

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**ТВОРЧЕСТВО ФЕРДИНАНДА РУЩИЦА
В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Материалы научно-практической конференции,
посвященной 150-летию со дня рождения художника*

(Минск, 9–10 декабря 2020 года)

Минск
Издатель А. Н. Вараксин
2020

УДК 75/76.071.1(476+438)(092)+929Рущиц(082)

ББК 85.143(4Бел)я43

Т 28

Печатается по решению Ученого совета
Национального художественного музея Республики Беларусь

Руководитель проекта:
кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств
Республики Беларусь, генеральный директор Национального
художественного музея Республики Беларусь В. И. Прокопцов

Редакционная коллегия:
С. И. Анейко (гл. ред), И. В. Козлова, С. А. Шукан, Н. А. Круталевич

**Т 28 Творчество Фердинанда Рущица в контексте европейской
художественной культуры :** материалы научно-практической
конференции, посвященной 150-летию со дня рождения художника
(Минск, 9–10 декабря 2020 г.) / редкол. : С. И. Анейко [и др.]. –
Минск : А. Н. Вараксин, 2020. – 120 с.
ISBN 978-985-7265-27-5.

Сборник материалов научно-практической конференции посвящен
проблемам изучения творчества Фердинанда Рущица – художника-пейзажиста,
графика, театрального декоратора, педагога, оставившего значительный след в
искусстве и культурно-общественной жизни Беларуси, Польши, Литвы, а также
получившего известность в России и Европе. Конференция состоялась в рамках
празднования 150-летия со дня рождения художника.

Материалы конференции будут полезны искусствоведам, музейным
работникам, историкам специальностей.

УДК 75/76.071.1(476+438)(092)+929Рущиц(082)
ББК 85.143(4Бел)я43

Гольч Ядвига (1866–1936). "Портрет Фердинанда Рущица (1870–1936),
живописца". Фотография – 14,4 х 10,6. Национальный музей в Варшаве. D1
59214/10 MNW

ISBN 978-985-7265-27-5

© Национальный художественный
музей Республики Беларусь, 2020
© Оформление. Издатель А. Н. Вараксин, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Уступнае слова

генеральнага дырэктара Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь Уладзіміра Іванавіча Пракапцова.....4

Марія Гуренович

Воспоминания Фердинанда Рушица о костюмированных балах в Санкт-Петербурге.....7

Алексей Матюшонок

Графический дизайн в творчестве Фердинанда Рушица.....20

Виолетта Хвечкович

Фердинанд Рушиц: из «Мира искусства» до Общества польских художников Sztuka.....42

Юлия Лисай

Фердинанд Рушиц «У костела». История создания в набросках.....47

Надзея Усава

Наш сціплы касцёлак. “Ля касцёла” Фердынанда Рушчыца: мастацкі эпіграф да неажыццёўленага праекта.....67

Дарья Бартошук

Казимир Стабровский: художник-путешественник родом из Беларуси.....92

Светлана Прокопьева

Казимир Стржеминьский (1888–1938) – «забытый» ученик Фердинанда Рушица.....99

Ала Макарэвіч

Багданаўскае “гняздо” Фердынанда Рушчыца, або Ці прыйшла пара збіраць каменне?.....111

УСТУПНАЕ СЛОВА

генеральнага дырэктара

Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь

Уладзіміра Іванавіча Пракапцова

Паважанае спадарства!

Ад імя калектыву Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, Беларускай канфедэрацыі творчых саюзаў сардэчна вітаю ўсіх удзельнікаў навуковай канферэнцыі, прысвечанай 150-годдзю з дня нараджэння нашага сусветна вядомага мастака Фердынанда Рушчыца – пейзажыста, графіка, тэатральнага дэкаратара, педагога, грамадскага дзеяча і яркага прадстаўніка сімвалізму, які аб’яднаў традыцыі нацыянальнай школы жывапісу і заходнеўрапейскіх тэндэнцый.

Фердынанд Рушчыц нарадзіўся 10 снежня 1870 года ў мястэчку Багданава Ашмянскага павета, зараз Валожынскі раён Мінскай вобласці, і належаў да слаўнага роду Рушчыцаў герба “Ліс”, вядомага з XIII стагодзя.

З дзяцінства Фердынанд марыў стаць мастаком, і для гэтага ў яго былі здольнасці, але бацькі хацелі, каб ён быў юрыстам. І ён паступае на юрыдычны факультэт Пецяўбургскага ўніверсітэта.

Правучыўся толькі адзін курс, бо ўсё ж цяга да мастацтва перамагла. Фердынанд здае экзамены ў Санкт-Пецярбургскую Акадэмію мастацтваў, затым паспяхова абараняе дыпломную работу, а яго жывапісны твор “Вясна” набывае ў сваю знакамітую калекцыю Павел Траццякоў.

Пасля заканчэння Акадэміі Рушчыц пераязджае на пастаяннае жыхіццё ў Багданава, шмат працуе. Менавіта тут піша свой знакаміты твор “Зямля”, актыўна выстаўляецца ў Санкт-Пецярбургу, Вільні, Варшаве, Кракаве. Адначасова займаецца педагогічнай і грамадскай дзейнасцю ў Кракаве, Вільні, прымае актыўны ўдзел як мастак-графік, тэатральны мастак у Вільні.

Сённяшняя навуковая канферэнцыя з’яўляецца адным з мерапрыемстваў, прымеркаваных да святкавання юбілею майстра, і праходзіць у зале экспазіцыі выставачнага праекта “Фердынанд Рушчыц. Да 150 годдзя з дня нараджэння мастака”.

У сувязі з пандэміяй мы не змаглі прывесці арыгінальныя творы мастака з музеяў Расіі, Польшчы, Літвы, Украіны, і таму вымушаны былі перафармаціраваць канцэпцыю выставачнага праекта.

Асноўная канцэпцыя сённяшняй выстаўкі – прадставіць шырокі мастацкі кантэкст, у якім існавала творчасць мастака: гэта не толькі карціны Фердынанда Рушчыца, але і творы мастакоў яго асяроддзя – настаўнікаў у Акадэміі мастацтваў – Івана Шышкіна і Архіпа Куінды; яго аднакурснікаў

па майстэрні Куінджы – Мікалая Рэрыха, Канстанціна Багаеўскага, Вільгельма Пурвітыса, Аркадзя Рылова і інш.

Асобны раздзел выстаўкі прысвечаны вучням Фердынанда Рушчыца, выпускнікам Віленскага ўніверсітэта, вядомым беларускім мастакам – Пятру Сергіевічу і Міхаілу Сеўруку.

Выстаўку дапаўняюць выданні пра Рушчыца з фондаў Нацыянальнай бібліятэкі, фотаздымкі мястэчка Багданава 1916 года, дзе знаходзілася сядзіба Рушчыцаў у час Першай сусветнай вайны (калекцыя Уладзіміра Багданава).

Да нядаўняга часу ў зборы нашага музея была толькі адна работа Фердынанда Рушчыца – “Ля касцёла” (1899), набытая ў 1957 годзе ў ленінградскага калекцыянера А. І. Шусцера.

У 2019 годзе, дзякуючы ўдзелу музея ў праграме дзяржаўнага і прыватнага партнёрства, ганаровы консул Беларусі ў Лазане Андрэй Нажэскін набыў у сямейнай калекцыі ўнука мастака Фердынанда Рушчыца тры жывапісныя творы ранняга перыяду дзейнасці мастака.

Выстаўку завяршае экспазіцыя твораў сучасных беларускіх мастакоў, якія працавалі на пленэры ў Багданаве, а таксама стварылі дэкаратыўныя і скульптурныя вобразы, прысвечаныя Фердынанду Рушчыцу.

Запрашаю ўсіх вас наведаць нашу выстаўку, упэўнены атрымаеце задавальненне.

Ідэю святкавання ў гэтым годзе юбілея Ф. Рушчыца падтрымалі многія дзяржаўныя і грамадскія арганізацыі. Так, Міністэрствам сувязі і інфарматызацыі Рэспублікі Беларусь да гэтай падзеі выпушчана ў абарачэнне мастацкая паштовая марка, канверт і спецыяльны памятны штэмпель, Нацыянальным банкам Рэспублікі Беларусь – юбілейная срэбраная і медна-нікелевая манеты, выдавецтва “Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі” выдала кнігу “Зямля і неба Фердынанда Рушчыца” (аўтар У. І. Пракапцоў). Упершыню на Беларусі мы маем фундаментальнае даследаванне пра мастака, багата ілюстраванае яго творамі і выдадзенае на беларускай, рускай і англійскай мовах на высокім паліграфічным узроўні.

Фердынанд Рушчыц пакінуў яркі след у еўрапейскім мастацтве, творы мастака знаходзяцца ў музейных зборах Беларусі, Расіі, Літвы, Польшчы, Украіны, яго творчасць належыць сусветнай культурнай спадчыне. Нездарма нацыянальныя камісіі па справах ЮНЕСКА многіх краін падтрымалі беларускую прапанову, і імя Фердынанда Рушчыца ўнесена ў Спіс памятных дат ЮНЕСКА 2020 года!

Карыстаючыся нагодай, віншую ўсіх Вас, паважаныя калегі, з надыходзячымі Каляднымі святамі, Раствам Хрыстовым і жадаю ўсім

удзельнікам канферэнцыі творчых поспехаў, новых адкрыццяў на ніве культуры і мастацтва, сямейнага дабрабыту і здароўя!

*Уладзімір Пракапцоў, генеральны дырэктар
Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь,
заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь*

ВОСПОМИНАНИЯ ФЕРДИНАНДА РУЩИЦА О КОСТЮМИРОВАННЫХ БАЛАХ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Настоящая статья затрагивает петербургский период жизни и творчества Фердинанда Рущица, время становления его мастерства и художественного вкуса. Главным источником для изучения этого небольшого, но достаточно богатого событиями периода является «Дневник», опубликованный на польском языке его сыном Эдвардом в 1994 году [13]¹. Из воспоминаний Рущица можно почерпнуть не только его личные переживания, но и любопытные сведения о современниках, академическом образовании, временных выставках, театре и концертах. Рущиц выделялся среди учеников мастерской А. И. Куинджи в Императорской Академии художеств и своим польским происхождением, и организаторскими способностями. Он был рассудительным и справедливым, поэтому все товарищи относились к нему с симпатией и уважением. На страницах «Дневника» он неоднократно упоминал, что участвовал в подготовке костюмированных балов (в 1896 и в 1900 году), что также принесло ему популярность в академической среде.

Именно в Петербурге, столице Российской империи и одном из важнейших центров культурной жизни, Рущиц мог проявить свои таланты и зарекомендовать себя в художественных кругах разносторонне образованным и интеллигентным человеком. Благодаря свидетельствам Рущица в дневнике, нам известно, что он любил бывать в театре или на концертах, следил за премьерными постановками с участием знаменитостей. Так, в марте 1895 года он получил бесплатный билет в театр «Аквариум» на бенефис Маркони в опере «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, где пела Марчелла Зембрих-Коханьская; в январе 1896 года он посетил оперу «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка, поставленную в декорациях и костюмах М. А. Врубеля Частной русской оперой в Панаевском театре; в марте 1898 года слушал в Консерватории Надежду Забелу-Врубель, которая исполняла партию Мими в опере «Богема» Дж. Пуччини. В феврале 1897 года Рущиц был и на бесплатном благотворительном концерте, где играл молодой пианист Иосиф Гофман.

Главным местом в Петербурге для проведения общедоступных концертов, маскарадов и балов было здание Дворянского собрания (ныне Большой зал филармонии имени Д. Д. Шостаковича). Один из современников Рущица художник Игорь Грабарь вспоминал, что «все

¹ Цитаты из «Дневника» Фердинанда Рущица приводятся в переводе на русский язык М. А. Гуренович.

высшие учебные заведения, по стародавней традиции, ежегодно устраивали свои благотворительные студенческие вечера в большом зале «дворянского собрания». Вечер начинался концертом с участием артистов Мариинского театра и заканчивался балом. Вечера так и назывались: «университетский», «вечер путейцев», «вечер горняков», «вечер гражданцев». К ним задолго готовились, расписывая билеты, уламывая певцов и певиц. Девушки шили платья и с нетерпением ждали танцев» [5, с. 100].

В концертах и театральных постановках участвовали не только профессиональные артисты, но и художники. Особой популярностью пользовались балы, в программу которых входили так называемые «живые картины» и тематические костюмированные шествия, возрождавшие традиции европейских карнавалов. Один из таких концертов, организованных учениками Академии художеств в конце января 1895 года, Рушиц описал в своем дневнике [13, с. 25]. В первой части была исполнена одноактная опера А. С. Аренского «Рафаэль». Рушиц при этом отметил, что дирижировал сам композитор, что было редкостью и уникальной особенностью всего вечера. Во второй части программы звучала итальянская музыка XVI, XVII и XVIII веков. Со слов Рушица, живые картины были представлены по следующим произведениям: «Ночной дозор» Рембрандта, «После побоища Игоря Святославича с половцами» Виктора Васнецова (1880, ГТГ) и «Майская ночь» Ивана Крамского (имеется в виду «Русалки», 1871, ГТГ).

Действительно, такой концерт состоялся 24 января 1895 года в зале Дворянского собрания в рамках художественно-музыкального вечера в пользу неимущих учеников Академии художеств [8]. Подобные мероприятия устраивались так называемым «товариществом вспомогательной кассы» или «кассой учащихся», учрежденной еще в 1871 году.

Статус «неимущие» или «недостаточные» характеризовал финансовое положение многих петербургских студентов. Мемуарная литература богата на различные свидетельства того, что большинство учеников Академии были вынуждены жить буквально на воде и хлебе, чтобы оплачивать себе съемную комнатку и приобретать необходимые для работы художественные материалы. Некоторые получали дополнительные заработки в качестве иллюстраторов в различных периодических изданиях или находили меценатов в лице частных заказчиков для исполнения портретов. Из воспоминаний Рушица мы знаем, что, несмотря на поддержку семьи, он жил достаточно скромно, радовался каждому рублю и гордился, когда удавалось получить деньги за проданные этюды или рисунки². На страницах дневника

² В записи от 10 IV 1895 года Рушиц с радостью отметил, что получил от мамы 5 рублей и заложил в ломбарде старую студенческую форму за 2 рубля [13, с. 29]. Он также записал, что за три с половиной месяца потратил 343 рубля и очень нуждался в деньгах. На одной из выставок учащихся в ноябре 1895 года

Рущиц неоднократно упоминал об академической «кассе» – его избирали в совет экспертов или дежурным по выставке ученических работ. Членами кассы были также и его друзья по мастерской – художники Вильгельм Пурвит, Янис Розенталь, Евгений Столица и Николай Химона.

Касса находилась под непосредственным наблюдением Совета Академии художеств и под председательством одного из членов Совета, назначенного Президентом. Так, например, с 4 марта 1895 года председателем кассы был избран профессор А. И. Куинджи, а с 1897 года – профессор В. А. Беклемишев [2, л. 190, 270]. Целью кассы была взаимная финансовая помощь учащимся, для чего члены кассы исполняли на заказ художественные произведения. Для продажи своих произведений члены кассы могли устраивать выставки, благотворительные концерты-балы и лотереи-аллегри. Касса выдавала ссуды, задатки для написания ее членами художественных произведений, займы под ручательство членов, возвратные и безвозвратные пособия.

Один из товарищей Рущица Аркадий Рылов так отзывался о кассе: «Публика охотно покупала произведения молодых художников, и это было хорошим источником дохода для кассы, которая выдавала ссуды под картины» [11, с. 71]. Рущиц отмечал, что с одной из выставок кассы учащих в феврале 1895 года был продан его крымский этюд «Ночь в Балаклаве» [13, с. 26]. По установленным правилам, изначально он представил на суд совета экспертов кассы эскиз. Затем картину приняли и оценили в 75 рублей без рамы, в тот же вечер он получил на руки 15 рублей. Через несколько дней картина была куплена, что принесло ему большую радость. Успех буквально окрылил его, и спустя еще пару дней он предложил вторую работу, записав в дневнике: «Картина нашла покупателя сразу на следующий день после выставления в кассе. Я представил в кассу «Нева встала» [«Neva stanela»]. Были такие же дебаты, и в конце концов принято и оценено – 30 руб. без рамы! Я даже не возражал, так как мне нужны деньги. Пожалуй, нечасто такая сумма, как 80 руб., приносит удовольствие, как мне сегодня. Мне не верилось, что она у меня в руках» [13, с. 27].

Касса значительно пополнялась после проведения ежегодных благотворительных костюмированных балов³. Одна из учениц Академии 1890-х годов художница-гравер А. П. Остроумова-Лебедева вспоминала:

ему удалось продать 5 эскизов за 115 рублей [13, с. 37]. Для сравнения приведем примеры столичных расценок того времени. А. А. Рылов вспоминал, что снимал комнату на Офицерской улице (ныне ул. Декабристов) за 10 рублей в месяц. В 1890 году в академическом буфете для учащихся один стакан чаю со сливками и булкой стоил 5 копеек, а одна порция сосисок – 10 копеек. В то же время А. А. Рылов отмечал, что обед из двух блюд в «греческой кухмистерской» стоил 20 копеек («дешево и сытно, но уж очень невкусно») [11, с. 22–23].

³ По данным Отчетов кассы учащихся в ИАХ, в 1897 году приход по балу составил 7 282 руб. 68 коп., а расход 4 150 руб. 39 коп. В 1900 году приход по балу составил 15 093 руб. 31 коп., а расход – 7 868 руб. 40 коп. [2].

«Мы не все время только работали, мы умели и веселиться. Каждый год в бывшем Дворянском собрании (нынешняя филармония) студенты Академии устраивали общественный бал. Он считался в году одним из самых оживленных и интересных. На него съезжалось несколько тысяч народа. Студенты устраивали громадные костюмированные процессии. Темы брали из мифологии, из сказочного эпоса, народного, были и юмористические» [10, с. 77].

Среди членов кассы избиралась специальная бальная комиссия, которая отвечала за организацию: на конкурсной основе выбиралась тема бала, изготавливались декорации и специальные киоски, где должны были продаваться напитки, цветы и разыгрываться картины, печатались афиши и пригласительные билеты. Программу бала необходимо было согласовать с Министерством Императорского Двора, Министерством Внутренних дел, Петербургским градоначальником, Вице-Президентом Академии художеств и Академическим Советом. Последний утверждал эскизы живых картин и художественных процессий. С разрешения Дирекции Петербургских театров для постановки живых картин брались в аренду костюмы, бутафорские вещи и мебель. Афиши и билеты распространялись не только среди академической молодежи, но и в крупных магазинах, а также в редакциях газеты «Новое время» или журнала «Нива». Так, например, в дневнике в записи от 24 января 1896 года Рушиц записал: «С часу дня ездил вместе с Химоной улаживать разные балльные дела. Раздавали афиши в редакции газет на Невском. Это веселило нас. Свежий воздух, езда утомили меня физически, что иногда так приятно» [13, с. 38].

Для особых благотворителей существовали так называемые «почетные» пригласительные билеты, которые приобретались за отдельные пожертвования, нередко доходившие до ста рублей. Таким образом, у владельца оставался на руках не просто билет, а памятный рисунок – редкий экземпляр прикладной графики. Как правило, на изготовление такого билета объявлялся конкурс, с особой тщательностью разрабатывался рисунок, который выполнялся офортом на китайской бумаге. В настоящее время образцы таких билетов сохранились в различных музейных собраниях (ГРМ, Гос. музей-заповедник «Петергоф», ГИМ и др.) [7].

Во время бала, помимо представления живых картин и торжественных процессий, устраивались конкурсы костюмов, а художественные произведения разыгрывались в лотерею-аллегри на сумму не выше 1500 рублей в пользу недостаточных учеников. За лучшие костюмы присуждались премии от профессоров Академии, от студентов и публики. Наградой выигравшим служили работы знаменитых художников и профессоров:

И. К. Айвазовского, Н. Н. Каразина, Л. Ф. Лагорио, В. В. Матэ, И. Е. Репина и других.

Для бала в феврале 1896 года Рущиц не только помогал распространять афиши, но и разрабатывал цветовую палитру для декораций, а также писал сами декорации. Насколько это было хлопотно, мы можем судить с его слов: «Целый день провел в Академии занятый балом. После 11 часов вечера мы собрались в классе, отведенном для написаний декораций для бала. Оставались там до 6-ти утра» [13, с. 39]. Кроме того, накануне торжества Рущиц вместе с Николаем Химоной и Константином Вроблевским ходили к профессорам (В. Е. Маковскому, А. А. Киселеву, И. И. Творожникову), чтобы просить о премии для бала. А. А. Рылов так разъяснял эту традицию: «Более галантные и красивые студенты, обладавшие приличными костюмами, ездили к знаменитым артистам, приглашая принять участие в художественном бале: продавать в киосках шампанское. Другие посещали известных художников и вручали им почетные билеты. Художники вместо денег часто давали за билет свои произведения для лотереи или для премии за костюмы» [11, с. 72]. Можно представить, насколько яркими и колоритными были молодые люди, ученики пейзажной мастерской, благодаря сохранившемуся описанию одного из них: «В самом деле, разве мы русские типы? <...> Красивый грек Химона или Чумаков, загорелый, как арап, Калмыков – не то грек, не то крымский татарин, Столица – усатый запорожец, напоминавший Тараса Шевченко. Высокие красивые блондины поляки Рущиц и Вроблевский» [11, с. 94]. Не случайно аристократическая внешность Рущица напомнила его коллегам Игорю Грабарю и Осипу Бразу образ короля Филиппа IV с портрета Диего Веласкеса. Поэтому в 1896 году Браз принял решение написать портрет с Рущица, а затем успешно его демонстрировал на разных выставках [13, с. 39]⁴.

Бал в Дворянском собрании состоялся 3 февраля 1896 года. Рущиц вспоминал, что вход был украшен павильоном в индийском стиле. Также были установлены два киоска – «египетский» и «декадентский»⁵. Живые картины были представлены на три темы: «Суеверия», «В гареме», «Данте и Беатриче». В оформлении балов использовали актуальные на тот период художественные темы, которые откликались на последнюю моду.

1897–1898 годы стали рубежными в творчестве Рущица. Он закончил Академию и получил звание художника. Не прерывая свои петербургские

⁴ Портрет Ф. Рущица кисти О. Э. Браз неоднократно экспонировался на выставках «Мир искусства» (в Петербурге в 1901, в Москве в 1902). Воспроизведен в каталоге 16-й выставки картин Московского общества любителей художеств под названием «Портрет Г-на Р.» (М., 1896–1897. С. 33).

⁵ Термин «декадент» получил широкое распространение в русской критике во второй половине 1890-х годов. Как правило, декадентством называли все попытки новых исканий в искусстве и литературе, всё неординарное, отмеченное новизной и неожиданностью решения. Со слов Грабаря, «декадентством окрестили в России то, что в Париже носило название L'art nouveau – «новое искусство» [5, с. 119].

связи, вернувшись в родное гнездо в Богданово, он писал там картины, а затем лично привозил их на вернисажи в Петербург. Он старался совмещать участие в Весенних выставках в Академии (где был в составе Комитета) и выставках нового объединения «Мир искусства». Поэтому интерес к многолюдным увеселительным мероприятиям у него несколько ослабел. В дневнике он вскользь упомянул о прошедших костюмированных балах (22 января 1897 года – в залах Дворянского собрания, 7 февраля 1898 года – в польском музыкальном клубе «Лютня» [Lutnia], 14 февраля 1899 – Польский бал). Несмотря на то, что Рущиц всегда интересовался музейными собраниями, временными выставками, современной литературой, музыкой и театром, он не один раз подчеркивал, что быстро уставал от шумных компаний и предпочитал тишину.

Более подробно он осветил подготовку к балу, который состоялся в Таврическом дворце 12 февраля 1900 года. Этот бал решено было провести под «Августейшим покровительством» Президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича. В записке от 13 января 1900 года вице-президент Академии граф И. И. Толстой и председатель кассы профессор В. А. Беклемишев просили разрешения у Президента провести очередной ученический бал в «греческом» стиле и устроить «Панафинейские» игры, т.е. борьбу атлетов, бега и пр. «Ученики обещают, что все будет вполне прилично, и никого шокировать игры не будут» [3, л. 31], – уверял И. И. Толстой князя. Бал прошел под темой «Торжество красоты, или Фрина на Элевсинском празднестве». Во главе процессии, изображающей шествие богов Вакха, Деметры-Цереры и группу Фрины, был археолог и знаток древнего искусства профессор А. В. Прахов, который читал в Академии лекции по истории искусств.

Царившую на вечере атмосферу передает отзыв критика в одной из газет: «Дух эллинизма жив среди петербургской публики. В этом мне пришлось убедиться на балу художников 12 февраля. Не только в декорациях, в живых картинах, процессиях («Торжество красоты – Фрина», Церера, Вакх, сонм богов, борьба и пр.). Но и в отдельных костюмах чувствовался этот дух. Когда Диоген (первый приз), катя перед собой бочку, появился среди черных фраков и белых декольте, слышалось хлопанье в ладоши и одобрителное «браво» <...> Эффектен и выдержан был костюм г. Глаголина (второй приз), молодого артиста Малого театра. Он изображал юношу-грека с лавровым венком на голове. Среди дамских костюмов замечательным изяществом отличались костюмы г-жи Петипа и Бакеркиной, затем Аиды, турчанки и японки» [6].

Рущиц вспоминал, что специально для лотереи этого бала он исполнил пастель «Костел Святой Анны». Однако общая феерия праздника

растворилась и померкла по сравнению с тем обаянием и интересом, которые вызвала у Рущица художница Елена Маковская (1878–1967). Он писал: «С Вальтером еду на бал около 11-ти. Давка ужасная, трудно ориентироваться. Она в розовом платье цвета олеандра. Весь вечер мы вместе. Она весела, мила, добра. Знакомит меня с матерью. Провожая ее до кареты. Я не танцевал, потому что она не хотела, но, когда она вышла, с г-жой З. полетел в мазурке» [13, с. 112]. С Еленой, дочерью известного салонного живописца К. Е. Маковского, Рущиц познакомился в 1898 году. Их искренняя дружба переросла в большое чувство, к несчастью, для него кратковременное. Спустя некоторое время Елена вышла замуж за венского скульптора Рихарда Лукша и переехала жить в Германию.

Участвуя в художественном оформлении костюмированных балов, Рущиц получил бесценный опыт. Талант декоратора, сценографа, художника костюмов и общественного деятеля он продолжал применять и в будущем. Однажды он хотел использовать свои давние петербургские связи во время организации благотворительного детского вечера-базара в Вильнюсе в январе 1912 года. Рущиц планировал устроить костюмированное шествие по улицам города, но не получил на это разрешение местных властей. Тогда он выслал в Петербург две срочные телеграммы с просьбой о помощи и заступничестве – Президенту Академии художеств великой княгине Марии Павловне, а также художнику и критику Александру Бенуа [1, л. 31–35; 4]. Однако, не дождавшись должного ответа, он был вынужден организовать праздник без шествия. Благотворительная ярмарка в пользу Дома Сердца Иисуса под названием «В мире сказок и игрушек» состоялась 14–16 января 1912 года в Городском зале Вильнюса [14, с. 28].

Список использованной литературы:

1. Российский государственный исторический архив. С.-Петербург. РФ (РГИА). – Ф. 789. Оп. 11. 1891. Д. 93. Рущиц Фердинанд-Эмануил Эдуардович.
2. Российский государственный исторический архив. С.-Петербург. РФ (РГИА). Ф. 789. Оп. 11. 1890. Д. 34. Дело Канцелярии ИАХ о кассе учащихся в Императорской Академии художеств.
3. Российский государственный исторический архив. С.-Петербург. РФ (РГИА). Ф. 789. Оп. 12. 1899. 7-Ж. Об исходатайствовании разрешения на устройство художественного вечера в пользу кассы учащихся.
4. Отдел рукописей Государственного Русского музея. С.-Петербург. РФ (ОР ГРМ). – Ф. 137. 1912. Д. 1502. Телеграмма Ф. Э. Рущица А.Н. Бенуа.
5. Грабарь, И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. – М.: Республика, 2001.
6. Д-ов О. Бал художников // Театр и искусство. – 1900. – 20 февраля. – № 8. – С. 162.
7. Демиденко, Ю. Б. Петербургские балы художников // Наше Наследие. – 1996. – № 38. – С. 34–40.

8. История русской музыки. Т. 10. В, кн. 1: 1890-1917: хронограф / [под общ. науч. ред. Е. М. Левашева]. – М.: Языки славянских культур: издатель А. Кошелев, 2011.
9. Колесникова, А. В. Бал в России: XVIII – начало XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
10. Остроумова-Лебедева, А. П. Автобиографические записки. – М.: Изобразит. искусство, 1974. – 3 т.
11. Рылов, А. А. Воспоминания. – Л.: Художник РСФСР, 1977.
12. Фрадкина, Э. Зал Дворянского собрания: Заметки о концерт. жизни С.-Петербурга. – СПб.: Композитор, 1994.
13. Dziennik. Cz. 1, Ku Wilnu 1894–1919 / Ferdynand Ruszczyc; wybor, uklad, oprac. i wstep Edward Ruszczyc. – Warszawa: Secesja, 1994.
14. Ferdynand Ruszczyc 1870–1936: zycie i dzieło: katalog wystawy: Muzeum Narodowe w Krakowie; [tekst S. Krzysztofowicz-Kozakowska; A. Kroplewska-Gajewska]. – Kraków: MN, 2002.



Илл. 1. О. Э. Браз. Портрет Ф. Руцица. Местонахождение неизвестно. Воспр. по: Каталог 16-й выставки картин Московского общества любителей художеств. – М., 1896–1897. – С. 33



Илл. 2. Чикин А. Художественно-костюмированный бал в пользу учеников Высшего художественного училища при Академии художеств, данный в Дворянском собрании 12 февраля 1898 года

ВО ВТОРНИКЪ, 24-ГО ЯНВАРЯ 1895 ГОДА,
ВЪ ЗАЛАХЪ

ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ

ИМѢЕТЪ БЫТЬ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕРЪ

ВЪ ПОЛЪЗУ НЕДОСТАТОЧНЫХЪ УЧАЩИХСЯ
ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧЕБНИКА
ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПО СЛѢДУЮЩЕЙ ПРОГРАММѢ:

ОТДѢЛЕНІЕ I.

РАФАЭЛЬ.

Опера въ 1 дѣйствіи, музыка А. С. Аронскаго.

Рафаэль	Г-жа М. А. С.
Фориарина	Г-жа Е. К. М.
Кардиналь	Г-нъ Б. Т. С.
Пѣвецъ	Г-нъ Н. Н. Ф.

Хоръ г. Архангельскаго. Оркестръ Итальянской оперы подъ рук. АВТОРА.
Сценическая постановка Г-на О. О. Де

ОТДѢЛЕНІЕ II.

1) «Донъ-Жуанъ»	орк. Ортега (XVIII в.)
2) «Алла»	Дюма (XVII в.)
3) «Алла»	Дюма (XVII в.)
4) «Алла»	Дюма (XVII в.)
5) «Алла»	Дюма (XVII в.)
6) «Алла»	Дюма (XVII в.)
7) «Алла»	Дюма (XVII в.)
8) «Алла»	Дюма (XVII в.)
9) «Алла»	Дюма (XVII в.)
10) «Алла»	Дюма (XVII в.)

ЖИВАЯ КАРТИНА
„НОЧНОЙ ДОЗОРЪ“
РЕЖИССЕРЪ

ОТДѢЛЕНІЕ III.

1) «Алла»	Дюма (XVII в.)
2) «Алла»	Дюма (XVII в.)
3) «Алла»	Дюма (XVII в.)
4) «Алла»	Дюма (XVII в.)
5) «Алла»	Дюма (XVII в.)
6) «Алла»	Дюма (XVII в.)
7) «Алла»	Дюма (XVII в.)
8) «Алла»	Дюма (XVII в.)
9) «Алла»	Дюма (XVII в.)
10) «Алла»	Дюма (XVII в.)

ЖИВАЯ КАРТИНА
„ЛОБИЩЕ“
РЕЖИССЕРЪ

ОТДѢЛЕНІЕ IV.

1) «Алла»	Дюма (XVII в.)
2) «Алла»	Дюма (XVII в.)
3) «Алла»	Дюма (XVII в.)
4) «Алла»	Дюма (XVII в.)
5) «Алла»	Дюма (XVII в.)
6) «Алла»	Дюма (XVII в.)
7) «Алла»	Дюма (XVII в.)
8) «Алла»	Дюма (XVII в.)
9) «Алла»	Дюма (XVII в.)
10) «Алла»	Дюма (XVII в.)

ЖИВАЯ КАРТИНА
„МАЙСКАЯ НОЧЬ“
РЕЖИССЕРЪ

А ПО ЭТОМУ.



Илл. 3. Афиша художественно-музыкального вечера 24 января 1895 года в залах Дворянского собрания в пользу недостаточных учащихся ВХУ при ИАХ



*Илл. 4. Афиша бала 3 февраля 1896 года в залах Дворянского собрания в пользу недостаточных учащихся ВХУ при ИАХ
(по рисунку В. А. Андреева)*

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕРДИНАНДА РУЩИЦА

Фердинанд Рущиц – один из самых ярких представителей искусства конца XIX – начала XX века. В его творческом наследии, кроме живописи и рисунка, огромное значение занимает сценография и графический дизайн. После окончания Академии художеств в Петербурге (1897) он практически одиннадцать лет посвящает исключительно живописи. Очень быстро Рущиц приобрёл славу блистательного живописца. Признание таланта художника принесло написанное в 1898 году в Богданово произведение «Земля». Весной 1899 года «Земля» впервые была выставлена в Петербургской Академии художеств, а зимой того же года – в Варшаве, где её сразу же приобрело Общество поощрения изящных искусств «Захента». Популярность картины и имя её автора молниеносно разнеслись прессой. Своеобразным следствием известности стало назначение Рущица на должность профессора в Школе изящных искусств в Варшаве (1904–1907) и Академии искусств в Кракове в 1907–1908 учебном году.

В конце 1908 года художник переехал на постоянное жительство в Вильно и был связан с этим городом до конца своей жизни. В это же время Рущиц написал свое последнее живописное произведение – «Гнездо».

Весь свой талант, все творческие силы художник направил на оживление в Вильно художественной жизни, а также повышению уровня печатно-издательского дела. Этот, казалось бы, внезапный поворот в деятельности Рущица был по-разному воспринят его современниками. Некоторые считали, что он зря тратит свой талант, теряет свою личность¹. Однако для художника возможность работать для любимого города и виленского общества была воплощением прежних мечтаний. Он приступил к реализации своих идей с большим рвением и энергией. Желанием художника было эффективно говорить с обществом Вильно через прекрасную изданную книгу и театр. Рущиц задался целью пробудить виленское общество «из состояния безразличия к красоте»².

Книжная графика

Оформление книг играло в творчестве Фердинанда Рущица важную роль. В течение 25 лет своей деятельности в этой сфере он оформил и разработал графический дизайн для более 50 книг и журналов. Благодаря его стараниям и участию в оформительской работе книг запущенное годами

¹ Ferdynand B. Ruszczyć. Grafika Użytkowa W Twórczości Ferdynanda Ruszczyca. – Warszawa. – 1982. – С. 215.

² Ferdynand Ruszczyć 1870–1936. Katalog. Muzeum Narodowe w Warszawie. – Warszawa, 1964. – С. 15.

виленское издательское дело обрело признание. Издания, которые появились ввремя виленского периода, исполнены в традиционной для живописного творчества Рушица стилистике. Художник-певец родного пейзажа остался верным своей земле, стараясь всегда подчёркивать ее культурные и исторические традиции.

Рушиц создавал свои оформительские проекты в основном на бумаге или кальке тушью, гуашью или карандашом, иногда используя цветную подкладку. На многих из рисунков он оставлял заметки и рекомендации-подсказки для типографии. Излюбленным цветом его графических работ был солнечно-желтый, обладающий настолько неповторимой экспрессией, что позже его начали называть «рушицовским цветом»³. Художник сочетал его иногда с оттенками серого и серебряного тонов. Каждая большая графическая работа Рушица – это цельное, сбалансированное произведение, в котором использованные декоративные элементы выполняют строго определённую роль.

Заставки, виньетки, орнаменты художника никогда не имели исключительно декоративного характера, они всегда были связаны с содержанием книги, а их символика служила, прежде всего, подчёркиванию мысли, содержащейся в тексте. Работая над графическим дизайном книг, Рушиц старался приблизить читателю дух эпохи с помощью использованных небольших графических элементов, а также усилить восприятие идей автора текста.

Рушиц взял на вооружение слова Уильяма Морриса, которые записал в своём дневнике, что «нашими учителями должны быть природа и история»⁴. Слова Морриса стали основой для большинства концепций и реализаций Рушица, на это указывают графические произведения художника. Всегда, когда это было возможно, он обращался к природе и народным традициям.

Поскольку в выступлении не представляется возможным подробно рассказать обо всех достижениях художника в графическом дизайне, остановимся на произведениях наиболее известных, где его манера предельно чётко выражена, а также тех, которые показывают, как выглядело развитие этой грани его творчества на протяжении более двадцати лет.

В книжной графике Рушица можно выделить два основных периода: с 1910 по 1915 и с 1919 по 1932 год. Рассказ о книжной графике, созданной после 1910 года, необходимо предварить напоминанием о некоторых ранних работах, созданных в период пребывания художника в Варшаве и Кракове. Графические проекты, сделанные перед переездом в Вильно, создавались

³ Ferdynand B. Ruszczyć. Grafika Użytkowa W Twórczości Ferdynanda Ruszczyca. – Warszawa, 1982. – С. 215.

⁴ Ferdynand Ruszczyć. Dziennik. 9 X 1902 r.

обособленно от его живописного творчества и своим характером отличаются от более поздних работ.

В 1904 году к Рущицу обратился Антоний Потоцкий, редактор и издатель *La Pologne Contemporaine* с просьбой сделать обложку к журналу, выходящему в Париже. К выполнению этого заказа художник приступил с большим запалом. Он изрисовал набросками страницы тетради, создав несколько вариантов композиции. В конечном варианте был выбран «Пахарь» – образ, заимствованный из недавно завершенного произведения «Земля», которое все еще будоражило сознание художника (илл. 1). Использование этого мотива для маленького формата журнала не было самым лучшим решением и подверглось многочисленной критике современников.



*Илл. 1. Обложка журнала La Pologne Contemporaine.
1904. Национальный музей в Варшаве Rys.Pol. 15942 MNW*

В феврале 1904 года, когда Рущиц начал преподавать в Школе изящных искусств в Варшаве, по собственной инициативе он создал два эскиза для журнала «Химера», обложки предыдущих выпусков которого не импонировали художнику (илл. 2, 3). На одной из них Рущиц изобразил

Павлина (один из любимых мотивов Сецессии). Эта птица, символ тщеславия, была выражением отношения художника к самому журналу и его художественной программе. На рисунке виден размах композиции, смело и легко нарисованная линия подчёркнута бледно-синим цветом. На втором рисунке изображены стилизованные перья. Проект показал Рушица как выдающегося художника-иллюстратора и стал анонсом его будущих графических работ.



Илл. 2. Обложка к журналу «Химера». 1904. Национальный музей в Варшаве. Rys. Pol. 15940 MNW



Илл. 3. Обложка к журналу «Химера». 1904. Национальный музей в Варшаве. Rys. Pol. 15941 MNW

1910–1915 гг.

Около 1910 г. в Вильно появились первые признаки возрождения художественно-культурной жизни. В это время группа молодых писателей и актеров начала собираться на совместные творческие вечера. Так возникло начало будущей литературно-художественной группы, под названием «Банда», взявшей в качестве девиза цитату Юлиуша Словацкого: «Духи художников как журавли старые и всеведущие». Кульминацией деятельности «Банды» стал выпуск журнала *Zórawce*, где были опубликованы произведения членов группы. Издание журнала осуществлялось за счёт членов общества, с поддержкой издателя Завадского. В дальнейшем отсутствие собственных средств и неспособность получения дальнейшего кредита сделало невозможным продолжение публикации. Фердинанд Рушиц занялся художественным оформлением издания, создав обложку, титульный

лист и некоторые орнаменты в тексте (илл. 4). Все это он дополнил тремя рисунками интерьера своей квартиры во Влохах под Варшавой.



Илл. 4. Обложка журнала Zórawce (Журавли). 1910

Романтическая литература, а особенно творчество Юлиуша Словацкого были очень близки Фердинанду Рущицу, о чем он неоднократно писал в своем дневнике. Этот интерес нашел свое отражение в театральных постановках двух произведений этого поэта – «Лилла Венеда» (Вильно, 1909) и «Балладина» (Варшава, 1914). В 1910 году был опубликован сборник *Immortele*, собранный из произведений и писем Юлиуша Словацкого в оформлении Рущица. Вся книга была задумана единообразно как в стилистическом, так и в цветовом плане. *Immortele* Словацкого напечатан на кремовой бумаге ручной работы, и каждая страница текста по замыслу Рущица окружена ветвями оранжевой мимозы (илл. 5). Эти романтические элементы приближают нас к эпохе великого поэта, намекают на атмосферу, созданную Рущицом в 1909 году – оформление пролога к «Лилле Венеда» с могилой Юлии Альпинуллы.



Илл. 5. Обложка издания *Immortele* Юлиуша Словацкого, 1910

Также в 1910 году в оформлении Фердинанда Рушица была опубликована книга Юзефа Белиньского *Szubrawscy w Wilnie*, посвященная деятельности давно забытого Виленского общества. «Общество Шубравцов (Прохвостов)» – объединение виленских либералов – состояло из интеллигенции и помещиков (илл. 6). Оно действовало в Вильно в течение 1817–1822 годов. Автор книги, как и Фердинанд Рушиц, был членом возобновленного в Вильно в 1900 году «Общества Шубравцов», просуществовавшего до 1939 года.



Илл. 6. Проект обложки книги Юзефа Белиньского «Шубравцы в Вильно 1817–1822». 1910. Национальный музей в Варшаве.
Rys. Pol. 16143 MNW

До 1905 года в Литве, как и в России, было запрещено печатать издания на польском языке. Только реформа закона о печати, объявленная после революции 1905 года, позволила учреждать польские журналы. Тотчас же в Вильно появилось несколько ежедневных газет, в том числе «Литовский курьер» и «Виленский дневник». Однако не существовало иллюстрированного журнала, где обсуждались бы вопросы искусства и культуры региона, который знакомил бы с культурными традициями Вильно. Желание издать такой журнал не отпущало Рущица долгое время.

В конце 1909 года планы художника стали реальностью. В декабре того же года был опубликован первый пробный выпуск журнала «Виленский еженедельник». Всего вышло 16 номеров журнала, а в апреле 1911 года царские власти закрыли еженедельник. Фердинанд Рущиц и Вацлав Гизберт-Студницкий взяли на себя тяжелую ношу по изданию журнала. Рущиц как художественный руководитель издания отвечал за художественное оформление (илл. 7, 8). Образцом для иллюстраций ему послужили старые гравюры с видами Вильно, буквально добытые из городского архива с помощью Студницкого. Несколько номеров «Виленского еженедельника» имели исключительный характер. Так, к примеру, номер 13 был полностью посвящён Минску, истории и современности города; в 14 номере – опубликован отчет с выставки изящных искусств в Минске (илл. 9), 11 и 12 номера (так называемые литовские) посвящены 500-летию Городельской унии. В этих номерах опубликовано около 40 фотографий Литвы, а также несколько десятков страниц текста об истории, культуре и обычаях региона. «Виленский еженедельник» сыграл важную роль в социально-политической ситуации того времени. Большое участие в редактировании, а также стремление обеспечить самый высокий художественный уровень журнала требовал от Рущица много работы и самоотверженности.



Илл. 7. Вырастающий из горшка плющ. Виньетка для «Виленского еженедельника». Март 1911. Национальный музей в Варшаве.

Rys. Pol. 16219 MNW



Илл. 8. Орнамент из цветов. Эскиз обложки «Виленского еженедельника». 1910. Национальный музей в Варшаве. Нр инв. Rys. Pol. 15945 MNW



Илл. 9. Отдел декоративно-прикладного искусства на выставке в Минске. Рисунок для «Виленского еженедельника». Март, 1911. Национальный музей в Варшаве. Rys.Pol. 16220 MNW

В 1912 году в Вильно вышел в свет иллюстрированный ежемесячник «Литва и Русь», в котором рассказывалось о культуре и истории этих территорий. Второй выпуск третьего тома был полностью посвящён Владиславу Сырокомле (илл. 10). Фердинанд Рушиц выполнил графическое решение этого номера, объединившее 12 рисунков.



Илл. 10. Заставка к иллюстрированному ежемесячнику «Литва и Русь». «Памяти Сырокомли». Август, 1912. Национальный музей в Варшаве. Rys. Pol. 15957 MNW

Многовековые традиции Великого Княжества Литовского, а особенно история Вильно были в центре художественных интересов Фердинанда Рушица. В своем искусстве он стремился осветить и возродить забытые страницы истории региона. Примером такой деятельности стало издание – альбом акварелей Францишка Смуглевича с изображениями Вильно на рубеже XVIII–XIX вв., напечатанное в типографии Завадского. Альбом «Вильно 100 лет тому назад в акварелях Франтишка Смуглевича» был создан благодаря идее Фердинанда Рушица и с помощью архивиста Вацлава Студницкого. Художник разработал графическое оформление для 21 акварели и дополнительно создал 20 рисунков для издания (илл. 11). К альбому был выпущен красочный план городских стен и ворот начала XIX века по проекту Рушица.



Илл. 11. Карта Вильно к альбому «Вильно 100 лет тому в акварелях Франтишка Смуглевича». 1912

В 1913 году Здислав Клецинский, один из молодых, начинающих поэтов, недавний участник литературно-художественной группы «Банда», дебютировал со сборником стихов, изданным в Вильно под названием «Похороны куклы». Для этого издания Рушиц нарисовал виньетку на обложке и титульную страницу. На титульном листе изображена лежащая «мертвая кукла», на которую падают с висящей над ней занавески лепестки роз (илл. 12). Этот рисунок отсылает к стихотворению, давшему название всей книге.

Начало Первой мировой войны прервало обширную художественную деятельность Рушица. В 1915 году приближающийся германо-русский фронт вынудил художника уехать в его родное Богданово.

В целом графическое творчество Рушица в 1910–1915 годы – это период, изобилующий работами на самом высоком художественном уровне. Такие издания, как *Zórawse*, «Вильно 100 лет тому назад» или «Виленский еженедельник», являются одними из лучших достижений Рушица в графическом дизайне и по праву вошли в мировую историю книжной графики.



Илл. 12. Титульная обложка к изданию Здислава Клецинского
«Похороны куклы». Вильно. 1913

1919–1932 гг.

После возвращения в Вильно в 1919 году Фердинанд Рушиц возобновил свою обширную художественную и культурную деятельность, которую прервала Первая мировая война. Возрождение Университета Стефана Батория и работа, связанная с созданием факультета изящных искусств, полностью поглотили художника. Таким образом, деятельность Рушица в области графического дизайна временно отошла на второй план.

В 1919–1924 годах художником было создано около десятка графических проектов, а в последующие годы (до 1931) работа в университете и исполнение многих обязанностей свели работу над книжной графикой к единичным примерам. По сравнению с периодом до начала Первой мировой войны, когда Рушиц полностью оформлял книги, теперь он создавал только дизайн обложек. Художник не брал на себя таких амбициозных издательских планов, как раньше, хотя, как и в предыдущий

период, оформлял в основном все издания, посвященные истории и современности Вильно. Все элементы архитектуры богатого памятниками города служили ему образцом для иллюстраций.

Обращение к историческим мотивам означало, что некоторые графические проекты Рушица потеряли независимость и своеобразие, которые характеризовали его работы в ранний период. Об этом свидетельствует обложка, созданная художником для книги «Вильно» известного историка Хенрика Мосьцицкого, изданной в 1921 году с фотографиями Яна Булгака. В обложке Рушиц воспроизводит фрагмент лепнины костёла св. Петра и св. Павла в Вильно.

В 1922 году по инициативе Рушица начал выходить журнал академической молодежи *Alma Mater Vilnensis* (илл. 13). Как вспоминает Ян Булгак, «он сразу же одел его в красивую обложку собственной идеи, дал для публикации две свои статьи и покровительствовал несколько лет ежегоднику с горячей добротой»⁵.



*Илл. 13. Обложка журнала академической молодежи
Alma Mater Vilnensis. Вильно. 1922*

⁵ J. Bułhak, *Wiek męski Ferdynanda Ruszczyca*. [w:] Ferdynand Ruszczyć, *Życie i dzieło*. – Wilno, 1939. – S. 221.

Спустя два года после выхода в свет книги Хенрика Мосьцицкого о Вильно профессор Университета Стефана Батория архитектор Юлиуш Клос опубликовал «Пейзажный путеводитель по Вильно». Это был первый изданный после войны путеводитель, рассказывающий об архитектурных памятниках города. Обложка путеводителя повторяет декоративные решения, ранее применявшиеся Рущицем в альбоме «Вильно 100 лет тому назад». На обеих обложках центральное место занимает медальон с гербом Вильно, а королевская корона, венчающая оба изображения, выполнена из мелких растительных элементов (илл. 14). Справочник Клоса был переиздан еще два раза (в 1929 и 1937 годах), что подтверждает постоянно растущий интерес виленского общества к истории и памятникам архитектуры собственного города.



*Илл. 14. Обложка издания Юлиуша Клоса
«Пейзажный путеводитель по Вильно». 1924*

В 1930 году вышел первый том изданной Воеводским региональным комитетом монографии «Вильно и виленская земля». Большую роль при его создании сыграл Фердинанд Рущиц, ставший художественным руководителем издания. Он наблюдал за художественным решением, подбирал иллюстрационный материал, а также макетировал издание. Для его оформления Рущиц использовал свои старые рисунки и графические проекты.

В 1919–1932 годах появилось еще несколько книг, для которых художник создал обложки. В большинстве случаев Рущиц ограничился скромными маленькими виньетками, которые вставлял в монохроматические обложки (*Rzut oka na historię książki wileńskiej, Księga pamiątkowa USB*).

Педагогическая работа и широко осуществляемая художественно-культурная деятельность в некотором смысле повлияли на уровень работ, возникших после 1919 года. Обилие занятий, отсутствие достаточного количества времени для творческой работы способствовали, безусловно, рассеиванию его таланта. В этот период мало было сказано о Рущице как художнике, не было замечено его графических работ, но о нем много писали как о человеке и культурном деятеле⁶.

Плакаты

Деятельность Фердинанда Рущица в области графического дизайна не ограничивалась только оформлением книг. Реализуя свою теорию о красоте даже в самом маленьком предмете, художник оформлял продовольственные и почтовые карточки, был автором многих проектов: марок, значков и штандартов для различных общественных организаций и школ.

Отдельным, довольно значимым разделом в графическом наследии Рущица являются плакаты, которые создавались к выставкам и юбилейным торжествам. В плакатах, исполненных во время его деятельности в Вильно, художник демонстрирует те черты «рущицкого» стиля, которые стали очевидными в книжных проектах: оригинальность, смелость и размах композиций, легкость рисунка, живописный подход к предмету, повторяющиеся отсылки к мотивам народного искусства, а также интерес к истории и архитектуре ставшего ему родным города.

Уже с конца XIX века в маленьком провинциальном литовском городке Шавли (теперь Шауляй) в начале сентября проходили ежегодные сельскохозяйственные выставки. По просьбе организаторов для очередной выставки в Шавлях Фердинанд Рущиц сделал свой первый плакат (илл. 15). Учитывая существующую политическую ситуацию, плакат содержал текст на русском, польском и литовском языках, информирующий о сроках открытия выставки, а выполненная автором цветная иллюстрация знакомила посетителей с атмосферой и характером выставки. Хотя это была первая работа художника подобного типа, она обнаруживает смелость композиции, а яркая цветовая гамма делает плакат одним из лучших графических произведений художника.

⁶ Ferdynand B. Ruszczyć. *Grafika użytkowa w twórczości Ferdynanda Ruszczyca*. – Warszawa, 1982. – С. 248.



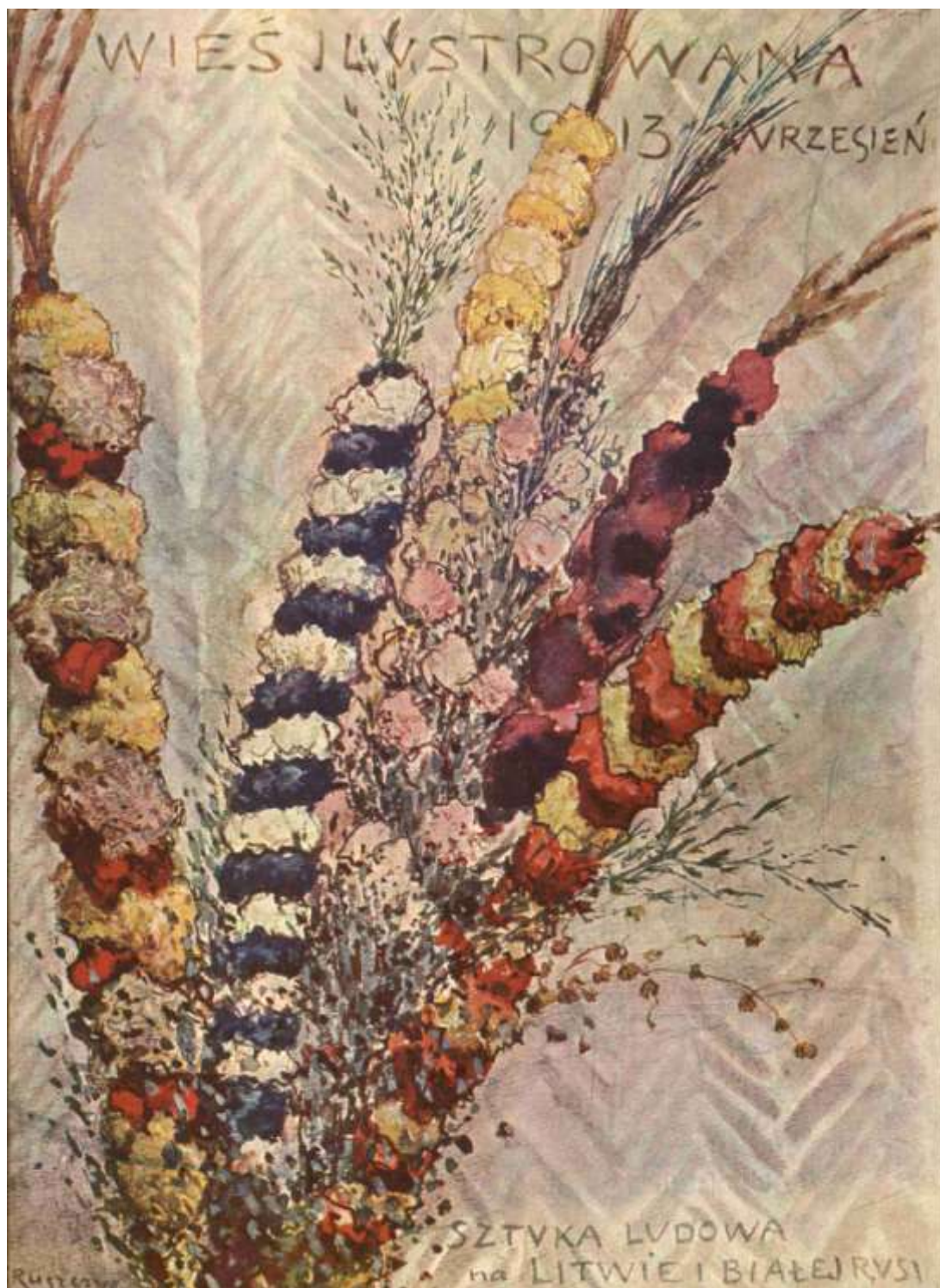
Илл. 15. Плакат «Сельскохозяйственная выставка в Шавлях». 1910

Во второй половине сентября 1913 года Рушиц принял участие в открытии в Вильно выставки промышленности и народного творчества «Базар». На открытии «Базара» публике был представлен красочный плакат, разработанный художником, который «затмил великолепие Ратуши». На темно-красном фоне изображен герб Погоня в образе черного рыцаря, скачущего с мечом в правой руке и щитом в левой, в окружении разноцветных виленских верб и полосок (илл. 16). Царская цензура подвергала сомнению дизайн плаката, считая, что щит рыцаря с помещенным на нем стилизованным крестом напоминает решетку и, таким образом, имеет политический подтекст, относящийся к притеснению народов Литвы и Беларуси. Только после небольшой доработки плакат был утверждён, без этого компромисса само мероприятие могло быть отменено.



*Илл. 16. Плакат выставки промышленности и народного творчества
«Базар». 1913. Национальный художественный музей Литвы*

В связи с этой выставкой Эдвард Слоньский посвятил номер ежемесячного журнала *Wieś Ilustrowana* народному искусству Литвы и Беларуси. Руциц разработал виньетку для титульного листа и обложку, на которой изобразил букет пасхальных верб, столь же красочных, как плакат, – характерный традиционный мотив народного творчества (илл. 17).



*Илл. 17. Обложка журнала «Иллюстрированная деревня».
Народное искусство Литвы и Беларуси. Сентябрь, 1913*

Начало Первой мировой войны прервало деятельность Рущица. Только после войны он смог вернуться к своим обширным интересам. В 1919 году в Вильнюсе был основан Комитет строительства памятника Освобождения. Рущиц разработал плакат на сбор средств для сформированного Комитета. В плакате он изобразил крыло орла, разрывающего рабские цепи более чем столетнего царского плена (илл. 18).



*Илл. 18. Рисунок к плакату Комитета строительства памятника
Освобождения. Вильно. 1920*

В межвоенный период Фердинанд Рушиц был членом почти всех комитетов и обществ, действующих в Вильно. Он разработал множество социальных плакатов, которые напоминали о важных событиях, происходящих в городе, торжествах и юбилеях.

В 1931 году Рушиц создал свой последний плакат по случаю Архиерейского Евхаристического конгресса. На фоне белых и серебряных лилий с вкраплениями золотых бликов художник изобразил золотую готическую монстрацию, которая напоминает фасад позднеготической церкви св. Анны в Вильно (илл. 19).



Илл. 19. Плакат Архидиецизального Евхаристического конгресса в Вильно. 1931

Мелкие печатные формы

Существенным дополнением к обширной деятельности Фердинанда Рущица в области графического дизайна являются рисунки для различных мелких печатных форм. Художник разрабатывал этикетки для спичечных коробков, билеты для провинциальных балов, акцизные и почтовые марки, а также открытки и продовольственные карты. В своих графических проектах он часто использовал элементы архитектуры Вильно и события его богатого прошлого.

Одним из примеров такого вида графического дизайна мелких печатных форм была серия из 6 марок с видами старого города для Виленской неотложной помощи, напечатанная в 1914 году. Эти рисунки Рущиц создал еще в 1912 году, но в связи с отсутствием на них надписей на русском языке серию не пропустила царская цензура. Рущиц изменил дизайн, разместив на марках только их номиналы и даты, избежав тем самым

использования русского языка. Высокий художественный уровень марок сделал их чрезвычайно популярными у жителей города.

В июле 1919 года по просьбе Магистрата города Вильно Рушиц нарисовал три вида продовольственных (хлебных) карточек с гербами городов Польши и Беларуси (илл. 20), а также с портретами известных личностей, связанных с Виленским университетом, – Адамом Мицкевичем, Юлиушем Словацким, Петром Скаргой, Мартином Почобутом, Матеем Сарбевским и др. (илл. 21).



Илл. 20. Продовольственные (хлебные) карточки с гербами городов Польши и Беларуси. 1919. Национальный художественный музей Литвы



Илл. 21. Продовольственные (хлебные) карточки с портретами известных личностей, связанных с Виленским университетом, – Адамом Мицкевичем, Юлиушем Словацким, Петром Скаргой, Мартином Почобутом, Матеем Сарбевским и др. 1919

Национальный художественный музей Литвы

Проекты почтовых или акцизных марок, марок для Виленской неотложной помощи, оформление продовольственных карточек и, наконец, фирменный стиль для фотографической мастерской Яна Булгака (илл. 22) свидетельствуют о большом значении, которое придавал Рушиц оформлению повседневных предметов. Надо отметить, что подобные проекты зачастую рассматривались большинством художников как не достойные их творческих усилий.



*Илл. 22. Виньетка с головой Медузы
(логотип фотографической мастерской Яна Булгака). 1912*

Все эти проекты, несмотря на то, что были выполнены просто, легко и доступно для широкого круга публики, показывают, что Руциц всегда ответственно относился к их выполнению, обеспечивая максимально возможный художественный уровень. Талантливый живописец и педагог, Фердинанд Руциц был не менее талантлив в своих графических работах, будь то книжная графика, плакат или мелкие печатные формы.

ФЕРДИНАНД РУЩИЦ: ИЗ «МИРА ИСКУССТВА» ДО ОБЩЕСТВА ПОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ SZTUKA

Фердинанд Рущиц – истинный художник, который любил природу и по-настоящему искал себя в пейзажном жанре; передовая личность своего времени, география деятельности которого растянулась от Санкт-Петербурга, Кракова, Варшавы, Вильнюса до Праги, Вены, Дюссельдорфа, Англии и США. Однако сердце Фердинанда, как известно, всегда было в Богданово, родительском поместье, в живописной части теперешней Беларуси. Более того, Фердинанд Рущиц является одним из немногих художников своего времени, кто смог участвовать в художественной жизни всех наиболее важных объединений Центрально-Восточной Европы, таких как «Мир искусства», Общество польских художников Sztuka, «Венская сецессия».

В изучении творчества Фердинанда Рущица мало уделяется внимания его деятельности как члена художественных объединений «Мир искусства» и Общества польских художников Sztuka (Towarzystwa Artystów Polskich «Sztuka»). После проделанной работы в архиве Дворца искусства (Pałac Sztuki) в Кракове мною подробно была прочитана рукопись деятельности Общества польских художников Sztuka, а также предоставлены хронологические каталоги выставок Sztuki для ознакомления.

На основании данной информации можно углубить биографическое описание того, что Ф. Рущиц был частью ТАР Sztuka, в этом его роль преуменьшена. С 1901 года Рущиц был активным представителем в Варшаве данного объединения, в 1902 году организовал выставку в Вене, а также в 1907 году стал Президентом Sztuki и др.

Из записей Дневника художника и информации из рукописи ТАР Sztuka можно сделать вывод, что в биографии Ф. Рущица слабо показана сравнительная интерпретация становления творчества и деятельности до его обоснования в Вильнюсе: романтизм, затем символизм, переходящий в модернизм; опускается линия формирования и развития его как индивидуалиста-художника из-за четко проводимого разделения его наследия с национальным акцентом.

Установленные временные рамки данного исследования с 1894 года (начало записей в Дневнике Ф. Рущица) и до 1913 года (последние записи в рукописи деятельности Общества польских художников Sztuka) позволят более подробно рассмотреть становление художника Рущица, что является очень важной частью для понимания дальнейшей его деятельности: будь то декоративно-экспозиционная, преподавательская, организационная и социально-политическая.

Санкт-Петербург – место обучения Фердинанда Рушица и получения замечательного опыта от таких мастеров пейзажного жанра, как Иван Шишкин и Архип Куинджи. «Эскиз – это соединительное звено между этюдом и картиной»¹, он останется на страницах Дневника Рушица, как и в сознании художника, после очередной прослушанной лекции Куинджи.

Фердинанд всегда много работал и после каждой своей поездки привозил достаточно много этюдов, чтобы показать своим преподавателям. Однако у Рушица с А. Куинджи, который стал обучать его вместо отправленного на пенсию И. Шишкина, складывались противоречивые отношения. Фердинанд считал, что Куинджи на него обращает слишком мало внимания. Хотя, глядя на полотна Рушица начала XX века, можно утверждать, что это истинный ученик своего учителя. Он «по-своему» показал этот удивительный «фосфорный свет», придав облакам на полотне и объем, и движение, и «бемольную гармонию красок»². Уже спустя время Рушиц мог себе позволить написать: «Рихард Мутер говорит, что норвежские художники научились у немецких грамматике, а у французских художников – пунктуации. Такое значение для меня имеют школы Шишкина и Куинджи».

Студенческие годы Фердинанда были также овеяны настроением попыток восстать «против» в рамках Академии изобразительных искусств. Он был знаком с работами передвижников, не раз перечитывал письма Константина Васильева с Иваном Крамским, бывал на выставках *refusés* (с фр. – отверженные) на Невском, но в то же время любил гулять по залам Эрмитажа, чтобы вдохновиться «интеллигенцией» мастеров старой школы и круга «мирискусников». Изначально Рушиц стал известен в этом кругу благодаря Осипу Бразу, который выполнил его портрет и выставил публично.

Профессиональный рост Рушица привел к тому, что уже в 1896 году его эскизы купил Сергей Третьяков; художник получил свою мастерскую в стенах Академии и дал утвердительный ответ на то, чтобы стать конкурсантом для участия в конкурсе Академии на получение стипендии для выезда за границу.

Зимой 1898 г. в Санкт-Петербурге Рушиц знакомится с Александром Бенуа, одним из основателей сообщества «Мир искусства». А. Бенуа отметил своим вниманием картину «Мельница», которая позже будет показана на выставке, организованной Сергеем Дягилевым, и будет напечатана на страницах журнала «Мир искусства».

В этот период в Школе изобразительных искусств в Кракове была изменена обучающая художественная программа (реформы 1895 года,

¹ Рушчыц, Ф. Дзённік. Да Вільні. 1894–1904. – Мінск: Медысонт, 2002. – С. 24.

² Рушчыц, Ф. Дзённік. Да Вільні. 1894–1904. – Мінск: Медысонт, 2002. – С. 102.

проведенные Юлианом Фалатом), которая была ориентирована на «развитие художественной индивидуальности и в то же время получение величайших технических знаний»³. Это был переломный момент для формирования польской школы пейзажа. Художники вдохновлялись современной европейской живописью, особо выделяя, например, участие в пленэрах. Была создана кафедра пейзажа, которую возглавил Ян Станиславский. Благодаря индивидуальности Я. Станиславского обучение пейзажному жанру стало весьма важным этапом в формировании учеников Школы, впоследствии за ней закрепилось название «школа Станиславского»⁴. Именно Станиславский будет неоднократно сигнализировать о том, что Фердинанда Руцица нужно пригласить в Краков, в самый котел формирования «Молодой Польши», а отголоски творчества Иосифа Хелмонского, которые можно было найти на будущих полотнах молодого уроженца Богданово, это еще больше подтверждали. Руциц, обучившийся в Санкт-Петербурге в пейзажном классе И. Шишкина и А. Куинджи искусной передаче света, отображал на своих полотнах душевным созерцанием манеру цвета, близкую уже для польской школы пейзажа.

Ментальные изменения привели к моральным. С одной стороны, Краков был консервативным, религиозным, патриотическим, а с другой – декадентским. В Кракове, как говорил Бой-Железинский, в окружающей среде действовали различные силы, и одной из таких сил была мифическая Европа, которая была недоступна для молодежи⁵. И эта Европа начала проявляться через муниципальный театр, через реформированную Школу изящных искусств; когда целое поколение новых художников уехало из Парижа в родной Краков; когда в кофейнях Кракова, например, в такой, как Раон⁶, предпринимались попытки организовать новое художественное общество – Общество польских художников *Sztuka*⁷, куда Ф. Руциц был приглашен в 1900 году. Однако художник поставил условие, что только вместе со своими соратниками по классу живописи Академии вступит в общество, потому что вместе с ними он рука об руку пытался пробить себе дорогу в «Мир искусства», но ни Станислав Выспанский, ни Леон Вычулковский не поддержали эти условия. В 1901 году, после триумфа

³ Jeleniewska-Ślesieńska, J. Programy, s. 106.

⁴ Jeleniewska-Ślesieńska, J. Programy, s. 118.

⁵ Krakowski, Środowisko artystyczne Krakowa około roku 1900, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*. red. naukow. P. Krakowski, J. Purchla, Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994. – Kraków, 1997. – S. 51.

⁶ Małkiewicz B. „Paon” – pierwsza kawiarnia artystyczna Młodej Polski, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* / red. A. Baranowa. – Kraków, 2001. – S. 47–57.

⁷ Krzysztofowicz-Kozakowska, S. [Wstęp], w: tejże, *Sztuka kręgu Sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950*, [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 26 maja – 10 września 1995]. – S. 6; Stanisławski, J., Axentowicz, T., Mehoffer, J. Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Artystów Polskich *Sztuka* za rok 1898, „Tygodnik Ilustrowany” 1899 nr 19, s. 379; [n.n.], Rubryka: „Tygodnik Ilustrowany” nr 1899 nr 18. – S. 379.

Рушица в Варшаве, когда его картина «Земля» затмила все, что было показано в залах «Захенты», он понял, что здесь чувствует себя уже больше «своим», и без поставленных ранее условий принял приглашение Sztuki.

Можно сказать, что картина «Мельница» стала репрезентацией Ф. Рушица в «Мире искусства», а непринятая художниками и публикой Санкт-Петербурга картина «Земля» произвела фурор в Варшаве. В одной художественной среде Рушиц известен как автор «Мельницы», и все им восхищаются, в другой – как автор «Земли». Таким образом, можно проследить тонкую грань ментально-идеологической интерпретации понимания пейзажа как способа восприятия идентичности, как части целого национального направления.

На основании проведенного сравнительного анализа можно утверждать, что в творчестве Фердинанда Рушица как представителя своего времени виден коммуникативный код. Более того, в рассмотрении, сравнении и описании столь важных в становлении художника фактов, которые во многом являются заново раскрытыми, сознательно не проводится четкое разделение «до» и «после». Например, будучи в Варшаве, Фердинанд не раз думал, как привезти выставку Исаака Левитана, Валентина Серова, Виктора Васнецова и показать их творчество местным зрителям, как привить чувство любви также к русскому искусству, которое является неотъемлемой частью всемирного искусства, частью самого художника, который проложил свой творческий путь от «Мира искусства» до Общества польских художников Sztuka.

Список использованной литературы

Источники

1. Rękopis Sprawozdania posiedzeń Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1913. – Kraków, Pałac Sztuki. 1913.
2. Statut Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, w: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Sztuka kręgu Sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950, Kraków, 1995, s. 40–43; w: Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, red. Anna Baranowa. – Kraków. 2001. – S. 173–177.
3. Stanisławski Jan, Axentowicz Teodor, Mehoffer Józef, Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, „Tygodnik Ilustrowany”. – 1899. – № 19. – S. 379.
4. Рушчыц Ф. Дзённік. Да Вільні. 1894–1904. – Мінск : Медысонт, 2002.

Библиография

1. Adamowicz Tadeusz, Baranowa Zofia, Huml Irena, Liczbińska Maria, Olszewski K. Andrzej, Pollakówna Joanna, Stępień Halina, Wojciechowska Barbara, Zakrzewska Krystyna, Chronologiczny przegląd ważniejszych wydarzeń. Lata 1890–1914, w: Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 9–141.
2. Baranowa Anna, Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl, w: Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, red. Anna Baranowa. – Kraków, 2001. – S. 65–79.
3. Baranowicz Zofia, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, w: Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 177–179.

4. Jeleniewska-Ślesińska Jadwiga, Organizacja, urządzenie, wyposażenie, w: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, red. Józef Dudkiewicz, opr. Jadwiga Eleniewska-Ślesińska, Władysław Ślesiński, Andrzej Załucki. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1959. – S. 32–85.
5. Jeleniewska-Ślesińska Jadwiga, Programy, w: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, opr. Józef Dudkiewicz, Jadwiga Jeleniewska-Ślesińska, Władysław Ślesiński. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1969. – S. 103–172.
6. Juszcak Wiesław, Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków. 1967. – S. 187–188.
7. Kudelska Dorota, Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualny Jacka Malczewskiego. – Lublin, 2008. – S. 856.
8. Kudelska Dorota, An Undervalued Place of often Unwelcome Painters Polish Art in the Hagenbund, w: *Hagenbund – A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, ed. by Agnes Husslein-Arso, Matthias Boeckl, Harald Krejci, Lower Belvedere. – Vienna, 2015. – S. 307–315.
9. Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, [Wstęp], w: *też, Sztuka kręgu Sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich "Sztuka" 1897–1950*, [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 26 maja – 10 września 1995]. – S. 6–37.
10. Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, Krakowski kocioł artystyczny, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka"*, red. A. Baranowa. – Kraków, 2001. – S. 35–47.
11. Małkiewicz Barbara, „Paon” – pierwsza kawiarnia artystyczna Młodej Polski, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka"*, red. A. Baranowa. – Kraków, 2001. – S. 47–57.
12. *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, red. Józef Dudkiewicz, opr. Jadwiga Eleniewska-Ślesińska, Władysław Ślesiński, Andrzej Załucki. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1959. – S. 289.
13. Moderska Iren, Towarzystwo Przyjaciół Sztuki Pięknych w Poznaniu, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 175–177.
14. *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 265.
15. Olszewski K. Andrzej, Przegląd problematyki architektonicznej, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 141–157.
16. Szczerski Andrzej, „Sztuka ” na Królewskiej Wystawie Austriackiej w Londynie w 1906 roku – uwagi o recepcji sztuki środkowoeuropejskiej w Wielkiej Brytanii, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka"*, red. Anna Baranowa. – Kraków, 2001. – S. 79–91.
17. Szczerski Andrzej, Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900. – Kraków, 2002. – S. 407
18. Trybowski Ignacy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 167–170.
19. Wiercińska Janina, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 170–175.
20. Wiercińska Janina, Charakterystyka rynku artystycznego, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 203–206.
21. Wojciechowska Barbara, „Życie”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. – S. 223–226.
22. Załuski Andrzej, Programy i ich realizacja, w: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, red. Józef Dudkiewicz, opr. Jadwiga Eleniewska-Ślesińska, Władysław Ślesiński, Andrzej Załucki. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1959. – S. 85–124.

ФЕРДИНАНД РУЩИЦ «У КОСТЕЛА». ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ В НАБРОСКАХ

Данное исследование было отчасти проведено в рамках подготовки юбилейной выставки Фердинанда Рущица, посвященной 150-летию со дня рождения. Изначально планировалась масштабная персональная выставка, которая собрала бы произведения художника из музеев Польши, Литвы, Украины и России, а также из частных коллекций. Проект должен был занять пять залов первого этажа старого корпуса музея, в которых кроме живописи хотелось представить графические работы Рущица, малоизвестные белорусскому зрителю. Более подробное знакомство с музейными собраниями и хранящимися в них графическими произведениями позволило обнаружить свыше двадцати набросков и композиционных эскизов к пейзажу «У костела» (1899, Национальный художественный музей Республики Беларусь), ранее не известных белорусским исследователям. Планировалось сделать отдельный зал, посвященный только нашему пейзажу (до недавнего времени единственному произведению Ф. Рущица на территории Беларуси), в который бы вошли: сама картина «У костела», живописные этюды к ней из Варшавы и частных собраний, а также карандашные эскизы и наброски. Такой зал дал бы интересный ракурс на процесс создания картины, показал бы размышления и поиски, через которые идет художник от первоначальной задумки к уже законченному живописному полотну. К сожалению, из-за мировой эпидемиологической обстановки проект не смог состояться, поэтому публикация карандашных эскизов и набросков из собрания Национального музея в Варшаве к картине «У костела» представляется значимой для белорусского искусствоведения не только потому, что расширяет информацию, связанную с нашим пейзажем, но также позволяет сделать определенные интерпретации визуального текста.

Знаменитая и долгое время единственная картина Рущица в белорусских музейных фондах – «У костела» – публиковалась практически во всех белорусских статьях и текстах, посвященных творчеству Фердинанда Рущица, однако детального исследования картины, к сожалению, до сих пор не было сделано.



*Илл. 1. «У костела». 1899. Холст, масло. 103,7х78
Национальный художественный музей Республики Беларусь (ЖБ-59)*

Написанная в 1899 году картина с авторским названием *Dzień świąteczny* (с польск. – «Праздничный день») экспонировалась зимой 1900 года на Академической выставке в Санкт-Петербурге с русскоязычным названием «Воскресный день». В феврале 1900 года Руциц упоминал о ней в своем дневнике в связи с выставкой, коротко называя просто «Костел» [6, с. 113]. Руциц привез на Академическую выставку три картины: «Вечерний покой», «Праздничный день» и «Балладу» (по альбомам с эскизами видно, что работа над ними велась одновременно). Хочется привести реакцию Архипа Куинджи (1841–1910), учителя Руцица по Академии художеств, на

картины, с которыми молодой художник приехал в Петербург, отчасти потому, что для самого Рушица мнение Куинджи было важно, и он делает об этой встрече записи в своем дневнике. 27 января 1900 года он целый день провел в мастерской, ожидая Куинджи, и уже после 16 часов, уходя и закрывая дверь, увидел Куинджи, пришедшего посмотреть на картины: «Потом «Праздничный день» – Ага! Сильно. В синеве тот же недостаток, что и в «Земле» был. Наконец вытянул «Балладу». Узнал знакомый мотив – Вы тогда хотели взять слишком реально, есть мотивы, которые нельзя так брать. Теперь тут что-то происходит, кто-то, может быть, убил, убегает. Вас только декадентом назовут. [...] Куинджи советует мне выставить все работы. – В них есть недостатки, но в каждой есть что-то, что говорит за нее» [6, с. 110]. Интересно, что Куинджи находит сходство между «Землей» и «У костела» (указывая, правда, на «недостаток в синеве»), которые действительно в своем колористическом строе очень схожи друг с другом.

Известно, что до 1902 года картина «У костела» находится в собственности автора. В 1902 году он выставляет ее в Венском Сецессионе на выставке Общества польских художников Sztuka, членом которого является с 1900 года. На этой же выставке была представлена картина «Земля», получившая удивительно глубокую и тонкую аналитику от венских критиков [5, s. 70].



Илл. 2. «У костела» в зале Sztuki на выставке в Сецессионе, Вена, 1902.
Источник: Kraj, [dodatek „Sztuka i Życie”] 1902, nr 46. (висит в нише слева в верхнем ряду). Публикуется по статье А. Барановой [8].

С 1902 года и до момента покупки картины музеем в частной ленинградской коллекции А. И. Шустера в 1957 году [3, с. 248] об истории ее бытования на данный момент нам ничего не известно. Коллекция Абрама Игнатьевича Шустера (1903–1978), архитектора, сотрудника АН СССР, состояла в основном из произведений западноевропейской живописи и, вероятнее всего, была приобретена еще его отцом Игнатием Моисеевичем Шустером (1863–1913), также коллекционером произведений искусства. К сожалению, у нас нет точных данных, когда и каким образом картина попала в коллекцию Шустеров.

Эскизы и этюды к картине

Идея написания картины, в которой композиционной доминантой стал бы костел в Богданово, возникает у Рущица в 1898 году. Целый ряд набросков и эскизов датируются еще декабрем 1898 года. Здесь хочется заметить, что 1898 год – это год написания знаменитой «Земли», но более подробно о параллелях между этими картинами мы будем писать ниже. И перед тем, как приступить к искусствоведческим интерпретациям, попробуем восстановить процесс поиска художником финальной композиции пейзажа.



Илл. 3. «Колокольня в Богданово». 1898. Холст, масло. Частная коллекция.

Илл. 4. «Деревья на фоне неба». 1899. Холст, масло. 46,3х30,4. Национальный музей в Варшаве (инв. № 181909 MNW)

Как правило, наброски и эскизы Рущица точно датированы, что позволяет подробно проследить все композиционные трансформации от начальной версии к финальному варианту. Самая ранняя точная дата, которую мы находим на набросках к костелу, – 6 декабря 1898 года (илл. 5). Здесь Рущиц пробует композицию, где костел взят целиком со стороны

апсиды, в диагональном ракурсе, в который попадает и колокольня. Костел, деревья вокруг него, ограда – все помещено в верхнюю часть изображения, композиция сильно обрезана – верхний край эскиза срезает крышу костела. Такая компоновка уводит «центр тяжести» вверх и одновременно позволяет сфокусировать внимание на земле, занимающей чуть больше половины пространства наброска. Этот композиционный ход особым образом расставляет смысловые акценты.



Илл. 5. Костел в Богданово. Набросок. 1898. Фрагмент. Бумага, графитный карандаш. 25x34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/3 MNW)



Илл. 6. Колокольня и фрагмент костела в Богданово. 1898. Бумага, графитный карандаш. 11,5x19,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16623/14 MNW)



Илл. 7. Мотив колокольни. 1989–1899. Бумага, графитный карандаш, карандаш. 11,5х19,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16623/15 MNW)



Илл. 8. Три наброска. Костел в Богданово. Руины в снегу. Перелесок. 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/6 MNW)



Илл. 9. Костел в Богданово. Три варианта композиции. 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/7 MNW)

В конце декабря 1898 и весь январь 1899 года по эскизникам видно, как Рушиц ищет варианты композиции картины, взятые с одного и того же ракурса – со стороны апсиды и северо-восточной стены костела (илл. 6–11). Создается ощущение, как будто художник, стоя на одном месте, «ловит кадр» в объектив фотоаппарата, пользуясь разными объективами, но во всех вариантах набросков ни костел, ни звонница не входят в композицию полностью, крыша колокольни всегда обрезана. В разных вариантах земле перед костелом отдается то больше, то меньше места, что определяет то большее, то меньшее философское звучание изображения. Также прослеживается, как шел поиск формата изображения – горизонтального (илл. 5–10) или вертикального (илл. 11), прямоугольного или приближенного к квадрату.



Илл. 10. Костел в Богданово. Три варианта композиции. 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/8 MNW)



Илл. 11. Костел в Богданово. Три варианта композиции. 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/9 MNW)

К концу января 1899 года появляется интересный, на наш взгляд, карандашный эскиз, монументальный по звучанию, в котором Рушиц изменяет точку зрения с низкой на высокую (илл. 12). Подобным приемом он пользуется несколько раньше, в картине «Мельница», написанной в 1898 году (холст, масло. 112х162. Национальный музей в Кракове, инв. № MNK II-b-103). Художник примеряет к новой задумке уже опробованное и успешное композиционное решение, которое в эскизе к «костелу» дает

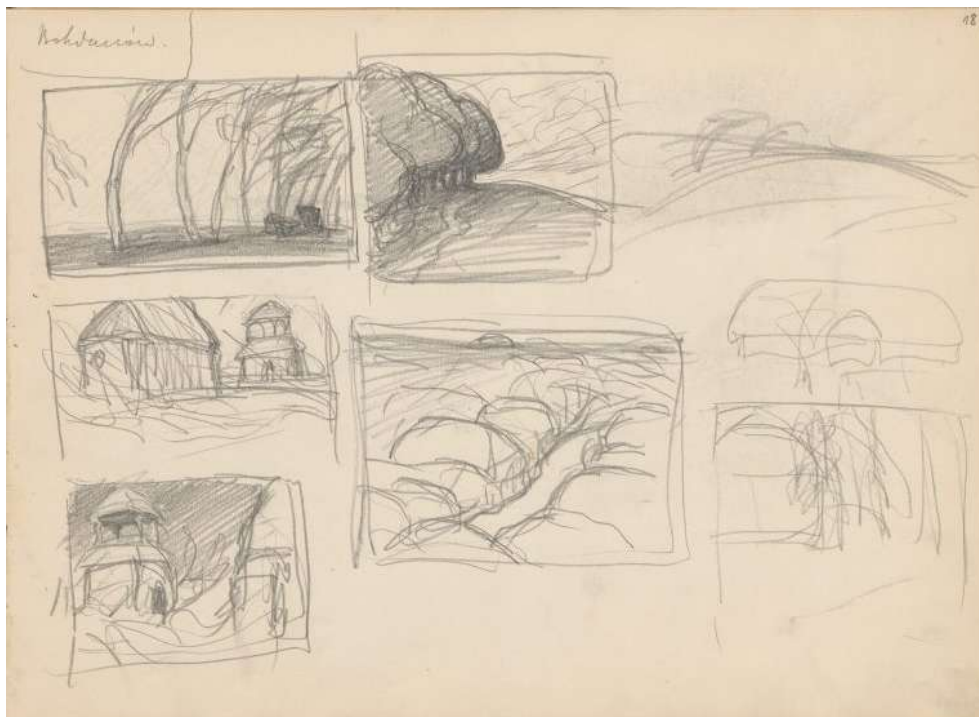
панорамный эффект, несмотря на сильное «кадрирование» и ощущение космической мощи земли. Обобщение и отстраненность в этом эскизе снимает смысловую нагрузку с архитектурного объекта, как собственно архитектурного объекта, выводя его в разряд символа. Можно говорить, что в целом ряде пейзажей мастера архитектура становится и важной смысловой компонентой, и органичной частью природного мира или даже земного мира, увиденного из космоса, что было свойственно и художникам эпохи модерна, и куинджевской мастерской, в частности [1, с. 55–60].



Илл. 12. Костел в Богданово. 1899. Фрагмент. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/11 MNW)



Илл. 13. Пять набросков из Богданово. Фронтон костела в Богданово. 1899. Фрагмент. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/13 MNW)



Илл. 14. Восемь эскизов из Богданово (карета, едущая под деревьями; костел в Богданово – 2 вар.; дорога под деревьями; деревня и три слабо читаемых эскиза). 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/14 MNW)

Январские поиски композиционного решения картины Рушиц делает не с натуры, а по памяти, находясь в это время в Петербурге, что становится понятным при соотнесении дат эскизов и записей в дневнике художника. Очевидно, замысел картины настолько занимает его, что осмысливать новую картину не мешают хлопоты, связанные с участием в выставке «Мира искусства» [6, с. 94–95].



Илл. 15. Колокольня зимой. Композиционная зарисовка. 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 15897 MNW)

Смещение акцента с земли и костела на небо появляется в наброске от 19 апреля 1899 года, можно предполагать, сделанном с натуры (илл. 16). Появляется весенний мотив – яркое глубокое весеннее небо с подвижными низкими кучевыми облаками, контрастными тенями от еще голых деревьев на земле и архитектуре. В композиции остается только костельная звонница, взятая в том же ракурсе, в котором написан масляный этюд, датированный 1898 годом (илл. 3). Опираясь на эскизы и наброски к картине, а также на появление мотива звонницы на фоне неба с облаками в апреле 1899 года, масляный этюд был сделан Фердинандом Рущицем, вероятно, весной 1899 года.



Илл. 16. Четыре наброска: Колокольня в Богданово. Мужская фигура, стоящая над ручьем среди деревьев. 1899. Бумага, графитный карандаш. 25x34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16015 MNW)

В конце мая появляются первые наброски, напоминающие финальный вариант композиции пейзажа. Рущиц приходит к варианту, в котором костел и звонница были бы взяты фрагментарно в низкой точке зрения и «фланкировали» бы пространство картины, между ними – силуэты деревьев на фоне неба. В августовских набросках повторяется эта же схема, а также появляется несколько иной, как бы «диагональный», ракурс на костел с колокольней. Видно, что Рущиц выбирает между двумя вариантами (илл. 17, 18).



Илл. 17. Костел в Богданово. Три наброска к картине «У костела». 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/22 MNW)



Илл. «18. Костел в Богданово». Наброски. 1899. Бумага, графитный карандаш. 11,7х17. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16044 MNW)
Илл. 19. На обороте – толпа молящихся на фоне колокольни. 1899. Бумага, графитный карандаш. 25х34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/26 MNW)



Илл. 20. «Костел в Богданово». 1899. Бумага, графитный карандаш. 11,7x17,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16045 MNW)

В начале августа появляются эскизы (датированны 9 и 10 числами), в которых композиция приближается к окончательной версии (илл. 20). Параллельно с этим Руциц все еще рассматривает вариант композиции, где звонница, расположенная слева, играла бы доминирующую роль. В эскизе от 10 августа добавлены фигуры молящихся (илл. 21) в таком виде, в котором мы привыкли видеть их на живописном полотне.



Илл. 21. Костел в Богданово во время богослужения, два вида костела и фигуры молящихся. Эскиз к картине «У костела». 1899. Бумага, графитный карандаш. 25x34,5. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16561/26 MNW)

Один из набросков, датированный 4 сентября 1899 года (илл. 20), это не просто отвлеченный поиск композиции (как в январских эскизах), но по достаточно тщательной проработке деталей, а также документационному характеру изображения можно предположить, что он был сделан с натуры. Вероятно, именно он становится финальным подготовительным наброском к картине «У костела», т. к. более поздних датированных эскизов или набросков мы не обнаружили. Руциц проводит окончательную натурную съемку для того, чтобы приступить к работе.



Илл. 22. «Костел в Богданово». 1899. Бумага, графитный карандаш.
33,8x24,2. Национальный музей в Варшаве (инв. № 16132/3 MNW)

Несомненно, ряд деталей в картине изменен для достижения художественных целей: нет ограды, закрывающей горизонт, деревьев меньше, другое соотношение пропорций костела и звонницы (которая на полотне уменьшена в размере относительно костела), ракурсы на них. Сравнение наброска, картины и фотографии, выполненной в 2015 году, показывает, что фотография и набросок, как в определенной степени точная фиксация реальности, очень схожи и отличаются от живописного полотна. Законченная композиция картины – сложносочиненная, в которую входят тщательно отобранные элементы реальности. Рушиц не «портретирует» конкретное место, но составляет на основе богдановских реалий то высказывание, которое ему необходимо. *«Задача художника глубже, чем задача простого воспроизведения природы. [...] Гёте выразил так: на картине мы видим мир “более зримый” (яркий, выразительный), чем действительный мир»,* – напишет Н. Волков [2, с. 75].



Илл. 23. Костел в Богданово. 2015. Фото А. Прунас. www.sb.by

Живописные этюды к картине из варшавского музея и частной коллекции (илл. 3, 4), выполненные с натуры, фиксируют непосредственное восприятие художником природных мотивов, практически целиком и с незначительными изменениями входят в законченную картину. И, как мы уже говорили, вероятнее всего, обе выполнены весной 1899 года.

Композиция

Анализ набросков и эскизов к картине «У костела» подтверждает неслучайность финальной версии композиции. После тщательного обдумывания на протяжении почти полугода Рушиц смещает акцент с архитектуры и земли на небо, находящиеся возле костела люди не носят стаффажный характер, но и не берут на себя большой смысловой нагрузки. Скорее все поглощено этим невероятно ярким и контрастным небом. Этому помогает и колористическое, и композиционное решение.

Композиция в классических пейзажах предполагает, что для того, чтобы пейзаж мог быть воспринят публикой, в нем должно найтись место для зрителя, как правило, где-то на первых планах картины. В картине «У костела» автор не впускает зрителя в пространство перед костелом: фигура мужчины, сидящего спиной к зрителю, блокирует вход, дальний план с богдановскими ландшафтами также остается недоступным — череда коленопреклоненных верующих создает визуальный барьер. Пространство перед костелом и ограничено, и сильно зажато с обеих сторон зданиями. В поисках «места для себя» взгляд зрителя направляется в небо, следуя за вертикальными линиями возносящихся в небо деревьев. И именно это яркое весеннего небо и становится пространством, в котором зрителю хватает места, где он начинает легко дышать и подчиняется неспешному движению низких северных облаков. И также, несмотря на низкую точку зрения в композиции, пейзаж начинает восприниматься как-бы увиденным сверху. А с

другой стороны, тяжелые и объемные «земные» элементы, выполненные в темных тонах, не дают зрителю унести́сь ввысь, все время возвращая в плоскость земного.



Илл. 24. «Земля». 1898. Холст, масло. 171х219. Национальный музей в Варшаве (инв. № MP 393 MNW)

Символизм

Противопоставление небесного и земного миров уже использовалось художником в «Земле» (илл. 24). Сходство в колористическом строе, в доминантности неба и в низкой точке зрения в композиции в обеих картинах очевидно. Несомненно, «Земля» за счет минимализации изображенных объектов звучит монументально, а изображенное состояние природы дает больше поводов к философским заключениям, в то время как в картине «У костела» художник, кажется, очарован первым весенним солнцем.

Еще в 1920–1930-е годы в польском искусствоведении начали говорить о символизме в творчестве Рушица, увиденном сквозь призму политических и патриотических реалий. В 1966 году была опубликована статья Петра Краковского, в которой он подробно рассматривает символизм в пейзажах Рушица, разделяя их на три подкатегории и отнеся к третьей пейзажи, в

которых *«символизм органично соединяется с экспрессионизмом, базирующимся на очевидной натуралистичной основе»* [9, s. 73]. К тому моменту, когда картина «У костела» появляется в поле зрения исследователей (поступление в музей в 1957 году, а для польских исследователей в 1964 году – экспонирование на персональной выставке в Варшаве и публикация изображения в каталоге выставки (nr kat. I, 82) [7, s. 53.]), уже сложилась определенная традиция в интерпретации пейзажей художника¹. «Очевидная натуралистичная основа», вероятно, провоцировала белорусских искусствоведов относить пейзаж или к традиции русского пленэрного пейзажа или же, в соответствии с установившейся советской традицией, пробовать вписать картину и в направление критического реализма. Мы считаем, что пейзаж «У костела», несомненно, имеет символистическое звучание. В рамках данной статьи мы не будем подробно его рассматривать. Хочется только сказать, что в отличие от сильно символизированных пейзажей «Земля», «Баллада», «Пустота», «Эмигранты» пейзаж «У костела» не обладает таким экспрессивным драматизмом. Чувствуется сильная реалистическая компонента, но и очевидны мотивы, которые связывают ее с пейзажами, бесспорно принадлежащими к символизму. Как и в остальных картинах Рушица природа доминирует над всем, но ее характер одновременно мягкий и радостный и в то же время необъятно-величественный, поглощающий, завораживающий своим непреходящим величием. Чувствуется и кратковременность земного, человеческого, его невозможность повлиять на всеобъемлющий мир природы и противостояние земного небесному. Фокус на небе открывает нам космос, поднимает над землей, дает панорамный охват, заставляя раствориться и почувствовать свою ничтожность рядом со стихией, а монументальные объемы костела и звонницы снова и снова возвращают на землю.

¹ Символизму в картинах Ф. Рушица до сих пор посвящаются научные труды. Существуют также тексты, пробуящие концептуально переосмыслить уже ставшие привычными трактовки смыслового наполнения пейзажей мастера [8].



Илл. 25. «Осенний ветер. (Пустота)». 1901. 89х112. Литовский национальный музей искусств (инв. № LNDM T 763)

Вероятно, радостный настрой весеннего дня не позволяет углубляться в трагические и символистские смыслы, которые выразительно звучат в других картинах Руцица. Все пересиливает радость весеннего обновления: яркое солнце, контрастные тени, глубокое легкое небо – то, что вселяет надежду на благополучный исход и национально-политического вопроса, и успокоение личных душевных переживаний. Пейзаж «У костела» – «сильная вещь», по характеристике Куинджи, и в самом деле звучит монументально и жизнеутверждающе.



Илл. 26. «Баллада». Эскиз. 1899. Холст, масло. 33х42,5. Литовский национальный музей искусств (инв. № LNDM T 203)

Во многих работах Рушица присутствуют люди, но смысловая нагрузка всегда уходит на пейзаж, часто полный драматизма, который и является главным действующим лицом. Люди воспринимаются скорее как часть природного мира, над ними доминируют стихии, они поглощены и растворены природой. Даже пахарь в знаменитой «Земле» как будто отвоевывает свое место между землей и небом.

Рассматривая наш пейзаж в контексте всего творчества Фердинанда Рушица, невозможно говорить, что он стоит в переходной стадии от реализма к символизму, как было принято интерпретировать его в советском искусствознании. К 1899 году уже написаны «Мельница зимой» (1897), «Мельница» (1898), «Земля» (1898), «Старое гнездо» (1898), в 1899 ведется одновременная работа над пейзажами «У костела» и «Баллада» (наброски к «Балладе» встречаются на тех же листках, где были сделаны наброски к «костелу»). Пейзаж «У костела» – это работа зрелого мастера, органично вписывающаяся в общий контекст его творчества.

Костел в Богданово неоднократно будет появляться в различных этюдах, эскизах и набросках Рущица. Это и этюд 1900 года из Краковского музея, целый ряд набросков к утраченной во время Второй мировой войны картине «Ангел Господень» (1901), в финальную композицию которой он так и не вошел. Во многих своих законченных работах Рущиц, пользуясь реальностью как основой, базой для картин, переплавляет ее и выстраивает из нее собственные высказывания, отходя от документализации реальности.

Список используемой литературы:

1. Атрощенко, О. Д. Руководитель жизни и искусства. О педагогической деятельности Куинджи / О. Д. Атрощенко // Архип Куинджи / Гос. Третьяковская галерея. – М., 2018. – С. 39–60.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи. / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
3. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь. Каталог в двух томах. Том 2. – Минск: Беларусь, 1997. – 447 с.
4. Andriulyte, A. Ferdynandas Ruszczycas: civis Vilnensis sum. / A. Andriulyte. – Vilniaus dailes akademijos leidykla, 2018. – 463 s.
5. Baranowa, A. Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckermandl / A. Baranowa // Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich “Sztuka” (Ars vetus et nova / Instytut Historii Sztuki, Uniwersytetu Jagiellońskiego ; 4), Kraków 2001. – S. 65–77. Abb. 1-10.
6. Ferdynand Ruszczyc. Dziennik. Część pierwsza, Ku Wilnu 1894–1919 / Wybór, układanie i wstęp Edward Ruszczyc. – Warszawa: wydawnictwo „Secesja”, 1993. – 391 s.
7. Ferdynand Ruszczyc: 1870–1963: Katalog: Muzeum narodowe w Warszawie. / Pod red. J. Ruszczycówny. – Warszawa: Toruńska Drukarnia Dzielowa, 1964. – 164 s.
8. Haake, M. Symbolika i geologia. Przyczynek do badań nad motywem ziemi w twórczości Ferdynanda Ruszczyca / M. Haake // Quart. No. 1 (47). 2018. – S. 3–17.
9. Krakowski, P. O symbolizmie w pejzażach Ferdynanda Ruszczyca / P. Krakowski // Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Pamiętnik wystawy. Red. J. Ruszczycówna. – Warszawa: Muzeum Narodowy w Warszawie, 1966. – S. 71–80.

**НАШ СЦІПЛЫ КАСЦЁЛАК.
“НЯДЗЕЛЯ. ЛЯ КАСЦЁЛА” ФЕРДЫНАНДА РУШЧЫЦА:
МАСТАЦКІ ЭПІГРАФ ДА НЕРЭАЛІЗАВАНАГА ПРАЕКТА**

*Светлай памяці **Уладзіміра Шчаснага**¹*

2020 год па ініцыятыве беларусаў быў абвешчаны ЮНЕСКА годам Фердынанда Рушчыца (1870–1936), выдатнага мастака і культурнага дзеяча некалькіх краін – Беларусі, Расіі, Літвы і Польшчы. У гэтым годзе святкуецца 150-годдзе з дня яго нараджэння – дата, якая прыцягвае дадатковую ўвагу да асэнсавання яго спадчыны.

Да нядзюняга часу ў Беларусі была адзіная яго карціна – “Ля касцёла” 1899 года² (іл. 1). Яна з 1964 года знаходзіцца ў экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Гісторыя яе стварэння, ацэнкі сучаснікаў, набыццё ды і лёс самога касцёла ў сядзібе Рушчыцаў у Багданава былога Ашмянскага павета Віленскай губерні (зараз Валожынскі раён Мінскай вобласці) падаюцца вельмі цікавымі.

Спачатку пра сам касцёл – “мадэль” рушчыцавай карціны.

Касцёл быў пабудаваны на сродкі аднаго з першых гаспадароў маёнтка Багданава на Віленшчыне старасты жмудскага Пятра Паца і асвечаны ў гонар Архангела Міхаіла біскупам Мікалаем Слупскім яшчэ ў 1690 годзе³. Месца было выбрана пры тракце, паміж вёскай і сядзібай гаспадара. Пры касцёле заўсёды служыў гальшанскі ксёндз-францысканец. Парафіяльным касцёл стаў праз 100 гадоў, у 1792 годзе ўжо пры іншых уладальніках Багданава – Чаховічах. У 1742 годзе Багданава купіў у нейкіх Данілевічаў ротмістр Тамаш Чаховіч, пісар Ашмянскага павета⁴. Апошні з Чаховічаў – былы харунжы маршалак ашмянскі Казімір Чаховіч быў пахаваны ў ім у 1834 годзе. Гэты Чаховіч быў надзвычай арыгінальнай асобай. Ён залажыў у Багданава вялікі сад і гадоўлю баброў пры копанцы – ставе. У садзе паставіў

¹Шчасны У.Р.(1948–2020) – беларускі дыпламат, культурны дзеяч, літаратар, драматург, пасол незалежнай Беларусі ў Літве і Вялікабрытаніі, у 2000-я гады – старшыня Нацыянальнай камісіі па справах ЮНЕСКА, шчыры аматар творчасці Рушчыца. Быў закаханы ў гэтую карціну настолькі, што загадаў рэстаўратару яе жывапісную копію, якую павесіў на ганаровае месца ў сваім доме. Ён прагнуў штодзённага кантакта з карцінай, паказваў яе шматлікім гасцям. Лічыў, што гэта карціна, як ніякая іншая, перадае асаблівы настрой і духоўную сутнасць Заходняй Беларусі.

²Рушчыц Ф. Ля касцёла. 1899. Палатно, алей. 102x76. Паступіла ў ДММ БССР у 1957 годзе ад А.І. Шустэра (Ленінград).

³Jankowski Czesław. Powiat Oszmianski. Materiały do dziejów ziemi i ludzi. Cz. 1. Peterburg: nakł. wydawcy: K. Grendyszynski. – Kraków: G. Gebethner, 1896.

⁴Акаловіч, Л. Радавод Рушчыцаў (Рожчычаў) герба “Ліс” // Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, Архітэктурны комплекс XVII–XVIII стст. у в. Гальшаны, Фонд “Ратуша”, г. Гродна. Матэрыялы навуковых чытанняў, прысвечаных 130-годдзю з дня нараджэння Фердынанда Рушчыца. – Мінск-Багданаў-Гальшаны. 8-9 снежня 2001 года. – С. 5.

“кавахайс”, розныя “кіёскі з неспадзянкамі”, вясковым вулічкам надаў гучныя назвы, а побач са старым домам паставіў мураваны “скарбец”. Але хутка бабры згінулі, назвы вуліц не прыжыліся, а ў няскончаным скарбцы ніколі не было ніякіх скарбаў, бо пан маршалак жыў на шырокую ногу і хутка збяднеў. Маёнтак яго падзялілі на часткі, каб прадаць крэдыторам, само Багданава жонка маршалака Чаховіча залажыла ў Віленскі банк у 1817 годзе, а ў 1836 годзе, праз два гады пасля смерці Чаховіча, на таргах маёнтак выкупілі “з малатка” маладыя Рушчыцы, бо жонка адваката Рушчыца Ганна была з дома Чаховічаў і не магла дапусціць, каб маёнтак, які набыў яе дзед Тамаш Чаховіч і якім Чаховічы валодалі амаль 100 гадоў, трапіў у чужыя рукі. У часы Рушчыцаў касцёл стаў філіяльным і ў ім, як і было спачатку, веў набажэнства гальшанскі ксёндз.

У вайну 1812 года касцёл быў моцна пашкоджаны. Французы праходзілі праз Багданава ўзімку і грэліся ў касцёле, запаліўшы вогнішча ў рызніцы, спалілі ўсе лаўкі і нават арнаты XVIII стагоддзя.

Праз некалькі гадоў, абжыўшыся, Рушчыцы вырашылі аднавіць касцёл. Яны фундавалі пакрыццё яго новым гонтавым дахам, умацавалі сцены, пафарбавалі ўнутры сцены і адрэстаўравалі інтэр’ер. Касцёл быў асвечаны ў 1846 годзе францысканцам з Віленскага кляштара Паўлам Сакалоўскім.

Гісторыя гэтага касцёла – святыні роду, безумоўна, была добра вядома і Фердынанду Рушчыцу. Нездарма яго карціна “Ля касцёла” займае адно з асобых месцаў у яго багданаўскай жывапіснай сюіце.

“Ля касцёла” па светаадчуванні – юнацкі твор. Ён напісаны 29-гадовым Фердынандам Рушчыцам усяго праз два гады пасля заканчэння Імператарскай Акадэміі мастацтваў у Санкт-Пецярбургу ў 1899 годзе і пасля трохмесячнага еўрапейскага падарожжа, якое ўзбагаціла яго палітру. У Парыжы ён за паўгадзіны да закрыцця музея ўскочыў на выставу Клода Манэ і стаяў там, зачараваны ззяннем святла і сонца на яго карцінах. Гэта і засталася галоўным уражаннем ад усёй Еўропы і паўплывала на яго ўжо самастойную творчасць у Багданаве, у тым ліку апасродкавана – на карціну “Ля касцёла”.

Паміж дыпломнай карцінай “Вясна” (1897) і “Ля касцёла” (1899) толькі два гады. Яны абедзве напісаны ў манеры пленэрнага эцюда а-l’airіта так, як вучыў яго прафесар Архіп Куінджы. Але ў гэтым творы бачны ўжо іншы Рушчыц, які ўсвядоміў сваё прызначэнне ў мастацтве як пясняр свайго краю.

Менавіта гэты новы Рушчыц атрымаў праз тры гады шырокае прызнанне ў краі, сярод сваіх землякоў і ва ўсёй Польшчы. Але спрыяла гэтаму змена сямейных абставін.

Пасля заканчэння Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу Рушчыц планаваў вярнуцца ў Мінск, дзе прайшлі яго гімназічныя гады. Але нечакана ў 1895

годзе яго бацьку, рахункавода Лібава-Роменскай чыгункі, адпраўляюць дачасна на пенсію. Сям’я вымушана пераехаць на сталае пражыванне ў свой маёнтак Багданава, дзе Рушчыц нарадзіўся ў 1870 годзе, але амаль яго не ведаў. Яго бацька Эдвард Рушчыц прымаецца за новую справу – землеўласніка і сельскага гаспадара. Замест Мінска з яго культурным жыццём Рушчыц вяртаецца фактычна на вёску. Да Мінска – 110 кіламетраў, да Вільні – 80. Бліжэйшае мястэчка – Ашмяны. Але гэта не стала для яго выпрабаваннем.

“Багданавіцкая ізаляцыя”

Пасля мітусні сталічнага жыцця Рушчыц марыць аб адзіноце ў вёсцы і магчымасці засяроджанай творчай працы. “Хопіць з мяне гэтага Пецяўбурга. Мастак павінен чэрпаць з сябе... Для гэтага патрэбна жыццё ізаляванае. А жыццё ў вёсцы спрыяе творчасці, тут ёсць тое кола тэм, якія ён сам для сябе выбірае”⁵, – запісвае ён у дзённіку ў лістападзе 1898 года. Рушчыц нанова адкрывае сваю вясковую радзіму, прыглядацца да сціплай прыроды і ўчытваецца ў багатай дзедавай бібліятэцы ў слаўнае мінулае краю, з захапленнем чытае паэмы Адама Міцкевіча. “Тут вёска, прырода, і каля сябе маю больш святла і Еўропы, чым у горадзе”⁶, – адзначае ён.

Рушчыц, па сутнасці, адкрывае новую тэму: мода на паўднёвую экзатыку Маларосіі і Крыма (куды яго напавіў “за святлом” акадэмічны прафесар Іван Шышкін, які бачыў у вучня здольнасці марыніста) саступіла месца цікавасці да паўночных пейзажаў. Шмат хто з калег-мастакоў едзе ў паўночныя вобласці Расіі адкрываць прыгажосць зімовай прыроды. А Рушчыц вяртаецца да бацькоўскай сядзібы і раптоўна, амаль інтуітыўна, адкрывае *terra incognita*, якая стала нечаканай для публікі Пецяўбурга і Варшавы, беларускую вёску, яе своеасаблівы каларыт і хараство. Але піша яе не як рэаліст.

“Пейзажы Рушчыца не вытанчаныя, не драматычныя, не меланхалічныя, не настраёвыя... Кожны з іх просты, але незвычайны”⁷, – дзівіліся крытыкі. “Адкуль гэтыя матывы? – пытаюць усе мяне. – Дарэмна шукаць той край. Але адказваю, што з Віленскай губерні”⁸, – запісвае ён у дзённіку. Менавіта там, у Багданаве, сярод шляхецкіх сядзіб і беларускіх палёў нараджаецца не пераймальнік Куінджы, не паслядоўнік Шышкіна, а сапраўдны нацыянальны мастак, які зрабіў свядомы выбар свайго месца ў жыцці. У сваім дзённіку, які вёў усё жыццё, ён напіша: “Знайшоў нарэшце словы, якія выказваюць мэту майго жыцця і маё права на жыццё: зямлі маёй,

⁵Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 90.

⁶Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 99.

⁷Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 108.

⁸Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 106.

бо не маю нічога каштоўнейшага, аддаю свае пачуцці, бо ведаю, што благаслаўленна тая зямля, якую моцна кахаем”⁹. Рушчыц, мастак пецярбургскай акадэмічнай школы, меў усе магчымасці стаць рускім мастаком, а стаў беларускім, хаця лічыў сябе польскім, а “ідэалагічнай радзімай” лічыў гістарычную Рэч Паспалітую, арганічнай часткай якой былі землі былога Вялікага Княства Літоўскага.

Багданаўскі цыкл Рушчыца – рэальная беларуская вёска з асаблівай атмасферай, але ўбачаная скрозь магію юнацкага гістарычнага нацыянальнага рамантызму.

“Наш сціплы касцёлак”

У сядзібе часта бывалі госці – сябры, суседзі, сваякі, калегі, фатограф Ян Булгак, выдатны польскі пейзажыст Ян Станіслаўскі. Усім Рушчыц з гонарам паказваў і фамільны збор карцін, і бібліятэку ў 5000 тамоў, і алеі старажытнага парку, і сажалку з востравам, дзе ён любіў у адзіноце сядзець і назіраць за прыродай, каб маляваць “штосьці зусім іншае”.

І абавязкова – касцёл (іл. 2), які адчуваў сваім, бо тут 3 студзеня (па старым стылі) 1871 года быў ахрышчаны¹⁰. Свайго сябра, фатографа Яна Булгака, Рушчыц у 1911 годзе павёў аглядаць старажытны алтар позна ўвечары, са свечкамі ў руках. Ён з гордасцю паказваў вялікую алтарную карціну “Тройца Новазапаветная”¹¹ аўтарства мясцовага віленскага майстра XVIII стагоддзя; старажытную драўляную скульптуру Яна Непамука; пышную барочную разьбу крылаў алтара XVII стагоддзя – знакамітую “беларускую рэзь”; некалькі ацалелых старажытных арнатаў – з англійскіх, французскіх і рускіх вышываных тканін. Касцёл быў старажытны і велічны, але бедны, прасты па архітэктуры, сялянскі. Рушчыц паказаў сябру крыж перад касцёлам, на якім не было фігуры Ісуса. Булгак параўнаў касцёл тады з гэтым “народным прыдарожным крыжам са страчанай фігурай Хрыста”¹². Інтэр’еры касцёла можна ўявіць па трох рэдкіх фотаздымках 1920–1930-х гадоў¹³, магчыма, аўтарства знакамітага віленскага фатографа (іл. 3–4).

Касцёл Міхаіла Архангела – выдатны прыклад арыгінальнага беларускага драўлянага дойлідства канца XVII – XIX стагоддзя. Але на карціне Рушчыца не помнік архітэктуры. Кампазіцыя карціны – мастацкая інтэрпрэтацыя рэчаіснасці. На жаль, мастак нічога не занатаваў пісьмова пра гэту карціну ў сваім дзённіку. Такой мастацкай хронікай сталі шматлікія эцюды званіцы і касцёла, дрэў і аблокаў, мноства накідаў да кампазіцыі ў

⁹Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 126–127.

¹⁰ Дакумент аб хрышчэнні падказала аўтару А. А. Макарэвіч.

¹¹ Чаму алтарны абраз быў прысвечаны Тройцы, а не Архангелу Міхаілу, у гонар якога асвечаны касцёл невядома.

¹²Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 248.

¹³Гэтымі фотаздымкамі дабрачыліва падзялілася са мной крывануца А.А. Макарэвіч з Валожына.

нататніках, дзе Рушчыц шукае найбольш прыдатную кампазіцыю, эфектны пункт гледжання. Ён працуе над гэтай тэмай некалькі гадоў. Ужо зрабіў удалы малюнак у 1895 годзе ў якасці ілюстрацыі да кнігі паэта і краязнаўцы Чэслава Янкоўскага аб Ашмянскім павеце¹⁴, дзе на першым плане – званіца і шматлікія вернікі ля брамы касцёла (іл. 5). Пазней, у 1897 годзе, малюе пастэллю набажэнства ў Вялікі чацвер у інтэр’еры касцёла. Датаваныя малюнкi алоўкам у нататніку 1898 года паказваюць пошукі варыянтаў кампазіцыі – з далечыні, за дрэвамі (люты 1898 года), сярод пустых палёў (май 1898), замалёўкі касцёльных дзвярэй (24 мая 1899), са званіцай на далёкім плане (24 студзеня 1899), узімку з сугробамі (вельмі ўдалы)¹⁵ (іл. 6–7). Нейкі “Касцёл” 1898 года быў у зборы Жукоўскага ў Пецяярбургу¹⁶. Толькі 10 кастрычніка 1899 года ён прыйшоў да канчатковай кампазіцыі. Гэта значыць, што карціна храналагічна была напісана восенню: у кастрычніку-лістападзе 1899 года.

Урэшце рэшт ён выбірае зусім нечаканы фрагментарны ракурс, дзе фактычна няма выяў цалкам – ні касцёла, ні званіцы.

Нягледзячы на акадэмічны прынцып куліснай пабудовы, Рушчыц, як і імпрэсіяністы, смела кадрыруе выяву такім чынам, што ў яе “як бы выпадкова” трапляюць толькі частка званіцы і зусім невялікі фрагмент фасада і бакавой часткі драўлянага касцёла пад чырванню гонтавага даху. Ён адмыслова робіць будынак касцёла вышэйшым за званіцу, “упускае” ў карціну прастору, далёкую перспектыву далягляду, ігнаруючы драўляны плот (каменная агароджа вакол касцёла была пабудавана толькі ў 1902 годзе).

Нізкая лінія гарызонту дае адчуванне манументальнасці пейзажа. У поле зроку мастака – нешматлікія вернікі, што сабраліся на невялікай пляцоўцы паміж званіцай і касцёлам. На фоне неба скіраваны ўверх крыж храма. Жанчыны стаяць на каленях у чаканні вынасу сакрамантаў; верагодна, храм у нядзелю перапоўнены і не ўсе змаглі ў ім змясціцца. На заднім плане – хаткі сялян, ралля – аж да лесу на гарызонце (іл. 8). Перспектыва будуюцца шырокімі палосамі колеру. На пярэднім плане – стары, што панура сядзіць на

¹⁴ Jankowski Czesław. Powiat Oszmianski. Materiały do dziejów ziemi i ludzi. Cz. 1. Petersburg: nakł. wydawcy: K. Grendyszynski. – Kraków: G. Gebethner, 1896. – S.

¹⁵ Земля і неба Фердынанда Рушчыца / аўтар тэкста і склад. У.І. Пракапцоў. – Мінск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2020. – С. 71–75.

¹⁶ Магчыма, пецяярбуржца Якава Яўгенавіча Жукоўскага (1857 – пасля 1926), філолага па адукацыі, фінансіста, мецэната і калекцыянера, уласніка крымскай дачы “Кучук-Кой”. Ён з жывой цікавасцю адносіўся да пошукаў маладых мастакоў, асабліва сімвалістаў і сабраў вялікі збор выдатных твораў мастацтва, часткая якіх знаходзіцца зараз у ДТГ і ДРМ. У маі 1897 года набыў у Рушчыца “Мост” за 250 рублёў. Ruszczyk F. Dziennik. Ku Wilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 73.

У спісе Яна Булгака 1939 года “Спіс мастацкіх твораў Фердынанда Рушчыца” ў раздзеле “Карціны і эскізы” за № 82 пазначана карціна “Касцёл” 1898 года як уласнасць Жукоўскага ў Пецяярбургу // Ferdynand Ruszczyk. Zycieidzielo. – Wilno: Wyd-wo T-wa przyjaciel nauk, 1939. – С. 444.

валуне спіной да глядача, грэючыся на сонцы. Гэта з-за яго спіны разварочваецца ўсё дзеянне Гэты твор – нешта сярэдняе паміж жанравай карцінай і пейзажам настрою: невыпадкова Рушчыц даў яму аўтарскую назву “Нядзеля. Ля касцёла”. Пад гэтай назвай ён увайшоў у некалькі выставачных каталогаў. Але жанр у карціне толькі абазначаны. Фігуркі людзей пазначаны асобнымі раздзельнымі мазкамі, амаль эскізна, як у імпрэсіяністаў (іл. 9). Вернікі важныя, але не галоўныя персанажы карціны. Ужо савучні Рушчыца па Акадэміі мастацтваў адчувалі асобнасць і своеасаблівасць почырку мастака сярод шматлікіх вучняў Куінджы, асаблівы “каталіцкі” настрой яго палотнаў.

*“Што можа быць прыгажэйшага, чым ціхая восеньская раніца ў нядзелю на вёсцы? Неба чыстае, лазурковае, ...цішыня і спакой”*¹⁷, – запісвае ён у дзённіку.

Рушчыц хоча дабіцца асаблівага ўрачыстага настрою нядзельнага набажэнства: *“Цудоўны дзень. Неба высокае, наветра празрыстае, усе колеры граюць. Уся прырода як бы начыста перапісана”*¹⁸.

Рушчыц піша вольна, шырокім пэндзлем, хуткім энергічным мазком. Ён здолеў знайсці колеравыя і тонавыя спалучэнні для перадачы канкрэтнага стану прыроды ў восеньскую сонечную раніцу. Калі Рушчыц рэаліст акадэмічнай школы, то ён піша з натуры менавіта восеньскі дзень. Але глядач адчувае не кастрычніцкі, а вясенні сакавіцкі настрой, трохі іншы стан прыроды, чым цёплае “бабіна лета” ў кастрычніку.

У карціне можна і адчуць святочны настрой выхаднага дня, яднанне зямлі, святла, людзей, нябёсаў з гулкімі гукамі званоў, якія паўстаюць ва ўяўленні глядача. Адчуванне духоўнага аднаўлення. Таму глядачы адчуваюць на карціне вясенні дзень.

У палітры Рушчыца з’яўляецца той “асаблівы шэры” тон дрэва, высушанага вятрам і абмытага дажджамі, які так любіў Рушчыц. Эцюды да палатна ён давёў да стану самастойных карцін – “Сельскі касцёл” (1900, кардон, алей. Нацыянальны музей у Кракаве) (іл. 10) і асабліва “Дрэвы на фоне неба” (1899, Нацыянальны музей у Варшаве) (іл. 11), дзе Рушчыц спрабуе знайсці графіку галін дрэў, скіраваных да звонкага блакіту неба, па якім плывуць гнаныя моцным ветрам аблогі. “Фірменныя” Рушчыцавы аблогі, пазнавальныя, асаблівыя, “як падушкі”, густыя і цяжкія, нізкія, да якіх быццам можна дацягнуцца рукамі, з’яўца пазней. Ён надаваў небу і аблокам асаблівую ўвагу. “Сяджу цэлы дзень у аблоках”, – часта запісваў ён у дзённіку. Тут аблогі яшчэ іншыя, кучавыя, больш набліжаныя да натуры.

¹⁷Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 124.

¹⁸Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 103.

Нягледзячы на дынаміку руху аблокаў і галін дрэў пад ветрам, карціна працята адчуваннем ціхамірнасці рэальнай жыццёвай сцэнкі, малітоўнага стану і філасофскага асэнсавання духоўнага і рэальнага быцця чалавека.

Рушчыца – вучня Куінджы, які любіў тэатральныя эфекты святла, – цікавяць сонца і рэфлексy. Пейзаж літаральна працятy святлом. Мастак улічвае адкрыцці імпрэсіяністаў, але яшчэ сціпла, нясмела. Сонца адчуваецца праз доўгія каляровыя цені на зямлі, якія адкідаюць дрэвы (іл. 12), і рэфлексy на сценах касцёла і званіцы. Яны напісаны нецярплівымі дынамічнымі мазкамі.

“Ля касцёла” – перліна ў рамантычнай “багданаўскай сюіце”. У наступныя гады ён працягвае тэму архітэктурнага пейзажа з выявамі касцёлаў у Вільні, Вішневе, пад Кракавам. Мяжа 1899–1900 гадоў – яркі перыяд у творчасці Рушчыца. Карціны і ідэі льюцца з яго сэрца: скончыўшы адну, адразу бярэцца за другую, і ўсё атрымліваецца хутка, без напружання і амаль без доўгіх пошукаў: “Нядзеля. Ля касцёла”, “Апошні снег”, “Крэва”, “Млын”, “Хата”, “Да зямлі абетаванай”, “Балада”, “Вечар. Вілейка”. Усе творы спачатку праходзілі праз крытычнае вока маці, якую ён называў “сваім Куінджы”, і толькі потым адпраўляліся на выставы.

“Тонкі псіхолаг пейзажу”. Поспех на выставах Пецярга, Варшавы і Вены

Рушчыца запрашаюць на выставы розных мастацкіх таварыстваў, ён знаёміцца з Сяргеем Дзягілевым, Ісаакам Левітанам, Валянцінам Сяровым, Канстанцінам Сомавым, у Варшаве – з Янам Станіслаўскім, Юльянам Фалатам. Левітан цікавіцца, ці не вучыўся ён недзе за мяжой, бо ў яго карцінах адчуваецца еўрапейскі густ. На сустрэчах у Пецяргу у доме Сергея Дзягілева, ён з натхненнем апавядае пра “нашы вёскі і палітычныя адносіны ў краі”¹⁹.

У 1900 годзе Рушчыц некалькі раз паказваў гэтую карціну – на выставе Акадэміі мастацтваў (пад назвай “Нядзельная раніца”) Таварыства польскіх мастакоў Sztuka ў Салоне Крывулта²⁰.

І ў Варшаве, і ў Пецяргу новая карціна Рушчыца зачаравала адных і выклікала абурэнне другіх крытыкаў. Адны адзначылі паэтычнасць, эцюднасць і свабоду яго почырку: “...асабліва добры быў яго эцюд яснага вясковага дня дзесьці ў Літве, са старажытнай драўлянай царквой”, – пісаў крытык А. Нікалаеў²¹. “Выстаўлены “Касцёлак” – гэта зноў знак глыбокага адчування прыроды і душы, якая перапоўнена паэзіяй. Палатно гэта аж дыхае

¹⁹Ruszczyc F. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 115.

²⁰Государственный художественный музей БССР. Русская дореволюционная и советская живопись XVII–XX веков / под ред. Е. К. Ресиной. – Минск: Вышэйш. школа, 1989. – Т. 2. – 178 с.

²¹Николаев А. Художественная хроника. Наши выставки / Мир искусства. – 1900. – №7–8. – С. 152.

свежасцю. У яго фарбах адчуваецца восень і дыханне раніцы, усе напісана смела, з тэмпераментам і жыццём...”, – адзначаў варшаўскі аглядальнік Kuriera Warszawskiego²². Але рэцэнзент “Pacei”, нехта М. Краўчанка, пісаў, што Рушчыц – “спадчыннік Таўлава і Бекліна, пазычае ў іх матывы”, а крытык Старавер называе ўсю выставу вучняў Куінджы – “мазнёй”, чымсьці чужародным і не цікавым нам”²³.

“Сапраўды, – адказвае ім мастак Стэфан Папоўскі, – карціны Рушчыца сваёй можа занадта дэкаратыўнай шырокасцю ўкладання фарбаў могуць не спадабацца шырокім масам, якія любяць залакіраваныя паверхні, не спадабаюцца яны і тым, хто шукае ў карціне кампазіцыйныя рэбусы, але дадуць эстэтычную асалоду тым, хто культывуе ў сябе артыстычны густ, хто разумее сапраўдныя творы мастацтва”²⁴.

Пасля выставы “Свету мастацтва” Савет Траццякоўскай галерэі хацеў набыць “Ля касцёла” для галерэі, але пры галасаванні думкі разышліся. За “Касцёл” прагаласавалі Валянцін Сяроў і дачка Траццякова Аляксандра Боткіна, Ільі Астравухаву больш спадабалася “Балада”, якую ўрэшце набыў польскі пісьменнік Генрых Сянкевіч²⁵.

А двума гадамі пазней, у 1902 годзе, карціна адправілася ў Вену, на выставу Асацыяцыі аўстрыйскіх мастакоў Сецэсіі, што запрасіла Таварыства польскіх мастакоў Sztuka²⁶, сябрам якога ў 1900 годзе стаў Рушчыц. Сведчаннем гэтага падарожжа служаць і захаваныя мытныя налесткі на нямецкай мове аб выплаце пошліны, калі карціна перапраўлялася з Кракава праз Германію ў Вену (іл. 13).

Пасля 1908 года Рушчыц, які працаваў перад тым 12 гадоў з вялікім напружаннем сіл, адчуў сябе вычарпаным. Ад яго штогод чакалі новых і новых шэдэўраў, але ён не мог ужо працаваць з той фантастычнай энергіяй маладосці, якая напаткала яго ў Багданаве. Мастак сказаў усе, што хацеў, прамільгнуў на небасхіле мастацтва маланкай. Да здзіўлення і расчаравання многіх калег і сяброў ён адмовіўся ад жывапісу і сышоў у педагогіку, грамадскую дзейнасць і прыкладныя мастацкія практыкі. Багданаўскае 6-годдзе засталася зорным перыядам яго творчасці, якое ўжо ніколі не паўтарылася.

Але гісторыя з багданаўскім касцёлам зусім не завяршылася. Яна набыла ўжо практычны і сацыяльны характар. У 1920-я гады, калі па Рыжскай дамоўе мяжа адрэзала частку беларускіх зямель на карысць Польшчы (Багданава апынулася ў 50 км ад дзяржаўнай мяжы з СССР),

²²Z salonow artystycznych (O nowym salone Krywyłta) // Kurier Warszawski. – 1900. – № 312.27.10.

²³Кравченко Н. Выставки картин // Россия. – 1900. – 22 февраля. – С. 3.

²⁴PopowskiSt. Kjobrazy Ruszczyca na wystawie TSP// Struniem. – 1900. – I. – S. 16–17.

²⁵RuszczyF. Dziennik. KuWilnu 1894–1919 / Red. L. Wisniewska. Warszawa: SECESJA Artystyczna Oficyna Wydawnicza, 1994. – S. 113.

²⁶XV Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. November–Dezember 1902, s. 23–31.

Рушчыц як гаспадар некалькіх маёнткаў заклапаціўся лёсам рэальнага багданаўскага касцёла.

Ён любіў свой драўляны касцёл – сведку ўсіх сямейных падзей, разумеў яго гістарычную значнасць і значэнне яго для свайго роду. У ім у 1910 годзе прайшло набажэнства па памерлым бацьку.

“Наш сціплы касцёлак”, – любоўна называў ён яго. Але з цягам часу касцёл патрабаваў рэстаўрацыі. Ён ужо не ўмяшчаў усіх вернікаў. Гэта відаць і на карціне Рушчыца. Каталікі Багданава прасілі Рушчыцаў пабудаваць новы касцёл, сабраўшы ў парафіян грошы, бо сродкаў на будаўніцтва ў сям’і Рушчыца не было. Аўтарытэт яго як грамадскага дзеяча Вільні, дэкана факультэта жывапісу Віленскага ўніверсітэта імя Стэфана Баторыя быў вельмі высокі. Рушчыц зрабіў некалькі спроб на дазвол на будаўніцтва новага касцёла побач са старым. Пра гэта сведчаць яго дзённікавыя запісы. Ён неаднаразова запрашае ў свой маёнтак буйных каталіцкіх іерархаў для вырашэння гэтага пытання ў надзеі на іх падтрымку, у тым ліку і фінансавую.

Так, у 1924 годзе ён даў званы абед на 24 персоны ў гонар візіту ў Багданава віленскага біскупа Ежы Матулевіча, які здзяйсняў аб’езд касцёлаў Ашмянскай дыяцэзіі (іл. 14). Пасля пропаведзі біскупа ў багданаўскім касцёле выступіў з прамовай і Рушчыц: “Сядзіба маёй сям’і і сціплы наш касцёлак з’яўляюцца аднагодкамі і памятаюць цэлае стагоддзе Рэчы Паспалітай і паўтара стагоддзя расійскай няволі. Наш люд заўсёды ідэнтыфікаваў справы касцёльныя як справы нацыянальныя. Ксёндз і шляхціц разам ішлі ў Сібір альбо на шыбеніцу... Але бура, якая пранеслася над нашымі землямі, дала Польшчы вольнасць. Шчаслівы сказаць, што мне разам з маёй сям’ёй і з мясцовымі парафіянамі атрымалася ўседзець на месцы... фактычна ў прыфрантавой зоне. ...Не ведаю, ці давядзецца нашаму пакаленню ўбачыць ажыццяўленне **нашай даўняй мары – новы каменны касцёл побач з драўляным...**”²⁷. Так была выказана просьба аб дазволе на будаўніцтва новага касцёла побач са старым. Але праз год біскуп памёр і справа спынілася. Тым не менш, Рушчыц не пакінуў гэтай ідэі: у яго праграме-максімум быў клопат пра будучыню свайго маёнтка: будаўніцтва ў Багданаве школы, пошты з тэлеграфам, кааператыва і, вядома, новага касцёла.

У 1929 годзе ён пачаў ажыццяўляць свае намеры: прадаў за адзін злоты зямлю для будаўніцтва школы. У чэрвені 1932 года ён зноў прымае ў сябе ўплывовага клірыка – віленскага арцыбіскупа Рамуальда Яблжыкоўскага, з якім яго звязвалі даўнія адносіны па гісторыі вывучэння віленскіх касцёлаў.

²⁷Dziennik. Cz. 2, W Wilnie, 1919–1932 / Ferdynand Ruszczyc; wybór, układ, oprac. i wstęp Edward Ruszczyc. Warszawa: Secesja, 1996. – S. 278.

Парафіяне прымалі яго ўрачыста з хлебам-соллю: пабудавалі дзве аркі, ўпрыгожылі іх кветкавымі гірляндамі. Можна мяркаваць, што гаворка ішла і пра мясцовы касцёл. Але не атрымалася і на гэты раз. Цяжкая хвароба – параліч у 1932 годзе – вымусілі Фердынанда пакінуць Вільню і апошнія два гады жыцця правесці ў Багданава інвалідам, разбіраючы свой велізарны архіў, пад апекай жонкі і дачкі. Ян Булгак у 1930-я зноў робіць падрабязную фотафіксацыю Багданава, у тым ліку і некалькі мастацкіх здымкаў багданаўскага касцёла, ужо схаванага ў густым ценю вялікіх дрэў.

У сваім касцёле Рушчыц быў пахаваны 2 лістапада 1936 года пры велізарнай колькасці народа, універсітэцкай прафесуры, калег і вучняў. Захавалася жалобная фатаграфія Яна Булгака – інтэр’ера касцёла з труной Рушчыца.

На жаль, стары касцёл, што на палатне Рушчыца, не захаваўся. Праз 8 гадоў пасля смерці мастака ў ліпені 1944 года, падчас Другой сусветнай вайны, гэты касцёл і большая частка вёскі былі спалены дашчэнту пры адступленні немцаў.

Адразу пасля вызвалення парафіяне на працягу двух месяцаў адраділі касцёл, адбудаваўшы амаль у ранейшым выглядзе ў дрэве (іл. 15). Але нядоўга ён быў храмам, неўзабаве стаў складам для ільну і ўрэшце рэшт у 1977 годзе згарэў.

У 1995 годзе ўжо ў незалежнай Беларусі вернікі Багданава на свае сродкі на старым падмурку пачалі будоўлю новага касцёла з сілікатнай цэглы, захаваўшы ў мадэрнізаваным выглядзе некаторыя адметныя дэталі драўлянага касцёла (іл. 16).

Аднойчы будаўнікі выпадкова знайшлі ў падмурку запячатаную бутэльку, усярэдзіне якой быў стары дакумент з надпісамі з двух бакоў. Знаходку перадалі на захоўванне ў багданавічскую школу, у куток Рушчыца, які арганізавала настаўніца, гісторык Таццяна Сабалеўская. Ніхто не мог прачытаць польскі рукапісны тэкст. Калі ў 1998 годзе на Дзяды сын мастака Эдвард Рушчыц з Варшавы традыцыйна наведаў магілы продкаў, перадалі яму гэтую бясцэнную сямейную рэліквію. Аказалася, што на тоўстай паперы 1846 года па-польску была напісана кароткая гісторыя касцёла. (іл. 17). Так рамантычна ў бутэльцы даслала пасланне нашчадкам бабка Фердынанда Рушчыца – Ганна Рушчыц з Чаховічаў (1800–1874), каб адзначыць ролю сваёй сям’і ў адраджэнні касцёла (іл. 18). Бутэлька гэта праляжала ў зямлі 150 гадоў і дайшла-такі да патомкаў, больш за тое – трапіла ў рукі яе праўнука!

Эдвард Рушчыц надрукаваў тэкст паслання ў віленскім часопісе *Wileńskie Rozmaitości*²⁸. Якасны скан гэтага рарытэту па просьбе валожынскай краязнаўцы Алы Аляксандраўны Макарэвіч, актывісткі адраджэння багданаўскай сядзібы Рушчыцаў, нядаўна даслаў у Багданава ўнук мастака Фердынанд Рушчыц.

А ў 2017 годзе касцёл быў рэканструяваны ў стылістыцы віленскага барока былым багданавіцкім ксяндзом Ігарам Лашуком па праекце архітэктара Аляксея Яроменкі (іл. 19). Касцёл атрымаў хупавую вежку і наверха на каньку – скульптуру Архангела Міхаіла аўтарства Баляслава Скрамблевіча (іл. 20). У касцёле знаходзіцца і памятная дошка ў гонар Рушчыца, зробленая ў 2010 годзе скульптарам Валерыем Калясінскім (іл. 21). У тым жа годзе сям’я Рушчыцаў фундавала і другую дошку таго ж аўтара з выявай касцёла з карціны Рушчыца, якую меркавалася ўсталяваць на месцы напісання карціны. Зараз яна знаходзіцца ў касцёле.

За 70 апошніх гадоў, як птушка-фенікс, паўстаў ужо чацвёрты варыянт багданаўскага касцёла. Ён толькі некаторымі дэталямі нагадвае стары драўляны, праслаўлены Рушчыцам, але жыхары Багданава задаволеныя – усё ж атрымалі новую прасторную прыгожую святыню. Мара Рушчыца аб новым касцёле ў Багданаве ўсё ж была часткова ажыццёўлена ўжо ў XXI стагоддзі. Хто ведае, можа калісь у рамках запаведніка-музея “Прастора Фердынанда Рушчыца” як помнік яму адродзіцца ў рэканструкцыі і парк, і скарбец (з майстэрняй мастака), і драўляны дамок бацькоў, і гэтак каханы ім драўляны касцёл?

Вяртанне на радзіму

А што ж з карцінай Рушчыца? Цудоўным чынам больш чым праз паўстагоддзя пасля напісання карціна высылкамі Алены Аладавай, легендарнага дырэктара Мастацкага музея ў Мінску ў пасляваенныя гады, зноў вярнулася туды, дзе была напісана, – на Беларусь. Аладава знайшла яе ў калекцыі ленінградскага архітэктара, члена Акадэміі навук Абрама Шустэра.

Вядома, што пасля венскай выстаўкі 1902 года карціна Рушчыца знікла з мастацкіх даляглядаў. У 1934–1936 гадах Рушчыц зрабіў левай рукой спіс усіх сваіх твораў. У 1937 годзе ў каталогу пасмяротнай выставы Рушчыца гэтай карціны не было, у спісе твораў Рушчыца, складзеным Янам Булгакам²⁹, яна таксама не пазначана. Гэта значыць, што ні сам мастак, ні яго спадчынікі не ведалі месцазнаходжання твора. Верагодна, паміж 1902–1913 гадамі карціну набыў купец першай гільдыі філантроп Ігнат Майсеевіч Шустэр (1863–1913), сапраўдны член Фондавага аддзялення Санкт-

²⁸Edward Ruszczyc. Eho dawnycz lat. Tajemnica zalakowanej butelki //Wileńskie Rozmaitości. – 1998. – №6 (50). – S. 7.

²⁹Bulhak J. Ferdynand Ruszczyc. Spis prac i dat z zycia i dzialalnosci. – Wilno: Wyd-wo Twa przyjaciol nauk, 1937. – 14 c.

Пецябургскай біржы. Ён збіраў карціны выключна рускай акадэмічнай школы. Яго сын і спадчыннік Абрам Ігнатавіч, таксама калекцыянер, больш любіў старых еўрапейскіх майстроў і таму ахвотна расстаўся з твораў Рушчыца, калі Аладава ў 1957 годзе прапанавала прадаць карціну ў мінскі музей за невялікую цану – 12000 рублёў, гэта крыху больш за месячную зарплату прафесара ў 1950-я. Рушчыц лічыўся польскім мастаком рускай школы, адным са шматлікіх вучняў Куінджы, аб ім тады было мала што вядома. Доўгі час гэта карціна была адзіным твораў Рушчыца на Беларусі, яна надрукавана ва ўсіх музейных альбомах пачынаючы з 1958 года³⁰.

У 2020 годзе ад ўнука мастака, таксама Фердынанда Рушчыца (у гэтай сям’і хлопчыкам даюць радавыя імёны Эдвард і Фердынанд), ганаровым консулам у Швейцарыі Андрэем Нажэскіным былі набыты і перададзены ў дар Нацыянальнаму мастацкаму музею Рэспублікі Беларусь яшчэ тры невялікіх эцюды мастака. Рушчыц паступова вяртаецца на Беларусь, яго творы ўжо ёсць і ў карпаратыўнай калекцыі “Белгазпрамбанка”, і ў прыватных калекцыях.

Але па сіле эмацыйнага ўдзеяння, жывапіснай якасці і выключнага месца ў багданаўкім цыкле гэта карціна застаецца перлінай мастацтва Беларусі мяжы XIX–XX стагоддзяў. Яна стала не толькі выдатным твораў жывапісу, але і патрыятычным жэстам, своеасаблівым жывапісным помнікам рэальнаму касцёлу з 300-гадовай гісторыяй, мастацкім эпіграфам да няздзейсненай мары Рушчыца, упартасці багданаўскіх жыхароў і энергіі іх духоўных павадыроў. Рушчыц абессмяроціў драўляны беларускі касцёл, сваю радавую святыню, пра якую ўжо немагчыма будзе забыцца.

³⁰Государственный художественный музей БССР / сост. Е. В. Аладова; авт. вступ. ст. П. Герасимович. – М.: Советский художник, 1958. – 127 с.



Іл. 1. Ф. Рушчыц “Ля касцёла”. 1899. Палатно, алей. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь



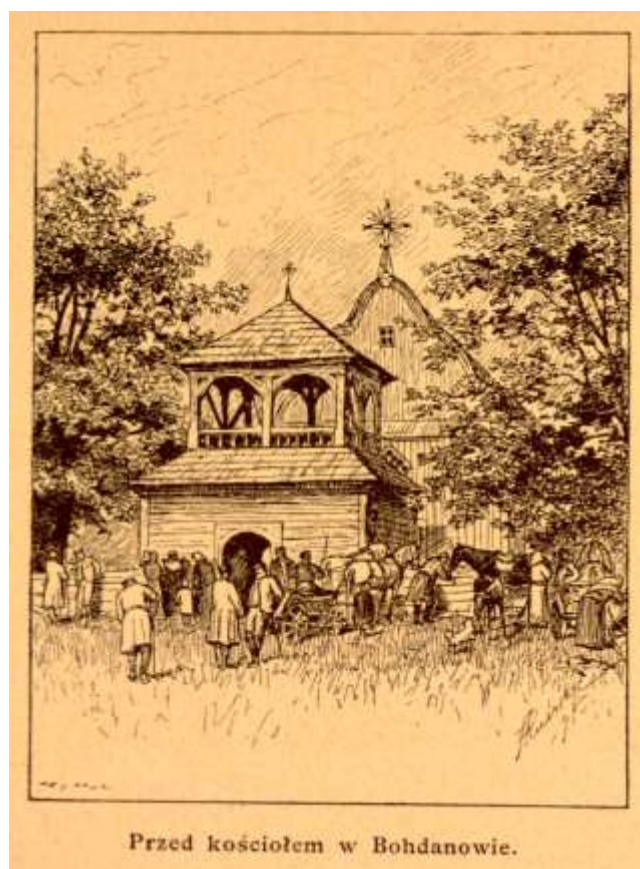
*Іл. 2. Нядзельная іміша ля касцёла ў Багданаве (фрагмент). 1916.
Фотаздымак нямецкага афіцэра. Са збору У. Багданава. Мінск*



Іл. 3. Інтэр'ер касцёла ў Багданаве. Фота. 1920-я гады



Іл. 4. Алтарны образ “Тройца” і арнаты ў касцёле ў Багданаве. 1920–1930-я



*Іл. 5. Ф. Рушчыц. “Ля касцёла ў Багданаве”. Туш, пяро.
Ілюстрацыя да кнігі Ч. Яноўскага “Ашмянскі павет”. Вільня, 1896*



*Іл. 6. Касцёл і званіца ў зімку. Накід да карціны Ф. Рушчыца “Ля касцёла”.
1898. Папера, аловак*



*Іл. 7. Канчатковы накід да кампазіцыі карціны Ф. Рушчыца “Ля касцёла”.
1899. Папера, аловак*



*Іл. 8. Пейзаж. Пабудова прасторы колерам.
Фрагмент карціны Ф. Рушчыца “Ля касцёла”. 1899*



*Іл. 9. Вернікі ля касцёла. Свабодныя мазкі.
Фрагмент карціны Ф. Рушчыца “Ля касцёла”. 1899*



Іл. 10. “Сельскі касцёл”. 1900. Нацыянальны музей у Кракаве



*Іл. 11. “Дрэвы на фоне неба”. 1899.
Накід да карціны карціны Ф. Рушчыца “Ля касцёла”*



*Іл. 12. Рэфлексы на сцяне званіцы.
Фрагмент карціны Ф. Рушчыца “Ля касцёла”. 1899*



*Іл. 13. Мытныя наклейкі на нямецкай мове аб выплаце пошліны
(на адвароце карціны)*



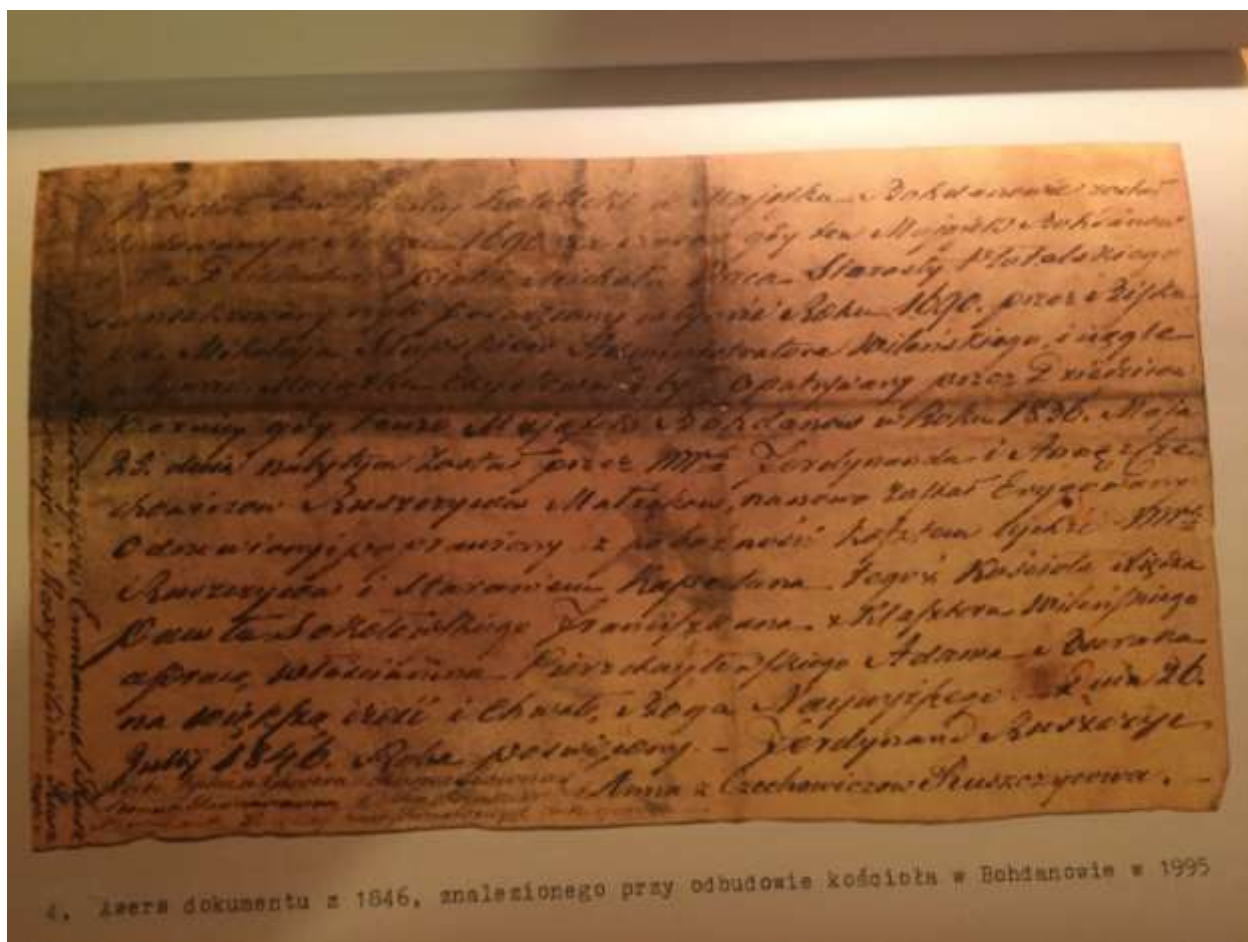
Іл.14. Біскуп Ежы Малеўскі ў гасцях сям'і Ф. Рушчыца. Фота. 1924



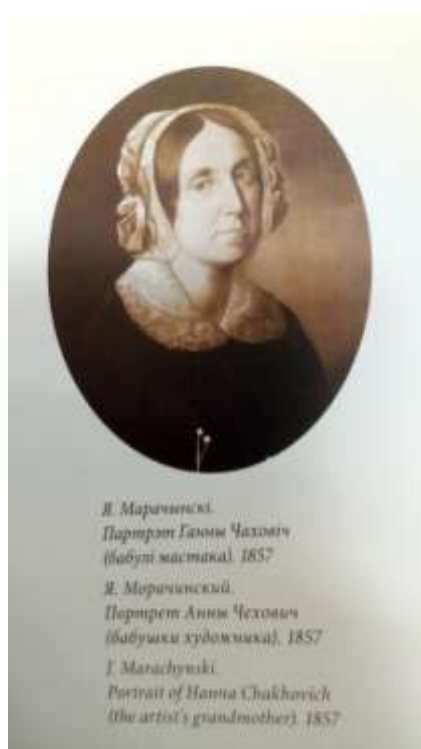
Іл. 15. Адноўлены драўляны касцёл, пабудаваны вернікамі пасля вайны. 1947



Іл. 16. Новы касцёл у Багданаве. 1995–2005



Іл. 17. Грамата 1843 года з апісаннем рэстаўрацыі касцёла, зробленай на грошы Рушчыцаў. Прыватны збор сям'і Рушчыцаў у Варшаве



Іл. 18. Я. Марачынскі. Партрэт Ганны з Чаховічаў, бабкі Ф. Рушчыца. 1857



Іл. 19. Новы касцёл у Багданаве. 2020



Іл. 20. Б. Скрамблевіч. Скульптура Архангела Міхаіла на каньку касцёла ў Багданаве. 2017. Медзь, выкалатка. Вышыня – 3 м



*Іл. 21. В. Калясінскі. Памятная дошка ў гонар Фердынанада Рушчыца. 2010.
Рэльеф. Бронза. Фундавана сям'ёй Рушчыцаў (Варшава)*

КАЗИМИР СТАБРОВСКИЙ: ХУДОЖНИК-ПУТЕШЕСТВЕННИК РОДОМ ИЗ БЕЛАРУСИ

В 2019 году исполнилось 150 лет со дня рождения Казимира Антоновича Стабровского, художника, родившегося на территории современной Беларуси. К сожалению, на сегодняшний момент его имя на родине практически забыто, однако хранящийся в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь пейзаж Стабровского послужил поводом для исследования биографии и творчества мастера (илл. 1).

Казимир Стабровский родился 21 ноября 1869 года в шляхетской семье в имении Крупляны Новогрудского уезда Минской губернии (сейчас – Барановичский район Брестской области). Отцом будущего художника был Антоний Стабровский, офицер русской армии, а матерью – София Пилецкая. Род Стабровских в Беларуси довольно известен: Казимир Стабровский был двоюродным братом Иосифа Стабровского – археолога, историка, краеведа, основателя Слонимского краеведческого музея.

Стабровский провел детство в имении своих родителей в Круплянах. В 1880–1887 годах учился в реальном училище в Белостоке. В 1887 году поступил в Академию художеств в Санкт-Петербурге, где учился у Павла Чистякова.

Казимир Стабровский был успешен в учебе, творчество молодого художника было рано отмечено наградами. Так, в 1890 году он получил первую малую серебряную медаль за работу под названием «Человек, тянущий веревку». В 1892 году Стабровский получил еще одну малую, а позднее – две большие серебряные медали (в 1892 и 1893 годах). В 1894 году Стабровский был награжден золотой медалью за работу «Магомет в пустыне», также известную как «Побег из Мекки». Наряду с медалью ему было присвоено звание классного художника, и он был избран членом комиссии выставок [1, с. 275–278]. В основу картины «Магомет в пустыне», а также ряда других произведений легли впечатления от большого путешествия в Османскую империю. Казимир Стабровский посетил Константинополь и Бейрут, Палестину, Египет, а также Грецию. Собранные на Востоке материалы оказали значительное влияние на дальнейшее творчество художника. После этого путешествия и окончания учебы Казимир Стабровский некоторое время жил и работал в родном имении [2, с. 112].

Итак, в 1894 году Стабровский стал дипломированным художником, но, несмотря на новый статус, продолжил учебу в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Известно, что в 1893–1894 годах в Академии

состоялась реформа, в ходе которой были приглашены новые профессора-преподаватели и учреждены персональные мастерские под руководством ведущих художников-реалистов, передвижников Ильи Репина, Ивана Шишкина, Архипа Куинджи, Владимира Маковского. Казимир Стабровский в 1894–1897 годах занимался в мастерской Ильи Репина.

В 1896 году Стабровский написал один из своих самых известных шедевров – «Портрет темноволосой дамы». На портрете изображена его будущая супруга Юлия Янишевская, с которой он познакомился в Академии [3, с. 271-272]. Картина была сразу же отправлена на выставку, проходившую в Академии художеств, и получила большое общественное признание. Почти 100 лет спустя, в 1989 году, это произведение вновь было выставлено на этом же месте среди шедевров других известных польских художников, окончивших Академию художеств.

Казимир Стабровский прервал обучение после беспорядков, произошедших в Академии в феврале 1897 года. Скандал, разразившийся тогда в академических стенах, имел поводом грубость новоназначенного ректора Антония Томишко в отношении поляка Конрада Кржижановского, ученика Архипа Куинджи; его следствием стал вынужденный уход из Академии художеств многих учеников и отставка Куинджи с должности профессора.

Однако Казимир Стабровский решает продолжить свое образование за границей, и летом 1897 года художник уехал в Париж. В 1897–1898 годах он посещал занятия в частной художественной Академии Жюлиана. Учителями Стабровского были Жан-Жозеф Бенжамен-Констан, один из крупнейших французских художников-ориенталистов, и Жан-Поль Лоренс, исторический живописец.

Находясь в Париже, Стабровский проявил большой интерес к философии интуиции и идеям Анри Бергсона. Он продолжал развивать свои иррациональные идеи и представления, которыми он увлекся во время путешествия по Ближнему Востоку в 1893 году. После пребывания в Париже в творчестве Казимира Стабровского художественной основой становится идея о том, что искусство является идеалом подлинной философии, в своих работах художник за видимой реальностью искал и отображал скрытый смысл, особое внимание уделяя мистике и символизму.

Через год художник вернулся в Санкт-Петербург и стал ежегодным участником «Весенних выставок», проводимых в залах Академии художеств по инициативе Архипа Куинджи (с 1899 года Стабровский входил в состав выставочного комитета). В 1900 году Казимир Стабровский также принял участие во Всемирной художественной выставке в Париже, где был

награжден серебряной медалью за картину под названием «Тишина деревни».

Творческая деятельность Казимира Стабровского разворачивалась активно: художник путешествовал по Европе, демонстрируя свои произведения на различных выставках. Начало XX века было особо значимым временем для Стабровского: европейские художественные галереи высокого уровня покупали его произведения. Например, в 1901 году, после международной художественной выставки, Мюнхенская Пинакотекa приобрела картину «Белая ночь в Петербурге», а Галерея современного искусства в Венеции – работу «Сумерки в Лазенках» в 1903 году, также после международной художественной выставки [4].

Стабровский был не только живописцем, но и художественным критиком. В первую очередь он освещал выставки Санкт-Петербурга и писал статьи по искусству и философии для изданий о культуре. Были опубликованы статьи об искусстве: «О старом и новом искусстве» («Новое время», 1900), «Художественное движение в Петербурге» (*Ruch artystyczny w Petersburgu, Kraj*, 1899), «Живопись сегодня. Несколько впечатлений от весенней выставки в Академии художеств в Петербурге» (*Dzisiejsze malarstwo. Kilka wrażeń z wiosennej wystawy w Akademii sztuk pięknych w Petersburgu, Kraj*, 1900) [5].

В 1902 году Казимир Стабровский переехал в Варшаву и женился на Юлии Янишевской, скульпторе, выпускнице Академии художеств. Сохранились написанные Стабровским портреты супруги (в т. ч. упоминаемый ранее «Портрет темноволосой дамы», 1896, частая коллекция; два «Портрета жены», 1907 и 1908 – оба в Национальном музее в Варшаве).

В том же 1902 году Казимир Стабровский стал членом краковского Общества польских художников «Искусство» (польск. *Sztuka*).

Считается, что время, проведенное в Варшаве, было самым активным и зрелым этапом в карьере художника и педагога. Казимир Стабровский совместно с Конрадом Кржижановским организовал частную школу живописи, затем занимался воссозданием Варшавской школы изящных искусств, которая была открыта 19 марта 1904. Вошел в состав организационного комитета школы, позже стал ее первым директором; в качестве преподавателей пригласил своих товарищей по Императорской Академии художеств – Фердинанда Рушица [6, с. 150] и Конрада Кржижановского. На протяжении своей педагогической карьеры Казимир Стабровский передал свой опыт многим известным художникам, одним из которых был Микалоюс Константинас Чюрленис.

В 1909–1913 годах летние месяцы художник проводил в имении Длужнево в Витебской губернии (ныне Лузнава, Латвия), арендованном у

Евгении и Станислава Кербедзей, учредителей Варшавской школы изящных искусств. Стабровский организовал там мастерскую и активно занимался творчеством. К сожалению, картины, находившиеся в имении, были уничтожены в 1920-е годы.

В 1909 году Казимир Стабровский ушел с поста директора Варшавской школы изящных искусств. Поводом стал конфликт с Опекунским комитетом и Педагогическим советом школы, которые дали негативную оценку его педагогической деятельности, а также увлечению спиритизмом и оккультизмом, которым художник посвящал много времени.

Эмоциональная и, пожалуй, самая завораживающая серия из девяти картин под названием «Шествие бури» (1907–1910) считается пророчеством о судьбе Польши в годы Первой мировой войны. Спустя некоторое время после создания серии картин Стабровский переименовал ее в «Ощущение грядущего» [7]. Все работы были утрачены в Алушке во время революционных событий, но сохранившиеся фотографии дают возможность говорить о пантеистическом характере восприятия художником стихий природы, о предчувствии вселенских масштабов грядущих потрясений.

Художник поддерживал тесные личные отношения с Рудольфом Штайнером, австрийским эзотериком и пионером антропософии. Он также дружил с несколькими русскими теософами.

Стоит отметить, что Казимир Стабровский обладал актерским талантом, он имел степень артиста первой категории и выступал на сценах театров.

Художник активно участвовал в культурной жизни поляков, которые в тот момент жили в России, и поддерживал тесные отношения со своими российскими коллегами. Он также стал членом Общества художников имени Архипа Куинджи, основанного в 1909 году.

Большую часть времени до Первой мировой войны Казимир Стабровский проводил за границей. Он путешествовал по Франции, Германии, Швеции, Испании, Канарским островам, Италии.

Во время поездок на итальянские острова, особенно на Капри, он являлся активным участником эзотерической общины. Художник интересовался непосредственными переживаниями, интуицией, которые позволяли людям постигать глубочайшие истины, и пытался выразить их в своих работах.

Во время Первой мировой войны имение в Круплянах было разгромлено немецкими войсками. Стабровский вернулся в Петроград, где в 1915 году провел персональную выставку, затем в 1916 году организовал выставку своих работ в Москве. Обе выставки получили высокую оценку российских критиков.

После войны Казимир Стабровский вернулся в Варшаву и снова стал путешествовать. На этот раз он побывал в Греции, Турции, Марокко, Боснии, Швеции, Норвегии и Капри. Впечатления от путешествий вдохновили на создание в 1922 году художественного объединения *Sursum Corda* (лат. «Вознесем сердца»), где Стабровский был одним из членов-соучредителей. Мистицизм по-прежнему играл ключевую роль в творчестве Стабровского [8].

Умер Казимир Стабровский 10 июня 1929 года в Гавролине, Мазовецкое воеводство. Похоронен на Повонзковском кладбище в Варшаве. В 1934 году вдова Стабровского передала 59 его работ в дар Национальному музею в Варшаве.

К сожалению, на сегодняшний день творческое наследие Казимира Стабровского немногочисленно. Дело в том, что значительная часть произведений художника была утрачена во время революционных событий в России и Варшавского восстания 1944 года. Практически не осталось работ, написанных до 1914 года. Самое большое собрание его произведений представлено в Национальном музее Варшавы (около 60 работ). Ряд работ хранится в Национальном художественном музее имени Микалоюса Константинаса Чюрлениса (г. Каунас, Литва).

На данный момент в Беларуси находятся лишь несколько работ Казимира Стабровского. Два произведения 1920-х годов – «Глицинии» и «Сараево. Могила героя», выполненные в технике пастели, находятся в корпоративной коллекции ОАО «Белгазпромбанк» [9].

В коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь представлено одно произведение Казимира Стабровского в жанре пейзажа (холст, масло; 15,5X27,5; ЖЖ-314). Работа поступила в наш музей в 1960 году из Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны (Акт №30 от 29.07.1960). На обороте имеется бумажная наклейка, свидетельствующая о том, что ранее картина находилась в собрании Белорусского государственного музея (надпись на наклейке: Беларускі Дзяржаўны музей / "Пейзаж" / Худ. Stabrowski / 15,5X27 / № I – 168 (985), позднее – Государственного исторического музея (на обороте инвентарные номера: 2203 ГИМ; по описи 1948 года: 2373) (илл. 2).

Пейзаж Стабровского из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь – это небольшой этюд, на котором с высокой долей вероятности запечатлены окрестности родного имения художника на Новогрудчине. Казимир Стабровский тяготел к пейзажной живописи в начале творческого пути, а уже в 1890-х годах, после путешествия на Ближний Восток, ключевое место в творчестве художника заняли произведения символично-мистического характера. На основе

вышеизложенных биографических фактов есть основания предполагать, что данный этюд был выполнен в одной из поездок на Новогрудчину во время обучения Стабровского в Академии художеств. И в качестве гипотезы можно озвучить предположение о том, что пейзаж из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь был написан в конце 1880-х – первой половине 1890-х годов на родине художника. Однако фактов, однозначно подтверждающих это предположение, пока не найдено, в связи с чем атрибуция данного произведения пока остается незавершенной.

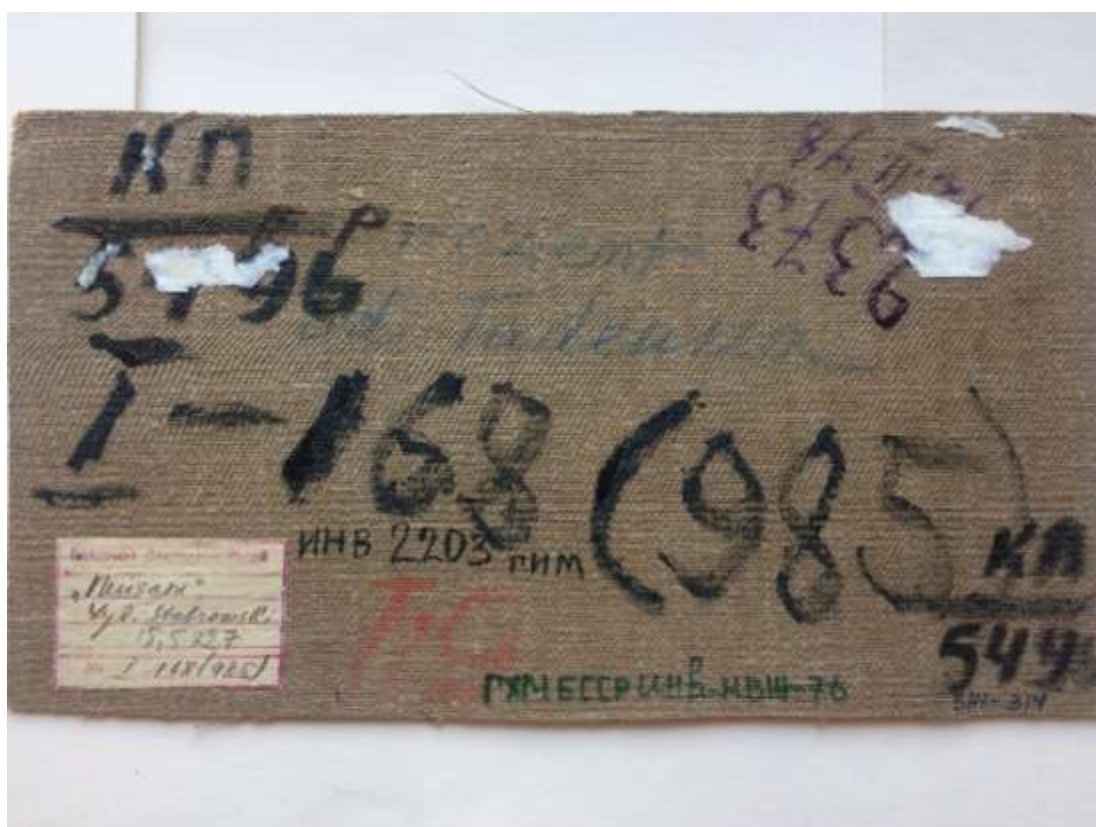
Тем не менее, рассматриваемый небольшой этюд стал своего рода отправной точкой для изучения биографии и творчества художника, чье имя на родине практически неизвестно.

Список использованной литературы:

1. Skalska-Miecznik L. Stabrowski Kazimierz // Polski słownik biograficzny. – Warszawa-Kraków, 2002. – Т. 49. – С. 275–278.
2. Чыгрын, С. Казімір Стаброўскі – мастак, педагог і артыст з Наваградчыны // Наваградскія чытанні. – Мінск: Беларускае выдавецкае таварыства “Хата”, 1996. – С. 112.
3. Skalska-Miecznik L. Stabrowska Julia // Polski słownik biograficzny. – Warszawa-Kraków, 2002. – Т. 49. – С. 271 – 272.
4. <https://culture.pl/pl/tworca/kazimierz-stabrowski>. – Дата доступа 10.05.2020.
5. <http://www.polskipetersburg.ru/type/thematicindex?at=1803807126&dv=1805488998> #. – Дата доступа 10.05.2020.
6. Ruszczyc F. Dziennik: Ku Wilnu, 1894–1919. – Warszawa, 1994. – С. 150.
7. <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=57029>. Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego. – Дата доступа 07.12.2020.
8. <http://www.lithuanianart.com/authors/117>. – Дата доступа 10.05.2020.
9. <http://artbelarus.by/be/artists/1828.html>. – Дата доступа 10.05.2020.



Илл. 1. К. А. Стабровский. «Пейзаж». Холст, масло. 15,5x27,5



Илл. 2. К. А. Стабровский. «Пейзаж». Холст, масло. 15,5x27,5. Оборот

**КАЗИМИР СТРЖЕМИНСКИЙ (1888–1938) –
«ЗАБЫТЫЙ» УЧЕНИК ФЕРДИНАНДА РУЩИЦА**

В жизни Фердинанда Рущица (1870–1936) педагогическая деятельность играла большую роль, он много внимания и времени уделял воспитанию молодого поколения художников. Рущиц был одним из организаторов Варшавской школы изящных искусств, где в 1904 году вместе с Конрадом Кржижановским (1872–1922) начал преподавать живопись. Кроме занятий в мастерской школы, Рущиц проводил пленэрные занятия на Висле, на Саскей Кемпе, в Лазенках и в неборовской Аркадии. Однако, критично оценивая творческие достижения учеников Школы изящных искусств, художник в скором времени принял решение ограничить свою педагогическую деятельность до нескольких приездов в течение учебного года, что было одобрено Советом попечителей Школы. В начале 1907 года Рущиц получил предложение от Совета Академии изящных искусств в Кракове возглавить кафедру пейзажа. В конце мая он провел последние пленэрные занятия в Червиньске и Плоцке с учениками варшавской Школы и 7 июня отказался от должности профессора Школы изящных искусств. Переехав осенью в Краков, Рущиц возглавил «школу пейзажа» уже как профессор Академии изящных искусств в Кракове. Но и период преподавания в Кракове оказался недолгим. Интриги внутри Академии, наговоры и клевета среди краковских художников привели к тому, что Рущиц уже в 1908 году отказался от звания профессора и покинул Академию изящных искусств в Кракове. В последующие годы художник не раз получал предложения вернуться и возглавить то «пейзажную школу», то кафедру живописи Академии изящных искусств в Кракове, но каждый раз отвечал на них отрицательно.

Истинным детищем Рущица-педагога стал факультет изящных искусств в восстановленном Виленском университете им. Стефана Батория. Его организацией Фердинанд Рущиц занимался с мая 1919 года, а 12 октября факультет был торжественно открыт в присутствии главы Польского государства Юзефа Пилсудского (1867–1935) и видного деятеля польской эмиграции Владислава Мицкевича (1838–1926), сына выдающегося поэта Адама Мицкевича (1798–1855). Рущиц становится деканом факультета изящных искусств и исполняет эту должность до 1933 года. За эти годы на факультете училось немало талантливых мастеров, в том числе и белорусских художников – Михась Севрук (Михаил Константинович Севрук, 1905–1979), Петр Александрович Сергиевич (1900–1984), Козьма Чурило

(1908–1951), Лев Добжиньский (1907–1937), Марьян Богуш-Шишка (1901–1995) и др.

Однако речь пойдет не о виленском университете, а о кратком периоде преподавания Рушица в краковской Академии. И даже не о самом преподавании как методе (вопрос, который еще ждет своего исследования), а об одном из учеников Академии, обучавшихся в ней в момент, когда преподавал Фердинанд Рушиц, – Казимеже (Казимире) Стржеминьском.

К сожалению, нам не удалось обнаружить упоминаний о Стржеминьском в воспоминаниях или письмах Фердинанда Рушица, равно как и упоминаний о Рушице со стороны Стржеминьского, кроме как известного факта творческой биографии художника, а именно, что в 1907–1910 годах он был студентом краковской Академии изящных искусств, где учился у яркого представителя польского модернизма, пейзажиста Яна Станиславского (1870–1907); мастера портрета и натюрморта, обращавшегося также и к жанру пейзажа Юзефа Панкевича (1866–1940); представителя экспрессионизма в искусстве Молодой Польши Войцеха Вейсса (1875–1950) и Фердинанда Рушица. Насколько Фердинанд Рушиц повлиял на формирование как самого молодого художника, так и его манеры, судить сложно, другие педагоги были не менее яркими и сильными мастерами. Можно лишь с большой долей вероятности предположить, что преобладание среди педагогов блестящих пейзажистов способствовало формированию именно «пейзажной» составляющей творчества Казимира Стржеминьского.

Мы не ставим перед собой задачу выявить влияние творческих манер педагогов и в творчестве художника, хотя данный вопрос вполне заслуживает отдельного внимания. Наша цель – познакомить слушателя с искусством Казимира Стржеминьского, живописца и педагога, часть жизни и творческого пути которого связаны не только с именем Фердинанда Рушица, но и с Беларусью.

Будущий художник родился 23 октября [1] (согласно другому источнику – 11 ноября [2, с. 5]) 1888 года в городе Лович на территории Царства Польского (ныне – Лодзинское воеводство, Ловичский повят). Он был сыном адвоката Яна Стржеминьского (ок. 1850 – 1924) и Ванды (Анны) из Галецких (ок. 1853 – ?). Казимир Стржеминьский учился в реальном училище, которое готовило учащихся в основном для получения высшего технического образования. 31 января 1905 года ученики училища начали забастовку, требуя введения польского языка в качестве языка обучения и отмены методов полицейского надзора за учащимися. В ответ на забастовку руководство училища отчислило более 200 учеников, среди которых был и Казимир Стржеминьский. Патриотические настроения были в традициях

семьи Стржеминьских – дед и дядя будущего художника были участниками Январского восстания 1863 года.

Уже в следующем 1906 году Казимир Стржеминьский переезжает в Краков, где становится студентом краковской Академии изящных искусств. Дальнейшим этапом обучения была Академия Жюлиана – частная академия художеств в Париже, основанная в 1868 году французским художником и педагогом Родольфо Жюлианом (1839–1907), со временем ставшая конкурентом парижской Школы изящных искусств. В Академии Жюлиана Стржеминьский учится в 1910–1911 годах. В 1911 году молодой художник совершает поездку в Италию, где активно работает на пленэре, позже возвращается в родной Лович. К сожалению, нам не удалось обнаружить ни ученических, ни пленэрных, выполненных во время путешествия в Италии работ Стржеминьского. В коллекции Музея в Ловиче хранится самое большое собрание произведений художника, переданных в разное время (1977 и 1983) в дар его сестрой Вандой Стржеминьской-Салажной (? – 1983). Среди них – несколько этюдов и зарисовок, относящихся к периоду 1911–1915 гг., времени, когда художник жил и работал в Ловиче. Даже небольшое количество композиций позволяет судить о творческой манере молодого живописца и ее развитии – от смелых, наполненных солнечным светом и сочным цветом, отличающихся пастозностью, интенсивностью и эмоциональностью письма, обнаруживающих глубокое знание и понимание принципа импрессионистического видения этюдов из коллекции Музея в Ловиче «В полдень» (1911, картон, масло, 18,5x23,5 см. Инв. № Art-4061-MŁ), «На могиле в Ловиче» (1911, картон, масло, 18,5x22 см. Инв. № Art-4042-MŁ), «Костел сестер-бернардинок в Ловиче», изображающий костел Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии и Святой Елизаветы сестер-бернардинок в Ловиче (1912, картон, масло, 14,3x18,3 см. Инв. № Art-1319-MŁ), «Монастырь сестер-бернардинок в Ловиче» (1914, картон, масло, 18x22 см. Инв. № Art-4062-MŁ) и чрезвычайно декоративной «Оттепели» (1912, картон, масло, 44,7x53,4 см), фигурировавшей на аукционных торгах [3], до более «спокойных», плоскостных, упрощенных по цвету и живописной фактуре, назовем условно, менее эмоциональных, таких как «Ловичский пейзаж», представляющий вид на Кафедральную базилику Успения Пресвятой Богородицы и Св. Николая в Ловиче (1914, холст, масло, 85x65 см. Инв. № Art-3132-MŁ).

Акварели этого периода значительно отличаются от работ маслом: они необычайно тонки и лиричны, носят сугубо эскизный характер, не теряя при этом определенной декоративности, прежде всего благодаря использованию интенсивных, контрастных цветов. Примером могут служить акварельные зарисовки из коллекции Музея в Ловиче: «Грунтовая дорога под деревьями»

(1911, бумага, акварель, карандаш, 11,5х14,5 см. Инв. № Art-4058-MŁ), «Миссионерское здание в Ловиче», запечатлевшая здание духовной семинарии, где в настоящее время располагается ловичский музей (1911, бумага, акварель, карандаш, 15х9,5 см. Инв. № Art-3692-MŁ), «Цветущие яблони» (1911, бумага, акварель, карандаш, 12х15 см. Инв. № Art-3694-MŁ), «Лович. Пруд» (1912, бумага, акварель, карандаш, 10,8х15,8 см. Инв. № Art-4039-MŁ), «Колокольня коллегиального костела и ратуша в Ловиче» (ок. 1912, бумага, акварель, карандаш, 13,2х15,5 см. Инв. № Art-1318-MŁ) или «Пейзаж с придорожной часовней» (1915, бумага, акварель, карандаш, 12х13 см. Инв. № Art-4057-MŁ).

Уже ранние произведения художника отличаются «крепкой» композицией, умением вычленять главное, отсекая второстепенные детали, особым лаконичным, но выразительным языком, эмоциональной манерой живописи.

С 1915 года Казимир Стржеминьский будет постоянно связан с Варшавой, где после Первой мировой войны он работал учителем рисования в гимназиях им. Адама Мицкевича и им. Станислава Сташича. Согласно «Отчету Комитета Общества поощрения изящных искусств в Королевстве Польском» [4, с. 7], в 1915 году он принимал участие в живописном конкурсе им. Марии Класс-Казановской, проводимом в Варшаве, который выиграл и был награжден премией в размере 120 рублей. В 1916 году Стржеминьский участвует в розыгрыше произведений искусства членов Общества поощрения изящных искусств в Варшаве, о чем свидетельствует публикация в газете «Польский час: политический, общественный и литературный дневник» [5, с. 6], в которой упоминаются два пейзажа художника – «Над Вислой» и «Костел в солнечном свете». «Над Вислой» стало собственностью живописца Войцеха Коласиньского (1852–1916), а второй пейзаж – Мечислава Страсбургера. «Отчет Комитета Общества поощрения изящных искусств в Королевстве Польском за 1918 год» [6, с. 22] дополняет участие Стржеминьского в розыгрыше этого года еще одним произведением – «Усадьба в Вишневе», которое выиграл известный польский юрист и дипломат Станислав Ян Патек (1866–1944). Идет ли в данном случае речь о белорусском Вишневе, утверждать сложно. Гипотетически – возможно, ведь в это время Казимир Стржеминьский жил в Минске; он вполне мог совершить поездку и даже навестить своего именитого педагога. К сожалению, местонахождение упомянутых произведений в настоящее время нами не установлено.

В 1915 году Казимир Стржеминьский переезжает в Минск, где пробудет до 1918 года. Учитывая тот факт, что мы не располагаем точными датами переездов Стржеминьского, сложно судить, в Ловиче, Варшаве или

уже в Минске выполнены известные работы художника этого периода, за исключением, пожалуй, нескольких композиций, исходя из мест, на них изображенных, как, например, «Деревня под Ловичем после грозы» (1915, картон, масло, 25х33,5 см. Инв. № Art-3693-MŁ) или акварель «Деревенский пейзаж (Под Ловичем)» (1915, бумага, акварель, карандаш, 12,5х15 см. Инв. № Art-4056-MŁ) из коллекции ловичского музея. В 1915 году, вероятно, в Ловиче же он исполняет портреты отца и сестры. «Портрет отца» (1915, холст, масло, 61х57 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4066-MŁ) лаконичен и прост – погрудное изображение на фоне зелени деревьев. Сочность и интенсивность красок фона контрастирует с изображением пожилого, умудренного жизнью человека, чей пристальный взгляд нацелен прямо на зрителя, вызывая его на диалог, изучая и оценивая. «Портрет сестры» (1915, холст, масло, 48х43 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4067-MŁ) носит более камерный характер. Молодая женщина погружена в себя, задумчива; портрету даже присуще чувство легкой меланхолии. Оба портрета демонстрируют погружение художника во внутренний мир моделей, передачу не только внешних индивидуальных черт изображенных, но и их эмоционального состояния.

1915 годом датируется и этюд из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь (картон, масло, 24х19 см. ЗЖ–99). Можно с большой долей уверенности утверждать, что он был выполнен уже в Минске. Поступивший в музей в 1960 году из Белорусского государственного музея Великой Отечественной войны (инв. № 2199 ГИМ, по описи БГМИВОВ 1948 г. – № 2549), ранее этюд находился в коллекции Белорусского государственного музея, о чем свидетельствует сохранившаяся на обороте бумажная наклейка с текстом в пять строк: Беларускі Дзяржаўны Музей / “Цветник” / худ. Стржев(исправлено на «м»)инский / 1915 г. / I-158 (975). К сожалению, дата и источник поступления произведения в Белорусский государственный музей не известны. Возможно, этюд был подарен художником кому-то из минских знакомых, от кого попал в музей или оказался там в результате национализации. Маловероятно, что работа могла быть передана самим художником, – слишком эскизный характер носит данный этюд.

К минскому периоду творчества Казимира Стржеминьского относится пейзаж «Мотив Минска» (1918, картон, масло, 19,5х24 см. Инв. № Art-4060-MŁ) из коллекции Музея в Ловиче, представляющий аллею парка, упирающуюся в строение с крытой террасой. Можно только гадать, какой уголок Минска запечатлен на этом наполненном солнцем пейзаже, но, скорее всего, его уже давно не существует. В 1918 году исполнен и «Деревянный

дом» (картон, масло, 20х24,5 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4059-MŁ), который, однако, может быть создан уже не в Минске.

Известно, что в период проживания в Минске, помимо занятий живописью Стржеминьский преподавал рисунок в гимназии Польского общества жертв войны. В издательстве этого Общества в 1918 году была опубликована книга «Сев Беллоны» (*Siew Bellony /Jednodniówka/*) под общей редакцией Витольда Равича-Коссиньского [7]. Издание включало литературные произведения в стихах и прозе, связанные с войной. Среди авторов были общественный деятель Минской губернии, член I Государственной думы, член Государственного совета по выборам князь Иероним Эдвинович Друцкий-Любецкий (1861–1919), польский помещик, дипломат, банкир Михал Станислав Коссаковский (1883–1962), руководитель Польского общества жертв войны в Минске Влодзимеж Крыньский, участник Январского восстания 1863 года, публицист Стефан Окулич (1839–1918), польский прозаик, журналист и мемуарист Михал Крыспин Павликовский (1893–1972), юрист, землевладелец, депутат Законодательного парламента, автор книг по сельскому хозяйству и экономике Адольф Свида (1855–1922 года) и др. Виньетки и иллюстрации к изданию выполнили варшавский живописец, график, педагог Кароль Биске (1863–1928), который в годы Первой мировой войны жил в Минске, живописец, иллюстратор и скульптор Генрих Владиславович Вейсенгоф (Вейссенгоф, 1859–1922) и Казимир Стржеминский.

К сожалению, нам не удалось обнаружить данное издание в местном библиотечном фонде или открытом доступе, в связи с чем иллюстрации Казимира Стржеминьского остались нам не известны. 1918 годом датируется рисунок «Ваза с цветами» (бумага, мелок, 25х35,2 см. Инв. № Art-4032-MŁ) из коллекции Музея в Ловиче. На наш взгляд данное изображение не является натурной зарисовкой, а скорее тяготеет к книжной графике, прежде всего своим композиционным и тональным решением.

В 1918 году варшавское Общество поощрения изящных искусств, чьим действительным членом он являлся [8, с. 14], присудило Казимиру Стржеминьскому стипендию им. Михала Тышкевича в размере 800 рублей. Возможно это обстоятельство послужило причиной первой поездки художника в Болгарию. К сожалению, нам оказались недоступны произведения художника, созданные во время болгарской поездки.

Мы уже упоминали педагогическую деятельность Казимира Стржеминьского в гимназиях им. Адама Мицкевича и им. Станислава Сташича в Варшаве. 1920-е годы стали и периодом его активной общественной деятельности. Благодаря усилиям Стржеминьского в Варшаве был открыт выставочный салон художников и скульпторов на улице Новый

Свет, а затем помещение Профсоюза художников на улице Маршалковской, 69. В 1923 году он стал соучредителем и первым председателем (до 1929 г.) Профсоюза художников-живописцев (Профсоюз польских художников-живописцев, Профсоюз польских художников). Стржеминьский также был одним из организаторов Межведомственной культурно-художественной комиссии (КМКА). На протяжении 1920-х годов художник принимал участие в выставках, в том числе Салонах, организованных Обществом поощрения изящных искусств в Варшаве. Так в Салоне 1929 года экспонировались две его картины – «Минарет» и «Улица в Карлове» [9, с. 35], за которые Стржеминьский был удостоен почетной грамоты Общества поощрения изящных искусств в Варшаве.

С декабря 1925 года художник был главным редактором ежемесячника «Искусство и жизнь» («Sztuka i Życie : miesięcznik wydawany staraniem Komisji Międzyzwiązkowej Kulturalno-Artystycznej»), который издавался до 1926 года. Он также являлся автором статей, публиковавшихся, в частности, в журнале «Искусство и труд» («Sztuka i Praca : dwutygodnik poświęcony sprawom sztuki i kultury») [10]. В начале 1930-х годов Казимир Стржеминьский отошел от профсоюзной деятельности, посвятив себя творческой работе, участвуя в выставках, организованных Профсоюзом художников.

Из известных нам произведений художника 1920-х годов – несколько живописных работ, фигурировавших на аукционных торгах последних лет, как «Дорога» (1923, картон, масло, 30х38,7 см. Лот № 74, торги 26.11.2000 г., аукционный дом OSTOYA, Варшава) [11] или «Горный пейзаж» (1923, картон, масло, 18х22,5 см. Лот № 351, торги 27.04.2016 г., аукционный дом ENACOR, Болгария) [12] и хранящийся в коллекции Музея в Ловиче «Портрет жены Алины» (1925, холст, масло, 60х73 см. Инв. № Art-4071-MŁ), запечатлевший молодую супругу художника Алину Марию из Едлиньских (1901–1980), с которой Казимир Стржеминьский сочетался браком 28 июня 1922 года в Варшаве. Портрет словно продолжает композиционное решение раннего «Портрета сестры», отличаясь от него приглушенным колористическим решением и обилием деталей.

Рисунки 1920-х годов, хранящиеся в коллекции Музея в Ловиче, свидетельствуют о пленэрных работах художника в различных уголках Польши. Он работает в Аркадии недалеко от Ловича («Водяная мельница в Аркадии». Ок. 1920, бумага, карандаш, 16х25 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-1320-MŁ), Кросценко-над-Дунайцем в долине речек Дунаец и Кросница у подножья горных массивов Пьенины, Горцы и Сондецки Бескиды («Ручей в Кросценко». 1922, Бумага, мелок, 26х34,2 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4031-MŁ).

В 1930 году художник отправляется в очередную творческую поездку в Болгарию. Напомним, что свои первые пленэры художник провел там еще в 1918 году. Польский историк искусства и художник Вацлав Теофил Гусарский (1883–1951) писал, что в Болгарии Казимир Стржеминьский словно переродился: он «приехал в Болгарию как живописец, работающий с натуры, а вернулся как художник, чувствующий и знающий ценность живописной фактуры» [2, с. 6]. Действительно, созданные до 1930 года и в его первой половине произведения, как, например, «Пейзаж III. Люпины» (картон, масло, 24,5х34,5 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4065-MŁ), являют резкий контраст и демонстрируют колоссальное изменение живописной манеры Стржеминьского. Произведения художника, написанные в Болгарии, – это истинное, безудержное буйство цвета, сочетающееся с эмоциональной манерой живописи. По сути, в болгарских этюдах Стржеминьский продолжает традиции экспрессионизма. Яркими примерами являются произведения «Филиппополь – панорама города» (картон, масло, 19х23,5 см. Инв. № Art-4047-MŁ), представляющий вид Пловдива, «Копривщица – коричневый дом» (бумага на картоне, масло, 19,5х23,5 см. Инв. № Art-4048-MŁ), «Копривщица – красный дом» (бумага на картоне, масло, 19,2х23,5 см. Инв. № Art-4049-MŁ), «Болгарский мотив с желтым домом» (холст, масло, 62х74 см. Инв. № Art-4073-MŁ), «Болгарский двор» (холст, масло, 52х68 см. Инв. № Art-4075-MŁ), «Три болгарские аркады» (холст, масло, 52х67 см. Инв. № Art-4076-MŁ) или «Дерево среди домов в Болгарии» (холст, масло, 53х68 см. Инв. № Art-4072-MŁ) из коллекции Музея в Ловиче.

Произведения художника 1930-х годов сохраняют обретенную во время болгарского пленэра экспрессивную манеру. Стржеминьский работает в Лиманове в Малопольском воеводстве и ее живописных окрестностях («Пейзаж в Лиманове». 1935, картон, масло, 31,5х41 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4040-MŁ; «Лиманова». Картон, масло, 18,5х23 см. Лот № 87, торги 26.11.2000 г., аукционный дом OSTOYA, Варшава [11]; «Пейзаж». 1936, картон, масло, 19х23,5 см. Лот № 88, торги 26.11.2000 г., аукционный дом OSTOYA, Варшава [11]; «Лиманова. Утренний туман». 1937, картон, масло, 31х41 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4041-MŁ; «Лиманова. Панорама». 1937, картон, масло, 19,3х24,5 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4044-MŁ). К числу видов Лимановы относится и композиция «Костел в Лиманове» (холст, масло), запечатлевшая базилику Скорбящей Богоматери в Лиманове и экспонировавшаяся на выставке Салона 1932 года [13, s. 29, il. – s. 42]. Верный традициям пленэрной работы, он пишет природу в разное время года, запечатлевая сочное цветение лета («В лесу». 1937, картон, масло, 24х34 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4064-MŁ) или передавая хрустящую синеву снежного покрова («Кузнице зимой». 1935, картон, масло,

40,7х30 см. Лот № 79, торги 26.11.2000 г., аукционный дом OSTOYA, Варшава [11]; «Закопане. Кузнице зимой». 1937, картон, масло, 24,5х19,5 см. Музей в Ловиче, инв. № Art-4043-MŁ).

1937 годом датируются два натюрморта из коллекции Музея в Ловиче – «Цинерария» (холст, масло, 63х78 см. Инв. № Art-4074-MŁ) и «Натюрморт» (картон, масло, 48х43 см. Инв. № Art-4068-MŁ). Если «Натюрморт» изображающий горшок с цветущей геранью и стакан с чаем тяготеет к «постановочным» натюрмортам, с четкими планами, соотношениями масштабов, сопоставлением фактур и т. д., то «Цинерария» носит явный эскизный характер, а эмоциональностью живописной манеры и интенсивностью цветового решения является образцом позднего творчества художника. Помимо традиционного для художника пейзажа, упомянутых натюрмортов и очень «скульптурного» графического портрета супруги («Портрет жены». 1937, бумага, мелок, карандаш, уголь, 33х32,8 см. Инв. № Art-4035-MŁ), в позднем творчестве Стржеминьского обнаруживается и внезапный и, вероятно, носящий случайный характер, интерес к анималистическому жанру – «Кошка Матя» (1937, картон, масло, 18,6х22,8 см. Инв. № Art-4050-MŁ. Оба произведения – в коллекции Музея в Ловиче).

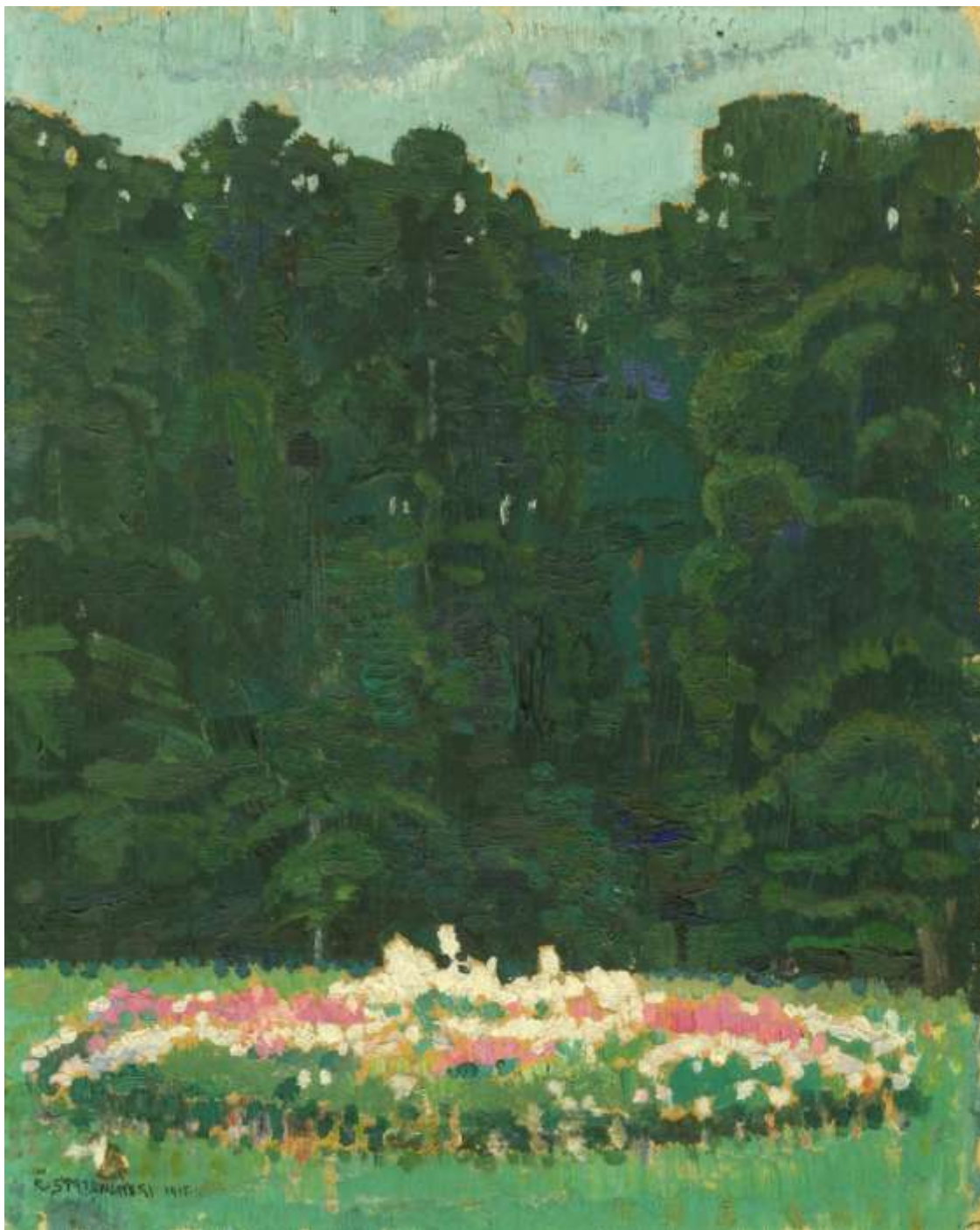
Мы надеемся, что этим кратким сообщением нам удалось привлечь внимание к творчеству талантливого художника – пейзажиста, портретиста, книжного графика, педагога и общественного деятеля – Казимира Стржеминьского. Я благодарю моего коллегу Алексея Матюшонка за помощь в поиске материала для доклада, а также коллег из Музея в Ловиче и, персонально, руководителя научного отдела ловичского музея госпожу Анну Косьмидер, за любезно предоставленную информацию и изображения произведений художника из коллекции музея. Помимо Музея в Ловиче и Национального художественного музея Республики Беларусь, произведения Казимира Стржеминьского хранятся в коллекциях Национального музея в Кракове, Национального музея в Варшаве, Региональном музее земли Лимановской, частных коллекциях в Польше, чьи ресурсы, к большому сожалению, оказались нам недоступны.

Казимир Стржеминьский скончался 7 января 1938 года, в возрасте 49 лет. Он похоронен вместе с супругой на Повонзковском кладбище в Варшаве.

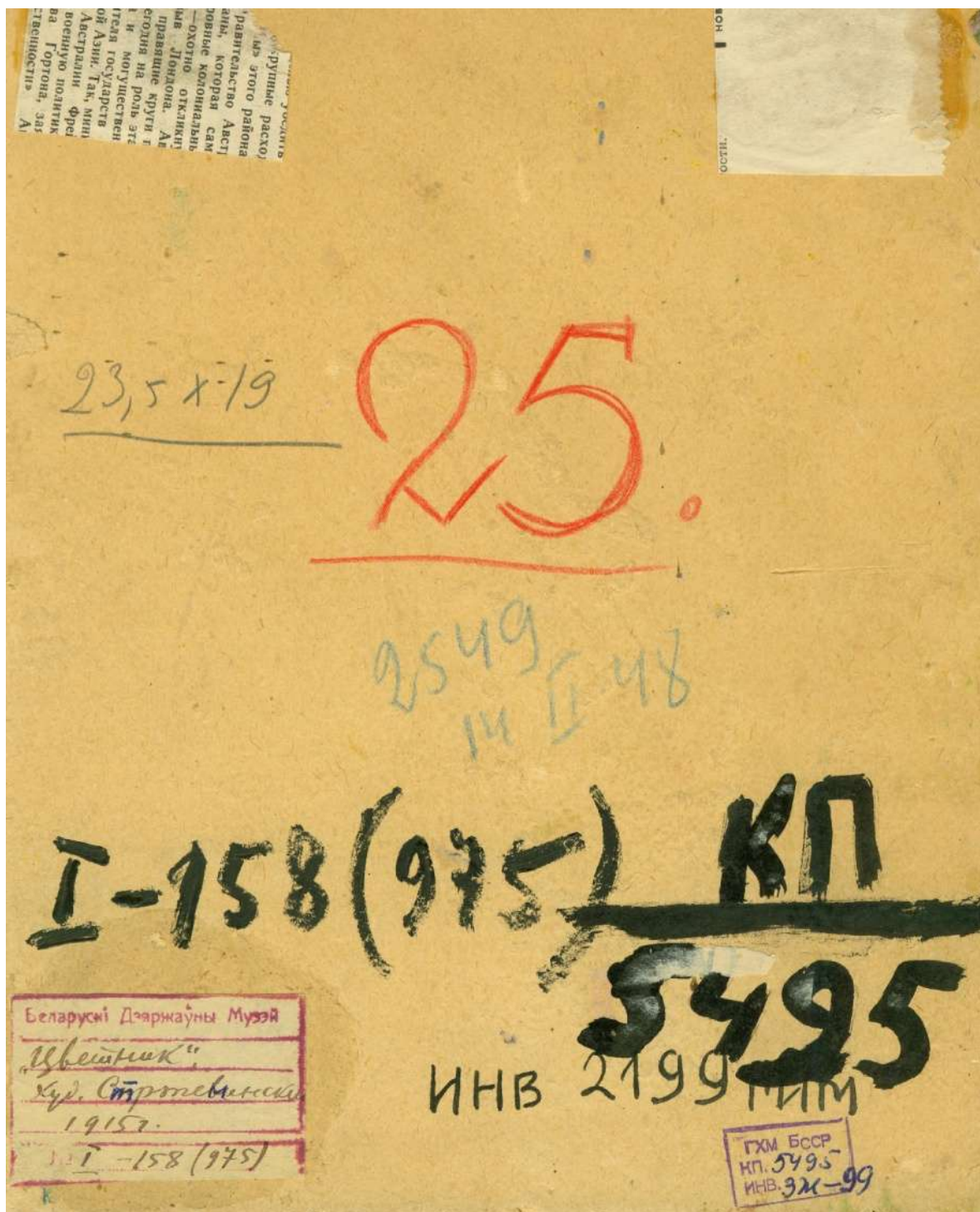
Список использованной литературы:

1. Kazimierz Strzemiński // Marek Jerzy Minakowski. Genealogia Potomków Sejmu Wielkiego [электронный ресурс]. URL: <http://www.sejm-wielki.pl/b/psb.32517.1> (дата обращения 03.12.2020).

2. Stefan Pągowski. Kazimierz Strzemiński / Malarstwo i grafika Kazimierza Strzemińskiego. 23 wrzesień – 31 październik 1984. – Łowicz, Muzeum Narodowe – Oddział w Łowiczu, 1984.
3. Kazimierz Strzemiński // Artinfo – Portal Rynka Sztuki [электронный ресурс]. URL: <https://artinfo.pl/dzielo/roztopy-1912-28> (дата обращения 03.12.2020).
4. Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1915. – Warszawa : Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1915.
5. Godzina Polski: Dziennik polityczny, społeczny i literacki. Środa, 5 Stycznia 1916 r. № 6.
6. Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1916. – Warszawa : Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1916.
7. Siew Bellony. (Jednodniówka) / Pod ogólnym kierunkiem Witolda Rawicz-Kossinńskiego. – Mińsk Litewski : Wydawnictwo Oddziału Mińskiego Polskiego Towarzystwa Pomocy Ofiarom Wojny O.M.P.T.P.O.W., 1918. – 64, [2] s., il.
8. Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1918. – Warszawa : Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1918.
9. Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych: Salon 1929. 1929 nr 49 (grudzień). – Warszawa : Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1929.
10. Kazimierz Strzemiński. O zawodowych związkach plastyków // Sztuka i Praca : dwutygodnik poświęcony sprawom sztuki i kultury R. 2, 1928. Nr 17/20. – S. 26–28.
11. Kazimierz Strzemiński. Dom Aukcyjny OSTOYA. 12 Aukcja malarstwa i rzemiosła artystycznego // Artinfo – Portal Rynka Sztuki [электронный ресурс]. URL: <https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/12-aukcja-malarstwa-i-rzemiosla-artystycznego?page=2> (дата обращения 03.12.2020).
12. Аукционна кыца ЕНАКОР [электронный ресурс]. URL: <http://enakor.com/%d0%ba%d0%b0%d1%82%d0%b0%d0%bb%d0%be%d0%b3-%d0%be%d1%82-27-%d0%b0%d0%bf%d1%80%d0%b8%d0%bb-2016-%d0%b3%d0%be%d0%b4/> (дата обращения 03.12.2020).
13. Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych: Salon 1932. 1932 nr 79 (grudzień). – Warszawa : Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1932.



Илл. 1. Казимир Стржеминьский (1888–1938). «Цветник». 1915. Картон, масло, 24х19 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь. Инв. № 3Ж-99



Илл. 2. Фото оборота картины «Цветник» К. Стржеминьского

БАГДАНАЎСКАЕ “ГНЯЗДО” ФЕРДЫНАНДА РУШЧЫЦА, АБО ЦІ ПРЫЙШЛА ПАРА ЗЫРАЦЬ КАМЕННЕ?

Гісторыя Багданава пісалася яшчэ да Рушчыцаў, а ў другой палове XVI стагоддзя яго тагачасны ўладальнік Багдан Сапега, каштэлян брэсцкі і смаленскі, надаў гэтаму паселішчу назву Багданаў ці Багданава (відаць, па прыналежнасці да сваёй уласнасці: Багдан – Багданава, Багданаў, таксама як Іван – Іванава і г. д.). Рушчыцам маёнтак належаў з 1827 года, калі Фердынанд Рушчыц, дзед мастака, купіў яго “з малатка” ад удавы былога ўладальніка Казіміра Чаховіча, аб’яднаўшы яго з Вайганами (сёння – 2 км ад Багданава), што ўжо належалі Рушчыцам (пасаг жонкі Ганны з Чаховічаў – бабулі будучага мастака). З гэтага часу пачынаецца новая гісторыя Багданава, якую разам з багданаўцамі напіша шматлікі род Рушчыцаў, а праславіць Багданава на сваіх жывапісных палотнах адзін з яго прадстаўнікоў – мастак Фердынанд Рушчыц II.

Такім чынам, разам з Багданавам утварылася даволі значнае землеўладанне і па-гаспадарску арганізаванае памесце. У 1939 годзе агульная плошча Багданава і Вайганаў складала 550 га [1, с. 38]. Фердынанд Рушчыц меў трох сыноў, якія скончылі корпус кадэтаў у Брэсце Літоўскім і выйшлі з войска ў чыне капітанаў. Пасля смерці Емануэля і Максіміліяна Багданава і Вайганы перайшлі ў спадчыну брату Эдварду. Пасля студзенскага паўстання з-за невыносных умоў жыцця з боку улад ён быў вымушаны разам з сям’ёй пакінуць Багданава на нейкі час, перадаць маёнтак у арэнду, але зрэдку разам з сям’ёй наведваўся сюды. Некалькі гадоў Эдвард Рушчыц працаваў у адміністрацыі Ліпава-Роменскай чыгункі, спачатку ў Ліпаве (Латвія), а пазней у Мінску Літоўскім на пасадзе кіраўніка аддзела рахункаводства. Будучы яшчэ ў войску ў Ліпаве Эдвард ажаніўся з Альвінай Мунк, дачкой датчаніна Маркуса Андрэаса Мунка, які паходзіў з вострава Барнхольм, на той час уладальніка гандлёвага карабля на Балтыцы. Альвіна і Эдвард мелі чатыры дачкі і адзінага сына, які нарадзіўся ў 1870 годзе і якому надалі імя Фердынанд. Надаванне імя дзедзі старэйшаму сыну стала спадчыннай традыцыяй багданаўскай лініі Рушчыцаў, якая прадаўжаецца ўжо сёмым пакаленнем і живе да сённяшняга часу.

Гісторыя роду досыць падрабязна апісана сынам мастака Эдвардам Рушчыцам у прадмове да “Дзённіка” ў 2-х частках, якія ўбачылі свет у Варшаве ў 1994 і 1996 годзе, і сёння ўжо з’яўляюцца бібліяграфічнай рэдкасцю. Санкт-Пецярбургскі гістарычны архіў даслаў падрабязныя звесткі пра род Рушчыцаў, сабраныя і апісаныя, відаць, Эдвардам Рушчыцам для

Віленскага Дваранскага сходу; радаслоўная схема пачынаючы з 1568 года з тлумачэннямі, складзеная ў 1852 годзе, каб пацвердзіць дваранскае паходжанне роду. Тут жа быў знойдзены метрычны запіс Гальшанскага рымска-каталіцкага касёла аб нараджэнні 28 лістапада (па старым стылі) 1870 і хрышчэнні ў Багданаўскім касцёле 3 студзеня (па старым стылі) 1871 года Фердынанда Рушчыца – будучага мастака.

Даследчыкам жа будзе вельмі цікава прасачыць лёс, напрыклад, сястры Эдварда Рушчыца і роднай цёткі жывапісца Леанілы, што была замужам за Адынцом, за ўдзел у паўстанні сасланага ў Сібір. Яна не пакінула свайго мужа, а разам з ім аж да самай смерці дзяліла цяжкасці і нягоды выгнання. Варта дадаць, што Фердынанд Рушчыц прадоўжыў вывучаць гісторыю свайго роду, захоўваў і педантычна сістэматызаваў дакументы, якія мелі дачыненне да яго продкаў. У апошнія гады жыцця гэтай працы ён прысвячаў шмат часу, а ў Багданаве ў “муры” для архіва быў адведзены адмысловы пакой. Па ўспамінах Я. Булгака, Рушчыц атрымаў у спадчыну ад бацькі і сваіх продкаў вялікую колькасць сямейных дакументаў і выдатную бібліятэку. “Сям’я Рушчыцаў належала да такіх, якія не марнатравяць, а збіраюць, якія не робяць нічога бяздумна і таму шануюць і захоўваюць тое, што пакінулі ім папярэднія пакаленні. Сам Фердынанд з малых гадоў быў педантычна арганізаваны і не мінаў увагай ніводнага пісьма, меў і чытаў мноства газет і часопісаў, выразаў з іх цікавае, адпаведна сістэматызаваў і адкладваў. Ён цікавіўся не толькі тым, што адносілася да мастацкай дзейнасці, або наогул, але і палітычныя, культурныя падзеі і ўсе цікавыя і важныя. Малюнкі і эскізы да сваіх інсцэнізацый, праекты плакатаў, вокладак, графічныя спробы і эскізы, а таксама значную колькасць нататнікаў і альбомаў з пейзажнымі эскізамі розных часоў ці асобныя рысункі і эскізы ён старанна захоўвае, дадае да іх звязаныя з ім матэрыялы друкаваныя ці пісаныя ад рукі... За сорок гадоў сабраліся іх цэлыя горы, а былі б яны яшчэ вышэйшыя, каб гады вайны і бальшавіцкае “гаспадаранне” ў Вільні не знішчылі значную частку гэтай спадчыны” [2, с. 301]. У Вільні з-за недахопу вольнага месца архіў месціўся на сходах лесвіцы: падымацца да гаспадара прыходзілася шчыльна прытуляючыся да сцяны і ўважліва ставіць нагу, каб не перавярнуць стос або не наступіць на нейкую папку, падпісаную рукой Рушчыца і акуратна перавязаную вярочкай.

У 1934 годзе хворы Рушчыц перабіраецца ў Багданава, і ўвесь гэты скорб быў перавезены сюды. Гаспадар цэлымі днямі працаваў, каб упарадкаваць свой архіў і бібліятэку. Той жа Ян Булгак зазначае, што “гэтыя матэрыялы могуць быць вельмі каштоўныя для вывучэння гісторыі нашай радзімы, і аб гэтым трэба памятаць” [2, с. 305]. У адзін з апошніх візітаў да хворага сябра (на яго імяніны 30 мая 1936 года) Ян Булгак дзівіцца зменам у

“муры”: “пакой бабуні” Фердынанд Рушчыц ператварыў у бібліятэку, дзе на паліцах па парадку састаўлены старыя кнігі і новыя выданні, старанна апісаныя самім гаспадаром у ім жа састаўленым каталогу <...> гэта проста новая дэкараваная інсцэнізацыя. Але не мімалётная, а сталая і тым самым адрозніваецца ад сцэнічнай, дзе апрача прыгожай формы маецца яшчэ бяспэчны змест... Хворы Фердынанд намаляваў новую карціну прадметамі, якія ён меў пад рукой, заінсцэнізаваў відовішча пад назвай “Багданаўская бібліятэка”. Асобны пакой гаспадар прызначыў для сямейнага архіва, дзе ад падлогі да столі змайстраваны паліцы, на якіх старанна разложаны багаты збор актаў, фаліянтаў, рукапісаў, увесь сістэматызаваны архіў роду і нерухомасці. Пасля смерці Фердынанда ў 1936 годзе і Рэгіны ў 1939 архіў і частку бібліятэкі ўдалося вывезці ў Вільню і ў Варшаву і размясціць па радні і знаёмых.

Пасля 17 верасня 1939 года бібліятэка была вывезена з Багданава, сляды яе губляюцца. Ёсць звесткі, што некаторыя кнігі сустракаюцца ў Кіеве. Частка архіва загінула ў Варшаве падчас паўстання і разбурэння Варшавы ў 1944 годзе. Матэрыялы, дакументы, дзённікі, нататкі і прыватная перапіска – што ўдалося сабраць, увайшло дзе часткі “Дзённікаў”, беражліва і старанна падрыхтаваныя сынам Фердынанда Эдвардам (1915–2003) і дачкой Янінай Рушчыц (1914–1988). Варта падумаць аб тым, каб перакласці гэта выданне на беларускую мову, каб беларускі чытач мог бліжэй пазнаць асобу Фердынанда Рушчыца з маладых гадоў і да 1932 года, больш дасканалы прасачыць станаўленне мастака, чалавека, грамадзяніна ў вельмі складаны час пачатку самага драматычнага XX стагоддзя, міжваенны перыяд.

Дзённік Фердынанда Рушчыца чакае свайго чытача і даследчыка, гэта ўнікальная крыніца аб’ектыўных і суб’ектыўных ведаў пра гісторыю нашага краю ў складаныя яе часы, напісана рукой і сэрцам яе сведкі і ўдзельнікі шматлікіх падзей. Выдатная публіцыстыка, прадуманыя мудрыя думкі пра месца і ролю чалавека мастацтва ў грамадстве і месца мастацтва ў жыцці чалавека і ў грамадстве, пра лёс мастака, разважанні пра сучаснасць і гісторыю спачатку маладога Рушчыца, а потым знакамітага мастака, педагога, тэатральнага і грамадска-культурнага дзеяча – усё гэта стыль, рука, празорлівая мудрасць і жыццё Фердынанда Рушчыца. Ён па-за часам, таму сучасны і актуальны заўсёды – і не толькі таму, што нарадзіўся і спачыў у Багданаве – на сваёй і нашай радзіме.

А быў час, што пра Рушчыца ведалі нешматлікія спецыялісты і мастакі – прадаўжальнікі ідэй і прыхільнікі яго манеры жывапісу. У пачатку 2000-х была спроба вярнуць мастака на радзіму: у часопісах і газетах друкаваліся некалькі біяграфічных публікацый, у Багданаве прайшоў пленэр з удзелам сям’і мастака, было шмат прапаноў па ўвекавечанні яго імя на Радзіме, у тым

ліку адна з вуліц Мінска названа яго імем, і там ёсць мемарыяльная дошка (аўтар П. Вайніцкі). Да 145-годдзя ў СМІ з’явіліся шматлікія публікацыі, тэлеперадачы, друк ў сацыяльных сетках – гэта сведчыць аб нязмернай прыцягальнасці гэтай тэмы для сучаснікаў. Варта ўспомніць тэлепраект “Фердынанд Рушчыц. Нябеснае і зямное” ў 2-х частках з цыкла “Зваротны адлік” (творчая група пад кіраўніцтвам У. В. Бокуна). Вялікая сіла тэлебачання і таленавіта зроблены тэлепрадукт змаглі перавесці гісторыю і мастацтвазнаўства (не надта ахвотна ўспрымае сярэднестатыстычны беларус такую інфармацыю!) у хвалючую і зразумелую публіцыстыку. Аналізуючы, можна знаходзіць недахопы – за нешта пахваліць, нешта пакрытыкаваць – так, але наступныя тэлепраекты пра Рушчыца будуць параўноўваць з гэтым, бо ён быў першы.

Дзякуючы Пасольству Польшчы ў Беларусі (асабіста – Эльжбеце Інеўскай) і калектыву Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь удалося арганізаваць вечары памяці мастака і расказаць пра розныя этапы яго жыцця і творчасці. Варта адзначыць, што такія вечары вызвалі зацікаўленасць не толькі ў спецыялістаў і людзей сярэдняга ўзросту, але і ў моладзі – студэнтаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. І як вынік нашых вечароў – з’яўленне маладых даследчыкаў, якіх вабіць тэма Рушчыца.

У дапамогу ім, маладым і не толькі, у жніўні 2019 года выйшла кніга адначасова з польскім і беларускім тэкстам “Фердынанд Рушчыц – Грамадзянін Незалежнай” (аўтар Э. Інеўская) – першае дакументальнае выданне па-беларуску пра Рушчыца! Аўтарская група імкнулася паказаць асобу Фердынанда Рушчыца як дэкаратара і тэатральнага дзеяча, ілюстратара і афарміцеля кніг, педагога і арганізатара культурнага жыцця, папулярызатара польскага мастацтва за мяжой, Чалавека-Грамадзяніна. Акрамя бібліяграфіі, дакументаў і рэдкіх фотаздымкаў, там змешчаны спіс крыніц, дзе даслечыкі могуць знайсці неабходны матэрыял для сваіх навуковых пошукаў.

МУЗЕЙ

Дзясяты год запар у Багданаве мы ладзім пленэры юных мастакоў-пейзажыстаў “Зямля і неба Фердынанда”, у якім удзельнічаюць школьнікі розных узростаў са школ мастацтваў не толькі нашага раёна, але і з Мінска, Вілейкі і іншых мясцовасцяў. Нам удалося знайсці кантакты і пасябраваць з гімназіяй імя Фердынанда Рушчыца ў Рудаміне (Літва) – родныя мясціны жонкі мастака Рэгіны, з агульнаадукацыйным мастацкім ліцэем ва Улоцлаваку (Польшча). “Выпускнікі” нашага пленэру – пераможцы і лаўрэаты шматлікіх мастацкіх конкурсаў у нашай краіне і за яе межамі, студэнты і выпускнікі мастацкіх каледжаў, Акадэміі мастацтваў. Гэта яшчэ

раз пацвярджае раней выказаную думку аб прыцягальнасці асобы мастака і цікавасці да яго творчай і культурна-асветніцкай і грамадскай дзейнасці. Прычым, калі мы не будзем распавядаць моладзі пра нашу культурную спадчыну, то што мы пакінем самім дзецям і ўнукам?!

Маляўнічыя пейзажы Багданава ўрэзаліся глыбока ў сэрца маладога мастака. Родны дом, напоўнены цяплом і любоўю, стварыў ідэальныя ўмовы для развіцця яго душы. “Хаджу, гляджу, і так мне тут добра. Забываюся пра ўсё, хачу быць дзіцем і цешыцца з таго, што Бог мне дае” [3]. У Багданаве і Вайганах нават з таго нешматлікага, што засталася па Рушчыцах, вельмі арганічна складаецца турыстычная сцежка: сядзіба, касцёл Св. Міхала Архангела, могілкі, дзе спачывае мастак, Вайганы, дзе захавалася адрына – пабудова XVII ст., месца млыну ў Доўкневічах, які застаўся толькі на карцінах Рушчыца. Прычым на сённяшні дзень разам з Фондам “NEC MERGITUR” імя Ф. Рушчыца (Варшава) распрацавана канцэпцыя Міжнароднага культурнага цэнтра імя Рушчыца ў Багданаве. Выкарыстоўваючы старыя фундаменты і досыць выразныя фотаздымкі, тут можна стварыць даволі прывабны турыстычны прадукт – нешта накшталт Рушчыцаўскага запаведніка: музей Ф. Рушчыца, касцёл Св. Міхала Архангела, могілкі (“Рушчыцаўская горка”), невялічкі атэль з кавярняй, канферэнц-зала (яна ж зала для выстаў і канцэртаў), куды б маглі прыехаць мастакі, артысты, невялікія турыстычныя групы і асобныя турысты, тут можна было б ладзіць пленэры, фестывалі, канцэрты, выставы, творчыя сустрэчы. Мясцовасць знаходзіцца недалёка ад літоўскай і ў накірунку да польскай мяжы, да Астравецкай АЭС – дэтальная распрацоўка гэтага праекта дасць магчымасць развіваць рэгіён, адкрываць новыя рабочыя месцы для мясцовых жыхароў – і павялічыць турыстычную прыцягальнасць Беларусі наогул. Рэалізацыя гэтай ідэі патрабуе дасканалай распрацоўкі, прыцягнення значных матэрыяльных і людскіх рэсурсаў, міжнародных інвестыцый, бізнесу.

Лягчэй сказаць “не”, “няма грошай” – тады нічога не трэба рабіць, ні за што не адказваць – такая пазіцыя “абы дзень да вечара” мае месца, але не на перспектыву, бо калі думаць пра заўтра, патрэбна сёння ці нават учора-пазаўчора аб гэтым думаць і збіраць тыя камяні памяці, якія яшчэ могуць расказаць нашчадкам аб іх і нашай мінуўшчыне і даць пэўны шанец на годную будучыню...

Спіс выкарыстанай літаратуры:

1. Awtanazy Roman. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. T. 4, Wojewódstwo Wileńskie. – Wrocław, 1993.

2. Jan Bułhak. Wiek Męski Ferdynanda Ruszczyca: Ferdynand Ruszczyc: Życie i dzieło. Księga zbiorowa. – Wilno, 1939.
3. Ruszczyc Ferdynand. Dziennik. Cz. 1 “Ku Wilnu. 1894–1919”. – Warszawa, Secesja, 1994.
4. Ruszczyc Ferdynand. Dziennik. Cz. II “W Wilnie. 1919–1932”. – Warszawa, Secesja, 1996.

УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ

Мария Александровна Гуренович, искусствовед, старший научный сотрудник Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация).

Алексей Евгеньевич Матюшонок, ведущий научный сотрудник отдела русского и зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь, куратор выставки «Фердинанд Рушиц» (г. Минск, Республика Беларусь).

Виолетта Казимировна Хвещкович, исследователь (г. Люблин, Республика Польша).

Юлия Владимировна Лисай, ведущий научный сотрудник отдела русского и зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь, магистр искусствоведения, куратор выставки «Фердинанд Рушиц» (г. Минск, Республика Беларусь).

Надзея Міхайлаўна Усава, вядучы навуковы супрацоўнік аддзела навукова-асветніцкай работы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (г. Мінск, Рэспубліка Беларусь).

Дарья Сергеевна Бартошук, научный сотрудник отдела русского и зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (г. Минск, Республика Беларусь).

Светлана Ивановна Прокопьева, заведующий отделом русского и зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь (г. Минск, Республика Беларусь).

Ала Аляксандраўна Макарэвіч, даследчык (г. Валожын, Рэспубліка Беларусь).

Научное издание

**ТВОРЧЕСТВО ФЕРДИНАНДА РУЩИЦА
В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Материалы научно-практической конференции,
посвященной 150-летию со дня рождения художника*

(Минск, 9–10 декабря 2020 года)

Ответственный за выпуск А. Н. Вараксин

Подписано в печать 28.12.2020. Формат 70х100/16.

Бумага офсетная. Печать цифровая.

Усл. печ. л. 9,75. Уч.-изд. л. 4,4.

Тираж 50 экз. Заказ 83.

Издатель: индивидуальный предприниматель А. Н. Вараксин.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий №1/99 от 02.12.2013.

Пер. Инструментальный д. 6, 220012, Минск.

Отпечатано: Общество с дополнительной ответственностью «Рэйплац».

Ул. Минина, 14, к. 45, 220014, Минск.