

DARIUSZ KONSTANTYNÓW

Gdańsk, Instytut Historii Sztuki UG

Władysława Skoczylasa podróż do ZSRR

Podpisanie 25 lipca 1932 r. paktu o nieagresji między Polską a ZSRR zainicjowało „zbliżenie” między obu państwami¹. Jednym z jego efektów było zintensyfikowanie wzajemnych kontaktów kulturalnych i artystycznych². Już w roku 1933 w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki odbyła się wystawa sztuki radzieckiej (marzec-kwiecień), w urzędzonej tamże *I Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów* (wrzesień-październik) licznie wzięli udział twórcy radzieccy, a zaproszony do jury grafik Aleksiej Krawczenko wygłosił trzy odczyty poświęcone sytuacji sztuki i artystów w ZSRR. Zagadnienia sztuk plastycznych i architektury zajęły sporo miejsca w „sowieckim” numerze „Wiadomości Literackich” (nr 47), przygotowanym z materiałów nadesłanych z Moskwy. W rewanżu za wystawę sztuki radzieckiej Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO) zorganizowało ekspozycję sztuki polskiej (listopad-grudzień), której komisarzem był Władysław Jarocki (il. 1). Z okazji jej otwarcia przygotowano program muzyczny z udziałem Ewy Bandrowskiej-Turskiej, Karola Szymanowskiego, Henryka Sztompki i Grzegorza Fitelberga. Zarówno wystawa, jak i koncert były obszernie i bardzo życzliwie komentowane na łamach prasy; redakcja tygodnika „Sowietskoje iskusstwo” niemal cały numer poświęciła współczesnej sztuce polskiej (nr 52). Z wystawą w Moskwie związany był również wyjazd do ZSRR sześćcioosobowej delegacji, w której poza Jarockim znaleźli się Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, Xawery Dunikowski, Władysław Daszewski i Mieczysław Treter. Na początku grudnia do stolicy ZSRR dotarła także zorganizowana pod patronatem Instytutu Propagandy Sztuki wycieczka plastyków, muzealników, aktorów, muzyków, literatów i dziennikarzy³.

¹ Zob. Bohdan B. BUDUROWYCZ, *Polish-Soviet Relations 1932-1939*, New York-London 1963, s. 26-50; Andrzej SKRZYPEK, *Kronika koegzystencji. Zarys stosunków polsko-radzieckich w latach 1921-1939*, Warszawa 1985, s. 154-205; Wojciech MATERSKI, *Na widenie. II Rzeczpospolita wobec Sowietów 1918-1943*, Warszawa 2005, s. 393-402.

² Zob. Henryk WISNER, *Z historii stosunków kulturalnych polsko-radzieckich 1919-1939*, Warszawa 1987, s. 137-150; Kazimierz MALAK, *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne w okresie międzywojennym*, Warszawa 1991, s. 190-238.

³ W dwudziestopięcioosobowej grupie znaleźli się m.in. plastycy Zygmunt Kamiński, Michał Bylina, Wanda Telakowska, Edmund Bartłomiejczyk, Szczesny Rutkowski, Janina Konarska, Katarzyna Strzezińska (Kobro), muzealnicy Stefan S. Komornicki i Kazimierz Witkiewicz oraz historyk sztuki Hieronim Wilder. Kierownikiem wycieczki był Marian Dienstl-Dąbrowa, krytyk sztuki i publicysta; zob. Lista uczestników wycieczki artystycznej do Moskwy w dniu 7 XII 1933, Warszawa, Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum IPS, inw. 70,teczka: Korespondencja 1933/I, poszyt: Wycieczka do ZSRR, k. 76. Wrażenia z wyjazdu opublikowali: Stefan S. KOMORNICKI, *Dziennik podróży do Moskwy*, Kraków 1934; Zygmunt NOWAKOWSKI, *W pogoni za formą. Wrażenia z pobytu w Moskwie*, Lwów 1934; I. W. [Iza WAGMAN], „Z pobytu w Rosji Sowieckiej. (Migawki)”, *Nasz Przegląd*, 1934, nr 30 (30 I), s. 5; nr 33 (2 II), s. 5; nr 39 (8 II), s. 5; nr 40 (9 II), s. 6; nr 41 (10 II), s. 6.



1. Otwarcie Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie 12 listopada 1933 r. Od lewej: Władysław Jarocki (komisarz wystawy), NN, Aleksiej Wolter (dyrektor Galerii Trietiakowskiej), Moisiej Epsztejn (zastępcę ludowego komisarza oświaty), Charles Hervé Alphand (ambasador Francji), Jelena Lerner (zastępczyni przewodniczącego WOKS-u), Juliusz Łukasiewicz (poseł RP). Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 211/III.28

Zapewne do tych właśnie dwóch wyjazdów nawiązywał Antoni Słonimski, pisząc w ostatniej *Kronice tygodniowej* z roku 1933: „Wycieczki polskie w Sowietach przyjmowane są z całą pompą, orkiestry czerwonej armii grają hymn polski. Skoczyłasa podejmują prawie jak Fejsala, goście sowieccy fetowani są u nas prawie jak Amannulach [...]”⁴. Choć Władysław Skoczył (il. 2) nie był w ZSRR sam, felietonista „Wiadomości Literackich” wymienił tylko jego, ponieważ po powrocie jako jedyny publicznie podzielił się wrażeniami z pobytu w Moskwie i Leningradzie. Poza tym to właśnie jego osoba najbardziej kojarzyła się wówczas z działaniami związanymi z polsko-radzieckim „zbliżeniem” w sferze sztuk plastycznych. To on najczęściej wypowiadał się na temat twórczości i organizacji życia artystycznego w ZSRR, aktywnie uczestniczył w nawiązywaniu kontaktów z tamtejszymi artystami, a to, że był nie tylko znanym i cenionym artystą, lecz także prezesem Instytutu Propagandy Sztuki, członkiem rady TOSSPO i aktywnym publicystą związanym z „Gazetą Polską”, nieoficjalnym organem prasowym rządu RP, nadawało jego słowom szczególną wagę i rezonans⁵.

⁴ Antoni SŁONIMSKI, „Kronika tygodniowa”, *Wiadomości Literackie*, 1933, nr 54, s. 5. Przywołanego w tekście Fajśala I, króla Iraku, uroczyste przyjmowano w Leningradzie w 1932 r.; Słonimski był tego naocznym świadkiem i opisał w *Mojej podróży do Rosji*. Z kolei Amanullaha Chana, króla Afganistanu, goszczono w Polsce na początku maja 1928 r.; feta na jego cześć stała się przedmiotem licznych żartów, m.in. samego Słonimskiego. Hymn polski orkiestra Armii Czerwonej odegrała na powitanie polskich lotników, przybyłych do Moskwy 6 XI 1933 r.; zob. „Serdeczne przyjęcie lotników polskich w Moskwie”, *Polska Zbrojna*, 1933, nr 309 (7 XI), s. 2.

⁵ O poglądach Skoczyłasa na sztukę radziecką zob. Agnieszka CHMIELEWSKA, *W służbie państwa, narodu i społeczeństwa*.



2. Władysław Skoczylas, fotografia z 1934 r.
Fot. Jan Ryś, NAC 1-K-5191

Moskwa – Leningrad (23 listopada – 7 grudnia 1933)

Wyjazd do ZSRR mający służyć „nawiązaniu bezpośrednich kontaktów osobistych” ze środowiskiem artystów radzieckich organizował Władysław Jarocki⁶. Pobyt w Moskwie i Leningradzie przygotowany został przez WOKS, czyli Wszechzwiązkowe Towarzystwo na rzecz Kontaktów Kulturalnych z Zagranicą (Всесоюзное общество культурной связи

„Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej, Warszawa 2006, s. 182-184; Dariusz KONSTANTYNÓW, „On the Reception of Soviet Art in Poland in the 1930s”, *Centropa*, 2010, nr 1, s. 31-45; Diana WASILEWSKA, „Spory krytyczne międzywojnia. Wystawa plastyki radzieckiej w Warszawie (1933 r.) – wokół dyskusji o socjalizacji sztuki”, [w:] *„Spojrzenie z ukosa”. Literatura i kultura rosyjska w Polsce międzywojennej*, red. Grażyna PAWLAK, Anna SOBIESKA, Warszawa 2019, s. 127-140.

⁶ „1933 październik 2, Moskwa. – Pismo posła RP w Moskwie J. Łukasiewicza do komisarza ludowego oświaty RSFRR A. Bubnowa w sprawie wystawy malarstwa polskiego w Moskwie”, [w:] *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918-1939. Dokumenty i materiały*, red. Wiesław BALCERAK, Warszawa 1977, s. 511.



3. Aleksiej Krawczenko,
logotyp Wszechzwiązkowego
Towarzystwa na rzecz
Kontaktów Kulturalnych
z Zagranicą (WOKS)

с заграницей; il. 3)⁷. W podróż delegacja wyruszyła 23 listopada 1933 r.⁸, dzień później na moskiewskim dworcu Białorusko-Bałtyckim sześciu Polaków witała liczna reprezentacja gospodarzy. W jej skład wchodził kierownik sekcji artystycznej WOKS-u L. N. Czerniawski i referentka Ksienija Krawczenko, artyści – malarze Konstantin Juon i Igor’ Grabar’ (będący także historykiem sztuki), grafik Aleksiej Krawczenko (mąż Ksienii) oraz rzeźbiarz Władimir Domogacki. Wśród witających znaleźli się również dwaj zastępcy dyrektora Galerii Trietiakowski – Michaił Kristi i Aleksandr Zamoszkin, a także przedstawiciel gazety „Sowietskoje iskusstwo” Alfred Basseches (il. 4). Dzięki sprawozdaniu przygotowanemu przez Ksienię Krawczenkę znamy zarówno przebieg moskiewskiej wizyty, jak i opinie wyrażane przez członków polskiej delegacji, niestety odnotowane w sposób bardzo oficjalny i lakoniczny.

Z dworca gości zawieziono do hotelu Metropol, w którym lokowano wówczas niemal wszystkich cudzoziemców oficjalnie odwiedzających Moskwę (il. 5). Po południu obejrzel

⁷ Stowarzyszenie zostało utworzone w 1925 r. Jego celem miało być „Zapoznanie społeczeństwa ZSRR z osiągnięciami kultury obcych krajów i popularyzowanie kultury narodów Związku Radzieckiego za granicą, promowanie rozwoju i umacnianie przyjaźni oraz wzajemnego zrozumienia między narodami ZSRR i innych krajów”, w praktyce służyło jednak jako narzędzie propagandy i „kulturalnej dyplomacji” państwa radzieckiego. Składało się z sekcji literackiej, muzyczno-teatralnej, kinematograficznej i artystycznej. Organizowało pokazy filmów radzieckich, wystawy, koncerty, wymianę książek i czasopism, wyjazdy artystów radzieckich i wizyty gości zagranicznych. WOKS formalnie było stowarzyszeniem społecznym, do którego należeli radzieccy naukowcy, pisarze, artyści, muzycy, aktorzy i sportowcy, pozostawało jednak w ścisłej zależności od Rady Komisarzy Ludowych, Ludowego Komisariatu Spraw Zagranicznych i OGPU. Pierwszą przewodniczącą WOKS była Olga Kamieniewa, siostra Lwa Trockiego i żona Lwa Kamieniewa. W 1933 r. funkcję tę sprawował zasłużony działacz bolszewicki Fiodor Pietrow; zob. Michael DAVID-FOX, „From Illusory «Society» to Intellectual «Public»: WOKS, International Travel and Party-Intelligentsia Relations in the Interwar Period”, *Contemporary European History*, 11:2002, nr 1, s. 7-32; id., *Showcasing the great experiment. Cultural diplomacy and western visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, Oxford 2011.

⁸ „Wyjazd plastyków do Moskwy”, *Kurier Poranny*, 1933, nr 326 (24 XI), s. 6..



4. Powitanie polskiej delegacji na dworcu Białorusko-Bałtyckim w Moskwie 24 listopada 1933 r. Od lewej: Michaił Kristi, Aleksandr Zamoszkin, Władimir Domogacki, Władysław Daszewski, Konstantin Juon, Tadeusz Pruszkowski, Igor' Grabar', Aleksiej Krawczenko, Władysław Skoczylas, Xawery Dunikowski, NN, Władysław Jarocki, L. Czerniawski, Ksienija Krawczenko, Dawid Arkin, Alfred Basseches, Mieczysław Treter, NN. Fot. Michaił Jarmusz, Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 211/III.33



5. Hotel Metropol przy Przejeździe Teatralnym w Moskwie, fotografia z 1933 r.



6a. Gmach Galerii Trietiaikovskiej w Moskwie podczas Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej. *Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 211/III.62*



6b. Fragment Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej w Galerii Trietiaikovskiej w Moskwie. *Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 211/III.53*



6c. Fragment Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie.
Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 211/III.41



6d. Fragment Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie.
Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 211/III.40



7. Robotnicy z przewodniczką w jednym z moskiewskich muzeów, fotografia z 1932 r.

wystawę sztuki polskiej, otwartą 12 listopada w Galerii Trietiakowskiej (il. 6a-d)⁹, spotkali się z jej dyrektorem Aleksiejem Wolterem oraz zastępcami Kristim i Zamoszkinem, pracownikami naukowymi Aleksiejem Fiodorowem-Dawydowem, Rafailem Kaufmanem i Natalią Kowalenską, a także Grabariem i Aleksiejem Krawczenką. W sprawozdaniu odnotowano, że ekspozycję polską przyjęli z uznaniem, a informacja o dotychczasowej frekwencji zrobiła ogromne wrażenie jako niepodważalny dowód „zainteresowania sztuką szerokich mas w ZSRR”. Mieczysław Treter przyznał wprost: „Najbardziej interesujące z tego, co widzieliśmy dzisiaj, to byli ludzie, ludzie z własnej woli poświęcający sztuce swój dzień wolny, nawet nie będąc w zorganizowanej grupie, to w istocie nowi ludzie ZSRR”¹⁰ (il. 7). Gościom z Polski pokazano całą Galerię Trietiakowską, zwracając szczególną uwagę na „eksperymentalną” wystawę sztuki XVIII-XX w., której założenia wyjaśniali twórcy ekspozycji Kowalenska i Fiodorow-Dawydow. Podsumowując wizytę w Galerii Trietiakowskiej Ksienija Krawczenko w swym sprawozdaniu zapisała, że

⁹ *Выставка современного польского искусства. Государственная Третьяковская Галерея, Москва 1933*. Organizatorem ze strony polskiej było TOSSPO, z radzieckiej WOKS. Wystawa miała być „oficjalnym rewanżem pod egidą rządu naszego” za ekspozycję sztuki radzieckiej w IPS (marzec 1933). Jej otwarcie planowano pierwotnie na maj tegoż roku, ale z powodu kilkukrotnych zmian lokalizacji termin przesunął się o kilka miesięcy; zob. Mieczysław TRETER, „Organizacja wystawy sztuki polskiej w Moskwie”, *Sztuki Piękne*, 1933, nr 11, s. 422-424.

¹⁰ „1933 [grudzień, 14] Moskwa. – Sprawozdanie sekretarza sekcji artystycznej Wszechzwiązkowego Towarzystwa Łączności Kulturalnej z Zagranicą K. Krawczenki o pobycie grupy polskich artystów plastyków w Moskwie”, [w:] *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918-1939...*, s. 536.



8. Scena z przedstawienia *Martwych dusz* według *Nikołaja Gogola* w *Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym*, reż. *Wasilij Sachnowski* i *Jelizawieta Tieleszewa*, 1932



9. Siedziba Państwowego Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej w pałacyku *Iwana Morozowa* przy ul. *Kropotkinskiej* (d. *Prieczistienka*) w *Moskwie*, fotografia z pocz. lat 30. XX w.



10a. Okładka katalogu wystawy
Artyści RFSRR w piętnastoleciu
1917-1932

uwaga polskich delegatów skupiała się na samych dziełach, a nie na „nowym znaczeniu, jakie nadała im marksistowska ekspozycja”. Jedynie Tadeusz Pruszkowski wykazał duże zainteresowanie koncepcją nowej wystawy. Opuszczając Galerię Trietiańską goście przyznali, że przekonali się o niezwykle wysokiej jakości jej zbiorów i wysokim poziomie radzieckiego muzealnictwa w ogóle, a nade wszystko o ogromnym zainteresowaniu obywateli radzieckich sztuką ojczystą. Pierwszy dzień polska delegacja zakończyła w towarzystwie zastępczyni przewodniczącego WOKS-u Jeleny Lerner, oglądając przedstawienie *Martwych dusz* według Nikołaja Gogola w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym (MChAT), które wysoko oceniła za grę aktorów oraz „socjologiczny charakter” inscenizacji (il. 8)¹¹.

Przedpołudnie drugiego dnia (25 listopada) wypełniło zwiedzanie Państwowego Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej (il. 9), po którym oprowadzali jego dyrektor Boris Tiernowiec i Nina Jaworska, autorka aktualnej ekspozycji stałej. Polscy goście zwrócili uwagę na wyjątkowość zbioru nowoczesnego malarstwa zachodnioeuropejskiego, a dowiedziawszy się, że muzeum zakupuje także dzieła sztuki współczesnej, wyrazili nadzieję, że znajdzie się w nim miejsce również dla prac polskich artystów¹². Popołudniową część

¹¹ Ibid., s. 536-537. Była to adaptacja utworu Gogola z 1932 r. opracowana przez Michaiła Bułhakowa, wyreżyserowana przez Wasilija Sachnowskiego i Jelizawietę Tieleszewą pod artystyczną opieką Konstantina Stanisławskiego.

¹² Być może to właśnie wtedy narodziła się idea urządzenia specjalnej ekspozycji sztuki polskiej, otwartej 21 IV 1934 r. W jednej z większych sal muzeum umieszczono prace współczesnych artystów włoskich, a obok nich 13 dzieł polskich; zob. pe. [Pawieł ETTINGER], „Sekcja polska w moskiewskim Muzeum Współczesnej Sztuki Zachodniej”, *Wiadomości Literackie*, 1934, nr 27, s. 4; „Moskwa. Sala polska w Muzeum Sztuki Zachodniej”, *Sztuki Piękne*, 1934, nr 5, s. 198; „1934, kwiecień 22, Moskwa. – Informacja dziennika «Izwestija» o otwarciu wystawy sztuki polskiej w moskiewskim

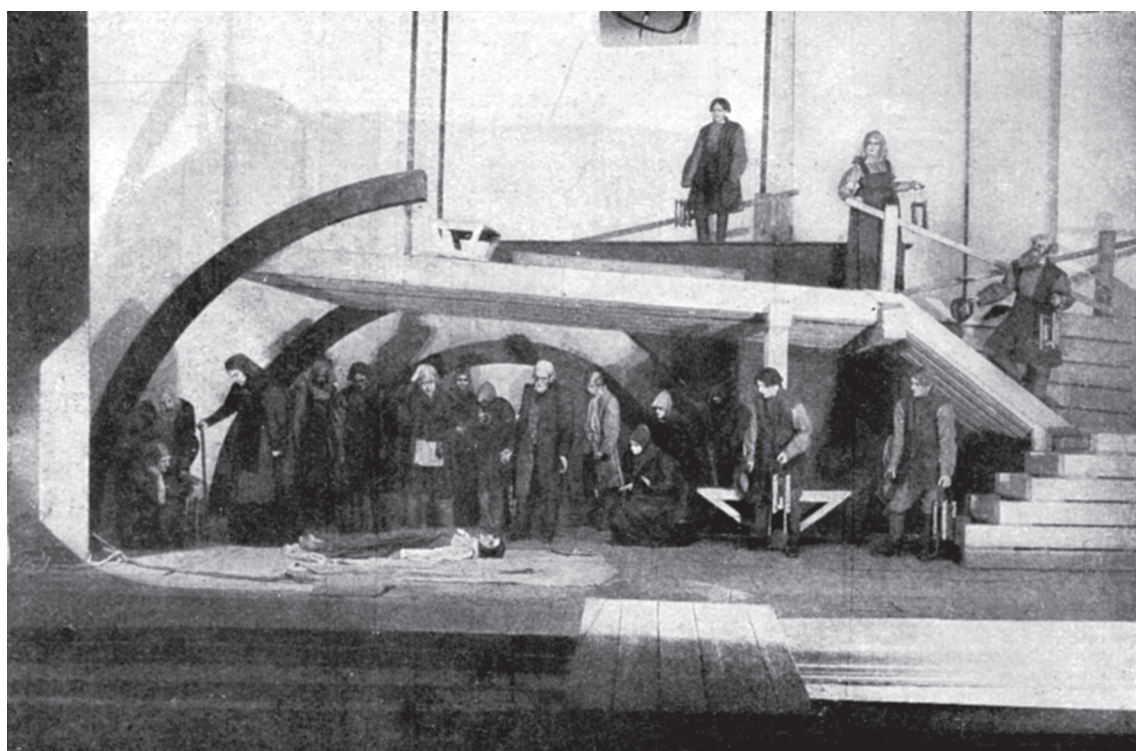
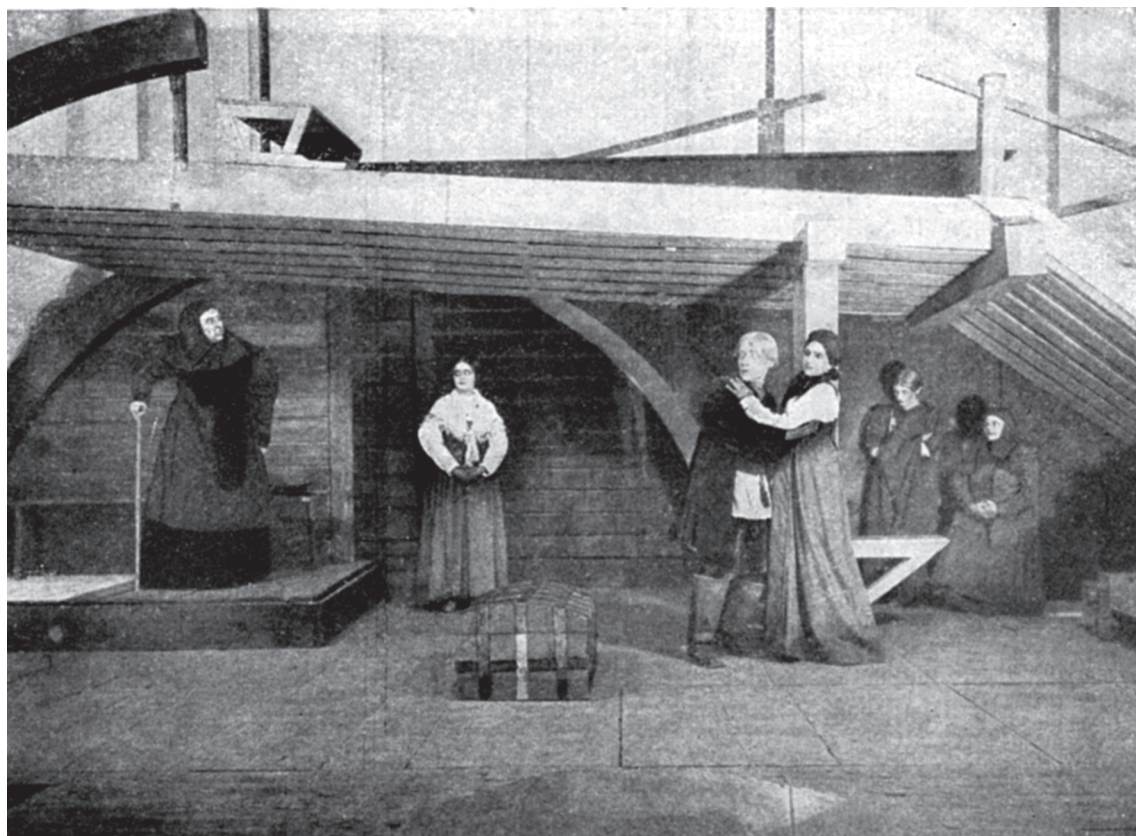


10b. Fragment wystawy *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932* w Muzeum Historycznym w Moskwie

programu rozpoczynało spotkanie z Jeleną Lerner, na którym omówiono szczegóły dalszego pobytu, a przede wszystkim kwestię odczytów przygotowanych przez Tretera, Skoczylasa i Daszewskiego. Następnie przez dwie godziny polska grupa oglądała w Muzeum Historycznym malarską część przeglądowej wystawy *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932*, urządzanej z okazji rocznicy rewolucji październikowej (il. 10a-b)¹³. Towarzyszyli jej krytycy i historycy sztuki Abram Efros oraz Nikołaj Szczokotow (obaj zaangażowani w przygotowanie ekspozycji), a także malarze Aleksandr Gierasimow i Piotr Wiljams. Efros – jak wyraziła się Ksienija Krawczenko – udzielał „krótkich i obiektywnych” wyjaśnień, charakteryzował główne tendencje sztuki radzieckiej, a prezentując dzieła zwracał uwagę na najbardziej wartościowe zarówno pod względem tematu, jak i walorów plastycznych. Obejrzawszy wystawę, goście z Polski przyznali, że ze sztuką radziecką zaznajomili się co prawda już dzięki ekspozycji w Instytucie Propagandy Sztuki, ale dopiero teraz dane im było zobaczyć, jak wiele jest w ZSRR „wielkich i poważnych” talentów plastycznych i przekonać się, że „lata rewolucji sprzyjały rozwojowi sztuki”. Jako wyróżniające się wymienili prace Kuźmy Pietrowa-Wodkina, Pawła

Muzeum Współczesnej Sztuki Zachodniej”, [w:] *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918-1939...*, s. 561-562. Polska ekspozycja została niedługo potem zlikwidowana, a dzieła obecnie znajdują się w moskiewskim Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina, dokąd trafiły razem ze zbiorami Muzeum Współczesnej Sztuki Zachodniej po jego zamknięciu w 1948 r.

¹³ *Художники РСФСР за 15 лет (1917-1932). Живопись, скульптура, плакат и карикатура. Каталог выставки. Живопись*, Москва 1933.



11a-b. Sceny z przedstawienia Burzy Aleksandra Ostrowskiego w Moskiewskim Teatrze Kameralnym, reż. Aleksandr Tairow, 1924

Kuzniecowa, Aleksandra Dejneki, Gieorgija Riażskiego, Aleksandra Gierasimowa i Piotra Wiljamsa. Poprosili też o udostępnienie reprodukcji niektórych dzieł, by zamieścić je na łamach polskiej prasy. Wieczór spędzili w Moskiewskim Teatrze Kameralnym na przedstawieniu *Burzy* Aleksandra Ostrowskiego w inscenizacji z roku 1924, opracowanej przez Aleksandra Tairowa, założyciela i kierownika artystycznego teatru (il. 11a-b). Uwagę polskich delegatów zwróciła gra gwiazdy zespołu Alisy Koonen, a także scenografia autorstwa braci Gieorgija i Władimira Stenbergów, która, jak zauważyli, swą nowatorską formą nie przystawała do treści sztuki napisanej w roku 1860. W antrakcie Polaków przyjął Tairow, a rozmowa dotyczyła zarówno założeń programowych Teatru Kameralnego, jak i ekonomicznych warunków funkcjonowania teatrów radzieckich w ogóle¹⁴.

W programie na przedpołudnie 26 listopada zaplanowano prezentację nowej architektury Moskwy (il. 12a-d). Przewodnikiem był krytyk i historyk architektury Dawid Arkin. Za gmachy najbardziej reprezentatywne dla kształtującego się architektonicznego oblicza radzieckiej stolicy uznał mauzoleum Lenina (proj. Aleksiej Szczusiew, 1929-1930), tzw. Dom Rządowy (proj. Boris Jofan, 1928-1931), czyli kompleks mieszkaniowy wraz z kinem *Udarnik* (polscy goście wysoko ocenili jego wnętrze), siedzibę GOSTORG-u, czyli Państwowego Biura Importu-Exportu (proj. Boris Wielikowski, 1925-1927), biurowiec Ludowego Komisariatu Rolnictwa (proj. Aleksiej Szczusiew, 1928-1933), Klub Związku Pracowników Komunalnych im. Zujewa (proj. Ilja Gołosow, 1927-1929), fabrykę-kuchnię nr 1 przy Szosie Leningradzkiej (proj. Aleksiej Mieszkow, 1929), a także stadion klubu sportowego *Dynamo* (proj. Łazar Czerikowier, Arkadij Langman, 1926-1928), którego rozmiary wywarły na Polakach kolosalne wrażenie. Pokazał również obiekty znajdujące się jeszcze w budowie: hotel Moskwa (proj. Oswald Stapran, Leonid Sawieljew, Aleksiej Szczusiew, 1932-1935), Bibliotekę im. Lenina (proj. Władimir Gelfrejch, Władimir Szczuko, 1928-1958), dom dla pracowników Mossowietu przy ul. Mochowej (proj. Iwan Żółtowski, 1932-1934) oraz siedzibę Ludowego Komisariatu Przemysłu Lekkiego (proj. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Nikołaj Kolli, 1928-1936). Arkin przedstawił także plany nowej Moskwy z gigantycznym Pałacem Rad i prowadzącą do niego Aleją Lenina. Ze sprawozdania Krawczenki wiemy, że spośród wszystkich budynków najbardziej spodobała im się siedziba Ludowego Komisariatu Rolnictwa Szczusiewa, zaś za najmniej udany uznali biurowiec Ludowego Komisariatu Przemysłu Lekkiego, zaprojektowany przez Le Corbusiera i jego moskiewskich pomocników¹⁵. Drugą część dnia wypełniło spotkanie w spółdzielni *Wsiekochudożnik*, podczas którego o „organizacji pracy i życia” artystów w ZSRR rozmawiano z przewodniczącym zarządu Juwienalem Sławinskim i jednym z członków – malarzem Nikołajem Maslennikowem. Wieczorem gospodarze zaproponowali wizytę w 2-gim Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym, gdzie w towarzystwie pracowników WOKS-u, rzeźbiarza Josifa Czajkowa, grafika Piotra Suworowa i malarza Wiljamsa goście obejrzeni sztukę Aleksieja Tołstoja *Piotr I* (reż. Boris Suszkiewicz, premiera 1930). Inscenizacja nie wzbudziła jednak ich entuzjazmu. Krawczenko odnotowała, że odebrali ją jak prymitywizującą groteskę, nie dostrzegając zupełnie innowacyjności reżyserskiego zamysłu. W antrakcie zorganizowano spotkanie z dyrektorem Grigorijem Aleksandrowem, który opowiedział o działalności zarządzanego przez siebie teatru¹⁶.

¹⁴ „1933 [grudzień, 14] Moskwa. – Sprawozdanie sekretarza...”, s. 537.

¹⁵ Ibid., s. 538.

¹⁶ Ibid.



12a. Polska delegacja podczas zwiedzania Moskwy 26 listopada 1933 r. Od lewej: Mieczysław Treter, Władysław Jarocki, Władysław Skoczylas, Xawery Dunikowski, Ksienija Krawczenko z córką Natalią, Tadeusz Pruszkowski, Dawid Arkin, Władysław Daszewski. Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 1316/II



12b. Polska delegacja podczas zwiedzania Moskwy 26 listopada 1933 r. Od lewej: Xawery Dunikowski (za drzwiami samochodu), Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, Dawid Arkin, Natalia i Ksienija Krawczenko, Władysław Jarocki, NN. Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 1316/II



*12c. Polska delegacja podczas zwiedzania Moskwy 26 listopada 1933 r.
Od lewej: Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski,
Dawid Arkin, Natalia i Ksienija Krawczenko.
Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne,
nr 1316/II*



*12d. Polska delegacja przed biurowcem Ludowego Komisariatu
Rolnictwa przy Zaulku Orlikowym w Moskwie 26 listopada 1933 r.
Instytut Sztuki PAN,
Zbiory Specjalne, nr 1316/II*



13a. Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych na Wołchonce w Moskwie, fotografia z 1931 r.



13b. Fragment wystawy 15 lat grafiki radzieckiej w Państwowym Muzeum Sztuk Pięknych w Moskwie



14. Spotkanie w siedzibie Wszechzwiązkowego Towarzystwa na rzecz Kontaktów Kulturalnych z Zagranicą 27 listopada 1933 r. Od lewej siedzą: L. Czerniawski, Mieczysław Treter, Ksienija Krawczenko, Michaił Kristi, Władysław Skoczylas (przesłonięty przez Dunikowskiego), Tadeusz Pruszkowski, Xawery Dunikowski, NN, Natalia Krawczenko; stoją: Władysław Jarocki, Aleksiej Krawczenko, Władysław Daszewski. *Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr 211/III.34*

Na 27 listopada przewidziano zwiedzanie wystawy *15 lat grafiki radzieckiej* (będącej częścią jubileuszowej ekspozycji *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932*), przygotowywanej w Muzeum Sztuk Pięknych (il. 13a-b)¹⁷. Skoczylas wyraził najwyższe uznanie dla kunsztu radzieckich grafików, których twórczość po części znał już z *I Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów* w Instytucie Propagandy Sztuki (wrzesień-październik 1933). Oprócz ekspozycji grafiki delegaci z Polski zobaczyli całe muzeum, a także spotkali się z jego dyrektorem Josifem Byk-Bekiem oraz pracownikami naukowymi. W czasie wizyty towarzyszyli im również Abram Efros i Aleksandr Dejneka. Skoczylas porozumiał się z dyrektorem muzeum w kwestii wymiany prac, spośród wystawionych wskazał te, które chciałby mieć w Warszawie¹⁸, jak również zaproponował, by na wystawie sztuki polskiej dokonano analogicznego wyboru. Wieczorem w lokalu WOKS-u odbył się wykład Mieczysława Tretera *Rodowód współczesnego malarstwa polskiego*, prezentujący rozwój sztuki polskiej oraz twórczość najwybitniejszych jej przedstawicieli¹⁹, a po nim spotkanie

¹⁷ Ekspozycję otwarto dopiero 10 XII 1933 r., a na wernisażu obecni byli uczestnicy wycieczki zorganizowanej przez IPS; zob. KOMORNICKI, *Dziennik podróży...*, s. 27-29.

¹⁸ W lutym 1934 r. Muzeum Sztuk Pięknych za pośrednictwem WOKS-u informowało, że dokonano wyboru prac zgodnie z sugestiami Skoczylasa; zob. „1934 luty 13, Moskwa. – Pismo Zarządu WOKS do prof. Wł. Skoczylasa w sprawie jego referatu oraz współpracy z Instytutem Propagandy Sztuki”, [w:] *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918-1939...*, s. 551

¹⁹ Krótkie streszczenie wystąpienia Tretera zob. „Odczyty o sztuce polskiej w Moskwie”, *Kurier Poranny*, 1933, nr 343 (11 XII), s. 6.



15. Teatr Wielki przy placu Swierdłowa (d. Teatralnym) w Moskwie, fotografia z 1932 r.

towarzyskie, na które zaproszono moskiewskich artystów, krytyków i historyków sztuki (il. 14)²⁰.

Program na 28 listopada przewidywał jedynie wizytę w Domu Artystów przy ul. Wierchniaja Masłowka. Oprowadzający po nim malarz Aleksandr Tichomirow pokazał m.in. wspólną pracownię Gieorgija Riażskiego i Olgi Janowskiej oraz samodzielne Nikołaja Nikonowa, Pawła Radimowa i Sosłanbeka Tawasijewa (z największym zainteresowaniem zwiedzający przyglądali się stosowanym przez tegoż artystę metodom masowego powielania rzeźb). Spotkanych twórców polscy delegaci szczegółowo wypytywali o czynsz za pracownię, wysokość zarobków i sposób dystrybuowania ich dzieł. Tadeusz Pruszkowski uznał dom na Wierchniej Masłowce za najciekawsze miejsce, jakie odwiedził w Moskwie, ponieważ tam właśnie przekonał się, że egzystencja artystów w ZSRR jest rzeczywiście zorganizowana i są oni materialnie zabezpieczeni. Dzień zakończyło przedstawienie baletu Piotra Czajkowskiego *Śpiąca królewna* w Teatrze Wielkim (il. 15). Wystawianą wówczas wersję, przygotowaną w 1924 r., ale w klasycznej choreografii Mariusa Petipy z 1890 i w dekoracjach Anatolija Gelcera z 1899 r., goście uznali za „staroświecką”²¹.

W dniu 29 listopada odbyło się plenarne posiedzenie sekcji artystycznej WOKS-u, na którym wysłuchano referatów Władysława Skoczylasa *Organizacje artystyczne w Polsce* i Władysława Daszewskiego *Zasadnicze kierunki ideowe nowoczesnej sztuki polskiej*. Pierwszy prelegent scharakteryzował sytuację w poszczególnych dziedzinach sztuk plastycznych, opisał materialne położenie polskich artystów, tworzone przez nich ugrupowa-

²⁰ „1933 [grudzień, 14] Moskwa. – Sprawozdanie sekretarza...”, s. 538-539.

²¹ Ibid., s. 539.



16. Scena z przedstawienia *Księżniczki Turandot* Carla Gozziego w Teatrze im. Jewgienija Wachtangowa w Moskwie, reż. Jewgienij Wachtangow, 1922

nia i organizację życia artystycznego, poruszył kwestię organizacji szkolnictwa plastycznego, wspominał również o konieczności wytworzenia nowych form kontaktu między artystami a społeczeństwem. Wystąpienie Daszewskiego poświęcone było najważniejszemu nurtom w sztuce polskiej: wywodzącemu się z tradycji impresjonistycznego i postimpresjonistycznego malarstwa francuskiego, nurtowi „narodowemu” oraz abstrakcji. Oba referaty stały się zaczątkiem ożywionej dyskusji. Uczestniczący w spotkaniu artyści zadawali pytania dotyczące uprawianych przez siebie nich dziedzin: Isidor Frich-Char i Beatrixa Sandomirska dopytywali o stan rzeźby monumentalnej i ugrupowania tworzone przez rzeźbiarzy, Konstantina Jelisiejewa interesowała współczesna polska karykatura, a Tichomirowa malarstwo monumentalne, zwłaszcza freski. Innych ciekawiła organizacja życia artystycznego – wystawy, polemiki, kontakty między artystami. W głosach dyskutantów pojawiały się także odwołania do wystawy trwającej w Galerii Trietiańskiej²². Ksienija Krawczenko podkreślała, że po raz pierwszy można mówić o polskiej twórczości plastycznej odnosząc się do konkretnych dzieł, które charakteryzuje przede wszystkim „walka o jakość, o poważne malarskie rzemiosło, pokonanie szkicowości poprzez dążenie

²² Pozytywne opinie o ekspozycji wypowiedziane na spotkaniu w WOKS-ie musiały cieszyć jej komisarza Jarockiego, ale jeszcze bardziej Mieczysława Tretera, potwierdzały bowiem słuszność bronionej przez niego koncepcji, atakowanej przez członków Związku Zawodowego Artystów-Plastyków; zob. Władysław SKOCZYŁASA, „Wystawy sztuki polskiej za granicą”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 237 (28 VIII), s. 3; Józef CZAPSKI, „O wystawę w Moskwie”, *Wiadomości Literackie*, 1933, nr 44, s. 4; Mieczysław TRETER, „Plotka i prawda o wystawie sztuki polskiej w Moskwie”, *ibid.*, nr 49, s. 5; Felicjan KOWARSKI, Stanisław SZCZEPAŃSKI, „Związek Plastyków o wystawie moskiewskiej”, *ibid.*, nr 52, s. 9. Równie życzliwie, niekiedy nawet entuzjastycznie odniosła się do prezentacji radziecka krytyka; zob. „Głosy prasy sowieckiej o wystawie sztuki polskiej w Moskwie”, *Sztuki Piękne*, 1934, nr 1, s. 34-40 (przegląd wypowiedzi poprzedzony wstępem Mieczysława Tretera).

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

НА ВЫСТАВКЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ:
ЖИВОПИСЬ
РИСУНКИ
СКУЛЬПТУРА
И ГРАФИКА
ХУДОЖНИКОВ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ:

1. Октябрьская Революция
2. Три похода Антанты
3. Красная Армия и Международный Пролетариат
4. Красная Армия и Социалистическое строительство
5. Техническая реконструкция РККА
6. Военно-морской и воздушный флот
7. О. К. Д. В. А.
8. Осоавиахим и Автодор
9. Красная Армия на страже социалистического строительства

ВЫСТАВКА ОТКРЫТА ЕЖЕДНЕВНО
с 2 час. дня до 10 час. вечера, а в общие выходные дни
с 10 час. утра до 10 час. вечера

Входная плата—40 к., экскурсии—25 к., военно-служащие и школьники—бесплатно, экскурсии для групп в 35 человек—8 руб. 25 коп.

Запись на экскурсии во всех райсоветах ОПТЭ, в Областном Совете ОПТЭ (ул. Пестеля, 10, тел. 262-59 и 540-80) и в помещении выставки

ИНЖЕНЕРНАЯ, 4, телефон 620-80

Типо-литография им. Т. Григорьева. Глазовская, 7.

Издание Гос. Русского Музея.

Ленгорионт №22484

Зак. 5436. Тир. 2000 экз. Разм. 1/4 л. Бум. бр.

17. Afisz wystawy 15 lat robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej w Dziale Etnograficznym Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie



18. Siedziba Leningradzkiego Instytutu Malarstwa, Rzeźby i Architektury Akademii Sztuk Pięknych (d. Cesarska Akademia Sztuk Pięknych) przy Nabrzeżu Uniwersyteckim w Leningradzie, fotografia z 1932 r.

do stworzenia monumentalnej kompozycji, skończonego obrazu sztalugowego”, jak również „dążenie do realizmu, programowe odejście od tendencji lewicowych”²³. Przewodniczącego sekcji artystycznej WOKS-u Czerniawskiego w dziełach polskich artystów zastanawiało ich nasycenie pierwiastkami wielowiekowej „kultury narodowej”, potwierdzające prawdziwość słów Tretera o tym, że w czasach niewoli to dzięki sztuce właśnie słyszalny był „głos protestu”. Wicedyrektor Galerii Trietiańskiej Zamoszkin, zwracając uwagę na wzrost zainteresowania sztuką polską w ZSRR, deklarował gotowość kontynuowania współpracy. Nadzieje na kolejne polskie wystawy – grafiki, architektury, scenografii – żywili też Boris Tiernowiec i historyk sztuki Aleksiej Sidorow. W dyskusji wypowiedział się również Tadeusz Pruszkowski, który, odnosząc się do widzianej przed dwoma dniami wystawy *Artyści RSFSR w piętnastoleciu 1917-1932*, ocenił ją jako „przekonującą, poważną i ujawniającą rzeszę talentów”. Spotkanie zakończyły obustronne zapewnienia o chęci zacieśniania i rozszerzania wzajemnych kontaktów oraz wytworzenia nowych form współpracy w przyszłości²⁴.

Ostatniego dnia pobytu w Moskwie Skoczylas, Treter, Pruszkowski, Daszewski, Dunikowski i Jarocki raz jeszcze byli w Galerii Trietiańskiej, gdzie rozmawiali z ludowym komisarzem oświaty Andriejem Bubnowem, który nie mógł być na oficjalnym otwarciu wystawy i dopiero teraz oglądał ekspozycję, znajdując na niej wiele interesujących dzieł. Wieczorem delegację zaproszono do Teatru im. Jewgienija Wachtangowa na przedstawienie *Księżniczki Turandot* Carla Gozziego, wyreżyserowane w 1922 r. przez patrona teatru, ze scenografią Ignatija Niwńskiego (il. 16). Mimo że od premiery minęło jedenaście lat, inscenizacja wciąż intrygowała swym nowatorstwem i tak też została odebrana przez gości z Polski, którzy w antrakcie swymi wrażeniami ze spektaklu podzielili się z grającymi w sztuce aktorami.

Podsumowując swój raport, Krawczenko stwierdziła, że poza częścią teatralną, która raczej nie przypadła gościom do gustu (czemu dali wyraz w rozmowach), Polacy „przyjęli pokazywane im dzieła z zainteresowaniem i dostrzegli poważne osiągnięcia ZSRR na froncie pracy kulturalnej”, a ich wizyta powinna przyczynić się do zintensyfikowania kontaktów z polskimi organizacjami artystycznymi i konkretnymi twórcami. Podkreśliła również fakt, że wszyscy członkowie delegacji to reprezentanci artystycznej elity, ludzie cenieni i szanowani, dlatego też z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że ich relacje z Moskwy zostaną przyjęte przez polską inteligencję jako obiektywne i miarodajne²⁵.

Jarocki, Dunikowski i Daszewski wyjechali do Warszawy 1 grudnia. Skoczylas, Pruszkowski i Treter, wciąż jako goście WOKS-u, udali się jeszcze na kilka dni do Leningradu²⁶. Zwiedzali tam Ermitaż i Państwowe Muzeum Rosyjskie, a w nim oprócz stałej ekspozycji kolejną wystawę przygotowaną na jubileusz rewolucji październikowej – 15

²³ Nieobecność prac „skrajnych modernistów”, uznaną przez Krawczenko za dowód zarzucenia „lewicowych tendencji” w sztuce polskiej, Treter tłumaczył tym, że nie ma sensu pokazywanie dzieł awangardzystów w Moskwie, gdzie „zainteresowania dla analogicznych problematów i dla szkoły abstrakcyjnej były daleko silniejsze aniżeli u nas”, ale zniknęły już „niemal całkowicie, bez najmniejszego śladu i echa”; zob. TRETER, „Plotka i prawda...”; Diana WASILEWSKA, *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019, s. 347-348.

²⁴ „1933 listopad 29, Moskwa. – Z protokołu plenarnego posiedzenia Sekcji Artystycznej WOKS z udziałem polskich plastyków na temat sztuki w Polsce”, [w:] *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918-1939...*, s. 523-525; zob. też: „Odczyty o sztuce polskiej w Moskwie”, *Kurier Poranny*, 1933, nr 343 (11 XII), s. 6.

²⁵ „1933 [grudzień, 14] Moskwa. – Sprawozdanie sekretarza...”, s. 540.

²⁶ „Kronika artystyczna. Moskwa”, *Sztuki Piękne*, 1933, nr 12, s. 462.

lat robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej (il. 17)²⁷, byli też w dawnej Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych (il. 18). Nic więcej o ich pobycie w Leningradzie nie wiadomo; ta część wizyty najwyraźniej miała charakter mniej oficjalny i nie została udokumentowana tak jak moskiewska.

„...wrażenia artystyczne z podróży do Rosji należą do najsilniejszych, jakie w ostatnich latach odniosłem”

Nadzieje Ksienii Krawczenki, że relacje członków delegacji przyczynią się do propagowania pozytywnego obrazu ZSRR w Polsce spełnił tylko Władysław Skoczylas. Jeżeli Treter, Pruszkowski, Daszewski, Jarocki czy Dunikowski dzielili się swymi wrażeniami z podróży do Moskwy i Leningradu, to nieoficjalnie i w wąskim kręgu znajomych czy współpracowników. Skoczylas uczynił to publicznie – zamieszczając na łamach „Gazety Polskiej” cztery artykuły opatrzone wspólnym tytułem *Sztuka w ZSRR*, a także wygłaszając dwie ilustrowane przezrociami prelekcje: w Warszawie (IPS, 18 stycznia 1934²⁸) i Białymstoku (Koło Miłośników Historii, Literatury i Sztuki, 7 marca 1934²⁹). Obie spotkania się z wyjątkowym zainteresowaniem publiczności. W Instytucie Propagandy Sztuki – relacjonował sprawozdawca dziennika „ABC” – tłum zachęcony „sensacyjnym” tematem wystąpienia wypełnił nie tylko ostatnią salę wystawową, lecz także przyległą, w której „poobsiadano kanapki, poopierano się o rzeźbione dziki i nagie gracje”. Prelegent sprawił jednak zawód „snobom poszukującym rewolucyjnych dreszczy” i nie mówił o jakichś sensacyjnych metodach, o „kolektywnym zorganizowaniu życia”, tylko po prostu „sumiennie” przedstawił cechy charakterystyczne sztuki radzieckiej³⁰. Podobnie było w Białymstoku: w sali seminarium nauczycielskiego wprost „nabitej” słuchaczami Skoczylas „w formie żywej, popularnej, niekiedy żartobliwej” przedstawił „wrażenia z kraju, gdzie sztuka pozostaje na usługach propagandy, podporządkowując się wymogom natury ogólnej, a w pierwszym rzędzie kierując się potrzebą oddziaływania na szerokie masy”. Po odczycie, nagrodzonym hucznymi oklaskami, rozpoczęła się „ożywiona dyskusja”³¹.

W obu odczytach Skoczylas powtórzył to, co wcześniej przedstawił czytelnikom „Gazety Polskiej”. Już na wstępie swej drukowanej relacji stwierdził, że poznanie radzieckiego życia artystycznego z autopsji przyczyniło się do uzyskania „pełniejszego obrazu sztuki sowieckiej” niż ten, z jakim wyruszał z Warszawy³². Ów obraz – jak sam przyznawał – powstał przede wszystkim w oparciu o to, co zobaczył na wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki i przeczytał w towarzyszącym jej katalogu³³. Bardzo prawdopodobne jest,

²⁷ Художественная выставка XV лет РККА. Живопись. Скульптура. Графика, Ленинград 1933.

²⁸ „Sztuka w Rosji Sowieckiej. Odczyt prof. Skoczylasa w IPSie”, *ABC*, 1934, nr 19 (20 I), s. 6; br. [Stanisław BRUCZ], „Sztuka w Rosji Sowieckiej. Odczyt prof. Skoczylasa”, *Express Poranny*, 1934, nr 21 (21 I), s. 5.

²⁹ „Prof. Wład. Skoczylas na wieczorze sztuki”, *Dziennik Białostocki*, 1934, nr 63 (4 III), s. 6.

³⁰ „Sztuka w Rosji Sowieckiej. Odczyt prof. Skoczylasa w IPSie”, s. 6.

³¹ „Sztuka w Z.S.R.R.”, *Dziennik Białostocki*, 1934, nr 69 (10 III), s. 6.

³² Władysław SKOCZYLAS, „Sztuka w Z.S.R.R. I. Muzea i zbiory”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 351 (20 XII), s. 3.

³³ „Współczesna sztuka sowiecka”, [w:] *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R. Marzec 1933*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, s. 5-14. Dla ścisłości należy dodać, że ekspozycję tę w innej nieco odsłonie widział rok wcześniej w pawilonie ZSRR na weneckim Biennale. W czasie pobytu Skoczylasa pawilon radziecki był jeszcze niedostępny dla publiczności. Został otwarty z pięćdziesięciodniowym opóźnieniem z powodu oporu sekretarza Biennale Antonia Marainiego, niegodzącego się, by na ekspozycji znalazły się także materiały propagandowe; zob. MB [Matteo BERTELÉ], „USSR Pavilion 1932 18th Biennale”, [w:] *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895-2013*, red. Nikolai MOŁOK, Moscow 2013, s. 270-271. Artyście udało się jednak zobaczyć zebrane w nim dzieła, które następnie skomentował

że przed wyjazdem zapoznał się też z 47. numerem „Wiadomości Literackich”, w całości poświęconym kulturze radzieckiej, wydanym z datą 29 października 1933 r. Obok artykułów dotyczących literatury, filmu i teatru znalazły się w nim także teksty omawiające zarówno tendencje w sztuce radzieckiej w ogóle, jak i w poszczególnych jej dziedzinach – malarstwie, rzeźbie, grafice i architekturze³⁴. Jednakże najważniejszym źródłem informacji musiały być dla Skoczylasa odczyty grafika Aleksieja Krawczenki, wygłoszone w Instytucie Propagandy Sztuki³⁵, wywiady udzielone przez niego polskiej prasie³⁶, a zapewne także prywatne z nim rozmowy. W publicznych wystąpieniach Krawczenko mówił o warunkach, w jakich żyją i tworzą radzieccy artyści, o skupiających ich związkach zawodowych, organizacji pracy, systemie zamówień i honorariach za dzieła, wreszcie o zaangażowaniu plastyków w dokonujące się przemiany społeczno-ekonomiczne i wszechstronnej opiece, jaką otacza ją państwo. Podróż do ZSRR była więc doskonałą okazją, by Skoczylas mógł zweryfikować nie tyle te informacje, ile swe wyobrażenie o sytuacji sztuki i artystów w ZSRR zbudowane na ich podstawie.

Relacjonując pobyt w ZSRR Skoczylas starał się zachować „obiektywną rzeczowość”: nie formułował jakichkolwiek sądów wartościujących, a tylko referował to, co zobaczył, nie oceniał, lecz tylko przedstawiał fakty. Jedyne stwierdzenie, które można uznać za wartościujące, brzmiało niejednoznacznie: „[...] wrażenia artystyczne z podróży do Rosji należą do najsilniejszych, jakie w ostatnich latach odniosłem”³⁷. Przyjęcie takiej właśnie konwencji sprawiło, że teksty te momentami nużą swą suchą sprawozdawczością, tak odróżniającą je od innych współczesnych relacji z podróży do ZSRR³⁸. Skoczylas nie mógł jednak postąpić inaczej z kilku względów. Przede wszystkim dlatego, że w ZSRR

lakonicznie i bez emocji: „Sztuka w Sowietach, jak zresztą wszystko, wprzęgnięta jest do rydwanu propagandy piatiletki. Sztuka abstrakcyjna nie reprezentowana jest na wystawie zupełnie. Większość obrazów to ilustracje na temat pracy i wysiłków w dziedzinie uprzemysłowienia Rosji. Formalnie nie przedstawia malarstwo sowieckie nic nowego, większość artystów uprawia umiarkowany modernizm, mogący znaleźć zrozumienie w szerokich masach, dla których ta sztuka jest przeznaczona. Kompozycje mają charakter fotomontażowy”; zob. Władysław SKOCZYŁAS, „Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji. III. Pawilony zagraniczne”, *Gazeta Polska*, 1932, nr 140 (22 V), s. 3. W 1933 r. Skoczylas wspominał, że dzieła artystów radzieckich widział po raz pierwszy „przed kilku laty w Wenecji” i odniósł wówczas wrażenie, że cała ekspozycja poświęcona była „upamiętnieniu obchodów i świąt proletariatu tudzież portretom zasłużonych działaczy”; zob. Władysław SKOCZYŁAS, „Sztuka sowiecka w Warszawie (Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki)”, *Sztuki Piękne*, 1933, nr 5, s. 167. Nieprecyzyjność tej informacji uniemożliwia jednoznaczne stwierdzenie, które z weneckich Biennale miał na myśli artysta: z 1924, 1928 czy może z 1930 r.

³⁴ W „radzieckim” numerze „Wiadomości Literackich” sztuk plastycznych i architektury dotyczyły artykuły: Ignatij CHWOJNIK, „Współczesne malarstwo sowieckie”, s. 19; Lew WARSZAWSKIJ, „Sztuka graficzna w Z.S.R.R.”, s. 20; Alfred BASSECHES, „Rzeźba w Z.S.R.R.”, s. 20; Dawid ARKIN, „Rozwój architektury sowieckiej”, s. 21; Michaił ARKADJEW, „Drogi sztuki sowieckiej”, s. 22.

³⁵ Krawczenko został zaproszony do jury I Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów. W IPS-ie wystąpił dwukrotnie: 26 września i 1 października z prelekcjami *Sztuka w ZSRR* i *Grafika i książka w ZSRR*; zob. „Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18 VI 1930 do 1 VI 1937”, *Nike*, I, Warszawa 1937, s. 218. Odczyt Krawczenki odbył się także w Krakowie w siedzibie TPSP (8 X 1933); zob. „Odczyt znakomitego grafika sowieckiego w Krakowie”, *Czas*, 1933, nr 230 (7 X), s. 3; (w), „Jak żyją artyści w Rosji sowieckiej?”, *IKC*, 1933, nr 282 (11 X), s. 6-7; Artur SCHROEDER, „Organizacja życia artystycznego w Rosji sowieckiej”, *Czas*, 1933, nr 237 (15 X), s. 3.

³⁶ Marian DIENSTL-DĄBROWA, „Sowiecki artysta o życiu artystycznym w Rosji. Rozmowa z prof. Aleksym Krawczenką”, *IKC*, 1933, nr 268 (27 IX), s. 12; K. Z., „Współczesna sztuka rosyjska. Wywiad u prof. Aleksego Krawczenki, artysty-grafika”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 271 (1 X), s. 5.

³⁷ Władysław SKOCZYŁAS, „Sztuka w ZSRR. IV. Wystawa Armii Czerwonej i propaganda”, *Gazeta Polska*, 1934, nr 6 (6 I), s. 3.

³⁸ Zob. Ewa POGONOWSKA, *Czytanie Nowej Rosji. Polskie spotkania ze Związkiem Sowieckim lat trzydziestych*, Lublin 2012.

był jako członek oficjalnej delegacji reprezentującej polskich artystów, a nie, jak chociażby Antoni Słonimski czy uczestnicy wycieczki z IPS-u, jako niezależny turysta. Ta właśnie okoliczność obligowała go do zachowania neutralnego tonu wypowiedzi. Powściągliwy ton mogła Skoczylasowi narzucić świadomość, że jego artykuły, drukowane w dzienniku uważanym za nieoficjalny organ prasowy rządu i redagowanym przez czynnego polityka – Bogusława Miedzińskiego, są nie tylko sprawozdaniem z podróży, lecz także elementem działań dyplomatycznych i jako takie mają przyczyniać się do wzmocnienia przyjacielskich relacji polsko-radzieckich, o których wówczas tyle mówili politycy w obu państwach. Reakcja strony radzieckiej na opublikowane w „Gazecie Polskiej” wypowiedzi Skoczylasa pozwala przypuszczać, że jeżeli miały one być częścią działań dyplomatycznych, to osiągnęły swój cel. W Moskwie, co wiadomo z korespondencji kierownictwa sekcji artystycznej WOKS-u, artykuły z „Gazety Polskiej” przyjęto „z zadowoleniem”. Wyrażono także życzenie, by artysta przesłał tekst swego odczytu w Instytucie Propagandy Sztuki; z jego osobą wiązano też plany dalszej polsko-radzieckiej współpracy w zakresie sztuk plastycznych³⁹. Sam Skoczylas był zainteresowany podtrzymywaniem i rozwijaniem tych kontaktów, czego dowodem jego obecność na przyjęciu wydanym 19 stycznia 1934 r. przez Halinę i Antoniego Bormanów z okazji przyjazdu do Warszawy Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa⁴⁰, na karnawałowym raucie w poselstwie radzieckim 29 stycznia⁴¹ czy na spotkaniu urządzonym 18 lutego w związku z wizytą pisarza Borisa Ławrienowa⁴². Kiedy kilka miesięcy później Skoczylas nieoczekiwanie zmarł, chargé d'affaires poselstwa radzieckiego Boris Podolski w depeszy kondolencyjnej przesłanej do IPS-u żegnał go jako „czołowego działacza na polu zbliżenia kulturalnego narodów, wielce zasłużonego również dla sprawy zaznajomienia się w Polsce ze sztuką sowiecką, jak również w ZSRR ze sztuką polską”⁴³.

Pierwszy artykuł z „Gazety Polskiej” Skoczylas poświęcił sytuacji w radzieckim muzealnictwie. Wyjaśniał, że muzea jako repozytoria artystycznej tradycji odgrywają ważną rolę w kształtowaniu współczesnej twórczości artystycznej i bez nich nie sposób wyobrazić sobie „ani poziomu, ani zakresu dzisiejszej sztuki sowieckiej”. W Galerii Trietiańskiej, gdzie zebrane były dzieła sztuki rosyjskiej od średniowiecza do współczesności, od ikon po kompozycje abstrakcyjne, celnie dostrzegł pewne pokrewieństwo między dziełami dawnych ruskich ikonografów i twórców XX-wiecznej awangardy, zasadzające się na wspólnocie traktowania aktu artystycznej kreacji jako działania intelektualnego. „Dziwnym zbiegiem okoliczności – pisał – ten okres dziewięciowiekowego rozwoju sztuki ujęty jest w dwie klamry, wprowadzie nierównomiernych wartościowo, ale podobnych do siebie tendencjami, zamykających twórczość w ścisłych prawidłach mózgowej dyscypliny”.

³⁹ List kierownika sekcji artystycznej WOKS-u L. N. Czerniawskiego i referenta Ksienii Krawczenki do Władysława Skoczylasa, Moskwa, 13 II 1934, Warszawa, Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum IPS, inw. 70,teczka: Korespondencja 1934, k. 114.

⁴⁰ „Ilf i Pietrow”, *Wiadomości Literackie*, 1934, nr 5, s. 7. Prócz Skoczylasa na przyjęciu obecni byli m.in. Władysław Daszewski i Mieczysław Treter.

⁴¹ (L), „Wielkie przyjęcie w poselstwie sowieckim”, *IKC*, 1934, nr 31 (31 I), s. 12. Wśród gości znalazło się wielu twórców i ludzi związanych ze sztuką, m.in. Zofia Stryjeńska, Szczesny Rutkowski, Edward Wittig, Władysław Daszewski, Ryszard Ordyński i Wanda Wermińska.

⁴² „Borys Ławrenjew w Warszawie”, *Państwo Pracy*, 1934, nr 7, s. 1. Sprawozdawca odnotował także obecność m.in. Mieczysława Tretera i Władysława Zawistowskiego z MWRiOP.

⁴³ „1934 kwiecień 9, Warszawa. – Pismo chargé d'affaires Poselstwa ZSRR w Warszawie B. Podolskiego do Instytutu Propagandy Sztuki w związku ze śmiercią prezesa instytutu prof. Wł. Skoczylasa”, [w:] *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918-1939...*, s. 557-558.

Odnotował również dysproporcję między bogatym zbiorem olśniewających „dekoracyjnym przepychem” ikon a ekspozycją prezentującą dokonania nowatorów z ostatnich kilkunastu lat, którą wypełniało „kilka obrazów kubistycznych przedstawionych [...] w sposób, jakby chodziło o umyślne podkreślenie małej wartości tego kierunku”⁴⁴.

Największe wrażenie zrobiło na Skoczylasie Państwowe Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej. Utworzono je w 1923 r. z Pierwszego i Drugiego Muzeum Nowego Malarstwa Zachodniego, czyli znacjonalizowanych i udostępnionych publiczności w 1918 i 1919 r. kolekcji Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa. Od 1925 r. funkcjonowało jako filia moskiewskiego Muzeum Sztuk Pięknych. Po 1928 r. obie kolekcje, dotychczas znajdujące się w swych pierwotnych lokalizacjach, przeniesiono do dawnej rezydencji Morozowa⁴⁵. Dla „Europejczyka z Zachodu” – pisał Skoczylas – jest ono „prawdziwą rewelacją”. „Kto pragnie poznać sztukę francuską drugiej połowy XIX wieku, a więc epokę jej niezmiernie bogatego rozwoju, powinien jechać raczej do Moskwy niż do Paryża”, ponieważ nigdzie indziej nie znajdzie w jednym miejscu takiego zbioru najlepszych obrazów Gauguina, Cézanne’a, Matisse’a czy Deraina. Jeśli wierzyć słowom Konrada Winklera, wizyta w Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej spowodowała zasadniczą przemianę artystycznych poglądów Skoczylasa: „[...] Skoczylas często był w niezgodzie z duchem czasu, występując nieopatrnie przeciw tzw. francuskiej orientacji w sztuce. Dopiero parutygodniowa wycieczka do Z.S.R.R. w czasie wystawy sztuki polskiej w Moskwie, wpłynęła u niego decydująco na rewizję tego negatywnego stosunku do największego malarstwa epoki. Skoczylas pod świeżym wrażeniem Galerii Sztuki Współczesnej w Moskwie, rzekł do mnie w I.P.S.-ie: «Panie kolego będzie pan miał o jednego wroga mniej»”⁴⁶.

Na temat pozostałych muzeów Skoczylas wypowiedział się lakonicznie. O Ermitażu tylko wspomniał, w Państwowym Muzeum Rosyjskim za warte osobnej wzmianki uznał malarstwo „z epoki przedimpresjonistycznej”, a zwłaszcza obrazy Aleksieja Wieniecyjanowa, Silwestra Szcziedrina i Aleksandra Iwanowa, które okazały się „wprost rewelacją”. Wizytę na moskiewskim Kremlu (zorganizowaną zapewne poza oficjalnym programem delegacji i dlatego niewspomnianą w sprawozdaniu Krawczenki) podsumował, pisząc, że „za specjalnym pozwoleniem”⁴⁷ pokazano tamtejsze muzeum (czyli Orużejną Pałatę) „ze wszystkimi jego bogactwami” – od Czapki Monomacha po carskie karety malowane przez François Bouchera⁴⁸.

Dokładne omawianie zbiorów oglądanych w moskiewskich muzeach nie było celem Skoczylasa. Napomknąwszy jedynie o ich różnorodności oraz niezwyklej historycznej i artystycznej wartości, skupił się na organizacji instytucji muzealnych w ZSRR, w których wprowadzono „bardzo ciekawy” sposób strukturyzowania zbiorów i urządzania stałych

⁴⁴ SKOCZYŁAS, „Sztuka w Z.S.R.R. I...”, s. 3.

⁴⁵ Zob. Нина В. ЯВОРСКАЯ, *История Государственного музея нового западного искусства (Москва) 1918-1948*, Москва 2012.

⁴⁶ Konrad WINKLER, „Wystawy warszawskie”, *Tygodnik Artystów*, 1935, nr 12, s. 4.

⁴⁷ Teren Kremla od wiosny 1918 r. aż do 1955 r. dostępny był wyłącznie dla posiadaczy specjalnych przepustek, a zbiory muzealne i wystawy czasowe można było oglądać jedynie w zorganizowanych grupach. O sytuacji kremlowskich muzeów w latach 30. XX w. zob. Марина К. ПАВЛОВИЧ, „Оружейная палата Московского Кремля в 1930-е годы”, [w:] *Сокровищница России. Страницы исторической биографии Музеев Московского Кремля*, Москва 2002, s. 112-121 (Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль”. Материалы и исследования, XIV).

⁴⁸ Orużejną Pałatę opisał Stefan S. Komornicki, który zwiedzał ją niemal w tym samym czasie co Skoczylas; zob. KOMORNICKI, *Dziennik podróży...*, s. 38-40.

ekspozycji, odzwierciedlający „podporządkowanie idei artystycznych materializmowi dziejowemu”. Zasoby muzeów zostały podzielone na „sekcje” odpowiadające kolejnym formacjom społeczno-ekonomicznym od feudalizmu po rewolucję socjalistyczną, a eksponowane dzieła opatrzone ideologicznymi hasłami i komentarzami, tłumaczącymi „podkład materialistyczny rozwoju sztuki” i kreślącymi ekonomiczny kontekst twórczości artystycznej poszczególnych formacji. Skoczyłaś odnotował też, że przewodnicy oprowadzający zwiedzających mówią więcej (lub wyłącznie) o tle społeczno-ekonomicznym, same zaś dzieła traktują jako pretekst do tego rodzaju prelekcji lub ich ilustrację. Zaraz jednak dodawał, że „system ten żywo przypomina sposób, w jaki objaśniają «przewodnicy» cudzoziemców w galeriach zachodnioeuropejskich, to znaczy leją podobną wodę tylko z innej beczki”. Takie jednowymiarowe traktowanie dzieł sztuki Skoczyłaś krytykował, ale wyłącznie za to, że pozbawia ono „szerokie masy w dalszym ciągu jedynej i istotnej korzyści – to jest emocji estetycznej”.

Na początku lat 30. właśnie w Galerii Trietiańskiej prowadzono eksperymenty służące wypracowaniu formuły ekspozycji, która odpowiadałaby koncepcji muzeum artystycznego jako instytucji służącej nie pokazywaniu „rzeczy”, ale prezentowaniu idei – demonstrowaniu dialektycznych związków zachodzących między dziełami sztuki a procesami historycznymi. Kreowany w nim obraz dziejów sztuki miał pokazywać je przez pryzmat materializmu historycznego, walki klas oraz teorii formacji społeczno-ekonomicznych i odpowiadających im form świadomości społecznej. Twórcą takiej wizji muzeum był Aleksiej Fiodorow-Dawydow⁴⁹. W grudniu 1930 r. otwarto pierwszą „Eksperymentalną kompleksową marksistowską wystawę sztuki XVIII – pierwszej połowy XIX wieku”, przygotowaną przez Natalię Kowalenską⁵⁰. Od listopada 1931 do lutego 1932 r. pokazywano opracowaną przez Fiodorowa-Dawydowa ekspozycję „sztuki epoki kapitalizmu”, którą po „przeredagowaniu” prezentowano od listopada 1932 do lutego 1933 r. jako wystawę „sztuki wielkiej burżuazji przemysłowej w przededniu rewolucji proletariackiej”. By zwiedzający mogli łatwiej pojąć dialektykę rozwoju sztuki i jej klasową istotę, ekspozycje te zostały w takim stopniu nasycone komentarzami i wyjaśnieniami, cytatai z dokumentów, tekstów publicystycznych i utworów literackich, diagramami czy mapami, że przypominały propagandową gazetkę ścienną, w której jako ilustracje wykorzystane zostały dzieła sztuki. Oprócz dzieł plastycznych i wyrobów rzemiosła artystycznego, wyrażających gust i odpowiadających potrzebom „klas panujących”, wystawiono także wytwory „klas wyzyskiwanych” czy też dla nich przeznaczonych, co wedle Fiodorowa-Dawydowa było najlepszym sposobem pokazania „prawdziwego” i „kompleksowego” obrazu sztuki danej epoki⁵¹. W oparciu o doświadczenie zdobyte dzięki trzem wystawom „eksperymentalnym” przeprowadzono „rekonstrukcję” całej ekspozycji stałej.

⁴⁹ Алексей А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ, *Советский художественный музей*, Москва 1933.

⁵⁰ Наталья Н. КОВАЛЕНСКАЯ, *Государственная Третьяковская галерея. Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции*, Москва 1931.

⁵¹ Zob. Арсений ЖИЛЯЕВ, „Вульгарная свобода музейного творчества”, [w:] *Педагогическая поэма. Архив будущего музея истории*, red. Илья БУДРАЙТСКИС, Арсений ЖИЛЯЕВ, Москва 2014, s. 19-29; Masha CHLENOVA, „Soviet Museology During the Cultural Revolution: An Educational Turn, 1928-1933”, *Histoire@Politique. Politique, culture, société. Revue électronique du Centre d'histoire de Sciences Po*, 2017, nr 33: *Image, Education and Communism in Germany and USSR in the 1920s and 1930s*, red. Jérôme BAZIN, Cécile PICHON-BONIN, Anastasia SIMONIELLO, <https://histoire-politique.fr/index.php?numero=33&rub=dossier&item=311> (dostęp 14 XI 2019); ead., „Innovative, Polemical, Dogmatic. The Case of Soviet Experimental Museum Displays in 1930-1933”, [w:] *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, red. Malene VEST HANSEN, Anne Folke HENNINGSEN, Anne GREGERSEN, London 2019, s. 223-236 (Routledge research in art museums and exhibitions, 4).



19a. Fragment ekspozycji sztuki współczesnej w Galerii Trietiańskiej w Moskwie przygotowanej pod kierunkiem Aleksieja Fiodorowa-Dawydowa – wersja z przełomu lat 1932/1933



19b. Fragment ekspozycji sztuki współczesnej w Galerii Trietiańskiej w Moskwie przygotowanej pod kierunkiem Aleksieja Fiodorowa-Dawydowa – wersja z maja 1933 r.



20a. Fragment ekspozycji w Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej w Moskwie z 1932 r. – sala Maneta, Degasa i Moneta



20b. Fragment ekspozycji w Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej w Moskwie z 1932 r. – powojenna sztuka Belgii i Francji



20c. Fragment ekspozycji w Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej w Moskwie z 1932 r. – powojenna sztuka Niemiec

Podzielono ją na trzy części: feudalizm, kapitalizm (z wyróżnieniem fazy imperialistycznej) oraz sztukę radziecką. W dwóch pierwszych częściach materiał artystyczny uporządkowano wedle marksistowskiej periodyzacji historii. Nad drzwiami sal wystawowych umieszczono tablice informujące, że znajdujące się w nich dzieła sztuki są wytworem „nadbudowy” konkretnej formacji społeczno-ekonomicznej, określonych warunków gospodarczych, społecznych i politycznych. Wystawionym obiektom towarzyszyły liczne wyjaśnienia i komentarze⁵². Pod koniec 1933 r., kiedy w Galerii Trietiańskiej był Skoczyłas, ekspozycja w niewielkim tylko stopniu przypominała tę przygotowaną przed kilkun-

⁵² Charakterystykę ekspozycji sporządzoną przez Fiodorowa-Dawydowa w 1932 r. przytacza Ирина В. ЛЕБЕДЕВА, „Искусство авангарда в экспозициях Третьяковской галереи 1920-х – 1930-х годов”, [w:] *Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации*. Сборник по материалам конференции, посвященной выставке «Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея» (Санкт-Петербург, Русский музей, 1998), red. Ирина КАРАСИК, Санкт-Петербург 2001, s. 145.

stoma miesiącami pod kierunkiem Aleksieja Fiodorowa-Dawydowa⁵³ (il. 19a-b). Na początku tegoż roku została bowiem poddana ostrej krytyce zarówno przez artystów i historyków sztuki, jak i kolegium Ludowego Komisariatu Oświaty. Konsekwencją tego było żądanie komisarza Bubnowa, by bezzwłocznie przeprowadzono poważne zmiany. Stosując się do tego polecenia, dyrektor Aleksiej Wolter nakazał redukcję napisów towarzyszących eksponatom i usunięcie wszelkich materiałów poglądowych, a także „wywieszenie arcydzieł” oraz wydzielenie prac prezentujących twórczość najwybitniejszych malarzy. W 1934 r. ostatecznie zarzucono eksperymentalną koncepcję Fiodorowa-Dawydowa i rok później otwarto nową ekspozycję stałą, na powrót ukazującą dzieje sztuki rosyjskiej w ujęciu chronologicznym i poprzez starannie wyselekcjonowane dzieła wybranych twórców⁵⁴.

„Marksistowskie” ekspozycje na początku lat 30. urządzono także w innych muzeach, które widział Skoczylas w czasie swego pobytu w Moskwie i Leningradzie. W Ermitażu od lutego 1932 r. otwarta była wystawa „sztuki francuskiej epoki upadku feudalizmu i rewolucji burżuazyjnej”, zajmująca 15 sal poświęconych m.in. „sztuce lichwiarskiej burżuazji XVII-XVIII wieku”, „sztuce burżuazji w okresie tryumfu władzy absolutnej nad szlachtą feudalną”, „sztuce szlachty i burżuazji finansowej w okresie upadku absolutyzmu” czy „sztuce burżuazji w przeddzień Wielkiej Rewolucji Francuskiej”⁵⁵. W tym samym duchu dokonywano zmian w Orużejnej Pałacie, zastępując ekspozycje prezentujące poszczególne części zbiorów jedną wystawą poświęconą historii państwa rosyjskiego „w ujęciu marksistowskim”. Materiał historyczno-artystyczny został podzielony tak, by odpowiadał kolejnym formacjom społeczno-ekonomicznym, takim jak np. „okres wczesnego feudalizmu w północno-wschodniej części Słowiańszczyzny”, „okres akumulacji pierwotnej kapitału i monarchia stanowa”, „rozwój kapitału handlowego i początki pańszczyzny” czy „narodziny monarchii biurokratycznej”⁵⁶.

W Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej marksistowską periodyzację zastosowano na ekspozycji z 1932 r., o której rok później Skoczylas pisał następująco: „Czytamy np. nad salą mieszczącą obrazy Cezanne’a, że to «epoka przejścia od kapitalizmu do imperializmu», na sali Van Gogha, że to sztuka imperializmu wielkiego przemysłu, a nad obrazami Deraine’a i Picasso, że to malarstwo przemysłowej burżuazji. Należy się obawiać, że umieszczenie w tym muzeum napisów wyłącznie o tym charakterze może obrzydzić masom robotniczym tę sztukę, która do swego zrozumienia wymaga dość poważnego przygotowania. Całe to muzeum, to muzeum samych rewolucjonistów w sztuce – a tu naraz takie napisy”⁵⁷. Polski artysta oczywiście nie mógł wiedzieć, że obrazy Gauguina, van

⁵³ Opis stałej ekspozycji Galerii Trietiańskiej z grudnia 1933 r. zob. KOMORNICKI, *Dziennik podróży...*, s. 54-55. Wspominają o niej również autorzy nieco późniejszych publikacji: Emil WIERZBICKI, „Z wędrówki po muzeach Leningradu i Moskwy”, *Tygodnik Ilustrowany*, 1934, nr 46, s. 909-910; Kazimierz MAJEWSKI, „Muzea sztuki w Związku Radzieckim”, *Głos Plastyków*, 1935, nr 1-6, s. 86-88.

⁵⁴ ЛЕБЕДЕВА, „Искусство авангарда...”, s. 145-146.

⁵⁵ Zob. Юлия З. КАНТОР, „Реальность и соцреализм: Эрмитаж в 1917-1941 гг.”, *Звезда*, 2003, nr 5, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/5/realnost-i-socrealizm-ermitazh-v-1917-1941-gg.html> (dostęp 15 VIII 2019); Екатерина Н. МОЛЧАНОВА, „Социалистическая реконструкция Эрмитажа 1930-х годов”, [w:] *Музей между Гражданской и Великой Отечественной войной: судьба людей, коллекций, зданий*. Сборник докладов всероссийской конференции 10-12 октября 2018 г., Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Государственный Эрмитаж, Екатеринбург 2018, s. 104-106.

⁵⁶ Zob. Екатерина В. ЩЕРБИНА, „Особенности экспонирования драгоценных предметов в Музеях Московского Кремля 1920-1930-е годы”, [w:] *Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования*, t. 22, Москва 2014, s. 285-312.

⁵⁷ SKOCZYLAS, „Sztuka w Z.S.R.R. I...”, s. 3.

Gogha, Cézanne’a czy Picassa mogły być wówczas prezentowane albo z etykietką wytworów „rozkładającego się” kapitalizmu, albo wcale. Rozumiał to doskonale dyrektor Boris Tiernowiec, który próbował bronić kierowanego przez siebie muzeum przed likwidacją, powołując się na propagandową użyteczność dzieł zachodnich artystów. Przekonywał, że Moskwa, ta „cytadela światowej rewolucji, stolica światowego proletariatu”, powinna mieć muzeum, „w którym jako przeciwieństwo dynamicznego rozwoju, wspólniały osiągnięć państwa socjalistycznego będzie pokazany upadek, kryzys, rozkład i beznadzieja ślepych uliczek sztuki burżuazyjnej”⁵⁸. W praktyce realizacja tej koncepcji ograniczyła się do odpowiedniego nazwania poszczególnych sal. Obrazy impresjonistów, postimpresjonistów i kubistów nominalnie stały się wytworami „epoki kapitalizmu przechodzącego w imperializm” i przykładami sztuki „przemysłowej burżuazji” czy „plutokracji”, a dla muzealnej publiczności nadal pozostawały wybitnymi dziełami sztuki (il. 20a-c). Już w 1934 r. w Muzeum Nowej Sztuki Zachodniej dokonano kolejnej reekspozycji, wracając do układu prezentującego chronologicznie tendencje i poszczególnych artystów, aczkolwiek przeprowadzono selekcję i wyeliminowano te dzieła, które uznano za „formalistyczne”.

W drugim artykule najwięcej miejsca zajęły sztuki plastyczne, głównie malarstwo oglądane na wystawie *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932*, która, wedle Skoczyłasa, dawała „niewątpliwie wierny obraz tendencji w sztuce sowieckiej”, jak również dowodziła „dużej różnorodności, wielkiego bogactwa tematów i stylu malarskiego”⁵⁹. Był to rzeczywiście pokaz niezwykle obszerny. W wersji leningradzkiej, opracowanej i zaprezentowanej w Państwowym Muzeum Rosyjskim (listopad 1932 – styczeń 1933), złożyło się na niego 2640 prac (w tym 1059 obrazów) ponad czterystu artystów, które wypełniły 32 sale. W wersji moskiewskiej był jeszcze większy – 3500 dzieł około pięciuset twórców. Ponieważ w stolicy ZSRR nie było pomieszczenia, w którym zmieściłyby się wszystkie eksponaty, wystawę podzielono. Część malarska (1042 obrazy) zajęła 16 sal Muzeum Historycznego (il. 21a-d), ekspozycja rzeźby została ulokowana w Muzeum Sztuk Pięknych, a plakatów i karykatury w Galerii Trietiańskiej. Wszystkie trzy otwarto 27 czerwca 1933 r. Część graficzną udostępniono dopiero w grudniu 1933 r., po zakończeniu pokazu rzeźby.

Celem wystawy, zwłaszcza w wersji przygotowanej w Moskwie, miało być nie tylko pokazanie dorobku sztuki radzieckiej w mijającym piętnastoleciu, lecz także nakreślenie możliwych kierunków jej dalszego rozwoju, wskazanie tego, co przydatne, i tego, co musi być odrzucone. Konstruując moskiewską ekspozycję malarstwa, najważniejszą i budzącą największe emocje, zastosowano podział pokoleniowy – na nadal uznawanych artystów starszych, działających już przed rewolucją, którzy po roku 1917 włączyli się w nurt przemian, oraz młodszych, dojrzewających już w okresie kształtowania się władzy radzieckiej, reprezentujących wszelkie odmiany realizmu. Dzieła tych ostatnich, uznane za mające znaczenie dla kształtowania się sztuki radzieckiej, wypełniły większość sal Muzeum Historycznego. Sztuka awangardy, w Leningradzie reprezentowana znacznie obszerniej, została ograniczona do kilkudziesięciu eksponatów, umieszczonych w dwóch salach: nr 7 – przeznaczonej dla „formalistów” (m.in. Aleksandra Driewina, Dawida Szterenberga, Aleksandra Tyszlera, Nadieżdy Udalcowej, Aleksandra Łabasa), i nr 8 (będącej właściwie ciasnym

⁵⁸ Борис Н. ТЕРНОВЕЦ, „Очередные задачи Государственного музея нового западного искусства”, *Советский музей*, 1932, nr 5, s. 73.

⁵⁹ Władysław SKOCZYŁAS, „Sztuka w ZSRR. II. Malarstwo, rzeźba, grafika i architektura”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 356 (28 XII), s. 3.





*21a-d. Fragmenty wystawy Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932
w Muzeum Historycznym w Moskwie*

i ciemnym przejściem), w której zgromadzono prace „formalistów abstrakcyjnych” (m.in. Kazimierza Malewicza, Iwana Kluna, Aleksandra Rodczenki, Lubow’ Popowej, Pawła Filonowa i Władimira Tatlina). Dorobek twórców awangardowych, a przede wszystkim „formalistów abstrakcyjnych”, został pokazany jako pozbawiony znaczenia dla rozwoju sztuki radzieckiej w przyszłości i potępiony zarówno z pozycji artystycznych, jak i ideologicznych. Poza tym wystawa w moskiewskim Muzeum Historycznym nie dawała jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o to, która z dotychczasowych tendencji stanie się zaczątkiem „stylu epoki – realizmu socjalistycznego”. Wciąż jeszcze dopuszczalny był pluralizm formalny w granicach rozmaicie definiowanego realizmu, ale można było zauważyć, że twórcy ekspozycji pierwszeństwo przyznawali tym tendencjom, które najlepiej wywiążą się z nakładanego na sztukę propagandowego zadania – pogłębiania i umacniania ideologicznej świadomości społeczeństwa w „epoce przebudowy”⁶⁰.

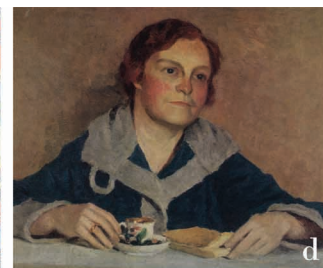
Opisując ekspozycję w Muzeum Historycznym, Skoczylas kreślił zwięzłą charakterystykę aktualnej sytuacji w malarstwie radzieckim⁶¹. Pisał, że wciąż liczącymi się i uznanymi są artyści starszego pokolenia, malujący najpierw pod wpływem Cézanne’a i Picassa, z czasem przechodzący do „skrajnego realizmu” (np. Ilja Maszkow, Piotr Konczałowski, Wasilij Roźdiestwienski) lub pozostający na swych stylistycznych pozycjach (np. Igor’ Grabar’, Konstantin Juon, Boris Kustodijew). Malarzy młodszych podzielił na czerpiących inspiracje ze sztuki francuskiej (np. Aleksandr Driewin, Andriej Gonczarow, Aleksandr Łabas) oraz reprezentujących „bardziej świeże i indywidualne ujęcie tematu” (np. Jekatierina Ziernowa, Konstantin Wiałow). Jako malarzy wyróżniających się „własnym stylem” spośród starszych wymienił Kuźmę Pietrowa-Wodkina i Martirosa Sarjana, a z młodszych Rostisława Barto, Wiktora Perelmana, Aleksandra Samochwałowa i przede wszystkim Aleksandra Dejnekę, należącego „do tych niewielu malarzy, którzy osiągnąwszy bardzo poważne sukcesy ciągle szukają nowego i świeżego ujęcia formalnego”. Jednakże, jak zauważył, to nie oni cieszą się największym uznaniem sfer rządowych, ale Isaak Brodski i Władimir Jakowlew, których obrazy przypominają „malowane fotografie” (il. 22).

Na wystawie, będącej zbiorem dzieł mających obrazować twórczość poszczególnych artystów i jej przemiany, Skoczylas dostrzegł wyraźną linię ewolucyjną sztuki radzieckiej:

⁶⁰ Na temat wystawy i jej znaczenia zob. Александр И. МОРОЗОВ, „К истории выставки «Художники РСФСР за 15 лет» (Ленинград-Москва, 1932-1935)”, *Советское искусствознание-82*, vol. 1, Москва 1983, s. 120-167; Виталий С. МАНИН, *Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917-1941 гг.*, Москва 1999, s. 146-147; Masha CHLENOVA, „Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932-33”, *October*, 2014, nr 147, s. 38-55.

⁶¹ Niektóre opinie wyrażone przez Skoczylasa zbieżne są z poglądami Abrama Efrosa, w którego towarzystwie polska delegacja oglądała wystawę *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932*; zob. Абрам М. ЭФРОС, „Вчера, сегодня, завтра”, *Искусство*, 1933, nr 6, s. 15-65.

22. *Dzieła artystów wyróżnionych przez Władysława Skoczylasa w omówieniu wystawy Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932*: a. P. Konczałowski, *Skrzypek*, 1918; b. I. Maszkow, *Chleby*, 1924; c. B. Kustodijew, *Bolszewik*, 1920; d. I. Grabar’, *Portret żony artysty*, 1928; e. K. Pietrow-Wodkin, *Robotnicy*, 1926; f. M. Sarian, *Rodzina*; g. A. Gonczarow, *Kataryniarz*, 1925; h. A. Dejneka, *Bezrobotni na Zachodzie*, 1932; i. D. Szterenberg, *Agitator*, 1927; j. R. Barto, *Zbiór herbaty, 1929-1930*; k. F. Bogorodski, *Młodzi*, 1932; l. K. Wiałow, *Reda w Kronsztadzie*, 1928; m. N. Udalcowa, *Altaj*, 1931; n. W. Perelman, *Przewodniczący kołchozu*, 1931; o. A. Łabas, *Sterowiec*, 1931; p. G. Riażski, *Kołchoźnica-brygadzystka*, 1931; r. Je. Ziernowa, *Przekazanie czołgów*, 1931; s. A. Samochwałow, *Dziewczyna w futbolówce*, 1932; t. A. Gierasimow, *Lenin na trybunie*, 1931; u. I. Brodski, *Stalin*, 1933

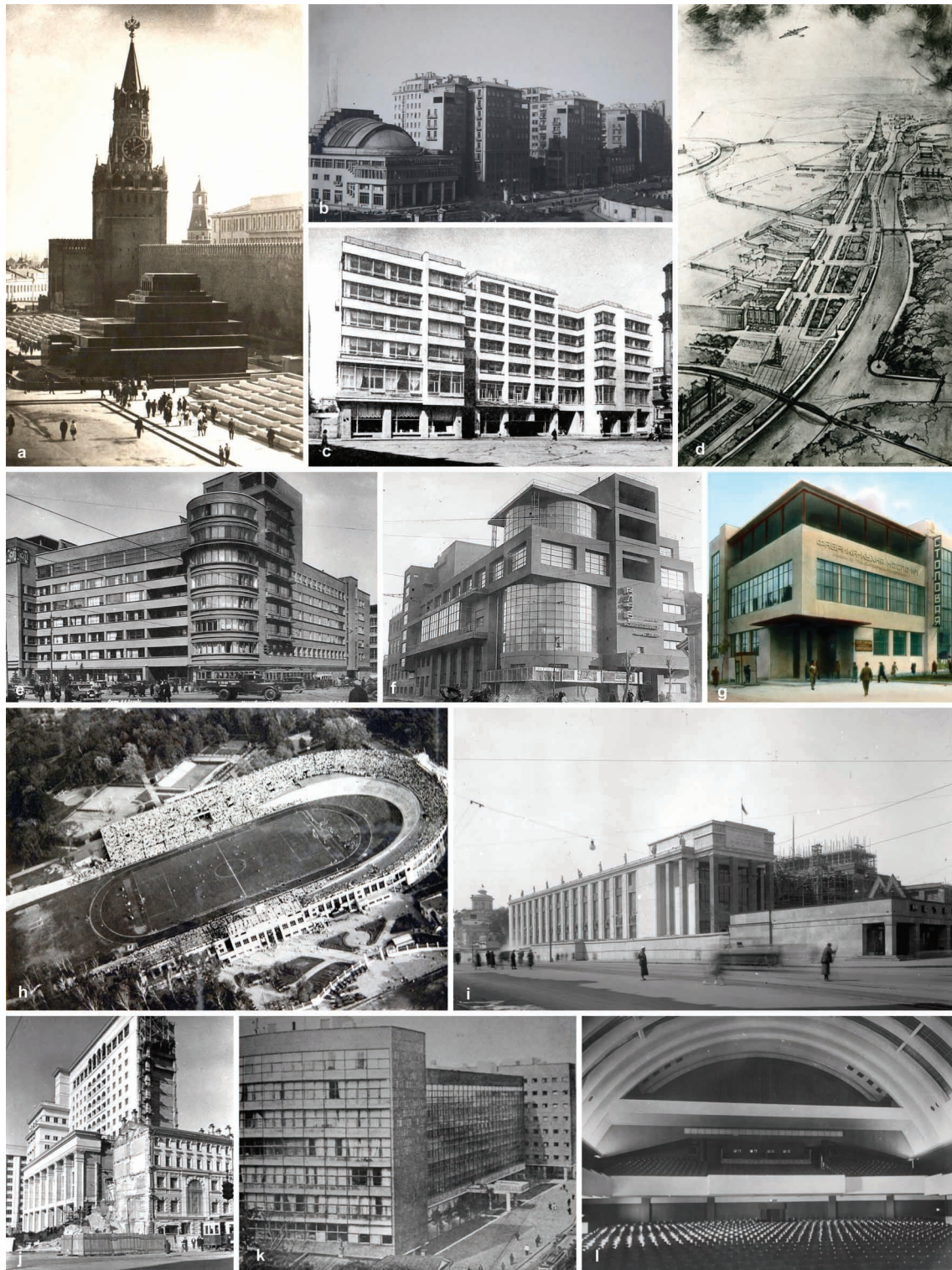


„W pierwszych latach rewolucji rząd sowiecki popierał wszystkie skrajne kierunki artystyczne, widząc w nich analogię do swych rewolucyjnych tendencji, kiedy jednak okazało się, że sztuka ta nie ma żadnego zrozumienia w masach, poparcia tego zaniechał. Obecnie kierunek, który jest popierany przez rząd i uprawiany przez olbrzymią większość artystów, nazywa się socjalistycznym realizmem. Zasadą jego jest forma realistyczna na podkładzie treści socjalistycznej. Niektórzy artyści dość powierzchownie treść socjalistyczną zaznaczają, malując zwykłe studium kobiety, która ma zatknietą kokardkę manifestującą jej przynależność do partii lub ograniczając się tylko do nadania tytułu np. «dziewczyna z kołchozu»”. To odchodzenie od radykalnych eksperymentów formalnych na rzecz sztuki tematycznej i realistycznej, wyraźnie widoczne na moskiewskiej wystawie, Skoczylas tłumaczył jednak świadomym zarzuceniem przez artystów awangardy dotychczasowej formuły twórczości: „Uderzająco mała jest liczba malarstwa abstrakcyjnego, bo wszystkiego około 20 obrazów na 1000 i to malowanych przeważnie przed kilkunastu laty, przy czym można zauważyć, że prawie wszyscy artyści, którzy uprawiali malarstwo abstrakcyjne, w ostatnich swych pracach zwrócili się wybitnie do realizmu i nawet tacy przywódcy tego ruchu, jak Malewicz, Szternberg i Filonow dali ostatnie obrazy zupełnie realistyczne”. Skoczylas odnotował także liczebną dysproporcję w przedstawieniu twórczości poszczególnych malarzy (jednym pozwolono wystawić ponad dwadzieścia obrazów, innym ledwie jeden), ale nie domyślał się nawet, że w ten sposób autorzy wystawy chcieli dać do zrozumienia, których artystów uważają za ważnych dla przyszłości sztuki radzieckiej, a których nie. Swe rozważania o malarstwie radzieckim podsumowywał konkluzją: „Jeśli sobie zadamy pytanie, co malarstwo sowieckie wnosi nowego do sztuki, to cały nacisk jego dorobku trzeba położyć na najściślejszy kontakt z życiem. Nowych wartości formalnych w znaczeniu tym, jakie wniósł do malarstwa np. impresjonizm czy kubizm – malarstwo sowieckie nie wykazuje. Takie wybitne indywidualności jak Dejneka nie tworzą jeszcze stylu. Należy pamiętać, że malarstwo sowieckie jest jeszcze bardzo młode i z konieczności posługuje się formami przez tradycję przekazanymi. Wobec silnego nacisku, jaki kładą artyści sowieccy na treść wewnętrzną, strona formalna znajduje się u nich na drugim planie”⁶².

Części wystawy *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932* poświęconej rzeźbie Skoczylasowi nie udało się zobaczyć (została zamknięta przed przyjazdem polskiej delegacji), dlatego też tej dziedzinie sztuki w swym artykule poświęcił zaledwie trzy krótkie akapity. Pisał, że nie dorównuje ona malarstwu, co w pewnym stopniu wynika z braku zamówień na dzieła monumentalne wykonane ze szlachetnych i trwałych materiałów. Rzeźbiarze w ZSRR tworzą przede wszystkim na potrzeby propagandy, posługując się materiałami tanimi i nietrwałymi, jak gips, cement czy nawet papier-mâché, a w ich pracach „czuć jakiś pośpiech, jak gdyby miały być one wykonane na jakąś doraźną uroczystość”. Jako zjawisko charakterystyczne dla radzieckiej rzeźby wskazał liczną i artystycznie silną grupę rzeźbiarek. Grafikę, widzianą na reprezentacyjnym pokazie w Muzeum Sztuk Pięknych, zbył stwierdzeniem, że jest ona (a zwłaszcza drzeworyt) w Polsce wystarczająco znana dzięki wystawom w Instytucie Propagandy Sztuki. Skoczylasa zastanowiło tylko, że przy bardzo wysokim poziomie grafiki warsztatowej uderzającym jest brak artystycznie opracowanych plakatów i grafiki użytkowej, poza książką właściwie nieistniejącą⁶³.

⁶² SKOCZYLAS, „Sztuka w ZSRR. II...”, s. 3.

⁶³ Ibid.



23. Obiekty architektoniczne pokazane polskiej delegacji podczas zwiedzania Moskwy:
 a. Plac Czerwony i mauzoleum Lenina; b. tzw. Dom Rządu; c. siedziba GOSTORG-u;
 d. plan nowej Moskwy z Pałacem Rad i Aleją Lenina; e. biurowiec Ludowego Komisariatu Rolnictwa;
 f. Klub Związku Pracowników Komunalnych im. Zujewa; g. fabryka-kuchnia nr 1 przy Szosie Leningradzkiej; h. stadion klubu sportowego Dynamo; i. Biblioteka im. Lenina;
 j. hotel Moskwa; k. siedziba Ludowego Komisariatu Przemysłu Lekkiego;
 l. wnętrze kina Udarnik

Niewiele miejsca w artykule zajęło także omówienie współczesnej architektury mskiewskiej. Ze sprawozdania Ksienii Krawczenki wynika, że Polacy zobaczyli jej reprezentatywną próbkę (il. 23). Pokazano im konstruktywistyczne i funkcjonalistyczne obiekty, powstałe lub zaprojektowane w okresie pierwszej pięciolatki (1928-1932)⁶⁴, a także nieukończone budowle należące już do nurtu postkonstruktywistycznego, takie jak Biblioteka im. Lenina czy hotel Moskwa⁶⁵, jak również dom przy ulicy Mochowej akademika Żołtowskiego, zapowiadający powojenny „stalinowski empire”⁶⁶. Skoczylas poprzestał na ogólnikowym stwierdzeniu, że budowle już wzniesione niczym nie różnią się od analogicznych na zachodzie Europy, choć zauważalne są symptomy zapowiadające nadchodzącą zmianę charakteru architektury radzieckiej. Ujawniły się one chociażby w konkursie na Pałac Rad, w którym starty się projekty reprezentujące nurt „o cechach ogólnoeuropejskiego modernizmu” z utrzymanymi w duchu klasycyzmu, silnie zakorzenionego w rosyjskiej tradycji. Charakteryzując architektoniczne oblicze Moskwy, Skoczylas zwrócił uwagę przede wszystkim na jego chaotyczność wynikającą z szybkiego tempa rozbudowy przy braku planu regulacyjnego. Z tego właśnie powodu w centrum miasta nowoczesne, olbrzymie gmachy sąsiadują ze starymi, niskimi domami, a jedynie na obrzeżach, gdzie powstają nowe dzielnice, spotkać można „oazy uporządkowanego budownictwa”⁶⁷. Bez komentarza Skoczylas pozostawił prezentowane przez Arkina urbanistyczno-architektoniczne wizje stolicy ZSRR, które miały być urzeczywistnione w ramach Generalnego Planu Przebudowy Moskwy, zatwierdzonego 10 lipca 1935 r.⁶⁸

Trzeci artykuł z serii *Sztuka w ZSRR* dotyczył szkolnictwa, organizacji artystycznych oraz warunków życia i pracy plastyków radzieckich⁶⁹. Pierwszemu zagadnieniu Skoczylas poświęcił zaskakująco mało miejsca, a przecież właśnie problem kształcenia artystów wielokrotnie podejmował w swej publicystyce. W tekście znajdujemy zaledwie kilka zdań, dotyczących Leningradzkiego Instytutu Malarstwa, Rzeźby i Architektury (Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры). Jego utworzenie w 1932 r. zakończyło okres rewolucyjnych przemian zainicjowanych likwidacją Cesarzowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1918 r. Było również częścią większego planu generalnej przebudowy życia artystycznego w ZSRR, mającego na celu centralizację zarządzania i zapewnienie państwu pełnej kontroli nad wszystkimi jego strukturami i instytucjami. Postanowieniem Wszechrosyjskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego i Rady Komisarzy Ludowych z 11 listopada 1932 r. powołano Wszechrosyjską Akademię Sztuk (Всероссийская Академия художеств), czyli zjednoczenie artystycznych instytucji naukowo-badawczych i dydaktycznych, wśród których leningradzki instytut (potocznie

⁶⁴ Николай Ю. ВАСИЛЬЕВ, Елена Б. ОВСЯННИКОВА, Татьяна А. ВОРОНЦОВА, Олег А. ПАНИН, Андрей В. ТУКАНОВ, Михаил А. ТУКАНОВ, *Архитектура Москвы периода НЭПа и Первой пятилетки*, Москва 2014.

⁶⁵ Nurt ten w pełni rozwinął się w latach 1933-1938, dlatego też nazywany bywa „stylem drugiej pięciolatki” (lub „stylem roku 1935”); traktowany jest jako zjawisko przejściowe między konstruktywizmem a stalinowskim klasycyzmem, charakterystycznym dla architektury radzieckiej po II wojnie światowej; zob. Александра Н. СЕЛИВАНОВА, *Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР*, Москва 2019.

⁶⁶ W 1933 r. gmach ten był jeszcze w budowie i przesłaniały go rusztowania uniemożliwiające zobaczenie jego monumentalnej, inspirowanej architekturą Palladia fasady. Można jednak założyć, że Arkin pokazał polskim gościom projekty budowli.

⁶⁷ SKOCZYLAS, „Sztuka w Z.S.R.R. II...”, s. 3.

⁶⁸ Zob. Алексей В. РОГАЧЕВ, *Проспекты советской Москвы. История реконструкции главных улиц Москвы 1935-1990 гг.*, Москва 2015.

⁶⁹ Władysław SKOCZYLAS, „Sztuka w Z.S.R.R. III. Uczelnie, kooperatywy i stowarzyszenia”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 358 (30 XII), s. 3.



24a-b. Pracownie w Leningradzkim Instytucie Malarstwa, Rzeźby i Architektury Akademii Sztuk Pięknych (d. Cesarska Akademia Sztuk Pięknych) przy Nabrzeżu Uniwersyteckim w Leningradzie, fotografia z pocz. lat 30. XX w.



25. Dekoracja Placu Czerwonego w Moskwie z okazji rocznicy rewolucji październikowej w listopadzie 1933 r.

nazywany „akademią”) stał się uczelnią wiodącą, „kształcąca wysokokwalifikowane kadry w zakresie sztuk pięknych”⁷⁰ (il. 24a-b). Z relacji w „Gazecie Polskiej” czytelnik mógł dowiedzieć się tylko, że kształci się w nim ponad czterystu studentów, a system nauczania „zasadniczo niczym się nie różni od zachodnioeuropejskiego i oparty jest na studiach z natury”.

O wiele obszerniej Skoczylas opisał „dziwną i charakterystyczną” cechę radzieckiego szkolnictwa artystycznego, jaką jest brak specjalnych szkół czy chociażby katedr kształcących w zakresie sztuki dekoracyjnej i użytkowej, która przez to jest dziedziną nie wykazującą żadnych istotnych osiągnięć, a „tworzące się nowe życie” nie ma odpowiadającej mu oprawy: „Zarówno w dawnych pałacach bogatych kupców i arystokracji, w których obecnie mieszczą się biura różnych instytucji, jak i w nowych gmachach budowanych w stylu współczesnym powtarza się ten sam widok: mnóstwo urzędników i urzędniczek w bawełnianych swetrach, rubaszkach i wojskowych butach urzędujących przy biurkach w stylu Ludwika XV lub bardzo tandetnych meblach, wprawdzie współczesnych, ale bez żadnej wartości artystycznej”. Plastycznej oprawy niepozbawionej walorów artystycznych nie mają nawet główne uroczystości państwowe, ich dekorację stanowią bowiem powiększone do nadnaturalnych rozmiarów naturalistyczne portrety Lenina i innych przywódców, rozwieszane na elewacjach budynków (il. 25). Obserwacje te zdumiewały Skoczylasa tym bardziej, że przecież to sztuka użytkowa i dekoracyjna właśnie ma „najściślejszy kontakt z życiem, a ten kontakt jest jednym z głównych haseł wymagań sowieckich w stosunku do sztuki”⁷¹.

⁷⁰ Ольга РОДОССКАЯ, „Академия художеств в 1920-1930-е годы”, *Диалог искусств*, 2008, nr 5, s. 6-13.

⁷¹ SKOCZYLAS, „Sztuka w Z.S.R.R. III...”, s. 3.

26. Reklama salonów wystawowych
„Wsiekochudożnika” przy Kuznieckim Moście
11 i Pietrowce 5 w Moskwie



Kwestie organizacji skupiających artystów oraz ich sytuacji bytowej Skoczylas omówił dokładniej. Rozpoczął od informacji o zasadniczej zmianie, jaka dokonała się w życiu artystycznym ZSRR na początku lat 30., kiedy to po ogłoszeniu postanowienia Komitetu Centralnego WKP(b) z 23 kwietnia 1932 r. *O przebudowie organizacji literacko-artystycznych* zlikwidowano wszystkie grupy i stowarzyszenia, a artyści zostali zorganizowani w „centralny związek, którego bazą jest t. z. «Wsiekochudożnik»”. Dla ścisłości należy dodać, że jeden związek plastyków w ZSRR powstał dopiero w 1957 r. Do tego czasu funkcjonowały związki w większych miastach czy też regionach; Skoczylas wspomina o nich nieco dalej w tym samym tekście, nazywając je „sojuszami”, które „obejmują pewnego rodzaju elitę artystyczną i posiadają również własne lokale”⁷². W kształcie, jaki poznał polski artysta, „Wsiekochudożnik”, czyli Wszechrosyjski Spółdzielczy Związek Pracowników Sztuk Plastycznych („Всекохудожник”, Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств), zaistniał w lipcu 1932 r. W ramach przebudowy struktur życia artystycznego podporządkowano wówczas istniejący od 1929 r. związek spółdzielni pracy plastyków Moskiewskiemu Regionalnemu Związkowi Artystów Radzieckich i jednocześnie przekazano mu majątek wszystkich zlikwidowanych

⁷² Pierwszy był Moskiewski Regionalny Związek Artystów Radzieckich (Московский областной союз советских художников, МОССХ), utworzony 25 VI 1932 r., niedługo potem, 2 VIII, powstał Leningradzki Związek Artystów Radzieckich (Ленинградский Союз советских художников, ЛССХ). Miał one jednoczyć wszystkich artystów bez względu na kierunek ich twórczości w imię wspólnej pracy nad stworzeniem „sztuki radzieckiej”. Por. Борис И. ИОГАНСОН, „Первые тридцать лет Московского союза художников (1932-1962). Мифы, реальность, парадоксы”, *Искусствознание*, 2012, nr 3-4, s. 538-544.



27. Jurij Gierasimow, *Dom Artystów Moskiewskich przy Wierchniej Masłowkie w Moskwie, 1928-1929, fotografia z pocz. lat 30. XX w.*

stowarzyszeń artystycznych. Wedle statutu z 1932 r. „Wsiekochudożnik” miał „organizować rynek wyrobów artystycznych, wprowadzać do sztuk plastycznych tematykę związaną z zadaniami okresu przebudowy i podejmować przedsięwzięcia służące propagowaniu kultury plastycznej wśród mas pracujących oraz przebudowę życia codziennego zgodnie z zasadami socjalizmu”⁷³. W praktyce stał się prawdziwym monopolistą, od którego uzależnieni byli artyści chcący funkcjonować w nowych realiach: rozdzielał wszystkie zamówienia instytucji państwowych i społecznych, pośredniczył w sprzedaży dzieł gotowych (il. 26), organizował wystawy zbiorowe i indywidualne, prowadził działalność wydawniczą, zaopatrywał artystów w niezbędne materiały produkowane w należących do niego wytwórniach. Istnienie takiej instytucji z jednej strony rozwiązywało problem zatrudnienia artystów w realiach gospodarki socjalistycznej, z drugiej zaś ułatwiała wykorzystywanie ich jako wytwórców obiektów służących propagandzie wizualnej⁷⁴.

⁷³ Cyt. za: Дмитрий Я. СЕВЕРЮХИН, Олег Л. ЛЕЙКИНД, *Золотой век художественных объединений в России и СССР, 1820-1932. Справочник*, Петербург 1992, s. 330-331.

⁷⁴ Galina YANKOVSKAYA, „The Economic Dimension of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan”, *The Slavic Review*, 2006, t. 65, nr 4, s. 769-791.



28a-b. Sale wystawowe „Wsiekochudożnika” przy Kuznieckim Moście 11 w Moskwie, fotografie z pocz. lat 30. XX w.

Według Skoczylasa działalność „Wsiekochudożnika” przynosiła pozytywne efekty: „Problem nędzy wśród artystów sowieckich nie istnieje na skutek licznych zamówień zarówno rządowych, jak i społecznych. Pewna ilość artystów otrzymuje stałą płacę, wahaając się od 250 do 1.000 rubli miesięcznie w zamian za to mają dostarczyć kooperatywom kilka swoich prac. Często kooperatywa organizuje brygady artystów i wysyła je do pewnych ośrodków fabrycznych czy przemysłowych, gdzie malują one życie pracy i robotników”. Jedyne jego zastrzeżenie dotyczyło przyznawania zleceń bez konkursów oraz braku wartościowania dzieł, których poziom „niewątpliwie byłby wyższy, gdyby nad nimi czuwała opinia publiczna”. Skoczylas nie mógł wiedzieć, że w realiach „Wsiekochudożnika” artystyczne walory wytworów miały znaczenie drugorzędne lub też wcale nie były brane pod uwagę, o wartości przesądzała bowiem tematyka. Przedstawienia „znakomitości” i dostojników oraz ważnych wydarzeń miały znacznie większą wartość (także tę przekładającą się na wynagrodzenie twórcy) niż wizerunki zwykłych ludzi czy sceny rodzajowe, a „autorytet tematu” bywał niekiedy wystarczającym usprawiedliwieniem niskiej artystycznej, jak również warsztatowej jakości dzieł.

Okazją do przyjrzenia się warunkom, w jakich egzystują artyści radzieccy, była wizyta w Domu Artystów Moskiewskich. Swe powstanie zawdzięczał on staraniom malarzy Pawła Radimowa, Wiktora Perelmana i Jewgienija Kacmana. W 1928 r. wsparł ich Józef Unszlicht, zastępca przewodniczącego Wojskowej Rady Rewolucyjnej Republiki, którego żona – malarzka dzieliła z nimi pracownię na Kremlu. O sukcesie przedsięwzięcia przesądziło poparcie ludowego komisarza oświaty Anatolija Łunaczarskiego i jego następcy Andrieja Bubnowa. Zimą 1929/1930 r. przy ul. Wierchniaja Masłowka 9 stanął gmach zaprojektowany przez Jurija Gierasimowa z brygady ASNOWA, wyróżniający się na tle niskiej drewnianej zabudowy tej wówczas peryferyjnej części Moskwy swą kubaturą i nowoczesną bryłą (il. 27). Planowano budowę kolejnych tego rodzaju obiektów, które z czasem miały złożyć się na „miasteczko artystów”⁷⁵. W domu mieściły się 24 mieszkania i 90 pracowni, biblioteka z czytelnią, klub, a także stołówka i przedszkole⁷⁶. Skoczylas (a przypomnijmy, że także Tadeusz Pruszkowski) był pod wrażeniem Domu Artystów Moskiewskich, gdzie „za bardzo niską” opłatą mieszkała i tworzyła setka artystów. Podziwiając warunki życia i pracy lokatorów domu na Wierchniej Masłowce, zauważył w wielu pracowniach, że artyści „mogą spokojnie oddawać się pracy w rozwiązywaniu czysto formalnych zagadnień”. Na sztalugach i ścianach widział jednak głównie portrety, pejzaże i martwe natury, niezdradzające „żadnych tendencji nowatorskich”.

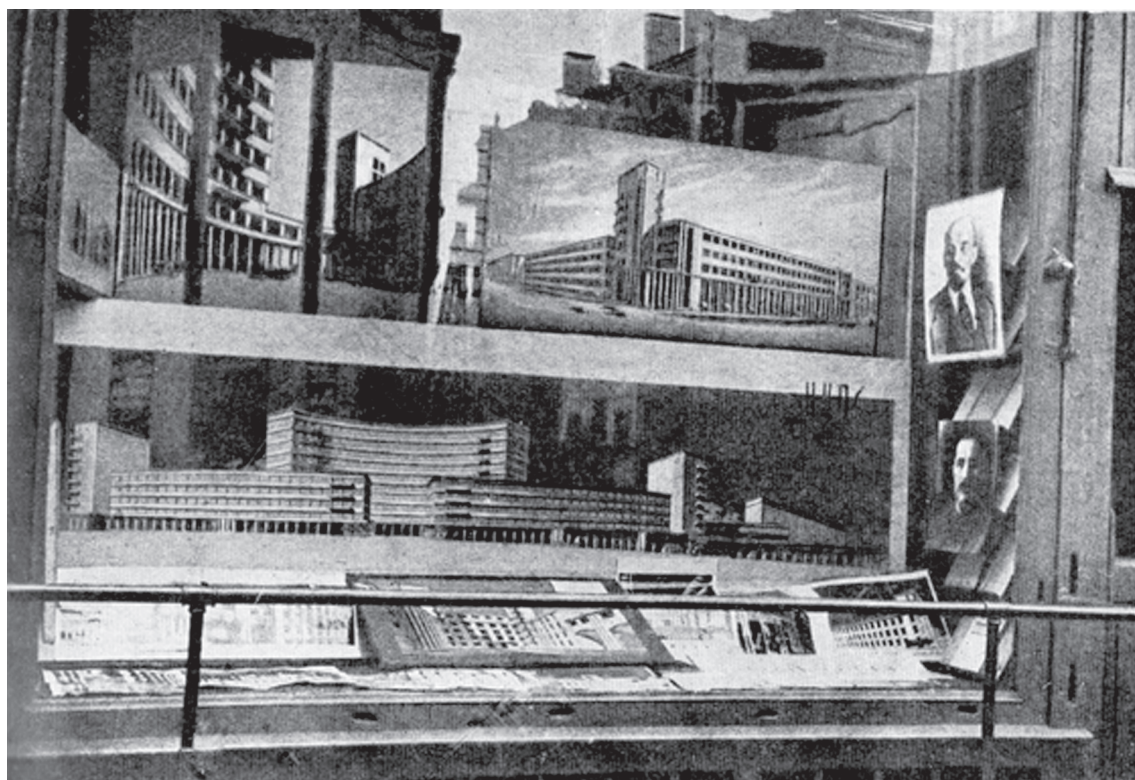
Mankamentem moskiewskiego życia artystycznego dostrzeżonym przez polskiego artystę był brak odpowiednich pomieszczeń dla ekspozycji czasowych, zwłaszcza tak dużych, jak wystawa *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917-1932*, której poszczególne części musiano umieścić w tymczasowo opróżnionych salach różnych muzeów. Wiele do życzenia pozostawiał także lokal wystawowy „Wsiekochudożnika” – mały, „licho oświetlony i brudny”, przerobiony „z jakiegoś magazynu” (il. 28a-b)⁷⁷. „Ten brak lokalu wystawowego – stwierdzał Skoczylas – pozbawia artystów sowieckich tak ważnego czynnika emulacyjnego, jakim są zawsze publiczne wystawy”⁷⁸.

⁷⁵ Później o planach tych pisała Franciszka SZENKIEROWA, „«Na sowieckim froncie sztuki. Osiedle artystów w Moskwie», *Przegląd Wschodni*, 1935, nr 10, s. 31-32.

⁷⁶ O historii i życiu społeczności artystów na Wierchniej Masłowce zob. Татьяна В. ХВОСТЕНКО, *Вечера на Масловке близ „Динамо”*. Воспоминания, t. 1: *Забывтые имена*, t. 2: *За фасадом пролетарского искусства*, Москва 2003.

⁷⁷ Od 1930 r. sala wystawowa „Wsiekochudożnika” mieściła się w dawnym pasażu przy ul. Kuznieckij Most 11, później ekspozycje urządzone były także w lokalu na Pietrowce 5.

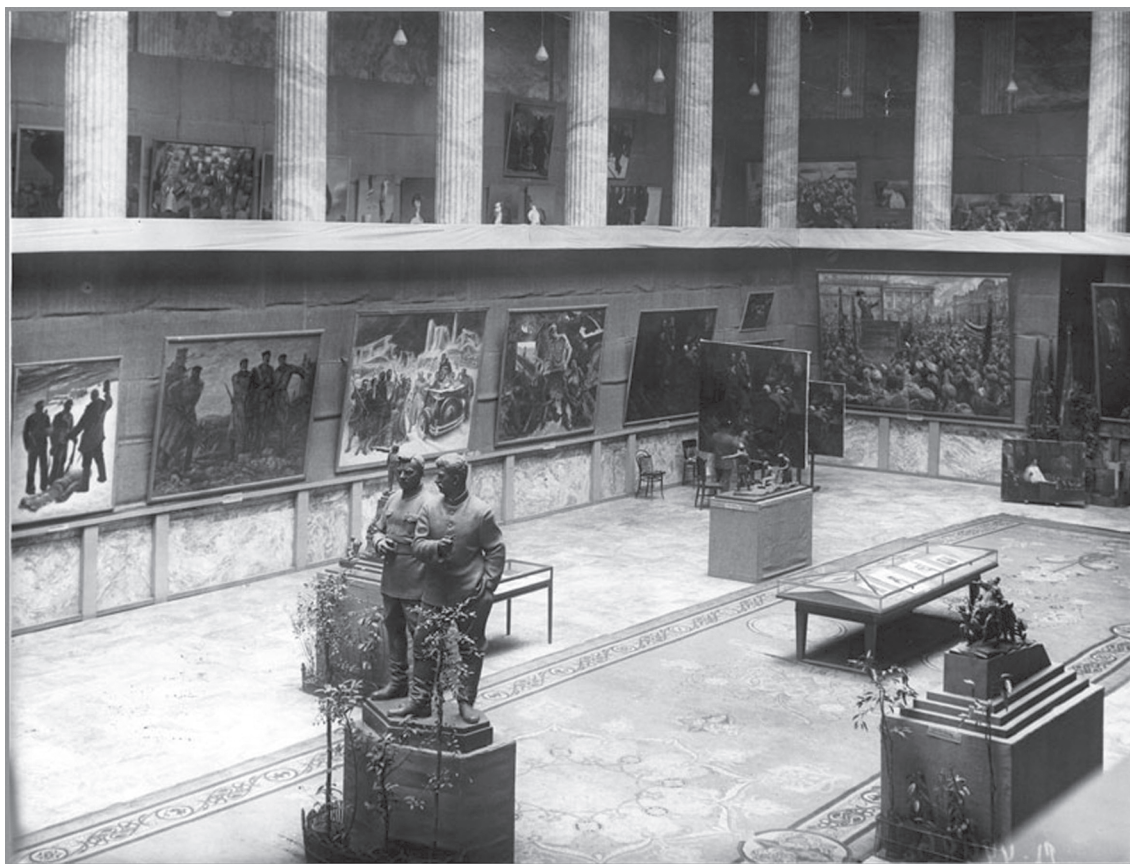
⁷⁸ SKOCZYLAS, „Sztuka w Z.S.R.R. III...”, s. 3.



29a-b. Wystawa projektów architektonicznych w oknach wystawowych sklepów przy ul. Gorkiego (d. Twerska) urządzona z okazji rocznicy rewolucji październikowej w listopadzie 1934 r.



30a. Widok Działu Etnograficznego Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie podczas trwania wystawy 15 lat robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej



30b. Fragment wystawy 15 lat robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej w Sali Marmurowej Działu Etnograficznego Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie



30c. Boris Szczyko, plakat wystawy 15 lat robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej

Ostatni, czwarty tekst dotyczył wykorzystywania sztuk plastycznych w propagandzie ideologicznej i politycznej, prowadzonej w ZSRR z niezwykłym rozmachem, dysponującej „olbrzymim i wyszkolonym aparatem”⁷⁹. Skoczylas zwrócił uwagę nie tylko na szeroki zasięg, lecz także na pomysłowość podejmowanych działań: „[...] w czasie uroczystości majowych w Moskwie wystawiono w oknach sklepowych na głównych ulicach setki najświetniejszych obrazów przeniesionych na ten cel z muzeów, i w ten sposób tysiączne tłumy, które na te uroczystości napłynęły z prowincji, mogły je swobodnie oglądać. To samo powtórzono z okazji obchodu październikowego, z tą różnicą, że wtedy wystawiono projekty architektoniczne reprezentacyjnych gmachów i różnych kolosów przemysłowych”⁸⁰ (il. 29).

⁷⁹ SKOCZYLAS, „Sztuka w ZSRR. IV...”, s. 3.

⁸⁰ Opatrzne katalogami ekspozycje propagujące Generalny Plan Przebudowy Moskwy urządzono na wystawach sklepów przy ul. Gorkiego także w maju i październiku roku 1934 i 1935.

W Leningradzie Skoczylas widział jedno z większych propagandowych przedsięwzięć, realizowanych przy pomocy dzieł sztuk plastycznych – wystawę *15 lat robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej*, otwartą 1 listopada 1933 r. w gmachu mieszczącym Dział Etnograficzny Państwowego Muzeum Rosyjskiego (il. 30a-c). Ogółem na ekspozycji znalazło się około pięciuset obrazów, rysunków, grafik i rzeźb, wykonanych przez ponad dwustu artystów nie tylko z ZSRR, lecz także Austrii, Francji, Niemiec, Węgier, Wielkiej Brytanii, a nawet ze Stanów Zjednoczonych i Japonii. W reprezentacyjnej Sali Marmurowej zebrano dzieła odnoszące się do rewolucji październikowej i jej przywódcy – Lenina, walki z obcymi interwentami oraz trzech „ofensyw Ententy”. Dalszy ciąg ekspozycji znajdował się na obiegającej salę galerii – tam przedstawiono osiągnięcia bojowe Armii Czerwonej oraz walkę międzynarodowego proletariatu. Drugą salę wypełniły dzieła ukazujące Czerwoną Flotę, a także Specjalną Armię Dalekowschodnią, rozwój lotnictwa, motoryzację i mechanizację armii, manewry oraz działalność organizacji społecznych służących rozwojowi potencjału militarnego – Towarzystwa Współdziałania w sprawach Obrony i Budownictwa Lotniczo-Chemicznego oraz Towarzystwa Wspierania Rozwoju Automobilizmu i Poprawy Dróg⁸¹.

Skoczylasa interesowało najbardziej to, jak na wystawie została potraktowana wojna polsko-bolszewicka z 1920 r. Ze zdziwieniem stwierdził, że ani jedno z pokazanych dzieł nie odnosi się do tego wydarzenia: „Ta niewątpliwie największa wojna Armii Czerwonej została zupełnie pominięta. Trudno przypuścić, aby uczyniono to przez kurtuazję ze względu na obecne zaprzyjaźnione stosunki między obu państwami”. Wniosek płynący z tego faktu był oczywisty: „Trzeba przyznać, że bolszewicy nie mają żadnych skrupułów co do ścisłości historycznej, jeśliby propaganda miała na tym ucierpieć. Z tych też względów nie ma na wystawie ani jednego portretu Trockiego, właściwego organizatora i pierwszego wodza Czerwonej Armii”⁸². Propagandowy charakter wystawy nie przesłonił Skoczylasowi jej aspektu artystycznego. Zauważył, że choć „kierunek, w jakim ta sztuka miała działać, zmusił artystów do popularnej formy”, na ekspozycji nie zabrakło jednak „poważnych dzieł sztuki”, takich jak chociażby prace malarzy Aleksandra Dejneki, Samuila Adliwankina, Władimira Wasiljewa, Aleksandra Samochwałowa, Romana Gierszanika, Aleksandra Morawowa czy rzeźbiarza Leonida Szerwuda (il. 31). Wystawę nazwał „zbiorem najcenniejszych prac z dziedziny plastyki, które w okresie piętnastolecia armii czerwonej wykonali sowieccy artyści”⁸³. Za wart odnotowania – jako potwierdzenie efektywności radzieckiego modelu mecenatu artystycznego – uznał fakt, że eksponowane obiekty zostały w większości wypożyczone z klubów, koszar i innych instytucji wojskowych.

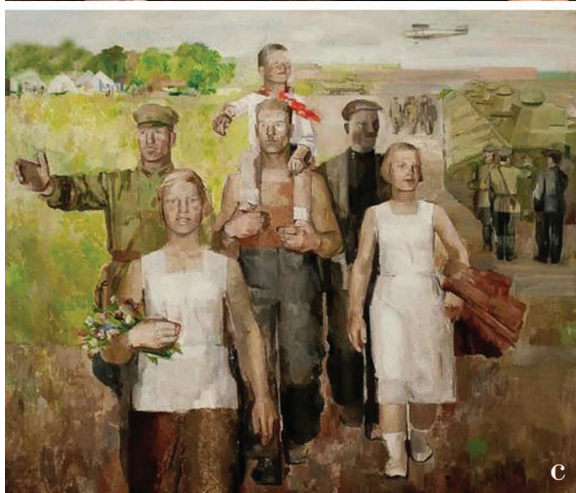
Artykuły Skoczylasa dowodzą, że podróż do ZSRR nie zmieniła jego wcześniejszych sądów ani o twórczości artystów radzieckich, ani o organizacji tamtejszego życia artystycznego. Przeciwnie – potwierdziła to wszystko, o czym pisał przed wyjazdem. Powtórzył

⁸¹ „Художественная выставка «15 лет РККА»”, [w:] *Художественная выставка XV лет РККА...*, s. 18-19.

⁸² SKOCZYLAS, „Sztuka w ZSRR. IV...”, s. 3.

⁸³ Wedle katalogu wszystkie dzieła prezentowane na wystawie powstały w latach 1932-1933.

31. *Dzieła artystów wyróżnionych przez Władysława Skoczylasa w omówieniu wystawy 15 lat robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej*: a. S. Adliwankin, *Młodzi modelarze*, 1931; b. A. Dejneka, *Bieg*, 1932-1933; c. W. Wasiljew, *Robotnicy z fabryki „Sierp i młot” u czołgistów*, 1933; d. A. Dejneka, *Przesłuchanie komunistów (W sztabie białych)*, 1933; e. A. Morawow, *Przyjazd Lenina*, 1933; f. A. Samochwałow, *Lenin*, 1933; g. A. Samochwałow, *Komsomolcy pod bronią*, 1932-1933



opinię sformułowaną już w recenzjach wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki⁸⁴, że „pod względem formy w sztuce sowieckiej nie dzieje się nic, co można by nazwać formą nową”, „socjalistyczny realizm” bowiem to nie nowy „styl sztuki sowieckiej”, tylko sztuka realistyczna, którą opatrzone przymiotnikiem zaczerpniętym z marksistowskiego słownika. „Szukając w ten sposób określeń – wyjaśniał – moglibyśmy nazwać realizm Velasqueza realizmem monarchicznym, a realizm Courbetta realizmem mieszczańskim z tą różnicą, że w swoim czasie byli oni nowatorami”. Zdaniem Skoczylasa realizm socjalistyczny to w istocie jeden z przejawów nawrotu do realizmu, dokonującego się w sztuce całej Europy i będącego reakcją „przeciwko eksperymentom mózgowym i fakturowym, które doprowadziły do zerwania kontaktu sztuki z życiem”. W ZSRR reakcja ta jest wyjątkowo radykalna, wiedzie bowiem do „skrajnego naturalizmu” cechującego prace najbardziej uznanych artystów radzieckich. W artykułach z „Gazety Polskiej” powtórzył też Skoczylas wcześniejszą opinię, że w ZSRR sztuka rzeczywiście odgrywa „wielką rolę”, stanowi „biologiczną część życia i to życia najszerzych mas, a nie tylko pewnej elity, jak to się dzieje na Zachodzie”⁸⁵, a także uznawana jest za „własność i potrzebę narodu, bo tak właśnie powiedział Lenin, a wszystkie jego słowa posiadają wartość ewangelii, która jest możliwie ściśle w życiu stosowana”⁸⁶.

„...możemy się od naszego sąsiada wschodniego bardzo wiele nauczyć”

Wyjazd do Moskwy i Leningradu pozwolił Skoczylasowi na realizację pomysłu, którym wiosną 1933 r. podzielił się z przedstawicielem „Przeglądu Wschodniego”. Wspominał wówczas, że dla polskich artystów „byłoby nader ciekawe przedstawienie tego, jak obecne podłoże życiowe i społeczne działa praktycznie na twórczość artystyczną w Sowietach, jak ją kształtuje w stosunkach, w których każdy artysta jest potrzebny, każdy znajduje zastosowanie dla swego talentu, w których sztuka jest potrzebą i nie jest zdana, jak u nas, na prywatnych mecenasów w malejącej zresztą z roku na rok liczbie...”⁸⁷. Kwestia ta nie raz pojawiała się w wypowiedziach Skoczylasa z tego czasu. Kilkakrotnie powtarzał, że rozwiązania zastosowane w życiu artystycznym ZSRR „wprawdzie nie nadają się do bezpośredniego naśladownictwa, ale powinny stanowić przedmiot naszego zainteresowania”⁸⁸, ponieważ w nich właśnie polscy artyści i zarządzający sprawami sztuki przedstawiciele władzy mogliby szukać wskazówek ułatwiających rozwiązanie aktualnych problemów polskiego życia artystycznego oczywiście „bez koniecznego zachwycania się ustrojem społecznym w Sowietach”⁸⁹. Myśl tę wyraził również na zebraniu w moskiewskiej siedzibie WOKS-u 29 listopada 1933 r. W wygłoszonym wówczas referacie przewidywał, że „w niedługim czasie zajdą u nas duże zmiany w kierunku rozwoju sztuki nieprzeznaczonej wyłącznie dla jednostek, jak to było dotychczas, a dla szerokich mas, i pod tym względem droga, po jakiej posuwa się rozwój sztuki w Związku Sowieckim daje nam wiele pouczających przykładów”⁹⁰. Wreszcie w styczniu 1934 r., podsumo-

⁸⁴ Władysław SKOCZYLAS, „Sztuka sowiecka w I.P.S.’ie”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 71 (12 III), s. 3; Władysław SKOCZYLAS, „Sztuka sowiecka w Warszawie (Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki)”, *Sztuki Piękne*, 1933, nr 5, s. 165-172.

⁸⁵ SKOCZYLAS, „Sztuka w ZSRR. IV...”, s. 3.

⁸⁶ SKOCZYLAS, „Sztuka w ZSRR. I...”, s. 3.

⁸⁷ hp., „Rewia sztuki sowieckiej w warszawskim I.P.S.”, *Przegląd Wschodni*, 1933, nr 5, s. 13.

⁸⁸ Władysław SKOCZYLAS, „Związki i stowarzyszenia artystyczne”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 127 (9 V), s. 5.

⁸⁹ SKOCZYLAS, „Sztuka sowiecka w Warszawie...”, s. 172.

⁹⁰ [Wystąpienie Władysława Skoczylasa w Moskwie], fotokopia maszynopisu w zbiorach autora, k. 14-15.

wując wrażenia z podróży, pisał, że sztuka radziecka „pod względem formy nie przedstawia dla nas nic interesującego”, ale „jeśli idzie o drogi nawiązania kontaktu szerokich mas społeczeństwa ze sztuką, możemy się od naszego sąsiada wschodniego bardzo wiele nauczyć”⁹¹. Przekonanie to potwierdził przed audytorium zgromadzonym na jego odczytanie w Instytucie Propagandy Sztuki: „W sztuce sowieckiej na podziw zasługuje nie jej poziom, ale jej powszechność, zdolność przenikania do mas i wspierała organizacja propagandy. [...] Od Sowietów możemy się nauczyć [...], że sztuka musi i powinna szukać konsumenta i zbliżać się do życia”⁹². Na zakończenie swego wystąpienia wyraził pragnienie, by jedną z form państwowego mecenatu w Polsce było umożliwienie artystom pełnienia „doniosłej służby społecznej” – „wychowywania i zaspokajania potrzeb artystycznych odbiorcy zbiorowego: szerokich mas”⁹³.

Jeszcze przed podróżą do Moskwy i Leningradu Skoczylas niejednokrotnie wyrażał opinię, że w ZSRR rozumiano, iż artysta nie może „tworzyć w próżni, poza swym narodem, poza społeczeństwem, z którym jest związany”⁹⁴, i dzięki temu sztuce radzieckiej udało się nawiązać „uczuciowy kontakt z szerokimi masami i w ogóle z życiem, czego absolutnie nie ma nigdzie indziej w Europie”⁹⁵. Ten właśnie walor uważał za wart szczególnej uwagi, zwłaszcza w sytuacji, gdy głęboki kryzys ekonomiczny zniszczył lub co najmniej poważnie naruszył dotychczasowe formy mecenatu artystycznego i mechanizmy rynku sztuki. Artysta polski – pisał wiosną 1933 r. – „wychowany w duchu zachodniego liberalizmu cieszy się swobodą rozwoju swej formy artystycznej, ale gdy stracił mecena-sa-snoba a rząd nie ma pieniędzy na popieranie sztuki rodzi się obawa, że w ogóle porzuci swój warsztat pracy. Toteż drogi rozwoju sztuki sowieckiej należy śledzić z najwyższym zainteresowaniem”⁹⁶. Zdaniem Skoczylasa „powszechność” i „zdolność przenikania do mas” sztuka radziecka zawdzięczała odejściu od popieranego w pierwszych latach po rewolucji październikowej „skrajnego modernizmu”, operującego formami abstrakcyjnymi i programowo odrzucającego wszelką „treść wewnętrzną”, czyli temat. Jego miejsce zajęła sztuka „realistyczna i tematowa”, nie znaczy to jednak, „żeby prześladowano sztukę abstrakcyjną i poszukiwania formalne, tyle tylko, że nie mają one oficjalnego poparcia”⁹⁷. Artysta nie ukrywał, że jest zdeklarowanym zwolennikiem tematuowości w sztuce. Usunięcie tematu z dzieła uważał za „pewnego rodzaju zwyrodnienie”, będące konsekwencją „oderwania od życia” właściwego sztuce „modernistycznej”⁹⁸.

Skoczylas wiedział, że tematy dzieł są artystom radzieckim narzucane, a ich dobór uzależniony jest od aktualnych wymagań propagandy, nie mógł więc nie zadać pytania: czy i na ile ogranicza to wolność twórcy i wpływa ujemnie na poziom sztuki? Odpowiadając na nie przyznał wprost: „Z tym narzucaniem tematów artystom, co rzekomo ma krępować ich twórczość artystyczną, jest dotąd zbyt wiele przesady, wyrosłej na tle zdegenerowanej pogoni za oryginalnością i rozpanoszenia się przebrzmiałego hasła «sztuka dla sztuki». Największe arcydzieła sztuki powstały na skutek bardzo konkretnych tematowych zamówień, a bardzo często znów sami artyści stwarzali kanony krępujące

⁹¹ SKOCZYLAS, „Sztuka w ZSRR. IV...”, s. 3.

⁹² „Sztuka w Rosji Sowieckiej. Odczyt prof. Skoczylasa w IPSie”, s. 6.

⁹³ br. [Stanisław BRUCZ], „Sztuka w Rosji Sowieckiej...”, s. 5.

⁹⁴ hp., „Rewia sztuki sowieckiej...”, s. 13.

⁹⁵ SKOCZYLAS, „Sztuka sowiecka w I.P.S. 'ie”, s. 3.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ hp., „Rewia sztuki sowieckiej...”, s. 13.

⁹⁸ Jadwiga PUCIATA-PAWŁOWSKA, „«Artyści mówią o sobie». Ankieta «Świata». Władysław Skoczylas”, *Świat*, 1934, nr 8, s. 7.

rozwój sztuki”⁹⁹. Poza tym zauważał złośliwie, że niezależności wypowiedzi artystycznej bronią głównie „różne miernoty artystyczne”, bo przecież w przeszłości prawie cała wielka sztuka tworzona była „na zamówienia i to bardzo kategoryczne i konkretnie sformułowane”¹⁰⁰, a „czasy monarchiczne”, kiedy artyści pracowali dla „władców i możnych”, im oddawali swą sztukę w zupełności były okresem „wspaniałego rozkwitu sztuki”¹⁰¹. Za szkodliwe skłonny był uznać narzucanie „formy artystycznego wypowiedzenia się”, ale od razu zaznaczał, że „nie należy mieszać faktów narzucania jako przymusu, a jako potrzeby społecznej, gdyż właśnie ta ostatnia zadecydowała o zmianach formalnych sztuki sowieckiej bez szkody dla jej rozwoju, nawet przeciwnie, z pożytkiem. W dążeniu [do] udostępnienia sztuki szerszym masom, sowieaty nadały jej charakter wybitnie realistyczny jako najłatwiej dla nich zrozumiały”¹⁰². Spowodowało to wprawdzie obniżenie poziomu twórczości plastycznej, ponieważ sztuka „pojęta jako propaganda wśród najszerzych mas społeczeństwa” musiała dostosować się do ich niskiego poziomu, aby być zrozumiałą¹⁰³, jednak dzięki temu sztuka radziecka, w przeciwieństwie do zachodniej, „zdobywa nowego, potężnego konsumenta”, który w przyszłości, kiedy osiągnie wyższy poziom kultury artystycznej, zapewni jej „olbrzymie” możliwości rozwoju¹⁰⁴.

Sprzeciwu Skoczylasa nie budził też fakt, że w ZSRR sztuka używana jest do propagowania ustroju i „stała się potężnym środkiem i narzędziem w rękach państwa, którego interes został postawiony na najwyższym piedestale i przeciwstawiony interesowi jednostki”¹⁰⁵. W referacie przedstawionym w Moskwie na zebraniu WOKS-u wypominał rządowi polskiemu niedostateczne posługiwanie się sztuką jako „czynnikiem propagandowym”¹⁰⁶, a w odczycie wygłoszonym po powrocie w Instytucie Propagandy Sztuki powiedział wprost, że pora już zrewidować „pokutujące” w Polsce przeświadczenie, iż „sztuka jest jakąś dziewicą, której nie można beczceścić propagandą”¹⁰⁷.

Polskiemu artyście wyraźnie podobał się model organizacji życia artystycznego w ZSRR, a zwłaszcza istnienie związków zawodowych i instytucji koordynujących działania artystów oraz zapewniających zbyt dzieł, takich jak „Wsiekochudożnik”. Życie artystyczne w Polsce, zdaniem Skoczylasa, charakteryzuje się nadmiarem ugrupowań, co przyczynia się do rozbicia środowiska i osłabienia siły jego działania. Z zadowoleniem zauważał, że i wśród artystów polskich, zaniepokojonych utrzymującym się kryzysem, widoczne jest już poszukiwanie „dróg współdziałania, aby zdobyć najpotrzebniejsze środki na utrzymanie siebie i własnej rodziny”. Plastycy, z zazdrością spoglądając na „silne organizacje społeczne innych zawodów, które może pozornie, ale zapewniają już jakąś obronę ich najelementarniejszych interesów”, zdradzają gotowość „do zorganizowania poważnego związku zawodowego, który by objął możliwie najszerze koła artystów i który by stał się właściwą platformą do walki o egzystencję artystów i obronę spraw sztuki coraz bardziej spychanej na szary koniec innych zagadnień”. W takim trudnym czasie – reasumował swój wywód – ujawniają się dobre strony zarówno radzieckich ko-

⁹⁹ SKOCZYLAS, „Związki i stowarzyszenia...”, s. 5.

¹⁰⁰ Władysław SKOCZYLAS, „Sztuka i turystyka”, *Gazeta Polska*, 1933, nr 234 (25 VIII), s. 3.

¹⁰¹ Władysław SKOCZYLAS, „Kryzys w malarstwie sztalugowym”, *Gazeta Polska*, 1933, nr (2 II), s. 5.

¹⁰² hp., „Rewia sztuki sowieckiej...”, s. 12-13.

¹⁰³ SKOCZYLAS, „Sztuka sowiecka w Warszawie...”, s. 167-168.

¹⁰⁴ SKOCZYLAS, „Sztuka sowiecka w I.P.S.’ie”, s. 3.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ [Wystąpienie Władysława Skoczylasa w Moskwie], k. 14.

¹⁰⁷ „Sztuka w Rosji Sowieckiej. Odczyt prof. Skoczylasa w IPSie”, s. 6.

operatyw, jak i faszystowskich związków artystów we Włoszech. Narzucają one wprawdzie „w formie mniej lub więcej ostrej pewne tematy i pewną polityczną ideologię, ale dają im możliwość pracy i możliwość życia”, a w sytuacji, gdy artysta ma do wyboru „albo powoli ginąć z głodu, albo tworzyć w duchu pewnej, choćby narzuconej mu ideologii, zawsze wybierze to drugie”¹⁰⁸. W ogólnym rozrachunku Skoczylas przyznawał, że sytuacja współczesnego artysty jest trudna zarówno w socjalizmie, jak i kapitalizmie: w ZSRR twórca „jest skrepowany narzuconym tematem, formę swej sztuki musi stosować do poziomu szerokich mas, aby mogła być przez nie zrozumiana, prowadzi żywot niewątpliwie dość nędzny, ale sztuka jego znajduje zastosowanie w życiu, zamówienia publiczne nie pozwalają mu umierać z głodu”¹⁰⁹, w państwach kapitalistycznych zaś cieszy się co prawda zupełną swobodą twórczą, nikt nie narzuca mu ani tematów, ani formy, ale jest sam, skazany na szukanie prywatnych mecenasów i nabywców, a jego sztuka trafia w społeczną pustkę¹¹⁰.

Spotkanie ze sztuką radziecką i poznanie warunków, w jakich żyją i pracują jej twórcy, musiało być dla Władysława Skoczylasa rzeczywiście ważnym doświadczeniem. W ZSRR zobaczył na własne oczy, jak rozwiązano kwestie, które jego samego nurtowały już od połowy lat 20., takie jak masowość sztuki, jej zaangażowanie w życie państwa i propagandę jego ideologii, funkcjonowanie mecenatu państwowego i społecznego, organizacja produkcji artystycznej i jej zbytu czy wreszcie warunki egzystencji artystów. Życzliwe zainteresowanie, z jakim odniósł się do tego, co widział podczas wyjazdu do Moskwy i Leningradu, żadną miarą nie wynikało z sympatii dla lewicowych idei. Wynikało z głębokiej wiary Skoczylasa w to, że państwo – instytucja o największym potencjale i autorytecie – także w sferze sztuki powinno przyjąć rolę najważniejszego mecenasa i zlecniodawcy, otoczyć artystów opieką i traktować tak samo jak innych wyoko kwalifikowanych specjalistów¹¹¹, oni zaś tworzyć sztukę odgrywającą „poważną rolę jako czynnik państwowotwórczy”¹¹². Przykład radziecki unaoczniał, jak może wyglądać realizacja idei sztuki związanej z państwem i jego ideologią, jakie korzyści może z tego czerpać sztuka i sami artyści, ale pokazywał też, jaka jest tego cena. Na pytanie: czy cenę tę warto płacić? Skoczylas nie udzielał jednoznacznej odpowiedzi, ale zarówno jego wypowiedzi, jak i głosy innych przedstawicieli polskiego środowiska artystycznego podnoszące się na początku lat 30. sugerują, że byli oni skłonni czy nawet gotowi koszt ten ponieść¹¹³.

¹⁰⁸ SKOCZYŁAS, „Związki i stowarzyszenia...”, s. 5.

¹⁰⁹ SKOCZYŁAS, „Sztuka sowiecka w Warszawie...”, s. 172.

¹¹⁰ SKOCZYŁAS, „Sztuka sowiecka w I.P.S.'ie”, s. 3.

¹¹¹ Zob. CHMIELEWSKA, *W służbie państwa...*, s. 7.

¹¹² [Władysław SKOCZYŁAS], „O Ministerstwo Sztuki”, *Plastyka*, 1930, nr 1, s. 8.

¹¹³ Najbardziej wymownym dowodem tej gotowości jest memoriał z 23 III 1934 r. podpisany przez Adolfa Szyszko-Bohusza, Felicjana Szczęsnego Kowarskiego i Jana Tarnowskiego, w którym jako źródła pracy dla artystów przewidziano „Roboty państwowe, zwłaszcza związane z rozbudową miast, budowle monumentalne, pomniki, portrety oficjalne, obrazy na zamówiony temat, urządzane wewnątrz reprezentacyjnych, dekoracje uroczystości narodowych, plakaty, ilustracja, grafika itd.”, roboty komunalne, roboty na zlecenie izb przemysłowych, handlowych i rzemieślniczych oraz monopolu państwowych; planowana centralizacja wydatków na sztukę oraz stworzenie jednej ogólnopolskiej organizacji zawodowej; zob. „Memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, dotyczący organizacji spraw plastyki w Polsce, złożony na ręce Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego”, *Głos Plastyków*, 1934, nr 9-12, s. 152-153. Memoriał wzbudził sprzeciw części artystów, dla których był przejawem oportunistyki artystów o ustalonej już pozycji i rezygnacji z walki o prawo do uprawiania sztuki niezależnej, wolnej od dostosowywania się do doraźnych celów oficjalnej polityki; zob. „«Grupa Krakowska» Stowarzyszenie Plastyków, Związki Zawodowe a «Izba Plastyki»”, *Tygodnik Artystów*, 1934, nr 7, s. 4.

Władysław Skoczylas's Trip to the USSR

With the Soviet-Polish Non-Aggression Pact having been signed on 25 July 1932, there began a period of 'rapprochement' between the two countries, this resulting in e.g. a visit of a group of six Polish artists to Moscow and Leningrad (23 Nov. – 7 Dec. 1933). The group included: Władysław Jarocki, Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, Xawery Dunikowski, Władysław Daszewski, and Mieczysław Treter. Following the group's return, it was only Władysław Skoczylas who publicly spoke about his impressions from the trip. He was most promptly associated with the Polish-Soviet 'rapprochement' in fine arts at the time: he most frequently spoke about art and organization of artistic life in the Soviet Union, he also actively participated in establishing relations with Soviet artists, and since he was a known and esteemed artist himself, also a President of the Institute of Art Propaganda, board member of the Society for Promoting Polish Art Abroad, and an active columnist affiliated with 'Gazeta Polska', an unofficial organ of the Polish government, his words resounded widely. The paper attempts to reconstruct the course of the visit of the Polish delegation, to analyse the report presented by Władysław Skoczylas in 'Gazeta Polska', as well as to answer the question why what he saw in the artistic life of the USSR was by him considered to have been one of the 'strongest' impressions he had had in the recent time. The encounter with Soviet art as well as becoming acquainted with the conditions in which Soviet artists lived and worked must have

been an important experience for Władysław Skoczylas. In the Soviet Union he was able to see with his own eyes how the issues he himself had been considering as of the mid-1920s were solved, namely the mass character of art, its commitment to the life of the state and to the promotion of its ideology, functioning of the state and social patronage, organization of the artistic production and its sales, and finally the artists' living conditions. Favourable interest with which he assessed what he saw during the visit to Moscow and Leningrad had by no means to do with his leftist inclinations. It resulted from Skoczylas's deep conviction that the state, being the institution of the greatest potential and authority, also in the domain of art (particularly in the period of the deepest economic crisis) should take on the role of the main patron and client, providing artists with support, and treating them just like any other highly qualified specialist, while the artists should create art playing 'a major role as a state-building factor'. The Soviet example illustrated what the implementation of the idea of art connected with the state and its ideology could look like, how art and the artists could benefit, yet it also showed the price of such an arrangement. Skoczylas does not provide an unequivocal answer to the question whether the price is worth paying. However, both his statements and the opinions voiced by representatives of other Polish artistic circle in the early 1930s suggest that they would be willing to incur the cost.

Translated by Magdalena Iwińska