

Moreau as he presented himself. Namely, the idealist, the creator of the “art of the spirit, heart and imagination” whose goal was “through line, arabesque and plastic possibilities to resurrect the idea”.

Elusive references of Moreau to the legends of antiquity were equal with the easiness of original perception, with the various “paths” leading from reality to ideas: “Apollo and the nine muses”, “Jupiter and Semele”, “Phaeton”, “Oedipus and the Sphinx”, “Orpheus at the tomb of Eurydice”. For Moreau, for example, the original meaning of the word “Sphinx” is lost. The word meant less than the mystery of life which is accepted as a material existence (sinful, hostile to the spirit). Moreau was passionate about art theory outlined in philosophical essays by M. Maeterlinck. And Moreau’s symbolism of color anticipated the experiments of abstractionists.

Moreau and Puvis de Chavannes were never members of the Association of the symbolists, but were their idols.

Jerzy Malinowski

Polish Institute of World Art Studies; Nicolaus Copernicus University of Torun, Poland

Irina Gavrash,

University of Gdansk, Poland

RENAISSANCE INSPIRATIONS IN THE POLISH PAINTINGS OF THE 19th AND 20th CENTURIES

The roots of the inspirations with the Renaissance painting in Polish art are related to the activities of the artistic colony in Rome formed around 1820. In the center of interest was mainly the work of Raphael, to which Wojciech Korneli Stattler referred when he created *The Maccabees* (1830–1842), the most important patriotic and symbolic painting of Polish Romanticism. In the next generation,

Henryk Rodakowski alluded in historical scenes and portraits (e.g. *Portrait of Leonia Bluhdorn*) to the Venetian Renaissance (Titian and Veronese), creating an idealistic concept of beauty, expressed in the style defined as “a sense of grandeur combined with simplicity”. Jan Matejko chose a different way to hark back to the Renaissance, presenting “focal” moments of the Polish history in the 16th century (Prussian homage), symbolically reaching for the splendor of the forms of Venetian painting. A strong trend of the inspiration with the Renaissance developed around 1870 in the circle of the Polish colony in Munich. A mood of poetic dream, combined with the motifs of the Renaissance architecture and costumes appeared in the painting of Adam Chmielowski, whose attention was drawn to Böcklin and Feuerbach (*The Italian siesta*). Similarly, with Aleksander Gierymski, the inspiration with Titian (in *The Italian siesta*) led to a new color structure of the painting, with an analogy to Impressionism. In the early 20th century, the work of classicizing artists like Eugeniusz Zak drew on Leonardo (portraits), Botticelli (idyllic scenes, like *The Bather*). Quattrocento appealed to Wacław Borowski in the polychromy in the church in Milosław. These artists formed an interwar group “Rhythm”, which was the last major one to reveal links with the art of the Renaissance. One of its members was Ludomir Slendzinski, a graduate of the Academy of St. Petersburg, whose official propaganda works reflected the reference to the patterns of the early Renaissance and Roman motifs of that time.

Ежи Малиновски

Польский институт исследования мирового искусства;

Торунский университет имени Николая Коперника, Польша

Ирина Гавраш

Гданьский университет, Польша

Ренессансные мотивы в польской живописи XIX и XX веков

Увлечение искусством Ренессанса среди польских художников было связано с деятельностью художественной колонии в Риме, сформировавшейся в 1820-е гг. Интерес вызывали

прежде всего произведения Рафаэля, на которые опирался Войцех Корнелий Статтлер, создавая своих «Маккавеев» (1830–1842), одно из наиболее значимых, патриотичных и символических произведений польского романтизма. В следующем поколении Генрих Родаковский в своих картинах на исторические темы и в портретах (например, портрет Леонии Блюдорн) обращается к наследию венецианских художников эпохи Возрождения, Тициана и Веронезе, создавая свой идеал красоты и свой стиль, соединяющий «величие и простоту». Ян Матейко избрал иной путь соотнесения с Ренессансом, изображая важнейшие моменты польской истории XVI в. и стремясь к формальному великолепию венецианской живописи. В 1870-е гг. увлечение Ренессансом было распространено среди художников польской колонии в Мюнхене. Мечтательное поэтическое настроение и ренессансные мотивы в архитектуре и костюмах персонажей присутствуют в картинах Адама Хмеловского («Итальянская сиеста»). Также Александр Герымский, вдохновляясь Тицианом («Итальянская сиеста»), создает новую колористическую структуру картины, подобную опытам импрессионистов. В начале XX века в произведениях художников-неоклассиков, таких как Евгениуш Зак, используется наследие Леонардо (портреты), Боттичелли (идиллические сцены, например, «Купальщица»). Раннее Возрождение вдохновляло Вацлава Боровского (церковь в Милославе). Эти художники вошли в группу «Ритм», возникшую в межвоенный период и бывшую последним крупным художественным явлением, связанным с искусством Ренессанса. Одним из членов этого объединения был Любомир Шленджинский, выпускник Петербургской Академии художеств, в чьих официальных пропагандистских произведениях отразилось использование мотивов искусства Раннего Возрождения и Древнего Рима.

Ключина Елена Витальевна

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

Логографический метод Фернана Кнопфа на примере анализа “I LOCK THE DOOR UPON MYSELF”

Искусство Фернана Кнопфа, как и бельгийский символизм в целом, в России мало исследовано. Кроме скромных упоминаний в отдельных монографиях, посвященных западноевропейскому искусству второй половины XIX в., можно назвать лишь одну недавнюю статью И. Е. Светлова, посвященную непосредственно краткому анализу иконографических особенностей искусства бельгийского мастера. Подобную ситуацию в оценке творчества Кнопфа следует рассматривать как историографическую несправедливость, исправление которой позволит дать верную оценку роли Бельгии в сложении западноевропейского авангарда рубежа XIX–XX вв.

Художественный метод Кнопфа, обозначенный вслед за метким выражением Германа Бара как логографический, исследуется в докладе на примере подробного анализа полотна “I lock the door upon myself” (1891. Мюнхен, Новая Пинакотека), больше известного в России как «Затворница». Использование сильно редуцированного русского перевода названия произведения, искажающего смысл, восприятие и значение работы, избегается в докладе по целому ряду причин и сохраняется в аутентичном английском варианте.

В докладе поднимаются такие значимые для понимания творчества Фернана Кнопфа проблемы, как: англоманья и влияние Джеймса Уистлера на бельгийское искусство первой половины 1880-х гг., особенности восприятия искусства античности мастерами, работавшими в Брюсселе во второй половине XIX в., проблема живописной репрезентации гипнотического транса в искусстве и культуре 1890-х гг., особенности пространственного построения произведений Кнопфа. Отдельно рассматривается вопрос восприятия бельгийскими мастерами искусства Северного Возрождения. Анализ «сенсуалистической техники» Фернана Кнопфа, которого современники называли «современным Мемлингом», предоставляет дополнительные ключи к пониманию особенностей живописного искусства мастера.