzu, wzywających pomocy nadpływającego okrętu. Tak rozbitkowie, jak i żywioł morski potraktowani zostali sumarycznie, w formie dużych płaszczyzn koloru. Ciemny kolorysta płótna z silnymi kontrastami światła i cienia przypomina tradycję włoskiej późnobarokowej mariny. Dominującym elementem kompozycji jest wzburzone, skontrastowane barwą morze. Rozbitkowie, tak jak i okręt, stanowią sztafaż, a nie podmiot akcji. Wrażenie głębi osiągnięte zostało w pierwszym rzędzie świat-

⁴⁴ Zeitler, op. cit., s. 40.

⁴⁵ Wulff, op. cit., s. 126.

⁴⁶ Rekwizyt ten pojawia się na pierwszym planie w: Dziewiętej fali (1855), Burzy nocą (1860), Burzy (1872), Rozbitkach (1876), Krzysztofie Kolumbie (1879), Fali (1889), Tęczy (1892), Wschodzie księżyca nad Feodosją (1892), Tonącym żaglowcu i in.

⁴⁷ Барсамов, Айвазовский, s. 86 - 87.

⁴⁸ Wł. Galeria Malarstwa im. Ajwazowskiego w Feodosji, Барсамов-1, tabl.

łem w formie jasnej, biegnącej w głąb obrazu smugi światła księżyca, która nie oświetla jednak grupy rozbitków, pozostających w cieniu. Kolejne ustawienie ciemnych i jasnych planów przypomina kulisową, późnobarokową kompozycję. Grupa rozbitków stanowi wariant ujęcia grupy rozbitków w „Dziewiętej fali”. Również typowe dla malarza jest ustawienie trawty po przekątnej obrazu, co zwiększa wrażenie przestrzenności i głębi pierwszego planu.

W 1873 roku powstało kolejne interesujące nas dzieło Ajwazowskiego, obraz zatytułowany „Tęcza”⁴⁹ (il. 4). Przedstawia on na pierwszym planie łódź z rozbitkami usiłującymi dobić do skalistego brzegu, ledwo widocznego zza mgły wodnej, na której rysuje się tęcza. Na dalekim planie sylwetka tonącego żaglowca. W obrazie tym wyeksponowano wyraźnie łódź z rozbitkami. Poszczególne figury zostały ostro narysowane, uwidoczniło także ich sposób zachowania, aktywność w walce z żywiołem lub bierne oczekiwanie. Niski punkt obserwacji daje wrażenie bezpośredniości. I w tym wypadku, podobnie jak w „Dziewiętej fali”, możemy mówić o dualistycznym sposobie obrazowania. Odczytać bowiem można i warstwę pozawizualną, tak poprzez sam kontekst wizualny, jak i asocjacje wywołane tytułem⁵⁰. Tęcza rysuje się na niebie, zwiastując koniec burzy, niedaleki brzeg oraz sposób reakcji rozbitków wskazuje, że moment ocalenia jest bliski. Tęcza — zwiastun końca burzy jest zarazem zapowiedzią Nadziei — Ocalenia. Żywioł morski dzięki rozjaśnionemu kolorytowi jest mniej groźny niż zazwyczaj w obrazach Ajwazowskiego i nie dominuje w tak przemożny sposób nad ludźmi. Obraz namalowany po kolejnym pobycie artysty za granicą w Nicei i Florencji w 1873 roku⁵¹ wskazuje na oddziaływanie współczesnego malarstwa plenerowego widoczne w jasnej, rozbiełonej tonacji i impresyjnym traktowaniu formy. „Tęcza”, podobnie jak „Dziewiąta fala” z literacko pogłębionym motywem, stanowią zjawiska raczej wyjątkowe w obfitej produkcji malarskiej Ajwazowskiego.

W siedemdziesiątych latach XIX wieku powstały dwa wielkie płótna przedstawiające tonący okręt i rozbitków. W 1875 r. namalował artysta „Burzę u przylądka Aja”⁵² (il. 8). Podobnie jak we wczesnych obrazach przedstawiających burze, malowanych we Włoszech, dużą przestrzeń tego płótna zajmuje partia łądu. Na pierwszym planie przedstawiona jest łódź

⁴⁹ Ol. pł. 102×132, wł. Galeria Tretiakowska w Moskwie, Барсамов, Айвазовский, s. 200, il. s. 80; Барсамов-2, tabl. 24.

⁵⁰ Ten sam tytuł nadał malarz obrazowi przedstawiającemu wzburzone morze przy skalistym brzegu z roku 1873, utrzymanemu w podobnej jasnej gamie kolorystycznej, Барсамов, Айвазовский, s. 256.

⁵¹ Барсамов, Айвазовский, s. 102.

⁵² Ol. pł. 215×325, wł. Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie, przekazany ze zbiorów Akademii; por. Каталог, op. cit., s. 5; Барсамов, Айвазовский, s. 201; Барсамов-1, tabl.



1. I. K. Ajwazowski, Tonący okręt, 1843. Galeria malarstwa w Feodosji

2. I. K. Ajwazowski, Dziewiąta fala, 1850. Muzeum Rosyjskie, Leningrad





3. I. K. Ajwazowski, Burza nocą, 1860. Galeria malarstwa w Feodosji



4. I. K. Ajwazowski, Tęcza, 1873. Galeria Tretiakowska w Moskwie



5. I. K. Ajwazowski, Rozbitkowie, 1876. Galeria malarstwa w Feodosji



6. I. K. Ajwazowski, Fala, 1889. Muzeum Rosyjskie, Leningrad



7. I. K. Ajwazowski, Burza, 1892. Galeria malarstwa w Feodosji





8. I. K. Ajwazowski, Burza u przylądka Aja, 1875. Muzeum Rosyjskie, Leningrad



9. I. K. Ajwazowski, Tonący żaglowiec, 1894. Muzeum Rosyjskie, Leningrad. Wg W. Timm, *Shiffe...*

pełna rozbitków, na dalekim tonący żaglowiec. Artysta zastosował bardzo wysoki punkt obserwacji, jak gdyby z lotu ptaka — ulubiony i często stosowany przez Ajwazowskiego chwyt kompozycyjny⁵³. W przeciwieństwie do innych dzieł malarza, załoga łodzi jest stosunkowo dokładnie przedstawiona, możemy rozróżnić przebieg wydarzenia, lecz i w tym wypadku dominacja żywiołu, podkreślająca zagubienie łodzi wśród mas wody, sprowadza i łódź i okręt wyłącznie do roli sztafażu, pozbawiając przedstawienie możliwości wywołania pozawizualnych, uogólniających asocjacji. W drugim obrazie „Rozbitkowie” (1876)⁵⁴ (il. 5) przedstawiona jest podobna sytuacja. Do skalistego brzegu usiłuje przybić łódź z rozbitkami, załoga wzywa pomocy stojących na skałach ludzi. Pierwszy plan utrzymany jest w ciemnej tonacji, podobnie też i plan środkowy z łodzią, dopiero daleki plan skał stanowi kontrastujący jasny element. Silne kontrasty kolorystyczne podkreślają dramatyzm sytuacji. Niski i bliski punkt obserwacji wzmaga wrażenie bezpośredniości wydarzenia. Ajwazowski dał w tym płótnie stosunkowo niewielki wycinek morza, dramatyzm sytuacji i uczucie zagrożenia wywołane zostało nie przedstawieniem ogromu żywiołu jak w innych dziełach, lecz w znacznej mierze poprzez ciemną tonację płótna.

Z późniejszych lat twórczości pochodzi obraz „Fala” (1888)⁵⁵, (il. 6) powstały po kolejnych wyjazdach zagranicznych i wystawie w Paryżu w 1887 roku. Obraz przedstawia ostatnią fazę tragedii morskiej — tonący żaglowiec zanurzył się, wśród fal sterczą jedynie czubki masztów z figurkami rozbitków uczepionych do wantów. Od okrętu oddala się łódź pełna ludzi. Scena ujęta została z lotu ptaka, w wyniku czego maszty, łódź i ludzie stanowią jedynie mało istotne szczegóły, całkowicie drugorzędne wobec ukazanej masy fal, wypełniających przeszło 2/3 powierzchni płótna. Horyzont zatarty mgiełką wodną usytuowany został prawie przy górnej krawędzi obrazu. Dramatyzm przedstawienia osiągnięty jest poprzez kontrast dominującego żywiołu i maleńkiego sztafażu. Nie istnieje w nim romantyczne sprzężenie egzystencjalne „człowiek — natura”, lecz także nie ma typowej dla wielu płócien Ajwazowskiego późnobarokowej malowniczości. Sterczące wśród fal maszty przypominają niektóre współczesne ujęcia reportażowe, np. przedstawienia zatonięcia HMS Eurydice czy HMS Orpheus zamieszczone na łamach „Illustrated London News” w 1863 i 1878

⁵³ M. in. Ajwazowski namalował wielkie panoramy z lotu ptaka „Widok archipelagu wysp Morza Marmara” (1846) i „Fragment Morza Azowskiego i Czarnego z cieśniną Kerczeńską” (1883); por. Бяцманов, *Айвазовский*, s. 59, 117, 118.

⁵⁴ Ol. pl. 132×170 cm, wł. Galeria Malarstwa im. Ajwazowskiego w Feodosji. W albumie reprodukcji Бяцманов-1 obraz ten ma datę 1873, podobnie u Бяцманов, *Айвазовский*, przy reprodukcji kolorowej, natomiast w zestawieniu chronologicznym tamże, s. 201, wymieniony jest pod datą 1876. Data 1876 widoczna jest także pod sygnaturą artysty Бяцманов-2, tabl. 25.

⁵⁵ Ol. pl. 304×505 cm, wł. Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie.

roku ⁵⁶. Wariant kompozycji „Fali” prezentował obraz „Burza na Morzu Azowskim” (1889) z masztami tonącego okrętu wśród fal ⁵⁷.

W późnych pracach wykorzystywał Ajwazowski wielokrotnie wcześniej stosowane ujęcie kompozycyjne. Na przykład w „Burzy” (1892) ⁵⁸ (il. 7) powtarza zasadnicze rozwiązanie kompozycyjne „Dziewiętej fali”. Na pierwszym planie o rozjaśnionej tonacji barwnej, którego głębia przestrzenna zaznaczona jest charakterystycznym rekwizytem, przekątnie ustawioną tratwą, umieszczona jest grupa rozbitków. Dalszy plan jest ciemny z niewyraźną sylwetką tonącego statku. Dramatyzm wydarzenia podkreślony jest walorowymi kontrastami dużych płaszczyzn koloru. Mamy tutaj wyraźny powrót do konwencji wczesnych, malowniczych, konstruowanych kompozycji.

Na zakończenie przeglądu obrazów poświęconych interesującemu nas motywowi należy zaprezentować kilka płócien o odmiennym charakterze obrazowania. Są to „Tonący żaglowiec” (1894) ⁵⁹ (il. 9), „Tonący statek” ⁶⁰, „Tonący żaglowiec” ⁶¹ i „Wschód księżyca nad Feodosją” (1892) z wrakiem osiadłego na mieliźnie statku na horyzoncie ⁶². O odrębności tych dzieł stanowi odejście od wysokiego punktu widzenia i umieszczenie horyzontu na wysokości oczu widza oraz przybliżenie samego wydarzenia, dzięki czemu uzyskano wrażenie bezpośredniości obserwacji i łatwiejszy odbiór emocjonalny. W połączeniu z typową dla Ajwazowskiego wiernością detalu i realistyczną formułą odwzorowania rzeczywistości uzyskały one realistyczny charakter, podkreślony impresyjną często interpretacją formy i koloru. Zarazem jednak technika atelierowego komponowania upodabnia te płótna do rodzajowego malarstwa holenderskiego XVII i XVIII wieku i do współczesnego malarstwa belgijskiego i holenderskiego, kontynuującego tradycje rodzajowej, północnej mariny — dzieł L. Artana (1837 - - 1890), H. Schaepsa (1826 - 1870), H. Schaefelsa (1827 - 1904) czy J. A. M. Jacobsa (1812 - 1879).

4

Strukturę obrazowania omawianych płócien i ich formę wyjaśnia w znacznej mierze system ich realizacji. Ajwazowski poza sporadycznymi okazami w początkach kariery artystycznej nie pracował nigdy w ple-

⁵⁶ T i m m, op. cit., il. 71, 72.

⁵⁷ Барсамов, Айвазовский, s. 124, dawniej w zbiorach L. A. Rustanowej.

⁵⁸ Ol. pł. 144,5×108 cm, wł. Galeria Malarstwa im. Ajwazowskiego w Feodosji. Барсамов, Айвазовский, s. 208, il. s. 264; Барсамов-2, tabl. 38.

⁵⁹ Akwarela 16,5×25 cm. Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie.

⁶⁰ Барсамов, Айвазовский, il. s. 247.

⁶¹ Sepia, Барсамов, Айвазовский, il. s. 259.

⁶² Ol. pł. 96×194,5 cm. Galeria Malarstwa im. Ajwazowskiego w Feodosji, Барсамов, Айвазовский, s. 203, Барсамов-2, tabl. 35.

nerze⁶³. Szkice wykonywane w plenerze stanowiły dla niego, podobnie jak dla innych XIX-wiecznych malarzy, mających za sobą wykształcenie akademickie, surowiec do komponowanych i malowanych wyłącznie w pracowni obrazów, opartych na zapamiętanych i utrwalonych w formie graficznych notatek szczegółach i zakonotowanych w pamięci wrażeniach i ogólnym kolorystyce. „Człowiek nie obdarzony pamięcią [wzrokową] zachowującą wrażenia żywej przyrody może być tylko doskonałym kopistą, żywym aparatem fotograficznym a nie prawdziwym artystą” — stwierdzał sam Ajwazowski⁶⁴. Malarz posługiwał się zresztą przeważnie notatkami rysunkowymi⁶⁵, wśród których brak rysunków burzy wykonanych z natury. Fakt ten wyjaśnia następująca wypowiedź artysty: „Ruch żywiołu jest nieuchwytny dla pędzla, malowanie w plenerze błyskawic, porywu wiatru, uderzenia fali jest niemożliwe. Moja wyobraźnia jest silniejsza niż bezpośrednio odebrane wrażenia. Zapisane są one w mojej pamięci jak gdyby przy pomocy atramentu sympatycznego i ujawniają się bardzo wyraźnie pod wpływem czasu lub cieplejszego promienia natchnienia”⁶⁶.

Ten akademicki system pozwalał na całkowicie swobodne kształtowanie formy obrazu w zależności od każdorazowych zamierzeń, czy to jako odtworzenia określonego fragmentu pejzażu, stanu natury lub przedmiotu, czy też w formie swobodnej, imaginacyjnej wizji, zbudowanej z realistycznie potraktowanych komponent. Sam artysta stwierdził, że „Malarz, jedynie kopiujący przyrodę, staje się jej niewolnikiem [...]” oraz, że „Pamięć [jest tym czynnikiem], który pozwala zachować wrażenie żywej natury”⁶⁷. I dalej o systemie kompozycji: „Motyw powstaje w myśli, tak jak u poety motyw wiersza: po wykonaniu szkiców na strzępku papieru, przystępuję do pracy i nie odrywam się od płótna, póki nie wypowiem się na nim pędzlem. Naszkicowawszy ołówkiem na strzępku papieru kompozycję wymyślonego przeze mnie obrazu, zaczynam pracę i, jak się mówi, oddaję się jej całą duszą...”⁶⁸. „Burzę widzianą u brzegów Włoch przenoszę na moim obrazie do jakiegokolwiek bądź miejscowości Krymu lub Kaukazu...”⁶⁹.

Wielokrotne powtarzanie jednych i tych samych motywów wyjaśnia inna wypowiedź Ajwazowskiego: „Jeden i ten sam motyw zaczerpnięty z realnej rzeczywistości (żywej przyrody) [...] można przetwarzać w nieskończoność”⁷⁰. Ajwazowski często zresztą porównywał malarstwo do mu-

⁶³ Барсамов, *Айвазовский*, s. 50, 147 - 156.

⁶⁴ Tamże, s. 111.

⁶⁵ Tamże, s. 39.

⁶⁶ Русская Старина, 1878, t. 22, s. 425 - 426.

⁶⁷ Tamże, s. 425.

⁶⁸ Барсамов, *Айвазовский в Крыму*, s. 15.

⁶⁹ Русская Старина, 1878, t. 22, s. 426.

⁷⁰ Tamże, 1878, 23, s. 303.

zyki, widząc ich podobieństwa w improwizacyjnym podejściu do tematu.

Specyficzną dla Ajwazowskiego formułę pejzażu, pozostającego na pograniczu realistycznego studium przyrody oraz syntetyzującej i idealizującej imaginacji, wyjaśnia inna wypowiedź artysty: „Idealizacja żywej przyrody (realnej natury) stanowi skrajność, której zawsze unikałem i unikam [...] lecz poezję przyrody (natury) — zawsze czułem, czuję i usiłuję przekazać moim pędzlem”⁷¹.

Nie bez znaczenia dla wyjaśnienia popularności motywu tonącego okrętu w dziełach Ajwazowskiego jest wypowiedź malarza z 1878 roku: „Muszę przyznać, że w głębi duszy od dawna dojrzeła u mnie kilka motywów, które chciałbym wykonać z największym zaangażowaniem. Takim [motywem] między innymi jest [...] moment zatonięcia okrętu. Tonące okręty przedstawiałem często na moich obrazach, lecz widzowie widzieli je tylko z daleka, zgadując sercem i wyobraźnią to przerażenie, które sroży się w kruchych drewnianych ścianach okrętu niszczonego falami. Na zamierzonym wielkim płótnie chciałbym przedstawić moment zatonięcia okrętu jak gdyby w kilku sążniach od widza, i starałbym się uchwycić ostatnie momenty życia pasażerów i istnienia samego statku; grupy ludzi obu płci, w różnym wieku, giną lub przygotowują się do śmierci w falach, ogarnięci przerażeniem i beznadziejnością. [...]”⁷². Tej wizji Ajwazowski jednak nie zrealizował, powtarzając w swoich płótnach wcześniej zastosowane rozwiązania kompozycyjne. Zadecydowało o tym chyba wybitnie estetyczne podejście do tematyki, nawet tak dramatycznej, jak tonący okręt i rozbitkowie.

Analiza omawianych dzieł Ajwazowskiego pozwala stwierdzić, że tworzą one cztery grupy, w których ten sam motyw podlega odmiennej formule obrazowania i prezentuje inne treści.

Najliczniejszą grupę stanowią płótna, których charakter możemy określić jako romantyczny. Operują one silnymi, dramatyzującymi motywami kontrastami światła i koloru. Głównym zadaniem tych dekoracyjnych płócien jest przedstawienie groźnego, lecz zarazem malowniczego żywiołu, pojętego jednak nie na sposób egzystencjalny, jak u romantyków niemieckich czy w rosyjskiej literaturze romantycznej, lecz zdecydowanie dekoracyjny. W tym estetyzującym podejściu do motywu widać wyraźnie akademickie wykształcenie i praktykę malarską Ajwazowskiego. Tonący okręt i rozbitkowie stanowią jedynie nieodzowny sztafaż, podkreślający groźę sytuacji. Nie spotykamy tutaj ani próby aktualizacji, ani ukazania sytuacji egzystencjalnej jednostki. Stąd też w tej grupie dzieł tonący okręt umieszczony jest na dalekim planie, a efekt wyobcowania osiągnięty jest

⁷¹ Tamże, s. 304.

⁷² Tamże, s. 305.

wysokim punktem obserwacji. Do tej grupy zaliczyć wypada takie dzieła, jak: „Tonący okręt” (1843), „Rozbitkowie” (1844), „Burza nocą” (1860), „Rozbitkowie” (1876), „Burza” (1892).

Drugą grupę tworzą dzieła, które zaliczyć wypada do popularnego w XIX wieku gatunku malarstwa rodzajowego o „monistycznej” strukturze obrazowania, wywodzącej się z tradycji północnoeuropejskiej maryny XVII i XVIII wieku. W tej grupie dzieł motyw potraktowany jest w sposób rzeczowy. Malarz operował bardziej ujednoliconą tonacją kolorystyczną i stosował w późnych pracach efekty piktoralne, zaczerpnięte z malarstwa plenerowego, jak też i bardziej realistyczny sposób prezentacji wydarzenia. Wyróżnia te płótna umieszczenie horyzontu na wysokości oczu widza, sugerując maksymalnie realistyczny odbiór wrażenia. I w tym wypadku ludzie i okręt stanowią jedynie sztafaż określony tematem. Do tej grupy należą: „Tonący żaglowiec” (1894), „Tonący statek”, „Fala” (1889).

Osobną pozycję stanowią dzieła o charakterze historycznym: „Zatonięcie fregaty Ingermanland w Skagerraku nocą 31 VIII 1842 r.” (1868)⁷³ czy „Zatonięcie okrętu Lefort w październiku 1857 r.”⁷⁴ Lecz i one mają charakter komponowanego w atelier dzieła historycznego, a nie bezpośrednio reportażu.

Wyjątkową pozycją jest „Dziewiąta fala”. Przy monumentalizmie realizacji malarskiej, silnym kontraście kolorów i dramatyzmie nastroju jest ona tym dziełem, które w sposób wyraźny przekazuje typowo romantyczne treści literackie, w którym motyw rozbitków nabiera egzystencjalnego wymiaru. Zbliżony charakter, chociaż nie w tak silnym stopniu, ma też „Tęcza”.

Reasumując nasze rozważania, wypada stwierdzić, że typowo akademicki, atelierowy system twórczości, realizowana konsekwentnie zasada „finito” dzieła oraz dobra znajomość tak starego, jak i współczesnego malarstwa europejskiego pozwalała Ajwazowskiemu na swobodny wybór określonego modelu realizacji interesującego nas motywu. Ajwazowski decydował się przeważnie na formułę maksymalnie estetyczną, dekoracyjną lub — rzadziej — rodzajową. Jego obrazy mają zdecydowanie „monistyczną” strukturę, są jednoznaczne w wymowie i poza słynną „Dziewiątą falą” czy „Tęczą” brak im tak charakterystycznego dla wielu dzieł europejskiego romantyzmu współczynnika intelektualnego. W związku z ogromną produkcją (ok. 6000 obrazów) malarz posługiwał się często stereotypowymi chwytami kompozycyjnymi i ograniczonym repertuarem rekwiz-

⁷³ Ol. pł. 95×125 cm, wł. Muzeum Marynarki Wojennej w Leningradzie Барсамов, Айвазовский, 200; Русская Старина 1878, t. 23, s. 64 podaje błędnie datę wykonania — rok 1846.

⁷⁴ Русская Старина 1878, t. 23, s. 72.

zytów. Zdystansowanie malarza-akademika widać u Ajwazowskiego w niechęci do aktualizacji tematyki, do reportażowego ujęcia. Indywidualizacja wydarzenia przynależna była wyłącznie tematyce „wielkiej” — malarstwu batalistycznemu i historycznemu, co jest zrozumiałe u oficjalnego malarza Głównego Sztabu Morskiego. Rozpatrując interesujący nas motyw z tej perspektywy, widzimy, że przy całej jego popularności był on dla Ajwazowskiego motywem drugiej, niższej rangi — motywem zasługującym jedynie na rodzajowe lub wyłącznie dekoracyjne ujęcia.

A MOTIF OF A SHIPWRECK IN I. K. AJWAZOWSKI'S WORK

Summary

One of the best ways of creating the image of nineteenth century painting is to follow the motifs as mobile elements, although always as present and overcoming the limits of style so characteristic of the nineteenth century.

Motif, in the nineteenth century scholars' understanding, has above all, a formal and visual character, and simultaneously it becomes a transformer of certain messages. However, a motif is not equivalent in meaning with a theme or what we call the idea of a work of art, because its essence is defined mainly by its representative character. The basic feature of so explicated motif is its duality, the existence of the imaginary surface and the semantic surface, the reading of which in the widest range, is the task of the study upon motifs as such. It seems that adopting the visual perspective, as proposed by the supporters of the research of the nineteenth century art, could help in the case of applying it in reference to the Russian painting of this century, and it could bring about interesting observations.

Presenting a ship on a stormy sea, a storm, a shipwreck and the wrecked man in the midst of the high waves, should be recognized as one of the most popular motifs of European painting since Romanticism. The motif of a shipwreck also had its preferences in literature. Romanticism has enriched the traditional and religious determination of a sea journey as "*navigatio vitae*" with the element of confrontation of man with a power of nature. The sea becomes the essential element and it often confronts man and at the same time it becomes a complement to him; man gains consciousness (compare with literary works of G. Byron, H. Heine, A. Puszkina).

Thus, Romanticism enriches the traditional range of meanings of a motif in its essential interpretation — with the elements such as: fascination with physical and spiritual sufferings, taste for misery and horror characteristic of the epoch, and broadens it with the contemporary, sensational and exotic elements.

Since Romanticism the motifs of a stormy sea and a shipwreck gained multilayer meaning in European literature, painting and the graphic arts. It could be interpreted literally as a report about a particular event, in its historical interpretation, with the whole set of individual facts, and also due to the preservation of the literary tradition and due to historical interpretation — "*navigatio vitae*" the metaphorical meaning can be established.

On the presentational surface, within the formal presentation, the motif of a storm and of a shipwreck underwent essential modifications at the beginning of the nineteenth century. In connection with the changes which have become evident in English

historical painting of the nineteenth century the reporting method of presentation becomes commonly used with the preservation of the realities of the events and is continued through the whole nineteenth century mainly within the popular type of paintings; the so called "captain paintings" — presenting the events of the history of particular ships. This reporting method of presentation of a motif was applied in the graphic arts of popular editions bringing the latest news; for example: Illustrated London News, or Leipziger Illustrierte Zeitung. Also historical painting was dominated by factual, realistic presentation of an event. But besides this kind of painting there existed a different means of presenting a motif — with evident conceding of a symbolic character as in the case of C. D. Friedrich or in numerous works of the nineteenth century painting so characteristic of its "dualistic" structure of presentation, as defined by Zeiter. But at the same time we can also find the "monistic approach", which is the continuation of the tradition of the seventeenth and the eighteenth centuries.

The analysis of the discussed works of Ajwazowski enables us to state that they fall into four groups, within which the same motif undergoes a different formula of presentation and which communicates different messages. The greatest group are the canvases which can be defined the ones of a Romantic character. They operate within strong dramatic contrasts of light and colour. The main task of those decorative canvases is the presentation of fearful and pictorial elements, however similar to the existential understanding of German Romantics or Russian Romantic literature, but definitely presented in a decorative way.

In the light of aesthetic approach towards a motif Ajwazowski's academic studies and the painting practice becomes evident. A shipwreck and wrecked men become only the accessories underlying the dramatic situation. We cannot trace here any attempt of actualization or presentation of the existential situation of an individual. That is why, in this group of paintings, a sinking ship is placed in a distant background and the effect of alienation is reached by means of the high point of observation. Such paintings as: "Sinking Ship" (1843), "Wrecked Men" (1844), "Storm At Night" (1860), "Wrecked Men" (1876), "Storm" (1892) belong to this group.

The second group of paintings constitute of those that belong rather to the popular nineteenth century genre painting of "monistic" structure of presentation which is derived from the North-European marine paintings of the seventeenth and the eighteenth century. In this group of paintings a motif is treated rationally. The painter operated with more unified tone of colours and applied in his later works the pictorial effects adopted from plein-air painting and more realistic means of presentation of an event. In this group of paintings people and the ship become only the accessories limited to the subject. "The Sinking Sailing-ship" (1894), "The Sinking Ship", "The Wave" (1889) belong to this group. A separate group is constituted by the paintings of the historical character: "Sinking of Frigate 'Ingermanland' in Skagerrak at night of 31.08.1842" (1868), "The Sinking of Lefort in October 1857". But also these paintings have the features of historical paintings composed in a studio rather than those of a direct report. The outstanding painting here is "The Ninth Wave", which with its whole monumentalism of creation, the strong contrastive colours and the romantic mood, appears to be a work of art which clearly transfers typical Romantic ideas of literature and within which the motif of the wrecked man gains the existential rank. "The Rainbow" seems to be of a very similar character.

Reasuming our studies, we should state that Ajwazowski's knowledge of old and contemporary European paintings, his typically academic studio system of working, consistent realization of the formula "finito" enabled him to employ the free choice

of a definite model of realization and of a motif, so interesting to us. Ajwazowski usually decided to accept the formula of maximum aesthetics, decorative, sometimes with respect to genre. His pictures are definitely of the "monistic" structure and are of one-dimensional nature, and besides "The Ninth Wave" or "The Rainbow" they lack the intellectual factor so characteristic of the works of art of European Romanticism. Analysing the motif from this point of view, we can see that despite its popularity, it was the secondary motif in Ajwazowski's creation, the motif of lower rank which deserved only to be considered in a decorative expression or with respect to genre.