

Инесса И. Свирида

Русско-польские художественные отношения в восточно- и западноевропейском контексте или Польша как художественный посредник XI–XIX вв.

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 19-42

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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

Инесса И. Свирида

Институт славяноведения Российской Академии Наук, Москва

Русско-польские художественные отношения
в восточно- и западноевропейском контексте или Польша
как художественный посредник XI–XIX вв.

Культурные отношения диалогичны, они всегда результат взаимодействия культур. Такими были и русско-польские художественные отношения в их истории. Однако в данном случае они представлены, прежде всего, с точки зрения той роли посредника между европейским Востоком и Западом, которую играла польская культура в культуре европейской, внося в нее также собственные ценности.

Избранный в статье подход широко проявился, прежде всего, в изучении русско-польских литературных связей, чему способствовала надежность и многочисленность источников в виде переводов западных сочинений через польский язык на русский¹. В области визуально-пластических искусств вопрос польского посредничества разрабатывался преимущественно историками и археологами средневековой архитектуры относительно ее романских форм. Однако все еще весьма ограниченные археологические данные, как на русском, так и на польском материале, отсутствие его систематических сравнительных исследований² привели к тому,

что целый ряд выдвинутых положений остается трудно доказуем.

В целом посредническая роль Польши между западноевропейскими и восточнославянскими землями у историков и археологов архитектуры не вызывает сомнений. Однако по-разному оценивается сфера, а тем самым и значимость этого посредничества для формирования архитектуры Северо-Восточных русских княжеств – осуществлялось ли оно только в области строительной техники или же сказывалось и на архитектурном облике восточнославянских построек. Сложны также вопросы о времени возникновения польского посредничества и его международном контексте.³

Ответ на все эти вопросы в большой мере связан с необходимостью изучения на конкретном материале роли отдельных строительных артелей, приходивших на восточнославянские земли из разных стран, а также результатов их труда. Однако в данном случае внимание будет обращено, прежде всего, на ту историко-культурную ситуацию, которая со Средневековья

¹ Соболевский (1903); Николаев (2008).

² Такими исследованиями наиболее последовательно занимается О. М. Иоаннисян. Иоаннисян (1988).

³ См. в этом томе статью Вл. В. Седова „Синтез романских и древнерусских форм в храмах Ростово-Суздальской земли середины XII в.” Далее как Седов (2013: 45–55).

складывалась на польских землях, открывая возможность знакомиться там с постройками, возводимыми мастерами разных художественных школ, а также с самими этими мастерами. В некоторой мере сходные перспективы возникали относительно не только архитектуры, но и других видов искусства. В какой мере эта возможность была использована – особый вопрос.

Функция посредника на культурном пограничье Восточной и Западной Европы Польше была предопределена уже ее географическим, точнее геокультурным, положением в центре Европы. С принятием христианства по римскому обряду Польша вошла в латинский мир, не утратив соседской границы с восточнославянским православным миром. Польские художественные контакты с ним, развиваясь несколько веков как локальные, к XVIII в. постепенно включились в структуру общеевропейских культурных отношений. Многовековой процесс формирования этой структуры со Средневековья шел параллельно с относительно поздними в восточнославянском ареале процессами обособления и самоидентификации отдельных народов и их культур.

Благодаря своему посредничеству польская культура участвовала в осуществлении еще одной функции, всегда присущей культурным связям – интеграционной. Среди ее наиболее очевидных результатов в области искусства – превращение художественных стилей, зародившихся как локальные, в общеевропейские. В ранние периоды это происходило в результате прямых контактов – новации приносили передвижавшиеся по Европе мастера, которые „из рук в руки” передавали и образцы, и способы их воплощения. Первым общеевропейским стилем стал романский (каролингский стиль остановился на Одере). Именно в романскую эпоху между восточнославянскими и западноевропейскими культурами впервые установились архитектурные связи, получившие историческую перспективу и историческую длительность. Как показывают исследования, начало возведению соборов, в которых византийская традиция соединилась с западноевропейскими романскими влияниями, было положено при польском посредничестве в архитектуре Галича. Из юго-западных славянских земель романская архитектура распространилась в Северо-Восточные княжества – Ростово-Суздальское и Владимирское. Позднее в видоизмененном облике она появилась

и в Москве, где обнаружилось также своеобразно усвоенное готическое влияние.

Борьба Московского княжества за политическое главенство во всех православных посткиевских землях, приобретение им статуса Великого, его территориальные споры с соседними русскими княжествами, а также с Королевством Польским и Великим Княжеством Литовским, начавшиеся этно-национальные идентификационные процессы у восточных славян поставили художественные отношения в новый исторический контекст, что впоследствии повлияло на их интерпретацию, найдя отражение и в терминологии, о чем еще будет сказано.

Хотя культурное пограничье – пространство по сути виртуальное, все происходящее здесь всегда отражало реальное состояние культур и этнонационального менталитета, в свою очередь, влияя на них. Непосредственно художественные связи зависели и от степени специализации форм художественной деятельности, а позднее – и от ее профессионализации, уровня развития национальных художественных школ. В результате прямой характер русско-польские художественные отношения приобрели лишь при переходе к Новому времени, который в Европе осуществлялся не синхронно.

Историческая ситуация различно сказывалась не только на характере, но и на самой возможности межнациональных культурных отношений. Однако, как будет показано, художественные связи не прерывались и в условиях войн, не исчезали в конфликтных политических ситуациях. Определяясь потребностями творчества, „интересами” искусства, связи обеспечивали протяженность художественных процессов и преемственность художественных явлений. Векторы художественных связей далеко не всегда совпадали с направленностью государственных отношений, влиявших, тем не менее, на условия развития и характер интерпретации связей. Все это, как и мало разработанная идея посредничества, стимулировало автора обратиться к непростой, а в некоторых своих аспектах исторически осложненной и уже поэтому чреватой возражениями оппонентов ретроспективной теме. С одной стороны, специалистам по архитектуре может показаться преувеличенной роль польского посредничества. С другой – возражения историков способна вызвать интерпретация художественных отношений Польши

с русскими северо-восточными княжествами как части их культурной традиции, которая получила продолжение в контактах Речи Посполитой с Московским государством. Исторической причиной этих возражений могут послужить ассоциации с политическими и военными конфликтами, которые возникли между Речью Посполитой, в особенности Великим княжеством Литовским, и Великим княжеством московским в годы его усилий выйти на европейскую сцену как представитель *Всех Руси*. Однако художественные процессы всегда имеют свои хронологические, пространственные и аксеологические измерения. Они относятся к *длительному времени* истории, *la longue durée*, описанному Ф. Броделем.

В поисках истоков русско-польских художественных отношений

С принятием восточными славянами христианства по греко-византийскому образцу конфессиональные различия христианского мира разделили Европу, в то время еще не успевшую ощутить себя как целостность. Огромные цивилизационные изменения, которые в XII–XIII вв. преобразили хозяйственную, социальную, правовую и культурную жизнь западной части континента, также стали дезинтегрирующим фактором. Расцвет романского искусства, обращение к античному наследию дали возможность назвать новшества, появившиеся тогда в западноевропейской культуре, *Ренессансом XII в.*⁴ В результате западноевропейский ареал стал тем, что в дальнейшем начало ассоциироваться с понятиями *европейский*, *европеизм* и, вопреки географии, называться просто *Европой*. Это усилило противопоставление латинский Запад/славяно-византийский Восток, что в дальнейшем углублялось. Ученые и путешественники продолжали искать ответ на не решенный с античного времени вопрос – где проходит граница Европы и Азии. Ранее географический, со временем он становился и ментальным, а наряду с цивилизационными аспектами всегда имел и конфессиональную составляющую.⁵

Дифференциация происходила и внутри древнерусского мира как следствие зародившегося процесса самоидентификации народов. Она совершалась в условиях многократного изменения соседских границ и политических влияний. Галицкая земля уже с середины XIV в. входила в состав Королевства Польского, остальные земли будущей Украины, а также будущей Белоруссии оказались в составе Великого Княжества Литовского. Княжества же Северо-Восточной Руси постепенно попали под политическое главенство Москвы.

Однако в культурном плане все русские земли оставались территорией господства общей для них византийской традиции, в парадигму которой в XI–XII вв. вписывались новые явления – в то время Киевскую Русь с Западной Европой соединяли весьма оживленные культурные контакты.⁶ В результате ориентация искусства Киевской Руси на византийскую традицию совместилась с интересом к открытиям романской эпохи. Поэтому не случайно облик киевских построек свидетельствовал „о некотором внутреннем родстве между культурами славянских княжеств и молодых государств Западной Европы”.⁷

Начавшееся усвоение романских форм облегчалось тем, что Византия влияла на само романское искусство. Иконография западной романской живописи складывалась под воздействием не только ранней христианской, но и византийской миниатюры, а также прикладного искусства.⁸ Произведениями западноевропейского ремесла в то время оказалась наполнена также Восточная Европа.⁹ В обиходе как греко-византийских, так и римско-католических храмов циркулировали предметы одного стиля. Храмы обеих конфессий украшал сходный растительный, зоо- и антропоморфный орнамент. Распространение романского стиля стало общим явлением на юго-западных славянских землях, что, не в последнюю очередь, осуществлялось при польском архитектурно-строительном посредничестве. Оно было частью многообразных русско-польских отношений, которые, вопреки конфессиональным различиям, в первые деся-

⁴ Goff (1954); Haskins (1927).

⁵ Эту конфессиональную составляющую оказалось возможным опустить, только занимаясь проблемой *Восток – Запад в эпоху Просвещения*. См.: Вульф (2003).

⁶ Лазарев (1970).

⁷ Комеч (1987).

⁸ Лихачева (1989: 486).

⁹ Даркевич (1966).

тилетия XIII в. продолжали соединять русские и польские земли.¹⁰

Поиски ответа на вопросы, когда и где это посредничество зародилось, как оно проявлялось, каковы его границы, имеют свой сложный исторический контекст. Еще в X в. он был связан с борьбой Киевской Руси и Польши за Червенские города, в XI–XIII вв. – с процессами распада Киевской Руси и образования русских княжеств, в XIV–XV вв. – с дальнейшей судьбой их земель, решавшейся в противостоянии, с одной стороны, Королевства Польского и Великого княжества Литовского, объединенных в 1385 г. династической Кревской унией, с другой – Великого княжества Московского.

В конечном итоге, история сама распорядилась бывшими землями Киевской Руси, решив спор по преимуществу в пользу сформировавшихся здесь народов – украинцев и белорусов. Поэтому культурные связи на землях посткиевских княжеств, на которых сложились белорусский и украинский этносы, могли бы называться польско-украинскими и польско-белорусскими. Однако в польской традиции они назывались польско-русскими (польск. *polsko-ruskie*; с одним „s”, от лексемы *Rus*). На протяжении второй половины XIII – начала XIV вв. „самоидентификация населения с «Русью» и «русскими» прочно утвердилась во всех частях Древней Руси”.¹¹ Топоним *Русь* закрепился за пограничными с Польшей территориями бывшей Киевской Руси, которые в середине XIV в. оказались частично включенными в состав Польши, а затем и Речи Посполитой (*Русское воеводство*; польск. *Województwo Ruskie*; лат. *Palatinatus russiae*).

Содержание термина *Русь* исторически менялось по различным параметрам. Оно приобретало то собирательный характер, отражаясь в титулатуре правителей,¹² то конкретизировалось путем добавления определений, первоначально топонимических, которые со временем начали ассоциироваться с целым кругом культурных явлений. То, какая именно это была Русь – Галицко-Волынская, Владимиро-Суздальская, Ростово-Суздальская или Московская, в худо-

жественном плане говорило о характере иконописи, возведенных там соборов. Вариативность их облика при его общих давних византийских и вновь воспринятых романских чертах, ассоциируется с особенностями определенной местной культуры. Мало продуктивными для различения художественных процессов в славянских землях оказались определения *Черная*, *Красная* (*Червоная*) или *Белая Русь*, которые пришли из тюркских языков, приобретая там определенную местную символику. Перекрещиваясь с определениями *Великая* и *Малая Русь*, они относились к территориям с нестабильными границами и не имели постоянной локализации, были переходящими.

Иностранцы, посещавшие Польшу и Россию в XVI–XVII вв., в описаниях восточноевропейских земель разъясняли своим читателям, что такое *Русь*. Алессандро Гваньини, итальянец-эрудит, осевший в Польше, сообщал в своем *Описании Европейской Сарматии* (1570-е гг.), что все обширное пространство России (*Russia*) состоит под властью двух государей. Первым является „Великий князь Московский, который именует себя императором всей России, ибо обладает большей частью ее земель”, а вторым – „Польский король, который как покровитель Великого княжества Литовского, включающего русские княжества, обладает Витебским, Мстиславским и другими русскими княжествами, в Литву входящими”.¹³ Здесь в употреблении понятия *Русь* учитывались, прежде всего, актуальные геополитические реалии.

Однако „при всей нечеткости, размытости, а зачастую и противоречивости применявшейся терминологии просматривалось стремление авторов раннего Нового времени осмыслить и как-то обозначить этническую специфику отдельных частей обширной восточнославянской этнической общности”.¹⁴ Тем не менее, в XIV–XV вв. еще „сохранялось устойчивое представление о *Руси* как этнополитическом единстве всех восточных славян и о *русском языке* как особом *народе* (курс мой. – И. С.), включавшем всех восточных славян (...) социокультурные различия тогда лишь начинали осмысляться общественным сознанием и еще не выступали как один из критериев для зарождающегося разде-

¹⁰ Флоря (2004: 133–134).

¹¹ Флоря (1993).

¹² Князь Даниил Галицкий в 1254 г. получил от Папы Иннокентия IV титул *Rex Russiae u duces totius terrae Russiae, Galicie et Ladimirie* („король Руси” или „князь всей земли Русской, Галицкой и Владимирской”).

¹³ Guagnini (1578: 70).

¹⁴ Мыльников (1999).

ления».¹⁵ Это не помешало складыванию локальных художественных школ. Чутье иконописцев и архитекторов улавливало неоднородность окружающего их внешнего мира, что отразилось на его картине, создаваемой в их произведениях.

В конце XV в. появилось государственно-политическое понятие *Россия*. По отношению к художественным объектам в научной литературе оно употребляется в собирательном смысле и обозначает *искусство на территории России*.¹⁶ Художественное творчество (если исключить его организационно-институциональную и необычайно расширившуюся сейчас коммерческую сферу) всегда связано с определенными этно-национальными корнями – оно может быть белорусским, литовским, польским, русским, украинским, иметь пограничные формы.

В польской историографии издавна все, что было связано с Москвой, Московским государством, определялось как *российское*, так как Польша и Великое княжество Литовское не признали за Великими князьями московскими самопровозглашенного титула *Всея Руси самодержец*. Слово *Всея* в нем повлекло многочисленные войны, а со временем появился термин *polsko-rosyjskie związki artystyczne (польско-российские художественные связи)*. Польско-русскими связями (*polsko-ruskie*) в польской литературе называются отношения с русскими княжествами, возникшими в результате распада Киевской Руси. Однако можно подчеркнуть важную особенность художественных процессов: исторически они обнаруживают внутреннюю преемственность, а по отношению к политическим процессам – известную самостоятельность или, как минимум, тенденцию к ней. Это справедливо и для описания художественных связей.

Путь романики по польским и русским землям

Романский стиль господствовал на Западе в XI–XII вв. В середине XI в. его признаки стали появляться в архитектуре Польши, одновременно с распространением там католических орденов – монашеских и духовно-рыцарских. Наиболее

многочисленны были аббатства бенедиктинцев, связанных с польской местной жизнью и властью. Это благоприятствовало их строительной деятельности на польских землях. Другие ордена были надгосударственными общеевропейскими организациями и соприкасались с разными архитектурными школами, способствуя использованию в строительстве многообразных архитектурных форм. Это происходило и в XIII в., особенно благодаря цистерцианцам, известным своей культурной активностью.

Новые аббатства были обязаны поддерживать связь с материнскими центрами – Сито (*Citoux*) и Клерво (*Clairvaux*) во Франции, а также дочерним итальянским Моримондо (*Morimondo*, Ломбардия).¹⁷ Оттуда они приносили архитектурные и строительные новости. Доминикане распространяли преимущественно итальянские романские влияния, причем не только ломбардские. Они же, вместе с францисканцами, в середине XIII в. принесли в Польшу готику. Однако этот стиль не сыграл такой роли в польско-русских связях, какая выпала на долю романского стиля.

Немецкие влияния в Польшу проникали посредством монашеских и рыцарских орденов, мастеров Священной Римской империи, Бранденбургской марки, маркграфы которой в XII–XIII вв. заложили много новых городов. По мере военной экспансии этих государственных образований немецкая архитектура появлялась на пограничных с Польшей территориях, на захваченных польских землях, которые часто меняли владельца. В орбиту этих влияний попали Познань, Вроцлав, Гнезно, Легница, известные своими монументальными суровыми романскими соборами. В Малопольше, объединявшей земли Кракова и Сандомежа, наибольшую роль играли цистерцианцы, связанные с бургундским Маримонтом.

На польских землях распространялись постройки также других многочисленно обосновавшихся здесь монашеских орденов, включая обители отшельников-камедулов. Все они приносили в Польшу особенности своей архитектуры. Строили они не только для себя, но и для местных заказчиков – как светских, так и связанных с костелом. В результате совокупность романских построек на польских землях обра-

¹⁵ Флоря (1993: 35).

¹⁶ В настоящее время активизировалась тенденция называть искусство *российским*, стремясь придать этому термину эстетический смысл, что некогда было характерно для термина *советское искусство*.

¹⁷ Walicki (1971: 197–200).

зовала некий естественно возникший музей европейской архитектуры, скансен. Однако его „экспонаты” не поступали сюда в виде застывших образцов. Под воздействием местных природных условий и потребностей конкретных заказчиков сакральные и светские здания видоизменялись по сравнению с западноевропейскими образцами. Это можно назвать *первой фазой* адаптации романики. В результате, польские восточные соседи уже в несколько измененном виде получали новшества, приходившие к ним из Западной Европы через Польшу. Так реальная ситуация вела к зарождению посреднической функции польской культуры. Для ее реализации наличествовал и необходимый партнер – с Малопольшей соседствовало Галицкое (с 1199 г. Галицко-Волынское) княжество, бывшее одним из важнейших политических и культурных центров Руси.¹⁸ Культура Галича была наиболее открыта для восприятия европейских новостей. В результате там ранее других русских земель начала широко применяться романская техника строительства из белого камня, а храмы получили перспективные порталы. На архитектуре Галича сказалась территориальная близость не только к Малопольше, но также к Балканам и Венгрии.¹⁹ В XII в. романский стиль распространился в архитектуре и других русских юго-западных княжествах.

Их жители могли знакомиться с архитектурой Малой Польши как в мирное, так и в военное время, когда они участвовали в усобицах польских соседей на стороне тех или иных князей. Подобно обстояло дело и *vice versa*, благодаря чему поляки попадали на русские земли и также могли видеть искусство своих соседей. В большей степени их интересовала галицкая сакральная живопись, хотя в ней первоначально преобладала общая для славянских народов византийская традиция, к тому времени довольно сильно растворившаяся в Польше в потоке новых веяний. О широком бытовании там в последующие века галицкой иконы свидетельствуют ее чрезвычайно многочисленные образцы, до сих пор сохранившиеся в польских музеях.²⁰

Относительно того, кем были по происхождению „носители романского влияния” в Га-

личе, перекинувшегося вскоре в Северо-Восточные земли,²¹ существуют различные мнения. Речь шла об артели странствующих вольных каменщиков, о выходцах из Чехии и Моравии, о немецких строителях, о мастерах из Новгорода Великого или Пскова. В качестве источника их умения указывалось влияние архитектуры юго-западной Венгрии, Нижней Австрии и Богемии. Однако, исходя из сказанного выше, можно предположить, что архитекторов и строителей было необязательно приглашать из этих стран. К тому времени часть из них уже осела и работала в Польше, которая в любом случае оказывалась на пути иностранных мастеров в русские земли.

Н. Н. Воронин первым из русских исследователей высказал предположение, что „возможно галицкие мастера, работавшие в Переславле-Залесском, были знакомы с архитектурой соседней Польши”.²² Появление в Галиче белокаменной техники связал с Малой Польшей П. А. Раппопорт.²³ Он также полагал, что польский архитектурный опыт облегчил восприятие западных образцов на русских землях. Это была уже *вторая адаптация* романики славянами (в качестве *первой* выше была названа та, которая произошла на польских землях, получив различный характер в отдельных регионах). О. М. Иоаннисян значительно расширил за пределы Галича круг памятников архитектуры, обнаруживающих сходство с малопольскими, а также круг польских храмов, имеющих общие черты с галицкой и владимиро-суздальской архитектурой²⁴. Все это углубило представление о той основе, на которой развивались русско-польские художественные связи. Отмечая, что малопольские постройки имели лапидарный характер, О. М. Иоаннисян относительно путей появления архитектурного декора на Руси высказал мнение, что оно было результатом связей с Венгрией.²⁵

²¹ В IX–XI вв. это Ростовская земля, в XI – середине XII вв. – Ростово-Суздальское княжество, в середине XII – середине XIII вв. – Владимиро-Суздальское княжество, а с середины XIII в.в. – Великое княжество Владимирское, из которого в 1260-е – начале 1270-х гг. выделилось Великое княжество Московское.

²² Воронин (1961: 109).

²³ Раппопорт (1968: 461–462).

²⁴ Иоаннисян (1988: 190–210; 2002: 206–230; 2006: 199–224).

²⁵ Иоаннисян (2002: 211).

¹⁸ Peleński (1914); Иоаннисян (1988).

¹⁹ Иоаннисян (1996: 157–178).

²⁰ Шамардина (2003).

Первым архитектурным памятником, который послужил в качестве образца для галичского строительства, был назван *костел Иоанна Крестителя* в Прандоцине (*Prandocin*), построенный в одной из магнатских резиденций Малопольши (вторая четверть XII в., илл. 1). Это была польская сакральная постройка из числа тех, которые восходили к имперским рейнским соборам Шпейеру, Майнцу и Вормсу (наименьшему из гигантов) и свидетельствовали о материальных возможностях и амбициях польских заказчиков.

Прандоцинский костел не имел грандиозного масштаба названных кафедральных соборов. Это компенсировалось за счет массивности белокаменных форм, дублирования, как и там, апсид на западе и востоке, богатого архитектурного декора, а также высокого строительного мастерства. Таким образом, подчеркиваемое в литературе влияние рейнской школы, в особенности Шпейера, на зодчество русских земель²⁶, не обязательно должно было быть прямым. Связь с немецкими архитектурными школами могла осуществляться как через Малую, так и через Великую Польшу, в частности, через Вроцлав и Познань. Не случайно в польских исследованиях отмечены общие признаки костела в Прандоцине с соборами не только Кракова, но и Вроцлава. Костел в Прандоцине имел общие черты и с такими польскими монументальными сооружениями, как Тум под Ленчицей (илл. 2) и Коллегиата в Опатове, которые также восходят к Шпейеру.

Это обстоятельство отмечалось польскими учеными. Не однажды упоминаемое здесь их фундаментальное исследование польского предроманского и романского искусства дает огромный материал, позволяющий углубить оценку польского посредничества, полнее вписать его в контекст русско-польских отношений и европейских художественных процессов²⁷. Однако состояние романских памятников в Польше затрудняет это, так как не дает возможность полнее представить уровень развития польской архитектуры в ту эпоху. «Из польского наследия романской эпохи, – писал М. Валицкий, – самым максимальным разрушениям и перестройкам подверглись первые кафедральные соборы



Илл. 1. Костел Иоанна Крестителя, Прандоцин, вторая четверть XII века

(Гнезно, Краков, Познань), в которых новые тенденции получали самое полное выражение. Это резко обедняет картину польской архитектуры той эпохи, что является невосполнимой утратой для исследований»²⁸. Это влияет и на изучение польско-русских связей, ведет к недооценке польских посреднических возможностей.

Проявление западноевропейских влияний в архитектуре русских земель, как юго-западных, так и северо-восточных, могло быть результатом и непосредственного польского участия в строительстве, и прихода из Польши осевших там западно-европейских мастеров, а также их тран-

²⁶ Заграевский (2005).

²⁷ Walicki (1971).

²⁸ Цит. по: Walicki (1971: 93).



Илл. 2.
Колегиата Пресвятой Девы
Марии и св. Алексия в Туме
под Ленчицей, XII век

зита через Польшу на русские земли. Однако источники пока не дают об этом информации.

В XIII в. строительство цистерцианцев благоприятствовало расцвету в Польше архитектурно-скульптурного декора.²⁹ Опираясь на польские работы, можно отметить, что Малопольща с Краковом и Сандомежем была в особенности насыщена романскими постройками цистерцианцев с богатым архитектурно-скульптурным декором, что допускали смягченные к тому времени их орденские предписания, первоначально аскетичные. Эти постройки предоставляли большие пространства для размещения убранства, благоприятствуя его расцвету в Польше. В XIII в. многообразная резьба украшала и различные части костела в Прандоцине.³⁰ Образцом мог стать цистерцианский костел в Енджеёве (*Jędrzejów*), также малопольский, предназначенный, как и тот, для родовой резиденции³¹.

Богатая пластическая декорация отличала также архитектуру доминиканских соборов. Декор, по преимуществу, был растительный и геометрический, реже зооморфный, но встречались и фигурные библейские мотивы и сцены. Во многих случаях польскими исследованиями установлены западноевропейские прототипы скульптурного оформления местной архитектуры. В целом в декоре малопольских храмов

у цистерцианцев и доминиканцев преобладали итальянские влияния, а не французские, как считалось ранее.³² Так что примеры для богато декорированных храмов, появившихся в Северо-Восточной Руси, можно было увидеть и освоить также в Польше. Это, однако, не снимало возможность получать соответствующую информацию и квалифицированных мастеров прямым путем или через Венгрию.

В Северо-Восточной Руси, как и в Галиче, не привились распространенные в Польше основные западные типы романских архитектурных сооружений – ротонда, базилика. Однако характерный для романики строгий геометризм внешних форм получил четкое выражение в объемах крестово-купольных сооружений, которые в русских землях стали основным, восходящим к Византии и общепризнанным типом сакральной архитектуры, а также важным элементом национального ландшафта. Такие формы, благодаря их укоренению, всегда сохраняли некую актуальность и впоследствии действительно очень долго применялись в московской архитектуре. Однако они никогда не принимали вид культивируемых руин в природном или садовом ландшафте, что было характерным явлением на Западе³³.

Романский стиль выступил в постройках Юрия Долгорукого, княжившего в первой по-

²⁹ Walicki (1971: 214–245).

³⁰ Walicki (1971: 137).

³¹ Walicki (1971: 137–138).

³² Walicki (1971: 214–215).

³³ Свирида (2007: 29–31).

ловине XII в. в трех русских землях (Владимир, Киев, Москва). Его строительной деятельности способствовала также так наз. вторая волна славянской колонизации, в ходе которой жители южных княжеств переселялись на подвластные этому князю Северо-Восточные земли. Приезжавшие несли сюда свой строительный опыт, аккумулировавший различные влияния, не в последнюю очередь польские. Этот опыт использовался в масштабном строительстве Долгорукого и отразился в облике храмов, появившихся в заложенных им городах-крепостях. В результате романский стиль и его строительные приемы из Западной Европы дошли до осваиваемых русскими князьями и русским населением тех северо-восточных земель, на которых происходило формирование нового государства – Московского княжества. История его будущей столицы Москвы начиналась еще на суздальской земле, где она была заложена и построена.

Восприняв художественный опыт владимирской иконописи и архитектуры, Великое княжество Московское с 1362 г. включило в свои владения и сами владимирские земли как наследственно принадлежавшие московскому Великому князю Дмитрию Ивановичу (впоследствии Донскому). Согласно московской идее «сбирания русских земель» вся восточнославянская территория начала трактоваться как законная «вотчина» московских князей.³⁴ Это естественным образом привело к войнам с Великим княжеством Литовским. Они запечатлелись также в истории художественных связей.

Знаковый характер не только в религиозном, но и в широком культурном плане имело перенесение в Москву иконы Владимирской Богоматери (1395). Помещена она была в кремлевском Успенском соборе, возведенном по образцу владимирского Успенского собора (1156–1160) Аристотелем Фиораванти в 1475–1479 гг. на месте первого каменного здания Москвы, также Успенского Собора (1326–1327), следовавшего формам Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. В 1366–1368 гг. был выстроен белокаменный Кремль, где использовались приемы романской строительной техники. Сохранившийся белокаменный Успенский собор на Городке в Звенигороде (рубеж XIV–XV вв.) способами кладки и внешнего оформления стен свидетель-



Илл. 3. Успенский собор на Городке, Звенигород, 1399

ствовал о связях его строителей с традициями владимирского зодчества домонгольского периода (илл. 3).

Однако московское зодчество к тому времени выработало свои особенности, связанные с вертикализмом храмов, что достигалось и за счет применения соответствующих архитектурных форм, и «путем сознательного, преднамеренного акцентирования перспективных сокращений», восприятие которых рассчитывалось с определенного места.³⁵ Хотя вертикализм мог быть следствием амбиций московских заказчиков (высота всегда означала превосходство), однако он появился, вероятно, не без готических инспираций. Их можно было получить на польско-литовских землях в ходе многочисленных войн Москвы с Великим княжеством Литовским за западнорусские территории (XIII–XVI вв.). Поэтому соприкосновение с польско-литовской культурой могло все же произойти посредством не только романики, но и готики, хотя в русских Северо-Восточных землях последняя оказалась почти пропущенной эпохой. Однако с ней ассоциируется упомянутое стремление московских храмов вверх, их килевидные закомары, напоминающие о готической стрельчатости. Более широкое восприятие и распространение готики здесь было невозможно, так как означало бы радикальный отход от византийской традиции. Кроме того, готическая архитектура не могла обойтись без скульптуры, а она почти отсутствовала в Московской Руси.

³⁴ Флоря (1993).

³⁵ Этот эффект, наряду с другими признаками вертикализма, был описан В. А. Огневом. Огнев (1955).

Особенности формирования Московского княжества и его искусства привели к тому, что владимирские земли, как и земли Суздальского княжества, на которых, как говорилось, начала строиться Москва, вошли в состав Великого княжества Московского. Его архитектура и иконопись зарождались на культурном пограничье различных русских земель, воспринимая и их традиции. Среди них особую роль играло Великое княжество Владимирское с его традицией русско-польских связей, вероятно, как прямых, так и опосредованных участием в контактах строителей Галицко-Волынского княжества.

Это позволяет увидеть в художественных процессах, начавшихся в домонгольской Руси, предыстоки русско-польских художественных отношений (или *российско-польских*, согласно польской терминологии) последующего времени. Как минимум, тогда были определены их векторы, наметились маршруты. Однако они начинались не в Малой Польше, а на Рейне. В результате становится возможным виртуально проложить, вероятно, наиболее протяженный путь романики по европейским землям: Шпейер – Великая Польша – Малая Польша – Галич – Владимиро-Суздальское княжество – Великое княжество Московское. Однако начать его, вероятно, можно было бы и в Ломбардии, которую исследователи называют в качестве одного из вероятных истоков романики ростово-суздальских земель³⁶ Он занял XII–XIV вв. с перерывом на монгольское вторжение и господство. Так что этот путь не мог быть проложен сознательно, образовавшись исторически как результат бытия романской архитектуры на восточнославянских землях. Этот путь вел не столько к развитию, сколько к модификации романики, что нашло отражение в постройках, появлявшихся на названных территориях, через которые он проходил.

В XIV–XV вв., т.е. уже в московское время, возникли упоминаемые Яном Длугошем уникальные росписи русско-византийского типа в готических сакральных постройках Лысой горы, Кракова, Сандомира, Вислицы, Гнезно, Люблина. О ликах святых в Гнезно автор XVII в. писал, что они напоминают живопись „русскую и московскую” (1649).³⁷ В 1930-е гг. польская

византистка Ц. Филиппович-Осечковская на основании росписей в капелле Св. Креста в Люблине выдвинула идею существования польской школы византийской живописи.³⁸ Поддержки у своих коллег она не нашла, что не означало отрицания влияний в Польше византийского искусства. В свою очередь, русскими специалистами не была принята расшифровка имеющейся в той же капелле надписи „Андрей” в качестве подписи Рублева. Интерпретация таких пограничных явлений всегда затруднительна. Неоднозначно истолкование истории бронзовых дверей, находящихся в Софийском соборе Новгорода Великого, которые в Польше называются Плоцкими, а в России – Корсунскими³⁹. Р. Кункел предложил новую версию их попадания в Новгород⁴⁰.

Названные русские фрески появились в Польше благодаря заказам Владислава Ягелло (Ягайло) и его первоначально православному вероисповеданию. Эти фрески актуализировали византийскую традицию, общую для всего славянского мира. Кто был создателем фресок, пока не установлено. Несколько иная ситуация сложилась с росписями Свентокшиской капеллы на Вавеле, о которых известно, что они были созданы в 1470 г. псковскими мастерами по заказу короля Казимира IV Ягеллончика. В дальнейшем иконописцы Псковской республики, присоединенной в 1510 г. к Великому княжеству Московскому, способствовали становлению московской иконописной школы. Ее формирование пришлось на время расцвета псковской иконы и происходило, как уже отмечалось, на пограничье иконописных школ различных русских земель. Все они принесли в искусство Московии как свое умение, так и свои традиции. В их числе были связи с Польшей.

Посольские дары

Каждая культурная эпоха выражает себя не только в творческих свершениях, она также вырабатывает особые формы и инструменты культурного общения, которое приобретает исторически меняющиеся функции, конкретные пространственные параметры. Наиболее ранние письменные свидетельства художе-

³⁶ Седов (2013: 45–55).

³⁷ Цит. по: Эттингер (1915: 71).

³⁸ Filipowicz-Osieczkowska (1932: 241–252).

³⁹ Трифонова (1995).

⁴⁰ См.: Kunkel (2013: 57–61).

ственного обмена между Польшей и русскими княжествами связаны с посольскими дарами. В *Повести временных лет* и других летописного типа известиях о них говорится уже применительно к XI–XIII вв.⁴¹ Привозимые изделия, предназначенные правящим особам и государственной элите, изготовлялись из драгоценных металлов и драгоценных камней. Тщательно оберегавшиеся в царских сокровищницах, эти произведения искусства хорошо сохранились, в связи с чем оказались одной из наиболее исследованных сфер русско-польских контактов (конкурировать в этом плане с дарами могут, пожалуй, только биографии польских и литовских художников, в XIX в. связанные с петербургской Академией художеств).

Вручение, хранение и даже само создание таких предметов в большинстве было продиктовано не собственно художественными целями. Тем не менее, они являли собой высокие эстетические ценности, что постепенно вышло на первый план среди их других функций. В результате не специфически художественная сфера контактов благоприятствовала развитию художественных связей. Однако дары успешно выполняли и свои прикладные дипломатические функции – их богатство и красота демонстрировали силу дарящего государства и располагали к уступкам принимающую сторону. Прием даров не был чисто куртуазной акцией и в другом отношении – они принимались по описи, взвешивались и оценивались.

Впервые факт прибытия в Москву польских даров был зафиксирован в русских письменных источниках начала XV в.⁴² Дары были посланы московскому Великому князю Василию I, сыну Дмитрия Донского, от имени Владислава Ягелло, Великого князя Литовского и польского короля, основателя могущественной европейской династии Ягеллонов, возглавлявшего крупнейшее, а также одно из сильнейших государств в Европе.

Дары Ягелло пока не идентифицированы. Среди первых известных подношений – высокая кружка, в которой украшенный резьбой янтарь сочетается с серебром, однако позолоченным, что визуально делает ее „теплой” вещью. Она была вручена в 1645 г. от имени польско-

го короля Владислава IV, некогда российского некоронованного царя, Михаилу Федоровичу, первому Романову на российском троне. С молодости их опосредованно связывали события времени Смуты, разыгрывавшиеся вокруг этого трона, что завершилось в 1634 г. отказом Владислава IV от титула Великого князя московского (илл. 4). Символичен был дар Михала Корибута Вишневецкого Алексею Михайловичу в виде одноглавого орла – древнего герба Польши, который был поднесен русскому царю в момент трудного внешнего и внутреннего положения польского монарха (илл. 5).

Ювелирные изделия не были тогда маргинальной областью – в качестве декоративно прикладной сферы они начали трактоваться много позднее. Выступая в рассматриваемое время как „малая архитектура”, „малая скульптура”, они воплощали актуальные стилевые тенденции европейского искусства, наглядно демонстрировали его позднеготические, ренессансные, а затем и барочные формы. Став одним из важнейших видов визуально-пластических искусств, они заняли самостоятельное место как объект изображения в жанре натюрморта, который появился в Ренессансе. Такие предметы могли служить и модулем, первообразом храма.⁴³

Хотя в качестве даров часто служили предметы, заказываемые мастерам из знаменитых центров художественного ремесла в Западной и Центральной Европе, однако серебряное и золотое дело достигло высокого признания и в Польше, и в Литве, где работали местные и иностранные мастера. В качестве даров производимые там изделия рано начали попадать в Великое княжество Московское, о чем свидетельствует их богатейшее собрание в музеях Московского Кремля.⁴⁴

Однако ювелирные изделия приобретали также символический смысл, становились знаком государственных отношений. Они заняли, в прямом и переносном смысле, видное место в государственном церемониале, в светском и священном ритуале. Они явились и первыми художественными экспонатами, которые выставлялись в Грановитой палате на специальной мебели – поставках. Все это имело и свой спи-

⁴¹ Zagorodniaja (1998: 15).

⁴² Zagorodniaja (1998: 15).

⁴³ Громова (2004: 33–35).

⁴⁴ Рашкован (2006); Zagorodniaja (1998); Shifman, Walton (2001: 201–221).



Илл. 4. Кружка, Кенигсберг, первая пол. XVII века, янтарь, серебро, дерево, Музеи Московского Кремля



Илл. 5. Абрахам Дрентветт, Генрих Маннлих, Геральдический Орел, Аугсбург, около 1670, из столового комплекта

ритуалистический аспект, так как для христианина красота служит материализацией истин и, по словам Дионисия Ареопагита, „отражает следы духовной красоты, которые могут возводить нас к невещественным первообразам”.⁴⁵ Так что связи с Польшей и Литвой в этой области были многозначны. Возможно, именно они в значительной степени способствовали также тому, что в русском искусстве эта сфера тогда была наиболее продвинутой.⁴⁶

Появление на польских землях романской, а с середины XIII в. готической архитектуры и синтезированных с ней скульптуры, живописи и прикладных искусств завершилось приобщением всех областей польской культуры к Ренессансу. Той эпохе было свойственно представление о вечноности мира. Теперь искусство изображало предметы уже не в качестве носителей трансцендентной символики. Это способствовало повышенной роли пластических искусств в эпоху Ренессанса, соответственно и возрастанию в Европе контактов „по поводу искусства”. Художественные связи охватывают новые регионы, развиваются трансальпийские маршруты между Югом и Севером Европы. Возникает также новый вектор Запад – Восток. Польша не могла оказаться вне этой новой ориентации.

Полонизация и европеизация

Польская культура после галичского опыта активно выступила в роли посредника на землях Великого княжества Литовского. Сложившееся в XIII в., оно неоднократно меняло свои очертания, в разном объеме включая территории славянских и прибалтийских народов. Династическое объединение Княжества с Польской Коронной, важнейшим условием которого (согласно уже упомянутой Кревской унии) было принятие Великим князем Ягайло (Ягелло) католицизма, распространение на господствующие слои княжества прав польской шляхты, усвоение ими польского языка, введение латинского алфавита, польской модели социальных отношений, обычаев, активная роль польской идеи в формировании общего для Речи Посполитой политического государственного сознания – все это

⁴⁵ Дионисий Ареопагит (1994: Глава II, параграф 4).

⁴⁶ Бусева-Давыдова (2008: 246).

обеспечило утверждение там высокой культуры латинского типа. Если романский стиль на землях Великого княжества Литовского не нашел распространения, то готика, развитие которой приходится на время прямого сближения этого княжества с Польшей, было отмечено таким шедевром, как миниатюрный Костел Святой Анны в столице Княжества, тогдашнем Вильно (современный Вильнюс) (илл. 6).⁴⁷

Влияние польской культуры на культуру соседних славянских народов, в также литовскую, часто безоговорочно определяется как *полонизация* – термин, имеющий в большинстве пейоративный оттенок, включающий представление о той или иной степени насильственности процесса и не всегда адекватный. Существенно соотносить и развести понятия *полонизация* и *европеизация* (последняя, понимаемая как привнесение европейских черт в ту или иную культуру в результате влияния). Каждая культура может оказаться в положении культуры и влияющей, и воспринимающей, и, вместе с тем, в роли транслятора, распространителя ценностей. Таким путем, в особенности благодаря Вольтеру, во французской редакции расходилось по Европе влияние английской просветительской философии, а мастера разных национальностей, в том числе австрийские и немецкие, распространяли открытия английского портретного и садового искусства. Такая роль передатчика западноевропейских новаций не мешала им приобретать свою форму.

В целом, на полиэтничных землях Великого Княжества Литовского складывались художественные явления, которые трудно однозначно локализовать по этническому принципу. Не может быть однозначно определена принадлежность архитектуры так наз. *виленского барокко*, как не может быть по национальным квартирам разведено творчество Шимона Чеховича – самого крупного барочного живописца и Польши, и Литвы, и Белоруссии, аналогично – наследие классициста Франтишка Смутлевича.⁴⁸



Илл. 6. Костел Св. Анны (1495–1500) и фасад Бернардинского костела, Вильна

Барокко.

Война – арена художественных связей

Семнадцатый век для русской культуры был наиболее плодотворным в истории ее связей с польской культурой как посредником и сейчас является, вероятно, наиболее интенсивно изучаемым в русской и польской науке временем. Это объясняется не только наличием богатых документированных источников, но и переломным характером русско-польских государственных отношений. Ограничиваясь наиболее важными общекультурными явлениями, нужно отметить роль художественных связей в процессе раскрытия русской культуры к восприятию *нового*, которое ранее ассоциировалось с понятием греховного. В XVII в. русское искусство начало открываться для новостей и зарубежных контактов. Оппозиция *старого и нового*, все еще основополагающая для русской культуры того столетия,⁴⁹ в своей сущности всегда смыкалась с оппозицией *свой и чужой*: боязнь *чужого* во многом объяснялась его неизвестностью, неизведанностью, непривычностью, в конечном итоге – новизной.

⁴⁷ Ранее считавшийся постройкой гданьского (тогда данцигского) архитектора Михаэля Энкингера, теперь он все чаще приписывается Бенедикту Райту, архитектору Ягеллонов, строившему на Пражском граде и краковском Вавеле.

⁴⁸ Свирида (2013).

⁴⁹ Бусева-Давыдова (2008: 17–64).

Это подтверждалось событиями начала XVII в., связанного с долгим пребыванием поляков в России в годы Смуты. Их приход в Москву, русской историографией в военно-политическом плане определяемый как интервенция, вместе с тем стал грандиозной демонстрацией *polskości*, польского духа.⁵⁰ Это было многоактное, визуально насыщенное действо, которое позволило познакомиться с особенностями польской военной, праздничной и повседневной жизни. Вместе с тем, это была презентация освоенной поляками *европейскости*.

Описываемым в литературе и изображаемым в живописи ярким спектаклем стали церемонии, связанные с венчанием и коронациями Алексея I и Марины Мнишек.⁵¹ Кортёж будущей русской царицы торжественно следовал от российских границ, так что многим было доступно созерцать экипажи, наряды и способ поведения поляков, убранство коней, еще неизвестные русским фейерверки, слушать инструментальную музыку, исполняемую привезенными с собой музыкантами (брать их в Россию стало традицией⁵²). В умах поляков приход в Россию, не без резона, связывался с предполагаемой ими цивилизаторской миссией.⁵³ Однако для русских эти события стали, прежде всего, закреплением стереотипа поляка как чужака, несущего угрозу осквернить веру. Празднества, организуемые при Алексее I, фейерверки, иллюминации, фонтаны воспринимались населением как сверхъестественные чудеса. Однако постепенно все они вошли в русский праздничный быт, а позднее и в садовый.

Если в начале XVII в. поляки оказались в Москве, то в его середине, в годы тринадцатилетней русско-польской войны (1654–1667), русская армия многократно совершала походы на земли Речи Посполитой, где в основном разыгрывались события (в некоторых из походов принимал участие сам царь). Поэтому то время оказалось важным для знакомства русских с ев-

ропейским бытом и культурой, европейскими стилями архитектуры. Алексей Михайлович с войском побывал во многих крупных и мелких городах Речи Посполитой. Некоторые из них, как Ковно, Гродно, Вильно, были взяты, другие отвоеваны, как Смоленск⁵⁴. В них русские войска останавливались на весьма долгое время. Это были города, уже усвоившие постренессансный быт, что не прошло мимо внимания царя, всегда придававшего особое значение не только государственному, но и домашнему церемониалу и быту. В Кремле появились новые способы декорировать и обставлять жилище – золоченые кожаные обои, мебель немецкого и польского образца. Объемная фигурная резьба, выполненная происходившими из Речи Посполитой белорусскими мастерами, щедро украсила кремлевские церкви. Она соединялась с работами мастеров изразцовых дел. Черты древнерусской и современной мебели сочетались в Палатах царя Алексея Михайловича в Саввино-Сторожевском монастыре (II-ая пол. XVII в.), а также интерьерах Коломенского дворца.⁵⁵

С точки зрения более близкого знакомства с Польшей походы Алексея Михайловича можно сравнить (конечно, принимая во внимание различия эпох) с первыми походами русской армии времени наполеоновских войн. *Письма русского офицера* Федора Глинки хорошо показывают, что означало для образованного русского человека пребывание на польских землях. В этом сочинении, в частности, содержатся восторженные описания Ланьцута Изабеллы Любомирской, ее же Мокотова, королевских Лазенок, Вилянова Потоцких, Варшавы. В Польше Глинка впервые увидел средневековые замки и впервые попал в замок в Подгорцах, наполненный рыцарским вооружением, осмотрел и функционирующий курорт Кшешовице, созданный И. Любомирской, наблюдал естественный стиль повседневного общения в княжеском доме, быт садовой молочной фермы. В Ланьцуте гость увидел собрание античной скульптуры и впервые египетскую скульптуру.⁵⁶

⁵⁰ *Polskość* – емкое слово, означающее польский дух, его национальную сущность. В последнее время оно все чаще употребляется в русских научных исследованиях, проникая также в публицистику и выступая в качестве модели для образования аналогичных понятий относительно других народов. Вошло в научный и журналистский обиход понятие *европейскость* (польск. *europajskość*).

⁵¹ Аронова (2005: 6–17).

⁵² Свирида (2009: 27).

⁵³ Флоря (2005: 55–56).

⁵⁴ В 1654 г. Смоленск капитулировал перед русскими войсками и окончательно попал под власть России.

⁵⁵ Об их декоративном оформлении см. коллективный труд российских и белорусских авторов: Баженова, Белова (2013).

⁵⁶ Свирида (2002: 398–408); Свирида (2003: 145–156).

Мастера Оружейной палаты

Польская культура, благодаря высокому уровню развития различных искусств, была подготовлена к передаче европейских новаций, в том числе в своей интерпретации. Особо важная роль принадлежит ей в распространении барокко, посредством которого совершался переход русской культуры в Новое время. Этот не только художественный стиль, но и тип культуры чрезвычайно плодотворно служил самовыражению польского национального духа, в чем с барокко мог соперничать только романтизм. Сама противоречивость барочных концептов, их часто экстатический пафос находили отзвуки в непокорности польского характера. Однако, пройдя через восточные земли Речи Посполитой и попав в Россию, многие элементы барокко утрачивали свою повышенную экспрессию, уступавшую место сочной декоративности. Она в полной мере нашла выражение в резьбе, изготавливавшейся мастерами из белорусских земель Речи Посполитой для царских построек.⁵⁷ Вместе с тем русская архитектура, включаясь в общеевропейский ход стилевых изменений, выработывала свои формы, отвечавшие русскому мировосприятию и русскому ландшафту.

Русско-польские контакты благоприятствовали знакомству русских с новыми для них видами искусства, как скульптурное и садовое, появлению постренессансных живописных приемов. Связи с Польшей способствовали становлению новых жанров в живописи, в особенности портретного, в чем первоначально свою роль играла взаимосвязь польского сарматского портрета и русской парсуны.⁵⁸ Тем не менее, русский портрет Нового времени не был их прямым производным.

Новации оценивались русскими по-разному. Складывалось представление о польских художниках как нарушителях традиционных для Руси канонов. С одной стороны, они вызвали повышенный интерес, с другой – это были носители *чужой* культуры. Отношение к польским мастерам и впоследствии оставалось неоднозначным – стереотип *чужого* художника-поляка жил долго, со временем политизировавшись.



Илл. 7. Тихон Филатьев, *Троица Ветхозаветная*, 1700, Успенский собор Московского Кремля

При Алексее Михайловиче в Оружейной палате начали работать художники из Речи Посполитой с белорусских и западно-украинских земель, а также восточно-украинских территорий, вошедших в состав России. Под влиянием таких мастеров в сюжете *Троицы ветхозаветной* наряду с сакральной иконографией в убранстве стола появились светские мотивы, вилки, которые у русских не были распространены и имели негативную семантику (илл. 7). Художники Оружейной палаты способствовали не только расширению иконографии, но и отходу от иконных принципов, что привело к возникновению живописи на религиозные темы, не предназначенной для молитвы, хотя и воспроизводящей сцены Ветхого и Нового Завета. Распространившись в Польше в XVIII в., в том числе в среде работавших там иностранных художников, религиозная живопись сблизилась с академической. Занимая важное место и в культуре России, здесь она частично сохранила связь с иконной традицией и народным искусством.

Этнический состав мастеров Оружейной палаты трудно определим. „В прошлых, государи, годех, оставивши [...] в земле польской [...] благородного [*szlachetnego*] отца своего и родню и дом отечества своего и все сродство, выехал я к Москве [...] верно вашим цесарским величествам служить”, – так в 1683 г. писал царю

⁵⁷ Бусева-Давыдова (2013: 252–258).

⁵⁸ Тананаева (1979).

живописец Ян (Иван) Миrowsкий, с 1679 г. служивший в Оружейной палате.⁵⁹ В данном случае известно, о каких польских землях шла речь – Миrowsкий был смоленским шляхтичем.⁶⁰ Однако в XVII–XIX вв. в международной практике понятием *Польша* определялась вся Речь Посполитая, чаще говорилось о разделах Польши, чем Речи Посполитой, национально-освободительные восстания, независимо от того, из каких конкретно земель происходили его участники, в большинстве назывались польскими, а массовая эмиграция после подавления восстания 1830–1831 гг. называлась польской Великой эмиграцией.

Восемнадцатый век.

Меценаты и художники

Просвещение с его универсализмом и пацифизмом в целом было ориентировано на интеграцию народов. Толерантный дух той эпохи смягчал восприятие разного рода различий, в том числе религиозных. В сознании европейцев, включая поляков, образ России начал приобретать общеевропейские черты⁶¹, чему способствовали реальные сдвиги в ее состоянии. Однако на взаимное восприятие поляков и русских особый отпечаток накладывали государственные отношения России и Польши, изменившиеся с конца XVII в. в пользу первой и приведшие к концу XVIII в. к разделам Речи Посполитой.

На характер русско-польских художественных связей, положение польских художников влияла и новая европейская ситуация, активное включение России в систему европейских культурных отношений. Хотя приезды иностранных мастеров стали заметным явлением в московской культурной жизни уже в XVII в., теперь в Петербург иностранные мастера приглаша-

лись непосредственно из Западной Европы. Это были фигуры иного масштаба, некоторые имели европейскую известность. Рекомендацией им часто служила репутация, приобретенная ими в Польше. Тем самым и в неблагоприятной для нее ситуации она все же вновь выступала культурным посредником. Однако мастера, происходившие из самой Речи Посполитой, нелегко находили себе работу в России.

В XVIII в. русско-польские художественные отношения вошли в качественно новую фазу, став частью общеевропейской художественной жизни Нового времени, того активного движения художественных идей, мастеров, заказчиков, произведений и их целых коллекций, которым Европа была наполнена в эпоху Просвещения. Теперь маршруты все чаще пересекали восточные границы Речи Посполитой и завершались в Петербурге. В результате через Польшу шел активный транзит художественной информации, она лежала на пути многочисленных иностранных художников, направлявшихся в российскую столицу по суше в надежде по дороге в столицу получить заказы в Варшаве и Вильно. Не только художник, но его заказчик, меценат являлись новыми, получавшими известность фигурами русско-польских художественных отношений, а Петербург стал местом создания портретов приезжавших сюда поляков, как Варшава служила таким для русских. Для них там работали и поляки, и иностранцы.⁶²

В российской столице побывали многие представители польской культурной элиты. Благодаря этому начал отходить в прошлое образ воинственного сармата, выступавший на первом плане еще в путевом дневнике стольника П. А. Толстого (1797), „умнейшей головы России”, по словам французского современника. Наиболее значительные последствия имело неоднократное пребывание в Петербурге Станислава Августа Понятовского (1755–1756; 1757–1758; 1797–1798). Оно укрепило представление о высоком уровне художественных интересов поляков и их коллекционерской деятельности, о Варшаве как культурном центре. После смерти короля картины из его собрания пополнили российские коллекции, и некоторые из них все еще ждут своего опознания. Вместе с тем на основании королевских бюллетеней, высылавших-

⁵⁹ Цит. по: Успенский (1913: 178); Heydel (1993: 584–585).

⁶⁰ В 1654 г. Смоленск был окончательно захвачен русскими войсками Алексея Михайловича. Переход города под власть России закрепили Андрусовское перемирие (1667) и окончательно – Вечный мир между Россией и Речью Посполитой (1686). Как видно, в сознании Миrowsкого бывшие смоленские владения оставались „польской землей”. Именно среди живописцев было больше художников, происходивших из польской шляхты, имевшей более легкий доступ к профессиональному искусству, в то время как выходцы из крестьянских слоев чаще обладали высоким ремесленным мастерством.

⁶¹ Свирида (2009).

⁶² Свирида (1999: 17–41; 123–149).

ся из Петербурга в Варшаву, поляки узнавали о столичной культурной жизни (королевский дневник до сих пор остается источником для ее изучения). Хотя пребывание короля в Петербурге уже неоднократно привлекало внимание, в том числе с точки судьбы в России произведений из его собрания,⁶³ фигура этого истинно просвещенного монарха заслуживает дальнейшего внимания, в частности, в этом плане.

Одна из важнейших составляющих взаимодействия культур – их взаимопознание, о результатах которого можно судить и по характеру произведений, создававшихся для поляков и русских иностранными мастерами. Об особенностях личности заказчиков можно узнать, в частности, из портретов польского короля и русской императрицы работы И. Б. Лампи (1790-е гг.), который попал в Петербург *via* Варшава. Согласно легенде, императрица пригласила этого австрийского художника в Петербург, так как ее заинтересовал *Портрет Станислава Августа в шлафроке* (илл. 8). Из него императрица узнала, что королевский портрет может быть естественным и интимным. Однако в своем портрете, заказанном этому художнику, императрица пожелала предстать при всех регалиях (илл. 9).

К портретисту Юзефу Грасси русские обращались с заказами как в Варшаве, так и в Вене, и Дрездене. Контактное пространство расширилось и иначе. Обнаруженные материалы, включая архивные, позволили посвятить главу многолетним связям воспитанников петербургской Академии художеств и художественной школы Виленского университета в Риме.⁶⁴ Русско-польские контакты могли приводить к неожиданным побочным результатам. В Музее личных коллекций Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина под названием *Парковый пейзаж с аркой* хранится акварель работавшего в России Джакомо Кваренги.⁶⁵ Однако она, несомненно, представляет вид парка Аркадия под Неборовом и только стаффажем

⁶³ Свирида (1999а: 42–59); Белковская (2012: 50–58); Логунова (2012: 362–374).

⁶⁴ Данная тема получила освещение в статье Марии Нитки, опубликованной в этом томе. [Nitka (2013: 309–315).] Однако, вопреки выказанному там мнению уже ранее ей была посвящена глава в книге: Свирида (1999: 198–212), написанная с привлечением архивных материалов Петербурга и Вильно.

⁶⁵ Данилова, Левитина (1993: N1615).



Илл. 8. И. Б. Лампи, *Портрет Станислава Августа в шлафроке*, около 1790, Национальный музей в Варшаве



Илл. 9. Дж. Саундерс, *Портрет Екатерины II*, гравюра по оригиналу И. Б. Лампи, 1805



Илл. 10. Ж. П. Норблен, *Храм Дианы сквозь Греческую арку в парке Аркадия под Ловичем*, 1789, оттиск с гуаши, Оссолинеум, Вроцлав



Илл. 11. Дж. Кваренги, *Парковый пейзаж с аркой*, 1790-е, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Музей личных коллекций

отличается от выполненного Ж. П. Норбленом известного изображения этого парка (Кваренги любил оживлять фигурами архитектурные и пейзажные виды, выполненные им с чужих оригиналов, илл. 10, 11). Вероятно оттиск сангиной Норблена попал к Кваренги благодаря княгине Радзивилл, создательнице Аркадии, много бывавшей в Петербурге и заказавшей Кваренги план перестройки ее дворца в Неборове.

Отдельная страница в истории русско-польских связей – приезд в Петербург ряда польских и иностранных художников, которые ранее в Варшаве были связаны с польским королем, а теперь попали на службу к Павлу Петровичу, сначала при его великокняжеском, а затем и императорском дворе. Благоклонное отношение Павла I к польским делам позволило этим художникам влиться в интернациональную художественную среду, которую составили мастера, работавшие над возведением для императора Михайловского замка. Варшава, потерявшая королевский двор, отдавала своих мастеров не только литовскому Вильно, но и российскому Петербургу. Так возобновленные после большого перерыва прямые русско-польские связи сразу приобрели международный контекст. Появлению в Петербурге поляков способствовал Винченцо Бренна, главный строитель Михайловского замка, переработавший также его общий план и проектировавший оформление интерьеров. Сам он попал к Павлу I, тогда еще Великому князю, по рекомендации Станислава Костки Потоцкого, выдающегося польского культурного деятеля, любителя-археолога и архитектора. С Бренной в начале 1780-х годов в качестве его ученика приехал Франтишек Лабеньский (польск. Łabęcki, в России называемый Франц Иванович Лабенский) – воспитанник Марчелло Баччарелли, первого придворного живописца Станислава Августа, впоследствии более полувека успешный хранитель эрмитажных коллекций. С этого времени возобновились прямые и уже не прерывавшиеся контакты польских художников с Петербургом, что произошло за двадцать лет до приезда Александра Орловского (1802), с которым обычно ассоциируется их начало. Фрагментарная информация об этих контактах, уже давно разбросанная в литературе, а теперь дополненная благодаря архивам, сложилась в более цельную картину в результате их рассмотрения в контексте того общего дви-

жения польских и западноевропейских художников, которое соединяло Петербург, Варшаву и Вильно на рубеже XVIII–XIX вв.⁶⁶

В 1800 г. для участия в оформлении Михайловского замка был приглашен Франтишек Смуглевич, уже упомянутый профессор Художественной школы Виленского университета, ранее сотрудничавший с Бренной в Риме.⁶⁷ Смуглевич привлек к работе живописца Юзефа Пешку, своего ученика, замеченного в то время и А. Б. Куракиным. В числе скульпторов замка были Джоакино и Пьетро Стаджи, второй ранее работал у Хелены Радзивилл в Аркадии, оба были связаны с королевскими Лазенками. Из архивных документов удалось извлечь забытого бывшего королевского скульптора Альбани. В Петербурге он ранее занимался реставрацией античных скульптур из Таврического дворца, а в Михайловском замке выполнил целый ряд скульптур и рельефов.⁶⁸

В интернациональный круг художников, работавших для Павла I, входил англичанин Джозеф Саундерс. Это был блестящий гравер, в дальнейшем забытый историками русско-английских связей, перепутанный с однофамильцами в словарях. С первых лет воцарения Павла I он служил историческим гравером в Эрмитаже Саундерс исполнил большую часть гравюр для альбома *Galerie d'Hermitage* (1805–1809), который издавал Лабенский, гравировал портреты и книжные виньетки к сочинениям Державина, Капниста и других русских поэтов. Саундерс привлек к работе над эрмитажным альбомом двух, связанных с Польшей молодых художников. Подготовительные рисунки для гравюр делал Кароль Рейхель, сын бывшего королевского медальера Иоганна Рейхеля, после разделов Польши переехавшего с семьей в Петербург. Гравированием занимался воспитанник Виленского университета Михал Подолиньский, ставший учеником Саундерса еще участь живописи в петербургской Академии.

Князь А. Е. Чарторыйский, установивший в Петербурге контакт с этим мастером, возможно бравший у него уроки гравюры, будучи попечителем Виленского учебного округа, пригласил

⁶⁶ Свирида (1999).

⁶⁷ Свирида (1999b: 69–83). См. также в этом томе статью Н. Ю. Бахарева «Польские художники в Санкт-Петербурге в конце XVIII века». Бахарева (2013: 167–174).

⁶⁸ РГАДА (1239: л. 13).

Саундерса в качестве профессора Виленского университета (1810). Там он не только преподавал гравюру, но и стал одним из первых в Европе профессоров истории искусства. В его наследии остались портреты деятелей и русской, и польской культуры, что протягивало между этими культурами еще одну нить связей. Благодаря своей многосторонней деятельности он вошел в историю искусства нескольких восточноевропейских народов.⁶⁹

В интернациональный круг художников, работавших для Павла I, мог бы попасть Александр Орловский, который еще в 1797 г. собрался в Петербург вместе с Андре Лебреном, придворным скульптором Станислава Августа, получившим по его протекции должность профессора в Виленском университете. Однако поездка Орловского задержалась на пять лет. Его появление в Петербурге в 1802 г., став заметным явлением в столичной среде, имело свой европейский контекст. Благодаря этому художнику польская школа пополнила число иностранных школ, в общении с которыми формировалось русское искусство Нового времени.

Орловский приехал в Петербург как сформировавшийся польский художник, далекий от классицистических канонов, в то время утверждавшихся в Петербургской Академии. Вырос он в кругу иных европейских традиций, чем те, которые были восприняты к тому времени его русскими коллегами. Это идущий от его учителя Жана-Пьера Норблена интерес к Рембрандту, голландскому жанру, барочным конным портретам, творчеству Сальватора Розы, маринам Жозефа Верне. Польский художник опирался на родственную романтизму барочную традицию, ища опору в стилистике западноевропейского искусства, а в польском барокко черпая из источников национальной мифологии и дополняя ее. Бунтарский романтизм Орловского оказался отличным от русского, что подтвердила выставка *Романтизм в России* в Государственном Русском музее (1995).

Этот художник занял особое место в русско-польском контактном пространстве. В Петербурге он воспринимался не только как поляк, но и как русский художник благодаря многочисленным работам, в которых представлял сцены, увиденные в русской действительности. Он не

был типичным представителем россики и значительно отличался от иностранных коллег, работавших в России, отсутствием документального этнографизма и налета экзотики (в этом его сходство с Саундерсом). Даже в восточных работах Орловского об экзотике напоминает лишь их тематика. Этот художник глубоко проникал в русскую жизнь, которую хорошо познал, в том числе благодаря аналогиям с польской действительностью. Проведя в Петербурге тридцать лет, Орловский не перестал быть и польским мастером, что подтвердил Адам Мицкевич словами своей поэмы *Пан Таадеуш*. Обе ипостаси удивительно сочетались в творчестве Орловского, что ему позволяло всегда оставаться истинным художником.

Русско-польские художественные связи, развивавшиеся на протяжении веков, не были тем единственным путем, который благоприятствовал „европеизации” русского искусства, приобщению к творческим новациям западноевропейских художественных школ. Однако следование этим путем всегда способствовало вхождению русского искусства в контекст актуальных европейских художественных явлений.

После включения польских земель в состав Российской империи изменились условия и формы русско-польских художественных отношений. Они приобрели постоянный и прямой характер. Выходцы из Польши и Литвы теперь не только учились в петербургской Академии, которая была им наиболее доступна, но и часто работали в Петербурге. При этом некоторые из них не теряли собственные художественные ориентиры.

В новых условиях функция польского искусства как посредника резко ослабла. Поляки уже не располагали достаточными возможностями служить источником сведений о новых явлениях в искусстве. На первый план вышло творчество самих поляков, которое привлекало в России значительное внимание. Особой была роль польских художников, оказавшихся в ссылке в разных частях России, где они закладывали основы для развития там искусства.

В русской культуре Орловский занял уникальное место, так как его творчество оказалось важным для двух периодов в развитии русского искусства: романтизма и времени „натуральной школы”. Романтизм Орловского попал в круг художественных интересов молодого Пушкина.

⁶⁹ См.: Свирида (1999: 84–122); Svirida (2012: 17–30).

Поэт отдал дань не только частым у этого поляка сценам битв, но и „прекрасным, по его словам, рисункам Орловского”, в которых были изображены калмыцкие „уродливые косматые кони”.⁷⁰ О них Пушкин напомнил своим читателям, полагая, что эти рисунки им хорошо знакомы. Следовательно, Пушкин предназначал свой очерк тому же кругу лиц, к которому были обращены работы польского художника – они имели общего адресата. Пушкина могли привлечь и те работы Орловского, в которых запечатлен „фламандской школы пестрый сор”, который все больше интересовал и самого поэта. А. Эфросу рисунки Орловского позволили написать, что они „были особенно близки эстетике рисунков самого Пушкина”.⁷¹

В качестве эпилога можно отметить, что в XX веке посредническая роль польской культуры неоднократно актуализировалась, когда русская культура в силу общественных условий оказывалась в изоляции, и польские контакты способствовали выходу из нее, как это происходило в 1960-е гг. Именно в Польше печатались тогда русские писатели, художники выставляли свои работы на знаменитых Биеннале плаката в Варшаве, где имели возможность знакомиться с мировым плакатом. Однако связи в области „изобразительных” искусств оказывались более сложными. Их наглядность делала очевидными различия в состоянии польского и советского искусства, что позволяло легко создавать барьеры.⁷²

В настоящее время контакты двух культур являются естественной составляющей их художественного бытия. Каждой из них есть, что внести в русско-польский художественный диалог. Он составляет неотъемлемую часть современного общеевропейского культурного процесса.

⁷⁰ Пушкин (1949–1951: т. 4, 435).

⁷¹ Подробнее см.: Свирида (1999: 150–170; особенно 160–162).

⁷² Не случайно в конце 1950-х гг. на первой Международной выставке произведений художников социалистических стран, именно польский раздел, отходящий от принципов реалистического „прогрессивного” искусства, стал объектом пристального внимания как польских, так и российских официальных кругов. См. в этой книге: Gavrash (2014) (в печати).

Архивные источники

РГАДА 1239 = Российский государственный архив древних актов (РГАДА), Москва, Дворцовый Отдел, ф. 1239, оп. 3, ед. Хр. 61690, л. 13.

Библиография

- Аронова 2005 = Аронова, А[лла] А.: „Свадьба Лжедмитрия и Марины Мнишек: европейский придворный праздник на российской сцене”, *Пинакотека*, 1–2 [20–21] (2005).
- Баженова 2013 = Баженова, О[льга] Д.: „Первое европейское признание белорусской культуры эпохи Барокко” [в:] *Белорусы Москвы. XVII век*, О[льга] Д. Баженова (научн. ред.), Т[атьяна] В. Белова (сост.), Минск 2013: 150–200.
- Баженова, Белова 2013 = Баженова, О[льга] Д. (научн. ред.), Белова Т[атьяна] В. (сост.): *Белорусы Москвы. XVII век*, Минск 2013.
- Бахарева 2013 = Бахарева, Н[аталя] Ю.: „Польские художники в Санкт-Петербурге в конце XVIII века”, см. с. 167–174.
- Белковская 2012 = Белковская, В[алентина] М.: „Король Станислав Август Понятовский в Мраморном дворце” [в:] *Россия – Польша. Два аспекта европейской культуры*, XVIII Царскосельская научная конференция, Санкт-Петербург 2012.
- Бусева-Давыдова 2008 = Бусева-Давыдова, И[рина] Л.: *Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия*, Индрик, Москва 2008.
- Бусева-Давыдова 2013 = Бусева-Давыдова, И[рина] Л.: „«Белорусская резь» в украшении церкви московского Кремля” и др. главы [в:] *Белорусы Москвы. XVII век*, О[льга] Д. Баженова (научн. ред.), Т[атьяна] В. Белова (сост.), Минск 2013.
- Воронин 1961 = Воронин, Н[иколай] Н.: *Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков*, т. 1, Издательство Академии наук СССР, Москва 1961.
- Вульф 2003 = Вульф, Л[арри]: *Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения*, Москва 2003.
- Громова 2004 = Громова, Е[лена] Б.: „Модуль сакрального пространства” [в:] *Культура и пространство*, И. И. Свирида (отв. ред.), Славянский мир, Москва 2004.
- Данилова, Левитина 1993 = Данилова, И. Е., Левитина, Е. С. (ред.): *Произведения русских и западноевропейских мастеров XVI – начала XX века из собрания И. С. Зильберштейна*, каталог, Государственный музей изобразительных искусств, Отдел личных коллекций, Москва 1993.
- Даркевич 1996 = Даркевич, В[ладислав] П.: *Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе*, Москва 1996.

- Дионисий Ареопагит 1994 = Дионисий Ареопагит (Псевдо Дионисий): *О небесной иерархии*, Издательство РМ, Москва 1994.
- Заграевский 2005 = Заграевский, С[ергей] В.: *Начало „русской романики“: Юрий Долгорукий или Андрей Боголюбский?*, Москва 2005.
- Иоаннисян 1988 = Иоаннисян, О[лег] М.: „Основные этапы развития галицкого зодчества” [в:] *Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII века*, А. И. Комеч, О. И. Подобедова (ред.), Наука, Москва 1988.
- Иоаннисян 1996 = Иоаннисян, О[лег] М.: „Польско-русская и венгерско-русская границы в XI–XIII веках и их отображение в развитии средневековой архитектуры” [в:] *Początki sąsiedztwa. Pogranicze etniczne polsko-rusko-słowackie w średniowieczu*, Michał Parczewski (ред.), Materiały z konferencji z dnia 9–11 V 1995 w Rzeszowie, Rzeszów 1996.
- Иоаннисян 2002 = Иоаннисян, О[лег] М.: „К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в.” [в:] *Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира. XII век*, О. Е. Этингоф (отв. ред.), Санкт-Петербург 2002.
- Иоаннисян 2006 = Иоаннисян, О[лег] М.: „Об одной малопольской строительной артели романского времени (опыт реконструкции творческого почерка)” [в:] *ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча*, А. А. Баталов (ред.), Северный паломник, Москва 2006.
- Комеч 1987 = Комеч, А[лексей] И.: *Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции*, Наука, Москва 1987.
- Лазарев 1970 = Лазарев, В[иктор] Н.: *Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.)*, Москва 1970.
- Лихачева 1989 = Лихачева, В[ера] Д.: „Изобразительное искусство” [в:] *Культура Византии: Вторая половина VII–XII в.*, З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин (ред.), Наука, Москва 1989: 470–495.
- Логунова 2012 = Логунова, М[арина] О.: „Похороны Станислава Августа” [в:] *Россия – Польша. Два аспекта европейской культуры*, XVIII Царскосельская научная конференция, Санкт-Петербург 2012.
- Мыльников 1999 = Мыльников, А[лександр] С.: *Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы: Представления об этнической номинации и этничности XVI – начала XVIII века*, Санкт-Петербург 1999.
- Николаев 2008 = Николаев, С[ергей] И.: *Польско-русские литературные связи XVI–XVIII вв.*, Библиографические материалы, Нестор-история, Петербург 2008.
- Огнев 1955 = Огнев, Б[орис] А.: „Успенский собор в Звенигороде на Городке”, *Материалы и исследования по археологии СССР*, вып. 44 (1955): 20–58.
- Пушкин 1949–1951 = Пушкин, А[лександр] С.: „Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года” [в:] *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Пушкин А. С. (авт.), т. 4, Москва, Ленинград 1949–1951: 435.
- Раппопорт 1968 = Раппопорт, П[авел] А.: „К вопросу сложения Галицкой архитектурной школы” [в:] *Славяне и Русь*, Е. И. Крупнов (отв. ред.), Сборник статей к шестидесятилетию академика Бориса Александровича Рыбакова, Москва 1968.
- Рашкован 2006 = Рашкован, Н[аталья] В.: *Художественное серебро XVI–XVIII веков с территории исторической и современной Речи Посполитой в Музеях Московского Кремля*, каталог, Варшава 2006.
- Свирида 1999 = Свирида, И[несса] И.: *Между Петербургом, Варшавой и Вильно: художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX в.*, Москва 1999.
- Свирида 1999а = Свирида, И[несса] И.: „Станислав Август в Петербурге” [в:] Свирида 1999: 42–59.
- Свирида 1999б = Свирида, И[несса] И.: „Франтишек Смуглевич, Михайловский замок и Павел” [в:] Свирида 1999: 69–83.
- Свирида 2002 = Свирида, И[несса] И.: „Гедонистический образ Варшавы” [в:] *Studia Polonica. К 70-летию Виктора Александровича Хорева*, В. К. Волков, И. Е. Адельгейм, В. В. Мочалова, О. В. Цыбенко (ред.), Индрик, Москва 2002: 398–408.
- Свирида 2003 = Свирида, И[несса] И.: „Федор Глинка в садах Изабеллы Любомирской” [в:] *Studia polonorossica. К 80-летию со дня рождения Елены Захаровны Цыбенко*, В. А. Хорев (отв. ред.), Издательство МГУ, Москва 2003.
- Свирида 2007 = Свирида, И[несса] И.: „Ландшафт в культуре как понятие, образ и метафора” [в:] *Ландшафты культуры. Славянский мир*, И. Свирида (отв. ред.), Прогресс-Традиция, Москва 2007: 29–31.
- Свирида 2009 = Свирида, И[несса] И.: „Поляки в Петербурге и о Петербурге XVIII века” [в:] *Русская культура в польском сознании*, Н. М. Филатова, В. А. Хорев (ред.), Москва 2009.
- Свирида 2013 = Свирида, И[несса] И.: „Многоязычный Вильно и иностранные художники” [в:]

- Amicus Poloniae: Виктор Хорев*, Н[адежда] Н. Старикова (отв. ред.), Индрик, Москва 2013: 367–378.
- Седов 2013 = Седов, В[ладимир] В.: „Синтез романских и древнерусских форм в храмах Ростово-Суздальской земли середины XII века”, см. с. 45–55.
- Соболевский 1903 = Соболевский, А[лексей] И.: *Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв.*, Библиографические материалы, Санкт-Петербург 1903.
- Тананаева 1979 = Тананаева, А[ариса] И.: *Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко*, Москва 1979.
- Трифонова 1995 = Трифонова, А[нна] Н.: „Бронзовые двери Софийского собора в Новгороде” [в:] *Новгород и Новгородская земля. История и археология. Материалы научной конференции*, 9 (1995).
- Успенский 1913 = Успенский, А[лександр] И.: *Царские иконописцы и живописцы XVII в.*, словарь, т. 2, Москва 1913.
- Флоря 1993 = Флоря, Б[орис] Н.: „Исторические судьбы Руси и этническое самосознание восточных славян в XII–XV веках (к вопросу о зарождении восточнославянских народностей)”, *Журнал „Славяноведение”*, 2 (1993).
- Флоря 2004 = Флоря, Б[орис] Н.: *У истоков религиозного раскола славянского мира (XIII в.)*, Санкт-Петербург 2004: 133–134.
- Флоря 2005 = Флоря, Б[орис] Н.: *Польско-литовская интервенция в России и русское общество*, Москва 2005.
- Шамардина 2003 = Шамардина, Н[аталья] В.: „Иконы Галицкой земли как феномен восточнославянского православного искусства в контексте культурно-конфессионального пограничья”, Докторская диссертация, Москва 2003.
- Эттингер 1915 = Эттингер, П[авел] Д.: „Русская средневековая стенопись в средневековой Польше”, *Старые Годы*, февраль (1915): 69–72.
- Filipowicz-Osieczkowska 1932 = Filipowicz-Osieczkowska, Celina: „Les peintures byzantines de Lublin”, *Byzantion*, 7 (1932): z. 1.
- Gavrash = Gavrash, Irina: „Międzynarodowa Wystawa Sztuki Krajów Socjalistycznych w byłym Maneżu w Moskwie w 1958–1959”, *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы*, т. 2, *Polska–Rosja. Sztuka i Historia / Польша–Россия. Искусство и История: Sztuka polska, sztuka rosyjska i polsko-rosyjskie kontakty artystyczne XX i XXI wieku / Польское искусство, русское искусство и польско-русские художественные контакты XX–XXI веков*, Jerzy Malinowski (red. nacz.), Zofia Krasnopolska-Wesner (red.), Irina Gavrash (sekr. red.), [Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń], в печати.
- Goff 1954 = Goff, Jacques Le: *La civilisation de l'Occident medieval*, Paris 1954.
- Guagnini 1978 = Guagnini, Alessandro: *Sarmatiae Europae description*, 1978.
- Haskins 1927 = Haskins, Charles Homer: *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge 1927.
- Heydel 1993 = Heydel, Maria: „Mirowski Jan” [w] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. V, Warszawa 1993: 584–585.
- Kunkel 2013 = Kunkel, Robert: „Drzwi z brązu w Nowogrodzie Wielkim – płockie czy magdeburskie”, см. с. 57–62.
- Nitka 2013 = Nitka, Maria: „Rosyjscy i polscy malarze w Rzymie lat 20. XIX wieku – wspólne narodziny malarstwa akademickiego”, см. с. 309–315.
- Peleński 1914 = Peleński, Józef: *Halicz w dziejach sztuki Średniowiecznej na podstawie badań archeologicznych i źródeł archiwalnych*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914.
- Shifman, Walton 2001 = Shifman, Barry, Walton, Guy (ред.): *Gifts to the Tsars 1500–1700: Treasures from the Kremlin*, Harry N. Abrams, New York 2001.
- Svirida 2012 = Svirida, Inessa: „Joseph Saunders: making biography (historiography and sources)” [в:] *History of Art History in Central, Eastern and Southern-Eastern Europe*, J. Malinowski (ред.), т. I, Toruń 2012: 17–30.
- Świechowski 2000 = Świechowski, Zygmunt: *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000.
- Świechowski 2009 = Świechowski, Zygmunt: *Katalog architektury romańskiej w Polsce*, Warszawa 2009.
- Zagorodniaja 1998 = Zagorodniaja, Irina: „Dary poselskie z Litwy i Polski od schyłku XV do końca XVII wieku” [в:] *Skarby Kremla. Dary Rzeczypospolitej Obojga Narodów: Wystawa ze zbiorów Państwowego Muzeum Historyczno-Kulturalnego „Moskiewski Kreml”*, N. W. Raszgowan, I. A. Zagorodniaja, A. Saratowicz-Dudyńska (ред.), Arx Regia, Warszawa 1998.
- Walicki 1971 = Walicki, Michał (ред.): *Sztuka Polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w.*, PWN, Warszawa 1971.

Inessa I. Svirida

Russian – Polish art relations in the Eastern and Western European cultural context or Poland as an artistic mediator

Cultural relations are dialogic. These have also been Russian – Polish ties for the duration of their history. However, the article is devoted primarily to the function of Poland as a mediator, which contributed towards the approximation between the ways of development of Western and Eastern European art.

The retrospective approach towards Russian-Polish artistic relations adopted in this article has allowed to elucidate their various stages, functions and historically changing direct and indirect forms. It has also led to the necessity to raise the historically complex question about the origins of southwestern and northeastern Russian-Polish artistic relations, as well as representing the Russian-Polish connections as a long-term process. From the 11th century Polish lands became one of important channels for spreading of the Romanesque style in Eastern Europe – the first style to qualify as pan-European. The direct northeastern Russian-Polish art communication began in the 15th century with diplomatic gifts. In the 18th century this relations became an integral part of the pan-European structure of the artistic life.