

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ
Кафедра дизайна

Символизм в творчестве Фердинанда Рушица

Курсовая работа

студентки 3 курса,
специальность «Дизайн
(коммуникативный)»

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,

Минск
Белорусский государственный университет
Факультет социокультурных коммуникаций
Кафедра дизайна

ЗАДАНИЕ НА КУРСОВУЮ РАБОТУ

1. Студентке ·
2. Тема: *Символизм в творчестве Фердинанда Руцица*
 - Срок представления курсовой работы к защите
 - Исходные данные для научного исследования:

*Научная, научно-практическая и специальная литература,
электронные ресурсы, собственные наблюдения автора*

- Содержание курсовой работы

ВВЕДЕНИЕ

*ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ФЕДИРНАНДА
РУЦИЦА*

ГЛАВА 2. ФЕрДИНАНД РУЦИЦ И СИМВОЛИЗМ

ГЛАВА 3. АНАЛИЗ КАРТИНЫ ФЕДИРНАНДА РУЦИЦА «ЗАМЛЯ»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Руководитель курсовой работы _____

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1 ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ Ф.РУЦИЦА.....	7
ГЛАВА 2.ФЕРДИНАНД РУЦИЦ И СИМВОЛИЗМ.....	14
ГЛАВА 3 АНАЛИЗ КАРТИНЫ Ф.РУЦИЦА «ЗЕМЛЯ».....	21
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

ВВЕДЕНИЕ

Пейзаж конца XIX - начала XX века является одной из интереснейших страниц истории изобразительного искусства. Он не только несет на себе печать эпохи, являясь результатом воздействия множества невидимых, но довольно сложных социально-исторических процессов, но и концентрирует существенные результаты художественных поисков своего времени, играя в общем процессе развития искусства рубежа XIX - XX веков во многом ведущую роль.

Являясь отражением общих художественных процессов конца XIX - начала XX века, развитие пейзажа отличалось сложностью и противоречивостью. Характеризуя особенности польского искусства конца XIX - начала XX века, В. Ющак отмечает «, соединение различных, ранее появившихся и взаимно противоречащих направлений в искусстве, которые в этом новом синтезе взаимно дополняют и обогащают друг друга, часто даже не утрачивая своих определенных, индивидуальных черт, приводящих к явным конфликтам в рамках одного произведения». [1]

И до сих пор в обширной литературе по истории искусства рубежа XIX - XX веков существует целый ряд различных трактовок наследия этой эпохи, во многом взаимопротиворечащих. Об этом говорит обилие определений, стремящихся дать те или иные идейно-художественные рамки рассматриваемому периоду. Одновременно употребляются по отношению к одним и тем же явлениям такие наименования, как «модернизм», «новое искусство», «искусство рубежа XIX - XX веков», «неоромантизм», «национальный романтизм» и особо популярное в последнее время «символизм».

Поэтому и сегодня многие проблемы становления, развития и функционирования пейзажного жанра на рубеже XIX - XX веков остаются еще не решенными, а, следовательно, актуальными. Среди них - проблема национально-романтического пейзажа, как историко-художественной

категории. Эта проблема представляет собой сложную совокупность вопросов, затрагивающих его проблематику, его соотношение с западноевропейской культурой и национальными традициями, его связь с политикой и идеологией, особенности творчества ведущих мастеров.

Значение ее определяется тем, что проблема национально-романтического пейзажа является составной частью общей актуальнейшей проблемы искусствознания - «национального» в искусстве. Кроме того, сама проблема национального романтизма XX веков - явление еще мало изученное. Несмотря на постоянно увеличивающееся в последнее время число международных выставок, конференций, научных публикаций, посвященных как национально-романтическому пейзажу в целом, так и отдельным его представителям, вопрос существования национального романтизма, как особого направления в искусстве рубежной поры, до сих пор остается дискуссионным.[2]Раздробленность взглядов на национальный романтизм как направление, школу, стиль, художественный метод, тип мировоззрения актуализирует проблему исследования этого явления.

Все сказанное особо актуально по отношению к творчеству польского художника Ф. Рушица. Оно принадлежит к числу сравнительно малоизученных явлений истории искусства. Обычно оно рассматривается в рамках «краткого курса» истории польской живописи в связи с культурно-художественным движением «Молодая Польша». В научном обороте находится лишь скромное число его произведений, из которых выделяется, прежде всего, картина «Земля». На самом же деле, являясь талантливым живописцем, графиком, сценографом и крупным общественным деятелем, он был ярким представителем культурных противоречий своей эпохи и оказал определенное влияние на дальнейшее развитие жанра пейзажа в польском искусстве.

Актуальность исследования. Как видно из обзора работ, никто из исследователей не рассматривает художника как мыслителя. Более того, часто упоминается об интересе только к новым живописным эффектам, оттенкам, новой трактовке поверхности. Ни в одной публикации не представлен философско-искусствоведческий анализ шедевра.

Степень разработанности проблемы: Среди работ, посвященных творчеству Рушица, следует выделить и научные статьи, затрагивающие

проблемы театрального наследия художника. К данному вопросу в своих исследованиях обращались В. Завистовский, Й. Вержиньский, И. Видавский, Э. Шванков-ский. Поднимается эта проблема в обобщающем труде К. Дунича «Польский театр в Вильне в 1906 - 1919 годах (1988), и в книге «Драмы Ю. Словацкого на польской сцене» под редакцией В. Форина (1963).

Объектом научного исследования данной курсовой работы является творчество белорусского и польского живописца, графика, сценографа Фердинанда Рушица.

Предметом исследования является живописное произведение «Земля» 1898года .

Цель работы. Выявление сущности произведения в ходе философско-искусствоведческого анализа. На примере творчества Рушица охарактеризовать образную структуру национально-романтического пейзажа и особенности его художественного языка в различных видах искусства, определить его значение в общем художественном процессе на рубеже XIX - XX веков.

Задачи. Изучить творчество мастера, выделить этапные работы, определить круг проблем, которые решает художник во всех работах. Провести искусствоведческий анализ: рассмотреть сюжет, изучить красочный слой, особенность техники мастера, традицию и новацию Ф.Рушица в живописи.

В качестве **методов научного исследования** использовались: системный метод (для рассмотрения объекта как целостного комплекса), метод сравнительного анализа (для выявления сходств и различий в стилях).

Провести философско-искусствоведческий анализ работы, выделить спектр художественных и философских идей мастера.

Научная новизна работы состоит в обобщении, систематизации и искусствоведческой интерпретации обширного материала, затрагивающего проблематику национально-романтического пейзажа рубежа XIX - XX веков (специфика жанра в различных видах искусства, типология, функционирование) в творчестве Рушица.

Теоретическая и практическая значимость. Результаты данной курсовой работы могут стать теоретической и практической базой для

дальнейшего исследования творчества художника.

Структура работы.

В первой главе мы рассмотрим эволюцию творческой манеры Фердинанда Рущица.

Во второй главе мы ознакомимся со вкладом художника в символизм.

В третьей главе мы проведем анализ картины «Земля» 1898 года

ГЛАВА 1.

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ХУДОЖНИКА

Фердинанд Рущиц - известный художник-пейзажист, график, театральный художник, педагог, профессор, общественный деятель. Вместе с признанными живописцами реалистического направления братьями А.Г. и И.Г. Горавскими, С.Ю. Жуковским, В.К. Бялыницким-Бирулей он заложил фундамент белорусской школы пейзажной живописи и оставил значительный след в развитии национального изобразительного искусства XX века и духовного возрождения, прославив на ниве искусства не только себя, но и род Рущицев герба «Лис», который происходил из старинной белорусской шляхты.

Фердинанд Рущиц родился 10 декабря 1870 года в имении Богданово в Ошмянском уезде (сейчас Воложинский район Минской области). Красота окружающей природы и воспитание на христианских ценностях, безусловно, не могли не отразиться на формировании будущего художника. Его отец Эдвард Рущиц (1830-1910) и мать датчанка Альвина Мунх (1837-1918) имели четырех дочерей и единственного сына Фердинанда. Согласно семейным религиозным принципам дочерей крестили и воспитывали по вероисповеданию их матери в евангелистско-кааугсбургской вере, а сына - по вероисповеданию отца в римско-католической. Несмотря на это, в семье Рущицев царил атмосфера искренней толерантности и высокой нравственной культуры.

После разгрома Польского восстания 1863 года семья Рущицев вынуждена была покинуть Богданово, а имение и землю сдать в аренду. Местом дальнейшего их жительства стала Либава, где Эдвард Рущиц получил должность в строительной конторе Либаво-Роменской железной дороги, а в 1870-е годы переехал с семьей в Минск и стал начальником счетоводов в

руководстве стройкой железной дороги.

В 1883-1890 годах мальчик учился в Минской государственной классической гимназии. Ему легко давалась учеба - он был способным к наукам. Фердинанд посещал частную школу художника Козьмы Ермакова, воспитанника петербургской Императорской Академии художеств, брал у него уроки рисунка. В течение всей жизни Рущиц часто с уважением и благодарностью вспоминал своего первого учителя.

Эдвард Рущиц хотел, чтобы его сын связал свою судьбу с юриспруденцией и пошел по стопам деда-юриста, также Фердинанда (1786-1846). После окончания с золотой медалью гимназии в 1890 году Фердинанд по воле отца поступил на юридический факультет Петербургского университета. Во время учебы с огромным интересом посещал выставки, музеи. В 1891-м он подал прошение в Академию художеств о зачислении его вольнослушателем на отделение живописи; в 1892-м стал академиком и решил окончательно связать свою жизнь с искусством. Сначала был учеником в мастерской профессора И.И. Шишкина и после его ухода из Академии в 1895-1897 годах продолжал обучение у известного художника профессора А.И. Куинджи.

Учеба у Шишкина и Куинджи оказала сильное влияние на будущего художника, позволила освоить главные методы работы не только в академических мастерских, но и на пленэре. «У Шишкина мы учились рисунку, технике, так сказать, арифметике, теперь должны перейти к обобщениям - алгебре, композиции»[7]. По совету Шишкина в 1894-1895 годах Фердинанд выезжал в Крым, где сделал ряд живописных набросков и зарисовок карандашом («Крымский мотив - Алупка» (1894), «Скалы в воде» (1894), «Скалы над морем» (1895), «Скалистый берег и волна» (1895), «Море и скалы» (1895). Потом было первое заграничное путешествие через Щецин, остров Рюген в южную Швецию, Берлин. Оттуда он привез живописные этюды в совершенно другом, более холодном колорите («Две лодки с парусами» (1896), «Морской берег» (1896), «Репейник на морском берегу» (1896) и другие). Эти путешествия не только расширяли кругозор молодого художника, но и требовали определенных финансовых затрат. Фердинанд во время учебы был вынужден зарабатывать продажей своих работ, о чем он не раз писал в своем дневнике. Педагоги хорошо от носились к его первым шагам в искусстве, и это давало стимул к дальнейшей творческой работе.

В Академии Рущиц близко сходитя с Аркадием Рыловым и другими

сокурсниками. Молодые художники хотя и были сторонниками реалистической живописи, но стремились видеть себя в новых ее проявлениях, обогащенных школой импрессионизма. Фердинанд успешно перенял все лучшее из традиций русских, польских, французских мастеров, не говоря уже о белорусской народной традиции. И.Е. Репин высоко ценил его колористические и живописные успехи, уже тогда видел в молодом художнике выдающийся талант.

В то время в мастерской А.И. Куинджи образовалась группа его учеников, в которую вошли Аркадий Рылов, Николай Рерих, Константин Богаевский, Александр Борисов, латыш Вильгельм Пурвит, поляк Константин Врублевский. Каждый из них с течением времени приобретет широкую известность и будет определять формирование своей национальной школы пейзажной живописи.

В 1897 году Руциц представил на дипломную выставку три картины - «Вечерняя звезда», «Тритоны» и «Весна» - и успешно окончил учебу в Академии художеств, получив звание художника. Его работу «Весна» - пейзаж родного Богданова - приобрел П.М. Третьяков, а в 1898-м коллекционер С.Т. Морозов купил картину «Мельница зимой». Это было настоящим признанием. Окрыленный первыми успехами, он летом 1898 года совершил почти трехмесячное путешествие по Западной Европе, откуда привез новые живописные и графические наброски и законченные произведения, созданные под впечатлением работ французских импрессионистов.

После окончания Академии художеств Фердинанд переехал в Богданово, где жили его родители. Родные пейзажи не переставали вдохновлять художника. Именно здесь он пишет свою самую знаковую картину «Земля» (1898) - простой крестьянский мотив, доведенный до монументальности и эмоциональной напряженности. Художественный критик Элегиуш Неведомский, ученик И.Е. Репина, указывал: «Из обычной пахоты Руциц сделал символическую драму»[6]. На творческом подъеме автором создаются в Богданове и другие значительные произведения: «Мельница» (1898), «Крево» (1898), «Последний снег» (1898-1899), «У костела» (1899), «Баллада» (1899-1900), «Дожинки» (1900), «Вечер - Вилейка» (1900), «С берегов Вилейки» (1900), «Лесной ручей» (1900), «Пустошь» (1901), «В мир» (1901), «Облако» (1901), «Эмигранты» (1902), «Прошлое» (1902), «Старый дом» (1903), «Зимняя сказка» (1904), в которых «символизм

органично сочетается с экспрессионизмом на явно естественной почве»[3]. Под впечатлением от родных пейзажей он в 1898 году сообщал: «Мы видим красоту других стран, восхищаемся ими... но любим только свою, чувствуем, что она принадлежит нам, а мы ей»[4].

Художник виртуозно владел кистью: он способен был передать в своих картинах и романтическую, лирическую возвышенность («Баллада», «У костела», «Старый дом», «Крево», «Дожинки»), и драматически щемящую ноту («Земля», «Эмигранты», «В мир» и другие). Пожалуй, первым из белорусских живописцев Рущиц смог в своих произведениях не только отразить красоту родной природы, но и раскрыть через нее повседневную жизнь своего народа. Его произведениям присущи тонкое сочетание цвета и точная композиционная завершенность.

Рущиц принимал активное участие в выставках в Москве и Петербурге, а в 1899 и 1911 годах по приглашению С.П. Дягилева и А.Н. Бенуа участвовал в выставках объединения «Мир искусства». Его произведения все чаще экспонировались и на родине. В 1899-м он впервые выставил несколько своих работ в Вильно; в конце года, в декабре, совместно с группой польских коллег, воспитанников петербургской Академии художеств, успешно дебютировал в Варшаве. Художественной критикой были высоко оценены его произведения «Земля», «Баллада», «Мельница», «В мир». Его имя стало в ряд с известными российскими и польскими живописцами.

В 1900 году художник участвует в выставке Общества любителей изящных искусств в Кракове в честь 500-летия Ягеллонского университета, знакомится с выдающимися деятелями польской культуры - Станиславом Выспанским, Яном Станиславским, Юзефом Махофером и другими. Вскоре его приняли в Общество польских художников «Sztuka»[9], и несколько лет (до 1913) он участвовал в выставках Общества в Польше, Вильно, Львове, а также за рубежом - в Вене, Праге, Дюссельдорфе, Лондоне, Сен-Луи.

В 1902 году Рущиц получил награду Академии знаний в Кракове за картину «Лесной ручей». В 1903-м он впервые организовал выставку польских художников «Sztuka» в Вильно.

В 1903-1904 годах художник жил в небольшом местечке Влохи под Варшавой. Там вместе с местными художниками Каролем Тихим, Эдвардом Трояновским, Конрадом Крыжаковским и Казимиром Стабровским принимал активное участие в возрождении Школы изящных искусств в Варшаве. Тогда же им была закончена символическая картина «Nec mergitur» («Не

потопима») (1904-1905), где изображен корабль, отплывающий в неизвестность, а также создано много рисунков интерьеров и картин окрестностей Влохов.

В 1906 году художник прекратил свою деятельность в Варшаве и снова переехал в родное Богданово. В это время он создал картины, связанные с родительским домом («Камин», «Конторка», «Комната бабушки», «После бала»), а также много рисунков, набросков интерьеров карандашом и цветными мелками.

В 1907 году Руциц получил приглашение возглавить кафедру пейзажа Краковской академии изящных искусств и одновременно был избран председателем общества «Sztuka». Краковский период оказался не очень плодотворным в творчестве художника. Работы этого времени наполнены лирическим настроением и выдержаны в гармоничной цветовой гамме. До конца 1907/1908 академического года он вел занятия у студентов Краковской академии, руководил специальной студией пейзажа. Его учениками были Леон Должицкий, Станислав Подгурский, Мечислав Катарбинский, в Варшавской академии - выдающийся литовский художник М.К. Чюрленис.

Почти через год, 6 июля 1908 года, Руциц отказался от руководства кафедрой, разочаровавшись в отношениях, которые господствовали в Краковской академии и местной художественной среде, и вернулся в Вильно, чередуя городскую суету с наездами в спокойное семейное гнездо Богданово.

Здесь, в родном имении, художник переходит от больших философских обобщений, присущих его раннему периоду, к поиску цветовых и композиционных эффектов. Работы приобретают более лирический характер. Мастерство Руцица-колориста достигает своего высшего расцвета в интерьерах богдановской усадьбы, зарисовках и этюдах («В комнатах», «Тусклое солнце», «Художник», «Зима»). Виленский период был самым плодотворным и важным в его творческой биографии. Здесь он проявил себя не только как выдающийся живописец, график, но и как сценограф и педагог.

С 1909 года Руциц активно работал в Вильно как театральный художник и книжный график: сделал оригинальную сценографию к драме Юлиуша Словацкого «Лилла Венеда» в постановке Нуны Млодзеевска в Польском летнем театре; в 1910 году сотрудничал с городским театром «Ksiązka nieugięty»; оформил литературный альманах Ю. Словацкого «Wociany»; иллюстрировал программу Виленского театра и книгу Ю. Вежинского «Воспоминания великих дней - Грюнвальд 1410-1910». Вместе с

тем Рушиц не оставлял и художественной деятельности. Так, 12 марта 1911 года организовал в Минске свою первую персональную выставку, где представил картину «Nec mergitur»; в конце года вместе с Вацлавом Студницким, будущим директором Государственного виленского архива, издал первый номер «Tygodnik Wilenski», посвященный художественно-культурным событиям края и его связям с Польшей; в начале следующего года организовал представление «В мире сказок и развлечений», создал для него эскизы костюмов; сделал обложку журнала «Литва и Русь» в память о Владиславе Сырокомле и оформил его многочисленными изображениями; издал альбом «Вильно через века» с репродукциями Франтишка Смуглевича и собственными рисунками; в городской управе утвердил «Городской архив фотографий», где под руководством замечательного фотографа и друга Яна Булгака были собраны фотоснимки памятников архитектуры. Кроме театральной сценографии активно работал над сохранением памятников прошлого, собирал произведения народных мастеров. Рушиц работал над театральными постановками не только в Вильно. По заказу директора Польского театра в Варшаве Арнольда Шифмана он создал эскизы декораций и костюмов к постановке «Balladyna» Ю. Словацкого, ставшей настоящим триумфом художника и вошедшей в историю польской сценографии.

В конце лета 1915 года художник снова переехал в Богданово. В течение 1916-1919 годов жил и работал в своем имении, перенес там лихолетье военной оккупации. 19 апреля 1919-го вернулся в Вильно, где сразу активно включился в творческую и общественную деятельность: приступил к организации Виленского университета, стал основателем и деканом факультета изящных искусств, профессором. Вся его творческая, педагогическая и научная деятельность была посвящена университету: он делал эскизы для знамен, вместе с педагогами и студентами занимался инсценировками, создавал экспозиции мемориальных залов выдающихся деятелей истории, науки и культуры.

Творческая активность Рушица проявилась в самых различных сферах. Он стал инициатором, одним из основателей Общества любителей Вильно и его первым председателем. Возглавляя Комиссию по охране памятников древности, Рушиц, как и Наполеон Орда и Язеп Дроздович, много путешествовал по самым отдаленным местам Виленщины, ежедневно делал зарисовки бывших величественных замков и исторических зданий, рисовал улочки Вильно. Он также оформил много книг, журналов, декораций к

торжествам и многочисленным театральным постановкам в Виленском университете.

Книжная графика в искусстве мастера занимала особое место. Ни одно значимое издание не обходилось без его участия: он рисовал обложки, оформлял афиши, почтовые и расчетные марки, медали, печати, эмблемы. По его эскизам сделано более десяти знамен для армии, ремесленных цехов, обществ, школ. Это была целая эпоха в истории виленского книгопечатания. Стиль Рушица в графике и сегодня привлекает внимание специалистов.

Публицистика также была важной частью деятельности художника: многочисленные статьи для периодических изданий, интервью, воспоминания. В 1894-1932 годах он вел дневник, который стал для исследователей важным источником информации о его жизни.

Многогранная личность Рушица, активная деятельность в самых разных сферах вызывают восхищение и удивление: как один человек смог так талантливо себя проявить! Казалось, хватило бы и одной живописи, чтобы стать знаменитым!

Напряженная творческая и общественная деятельность не могла не сказаться на здоровье художника. В 1932 году он тяжело заболел и лишился возможности говорить, а также писать правой рукой. Он перестал заниматься общественной и педагогической деятельностью, поселился в Богданове, однако продолжал делать зарисовки. В 1935 году Рушиц вышел на пенсию. Ему было присвоено звание почетного профессора Университета Стефана Батория.

Задолго до болезни, в 1900 году, художник в собственном саду написал картину «Старые яблони». Вывернутые стволы, переплетенные ветви словно напоминают старческие руки изнуренных людей, испытавших годы тяжелой работы... И нас не оставляет мысль - это предчувствие собственной трагедии, потери возможности работать. Жизнь согнула, но не сломила: он писал левой рукой. Нельзя не вспомнить и еще одно мистическое произведение художника - «Nec mergitur». Жизнь и дух. Экспрессивная, невероятных цветов волна. На ней возвышается, словно Атлантида, яркий, освещенный багрянцем заката корабль. Через тридцать лет художника не станет на волнах жизни. На своем корабле он уплывет в Вечность, в Космос, чтобы оставить после себя долгую память на своей родине.

Рушиц скончался 30 октября 1936 года. Он похоронен на семейном кладбище в Богданове, где также нашли вечный покой его родители и жена

Регина Рауцк, с которой у него было шестеро детей.

В Польше и Литве имя Фердинанда Руцица присвоено местам, где он жил и работал, в родном Богданове и Минске в его честь названы улицы и установлены мемориальные доски. Огромное творческое наследие художника и поныне привлекает внимание и социальной наполненностью, и высоким профессионализмом, и феноменом его многогранного таланта. Постепенно к нам возвращается не только имя выдающегося художника Белоруссии, но и его произведения. В Национальном художественном музее Республики Беларусь ранее находилось лишь одно произведение Ф. Руцица «У костела». В 2015 году, когда праздновалось 145-летие со дня рождения художника, корпоративная коллекция Белгазпромбанка пополнилась двумя живописными произведениями художника: «Сарай и прясло для сена» (1899), «Пейзаж. Вилия». В ближайшее время также планируется возродить фамильную усадьбу художника в Богданове, где смогут собираться художники и любители его творчества из разных стран мира.

В заключении первой главы хочу отметить: исследование творческого пути Руцица в контексте культурной жизни Польши и Беларуси показало, что развитие национально-романтического пейзажа было тесно связано с общими историко-культурными процессами рубежа XIX — XX веков. Подъем национально-освободительного движения в конце XIX - начале XX века в Польше, рост национального самосознания, национальной гордости, привел к тому, что составной частью взглядов художника стал патриотизм, с годами приобретавшем все более активную общественную направленность. Вера Руцица в особую жизненную миссию искусства помогала ему формировать отношение публики к окружающему миру и природе. Он посвятил себя делу пропаганды национального искусства, полагая, что оно сможет пробудить патриотические чувства, стать краеугольным камнем в деле национального возрождения. Патриот-педагог, организатор и пламенный публицист, он стал одним из крупнейших общественных деятелей польской художественной культуры в Вильно.

ГЛАВА 2 ФЕРДИНАРД РУЩИЦ И СИМВОЛИЗМ

Самым распространенным жанром в творчестве художников Беларуси конца XIX начала XX века является пейзаж. Он был широко представлен почти на всех выставках в Минске и др. городах Беларуси, вытеснил бытовую картину, историческую композицию и портрет. Появились новые имена пейзажистов - Ф.Рущица, Г.Вейсенгофа, К.Стабровского, В.Бялыницкого-Бирули и других. Их произведения были хорошо известны не только в Беларуси, но и за ее пределами.

Наивысший подъем живописи в Беларуси наступил на рубеже XIX - XX вв., в период русской революции 1905 г. подъем в пейзажной живописи конца XIX - начала XX века объясняется рядом причин. Главной среди них была та, что жанр пейзажа поэтического повествования в живописи, в условиях царской цензуры был наиболее доступным средством, через которое художник мог хотя бы иносказательно выразить свои мысли и чувства, свои социальные симпатии. Пейзажи представителей демократического направления носили, как правило, ярко выраженный социальный характер ("Земля" и "Изгнанники" Ф.Рущица).

Не менее важным фактором обусловившим появление плеяды мастеров глубоко эмоционального пейзажа, была учеба живописцев Белоруссии у передовых русских художников-демократов. Так, Ф.Рущиц учился у живописца А.Куинджи, Г.Вейсенгоф - у М.Клодта и Б.Виллевальде, К.Стабровский .Пейзажистам Белоруссии не были чужды достижения французских импрессионистов, внесших в живопись свет, воздух и польских художников, произведения которых, как правило, отличались высокой

культурой цветового решения, подчеркнутой декоративностью и лаконизмом композиционного построения. Творчество названных художников Белоруссии не было равноценным. В процессе своего развития оно претерпевало значительные изменения. Особенно заметны эти изменения в период с 1907 по 1917 гг. После поражения революции 1905 г. многие художники отошли от реалистических позиций. Основой их творчества стали поиски в области формы. Пессимизм, уныние - неотъемлемые спутники деградации буржуазного искусства - наложили отпечаток на творчество тех художников, которые не смогли подняться выше своих узкоклассовых интересов. Прогрессивные же художники до конца оставались на последовательных реалистических позициях. Это такие художники как Ф.Пархоменко, В.Бялыницки-Бируля и др.

Рассматривая Белорусский пейзаж 1890 - 1917 гг., нельзя обойти творчество тех пейзажистов, которые оставались на позициях академизма. Как правило это были художники не высокой профессиональной культуры. Их полотна не отличались большим мастерством и поэтому не оставляли значительного следа в истории изобразительного искусства.

Чтобы составить более полное представление о характере пейзажной живописи 1898 - 1917 гг., нужно рассмотреть творчество наиболее ярких ее представителей. Один из них Фердинанд Эдуардович Руциц (1879-1936). Вопрос о национальной принадлежности творчества Ф.Руцица чрезвычайно сложен. В белорусской искусствоведческой литературе имя Ф.Руцица упоминается очень редко. Гораздо больше о нем писали и пишут польские искусствоведы.

Его творчество они рассматривают как яркую страницу польской национальной культуры. Такая точка зрения представляется односторонней и потому не верной. Известно, что творческая деятельность Руцица в основном протекала на белорусской земле. Здесь он создал свои произведения, в которых изобразил природу Белоруссии и жизнь белорусского народа. Архивные материалы, воспоминания современников знавших Руцица лично, дают основания высказать новую точку зрения на творчество художника. Ф. Руциц был не только польским, но и белорусским живописцем. В его творчестве нашли отражение жизнь и быт белорусского народа, преломились традиции белорусской реалистической живописи. Учителем его был К.Я.

Ермаков, воспитанник Петербургской академии искусств. Он привил у Рущица любовь к рисунку и цвету. Много говорил с ним об основах реализма в искусстве.

С самого начала своей творческой деятельности Рущиц выступал как принципиальный новатор, он искал новые пластические и образные решения. Вместе с тем на протяжении своего творческого пути он сохранял верность своей собственной манере. В Петербургской Академии искусств, куда он поступил, сблизился с Рыловым и др. учениками. Молодые живописцы, следуя традициям своих учителей, были страстными поклонниками реалистической живописи, но в новых ее проявлениях, с использованием художественных приемов школы импрессионизма. Произведения Рущица можно условно поделить на две группы. Для первой характерно социально-окрашенное обращение к чувствам человека, которые подаются через призму пейзажного мотива. В них природа как будто живет теми же настроениями и проблемами, что и личность: она может грустить, переживать, быть гордой, безнадежной и др. Именно эти качества выделяют пейзажи "Земля" (1898г.), "По миру" (1901г.), "Эмигранты" (1902г.). Они отличались большим профессиональным мастерством и высокой идейностью. Особенно большой эмоциональной силы достиг Рущиц в пейзаже "Земля" (Национальный музей в Варшаве). "Земля" является своеобразным гимном крестьянскому труду. Композиция произведения очень оригинальна. Более половины холста занимают свинцовые облака, нависшие над землей. Всей своей тяжестью они давят на одинокую фигуру крестьянина, который выбиваясь из последних сил, пашет политую потом землю. Пара запряженных в плуг волов и фигура крестьянина четко вырисовываются на фоне облачного неба, что еще более усиливает движение, подчеркивая физическое напряжение и тяжелый труд пахаря. В пейзаже прекрасно сочетаются элементы условности с реалистическим изображением действительности. Условен коричневатый колорит картины. Не менее эмоционален и выразителен пейзаж "По миру". "...По дороге, идущей через широкое вспаханное поле, пригибаясь к земле, бредут две фигурки. Их одинокие крошечные силуэты сиротливо выделяются на фоне пасмурного неба. Кто они, эти люди? Куда идут? Что их ожидает впереди? На эти вопросы художник не дает прямого ответа. Но зритель и так понимает насколько тяжела участь этих людей. Горе и нищета заставили пойти их по миру в поисках куска хлеба". Пейзаж "Эмигранты" является своеобразным завершением серии картин о

страданиях белорусского народа. В картине рассказывается о тяжелой доле крестьян, которые в поисках лучшей жизни покидали свои насиженные места и уходили в чужие края. Создавая эту картину, художник, по - видимому, хотел запечатлеть массовую эмиграцию белорусских крестьян в Америку в годы, предшествовавшие первой русской революции. "По широкой березовой аллее барской усадьбы бредут голодные, измученные люди. Их изможденные фигурки почти сливаются с землей. Тощие лошади везут нехитрый скарб крестьян, которым не оказалось места на родной земле. Эмоциональное настроение пейзажа полностью соответствует изображенному событию. Во всем чувствуется предгрозовое настроение. Кажется, вот-вот разразится буря, и могучий очистительный ливень унесет с собой потоки человеческого горя и слез".

Эти пейзажи объединены общим философским содержанием. Подтекстом их является мысль о необходимости изменения существующего строя. Появление подобных пейзажей было, очевидно, вызвано революционным подъемом конца 19 - начала 20 в. Здесь несомненно, нашли отражение симпатии и самого Руцица, повсеместно наблюдавшего тяжелую жизнь и бесправие белорусского народа. Однако в те же годы Руциц создает пейзажи и другого типа. Социальные мотивы в них уходят на второй план. Таковы полотна "Лесной ручей", "Мельница", "На берегах Вилейки" и др., где преобладают лирические мотивы.

Выразителен лирический пейзаж "Мельница". Художник смотрит на природу с высоты птичьего полета. Такой прием позволяет ему изображать только земля, исключая небо. Мельница и остальные предметы показаны в непривычном для зрителя ракурсе. Все предметы в пейзаже окрашены в изумрудно - зеленые и красноватые тона. Во всем ощущается своеобразная лирика и романтическая приподнятость. Пейзажи Руцица воздушны и материальны. Автор достигает этого умелым сочетанием колористического и тонального решения. В них ощущается объем пространство. Все предметы в пейзажах хорошо нарисованы и вылеплены цветом. В живописи Руцица почти отсутствует чернота. Предметы имеют свой характерный, локальный цвет - качество, которого может достичь только большой живописец. Все эти пейзажи Руцица экспонировались на выставках в Петербурге и Варшаве. Они принесли художнику славу прекрасного колориста и

рисовальщика. В 1904г. Руциц был приглашен на должность профессора живописи в Варшавскую художественную школу. В конце 2014 г. Открылась выставка посвященная К 140-летию со дня рождения художника Фердинанда Руцица (1870 - 1936). Представленная на настоящей выставке картина - "У костела. Воскресный день" - была написана в Богданове в 1899 году. Художник неоднократно обращался к теме местного храма, изображал его с разных ракурсов. Представленный на полотне костел - архангела Михаила - являлся прекрасным примером белорусского деревянного зодчества второй половины 17 в. К сожалению, до нашего времени памятник архитектуры не сохранился - сгорел во время II мировой войны. Но, благодаря фотографиям друга Руцица, Яна Булгака, мы имеем возможность видеть этот костёл, а через картину художника ещё и ощутить настроение весеннего теплого дня, почувствовать единение земли, света, людей, небес, гулками звуками льющихся с полотна. Яркая голубизна весеннего неба, полосы теплых лучей солнца на деревянных сооружениях исполнены особой пронзительной любви и благодати. Виден притвор старенького вросшего в землю костела. В него вползают согбенные старушечьи фигурки будто череда долгих десятилетий, что прошли перед его взором; старики степенно стоят поодаль. На ожившей земле праздник - вновь вернулась весна и жизнь. Полотна Руцица неоднократно экспонировались в Петербурге, Москве, Варшаве, Вильне, Париже.

В 1921 г. во Франции художник был награжден орденом Почетного легиона за вклад в культуру. Критики отмечали его исключительный дар колориста, а современные искусствоведы вполне заслуженно называют художника "мастером четырех стихий". Помимо успеха в станковой живописи, Ф. Руциц снискал себе славу прекрасного оформителя спектаклей, книжного графика, иллюстратора журналов; он делал эскизы медалей, штандартов, театральных костюмов, афиш и мн. др. Культурную жизнь Вильны 1910-20 гг. невозможно представить без фигуры Руцица, вклад его поистине огромен. Помимо этого наш земляк являлся председателем комиссии по охране памятников древностей, много ездил по Беларуси, делал зарисовки старинных замков и их руин. Также Ф. Руциц сохранился в памяти современников в качестве прекрасного педагога. Работал в Школе изящных искусств в Варшаве, в Краковской академии искусств, активно участвовал в возрождении Виленского университета. Его полотна являются настоящим украшением музеев Польши, Литвы, России, а также европейских и

американских собраний, в том числе и частных.

Отчетная академическая выставка (1897) показала разносторонность таланта художника. Если картина "Весна" была тесно связанная с русским лирическим пейзажем, то такие работы как "Вечерняя звезда" и "В глубинах моря" восходят к увлечению немецким символизмом. Краткость периода обусловила единую, по сути, концепцию пейзажного творчества Руцица. Его можно рассматривать как вполне целостное явление, обладавшее единой, перманентно и последовательно разрабатываемой идейно-художественной проблематикой. Те явления мировоззренческого и художественно-творческого порядка, которые определили развитие всего пейзажного искусства рубежа XIX - XX веков, неизбежно по-своему преломились в искусстве Руцица. Использование выразительности цвета и света, большие композиционные задачи, почерпнутые в школе Куинджи, соединились с характерной для польского искусства рубежной поры склонностью к романтической аффектации, символизмом содержания и яркой патриотической направленностью. Одновременно выделились присущие именно его таланту неповторимые черты - патетичность, а порой и драматизм образов, фрагментарность композиции, обусловленная влиянием фотографии, монументализация камерного сюжета и колористическое богатство произведений.

Работы польских искусствоведов содержат много верных и точных оценок направления творческих поисков Руцица. В них была сформирована методика анализа живописных произведений художника. Тем не менее, несмотря на важность отдельных наблюдений и выводов (важнейший из которых - о метафоричности видения художника), пейзажное наследие художника в названных выше научных статьях рассматривается в рамках символизма. Не сумев связать произведения Руцица с эстетикой символизма, авторы вынуждены были ограничиться исключительно искусствоведческим анализом, оставив без внимания связь образов художника с общей историко-культурной ситуацией рубежа XIX - XX веков. Этой же концепции придерживается и представитель русской полонистики И.Е. Светлов в своей статье «Природа в живописи польского символизма», опубликованной в сборнике «Современное польское искусство и литература. От символизма к авангарду» (1998). Однако для данного исследования она интересна классификацией метафор в польском искусстве рубежа XIX - XX веков.[8]

На этом фоне выделяется опубликованная в труде «Польские художники. Польские живописные произведения» статья И. Витца о Фердинанде Рущице (1974), интересная постановкой проблемы общественной миссии художника, которая в контексте изучения творчества Рущица является довольно значительной, так как является важной составляющей комплексного изучения национально-романтического пейзажа.

Изучение национально-романтического пейзажа тесно связано методологически и с изучением проблем романтизма в широком его понимании. Со времен своего возникновения понятие «романтизм» претерпело множество различного рода интерпретаций.¹⁹ Однако изменялась не только этимология слова, но и масштабы этого понятия. На современном этапе развития искусствознания наиболее актуальным представляется историко-культурное понимание романтизма. В связи с этим в данной работе автору методологически наиболее близка оказалась концепция В.С. Манина, рассматривавшего романтизм как специфическую эмоционально-окрашенную форму художественного мышления, близкую к символизму. Но, в отличие от символизма, где превалирует логическая доминанта в отражении мировых проблем, в романтической образности, по мнению Манина, всегда доминирует эмоциональное восприятие духовных волнений современности. [5]

Овеществление, объективизация человеческих чувств в бытии природы достигала высшей степени одухотворенности, приобретавшей нередко символическую форму выражения. Тем не менее, национально-романтический пейзаж нельзя отнести к собственно символизму, так как символы не были постоянными, значения не были закреплены за знаками. Следствием этого была принципиальная нечеткость высказываний, подчеркивающих глубину их смысла, неоднозначность и зыбкость образов. Выражая внутренний мир и отражая реальность, пейзаж выражал символику в оригинальной форме романтической поэтической формулы. Образная стилистика пейзажа обогащалась поэтической метафорой, иносказанием, олицетворением, которые приводили к обострению смысла изобразительной речи, но не преступали границ философии символизма.

Так, в отличие от образов символизма, имеющих вневременной контекст, образы национальных романтиков имеют временные границы. И одной из наиболее характерных черт национально-романтического пейзажа становится доминирование истории, как предмета изображения, над

современностью. Пейзаж превратился в такое изображение природы, которое способно вместить в свое пространство историческое явление. В тех случаях, когда выбираются сюжеты и мотивы из окружающей жизни, они часто окрашены ностальгическими нотами, им придается характер воспоминаний. Даже обращение к архитектуре учит смотреть в прошлое, через нее художники стремятся понять настоящее и в настоящем прозреть будущее.

Другим проявлением романтических ассоциаций пейзажа стала его тесная связь с пантеистической концепцией, сочетающей непосредственное любование земной красотой, внимательное отношение даже к самому малому ее проявлению с твердой верой в обособленность внутреннего бытия природы, скрытого в повседневных явлениях. Подобный взгляд на мир открывал широкие возможности для преодоления грани между видимым и скрытым, обыденным и фантастическим, реальным и иррациональным.

В заключении второй главы хочу отметить: изучение различных аспектов развития национально-романтического пейзажа в творчестве Рушица позволило нам выделить данный жанр в особую историко-художественную категорию, обладавшую не столько своеобразной художественной структурой, сколько индивидуальным характером художественного мышления, определяющим настрой, ракурс восприятия жизни. Национально-романтический пейзаж стал особым мировоззрением, мироощущением, порожденным глубоким национальным чувством и чувством любви к окружающей природе, обладающим своим характером идей, своим диапазоном художественного освоения мира и своей особой эмоционально-психологической окраской воплощения истин.

Мировоззренческая основа национально-романтического пейзажа Рушица оказала непосредственное влияние на формирование его образно-пластического строя. В его основе лежали типологические и иконографические традиции, выработанные в русской и польской пейзажной живописи XIX века (художник развивает основные типы пейзажа: морской, городской, и усадебный, отдавая предпочтение последнему, как обладающему наибольшей национальной и исторической ценностью), и общеевропейские экспериментальные идеи рубежной поры.

ГЛАВА 3

АНАЛИЗ КАРТИНЫ «ЗЕМЛЯ»

Огромное значение в трактовке усадебного пейзажа имела тяга художника к пантеизму как мировоззренческой системе. Одним из ярких проявлений этого стало обращение к метафорам стихий. Отмечается важность выбора ландшафтного мотива, обладающего определенным символическим смыслом. В качестве примеров приводятся работы Рушца "Земля" (1897) - основанная на мотиве пахоты монументально-возвышенная метафора родной земли и тесно связанного с ней человека, "У берегов Вилейки" (1901) - полная драматического напряжения метафора борьбы человека с бушующей стихией, с помощью которой художник стремится выразить конфликтное понимание мира, и "Вечер. Вилейка" (1900) - меланхолический образ, олицетворяющий слияние в созерцании природы и человека.

На основе анализа этих произведений делается вывод о том, что в задачу художника входила не топографическая точность в передаче "вида", не создание определенного "настроения", вызванного тем или иным пейзажем, а создание образа, поражающего внутренним содержанием, поэтической возвышенной трактовкой, глубиной переживания. Простые обыденные виды предстают как полные внутреннего смысла образы природы, свободные от г

будничного и одновременно совершенно реальные. Романтизация натуральных впечатлений происходит за счет форсирования цвета, уплощения объемов, динамизации композиционных схем, обобщения и экспрессивности форм. По сути дела, обобщение служит уподоблению, которое в свою очередь, вводит в образный обиход художественную метафору, преобразующую реальное значение предметов.

Усадебная природа, схваченная в своем непосредственном проявлении, но усиленная содержательным подтекстом, становилась мотивом и для философских размышлений о жизни и смерти человека. Метафорами смерти и возрождения выступают мотивы времен года: зимы и весны. Недаром Рушиц изображение зимних пейзажей дополнял мотивом креста, поднимая незамысловатый мотив до темы вечного молчания ("Крест в снегу", 1902). Метафора продолжает образ за его пределы, выводит его из состояния самотождественности. В то же время зимние мотивы давали возможность приспособить современные французские колористические поиски к довольно блеклой северной природе ("Мельница зимой", 1898; "Водяная мельница зимой", 1902; "Мост зимой", 1901). Пейзажи Рушица не обретают декоративную звучания, художник сохраняет интерес к импрессионистическим рефлексам в передаче снежного покрова и воды

Источником вдохновения художника для создания большинства его лучших пейзажей: "Земля" (1898), "Мельница" (1898), "Крево" (1899), "Последний сна" (1899), "У берегов Вилейки" (1900), "Пустошь" (1901), "Облако" (1902), "Старый дом" (1903), "Весна" (1907), "Гнездо" (1908) стал реальный ландшафт Богданова.

Стремясь отразить польский шляхетский быт начала XX века, мастер обращался и к жанру живописного интерьера, сочетающего в себе камерность исполнения и метафоричность образов ("Камин", "Канторка", "Женская комната", 1907).

Краткость периода обусловила единую, по сути, концепцию пейзажного творчества Рушица. Его можно рассматривать как вполне целостное явление, обладавшее единой, перманентно и последовательно разрабатываемой идейно-художественной проблематикой. Те явления мировоззренческого и художественно-творческого порядка, которые определили развитие всего пейзажного искусства рубежа XIX -XX веков,

неизбежно по-своему преломились в искусстве Рушица. Использование выразительности цвета и света, большие композиционные задачи, почерпнутые в школе Куинджи, соединились с характерной для польского искусства рубежной поры склонностью к романтической аффектации, символизмом содержания и яркой патриотической направленностью. Одновременно выделились присущие именно его таланту неповторимые черты - патетичность, а порой и драматизм образов, фразентарность композиции, обусловленная влиянием фотографии, монументализация камерного сюжета и колористическое богатство произведений.

Для развития творческой индивидуальности Рушица определенное значение имело его участие в художественной жизни Петербурга. Бесспорно влияние не только "школы Куинджи", но и таких художников объединения "Мир искусства" как А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, И.Я. Билибин, особенно в области журнальной и книжной графики.

Кроме того, Рушицу импонировали общая культура, свойственная большинству членов объединения, широта художественных представлений, ретроспективизм, сгратное увлечение театром, интерес к народному творчеству.

Все сказанное особо актуально по отношению к творчеству польского художника -Ф. Рушица. Оно принадлежит к числу сравнительно малоизученных явлений истории искусства. Обычно оно рассматривается в рамках «краткого курса» истории польской живописи в связи с культурно-художественным движением «Молодая Польша». В научном обороте находится лишь скромное число его произведений, из которых выделяется, прежде всего, картина «Земля». На самом же деле, являясь талантливым живописцем, графиком, сценографом и крупным общественным деятелем, он был ярким представителем культурных противоречий своей эпохи и оказал определенное влияние на дальнейшее развитие жанра пейзажа в польском искусстве.

Тридцать лет он посвятил Польше — стране, которая давала ему темы и образы, материализовав мощный национально-патриотический импульс, характерный для польского искусства в целом и для искусства рубежа XIX - XX веков в частности. Его очень цельное по духу творчество имело непосредственное отношение к формированию польского национально-романтического пейзажа конца XIX - начала XX века и наиболее ярко отразило его художественную проблематику.

Яркая голубизна весеннего неба, полосы теплых лучей солнца на деревянных сооружениях исполнены особой пронзительной любви и благодати. Виден притвор старенького вросшего в землю костела. В него вползают согбенные старушечьи фигурки будто череда долгих десятилетий, что прошли перед его взором; старики степенно стоят поодаль. На ожившей земле праздник – вновь вернулась весна и жизнь.

Полотна Рушица неоднократно экспонировались в Петербурге, Москве, Варшаве, Вильне, Париже. В 1921 году во Франции художник был награжден орденом Почетного легиона за вклад в культуру.

Критики отмечали его исключительный дар колориста, а современные искусствоведы вполне заслуженно называют художника "мастером четырех стихий".

Помимо успеха в станковой живописи, Рушиц снискал себе славу прекрасного оформителя спектаклей, книжного графика, иллюстратора журналов; он делал эскизы медалей, штандартов, театральных костюмов, афиш и мн.др. Культурную жизнь Вильны 1910-20 годов невозможно представить без фигуры Рушица, вклад его поистине огромен. Помимо этого наш земляк являлся председателем комиссии по охране памятников древностей, много ездил по Беларуси, делал зарисовки старинных замков и их руин.

Так, в отличие от образов символизма, имеющих вневременной контекст, образы национальных романтиков имеют временные границы. И одной из наиболее характерных черт национально-романтического пейзажа становится доминирование истории, как предмета изображения, над современностью. Пейзаж превратился в такое изображение природы, которое способно вместить в свое пространство историческое явление. В тех случаях, когда выбираются сюжеты и мотивы из окружающей жизни, они часто окрашены ностальгическими нотами, им придается характер воспоминаний. Даже обращение к архитектуре учит смотреть в прошлое, через нее художники стремятся понять настоящее и в настоящем прозреть будущее.

Другим проявлением романтических ассоциаций пейзажа стала его тесная связь с пантеистической концепцией, сочетающей непосредственное любование земной красотой, внимательное отношение даже к самому малому ее проявлению с твердой верой в обособленность внутреннего бытия природы, скрытого в повседневных явлениях. Подобный взгляд на мир открывал широкие возможности для преодоления грани между видимым и

скрытым, обыденным и фантастическим, реальным и иррациональным.

Поэтическая природа синтетического видения привела к распространению в рамках национального романтизма композиционного пейзажа-картины. Исконный натуральный образ обогатился новыми композиционными приемами (разнообразные ракурсы, укрупненная, фрагментарная, асимметричная композиции, «лягушачья» перспектива, перспектива «с птичьего полета»), цветовыми эффектами (активное форсирование цвета, использование довольно широкой шкалы спектра и системы дополнительных цветов), новой фактурой (широкая, динамичная техника письма). Получила широкое распространение склонность к декоративности рисунка (силуэтность, ломкость, заимствование мотивов из мира органической природы, резкие изгибы или обобщенные очертания). Все это придало обычному сюжету масштабную значительность, и повлекло за собой формирование «монументального» стиля. Хотя в общем «стиль» пейзажа этого периода можно определить лишь как соединение различных, ранее появившихся и взаимно противоречащих направлений в искусстве, которые в этом новом синтезе взаимно дополняли и обогащали друг друга, часто даже не утрачивая своих определенных, индивидуальных черт, иногда приводящих к конфликтам в рамках одного произведения.

Инновации проникали в национально-романтический пейзаж отчасти путем слияния пейзажа с другими живописными жанрами. Тем не менее, у Рушца остается преимущественно пейзажная трактовка изображения. Природа является выразителем настроения и внутреннего содержания картины.

Немаловажное значение в развитии собственных традиций в национальной пейзажной живописи играло народное искусство. Однако, и здесь, глубоко эмоциональное отношение Рушца к родному пейзажу повлияло на то, что для него не стал «своим» и язык народного искусства. В понимании линии, цвета, пространства он остался верен сформировавшимся у него «профессиональным» принципам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование творческого пути Руцица в контексте культурной жизни Польши и Беларуси показало, что развитие национально-романтического пейзажа было тесно связано с общими историко-культурными процессами рубежа XIX — XX веков. Подъем национально-освободительного движения в конце XIX - начале XX века в Польше, рост национального самосознания, национальной гордости, привел к тому, что составной частью взглядов художника стал патриотизм, с годами приобретавшем все более активную общественную направленность. Вера Руцица в особую жизненную миссию искусства помогала ему формировать отношение публики к окружающему миру и природе. Он посвятил себя делу пропаганды национального искусства, полагая, что оно сможет пробудить патриотические чувства, стать краеугольным камнем в деле национального возрождения. Патриот-педагог, организатор и пламенный публицист, он стал одним из крупнейших общественных деятелей польской художественной культуры в Вильно.

Хотя, в пейзаже Руцица не стоит искать прямое отражение политической доктрины. Художник искренне искал свой эстетический идеал в реальной действительности. Тем не менее, чувство патриотического долга перед своей культурой, ощущение своей глубокой сопричастности ее художественному опыту легли в основу идейной и эмоциональной сферы, внутри которой раскрывался интерес художника к национальной природе и истории.

Изучение различных аспектов развития национально-романтического пейзажа в творчестве Руцица позволило нам выделить данный жанр в особую историко-художественную категорию, обладавшую не столько своеобразной художественной структурой, сколько индивидуальным характером художественного мышления, определяющим настрой, ракурс восприятия жизни. Национально-романтический пейзаж стал особым мировоззрением, мироощущением, порожденным глубоким национальным чувством и чувством любви к окружающей природе, обладающим своим характером идей, своим диапазоном художественного освоения мира и своей особой эмоционально-психологической окраской воплощения истин.

Мировоззренческая основа национально-романтического пейзажа Руцица оказала непосредственное влияние на формирование его образно-

пластического строя. В его основе лежали типологические и иконографические традиции, выработанные в русской и польской пейзажной живописи XIX века (художник развивает основные типы пейзажа: морской, городской, и усадебный, отдавая предпочтение последнему, как обладающему наибольшей национальной и исторической ценностью), и общеевропейские экспериментальные идеи рубежной поры.

Одной из важнейших черт этого строя стала сознательная романтизация натуральных образов, субъективная, повышено эмоциональная интерпретация пейзажа, подчеркивающая значение национальной природы для художника. Основная задача мастера - поиск «общей идеи», выступавшей как своеобразное лирическое, а подчас и героическое философствование на тему судьбы Родины через природу. Ее особенности, вследствие отказа от ненужных деталей, подчеркивались концентрацией существенных признаков, включающих всевозможные познания и представления художника о данном месте, эпохе, стране, идеи и чувства времени, разделяемые художником. «Пан-образ» природы как бы отражал «пан-национализм» живописца.

Овеществление, объективизация человеческих чувств в бытии природы достигала высшей степени одухотворенности, приобретающей нередко символическую форму выражения. Тем не менее, национально-романтический пейзаж нельзя отнести к собственно символизму, так как символы не были постоянными, значения не были закреплены за знаками. Следствием этого была принципиальная нечеткость высказываний, подчеркивающих глубину их смысла, неоднозначность и зыбкость образов. Выражая внутренний мир и отражая реальность, пейзаж выражал символику в оригинальной форме романтической поэтической формулы. Образная стилистика пейзажа обогащалась поэтической метафорой, иносказанием, олицетворением, которые приводили к обострению смысла изобразительной речи, но не преступали границ философии символизма.

Так, в отличие от образов символизма, имеющих вневременной контекст, образы национальных романтиков имеют временные границы. И одной из наиболее характерных черт национально-романтического пейзажа становится доминирование истории, как предмета изображения, над современностью. Пейзаж превратился в такое изображение природы, которое способно вместить в свое пространство историческое явление. В тех случаях, когда выбираются сюжеты и мотивы из окружающей жизни, они часто окрашены ностальгическими нотами, им придается характер воспоминаний.

Даже обращение к архитектуре учит смотреть в прошлое, через нее художники стремятся понять настоящее и в настоящем прозреть будущее.

Другим проявлением романтических ассоциаций пейзажа стала его тесная связь с пантеистической концепцией, сочетающей непосредственное любование земной красотой, внимательное отношение даже к самому малому ее проявлению с твердой верой в обособленность внутреннего бытия природы, скрытого в повседневных явлениях. Подобный взгляд на мир открывал широкие возможности для преодоления грани между видимым и скрытым, обыденным и фантастическим, реальным и иррациональным.

Поэтическая природа синтетического видения привела к распространению в рамках национального романтизма композиционного пейзажа-картины. Исконный натуральный образ обогатился новыми композиционными приемами (разнообразные ракурсы, укрупненная, фрагментарная, асимметричная композиции, «лягушачья» перспектива, перспектива «с птичьего полета»), цветовыми эффектами (активное форсирование цвета, использование довольно широкой шкалы спектра и системы дополнительных цветов), новой фактурой (широкая, динамичная техника письма). Получила широкое распространение склонность к декоративности рисунка (силуэтность, ломкость, заимствование мотивов из мира органической природы, резкие изгибы или обобщенные очертания). Все это придало обычному сюжету масштабную значительность, и повлекло за собой формирование «монументального» стиля. Хотя в общем «стиль» пейзажа этого периода можно определить лишь как соединение различных, ранее появившихся и взаимно противоречащих направлений в искусстве, которые в этом новом синтезе взаимно дополняли и обогащали друг друга, часто даже не утрачивая своих определенных, индивидуальных черт, иногда приводящих к конфликтам в рамках одного произведения.

Инновации проникали в национально-романтический пейзаж отчасти путем слияния пейзажа с другими живописными жанрами. Тем не менее, у Рушца остается преимущественно пейзажная трактовка изображения. Природа является выразителем настроения и внутреннего содержания картины.

Немаловажное значение в развитии собственных традиций в национальной пейзажной живописи играло народное искусство. Однако, и здесь, глубоко эмоциональное отношение Рушца к родному пейзажу повлияло на то, что для него не стал «своим» и язык народного искусства. В

понимании линии, цвета, пространства он остался верен сформировавшимся у него «профессиональным» принципам.

Большое значение для эволюции национально-романтического пейзажа имела модификация (приспособление) и структурная интеграция приемов, появившихся на рубеже XIX — XX веков в других видах искусства. Важнейшим из них стала театральная декорация. Тяготение к монументально-декоративным формам станковой живописи плодотворно соединялось у Руцица в его театральной практике с поэтическим видением образа спектакля. В свою очередь в театр пейзажист принес не только беспредельный восторг перед красотой природы, но и приемы, выработанные в станковом искусстве, что придало постановкам размах, монументальную зрелищность и приподнятую театральную красоту. Подняв «живописную» декорацию на высокий художественный уровень, художник оказал огромное влияние на ее развитие в XX веке.

Опираясь на новейшие достижения в области книжного оформления на рубеже XIX -XX веков, Руциц выработал в Вильно новые принципы оформления и иллюстрирования романтической поэзии, книг по истории и краеведению, сочетав глубокое знание изображаемой эпохи с полетом фантазии, понимание требований книжной специфики со свободой и гибкостью художественного языка. В то же время в основе его книжной графики оставался традиционный штриховой и тональный рисунок.

Таким образом, в целом, национально-романтический пейзаж Руцица стоит рассматривать как консервативное явление в пределах новой культурной формации, что определило его локальный, национально-замкнутый характер. Тем не менее, отражение в нем эстетических, этических, политических и социальных проблем, свойственных польскому обществу в конце XIX - начале XX века, определило особый статус национально-романтического пейзажа Руцица в искусстве рубежной поры и его влияние на дальнейшее развитие польской пейзажной живописи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- *Академическая выставка*// Петербургская газета. -1899. 10 марта. - С.2.
- *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке / Сост., авт. вступ. статьи и ком-мент. В.М. Володарский. -М.: Республика, 1995. -448 с..
- *Бердяев Н.А.* Русская идея и судьба России / Послесл. К. Ковалева. М.: Наука, 1997. - 346 с.
- *Богданас К., Червонная С.* Искусство Литвы. Л.: Искусство. Ленинградское отд., 1972.-352 с.
- *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва, Эстония. -М.: Прогресс-Традиция, 2003. 384 с.
- *Невядомскі Э.* Выставы, якіх мала // Kurier Codzienny. 1900. №4.

- *Рушчыц Фердынанд*. Дзённік. Да Вільні. 1894-1904. Мінск, 2002. С. 8.
- *Рушчыц Фердынанд*. Дзённік. Да Вільні. 1894-1904. С. 11.
- *Ferdinand Ruszczyc*. 1870-1936. Pamiętnik Wystawy. Museum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1966. S. 34.