

УДК 75.03
ББК 85.143(3)

*Тананаева Лариса Ивановна,
доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник
сектора «Искусство Центральной Европы»,
отдел «Изучение региональных культур»,
ФГБУ «Государственный институт искусствознания»,
Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Российская Федерация
E-mail: tananaeva.l@mail.ru*

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ТВОРЧЕСТВА ФЕРДИНАНДА РУЩИЦА

Аннотация: Статья посвящена творчеству Фердинанда Рущица (1870–1936), видного польского живописца, графика, деятеля культуры. Главное место уделяется периоду его обучения в Петербургской академии художеств (1892–1897), в мастерских И. И. Шишкина, и А. И. Куинджи. В статье, впервые в русской литературе, широко используется материал «Дневника» Рущица, существенно дополняющий сведения о роли, которую сыграли Куинджи и его мастерская в развитии таланта молодого художника; отмечается близость ранних работ Рущица и его соучеников — особенно Н. Периха, А. Рылова. Дипломная картина «Весна» (1897) Рущица была куплена П. М. Третьяковым. В дальнейшем Рущиц участвует в выставках «Мира искусства», поддерживает связь с А. Бенуа и С. Дягilevым; его работы высоко оцениваются русской художественной критикой. Пейзаж «Мельница на заходе солнца» приобретается в 1898 г. С. Т. Морозовым. Впоследствии Рущиц полностью входит в круг широкого культурно-художественного движения «Молодая Польша», участвует в местных выставках с большим успехом, преподает в Училище изящных искусств в Варшаве, Академии художеств в Кракове; многолетняя самоотверженная преподавательская и просветительская деятельность связывает Рущица с Вильной. Лучшим в живописном творчестве Рущица остается период до 1905 г., наиболее тесно связанный с русской культурой, исполненный внутренней патриотической устремленности, о чём свидетельствует «Дневник». Сочетание сложившихся в России принципов образного и живописного мышления, символизма и неоромантизма, свойственных «Молодой Польше», создают особый стиль пейзажей Рущица («Земля», «Запустение», «Зимняя сказка», «Старый дом», аллегории «Nec Mergitur» и др.), вошедших в польское искусство как глубоко личная и всегда национально определенная страница художественного наследия.

Ключевые слова: национальная идентичность, связь с русской культурой, символистский пейзаж, элементы экспрессии, пантеизм, патриотическая устремленность.

Фердинанд Рущиц (1870–1936) был сильным и оригинальным живописцем рубежа XIX–XX вв., а также крупным деятелем польской художественной культуры. Его наследие интересно для нас не только с точки зрения тех художественных ценностей, которые оно внесло в национальную традицию, но и как живое воплощение польско-русских контактов, которые стали одним из важных факторов формирования его таланта. Нам представляется, что эти контакты не всегда достаточно серьёзно оцениваются исследователями творчества Рущица и не рассматриваются подробно в работах, ему посвящённых¹. Если вообще затрагиваются. Нас же будет интересовать именно этот аспект.

Речь идёт прежде всего о годах, проведённых художником в Петербурге, где он обучался в Академии художеств с 1892 по 1897 г., находясь в атмосфере русской художественной культуры рубежа веков, которая оказала самое серьёзное влияние на облик его будущего творчества; это касается и тех случаев, когда исследуются типологические схождения обеих культур указанного периода, и если речь идёт о прямых контактах и взаимовлияниях между отдельными их деятелями. Больше того, пример творчества Рущица показывает, как нам представляется, насколько важно бывает при оценке и интерпретации так называемых «пограничных явлений», — а история искусства Польши и России, как и других стран Центрально-Восточной Европы, даёт великое множество подобных примеров — своего рода «двойное освещение» этих явлений, учёт различных, порой равнозначных для художника традиций, воздействовавших на становление его таланта, на сложение формы и содержания его искусства. Однако анализ такого «двойного (а то и «тройного») освещения», не должен препятствовать признанию самостоятельной целостности, органичности самого творчества, не должен сводиться к «привязыванию» автора к одной из этих составляющих.

Между тем до сих пор случается, что решение таких вопросов базируется больше на твёрдой решимости исследователя зачислить изучаемое явление по конкретному «национальному ведомству» и закрепить его тем самым за художествен-

¹ Основная литература о Ф. Рущице: *Ferdynand Ruszczyc. 1870–1936. Katalog*. Warszawa, 1964; Janina Ruszcycówna. *Źródła twórczości artysty // Ferdynand Ruszczyc. Katalog*. 1964. S. 7–55; *Pamiętnik wystawy / red. J. Ruszczykowny*. Muzeum Narodowe w Warszawie. 1966; *Ferdynand Ruszczyc. Dziennik*. Warszawa, 1964. Cz. 1. Warszawa, 1966. Cz. 2; *Ferdynand Ruszczyc. 1870–1936. Życie i dzieło. Katalog*. Muzeum Narodowe w Krakowie. 2002. 225 s.; Edward Ruszczyc. *Kalendarium, wybor textów zrodłowych // Ferdynand Ruszczyc. Katalog*. 2002. S. 11–42.; *Kszysztofowicz-Kozakowska. Malarz zwiadowca; Ferdynand Ruszczyc. Katalog*. 2002. S. 59–63; E. Clegg. *Ferdynand Ruszczyc: talent europejski*. Ibid. S. 51–58; K. Maleszko. *Szyszkin — Ruszczyc — Thomson. Trzy drogi — jeden świat. Rzecz o jedności w różnorodności / Sztuka Europy Wschodniej*. Искусство Восточной Европы. Warszawa; Toruń: Тако, 2013. Т. 1: Польский институт исследований мирового искусства. С. 455–460; Колесникова Т. А. «Национально-романтический пейзаж конца XIX – начала XX века в творчестве Фердинанда Рущица»: дис. ... канд. искусств. СПб., 2004. 308 с.; Тананаева Л. К проблематике творчества Фердинанда Рущица // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века. По мат. междунар. конф. 1976 г. М., 1977. С. 69–90. Настоящая статья является переработанным вариантом указанной работы.

ной культурой своей страны, чем на научной объективности, а иногда даже вопреки ей. Предвзятость суждения опирается в таких случаях на не высказанную прямо, но словно бы витающую в воздухе над спорной фигурой уверенностью в существовании некого набора формальных особенностей и символико-смысловой содержательности, изначально присущих искусству данной страны; и кажется достаточным обнаружить их черты или хотя бы следы последних в рассматриваемом явлении, как оно автоматически входит в круг данной художественной культуры и принадлежит только ей. Правда, в настоящее время уже вряд ли историк искусства станет считать нюренбергца Фейта Штоса чисто польским мастером «Витом Ствошем», пока он создавал знаменитый алтарь Мариацкой церкви в Кракове, а по возвращении на родину возвращать ему прежнее имя и национальность: автору настоящей статьи приходилось встречаться с подобными взглядами. Но и теперь изучение сложных, «смежных» явлений часто идёт по пути выискивания внешних аналогий, сюжетно-тематических совпадений, а то и вовсе на основании места рождения художника, излюбленных мест его пребывания и подобных внешних факторов, на основании которых и происходит причисление того или иного художника или отдельного произведения к конкретной национальной сфере. Соответственно моделируется и общая схема развития его искусства.

Нам хотелось бы попытаться показать на примере творчества такого своеобразного и крупного мастера, каким был Фердинанд Рушиц, сколь сложно сплетаются порой в творчестве художника, в самой «плоти» его творений, импульсы нескольких, в данном случае — двух, художественных культур. Понять специфику художественного языка Рушица нам кажется невозможным без учёта сильного влияния русской художественной среды, хотя нет ни малейшего сомнения в том, что Рушиц — польский художник, каковым он себя и называл и каковым его считали в России. В последнее время появилась тенденция расширять сферу национальной принадлежности Рушица и считать его художником польско-литовским, поскольку он большую часть своей жизни провёл в Вильнюсе (тогдашней Вильне) и даже говорил, перефразируя Генриха IV: «Если Париж стоит мессы, то Вильна стоит жизни», — и действительно посвятил художественной жизни этого города многие годы беззаветного служения. В борьбу за право считать искусство Рушица своим национальным достоянием активно включилась и Республика Беларусь, поскольку он родился и учился в гимназии в Минске, а излюбленным местом творчества для него всегда оставалось скромное имение Богданов, в настоящее время находящееся в упомянутой Республике.

Нам представляется, что Рушиц мог бы послужить поистине моделью неразрывности традиций нескольких художественных культур в рамках единого и очень цельного творчества. Однако в своей статье мы будем употреблять слово «польский», говоря о национальной принадлежности мастера, учитывая при этом весь конгломерат сложных национальных импульсов, выше обозначенных: сам Рушиц называл себя поляком, писал и говорил по-польски, и в таком же национальном качестве упоминается в различных актах, связанных с интересующим нас периодом — временем его учёбы и работы в Петербурге.

Все образы его творчества были так или иначе навеяны Польшей и Литвой, в которую входили тогда белорусские земли, за исключением совсем ранних, «бёклиновских» картин. Это касается как конкретных пейзажных мотивов, подавляющее большинство которых было почерпнуто из окрестностей г. Ошмяны, где Рушиц подолгу жил в родовом имении Богданове (ныне — Минская обл., Республика Беларусь), так и общей направленности творчества, его внутренней идеи. Картины «Крево», «Руины», «*Nec mergitur*» исполнены возвышенной патриотической символики, рождённой воспоминаниями о славном национальном прошлом; сюжеты картин «Переселенцы», «В мир», напротив, связаны с современностью, с волной эмиграции, прокатившейся в последние десятилетия XIX в. по Польско-литовским землям. Такая направленность творчества сближает Рушица с некоторыми деятелями польского искусства — как крупнейшего среди них назовём Станислава Выспяньского — и отмежёвывает от других, таких как Станислав Пшибышевский или Артур Гурский, видевших в патриотической ангажированности искусства угрозу для самого его существования.

Если говорить непосредственно о стилистике картин Рушица, то свойственные ему пантеистичность в восприятии природы, романтическая образность, символизм — все эти черты характерны для искусства «Молодой Польши», важного этапа в развитии польской художественной культуры (1890–1900-е гг.), и в разной степени проявляются у большинства мастеров её круга. Даже черты раннего экспрессионизма, которые польские исследователи отмечают как одну из существенных тенденций живописи того времени, без труда можно уловить в картинах Рушица (например, в «Старом доме» (второе название — «Запустение» (*Pustka*)), 1901, в «*Nec mergitur*», 1905). И тем не менее творчество Рушица стоит в польском искусстве несколько особняком.

Можно предположить, что это происходило в известном мере потому, что в Польше к тому времени пейзажная живопись не сложилась как общественно значимый национальный жанр, равноценный таким направлениям, как историческая живопись или патриотическая аллегория, хотя существовали отдельные яркие произведения и мастера, занимавшиеся преимущественно этой областью искусства. На процесс художественного развития разделённой страны в XIX в. мощно воздействовали такие внехудожественные факторы, как национально-освободительные идеи, патриотическая направленность, решительно выдвигавшие на передний край другие жанры искусства (в отличие, например, от Чехии, где пейзаж с середины XIX в. принял на себя в немалой степени задачу национально-патриотического самоутверждения).

В Польше до самого конца XIX в. Матейко (он умер в 1893 г.) в полной мере удовлетворял своим творчеством патриотические идеалы и эстетические вкусы широких кругов общества, прежде всего в австрийской «зоне» разделённой страны: не случайно краковский мэтр был провозглашён «Национальным пророком» (*wieszczem narodowym*), наряду с Мицкевичем и Словацким. Под его влиянием находилась творческая молодёжь — даже такой сильный и самостоятельный по самой сути своего характера и таланта ученик Матейки, каким был Выспяньский, должен был признаться: «Как все молодые художники, вышедшие из Кракова, из

рук Матейко, и я поддавался его влиянию, его гениальной личности. Лишь в Париже я отрекнулся с себя этого груза, и стал самим собой» (Цит. по: [16, с. 32]).

Пейзажная живопись не могла конкурировать с исторической картиной или патриотической аллегорией (Я. Матейко, А. Гроттгер, Я. Мальчевский) по своей способности воплощать соответствующие настроения и чаяния общества, во всяком случае в такой открытой форме. Однако на рубеже веков сам ход развития искусства вызвал и в Польше потребность в новом отношении к пейзажу, причём оно проявилось вначале не столько в «чистой» пейзажной живописи (здесь следует назвать прежде всех Яна Станиславского), сколько в том типе картин, который как польские исследователи, так и русские (А. А. Фёдоров-Давыдов) называют «пейзажно-жанровой картиной». Этот процесс происходил в России и Польше практически одновременно. В России это — пейзажные фоны, которые скорее можно назвать «действующими лицами» не в меньшей степени, чем героев самого изображённого сюжета, создающими «ауру» полотна, его настроение, его, так сказать, дыхание. Напомним в качестве примера картины «Московский дворик» или «Бабушкин сад» В. Д. Поленова (обе — 1878) или его же «В парке. Местечко Вель в Нормандии» (1878)², а также монастырские серии М. В. Нестерова 1890-х гг., элегии В. Э. Борисова-Мусатова начала 1890-х гг. Непременным компонентом многих работ В. А. Серова, как тематических картин, так и портретов, служит пейзаж, приобретающий особые, неповторимые черты у М. А. Врубеля.

Если говорить о польской «пейзажно-жанровой картине», то её можно встретить в творчестве почти всех крупных художников рубежа веков, пейзаж начинает играть в них всё более активную роль, становясь одним из главных источников настроения, исходящего от картины (например, у молодых мастеров из «Группы Пяти» (1905–1908), таких как Властилим Хоффман и в ещё большей степени Витольд Войтекевич, ориентированных на современную западную живопись). Даже таинственные, один на один, встречи людей и существ из другого мира: химер, ангелов, самой Смерти — в живописи Яцека Мальчевского происходят на фоне пейзажей сельской Польши, единственных свидетелей совершающегося «сдвига реальности». На сочетании этих двух начал держится вся поэтика Мальчевского, а сами его пейзажи складываются в образ той опоэтизированной польской природы, о которой писал в своих стихах Словацкий: «Ангелы стоят на полях родимых» («Anioły stoją na rodzinnych polach»). Не случайно Мальчевский называет некоторые картины строчками из стихов: «Иди к ручьям» («Idź nad strumieniem») — это снова Словацкий). Обычность, обжитость этих пейзажей делает «пришельцев», порождённых фантазией Мальчевского, чем-то не только допустимым, но почти естественным в жизни людей: в лунном свете, заливающем и преображающем обычное сельское подворье, поджидает Смерть — Танатос, а навстречу ей спешит, натягивая на ходу шинель, старик, за которым она явилась («Танатос», 1898). Крошечный пастушок беседует с огромным Ангелом (или демоном?), который появляется среди сельских просторов, рядом с гусиным стадом, пасущимся в скошенной ржи («Я пойду

² Кстати, само определение «пейзажно-бытовой жанр» принадлежит В. Д. Поленову.

с тобой, Ангел», 1901), а Святая Агнешка идёт ранней весной босиком по меже, среди вспаханных, ещё пустых полей, выпуская из рук жаворонков — вестников тепла («Святая Агнешка»).

Тонкий интерпретатор художественной жизни Польши тех лет, Веслав Ющак, отмечает наличие символизирующей тенденции, равно как и зачатков повышенной экспрессивности, в картинах импрессиониста Я. Станиславского [15]. Но здесь речь может идти, как нам кажется, лишь об отдельных элементах указанных течений; настоящая область творчества Станиславского — удивительное ощущение конкретного пейзажного мотива, который он передаёт с любовью и тщательностью, наполняя его особой поэтической атмосферой, что так ценил Михаил Нестеров — близкий друг Станиславского.

Возвращаясь к Рушицу, отметим, что он почти никогда не создавал сюжетных полотен или композиций на исторические темы, столь любимые в Польше. Его путь к национальной живописи был другим. Он великолепно ощущал и передавал в своих картинах природу во всём богатстве и динамизме её бытия, ощутимо и наглядно фиксируя действительный мир. В остро схваченной особости каждого отдельного момента жизни природы — залог достоверности его произведений. В этом Рушиц может поспорить с любым польским мастером своего времени «чисто» реалистического склада, как Александр Герымский, или с таким проникновенным импрессионистом, каким был Ян Станиславский. В картинах Рушица, правда, нечасто, появляются люди — крестьяне в «Земле» и в «Анжелосе», танцующие пары в «Дожинках», уходящие вдаль переселенцы в картине «В мир» или задумчивая женская фигура у окна в тихом пейзаже «Вечер. Вилейка». Однако такие сюжеты меньше всего похожи на жанровые сцены, которыми богата польская живопись веков (так называемая «Гуцульская Тройка» — Казимеж Сихульский, Владислав Яроцкий, Фридерик Паутч — и другие мастера крестьянского жанра). Фигуры людей у Рушица внешне пассивны, они как бы впитывают разлитое во всей картине, во всём пейзаже состояние, являющееся сублимацией момента реального бытия природы, но сгущённого до символа общего, универсального свойства. В основе этого специфического видения художника лежит его способность улавливать в действительности, в мире реальных вещей и явлений те их черты, те внутренние, часто тайные связи, которые, будучи «выведены наружу» с помощью живописных приёмов, как бы дают проявиться скрытым духовным потенциям природы. А природе пантеистическая настроенность людей того времени, людей искусства в первую очередь, приписывала некую всепроникающую духовную силу. Для самого Рушица эти тенденции были естественны и органичны, и это сообщает его произведениям такую образную целостность. То, чего достигал, как говорилось выше, Мальчевский с помощью своих фантастических образов, Рушиц воплощал исключительно в образе пейзажа, всегда до последнего штриха глубоко достоверного и символического. Таинственные образы, символы, скрывались под покровом реального пейзажа, словно просвечивая сквозь обычные деревья, облака, спокойную ленту реки. У него, как в стихах Бодлера, в «строгом храме» природы человек «лесами символов бредёт, в их чаще тонет» [3, с. 79].

Рущиц ещё в годы учения начал складываться как мастер настоящего символистского пейзажа, по сути своей романтического, отмеченного особым поэтическим духом, а в своём внешнем воплощении — своеобразным живописным декоративизмом, в более поздних вещах переходящим в стилизацию («Зимняя сказка», 1904); то и другое было мало характерно для польской живописи и в большой мере почерпнуто у Куинджи. Постромантические тенденции, чаще всего с оттенком гротеска, подчёркнутой меланхолии, которые в Польше чаще всего воплощались в сюжетных полотнах Войткевича, Войцеха Вейсса и некоторых других художников, были ему мало свойственны.

Сам Рущиц не писал ни статей, ни трактатов по эстетике, однако глубже всего понять суть его полотен помогают философия и поэзия того времени, как польская, так и русская, отчасти предопределившие символистскую поэтику и других видов искусства, во всяком случае нашедшие словесные и изобразительные эквиваленты для них.

В предисловии к переводам драматических произведений Мориса Метерлинка польский художественный критик и эстетик, один из главных адептов символизма Зенон Пшесмыцкий, близкий по духу своих художественных воззрений западноевропейской эстетике, пишет: «Символ — это аналогия, живая, органичная, внешняя, это отражение действительности, в которой чувственные формы, образы и явления сохраняют свой обычный смысл, всеобщий для людей, довольствующихся внешностью, но для ищущих глубины скрывают в своем содержании пропасти бесконечности; видимая внешняя часть символа должна быть конкретной картиной из мира, подвластного чувствам, но за этой картиной должны открываться безграничные горизонты скрытой, бесконечной, неизменной, вечной и непостижимой сущности явлений» [18, с. 361].

Эта характеристика не является ни наиболее самостоятельной, ни новой трактовкой символа в искусстве тех лет, но она сводит воедино появлявшиеся тогда высказывания многих польских сторонников нового направления, и делает это довольно рано — приведённые слова опубликованы в 1894 г. Рущиц внимательно следил за польской прессой и, конечно, знал главные новинки. Впрочем, судя по дневнику тех лет, он был напрямую основательно знаком с западноевропейскими художественными журналами.

Характерно, что если в картинах Рущица отсутствует человек, то роль некоторого «медиума», сосредоточивающего в себе и раскрывающего символический смысл произведения, с успехом исполняют предметы: яблоня в «Жизни», заброшенный, «мёртвый» дом в «Запустении», Корабль в «Nec tergitur». Символы эти в своей основе восходят к очень древним, фольклорно-мифологическим архетипам, как бы поднявшимся из глубин подсознания на поверхность на грани XX в., в переломный момент художественного развития. Сам по себе это очень важный момент эволюции; его хочется сравнить по типу с тем процессом, который протекал в более ранние периоды, например, в XVII в., когда художники, как нельзя более реалистически, достоверно передавая действительность, умели ощущать под её изменчивой внешней поверхностью универсальный смысл, подсказывая зрителю

путь к его постижению целой системой живописно-пластических средств. Этот «скрытый символизм», если использовать известный термин Эрвина Панофского (хотя применявшийся им к предыдущему столетию), создавал ту особую внутреннюю напряжённость и поистине бесконечную многозначность, которую мы чувствуем в творчестве крупнейших мастеров XVII в.

Нечто типологически сходное происходит и в конце XIX в., на острой грани перехода от старого к новому искусству: оно ещё не отказалось от традиционных принципов изображения, но стремится замкнуть в привычно жизнеподобной форме бесконечно более сложное содержание, другую философию. «Важно внутреннее», — повторял учитель Рушица, Архип Куинджи. За счёт этого противоречивого сочетания, точного жизнеподобия и ощущения «внутреннего», невидимого мира, вплотную подступавшего, кажется, к самой поверхности полотна, но остающегося, несмотря на свою ощутимость, таинственно непознанным, духовная напряжённость картины необыкновенно усиливается: возникает «реалистический символизм» Вячеслава Иванова. И скоро, сначала испробовав деформацию привычной оболочки явлений, сам ход искусства попросту взорвёт её, как и всю изобразительную систему.

В этих условиях функция пейзажа, соприкасающегося с таким универсальным источником духовной эманации, как природа, чрезвычайно возрастает в глазах людей того времени. Это касается в равной степени России и Польши, причём всех её трёх частей, в первую очередь австрийской. Пейзаж становится гораздо более существенно значимым, чем бытовой жанр или историческая картина (хотя и те терпят на глазах изменения, как вся система искусства), ибо художник-пейзажист получает доступ к наиболее глубоким и общим идеям; здесь (как некогда в XVII столетии в постмифологической картине) кроется ключ к пониманию сути духовных стремлений эпохи [9, с. 79–102]. Так что совсем не случайно, что в период, когда ещё только складывалась, формировалась программа новой живописи, пейзаж сыграл такую значительную роль в утверждении, непосредственно в самой материи искусства, новых идейных и формальных принципов и в Польше, особенно в её «австрийской» части, и ещё больше в России.

Обычно новаторство школы Куинджи, проявлявшееся в рамках ещё вполне традиционной Петербургской академии художеств, объясняют высокими достоинствами самого Куинджи как преподавателя, не мешавшего проявиться личности своих одарённых учеников. Но не случаен и тот факт, что эти одарённые ученики шли именно в пейзажную живопись и что их группа оказалась столь принципиально новаторской и столь идейно сплочённой. Расцвет и наибольшая роль, которую этим молодым художникам дано было сыграть в судьбах русского искусства, падают на грань веков, когда все они работали запоем, переживая подъём творчества, возможный лишь тогда, когда искания художника питаются не только личной одарённостью или талантом его наставника в искусстве, но и ситуацией; историческая обусловленность подъёма пейзажа именно в это время кажется нам столь же несомненной, как его последующее ослабление, когда стремительно стала изменяться сама структура изобразительного творчества. Можно вспомнить, как возрастает

(и в каком ключе трактуется) роль пейзажа в картинах Михаила Нестерова, какой одухотворённости исполнена природа у Михаила Брубеля, Виктора Борисова-Мусатова. В этом смысле характерным представляется в аспекте нашей работы поздний период творчества И. И. Левитана, где так явственна потребность перейти к новой системе в интерпретации реального мотива. Глубоко осознанные поиски новых выразительных средств выступают очень ощутимо и идут в русле общей символизации пейзажа: то в форме иллюстративно-открытой (цикл пейзажей Финляндии, например, «Остатки былого», 1896), то в глубоком, символическом выражении, как знаменитое «Озеро», 1899–1900. Ещё более убеждаемся мы, изучая его творчество, в предопределенности общим ходом развития искусства того пути, по которому пошли молодые «куинджисты», столь, казалось бы, отличные от Левитана: он остался художником другой формации, и новое в его картинах проявлялось скорее как потребность выхода за пределы старой системы, чем как утверждение новой.

Рущиц был символистом с самых первых шагов в искусстве. И, несмотря на внутреннюю связь с идеологией и духовной направленностью «Молодой Польши», о которой выше говорилось, эти шаги были сделаны им не в Польше, а в России, где он и сложился как художник, окончив в 1897 г. Петербургскую академию художеств. Именно поэтому раннее творчество Рущица отличалось от польской пейзажной живописи того времени.

Первая большая «польская» выставка картин Рущица имела место в Варшаве зимой 1899 г. в салоне «Захента» («Zachęta»). До тех пор его творчество было неизвестно польским зрителям, которые теперь приняли его с энтузиазмом: «Зимой с 1899 г. по 1900 год культурный мир Варшавы был потрясен: хор свежих и сильных картин прозвучал в Захенте. В печати зашумели. В разговорах, сквозь туман слов, проступало какое-то удивление. За одну ночь неизвестный художник становится явлением, и имя Рущиц... разнеслось по Польше», — писал художник Карел Тихи [22, с. 15].

Из приведённых строк видно, что польская публика встретилась с достаточно зрелым и художественно определившимся явлением, ей совершенно не известным. К этому времени Рущиц написал такие прекрасные полотна, как «Весна», «Мельница», «Земля», «Крево», «Руины», к тому времени высоко оценённые в России. Однако в трудах польских авторов творчество Рущица связывается почти исключительно с польской художественной жизнью. Последнее можно понять: с 1904 г. Рущиц постоянно живёт и работает в Польше, возглавляет кафедру живописи в Варшавском училище изящных искусств, а с 1907 г. — в Krakowskoy akademii художеств, входит в общество «Штука» («Искусство»). С Вильной прочно связаны отныне жизнь и вся дальнейшая творческая и организаторская деятельность Рущица (в частности, он создал факультет истории искусства при вильненском университете, который возглавлял до 1934 г.). Теперь его жизнь заполнена работой преподавателя, сценографа, он много трудится над организацией зреющих мероприятий и начинает реставрацию памятников старины в своём любимом городе³.

³ О деятельности Рущица в Вильне см. многочисленные воспоминания современников, в том числе опубликованные в изд.: [19]. См. также собрание сочинений самого художника.

Но собственно живописное творчество художника в основном заканчивается после 1905–1906 гг., когда рвутся его связи с русской культурой, с «Миром искусства», когда он перестаёт выставляться в Петербурге.

Было бы слишком просто и неосмотрительно связывать прямо эти факты. Но ясно одно: расцвет творчества Рушица-живописца падает на недолгий период 1898–1905 гг. — время расцвета школы Куинджи, когда художник был не только тесно связан с молодой русской пейзажной школой, но и являлся одним из тех, кто её формировал и придал ей своё лицо. Об этом, кстати, забывают не только польские, но и русские исследователи. Напрасно было бы искать в книгах по истории русского искусства, в монографиях о художниках тех лет, в общих работах сколько-нибудь развёрнутой характеристики его творчества. В лучшем случае фамилия «Рушиц» мелькнёт в перечне учеников Куинджи, часто без инициала. Лишь в монографии Г. Манина «Куинджи и его школа», среди учеников Куинджи, которым посвящены отдельные главки, Рушиц занял своё место [5, с. 96–97]⁴. Как наиболее серьёзную работу, посвящённую творчеству Рушица, появившуюся в последнее время, следует назвать кандидатскую диссертацию петербургского автора Татьяны Анатольевны Колесниковой: «Национально-романтический пейзаж конца XIX – начала XX вв. в творчестве Фердинанда Рушица» (СПб., 2004, 308 с.). Колесникова рассматривает его искусство на широком фоне общего развития национально-романтического портрета как жанра; при этом автор одна из немногих, кто отмечает роль русской школы в становлении таланта художника. Что касается самого творчества Рушица, то Т. Колесникова интерпретирует его как выражение не только эстетических, но и социальных и политических проблем нации, а сам национально-романтический пейзаж как таковой напрямую связывает с подъёмом национально-освободительного движения, в данном случае на окраинах Российской империи.

Между тем русские современники высоко оценивали роль молодого пейзажиста, не отрывая его от своей художественной культуры. Достаточно просмотреть рецензии на выставки соответствующих лет в «Мире искусства», «Петербургской газете», «Искусстве и художественной промышленности», чтобы убедиться в сказанном⁵. О том, насколько прочно входил Рушиц в русло нового русского искусства, можно судить, например, по словам С. П. Дягилева: «Что может быть общего, — писал он, возмущаясь Весенней выставкой 1898 г., — между Нестеровым и Пономаренко, или между Рушицем и Айвазовским, а они висят тем не менее рядом» [7, с. 104].

ника — лекции, выступления, критические заметки и пр. в кн.: [20]. За возможность ознакомиться с этой книгой приношу сердечную благодарность Сергею Владимировичу Полехову.

⁴ Наиболее полные материалы об обучении польских студентов в Петербургской академии художеств публиковались в ряде статей Л. Скальской, широко использовавшей архивные материалы. См., в частности: [12, с. 351–365], а также статьи о творчестве К. Кжижановского, Ю. Маньковского, К. Стабровского того же автора.

⁵ Такую подборку высказываний русской прессы о Рушице сделала К. Мытарева, научный сотрудник Эрмитажа, её статья является ценным вкладом в изучение проблематики творчества Рушица. См.: [17, с. 56–65].

Новаторство Рушица для других художественных рецензентов также было несомненно. Приведём слова Г. Владимира, критика из «Мира искусства», который после Весенней выставки 1900 г. (последней из Весенних выставок, в которой Рушиц, как и группа его коллег, принимал участие) писал: «Среди этих молодых талантов на первом месте находится Рушиц, человек артистического темперамента, всегда берущийся за новые и поэтические задачи» [6, с. 152–153].

Неудивительно, что в статьях иной направленности, где новое течение подвергалось критике, Рушиц оказывался в первую голову ответственным за «мазню куинджистов». Таким образом, в глазах русской художественной критики он стал чуть ли не самым ярким представителем «нового русского пейзажа». И сам художник полагал, что является частью серьёзного направления, осуществляющего вхождение «нового» в русское искусство, и видел в этом опору своим собственным исканиям.

Тем более странно, что рассмотрение пейзажной живописи того времени производится, как мы говорили, почти без упоминания Рушица. Оставим эту несправедливую забывчивость на совести исследователей и более подробно коснёмся «русского периода» Рушица, ещё раз подчеркнув, что это был лучший период в его живописном творчестве.

Фердинанд Рушиц поступил в Академию художеств сначала вольнослушателем, а с 1894 г. стал учеником И. И. Шишкина. Шишкин отнёсся к нему чрезвычайно внимательно — в дневнике молодого Рушица, который он вёл с юности (с 1894 г. регулярно, и впоследствии не изменял и не переделывал), сохранилось много записей, с симпатией обращённых к этому первому учителю. Шишкин представлял себе будущее молодого художника как мариниста типа Айвазовского, и обе поездки Рушица в Крым в 1894 и 1895 гг. были подсказаны ему профессором. Уходя из Академии, Шишкин не забыл о своём ученике: в письме на имя вице-президента Академии, графа И. И. Толстого, он отмечал, что «Рушиц и Химона, по моему мнению, заслуживают похвалы и поощрения, и которым осмеливаюсь просить у Совета дать отдельные мастерские. Считаю их вполне к тому готовыми» [14].

Но в дальнейшем стало ясно, что такой путь неприемлем для юноши, очень чутко отзывающейся на новые настроения и духовные искания своего поколения. После одного из посещений Шишкина, при том, что он его очень хвалил, Рушиц записывает с горечью: «О, Боже мой! Неужели они никогда не поймут, что я могу быть не только прилежным адептом искусства, но могу дать и что-то свое, новое! Неужели и впрямь у меня “столько ошибок”, что музыкальность, которую я в себе чувствую, не заметна в моих картинах? Я чувствую, что у меня есть дар божий, что тлеет в моей душе искра с алтаря красоты, но когда же я найду такую, понятную всем, оправу, чтобы через ее посредство и другим светила эта искра?» Очень характерно, что запись кончается словами: «В эти дни я читал письма Васильева к Крамскому, а предисловие — даже два раза. Я себя не сравниваю с Васильевым, но когда же я найду такого учителя-друга, который поймет меня своим сердцем?»⁶

⁶ Дневник в своей первой, «петербургской», части отражает надежды и сомнения молодого художника, минуты неуверенности в себе и подъёма; здесь широким фоном проходит и художественная жизнь Петербурга: выставки, споры, дискуссии в мастерских. Очень

Это писалось в 1894 г. Через год, после ухода Шишкина из Академии, Рушиц с группой других его учеников перешёл в мастерскую Куинджи. Молодые люди оказались в окружении тесной, сплочённой компании «куинджистов», и некоторое время Рушиц, склонный к замкнутости и приступам неуверенности в своих силах, тяжело это переживал. Однако атмосфера мастерской быстро подчинила «шишкевич» себе, а Рушиц обрёл того идеального учителя, о котором тосковал ещё год назад.

О мастерской Куинджи написано много, и нет необходимости повторять, как именно работал Архип Иванович с учениками. Скажем только, что для тех, кто изучает эту группу художников, записки Рушица могут быть очень интересны. Он описывает визиты Куинджи к себе в мастерскую, скрупулёзно фиксирует каждое его слово; дневник пестрит замечаниями учителя. Достаточно похвалы, обронённой Куинджи, чтобы Рушиц вернулся к брошенной, было, работе. Впоследствии, живя в семье и удивляясь точности суждений своей матери об искусстве, Рушиц называл её «своим Куинджи».

В его рисунках этих лет запечатлены и самодеятельный оркестр мастерской (скрипка и пара балалаек), и портреты соучеников — Рылова, Богаевского, Пурвита. Эти трое стали особенно близки Рушицу; у Пурвита он бывал и позже, приезжая к нему на родину, в Латвию. Рылов позировал Рушицу для конкурсной картины «Вечерняя звезда». Он пишет об этом в своих «Воспоминаниях»: «У Рушица интересная картина — “Вечерняя звезда”. Пан с дудочкой сидит на камне среди бурунов и смотрит на восходящую Венеру. Это я ему позировал для Пана» [19, с. 9].

Обратим внимание на этого «Пана». На картине изображён типичный бёклиновский фавн. Изображение фавна стало необычайно популярно в литературе и искусстве того времени, однако у Рылова, писавшего свою книгу позже, по воспоминаниям, он ассоциируется именно с Паном. Это не покажется странным, если мы вспомним, что «Пан» Врубеля был написан годом позже картины Рушица (в 1899 г.). Впечатление от прекрасной картины Врубеля, видимо, невольно наложилось в представлении Рылова на вспоминание о картине товарища по мастерской, хотя, конечно, нельзя сравнивать во многом подражательную работу Рушица с произведением Врубеля. И, однако, оба художника принадлежат одному направлению, у них сходный способ видения мира. Характерно, что в то время как творчество Врубеля вызывало очень противоречивые оценки (напомним разгромные высказывания Стасова), Рушиц, как и его коллеги по мастерской, оценивал Врубеля очень высоко, видя в нём единомышленника. Номер «Мира искусства», посвящённый Врубелю (1903), Рушиц называет в «Дневнике» лучшим из всех номеров этого журнала [10, с. 85].

Таким образом, устремления и первые серьёзные поиски в искусстве поставили Рушица в поток исканий и настроений, свойственных авангардной части русской художественной среды. «Дневник» Рушица увлекательно отражает эту атмо-

интересно сопоставлять эти записи, в частности, с «Воспоминаниями» А. Рылова, одного из самых близких друзей Рушица в те годы.

сферу поисков непривычных форм, когда, по его словам, «по поводу своих работ и даже чужих все время сомневаешься, хороши они или плохи». Тут особую цену приобретает одобрение коллег: «Как певцу нужны слушатели, так художник должен показывать свои работы. Вот уже три дня, как я не знаю, что мне делать со своей “Весной”. Сколько же дней прошло, как я с таким увлечением работал над ней, а теперь я стал к этой картине равнодушен, а порой ее ненавижу» [19, с. 48, запись от 22.XII.1902 г. и 21.XII.1903 г.].

И дальше, через несколько дней: «Пользуюсь тем, что Рылов у меня в мастерской, показываю ему “Весну”. Она ему нравится — значит, и вправду в ней нет ничего чудного. Ему больше всего нравятся те же части полотна, что и мне. Советует показать поверхность воды в левом углу и осветить деревья сильнее. У меня даже настроение исправилось» [19, с. 24, запись от 20.IV.1897 г.].

«Мы ехали в дрожках и разговаривали с Врубелевским о конкурсе. Он говорил мне, что из работ, которые он видел, больше всех понравилась ему моя “Весна”. Одно такое слово столько дает уверенности и утешения!» [19, с. 25, запись от 30.IV.1897 г.].

«“Долгий разговор с Бразом”, “Фавн” и “Тритоны” нравятся ему меньше, чем “Весна”. Он видит в них меньше самостоятельности, влияние Бёклина и Штука. В “Весне” я кажусь ему уже сложившимся как художник. Правда, во всех виден талант — первый раз услышал я это слово от коллеги, — но они ему ничего не добавляют к “Весне”. “Весна” — это Рушиц» [19, с. 25, запись от 26.IX.1897 г.].

Можно только добавить, что первым похвалил эскиз «Весны» Куинджи, а купил, как только она была выставлена, П. М. Третьяков. Это полотно так трудно осознавалось художником как «нормальная» картина, потому что здесь он шёл не столько за осознанной идеей, подражая кому-то, как в «Фавне», сколько за интуицией, и формы, непривычные для художника, ещё два года назад бывшего учеником Шишкина, ему самому казались «чудными».

«Весна» воспринималась многими как новое слово в пейзаже — мы уже приводили отзывы критики. Рядом с нею, в таких же поисках и сомнениях, рождались первые крупные работы коллег: Рылов выставил вместе с Рушицем конкурсную картину (нападение татар на русское селение, названное им, по совету Периха, «Набежали злы татаровья»), Перих искал свои пути — рядом с работами коллег на той же выставке висел его «Гонец». Эти полотна были также куплены Третьяковым. Успех молодых мастеров был отпразднован всей мастерской вполне достойным образом, по свидетельству одного из призёров, Рылова:

«В ближайшую после открытия “Весенней выставки” среду мы с Рушицем устроили “спрыски” своих картин, попавших в Третьяковскую галерею. Под веселый марш нашего струнного оркестра из глубины комнаты к столу шла процессия. Впереди шагал Фердинанд Рушиц с подносом, на котором стояли бутылки с водкой и вином, звенели рюмки и бокалы. За Фердинандом шествовал я, неся селедку, колбасу и прочие закуски. Из кармана торчала коробка конфет... Дальше несли хлеб и булки, а сзади всей процессии пускал пары самовар в руках /хозяйки/ Натальи Васильевны. Начался веселый пир. Ораторы с поднятыми бокалами в руках стара-

лись перекричать друг друга. Слышался раскатистый смех Архипа Ивановича. Все и всех заглушала лихая полька. Наши скрипачи верещали, как поросыта, под страстные аккорды гитары Богаевского. Легкий хмель и искреннее веселье еще больше сплачивали нашу компанию. Пьянства не было — Архип Иванович не любил. В полночь вечеринка кончилась, наш учитель шел домой в сопровождении учеников» [10, с. 88].

Добавим, что Савва Морозов приобрёл в 1898 г. «Мельницу» Рушица, что дало молодому художнику возможность поездки в Европу, а в 1899 г. его «Ручей» стал собственностью Музея Петербургской академии художеств.

Бёклиновские персонажи, с обращения к которым начал Рушиц, также имели свою историю в России. Картины Бёклина и Штука были здесь известны (в первую очередь, конечно, в художественной среде) гораздо раньше, чем появилась возможность реально познакомиться с ними на Общегерманской выставке в Москве в 1900 г. Зато после неё мифологические персонажи широко вошли в литературный обиход и даже в бытовой: достаточно вспомнить, как Андрей Белый устраивал в составе «двух химиков и одного этнографа» «галоп кентавров» в полях за Новодевичьим монастырём и писал от имени сказочных чудищ визитные карточки, которые рассыпал приятелям. Тогда же появились мифологические образы в поэзии; впрочем, часто они были уже столь снижены и «одомашнены», что приобрели какой-то специфически местный оттенок, как и «Пан» Врубеля. Напомним кентавров Белого, которые «валиются, ноги задрав». Читая строки стихов этих лет, невольно удивляешьсяозвучности их картинам молодого «бёкленианца» Рушица: так, например, в стихотворении Белого «Утро» (1903) встречаем почти дословное описание «Вечерней звезды» нашего художника:

Из чащи вышедший погреться фавн лесной,
смешной
и бородатый,
Копытом бьёт на валуне,
поёт в волынку гимн весне,
наморщив лоб рогатый [1, с. 11].

Такая обытвленная трактовка не случайна: тот же Белый писал в «Начале века»: «“Кентавр”, “фавн” для нас были в те годы не какими-то “стихийными духами”, а способами восприятия, как Коробочка, Яичница; образы полотен Штука, Клингера, Бёклина; музыка Грига, Ребикова; стихи Брюсова, мои полны персонажей этого рода; поэтому мы, посетители выставок и концертов, в наших шутках эксплуатировали и Бёклина, и Штука, и Грига и говорили: “Этот приват-доцент — фавн”» [2, с. 121–122].

Однако Рушиц писал свои картины раньше, когда о полотнах немецких художников спорили в основном в своей среде. «У Крамских, — записывает он в 1897 г., — долгие дебаты о Бёклине и Штуке. Пришлось мне одному их защищать» [19, с. 22, запись от 17.IX.1897 г.].

Когда он писал свою конкурсную картину «Вечерняя звезда» и тогда же — «Битву тритонов» (она называлась впоследствии «В морских глубинах»), у него было не так много сторонников. По страницам дневника можно проследить, как многие коллеги упрекали Рущица за подражание Бёклину, решительно предпочитая его пейзажи, в частности, всё ту же «Весну». Характерно, что Рущиц, как ни был связан со средой коллег и приятелей, оставался в вопросах творчества независимым, хотя часто терзался сомнениями; он писал своих «фавнов» и «тритонов», когда ещё никто их не писал, и бросил эту тему, чтобы больше никогда не возвращаться к ней, когда она стала всеобщей.

Через несколько лет после окончания Академии, в 1902 г., Рущиц был принят в «Мир искусства» как постоянный член, участник выставок. Он был также избран вместе с Бразом в ревизионную комиссию товарищества, и, таким образом, связи его с художественной жизнью России, её наиболее активными в те годы художественными группировками, усилились. Он выставляется на Весенних выставках 1899 и 1900 гг., на выставках «Мира искусства», пишет свои лучшие картины — «Лесной ручей», «Земля», «Мельница», «Последний снег», «Зимняя сказка». Характерно, что Стасов, с такой непримиримостью громивший «мирикиссников», назвал его «Мельницу» «великолепной и оригинальной» картиной. Признание было полным и широким, но Рущиц вновь ищет какие-то свои пути, и здесь мы снова сталкиваемся с типичной для него двойственностью.

Закончив Академию, каждое лето, а с 1898 по 1905 г. постоянно, Рущиц живёт в Богданове и почти все свои картины пишет там. Молодой художник подолгу размышляет о прошлом и настоящем Волыни и Литвы, готовясь посвятить себя национальному служению. Складывается чёткая программа творческой деятельности, в неё входят и планы организации художественной жизни Польши, которую Рущицу хочется поднять на новый уровень и укрепить.

Молодой художник мечтает о международном признании польского искусства, его популяризации, заграничных выставках национальных мастеров. Его желания патриотичны и бескорыстны. Но стоит присмотреться к средствам, которыми хотел поднимать польское искусство молодой выпускник Петербургской академии, и мы окажемся в знакомой сфере русской культуры. Она-то и была, может быть неосознанной, моделью, на которую он опирался. Он мечтает о выставках, которые соединили бы в себе станковое и прикладное искусство; хочет устроить в Варшаве выставку финского искусства (в Петербурге она состоялась в 1896 г.) и «вообще скандинавского» (как в Петербурге в 1897 г.). На этих экспозициях особое место должен занять пейзаж — вполне естественное желание для ученика Куинджи, помнившего успех новой пейзажной живописи в Петербурге. И, наконец, он мечтает о художественном журнале: «Наконец — вечно одно и то же — художественный журнал, и еще раз — настоящий истинно художественный польский журнал» [19, с. 48, запись от 22.XII.1903 г.].

В Варшаве существовал в то время журнал «Химера» («Chimera»), стоявший на высоком полиграфическом уровне, близкий новейшим течениям западноевропейского искусства. В Кракове выходил журнал «Жизнь» («Życie»); Пшибы-

шевский был его редактором, а художественное оформление и художественный раздел возглавлял Станислав Выспяньский (правда, всего около года, но созданные им традиции журнал сохранял длительное время). Оба журнала были связаны с передовыми и наиболее инициативными кругами польской культуры, печатали много материалов о западном искусстве. Однако и в том, и в другом преобладало направление «чистого искусства», искусства, которое, как писал Пшибышевский, «является отражением абсолюта — души». Рушица эта программа не удовлетворяла. «Читал “Химеру”, — пишет он в 1901 г., — и с меня довольно. Хватит уже этой персидско-аварийской поэзии, этих каббалистических восклицательных знаков. Как раз в “Химере” — то и есть слишком много того, что Пшесмыцкий называет злоупотреблением превосходными степенями и пустым позерством» [19, с. 48, запись от 7.X.1901 г.]. Позицию Рушица легче понять, учитывая запись следующего года: «С почтой три номера “Мира искусства”. Превосходно. Ни один журнал не сравнится с ним. Как бы я хотел, чтобы “Химера” выходила в Петербурге, а “Мир искусства” в Варшаве!» [19, с. 48, запись от 22.XII.1902 г.]. Эти слова с почти пластической наглядностью характеризуют ситуацию Рушица, который всем сердцем хотел бы всё лучшее, что было ему так близко в России, перенести в Польшу. А «Мир искусства» был ему каждым словом понятен и дорог.

При этом апология «чистого искусства» была неприемлема для Рушица, деятельно искавшего возможности воплощения в искусстве позитивной патриотической программы. В 1899 г. он записывает в дневник с юношеским порывом: «Дневник мой! Хоть бы ты, по крайней мере, понимал, как я мечтаю прежде всего быть добрым сыном своей отчизны, для нее работать, пахать, и если вырастет что-нибудь, отдать ей в дар все плоды, потому что я люблю её всем сердцем и только ей принадлежу телом и душой» [19, с. 48, запись от 17.VI.1899 г.].

Годом раньше была написана «Земля», изображающая вздыбленные глыбы вспаханной земли на фоне низкого, тяжёлого облачного неба и фигуру пашущего на волах крестьянина. Картина эта имеет множество трактовок в польском искусствознании, но нам хотелось бы обратить внимание на прямую связь её с приведённой записью, с этим «работать, пахать» в соотнесении с трудом художника на благо родины.

«Можно остаться верным своей стране, несмотря на искушения <...> Мы видим красоту других стран, восхищаемся ими, отдаём им должное..., но любим только свою, чувствуем, что она принадлежит нам, а мы ей» [19, с. 34, запись от 14.V.1898 г.]. Эти слова кажутся парафразом аналогичного высказывания Станислава Выспяньского (причём тоже произнесённого не «на публику», а в письме к близкому другу, примерно в то же время: «Я должен остаться... Никакой Италии, никакой Швейцарии... только родина, и все я там имею и найду все для себя»⁷). Идеал национального служения в равной степени повелевал творчеством обоих.

⁷ Выспяньский Ст. Письмо к Л. Рыделю, 1897 г. Цит. по: [23, с. 15].

В 1899 г., как мы видели, Рущиц начинает приносить в дар Польше «свои плоды», как он мечтал: в конце этого года была устроена в Варшаве его выставка, решившая судьбу художника. Он принимает место профессора в Варшавском училище изящных искусств, и начинается его новая жизнь. Патриот-педагог, общественный деятель сменяет свободного художника.

Друг Рущица, Вильгельм Пурвит, возглавил в это время художественную жизнь родной Латвии. Рылов увлекается преподавательской деятельностью. Рерих становится директором школы Общества поощрения художеств. Все наиболее талантливые ученики Куинджи нашли себя не только в живописи, но и в многосторонней деятельности для расширения сферы воздействия искусства, в эстетическом воспитании, в распространении идеалов гуманности, которые, по их мнению, были неотъемлемы от понятий искусства и красоты. Личные патриотические устремления польского художника укрепились в атмосфере русской общественной жизни, в мастерской Куинджи, для выпускников которой, как и для их учителя, так естественен был демократизм в понимании общественной роли искусства. Это ещё одна точка сближения Рущица и русской художественной среды, которую хотелось бы подчеркнуть.

В прямой связи с этой романтико-патриотической настроенностью Рущица стоит его обращение к своего рода «историко-символическому» пейзажу. А. А. Фёдоров-Давыдов называл такой тип пейзажа (имея в виду Рериха) «символической архаикой» [13, с. 160–161].

Рущиц много читает в это время, по большей части польских писателей — Сенкевича, Словацкого, Мицкевича. Ему хочется создать композицию, в которой отразилось бы драматическое прошлое страны, и он обращается к пейзажу, к развалинам старинного литовского замка в Крево. Это всё те же счастливые для творчества Рущица 1899–1900 гг., когда его талант буквально был ключом. Он едет зимой к развалинам и приходит в восторг от увиденного: «Какие контрасты стены и снега, какой покой, какой большой стиль!» [19, с. 39, запись от 30.XII.1898 г.]. В написанных вскоре «Руинах» («Крево») налицо попытка осмыслить историю как легенду, легенду героическую, переплетённую с народными представлениями о прошлом. В дневниковой записи о кревском замке Рущиц начинает стилизовать даже язык: «Развалины рассказывают нам свою историю, бои прошедшие, распри, славу и падение, и долгие годы летаргического сна. Помнят далекое славное царствование двух братьев, помнят героя последнего Литвы — Кейстута. Видели они его силу и славу, видели его в страшной борьбе с вероломным племянником...» [19, с. 39, запись от 30.XII.1898 г.]. Стиль отрывка, интонация невольно напоминают другие строки: «Видел ворон и другое! Видел, как пыпал тын города, шла сеча! Грызлись и резались насмерть...! Город пал! Помнил это ворон — пировал он тут сыто»⁸ и т.д.

«Зловещие» Рериха (1901) очень близки к историко-символическим пейзажам польского художника всей своей стилистикой. Обобщённый, синтетический характер пейзажа, нагнетание драматического чувства всей суммой выразительных

⁸ Рерих Н. К. Нерушимое. Рига, 1936. Цит. по: [4, с. 28].

средств, исторические ассоциации — всё здесь совпадает. Характерно, что общее тогда увлечение северными странами — творчеством Г. Ибсена, финской и шведской живописью, оба художника пережили как что-то очень личное и глубокое. Рушиц, как и Рерих, ездил на Север, посещал Данию, писал суровую Балтику⁹.

Рерих писал свои первые картины в одно время с Рушицем: «Гонец» висел на той же выставке, что и «Весна». На глазах у Рушица появлялись одно за другим полотна Рериха, посвящённые доисторическому прошлому Древней Руси, своеобразно и глубоко поэтически трактующие исторические темы. Нельзя не вспомнить Рериха перед историческими пейзажами Рушица, как и перед последней его большой символической картиной «Nec mergitur» («Не тонет») 1905 г., хотя стилистика его уже совсем иная. Она изображает великолепный, под пурпурными парусами, весь сияющий огнями старинный корабль, одинокий среди бурного моря, на гребне огромной волны, под небом, осыпанном звёздами, который польские исследователи расшифровывают как аллегорическое изображение Польши¹⁰.

Мы не касаемся в данном случае символико-смысловой стороны. Обратим только внимание на художественные приёмы, которыми пользуется Рушиц, на обобщённо-декоративную манеру письма. Морская стихия выступает здесь как фантастическая среда, некое условное обозначение, несмотря на вполне достоверный характер в изображении тяжёлых волн. Это то же самое море, которое плещется в «Заморских гостях» Рериха или «Царевне-Лебеди» Врубеля.

И ещё деталь: в вильненский период Рушиц очень много занимался театральной декорацией, особенно удачны были его оформления польских пьес, например «Лиллы Венеды» Словацкого, где действие переносится в доисторическое прошлое Польши. Здесь, в эскизах декораций и в моделях костюмов, нетрудно вновь заметить общность с работами русских художников, в том числе со сценографией Рериха, также обращавшегося (и в тот же период) к доисторическим временам [4, с. 28]. О воздействии на творчество Рушица русской театральной среды упоминает польский историк театра Э. Шванковский (отмечая, кстати, участие польского художника в бытность его в Петербурге в самодеятельном театре). Он обращает внимание на другие параллели: «Особенно значительное сходство с живописью Рушица — и в станковых картинах, и в театральной декорации — обнаруживает его петербургский коллега Бенуа. Сходный колорит, сходная трактовка пейзажа, особенно зимнего» [21, с. 87, прим. № 3, с. 100–101]. Мы бы добавили, что ещё более разительно это сходство проявляет себя в гуашни Бенуа «Замок», сделанной им до поездки во Францию. Бенуа очень близок здесь к русскому символистскому пейзажу, настроение и общий стиль напоминают и Рериха времён его первых работ, и Рушица с его написанными несколькими годами позже «Рuinами».

⁹ Здесь уместно вспомнить факт личной биографии — мать Рушица, Альвина Мунх, была датчанкой, дочерью шкипера торгового судна.

¹⁰ Последнее название этой картины, несколько раз переименованной художником, — «Nec mergitur». Считается, что слова «Не тонет» взяты из надписи на гербе Парижа: «Fluctuat nec mergitur». На одном из набросков рукой художника написано: «И тайное бремя лет дало плод». Эти слова польские искусствоведы склонны ставить в связь с польской революцией 1905 г.

Можно было бы продолжать эти параллели и произвести целый ряд «текстологических» исследований, посвящённых творчеству Рушица и русской школе (мы затронули далеко не все грани его обширного наследия). Однако целью нашей работы было лишь обратить внимание на самые важные стороны творческой деятельности Рушица, изучение которых, как нам кажется, мало перспективно без серьёзного учёта и исследования связей, соединяющих его с русской художественной культурой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Белый А.* Начало века. (Вторая часть мемуарной трилогии). М.; Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1933. 504 с.
- 2 *Белый А.* Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Изд-е 2. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. 656 с.
- 3 *Бодлер Ш.* Цветы зла / пер. с франц. Эллиса. М.: АСТ, 2001. 368 с.
- 4 *Князева В. П.* Николай Константинович Рерих. Л.; М.: Искусство, 1963. 172 с.
- 5 *Манин В. С.* Куинджи и его школа. Л.: Художник РСФСР, 1987. 220 с.
- 6 *Мир искусства.* СПб.: Изд-е М. К. Тенишевой и С. И. Мамонтова; Тип. Эдуарда Гоппе, 1900. Т. 3, ч. II. 144 с.
- 7 *Мир искусства.* СПб.: Изд-е М. К. Тенишевой и С. И. Мамонтова; Тип. Эдуарда Гоппе, 1900. Т. 8, ч. III. 362 с.
- 8 *Петербургская газета.* 4 ноября 1897 г. № 303.
- 9 *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство 17 века // Памятники мирового искусства. М.: Искусство, 1971. Вып. 4. С. 79–102.
- 10 *Рылов А.* Воспоминания. Л.: Искусство, 1960. 271 с.
- 11 *С.-Петербургские ведомости.* 1897. № 324, 26 ноября.
- 12 *Скальская Л.* Польские ученики Петербургской Академии художеств в 90-х гг. XIX века // Biuletyn Historii sztuki. 1975. № 4. S. 351–365.
- 13 *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1974. 208 с.
- 14 *Шишкин И. И.* Письмо к графу И. И. Толстому (октябрь 1895). URL: Shishkin — Art.ru. Perepiska (дата обращения: 15.04.2015).
- 15 *Juszczak W.* Wojtkiewicz i nowa sztuka. «Sztuka». Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. 196 p.
- 16 *Mikulska J.* Mistrz i uczeń (Jan Matejko — Stanisław Wyspiański). Lwów, 1939.
- 17 *Mytarewa K.* W Petersburgu // Ruszczyc F. 1870–1936. Pamiętnik wystawy. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1966. S. 56–65.
- 18 *Przeszmycki Z.* Mauris Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej. Wstęp do: M. Maeterlinck. Wybór pism dramatycznych // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Wyd. III. «Ossolineum», Wrocław — Warszawa — Kraków. Warszawa: S. Levental, 1894. S. 361.
- 19 *Ruszczyc F.* 1870–1936. Pamiętnik wystawy. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1966. 143 s.
- 20 *Ruszczyc F.* Liść wawrzynu i płatek róży. Przemówienia, wykłady, odczyty, artykuły w języku polskim i francuskim. Wydanie pośmiertne / pod red. Jana Bułhaka. Wilno: St. Turski, 1937. 213 s.
- 21 *Szwankowski E.* Inscenizator i scenograf // Ruszczyc F. Katalog. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie 1964. S. 87. И прим. № 3. S. 100–101.

-
- 22 *Tichy K.* Wspomnienia o Ferdynandzie Ruszczycu // Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002.
- 23 *Wyspiański S.* Materiały dobrał J. Z. Jakimowicz. Warszawa: Sztuka, 1961. 146 s.

* * *

Tananaeva Larisa Ivanovna,

DSc of Arts,

Chief Researcher sector «Central European Art»

Department of «Regional cultures Study»,

FSBI «State Institute of Art»,

Kozitskii per. 5, 125009 Moscow, Russian Federation

E-mail: tananaeva.l@mail.ru

SOME ASPECTS OF CREATIVITY OF FERDYNAND RUSZCZYC

Abstract: The article is devoted to creative works by Ferdynand Ruszczyc (1870–1936), a prominent Polish painter, graphic artist, cultural worker. The main attention is given to the period of his study at the St. Petersburg Academy of Arts (1892–1897), in the workshops of Ivan Shishkin, and A. I. Kuindzhi. The article, for the first time in Russian research, widely uses materials from «Diary» of Ruszczyc, which significantly complements the information on the role played by Kuindzhi and his workshop in the development of the talent of the young artist. The paper notes closeness of early works of Ruszczyc and his fellow students, especially N. Roerich, A. Rylov. Diploma painting «Spring» (1897) by Ruszczyc was bought by Pavel Tretyakov. Later Ruszczyc participated in the exhibitions «World of Art», was in communication with Alexander Benois and Sergei Diaghilev; his works were highly appreciated by Russian art critics. Landscape «Windmill at sunset» was sold to S. T. Morozov in 1898. Later ties of Ruszczyc with Russia weakened; he became the part of the «Young Poland», participated with great success in local exhibitions, taught at the Academy of Fine Arts in Warsaw and Krakow. Many years of selfless teaching connected Ruszczyc to Vilna. The best works in his career belong to the period before 1905, which is most closely associated with Russian culture. It is characterized by inner patriotic aspiration, as is evidenced by the «Diary». The combination of the principles of figurative and pictorial thinking, developed in Russia, and symbolism and neo-romanticism inherent in the «Young Poland», creates a special style of landscapes painting of Ruszczyc. «Earth», «Desolation», «A Winter's Tale», «Old House», an allegory «Nec Mergitur» and et al. are included in the Polish art as deeply personal and national artistic heritage page.

Keywords: national identity, the relationship with the Russian culture, symbolist landscape, elements of expression, pantheism, patriotic aspiration.

REFERENCES

- 1 Belyi A. *Nachalo veka. (Vtoraia chast' memuarnoi trilogii)* [Beginning of the century. (The second part of the trilogy of memoirs)]. Moscow, Leningrad, OGIZ-GIKhL Publ., 1933. 504 p.

- 2 Belyi A. *Stikhotvoreniia i poemy. Biblioteka poeta. Bol'shaia seriia* [Poetry and poems. The library of the poet. A large series]. Izd-e 2. Moscow, Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1966. 656 p.
- 3 Baudelaire Ch. *Tsvety zla* [Flowers of Evil] per. s frants. Ellisa. Moscow, AST Publ., 2001. 368 p.
- 4 Kniazeva V. P. *Nikolai Konstantinovich Rerikh* [Nicholas Roerich]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 172 p.
- 5 Manin V. S. *Kuindzhi i ego shkola* [Kuindzhi and his school]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1987. 220 p.
- 6 *Mir iskusstva* [The World of Art]. St. Petersburg, Izd-e M. K. Tenishevoi i S. I. Mamontova; Tip. Eduarda Goppe Publ., 1900. Vol. 3, part II. 144 p.
- 7 *Mir iskusstva* [The World of Art]. St. Petersburg, Izd-e M. K. Tenishevoi i S. I. Mamontova; Tip. Eduarda Goppe Publ., 1900. Vol. 8, part III. 362 p.
- 8 *Peterburgskaya gazeta. 4 noiabria 1897 g.* [Petersburg newspaper. November 4, 1897] No 303.
- 9 Rotenberg E. I. *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo 17 veka* [Western European art of the 17th century]. *Pamiatniki mirovogo iskusstva* [Monuments of world art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, issue 4, pp. 79–102.
- 10 Rylov A. *Vospominania* [Memories]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1960. 271 p.
- 11 *S.-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg Gazette], 1897, no 324, 26 November.
- 12 Skal'skaia L. Pol'skie ucheniki Peterburgskoi Akademii khudozhestv v 90-kh gg. XIX veka [Polish students of the St. Petersburg Academy of Arts in 90s. XIX century]. *Bulletyn Historii sztuki* [Buletyn Historii sztuki], 1975, no 4, pp. 351–365.
- 13 Fedorov-Davydov A. A. *Russkii peizazh kontsa XIX – nachala XX veka* [Russian landscape of the late XIX – early XX century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 208 p.
- 14 Shishkin I. I. *Pis'mo k grafu I. I. Tolstomu (oktiabr' 1895)* [Letter to Count I. I. Tolstoy (October 1895)]. Available at: Shishkin — Art.ru. Perepiska (Accessed 15 April 2015).
- 15 Juszczak W. *Wojtkiewicz i nowa sztuka. «Sztuka»*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. 196 p.
- 16 Mikulska J. *Mistrz i uczeń (Jan Matejko — Stanisław Wyspiański)*. Lwów, 1939.
- 17 Mytarewa K. W Petersburgu // Ruszczyc F. 1870–1936. *Pamiętnik wystawy*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1966. S. 56–65.
- 18 Przeszmycki Z. Mauris Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechniej. Wstęp do: M. Maeterlinck. Wybór pism dramatycznych // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Wyd. III. «Ossolineum», Wrocław — Warszawa — Kraków. Warszawa: S. Levental, 1894. S. 361.
- 19 Ruszczyc F. 1870–1936. *Pamiętnik wystawy*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1966. 143 s.
- 20 Ruszczyc F. *Liść wawrzynu i platek róży. Przemówienia, wykłady, odczyty, artykuły w języku polskim i francuskim. Wydanie pośmiertne* / pod red. Jana Bułhaka. Wilno: St. Turski, 1937. 213 s.
- 21 Szwankowski E. *Inscenizator i scenograf* // Ruszczyc F. *Katalog*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie 1964. S. 87. И прим. № 3. S. 100–101.
- 22 Tichy K. Wspomnienia o Ferdynandzie Ruszczycu // Ferdynand Ruszczyc. *Życie i dzieło*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002.
- 23 Wyspiański S. *Materiały dobrał J. Z. Jakimowicz*. Warszawa: Sztuka, 1961. 146 s.