

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ •
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ •
ART OF THE EAST EUROPE

TOM III

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA •
ПОЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ИССЛЕДОВАНИЙ МИРОВОГО ИСКУССТВА •
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

Sztuka Europy Wschodniej • Искусство восточной Европы •
Art of the East Europe

Redakcja • Редакционный комитет • Editorial Board

Jerzy Malinowski & Irina Gavrash

TOM III

Komitet Naukowy • Научный комитет • Academic Board

Małgorzata Omilanowska – przewodnicząca / председатель / chairwoman,
Swietłana Czerwonnaja, Tatyana L. Karpova, Nikolay A. Khrenov, Ekaterina M. Kolyada,
Svetlana S. Levoshko, Waldemar Okoń, Krzysztof Stefański & Jerzy Uścińowicz

[Kup książkę](#)

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA

ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ

POLAND – RUSSIA: ART AND HISTORY

??? Sztuka polska, sztuka rosyjska
i polsko-rosyjskie kontakty artystyczne
XX-XXI wieku

??? Польское искусство, российское искусство
и польско-российские художественные контакты
XX-XXI веков

??? Polish art, Russian art
and Polish-Russian artistic relations
of the XX-XXI century

Redakcja • Редакционный комитет • Editorial board

Jerzy Malinowski, Irina Gavrash & Zofia Krasnopolska-Wesner

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako
Warszawa–Toruń 2014

[Kup książkę](#)

Publikacja finansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
(umowa nr 855/P-DUN/ZO/2013)
oraz
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Recenzenci:
Prof. dr hab. Lechosław Lameński, Prof. dr hab. Józef Poklewski

Proofreading:
Wojciech Ziółkowski

Ilustracje:
Archiwa autorów artykułów (o ile nie określono inaczej)

Ilustracja na okładce:
Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, 1951–1952, własność prywatna
Dziękujemy Andrzejowi Starmachowi za zgodę na publikację dzieła

© Copyright by Authors 2014
© Copyright by Polish Institute of World Art Studies in Warsaw 2014
© Copyright by Tako Publishing House in Torun 2014

ISSN 2353–5709
ISBN 978–83–62737–64–2

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata / Polish Institute of World Art Studies
ul. Warecka 4/6 m 10, 00–040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
[http:// www.world-art.pl](http://www.world-art.pl)

Wydawnictwo Tako / Tako Publishing House
ul. Słowackiego 71/5, 87–100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Książkę można nabyć, wysyłając zamówienie mailem / This book can be ordered by mail:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata / Polish Institute of World Art Studies: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako / Tako Publishing House: tako@tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

SPIS TREŚCI • СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Od redakcji / От редакции / From the editor.....	9
--	---

Polacy i Rosjanie w Rzymie Поляки и русские в Риме Poles and Russians in Rome

Татьяна А. Карпова

Вдохновение Рима: жанр «античных идиллий» в творчестве Генриха Ипполитовича Семирадского.....	17
---	----

Maria Nitka

Rzymska recepcja twórczości Henryka Siemiradzkiego – rekonesans	27
---	----

Marcin Goch

Między Rzymem a Kijowem. Artystyczna przyjaźń Wilhelma Kotarbińskiego oraz braci Aleksandra i Pawła Swiedomskich	37
--	----

Lejła Chasjanowa

Kolonie artystów rosyjskich i polskich w Rzymie podczas Światowej Wystawy 1873 roku w Wiedniu	43
---	----

Krzysztof Stefański

„Włoska podróż” Hilarego Majewskiego	59
--	----

Lechosław Lameński

Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie	71
---	----

Małgorzata Biernacka

Artyści polscy w Rzymie w latach 1900–1914.....	79
---	----

Waldemar Okoń

Petersburski „Kraj”, Polacy, Rosjanie i antyk	87
---	----

Михаил Г. Талалай

Русско-польские истории на Амальфитанском побережье	95
---	----

Polacy w Rosji – Rosjanie w Polsce
 Поляки в России – Русские в Польше
 Poles in Russia – Russians in Poland

Екатерина М. Коляда

Роль польских зодчих второй половины XIX столетия в формировании художественного облика Санкт-Петербурга 103

Joanna Woch

La vie des steppes Kirghizes Bronisława Zaleskiego 111

Валентина М. Белковская

Архитектор Петр Покрышкин и его исследования Люблинского тюремного костела 121

Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Z „okna Europy” nad Wisłę... Polscy kolekcjonerzy w Sankt Petersburgu 129

Юлия П. Шапченко

Фронтальные зарисовки Мстислава Валериановича Добужинского из Царства Польского и Галиции 139

Светлана С. Леошко

Польско-русский архитектор Казимир Сколимовский (1862–1923) на фоне эпохи 145

Нина П. Голенкевич

Самуил Канер (1888–1968). Наследие художника 159

Iwona Luba, Ewa Paulina Wawer

Strzeziński i Witkacy. Długa historia krótkiego spotkania 167

Polacy i Rosjanie w Paryżu
 Поляки и русские в Париже
 Poles and Russians in Paris

Emilia Ziółkowska

Podróże naukowe polskich architektów do Europy Zachodniej w XIX wieku 175

Татьяна Э. Моженок-Нинэн

Русские художники на Лазурном Берегу в XIX веке 193

Jerzy Malinowski

U źródeł polskiej awangardy. Przypomnienie Stanisława Stücgolda 201

Екатерина А. Савинова

Творчество Альберта Николаевича Бенуа в России и за рубежом 209

Katarzyna Kulpińska

Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmienność postaw życiowych 221

Irina Obuchowa-Zielińska

Kariery polskich i rosyjskich artystów w Paryżu (na przełomie końca XIX – I. poł. XX wieku) w świetle wzajemnych kontaktów 235

Lila Dmochowska

Kazimierz Czechowski – przyjaciel Leopolda Zborowskiego, bolszewik, poeta i szermierz prawdy 241

Алла В. Кононова

Парижский цикл Бориса Григорьева *Visages de Russie* 247

Ewa Ziemińska

- Sara Lipska i Adrianna Gorska. Dwie drogi twórcze krzyżujące się w Paryżu,
dom Barbary Harrison w Rambouillet 255

Grażyna Bobilewicz

- Paryskie lalki autorskie Stefanii Łazarskiej (1887–1997)
i Marii Wasiljewej (Marie Vassilieff) (1884–1957) 261

Buma Сусак

- Воспоминания Алексея Грищенко как источник по истории École de Paris 271

Jerzy Uścińowicz

- Ikona i jej teologia „na emigracji”. Enklawa intelektualno-artystyczna
L’Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge w Paryżu 279

Polacy i Rosjanie w innych środowiskach
Поляки и русские в других странах
Poles and Russians in other milieux

Ewa Skotniczna

- Inspiracje edukacją monachijską w twórczości Witolda Pruszkowskiego
na przykładzie obrazów *Świt* i *Zmierzch* 293

Zofia Krasnopolska-Wesner

- Rosyjscy artyści w Goetheanum (Margarita Sabasznikowa) 301

Лилия И. Овчинникова

- Выставки Казимира Зеленецкого в Японии: к вопросу диалогизма искусства XX века 311

Антонина А. Шаханова

- Дорогами русской эмиграции. Леонид Михайлович Браиловский (1967–1937) 317

Светлана Ю. Фоменко

- Русский архитектор-эмигрант Валерий Владимирович Сташевский и задачи типового
строительства Югославии в 1920–1930 годы. 325

Галина П. Тулузакова

- Николай Иванович Фешин и русские эмигранты в Нью-Йорке 333

Надежда А. Авдюшева Лекомт

- «Журнал Восточной Европы» Алексея Мартынова – очаг славянской культуры
в Бельгии. 1935–1937 339

Polacy i Rosjanie na powojennej emigracji
Поляки и русские в послевоенной эмиграции
Poles and Russians in post-war exile

Jan Wiktor Sienkiewicz

- Cedr i orzeł. Plastycy polscy w Bejrucie. 1942–1952 347

Monika Szczygieł-Gajewska

- Pamiętniki* Feliksa Topolskiego 357

Irena Kossowska

- „Aureolizm” Zdzisława Ruszkowskiego: Londyn, Wenecja, Loch Maree* 365

Tadeusz Barucki

- Maciej Nowicki (1910–1950) – sukces emigranta 375

Joanna Stacewicz-Podlipska

Pokora i przekora. Teresy Roszkowskiej „nawiązywanie kontaktu ze sztuką zagranicą” 383

Magdalena Howorus-Czajka

Sploty życia i nici w twórczości Tamary Hans-Jaworskiej 391

Agata Soczyńska

Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka 401

Eleonora Jedlińska

Krzysztof Wodiczko: „artysta polityczny” w Nowym Jorku 411

Светлана М. Червонная

Крутые маршруты русских художников-эмигрантов, ушедших на Запад в конце Второй мировой войны 421

Виктор В. Ванслов

О книге С. М. Червонной *Из эмигрантской дали спасти Отчизну... Литовское искусство и литовские художники в эмиграции (1940–1990)*..... 433

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
ТОМ III

Od redakcji

Tom III rocznika *Sztuka Europy Wschodniej* • *Искусство восточной Европы* • *Art of the East Europe* przynosi rezultaty Sympozjum Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815–1990* / *Польские и русские художники и архитекторы в художественных колониях за границей и в политической эмиграции 1815–1990* / *Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815–1990*, zorganizowanego w Toruniu w dniach 27–28 czerwca 2013 roku.

Sympozjum to było następstwem I Konferencji Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki *Polska – Rosja: Sztuka i Historia*, zorganizowanej w Warszawie w dniach 12–14 września 2012, której rezultaty zawarto w pierwszych dwóch tomach rocznika za 2013 i 2014 (cezurą był początek XX wieku). Została wówczas podpisana deklaracja o współpracy między polskimi i rosyjskimi instytucjami oraz środowiskami naukowymi, która stała się podstawą do wieloletniej polsko-rosyjskiej współpracy, w tym organizacji konferencji i sympozjów, badań, a także publikacji.

W stosunku do konferencji w 2012 roku, obejmującej okres od średniowiecza do współczesności,

toruńskie sympozjum miało charakter ograniczony do wąskiego, lecz bardzo ważnego dla kultur obydwu państw zakresu sztuki, która powstała poza ich terytorium – w międzynarodowych koloniach artystycznych i na politycznej emigracji.

Początek wspomnianego w tytule sympozjum okresu łączy się z kongresem wiedeńskim i stabilizacją polityczną Europy. Po 1815 roku pojechali do Rzymu stypendyści polscy z artystycznych oddziałów Uniwersytetów: Wileńskiego, Krakowskiego i Warszawskiego i rosyjscy z Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, którzy nawiązali ze sobą koleżeńskie kontakty i studiowali w tych samych pracowniach. Po upadku powstania listopadowego pojawili się w Paryżu pierwsi polscy artyści – emigranci polityczni. W drugiej połowie XIX wieku Polacy i Rosjanie stykali się we wszystkich europejskich środowiskach. Wielu Polaków było stypendystami Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Znane są polsko-rosyjskie kontakty towarzyskie. Niektórzy znani polscy artyści, jak Władysław Ślewiński, Jan Peske, poślubili rosyjskie artystki.

Od około 1910 do 1939 roku Polacy, Rosjanie oraz Żydzi (zwłaszcza pochodzący z dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej Obojga Narodów, potem zachodnich guberni Cesarstwa) tworzy-

li w Paryżu jedno środowisko École de Paris. Po rewolucji 1917 roku wielu artystów z Rosji było politycznymi emigrantami; w przeciwieństwie do nich polscy artyści, przyjeżdżający do Paryża po studiach (zwłaszcza w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie), mogli liczyć na opiekę odrodzonego państwa. Skomplikowane okazywały się problemy identyfikacji narodowej. Niektórzy artyści, którzy przyjechali z Rosji uważali się za Polaków, choć nigdy nie byli w Polsce, inni wystawiali jako Rosjanie, choć pochodzili z Polski. Polacy i Rosjanie kontaktowali się także w innych środowiskach – w Berlinie czy Nowym Jorku.

Polscy architekci już w XIX wieku kształcili się i działali w Europie Zachodniej, Ameryce Północnej i Południowej. Problemem w interpretacji polsko-rosyjskich relacji jest działalność polskich (lub polskiego pochodzenia) architektów, wykształconych w Petersburgu czy Moskwie i czynnych w Rosji do czasów rewolucji 1917 roku. Część z nich wówczas wyjechała do Polski, niektórzy przenieśli się do innych państw Europy lub Azji, inni pozostali w Rosji. Wielu architektów Rosjan po 1917 roku podążyło na emigrację m.in. do Jugosławii, Francji, Niemiec i USA. Na emigracji uformowało się nowe pokolenie architektów, pracujących i kształcących się w państwach osiedlenia. Druga fala rosyjskich architektów-emigrantów po II wojnie światowej udała się głównie do USA i Australii. W okresie po II wojnie światowej także polscy architekci-emigranci tworzyli w różnych częściach świata.

Zmiany polityczne w Rosji po rewolucji 1917 i wojnie domowej spowodowały emigracje artystów – początkowo masową pierwszą falę wyjazdów, a następnie indywidualne wyjazdy czy ucieczki. Do środowiska emigracji dołączyli Rosjanie przebywający zagranicą od przedrewolucyjnych czasów. W ten sposób dokonał się podział na przebywających w ZSRR i na Rosyjską Emigrację (*Русское зарубежье*). Wymienione grupy miały przeciwstawny politycznie charakter, narastający w czasach pogłębiającej się samoizolacji ZSRR. Jednak niektórzy artyści emigracyjni sympatyzowali z władzami radzieckimi i utrzymywali z nimi kontakty. Interesującym aspektem polsko-rosyjskich stosunków jest działalność tzw. „białej emigracji” rosyjskiej w międzywojennej Polsce. Rosyjska emigracja posiadała kontakty z polską emigracją, która podczas II wojny światowej i po 1945 roku osiadła przede wszystkim w Wielkiej Brytanii, Francji, USA, Kanadzie czy Australii. Emigracyjni artyści obydwu narodów

nie tylko wnieśli wkład do światowej kultury, lecz niekiedy także pośredniczyli w przyswojeniu światowego dorobku przez własne narodowe kultury. Na emigracji powstawały polskie i rosyjskie związki i grupy artystów, działały galerie, wydawano książki i czasopisma. Polityczne przemiany w Polsce i w Związku Radzieckim – Rosji około 1990 roku zamknęły okres politycznej emigracji.

Podobieństwo losów wielu polskich i rosyjskich artystów i ich twórczości, często odmiennej od tej uznanej w krajach ich pochodzenia, stwarza dziś historykom sztuki obydwu narodów możliwości wspólnych badań i nowych interpretacji narodowych kultur w ich europejskim czy światowym wymiarze.

Zebrane w tomie artykuły ujęto w częściach poświęconych działalności artystów w Rzymie w XIX wieku (część I), w Paryżu w XIX i XX wieku (II), w innych europejskich i amerykańskich środowiskach (III). Odróżnia się od nich część poświęcona twórczości Polaków w Rosji i Rosjan w Polsce (IV). Ostatnia część (V) dotyczy emigracyjnych artystów po II wojnie światowej.

Wybór Torunia na miejsce Sympozjum wynikał z historii ośrodka, który po II wojnie światowej wraz ze zmianą granic przejął tradycję Uniwersytetu Wileńskiego, świadczącą o wielkiej przeszłości naukowej i artystycznej, powiązanej z Europą Wschodnią. Na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu od wielu lat prowadzone są badania nad polską sztuką zagranicą, m.in. w międzynarodowych koloniach artystycznych (Paryż, Monachium, Berlin, Londyn) i sztuką emigracyjną w XIX wieku oraz po 1939 roku. Koncentrują się one w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych (badania środowisk artystów polskich w Niemczech i Francji w kręgu École de Paris, także sztuki Żydów i Ormian), Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji w Katedrze Historii Sztuki i Kultury na Wydziale Nauk Historycznych (studia nad środowiskiem artystów polskich w Wielkiej Brytanii i Włoszech). W Bibliotece Uniwersyteckiej działa Archiwum Emigracji, skupiające spuścizny artystów oraz literatów i wydające serie publikacji.

Badania nad sztuką rosyjską na emigracji zaczęły się dopiero po zmianie politycznego ustroju i są w mniejszym stopniu zaawansowane. Prowadzą je w Federacji Rosyjskiej instytucje naukowe, które stały się partnerami w organizacji toruńskiego sympozjum: Państwowy Instytut Nauk o Sztuce

Ministerstwa Kultury (Государственный институт искусствознания Министерства культуры) w Moskwie, Naukowo-Badawczy Instytut Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki Rosyjskiej Akademii Architektury i Budownictwa (Научно-Исследовательский Институт теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук) w Moskwie i jego oddział w Petersburgu, Informacyjno-Kulturalne Centrum „Rosyjska Emigracja” (Информационно-культурный центр „Русская эмиграция”) w Petersburgu, Fundacja

im. D. Lichaczewa (Фонд им. Д. С. Лихачева) w Petersburgu, a także Stowarzyszenie Historyków Sztuki (Ассоциация искусствоведов АИС) w Moskwie.

Podczas prac nad tomem III powiększyła się Redakcja rocznika o dr. Dominika Ziarkowskiego. Członkiem Komitetu Naukowego została prof. dr. Inessa I. Swirida – wybitna rosyjska badaczka sztuki polskiej XVIII i XIX wieku i polsko-rosyjskich kontaktów artystycznych.

Jerzy Malinowski (redaktor naczelny)

От редакции

III том ежегодника *Sztuka Europy Wschodniej • Искусство восточной Европы • Art of the East Europe* издан по результатам Симпозиум польских и российских историков искусства *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815–1990 / Польские и русские художники и архитекторы в художественных колониях за границей и в политической эмиграции 1815–1990 / Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815–1990*, состоявшегося в Торунь 27–28 июня 2013 года.

Симпозиум являлся продолжением I Конференции польских и российских историков искусства Польша – Россия: искусство и история, состоявшейся в Варшаве 12–14 сентября 2012 года, материалы которой были опубликованы в первых двух томах ежегодника за 2013 и 2014 годы (цезурой здесь являлось начало XX века). В заключении конференции была подписана декларация о сотрудничестве между польскими и российскими научно-исследовательскими учреждениями, а также научными средами, ставшая базой для многолетнего польско-российского сотрудничества, в том числе организации конференций, симпозиумов, проведения совместных исследований, а также публикации их результатов.

В отличие от конференции 2012 года, охватывающей период с начала средневековья до современности, торуньский симпозиум имел ограниченный характер до узкой, но очень важной для культуры обоих государств сферы искусства,

которое создавалось за пределами их территорий – в международных художественных колониях и в политической эмиграции.

Начало периода, упомянутого в названии симпозиум, связано с венским конгрессом и политической стабилизацией Европы. Польские стипендиаты с художественных отделений Университетов в Вильно, Кракове и Варшаве, а также русские из Академии художеств в Санкт-Петербурге, приехавшие в Рим после 1815 года, поддерживали между собой дружеские отношения и учились в одних и тех же мастерских. После поражения Ноябрьского восстания появились в Париже первые польские художники – политические эмигранты. Во второй половине XIX века поляки и русские соприкасались во всех европейских кругах. Многие поляки были стипендиатами Академии художеств в Санкт-Петербурге. Известны польско-русские дружеские связи. Некоторые известные польские художники, такие как Владислав Слевинский, Ян Песке, женились на русских художницах.

Начиная приблизительно с 1910 по 1939 год поляки, русские и евреи (особенно происходившие с территории бывших восточных земель Речи Посполитой Обоих Народов, позже западных губерний Российской империи) создавали в Париже единую среду Парижской школы. После революции 1917 года многие из русских художников были политическими эмигрантами. В отличие от них приезжавшие в Париж польские художники (особенно выпускники краковской Академии художеств) могли надеяться на

помощь возрожденного государства. Возникали сложные вопросы относительно национальной идентификации. Некоторые художники, приехавшие из России, считали себя поляками, хотя никогда не были в Польше, другие позиционировали себя как русские, хотя происходили из Польши. Поляки и русские поддерживали контакты также и в других художественных центрах – в Берлине и Нью-Йорке.

Польские архитекторы уже в XIX веке получали образование и занимались профессиональной деятельностью в Западной Европе, Северной и Южной Америке. Предметом исследований польско-российских художественных связей является деятельность польских (или польского происхождения) архитекторов, получивших образование в Санкт-Петербурге или Москве и профессионально активных в России до революции 1917 года. Часть из них после революции репатрировалась в Польшу, кто-то уехал в страны Европы и Азии, другие остались в России. Многие русские архитекторы эмигрировали после 1917 года в Югославию, Францию, Германию и США. В эмиграции сформировалось новое поколение архитекторов, получивших образование и работавших в странах пребывания. Вторая волна русских архитекторов-эмигрантов после второй мировой войны главным образом была направлена в США и Австралию. В период после второй мировой войны также польские архитекторы-эмигранты работали в разных частях света.

После революции 1917 года и Гражданской войны выезжавшие из России художники попадали за рубеж и в первый период массовых миграций (т. наз. Первая волна эмиграции), и позже, путем индивидуальных выездов или нелегального бегства. В образовавшееся в Зарубежье «русское» социокультурное пространство вошли также подданные Российской империи, жившие за границей с дореволюционного времени. Разделение русских на две социально организованные макрогруппы – СССР и Русское Зарубежье – изначально носило характер идеологического и политического противостояния, нараставшего по мере усиления самоизоляции СССР независимо от индивидуальных настроений эмиграции, среди которой были также симпатизировавшие советской власти и поддерживавшие с ней контакты. Интересным аспектом польско-российских связей является

деятельность так называемой русской «белой эмиграции» в межвоенный период в Польше. Российская эмиграция поддерживала контакты с польской, которая после второй мировой войны и после 1945 года осела в Великобритании, Франции, США, Канаде и Австралии. Художники русской и польской эмиграции не только внесли ценный вклад в мировую культуру, но и способствовали усвоению собственными национальными культурами достижений мирового искусства. В эмиграции появлялись польские и русские общества и группы художников, работали галереи, издавались книги и журналы. Политические изменения в Польше и Советском Союзе – России около 1990 года закрывают период политической эмиграции.

Сходство судеб многих польских и российских художников, а также их творчества, зачастую отличающегося от официально признанного в странах их происхождения, открывает перед польскими и российскими историками искусства возможности новых совместных исследований и новых интерпретаций национальных культур в их европейском и мировом контексте.

Собранные в томе статьи были сгруппированы в блоки, посвященные деятельности художников в Риме в XIX веке (I часть), в Париже в XIX и XX (II) и других европейских и американских центрах (III). От них отличается часть, посвященная творчеству поляков в России и русских в Польше (IV). Последняя часть (V) содержит статьи о художниках-эмигрантах активных после второй мировой войны.

Выбор Туруни в качестве места организации Симпозиума связан с историей научного центра, который после второй мировой войны унаследовал традицию Виленского университета, свидетельствующую о великом научном и художественном прошлом, связанном с Востоком Европы. В Университете Николая Коперника в Туруни уже многие годы ведутся исследования, сосредоточенные на изучении польского искусства за рубежом, например, в международных художественных колониях (Париж, Мюнхен, Берлин, Лондон), а также искусства эмиграции XIX-го века и после 1939 года. Исследования сосредоточены в Отделении истории современного искусства Факультета изобразительных искусств (исследования польских художественных кругов в Германии и Франции, связанных с Эколь де Пари, а также искусства

евреев и армян), в Отделении истории польского искусства и культуры в эмиграции на Кафедре истории искусства и культуры Факультета исторических наук (исследования, посвященные польским художественным кругам в Великобритании и Италии). В Библиотеке Университета существует Архив Эмиграции, в котором хранится наследие художников и литераторов, здесь также издаются публикации.

Исследования российского искусства в эмиграции стали возможны только после смены политического строя, поэтому проблема требует дальнейшего освещения. В Российской Федерации изыскания ведутся в научно-исследовательских учреждениях, которые стали нашими партнерами по организации торуньского Симпозиума: Государственном институте искус-

ствознания Министерства культуры в Москве, Научно-Исследовательском Институте теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук в Москве, Фонде им. Д. С. Лихачева в Санкт-Петербурге, Информационно-культурном центре „Русская эмиграция” в Санкт-Петербурге, Ассоциации искусствоведов АИС в Москве.

Во время работы над томом расширился редакционный комитет по изданию сборника, в него вошёл д-р Доминик Зялковски. Членом Научного комитета стала проф. д-р Инесса И. Свирида – выдающийся исследователь польского искусства XVIII-го и XIX-го веков и польско-российских художественных связей.

Ежи Малиновский (главный редактор)

From the editor

Volume III of the yearbook *Искусство восточной Европы • Art of the East Europe* brings the results of the symposium *Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815–1990*, held in Torun on 27–28 June 2013.

The symposium was a follow-up to the 1st Conference of Polish and Russian Art Historians *Poland – Russia: Art and History*, held in Warsaw on 12–14 September 2012, whose results were published in two volumes of the yearbook 2013 and 2014 (assuming the beginning of the 20th century as the turning point). The declaration of cooperation between Polish and Russian institutions and academic circles signed at that time became the basis for the long-run Polish-Russian cooperation, including the organization of conferences and symposia, research, and publications.

Compared to the conference of 2012 that covered the period from the Middle Ages to the present day, the scope of the symposium in Toruń was

limited to a narrow range of art, however, a very important one for the cultures of the two countries, grown outside their territories – in international art colonies and in political exile.

The similarities of the fortunes of many Polish and Russian émigré artists, as well as that of their work, often so different from what would be recognized in the countries they came from, today offer art historians of both nations opportunities for joint research and new interpretations of national cultures in their European or global dimension.

The volume is divided into five sections, covering the work of the artists in Rome in the 19th century (I), in Paris in the 19th and 20th century (II), in other European and American milieux (III). The part dedicated to the work of Poles in Russia and Russians in Poland (IV) differs in character. The final part (V) refers to artists in exile after World War II.

POLACY I ROSJANIE W RZYMIE
ПОЛЯКИ И РУССКИЕ В РИМЕ
POLES AND RUSSIANS IN ROME

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA

ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ

ТОМ III

Татьяна Л. Карпова

Государственная Третьяковская галерея;

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Москва

Вдохновение Рима: жанр «античных идиллий» в творчестве Генриха Ипполитовича Семирадского

Параллельно огромным многофигурным картинам – *Грешница*, *Светочи христианства*, *Славянский цикл* для Исторического музея, которые создали Семирадскому имя и принесли все возможные академические награды, он постоянно работал над камерными холстами в основном на сюжеты «из античной жизни». Они были очень популярны у современников художника. Выйдя из мастерской художника, эти малые «античные жанры» поселялись во дворцах русской и польской знати, в буржуазных гостиных и профессорских кабинетах. Семирадский не был изобретателем жанра «античной идиллии», но его безусловно можно назвать талантливым интерпретатором этого весьма распространенного в искусстве европейского салонного академизма жанра. После смерти Семирадского его называли «последним классиком» искусства XIX столетия, но этот классик жил в эпоху реализма, его античность реальна. Он легко убеждает нас в том, что античность – не золотой сон, пригрезившийся человечеству, а была.

Как известно, идиллия – одна из основных форм буколической поэзии. Так были впервые названы произведения древнегреческого поэта Феокрита (конец IV – I пол. III в. до н.э.), ма-

лые по объему, различные по жанровым формам. Их объединяет интерес к повседневной жизни простых людей, к интимным чувствам, природе. «Лирический герой» идиллий Феокрита – влюбленный пастух (букол). Композиционные принципы – диалог или песня-рассказ; стилистические особенности – нарочитая наивность или ученая мифологичность. На римской почве крупнейшим буколическим поэтом был Вергилий (70–19 гг. до н.э.). В дидактической поэме *Георгики* (*Поэма о земледелии*) Вергилий воспевает «безмятежную жизнь» сельского жителя.¹ В сборнике *Буколики* изображен идиллический мир пастушеской жизни, «где пробегают светло беспечальные дни человека» (Вергилий, *Энеида*, 6, 663).²

Слагаемые этого идеала счастья – простая трудовая жизнь в окружении природы, естественное достоинство и свобода. Этот идеал, как потерянный рай, влечет к себе горожанина XIX столетия. В стихотворении А. Майкова *На пути*

¹ Судьбы образов блаженного края, обретенного рая, стали предметом анализа М. Н. Соколова. См. об этом: Соколов (2011).

² «Беспечальными художниками» будут называть критики из демократического лагеря Семирадского и других мастеров салонного академизма.

(1843) из цикла *Очерки Рима* поэт усматривает черты архаической идиллии в жизни современного сельского жителя:

«Долин Альпийских сын, хозяин мирный мой,

С какою завистью гляжу на домик твой!

Не здесь ли счастье? <...>

Ты любишь ближнего и горд своей свободой,

Ты все нашел, чего веками ждут народы...»

Порой А. Майкова мучает вопрос: была ли идиллия, гармония древнего мира реальностью или это выдумка историков и филологов? Следует ли так горевать о потерянном счастье? Поэт находит в глубине запущенного сада статую Фавна (*Мраморный Фавн*):

«Я долго идолом забытым любовался,

И он мне из кустов лукаво улыбался

О! Расскажи:

Что, жаль тебе тех дней? ...

Тогда – бывали ближе-ль к счастью

Младые племена? Иль это умной лжи

Несбытный вымысел, – их мир и наслаждения?»

Хотя одна из картин Семирадского носит название *Пруд Фавна (Загадка Фавна)* (Национальный музей, Варшава) и словно воспроизводит сюжетную завязку стихотворения Майкова, творчеству Семирадского подобная рефлексия не свойственна. Всеми доступными художественными средствами он воскрешает «античную идиллию», сам верит в нее и побуждает проникнуться своей верой зрителя. Семирадский актуализирует для зрителя второй половины XIX столетия определенные грани античных преданий, обращаясь к гедонистическим настроениям своей аудитории.³ Рай идиллий Семирадского – это рай обретенный.

Античная традиция воспринималась Семирадским, как и многими его современниками, как исток, основание европейской цивилизации. («Западную Европу по своему образу и подобию создал Рим» [Ф. И. Тютчев].) Выбор Семирадским античной тематики позволил ему

быть наднациональным, ощущать себя не поляком или русским, но европейцем в широком смысле слова, пить из источника всей европейской цивилизации, выращивать свое искусство из «корня» западного мира.

Круг тем античных идиллий олицетворял для Семирадского не только понятие красоты, но и понятие свободы. Безусловно, идея античной гражданской общины, чьи члены не подчинялись чьей-либо личной власти, но в сознании которых понятие свободы сочеталось с чувством долга перед полисом, была близка Семирадскому. Люди на его полотнах не только красивы, они ведут себя и чувствуют как свободные люди. В этом смысле красота героев идиллий Семирадского – это красота не только тел и лиц – это красота свободных, естественных и прекрасных, прежде всего своей естественностью, людей.

Через посредничество творчества Семирадского и других живописцев работающих в стиле «неогрек» (Альма-Тадема, Бакалович, Бронников, братья Сведомские, Котарбинский и др.) происходила адаптация и популяризация наследия античной культуры, включение наследия античности в пространство культуры второй половины XIX века.

В отличие от других питомцев Академии этого времени Семирадский стремится в Италию, а не во Францию. В Италии окончательно определился круг тем его творчества: сюжеты из истории античности и раннего христианства. Здесь писались основные полотна Семирадского: *Грешница* (1873), *Светочи христианства* (1876), *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине* (1889). Он будет жить в Италии, иногда ненадолго возвращаясь в Петербург или Варшаву, станет частью большой интернациональной колонии художников в Риме.

Рим будет его домом, источником бесконечных художественных впечатлений; античные памятники Рима, его роскошные виллы, разнообразие и красочность этнических типов – питательной средой его искусства. Рим окончательно оформит эстетические принципы Семирадского в систему, придаст его работам монументальность и благородство большого стиля, воспитает в нем чувство декоративизма; воздух и природа юга Италии очистят его колорит от «музейных» коричневых тонов, доминировавших еще в *Оргии времен цезаризма*, сделают его пленэризм таким живым и достоверным. Академиче-

³ При этом Семирадский сохраняет меру и не переходит определенной грани, за которой уже начинается маскарад, игра в передевания, как это происходит во многих картинах «в античном вкусе» главного соперника Семирадского – Альма Тадемы. Его рафинированные девы в туниках уж очень напоминают лондонских светских барышень, а «мыльный» колорит так далек от свежих, таких живых и естественных красок Семирадского.

ский классицизм Семирадского согрет живой любовью на всю жизнь к Вечному городу, его истории, его памятникам, его обитателям. Восхищение Римом привело к тому, что Семирадский провел в этом городе всю свою активную жизнь. Оpozнaвание Италии как «страны обетованной» Семирадским было связано и с тем, что здесь, после холодного и скупого на солнце климата Петербурга, он увидел и почувствовал близкое с детства – краски и запахи своей южной родины – Украины.

Важный фактор, существенно повлиявший на формирование художественного почерка Семирадского, на выбор сюжетов, колорит его работ, – прошедшие в Украине детские и юношеские годы. Свою солнечную «идиллию» Семирадский сначала увидел в окрестностях Харькова, а уже потом опознал близкие ей черты в Италии, в окрестностях Рима и Неаполя. В ранних бытовых жанрах на украинскую тему Семирадский впервые формулирует образ своей «идиллической утопии».

На этапе становления очевидное влияние на Семирадского оказали жанристы так называемой южно-русской группы И. И. Соколов и К. А. Трутовский; работы этих художников публиковались в издании *Живописная Украина* (1861–1862), которое несомненно было известно Семирадскому, а также жанровые композиции Д. И. Бесперчего, преподавателя рисования в Харьковской гимназии, ученика Карла Брюллова и первого учителя Семирадского.⁴

Уход от действительности, отсутствие дыхания современности, декларируемая аполитичность и асоциальность в эпоху необычайно политизированного искусства, озабоченного общественными проблемами, жизненными противоречиями, делало Семирадского персоной *non grata* для русской демократической критики. Но постоянная негативная реакция демократической прессы не сказывалась на популярности искусства Семирадского у частных владельцев, круг которых был достаточно широк. В частности, образ средиземноморской природы оказался столь близок русским зрителям, коллекционерам Семирадского, так как наглядно воплощал сложившийся в литературе русского романтизма образ юга, где «солнце блещет», где сам воздух вселяет «необъяснимое чувство счастья».

Картины Семирадского, где не было пейзажного фона, пользовались значительно меньшим успехом у зрителей, долго не находили покупателей, оставались в мастерской. Примером тому могут служить *В логове пиратов* и *Христианская Дирижабль*.

Огромное количество желающих заполучить в свою коллекцию хотя бы одни из его солнечных холстов вынуждало откликаться на запросы рынка, прибегая к своего рода комбинаторике – из заданного множества разработанных мотивов составлять все новые их сочетания. Для тренированного математическим университетским образованием ума Семирадского эта задача могла представляться увлекательной игрой. Метод Семирадского в работе над «античными идиллиями» сравним с принципом детского конструктора, когда из набора элементов-кубиков можно складывать все новые и новые композиции: девушки в туниках и юноши в тогах, белораморные храмы и скульптуры, вазы и чаши, бассейны, кактусы, оливы, горы и залив – каждый раз составляют новые множества на холстах художника.

Формула авторской трактовки жанра «идиллии» была впервые найдена Семирадским в картине *По примеру богов* (1877, Ереванская картинная галерея), которая была приобретена Александром II для Эрмитажа, получила широкую известность и впоследствии неоднократно повторялась художником. Смысловые, символические пласты этого произведения легко считаются самым неискушенным зрителем: ладья в виде лебедя – символ верности; зарождение чувства, первый поцелуй, весна любви – эти темы находят поддержку в образе весеннего пейзажа, расцветающей природы. В глубине – грот с изображением скульптуры Венеры пудикос, у входа в него – курящийся жертвенник. Поза мраморных Амура и Психеи повторяется в позе влюбленной пары: любовь делает смертных подобными бессмертным богам. Любовь, Молодость, Красота. Природа, Искусство легко рифмуются между собой в нехитрый сонет. Сегодняшнего зрителя коробит чудовищная, невыносимая банальность сюжета, невозможная патока чувств, многократно растиражированные балетом и неммым кино позы и жесты, но по-прежнему восхищает пейзаж. Банальный сюжет отступает на второй план, главный «герой» картины – прежде всего пейзаж. Здесь впервые

⁴ Денисенко (2002: 38).



Илл. 1. Г. И. Семирадский, *Опасный урок*, 1880-е, холст, масло, 55 x 108, Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

появляется мотив воды, впоследствии ставший неременным элементом «идиллий» Семирадского. Важное участие в семантическом поле полотна играет скульптура – мраморная статуя *Амур и Психея* – римская копия с более раннего греческого оригинала, находящаяся в музее Капитолия.⁵

Картина *Опасный урок* (1880-ые гг., Переславль-Залесский историко-художественный музей-заповедник, илл. 1) также представляет собой сцену «из античного быта» с аллегорической подкладкой. И опять часть аллегорической программы несет на себе скульптура. На круглой мраморной базе – барельеф с изображением Аполлона в лавровом венке, плывущем на морском коне. Аполлон – водитель судьбы, прорицатель. Известно, что губительные стрелы Аполлона иногда поражали без всякого повода. Опасная игра – стрельба из лука по мишени, на которой нарисована голова медузы-горгоны, приобретает второй смысл – намекает на опасности любви, будущие повороты судьбы. Маленький мальчик с луком, лукаво смотрящий на влюбленную пару, – своего рода воплощение Эроса, бога любви. Атмосфера томной неги, любовного томления пронизывает полотно. Но главные творческие достижения художника – мраморная скамья в бликах солнца, роскошная южная растительность, чистый прозрачный воз-

дух, море и горы, подернутые вуалью влажной дымки на заднем плане.

Во многих «идиллиях» 1870–1880-х годов Семирадский изображает скульптуру: *Продавец амулетов*, *По примеру богов*, *Бассейн фавна*, *Опасный урок*, *Новый браслет*, *Новая статуя*, *На террасе*, *Римская идиллия*, *Маленький аргонавт*. Как правило, «скульптурные цитаты» в картинах Семирадского – реальные античные памятники, перекочевавшие на его холсты из Капитолийского музея. Семирадский нуждается в скульптуре, она – необходимый атрибут «античных жанров». Соединение скульптуры и персонажей его картин – девушек и юношей в тогах и туниках на одном полотне – «работает» на идею оживающей античности, показывает нам красивых людей древности «подобных богам». Одновременно Семирадский подчеркивает, что искусство, наряду с природой, – естественная среда повседневной жизни людей античной эпохи.

В то же время мрамор позволяет блеснуть мастерством изображения рефлексов и солнечных бликов на его белоснежной поверхности, которым в совершенстве владел Семирадский; белое пятно разбивает яркую пеструю цветовую палитру «идиллий».

В центре нескольких картин Семирадского этого времени – художник эпохи античности: (*Вазописец*, *Новая статуя*). В них он подчеркивает достоинство художника, восхищение его

⁵ Сусак (2009: 120–125).