

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny výtvarného umění

Disertační práce

Jakub Hauser

„Sans retour“. Výtvarníci ruské emigrace v meziválečné Praze

“Sans retour“. Russian Émigré Artists in Interwar Prague

vedoucí práce:

prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

2020

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. 7. 2020

Jakub Hauser

Poděkování

Přítomná práce vznikala jednak v rámci doktorského studia na Ústavu pro dějiny umění FF UK pod vedením prof. Vojtěcha Lahody a doc. Tomáše Winttra, jednak jako součást dlouhodobého mapování tématu ruské meziválečné emigrace v uměleckých sbírkách a archivních fondech Památníku národního písemnictví. Profesor Lahoda se nedočkál konečné realizace textu, nicméně jako pedagog dokázal nasměrovat pozornost svých studentů na témata vybočující z kanonizovaného pohledu na dějiny místních výtvarných scén a představoval mimořádně inspirativního vedoucího, v mém případě od prvních seminárních prací přes práci diplomovou, která se věnovala jednomu z témat pojednaných i v následujícím textu: činnosti malíře Sergeje Maka a skupiny Skytové. Přestože prof. Lahodovi už poděkovat nemůžu, byl by to právě on, komu by patřil můj největší dík.

K výsledné podobě následující disertační práce do značné míry přispěl i projekt „Zkušenost exilu“, který v rámci grantového programu NAKI II realizoval Památník národního písemnictví v letech 2016–2018 a který téma ruské, ukrajinské a běloruské emigrace umožnil představit mj. na stejnojmenné výstavě v rok stého výročí Říjnové revoluce v letohrádku Hvězda. Projekt mi zejména umožnil podniknout některé studijní cesty, bez kterých by tato práce byla ochuzena o řadu podstatných archivních zdrojů především v Ruské federaci.

Děkuji doc. Tomáši Wintrovi, který se s mimořádnou ochotou ujal mé rozpracované disertace coby vedoucí, paní Mgr. Anastazii Kopřivové za trpělivé připomínkování textu, svým kolegům z PNP – především Dr. Karlu Kolaříkovi a Dr. Michaele Kuthanové za cenné rady, správcům depozitáře, digitalizátorům, jakožto i dalším kolegům z Literárního archivu, Knihovny i Uměleckých sbírek PNP. Během přípravy textu jsem se setkal i v dalších institucích prakticky ve všech případech s mimořádnou vstřícností, za kterou děkuji zejména Dr. Julii Jančárkové (SLÚ AV ČR), Dr. Evě Bendové, Dr. Petru Šámalovi, Mgr. Veronice Hulíkové (NG), Mgr. Heleně Hlouškové a Mgr. Aleně Kernalové (SOA Praha), Mgr. Vlastě Měšťánkové a Dr. Renátě Purnochové (NA ČR), Dr. Janu Chodějovskému (MÚA AV ČR), Dr. Jakubu Doležalovi (AKPR), Dr. Lukáši Babkovi ze Slovanské knihovny, jakožto i ochotným a laskavým knihovnicím a knihovníkům „Slovanky“, pracovnícím knihovny Vysoké školy umělecko-průmyslové, Oddělení rukopisů Státní Tretjakovské galerie v Moskvě a Státního archivu literatury a umění tamtéž.

Abstrakt

Praha se v meziválečném období stala jedním z předních center emigrace z bývalého ruského impéria, a to i díky vstřícnému postoji mladé republiky a její politické reprezentace. Práce, věnovaná výtvarné scéně „ruské Prahy“, se neomezuje na autorky a autory, kteří se ocitli v emigraci v Československu, ale sleduje naopak místo Prahy v síti kontaktů ruské emigrace jako takové a mapuje vztahy místní exilové komunity s dalšími středisky emigrace, především Paříží. Perspektiva institucionálních rámců, akvizičních praxí a strategií a jejich politických motivací umožňuje zabývat se ruskou sbírkou Karáskovy galerie, státními nákupy ruského umění, Archivem a galerií slovanského umění Slovanského ústavu, skupinou Skytové a výtvarnou expozicí Ruského kulturně-historického muzea jako symptomatickými příklady, na kterých je možné ukázat proměňující se hranice pojmu ruského umění mimo Rusko a vztah výtvarné produkce k uměleckým tradicím předrevolučního Ruska. Pro všechny popisované jevy jsou charakteristické bohaté mezinárodní kontakty a překračování hranic místních kontextů. Práce proto klade důraz zejména na popis kulturních transferů a tím se snaží postihnout dynamiku vztahů s mezinárodní ruskou komunitou i místním kulturním děním.

Summary

In the interwar period, Prague became one of the important centers of immigration from the former Russian empire, mostly thanks to the receptive stance of the fledgling republic and its political representation. This dissertation, dedicated to the visual art scene of “Russian Prague”, does not confine itself to only consider artists who found themselves in exile in Czechoslovakia. Rather, it focuses on the position of Prague within the larger network of contacts of the Russian diaspora as such, and surveys relations of the local exile community with other émigré centers, especially Paris. By engaging perspectives of institutional frameworks, acquisition practices and strategies, as well as their political motivations, this study takes the Russian art collection of the Karásek Gallery, state purchases of Russian art, the Archive and Collection of Slavonic Art at the Slavonic Institute, the Scythian group and the permanent art exhibition of the Russian Cultural-Historical Museum as symptomatic examples that reveal the shifting boundaries of the notion of “Russian art outside Russia.” It also brings the artistic production of the interwar period into conversation with that of the art traditions of pre-revolutionary Russia. All the described phenomena are characterized by rich international contacts and a crossing of borders within local contexts. Therefore, this dissertation emphasizes a delineation of cultural transfers and thus attempts to describe the dynamic of relations enacted across the international Russian community, as well as within the local cultural scene.

Klíčová slova:

ruská emigrace, dějiny ruského umění, výtvarné umění 20. století, první republika, muzea, výtvarné sbírky, eurasijství

Key words:

Russian Emigration, History of Russian Art, Art of the 20th Century, Czechoslovak First Republic, Museum, Art Collections, Eurasianism

Obsah

01/ Úvod.....	6
1.1/ Dosavadní výzkum.....	9
02/ „Takové obrazy by v Rusku vzniknout nemohly.“	17
2.1/ Konstituování výtvarné scény „ruského zahraničí“	19
2.2/ Sovětská perspektiva – Konstantin Umanskij, Igor Grabar, Vladimir Majakovskij	24
03/ „Rusko zůstalo za námi zemí nedokončených úsilí...“	35
3.1/ Počátky kontaktů	36
3.2/ Česky vydané monografie Benoise a Makovského o ruském umění:	45
3.3/ Časopis Iskusstvo Slavjan (1923–1926)	51
04/ „Uskutečnit v plné kráse ideu Tyršovu...“	56
4.1/ Od polské sbírky k slovanské obrazárně	57
4.2/ Ruská sbírka a exilová výtvarná komunita v ČSR	60
4.3/ „Po bedlivých úvahách bylo jednomyslně usneseno...“ Činnost nákupní komise ministerstva školství a národní osvěty a sbírka Karáskovy galerie	64
4.4/ Ruský sál Karáskovy galerie	72
05/ Slovanské umění pro slovanskou Prahu	85
5.1/ Archiv slovanského nebo ruského umění?	88
5.2/ Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII. – XX. století	93
06/ „Víc než pouhá vzpomínka na daleký východ“	104
6.1/ Sergej Mako, Ukrajinské studio výtvarných umění a vznik skupiny Skytové	104
6.2/ Obrat k Východu: Ideové zdroje Makova mongolského cyklu	108
6.3/ František Kubka: „manager firmy Skythové a spol.“	111
6.4/ „Kotva tohoto umění ještě pevně tkví ve vodách Seiny“ Výstavy skupiny Skytové	114
6.5/ Boris Grigorjev	116
07/ „Maják ruského umění a vědy v zahraničí“	125
7.1/ Počátky expozice na Zbraslavském zámku	129
7.2/ Budování sbírky	132
7.3/ Muzeum po konci první republiky	141
7.4/ Vyvezení sbírky	144
08/ Závěr	149
Seznam zkratk	153
Prameny a literatura	154

Poznámka *Sans retour* (fr. Bez návratu) je rukou připsaná k jednomu z četných razítek v průvodním listu, vydaném v listopadu 1922 ruskou legací v Bulharsku tehdy osmnáctiletému budoucímu sochaři Alexandru Sergejeviči Golovinovi (1904–1968).¹ [1] Vybaven tímto dokladem dorazil Golovin do Československa po té, co navždy opustil Rusko, aby strávil příštích několik desetiletí postupně v československé, francouzské a nakonec americké emigraci. V základních rysech jeho životní dráha nevybočuje ze statisíců osudů lidí, kteří se za různých okolností, různými cestami a s různými výsledky octli ve větší či menší míře nedobrovolně mimo Rusko po revolučních událostech a následující občanské válce.

Osud Alexandra Golovina [2] je v mnoha ohledech příznačný pro celé téma výtvarných aktivit ruských utečenců v meziválečné Praze: podobně jako u řady dalších ruských výtvarníků, kteří absolvovali svoje „pražské období“ – často před odchodem dále na západ, i v případě Golovina lze poměrně dobře zmapovat jeho působení v Československu, okolnosti další tvůrčí dráhy však mizí v nedohlednu. Přestože byl Golovin dobře integrovaný nejen do ruské emigrační, ale i do místní kulturní scény (např. jako člen Sdružení výtvarníků v Praze), a v Praze zanechal řadu pozoruhodných prací, byl to typicky právě jeho odchod do Francie v polovině třicátých let, kvůli kterému zcela absentuje z místních dějin umění. Ve sbírce Karáskovy galerie zůstal soubor Golovinových plastik a kreseb [3] jako výsek z nezavršeného díla, o jehož dalším vývoji měli už Golovinovi současníci v Československu jen velmi kusé informace.

Snad s výjimkou Grigorije Alexejeviče Musatova (1889–1941) ostatní autoři a autorky pocházející z území bývalého ruského impéria zůstali pro místní dějiny umění spíše neuchopitelní – i z dobové kritiky, v jejíž perspektivě oscilovali výtvarníci-emigranti někde mezi představiteli nostalgických návratů k předbolševickému Rusku a periferie místní umělecké scény, je patrná častá nejistota při hledání interpretačních rámců pro výtvarné projevy stojící mimo místní stylové kontexty. Musatov, jenž se stal po polovině dvacátých let jednou z výrazných postav Umělecké besedy, kde si našel svoji niku coby autor, jehož

¹ NA ČR, fond Ministerstvo zahraničních věcí – Ruská pomocná akce, Praha, sign. Alexandr Golovin, karton 199, Passavant, Légation de Russie en Bulgarie, Sofia, 24. listopadu 1923.

dílo „přineslo cosi z bizarní a zemité náladovosti ruského života“² a hodilo se tak dobře pro projekce představ o ruské identitě, vstoupil jako jediný z ruských exulantů v Československu do širšího povědomí. Každopádně i přes celkovou fluidnost ruské emigrační výtvarné scény lze najít některé charakteristiky společné pro větší část v Československu působících autorů: trvaleji zde nepůsobili žádní z etablovaných klasiků ruského předrevolučního umění a většina umělců teprve zde prošla výtvarným školením. Kromě toho v Praze panovala specifická dynamika vztahů ruské a ukrajinské výtvarné scény, zejména vzhledem k tomu, že řada mladých ruských umělců v Praze prošla ateliéry kulturně a národnostně mimořádně otevřeného Ukrajinského studia výtvarných umění (Ukrajinské akademie).

Výtvarná emigrace se každopádně vymyká narativu dějin umění členěnému na národně chápané výtvarné scény, vyznačující se specifickým vývojem v jednotlivých zemích: aktéři následujícího textu často pobývali na různých místech dočasně, střídavě či takřka současně. V rámci bádání na poli dějin ruského umění je celé téma výtvarných aktivit ruské emigrace, resp. „ruského zahraničí“, obvykle traktováno na osnově jednotlivých center ruských komunit (ruský Berlín, ruská Paříž apod.). Toto členění má své výrazné slabiny a pro československý kontext bychom pro něj dokonce jen těžko hledali opodstatnění: nikdy se nejednalo o ustálený okruh lidí, pro které by se Československo stalo trvalým útočištěm: např. Nikolaj Ivanovič Iscelenov (1891–1981) přišel po kratším pobytu ve finských Helsinkách a tříletém působení v Berlíně v roce 1924 do Prahy a v následujícím roce přesídlil do Paříže; Sergej Alexandrovič Mako (1885–1953), přišel do Prahy z francouzského Nice v roce 1923, ale až do poloviny třicátých let, kdy se vrátil na Azurové pobřeží, se pohyboval mezi Československem a Francií; či Nikolaj Vasiljevič Zareckij (1876–1959), který v emigraci působil nejdříve v Cařihradu, od roku 1921 v Berlíně, po deseti letech se přestěhoval do Prahy a až po únorovém převratu se usadil ve Francii.

Ruská meziválečná emigrace zároveň nepředstavuje roztroušené ostrůvky ruských menšin, ale daleko spíše síť komunit, mezi kterými existovaly četné kontakty. Ani pro výtvarnou scénu nehrály hranice mezi evropskými zeměmi – dokud to politická situace dovolovala – velkou roli a jak výstavy ruského umění, tak noviny a časopisy informující o kulturním

² Lahoda, Vojtěch: Proměny modernismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2)*. Eds. Idem, Mahulena Nešlehová, Marie Platovská (et al.). Academia, Praha 1998, s. 101–145, cit. s. 138.

dění ruské emigrace měly nejčastěji širší záběr než jen rámec jedné z hostitelských zemí.³ Mezistátní charakter měly i sbírky zaměřené na ruské umění, které vznikaly v meziválečné Praze: jak kolekce Slovanského ústavu, tak fondy Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavi, ale i expozice ruského sálu Karáskovy galerie. Všechny tři se snažily různými cestami zachytit výtvarné dění „ruského zahraničí“ jako celku, nedělitelného na země, v nichž zastoupení výtvarníci pobývali. Podobně i skupina Skythové, jíž je věnována jedna z následujících kapitol, během své krátké existence integrovala jak autory a autorky žijící v Praze, tak i několik osobností působících ve Francii, a to včetně jednoho z „pilířů“ umění ruské emigrace Borise Dmitrijeviče Grigorjeva (1886–1939).

Pro popis celého fenoménu tak není zcela uspokojivá ani perspektiva dějin ruského umění, po dobu existence Sovětského svazu přenesených do zahraničí – která dominuje významné části rusko-jazyčného bádání –, ani pohled lokálních kulturních scén, v nichž aktivity emigrace zaujímají místo periferního a menšinového jevu. Jako funkčnější se ukázalo sledování kulturních transferů v geograficky úzce vymezeném prostoru meziválečné Prahy. Coby relevantní nástroj pro uchopení celého tématu se pak jeví zaměření na v té době se formující institucionální rámce: umělecké sbírky a výstavy ruského umění představovaly platformu pro formulaci obsahu samotného pojmu ruského umění v emigraci a pro stanovování pozic v rámci vlastních i cizích kulturních tradic.

Z příkladů sbírek a výstav, diskutovaných dále v textu, je zřejmé, že jejich koncepce, zacílené na zachycení výtvarné tvorby autorů v emigraci, pracovaly leckdy s již dříve ustanoveným kulturním kánonem, který ani v meziválečném období neopouštěl kult generace časopisu *Mir iskusstva*, či – jinými slovy – setrval na konformních pozicích ruského modernismu při systematickém opomíjení „levých“ avantgard, tj. těch uměleckých projevů, které se například z pohledu takových autorů, jako byl výtvarný kritik a básník Sergej Makovskij, kompromitovaly s revolučními událostmi. Na druhou stranu je ale u nich (především v případě Archivu a sbírky slovanského umění Slovanského ústavu a Ruského kulturně-historického muzea) patrná v prvé řadě kvantitativní snaha směřující k

³ Charakteristický je v tomto ohledu popis berlínského ruského knihkupectví v románu *Dar* Vladimira Nabokova, jehož hrdina zde listuje pařížskými a varšavskými rusko-jazyčnými periodiky, a kde „se člověk mohl nahnout nad bahniskem sovětských novin, nad peklem nudy, a dokonce se pokusit rozluštit všechny ty zkratky, tu trýznivou tlačenici velkých, přes celé Rusko jako na porážku převážených písmen [...]“ (Nabokov, Vladimir: *Dar*. Paseka, Praha – Litomyšl 2007 (překlad Pavla Dominika), s. 195).

vytvoření až encyklopedického přehledu o všech výtvarně činných osobnostech v emigraci, při níž často ustupovala hodnotící kritéria do pozadí.

Popisované sbírky se staly také ohnisky kontaktů osobností emigrace v různých zemích a příležitostmi pro reflexe vztahů mezi ruskou komunitou a místním prostředím. V těchto vztazích teprve vyvstávají otázky, které je možné klást nad celým tématem a které stojí v různých obměnách v pozadí následujícího výkladu: jakým způsobem odrážela samotná výtvarná produkce ruských umělců-exulantů skutečnost pobytu v emigraci? Jak pracovali s obecnějšími odkazy na – místním divákům srozumitelné – prvky ruské kultury? Jaký vztah panoval mezi místní reflexí ruské předrevoluční umělecké scény a očekáváním návaznosti v pracích porevoluční emigrace?

1.1/ Dosavadní výzkum

Společenství lidí, kteří se v důsledku událostí v porevolučním Rusku ocitli v zahraničí, je označováno různými termíny, které nesou odlišné konotace. Mezi nejčastěji používanými pojmy *exil* a *emigrace* je hranice, která v rámci následujícího výkladu hraje jen minimální roli, a v textu si dovoluji je používat víceméně jako synonyma: *exil* označuje stav vyhnanství či vykazání, nejčastěji z politických důvodů – oproti *emigraci*, která popisuje obvykle trvalé opuštění země a život mimo ni, přičemž oproti *exilu* nezdůrazňuje tento termín nedobrovolnost celého procesu. Interpretačně zatíženější je pak termín *diaspora*, odkazující k židovské kultuře jako určitému modelu pro budoucí existenci ruských kulturních tradic navzdory odtržení od původní vlasti.⁴ Často užívané označení emigrace slovem *izgnaniye* (vyhnanství, např. v jedné z knih o ruské emigraci v Československu z roku 2008 *Dom v izgnanii. Očerki russkoj emigracii v Čechoslovakii 1918–1945*) mohlo coby zjevná biblická aluze odkazovat na předrevoluční Rusko jako ztracený ráj a sloužit jako prostředek pro nostalgické projekce.

S představou přeložení vývoje ruské kultury po vzniku Sovětského svazu do emigrace souvisí především označení celého fenoménu výrazem *zarubežnaja Rossija* (zahraniční Rusko), které se v různých jazykových mutacích objevuje od druhé poloviny dvacátých let (např. v titulu knihy Hanse von Rimschy *Russland jenseits der Grenzen 1921–1926*,

⁴ Srov. např. kapitolu „Estrangement and Diaspora: The Jewish Model“ v: Slobin, Greta N.: *Russians Abroad. Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919–1939)*. Academic Studies Press, Boston 2013, s. 53–56.

vydané v roce 1927 v Berlíně), přes jednu z prvních publikací mapujících kulturní činnost ruské emigrace – *Zarubežnaja Rossija. Istorija i kul'turno-prosvetitel'naja rabota russkogo zarubež'ja za polveka (1920–1970)* (Zahraniční Rusko. Dějiny a kulturně-osvětová práce ruského zahraničí za půlstoletí (1920–1970) Pierra Kovalevského, vydaná na začátku sedmdesátých let v Paříži – až po recentnější práce, jako je jedna ze základních publikací věnující se meziválečné „ruské Praze“ *Russia Abroad. Prague and the Russian Diaspora 1918–1938* Catheriny Andreyev a Ivana Savického z roku 2004, základní práce Marca Raeffa *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, vydané v New Yorku v roce 1990⁵), či trojdílný petrohradský sborník *Zarubežnaja Rossija 1917–1939 gg.* (Zahraniční Rusko 1917–1939), který vycházel v letech 2000 až 2004.⁶ V postsovětském prostředí však převážil neutrálnější termín *russkoje* (resp. *rossijskoje*) *zarubežje* (ruské zahraničí), například v titulu dosud šestidílné řady vydávané Ruskou akademií věd *Russkoje zarubežje: Istorija i sovremennost'* (Ruské zahraničí: historie a současnost, od 2011). Tento termín označuje souborně celou pomyslnou komunitu lidí, pocházejících z Ruska a působících dočasně nebo trvale mimo Rusko kdykoliv od dvacátých let po dnešek. Jako takový je ze zavedených termínů zdaleka nejuniverzálnější, protože s ním není spojena ani nucenost exilu, ani definitivnost bytí v emigraci.

Výzkum specifického postavení prvorepublikového Československa v rámci tématu ruské porevoluční emigrace, který mohl začít stejně jako v celém východním bloku bez výraznějších omezení teprve se začátkem devadesátých let, přinesl vhled do řady aspektů činnosti komunity, jejíž struktura a postavení byly do velké míry ovlivněny mimořádně vstřícným postojem mladé republiky. Roli masivní a státem financované pomoci, známé pod označením Ruská pomocná akce, zdůrazňují právem všechny sekundární zdroje k tématu.⁷ Akce, probíhající od roku 1921 pod záštitou T. G. Masaryka, se stala zásadním

⁵ V ruském překladu byla kniha vydána o čtyři roky později jako: Раев, Марк: *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919–1939*, Прогресс-Академия, Москва 1994.

⁶ Podrobněji k této terminologii srov. např.: Mjør, Kåre Johan: *Reformulating Russia. The Cultural and Intellectual Historiography of Russian First-Wave Émigré Writers*, Brill, Leiden – Boston 2011, s. 31–33.

⁷ Ať už je to pilotní, ale dodnes základní čtyřdílný sborník kolektivu Václava Vebera *Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918–1945*, který vycházel na Filozofické fakultě UK mezi lety 1994 a 1996, až po novější rozsáhlý sborník *Russkaja akcija pomošči v Čechoslovakii. Istorija, značenie, nasledije* (Ruská pomocná akce v Československu. Historie, význam, odkaz) z roku 2012, sestavený Lukášem Babkou a Igorem Zolotarevem. Obecný přehled o historii ruské emigrace v meziválečném Československu poskytují kromě výše zmíněných publikací především kniha Jeleny Pavlovny Serapionovy *Rossijskaja emigracija v Čechoslovackoj respublike (20-30-je gody)* (Ruská emigrace v Československé republice (20. – 30. léta)) z roku 1995, kapitola *Prag: das russische Oxford* Zdeňka Sládka v publikaci Karla Schlögela *Der grosse Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941* (1994) či studie Eleny Chinyayevy *Russians outside Russia. The Émigré Community in Czechoslovakia 1918–1938* z roku 2011. Karl Schlögel

momentem, který umožnil vznik mj. bohaté struktury vzdělávacích a vědeckých institucí a dovolil jednak mladým exulantům dokončit vzdělání v ruštině a ukrajinštině, jednak specialistům v řadě oborů pokračovat v práci přerušené revolučními událostmi.⁸

Stávající bádání o činnosti ruského exilu na poli výtvarného umění zatím obvykle setrvává u dělení tématu na umělecké scény jednotlivých zemí: z existující literatury je zřejmé, že snaha o celkovější syntézu (u Andreje Tolstého, Dmitrije Severjuchina a dalších) často naráží na relativně malou obeznámenost s místním kontextem a vede často k řadě nepřesných zobecňujících soudů i mylných tvrzení. Typicky tak například Andrej Vladimirovič Tolstoj ve své rozsáhlé, bohatě ilustrované a informativní publikaci *Chudožniki ruskoj emigracii* (Umělci ruské emigrace)⁹ v kapitole věnované „ruské Praze“ může dojít k zjednodušujícímu závěru, že „emigrantská tvůrčí komunita žila nadále ve

je ostatně i autorem základní publikace o „ruském Berlíně“ (*Das Russische Berlin: Ostbahnhof Europas*. Carl Hanser Verlag, München 2007). Mimořádně cennou excerpce z řady primárních zdrojů představují dvoudílná *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice* z roku 2000, sestavená kolektivem Ljubov Běloševské, a publikace *Dokumenty k dějinám ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice (1918–1939)*, sestavená rovněž Ljubov Běloševskou a Zdeňkem Sládkem v roce 1998. Výzkum v řadě dílčích oblastí pomohl zmapovat několik sborníků, věnovaných emigraci v ČSR, zmiňme alespoň pilotní objemnou dvoudílnou publikaci, vydanou péčí Národní knihovny v roce 1995: *Russian, Ukrainian and Belorussian Emigration between the World Wars in Czechoslovakia. Results and Perspectives of Contemporary Research. Holdings of the Slavonic Library and Prague Archives* = *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами: результаты и перспективы исследований: фонды Славянской библиотеки и пражских архивов*, která poskytla první představu o tematickém rozpětí budoucího výzkumu. Ze zahraničních projektů je kromě výše zmíněných publikací třeba zmínit ještě přinejmenším řadu sborníků z konferencí pořádaných Informačně-kulturním centrem „Ruská emigrace“ pod názvem *Nansenovskije čtenija* (Nansenovská čtení, od 2008), odkazující k osobnosti norského polárníka a diplomata Fridtjofa Nansena (1861–1930), jenž na půdě Společnosti národů prosadil vydávání průkazu totožnosti a cestovního dokladu osobám bez státní příslušnosti (tzv. Nansenův nebo Nansenovský pas), který v meziválečném období usnadnil situaci mnoha ruským emigrantům. Podrobnější výzkum pomohl v posledních desetiletích zmapovat řadu aspektů československého kontextu tématu emigrace z bývalého ruského impéria: jedná se například o docenění významu ukrajinské kulturní emigrace (nejnověji v encyklopedii Oksany Pelenské *Ukrajina poza Ukrajinou: encyklopedyčnyj slovnyk mystec'koho, kul'turnoho i hromads'koho žyttja ukrajins'koji emihraciji v mizhojennij Čechoslovaččyni (1919–1939)* (Ukrajina mimo Ukrajinu: encyklopedický slovník uměleckého, kulturního a společenského života v meziválečném Československu (1919–1939) z roku 2019 či v aktuálním přehledu Nadi Zavorotné *Scholars in Exile. The Ukrainian Intellectual World in Interwar Czechoslovakia* (University of Totonto Press, Toronto – Buffalo – London 2020)), edici dokumentů k běloruské emigraci v publikaci Daniely Kolenovské a Michala Plavce (*Běloruská emigrace v meziválečném Československu. Studie a dokumenty: sociopolitický aspekt*, Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, Praha 2017), nebo rozkrývání bolestivého tématu únosů ruských emigrantů do Sovětského svazu (zejména Vladimír Bystrov v knize *Z Prahy do Gulagu, aneb Překáželi*, Bystrov a synové, Praha 1999). Z literárního života pražské ruské emigrace se největší pozornosti dostalo – kromě básničky Mariny Cvetajevy – skupině Skit poetov (Poustevna básníků) v knize Ljubov Běloševské *„Skit“ Praga 1922–1940* (Poustevna Praha 1922–1940), vydané moskevským nakladatelstvím Russkij put' v roce 2006.

⁸ Na státní pozvání přišel do Prahy ostatně i historik umění a byzantolog Nikodim Pavlovič Kondakov (1844–1925), kterému věnoval pozornost zejména Ivan Foletti v publikaci *From Byzantium to Holy Russia. Nikodim Kondakov (1844–1925) and the Invention of the Icon* (italsky 2011, anglicky 2017)) a jehož práci dále rozvíjel proslulý Archeologický institut N. P. Kondakova.

⁹ Толстой, Андрей: *Художники русской эмиграции*. Издательство „Искусство XXI век“, Москва 2005.

svém vlastním, uzavřeném světě.“¹⁰ Tolstoj zde sice jmenuje jak výstavu ruského umění v Clam-Gallasově paláci v roce 1935 – kterou na základě dobově podmíněné knihy Vladimíra Fialy *Russkaja živopis v sobranijach Čechoslovakii* (Ruské malířství v československých sbírkách)¹¹ z roku 1974 popisuje jako dílo organizátorů, kteří „neměli dostatečné zkušenosti s profesionálním výběrem obrazů“¹² –, tak i výstavy dalších ruských umělců žijících jinde v Evropě, jakožto i vznik Ruského kulturně-historického muzea, celkově však v jeho textu absentuje uvedení popisovaných jevů jak do místních kontextů, tak do souvislostí umění „ruského zahraničí“. Podobně i jinak vynikající Severjuchin poněkud tápe v místních souvislostech, když například umisťuje – chybně – výstavy Svazu ruských umělců v Československu do Karáskovy galerie.¹³ Faktograficky vyloženě nespolehlivý je pak Andrej Tolstoj v citované knize, když například vedoucího Ruského kulturně-historického muzea Valentina Bulgakova vysílá na několik pracovních cest do Paříže (ve skutečnosti zde byl v souvislosti s akviziční činností muzea jen jednou) nebo umisťuje do této instituce v roce 1937 výstavu malíře Filippa Maljavina (která se neuskutečnila).¹⁴

Základním a spolehlivým informačním zdrojem k tématu ruské výtvarné emigrace v Československu tak zůstává především příslušná kapitola knihy Sergeje Porfirjeviče Postnikova (1883–1965) *Russkije v Prage 1918–1928 gg.* (Rusové v Praze 1918–1928)¹⁵ z pera historika umění Nikolaje Artěmjeviče Jeleněva (1894–1967). Stejně jako je celá Postnikovova kniha, vydaná k desátému výročí vzniku republiky a přinášející souhrn všech významných aktivit ruské emigrace do roku 1928, stále platným zdrojem informací k ruské

¹⁰ „Обозревая деятельность основных групп русских художников в Праге [...], можно прийти к выводу: только что охарактеризованные явления и процессы слабо затронули эмигрантское творческое сообщество, которое продолжало жить в своем собственном, достаточно замкнутом мире.“ (Ibidem, s. 70).

¹¹ Фиала, Владимир: *Русская живопись в собраниях Чехословакии*. Художник РСФСР, Ленинград 1974.

¹² „Как отмечают историки искусства, экспозиция была довольно неровной и включала то, что было доступно составителям, которые не обладали достаточным опытом профессионального отбора экспонатов.“ (Толстой, Андрей: *Художники русской эмиграции*, s. 71).

¹³ Северюхин, Дмитрий: *Русская художественная эмиграция 1917–1939*. Издательство имени Н. И. Новикова, Санкт-Петербург 2003, s. 51.

¹⁴ Толстой, Андрей: *Художники русской эмиграции*, s. 76–77.

¹⁵ Постников, Сергей: *Русские в Праге 1918–1928 г.г.* Воля России, Прага 1928 (reprint: Národní knihovna v Praze, Praha 1995). Paměti Sergeje Postnikova věnovala Anastazie Kopřivová svoji recentní knihu *Najti přijut, ostavit' sled...* (Najít útočiště, zanechat stopu..., 2018), sborník textů pokrývajících širokou škálu dílčích témat emigrantského života. Kopřivová je také autorkou několika dalších stručných, ale velmi užitečných publikací vydaných Slovanskou knihovnou: adresáře *Ruská, ukrajinská a běloruská emigrace v Praze* (1995, 1999) a knih *Střediska ruského emigrantského života v Praze 1921–1952* (2001) a *Ruští emigranti ve Všenorech, Mokropsech a Černošicích (20. a 30. léta XX. století)* (rusky 2000, česky 2003).

emigraci v Československu jako takové, představuje i Jeleněvova kapitola věnovaná výtvarnému umění dobově autentické svědectví autora zasvěceného jak do problematiky dějin ruského umění, tak i majícího vzhled do místní kulturní scény. Jeleněv zde poměrně vyváženě popsal vyznění a dosah výstav ruských výtvarníků žijících jinde než v Československu (za vrcholy ruského uměleckého života v Praze tak považuje přehlídky Borise Grigorjeva v roce 1926 a Ivana Bilibina o rok později) i činnost autorů pobývajících v Praze. Ačkoli vyšla kniha *Russkije v Prage* už v roce 1928, zůstala zároveň poslední komplexní a podrobnou zprávou o ruské emigrantské komunitě (a to i té výtvarné) v meziválečném období, a vzhledem k politickému vývoji i na mnoho dalších let.

Jakkoli do konce osmdesátých let nemohla být věnována pozornost tématu emigrace jako takové, neplatilo to pro zaměření na jednotlivé ruské (a ukrajinské) exilové autory.¹⁶ Kromě výstavy ukrajinského malíře a jedné z klíčových postav pražského Ukrajinského studia výtvarných umění (Ukrajinské akademie) Ivana Kulce v roce 1980 ve východoslovenském Svidníku, k níž vyšel katalog s textem Mileny Slavické, to byl opět zejména Grigorij Musatov, kterému byla věnována pozornost prakticky konstantně, s výstavami (posmrtnými) v letech 1943, 1946, 1959, 1970, 1981-82 a 1983, přičemž to byla opět Milena Slavická, která se zasloužila do značné míry o zachování obecného povědomí o tomto besedním malíři.¹⁷

¹⁶ Jelena Jakovleva (Яковлева, Елена: К вопросу о художественном наследии русской эмиграции. In: *Зарубежная Россия 1917–1945, Книга 3*. Eds. Владимир Черняев (et al.). Лики России, Санкт-Петербург 2004, s. 333–338, cit. s. 336–337) jmenuje řadu výstav výtvarníků-emigrantů v sovětském období: v padesátých letech navrátilců do SSSR, jako byli Bilibin či Šuchajev, od šedesátých let ale i těch, kteří zůstali v emigraci, mezi nimi Zinaidy Serebrjakovy, Mstislava Dobužinského, Filippa Maljavina, Konstantina Somova či Alexandra Benoise. Jakovleva uvádí, že už od padesátých let přibývaly do sovětských sbírek pozůstalosti a dary řady umělců emigrace, např. v roce 1988 získala Třeťjakovská galerie olbřímí pozůstalost Michaila Larionova a Natalie Gončarovy.

¹⁷ Grigoriji Musatovovi se dlouhodoběji věnuje několik badatelek: především jekatěrinburská historička umění Daria Kostina (Костина, Дарья: „Подслушанный голос усмешливой мечты“: неопримитивизм в живописи Григория Мусатова 1920-х гг. *Известия Уральского Федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки*, 2015, č. 4, s. 33–46. – Eadem: Reflections and Interpretations of Photography and Poster Design in Grigory Musatov's Paintings in the late 1920s and early 1930s. *Umění* 65, 2017, č. 2, s. 140–149. – Galeeva, Tamara – Eadem: Russian Emigre Artists Boris Grigoriev and Grigory Musatov and 1920s-1930s Prague: Between „Russian Exoticism“ and Western Modernism. *Centropa* 13, 2013, September, s. 227–240). Musatovovi byla věnována i rigorózní práce Barbory Klímové (*Grigorij Musatov* (rigorózní práce), Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, 2007), jejíž přínos je mj. v důkladném zmapování malířovy tvorby v institucionálních i soukromých sbírkách a odlišení četných falz Musatovovi připisovaných, které se nacházejí i v řadě městských a krajských galerií). Autory dalších prací věnovaných Grigoriji Musatovovi jsou především Anatole Jahovsky (*Grigorij Musatov. Anti-surrealismus*. František Richter, Praha 1931), Milena Slavická (např. *Grigorij Musatov (1889–1941). Výběr z malířského díla* (katalog výstavy). Galerie hlavního města Prahy, květen – červenec 1983, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1983), Danuše Kšicová (Poezie malířství. Grigorij Musatov. In: Eadem: *Od moderny k*

Soustavnější snahy zmapovat ruskou výtvarnou scénu meziválečného Československa jsou tak spojeny v podstatě až s nedávnou minulostí, ale i tak se dosud jedná o víceméně fragmentární mapování vrstevnaté problematiky. Tématu ruské sbírky Karáskovy galerie – tj. kolekce uložené dnes v uměleckých sbírkách Památníku národního písemnictví – se již dříve dotkla Rumjana Dačeva, do jejího spektra zájmu se však nedostala část expozice Karáskovy galerie, sestávající ze státních zápůjček, která se jeví neopomenutelná jak pro sledování vývoje koncepce galerie coby slovanské obrazárny, tak i pro celistvější představu o vyznění expozice „ruského sálu“ básnickovy galerie.¹⁸ Sbírce pražského Slovanského ústavu, kterou Jiří Karásek pokládal za nežádoucí projekt oslabující význam expozice jeho galerie, se věnovala v několika textech Julie Jančárková,¹⁹ a ačkoli ponechala stranou místní diskuze o potřebě sbírek a expozic slovanských autorů, tj. právě ta témata, v nichž lze odděleně se formující sbírky usouvztažnit, je autorčin výzkum cenný právě i pro důkladné zmapování dochovaných děl z původní sbírky Slovanského ústavu. Z té ostatně jistá část našla později útočiště v Galerii výtvarného umění v Náchodě, jejíž

avantgardě: rusko-české paralely. Masarykova univerzita, Brno 2007, s. 389–409) a Julie Jančárková (Янчаркова, Юлия: Художник сам себе закон, *Новый журнал* (Нью-Йорк), 2001, č. 224, s. 198–208), která též připravila k publikaci vzpomínky Musatovovy dcery Nory (Musatova, Nora: Grigorij Musatov (Vzpomínky na mého otce). Úryvky. In: *Воспоминания, дневники, беседы (русская эмиграция в Чехословакии)*, Кн. 1, = *Vzpomínky, deníky, vyprávění (ruská emigrace v Československu)*, Sv. 1. Ed. Любовь Белошевская. Slovanský ústav AV ČR, Praha 2011, s. 217 – 250).

¹⁸ V roce 1999 vydal PNP soupis děl ruských a ukrajinských výtvarníků ve sbírce Karáskovy galerie v publikaci *Ruská a ukrajinská meziválečná emigrace ve fondech Památníku národního písemnictví*. Dále přinesla autorka zprávu o výtvarnících-emigrantech zastoupených v Karáskově galerii v katalogu výstavy *Sen o říši krásy* (Dačeva, Rumjana: Slovanská galerie. In: *Sen o říši krásy. Sbirka Jiřího Karáska ze Lvovic = Dream of the empire of beauty. The collection of Jiří Karásek of Lvovice*. Obecní dům – Tigris, Praha 2001, s. 212–244). Ke kontaktům mezi Jiřím Karáskem ze Lvovic a ruskými a ukrajinskými výtvarníky působícími v Praze viz též: Hauser, Jakub: Výtvarníci ruské a ukrajinské meziválečné emigrace a slovanská galerie Jiřího Karáska ze Lvovic. *Umění* 63, 2015, č. 4, s. 307–322.

¹⁹ Янчаркова, Юлия: *Историк искусства Николай Львович Окунев (1885–1949): жизненный путь и научное наследие*. Peter Lang, Frankfurt am Main 2012. – Eadem: Н. Л. Окунев. Архив и галерея славянского искусства. In: *Российские ученые-гуманитарии в межвоенной Чехословакии: сборник статей*. Ed. Марина Досталь. Институт славяноведения РАН, Москва 2008, s. 140–147. – Eadem: Nikolaj Okunev und die „Erste historische Ausstellung russischer Malerei und Plastik (18.–20. Jh.)“ in Prag. In: *Die russische Diaspora in Europa im 20. Jahrhundert: Religiöses und kulturelles Leben*. Eds. Adelbert J. M. Davids, Fedor B. Poljakov. Peter Lang, Frankfurt am Main 2008, s. 215–234. – Eadem: Архив и галерея славянского искусства при Славянском институте в Праге. Подробности организации. In: *Павел Федотов: Феномен личности в контексте времени*. Ed. С. С. Степанова. – *Валентин Серов и русская культура XIX- начала XX века*. Eds. О. Д. Атрошенко, Л. И. Иовлева. – *Сергей Тимофеевич Коненков: Скульптура XX века*. Eds. С. П. Домогацкая, Л. И. Иовлева. – *Русский культурно-исторический музей в Праге: Творческое наследие русского зарубежья – часть отечественной культуры XX века*. Ed. М. И. Лисаковская (Материалы научных конференций). Государственная Третьяковская Галерея, Москва 2016, s. 539–558.

ruskou sbírku, budovanou od druhé poloviny šedesátých let, Jančárková kriticky zhodnotila v katalogu z roku 2015.²⁰

Dosavadní texty o malíři Sergeji Makovi a skupině Skytové²¹ byly také zaměřeny spíše na místní reflexi tvorby iniciátora skupiny, nepokoušely se však komplexněji popsat úlohu Borise Grigorjeva v rámci skupinových aktivit, resp. jeho účasti na výstavě ve Francouzském ústavu v roce 1932, ani uvést vznik skupiny Skytové do souvislosti s Makovou pedagogickou činností na Ukrajinském studiu výtvarných umění v Praze. Z témat, která sledují následující kapitoly, se jako dosud nejzpracovanější jeví sbírka Ruského kulturně-historického muzea, které byla věnována v roce 2015 samostatná výstava v moskevské Státní Tret'jakovské galerii – a při té příležitosti byla kromě vydání reprezentativního výstavního katalogu²² uspořádána konference²³ věnovaná muzeu, které rozvíjelo činnost od poloviny třicátých let ve Zbraslavském zámku.²⁴ Zároveň je právě zbraslavské ruské muzeum tématem, které je dosud uchopováno z mého pohledu nejproblematictější způsobem: zejména výklad vyvezení kolekce, vzniklé v třicátých letech v Praze, do Sovětského svazu jako jejího „návratu“²⁵ do vlasti v textech Iriny Vasiljevny Ščeblyginy je příznačnou ukázkou konceptu založeného na zdůrazňování jednoty a nedělitelnosti ruské kultury, vedoucí obecně k zplošťování komplexní

²⁰ Jančárková, Julie: *Ruská malba, kresba a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Arbor vitae, Řevnice — Galerie výtvarného umění v Náchodě, Náchod — Slovanský ústav AV ČR, v. v. i., Praha 2015.

²¹ Hauser, Jakub: „Jsme Skythové – jsme Asiaté my...“ Eurasijství a umění meziválečné emigrace ze Sovětského svazu. Sergej Mako a skupina Skify. *Umění* LVII, č. 2, 2009, s. 172–184. – Idem: Steppe-ing into Prague's shoes: Russian and Ukrainian exile artists in search of their nomadic identity in Prague during the interwar period. *Centropa* XIII, September 2013, s. 212–226. – Idem: Exiled Russian and Ukrainian Artists in Prague during the Interwar Period. *Experiment. A Journal of Russian Culture*, 2017, č. 1, s. 127–141.

²² *Сохранить для России: к 80-летию Русского культурно-исторического музея в Праге*. Государственная Третьяковская галерея, Москва 2015. Zde jsou reprodukovány i veškeré dohledané materiály z tehdejších výtvarných sbírek muzea. Srov. též recenzi: Hauser, Jakub: Andrej Vladimirovič Tolstoj – Irina Vasiljevna Ščeblygina – Elena Michajlovna Bukrejeva, *Sochranit' dlja Rossii. K 80-letiju Russkogo kul'turno-istoričeskogo muzeja v Prage* (recenze), *Umění* LXIV, 2016, s. 436–438.

²³ Павел Федотов: *Феномен личности в контексте времени*. Ed. С. С. Степанова. – Валентин Серов и русская культура XIX- начала XX века. Eds. О. Д. Атрощенко, Л. И. Иовлева. – Сергей Тимофеевич Коненков: *Скульптура XX века*. Eds. С. П. Домогацкая, Л. И. Иовлева. – *Русский культурно-исторический музей в Праге: Творческое наследие русского зарубежья – часть отечественной культуры XX века*. Ed. М. И. Лисаковская (*Материалы научных конференций*). Государственная Третьяковская Галерея, Москва 2016.

²⁴ Historii výtvarné sbírky muzea při větším důrazu na místní souvislosti a archivní fondy sleduje můj článek „Co kde mezi ruskou emigrací zůstalo krásného, to vše sem pietně sneseno.“ *Výtvarná sbírka Ruského kulturně-historického muzea*. *Umění* LXVII, 2019, č. 1–2, s. 26–46. Poslední kapitola přítomného textu představuje rozšířenou verzi této stati.

²⁵ Щеблыгина, Ирина: Художественная коллекция Русского культурно-исторического музея в Праге. История возвращения. In: Павел Федотов: *Феномен личности в контексте времени*, s. 483–501.

problematiky kulturních aktivit emigrace, a v tomto konkrétním případě i k politováníhodné redukci zájmu o činnost iniciátora pražského ruského muzea Valentina Fjodoroviče Bulgakova na poválečné vyvezení sbírky muzea do Moskvy jako vrcholu jeho pražského působení.

Následující kapitoly se tak nesnaží primárně prohloubit a zpřesnit faktografickou bázi jednotlivých podtémat. Usilují daleko spíše o překlenutí izolované pozornosti, která jim byla dosud věnována, o nalezení těch momentů, v nichž dochází k jejich prolínání, a vystižení specifik lokální perspektivy v reflexi umělecké produkce ruských výtvarníků. Pro uvedení do problematiky konkrétních sbírek a výstav, kterými se zabývají kapitoly věnované postupně Karáskově galerii, sbírce Slovanského ústavu, výstavám skupiny Skytové a výtvarné kolekci Ruského kulturně-historického muzea – tj. tomu, co lze považovat za převážnou část nejvýraznějších jevů a událostí v kulturním provozu „ruské Prahy“ meziválečného období –, sleduje následující text postupné štěpení ruské výtvarné scény na sovětskou a „zahraniční“, které se odehrávalo po větší část dvacátých let, a vývoj obsahů, které byly vkládány do představ o ruském umění v prostředí porevoluční emigrace. Samostatná kapitola je věnována otázce, jak bylo vnímáno ruské umění v česko-jazyčném prostředí před příchodem exilové vlny začátku dvacátých let a jakou roli zde sehrála kontinuita vývoje ruského umění mimo Rusko. Specifikum Prahy na mapě ruských exilových center spočívá mj. i v dobové snaze podtrhnout vztah místního prostředí k tradicím ruského umění na základě přežívajících představ o prospěšnosti pěstování kontaktů mezi slovanskými národy. Tento motiv – ačkoli není záměrně adresován – se vrací bezděčně ve všech pojednávaných tématech.

02/ „Takové obrazy by v Rusku vzniknout nemohly.“

(Igor Grabar, *Umění ruské emigrace*, 1924)

/Konstituování výtvarné scény „ruského zahraničí“/

V široce akceptovaném pojetí kulturních dějin ruské emigrace je zakotvena představa rozštěpení ruské kultury po revolučních událostech a občanské válce začátku dvacátých let: rozdělení na kulturní scénu rozvíjející svoji činnost mimo Rusko a tu, která (v jakkoli složitých podmínkách) pokračovala v existenci v sovětském Rusku. Ačkoli by se zdálo, že je zřejmá hranice mezi „uměním ruské emigrace“ – tj. tvorbou autorů, kteří byli donuceni opustit Rusko v důsledku revolučních událostí a následných podmínek v rodícím se sovětském Rusku – a „uměním ruského zahraničí“ – tedy působením všech osobností ruského původu, které se ocitly mimo Rusko v prakticky jakékoli fázi svých tvůrčích drah nebo dějinného vývoje – ve skutečnosti je užívání těchto pojmů leckdy poměrně rozvolněné. Prvním termínem – tj. *Chudožniki russkoj emigracii* (Výtvarníci ruské emigrace) pojmenoval svoji rozsáhlou syntézu z roku 2005 ruský historik umění Andrej Vladimirovič Tolstoj, přičemž do ní zahrnuje pod umění ruské emigrace i autorky a autory, kteří působili mimo Rusko v řadě případů i mnoho let před říjnovou revolucí. Druhý termín naopak zvolili autoři dnes základního zdroje informací k celému tématu, internetové encyklopedii *Iskusstvo i architektura russkogo zarubežja*,²⁶ který navázal na dřívější biografický slovník *Chudožniki russkogo zarubežja 1917–1939* z roku 1999 (Výtvarníci ruského zahraničí 1917–1939)²⁷ a jenž vznikl od začátku osmdesátých let.²⁸ Jeden z jeho iniciátorů, Dmitrij Jakovlevič Severjuchin, tak vedle encyklopedie, která mapuje ruskou diasporu v celé její šíři, se v knize *Russkaja chudožestvennaja emigracija* (Ruská výtvarná emigrace) z roku 2003 věnuje kritickému vymezení tématu výtvarné emigrace v měnící se situaci v průběhu dvacátých a třicátých let, kdy byly s upevněním stalinské diktatury v závěru druhé dekády strženy „vratké mosty, vybudované mezi diasporou a Ruskem na začátku dvacátých let“.²⁹ V závislosti na vývoji v sovětském Rusku se tak neproměňovala jen situace emigrantské komunity jako takové, ale i obsahy pojmu „ruské umění“; jinými slovy, sovětská činitelé – a sovětské instituce – sehrávali různé role v kulturním provozu

²⁶ *Искусство и архитектура русского зарубежья* [on-line: <https://arttr.ru/>].

²⁷ *Художники Русского Зарубежья 1917–1939: биографический словарь*. Eds. Олег Лейкин, Кирилл Махров, Дмитрий Северюхин. Нотабене, Санкт-Петербург 1999.

²⁸ Северюхин, Дмитрий: *Русская художественная эмиграция 1917–1939*, s. 9–10.

²⁹ *Ibidem*, s. 14.

ruské komunity v západním prostředí, a to zejména v první polovině dvacátých let prostřednictvím zahraničních výstav ruského umění. Co tedy spojovalo umělce ruského původu meziválečného období žijící mimo Rusko? Byl to styl, volba motivů, návaznost na specifické výtvarné tradice? Nebo jen účast na týchž výstavách ruského umění na Západě? A jak spolehlivě je možné načrtnout hranici mezi „uměním ruské emigrace“ a výtvarnou produkcí „ruského zahraničí“?

Dominantní diskurz v tomto směru – reprezentovaný například výše zmíněným Andrejem Tolstým – je založen na přesvědčení o umění „ruské emigrace“ jako fenoménu, který je možné sledovat coby samostatný a paralelně se rozvíjející proud, který se po třičtvrtě století opět mohl sblížit s děním v Rusku a tím byla ukončena jeho oddělená a samostatná existence.³⁰ V přístupu Andreje Tolstého se tak rozdíl mezi ruskou emigrací a „ruským zahraničím“ zcela stírá a cílem mapování výtvarných aktivit původem ruských autorů mimo Rusko je především jejich pomyslný návrat do dějin ruského umění. Příznačný, jakkoliv už spíše extrémní, je v tomto ohledu přístup historičky umění Mariny Leonidovny Magidovič, která ve stati *Svoj ili čужoj. Problema nacional'nogo v iskusstve (na primere tvorčestva russkich chudožnikov v Pariže)* (Vlastní nebo cizí. Problém národnosti v umění (na příkladu tvorby ruských umělců v Paříži))³¹ hledá argumenty pro to, aby se i autoři jako Marc Chagall či Chaim Soutine vrátili do ruského kontextu, protože „jsou oba odchováni ruskou realitou a neměli by tedy být považováni za židovské či francouzské, nýbrž za ruské umělce [...]“. Autorka vysvětluje svoji pozici mj. tvrzením, že „[p]ro tuto identifikaci je určující především emocionální atmosféra a zájem a pozornost upřená

³⁰ Tolstoj doslova tvrdí, že „vlivem známých historických okolností byl kdysi rozmanitý, ale jednotný tvůrčí proces prvních dvou desetiletí 20. století uměle přerušen a rozdělen na dva proudy, které existovaly nezávisle na sobě a téměř aniž by se vzájemně ovlivňovaly – jeden v Rusku a druhý – mimo něj, v emigraci. [...] Jejich paralelní existence trvala bezmála třičtvrtě století, na jehož konci se oba proudy znovu sblížily a v každém případě přestaly být něčím soběstačným a osamoceným.“ („Ведь в силу известных исторических обстоятельств некогда многообразный, но единый творческий процесс двух первых десятилетий XX в. был искусственно прерван и разъят на два потока, существовавших независимо друг от друга и почти не взаимодействовавших между собой – один в России, другой – вне ее, в эмиграции. [...] Их параллельное существование длилось не менее трех четвертей века, на исходе которого оба потока снова сблизились и, во всяком случае, перестали быть чем-то самодостаточным и обособленным.“ (Толстой, Андрей: Художественная жизнь русского зарубежья. In: *Очерки русской культуры: конец XIX – начало XX века. 3, Художественная жизнь*. Ed. Лидия Кошман. РОССПЭН, Москва 2016, s. 777–832, cit. s. 777). Tento koncept dočasně oddělených proudů jednotné ruské kultury před Tolstým rozvinul například už v roce 1956 Gleb Struve v New Yorku vydané publikaci *Russkaja literatura v izgnanii* (Ruská literatura ve vyhnanství, s. 9).

³¹ Магидович, Марина: Свой или чужой. Проблема национального в искусстве (на примере творчества русских художников в Париже). In: *Зарубежная Россия 1917–1945, Книга 3*. Eds. Владимир Черняев (et al.). Лики России, Санкт-Петербург 2004, s. 339–344.

k vnitřnímu světu prostého člověka,“ které podle ní představují uměleckou tradici sahající až k dílům Nikolaje Gogola.³²

Jakkoli je tedy lákavá představa, že bádání o ruské emigraci bylo po rozpadu SSSR konečně zbaveno ideologických tlaků,³³ je tato zřejmá snaha značné části současného rusko-jazyčného diskurzu zahrnout mj. tyto výtvarníky do kontextu ruského umění problematická právě tím, že s sebou nese opomenutí celé dynamiky vztahů k různým kulturním tradicím a místním kontextům a v krajních případech – jako u citovaného textu Magidovič – dokonce i jejich vyjmutí z dějin umění jiných zemí. Pro účely dalšího rozvíjení tématu se však jeví jako klíčový úkol problematizovat pojem „umění ruské emigrace“, respektive vysledovat, co bylo charakteristické pro vydělování „zahraniční“ výtvarné scény ve smyslu kontinuity vývoje ruského umění, přerušené kolapsem carského impéria, a do jaké míry docházelo k upevnění kulturního kánonu umění „ruského zahraničí“ či naopak ke ztrátě charakteristik, jednoznačně spojujících předrevoluční domácí výtvarnou scénu s meziválečnou zahraniční. Ve sledovaných procesech hraje svoji roli i sovětský diskurz, respektive jeho prolínání s konstituující se exilovou výtvarnou scénou. I několik zvolených příkladů ukazuje, jak nejednoznačný byl vztah sovětských představitelů k ruským výtvarným tradicím, a to ne – jak by bylo lze očekávat – od začátku třicátých let, ale už po celou druhou dekádu minulého století.

2.1/ Konstituování výtvarné scény „ruského zahraničí“

„Vypadalo to, že spisovatelé mávnutím kouzelného proutku přenesli své stoly z Arbatu do Auteuil, aniž z nich spadl jediný kalamář či tužka, a jako by se nechumelilo, pokračovali

³² „При всем том обоих [Шагала и Сутина – JH] взрастила русская действительность, и они должны считаться не еврейскими и французскими, а русскими [...] художниками, как и другие их современники, прошедшие такой же или почти такой путь. Данная идентификация определяется прежде всего эмоциональной атмосферой, а также интересом и вниманием к внутреннему миру простого человека. Эта художественная традиция восходит к Н. В. Гоголю, из Шинели которого, по выражению Ф. М. Достоевского, вышло все русское искусство. Метафоричность произведений Сутина и Шагала сродни жуковатогротескной метафоре гоголевских Вечеров на хуторе близ Диканьки и Портгетта. Вместе с тем эти художники внесли в русскую культуру присущую французской живописи выразительность цвета, динамику мазка, внутреннюю раскованность, бесстрашное обнажение собственного душевного мира.“ (Ibidem, s. 341)

³³ Jak si myslí například kunsthistorička Jelena Pantělejevna Jakovleva: Яковлева, Елена: К вопросу о художественном наследии русской эмиграции. In: *Зарубежная Россия 1917–1945, Книга 3*, Eds. Владимир Черняев (et al.), s. 333–338, cit. s. 334.

v psaní přesně tam, kde předtím skončili.³⁴ Těmito slovy popsal básník Vladislav Felicianovič Chodasevič (1886–1939) v roce 1933 situaci té části pařížské ruské literární emigrace, pro kterou byla charakteristická snaha zachovat kontinuitu s ruskou předrevoluční kulturou a jejíž kulturní kánon byl definován předrevolučními literárními tradicemi.³⁵ V perspektivě významné části exilové komunity zejména těch generací, jejichž postoje se formovaly ještě před odchodem za hranice, panovalo přesvědčení o ruské diaspoře jako pokračovatelce autentické kultury v kontrastu s tím, co se odehrávalo v sovětském Rusku – a to nejen v době, kdy ještě panovala naděje na brzký kolaps nového režimu a možnost návratu emigrace, ale i v letech po konsolidaci sovětského systému, kdy se pro exil stala otázka budoucích podob a cílů ruské kultury mimo Rusko ještě palčivější. Koncept emigrace jako „mise“ či „poslání“,³⁶ spojený s úsilím najít model pro zachování kolektivní identity ruské diaspory, měl dopad nejen na formování ruské exilové literatury a celou širší diskusi o kulturní identitě „ruského zahraničí“, ale i na výtvarnou produkci, respektive obsahy vkládané do pojmu „ruské umění“ a na očekávání s ním spojovaná.

Pohyblivá hranice mezi „ruskými umělci v zahraničí“, „ruskými expatrianty“ nebo – v případě nejdůležitější destinace meziválečné ruské emigrace – „francouzskými umělci ruského původu“ byla předmětem diskusí v samotné emigraci i v řadě textů sovětských autorů a u jednotlivých tvůrců pro ni bylo určující nejčastěji stylové vymezení spíše než generační příslušnost. Z pražské perspektivy – tj. z pohledu výstav a sbírek diskutovaných

³⁴ Cit. podle: Chodasevič, Vladislav: *Literatura ve vyhnanství* (1933). In: Idem: *Těžká lyra*. Eds. Petr Borkovec a Miluše Zadražilová. Opus, Česká Skalice 2003, cit. s. 188. (překlad Miluše Zadražilová). Poprvé vyšel text v pařížských novinách *Vozražděniye* na pokračování 27. dubna a 4. května 1933.

³⁵ Chodasevič zejména kritizuje neschopnost nalézt odpovídající literární vzorce pro novou situaci: exilová literatura podle něj „[n]edokázala do hloubky prožít svou vlastní tragédii a spíše začala uprostřed katastrofy hledat poklidné závěť v bouři. A na to také doplatila: převládl v ní duch pohody, poklidu, sebeuspokojení – prostě duch měšťácký.“ (Ibidem)

³⁶ Řadu více či méně programových textů na toto téma je možné najít i v tvorbě spisovatelů, jako byl Ivan Alexejevič Bunin (1870–1953) či Zinaida Nikolajevna Gippius (1869–1945): např.: Бунин, Иван: *Миссия русской эмиграции* (1924) [on-line: <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/missiya-emigracii.htm>, cit. 6. 5. 2019]. Ve stati *Naše prjamoe dělo* (Náš bezprostřední úkol, 1930) Zinaida Gippius apeluje na sjednocení snah celé komunity, protože „[J]e třeba nezapomínat na to nejdůležitější: jen v jednotě si národ i za hranicemi uchová svoji duši a tělo, pouze ve všeobecném spojení nehrozí emigrantům všech stavů, všech pokolení – starého i nového – žádné nebezpečí; především to nejhorší možné: nesplnění své povinnosti vůči vlasti“. („Твердо помнить надо самое главное: только в объединении сохранить зарубежный народ свою душу и тело; только в общем Союзе не страшны эмиграции всех состояний, всех поколений, - старого и нового, - никакие опасности; и первая из них самая страшная: не исполнить своего долга перед родиной.“ (Гиппиус, Зинаида: *Наше прямое дело*. In: Eadem: *Что делать русской эмиграции*. Родник, Париж 1930, s. 10–18, cit. s. 16)). Ke konceptu pobytu v emigraci jako kulturní mise v textech mj. Ivana Bunina, Zinaidy Gippius, Niny Berberovy či Vasilije Maklakova dále srov. například: Rubins, Maria: *Russian Parisians of the First Wave. Fragmented Identity in Exile*. In: *Loyalties, Solidarities and Identities in Russian Society, History and Culture*. Eds. Philip Ross Bullock, Andy Byford, Claudio Nun-Ingerflom (et al.). School of Slavonic and East European Studies UCL London, London 2013, s. 201–221).

v dalších kapitolách – byla za ruské umění častěji považována tvorba těch autorů a autorek, která vyjadřovala určitou kontinuitu s předrevolučními výtvarnými tradicemi a která tak byla uchopitelnější než například právě dílo „francouzských umělců ruského původu“ (Jacques Lipchitz, Chaim Soutine), nebo dokonce Vasilije Kandinského, spojovaného nejčastěji s německým prostředím.

Kontinuita – a to často v nezměněné podobě – s vlastními výtvarnými aktivitami v případě výtvarníků, kteří odešli do emigrace už jako etablované osobnosti, resp. často i coby klasici ruského modernismu (ne-li ještě dřívějších tradic realistické malby), a navazování na starší domácí výtvarné tradice i v případě řady mladších autorů a autorek – definovaly ve dvacátých a třicátých letech do značné míry kánon ruského umění mimo sovětské Rusko. Především výtvarníci okruhu skupiny Mir iskusstva se tak soustřeďovali často – slovy Dmitrije Severjuchina – „na znovuvybudování ztraceného duchovního světa“ a „obranu hodnot předrevoluční epochy“.³⁷ Tím se podle něj „často ocitali stranou mezinárodních uměleckých hnutí a byli odkázáni na opakování dříve vypracovaných vzorců“.³⁸ Mimo okruhy nositelů a uchovatelů předrevoluční kultury směřovala pozornost exilu nezřídka k umělcům etablovaným v západním prostředí v předválečných letech; jak upozornil John Bowlt, dokonce i v perspektivě nejprogresivnějšího pařížského rusko-jazyčného periodika *Udar* (1922–1923)³⁹ [1] zůstával kubismus nejaktuálnějším výtvarným směrem, čemuž odpovídala i volba ruských výtvarníků, kterým zde byla věnována pozornost:

„...estetickou orientaci charakterizovaly zaměření na Braquea, Deraina a Lhoteho a specifický výběr ruských umělců, tj. Jacquese Lipšice (nikoli Gaba) a Konstantina Těreškoviče (nikoli Kandinského)“.⁴⁰ Charakteristická je i klasifikace malíře Viktora Sergejeviče Barta (1887–1954), někdejšího účastníka moskevských výstav skupin Kárový

³⁷ „Деятельность мастеров старшего поколения в эмиграции была направлена на воссоздание утраченного духовного мира.“ (Северюхин, Дмитрий: *Русская художественная эмиграция 1917–1939*, s. 15).

³⁸ „Защищая ценности дореволюционной эпохи, русские мастера часто оказывались в стороне от международных художественных течений и обирали себя на повторение ранее выработанных штампов.“ (Ibidem).

³⁹ Vydávaný výtvarníkem a kritikem Sergejem Matvejevičem Romovem (1883 – 1939, vl. jménem Solomon Davidovič Roffman). V letech 1922 až 1923 vyšla jen čtyři čísla.

⁴⁰ „Even the most avant-garde of these journals – Sergei Romov’s *Udar* (Blow) of 1922–23 – advocated Cubism as the latest artistic development and completely ignored Constructivism and industrial design. Consequently, its aesthetic orientation was typified by its particular concentration on Braque, Derain, and Lhote and by its particular choice of Russian artists, i.e. Jacques Lipchitz (not Gabo), Constantin Tereshkovitch (not Kandinskij)“ (Bowl, John E.: *Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration*. *Art Journal* 41, No. 3, 1981, s. 215–221, cit. s. 219 [on-line: <http://www.jstor.org/stable/776562>, cit. 6. 5. 2019].

spodek (Bubnovyj valet, 1910/1911), Oslí ocas (Oslinnyj chvost, 1912) a Terč (Mišeň, 1913), který v roce 1922 ve stati nazvané *Suščestvujet li russkaja živopis?* (Existuje ruské malířství?) na stránkách *Udaru*⁴¹ uvádí jako ruské umění „našich dní“ tvorbu Miru iskusstva, Kárového spodka a okruh Michaila Larionova a Natalie Gončarovy.

Naproti tomu o něco pozdější časopis *Čisla* (1930–1934) [2], platforma mladší generace pařížských Rusů, věnuje pozornost ne už výtvarníkům v emigraci obnovené skupiny Mir iskusstva, ale především těm autorům, které by bylo lze zařadit k široce vymezenému pojmu pařížské školy: kromě Jacquesa Lipšice například Chaimu Sutinovi či Abramů Minčinovi. Básník Boris Julianovič Poplavskij (1903–1935) v článku *O mističeskoj atmosfere molodoj literatury v emigracii* (O mystické atmosféře mladé literatury v emigraci) v roce 1930 označil Paříž za Noemovu archu budoucího Ruska,⁴² a přihlásil se tak k názoru, že ruští autoři (literární i výtvarní) mimo Sovětský svaz konzervují autentickou ruskou kulturu. Zároveň však zřetelně vnímal nemožnost dalšího kolektivního rozvoje ruského umění v kontinuitě jeho tradic a popsal jeho postupné rozplývání v kosmopolitním prostředí hlavního centra ruské emigrace. V článku *Molodaja russkaja živopis' v Pariže* (Mladé ruské malířství v Paříži) píše: „Ruští malíři v Paříži jednoznačně náležejí ke všem uměleckým směrům. Nevytvořili žádnou ruskou školu, kromě umělců skupiny Mir iskusstva, která má spíše materiální než umělecký úspěch, nevčlenila se do ‚pařížské školy‘ a drží se dosud stranou.“⁴³ Ve stati *Okolo živopisi* (Okolo malířství, 1931), publikovaném u příležitosti výstavy uspořádané časopisem *Čisla* v pařížské galerii l'Époque, který je doprovázen reprodukcemi obrazů Sergeje Osipoviče Karského, Roberta Pikelného, Moiseje Bljuma a Ziny Gautier (roz. Zinaida Abramovna Boberman), sice Poplavskij nepíše přímo o ruské emigraci, klade však hned v úvodu rétorickou otázku: „Co zůstalo z mrtvých světů?“ – a i když uvádí příklady starověkých civilizací, je zde s ohledem na kontext výstavy ruských umělců zjevná záměrná paralela: co zůstalo v emigraci z ruského umění?

⁴¹ Барт, Виктор: Существует-ли русская живопись?. *Удар*, č. 1, 1922, nestr.

⁴² „Возникновение эмиграции подобно сотворению мира. Из соседства с Богом, с Россией, с культурой, во тьму внешнюю. [...] Может быть Париж — Ноев Ковчег для будущей России.“ (Поплавский, Борис: О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. *Числа* I, č. 2–3, 1930, s. 308–311, cit. s. 310).

⁴³ „Русские живописцы в Париже принадлежат решительно ко всем художественным течениям. Они не составляют никакой русской школы, кроме художников группы ‚Мира искусства‘, имевших, скорее, большой материальный, чем артистический успех и не вошедших в ‚парижскую школу‘, а до сих пор как-то держащихся особняком.“ (Поплавский, Борис: Молодая русская живопись в Париже. *Числа* I, s. 192–196, cit. s. 192).

Soudobé lpění na předrevolučních tradicích i příklon k neoakademismu a neoklasicismu u takových autorů, jako byli Alexandr Jakovlev a Vasilij Šuchajev [3], zároveň korespondovalo s neoklasicismem panujícím ve francouzském (mj.) umění dvacátých let: Benjamin Buchloch ve stati *Figures of Authority. Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting* (Podoby autority. Šifry regrese: Poznámky k návratu reprezentace v evropském malířství, 1981) popisuje řadu rysů tohoto kulturního návratu k tradicím, které odpovídají zároveň těm charakteristikám, jimiž je možné popsat tvorbu některých pařížských Rusů, ať už se jedná o požadavek uznávání národních kulturních tradic, obnovu pojmu mistrovství či překonání domnělého diletantismu avantgardy.⁴⁴ I zjevné ustoupení z dřívějších pozic některých ruských avantgardistů v Paříži – Ivana Puniho (Jeana Pougnyho) či Michaila Larionova – se tak odehrávalo v logice kulturního vývoje v jejich nové vlasti spíše než v kontextu exilové výtvarné komunity.

Pařížské prostředí tendující ke konzervatismu tak mohlo konvenovat etablovaným ruským výtvarníkům, jak ostatně poukazuje John Bowlt, když zmiňuje šok, který zažil Natan Altman při návštěvě Paříže v roce 1928, kdy zjistil, že se francouzští umělci obracejí k starším výtvarným tradicím: „Tento stav věcí vyhovoval mnoha umírněným a konzervativním ruským umělcům, jako byli Benois, Bilibin, Čechonin a Somov, kteří se usadili ve dvacátých letech v Paříži, kde našli soulad s vlastním kultem *Miru iskusstva* a *Apollonu*.“⁴⁵ Stejně jako byla určitá snaha řady výtvarníků-emigrantů o zachování vizuální kultury předrevolučního umění (jak se projevila typicky například v časopisu *Žar-ptica*) nevyhnutelným projevem nostalgie po zaniklém prostředí předrevolučního Ruska, byl dobový eklektický návrat k starším výtvarným projevům, popsáný Buchlochem ve výše zmíněném textu, manifestací nostalgie po době, kdy měly tvůrčí postupy, ke kterým tyto návraty do minulosti odkazovaly, historickou autenticitu.⁴⁶ Jejich cíle ovšem byly odlišné:

⁴⁴ Buchloch, Benjamin H. D.: *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*. *October* 16, Spring 1981, s. 39–68 [on-line: <https://www.jstor.org/stable/778374>, cit. 6. 5. 2019].

⁴⁵ „When Altman arrived in Paris in 1928 with Solomon Mikhoels and the State Jewish Theatre, he was shocked to find that French artists were reinterpreting the classical tradition [...]. This state of affairs appealed, however, to the many moderate and conservative Russian artists such as Benois, Ivan Bilibin, Chekhonin, and Somov, who took up residence in Paris in the 1920s and harmonized with their cult of *Mir iskusstva* and Apollon. Their gentle retrospectivism, their restrained elegance expressed itself in the exhibitions such as the Exposition d'Art Russe (1932), organized by the Parisian Russians, in their book designs, and in their art journals.“ (Bowl, John E.: *Art in Exile*, s. 219).

⁴⁶ Buchloch, Benjamin H. D.: *Figures of Authority*, s. 60.

Buchloch popisuje návraty k figuraci v západním kontextu především jako styly reagující na společenskou poptávku po obecně srozumitelných vizuálních kódech a v důsledku předznamenávající posun k výtvarným projevům sloužícím autoritativním režimům. Pro ruskou exilovou komunitu hrálo naopak lpění na kontinuitě výtvarných tradic především roli kulturní legitimizace, respektive úlohu naplnění potřeby po iluzi jednoty, ačkoli podobně jako obrat k historismům u bývalých avantgardistů západních scén byly tyto výtvarné projevy do značné míry „zbaveny své historické funkce a významu.“⁴⁷

Analogicky chorobnému a trýznivému strachu ze ztráty jazyka jako toho jediného, co se podařilo z Ruska zachránit,⁴⁸ který popisuje Vladimir Nabokov ve svých pamětech, mohly mít i výtvarné tradice předrevolučního Ruska pro emigrovavší umělce hodnotu jediné existující vazby jak k vlastní minulosti, tak ke kolektivní kulturní paměti celého „ruského zahraničí“.

2.2/ Sovětská perspektiva – Konstantin Umanskij, Igor Grabar, Vladimir Majakovskij

Pohled na ruské umění v západním prostředí ve dvacátých letech neformovali jen autoři „ruského zahraničí“ (příp. západní kritika), ale do značné míry i představitelé sovětského Ruska. Právě v prezentacích ruského umění, organizovaných sovětskými institucemi, byl zjevný téměř náhlý posun od zahrnutí avantgardních směrů (zejména *Erste russische Kunstausstellung* v Berlíně, 1922) po jejich zavržení (*The Russian Art Exhibition*, Grand Central Palace, New York, 1924).⁴⁹ Navíc kontakty mezi konstituující se ruskou emigrací a sovětským Ruskem se nepřerušily zdaleka hned se vznikem Sovětského svazu a

⁴⁷ „Once exhausted and made obsolete by subsequent models, these production modes can generate the same nostalgia as does iconic representation for an obsolete code. Emptied of their historical function and meaning, they do not disappear but rather drift in history as empty vessels waiting to be filled with reactionary interests in need of cultural legitimation.“ (Ibidem, s. 55).

⁴⁸ „Strach, že ztratím nebo znehodnotím jediné, co se mi podařilo z Ruska zachránit – jeho jazyk –, byl časem rozhodně chorobnější a mnohem trýznivější než hrůza, která na mě čekala o dvě desetiletí později, to jest že nikdy nedokážu dovést svou anglicky psanou prózu na úroveň blížící se mé ruské.“ (Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. H & H, Jinočany 1998, s. 267, překlad Pavla Dominika). K nostalgii exilu v Nabokovově díle srov. zejména kapitulu *Vladimir Nabokov's False Passport* v knize Svetlany Boym *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York 2001, s. 259–283.

⁴⁹ Zaměřuji se zde na diskusi o malířství, proto ponechávám stranou úspěch Melnikovova a Rodčenkova sovětského pavilonu na pařížské Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes v roce 1925. K tomuto tématu srov. například: Климов, Г., Юниверг, Л.: СССР на Парижской выставке 1925 года. По архивным и печатным материалам 20-х годов. *Панорама искусств* 5. Советский художник, Москва 1982, s. 66–87.

s odchodem až několikamilionové „Noemovy archy“ ruské kultury do emigrace. Ostatně termín „ruské umění v zahraničí“ se ve dvacátých letech ještě nedával do vztahu s politicky zabarveným termínem „emigrant“⁵⁰ a i hranice mezi emigrací a sovětskými „poputčiky“, přebývajícími v zahraničí, byly prakticky po celá dvacátá léta poměrně rozvolněné.⁵¹ Nakonec právě účast na ruských výstavách byla pro řadu umělců příležitostí, aby se nevraceli zpět do sovětského Ruska. Například Filipp Maljavin se rozhodl zůstat v roce 1922 v Berlíně, kam přijel v souvislosti s výstavou ruského umění v galerii Van Diemen, a mezi mnohé „nenavrátilce“ (spíše než exulanty) patří i Alexandre Benois (resp. Alexandr Nikolajevič Benua, 1870–1960), jenž se nevrátil z jedné z pracovních cest do Francie dokonce až v říjnu 1926.

Dva roky před proslulou berlínskou výstavou se určité informační vakuum v tématu soudobého ruského umění pokusil alespoň částečně zaplnit budoucí vrcholný sovětský diplomat Konstantin Alexandrovič Umanskij (1902–1945) v Postupimi vydanou knihou *Neue Kunst in Rußland* (Nové umění v Rusku, 1920) [5], která přinesla přehled koexistujících a mimořádně různorodých výtvarných projevů soudobých ruských výtvarníků a výtvarnic. Umanského spis *Neue Kunst in Rußland* i Erste russische Kunstaussstellung zmapovaly ruské umění od dobově stále populární „naivně-realistické školy“ předvižníků, která byla spolu s dalšími „ne-progresivními skupinami“ podle autora knihy především výsledkem snahy uchránit prostor pro pěstování přežilých tradic tváří v tvář nezadržitelným svěžím silám a navzdory nevyhnutelnému běhu dějin.⁵² Umanskij se v přehledu soudobého ruského umění dostává od „zcela degenerujícího“ impresionismu, jehož „poslední epigoni se dostali do slepé uličky formalismu a hledají únik v emocionální

⁵⁰ Северюхин, Дмитрий: *Русская художественная эмиграция 1917–1939*, s. 33. I za některé z níže uvedených příkladů vděčím odkazům v Severjuchinově knize.

⁵¹ „Throughout the 1920s, there was no clear borderline between émigrés and Soviet fellow travelers residing abroad.“ (Livak, Leonid: *How it was done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*. The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 2003, s. 10). Nemožnost jasného vymezení exilové – tradičně chápané jako protibolševické – komunity ukazuje Livak na řadě různorodých příkladů politických exulantů, kteří se vrátili (Viktor Šklovskij, Ilja Erenburg), emigrantů, kteří postupně adoptovali prosovětské postoje (Dmitrij Mirskij, Vladimir Pozner), těch, kteří si v emigraci ponechali sovětské doklady (Jurij Anněnkov), nebo autorů, kteří se naopak od zprvu prosovětských postojů přiklonili k zavržení sovětské kultury, jako byli Boris Poplavskij či Sergej Šaršun.

⁵² „Erschreckt durch den steten unvermeidlichen Gang der Geschichte und durch die unaufhaltsam andrängenden frischen Kräfte, den nahenden Tod spürend, verteidigen die ablebenden Menschen in ihrer Agonie trotzig die Rechte auf weiteres Leben, d. h. auf ein isoliertes Gebiet, wo man alte, angewohnte Traditionen weiter kultivieren kann.“ (Umanskij, Konstantin: *Neue Kunst in Russland 1914–1919*. Gustav Kiepenheuser, Postdam 1920, s. 7).

expresivité⁵³ – přičemž jako příklad zde uvádí litevského malíře a skladatele M. K. Čiurlionise – přes „nový stylismus“ Borise Grigorjeva a Petrova-Vodkina k Vasiliji Kandinskému, který „svojí tvorbou připravil vítězství absolutního umění – avšak bezpředmětné malířství jde dnes jinou cestou“,⁵⁴ tj. cestou suprematismu. Vzhledem k tomu, že pro Umanského jsou i Tatlinovy návrhy na pomníky (ačkoli zde ještě nefiguruje nejznámější z nich – pomník III. Internacionále) „dobově podmíněné výstřelky uměleckého ultra-materialismu“,⁵⁵ jejichž nedostatkem se mu jeví nezřetelnost hranice mezi malířstvím, sochařstvím a architekturou, je pochopitelné jeho volání po tom, aby „budoucí tvůrčí síly stály ve znamení jistého smíření s platnými tradicemi umění a se vztahem mezi umělcem a divákem“,⁵⁶ protože to, co nazývá bezpředmětným expresionismem, se podle něj dostalo do mrtvého bodu a návrat k předmětnosti se zdá nevyhnutelný.⁵⁷

Přestože zmíněná berlínská výstava z roku 1922, připravená (mj.) malířem Davidem Petrovičem Šterenbergem (1881–1948), který v té době zastával pozici vedoucího petrohradského Narkomprosu (Narodnyj komissariat prosveščenijsa), vstoupila do obecného povědomí jako první prezentace sovětského konstruktivismu v zahraničí [6], byl zde věnován zároveň prostor i širokému spektru dalších výtvarných projevů, od předvižníků Viktora Michajloviče Vasněcova a Abrama Jefimoviče Archipova přes „jednoho z nejoblíbenějších impresionistických malířů Ruska“⁵⁸ Konstantina Alexejeviče Korovina, „miriskusniky“ Borise Michajloviče Kustodijeva, Alexandra Benoise a Mstislava Dobužinského, autory skupiny Bubnovij valet a Davida Burljuka a Marka Chagalla – klasifikovaných zde coby expresionisty – po primitivisty, kubisty (podle

⁵³ „In die Sackgasse des Formalismus geraten, suchen die letzten Epigonen des Impressionismus einen Ausgang ins Seelisch-Expressive.“ (Ibidem, s. 12).

⁵⁴ „Mit seinem Schaffen hat er den Sieg asoluter Kunst vorbereitet, – die gegenstandlose Malerei geht aber heute einen anderen Weg.“ (Ibidem, s. 20).

⁵⁵ „Die Grenzen zwischen der Kunst und der Maschinenteknik, ja sogar innerhalb der Kunst, die Grenzen zwischen der Malerei, der Plastik und der Architektur sind in diesen Projekten undeutlich, widersprechen den ursprünglichem künstlerischen Voraussetzung und können die Frage rechtfertigen, ob dieser Tatlinismus nicht ein zeitlich bedingter Auswuchs eines künstlerischen Ultra-Materialismus sei.“ (Ibidem, s. 32–33).

⁵⁶ „Die kommenden schaffenden Kräfte werden vielleicht im Zeichen einer gewissen Versöhnung mit der geltenden Traditionen der Kunst und den Relationen zwischen Künstler und Betrachter stehen.“ (Ibidem, s. 30).

⁵⁷ „Sollen wir es wagen, die künftige Entwicklung der neuen russischen Kunst zu prophezeien? Viele Anzeichen scheinen dafür zu sprechen, dass der gegenstandlose Expressionismus seine letzten Konsequenzen bereits gezogen hat und auf einem toten Punkt angekommen ist. Eine Rückkehr zum Gegenständlichen scheint unvermeidlich.“ (Ibidem, s. 24).

⁵⁸ *Erste russische Kunstausstellung Berlin 1922* (katalog výstavy), 15. října – prosinec 1922, Galerie van Diemen. Internationale Arbeiterhilfe, Berlin 1922, s. 11.

taxonomie Šterenberga) Naděždu Udalcovu, Antoina Pevsnera, Alexeje Morgunova, Ivana Puniho, Michaila Le Dantia až po bezpředmětné malířství.

Způsob, jakým se západnímu publiku prezentovalo „nové Rusko“, nabyl o něco jednostrannější podoby na další významné oficiální přehlídce o dva roky později v New Yorku, předsedou jejíž výstavní komise byl malíř Sergej Arseněvič Vinogradov (1869–1938) a úvodním textem do katalogu přispěl postimpresionistický malíř, architekt a historik umění (editor monumentálních mnohasvazkových *Dějin ruského umění*) Igor Emmanuilovič Grabar (1871–1960) z pozice tehdejšího ředitele Tret’jakovské galerie. Přístup autorů této výstavy – explicitně opoziční vůči stanoviskům ruské avantgardy – se na obecnější rovině v Sovětském Rusku manifestoval bojem za ochranu památek předrevolučního Ruska a v zahraničních prezentacích – jako v případě newyorské výstavy – úplným upozaděním představitelů výtvarné avantgardy.⁵⁹ Ostatně již vůči obálce katalogu berlínské výstavy z roku 1922 podle dnes notoricky známého návrhu El Lisického nemohla být obálka newyorské výstavy z roku 1924, výtvarně pojatá Sergejem Vasiljevičem Čechoninem (1878–1936) jako pestrý ornamentálně pohádkový výjev, kontrastnější [7]. Orientace na konzervativní publikum byla v tomto případě zjevná i z předmluvy amerického kritika a sběratele Christiana Brintona (1870–1942), podle něhož výstava „zahrnuje všechny skupiny a kliky, s jedinou výjimkou ultramodernistů. Nenajdete zde příklady tvorby kubo-futuristů, suprematistů, tatlinistů a podobných bujných hledání nových a překvapivých etap sebevyjádření“,“⁶⁰ a z Grabarova úvodu, podle něhož výstava – tak jako do té doby žádná jiná – představuje vše podstatné, čeho bylo v soudobém ruském umění dosaženo, respektive vše „s výjimkou nepochybně efemérních“⁶¹ zjevů. Charakteristicky autoři této výstavy netematizovali, zda prezentovaní umělci a umělkyně žijí v Rusku či mimo něj: výstava tak pomáhala vytvářet dojem, že k žádnému reálnému

⁵⁹ Ke Grabarově roli v úsilí o ochranu kulturního dědictví v revolučních letech (resp. jeho boji proti destruktivním snahám představitelů avantgardy) srov. kapitulu *Anti-Iconoclasm* v knize Richarda Stitese *Revolutionary Dreams. Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford University Press, New York – Oxford 1991, s. 76–78.

⁶⁰ „It embraces all groups and all cliques, with the single exception of the ultramodernists. You will here find no examples of the production of Cubo-futurist, Suprematist, Tatlinist, and kindred exuberant searches after new and startling phases of self-expression.“ (*The Russian Art Exhibition* (katalog výstavy), 8. března – 20. dubna 1924, Grand Central Palace, New York 1924, nestr.).

⁶¹ „There have been several exhibition of Art, both in Western Europe and in America, where it has been possible to make acquaintance with one or another Russian artist, as with an isolated phenomenon, and, also, with whole groups; but never, hitherto, has such an event occurred as the presentation of all branches of Art, of everything which has ripened, achieved form, and attained to perfected expression in contemporary Russian Art. And, precisely for this reason, has the present exhibition been collected; everything except the unmistakably ephemeral has been included therein.“ (Ibidem).

štěpení ruské kultury na sovětskou a emigrační nedochází a svým konzervativním vymezením propůjčovala zdání kontinuity výtvarné produkce v Sovětském svazu s předrevoluční scénou. Každopádně téma „umění ruské emigrace“ rozvinul Grabar v reakci na newyorskou výstavu po svém návratu do Sovětského svazu na stránkách časopisu *Russkoj sovremennik* (Ruský současník).⁶² Přestože zde nesouhlasí s opozičními kategoriemi sovětské a emigrantské výtvarné produkce, přiznává zároveň, že především díky umělcům žijícím mimo Sovětský svaz je ruské umění v zahraničí známější než kdy dřív: „Umění ruské emigrace je bezpochyby významné a cenné a umělci-emigranti jsou v Evropě vítanými hosty na každé dobré výstavě. Většina z nich zůstala věrná své umělecké minulosti; ne všem se podobně jako Jakovlevovi, Grigorjevovi a Sorinovi podařilo za oněch sedm let dostat tak daleko, že se jejich tvorba změnila téměř k nepoznání. Všichni však zaujali významná místa v evropském uměleckém světě a nemálo tak přispěli k propagaci ruského umění. Za těch sedm let se ruské umění stalo v zahraničí známější než za mnoho desítek let předrevolučních.“⁶³ Podle Grabara se teprve postupně v té době konstituují rysy emigračního⁶⁴ a sovětského umění, přičemž motivický repertoár exilových tvůrců částečně popisuje jako přemíru odkazů k ruským reáliím a sentimentální upínání se k nim. V Grabarově textu se objeví i stereotypní vyličení emigranta-nostalgika v popisu záchvatu tesknění návštěvníka výstavy: „Na newyorské ruské výstavě bylo jednou důstojné americké publikum otřeseno hysterickým nářkem, který se rozezněl do všeobecného mlčení: jeden z návštěvníků – ukázalo se, že to byl ruský emigrant – s tváří zakrytou dlaněmi hořce plakal, poté co nevydržel mučivě sladké dojmy ze všech těch březových hájů, strží, hřbitovů a monastýrků, nespatřených tolik let. V tom zatvrzelém opakování ruských motivů, v jejich zvláště přehnaném zpracování, tu

⁶² Грабарь, Игорь: Искусство русской эмиграции. *Русской современник* (Ленинград – Москва), č. 3, 1924, s. 238–247.

⁶³ „Искусство русской эмиграции несомненно значительно, ценно и художники эмигранты - желанные гости на каждой хорошей выставке Европы. Большинство их остались верными своему художественному прошлому; не всем, подобно Яковлеву, Григорьеву и Сорину, удалось за 7 лет уйти настолько вперед, чтобы стать почти неузнаваемыми, но все они, заняв видимое место в европейском художественном мире, не мало способствовали пропаганде русского искусства по белу свету. За эти 7 лет русское искусство стало более известно за рубежом, чем за многие десятки дореволюционных лет.“ (Ibidem, s. 247).

⁶⁴ Například Kandinského však Grabar do kategorie umění ruské emigrace neřadí, protože se „veškerým svým způsobem tvorby už dávno stal Němcem.“ (Ibidem, s. 245). Podobně Ivan Puni (Jean Pougny) v brožůře *Sovremennaja živopis* ' (Současné malířství) [8], vydané v roce 1923 v berlínském nakladatelství L. D. Frenkel, se znatelnou nadsázkou píše, že Kandinskij o svém způsobu práce vydal řadu teoretických statí, které ale autor knihy nečetl, protože jsou v němčině, kterou neovládá („О способе своем писать картины, им порядочно напечатано различных теоретических статей. С ними я не знаком, т. е. со статьями этими, т. к. они напечатаны на немецком языке, которым я не владею,“ (Пуни, Иван: *Современная живопись*. Издат. Л. Д. Френкель, Берлин 1923, s. 7)).

sentimentálním a milostným, tu zlostným a téměř nenávistným je něco z emigrantské psychologie. Takové obrazy by v Rusku vzniknout nemohly.“⁶⁵

Jiným pozoruhodným dokladem prolínání konstituujících se výtvarných scén je stat' *Semidněvnyj smotr francuzskoj živopisi* (Sedmidenní prohlídka francouzského umění) spisovatele Vladimira Vladimiroviče Majakovského z roku 1923, ve které v rámci svých pařížských dojmů kromě návštěvy ateliérů Pabla Picassa, Roberta Delaunaye, Georgese Braquea, Fernanda Légera či Natalie Gončarovy s Michaiilem Larionovem, jejichž poměr k Sovětskému svazu chválí jako „ne skuhrající a insinuační vztah emigrantů, ale věčný vztah,“⁶⁶ věnuje prostor soudobé roli ruských umělců na pařížské umělecké scéně, kterou ale podle něj není možné vytrhnout z její tvůrčí letargie, protože „k vytvoření nové kultury je nezbytné volné místo. Je potřeba říjnová metla.“⁶⁷ Při návštěvě Podzimního salonu, kde hledal „z národnostní zdvořilosti“ díla ruských umělců, byl pro Majakovského dominantní dojem celkové výtvarné nadprodukce: „Dříve byla jedna žena, a nyní jsou dvě: jedna ve skutečnosti, druhá na obraze (jako živá!), a živá nemůže pracovat, protože pózuje. Dříve byl jeden psík, dnes jsou dva, atd. atd.“⁶⁸ Tímto způsobem byla i jím hledaná díla ruských umělců ztracena mezi 2 395 položkami katalogu: „Není to snadný úkol. Když je najdeš, nesmíš je ani na minutu pustit z očí (nejlepší je držet se rukou za rám), jinak v tu ránu zapomeneš a spleteš se sousedním.“⁶⁹ Ruské umění v Paříži bylo pro Majakovského přinejlepším průměrem ve vyžilé západní kultuře. Jeho odsudek ruských autorů tak nebyl namířený proti emigraci, jako spíše proti západní společnosti jako takové, jejíž součástí se

⁶⁵ „На нью-йоркской русской выставке чинная американская публика была однажды потрясена истерическим рыданием, раздавшимся среди всеобщего безмолвия: какой-то посетитель, оказавшийся русским эмигрантом, закрыв лицо руками, горько плакал, не выдержав томительно сладкого впечатления от всех березовых рожиц, овражков, погостов, монастырьков, невиденных уже столько лет. В этом упорном повторении русских мотивов, в их особой истовой, преувеличенной трактовке, то сентиментальной и любовной, то зlostной, почти ненавистической есть нечто от эмигрантской психологии. Таких картин в России возникнуть не могло.“ (Грабарь, Игорь: Искусство русской эмиграции, s. 244).

⁶⁶ „Радует отношение этих художников к РСФСР, не скупающее и инсинуирующее отношение эмигрантов. Деловое отношение.“ (Маяковский, Владимир: Семидневный смотр французской живописи (1923). In: Idem: *Полное собрание сочинений в 13 т., Том 4: Стихотворения 1922 года, поэмы, агитлубли и очерки 1922—1923 годов*. Eds. В. А. Арутючева и З. С. Паперный. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1955—1961 (1957), s. 233–253, cit. s. 250 [on-line: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms4/ms4-233-.htm>, cit. 5. 2. 2020]).

⁶⁷ „Для стройки новой культуры необходимо чистое место. Нужна октябрьская метла.“ (Ibidem, s. 238).

⁶⁸ „Раньше была одна жена, а теперь две: одна в натуре, другая на картинке (как живая!), а живая и работать не может, потому что позирует. Раньше была одна собачка, а теперь две, и т. д. и т. д.“ (Ibidem, s. 239).

⁶⁹ „Нелегкое занятие. Уже найдя, должен не выпускать его из глаз ни на минуту (лучше всего держаться рукой за раму), а то сейчас же забудешь и спутаешь с соседом.“ (Ibidem, s. 240)

emigrace stala: „Jakoukoli malířskou ideu Paříže bych přivítal se stejným nadšením, jako nové ideje v Moskvě. Avšak žádné takové nejsou! [...] Věci se mají tak, že doba vznesla otázku existence obrazů. A jejich mistrů vůbec. Vznesla otázku existence společnosti, která se spokojí s uměleckou kulturou dekorace obrazy Salonu.“⁷⁰ Z ruských autorů si na Podzimním salonu Majakovskij všímá Borise Grigorjeva, Alexandra Jakovleva, Vasilije Šuchajeva a Savelije Sorina, přičemž ještě relativně nejneutrálněji se staví ke Grigorjevovi, se kterým byl jako s jediným ze jmenovaných autorů v osobním kontaktu: „Je dobrý? Ne. Je špatný? Ne. Tak jaký tedy je? Jaký byl, takový i je. Nakloní tužku na stranu a vede ji po papíru. Dlouhou praxí se tímto způsobem naučil dělat všelijaké postavičky. Ale protože štětec už je sám o sobě nakloněný na stranu, touto metodou nic nezískáš, musíš se soustředit na námět. A jaký jen může být námět pro našeho tambovčana, který přijel poprvé do Paříže? Samozřejmě: Montmartre a Apači. Nudím se. Francouzi se nudí. Grigorjev také. Vzdychá po Moskvě!“⁷¹ Grigorjev sice nepocházel z města Tambov a už před odchodem do emigrace v Paříži pobýval (na jaře a v létě 1913), je však jasné, proč Majakovskij podřídil realitu vyznění svého textu: totiž aby vytvořil obraz původem provinčního tvůrce, který se snaží v emigraci za každou cenu přizpůsobit francouzskému vkusu. Mimochodem, ruskou sekci Podzimního salonu (1922) strhal v recenzi v časopise *Udar* malíř Konstantin Těreškovič, když navrhuje v Paříži obnovenou uměleckou skupinu překřtít na „Mir iskustvennosti“ („Svět umělosti“ namísto „Svět umění“).⁷²

⁷⁰ „Любую живописную идею Парижа я приветствовал так же, как восторгаюсь новой идеей в Москве. Но ее нет! [...] Дело в том, что время выдвинуло вопрос о существовании картинок. И их мастеров вообще. Выдвинуло вопрос о существовании общества, удовлетворяющегося художественной культуркой украшения картинами Салона.“ (Ibidem, s. 242)

⁷¹ „Григорьев. Хороший? Нет. Плохой? Нет. Какой же он? Какой был, такой и есть. Повернет карандаш боком и водит по бумаге. От долгой практики выучился таким образом всякие фигурки делать. А так как кисть уже сама по себе повернута боком, то тут на манере не отыграешься, приходится сюжетом брать. Какой же может быть сюжет для нашего тамбовца, приехавшего в первый раз в Париж? Разумеется, Монмартр и апаши. Мне скучно. Скучно французам. Григорьеву тоже. Ноет: в Москву!“ (Ibidem, s. 240–241). Termín Apači (les Apaches) zde odkazuje k módnímu stylu vycházejícímu z estetiky gangů pařížského podsvětí především doby před první světovou válkou.

⁷² Těreškovič zde dále píše: „Умелце Миру искусства je možné rozdělit na dvě skupiny: první skupina lidí, takzvaní milovníci starobylosti, napodobují staré fresky, lidové ruské náčiní, lubky atd., aneb, lépe řečeno, doslova kopírují – s jistou příchutí – všechno to, co velmi škodí stylu nebo ho úplně narušuje. K takovým umělcům je třeba počítat Remizova, Somova, Stělleckého, Rericha, Benoise a částečně i N. Gončarovu. Druhá skupina realistů, z nichž část pracuje čistě ruskou národní technikou (Jakovlev, Šuchajev, Grigorjev) a jiní pod jistým vlivem Francouzů, bohužel však pouze vnějším (Milman, Tarchov a částečně Larionov).“ („Всех художников Мира искусств можно разделить на две группы: Первая группа людей, так называемых влюбленных в старину, подражающих старинным фрескам, народной русской утвари, лубкам и т.д., или, лучше сказать, точно копирующим все это, с некоторым привкусом, что, конечно, очень вредит стилю или совсем искажает его. К таким художникам надо отнести Ремизова, Сомова, Стелецкого, Рериха, Бенуа, и отчасти Н. Гончарову. И другая группа реалистов, часть которой работает чисто русской национальной техникой (Яковлев, Шухаев, Григорьев), а другая под

Na rozdíl od Majakovského, který – alespoň podle jeho výše citované stati – uváděl i při rozmluvě s Picassem Vladimira Tatlina jako vzor směru, kterým by se měl „soudruh Picasso“ vydat, výtvarník a historik architektury Georgij Kreskentěvič Lukomskij (1884–1952), který pobýval ve francouzské emigraci od léta roku 1920 a v následujícím roce se účastnil obnovení skupiny Mir iskusstva v Paříži, přivítal v knize *Zadači ruského iskusstva za granicami S.S.S.R.* (Úkoly ruského umění za hranicemi SSSR)⁷³ z roku 1925 obrat k realismu v sovětském umění, který nastal po několikaletém bezvysledném hledání revolučního umění: „A tak dochází k návratu k umění, v němž je vše jednoduché a jasné! [...] I pravověrní kubisté opouštějí svého španělsko-francouzského mistra [...] – a s lehkým srdcem přecházejí do tábora realismu.“⁷⁴ V této zprávě o novém období „zdravého malířství“ v Sovětském svazu vychází Lukomskij částečně ze sborníku statí *Iskusstvo i revoljucija* (Umění a revoluce) Anatolije Lunačarského z roku 1924, aby pařížským ruským čtenářům přiblížil aktuální postoje představitelů Sovětského svazu, kteří „pochopili, že je umění neoddělitelné od života, každodennosti a lidu.“⁷⁵ Autor zde odkazuje na Lunačarského spis, v němž tato hlava Narkomposu odsuzuje futurismus coby „prodloužení buržoazního umění“ a pokračuje pozoruhodnou myšlenkou, že „[p]roletariát také naváže na umění minulosti, ale začne od jeho zdravých vrstev, možná od umění renesance a dovede ho dál a výš a možná vůbec ne v tom směru jako futuristé.“⁷⁶ Lukomskij, který ve dvacátých letech působil jako korespondent řady sovětských periodik a ještě v roce 1928 mu kazaňské muzeum uspořádalo monografickou výstavu, nekriticky přenesl do citovaného pařížského sborníku sovětský diskurz domnělého uměleckého formalismu. Ačkoli bychom zřejmě těžko hledali jiný příklad výtvarníka, který se v takové míře angažoval v konzervativnějších sférách kulturní emigrace (např. jako přispěvatel časopisu *Žar-ptica*) a zároveň udržoval kontakty se sovětským prostředím, jehož odklon od „alchymie kubismu, suprematismu a konstruktivismu“ vítal se zřejmým uspokojením, je

некоторым влиянием французов, к сожалению, исключительно внешним (Мильман, Тархов и отчасти Ларионов).“) (Терешкович, Константин: Группа Мир Искусства в Осеннем Салоне, *Удар* I, č. 1, 1922, пераг.).

⁷³ Лукомский, Георгий: *Задачи русского искусства за границами С.С.С.Р.* [s.n.], Париж 1925.

⁷⁴ „И вот наступает [...] поворот к искусству, где все просто и ясно! [...] И правоверные кубисты бросают своего испано-французского мэтра [...] – и с легким сердцем переходят в реалистический лагерь.“ (Ibidem, s. 12).

⁷⁵ „Представители в СССР [...] поняли, что искусство неотделимо от жизни, от быта, от народа.“ (Ibidem, s. 23)

⁷⁶ „Футуризм есть кривой рост искусства. Это продолжение буржуазного искусства. Пролетариат же будет тоже продолжать (s. 23) искусство прошлого, но начнет со здорового пласта, может быть прямо с искусства ренессанса и поведут его дальше и выше, может быть совсем не в том направлении, что футуристы.“ (Ibidem, s. 22–23)

Georgij Lukomskij poměrně zajímavou ukázkou nejednoznačného a komplikovaného vymezení pozic představitelů emigrace. Ostatně řada autorů „ruského zahraničí“ se účastnila ještě roku 1928 rozsáhlé moskevské výstavy francouzského umění, jejíž podstatnou část tvořila „ruská skupina“, která nebyla pro komplexní „obraz mladých francouzských proudů“ opomenutelná, jak zdůraznil sovětský historik umění a spoluautor výstavy Abram Markovič Efros (1888–1954).⁷⁷ [9]

Poměrně očekávatelně vystupují ve stati Efrose ve výstavním katalogu, věnované ruským autorům francouzské umělecké scény, tito výtvarníci v zásadě jako představitelé „umělecké expatriace“, přičemž tvorba starší generace ruských výtvarníků v emigraci (Konstantin Korovin, Konstantin Somov, Alexandre Benois, Ivan Bilibin či Filipp Maljavin) podle něj prochází úpadkem, protože „je pevně svázána s předrevoluční kulturou ruského umění“.⁷⁸ Tito autoři pak zůstávají cizinci, protože „možná nechtějí, možná neuměli vstoupit do řad francouzské umělecké kultury.“⁷⁹ Kromě těchto výtvarníků, kteří na výstavě zastoupení nebyli, protože „konfrontovat je s francouzským uměním by bylo neúčinné a netaktní“, ⁸⁰ kritizuje Efros i řadu těch, kteří se moskevské výstavy účastnili, zejména Alexandra Jakovleva, který „zůstal stejným akademickým exotikem, Vereščaginem dvacátých let“.⁸¹ Text ale kupodivu vyznívá negativně i vůči těm, kteří – a vzhledem k různorodosti uvedených autorů zde dochází k těžko srozumitelné generalizaci – „vynakládají ohromné úsilí, aby mluvili čistým jazykem francouzských forem“, ⁸² přičemž mezi ty, kteří „svazují svoje umění do železného korzetu pařížské malířské etikety“⁸³ řadí i Viktora Sergejeviče Barta (který se roku 1936 vrátil do Ruska), Ivana Puniho, Issachara-Ber Rybaka, Mane-Katze, Léona Zacka, Filippa Germanoviče Goziasona, Vladimira Abramoviče Bobermana či Jurije Pavloviče Anněnkova. Nejkladněji pak ve svém přehledu hodnotí Abram Efros Natalii Gončarovu a Michaila Larionova, jehož nepokládá ani za nostalgického rusofila ani za expatrianta: „zůstává ruským

⁷⁷ Эфрос, Абрам: Русская группа. In: *Каталог выставки современного французского искусства*. Издание комитета выставки, Москва 1928, s. 23–34.

⁷⁸ „Они переживают здесь закат своего творчества, которое неразрывно связано с предреволюционной историей русского искусства.“ (Ibidem, s. 24–25).

⁷⁹ „Это – люди [...] не пожелавшие, может быть, не сумевшие войти в строй французской художественной культуры.“ (Ibidem, s. 24).

⁸⁰ „Сопоставлять их с французским искусством было бы бесполезно и бестактно.“ (Ibidem, s. 25).

⁸¹ „Он остался все тем же блестящим академическим экзотиком, Берецагиным 1920-х годов [...]“ (Ibidem, s. 25).

⁸² „Они делают огромные усилия, чтобы говорить на чистом языке французских форм.“ (Ibidem, s. 28).

⁸³ „...затягивают они свое искусство в железный корсет парижского живописного этикета.“ (Ibidem).

umělcem, ale je i evropským mistrem“.⁸⁴ Ruskou skupinu pařížské školy – tento výsledek „odstředivých sil způsobených krizí ruského umění“ – tak Efros zároveň považuje za důkaz, že ruští umělci mohou v prostředí „velké umělecké atmosféry, v ohni razidla a náročnosti“ dosáhnout nejvyšší úrovně západního umění.⁸⁵ Spíše než odsudek je tak v jeho textu přítomen postesek nad tím, že ruští umělci nepřinášejí „svoje sny a zkušenosti zpět“, na rozdíl od „italských Rusů“ o století dřív, kdy například Silvestr Šchedrin navzdory svému dlouhodobému pobytu v jižní Evropě spolu s dalšími nenavrátilci zůstal „kategorií ruského, nikoli italského umění“.

Ačkoli situace československého ruského exilu nebyla – a to z mnoha důvodů – srovnatelná s ruskou emigrací ve Francii, řada motivů z diskusí vedených tam působícími autory rezonovala i v mnohem komornějším pražském prostředí, ať už to byla nejednoznačnost a vrstevnatost vztahů k sovětskému kulturnímu prostředí (například u Valentina Fjodoroviče Bulgakova), jisté tápání v přesnějším ohrazení pojmu „ruské umění“ nebo vytěsnění avantgardních směrů a sledování vývojové linie prizmatem tradicionalisticky založených autorů, respektive přesvědčení o kontinuitě vývoje ruského umění v ruské diaspoře. S koncem dvacátých let, především s ohledem na měnící se politickou situaci v Sovětském svazu, kulturní provoz mezi „ruským zahraničím“ a sovětským Ruskem ustal, avšak až v první polovině let třicátých zesílila potřeba zachytit výtvarné dění ruské emigrace v jeho komplexnosti natolik, aby se mohla materializovat v pražském kontextu především v podobě archivu a sbírky ruského umění Slovanského ústavu či kolekce Ruského kulturně-historického muzea. Právě jeho iniciátor Valentin Bulgakov na konci třicátých let v katalogu muzejní sbírky vzpomínal: „Opozдили jste се о 10 лет“ слышел jsem ze všech stran; [...] то была правда, с той výhradou, že před deseti lety, kdy jsme ještě všichni seděli на кufrech, а očekávalи brzký návrat do vlasti, myšlenка muzea рускe emigrace вывстат nemohla.“⁸⁶

⁸⁴ „У него нет ни руссопятаства, ни экспатриации, но есть та золотая точка, где, оставаясь русским художником, он продолжает быть европейским мастером.“ (Ibidem).

⁸⁵ „Кризис русского искусства не перестает развивать центробежные силы. Он начался перед войной и все еще не кончился. Лишь сейчас он словно бы проявляет тенденцию идти на убыль. Русская группа парижской школы – наши исторические издержки. Они свидетельствуют, что в окружении большой художественной атмосферы, в огне настоящего чекана и требовательности – русские художники могут идти по высшему уровню западного искусства.“ (Ibidem, s. 34)

⁸⁶ „Время и обстановка, казалось, мало благоприятствовали новому начинанию. – „Вы опоздали на десять лет“, – слышал я со всех сторон: эмиграция устала, обеднена, источники помощи ее

культурным начинаниям иссякают, вернее – иссякли...⁶ Все это было верно, за тем исключением, что десять лет тому назад, когда все мы еще ,сидели на чемоданах⁷, ожидая скорого возвращения на родину, мысль о русском зарубежном музее вообще не могла возникнуть.“ (Булгаков, Валентин, Юсупов, Алексей: *Русское искусство за рубежом*. Русский культурно-исторический музей, Прага – Рига 1939, s. 15).

03/ „Rusko zůstalo za námi zemí nedokončených úsilí...“

(Sergej Makovskij, *Siluety ruských umělců*, 1922)

/František Táborský, Sergej Makovskij a reflexe ruského umění v česko-jazyčném prostředí/

Proces utváření a podoba uměleckých sbírek popisovaných v následujících kapitolách jsou neoddělitelné od povědomí, panujícího o ruském umění v místním prostředí v prvních dvou dekádách 20. století, a od toho, jakým způsobem se představy o něm ve dvacátých a třicátých letech proměňovaly nebo naopak ulpívaly v již dříve definovaných rámcích. Vědomí kontinuity ruských výtvarných tradic v umělecké produkci emigrace vyústilo nezdědka ve skutečnost, v níž řada autorů, kteří byli přítomni v místním diskursu už na přelomu 19. a 20. století, platili za dominantní postavy soudobého ruského umění i v třicátých letech (například Mstislav Dobužinskij, Konstantin Korovin, Filipp Maljavin). Tak mohl například Nikolaj Roerich zapůsobit jako reprezentant nového a originálního čerpání z archaických národních kořenů na výstavě v Mánesu v roce 1906 a zároveň se stát určující postavou pro expozici Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavském zámku v roce 1937.

Byla to tak především generace skupiny Mir iskusstva, která byla v očích řady kritiků jedinou jistotou v umělecké produkci předrevolučního Ruska a dominovala i představě o tvorbě autorů, kteří se v porevolučních letech ocitli v exilu. Tato kapitola tak slouží především pro naznačení kontextu, do kterého na začátku dvacátých let ruští exulanti přicházeli. Diskurs, založený na představě kontinuity kultury „zahraničního Ruska“, se mohl i v českojazyčném prostředí opřít o práci některých osobností, které v meziválečném období pokračovaly v publikační a organizační činnosti zaměřené na ruské umění. Zde mám na mysli jednak postavy etablované v místním prostředí – jako byl František Táborský (1858–1940), jenž úspěšně zprostředkoval oboustranné kontakty mezi českou a ruskou uměleckou scénou od devadesátých let 19. století, jednak několik představitelů porevoluční emigrace, kteří buď pobývali v Praze nebo měli na Československo jiné vazby, jako byl někdejší zakladatel petrohradského časopisu *Apollon* (1909–1917) Sergej Konstantinovič Makovskij (1878–1962), který zanechal v Československu poměrně výraznou stopu během několikaletého pobytu (1921–1925) před přesídlením do Francie,

nebo výtvarník, kritik a historik umění Alexandre Benois, výrazná autorita historie ruského umění v místním prostředí od konce 19. století po meziválečné období (včetně). Ostatně tři základní monografie o ruském umění vydané v češtině na začátku dvacátých let pocházejí právě z per těchto tří mužů. Určité povědomí o soudobém ruském umění, absorbované místním prostředím mj. z výstav organizovaných Mánesem (1906, 1912), tak přetrvávalo do jisté míry v meziválečném období, resp. nebylo v některých, konzervativněji orientovaných sférách překryto přijetím pozdějšího dění v (sovětském) Rusku jako reprezentativní a aktuální vrstvy soudobého ruského umění.

3.1/ Počátky kontaktů

Jako nejvýraznější postava, informující o soudobém ruském umění, vystoupil již krátce před polovinou devadesátých let 19. století na stránkách Leichertovy *Nové doby*, jejíž redakci mezi lety 1895 a 1915 řídil T. G. Masaryk, právě František Táborský, básník, dlouholetý pedagog (od 1885) a posléze ředitel (od 1911) Vyšší dívčí školy v Praze a v letech před první světovou válkou i účastník novoslovanského hnutí. Táborský představoval v tomto ohledu i v dalších letech důležitou postavu: jako zprostředkovatel kontaktů mezi Spolkem výtvarných umělců Mánes a Alexandrem Benoisem na přelomu 19. a 20. století a mezi tímž spolkem a petrohradským časopisem *Apollon* v předválečných letech, jako první předseda Česko-ruské jednoty (1919), jako jeden z redaktorů ambiciózního časopisu *Iskusstvo slavjan* v roce 1923 a nakonec jako autor předmluvy k výstavě ruského malířství v Clam-Gallasově paláci v roce 1935. Jeho zájem, který se promítl jednak do vlastních textů, jednak do překladů řady spřízněných ruských autorů, se pak prohloubil po cestě do Ruska roku 1896 a později za delšího pobytu především v Petrohradě v roce 1910. Ještě před první exkurzí přinesla *Naše doba* Táborského překlad rozsáhlé stati Alexandra Benoise *Pohled na ruské umění*,⁸⁷ psané původně pro trojdílnou *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893–1894) Richarda Muthera, a Táborského vlastní studii *Dotknut géniem* věnovanou přednímu představiteli peredvižnického hnutí Ivanu Nikolajeviči Kramskému,⁸⁸ jenž se postavil do čela skupiny malířů, kteří se v roce

⁸⁷ Benois, Alexandr: *Pohled na ruské malířství*. *Naše doba* 2, 1894–1895, s. 289–302, 408–422.

⁸⁸ Táborský, František: *Dotknut géniem... Život a snahy ruského malíře*. *Naše doba* 3, 1895–1896, s. 673–684, 791–807, 898–914, 996–1010.

1863 odmítli účastnit soutěže o zlatou medaili akademie s rigidně zadaným tématem ze severské mytologie a stáli u zrodu realisticky orientovaného Sdružení putovních uměleckých výstav (Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennyh vystavok). Zatímco Benoisův text otištěný v *Naší době* vrcholil osobností Ilji Jefimoviče Repina, po umělecké stránce nejúspěšnějšího z okruhu peredvižníků, kteří „zbavili konečně ruské malířství všeho cizího, anekdotického, tendenčního a eklektického, postavili je na půdu zcela národní, dali mu novou samostatnou techniku a dobyli v málo letech úctyhodného postavení mezi evropskými uměleckými školami“, ⁸⁹ Tábořský do svého rozsáhlého příspěvku přenáší především nadšení z četby nedlouho před tím vydané publikace Vladimira Vasiljeviče Stasova *Ivan Nikolajevič Kramskoj. Jego žizň, perepiska i chudožestvenno-kritičeskije stati* (Petrohrad, 1888), udržuje ale text v mezích umělecko-historické biografie. Článek o Kramském si zřejmě pro *Naši dobu* vyžádal T. G. Masaryk: 13. ledna 1895 píše Tábořskému: „... co pak – kdybyste si snad toho Kramského objednal, snad dala by se napsat krásná stat', kterou byste ukázal, jak ruský malíř žije a myslí a N. B. není mu život ostatních lidí lhostejný. Snad by si toho naši mladší výtvarníci všimli. Váš Masaryk“ ⁹⁰.

Ještě před koncem století věnoval Tábořský podrobnější pozornost ruskému umění tentokrát i ve *Volných směrech*: ve třetím ročníku v roce 1899 uveřejnil obsáhlou pětidílnou zprávu o historii a expozici Tret'jakovské galerie, ⁹¹ v níž vychází z dojmů nabytých při návštěvě Moskvy a popisuje díla nejvýznamnějších postav ruského umění zde zastoupených. Výrazné rozšíření a aktualizaci místní obeznámenosti s ruskou uměleckou scénou přinesly vedle výstavy peredvižníků, uspořádané Jednotou umělců výtvarných v Praze v roce 1900, opět – očekávatelně – *Volné směry*, které věnovaly v následujícím roce osmé číslo soudobému ruskému umění, přičemž tomuto speciálu ještě předcházelo číslo zaměřené na tvorbu Ilji Repina. Do něj přispěl opět Tábořský článkem *Slovo o*

⁸⁹ Benois, Alexandr: Pohled na ruské malířství, s. 417–418. Benois psal kapitolu do Mutherovy knihy jako teprve dvaceti tříletý student právnické fakulty a výsledný text byl bez jeho vědomí zkrácen o část věnovanou V. M. Vasněcovovi a M. V. Něstěrovovi (srov. Володарский, Всеволод: Живое наследие серебряного века. In: Бенуа, Александр: *История русской живописи в XIX веке*. Издательство „Республика“, Москва 1999, s. 5–16).

⁹⁰ LA PNP, fond Tábořský František – II. část, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Tomáš G. Masaryk Františku Tábořskému, 13. ledna 1895.

⁹¹ Tábořský, František: Galerie Tret'jakovská. Příspěvek k poznání uměleckých snah na Rusi. *Volné směry* 3, 1899, č. 1–6, s. 25–30, 67–72, 147–158, 269–277, 345–355.

ruském malířství do Repina,⁹² mapujícím stejné časové období jako předchozí zmiňované texty.⁹³

Výstava pořádaná Jednotou, přestože se jednalo o první skupinovou přehlídku ruských autorů v Praze, kterou v úvodním textu katalogu Jaroslav Kamper chválí jako „první hlubší pohled v kypící ruch a veliký rozvoj novodobého umění ruského“,⁹⁴ byla každopádně například malířem a kritikem Milošem Jiránek vnímána už v té době jako neaktuální: v recenzi pro *Volné směry*⁹⁵ ji popisuje jako „výhled skoro retrospektivní“ a dodává, že „[n]ezáleží na tom, že dle data povstala většina vystavených obrazů v letech nejposlednějších, celou povahou charakterisují se přece jako práce hnutí, které bylo moderní někdy před desíti lety a ještě dřív.“⁹⁶ Je zřejmé, že Jiránek se ve svém zájmu o ruské umění již plně orientoval na okruh časopisu *Mir iskusstva* (vycházel v letech 1898 až 1904) a že tak pro něj tvorba peredvižníků, kteří „chtějí rozesmát nebo rozplakat, malovat chce málokterý“, musela nutně trpět „falešnou sentimentálností“.⁹⁷ V kontrastu s nekompromisním odsouzením většiny vystavujících je pro něj jediným autorem, jehož tvorba je zcela nadčasová, Ilja Repin „svými eminentními kvalitami malířskými, které budou moderní vždycky“,⁹⁸ z pražské výstavy vyzdvihuje ještě dva krajináře – Nikolaje Nikonoroviče Dubovského a Isaaka Iljiče Levitana.

Naopak Alexandr Benois neušetřil ve svém generačním účtování s předchozími zjevy ruského umění ani klasika realistické malby Repina: ve stati psané pro francouzskou *Revue Encyclopédique* a přetištěné v osmém čísle pátého ročníku *Volných směrů*,⁹⁹ představující první celistvější sondu do aktuálního výtvarného dění v Rusku v česko-jazyčném prostředí, o Repinovi píše, že je „čistým realistou“ – nemyslí to však jako kompliment, nýbrž jako obvinění z nedostatku individuálního výrazu: „Pro Řepina není technických obtíží; jeho kresba je pevná, jeho barva živá a správná, jeho provedení energické až k odvážnosti; a

⁹² Tábořský, František: Slovo o ruském malířství do Repina. *Volné směry* 5, 1901, č. 7, s. 174–184.

⁹³ K pražské návštěvě Ilji Repina, přípravě výstavy a katalogu srov.: Šámal, Jindřich – Stará, Dagmar: *Repin a Praha. Příspěvek ke kronice česko-ruských styků ve výtvarnictví na přelomu století*. Nakl. čs. výtvarných umělců, Praha 1956.

⁹⁴ *Výstava Spolku ruských umělců výtvarných. Товарищество передвижных художественных выставок* (katalog výstavy). Nákladem Jednoty, Praha 1900, nestr.

⁹⁵ Jiránek, Miloš: Výstava Spolku ruských umělců výtvarných v novoměstských sálech „U Štajgrů“. *Volné směry* 4, 1900, č. 4, s. 150–154.

⁹⁶ Ibidem, s. 150.

⁹⁷ Ibidem, s. 152.

⁹⁸ Ibidem, s. 150.

⁹⁹ Benois, Alexandr: Současné umění ruské. *Volné směry* V, 1901, č. 8, s. 198–210.

přece při všem tom schází mu styl, bez něhož není pravého mistra.“¹⁰⁰ V důsledku tak pro něj Repinovo dílo nepředstavuje výrazný posun od předchozí akademické tradice: „Jak jest litovati, že umělec podobně nadaný jest hříčkou svých střídavých dojmů a že je méně vnímavý pro krásy přírody než pro ruch společnosti jej obklopující! Brzo pouští uzdu satíře, brzo sahá k dramatu, aby pohnul diváka až k slzám; jindy vynaloží celá léta, aby namastil nějaký výjev náboženský nebo historický; ne že by Řepin měl to, čeho potřebí k vyniknutí v historickém genu, nýbrž on se domnívá s Akademií, že jedině malování velikých plachet dodává proslulosti.“¹⁰¹

Volné směry tak ve dvou po sobě následujících číslech přinesly jasnou zprávu o generační obměně: Benoisův text ještě ostřeji než Repina kritizuje soudobé „poloakademické“ proudy žánrové a historické malby a „fádní a ulízané krajiny“ Konstantina Jakovleviče Kryžického a Julia Juljeviče Klevera, aby proti této „jalové banálnosti“ vzápětí postavil skupinu „odvážných novotářů, zdravých, silných, kteří hledají inspiraci v životě, jež pozorují s dokonalou povýšeností životní, stranou všech intencí, jež by nebyly čistě uměleckými.“¹⁰² Do této „plejády krásných talentů“ řadí Benois zejména Valentina Alexandroviče Serova, který „i za hranicemi Ruska může být kladen mezi nejlepší portretisty současné“, Filippa Andrejeviče Maljavina, již zmíněného Levitana, který se stal „hlavou skupiny malířů plenairistů, jež má pro Rusko též význam jako škola barbizonská nebo škola impresionistů pro Francii“, či Konstantina Alexejeviče Korovina, jenž přivádí „znova ke cti motivy národního slohu“ a tóny, jež „byly vždy oblíbeny v Rusku“. Benois tak představuje sebevědomě nastupující – tj. svoji – generaci jako tu, která vytvořila autenticky ruskou výtvarnou školu nezávislou na západních vzorech a nebrání se přitom hledání inspirace v lidových uměleckých tradicích. To pro něj a okruh autorů časopisu *Mir iskusstva* současně neznamenal nevšímavost k uměleckým scénám evropského Západu: ostatně i pro Františka Táborského v té době představoval *Mir iskusstva* nejlepší zdroj informací o světovém uměleckém dění vůbec: „*Mir iskusstva* (Svět umění) je věren svému heslu: celý svět umění bez přestání pozorovat a studovat, všecko jeho proudění, kypění a tvoření mít stále na očích [...] Není uměleckého listu, který by podával tak věrný a bohatý obraz současného umění, ve výboru tak umělecky jistém a správném, jak to činí

¹⁰⁰ Ibidem, s. 198–199.

¹⁰¹ Ibidem, s. 199.

¹⁰² Ibidem, s. 203.

„Mir iskusstva“.¹⁰³ [1, 2] I ze srovnání se západoevropskými časopisy tak v Táborského zprávě vychází petrohradské periodikum jednoznačně nejkomplexněji: „Společnost různojazyčná, ale společnost ducha a vkusu se tu schází z celého světa. „Studio“ je proti němu jednostranný, příliš anglický. Německé a francouzské listy ještě jednostrannější anebo méně vybíravé.“¹⁰⁴ V následujícím roce *Volné směry* opakují přesvědčení, že „Mir iskusstva“, vydávaný p. S. Djagilevem v Petrohradě, je dnes skutečně nejlepším uměleckým listem. List s tak širokým rozhledem vydávaný, který přináší v přehledu reprodukce skutečně znamenitých ukázek vážné produkce celého světa, v textu pak výborné práce vážného stylu [...] bude nám „evropanům“ ještě dlouho ideálem.“¹⁰⁵

Vzhledem k tomu, že se výstavu autorů z okruhu časopisu *Mir iskusstva* podařilo v Praze uskutečnit až v roce 1912 – nepočítáme-li účast několika „miriskusníků“ na výstavě grafiky a kresby uspořádané Mánesem v roce 1904 –, příliš pozdě na to, aby mohla vyvolat jakoukoliv výraznější reakci místní kulturní scény,¹⁰⁶ stala se přehlídka Nikolaje Konstantinoviče Roericha (1874–1947) v roce 1906 v Mánesu [3] první výraznou prezentací zástupce této generace v českém prostředí. Básník, kritik a překladatel Miloš Marten v obsáhlém článku v časopisu Jednoty umělců výtvarných *Dílo* mohl ještě popsat Roerichovu tvorbu jako „odvážný experiment“, jímž malíř „sestupuje k minulosti lehce a prostě“ coby představitel aktuálních tendencí navracejících se k „silným a živelným harmoniím naivního výtvarného pudu“.¹⁰⁷ Marten tak vidí v Roerichově tvorbě impuls k obnovení intuitivních vazeb na ruský dávnověk, jímž obohatili ruské umění spolu s ním ještě Viktor Vasněcov a Michail Něstěrov. Roerich pro něj plní roli znovuobjevitele bohatství ruské kultury v kontrastu s nepřirozeným stavem nastoleným reformami Petra Velikého: „Temná a těžká, vzrušující síla, v níž kříží se vlny slovanského mysticismu se

¹⁰³ T. = [František Táborský]: Literatura. „Mir iskusstva“ (Svět umění). *Volné směry* 6, 1902, č. 7, s. 181–182.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Zprávy a poznámky. *Volné směry* VII, 1903, č. 2, s. 83–88, cit. s. 88. K Benoisově významu na poli umělecké kritiky srov. zejména monografii Marka Grigorjeviče Etkinda: Эткинд, Марк: *Александр Бенуа как художественный критик: двадцать лет художественной жизни России 1898–1917*. Журнал „Звезда“, Санкт-Петербург 2008.

¹⁰⁶ Srov. např. odsudek malíře Ladislava Šimy v *Uměleckém měsíčníku* (č. 7, duben 1912, s. 209–210): „Tak lze upřímně říci, že celkový dojem z této výstavy jest velmi chabý; málo jest těch obrazů a umělců, kteří zasluhují zmínky a v nichž bychom něco pozitivního pro nás shledávali, a nacházíme naopak vyslovené prostřednosti a omyly. Jsou zde na př. N. K. Roerich a K. F. Bogajevskij, kteří – dle našeho názoru a cítění – uzavřeli se dnešku a žijí pouze jakési minulosti. Zvláště obrazy Roerichovy jsou — dle nás — anachronismem, a ještě divně, nevnitřně skládaným ze středověkého byzantinismu, ze smyšlené doby předhistorické a jinak, a působí ještě více mělce svou povrchní úpravou.“

¹⁰⁷ Marten, Miloš: Nikolaj Konstantinovič Roerich. *Dílo* 4, 1906, č. 1, s. 25–52, cit. s. 26.

žhavou, rozkošnickou fantastikou Východu – a vynalézavý, povrchový raffinement baroku a empiru [...] existovaly a existují dosud vedle sebe, jeden zaklet do hloubi račovní individuality, druhý jako výtvorce jejích vnějších, repraesentativních forem, kůra, pod níž kypí a vzdouvá se sevřený spodní proud davové duše, horký změtí instinktů, sil, neujasněných tuch, ničivý a tvořící stejnou podvědomou, osudovou mocí.“¹⁰⁸ Přestože nemáme k dispozici podrobnější dokumentaci k Roerichově mánesovské výstavě kromě katalogu s krátkým úvodním slovem Sergeje Makovského,¹⁰⁹ z korespondence malíře adresované Miloši Martenovi [4–6] je zřejmé, že jeho role v organizaci přehlídky byla klíčová: v prosinci 1905 informoval Roerich Martena o transportu obrazů z Paříže a o tom, že má Mánes po skončení výstavy odeslat díla zpět na pařížskou adresu kněžny Marie Klavdijevny Těniševy.¹¹⁰ V únoru 1906 pak zřejmě na základě fotografií z výstavy děkoval Martenovi za vkus, s jakým byla provedena instalace obrazů.¹¹¹

Podobně podrobný výklad, jakým informoval o tvorbě Nikolaje Roericha v rozsáhlém textu v časopise *Dílo*, věnoval v roce 1909 Marten spřízněné činnosti umělecko-řemeslných dílen v Talaškinu ve Smolenské oblasti, založených v devadesátých letech kněžnou Marií Klavdijevnou Těniševou (1858–1928).¹¹² V Talaškinu, resp. v blízké

¹⁰⁸ Ibidem, s. 25. Marten se zde odvolává na knihu Sergeje Makovského *The Spirit of Ancient Russia in Modern Art* (London 1905). Srov. též recenzi F. X. Šaldy ve *Volných směrech* X, 1906, č. 1, s. 83–86.

¹⁰⁹ *Nikolaj Roerich. XIX. výstava spolku výtvarných umělců Mánes v Praze* (katalog výstavy). SVU Mánes, leden – únor 1906, Praha 1906.

¹¹⁰ 14. listopadu 1905 psal Roerich Martenovi: „Chtěl bych uspořádat výstavu svých obrazů v zahraničí, ale nevím kde!“ („Je voudrais faire une exposition de mes tableaux á l'étranger, mais je ne sais où!“), už 22. prosince téhož roku mu sděluje: „Jsem šťastný, že mohu zaslat své obrazy do přátelské společnosti [...] Obrazy posílám do kanceláře „Herhard et Gay“, která slibuje, že je doručí do Prahy na 14. ledna. [...] Neznaje vedení Mánesu, prosím Vás, abyste vyřídil Spolku můj upřímný vděk za pozvání a sdělil adresu, na kterou může odeslat zpět obrazy: [...]“ („Je suis heureux de pouvoir envoyer mes tableaux dans une société amie [...] J'expédie mes tableaux par le bureau de „Herhard et Gay“ qui promet de les faire parvenir á Prague pour le 14 Janvier. [...] Ne connaissant pas l'administration de Manes, je Vous prie, cher Monsieur, de transmettre á la Société ma reconnaissance sincère pour l'invitation et annoncer l'adresse á la quelle il faudra renvoyer les tableaux: Paris 17, rue de l'Arcade (Madeleine). Hotel Bedford. A Madame la Princesse Marie de Tenicheff.“ (LA PNP, fond Marten Miloš, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Nikolaj Roerich Miloši Martenovi, 1905–1914).

¹¹¹ 26. ledna 1906 Roerich napsal Martenovi: „Tisíckrát Vám děkuji za veškerou péči, kterou jste věnoval instalaci výstavy.“ („Je vous remercie mille fois pour tous les soins, que Vous avez prie pour l'installation de l'exposition.“) a 6. února 1906 dodává: „Jemný vkus, s jakým jste rozmístil mé obrazy, mi potvrdil, s jakou péčí a láskou přistupujete k mému umění.“ („Le gout délicat avec le quel Vous avez placé mes tableaux me prouve encore une fois quels soins et amour Vous portez á mon art.“) (Ibidem).

¹¹² Marie Těniševa stála u počátků časopisu *Mir iskusstva*, jehož vydávání spolufinancovala. K činnosti kněžny Těniševy a k projektu talaškinských dílen srov. zejména: Bowlt, John E.: Two Russian Maecenases. Savva Mamontov and Princess Tenisheva. *Apollo. International Magazine of Arts*, December 1973, s. 444–453. – Львов, Леллий: Малое и большое Талашкино. К десятилетию кончины его создательницы кн. М. Тенишевой. *Иллюстрированная Россия* 15, č. 40, 24. září 1938, s. 12–14. – Журавлева, Лариса: К. М. Тенишева и Мир искусства. *Искусство*, č. 2, 1990, s. 71–74. – Jančárková, Julie: Ruská kněžna M. K. Těniševová – život a dílo v emigraci. In: *Ženy umělkyně na přelomu 19. a 20. století. Sborník příspěvků*

vesnici Fljonovo, ostatně Nikolaj Roerich uskutečnil jednu ze svých nejvýznamnějších realizací – v letech 1911–1914 zde pracoval na monumentální mozaice pro fasádu a dnes nedochované vnitřní výzdobě chrámu sv. Ducha. Stejně jako v případě Roericha i v textu o Talaškinských dílnách kladl Marten důraz na národní kořeny aktuální – v tomto případě umělecko-řemeslné – produkce, když píše, že „[p]atří k nejkvalitnějším účinkům dekorativního a stylového hnutí posledních let, že objevilo zapomenutá, umělecky po staletí nevytěžená ložiska tradice, obsažené v t. zv. LIDOVÉM UMĚNÍ. [...] dekorativní umění na Východě a na Severu, chtělo-li obnoviti svoje rasovní zdroje, musilo se dostatí přes uměle vytvořený, převzatý cizí styl, ke ztraceným kořenům lidového umění.“¹¹³

Talaškinské dílny kněžny Těniševy – tato ruská obdoba anglického hnutí Arts and Crafts – se tak v Martenově perspektivě staly centrem inspirativního proudu soudobého umění reagující na zájem o lidový ornament a snahy o propojení moderního umění s tradicemi lidových řemesel: „... Vasněcov, Nesterov, Bilibin a Roerich v Rusku jsou představitelé identických snah, které resumuje širokým gestem úsilí kněžny Marie Teniševé.“¹¹⁴

Na rozdíl od Miloše Martena, který v návratu k národním (resp. slovanským) tradicím spatřoval východisko ze „vší urputné tyranie ohyzdnosti moderního života“, ¹¹⁵ propagoval František Táborský v této době především zintenzivnění kontaktů mezi kulturními scénami slovanských zemí a upření pozornosti k vlastním tradicím: „Slované sami sebe dosud neznají [...] Neprohlédli dosud svůj umělecký majetek, zděděný i přimnožený, neroztřídili ho a neocenili. Neodloučili, co původního v něm, od vlivu a nánosu cizího.“¹¹⁶ Táborský se v červenci 1910 cestou zpět do Čech po několikaměsíčním studijním pobytu v Rusku (1909–1910), během kterého se snažil „stopovat život i jeho umělecký výraz, kde jen se udá“¹¹⁷ a poznatky o kulturním dění sdílel na stránkách *Naší doby* v podrobné zprávě o ruských výtvarných, divadelních, architektonických a typografických časopisech, účastnil

z mezinárodní konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005. Ed. Marcela Šášinková. Středočeské muzeum, Roztoky u Prahy 2005, s. 297–304. – Журавлева, Лариса: Тенишевские эмали. *Творчество* č. 2, 1989, s. 17–19.

¹¹³ Talaškino. *Moderní práce ruského lidu ze školy kněžny Marie Teniševové* (katalog výstavy), Topičův salon, Praha, duben 1909, nepag.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ „Tedy možno neodvisle od lhostejných diskusí o nenavratitelnosti minulého, od pustých rčení o pokroku, od vší urputné tyranie ohyzdnosti moderního života konstatovati zde v určitém případě, pod přímým dojmem radostného půvabu předmětů, že pochopený vztah k dávné rasovní tradici, prohloubený ryzí artistickou láskou a svěží tvořivou silou, se projevil nesporně kladným, inspirujícím činitelem umělecké aktivity.“ (Ibidem).

¹¹⁶ Táborský, František: *Čtyři kapitoly o slovanském umění výtvarném*. [nákladem vlastním], Praha 1911, s. 6.

¹¹⁷ Táborský, František: List z Petrohradu. Umělecké časopisy ruské. *Naše doba* 17, 1909–1910, č. 6, s. 460–464, č. 7, s. 530–537, č. 8, s. 612–619, cit. s. 462.

Slovanského sjezdu v Sofii, na jehož programu bylo i jednání o spolupráci slovanských uměleckých sdružení a uspořádání výstavy slovanského umění, plánované do Prahy na rok 1914.¹¹⁸ V rámci těchto snah sepsal Táborský pozoruhodně ambiciózní text o slovanském umění, který vydal jednak samostatně vlastním nákladem v roce 1911, jednak poskytl autorům monumentálního svazku *Slovanstvo*¹¹⁹ v následujícím roce. V něm se pokouší na necelých šedesáti stranách o průřez dějinami ruského, polského, českého a jihoslovanského umění (včetně architektury), přičemž část o Rusku uvádí optimisticky oslavou toho, co považoval za žádoucí návrat k minulosti: „Cos jako obrození nastává v ruském uměleckém životě. Uvědomění o národní kultuře. Rozběh do minulosti a radostný údiv, že ta minulost není pustá. Prozkoumávají se stupňovanou péčí ruskou minulost, cizozemské vlivy a hledají samostatnost. A nalézají ji.“¹²⁰ Táborský dokládá tento trend v závěru svého přehledu výtvarníky Miru iskusstva: „U tří z nejnadanějších, u Alex. Benois, Somova a Roericha, vidíme útěk do minulosti.“¹²¹ Vzestup národního uvědomění nahlíží Táborský jako úsvit nového umění, kterému Roerich „dovede i pravou barvu vdechnouti“.¹²² Táborského přehled tak končí na začátku desátých let u ruských „miriskusníků“, v polském prostředí u Wlastimila Hofmana a krakovských autorů okruhu Młode Polsky a pro české prostředí u Maxe Švabinského, jenž je pro něj „nejucelenější malířská povaha naší moderny“.¹²³ Adolfa Kašpara, Miloše Jiráka, Aloise Kalvody a Jakuba Obrovského.

Kontinuitou pohledu na ruské umění, formulovaného v předválečných letech a přetrvávajícího v prvorepublikovém období, mohl František Táborský coby výrazná autorita na tuto oblast do určité míry ovlivnit celkový diskurz dvacátých a třicátých let, respektive přispět k přetrvávající představě ruského umění jako produkce těch autorů, kteří patřili převážně k okruhu skupiny Mir iskusstva a po revolučních událostech a následné občanské válce se ocitli mimo Rusko. Jeho institucionální zakotvení mohlo zároveň ovlivnit postoj řady organizací: Táborský byl prvním předsedou Česko-ruské jednoty

¹¹⁸ Šámal, Jindřich: František Táborský. In: *Cesty rozvoje a vzájemné vztahy ruského a československého umění*. Ed. Dušan Konečný. Academia, Praha 1974, s. 57–93, cit. s. 81. K Táborského roli v slovanském hnutí počátku 20. století srov. zejména: Kšicová, Danuše: Účast Fr. Táborského v novoslovanském hnutí. *Slavia* 34, 1965, č. 3, s. 377–401. K Táborského biografii a činnosti na poli česko-ruských literárních vztahů srov. zejména: Eadem, *Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského: z dějin česko-ruských vztahů*. Univerzita J. E. Purkyně, Brno 1979 [on-line: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222/digilib/103608>], cit. 6. 2. 2020].

¹¹⁹ Bidlo, Jaroslav (et al.): *Slovanstvo. Obraz jeho minulosti a přítomnosti*. J. Laichter, Praha 1912.

¹²⁰ Táborský, František: *Čtyři kapitoly o slovanském umění výtvarném*, s. 8.

¹²¹ Ibidem, s. 20.

¹²² Ibidem, s. 22.

¹²³ Ibidem, s. 51.

(1919),¹²⁴ předsedou Společnosti slovanské vzájemnosti (1925), udržoval styky s prezidentem Masarykem a už na konci listopadu 1918 první ministr školství a národní osvěty Gustav Habrman informoval Táborského o svém přání angažovat ho v poradním sboru výtvarném a poradním sboru pro kulturní styky s cizinou sestavených „z odborníků, jejichž úkolem bude připravit teoretické základy organizace těchto oborů“,¹²⁵ později se zapojil do činnosti tohoto ministerstva v rámci komise pro nákup obrazů pro Státní galerii (od 1922).¹²⁶ I když nevíme, zda se František Táborský podílel na činnosti ministerských poradních sborů hned v počátcích trvání prvorepublikového Československa, je zřejmé, že pro tyto orgány představoval v otázkách ruského umění jednoznačnou autoritu.

Táborský současně přikládal kulturní výměně na poli výtvarného umění mimořádný význam, jak lze vyčíst například z úvodního proslovu při založení Česko-ruské jednoty v dubnu 1919¹²⁷ nebo z jeho textu pro sborník Politického klubu Omladinářů-devadesátníků nazvaný *O slovanském sjednocení* (1926), kde sice uznává, že znalost literatury, divadla a hudby dalších slovanských národů je lepší než dříve, konstatuje ale, že výtvarné umění je v tomto ohledu pozadu: „[...] výtvarné umění je poměrně málo navzájem známo. Z umění ruského v originálech jen malé ukázky, z polského ještě méně, jen sem tam nějaký obraz. [...] Přes to nutno míti na mysli, že výtvarné umění je mocným

¹²⁴ K činnosti této organizace především: Bubeníková, Miluša: „Чешско-русская Еднота“ в собраниях пражских архивов. In: Ed. Eadem: *Rusko v české historiografii: sborník Pražské skupiny historiků ruských dějin = Russia in Czech historiography: studies published by the Prague Group of Russian History specialists*, Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2002, s. 375–396.

¹²⁵ LA PNP, fond Táborský František – I. část, Korespondence vlastní, přijatá, korporace, Ministerstvo školství a národní osvěty Františku Táborskému, 28. listopadu 1918, Praha.

¹²⁶ Zmínky o činnosti Táborského v této komisi se objevují mj. v korespondenci s Vincencem Kramářem, například v době nákupu známého souboru francouzského umění do státních sbírek: „Jak víte, zakoupila státní obrazárna veliký soubor francouzských maleb a plastik, neb v poslední schůzi nedali souhlasu Švabinský a Štursa k nákupu dvou Picassů [...] Podobně bylo před odjezdem do Paříže souhlaseno, že se koupí od Rousseaua (Henri) buď menší krajina nebo jeho veliký autoportrét, než ani o této koupí nechtěl nyní Švabinský ničeho slyšet.“ (Ibidem, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Vincenc Kramář Františku Táborskému, 12. července 1923, Praha).

¹²⁷ „Neznáme dosud důkladně té hluboké ruské duše a jejich projevů. Máme sice mnoho již překladů z ruské literatury, ale málo výstihů té ruské duše, a ještě méně známe, ba téměř neznáme ruského umění výtvarného [...] Tuto neznalost musíme vyrovnat lepším a lepším, věcným, důkladným poznáváním veškerého života ruského ve všech jeho směrech: politického a kulturního [...] To bude úkolem Česko-ruské jednoty. Věříme v Rusko, jako v ně věřil Gogol, Tjutčev, Dostojevskij a s touto vírou v Rus a se srdečnou láskou k ní zahajují tuto ustavující schůzi.“ (LA PNP, fond Táborský – II. část, Rukopisy vlastní, články, přednášky, projevy, „Poznati Rusko“ (Koncept článku s rukopisnými poznámkami), 28. dubna 1919).

propagátorem. [...] Umělecké výstavy slovanské musí se státi u nás stálým činitelem, aby se jím staly také v jiných hlavních městech slovanských.“¹²⁸

3.2/ Česky vydané monografie Benoise a Makovského o ruském umění:

České vydání Benoisovy knihy *Ruská škola malířská* (rusky 1904),¹²⁹ [7] realizované Janem Štencem roku 1921 – ve stejném roce jako i Táborského *Ruské umění* – překvapivě nebere v potaz období mezi původní ruskou a pozdější českou verzí: vydavatelova předmluva, podle které publikace „informuje nás v hlavních rysech o významných zjevech ruského malířství od XVIII. století až do dnů minulých“, jako by svědčila o tom, že aktuálnější dění na ruské umělecké scéně stálo mimo jeho zájem, a i oddílů věnovanému generaci „miriskusníků“ ponechal titul *Soudobý stav ruského malířství*. V této kapitole tak najdeme například Benoisovu stížnost, že „carské divadlo nepoužívá vyčerpávajícím způsobem drahocenné osobnosti Bakstovy, jenž jest netoliko výborným dekorateurem, vtipným, stkvělým kostumeurem, nýbrž také vynalézavým režisérem, plným nejčerstvějších myšlenek.“ (Léon Bakst přesídlil do Paříže už na začátku desátých let), nebo popis „jakéhosi obrození (ne-li zrození) ruské knihy“¹³⁰ díky Jevgeniji Lansere, Mstislavu Dobužinskému, a Ivanu Bilibinovi, o kterém píše, že „jeho úsilovné studium lidových motivů poskytuje mu zdravé potravu; zároveň pak rozvíjí se v něm jeho barvitost a vychovává se jeho technika“ (Bilibin přitom v době českého vydání Benoisovy knihy plnil především zakázky pro řeckou komunitu v egyptské Káhiře a pracoval na ikonostasu a freskách chrámu káhirske ruské polikliniky).¹³¹ V předzvěsti toho, co se v mezidobí mezi ruským a českým vydáním knihy odehrálo, vyzývá Benois v závěru umělce, aby i do hledání svobodného projevu zahrnuli znalost tradic: „Končíte svou knihu o ruské škole malířské, přejeme jim jen, aby nezapomínali zejména *na školu*. Vzdělavše se za doby nejdivočejšího zmatku v otázkách umění, zbaveni jsouce jakýchkoliv propracovaných

¹²⁸ Michalčev, Dimitrij – Murko, Matija – Szykowski, Marjan (et al.): *O slovanském sjednocení*. Nákladem „Polit. klubu omladinářů-devadesátníků“, Praha 1926, s. 19–29, cit. s. 23. Sborník vznikl k 25. výročí tzv. procesu s Omladinou.

¹²⁹ Беноис, Александр: *Русская школа живописи*. Тов. Р. Голике и А. Вильборг, Санкт-Петербург 1904.

¹³⁰ Benois, Alexandr: *Ruská škola malířská*. Jan Štenc, Praha 1921, s. 145.

¹³¹ Лейкинд, Олег – Махров Кирилл – Северюхин, Дмитрий: Билибин Иван Яковлевич. In: *Искусство и архитектура русского зарубежья* [on-line: <https://arttr.ru/menu/1804645939/1804783276.html>, cit. 26. 3. 2020].

zásad, vyzrálých vědomostí i pevných cílů, určením osudu musí zhynouti, nepochopí-li veškerého bludu onoho uměleckého učení, které, směřujíc v jedno školu a šablonovitost, uvědomělý poměr umělcův k umění a pedantismus, odhodlává se úplně oddati „volnému nadšení“, zapomínajíc, že svoboda bez vědomostí jest nejhorčejší ze všech druhů otroctví.“¹³²

V době, kdy básník a kritik Sergej Konstantinovič Makovskij¹³³ inicioval vznik petrohradského časopisu *Apollon* (1909–1917) [8], představoval již jednoho z nejvýraznějších mluvčích okruhu autorů pokračujících v „miriskusnických“ tradicích. Makovskij se profiloval jednak svým zájmem o tradice lidového umění – na pozvání Nikolaje Roericha přispěl například roku 1905 do publikace o talaškinských dílnách, vydané petrohradským nakladatelstvím Sodružestvo – jednak měl za sebou bohatou publikační činnost zaměřenou na soudobé dění v zahraničním i domácím umění: roku 1906 vyšel první svazek jeho *Stranic chudožestvennoj kritiki* (Stránek umělecké kritiky), věnovaný převážně umění přelomu století v západní Evropě, o tři roky později vydal druhý svazek, zaměřený na soudobé ruské umění. Jeho zájem o tradice ruského církevního umění se manifestoval mj. v roce 1913 založením časopisu *Russkaja ikona* pod hlavičkou petrohradské Společnosti pro studium ruského ikonopisu (Obščestvo izučeniija russkoj ikonopisi). Před odchodem do emigrace měl také už pestré zkušenosti s pořádáním výstav v Rusku i mimo něj – kromě jiných přehlídek se v létě 1910 účastnil příprav výstavy ruských umělců v pařížské galerii Bernheim-Jeune a dva roky poté se angažoval v organizaci rozsáhlé petrohradské výstavy *Sto let francouzského malířství*. Vedle řady dalších aktivit se podílel i na činnosti Společnosti architektů-umělců (Obščestvo

¹³² Benois, Alexandr: *Ruská škola malířská*, s. 147.

¹³³ K osobnosti Sergeje Makovského zejména objemná monografie T. V. Lebeděvy: Лебедева, Т. В.: *Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества*. Издательство „Воронежский университет“, Воронеж 2004 [on-line: https://imwerden.de/pdf/lebedeva_makovsky_biografiya_2004.pdf, cit. 4. 3. 2020]. Dále srov. disertační práci Iriny Nikolajevny Jegorovy: Егорова, Ирина: *С. К. Маковский – искусствовед* (disertační práce). Санкт-Петербург, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена 2006; a články téže autorky o Makovského účasti na pražské výstavě věnované kultuře Podkarpatské Rusi (Eadem: Сергей Маковский – организатор выставки Искусство и быт Подкарпатской Руси. In: *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение русского зарубежья*. Ed. Олег Лейкин. Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2008, s. 261–268) a k Makovského pražskému období (Eadem: Сергей Маковский – художественный критик. Пражский период творчества (1921–1925). In: *Зарубежная Россия 1917–1939 гг.: сборник статей, Книга 2*. Eds. Владимир Черняев (et al.). Лики России, Санкт-Петербург 2003, s. 453–458).

architekturov-chudožnikov), se kterým navázal blízké kontakty František Táborský během svého petrohradského pobytu.¹³⁴

Svémi názory na soudobé umění se Makovskij řadil ke konzervativnějším hlasům, resp. vývoj jak avantgardistických směrů v Rusku tak i soudobých západoevropských tendencí sledoval s rostoucí nedůvěrou, což se ostatně projevilo i v textech, které vznikly během jeho pražského pobytu v první polovině dvacátých let. Zatímco roku 1922 v souběžně rusky (v nakl. Naša reč') a česky (Česká grafická unie, v překladu Táborského) vydaných *Siluetách ruských umělců* [9, 10] popisoval dění na ruské umělecké scéně posledního půlstoletí – od vrcholícího peredvižnického hnutí po nejmladší „miriskusniky“ – ze svých pozic hájících vývoj ruského umění v logice jeho tradic a duchovních obsahů, v témže roce v Berlíně vydaném sborníku textů *Poslednije itogi živopisi* (Poslední bilance malířství)¹³⁵ [11] vystupoval ještě mnohem markantněji jeho až reakční postoj k soudobému západoevropskému umění. Makovského pražské období (1921–1925) každopádně patřilo k jeho nejproduktivnějším: krátce po svém příjezdu se zapojil do příprav výstavy věnované lidovému umění a tradicím Podkarpatské Rusi, které vyústily jednak ve výstavu v Umělecko-průmyslovém museu (1924),¹³⁶ jednak do jeho knihy *Lidové umění Podkarpatské Rusi* (1925), která se kromě českého vydání dočkala ještě ruské, francouzské a anglické mutace.¹³⁷ V pražském nakladatelství Naša reč' zároveň kromě vydaných publikací – knihy *Artisty Moskovskago chudožestvennago teatra za rubežom* (Herci Moskevského uměleckého divadla v zahraničí) a ruské verze *Siluet ruských umělců* (obě 1922) – plánoval Makovskij realizovat několik dalších titulů, především čtyřdílné dějiny ruského malířství, které měly odrážet jeho základní oblasti zájmu: od ruského ikonopisu přes klasiky popetrovského umění až po ruskou realistickou malbu a „umělce-stylisty“, tj. autory Miru iskusstva.¹³⁸ V téže době také přispíval do několika periodik, například berlínského *Těatr i žizň* (Divadlo a život) a berlínsko-pařížského *Žar-ptica* (Pták Ohnivák).

¹³⁴ Srov. korespondenci představitelů této organizace ve fondu Františka Táborského: LA PNP, fond Táborský František – I. část, Korespondence vlastní, přijatá, korporace, Obščestvo architektov-chudožnikov (Petrohrad) Františku Táborskému, 1910.

¹³⁵ Маковский, Сергей: *Последние итоги живописи*. Русское универсальное издат., Берлин 1922.

¹³⁶ Makovskij, Sergej: *Umění a život Podkarpatské Rusi* (katalog výstavy), 20. březen – 1. květen 1924, Umělecko-průmyslové museum obchodní a živnostenské komory, Praha.

¹³⁷ Vše v pražském nakladatelství Plamja: *Народное искусство Подкарпатской Руси* (1925), *Peasant Art of Subcarpathian Russia* (1926), *L'art populaire en Russie Subcarpathique* (1926).

¹³⁸ Егорова, Ирина: *С. К. Маковский – искусствовед*, s. 128.

Ačkoli se Makovského *Siluety* v části věnované novějšímu umění (od sedmdesátých let 19. století) tematicky částečně překrývají s Benoisovou *Ruskou školou malířskou*, českému čtenáři se v nich dostala o poznání aktuálnější zpráva o dění na předrevoluční umělecké scéně. Perspektiva Makovského je však čistě kritická, nikoliv umělecko-historická, přičemž setrvává pevně na názorových pozicích formovaných ruským modernismem počátku století: „předvížnický“ realismus je pro něj především „nihilism očí“, ¹³⁹ přičemž v celých dějinách umění „realism neupadal do těch nížin triviálnosti“ ¹⁴⁰ jako právě v té době v Rusku, kde „[a]ni umělci, ani pozorovateli nešlo do hlavy [...], že povoláním umělcovým jest objevovati to, čeho druzí nevidí; že malířství má své hluboké úkoly, které jen temně uhádáváme v kouzelnosti liniového a barevného vzorku, v projevech formy a obrazivosti, která ji nadchla, ve všem, co nazýváme jazykem mistrovým, a ve všem nevysloveném, co uvádí do tajných chodeb jeho ducha.“ ¹⁴¹ S tímto přístupem tak mohl Makovskij odsoudit například i Repina, kterému vytýká (mj.) „přirozený nedostatek vkusu, vulgární způsob komposice a dotěrný anekdotism“, ¹⁴² či Ajvazovského, jenž je „marinista velmi nadaný, ale parádně prázdný“, jakožto i prakticky všechny klasiky tohoto období ruského umění. Těžiště celého textu tak nepřekvapivě představují části věnované petrohradským „miriskusníkům“, generaci, které „bylo souzeno [...] otevřít dokořán dveře do Evropy konce toho věku a zároveň s tím ohlédnout se s vytržením na zapomenuté krásy ‚dědů‘ a ‚pradědů‘.“ ¹⁴³ Celou knihou pak zřetelně probleskuje autorův žal nad ztrátou a zánikem ruské kultury a emotivní manifestace jeho vlastenectví: „Zdaliž my všichni, co jsme se účastnili v tom kulturním stavitelství, na kterém vždycky závisí tolik pro život národní, my, co jsme velebili hlavní město Velikého Petra a co jsme snili, že uvidíme je očištěno od vandalismu neschopných carských vlád, znovu proměněno pracemi nadšených stavitelů, v lesku a slávě, jakými zdobily je ‚krásné začátky dnů Alexandrových‘, my, co jsme věřili v poslání evropského Petrohradu, velmocenského syna Moskvy, dědičky Novgorodu, jehož náboženskou tvořivostí byli jsme uváděni v nadšení neméně, než světskou nádherou našeho baroka a klasicismu, – zdaliž my všichni splnili jsme do konce to, co bylo životní drahou lásky k umění ve jméno rodné země? Rusko zůstalo za námi zemí nedokončených úsilí a nedostavěných pomníků.“ ¹⁴⁴ Veškeré vzpomínky na Rusko se

¹³⁹ Makovskij, Sergej: *Siluety ruských umělců*. Unie, Praha 1922, s. 19.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 18.

¹⁴¹ Ibidem, s. 15.

¹⁴² Ibidem, s. 13.

¹⁴³ Ibidem, s. 24.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 35.

v perspektivě Makovského-exulanta mění na předmět nostalgického rozjímání a jeho rodná země na prostředí, které se svým zánikem dostalo do sféry téměř nereálných vzpomínek: „...nedokončeny zůstaly práce, nedostavěny pomníky, nestalo se vítězem umění a nespojena duše národa... Roztříštila se ona, a všechno minulé zdá se jakýmsi pokušením: i velmoc Petrova i Starý Petrohrad i stará Moskva i sny o slávě, která se nesplnila...“¹⁴⁵

Uměleckou scénu v době před svým odchodem z Petrohradu v roce 1917 už popisuje Makovskij převážně jako nástup ničivých sil a jako „chvatnou vzpouru bez kormidla a bez plachet“, které v podstatě předznamenávaly celkový kolaps: „Nějaké dva, tři roky, a na ulicích Petrohradu a Moskvy za výstavní doby neprošels mimo tyto ultraradikální demonstrace, neštítící se žádné nelepsti, jen aby obrátily na sebe pozornost. [...] Bujně se rozplodily, jako houby po dešti, vymyšlené -ismy našich vzbouřenců v malířství. [...] Ničeho podobného, co se týká naivní nesmyslnosti a křiklavé nevědomosti, věru, svět neviděl a patrně neuvidí...“¹⁴⁶ Svůj výklad ale Makovskij nezakončuje touto „kalnou vlnou kubofuturismu“, ¹⁴⁷ ale čtveřicí autorů, navazujících na „miriskusnické“ tradice: Kuzmou Petrovem-Vodkinem, Borisem Grigorjevem, Alexandrem Jakovlevem a Vasilijem Šuchajevem, přičemž s výjimkou prvního z nich tito autoři v zahraničí přispívali k tomu, že „[s]oudobé ruské – emigrantské – malířství těší se velikému úspěchu u cizinců. Ve skutečnosti teď teprve Západ začíná uznávat umělecké Rusko XX. století.“¹⁴⁸ Na rozdíl od efemérních „levých“ směrů tak pro Makovského měly být i pro západní prostředí relevantní především tradicionalisticky orientovaní autoři: „V Paříži po Bakstovi, jenž dávno již se stal Pařížanem, ‚dobývá‘ divadel [Sergej] Suděžkin; v Berlíně hlučně proslul Grigorjev; v Severní Americe se skvějí Roerich a [Boris] Anisfeld; v Sofii budí vytržení divadelní výpravy [Leonida] Brajilovského; v Kahýře Bilibin, náhodou tam evakuovaný z Krymu.“¹⁴⁹

Zatímco v závěru *Siluet* Makovskij optimisticky věří v *rappel à l'ordre* soudobého umění („Novoakademism, novoklasicism – tot’ heslo nastávajících dní. A jest to tak pochopitelné. Po zmatku, rozkladu a chaosu předešlého desíletí návrat malířství k pořádku, k zákonitosti – jest dialekticky nevyhnutelný“¹⁵⁰), v téže době vydaném berlínském

¹⁴⁵ Ibidem, s. 38.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 110–111.

¹⁴⁷ Ibidem s. 116.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 121.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 122.

sborníku statí o soudobém umění *Poslednije itogi živopisi* (Poslední bilance malířství) kritizuje veškeré projevy internacionalismu a kosmopolitismu a odtržení soudobého umění od národních tradic, přičemž jako jeden z mnoha příkladů „malířství extrémistů“ zbaveného duchovního rozměru uvádí i Vasilije Kandinského, kterému – vedle nedostatku talentu – vyčítá především to, že v jeho „různobarevných hieroglyfech, kterými [...] horlivě pokrývá svá plátna, není ani čárka ruská“.¹⁵¹ Soudobé umění – ať je to kubismus, italský futurismus nebo německý expresionismus – zde vidí Makovskij v analogii k neúspěšnému umělému jazyku v zásadě jen jako „stovky akcentů tohoto volapüku předkládaného nám s fanatismem uměleckého zjevení“.¹⁵² Umění odtržené od tradic a zbavené duchovních obsahů představuje pro Makovského „největší hrozbu na cestě evropské kultury“¹⁵³ a veškeré snahy o návrat k prvotní tvořivosti, toto okouzlení „svobodou ničivého barbarství“, ¹⁵⁴ považuje za tragický omyl, tím osudovější, že následuje po dosavadních velkolepých tradicích západního umění. Jako by Makovského varování před národnostním vykořeněním odrážela jeho vlastní trauma exilu a dávaly jeho reakčním výkladům soudobého umění až exaltovaně patetický tón: „Jaký strašný konec – tento obrat zpět, do předhistorické noci polozvířecí minulosti, do předkulturní jeskyně člověka na úsvitu instinktu, strachu, chtivosti a pověry. Kruh se uzavírá. Umění se vrátilo k výchozímu bodu. Nad svrženým Apollonem triumfuje hottentotská Venuše, prapředek podobný člověku obrostlý srstí vyhlíží z mlhy staletí a jeho mazané poloopičí oko se zlomyslně usmívá...“¹⁵⁵ Pesimistické vize berlínského sborníku kritických textů uzavírá Makovskij utopickým voláním po návratu k tradičním hodnotám: „Je toto vše jen dočasné? Obrodí se ještě starý duch evropanství? A malířství, překoná-li extremismus, vrátí se na

¹⁵¹ „Вот, например, Кандинский. В пору своих дебютов он писал картинки в русском стиле иллюстративного характера. Эти картинки никто не замечал, потому что в них отсутствовало дарование. Тогда Кандинский преобразился: он стал выражаться на экспрессионистском воляпюке. Таланта ему не прибавилось, но среди доверчивых теоретиков новизны il passa maître, и уж, конечно, в разноцветных гиероглифах, коими усердно заполняет теперь холсты Кандинский, нет ни черточки русской. Очевидно, воляпюк много выгоднее родного языка в наше время интернационалов.“ (Маковский, Сергей: Художественный интернационал. In: Idem: *Последние итоги живописи*, s. 143–152, cit. s. 144).

¹⁵² „Сотни акцентов у этого воляпюка с таким фанатизмом преподносимого нам в качестве художественного откровения.“ (Ibidem, s. 146).

¹⁵³ Ibidem, s. 148.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 149.

¹⁵⁵ „Какой страшный конец – этот поворот назад, в доисторическую ночь полуживотного прошлого, в докультурные пещеры человека на заре инстинкта, страха, жадности и суеверия. Круг замкнулся. Искусство вернулось к исходной точке. Над поверженным Аполлоном торжествует готтентотская Венера, обросший шерстью человекоподобный пращур выглянул из мглы столетий, и его хитрый, полуобезьяний глаз злорадно усмехнулся...“ (Ibidem, s. 151–152).

své slavné cesty za dosud nepoznanou krásou? Stojí Evropa před novou renesancí, novými vítězstvími národního génia, novými inspirovanými hrdinskými skutky malířství?“¹⁵⁶

3.3/ Časopis *Iskusstvo Slavjan* (1923–1926)

Kniha *Ruské umění* Františka Táborského, vydaná ve stejném roce jako Benoisova *Ruská škola malířská*, nese označení „Díl 1, Část 1“ a měla tak být zjevně začátkem širšího vydavatelského projektu, o čemž ostatně svědčí i zmínka Jana Štence, který ještě v prosinci roku 1927 psal Táborskému o nadějích, že „také dojde na pokračování Vašeho ‚Ruského umění‘. Byla by škoda nedokončiti dílo tak bohatě začaté.“¹⁵⁷ Časově publikace postihuje ve dvou rozsáhlých oddílech dopetrovskou architekturu a malířství, k pozdějším epochám se Táborský vyjadřuje výhradně v souvislosti s jejich reflexemi staršího umění. V otázce budoucnosti výtvarného umění v občanskou válkou zmítaném Rusku byl Táborský v předmluvě ke své monografii spíše optimistický: „... Rusko umělecké [...] neshroutí se, jako se úžasně rychle shroutilo Rusko byrokratické [...] – umělecké Rusko se neshroutí nikdy, naopak, ono poroste ve vnímavých zracích a duších s rostoucí znalostí jeho a s rostoucím porozuměním jemu.“¹⁵⁸ Tento postoj se později promítl i do skutečnosti, že se Táborský ve svých zájmech neorientoval výhradně k výtvarné činnosti „zahraničního Ruska“, ale naopak se snažil sledovat i uměleckou scénu soudobého Ruska sovětského. V brožůře *Z ruské grafiky porevoluční* (1931) i v příležitostných zprávách pro Štencovo *Umění*¹⁵⁹ navíc čerpal z aktuální sovětské odborné literatury. Jeho úsilím o kulturní sbližování slovanských národů tak politický vývoj meziválečného období neotřásl a například ve sborníku k 20. výročí Sovětského svazu, který v roce 1937 pod redakcí Zdeňka Nejedlého, Jana Gallase a Huberta Ripky vydala Společnost pro kulturní a hospodářské styky s SSSR, se mohl přidat po bok ostatních gratulantů oslavnou básní,

¹⁵⁶ „Или все это временно? И еще возродится старый дух европейства? И живопись, переболев экстремизмом, вернется на славные пути свои, чтобы идти дальше к неведомой красоте? Или предстоит еще Европе новое Возрождение, новые победы национального гения, новые боговдохновенные подвиги живописи?“ (Ibidem, s. 166).

¹⁵⁷ LA PNP, fond Táborský František – I. část, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Jan Štenc Františku Táborskému 22. prosince 1927.

¹⁵⁸ Táborský, František: *Ruské umění: několik kapitol. Díl 1, Část 1*. Jan Štenc, Praha 1921, s. 6.

¹⁵⁹ Například ve IV. ročníku (1930–1931, s. 176–177) otiskl Táborský nekrolog malíře Abrama Jefimoviče Archipova.

velebící „nový tam svět“, který se tvoří „s omládlou silou, s obří vzpruhou, s odvahou troufalou, tětivou tuhou...“.¹⁶⁰

Ještě v první polovině dvacátých let se aktivity Františka Táborského a Sergeje Makovského protnul v založení výtvarně-literárního periodika *Umění Slovanů – Iskusstvo Slavjan*, které poměrně pozoruhodným způsobem usilovalo o budování vazeb mezi kulturními scénami slovanských zemí. Mezi roky 1923 a 1926 vyšlo deset čísel časopisu, přičemž v úvodním svazku byl uveden jako redaktor Sergej Makovskij „za blízké spolupráce Františka Táborského“ a zodpovědnost za českou část literární rubriky měl podle tiráže F. X. Šalda.¹⁶¹ [11–14] Ambice časopisu, formulované v prvním čísle, zahrnovaly vydávání odborných textů v devíti slovanských jazycích s překlady do ruštiny a jen hlavních textů i do češtiny a s literární sekcí bez překladů. Jako místo vydání periodika jsou v prvním čísle uvedeny Praha a Bratislava, v druhém jen Bratislava a od třetího čísla Brno. Jako redaktor-vydavatel vystupuje v prvním čísle Sergej Hladký (resp. Sergej Gladkij)¹⁶² a jako odpovědný redaktor slovenský sochař Anton Granatier (1897–1952). Tiráž druhého čísla (leden 1924) už zmiňuje coby redaktory jen Hladkého a Granatiera a od dalších – brněnských – čísel (od srpna 1924) v této roli figuruje vedle Hladkého grafik a malíř Ervín Wiesner (1893–?). Od druhého čísla se tak na podobě časopisu Makovský s Táborským už nepodíleli a hlavní článek pilotního svazku věnovaný výtvarníkům Miru iskusstva mimo Rusko¹⁶³ zůstal jediným textovým příspěvkem Makovského na stránkách periodika.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Táborský, František: SSSR 1917–1937. In: *Československo Sovětskému svazu k 20. výročí*. Eds. Zdeněk Nejedlý, Jan Gallas, Hubert Ripka. Společnost pro kulturní a hospodářské styky s SSSR, Praha 1937, s. 76.

¹⁶¹ S přípravami založení časopisu přitom začal Makovskij brzy po svém příjezdu do Československa. Např. v dopise z října 1921 na hlavičkovém papíru dosud neexistujícího časopisu „Redakce literárně-uměleckého ilustrovaného měsíčníku „Umění Slovanů““ („Редакция литературно-художественного иллюстрированного ежемесячника „Искусство Славян““) informuje Táborského o tom, že „Prof. Šalda souhlasil ujmout se redakce české sekce „Umění Slovanů““ („Проф. Шальда согласился редактировать чешский отдел „Искусства Славян““) (LA PNP, fond Táborský František – I. část, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Sergej Makovský Františku Táborskému, 3. října 1921, Řevnice).

¹⁶² Pravděpodobně se však nejedná o Serge Gladkého (1880–1930), grafika působícího ve Francii a tvořícího ve stylu art deco.

¹⁶³ Маковский, Сергей: „Мир искусства“ за рубежом = Makovskij, Sergej: „Mir iskusstva“ na cizí půdě. *Искусство славян* I, č. 1, 1923, s. 7–13, 14–19.

¹⁶⁴ Krátké trvání spolupráce Makovského a Táborského se Sergejem Gladkým byla výsledkem osobních rozporů, o kterých svědčí zmínky v korespondenci v Táborského fondu: v červenci 1923 (po vydání prvního čísla) Makovský Táborského vyzývá, aby se od *Umění Slovanů* veřejně distancovali: „Je nutné ohlásit v novinách, že Vy i já odcházíme z redakce a nadále nemáme s Gladkého publikací nic společného. Jinak si budou myslet, že jsme s ním solidární a budou na rozpacích, proč námi vedený časopis jedná tak neslušně.“ („Надо заявить в газетах, что и Вы и я выходим из редакции и больше не имеем ничего общего с изданием Гладкого, в то ведь нас считают солидарными с ним и недоумевают, почему журнал

Hlavními texty úvodního čísla byly tedy Makovského stat' *„Mir iskusstva“ na cizí půdě* a článek Karla Teigeho o Rudolfu Kremličkovi. První text ve shodě s autorovými jinde prezentovanými postoji popisuje zahraniční „miriskusniky“ – v tomto případě vedle Borise Grigorjeva, Alexandra Jakovleva a Vasilije Šuchajeva řadí i Natalii Gončarovu a Sergeje Sudějkina – jako novotáře „gravitující k retrospektivismu, k stylisaci a dekorativnosti“,¹⁶⁵ přičemž Jakovlevův a Šuchajevův neoakademismus, „novotářský snažením, konservativní ustrojením“,¹⁶⁶ vidí jako jednu z cest, po kterých se vydá umění, aby našlo cestu ze slepé uličky soudobého „polodilettantského individualismu, kam zavedli malířství proroci novotářství a přímých odvahností za každou cenu.“¹⁶⁷ Makovskij mj. i z Picassova klasicizujícího období vyvozuje, že „evropská malba ještě nechce umírat“ a že je „nejvýše zapotřebí, aby forma byla znovu proniknuta duchem, aby znova se naplnily velkou, životodárnou jeho silou křehké kalichy krásy.“¹⁶⁸ Až překvapivě organicky zde pak na Makovského navazuje Teigeho výklad o dobovém neoklasicismu, „jehož prvé iniciátory poznáváme i v Kremličkovi a pařížském Kubínovi“ a který „i při krajní formové rigorosnosti je čímisi širším a modernějším, než pouhou školou Ingresovou.“¹⁶⁹ Další čísla prvního ročníku časopisu se věnovala postupně slovenskému, bulharskému¹⁷⁰ a ukrajinskému¹⁷¹ umění, přičemž kromě francouzsko- a ruskojazyčného slovenského čísla byly další svazky česko-francouzské, a to i v následujícím ročníku. Pozdější články věnované ruskému umění už představovaly převážně jen stručné zprávy informativního charakteru,¹⁷² v obrazovém doprovodu časopis v různé míře provázanosti s texty dal určitou představu především o tvorbě Grigorjeva, Jakovleva a Šuchajeva, Savelije Sorina, Dmitrije Stělleckého, v prvním čísle se objevil i dnes jinak neznámý Pavel Charybin, který je i autorem první obálky časopisu. Čtvrté a páté číslo druhého ročníku, které byly věnovány převážně ruskému umění, přinesly několik reprodukcí prací Jurije Anněnkova,

руководимый нами так невежливо поступает.“ (LA PNP, fond Tábořský František – I. část, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Sergej Makovskij Františku Tábořskému, 14. července 1923).

¹⁶⁵ Makovskij, Sergej: *„Mir iskusstva“ na cizí půdě*, s. 14.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 17.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 18.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 19.

¹⁶⁹ Teige, Karel: Malířské dílo Rudolfa Kremličky = Тейге, Карел: Творчество Р. Кремлички. *Искусство славян* 1, 1923, č. 1, s. 20–25, cit. s. 22.

¹⁷⁰ S hlavním textem Antona Mitova *Vývoj bulharského umění od roku 1878*.

¹⁷¹ Se statí Volodymyra Sičynského (*Ukrajinská architektura = L'Architecture Ukrainienne*)

¹⁷² Gladký, Sergej: Cesty ruského umění = La Trajectoire de l'art Russe. *Umění Slovanů* II, č. 4, 1925, s. 3–8, 13–18. – Izdebský, Vladimír: Ruské umění = L'Art Russe, ibidem, s. 11–12, 19–20. – Struve, Michail: Ruští umělci v Paříži = Les Artistes Russes à Paris, *Umění Slovanů = Искусство славян = L'Art Slave* II, č. 5, s. 3–8, 9–16.

Natalie Gončarovy a Michaila Larionova vedle reprodukcí prací Konstantina Těreškoviče, Léona Zaka či Chaima Sutina.

Ambice časopisu v jeho začátcích se podobají utopické povaze novoslovanského hnutí předválečných let, kdy Tábořský absolvoval svůj formativní studijní pobyt v Petrohradu a Makovskij současně tamtéž zakládal časopis *Apollon*, který provázel pozdní etapu „stříbrného věku“ ruské předrevoluční kultury. *Umění Slovanů* se ale vznášelo v příliš nevymezeném prostoru a adresovalo spíše jen parciální otázky v širokém záběru starého i nového umění devíti slovanských národů, včetně jejich početných diaspor. Příznačně tak spisovatel a kritik Michail Alexandrovič Struve v předposledním čísle časopisu v článku *Ruští umělci v Paříži* napsal, že je „krajně nesnadno klasifikovati umělce podle jejich národnosti“¹⁷³ a rozlišil ve svém textu pojednávané osobnosti na ruské umělce, kteří „přišli do Paříže, naplnivše již svůj umělecký život“ a na francouzské umělce ruského původu, kteří už byli převážně formováni novým prostředím. Tímto zpochybněním národnostních rámců jako by popsal veškerou anachroničnost snah o vymezování pojmů, jako byl ten v názvu periodika.

Meziválečné aktivity Františka Tábořského a Sergeje Makovského vyvstávají jako charakteristický příklad kontinuity postojů ve vztahu k ruskému umění v porevolučních letech, která jako obecnější jev – a samozřejmě ne pouze přičiněním těchto dvou osobností – do značné míry určovala to, co bylo jako ruské umění přijímáno. Pro řadu účastníků této diskuse jak z řad emigrace, tak z lokálního prostředí byla zjevná snaha vyprávět dějiny moderního ruského umění bez toho, co se v tomto diskursu běžně nazývalo „levými“ směry, tj. bez avantgardy, jež byla vystavována leckdy až určité vědomé denunciaci. Toto často nesnadné hledání obsahu pro pojem „ruské umění“ potvrzují v podstatě všechny dále diskutované institucionální sbírky, výstavy a akviziční činnost státních úřadů. A potvrzuje ho i způsob, jakým se jejich aktivity odrážely v místních médiích. Ve vztahu k předchozím představám o ruském umění – a k předchozím zkušenostem s ním – byli samozřejmě vnímáni i výtvarníci, kteří přicházeli v rámci exilové vlny od začátku dvacátých let. Jinými slovy, reflexe tvorby ruských exilových umělců souvisela leckdy až s určitým očekáváním toho, jak se měla v jejich práci manifestovat jejich ruská identita – a reakcí na tato

¹⁷³ Struve, Michail: *Ruští umělci v Paříži*, s. 3.

očekávání se pak mohly stát i vědomě uplatňované výtvarné strategie.

04/ „Uskutečnit v plné kráse ideu Tyršovu...“

(Jiří Karásek ze Lvovic, *K organizaci pražských galerií*, 1935)

/Ruská síň galerie Jiřího Karáska ze Lvovic/

Specifickou úlohu mezi pražskými sbírkami, v nichž se koncentrovala díla ruských autorů, sehrála galerie básníka a sběratele Jiřího Karáska ze Lvovic, vznikající původně jako soukromá sbírka, která se institucionalizovala Karáskovým předáním celého souboru Československé obci sokolské a zpřístupněním veřejnosti 17. května 1925 v nově zrekonstruovaném Michnově paláci na Malé Straně, nově figurujícím na mapě města jako Tyršovův dům. V expozici básnickovy galerie postupem času sílila ruská sekce, sestávající jednak z tvorby v Československu žijících autorů, s nimiž byl Karásek v osobním kontaktu, jednak z děl, která byla do galerie umisťována jako dlouhodobá depozita z nákupů Ministerstva školství a národní osvěty ČSR. Ruské oddělení galerie se tak postupně profilovalo jako kombinace tvorby několika kanonických autorů „zahraničního Ruska“ – zejména Filippa Majlavina, Konstantina Korovina, Ivana Bilibina, Ilji Repina a Nikolaje Bogdanova-Bělského – a (mj.) pražských exilových výtvarníků, přičemž pro některé z nich byla prezentace v Tyršově domě v té době jednoznačně nejvýraznějším zastoupením ve veřejně přístupných sbírkách.

Sbírkotvorná činnost Karáskovy galerie měla některé styčné body – potažmo však i třecí plochy – s dalšími institucionálními kolekcemi zaměřujícími se na tvorbu ruských emigrantů, a to jednak ve smyslu snahy shromažďovat a uchovávat doklady výtvarných aktivit také těch představitelů ruské emigrace, kteří působili mimo hranice Československa, jednak ve vztahování se k myšlence blahodárnosti propojování kulturní činnosti slovanských národů. Bylo to právě založení Archivu a galerie slovanského umění ve Slovanském ústavu v Praze, které před polovinou třicátých let oživilo diskusi o smysluplnosti koncepce slovanské galerie v kontextu pražských institucionálních sbírek – a tím i o vztahu Karáskovy galerie k státním sbírkám, resp. o její úloze vůbec. Karásek, který už v té době považoval expozici své galerie v první řadě za slovanskou obrazárnu, se velmi ostře ohrazoval proti činnosti Slovanského ústavu a upozorňoval – v zásadě právem – na jednostranné zaměření této instituce, jejíž archiv a sbírka umění ruské emigrace byly v rozporu s jejími verbalizovanými plány. Pro Karáska byla obzvláště citlivá otázka sbírky

polského umění, zastoupeného v básnickově galerii v místním prostředí bezkonkurenčním způsobem.

Karásek odsuzoval vznik archivu a galerie slovanského umění Slovanského ústavu, na druhou stranu však podporoval projekt Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavi: nepřijatelná pro něj byla především skutečnost, že se archiv a sbírka budovaná ruským historikem umění Nikolajem Lvovičem Okuněvem ve Slovanském ústavu profilovala v praxi jako galerie ruského emigračního umění, ale prezentovala se jako instituce pokrývající celý slovanský prostor. Naopak úžeji vymezenou činnost Ruského kulturně-historického muzea, které vznikalo pod hlavičkou pražské Ruské svobodné univerzity a nijak nezasahovalo do činnosti Karáskovy galerie, chválil již několik měsíců před jeho otevřením v odkazu na dřívější polské exilové muzeum ve Švýcarsku jako „ruský Rapperswyl“.¹⁷⁴

4.1/ Od polské sbírky k slovanské obrazárně

Sbírka Karáskovy galerie, která vznikala zhruba od poloviny devadesátých let 19. století jako soukromá kolekce, se – podle Karáska po iniciačním zážitku návštěvy vídeňské Albertiny – z počátku zaměřovala především na starou grafiku a kresbu.¹⁷⁵ Okruhy sběratelského zájmu měly – alespoň podle Karáskova pozdějšího svědectví – vycházet z dohody s básníkem, kritikem a překladatelem Arnoštem Procházkou, přičemž obě jejich sbírky se podle původního záměru měly později stát součástí kolekce budoucí státní galerie: „Rozdělili jsme si sběratelskou práci: já jsem sbíral grafiky starých mistrů, a získal-li jsem mimochodem něco i z grafiky moderní, věnoval jsem to, hlavně v prvních letech, vždy Arnoštu Procházkovi.“¹⁷⁶ Ačkoli Karásek nerezignoval na své původní sběratelské zájmy, po setkání s malířem Wlastimilem Hofmanem (1881–1970) v době první světové války v Praze se jeho pozornost obracela v čím dál větší míře k polskému umění. Karásek i Procházka byli sice v kontaktu s polským prostředím už v dobách

¹⁷⁴ „To znamená, že v Praze vzniká důležité museum, podobné tomu, jež měli Poláci za nesvobodné Polsky ve Švýcarsku na zámku Rapperswylu. [...] Po řadu let budou sem putovati z celého světa Rusové, zde bude jakési posvátné středisko emigrantské činnosti – a snad jednou v budoucnosti, až se změní poměry, budou přeneseny sbírky musea jako majetek národa do Ruska.“ (Karásek ze Lvovic, Jiří: Slovanská galerie a Ruské kulturně-historické muzeum v Praze. *Nedělní list*, 1935, č. 90, 31. 3., s. 8).

¹⁷⁵ Karásek ze Lvovic, Jiří: Vznik Karáskovy galerie v Tyršově domě. *Knihomol. Měsíčník bibliofilský a sběratelský* 6, 1926, s. 15–17, cit. s. 15.

¹⁷⁶ Ibidem.

vydávání *Moderní revue*,¹⁷⁷ byl to ale až Hofman, který jednak začal získávat pro Karáskovu sbírku přírůstky poté, co se na začátku dvacátých let usadil v Krakově, jednak sám věnoval ohromné penzum vlastních prací do básnickovy sbírky. Na Hofmana se Karásek odvolával jako na autoritu při budování expozice a opakovaně ho nazýval zakladatelem Karáskovy galerie, například když na začátku třicátých let vzpomínal, že „[...] tehdy Wlastimil Hofmann pojal ideu, že [...] by i celá česká veřejnost hlouběji a důvěrněji se sepjala s polským kulturním světem, kdyby v Praze existovala galerie, jež by zprostředkovala poznání největších výtvarnických génů polských. Tak se popravdě stal Wlastimil Hofmann vlastně zakladatelem příští Karáskovy galerie.“¹⁷⁸ [1]

Po zpřístupnění galerie v Tyršově domě, kdy ještě Karásek neoperoval s myšlenkou koncipovat expozici primárně jako „slovanskou galerii“, vyzdvihoval význam polské sbírky poukazováním na paralely s českým uměním: „Hofmann mi tak pomohl objeviti české veřejnosti neznámé dosud polské malířství, jež je tak příbuzno v čelných svých představitelích s malířstvím českým. Necítíme-li příbuznosti Alešovy s Kossakem? Necítíme-li příbuznosti Matejkovy s naší starší historickou školou? Není-li Josef Mánes bratrem Artura Grottagera?“¹⁷⁹ Prezenci polského umění přisuzoval Karásek ve shodě s Hofmanem i jistou společenskou úlohu a viděl v ní potenciál pro působení na zlepšení československo-polských vztahů: v odvolávání na Hofmana později psal, že polský malíř „[t]oužil, aby v Praze byla polská galerie – aby tu bylo pojítko mezi českým a polským národem zatím na poli umění, když se nedařilo tomuto přátelství na poli politickém.“¹⁸⁰ V době vrcholícího československo-polského sporu o Těšínsko v roce 1920 psal Karásek Hofmanovi: „Jen ještě se modlím, abychom s polským národem dobře vycházeli, bude to k našemu obapolnému blahu. Potřebujeme tolik, abychom se seznámili s polskou kulturou, a vnikneme-li do básní Słowackého a do obrazů Grottagerových, najdeme pravou duši polskou a té pak porozumíme. Jen aby bylo více kulturních zprostředkovatelů na obou stranách!“¹⁸¹

¹⁷⁷ Srov. např. korespondenci obou se Stanisławem Przybyszewskim, uloženou v Literárním archivu PNP (LA PNP, fond Procházka Arnošt, Korespondence vlastní, přijatá, Przybyszewski Stanisław Procházce Arnoštu (1895–1918) a LA PNP, fond Karáskova galerie, 1311. Przybyszewski Stanisław, Przybyszewski Stanisław Karáskovi Jiřímu (1923 a b.d.)).

¹⁷⁸ Karásek ze Lvovic, Jiří: Poměr básnické tvorby k výtvarnému umění. *Dílo* 23, 1931, s. 197–203, cit. s. 200.

¹⁷⁹ Idem: Vznik Karáskovy galerie v Tyršově domě, s. 17.

¹⁸⁰ Idem: Prvé desetiletí Karáskovy galerie. *Národní listy* 75, 1935, č. 136, 17. 5., s. 5.

¹⁸¹ LA PNP, fond Karáskova galerie, 681. Karásek Jiří, Jiří Karásek ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi, nedatováno.

Výběr materiálů do sbírky se řídil do značné míry Karáskovou intuicí, bez zjevné snahy sledovat proměny uměleckých stylů či vybírat na základě zvuchnosti zastoupených jmen: naopak princip, který se promítl částečně i do podoby ruského oddělení galerie, spočíval ve výběru často méně známých autorek a autorů, pro Karáska z různých důvodů pozoruhodných nebo málo reprezentovaných v jiných institucích: „Dával jsem přednost významným umělcům, kteří nebyli zastoupení v žádné veřejné obrazárně. Dnes je česká kolekce [...] doplňkem k studiu českého umění pro toho, kdo chce viděti Berglera, Postla, Puchernu, Javůrka, Novopackého, Albína Lhotu atd. – a nevidí jich v Moderní galerii.“¹⁸² Ve výběru materiálů pro sbírku i v uspořádání expozice sledoval Karásek různorodá, ale vždy velmi osobní kritéria: „Nejsem z těch, kdo dělí umění na staré a nové. Umění jest *jediné*, a co žije, to jediné jest umělecké, to jediné má právo, aby se nazývalo uměním, ať už se to zrodilo včera, nebo v renaissanci, nebo pod nebem Hellady... [...] Mně osobně nevadí, mám-li v své sbírce ve vitrine malou egyptskou plastiku, visí-li nad ní relief ze školy Michelangelovy a je-li v těsné její blízkosti zleva Myslbek a zprava Štursa.“¹⁸³

Podobně jako v případě polského umění, kde je zřetelná Karáskova orientace převážně na generaci hnutí *Młoda Polska* – přičemž v samotném středu jeho zájmu stála tvorba Jacka Malczewského –, i obecněji v přístupu k budování sbírky je patrná nedůvěra k novějším výtvarným směrům, s níž se opakovaně svěřuje mj. i v korespondenci s Wlastimilem Hofmanem. V nedatovaném dopisu, který je možné zasadit do let 1920–1921, popisuje Karásek dojmy z nového časopisu *Ponowa*, který mu zaslal jeden z jeho redaktorů, básník, překladatel, historik umění a Karáskův přítel Witold Bunikiewicz (1884–1946): „Vidím, že do polské literatury také už vnikli literární ‚kubisté‘ z některých příspěvků, tam otištěných, také u nás se ujalo bláznovství à la Marinetti, je teď vůbec, zdá se, po válce protiumělecká doba, kdy se daří aspiracím blaguerů. Ale to přejde...“¹⁸⁴ O několik let později, již v době existence galerie, Hofmana informuje o tom, že „[Marcel] Gromaire poslal kresbu, je zajímavá, ale silně modernistická.“¹⁸⁵ Vztah k novějším – předválečným i poválečným – uměleckým tendencím se však zdá být v případě Karáska poměrně nedogmatický. V celé šíři uměleckých projevů, které se vyznačovaly různou měrou progresivnosti či regresivnosti (ne v hanlivém slova smyslu) se orientoval především na základě intuice

¹⁸² Karásek ze Lvovic, Jiří: Slovanská galerie a Ruské kulturně-historické museum v Praze, s. 8.

¹⁸³ Karásek ze Lvovic, Jiří: K organizaci pražských galerií. *Dílo* 25, 1935, s. 111–120, cit. s. 116.

¹⁸⁴ LA PNP, fond Karáskova galerie, Jiří Karásek ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi, nedatováno.

¹⁸⁵ Ibidem, nedatováno.

milovníka a sběratele umění – jak rád zdůrazňoval¹⁸⁶ – a zachovával si vědomý odstup od pozice uměleckého kritika. Díky tomu mohl například v roce 1937 na základě impulsu ruské historičky umění Naděždy Filaretovny Melnikovy-Papouškové usilovat o získání nedatovaného *Zátiší* Natalie Gončarovy (dnes ve sbírce Národní galerie) z výstavy výtvarných umělkyní Francie do expozice své galerie, ačkoli jinak jeho pozornost v rámci ruské kolekce směřovala spíše ke klasikům starších generací nebo ke stylově ne-progresivním představitelům ruské výtvarné emigrace v Praze.

4.2/ Ruská sbírka a exilová výtvarná komunita v ČSR

Na podobě ruské sekce Karáskovy galerie se významně podepsaly básníkovy bohaté kontakty s ruskými emigranty, které se rozvíjely od posledních let druhé dekády, a spolu se státními nákupy, umístěvanými jako depozita do sbírky Karáskovy galerie, sehrály klíčovou roli při její postupné profilaci do podoby „slovanské obrazárny“. Ačkoli Karásek vystupoval dlouhodobě jako činorodý polonofil, v případě jiných slovanských oblastí tak intenzivní a dlouhodobý zájem rozhodně sledovat nelze, dokonce lze konstatovat, že v případě rusofilství byly jakékoli jeho projevy Karáskovi zcela cizí; v nedatovaném dopisu Hofmanovi ze začátku dvacátých let se tak můžeme dokonce setkat s tímto odsudkem, nepochybně poznamenaným dramatickými okolnostmi porevolučních událostí: „Ti Rusové! Ztrácejí našich sympatií, sbírá se zde sice hodně pro hladovějící, ale to jen z lidského soucitu. Už nikdo není naladěn panslavisticky, bolševici dobili všechny naděje, že se Rusové vzpamatují. Konec!“.¹⁸⁷

Na jaře roku 1925, nedlouho před otevřením galerie v Tyršově domě, však informuje Karásek Hofmana, že získal do sbírky „prvního Rusa“, perokresbu krajináře Ivana Šiškina, která „je velmi krásná, jako od Mařáka les“.¹⁸⁸ Osobní kontakty s ruskými výtvarníky, jež se staly formativním prvkem pro podobu Karáskovy galerie, započaly Karáskovým

¹⁸⁶ Charakteristické je v tomto ohledu například jeho vymezení v článku *K organizaci pražských galerií* z roku 1935: „Budiž, pisatel těchto řádků není ‚doktor umění‘, pouhý jeho milovník, a vidí v projevu umělce mrtvého před dvěma tisíciletími stejně živou manifestaci jako v kresbě genia Malczewského.“ (s. 116).

¹⁸⁷ LA PNP, fond Karáskova galerie, Jiří Karásek ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi, nedatováno.

¹⁸⁸ Ibidem, nedatováno. V kartotéce Karáskovy galerie byla tato kresba z roku 1865 zaevidována pod titulem *Na kraji lesa* (inv. č. IK 3741) a dnes je nezvěstná. Kresbu získal Karásek z dražby *Dessins anciens. Collections Prince W. Argoutinsky-Dolgoroukoff de St. Petersbourg. Première Partie*, která proběhla 27. března 1925 v Amsterdamu (Reinier Willem Petrus de Vries).

přátelstvím se sochařem Alexandrem Sergejevičem Golovinem (1904–1968),¹⁸⁹ od kterého získala galerie první díla už na konci roku 1927, kdy Karásek zpravuje Hofmana, že „Ruský sochař Golovin daroval z kamene tesanou hlavu, velmi se mi líbí. Víte, že prý Rusové chtějí mít v Kargalu zastoupení jako Poláci?“¹⁹⁰ Po otevření nové podoby expozice v dubnu 1928, která už obsahovala státní depozita polských a ruských autorů, Karáskovy styky s ruskými autory zesílily a Karásek tak například v dopise Hofmanovi zřejmě z května 1928 popsal v souvislosti s návštěvou skupiny polských fotbalistů za přítomnosti Golovina i celkovou podobu ruského sálu své galerie: „Kargal jest již po třetí neděli otevřen, minule zde byli Wisláci, opravdu milí hoši, měl jsem z nich radost, zdá se, že se jim v galerii líbilo, i mne ve svém středu fotografovali. [...] A nejlepší bylo, že jim aparát spouštěl – Golovin, kterému se také Poláci líbili. Mám v galerii ten krásný portrét Rjepina i tu zajímavou noční krajinu Korovinovu,¹⁹¹ pak jsem od ministerstva dostal ty dvě veliké kresby Maljavinovy.¹⁹² Dále jsem vyložil ve dvou vitrinách ruskou grafiku (Sěrova, Ostroumovou, Baxta [sic!] a – Marca Chagalla¹⁹³). Kolekci doplnil Golovin šesti sochami, mezi nimi [je] i veliká socha ‚Genius architektury‘.¹⁹⁴ [2] V srpnu téhož roku informuje Karásek Hofmana, že „[O]d Golovina zakoupila pí. Dubská sochu světce z pálené hlíny za 2500 Kč a když se s ní potěšila, odnesl ji br. Koníček darem do galerie.“¹⁹⁵ Další Golovinovy sochy postupně přibývaly, například v září roku 1928 zpravuje Karásek Hofmana: „Stýkám se teď s Rusy, hlavně s Golovinem, jenž půjčil do galerie všechny své sochy. Dělá mu to reklamu a už dostal několik zakázek. U nás v ministerstvu dal se portrétovat od něho dr. Burda, [3] jenž je také váš ctitel, a daroval portrét galerii, je to krásné jako od Bourdella, hlavně stylistika vlasů.“¹⁹⁶

¹⁸⁹ A. S. Golovin se dostal z Ruska přes Krym, Cařihrad a Balkán, po absolvování ruského gymnázia v Moravské Třebové studoval architekturu na ČVUT a v sochařských ateliérech Hanuše Folkmana a Bohumila Kafky (do 1928). V roce 1935 přesídlil do Paříže.

¹⁹⁰ LA PNP, fond Karáskova galerie, Jiří Karásek ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi, 25. prosince 1927.

¹⁹¹ Dnes se oba obrazy nacházejí ve sbírkách Národní galerie v Praze: Ilja Repin, *Studie k portrétu*, 1925, olej, plátno, 63,5 x 48 cm, inv. č. O 8594 a Konstantin Korovin, *Něva u Ladogy*, nedat., plátno na papíru, 19,5 x 27 cm, inv. č. O 8407.

¹⁹² Jedná o práce, které se dnes nacházejí ve sbírce grafiky a kresby Národní galerie: *Studie tří ruských žen*, 49,8 x 65,5 cm, kresba tužkou a barevnými tužkami, papír, inv. č. K 34319 a *Studie mužika a jeho ženy*, 50 x 62,2 cm, kresba tužkou a barevnými tužkami, papír, inv. č. K 34320.

¹⁹³ Litografie *Ležící dívčí akt s vějířem*, 282 x 348 mm, inv. č. IG 7167.

¹⁹⁴ LA PNP, fond Karáskova galerie, Jiří Karásek ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi, nedatováno (květen 1928).

¹⁹⁵ Ibidem, 4. srpna 1928.

¹⁹⁶ Ibidem, 4. září 1928. Ministerstvem je míněno Ministerstvo pošt a telegrafů, pro které Karásek pracoval v letech 1925 až 1933 na pozici ředitele poštovního muzea (a v letech před vznikem Karáskovy galerie na pozici ředitele archivu a knihovny) a jehož stálou expozici v té době připravoval. Zmiňovaná podobizna Aloise Burdy je uložena v OUS PNP pod inv. číslem IP 184.

Po Alexandru Golovinovi navázal Karásek blízké kontakty s dalšími výtvarníky ruského exilu,¹⁹⁷ a v rámci činnosti své galerie uspořádal několika z nich i samostatné výstavy. Dílu sochaře Golovina a malíře Platona Ivanoviče Dějeva (1901–1981)¹⁹⁸ [4] věnoval na přelomu dvacátých a třicátých let několik delších článků a v případě Dějeva je Karásek podepsán i pod texty ke dvěma drobným sešitovým monografiím z let 1936 a 1937 a úvodním slovem k malému katalogu výstavy ve Valašském Meziříčí v roce 1933.

Bohatě ilustrované články v časopisech *Hovory Sfinx* a *Jas* (vydávaném sokolskou obcí) kladou důraz na Karáskův osobní vztah s autory mj. v popisech jejich ateliérů: zatímco „tichý, nenáročný, mladý ruský malíř“ Platon Dějev „[v] tiché smíchovské ulici s řadou stromů uprostřed má v podkroví ateliér. Otevřete-li dveře, užasnete. Taková živá veselost barev vás pozdraví z obrazů malířových,“¹⁹⁹ Alexandr Golovin „tvoří tiše a skromně ve svém atelieru ve Smečkách, [...] plném nedodělaných soch a geniálně nahozených skic.“²⁰⁰ Jedná se ostatně o týž Golovinův ateliér, který popisuje spisovatel Vladimir Nabokov jako místo schůzek básnické skupiny Skit (Poustevna), v kontrastu s Karáskem se ale zmiňuje pouze o „pochybných sochách na stěnách“.²⁰¹ [5, 6]

Karásek se v zásadě snažil v člancích vyzdvihujících tvorbu ruských autorů zastoupených v Kargalu na jednu stranu zdůraznit jejich ruský charakter, když o Golovinovi píše, že „[j]eho umění je tak prosyceno ruským duchem, že nepřijímá nic ze svého českého okolí, že je takové, jaké by bylo, kdyby bylo tvořeno v Rusku,“²⁰² a o Dějevovi, že jeho dílo „vyšlo z duše ruského malíře [...], ale toto dílo je při tom tak ruské, že se nám zdá, že nemohlo uzrát pod jiným nebem, než pod ruským,“²⁰³ zároveň opakovaně zdůrazňoval kvality obou autorů jejich srovnáváním s неотředitelnými autoritami uměleckého kánonu. U Dějeva [7, 8] tak „cítíte příbuznost s Monticellim, někdy s Derainem, někdy

¹⁹⁷ Srov. bohatou korespondenci – kromě Alexandra Golovina zejména s malířem Platonem Dějevem a sochařem Jevgenijem Bržezinským – uloženou ve fondu Karáskovy galerie v LA PNP.

¹⁹⁸ P. I. Dějev přišel do Prahy spolu s československými legiemi přes Sibiř a Dálný Východ, přičemž tuto zkušenost zhodnotil ve výpravné publikaci *Výtvarníci legionáři* (1937). Studoval malbu na Akademii výtvarných umění u Jakuba Obrovského a Josefa Jindřicha Loukoty.

¹⁹⁹ Karásek ze Lvovic, Jiří: Platon Dějev. *Jas* 5, 1931, č. 46, s. 7–8.

²⁰⁰ Idem: Alexander Sergejevič Golovin. *Hovory Sfinx* 5, 1929, s. 85–86, cit. s. 85.

²⁰¹ „Včera jsem byl v ‚Skitu‘. Úzké kamenné schodiště, ateliér Golovina. Pochybné sochy na stěnách, přišel, sedí se na jakýchsi nízkých bednách, čaj, u nevelkého stolu je malinký Bem, podobný cadikovi.“ („Вчера был в ‚Ските‘. Узкая каменная лестница, мастерская Головина. Сомнительные произведения скульптуры по стенам, полусвет, сидят на каких-то низких ящиках, чай, у небольшого стола маленький Бём, похожий на цадика.“) (Набоков, Владимир: *Письма к Вере*. КоЛибри, Москва 2018, s. 166 (dopis z 12. dubna 1932)).

²⁰² Karásek ze Lvovic, Jiří: Alexander Sergejevič Golovin, *Jas* 3, 1929, č. 47, 21. listopadu, s. 4–5.

²⁰³ Idem: *Platon Dějev* (katalog výstavy), Valašské Meziříčí, 1. – 14. července 1933, nepag.

s Munchem,²⁰⁴ současně je ale „bezděčně pokračovatelem a dovršitelem“ Karla Hlaváčka,²⁰⁵ Alexandra Golovina Karásek opakovaně přirovnává k Antoinu Bourdellovi: „Pro mne jest Golovin největší nadějí dnešního ruského sochařství. Schází mu jen prostředí, kde by se rozvinul a kde by měl příležitost k pracím. V Praze může vytvořiti několik soukromých portrétů, ale odejde-li do Paříže, jsem si jist, že tam najde příležitost, aby uplatnil svůj talent na pracích velikého formátu a rozpětí. Myslím tu na Bourdellova Herakla napínajícího luk. K této metě moderního sochařství by mohl dospěti Golovin, kdyby našel svoje prostředí.“²⁰⁶ [9–11]

Kromě stálé expozice podřídil Karásek před polovinou třicátých let myšlenke slovanské obrazárny i program krátkodobých výstav cyklem, který přivítaly národně-demokratické *Národní listy* jako „zajímavý pokus“ instituce, která se chce „uplatnit v souboru pražských museí jako slovanská galerie“ a seznámit „své návštěvníky napřed se soudobým uměním ruských malířů-emigrantů, žijících v Praze.“²⁰⁷ Sérii zahájil v únoru 1933 realistický malíř Konstantin Pavlovič Pjaskovskij (1893–1953),²⁰⁸ v březnu se zde představil Platon Dějev,²⁰⁹ v dubnu Alexandr Konstantinovič Orlov (1899–1979),²¹⁰ který podobně jako Golovin zanedlouho přesídlil do Paříže, v následujícím roce proběhly v Karáskově galerii výstavy Nikolaje Michajloviče Rodinova (1896–1960),²¹¹ v dubnu druhá výstava Platona

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Idem: *Platon Dějev*. [s.n.], Praha 1936, s. 14.

²⁰⁶ Idem: Alexander Sergejevič Golovin, *Hovory Šfinx*, s. 86. Po odchodu do Paříže v polovině třicátých let Golovin udržoval s Karáskem kontakt a poslal mu i řadu fotografií aktuálních prací.

²⁰⁷ [Kk]: Výstavka K. Pjaskovského. *Národní listy* 73, 1933, č. 34, 3. 2., s. 4.

²⁰⁸ K. P. Pjaskovskij studoval na Akademii v malířském ateliéru Jakuba Obrovského, byl členem Sdružení výtvarníků Purkyně, na začátku čtyřicátých let se podílel na nástěnných malbách olšanského chrámu podle Bilibinových návrhů.

²⁰⁹ Výstavu propagoval Karásek např. i na stránkách *Národních listů*: Karásek ze Lvovic, Jiří: Platon Dějev. *Národní listy* 73, 1933, č. 70, 11. 3., s. 3.

²¹⁰ Alexandr Orlov je podle recenze výstavy v Karáskově galerii v *Poledním listu* „figuralista, jehož uměleckým polem je periferie“, kterou zachycuje „zemitými, kalnými, špinavými tóny originální melancholie a bezútěšného smutku“ ([Kk]: Výstavy v Praze i venku. *Polední list*, 1933, č. 101, 11. 4., s. 2). Orlov byl žákem Sergeje Maka z Ukrajinského studia výtvarných umění, v roce 1933 odešel do Paříže, odkud ještě několik dalších let přispíval ilustracemi do *Prager Presse*. V poválečných letech se přiklonil k abstrakci.

²¹¹ Výstavu v Karáskově galerii reflektoval Rodionovův kolega ze skupiny Sdružení výtvarníků v Praze Bohumil Stanislav Urban v *Národních listech*, kde charakterizuje soubor obrazů z výstavy jako vyjádření malířovy melancholie, v níž témata obrazů zůstávají vedlejší: „Právě tak lze malovat skupinu opic jako fysiognomii vydeděncovu, shluk květin za výkladní skříní jako barevné víření fantastických ryb.“ (Urban, B. S.: Nikolaj Rodionov. *Národní listy* 74, 1934, č. 33, 3. 2., s. 5). Také Rodionov studoval u Sergeje Maka na Ukrajinském studiu, na rozdíl od Orlova však setrval až do své smrti v Československu. Kromě série kreseb, z nichž byly některé otištěny jako ilustrace zejména v deníku *Prager Presse*, je v uměleckých sbírkách PNP uloženo několik obrazů s náměty vztahujícími se k Rusku: obrazy *Mužik* (1932, olej, plátno, 70 x 68 cm, inv. č. IO 797), *Vzpomínka na Kavkaz* (1931, olej, plátno, 53 x 43 cm, inv. č. IO 710) či *Skupina lidí na trhu* (1933, olej, dřevo, 18,8 x 24 cm, inv. č. IO 1933) svědčí o Rodionovově nostalgickém vztahování se k dávno uzavřené minulosti.

Dějeva a sérii těchto přehlídek uzavřel Jevgenij Nikolajevič Kalabin (1899–?),²¹² na němž mohl Karásek demonstrovat odlišnost v rámci celého okruhu ruských exilových výtvarníků: „Kdežto jiní Rusové tvoří díla obsahující národní, rasové prvky ruské, obraznosti čistě východní, někdy až asijské (skupina „Skythů“ prof. Mako) – Kalabin je orientován západnický, nežije v přítomnosti, ale v gotické minulosti. [...] Vcítění Kalabinovo do středověku je dokonalé.“²¹³ [12]

Ačkoli expozici ruské sekce Karáskovy galerie dominovala zřejmě spíše díla ze státních nákupů, kterým bude věnována následující část textu, práce výtvarníků, s nimiž udržoval Karásek osobní vazby, tvořily kvantitativní základnu ruské části sbírky a dodnes – ve fondu Karáskovy galerie v uměleckých sbírkách PNP – se v některých případech jedná o zcela ojedinělé soubory umělců, kteří se ve sbírkách jiných tuzemských institucí převážně nevyskytují. Zřejmě nejvýrazněji se to týká sochaře Alexandra Golovina, jehož zastoupení ve sbírce Karáskovy galerie představuje značnou část toho, co během pražského pobytu vytvořil. Karáskova galerie se díky rozšíření polské sbírky na koncept slovanské obrazárny stala na konci dvacátých let důležitým (byť nepravděpodobným) střediskem pro komunitu pražských ruských výtvarníků, o čemž svědčí nakonec i portréty Platona Dějeva, Alexandra Golovina, Jevgenije Kalabina, Nikolaje Rodionova a sochaře Jevgenije Bržezinského od Wlastimila Hofmana, vytvořené během jeho návštěv Karáskovy galerie.²¹⁴

4.3/ „Po bedlivých úvahách bylo jednomyslně usneseno...“²¹⁵ Činnost nákupní komise ministerstva školství a národní osvěty a sbírka Karáskovy galerie)

„Československý stát, když Sokolstvo přijalo v ochranu tuto sbírku a umístilo ji v nejkrásnějších místnostech Tyršova domu, neváhal umístiti v této galerii i své nákupy ruských a jihoslovanských obrazů, takže tímto způsobem byla vytvořena jedinečná

²¹² J. N. Kalabin se do Prahy dostal přes Finsko, studoval zde architekturu na ČVUT, svoji dizertaci *Dřevěné samonosné konstrukce střešní* vydal knižně v roce 1938.

²¹³ Karásek ze Lvovic, Jiří: Evgenij Kalabin. *Jas* 8, 1934, č. 14, s. 10.

²¹⁴ Dnes v uměleckých sbírkách PNP: Portrét P. Dějeva (IK 4247), N. Rodionova (IK 4577, IK 4867), J. Kalabina (IK 4866), A. Golovina (IK 4318) a J. Bržezinského (IK 4359).

²¹⁵ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2960, Zápis o 18. schůzi nákupní komise, která se konala 28. listopadu 1932.

slovanská galerie těšící se velikému zájmu hlavně cizinců,²¹⁶ popisoval Jiří Karásek posun v koncepci své galerie na začátku třicátých let. K umístění depozit ze státních nákupů došlo poprvé na začátku roku 1928. První obrazy v Karáskově galerii z majetku ministerstva školství a národní osvěty pocházely z výstavy *Polské moderní umění*, které se účastnili členové Towarzystwa artystów polskich „Sztuka“ a „jiní pozvaní umělci polští“, jak lze vyčíst z podtitulu výstavy, kterou uspořádal SVU Mánes v posledních měsících roku 1927 v Obecním domě.

V březnu 1928 kolekci deseti olejů a akvarelů a jedné plastiky převzala Československá obec sokolská, přičemž součástí souboru byly práce etablovaných autorů polského modernismu přelomu století Józefa Mehoffera, Fryderyka Pautsche, Władysława Skoczylase či Wojciecha Weissa a od Wlastimila Hofmana získala Karáskova galerie při té příležitosti do úschovy obraz *Slovanstvo*, který nebyl součástí mánesovské výstavy.²¹⁷ Z katalogu přehlídky, jejíž koncepci vytvořil z pozice generálního komisaře výstavy předseda Sztuky malíř Władisław Jaroński, je možné soudit, že ji charakterizoval víceméně krotký a v podstatě anachronický výběr autorů sdružených ve Sztuce nebo jí blízkých umělců. Skupinu v meziválečném období ostatně popisuje i úvodní text výstavního katalogu z pera Franciszka Kleina jako udržovatelku zmodernizované tradice impresionismu.²¹⁸ Ačkoli se Sztuka v meziválečném období dostávala na periferii polské výtvarné scény, je zřejmé, že díla ze státního nákupu konvenovala Karáskově představě soudobého polského umění a splnila výborně svoji úlohu v rámci rodící se koncepce slovanské galerie i s ohledem na její umístění v sídle sokolské obce.

Z dostupných dokumentů nelze s jistotou rozhodnout, zda s ideou umístit tento soubor do Tyršova domu přišlo ministerstvo či sám Jiří Karásek ze Lvovic. Ten každopádně na začátku ledna 1928 informoval Hofmana, že jednal s historikem umění Václavem Vilémem Štechem, mj. též zaměstnancem ministerstva školství a národní osvěty: „Dostanu pravděpodobně všechny ty obrazy (12 na počet) a jednu sochu od Laszczky. Dal jsem už prohlášení na ministerstvo, že přijmu rád do depozita, dají-li to Karáskově galerii. Ale

²¹⁶ Karásek ze Lvovic, Jiří: Poměr básnické tvorby k výtvarnému umění, s. 200.

²¹⁷ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2959, Československá obec sokolská Ministerstvu školství a národní osvěty, 27. února 1928.

²¹⁸ CXXXVII. výstava S.V.U. Mánes: členové Towarzystwa artystów polskich „Sztuka“ a jiní pozvaní umělci polští (katalog výstavy), Obecní dům v Praze, listopad – prosinec 1927, s. 18. K charakteristice a dějinám polského modernismu například: Cavanaugh, Jan: *Out Looking in. Early Modern Polish Art 1890–1918*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2000.

dokud tu obrazy nejsou, nijak s tím nepočítám.“²¹⁹ Je ale možné, že prvotní podnět vyšel z Tyršova domu: 30. prosince 1927 poslala Československá obec sokolská ministerstvu žádost o uložení obrazů nakoupených ministerstvem z výstavy v Obecním domě do Karáskovy galerie, s argumentem, že „její největší částí jest sbírka obrazů polských mistrů, zejména z doby novější.“²²⁰ [13] Tuto žádost podpořil i sám Karásek dalším dopisem ministerstvu, „dovoláváje se rozmluvy z 31. prosince 1927 s uměleckým poradcem ministerstva školství a národní osvěty panem dr. V. V. Štechem.“²²¹ [14]

Když ministerstvo školství kupovalo z výstavy Jednoty umělců výtvarných v Obecním domě²²² na jaře 1927 „z popudu Karla Kramáře“²²³ čtyři barevné kresby Ivana Bilibina, byl tento soubor, ostatně stejně jako v letech 1924 a 1925 prezidentem Masarykem uskutečněné nákupy ruského umění,²²⁴ určený pro budoucí sbírky neexistující státní galerie. [15–18] Zatímco prezidentské akvizice byly umístěny do Moderní galerie, soubor Ivana Bilibina deponovalo ministerstvo v roce 1928 už do galerie Jiřího Karáska společně s větší akvizicí z další výstavy Jednoty umělců výtvarných z jara 1928,²²⁵ již se účastnili svými pracemi i Ilja Repin, Nikolaj Bogdanov-Bělskij, Konstantin Korovin, Filipp Maljavin a Vasilij Lévi. Význam této přehlídky, již Jednota uspořádala v rámci svého programu pracujícího „pro slovanskou vzájemnost na poli uměleckém“, potvrzuje i přítomnost Bogdanova-Bělského, Maljavina a Léviho na jejím zakončení, o kterém přinesla krátkou zprávu *Národní politika*. Z té se mj. dozvídáme, že na „přátelském večírku“, uspořádaném na počest ruských hostů „[r]uský malíř Bogdanov poté představil se jako výborný interpret melancholických ruských písní; odpovídal mu náš Franta Úprka

²¹⁹ LA PNP, fond Karáskova galerie, Jiří Karásek ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi, 8. ledna 1928.

²²⁰ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2959, Československá obec sokolská Ministerstvu školství a národní osvěty, 30. prosince 1927.

²²¹ Ibidem, Karáskova galerie Ministerstvu školství a národní osvěty, 3. ledna 1928.

²²² XLVI. řádná jarní výstava členské Jednoty umělců výtvarných v Praze se souborem krajináře Romana Havelky k jeho padesátinám a souborem ruského malíře Ivana Bilibina, Obecní dům v Praze, 16. března – 1. května 1927.

²²³ NA ČR, fond MŠANO, sign. 30 Praha. Galerie státní, karton 3292, složka Ivan Bilibin, zakoupení 4 akvarelů pro Státní galerii, 5. května 1927.

²²⁴ V roce 1924 zakoupil T. G. Masaryk pro budoucí státní galerii soubor 31 děl z červencové výstavy ruské grafiky v Umělecko-průmyslovém museu (NA ČR, fond MŠANO, sign. 30 Praha. Galerie státní, karton 3298, Kancelář presidenta republiky Ministerstvu školství a národní osvěty, 22. prosince 1924) a v následujícím roce pak jedenáct obrazů Ilji Repina (Ibidem, 28. března 1925).

²²⁵ XLIX. výstava Jednoty umělců výtvarných. Augustin Němejc – Ruští umělci Bogdanov-Bělskij, Korovin, Lévi, Maljavin, Řepin, Vinogradov, Obecní dům v Praze, únor-březen 1928.

svými slováckými písničkami. Večer [...] naplněný srdečnou pohodou a pravou slovanskou družností, zůstane všem přítomným v dlouhé paměti.“²²⁶

Součástí sbírky Karáskovy galerie se v té době stal i obraz *Povodeň (Projížd'ka v lod'ce)* Grigorije Musatova, zakoupený z autorovy samostatné výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v březnu 1927.²²⁷ [19] Tímto významným přírůstkem, doplněným v pozdějších letech dalšími menšími akvizicemi, se proměnilo vyznění expozice Karáskovy galerie, o které již nebylo možné uvažovat ani jako o převážně jen sbírce kresby a grafiky ani jako o galerii orientované na polské umění. Zisk prací několika předních autorů ruské emigrace posílil a zdůraznil její (vše-)slovanský charakter a galerie začala od této chvíle tuto svoji identitu cíleně rozvíjet.

Zápůjčka děl z majetku ministerstva si vyžádala novou instalaci galerie, která, jak informuje v několika zprávách *Národní politika*,²²⁸ byla znovuotevřena v dubnu 1928 a „zavěšeno v ní na čtyřicet nových obrazů umělců ruských a polských, takže dostala nyní ráz převážně slovanské galerie.“²²⁹ Podobnou zprávu přináší o něco později časopis *Výtvarné snahy*, když v anonymním článku uvádí, že „Karáskova galerie v Tyršově domě pozoruhodně vzrůstá“ a že Karásek „[u]volňuje [...] místo pro obrazy a plastiky, které přiděluje galerii ze svých nákupů ministerstvo školství a nár. osvěty, které si vytklo na podkladě Karáskovy sbírky moderních malířů polských vytvořiti z této galerie obrazárnu nového umění slovanského.“ V krátkém článku *Výtvarné snahy* zmiňují, že Karásek „zakoupil větší soubor portrétů“ od ruského sochaře Alexandra Golovina a že „[m]yšlenka programového doplňování této galerie jest velmi šťastná a státní galerie může v ní jednou získati pozoruhodné oddělení.“²³⁰

Je tedy zřejmé, že deponování děl zprvu polských a posléze i dalších (slovanských) autorů do Karáskovy galerie bylo součástí akviziční politiky ministerstva, která počítala s pozdějším – definitivním – uložením těchto nákupů do plánované státní galerie. Ze

²²⁶ [Kz.]: Ruští umělci v Praze. *Národní politika* 46, 1928, č. 83, 23. 3., s. 9.

²²⁷ Výstava byla otevřená mezi 22. lednem a 10. únorem 1927. V zápisu z jednání nákupní komise čteme: „Z příkazu pana přednosty odboru [Wirtha] odebral se podepsaný [Štech] do výstavy Grigorije Musatova, prohlédl ji a vybral tam jeho dílo příznačné pro umělce čís. kat. 9 *Povodeň* [...]“ (NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Musatov Grigorij, karton 2986, Zápis o 11. schůzi nákupní komise dne 22. února 1927 na výstavě výtvarného odboru Umělecké Besedy a na výstavě Antonína Hudečka v Obecním domě pražském).

²²⁸ Karáskova galerie. *Národní politika* 46, 1928, č. 76, 16. 3., s. 9. – Karáskova galerie. *Národní politika* 46, 1928, č. 118, 28. 4., s. 10.

²²⁹ Karáskova galerie. *Národní politika* 46, 1928, č. 118, 28. 4., s. 10.

²³⁰ Karáskova galerie v Tyršově domě. *Výtvarné snahy* 20, 1928–1929, č. 9–10, s. 191.

Zatímního statutu Státní galerie o nabývání, opatrování a kontrole uměleckého majetku z roku 1936 vyplývá, že oddalovaný vznik státní galerie umožnil ministerstvu – a to samozřejmě už v dřívějších letech – ukládat umělecká díla z jím realizovaných nákupů i do institucí, které nebyly tomuto úřadu nijak podřízené, tedy i do Karáskovy galerie: „Pokud není Státní galerie formálně ustavena a opatřena vlastní budovou, lze předměty pro ni získané uschovávatí vhodným způsobem a za šetření všemožné opatrnosti buď v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách v Praze, nebo v Moderní galerii, nebo konečně v místnostech ministerstva školství a národní osvěty a jiných ústředních úřadů, po případě i jinde, uzná-li to ministerstvo školství a národní osvěty za vhodné.“²³¹

Protože procesy spojené s těmito nákupy a s činností nákupní komise, která fungovala v rámci ministerstva, měly značný dopad na podobu expozice v Tyršově domě, je užitečné se zmínit krátce o tom, jaké měly motivace a jaká byla kritéria, jimiž se ministerské nákupy řídily. Konkrétní výběr děl doporučených k nákupu prováděl V. V. Štech z pozice odborného referenta a jeho návrhy schvaloval přednosta odboru Zdeněk Wirth, minimálně od začátku třicátých let pak doporučení nákupů vycházela z jednání komise, která se scházela přímo na výstavách, často na základě pozvání jednotlivých galerií. Komisi předsedal Zdeněk Wirth a k jejím členům patřili ve třicátých letech kromě V. V. Štecha historici umění František Žákavec a Antonín Matějček a malíři Willi Nowak, Václav Špála, Oldřich Blažíček, Vlastimil Rada, Martin Benka a František Podešva. Komise jako taková sice projevovala poměrně konzervativní vkus, na druhou stranu však i výtvarné dění, které jí bylo zjevně cizí, vždy nebojkotovala. Tak se například můžeme dočíst o tom, že po návštěvě výstavy Zdenka Rykra v Topičově galerii „[p]o krátkém zdržení bez dlouhých úvah a debat jednomyslně došla komise k závěru, že v tomto případě nemůže ani z uměleckých ani z jiných důvodů navrhnouti zakoupení některého díla“²³²

²³¹ NA ČR, fond MŠANO, sign. 30 Praha. Galerie státní, karton 3297, *Zatímní statut Státní galerie o nabývání, opatrování a kontrole uměleckého majetku*, 6. srpna 1936. Dokumenty z fondu ministerstva školství svědčí o tom, že úřad dlouhodobě bojoval s nedostatečnou či zcela chybějící evidencí uměleckých děl ze svého majetku – nejen těch, které byly určeny pro budoucí státní galerii, ale i dalších, které ukládal do sbírek řady muzeí (Národního, Umělecko-průmyslového, Náprstkova, Národopisného, Moravského zemského atd.) nebo zapůjčeným „se svolením V. odboru jako dekorace podřízeným ústavům nebo úřadům“ (NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2962, *Umělecké předměty zakoupené mšano a deponované jako státní majetek u různých muzeí a institucí, evidence (sestavení inventáře)*, 1937).

²³² NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2960, *Zápis o 14. schůzi nákupní komise, konané dne 23. května 1932 na výstavách SVUM z Hodonína, Willi Nowaka, Zdenka Rykra a Emila Filly*.

nebo o jejím zavítání na První výstavu skupiny surrealistů v ČSR v budově Mánesa 28. ledna 1935, kde stejně jako v předchozím případě „neučinila však návrhu na koupi.“²³³

Nákupy ministerstva se zaměřovaly převážně na československé umělce (v menší míře na české Němce) a v průběhu třicátých let se akvizice děl zahraničních umělců stávaly spíše výjimkami, kromě dalších okolností i z toho důvodu, že státní nákupy měly ulehčit ve složité materiální situaci výtvarníků postižených hospodářskou krizí. V říjnu 1932 tak například Wirth argumentuje, že ministerské nákupy pomohou také k lepším uměleckým výkonům, „neboť již dnes lze pozorovati neblahý vliv hospodářské deprese na výsledky tvůrčí činnosti výtvarníků. Nelze se diviti, omlouvá-li ten který nadaný výtvarník nedostatek odolnosti proti líbivosti nedostatkem hmotným. [...] Ale i tu oddělení V-2 neporušilo základní zásadu, že navrhovalo jen koupě děl umělecky hodnotných, přičemž ovšem přihlíženo bylo snad více než jindy k finanční a sociální situaci toho kterého umělce.“²³⁴ Podobně ze zápisu z jednání komise 22. února 1932, které doporučilo ministerstvu koupit obraz *Cesta do kolchozu* Grigorije Musatova,²³⁵ vyplývá, že materiální otázka hrála v rozhodování mimořádně důležitou roli: „Po té komise znovu přehlédla všechna díla, vzala v úvahu všechny vystavující malíře a konstatovavši, že k některým nelze přihlídnouti proto, že v poslední době dostalo se jim ze strany mšana větších zakázek /ku př. Rada, Sedláček/ nebo proto, že hospodářská jejich situace prozatím snese odklad, nebo že svým dílem nevynucují si cti státního nákupu [...]“²³⁶ Jindy komise poukazovala na státní nákupy jako prostředek ukázání solidarity s pražskými německými výtvarníky: po návštěvě spolkové výstavy Prager Secession v Krasoumné jednotě v Pštrosově ulici na konci listopadu roku 1932 komise konstatuje, že „i německým umělcům daří se nedobře. [...] Řídká příležitost k tomu, aby stát projevil svoji péči o německé umělce nákupem[,] měla by vésti k tomu, aby bylo z této výstavy koupeno za větší částku. Ale úsporné ohledy

²³³ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2961, Zápis o schůzi výstavní komise, která se konala dne 28. ledna 1935 o půl desáté hodině dopolední.

²³⁴ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2960, Zápis o 16. schůzi nákupní komise, konané 24. října 1932.

²³⁵ „Celá komise jednomyslně se vyslovila pro návrh, aby případ Musatův [sic!] byl vyřešen samostatně a doporučuje mšanu co nejvřeleji, aby se to stalo zakoupením obrazu, vystaveného na současně výstavě besední tj. obrazu pod čj. 37, pojmenovaným *Cesta do Kolchozu* [...]“ (NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Musatov Grigorij, karton 2986, Zápis o 11. schůzi nákupní komise dne 22. února 1932 na výstavě výtvarného odboru Umělecké Besedy a na výstavě Antonína Hudečka v Obecním domě pražském).

²³⁶ Ibidem.

vedly komisi k tomu[,] spokojiti se jen částkou shora navrženou [tj. 11 200 Korun – JH].²³⁷

V dokumentech ministerstva k nákupům z třicátých let je pak opakovaně apelováno na to, aby se vybírala pro nákup výhradně díla československých autorů. Když například v březnu 1932 komise vybrala k nákupu z výstavy skupiny Skythové tři menší práce Borise Grigorjeva (dva blíže nepopsané obrazy z cyklu *Raseja* z roku 1932 a jeden obraz z cyklu *Santiago de Chile* z roku 1929, v katalogu pod čísly 24, 25 a 27) a obraz *Moře* Sergeje Maka,²³⁸ vyjadřuje se k tomu výtvarný odbor ministerstva, že „[n]ázor komise jest jistě správný a praktické důsledky vzájemných styků se slovanskými umělci mohou býti jen k prospěchu oběma stranám a naší kultuře zvlášť. Podepsaný referent však soudí, že by nákupy u cizích umělců u nás vystavujících měly býti omezeny na minimum, ba spíše vůbec zastaveny, aspoň prozatím, nežli se finanční poměry zlepší.“²³⁹ Přesto z téže výstavy ještě dodatečně, za zlomek původně požadované ceny, ministerstvo zakoupilo Grigorjevův monumentální paraván *Tváře světa*, který byl slovy V. V. Štěcha „jistě zajímavý a vážný psychologický dokument, významný výtvarný experiment a zároveň velkorysá ukázka dnešního umění ruského.“²⁴⁰

Karásek později zmiňoval, že díla slovanských autorů ministerstvo školství deponovalo v jeho galerii z přímého podnětu T. G. Masaryka – ačkoli o tomto impulsu nemáme konkrétní doklady,²⁴¹ je zřejmé, že ministerstvo bylo s ideou umístování děl slovanských autorů do Karáskovy galerie srozuměno a od konce dvacátých let ji podporovalo příležitostným ukládáním vhodných prací ze státních nákupů do Tyršova domu. V dalším období tento úřad uskutečnil několik nákupů děl ruských umělců již přímo se záměrem

²³⁷ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2960, Zápis o 18. schůzi nákupní komise, která se konala dne 28. listopadu 1932.

²³⁸ Ibidem, Zápis o 12. schůzi nákupní komise dne 21. března 1932.

²³⁹ Ibidem, Skupina slovanských umělců „Skythové“. Maurice Mendjizký. Zakoupení obrazu, 31. 3. 1932. Postup ministerstva v tomto směru každopádně nebyl důsledný ani v dalších letech, ačkoli se v zápisech na důslednost apeluje. Komise tak například 20. prosince 1937 „zamítla jednohlasně uvažovati o koupi děl občanů jiné státní příslušnosti než je československá. Usnesení toto se má vztahovat i na eventuelní koupi pro futuro, poněvadž se uznává především hospodářská tíseň československých výtvarníků, které nutno nákupy zároveň podporovati.“ (NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Díla výtvarná, karton 2962, Zápis o schůzi nákupní komise výstavní, která se konala dne 20. prosince 1937 od 9. hodiny dopolední do 13. hodiny s poledne).

²⁴⁰ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Grigorjev Boris, karton 2974, Boris Grigorjev, akad. malíř. Obraz „Tvář světa“ – zakoupení, 14. dubna 1932.

²⁴¹ Zároveň o prezidentově zájmu o Karáskovu galerii není důvod pochybovat. V roce 1927 se například Karásek zmiňuje Hofmanovi, že „jsem byl na čaji u presidenta Masaryka v Španělském sále na hradě, bylo to velkolepé, mluvil jsem také s hrabětem Lasockim pár slov. Tak vidíte, že už jsem i ‚hoffähig‘.“ (LA PNP, fond Karáskova galerie, Jiří Karásek ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi, 1927).

jejich uložení do Karáskovy galerie: například v červnu 1931 doporučil V. V. Štech koupit blíže neurčený portrét (č. kat. 45) Sergeje Maka z první pražské výstavy skupiny Skythové a umístit ho do Karáskovy galerie.²⁴² V následujícím roce pak v návrhu koupě kresby Ilji Repina Štech píše, že akvizice „doplň dobře soubor ukázek slovanského umění, mšanem soustavně pořizovaný a deponovaný v Karáskově galerii.“²⁴³

Po dalším prostorovém rozšíření expozice v Tyršově domě v roce 1936 slovy Karáska „[m]imo síň starých mistrů, jež z piety k rodinné sbírce zůstala celkem nedotčena, ostatní síně obsahují výlučně slovanský ráz: K síni ruské a polské přistoupila nyní síň československá a jugoslávsko-bulharská.“²⁴⁴ V roce 1938 pak přibýlo do expozice *Zátiší* Natalie Gončarovy, zakoupené ministerstvem z výstavy výtvarných umělkyní Francie.²⁴⁵ [20] V tomto případě se na uložení obrazu v Karáskově galerii podílela ruská historička umění žijící v Československu Naděžda Filaretovna Melnikova-Papoušková, která v prosinci 1937 psala Karáskovi, že deponování do Tyršova domu domluvila přímo se Zdeňkem Wirthem: „Když prý Vy a Gončarová si přejete, aby ten obraz byl ve Vaší galerii, může se to stát co nejdříve. [...] Přeji Vám hodně úspěchu a těším se, že při příští návštěvě už to bude viset u Vás.“²⁴⁶ O pár týdnů později žádá už Karásek formálně ministerstvo o převedení plátna, s odůvodněním, že „[r]uské oddělení naší galerie nemá dosud v svém přehledu vývoje moderního ruského malířství žádného obrazu od význačné malířky Gončarové. Ježto obraz této umělkyně byl svého času zakoupen ministerstvem školství a národní osvěty pro Státní galerii a ježto bychom rádi do sletu představili hlavně cizincům ruské umění co nejúplněji, činíme dotaz, nemohlo-li by p. t. ministerstvo za obvyklých záruk Československé obce sokolské nám zmíněný obraz dočasně zapůjčiti.“²⁴⁷

²⁴² NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Mako Sergej, karton 2983, Spolek „Skifa“ [sic!], Praha XII, Výstava obrazů – nákup, 8. června 1931. Obraz se však do expozice v Tyršově domě nedostal.

²⁴³ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Repin Ilja, karton 2990, Ing. J. Taube, koupě obrazu od I. Řepina, 11. října 1932. Bližší záznamy o kresbě, popsané v dokumentech ministerstva jen jako kresba Ilji Repina „zobrazující hlavu jeho nádvorníka“ a zakoupené ze soukromé sbírky J. Taubeho, v evidenci Karáskovy galerie nejsou.

²⁴⁴ Karásek ze Lvovic, Jiří: Karáskova galerie opět otevřena. *Národní listy* 76, 1936, č. 201, 24. 7., s. 4.

²⁴⁵ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Gončarová Natalia, karton 2974, Karáskova galerie – Praha. Zapůjčení děl ze státního majetku Mšano. Revers. Výstava *Výtvarné umělkyně Francie* se konala v Obecním domě mezi 5. a 31. květnem 1937.

²⁴⁶ LA PNP, fond Karáskova galerie, 1026. Melniková–Papoušková N., Naděžda Filaretovna Melnikova-Papoušková Jiřímu Karáskovi ze Lvovic, 6. prosince 1937.

²⁴⁷ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Gončarová Natalia, karton 2974, Jiří Karásek ze Lvovic Ministerstvu školství a národní osvěty ČSR, 19. ledna 1938. Krátce po té, co do Tyršova domu přibýlo plátno *Zátiší* Natalie Gončarovy (dnes ve sbírce Národní galerie pod inv. číslem O 8516), daroval podle údajů přírůstkové knihy Karáskově galerii Michail Larionov obraz *Cukrářka* (1926, ve sbírce OUS PNP pod inv. č. IO 238), v tomto případě však jak k dílu, tak k jeho získání dosud chybí jakákoli další dokumentace.

Myšlenka na zřízení slovanské galerie, resp. slovanského oddělení budoucí městské nebo státní galerie zůstala v rovině neurčitých úvah a představa o ní se rozplynula společně s oddalující se realizací nových pražských výstavních prostor.²⁴⁸ Přes Karáskovy obavy, že mu bude odebrán monopol na koncepci slovanské galerie, se žádný z jiných potenciálních plánů v širším měřítku ani nezačal realizovat a Karáskova galerie tak zůstala jedinou galerijní expozicí, soustředující se primárně na „slovanské“ autory.

4.4/ Ruský sál Karáskovy galerie

Počet děl ruských umělců ze státních nákupů, postupně umísťovaných do Karáskovy galerie, byl sice malý, na druhou stranu se ale jednalo – zejména v případě souboru z výstavy Jednoty umělců výtvarných v roce 1928 – o vrcholné ukázky prací zastoupených autorů. Hlavními dominantami ruského sálu Karáskovy galerie byla už od doby ministerských depozit z jara 1928 dvě velká plátna Filippa Maljavina (*Jaro a Křik*),²⁴⁹ [21, 22] monumentální obraz Nikolaje Bogdanova-Bělského (*Někdejší obránce vlasti*), [23] cyklus čtyř rozměrných kreseb Ivana Bilibina (*Svjatogor, Ilja a žena Sviatogorova, Ilja a Svjatogor, Sokolnik*), blíže neurčená studie k portrétu Ilji Repina a olej *Šašek mezi dívkami* Vasilu Léviho. Střed sálu vyplňovala rozměrná sádrová plastika *Genius architektury* (z r. 1927) sochaře Alexandra Golovina, umístěná sem také v rámci reinstalace expozice na jaře roku 1928.

Stylově velmi rozdílné práce vytvářely na malém prostoru a při omezeném počtu exponátů poměrně reprezentativní a kvalitní výběr soudobé výtvarné produkce ruské emigrace – a zejména její převažující tendence po nostalgických návratech do předsovětského Ruska.

²⁴⁸ Srov. např.: Vybíral, Jindřich: Český sen o galerii. In: *Moderní galerie tenkrát 1902–1942*. Eds. Roman Musil (et al.). Národní galerie v Praze, Praha 1992, s. 53–59.

²⁴⁹ Obraz *Křik* byl před tím, než byl v roce 1928 získán ministerstvem, vystaven v roce 1925 na pařížském Podzimním salonu a v následujícím roce v Pittsburghu (k tomu srov. zejména: Сёмина, Майя: Филипп Малявин на выставочных площадках Югославии и Чехословакии. *Золотая палитра* 1 (17), 2018, s. 64–78, cit. s. 70). Maja Sjomina charakterizuje obraz jako jedno z hlavních děl Maljavina raného exilového období s venkovskou tematikou (ibidem). K dobovým zmínkám o úspěchu Maljavina *Křiku* na výstavách v Paříži a Pittsburghu srov.: Kozicharow, Nicola: *Dmitrii Stelletskii and Filipp Maliavin in Emigration: Dreaming of Russia and Resisting Change* (disertační práce), Pembroke College, Department of History of Art, University of Cambridge 2015, s. 78.

Zatímco plátno realisty Nikolaje Petroviče Bogdanova-Bělského (1868–1945)²⁵⁰ působí jako melancholické konstatování situace bývalých příslušníků elity carského Ruska v zobrazení veterána carské armády a držitele řádu sv. Jiří a jako pokus zachytit archetyp sociálního propadu zaviněného vyhnanstvím,²⁵¹ rekonstruuje Maljavin ve svých dynamických až vířivých kompozicích venkovských žen atmosféru ruské vesnice jako místa ztracené integrity, jako prostředí stojící v kontrastu s žitou sovětskou realitou a rychle postupujícím zánikem starého Ruska.

Podobně, jako je Bogdanovův *Obránce vlasti* přímočarým obrazem ztráty spojené s emigrací, představuje prakticky celá tvorba Filippa Maljavina z období francouzské emigrace reflexi ztráty, jež se manifestuje v nostalgickém návratu k již neexistujícímu ruskému venkovu. Popis žalostného stavu ruské vesnice v rozhovoru pro berlínské ruské noviny *Rul'* (Kormidlo) provází Maljavin povzdechem nad tím, že spolu s realitou tradičního venkova mizí i jeho malířské motivy: „Náš lid je k smrti unavený, zubožený, divoký a obklopený hrůzou. Na vesnici neuvidíte muže ani ženy v botách. Láptě a jakési hadry na ramenou – to je obvyklý pohled. Červené ‚baby‘ v pestrých sarafánech tam už nenakreslíš.“²⁵²

Oba Maljavinovy obrazy v Karáskově galerii byly nejen typické pro prakticky celou jeho exilovou tvorbu, ale dá se na nich demonstrovat i krajní poloha výtvarné strategie založené na nostalgických rekonstrukcích ztraceného domova. V kapitole knihy *Ruská škola malířská*, převzatém do katalogu Maljavinovy pražské výstavy, kterou uspořádal SVU Myslbek mezi říjnem a prosincem 1933, popsal Alexandre Benois Maljavina jako umělce-

²⁵⁰ Repinův žák, který prošel i pařížským školením na akademii Colarossi a od roku 1914 byl členem petrohradské akademie, stylově i tematicky navazoval v zásadě na předvižnické tradice, a to i v letech po odchodu do emigrace v roce 1921 a během dalších 23 let, které prožil v lotyšské Rize.

²⁵¹ Z výše zmiňované výstavy Jednoty umělců výtvarných na jaře 1928 zakoupil T. G. Masaryk do hradních sbírek dva obrazy Nikolaje Bogdanova-Bělského: *Vesnické děvče* a *Jarní vody*, oba jsou reprodukovány v katalogu výstavy *Tož to kupte! TGM a sbírka umění pro Pražský hrad* (Markéta Ježková, Jitka Šosová a kol.), Správa Pražského hradu, Praha 2018, s. 77–78).

²⁵² „Наш народ смертельно устал, обнищал, одичал и обносился до ужаса. В деревне вы не увидите мужика или бабы в сапогах. Лапти и кое-какие лохмотья на плечах – вот их обычный вид. Красных ‚баб‘ в ярких сарафанах там уже не напишешь.“ ([N.]: У художника Малявина. *Рул'*, 1922, č. 587, 2. 11., s. 5). Do Berlína odjel Maljavin v souvislosti se svojí účastí na Erste russische Kunstausstellung v Galerie van Diemen, aby se už do sovětského Ruska nikdy nevrátil. Ačkoli jeho jméno nefiguruje ve výstavním katalogu, v citovaném textu „U chudožnika Maljavina“ najdeme zmínku, že „Нěколик jeho prací je на выставě рускых умěлцѹ на Unter den Linden“ („Несколько этюдов его – на выставке русских художников на Unter den Linden.“).

divocha, který vzhlíží k motivu ruské ženy „jako jest pohan zamilován do své modly“.²⁵³ Ženské figurální scény na pozadí ruské vesnice se u něho staly až určitou obsesí a na autorovu uměleckou stagnaci a repetitivnost upozorňovala i řada dobových reflexí. To, co vyjádřil už v roce 1918 Nikolaj Punin v rukopisu článku určeném pro časopis *Apollon*, kde napsal o Maljavinových obrazech, že stačí vidět jeden a žádný další už nepřinese nic nového,²⁵⁴ se objevuje v náznaku i v textu katalogu malířovy pražské výstavy, pod kterým je podepsaný blíže neidentifikovaný „Dr. Volochoy“, podle něhož „[t]vůrčí fantasie Maljavinova není obzvlášť bohatá. Většina jeho pláten je stejného pojetí – různé a rozmanité jsou pouze motivy.“²⁵⁵ I Valentin Bulgakov ve své vzpomínkové knize *Vstreči s chudožnikami* (Setkání s umělci) popisuje své dojmy z Maljavinovy pražské výstavy především jako zklamání z opakujících se motivů už dávno odtržených od zobrazovaného syžetu: „Znovu jste viděli ve velkém množství maljavinské ‚baby‘ [...]. Návštěvník se musel ptát: odkud bral v zahraničí umělec modelky a kostýmy pro tyto obrazy? Nebo všechno už maloval ‚z hlavy‘? Nebo podle starých, předrevolučních prací? Takové ‚ruské‘ motivy možná mohly uspokojit zahraniční publikum, málo obeznámené s životem v Rusku a s ruským uměním, ale samotné Rusy uspokojit nemohly.“²⁵⁶

Navzdory Bulgakovovu mínění nacházely Maljavinovy – jakkoli repetitivní – zobrazení již neexistujícího ruského venkova uplatnění (mj.) na obálkách pařížského časopisu *Illjustrirannaja Rossija* (Ilustrované Rusko), kde fungovaly ve spojení s ostatním obsahem periodika například v kontextu zpráv o násilné kolektivizaci v Sovětském svazu na konci dvacátých a začátku třicátých let. Reprodukce Maljavinovy *Modlitby za Rusko* na obálce novoročního čísla roku 1931 představuje nostalgickou projekci snů o návratu do předbolševického období. Na to, co se může jevit jako autorovo tvůrčí vyčerpání, lze nahlížet naopak jako na relevantní způsob vyjádření Maljavinova tesknění, jako protnutí

²⁵³ Dva významné hlasy o Filipu Maljavinovi. In: *Seznam děl souborné výstavy Filipa Maljavina* (katalog výstavy), Mysl, Praha, říjen – prosinec 1933, s. 14.

²⁵⁴ „Pokud jste jednou viděli jeho obraz, už nebudete chtít vidět další: vše jste se z něj už dozvěděli.“ („Если раз посмотрели его картину, больше уже не захотите: все сразу так и узнали в ней.“ Cit. podle: Kozicharov, Nicola: *Dmitrii Stelletsii and Filipp Maliavin in Emigration*, s. 38).

²⁵⁵ Dr. Volochoy: Filip Andrejovič Maljavin. In: *Seznam děl souborné výstavy Filipa Maljavina*, s. 13.

²⁵⁶ „Вы снова видели в большом количестве малявинских ‚баб‘ [...] Посетитель невольно ставил себе вопрос: да где же за границей художник брал натурщи и костюмы для этих картин? Или все это писалось уже ‚из головы‘? Или, может быть, по старым, дореволюционным этюдам? Такие ‚русские‘ мотивы, может быть, удовлетворяли молоосведомленную в русской жизни и русском искусстве иностранную публику, но самих русских они удовлетворить уже не могли.“ Булгаков, Валентин: *Встречи с художниками*. Художник РСФСР, Ленинград 1969, s. 170.

obou typů nostalgie popsaných americkou teoretičkou ruského původu Svetlanou Boym v knize *The Future of Nostalgia*: Maljavinovy výjevy z ruské vesnice přejímají spíše funkci obrazových symbolů kolektivní paměti exilu než konkrétních a individuálních vzpomínek na místa, ze kterých malíř pocházel. V souladu s tím, co Svetlana Boym popisuje jako restaurativní nostalgii (*restorative nostalgia*), Maljavin vyvolává z paměti široce srozumitelné emblémy a obrazy rituálů a domova („trojka“, tance) „ve snaze dobýt čas a propůjčit mu prostorovou kvalitu“.²⁵⁷ Mytologizovaný svět ruské vesnice tak vystupuje v Maljavinově exilové tvorbě jako prostor zbavený temporality, minulost zde nefiguruje jako časový úsek, ale jako prostor mimo čas, jako prostředí neměnného řádu, ideální pro manifestaci kolektivního stesku po domovu, do kterého se nelze vrátit. Na druhou stranu podle Boym v projevech *restaurativní nostalgie* minulost neprojevuje známky rozkladu²⁵⁸ – a právě v tomto ohledu je Maljavinův vztah k minulosti komplikovanější a subversivnější a vzdaluje se představě restaurativní nostalgie jako snaze o znovuvybudování mytizovaného a nedosažitelného domova. V ozvláštňení detailů v zásadě stále týčž výjevů manifestuje Maljavin individuálnější vztah k tesknění po ztraceném Rusku a právě pražský obraz *Křik* je jedním z nejlepších příkladů proměny malířova transformujícího se přístupu k zdánlivě neměnným detailům v jeho exilové tvorbě.

Podobně jako v obraze *Vichr* (1906), který představuje spolu s plátnem *Smích* (1899) nejznámější dílo Maljavinova předemigračního období,²⁵⁹ i v obraze *Křik* (1925), vystaveném od konce dvacátých let v Karáskově galerii, je děj vytlačen k hornímu okraji plátna, zatímco většina obrazu je vyplněna dekorativní plochou šatů zobrazených ženských postav a neurčitým rozostřeným pozadím. Na pražském obraze na sebe stahují pozornost tváře dvou mladých křicích žen v levé horní části plátna, zprava se k nim otáčí zlověstná postava třetí, směřující se ženy. V kontrastu k detailně pojatým tvářím prvních dvou žen je obličej třetí postavy deformovaný v groteskní zkratce. Nejednoznačný význam křiku

²⁵⁷ „If restorative nostalgia ends up reconstructing emblems and rituals of home and homeland in an attempt to conquer and spatialize time, reflective nostalgia cherishes shattered fragments of memory and temporalizes space.“ (Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, s. 49).

²⁵⁸ „[...] the past is not supposed to reveal any signs of decay; it has to be freshly painted in its ‚original image‘ and remain eternally young.“ (Ibidem).

²⁵⁹ Například Valentin Bulgakov ve výše citované knize vzpomínal, že Maljavinův *Vichr* byl z době Bulgakovova mládí jedním z nejoblíbenějších děl v expozici Tretjakovské galerie (Булгаков, Валентин: *Встречи с художниками*, s. 164).

mladých žen i téměř démonický škleb ženy vpravo jsou spojené s pocitem neklidu, ohrožení a rozpadu.

Britská historička umění Nicola Kozicharow ukazuje, že v Maljavinově exilové tvorbě lze sledovat několik paralelních proudů, jejichž charakter často určoval i to, zda byly vystaveny na konzervativnějším Salonu de la Société Nationale nebo na liberálnějších výstavách Podzimního salonu (Salon d'Automne) či Salonu nezávislých (Salon des Indépendants).²⁶⁰ Právě zneklidňující *Křik* z roku 1925 – podobně jako další radikálnější práce – představil Maljavin poprvé na Podzimním salonu, pro Salon de la Société Nationale naopak dodával převážně portréty či konvenčnější výjevy z ruského venkova. Zatímco se druhý okruh malířových prací zdá být prostředkem naplňování potřeby exilové komunity po oslavě minulosti a ventilaci nostalgických sentimentů, Maljavinova experimentálnější poloha směřovala k zneklidňujícím kompozicím často týchž témat, ale zabydleným groteskně deformovanými postavami, neznámými z jeho před-emigrační tvorby.²⁶¹

Výtvarná manifestace tohoto mentálního zápasu, reagující na reálný zánik vzdáleného a nedosažitelného prostředí, každopádně zůstávala mimo obzory většiny dobových reflexí Maljavinovy tvorby – i recenzi pražské výstavy [24], kde byly zastoupeny i oba obrazy z Karáskovy galerie: Jaromír Pečírka, který sehrál významnou úlohu v propagaci aktivit skupiny Skytové a který v tvorbě ruského malíře Sergeje Maka na stránkách *Prager Presse* chválil jeho „skythské fanfáry barev“,²⁶² považuje tvorbu Filipa Maljavina naopak za zcela anachronickou, když v recenzi na malířovu pražskou výstavu v roce 1933 píše, že „... se ocitáme vlastně na půdě umělecké historie. Tak historicky působí temperamentní umění Maljavinovo, představující důležitý úsek malířství předválečného Ruska.“²⁶³ Mnohem podrobnější pozornost Maljavinově tvorbě věnoval František Táborský ve Štencově *Umění*,²⁶⁴ kde v rozsáhlé recenzi pražské výstavy shrnuje jednak jeho tvůrčí biografii od

²⁶⁰ Kozicharow, Nicola: *Dmitrii Stelletsii and Filipp Maliavin in Emigration*, s. 74–75. Podle Kozicharow byla současná účast na těchto velmi rozdílných salonech v té době zcela neobvyklá. Maljavin byl navíc jediným ruským umělcem, který vystavoval v podstatě pravidelně po dobu patnácti let na konzervativním Salonu de la Société Nationale.

²⁶¹ Nicola Kozicharow charakterizuje tuto polohu Maljavinovy tvorby takto: „His vision of the peasant has been fractured and rendered strange, and peaceful elements have been disturbed, creating a work that is both repulsive and attractive, unknown and familiar, and symptomatic of the uncanny.“ (Ibidem, s. 49).

²⁶² Pečírka, Jaromír: Die Skythen. *Prager Presse* 11, 1931, č. 142, 27. 5., s. 8.

²⁶³ Idem: Výstavy. *Rozpravy Aventina* 9, 1933, č. 6, s. 57.

²⁶⁴ Táborský, František: Maljavinova výstava v Praze. *Umění* 7, 1934, č. 2–3, s. 119–121.

školení v ikonopisu v klášteře na hoře Athos a studia na petrohradské akademii pod vedením Ilji Repina po jeho silné postavení ve skupině Mir iskusstva na počátku století, které podtrhává citací Alexandra Benoise z roku 1902: „Takových krásných splynutí barev, takové bravurnosti v technice, takové velkolepé prostoty a smělosti nenajdeme v dějinách ruského malířství.“ Tábořský trefně popisuje rozdíly v Maljavinově před-emigrační a soudobé tvorbě a všímá si zneklidňujícího prvku v novějších pracích, bez toho, aby je odsuzoval jako neplodné opakování stále stejných námětů: „Zcela jiný byl dojem, když jsem viděl jeho ‚Selky‘ a zvláště ‚Vichr‘ v Tretjakovské galerii. To byly obrazy malované ve styku s ruskou přírodou, kdežto obrazy vystavené v Praze jsou většinou malované vzpomínky na Rus a byly malovány v ovzduší a prostředí docela neruském, v Paříži. Anteus jest odtržen od země, která jediné dávala mu sílu, heraklovský Osud drží ho ve vzduchu, proto křičí, řve, mlátí sebou ve vzduchu, hledá svou sílu. Jak řečeno, ty vzpomínky nejsou bledé, jsou až přebarvené. Nezpívají, ale křičí. [...] Chtějí být silné, a jsou často hrubé.“ Naopak odhlédnutí od kontextů ruského modernismu generace časopisu *Mir iskusstva* umožnilo Josefu Čapkovi v *Lidových novinách* na jednu stranu vychválit Maljavina, který je „světovou celebritou, malířem nevšedního rozpřahu a koloristou báječné efektnosti“, jehož „ruský svět se tu před námi zmítá, kolébá, víří v křiku a halasu, zpěvu a smíchu, grimasuje, člověčina tu vře až se obludně nadouvá, hoří prudkými úderý barev – to vše sune se tu před námi jako divá, bezmála až pekelná vidina“, na druhou stranu je pro něj Maljavinova malba „velmi nevytříbená, nevkusná, nevyrovnaná v těch leckde až jen na oko vypočítaných barevných záplavách prudkých červení, nalátaných barev, slupek a strusek, oslnivý, ale značně bengálový ohňostroj, mnohdy opravdu velkolepý kýč, řeč prudká a hlučná, ale nesrovnaná a neskladná, zkrátka namnoze v podstatě stejně zbarbarizovaný akademismus jako zaakademičtělý hrubý naturalismus, práce při vši důraznosti a oslnivosti silně neušlechtilá.“²⁶⁵ Pozice, z nichž Čapek Maljavinovu tvorbu posuzuje, snad nemohou být vzdálenější živelnosti malířského projevu ruského umělce, každopádně požadavky na vytříbenost a ušlechtilost v Čapkově recenzi působí v tomto případě neodůvodněně. Čapek však přiznává Maljavinovi alespoň působivost, když ne význam: „Malíř opravdu nevšední ve svých přednostech i hříších, jistě velmi silný, ale nikoliv veliký.“

²⁶⁵ (-jč-) = [Josef Čapek]: Souborná výstava děl Filipa Maljavina. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 540, 27. 10., s. 9.

Jiný – osobněji pojímaný – druh nostalgie vtělil do některých svých pláten Grigorij Musatov, jehož olej *Povodeň (Vyjižd'ka v lod'ce)*, který vznikl v roce 1924, rok poté, co byl malíř přijat za člena Umělecké besedy, zakoupilo ministerstvo školství a národní osvěty z autorovy první „besední“ monografické výstavy v roce 1927. Klidný děj se čtyřmi postavami, z nichž jedna hraje na kytaru, nechávajícími se unášet v lod'ce na klidné hladině melancholickou večerní krajinou, odkazuje zřejmě k neurčité vzpomínce na jarní rozvodněnou Volhu v okolí Samary.²⁶⁶ Obraz, spadající do období Musatovova naivismu dvacátých let, je možné popsat slovy překladatele Břetislava Hůly jako „evokované stíny zesnulého včerejška“.²⁶⁷ Musatov, jednoznačně nejúspěšnější z ruských umělců, kteří se usadili v meziválečném období v Československu, si prošel až do své předčasné smrti v roce 1941 pozoruhodným vývojem od různé míry apropiace primitivistických a z charakteristické estetiky provincialismu začátku století čerpajících impulsů rané ruské avantgardy až po neurčité tvarosloví rozpouštějících se forem v krajinách a figurálních kompozicích z třicátých let. Ačkoli v dalších obdobích patřil Musatov k výrazným postavám Umělecké besedy a – řečeno s Vojtěchem Lahodou – „jeho dílo vyhovovalo poetismu a lyrismu tvorby besedních malířů,“ přičemž „zároveň přineslo cosi z bizarní a zemité náladovosti ruského života“,²⁶⁸ mohl v roce 1927 Josef Čapek napsat v reakci na první monografickou výstavu v Alšově síni o Musatovovi, že „... u nás valně nezdомácněl. [...] Podání je tu ... čistě ruské, tím spíše, že tu spolupůsobí i silný živel folkloru.“²⁶⁹

Ačkoli si Musatov volil poměrně různorodá témata,²⁷⁰ obraz deponovaný posléze do Karáskovy galerie patří zřejmě k nejsilnějším manifestacím způsobu, jakým pracoval s narativem ztráty a uchopení nenávratně uplynulé minulosti.²⁷¹ Pokud nám koncept *restaurativní nostalgie* pomohl při pohledu na Maljavinova plátna z exilového období, Grigorije Musatova je možné v rámci terminologie Svetlany Boym považovat za

²⁶⁶ Klímová, Barbora: *Grigorij Musatov*, s. 168.

²⁶⁷ Hůla, Břetislav: Ruský malíř emigrant. K zahájení výstavy kreseb G. Musatova v KJ. *Panorama* 9, 1931–1932, s. 23–25, cit. s. 24.

²⁶⁸ Lahoda, Vojtěch: Proměny modernismu a kubismu, s. 138.

²⁶⁹ (-jč-) = [Josef Čapek]: Pražské výstavy. *Lidové noviny* 35, 1927, č. 48, 28. 1., s. 7.

²⁷⁰ Ta charakterizovala Naděžda Melniková-Papoušková v katalogu výstavy takto: „Téměř bez výjimky všechny sužety obrazů Musatovových nejen představují život šosáků, nýbrž jsou dokonce prodechnuty jakýmsi nadšením nad deformovaným vkusem a názorem na krásu“ (*Grigorij Musatov* (katalog výstavy), Alšova síň Umělecké besedy v Praze, 22. ledna – 10. února 1927, nestr.).

²⁷¹ Srov.: Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, s. 362 (notes): „[nostalgia and Jakobson's aphasia] ...are side effects of catastrophic forgetting and a desperate attempt at remaking the narrative out of losses.“

reflektivního nostalgika: Musatov vytěžuje daleko spíše fragmenty vlastní paměti než obecně srozumitelné symboly a řada – z pohledu diváka navýsost kryptických – motivů se tak váže k velmi konkrétním momentům tragické rodinné historie.²⁷² Musatovovi tak nejde o znovu-vyvolání obecně sdílených motivů, které by se snažil vymanit ze struktury plynutí času, ale naopak o zobrazení vzdálenosti od těchto skutečností, zachycení temporality prchavých životních momentů²⁷³ a způsob vyrovnávání se s mimořádně tragickými událostmi, které uzavřely existenci větší části malířovy rodiny i celého prostředí, z něhož pocházel.

Kromě menší večerní krajiny Konstantina Korovina *Řeka Něva u Ladogy* ke které později přibýly už přímo do sbírky Karáskovy galerie další tři menší obrazy tohoto „věčného impresionisty“, deponovalo ministerstvo školství do Tyršova domu obraz *Šašek mezi dívkami* (1925) Vasila Lévyho, pokračovatele repinovského realistického výrazu, v tomto případě uplatněného na pohádkový motiv. Zařazení Léviho obrazu do celého souboru je překvapivé už z toho důvodu, že zjevně i ministerstvo se v jeho popisu na protokolu o deponování do Karáskovy galerie vyjadřuje velmi kriticky, jako o dílu malovanému „v poněkud akademicky libivých barvách“, které „působí komposičně i barevně dosti banálně“.²⁷⁴ V expozici bylo vystaveno i několik prací samotného Repina: kromě *Studie k portrétu* (1925) ze souboru ministerských depozit to byly další čtyři menší obrazy (*Ruský student. Studie k obrazu 17. říjen* (IO 711, získaný v roce 1936), *Dobývání pařezů. Studie ke Křížovému procesí* (IO 386), *Zelená krajina* (IO 375, zakoupeno roku 1932) a dnes nezvěstné nedatované plátno *Koza. Studie* (IO 712)).

Kromě ministerstva školství a národní osvěty to byla zejména ruská historička umění, etnoložka, překladatelka a literární publicistka Naděžda Filaretovna Melniková-Papoušková (1891–1978),²⁷⁵ kdo se výrazně podepsal na podobě ruské sekce Karáskovy

²⁷² Typický motiv včelích úlů odkazuje v Musatovově tvorbě k místu vyvraždění jeho rodiny.

²⁷³ „The focus here is not on recovery of what is perceived to be an absolute truth but on the meditation on history and passage of time.“ (Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, s. 49).

²⁷⁴ LA PNP, fond Karáskova galerie (nezpracovaná část fondu), karton 64, Depositum M. Š. V. a U., č. 414.

²⁷⁵ N. F. Melnikova-Papoušková, která pobývala v Praze už od roku 1919, působila jako literární a výtvarná referentka pražských ruskojazyčných periodik *Volja Rossii* (v letech 1922–1932) a *Centralnaja Jevropa* (mezi 1927 a 1936). Více o Naděždě Melnikové-Papouškové srov. především: Krepelka, Eva: *Daten und*

galerie. A to nejen tím, že se přičinila, aby ministerstvo uložilo do galerie v Tyršově domě výše zmíněné *Zátiší* Natalie Gončarovy: Melniková-Papoušková v druhé polovině třicátých let dokonce sama věnovala galerii další dva obrazy, které významným způsobem obohatily její expozici. Prvním z nich byla *Ruská dívka*, menší tempera na kartonu Borise Grigorjeva, kterou malíř daroval historičce umění během své návštěvy Prahy v dubnu 1932, druhým obraz *Cerkev* (1924) Nikolaje Iscelenova, jež Melniková-Papoušková zřejmě získala během autorova pobytu v Praze v polovině dvacátých let, kdy se uskutečnila i přehlídka jeho prací na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu (Dům umělců – Parlament, 17. prosince 1924 – 4. ledna 1925).

Oba dary Melnikové-Papouškové Karáskové galerii patří k vrcholům její ruské sbírky, tvorba obou autorů je navíc i dnes v tuzemských institucionálních sbírkách zastoupena velmi sporadicky. Oba obrazy se vztahují – z velmi odlišných pozic – k ruskému prostředí a tím i tematicky velmi dobře doplnily soubor ruského sálu galerie. V *Ruské dívce* (1932),²⁷⁶ která byla pravděpodobně jednou z dvaceti prací Grigorjeva vystavených na druhé výstavě skupiny Skythové ve Francouzském institutu E. Denise a součástí cyklu *Raseja*, se Grigorjev vrátil ke stejnojmenné předemigrační sérii obdobně koncipovaných expresivních výjevů z ruské vesnice (1917–1920).²⁷⁷ [25] Ve frontálním zobrazení ruských vesničanů, typickém i pro původní cyklus z druhé poloviny desátých let, však dovádí Grigorjev v tomto pražském obraze groteskní deformaci do mnohem krajnějších poloh, jako ostatně i v dalších pracích cyklu z období, které pro něj bylo i vinou ekonomické recese kritické.²⁷⁸

*Cerkev*²⁷⁹ Nikolaje Iscelenova, architekta a později jedné z nejvýraznějších postav hnutí usilujícího o návrat k tradicím pravoslavného ikonopisu a historické církevní architektury v prostředí ruské emigrace, představuje naopak idealizované a imaginární zobrazení nespécifikovaného města, svojí plošnou stylizací napodobující tradice ruského ikonopisu.

Fakten zu Leben und Werk von Nadežda Mel'niková-Papoušková (1891–1978) (diplomová práce), Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, Wien 2000.

²⁷⁶ Práce je uložena ve fondu Karáskovy galerie pod inv. č. IO 1150, dar galerii je zaznamenán v přírůstkové knize k roku 1936 pod č. 727/1936.

²⁷⁷ Knižní výbor z volně vymezeného cyklu *Raseja* vyšel roku 1918 v Petrohradě a v roce 1922 v Berlíně a Postupimi s texty Alexeje Tolstého, Anatolije Šajkeviče, Alexandra Bonoise a samotného Grigorjeva.

²⁷⁸ Tamara Galejeva (Галеева, Тамара: *Борис Дмитриевич Григорьев. Золотой век – Художник России*, Санкт-Петербург 2007, s. 187–189) popisuje Grigorjevův návrat k ruským motivům v této době jako doprovodný jev jeho osobní krize.

²⁷⁹ Dar Melnikové-Papouškové Karáskové galerii z roku 1938 (viz záznam v přírůstkové knize č. 78/1938), obraz je uložen ve fondu pod inv. č. IO 224.

[26] Ačkoli Iscelenovovo pražské intermezzo – po několikaletém berlínském pobytu a před tím, než se společně se svojí ženou, výtvarnicí Marií Lagorio, usadil ve Francii – trvalo jen necelé dva roky, odehrálo se v době, kdy byla Praha jedním z předních center revivalistického hnutí, centrem odborného zájmu o fenomén ruské ikony, ale i diskusí o možnostech a smyslu soudobého ikonopisu.²⁸⁰ Před polovinou dvacátých let, kdy vznikl i autorův obraz umístěný později do Karáskovy galerie, začala ostatně také výstavba chrámu Zesnutí nejsvětější Bohorodice (Uspenského chrámu) na Olšanských hřbitovech podle návrhů ruského architekta Vladimira Alexandroviče Brandta (1874–1944) v neo-ruském stylu a řada osobností exilu se i v Praze ikonopisu věnovala,²⁸¹ nemluvě o vycházející hvězdě Kondakovského ústavu, založeného v Praze žáky byzantologa a historika starého ruského umění Nikodima Pavloviče Kondakova po polovině dvacátých let. Péčí této instituce vyšla kromě mnoha dalších prací mezi lety 1928 a 1933 posmrtně i Kondakovova monumentální čtyřdílná studie *Ruská ikona*, obsahující přes 60 barevných reprodukcí.²⁸²

Iscelenov se sice neúčastnil založení společnosti Ikona (l’Icône) v pařížském ateliéru Ivana Bilibina v červenci 1927, zato však pravidelně vystavoval na jejích výstavách už od první přehlídky v listopadu 1928. Později – na začátku padesátých let – se ujal jejího vedení a setrval v něm další dvě dekády. Vazby mezi Prahou a Paříží byly i na tomto poli významné: jedním ze zakladatelů společnosti Ikona byl jinak až do konce dvacátých let v Praze působící archeolog a historik umění Alexandr Petrovič Kalitinskij; čestným členem Ikony byl i historik umění Nikolaj Lvovič Okuněv, jenž stál i v čele umělecké komise pro výstavbu jedné z hlavních ortodoxních architektonických realizací meziválečného období, bruselského chrámu-památníku sv. Joba, budovaného (od poloviny třicátých let) podle Iscelenovových návrhů.²⁸³

²⁸⁰ O hnutí usilující o obnovu pravoslavného ikonopisu v Československu a Francii srov. především: Kotkavaara, Kari: *Progeny of the Icon. Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image*. Åbo Akademis Förlag – Åbo Akademi University Press, Åbo 1999.

²⁸¹ Ikonopisu se věnovala intenzivně například Natalija Grigorjevna Jašvill, jedna z hlavních osobností Kondakovského ústavu. Jašvill mj. iniciovala několikátýdenní kurzy ikonopisu, vedené Pimenem Maximovičem Sofronovem v Praze na jaře roku 1932 (srov. Kotkavaara, Kari: *Progeny of the Icon*, s. 295). Sofronov, který v meziválečném období působil postupně v Lotyšsku, Francii a Jugoslávii a v roce 1947 přesídlil do USA, patřil mezi nejznámější ikonopisce té doby. Do roku 1925 – před odjezdem do Paříže – v Praze na FF UK a na Akademii u Jakuba Obrovského studovala Julija Retlinger (později sestra Joanna), malířka razící inovativní a tvůrčí přístup k ikonopisu. Retlinger se na konci války vrátila do Prahy a do odjezdu do SSSR v roce 1955 stála u řady realizací, kromě dalších prací se podílela na výzdobě chrámu Cyrila a Metoděje v Resslově ulici.

²⁸² Podrobněji k tomu Kotkavaara, Kari: *Progeny of the Icon*, s. 242.

²⁸³ Srov. např.: Лада-Якушевич, Леонид: Эмиграция и церковное строительство. *Русский зодчий за рубежом* 2, č. 15–16, 25. února 1939, s. 29–30.

Podobně jako iniciátor vzniku pařížské společnosti Ikona Vladimir Pavlovič Rjabušinskij zastával i Iscelenov v otázce vztahu soudobého umění a pravoslavné ikony velmi ostražitě pozice a hájil nutnost jejich tvorby výhradně podle starých vzorů. Tradici ikonopisu dokonce pojímal jako životnější alternativu k soudobému západnímu umění: „Západní umění je v mlhavém hledání nového nerealistického výrazu. Ruský ikonopis pokračuje ve své činnosti, je živý a má před sebou nekonečné obzory rozvoje.“²⁸⁴ Jednou z nejvýznamnějších realizací navazujících na tuto tradici představují návrhy Ivana Bilibina na výzdobu chrámu na Olšanských hřbitovech.²⁸⁵ Ty byly vystaveny na jaře roku 1927 na autorově výše zmíněné přehlídce pořádané Jednotou umělců výtvarných, ze které ministerstvo školství zakoupilo čtyři rozměrné tempery na kartónu s tituly *Sokolník, Sviatogor, Ilja a žena Sviatogora a Ilja a Sviatogor*, a umístilo je do Karáskovy galerie.

Bilibinova pražská výstava vyvolala pozitivní reakce,²⁸⁶ mimořádně příznivě ji hodnotil i Josef Čapek v *Lidových novinách*, když vyličil Bilibina jako klasika, „jehož dílo právě u nás vykonalo svůj znatelný vliv“ v dobách, kdy „se od pronikavého rozvoje ornamentálního a dekorativního umění doufala veliká a rozhodující obroda ve vývoji moderního umění vůbec“. Bilibinův význam podle Čapka „zůstává neotřesen, a to právem, neboť jde tu o práci velmi jemnou, kultivovanou a původní, která ve své chvíli opravdu dovedla okouzlovati.“²⁸⁷ Ostatně již před rokem 1927, kdy podle slov Františka Táborského při příležitosti výstavy „zajel k nám tento rok už podruhé“,²⁸⁸ se Bilibin představil jednak jako knižní ilustrátor v několika svazích ruských pohádek vydávaných v nakladatelství B. Kočí,²⁸⁹ jednak jako scénický výtvarník, když už v roce 1905 navrhl

²⁸⁴ „В наше время западное искусство в туманных поисках нового нереалистического выражения. Русская Иконопись продолжает свою действительность, она жива, и перед ней бесконечные горизонты развития.“ (z nedatované brožury: Исцеленов, Николай: *Почему нужно писать икону по древним образцам*. Издание общества Икона, Парис, cit. podle: Kari, Kotkavaara: *Progeny of the Icon*, s. 314).

²⁸⁵ K tématu Bilibinových návrhů především: Kšicová, Danuše: *Nástěnné malby Ivana Jakovleviče Bilibina v Praze*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity – Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 19–20, 1975–1976, s. 65–80.

²⁸⁶ K Bilibinovi například: Ivan Jakovlevič Bilibin. *Dílo* 19, 1925–1926, č. 8, s. 62–63; Šumavan, Viktor: Ivan Jakovlevič Bilibin. *Dílo* 20, 1927–1928, s. 4–6.

²⁸⁷ Čapek, Josef: Soubor prací Ivana Bilibina na výstavě Jednoty umělců výtvarných. *Lidové noviny* 35, 1927, č. 214, 28. 4., s. 7.

²⁸⁸ Táborský, František: Ivan Jakovlevič Bilibin. In: *XLVI. řádná jarní výstava členská Jednoty umělců výtvarných v Praze se souborem krajináře Romana Havelky k jeho padesátinám a souborem ruského malíře Ivana Bilibina* (katalog výstavy), Obecní dům v Praze, 16. března – 1. května 1927, nestr.

²⁸⁹ Prostřednictvím Františka Táborského žádal v dubnu 1926 Bilibin o zpětné vyplacení honoráře za otištění ilustrací, které se v českých vydáních objevily bez jeho vědomí. Při té příležitosti zároveň píše Táborskému o svém záměru uspořádat v Praze výstavu a navštívit Československo (Kšicová, Danuše: *Nástěnné malby Ivana Jakovleviče Bilibina v Praze*, s. 65).

výpravu pro *Sněhurku (Jarní pohádku)* Rimského-Korsakova v inscenaci pražského Národního divadla.²⁹⁰

Vzhledem k tomu, že se sám Jiří Karásek zaměřoval ve výše zmiňovaných člancích na tvorbu místních ruských výtvarníků, se kterými byl v osobním styku, ale autorům zastoupených v souboru ministerských depozit se ve svých textech podrobněji nevěnoval, nelze zpravidla vysledovat jeho postoj k jednotlivým tvůrcům zastoupeným v jeho galerii díky státním nákupům z pražských výstav. Každopádně jeho přesvědčení o nedělitelnosti celé sbírky se plně projevilo v roce 1949, kdy byla tato část kolekce převedena do správy Národní galerie, čímž byl v podstatě uskutečněn původní záměr, se kterým byla díla z výstav ministerstvem školství kupována. Karásek přesto proti přenesení souboru protestoval: v dopise adresovaném Ministerstvu školství, věd a umění se odvolává na T. G. Masaryka, který „jako příznivec naší galerie usiloval, aby galerie naše – slovanská – podávala ucelený obraz o umění bratrského národa ruského a polského“.²⁹¹ Básník přitom klade důraz na kvalitu a celistvost ruské sbírky a píše, že jeho kolekce představuje jedinou slovanskou galerii za hranicemi Sovětského svazu a že ji v době okupace zachránil jen tím, že ji ukryl ve svém bytě: „Byl to po názoru okupantů zločin, bylo to zcizení státního majetku německé říše, na něž byl jediný trest podle nařízení Hitlerova, trest smrti... Ať tedy jsou [depozita] umístěna jinde než tam, kde byla tak horoucně milována.“²⁹² Na začátku listopadu 1949 předala Karáskova galerie do sbírek Národní galerie přes třicet děl ruských, polských, jugoslávských a bulharských umělců. Jiří Karásek ze Lvovic zaznamenal tuto ztrátu pro svoji galerii v přírůstkové knize: „Musíme znovu uspořádati galerii a nahraditi odnesené obrazy uměleckými díly ze skladiště. Uzavíráme dočasně galerii. [...] Galerii přesto zdar!“²⁹³ Soubor z expozice ruského sálu Karáskovy galerie je tak dnes zachován v depozitářích Památníku národního písemnictví a Národní galerie a

²⁹⁰ Pro tuzemská divadla vytvořil Bilibin ještě později výpravu k opeře Rimského-Korsakova *O neviditelném městě Kitěž* (v roce 1934 pro Zemské divadlo v Brně) a o rok později pro *Cara Saltana* téhož skladatele pro pražské Národní divadlo. K Bilibinovým realizacím pro divadlo zejména: Velemanová, Věra: Divadlo ve stínu emigrace. In: *Zkušenost exilu. Osudy exulantů z území bývalého Ruského impéria v meziválečném Československu*. Ed. Jakub Hauser. Památník národního písemnictví, Praha 2017, s. 213–237.

²⁹¹ LA PNP, Praha, fond Karáskova galerie (nezpracovaná část fondu), karton 64, Koncept dopisu Jiřího Karáska ze Lvovic přednostovi Ministerstva školství, věd a umění J. Matějčkovi z 15. října 1949.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ OUS PNP, Přírůstková kniha Karáskovy galerie, nestr. Soubor děl ruských umělců z Karáskovy galerie byl uložen v Národní galerii zprvu také jako depozitum Ministerstva školství, věd a umění, začátkem šedesátých let byla díla Ilji Repina, Grigorije Musatova, Konstantina Korovina, Filippa Maljavina, Vasilije Léviho a Ivana Bilibina zařazena jako sbírkové předměty Národní galerie.

zůstává jedinečným svědectvím jednak o Karáskových kontaktech s výtvarníky ruské emigrace, jednak o cílené akviziční politice ministerstva školství, související s neurčitými plány na budoucí slovanské oddělení nerealizované státní galerie.

/Archiv a galerie slovanského umění a diskuze o potřebě slovanské obrazárny/²⁹⁴

O expozici své galerie v Tyršově domě na Malé Straně uvažoval Jiří Karásek ze Lvovic od konce dvacátých let primárně jako o „slovanské galerii“, přičemž tento koncept rozvíjel jednak na základě rozsáhlé a mimořádné sbírky polského umění (generace Młoda Polska), jednak díky depozitům ministerstva školství a dílům především ruských umělců, s nimiž byl v osobním styku. Karásek byl proto – eufemisticky řečeno – velmi ostražitý k paralelně se rozvíjejícímu projektu archivu a sbírky umění Slovanského ústavu a zejména v době konání rozsáhlé výstavy ruského umění, organizované v roce 1935 Slovanským ústavem, respektive historikem umění a byzantologem Nikolajem Lvovičem Okuněvem, měl potřebu se ostře ohrazovat proti „zbytečnému tříštění sil“, ²⁹⁵ za něž aktivity Slovanského ústavu na tomto poli považoval. Karásek se ve svém chápání potřeby slovanské obrazárny při odvolávání na ideu Miroslava Tyrše ze sedmdesátých let 19. století, která měla počítat se vznikem pražské kolonie polských výtvarníků, ²⁹⁶ opíral o představu potřeby kulturního sbližování slovanských národů v souladu se základním pilířem sokolského hnutí. Aspirace Slovanského ústavu ale byly v první řadě odborné a i vznikající archiv budovaný Okuněvem měl především vytvořit encyklopedicky pojatý základ pro bádání o ruských výtvarnících mimo Sovětský svaz; vedle Archivu slovanské hudby, vedeného Zdeňkem Nejedlým, tak měl převést do praxe proklamovanou všestrannost slavistického bádání instituce. ²⁹⁷

²⁹⁴ V této kapitole navazují do značné míry na předchozí výzkum realizovaný Julií Jančárkovou a publikovaný v textech jmenovaných v pozn. 19. Autorka pracovala s některými totožnými zdroji (zajména s fondem Slovanský ústav Masarykova ústavu a Archivu Akademie věd ČR), oproti ní se zde pokouším o kritičtější zhodnocení iniciativy Nikolaje Okuněva na vybudování archivu a galerie slovanského umění, o začlenění do kontextu diskuzí nad koncepcí slovanské obrazárny a pracuji s některými dříve nezmiňovanými reflexemi Okuněvem organizované výstavy ruského umění.

²⁹⁵ Karásek ze Lvovic, Jiří: K organizaci pražských galerií, s. 118. K víceméně jednostranné polemice mezi Karáskem a Slovanským ústavem srov dále: Idem: K problému Slovanské galerie v Praze. *Nedělní list*, č. 76, 17. března 1935, s. 4; Idem: Slovanská galerie a Ruské kulturně-historické museum v Praze, s. 8; Kovárna, František: K otázce slovanské galerie v Praze. *Pražské noviny*, č. 73, 27. března 1935, s. 4.

²⁹⁶ Vlnas, Vít: Slovanská galerie a černožlutá Obrazárna. In: *Český lev a rakouský orel v 19. století / Böhmischer Löwe und österreichische Adler im 19. Jahrhundert*. Eds. Zdeněk Hojda, Roman Pahl. KLP – Koniasch Latin Press, Praha 1996, s. 183–188, cit s. 186.

²⁹⁷ Murko, Matyáš [Matija]: *Paměti*. Fr. Borový, Praha 1949, s. 211.

Karáskova reakce na ohrožení, které viděl v tomto pro něj konkurenčním projektu, byla úměrná významu, který své galerii v Tyršově domě přisuzoval: v roce 1935, kdy Nikolaj Okuněv představil svůj projekt veřejnosti na – přinejmenším rozsahem úctyhodné – přehlídce ruského umění, otiskl Karásek v časopise Jednoty výtvarných umělců *Dílo* článek *K organizaci pražských galerií*, v němž nejprve navrhuje plán Slovanského ústavu na spojení sbírky s budoucí Městskou galerií, aby v zápětí vyzdvihl expozici v Tyršově domě coby slovanskou galerii „v počátečním stádiu svého vývoje“ a postavil ji po bok existující Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (v budově Městské knihovny) a Moderní galerie (na pražském Výstavišti) a plánované Městské galerie: „Na obzoru jest ještě projekt čtvrté obrazárny pražské, *Slovanské galerie*. Projekt velmi mlhavý, za nímž stojí Slovanský ústav, jenž mluví časem i o tom, že by se mohla tato Slovanská galerie připojiti k Městské galerii – což svědčí, že si projektanti Slovanské galerie neuvědomili nejen vlastní ideje a vlastního úkolu obrazárny slovanských národů v Praze, ale že ani nevědí, co jest a bude vlastním úkolem *Městské galerie*.“²⁹⁸ [...] „*Galerie slovanská*, o níž snil již Tyrš, že by mohla míti blahodárný vliv na probuzení *národního* ducha v našem malířství, existuje v počátečním stádiu svého vývoje v Karáskově galerii Tyršova domu. Je dosud stísněná, bude teprve po desíti letech svého zveřejnění (17. května 1935) rozšířena o další, sedmou místnost. [...] Materiálu pro Slovanskou galerii, hlavně v kresbách a grafice, je tu s dostatek, oddělení polské jest již vybudováno podle úsudků polských uměleckých historiků docela výstižně, [...]. Projekt Slovanského ústavu je zbytečné tříštění sil; bylo by lépe, kdyby se obrátil Slovanský ústav k Československé obci sokolské a společně s ní uskutečnil v plné kráse a významnosti ideu – Tyršovu...“²⁹⁹

V podstatě shodně s Karáskem se na stránkách národně-demokratických *Národních listů* vyjadřoval i Josef Richard Marek, když vyzýval nejen ke sjednocení snah Slovanského ústavu a Karáskovy galerie, ale společně s Karáskem i k tomu, aby sokolská obec poskytla sbírce, budované v sídle Slovanského ústavu v Lobkovickém paláci na Malé Straně, prostory: „Záslužná myšlenka archivu slovanského umění, uvedená v život prof. N. Okuněvem, připomněla mimoděk otázku Karáskovy galerie v Tyršově domě a její nynější i příští možné poslání. [...] Z Rusů má Karáskova galerie ve svém majetku: Šiškina (kresbu), Bilibina (kresby a grafiku), Sěrova, Baksta, Ostroumovu, Bogdanova-Bělského

²⁹⁸ Karásek ze Lvovic, Jiří: *K organizaci pražských galerií*, s. 112.

²⁹⁹ *Ibidem*, s. 116–118.

(kresbu), sbírku starých ruských dřevorytů, 1 plastiku Antokolského, 15 plastik Golovinových aj. [...] Toto výtvarné bohatství, jež v Praze trvá od r. 1915, jemuž prof. Okuněv neprávem dosud nevěnoval pozornosti, nelze pominouti při budování archivu slovanského umění. Myšlenka archivu slovanského umění je paralelní s myšlenkou slovanské galerie Karáskovy. Karásek se jistě svého programu nezřekne a bude v něm pokračovati. Nebylo by možno naléztí jakési *modus vivendi* mezi oběma institucemi, aby se netříštila práce, peníze i výsledky? Konečně: archiv nutně potřebuje místnosti – neobětovala by Obec sokolská ve svém paláci více žádoucího místa pro podnik tak dalekého rozsahu, jako by byla slovanská galerie? Nebylo by to pro ni vlastně čestným příkazem v jejím všeslovanském poslání?³⁰⁰

Vezmeme-li v úvahu, že prakticky souběžně s touto diskusí, respektive jen o několik měsíců později, byla zpřístupněna expozice Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavi, v jehož komisi Okuněv v té době ještě působil, je zřejmé, že každá z odděleně se formujících sbírek měla svoji specifickou úlohu a institucionální zakotvení a snaha o jejich slučování minimálně ze strany Slovanského ústavu rozhodně nepanovala. Projekt výtvarného archivu se jeví zároveň jako logické doplnění ostatních činností Slovanského ústavu, iniciovaného (společně s Orientálním ústavem) prezidentem Masarykem krátce po vzniku samostatného Československa, založeného však po prodlevách až v roce 1928,³⁰¹ s cílem „poznávati slovanské národy a země vědecky po všech stránkách“ a „budovati kulturní a hospodářské styky republiky Československé se slovanským světem.“³⁰² Význam ústavu a s ním i celé oblasti slavistických studií se odrazil i ve velkorysém plánu na vybudování „Domu slovanských kultur“ na Letné v závěru dvacátých let, který se stal jedním z mnoha nerealizovaných projektů na novostavby různých institucí, od parlamentu po Státní a Městskou galerii.³⁰³ Jak vyplývá z materiálů dokumentujících jednání mezi Slovanským ústavem a ministerstvy školství a zahraničních věcí z jara 1929, budova, která měla sdružovat knihovnu Národního muzea se Slovanskou knihovnou, Slovanským ústavem a exilovými institucemi, mj. Ruským zahraničním historickým archivem,

³⁰⁰ Marek, Josef Richard: Slovanské umění a Karáskova galerie. *Národní listy* 74, 1934, č. 34, 4. 2., s. 5. Dále srov: Idem: Archiv slovanského umění v Praze. *Národní listy* 74, 1934, č. 18, 19. 1., s. 5; Idem: Archiv slovanského umění. *Národní listy* 74, 1934, č. 25, 26. 1., s. 1–2; Idem: Karáskova galerie. *Pestrý týden* 10, 1935, č. 20, s. 21.

³⁰¹ Podrobněji k okolnostem vzniku Slovanského ústavu např.: Murko, Matyáš: *Paměti*, s. 200–203.

³⁰² *Stanovy Slovanského ústavu v Praze*. Slovanský ústav, Praha 1934, článek 1, odst. 1.

³⁰³ Pro širší kontext nerealizovaných sídel institucí zejména: Brůhová, Klára: *Praha nepostavená. Vltavské břehy jako urbanistické téma moderní metropole*. Česká technika – nakladatelství ČVUT, Praha 2017.

Donským a Ukrajinským archivem, měla „býti tak veliká, aby aspoň na sto let stačila všem potřebám těchto ústavů“ a vedení Slovanského ústavu ji vítalo jako „nejlepší řešení, které v budoucnosti umožní nejvhodnějším způsobem vědeckou práci slovanskou“. ³⁰⁴

5.1/ Archiv slovanského nebo ruského umění?

Vít Vlnas ve stati *Slovanská galerie a černožlutá obrazárna*, věnované pokusům o vtělení slovanského programu do koncepce expozic uměleckých sbírek po roce 1918, popisuje poněkud zkratkovitě projekt slovanské obrazárny jako anachronické blouznění, které se „naštěstí“ neprojevalo v reálných nákupech umění do institucionálních sbírek. Podle něj navíc celá diskuze o potenciální expozici umění slovanských národů byla záležitostí doby bezprostředně po vzniku ČSR a pak jen krátce v polovině třicátých let v souvislosti s výstavou ruského umění organizovanou Nikolajem Okuněvem. ³⁰⁵ Nebylo to však jen ministerstvo školství a jeho osvětový odbor vedený Zdeňkem Wirthem, které ve dvacátých letech díla „slovanských“ umělců kupovalo, ale variantami vzniku slovanského oddělení některé z pražských sbírkotvorných institucí se zabývala přinejmenším ještě komise v rámci Slovanského ústavu, v jejímž čele nestál od února 1934 nikdo jiný než Antonín Matějček, a tato možnost se projednávala s pražským magistrátem od poloviny třicátých let opakovaně. Hlavní argument pro tento projekt se netýkal jen nutnosti manifestace vůdčí úlohy Čechů mezi slovanskými národy a mýtu Prahy jako „slovanské Mekky“, ³⁰⁶ které přežívaly v oslabené podobě i v prvorepublikovém Československu, ale zahrnoval i snahu zachytit dění v oblastech stojících mimo obvyklou sféru zájmu a tím i relativizovat

³⁰⁴ NA ČR, fond MŠANO, sign. 18 Praha – Slovanský ústav, karta 2809, Praesidium Slovanského ústavu Ministerstvu školství a národní osvěty, 22. dubna 1929.

³⁰⁵ „Politické tlaky na akviziční politiku veřejných sbírek vyústily (naštěstí) do nákupu nikoliv ‚slovanského‘, ale moderního francouzského umění.“ [...] „Otázka slovanské obrazárny přišla na pořad dne už jen jednou, když se v polovině třicátých let zvažovalo zpřístupnění pražských městských sbírek. [...] Hlavní podnět však přišel odjinud. Ruský emigrant a historik umění Nikolaj Okuněv se rozhodl spojit projekt Městské galerie s vlastní ideou galerie slovanské, založené především na dílech jeho krajanů žijících v Praze a v Paříži. [...] K propagaci zamýšlené obrazárny uspořádal ruský profesor dokonce výstavu v Clam-Gallasově paláci.“ (Vlnas, Vít: *Slovanská galerie a černožlutá Obrazárna*, s. 187).

³⁰⁶ Viz: Jiráček, Antonín: Praha slovanskou Mekkou. *Naše doba* 26, 1918–1919, č. 4, s. 246–251. Srov. též: Svatošová, Hana: „Zlatá slovanská Praha“. Slovanství ve slovech skutečích pražské obecní samosprávy 1880–1914. In: „*Slavme slavně slávu Slávův slavných*“. *Slovanství a česká kultura 19. století. Sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k problematice 19. století (Plzeň, 24. – 26. února 2005)*. Eds. Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahl. KLP – Koniasch Latin Press, Praha 2006, s. 160–171.

převládající pojetí centra a periferie, při současném uvědomění si nemožnosti konkurovat západoevropským institucím kvalitou sbírek založených na totožných kulturních kánonech.

V tomto duchu se vyjádřil k plánované koncepci Archivu slovanského umění už její první navrhovatel, historik umění zaměřující se na bulharské a srbské umění a oblast Zakarpatské Ukrajiny Antonín Stránský (1896–1945)³⁰⁷ na konci dvacátých let, kdy nabídl Slovanskému ústavu kromě svého rozsáhlého fotoarchivu jako základu pro budoucí archiv slovanského umění i své služby s přáním, „aby umělecká historie slovanská byla dnes pojata do programu slavistů“ – analogicky k výzkumům na poli filologie a etnografie – a argumentuje zanedbaností této oblasti slavistiky.³⁰⁸ Na další obdobnou žádost, zaslanou o půldruhého roku později („...navrhuji, aby Slov. ústav, dnes středisko slavistiky velmi vysoké úrovně, zřídil archiv, kde by se shromažďovaly fotografie, kresby, řezby, atd. spoluprací různých kulturních institucí, museí, památkových úřadů, jednotlivých pracovníků [...] K zorganizování a vedení tohoto archivu se nabízím sám.“)³⁰⁹ dostal však vyhýbavou odpověď („Pokud se týče zřízení archivu fotografií a jiného materiálu k dějinám umění slovanských národů, neučinil výbor zatím žádného rozhodnutí, ačkoliv v zásadě vítá tuto myšlenku.“).³¹⁰ S obdobným návrhem, týkajícím se však výhradně soudobých ruských výtvarníků, přišel o další rok později, v dubnu 1932, právě Nikolaj Okuněv, jinak působící především jako nástupce Nikodima Pavloviče Kondakova v čele Semináře pro byzantské a východoslovanské umění na Filosofické fakultě Karlovy university. Okuněv však neargumentoval potřebou posilování kontaktů mezi slovanskými národy, ale tím, že práce ruských umělců, kteří působí „nyní téměř ve všech světadílech“ a jsou „odříznuti od Ruska, ba i navzájem od sebe“, by bez náležitého zmapování „unikla trvale dějinám ruské kultury a umění“.³¹¹ Ačkoli ústav schválil v květnu 1932 Okuněvův návrh výslovně jako archiv soudobého ruského umění a v červenci přinesla *Prager Presse* zprávu o sběru dat pro chystaný „Lexikon ruských umělců v zahraničí“,³¹² v prosinci téhož

³⁰⁷ Hlavní publikace Stránského zahrnují: *Materialie k soupisu uměleckých památek na Podkarpatské Rusi* (1925); *Památky výtvarného umění v lidové srbské epice* (1931); *Bulharská historiografie umění* (1931); *Tisíciletí Rílského monastíru v Bulharsku* (1940); *Bulharské malířství* (1940).

³⁰⁸ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. P 2/1, Archiv a galerie slovanského umění. Zřízení a umístění archivu a galerie slovanského umění, Antonín Stránský Slovanskému ústavu, 8. října 1929.

³⁰⁹ Ibidem, Antonín Stránský Slovanskému ústavu, 27. března 1931.

³¹⁰ Ibidem, Slovanský ústav Antonínu Stránskému, kopie dopisu, 9. května 1931.

³¹¹ Ibidem, Nikolaj Okuněv Slovanskému ústavu, 20. dubna 1932.

³¹² „Das Slavische Institut will ein russisches Kunstarchiv errichten und darin alle erreichbaren Materialien über das Schaffen der russischen Künstler im Auslande konzentrieren. Auf Grund dieser Materialien soll in erster Reihe ein ‚Lexikon russischer Künstler im Auslande‘ zusammengestellt und herausgegeben werden.“ (Das Slavische Institut an die russischen Künstler. *Prager Presse* 12, 1932, č. 183, 5. 7., s. 5).

roku se už v dokumentaci setkáváme s navrhovanými stanovami „archivu slovanského umění“. Určitým prolutím předchozích návrhů tak pod označením archivu slovanského umění budoval nadále Okuněv v praxi archiv orientovaný na soudobé ruské exilové – a v menší míře jihoslovanské – výtvarníky, brzy se však omezil výhradně na ruské autory „pro nedostatek peněžních prostředků“.³¹³

O významu, jaký archivu začal brzy Slovanský ústav přikládat, svědčí skutečnost, že v únoru 1934 vznikla již výše zmíněná „komise pro archiv a galerii slovanského umění“, vedená Antonínem Matějčkem, která řešila – kromě finanční stránky projektu – především otázku možného zpřístupnění sbírky, respektive jejího umístění v plánované Městské galerii „ve smyslu dávného úsilí o vybudování slovanské Prahy“.³¹⁴ V té době už obsahoval archiv nejen listinnou dokumentaci k tvorbě jednotlivých autorů, ale i řadu originálních děl ruských umělců, které měl v dalších měsících rozšířit větší soubor děl pařížských ruských autorů.³¹⁵

V srpnu téhož roku tak mohl Okuněv referovat o své akvizici po návratu z Francie: „Prof. Okuněv podal referát své cesty do Paříže. Získal nové věci pro galerii. Menší věci sám přivezl: 21 olejomaléb, 13 akvarelů [a] pastelů, 57 orig. kreseb velmi cenných. Kromě toho získal hlavně od Larionova obrazy větších rozměrů, které budou poslány.“³¹⁶

Slovanský ústav se poté dále v průběhu třicátých let – v únoru 1934, listopadu 1936 a únoru 1938 – znovu a znovu připomínal městské radě, respektive primátorům Karlu Baxovi a jeho nástupci Petru Zenklovi, s požadavkem na umístění slovanského oddělení do budoucí Městské galerie, „přesvědčen, že se podaří touto součinností a spojením sil vytvořiti v srdci Slovanstva, v slovanské Praze, nový podnik, který bude míti velký kulturní a politický význam jak v nynější době, tak i v budoucnosti.“³¹⁷ Dokonce ještě

³¹³ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. P 2/1 – Archiv slovanského umění, Nikolaj Okuněv, Zpráva [o činnosti] Archivu slovanského umění za r. 1932–33.

³¹⁴ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. P 2/1 – Komise SÚ pro výtvarné umění, Porada o archivu a galerii slovanského umění dne 15. února 1934.

³¹⁵ Na začátku března napsal Okuněv do Paříže Michailu Larionovovi: „Zprávu o Vašem rozhodnutí předat do našeho archivu Vám patřící sbírku děl ruských autorů jsem přijal se skutečným nadšením.“ („Сообщение о решении Вашем передать в наш архив принадлежащую Вам коллекцию произведений русских художников принял с естественным восторгом.“) (Oddělení rukopisů Státní Třeťjakovské galerie, fond 180 – N. S. Gončarova, M. F. Larionov, složka 7426, Nikolaj Okuněv Michailu Larionovovi, 7. března 1934).

³¹⁶ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. K 1/1, Retrospektivní výstava ruského malířství 18. – 20. století v Praze 9. 3. – 31. 5. 1935, Zápisy ze schůzí a porad pracovní komise výstavy, Schůze dne 22. srpna 1934.

³¹⁷ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. 2/1, Archiv a galerie slovanského umění, Slovanský ústav Radě hlavního města Prahy, 20. února 1934 (kopie dopisu). Ve fondu se nachází také odpověď Petra Zenkla na třetí z těchto žádostí z roku 1938: „[...] podle podané mi zprávy nachází se stavba galerie hlav. města Prahy

v poválečných letech – stále pod vedením Antonína Matějčka – komise hledala možnosti umístění slovanské obrazárny: „Prof. Matějček vyslovil naději, že slovanskou galerii bude možno umístiti v rámci Národní galerie v paláci Kinských“, zaznamenává zápis komise pro archiv a galerii slovanského umění na podzim 1946.³¹⁸

Každopádně archiv, který se stejně jako větší část výtvarné sbírky Slovanského ústavu nezachoval, ke konci roku 1933 vedl již evidenci o 554 ruských umělkyních a umělcích žijících mimo Sovětský svaz, přičemž z přehledu uvedeného v Okuněvově zprávě pro ročenku ústavu je zjevné, kde měl jako organizátor archivu nejlepší sít kontaktů:

„V oddělení ruském bylo zaregistrováno 554 umělců, žijících v cizině, z nich 468 malířů, 51 sochařů, 35 architektů. Podle působiště jsou rozděleni takto: 284 pracují v Paříži, 30 ve Francii mimo Paříž, 39 v ČSR, 36 v U.S.A., u 25 nebylo působiště dosud zjištěno, 17 v Londýně, 15 v Jugoslavii, 12 v Belgii, 14 v Estonsku, 11 v Lotyšsku, 11 ve Finsku, 9 v Německu, 8 v Bulharsku, 7 v Polsku, 6 v Řecku, 6 v Itálii, 5 v Číně, 4 v Mandžusku, 3 na Litvě, po 2 v Argentině, Brazílii, Persii, Rumunsku, Norsku, Egyptu, po 1 v Sýrii, Švýcarsku, Habeši, Švédsku, Gdaňsku, Turecku, Dánsku, Holandsku, a Mexiku.“³¹⁹ Na podrobný dotazník, který archiv zjištěným výtvarníkům rozeslal a v nichž apeloval i na to, aby autorky a autoři informace o své činnosti každoročně aktualizovali, jich ke konci roku 1933 podle Okuněva zareagovalo 109 a celkově se sešlo 891 fotografií. Mezi darovanými – a dnes nezvěstnými – výtvarnými originály figurují například: cyklus 16 akvarelů *Liturgie* Natalie Gončarovy či blíže nepopsaný cyklus *Voyage en Turquie* Michaila Larionova, další autoři – Alexandr Jakovlev, Zinaida Serebrjakova, Vasilij Suchajev a Osip Braz podle zprávy své obrazy vznikajícímu archivu zapůjčili. Kromě tohoto svědectví o čínském vzestupu ruské části sbírky Okuněv doplňuje údaj o tom, že „[v] oddělení jihoslovanském bylo zaregistrováno celkem 414 umělců. Z tohoto počtu je Srbů 131, Chorvatů 164 a Slovinců 119“,³²⁰ v tomto případě však zjevně ústav výtvarné originály neshromažďoval a popsáním stavem ke konci roku 1933 sběr ostatních, tj. neruských, materiálů skončil.

ve stadiu, z něhož nelze prozatím usuzovati, kdy dojde k jejímu uskutečnění. [...] prosím však, abyste byl ujištěn mojí podporou Vašeho sympatického návrhu.“ (Ibidem, Petr Zenkl Matiju Murkovi, 21. června 1938).

³¹⁸ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. 2/1, Komise pro archiv a galerii slovanského umění, Zápis ze schůze dne 15. listopadu 1946. Zde je zmiňována mj. i plánovaná cesta Okuněva „do Jugoslaviie a do Bulharska, aby tam jednal o otázce jugoslávské účasti při budování galerie a pořádání výstav.“

³¹⁹ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. 2/1, Archiv a galerie slovanského umění, Zpráva o činnosti Archivu v l. 1932–33.

³²⁰ Ibidem.

Slovanský ústav kromě samotného shromažďování dokumentačních a výtvarných materiálů nabízel umělcům zprostředkování prodeje jejich prací: v březnu 1936 tak „Slovanské oddělení knihkupectví Melantrich“ přijalo do komisního prodeje 32 obrazů a lze předpokládat, že celý soubor byl dlouhodobě – až do června 1938 – prezentován ve zde zmiňované „Stálé obrazárně slovanských umělců“ v melantrišském knihkupectví na Václavském náměstí. Součástí tohoto celku byly mimo jiné dva akvarely Ivana Bilibina (*Staroslovanský bůh Svantovít, Vinice (La Faviere)*), osm děl Mstislava Dobužinského (mezi nimi olej *Most v Amsterdamu* a několik výjevů z Kaunasu a Petrohradu), *Dvě města* Nikolaje Iscelenova z roku 1929, [1] která jsou dnes uložena ve sbírce náchodské galerie, či tempera *Tamerlan* Alexandry Ščekatichiny-Potocké z roku 1927. Kromě toho nabízel Slovanský ústav prostřednictvím Melantrichu ke koupi řadu děl ruských klasiků 19. století: Vasilije Tropinina (*Podobizna sochaře Vitaliho*), Alexeje Venecianova (*Otec a syn*), Silvestra Šcedrina (*Car Alexandr I. u Schaffhausenského vodopádu, V parku Pavlovském*), Oresta Kiprenského (*Vlastní podobizna*), Pavla Fedotova (*Ženská podobizna*) a Karla Brjullova (*Portrét Strugovščikova*).³²¹ Práce na archivu probíhaly i v letech po výstavě v Clam-Gallasově paláci: ačkoli v zápisu z porady komise z listopadu 1946 je údaj o počtu výtvarníků v evidenci archivu zřejmě o jeden řád nadhodnocen, i tak je jasné, že Slovanský ústav shromáždil k tématu ruského umění mimo Sovětský svaz mimořádně cenný heuristický materiál: „Prof. Okuněv sebral v Archivu částečně dotazníkovou akci, z části výpisky z pramenů materiál o životě a díle 12.000 ruských umělců, který může být podkladem pro zpracování Slovníku ruských umělců. [...] Je snahou prof. Okuněva, aby se v této sběratelské a registrační práci pokračovalo v Ústavu pro dějiny umění.“³²²

Komise Slovanského ústavu pro výtvarné umění pokračovala v činnosti – v roce 1950 ještě vedena Antonínem Matějčkem za účasti historiků umění Jaromíra Pešiny a Vladimíra Fialy a v roce 1951 již za Pešinova předsednictví – avšak o osudu samotného Okuněvova

³²¹ Během této doby se ale některé práce buď vrátily autorům – například celý soubor Mstislava Dobužinského, ze kterého byla jen *Noc v Petrohradě* předána do zbraslavského Ruského kulturně-historického muzea a dnes je tak součástí sbírek Státní Tretjakovské galerie v Moskvě. Z dostupných dokumentů nevyplývá, které obrazy se touto cestou skutečně prodaly. (MÚA, fond Slovanský ústav, sign. P 2/1, Archiv slovanského umění. Doplnění sbírek archivu a galerie – dary a koupě (originály, reprodukce, fotografie).

³²² MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. P 2/1, Komise pro archiv a galerii slovanského umění, Zápis ze schůze komise dne 15. listopadu 1946.

archivu se již zápisy z porad nezmiňují.³²³ Materiály, které měly tvořit podklad pro nerealizovaný slovník ruských umělců, představovaly téměř s jistotou nejkomplexnější soubor z projektů s obdobným ambicemi – ať už to byl plánovaný druhý díl Bulgakovova muzejního katalogu *Russkoje iskusstvo za rubežom* (Ruské umění v zahraničí) nebo nezvěstný rukopis trojdílného slovníku ruských umělců v Praze působícího historika umění a výtvarného referenta pražského časopisu *Centrl'naja Jevropa* Nikolaje Jeleněva (1894–1967), nabídnutý Slovanskému ústavu k odkoupení v roce 1935.³²⁴ Jediným hmatatelným výstupem projektu Slovanského ústavu se tak kromě menší části sbírky, která se později dostala do sbírek místních institucí, stala výstava, do jejíž výsledné podoby se zřetelně promítla encyklopedická snaha představit co největší množství autorů, jejichž díla bylo možné shromáždit. Okuněvův pokus ukázat nejen stylovou šíři tvorby ruských umělců žijících mimo Sovětský svaz, ale i bohatství soukromých sbírek, z nichž byla především retrospektivní část výstavy sestavena, byl předností i slabinou výstavy, a pomohl otevřít řadu otázek, z nichž nejsilněji rezonovala zejména ta, má-li smysl pořádat přehledovou výstavu ruského umění bez zápůjček ze sovětských sbírek. Tím, že přehlídka provázala retrospektivní část zaměřenou na starší umění s částí věnovanou soudobé výtvarné produkci, nabídla jednostranný narativ, založený na představě, že soudobé ruské umění, navazující na výtvarné dění přerušené revolucí, odpovídá produkci především pařížských ruských umělců.

5.2/ Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII. – XX. století

Už přípravná fáze „Retrospektivní výstavy ruského malířství XVIII.–XX. st.“ (9. března – 31. května 1935), dobře dokumentovaná ve fondu Slovanského ústavu v MÚA, ukázala na zásadní rozpory v představách kurátorského týmu, respektive na diskrepanci mezi přístupem Nikolaje Okuněva a přizvaných externistů – historiků umění Jana Květa,

³²³ K rekonstrukci části sbírky, která se dochovala v institucionálních sbírkách ČR, zejména Julie Jančárková: Янчаркова, Юлия: Архив и галерея славянского искусства при Славянском институте в Праге. Подробности организации, s. 539–558.

³²⁴ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. P 2/1, Archiv slovanského umění, Biografické materiály N. Jeleněva pro slovník ruských umělců – posudek prof. N. Okuněva, 14. května 1935. V srpnu 1937 byl rukopis Jeleněvovi vrácen. Okuněvova zpráva ve fondu Slovanského ústavu zmiňuje tři části rukopisu – věnované malířství, sochařství a grafice. Mimochodem, samostatná biografická kartotéka ruských umělců byla vedena i v rámci evidence Karáskovy galerie – ta je však založená převážně na informacích z katalogu výstavy Slovanského ústavu v Clam-Gallasově paláci.

Vojtěcha Volavky a Františka Kovárny, kteří se nedlouho před otevřením výstavy od celého projektu distancovali. Kromě nich přišla komise pro přípravu výstavy prakticky v téže době i o Kamila Novotného, jednatele SVU Mánes, který odstoupil ve chvíli, kdy začala jeho domovská organizace připravovat výstavu soudobého umění sovětského Ruska. V únoru 1935 – ještě několik málo týdnů před vernisáží – vystupuje v komisi místo Novotného jako zástupce SVU Mánes Emil Filla.

Z jednání komise je zřejmé, že její externí členové vnímali koncept retrospektivní výstavy, snažící se o reprezentativní průřez dějinami ruského umění od 18. století po současnost, jako nefunkční: Jan Květ apeloval na to, aby, vzhledem k nedávnému uznání Sovětského svazu Československem, byla „sovětská vláda aspoň formálně pozvána, aby doplnila mezery“, a Emil Filla doporučoval rozdělit celou přehlídku na dvě – jednu zaměřenou na historický průřez a druhou na soudobé autory.³²⁵ Proti Květovu návrhu stál pádný argument Nikolaje Okuněva, totiž že by se při sovětské účasti odmítla podílet – a potažmo věnovat své práce Slovanskému ústavu – řada exilových tvůrců, na radu rozdělit výstavu na dvě zase Okuněv namítal, že „nelze ani tu ani onu část odložit, poněvadž obrazy jsou už v Praze a výstavní síně jsou propůjčeny jen do konce března“.³²⁶ Byla to však právě skutečnost, že exponáty byly do Prahy z větší části dopraveny bez předchozí možnosti celé komise do výběru zasáhnout, která vedla ke Květově, Kovárnově a Volavkově rezignaci: ve společném prohlášení trojice historiků umění uvádí, že „[n]a pozvání prof. Okuněva shlédli podepsaný obrazový materiál připravený k vystavení v Clam-Gallasově paláci a shledali, že s výběrem prací souhlasiti nemohou, protože celková kvalita kolekce je podle jejich přesvědčení příliš nízká.“³²⁷ Stížnost tak směřuje především k tomu, že byli ke spolupráci přizváni příliš pozdě a že se nemohli dopředu podílet na výběru materiálů určených k převozu do Prahy na základě reprodukcí děl, jejichž autory z větší části neznali.³²⁸

³²⁵ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. K 1/1, Retrospektivní výstava ruského malířství 18. – 20. století v Praze 9. 3. – 31. 5. 1935, Zápisy ze schůzí a porad pracovní komise výstavy, Schůze dne 7. února 1935 (za účasti Theodora Saturníka, Nikolaje Okuněva, Matiji Murka, Františka Kovárny, Jana Květa, Emila Filly a Aloise Zdenka Štanglera).

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem, František Kovárna, Jan Květ a Václav Volavka Praesidiu Slovanského ústavu, 19. února 1935.

³²⁸ V reakci na rezignaci části komise ji ústav plánoval doplnit o Zdeňka Wirtha, Antonína Matějčka, Františka Tábořského, Otakara Mrkvičku a Ludvíka Kubu. Do výběru exponátů ale tak jako tak komise již s největší pravděpodobností nezasahovala.

Zdůvodňují-li však Květ s Kovárnou a Volavkou svoji rezignaci nízkou kvalitou kolekce, nemusí to nutně znamenat, že úroveň celého souboru byla tak slabá, jako spíše to, že kolekce nebyla přísně výběrová, ale encyklopedická po vzoru činnosti celého Okuněvova archivu. Navíc taxonomie, na základě které Okuněv dělil žijící autory na „3 skupiny a/ akademická b/ estetická (Mir iskusstva) c/ levé křídlo předrevoluční, kubismus, abstraktní směry a nejmladší neoklasický směr humanistický“, ³²⁹ mohla budit rozpaky tím, že se nezaměřila výhradně na (jakkoli charakterizované) moderní směry, ale kladla vedle sebe na stejnou úroveň neo-akademiky a abstrakcionisty. Skoro se zdá, že Okuněv právě tím, že do svého výběru zahrnul tak různorodé výtvarné projevy, nemohl uspokojit ani v moderním umění se nepochybně dobře orientující kunsthistoriky ani konzervativní postavy typu Jiřího Karáska ze Lvovic, který si v reakci na výstavu neodpustil kousavé srovnání s expozicí své galerie v Tyršově domě: „... podle jeho [tj. Okuněvova – JH] výběru obrazů pro ruskou výstavu vidím, že je jistě znamenitý byzantolog — ale že je slabý jako znalec obrazů, že připouští k instalaci kýče, jež by Kar. galerie neschovala ani do nejtemnějšího skladiště.“ ³³⁰ Přitom ale v seznamu zastoupených autorů – a to i těch pařížských – figuruje řada jmen, která patří ke kánonu ruského umění, a mnoho z nich je zastoupena významnými díly.

I ponecháme-li stranou ruské klasiky z francouzských soukromých sbírek (22 olejů Ivana Pavloviče Pochitonova) a domácích zdrojů (především velký soubor 24 děl Ilji Jefimoviče Repina z několika soukromých i institucionálních kolekcí), rýsuje se před námi výjimečný průřez s cennými soubory soudobých tvůrců. K nejpřesvědčivějším exponátům musely bez větších pochybností patřit tři plátna Michaila Larionova (*U holiče*, 1907; *Krajina*, 1906, *Zátiší*, 1920), pozoruhodný soubor prací Natalie Gončarovy (monumentální *Španělky*, 1920 (186 x 171 cm) a *Španělky se psem*, 1922 (97 x 195 cm) [2] spolu se dvěma menšími obrazy: *Zátiší s ananasem*, 1905 a *Zátiší. Artičoky*, 1915) či tři sošky Osipa Cadkina (či Ossipa Zadkina: *Ženské poprsí*, bronz, 1931; *Intimnost*, bronz, 1930; *Hlava mladého člověka*, africké dřevo, 1932), tři kvaše Alexandry Exter, dva akvarely Jeana Pougnyho (Ivana Puniho) či šest obrazů kubisty Serge Férata (vl. jménem Sergej Jastrebcov) a ze soukromých pražských sbírek bronzové ženské *Torzo* Alexandra Archipenka (z kolekce

³²⁹ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. K 1/1, Retrospektivní výstava ruského malířství 18. – 20. století v Praze 9. 3. – 31. 5. 1935, Zápisy ze schůzí a porad pracovní komise výstavy, Schůze dne 7. února 1935.

³³⁰ Karásek ze Lvovic, Jiří: Slovanská galerie a Ruské kulturně-historické museum v Praze, s. 8.

Arne Laurina) a *Autoportrét* Davida Burljuka (1919) z kolekce malíře Václava Fialy.³³¹ [3] Generace skupiny Mir iskusstva zde byla zastoupena v některých osobnostech poměrně silně, ať už bychom zmínili dva aktuální oleje a pět pastelových kreseb vynikající Zinaidy Serebrjakovy nebo Mstislava Dobužinského a dojem z této části souboru snad nemohl narušit ani Boris Grigorjev, reprezentovaný několika pracemi zakoupenými dříve ministerstvem školství, včetně rozměrného polyptychu *Tváře světa*. Představu o šíři výtvarné produkce francouzské ruské kolonie doplňovali Dmitrij Stělleckij (2 oleje, tři sošky, cyklus kvašů *Slovo o pluku Igorově*) [4], Nikolaj Iscelenov (tři oleje) a Ivan Bilibin (8 akvarelů z konce dvacátých a první poloviny třicátých let), kteří spolu s dalšími osobnostmi z okruhu společnosti l'Îcône oživovali a rozvíjeli tradice ruského ikonopisu, spektrum dále rozšiřovali od začátku desátých let naturalizovaní Pařížané vycházející z kubismu Serge Charchoune (obraz *Továrna*, 1933), žák Le Fauconniera, či Léopold Survage (3 oleje a 1 tempera z konce dvacátých a první poloviny třicátých let). Člen Umělecké besedy Grigorij Musatov se představil dvěma aktuálními plátny *Senoseč* (1935) a *Včelař* (1934). Lze si představit, že obtížněji akceptovatelnou část výstavy mohly představovat některé reakční směry, zejména neo-humanismus formulovaný francouzským kritikem polského původu George-Waldemarem, prezentovaný na výstavě tvorbou Philippa Hosiassona a Léona Zacka.³³² Další obdobně orientované autory charakterizují medailonky výstavního katalogu například tím, že „vidí svůj úkol v návratu k estetice antické“ (Pjotr Alexandrovič Volkonskij), nebo že „patří ke skupině mladých ruských umělců, kteří mají sklon k oživení prvků antických“ (Vadim Nikolajevič Andrusov). V jistém rozporu s proklamovanou koncepcí výstav slovanského umění se výstavy účastnilo i několik autorů tematizujících svoji židovskou identitu, kromě Chagalla (*Cirkusová tanečnice*, 1929 a tři práce na papíru, vše z pražské sbírky Františka Čeřovského) zejména Emmanuel Mane-Katz a dnes méně známý, ale pozoruhodný autor Issachar-Ber Rybak (*Harmonikář*, 1930; *Na ruských cestách*, 1931; *Hlava dívky*, 1934).

Hranici toho, co bylo možné označit a považovat za ruské umění, načrtl Okuněv mimořádně velkoryse a zůstává tak otázkou, jakou měla výstava ve vztahu k tomuto pojmu výpovědní hodnotu: vzhledem k dalším identitám, utvářeným nejen nuceným exilem, ale i organickým začleněním do národnostně nevymezených rámců výtvarných směrů

³³¹ Dnes v majetku Jany Kotalíkové.

³³² K tomuto směru např.: Affron, Matthew – Antliff, Mark: *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997.

soudobé Paříže, přinesla výstava v podstatě jen jakýsi fragment z encyklopedického výběru, založeného na geografickém zasazení původu autorů a autorek do území bývalého carského impéria či na příslušnosti k některé z ruských škol či uměleckých skupin. Encyklopedický přístup byl ostatně přiznaný už v úvodním slovu výstavního katalogu, v němž Theodor Saturník za presidium ústavu píše, že „[n]ěkterá díla snad nenaleznou všestranného souhlasu; v tom ale budiž zdůrazněno, že výstava podává obraz ruského umění, jaké bylo a jest a nikoliv, jakým by snad podle názoru dnešní doby býti mělo.“³³³

Nutno říct, že ani výstava jako taková všestranného souhlasu navzdory přítomnosti řady vynikajících děl rozhodně nedošla: z konzervativních kruhů tak kromě výše citovaného Jiřího Karáska ze Lvovic bylo spojení ruských klasiků s heterogenní směsí soudobé tvorby nepřijatelné i pro spisovatele a kritika Jaroslava Kolmana (Cassia), který na stránkách *Díla*, vydávaného Jednotou umělců výtvarných, nastiňuje překvapivou chronologii, když podle něj pražská výstava „zabírá i poslední etapu kubismu, expresionismu a surrealismu, kterou Rusko prožilo jako civilisace západní, ba co více korunovalo ji sociálním a politickým převrácením v intencích revolučního radikalismu *levého*.“³³⁴ Tímto podivným zmatením předrevolučního Ruska a porevoluční emigrace však Cassius míří k jedinému cíli, totiž k odsouzení moderního umění jako takového: „Tato tvorba nepřináší pro nás nic nového ani s hlediska *mezinárodního*, ani *slovanského*. Bylo to jako u nás a jako všude [...].“³³⁵ Právě proto, že i „[m]enší slovanští národové popřáli si po několik desetiletí kubo-futuristické tatlinovštiny“, jsou návštěvníci vybaveni na šok z přechodu „od Šiškinů a Řepinů k nejmodernějším plátnům“.³³⁶

I zpráva ve Štencově *Umění*³³⁷ se vypořádává s odkazem avantgardy podivuhodným způsobem, když tuto považuje za ozvuk západních výtvarných scén: „Z počátku tyto směry jdou stejnou cestou jako podobné směry v umění západním, tj. najdeme i mezi Rusy futuristu, kubistu, suprematistu atd.“³³⁸ Za poslední výdobytek ruského, tj. exilového, umění, „vyjadřující názory posledních dnů“, tak redakce považuje regresivní „uznání

³³³ *Katalog retrospektivní výstavy ruského malířství XVIII. – XX. stol.* Slovanský ústav, Praha 1935, s. 4.

³³⁴ (c.) = [Cassius]: Poučení z výstavy ruského umění. *Dílo* XXVI, 1935, s. 120–122, 136–140, cit. s. 122.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem, s. 140.

³³⁷ [N.N.O., red.]: Výstava ruského malířství v Praze. *Umění* 8, 1934–1935, s. 416–420.

³³⁸ Ibidem, s. 417.

hodnot staré antické estetiky, ale s využitím všech výsledků umělecké práce posledních desítek let.³³⁹

Zaměřme se ale na informovanější hlasy: ruský malíř Platon Dějev kritizoval zejména celkovou koncepci retrospektivní výstavy a výsledný výběr, ve kterém byl podle něj brán ohled především na kvantitu shromážděných děl: „[...] výstava tato ve své neúplnosti a špatném výběru exponátů sotva může býti nazvána retrospektivní, a může v tomto uspořádání sloužiti spíše ku škodě velikého ruského, na západě doposud skoro neznámého umění, nežli k jeho dobré propagaci.“³⁴⁰ Naznačit vývoj ruského umění na základě představených prací podle něj nelze: „K úplnému posouzení vývoje v ruském umění schází zde velmi mnoho výtvarníků, takže cítíte jakési náhlé přechody a je málo souvislosti mezi jednotlivými umělci.“ Dějevova kritika ale směřuje i k podstatnější otázce po úloze podobné výstavy, respektive k roli, jakou může sehrát při formování dějin ruského umění: „Je v tom objektivita, ví o tom Slovanský ústav? Dělají se snad přispěním a horlivou prací p. prof. Okuněva Nové ruské dějiny malířství, vyhovující jeho individuálním zálibám a záměrům? Cítí se býti tak kompetentní a odpovědný v tak těžkém úkolu?“³⁴¹ Ačkoli zde Dějev nepochybně přeceňuje Okuněvovy ambice, v kritice roztržitosti přehlídky se shoduje s názorem Josefa Čapka, shovívavějšího však k organizačním možnostem institutu: „Není to výstava úplná a také ne veskrze retrospektivní, jak by si bylo přáti, ale i tak je dlužno oceniti ten početný a namnoze i velmi zajímavý materiál, který se pořadatelstvu podařilo sehnati.“³⁴² Čapek zároveň apeluje na to, aby pro další Slovanským ústavem plánované výstavy byla zvolena odlišná strategie: „Je možno říci, že slovanské umění vůbec nachází u nás, mezi širším publikem, i mezi sběrateli dosti živého a aktivního zájmu a je tu tedy dosti slibný podklad i pro pořádání výstav dalších [...]. Ovšem bylo by žádoucno, aby to byly výstavy, které by vždy spíše vynikaly hodnotou vystaveného materiálu, než jeho množstvím, aby výběr a přehled byl pokud možno výrazný a příkladný.“³⁴³

³³⁹ Ibidem, s. 418.

³⁴⁰ LA PNP, fond Pacovský Emil, rukopisy cizí, Dějev Platon, Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII – XX. století (rukopis).

³⁴¹ Ibidem. Dějevova recenze vyšla ve zkrácené verzi bez poslední citované pasáže v: *Umělecká revue Veraikon*, *Edice grafická* 21, 1935, č. 2–3, s. 35.

³⁴² (-jč-) = [Josef Čapek]: Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII – XX. století. *Lidové noviny* 43, 1935, č. 133, 14. 3., s. 9.

³⁴³ Ibidem. Z dalších reakcí na výstavu zmiňme např.: Еленев, Николай: По выставкам. *Центральная Европа* VIII, č. 3, 1935, s. 167–172; Бельговский, Константин: Выставка сокровищ русского искусства в Праге. *Сегодня* 17, 1935, č. 76, 18. 3.

Pražské výstavě se věnovala i zakladatelská postava ruského modernismu Alexandr Nikolajevič Benois na stránkách pařížských novin *Poslednije novosti* v rámci svého známého cyklu recenzí a statí o umění *Chudežestvennyje pis'ma* (Umělecké dopisy / Dopisy o umění). Benois přijel do Prahy na pozvání Slovanského ústavu, aby zde u příležitosti konání výstavy vystoupil v dubnu 1935 s přednáškou o skupině Mir iskusstva.³⁴⁴ V nadšení z budovy Clam-Gallasova paláce pak ve své zprávě o cestě do Prahy, tomto „starobylém středisku slovanské kultury“, plédoval za to, aby se právě zde uskutečnil sen o zřízení muzea věnovaného „živému umění slovanských národů“. Tím by byla nejen „na věčné časy zachráněna překrásná architektonická památka“, ale především nalezeno důstojné místo pro to, co by „se v budoucnu mohlo stát jednou z hlavních pamětihodností umělecké Prahy“, ³⁴⁵ přičemž si všímá, že v přízemí by bylo dost místa pro muzejní knihovnu a depozitář. V samotném hodnocení výstavy byl Benois střízlivější: určitá nahodilost, způsobená absencí zápůjček ze Sovětského svazu, se podle něj projevila zejména v historické části expozice: „Skutečně, je možné získat představu o velikém mistrovství jekatěrinských portrétistů bez mistrovských děl Levického a Borovikovského z petrohradských muzeí? Je možné porozumět, kdo byl Brjullof bez ‚Pompejí‘ a kým byl Ivanov bez skic k Svatému Písmu a studií ke Zjevení Krista?“³⁴⁶ Podobně skupinu předvižníků podle Benoise nemá smysl představovat bez zápůjček z Tret'jakovské galerie. Naopak část věnovanou žijícím umělcům spíše chválí s tím, že jen málo umělců, kteří se

³⁴⁴ *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice II 1930–1939*, s. 310. O Benoisově přednášce ve Slovanském ústavu se zmiňuje Valentin Bulgakov, který se ve svých vzpomínkách především pozastavuje nad tím, že spoluzakladatel Miru iskusstva Dmitrij Vladimirovič Filosofov vystupoval v Benoisově přednášce, vedené v příliš důvěrném tónu, jako „Míťa“ (Булгаков, Валентин: *Встречи с художниками*, s. 173).

³⁴⁵ „Как бы было прекрасно, если бы мечта о создании в Праге, в этом древнем центре славянской культуры, музея, посвященного живому искусству славянских народов, получила свою реализацию именно в этом помещении, точно специально для такого музея созданном и всем своим характером уже настраивающем на особый возвышенный лад каждого посетителя! Оборудование дворца в виду специальных музейных требований не представило бы больших технических трудностей и могло бы обойтись без многомиллионных затрат, а при этом две прекрасные цели были бы достигнуты одновременно: был бы сохранен на вечные времена и прекрасный архитектурный памятник и дано достойное пристанище тому, что может стать со временем одной из главных достопримечательностей художественной Праги.“ (Беноис, Александр: Прага. In: *Идем: Художественные письма 1930–1936: газета „Последние новости“ Париж*. Ed. И. П. Хабаров. Галарт, Москва 1997, s. 200–206, cit. s. 204. Benoisův text o Praze vyšel v novinách *Poslednie novosti* na pokračování 11. a 18. května 1935.

³⁴⁶ „Особенно это сказалось на ретроспективном отделе, самую затею которого без участия русских музеев можно считать несколько парадоксальной. Действительно, можно ли получить настоящее представление о великом мастерстве екатеринских портретистов без шедевров Левицкого и Боровиковского из петербургских музеев? Можно ли понять, чем был Брюллов без Помпеи или чем был Иванов без его эскизов к Священному Писанию и этюдов к Явлению Христа.“ (Ibidem, s. 205).

ocitli po revoluci v zahraničí, si nepřálo účastnit se pražské výstavy,³⁴⁷ díky čemuž jsou například autoři a autorky z okruhu skupiny Mir iskusstva představeni téměř v úplnosti. Hodnotit konkrétní zastoupení jednotlivých osobností však odmítá s tím, že nechce „opustit rámec čistě objektivní informace“.³⁴⁸ Sdílnější byl v tomto ohledu v korespondenci se Mstislavem Dobužinským, kterému psal krátce po návratu do Paříže, že celkově je výstava zdařilá a že práce Mstislava Valerianoviče působí efektivně, v dalším líčení přehlídky však volí ostřejší slova: „Konec konců, ty, Zina [Zinaida Serebrjakova], Bušen, Stělleckij a některé práce Šuchajeva zachraňují situaci. Staříci jsou, s výjimkou deseti věcí, prostě ostudní, a modernisté jsou tak slabí, tak lajdáctí, že se za ně musí člověk stydět. A to bez ohledu na to, že Larionov vystavil své světové veledílo ‚U holiče‘!“³⁴⁹ [5] V tomto sarkastickém odsudku se mohl Benois opřít o srovnání s řadou výstav ruského umění v západní Evropě, přičemž na některých z nich se sám organizačně podílel. Časově nejbližší pak byla chystaná přehlídka „The Exhibition of Russian Art“ v Londýně (4. června – 13. července 1935), jejíž architektonické řešení navrhl Dobužinskij, a sám Benois se účastnil jako člen výstavní podkomise zapojené do příprav z Paříže.³⁵⁰ V kontrastu s do značné míry živelně a narychlo vznikající pražskou výstavou bez jasně formulované struktury, pro kterou například ještě na konci února 1935 žádal Slovanský ústav československého chargé d'affaires v Rize Jaroslava Lípu, aby oslovil tamní sběratele umění a pomohl s vytipováním potenciálních zápůjček z jejich kolekcí,³⁵¹ představila londýnská přehlídka při zaměření především na ruský ikonopis, starší ruské umění, užité umění a scénografii a zápůjčkami mimo jiné i z Louvru a Uffizi organický a promyšlený

³⁴⁷ „С большой полнотой оказались представлены дальнейшие периоды русского искусства на выставке – вплоть до наших дней, и это вполне объяснимо, ибо больше половины замечательных русских художников оказались после революции за пределами России, и лишь немногие из них не пожелали участвовать на пражской выставке.“ (Ibidem).

³⁴⁸ „Быть может, кого-нибудь заинтересует, кому же из перечисленных художников и каким из их произведений я лично отдал бы предпочтение. Ответ у меня был бы готов, но, признаюсь, мне не хочется на сей раз выходить из рамок совершенно объективной информации.“ (Ibidem, s. 206).

³⁴⁹ „О русской же выставке могу тебя порадовать, что в общем она удачна и что Добужинский, с большим почетом развешенный выглядит эффектно. В конце концов, ты, Зина, Бушен, Стеллецкий и кое-что из Шухаева спасают положение. Старики же, за исключением десятка вещей, просто позорны, а модернисты так слабы, так небрежны, что за них даже становится совестно. И это несмотря на то, что Ларионов выставил свой мировой шедевр ‚В парикмахерской‘!“ (Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский: переписка (1903–1957). Ed. И. И. Выдрин. Сад искусств, Санкт-Петербург 2003, s. 168 (dopis z 3. května 1935 z Paříže). Zmiňovaný Larionovův obraz se dnes nachází ve sbírkách vídeňské Albertiny.

³⁵⁰ Cross, Anthony: Exhibiting Russia: The Two London Russian Exhibitions of 1917 and 1935. *Slavonica* 16, č. 1, 2010, s. 29–39, cit. s. 36.

³⁵¹ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. K 1/1, Retrospektivní výstava ruského malířství 18. – 20. století v Praze 9. 3. – 31. 5. 1935, Slovanský ústav Jaroslavu Lípovi, 25. února 1935 (kopie dopisu).

soubor kulturně-historických památek na předrevoluční Rusko a v samostatné sekci mapovala dějiny rusko-britských vztahů.

Obdobně koncipovaných předchůdkyň, tj. výstav bez sovětské účasti, které se pokoušely o jakýsi letný přehled celých dějin ruského umění, měla však přehlídka Slovanského ústavu řadu, od pařížské „Exposition russe d'art ancien et moderne“ v galerii Devambez v roce 1921 [6] přes „Art russe ancien et moderne“ v bruselském Palais des beaux-arts na jaře 1928 [7] po přehlídku „Krievu gleznu izstāde beidzas divos gadsimtos / Russkaja živopis' dvuch poslednich stoletij“ v Říšském městském muzeu v roce 1932. Zatímco pařížská výstava z roku 1921, organizovaná historikem umění, grafikem a kreslířem Georgijem Kreskentěvičem Lukomským (1884–1952), se samostatnými sály věnovanými tvorbě Konstantina Somova, Dmitrije Stělleckého, sochaře Konstantina Rausche von Trautenberg a samotného Lukomského a se silným zastoupením autorů z okruhu skupiny Mir iskusstva, byla koncipována jako experiment, který se měl v budoucnu rozvinout v systematictější a komplexnější snahy,³⁵² pozdější bruselská výstava s takřka totožným názvem se naopak manifestovala jako ucelená retrospektiva, jejíž význam ještě podtrhávala skutečnost, že se jednalo o první výstavu v nově otevřeném Hortově Palais des beaux-arts (BOZAR).³⁵³ Bohaté zápůjčky z mnoha především francouzských institucionálních i soukromých sbírek, jejichž výsledkem bylo více než tisíc exponátů instalovaných do sálů upravených podle návrhů Dobužinského a Stělleckého, a zaměření sekce „současného umění“ především na osobnosti skupiny Mir iskusstva, navodily „ozvěny minulosti s příchutí harmonického modernismu“ a pocity „zaniklého luxusu a melancholie exilu, neoddělitelné od ruského umění“, ³⁵⁴ jak se vyjádřil příznačně pro obsahy přisuzované tomuto pojmu v úvodním textu výstavního katalogu Pierre Bautier (1881–1962).

³⁵² „Si cette exposition, qui n'est qu'une expérience, trouvera l'attention et les sympathies du public, nous espérons d'en organiser une seconde, bien sûre beaucoup plus complète, systématique, mais composée quand-même seulement d'œuvres, caractérisant l'art russe.“ (*Exposition russe d'art ancien et moderne* (katalog výstavy). Edition „Helikon“, Paris 1921, nepag.).

³⁵³ Авдюшева–Лекомт, Надежда: О выставке русского искусства в Брюсселе 1928 года. *Известия Уральского государственного университета. Серия первая: Проблемы образования, науки и культуры*. Екатеринбург 2007, č. 52, s. 241–261.

³⁵⁴ „Rétrospective très complète, à laquelle d'érudits conservateurs de l'Ermitage et plusieurs amateurs avertis prêtèrent leur concours, M. Alexandre Benois à leur tête, déjà présent il y a cinq ans avec deux gouaches d'une grâce si particulière. L'austère oratoire de Stelletzki renferme les icônes de pourpre et d'or; les salles conçues par Dobuzinski rappellent le décor vert et jaune serin du ‚Vieux-Petersbourg‘, tandis que d'autres offrent un ensemble de céramiques originales et quelques vitrines garnies de livres, où se déploie le talent raffiné des commentateurs de Gogol et de Pouchkine; [...] Aux ‚échos du temps passé‘, puis au goût d'un modernisme harmonieux, s'ajouteront le sentiment du luxe aboli et la mélancolie de l'exil, inséparables

Jakkoli se může zdát samoučelné srovnávat výstavu v Clam-Gallasově paláci s jinými – sice podobně zaměřenými – přehlídkami, vznikajícími ale v jiných místních i politických kontextech, je těžké se ubránit dojmu, že to, co se podepsalo na rozporuplných reakcích na pražskou přehlídku, byla skutečně jistá absence soustředěnějšího výběru, respektive fakt, že na rozdíl od mnohohlavých kurátorských týmů, pracujících na jiných takto ambiciózních projektech, se akce Slovanského ústavu ujal Nikolaj Okuněv v podstatě sám. Příčina ztroskotání mise příliš pozdě svolané – jakkoli silně obsazené – komise tkvěla v zásadní neshodě na tom, co by se mělo pod označením ruského umění prezentovat, a otevřená koncepce Nikolaje Okuněva, potažmo soubor děl shromážděný během jeho pobytu v Paříži, musel být pro rezignovavší členy komise příliš různorodý a nevyvážený a zřejmě by vedl i k odstoupení Kamila Novotného, pokud by svůj odchod z projektu nemohl odůvodnit přípravou výstavy umění sovětského Ruska ve výstavních sálech Mánesu. Ačkoli se z plánované reciproční výstavy soudobého sovětského umění v Praze a československého umění v Moskvě a Leningradu uskutečnila v roce 1937 jen druhá z obou přehlídek, v době konání výstavy Slovanského ústavu dojednával Mánes s ministerstvy zahraničních věcí a školství a národní osvěty financování výstavy „ruských ikon a sovětského umění“, ³⁵⁵ jež se měla uskutečnit v únoru následujícího roku. V červnu 1935 pak Josef Gočár s Kamilem Novotným píše Edvardu Benešovi – v té době ještě ministru zahraničních věcí – v optimistickém duchu o plánované výstavě: „Naši delegáti [Adolf Hoffmeister a Vincenc Makovský] pojednali v Moskvě opravdu o všech modalitách a podmínkách obou výstav a můžeme s radostí říci, že přivezli nám již přesný přehled o tom, jak bude vypadat výstava moderního sovětského umění v Praze“ a „[...] můžeme očekávat, že spolupráce se SSSR navázaná za krásných chvil Vašeho pobytu v Sovětském svazu bude i na poli kulturním radostná a úspěšná.“ ³⁵⁶ Zejména ministerstvo školství a národní osvěty vyjadřovalo plánovaným výstavám výraznou podporu, jak je vidět mj. na vyjádření ministra Jana Krčmáře (bez stranické příslušnosti) předsednictvu ministerské rady z července 1935: „Nelze o tom pochybovati, že za nynějších politických poměrů každé rozmnožení a utužení kulturních styků s Ruskem – největším slovanským státem – jest

de cet art russe qui, à notre insu presque, transforma notre vision du monde.“ (*Exposition d'art russe ancien et moderne* (katalog výstavy), Bruxelles 1928, s. 6).

³⁵⁵ Archiv Ministerstva zahraničních věcí, III. sekce zpravodajská, inv. č. 20 – Osvěta, Výstavy v ČSR – ruské umění, karton 581, Reciproční výstavy sovětského umění v Praze a čsl. umění v SSSR, Ministerstvo zahraničních věcí ministerstvu školství a národní osvěty, 28. května 1935.

³⁵⁶ Ibidem, výstava ruského umění v Praze, Spolek výtvarných umělců Mánes Edvardu Benešovi, 14. června 1935.

vítati a že by tedy vzájemná výstava výtvarného umění obou národů byla podnikem, který by jistě v obou státech našel porozumění velmi živé.“³⁵⁷ Naopak prakticky v téže době ministerstvo školství smetlo ze stolu návrhy Slovanského ústavu na koupi děl z pražské výstavy do státních sbírek, protože „je nuceno omezené dotace nákupní užití výhradně ve prospěch umění domácího“, a to i přes to, že mezi nabízenými díly byly i *Španělky* Natalie Gončarovy.³⁵⁸

Z odmítnutí ministerstva podpořit Okuněvův projekt nákupem jako by bylo cítit měnící se politické nastavení po uznání Sovětského svazu *de jure*, po kterém se velkorysost československých úřadů k emigrantským projektům stala minulostí. Doba kolem poloviny třicátých let byla ostatně pro pražskou ruskou výtvarnou komunitu svým způsobem zlomová: řada osobností – včetně malířů Sergeje Maka a Alexandra Orlova a sochaře Alexandra Golovina – přesídlila do Francie, na druhou stranu se pocíťovaná potřeba zachytit rozplývající se přítomnost tohoto fenoménu promítla v září 1935 do otevření Ruského kulturně-historického muzea ve Zbraslavském zámku.

Z plakátu k výstavě v Clam-Gallasově paláci, který navrhla z Paříže Natalie Gončarová s využitím motivu abstrahovaných postav z triptychu *Koupající se ženy* z roku 1921,³⁵⁹ [9] stejně jako z obálky výstavního katalogu [8], je zřejmý výše zmiňovaný záměr odstartovat touto přehlídkou cyklus výtvarných výstav ústavu: na plakátu čteme „Slovanský ústav v Praze. Výstavy slovanského umění I. Retrospektivní výstava ruského malířství a sochařství (XVIII.-XX. st.)“, přičemž podle textu Františka Táborského ve výstavním katalogu „[t]a jednička říká, že budou další výstavy slovanského umění, bez ohledu na politiku“.³⁶⁰ Výstava, jež měla zahájit tradici přehlídek soudobého umění jednotlivých slovanských národů, se ale příznačně žádného pokračování nedočkala. Průnik slavistického a uměnovědného zájmu, vyplývající ze stanov Slovanského ústavu, se stal epizodickou záležitostí, v případě produkce ruské emigrace samozřejmě i vinou vytěsnění celého tématu v poúnorových poměrech.

³⁵⁷ Ibidem, Výstava ruského umění moderního v Praze a čl. umění v Moskvě, Ministerstvo školství a národní osvěty Předsednictvu ministerské rady, 15. července 1935.

³⁵⁸ MÚA Praha, fond Slovanský ústav, sign. K 1/1, Retrospektivní výstava ruského malířství 18. – 20. století v Praze 9. 3. – 31. 5. 1935, Slovanský ústav Ministerstvu školství a národní osvěty, 24. května 1935 (kopie dopisu) a Ministerstvo školství a národní osvěty Slovanskému ústavu, 21. června 1935.

³⁵⁹ Dnes je triptych součástí sbírek Státní Tretjakovské galerie v Moskvě.

³⁶⁰ *Katalog retrospektivní výstavy ruského malířství XVIII. – XX. stol.*, s. 8.

06/ „Víc než pouhá vzpomínka na daleký východ“.

(Jaromír Pečírka, katalog výstavy skupiny Skytové, 1931)

/Malíř Sergej Mako, skupina Skytové a státní nákup z výstavy ve Francouzském institutu 1932/

Skupina Skytové (či rusky Skify a francouzsky Les Scythes), založená na sklonku dvacátých let ruským malířem a výtvarným pedagogem Sergejem Makem (1885–1953) [1], vzbudila poměrně výraznou pozornost zejména svým formulovaným programem, v prostředí výtvarného exilu unikátním, a tím, že se na jejích výstavách podařilo pod „eurasijským“ programem propojit ruské a ukrajinské exilové autory s několika místními umělkyněmi a umělci. Jako patrně největší zásluha skupinových aktivit byla už ve své době vnímána navázaná spolupráce s malířem Borisem Grigorjevem: Makovi se podařilo pro druhou pražskou výstavu Skytů v roce 1932 zajistit účast jednoho z nejvýraznějších tvůrců ruské diaspory jako takové, který v době konání výstavy vystupuje dokonce jako čestný předseda skupiny. Díky této – Sergejem Makem zorganizované – přehlídce získal stát nákupem ministerstva školství i Grigorjevův rozměrný polyptych *Tváře světa* (1930), jakousi sumu prvního desetiletí jeho po-emigrační tvorby. Výjimečnost Makových snah pak spočívá především v tom, že svoji skupinu založil na formulovaném programu, který usiloval o bezprostřední pojmenování situace ruských exilových umělců z hlediska jejich kulturní identity. Výtky k prezentacím Skytů pak směřovaly zejména k tomu, že členové skupiny svojí tvorbou tento program nenaplnňovali.

6.1/ Sergej Mako, Ukrajinské studio výtvarných umění a vznik skupiny Skytové

Sergej Mako, mj. i díky svým organizačním a pedagogickým aktivitám, propojil různé okruhy pražské ruské a ukrajinské kulturní komunity i místní výtvarné scény: byl vůbec prvním umělcem zastoupeným ve sbírce Ruského kulturně-historického muzea na Zbraslavi, byl v kontaktu s básníkem a sběratelem Jiřím Karáskem ze Lvovic, v jehož galerii je zastoupen souborem kreseb, a jím iniciovaná skupina Skytové integrovala i několik místních autorů, z části jeho žáků z Ukrajinského studia. Svojí tvorbou se také – spolu s dalšími Skyty – prezentoval v první polovině třicátých let na dvou výstavách

Sdružení výtvarníků v Praze. Všechny tři pražské výstavy, které se uskutečnily pod hlavičkou skupinových aktivit – přičemž třetí z nich byla monografická přehlídka předsedy Skytů – se odehrály v nové budově Francouzského ústavu ve Štěpánské ulici. Navzdory názoru Jiřího Hnilici, který v monografii o dějinách Francouzského institutu v Praze ke krátkodobým výstavám v sídle institutu ve Štěpánské ulici píše, že „ohlas expozic v žádném případě nenaplnil očekávání a přes veškerou publicitu se výrazně nezapsal do pražské kulturní scény“, ³⁶¹ opírajícího se mj. o líčení Emanuela Purgharta, ³⁶² vyvolaly především obě skupinové výstavy Skytů pestré ohlasy v médiích a zjevně rezonovaly s poptávkou po původních výtvarných projevech, jejichž inspirační zdroje by se nacházely na východ od československých hranic. Tomu odpovídala pozornost, jakou recenzenti věnovali skupinovému programu. Vznik skupiny ohlašovala stručná zpráva v *Prager Presse* na Štědrý den roku 1929. Ta zdůrazňovala, že cílem nového výtvarného spolku je pořádání výstav mladých umělců v Československu bez ohledu na národnost pod „společným uměleckým programem“. Jako organizátory skupiny jmenuje článek Grigorije Musatova (1889–1941), Sergeje Maka, Jurije Vovka (tj. Jiřího Wowka, 1899–1961), Alexandra Orlova (1899–1979, zde chybně uveden jako Nikolaj) a Nikolaje Michailoviče Rodionova (1896–1960). ³⁶³

Kromě Musatova – Makova vrstevníka – byli další jmenovaní, o něco mladší autoři, žáky malířského ateliéru Sergeje Maka z pražského Ukrajinského studia výtvarných umění (nazývaném neoficiálně též Ukrajinskou akademií), odkud později přibyli do skupiny ještě Josef Gabriel (1902–1970) a Marie Galimberti-Provázková (1880–1951). [2] Makovo úsilí vytvořit uměleckou skupinu přitom s jeho pedagogickou činností úzce souviselo, a to nejen na personální rovině: Mako, který ostatně přišel do Prahy z Francie na pozvání ukrajinského teatrologa a historika umění Dmytra Antonovyče (1877–1945) v lednu 1924 bezprostředně po založení Studia, aby se zde ještě společně s ukrajinským malířem Ivanem Kulcem (1880–1952) ujal výuky kresby a malby, považoval za prvotní úkol profesora

³⁶¹ Hnilica, Jiří: *Francouzský institut v Praze 1920–1951. Mezi vzděláním a propagandou*. Karolinum, Praha 2009, s. 92.

³⁶² „Tyto výstavní prostory nemohou a nebudou nikdy moci sloužit účelu, kterému byly určeny, neboť se nacházejí v posledním patře budovy a především kvůli tomu, že sál je přístupný pouze po schodech nebo výtahem, [...] Štěpánskou ulicí nechodí lidé, kteří by se zajímali o výstavy institutem pořádané.“ (Ibidem).

³⁶³ „Dieser Tage wurde in Prag ein neuer Verein bildender Künstler „Slifi“ [sic!] gegründet, dessen Zweck die Organisation junger Künstler ohne Unterschied der Nationalität in der Tschechoslovakei und im Auslande zwecks Veranstaltung von Ausstellungen mit einem gemeinsamen künstlerischen Programm ist. [...] Die erste Vereinsausstellung soll bereits in der nächsten Zeit in einem der slavischen Staaten veranstaltet werden.“ (Eine neue Künstlervereinigung in Prag. *Prager Presse* 9, 1929, č. 349, 24. 12., s. 6).

umění odstranit „každý buď vnější nebo cizí vliv, který může působiti na žáka“ a upřít „veškerou svou pozornost k vývoji jeho latentních schopností“.³⁶⁴ Na kritice vlivů západního umění byl pak založený i program skupiny Skytové, verbalizovaný nejvýrazněji v rozhovoru Mako se spisovatelem Františkem Kubkou (1894–1969) v deníku *Prager Presse* v květnu 1931 nazvaném příznačně *Das Bekenntnis der Skythen* (Vyznání Skytů).³⁶⁵

Samotný záměr shromáždit pod společným programem skupinu umělců naznačil Mako v roce 1928 v anotaci své přednášky na VI. Mezinárodním kongresu pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění, kde spolu s Antonovyčem zastupoval Ukrajinské studio. Zde uvádí, že na základě jím stanovených zásad škola „předvede za několik let svého trvání skupinu mladých umělců, spojených týmiž ideami, vedených týmiž city, ovládaných tímtež uměleckým zákoníkem, kteří budou pracovati všichni týmž směrem, totiž školu, která se bude jeviti jako prostředí kolektivní tvorby.“³⁶⁶ Mako zde zároveň v popisu různých přístupů studentů uvádí, že v případě těch, „kteří podléhají cizím vlivům [...] má profesor netoliko opravovati, ukázněvati a vésti, ale zvláště také se snažiti, aby uchránil ostatní žáky nevítaných vlivů [...]“.³⁶⁷ Skupinou „spojenou týmiž ideami“, o které Mako píše, se tak mohli stát na začátku třicátých let právě Skytové: ve zmíněném rozhovoru Sergeje Mako se spisovatelem Františkem Kubkou v deníku *Prager Presse*, otištěném u příležitosti otevření první pražské skupinové výstavy, zdůrazňuje malíř, že „Skytství znamená pro mě a moje kolegy začínat vždy od začátku. Kritiku všech evropských principů. Co s toho vzejde, je dosud otázkou. Hledáme a mnohé nacházíme, ale ještě jsme nedospěli k cíli. Pro Skyty je umění věčnou aktivitou. Antitradicionalismem. Bojem s šablonou, návratem k prvopočátkům [...]“.³⁶⁸

³⁶⁴ Mako, Sergej: Úvaha o vyučovací metodě a umělecké výchově. In: *VI. Mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze. Předkongresová zpráva*. Výbor VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění, Praha 1928, s. 161–164, cit. s. 161.

³⁶⁵ (fk.) = [František Kubka]: *Das Bekenntnis der Skythen*. Eine Unterredung mit Prof. S. Mako anlässlich der Skythen-Ausstellung in Prag. *Prager Presse* 11, 1931, č. 134, 17. 5., s. 5.

³⁶⁶ Mako, Sergej: Úvaha o vyučovací metodě a umělecké výchově, s. 163.

³⁶⁷ Ibidem, s. 163–164.

³⁶⁸ „Skythentum heißt für mich und meine Kollegen das Ewige – immer – von – neuem – beginnen. Eine Kritik aller europäischen Prinzipien. Was daraus hervorgehen wird, ist noch eine Frage. Wir suchen, wir finden auch vieles, wir sind aber noch nicht am Ziele angelangt. Für die Skythen ist die Kunst eine ewige Aktivität. Ein Antitraditionalismus. Ein Kampf mit der Schablone, eine Rückkehr zu den Uranfänger. [...] Wir sind also anti-traditionell, wir bemühen uns dem Einfluß der französischen Kunst zu entrinnen und unsere geistige Orientierung tendiert eher nach dem Osten, als nach dem Westen. Unser Skythentum ist nicht literarisch. Es handelt sich um keine exotischen Anekdoten in unseren Bildern, sondern um die Welterfassung, die Kunstanschauung.“ ((fk.) = [František Kubka]: *Das Bekenntnis der Skythen*).

Makova proklamovaná duchovní orientace, která má směřovat na Východ, jeho požadavek zbavení se vlivu francouzského umění a „návrat k otcům, k těm nejvzdálenějším otcům, k rodné hroudě v Asii“³⁶⁹ ovšem neodkazují ke konkrétní umělecké ani kulturní tradici, ale zjevně mají být návratem k představě prvotní svobodné tvořivosti. Jak Mako uvádí, jde především o pojetí světa (Welterfassung), a Východ je pro něj především „nedílnou součástí barevné vize“, ³⁷⁰ nikoliv zdrojem ikonografických motivů či ztraceným prostorem pro nostalgické návraty. Exotismus Skytů v Makově pojetí se tak měl projevit na základě dekonstrukce nánosů evropských tradic.

Naproti tomu Dmytro Antonovyč, který byl mezi lety 1923 a 1932 ředitelem Studia,³⁷¹ a jenž formuloval koncepci ukrajinské výtvarné akademie v programovém textu katalogu výstavy jejích pedagogů v roce 1924,³⁷² se domníval, že není nutné se bránit působení západního umění, protože „[k]aždý národ v projevech své umělecké tvořivosti různí se od jiného národa a to zcela neodvisle od toho, přejí-li si toho umělci a chtějí-li vědomě tvořit národně svérázně neb nikoliv.“³⁷³ I pokud jsou autoři součástí některého mezinárodního výtvarného směru, projevuje se jejich národnost podle Antonovyče „v rysech, založených v projevu umělců“. ³⁷⁴ I pokud se „svěží umělecké síly obracejí k cizozemským aneb k tak zvaným mezinárodním pramenům, [...] a když by i byly snad lhostejnými ke všemu národnímu, přece jakmile cizí vlivy projdou výhní jejich individuální tvořivosti, nevědomky dostanou národní rys individuálního rázu umělcova.“³⁷⁵ Podle Antonovyče i přejímání vlivů mezinárodních výtvarných směrů „charakterisují génia každého národa stejně jako období vědomého nacionalismu.“³⁷⁶ Pluralita výtvarných přístupů, kterou

³⁶⁹ „Skythisch sein heißt Rückkehr zu den Vätern, zu den entferntesten Vätern, zur Heimatscholle in Asien.“ (Ibidem).

³⁷⁰ „Meine Bilder sind flächenhaft, antiperspektivisch, der Orient ist ein immanenter Bestandteil meiner Farbenvision.“ (Ibidem).

³⁷¹ K založení Studia a charakteristice tvorby jeho pedagogů především: Антонович, Дмитро: *Група пражської студії* = *Les artistes du Studio de Prague*. Український громадський видавничий фонд, Прага 1925.

³⁷² Výstavu v budově Studia na Národní třídě 25 recenzovaly např. *Národní listy*: Výstava ukrajinských výtvarníků v Praze. *Národní listy* 64, 1924, č. 294, 24. 10., s. 5. Fotografie z výstavy, přístupné mezi 16. říjnem a 17. listopadem 1924, byly otištěny v knize *Група пражської студії* = *Les artistes du Studio de Prague*.

³⁷³ Antonovyč, Dmytro: *Ukrajinské studium výtvarného umění v Praze* (katalog výstavy), 26. října – 9. listopadu 1924. Politika, Praha 1924, s. 3.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ibidem, s. 4.

³⁷⁶ Ibidem. Ke koncepci Studia jako prostředí naprosté umělecké svobody a k paralelám v teorii estetiky Ivana Mirčuka (1891–1961) a jeho knihy *Zagal'na estetyka* (Мірчук, Іван: *Загальна естетика*. Видання Української студії Пластичного мистецтва в Празі, Прага 1926) z roku 1926 srov. především: Mudrak, Myroslava: The Ukrainian Studio of Plastic Arts in Prague and the Art of Jan Kulec. *Art Journal* 49, 1990, č.

Antonovyčovy postoje implikují, se manifestovala v tvorbě Skytů, kteří prošli prostředím Studia: Skytové tak, jak se představili na výstavách ve Francouzském institutu na začátku třicátých let, odpovídali spíše Antonovyčově požadavku neomezené podpory jakéhokoliv uměleckého směřování než Makově tvrzení o pozornosti upřené k Východu. Každopádně Makovy ambice, do značné míry mimoběžné s tvorbou ostatních členů skupiny, se promítly citelněji do jeho vlastní tvorby a především do jeho cyklu obrazů s výjevy Mongolů: pastevců, kočovníků na koních, exotických postavách v horských exteriérech či interiérech jurt. [3–5] Tento – programový – cyklus měl souviset s malířovými vzpomínkami na mládí v Tomské oblasti a Mako zdůrazňoval i „asijskou krev“, která proudí v jeho žilách.³⁷⁷ Jako postavu opředenou jistým tajemstvím popisuje Maka i Jaromír Pečírka ve výstavním katalogu v roce 1931: „Slyšel jsem vyprávět něco málo o životě Sergěje Mako. Že se učil malovat v Moskvě, že strávil patnáct let mezi Mongoly. To bylo asi před mnoha lety, mladý malíř si tehdy poznamenával způsobem realistickým motivy ze života kočovníků.“³⁷⁸ Přes pařížský vliv je podle Pečírky patrné, že Mako „nezapomněl za dlouhého pobytu v cizím prostředí na dojmy z mládí, že nezapomněl na život ve stanu a na koni, že v něm žije víc než pouhá vzpomínka na daleký východ.“³⁷⁹

6.2/ Obrat k Východu: Ideové zdroje Makova mongolského cyklu

Makovy východní inspirace, tematický orientalismus, pro který hledal i odpovídající výtvarný výraz, se neobjevily v té době v jeho tvorbě odnikud. V užším pohledu na jeho výtvarné strategie těžší tato snaha z pocitu vlastní cizorodosti v západním prostředí a nekompatibility s ním, v představě ruských – respektive slovanských – umělců jako kočovníků podřývajících západoevropskou kulturu,³⁸⁰ při širším rámování souvisí s

1, s. 36–43; Eadem: On the Liminality of Being and Belonging: The Ukrainian Studio of Plastic Art (1923–1952) – A National Culture on Foreign Territory. *Centropa* 13, 2013, September, s. 258–268; Eadem, Czech Modernism and the Ukrainian Studio of Plastic Arts: Parallel Strategies. In: *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80. výročí založení Ukrajinského studia výtvarných umění v Praze* (sborník příspěvků z mezinárodní konference pořádané Slovanskou knihovnou 12. – 14. listopadu 2003 v Praze). Ed. Petišková Dagmar. Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2005, s. 53–63.

³⁷⁷ „In meinen Adern fließt asiatisches Blut.“ ((fk.) = [František Kubka]: Das Bekenntnis der Skythen).

³⁷⁸ *Katalog výstavy Skupiny slovanských umělců SSU*, 18. května – 15. června 1931, Francouzský ústav Arnošta Denise v Praze, 1931, nestr.

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ „Die Skythen... Unter „Skythen“ wird man gewiß etwas exotisches verstehen. Tatsächlich werden – trotz allem Europäertum die Slaven als exotische Völker im Westen betrachtet. Ich unterstreiche mit meinen Freunden diesen Exotismus bewußt und nach einer durchdachten Ideologie. Das Ideal eines Skythen ist für

ideologií eurasijství, diskutovanou především ve dvacátých letech v prostředí ruské emigrace, přičemž Praha sehrála v dějinách tohoto ideového proudu významnou roli.

Pojmenování Makovy skupiny odkazuje sice přímo ke stejnojmenné básni Alexandra Bloka z roku 1918, starověcí kočovní Skytové byli ale zároveň asociováni s výrazem domnělé asijské a divoké složky ruské kultury a představovali obecně srozumitelný symbol pro domnělou asijskou složku ruské identity. Právě s konceptem razantního odmítnutí evropského vlivu a odhalení jiných – neevropských – kořenů ruské kultury souvisí celá eurasijská ideologie, rozvíjená v emigraci především ve Vídni působícím lingvistou a etnografem Nikolajem Sergejevičem Trubeckým, geografem a ekonomem Pjotrem Nikolajevičem Savickým, historikem Georgijem Vladimirovičem Vernadským, teologem, filosofem a historikem Georgijem Vasiljevičem Florovským, muzikologem a filosofem žijícím v Paříži Pjotrem Petrovičem Suvčinským, přičemž Savickij a Vernadskij působili ve dvacátých letech na pražské Ruské právnické fakultě, vysoké škole, do které vkládala ruská emigrace v první polovině dvacátých let velké naděje, a Trubeckoj byl jedním z hlavních představitelů Pražského lingvistického kroužku, na jehož Tezích se podílel i Savickij.^{381 382} Do souvislosti s eurasijským hnutím se dostala i osobnost strukturalisty Romana Osipoviče Jakobsona: ten se v té době společně s Nikolajem Trubeckým zabýval – na základě fonologických důkazů – vztahy východoslovanských a neslovanských jazykových skupin. V článku *Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik* (O dnešních výzvěch ruské slavistiky)³⁸³ z roku 1929 apeluje Jakobson na celkové přehodnocení soudobé slovanské filologie na základě nových objevů v oblasti geografie,

mich Marc Chagall, dieser geniale russische Maler, der tief im Orientalen wurzelt, wobei seine Kunst durch europäische Hände geschliffen wurde.“ ((fk.) = [František Kubka]: Das Bekenntnis der Skythen).

³⁸¹ Srov.: Savickij, Nikolaj: O některých méně známých pramenech Tezí Pražského lingvistického kroužku. *Slovo a slovesnost* 52, 1991, s. 196–198.

³⁸² Z bohaté literatury o dějinách tohoto hnutí srov např.: Voráček, Emil: *Eurasijství v ruském politickém myšlení. Osudy jednoho z porevolučních ideových směrů ruské meziválečné emigrace*. Set out, Praha 2004. – Halperin, Charles J.: *Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism. Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte* 36, 1985, s. 55–194. – Hauner, Milan: *What is Asia to us? Russia's Asian Heartland Yesterday and Today*. U. Hyman, Boston 1990. – *Russia between East and West: Scholarly debates on Euroasianism*. Ed. Dmitry Shlapentokh. Brill, Leiden – Boston 2007. – Riasanovsky, Nicholas V.: *The Emergence of Eurasianism. California Slavic Studies* 4, 1967, s. 39–72, jakožto i pramenné texty – kromě mnoha dalších např.: Трубецкой, Николай: *Европа и человечество*. Российско-болгарское издательство, София 1920. – Idem: *Наследие Чингисхана: взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока*. Евразийское книгоиздательство, Берлин 1925. – *Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение Евразийцев*. Российско-Болгарское книгоиздательство, София 1921. – Savickij, Petr: *Šestina světa. Rusko jako zeměpisný a historický celek*. Melantrich, Praha 1933.

³⁸³ Jakobson, Roman: *Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik. Slavische Rundschau* I, 1929, s. 629–646 (přetištěno v: Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Ed. Elmar Holenstein. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992).

antropologie a etnografie, z nichž plyne, že Rusko-Eurasie představuje nedělitelný celek; ve studii *Jevrazija v svete jazykoznanija* (Eurasie ve světě jazykovědy) z roku 1931 pak mohl dokazovat existenci jednotného eurasijského jazykového prostoru podobnostmi mezi uralo-altajskou jazykovou skupinou a východoslovanskými jazyky.³⁸⁴

Nepřímo pak mohl živit diskuzi o „skytství“ i pražský Archeologický institut N. P. Kondakova, založený kolegy a žáky historika starého ruského umění a zakladatele byzantologie Nikodima Pavloviče Kondakova (1844–1925) bezprostředně po jeho smrti jako Seminarium Kondakovianum, než se v roce 1931 transformoval do samostatného ústavu. Kondakovský institut rozvíjel kromě zájmu o ruský ikonopis, jenž vyústil ve výše zmíněnou publikaci Kondakovovy monumentální čtyřdílné knihy *Ruská ikona* (1928–1933), raně křesťanskou archeologii a byzantologii, ve vlastní knižní řadě i výzkum kočovných národů Eurasie v samostatné edici *Skythika*.³⁸⁵

Kromě samotné diskuze o nutnosti odmítnutí západoevropského vlivu na ruskou kulturu a výzkumu původních – domněle divokých – kořenů ruské kultury, která byla zároveň i pokusem interpretovat události Říjnové revoluce a následné občanské války, jež měly sloužit podle eurasijců jako předstupeň nové etapy ruských dějin,³⁸⁶ pracovalo eurasijství s konceptem důsledného kulturního relativismu: například když Nikolaj Trubeckoj napsal v roce 1923 v *Eurasijském almanachu* (Jevrazijskij vremennik), že „moment hodnocení musí být jednou a provždy vyhnán z etnologie a dějin kultury, jakož i vůbec ze všech evolučních věd, protože hodnocení se vždy zakládá na egocentrismu. Není vyšších a nižších. Existují pouze podobné a nepodobné.“³⁸⁷

Diskuze o hodnotě uměleckých projevů centra a periferie a otázky po legitimitě přejímání vzorů se – jak popsal Vojtěch Lahoda v článku *Ani barbar ani mistr: Emil Filla a skytské umění*³⁸⁸ – promítly na začátku třicátých let i do teoretického zájmu českého malíře o

³⁸⁴ Савицкий, Петр – Якобсон, Роман: *Евразия в свете языкознания*. Издание евразийцев, Прага 1931, s. 8–12.

³⁸⁵ Prvním svazkem edice byla kniha: Rostovtzeff, Michail: *Le centre de l'Asie, la Russie, la Chine et le style animal*. Seminarium Kondakovianum, Prague 1929. Podrobněji k tomuto tématu srov.: Lovino, Francesco: *Constructing the Past through the Present: The Eurasian View of Byzantium in the Pages of Seminarium Kondakovianum*. In: *Trends and Turning Points. Constructing the Late Antique and Byzantine World*. Eds. Matthew Kinloch, Alex MacFarlane. Brill, Leiden – Boston 2019, s. 14–28.

³⁸⁶ Voráček, Emil: *Eurasijství v ruském politickém myšlení*, s. 128.

³⁸⁷ Cit. podle: Ibidem, s. 132 (pův. zdroj: Трубецкой, Николай: У дверей (Реакция? Революция?). In: *Евразийский временник (Книга 3)*. Евразийское книгоиздательство, Берлин 1923, s. 18–29).

³⁸⁸ Lahoda, Vojtěch: *Ani barbar ani mistr: Emil Filla a skytské umění*. In: *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krávy*. Eds. Beket Bukovinská, Lubomír Konečný. Artefactum, Praha 2003, s. 243–258.

kulturu starověkých Skytů a vyústily později i do konkrétních námětů zvířecích zápasů. Podobně jako pro Maka představovali kočovní Skytové i pro Fillu příhodnou metaforu odmítnutí dominantního postavení centra ve vztahu k periferii – ať už to byla tvorba ruských emigrantů ve středo- a západoevropském prostředí nebo Fillova tvorba ve vztahu k Picassovi či českého prostředí k francouzskému umění: „Pro Fillu se stává rozprava o skytském umění kamuflovaným problémem o možnosti přebírání západního modernismu (francouzského) českým. Je to v době, kdy západní orientace Filly, v oblasti kultury tak zřetelná ještě za první světové války, je otřesena a směřuje do buď nejasně situované říše ‚středu‘ (Eurasie), nebo do Byzance (tato tendence bude u Filly převládat zejména po druhé světové válce).“³⁸⁹ Oproti Emilu Fillovi se však okruh autorů seskupených kolem Sergeje Maka pohyboval na periferii v několika rovinách: s výjimkou Grigorije Musatova, který zapadl dobře do prostředí Umělecké besedy, a mezinárodně úspěšného Borise Grigorjeva setrvali ruští exulanti i čeští členové Skytů na okraji i v rámci místní výtvarné scény a i Ukrajinské studio, kterým řada členů skupiny prošla, mohlo být částečně vnímáno jako předstupeň pro studium na jedné ze dvou pražských vysokých výtvarných škol.³⁹⁰ Aluze na nomádský vpád do pražské kulturní scény propůjčovala nepochybně Makovu projektu atraktivitu, jež se projevila i ve výrazném zájmu, který se výstavám skupiny dostal, velký podíl na značné publicitě skupinových aktivit měl kromě historika umění Jaromíra Pečírky, jenž mj. zahajoval první skupinovou výstavu, především spisovatel a dlouholetý redaktor zahraničně-politické rubriky deníku *Prager Presse* František Kubka.

6.3/ František Kubka: „manager firmy Skythové a spol.“

Spisovatel František Kubka, který zahajoval druhou pražskou výstavu Skytů i Makovu monografickou výstavu ve Francouzském institutu v roce 1933, byl v osobním kontaktu kromě Maka i s malířem Borisem Grigorjevem při jeho návštěvě Prahy v roce 1932 a podobně jako dříve s Makem i s ním otiskl v *Prager Presse* rozsáhlý rozhovor.³⁹¹ Několik

³⁸⁹ Ibidem, s. 250.

³⁹⁰ Tento názor tlumočí Milena Slavická v úvodním textu katalog výstavy Ivana Kulce z roku 1980 (*Иван Кулець – Ivan Kulec* (katalog výstavy). [s.n.], Prešov 1980, s. 8).

³⁹¹ (Kb-) = [František Kubka]: Das Antlitz der Skythen. Boris Grigoriev in Prag. *Prager Presse* 12, 1932, 13. 3., s. 6. Podrobněji ke Grigorjevově pražské výstavě v roce 1926 a jeho účasti na výstavě Skytů v roce 1932 viz: Любимова, Марина – Олонова, Э.: Пражские выставки Бориса Григорьева 1926 и 1932 гг. In:

měsíců po otevření první skupinové výstavy ve Štěpánské ulici věnoval Kubka pozornost Skytům znovu, když informoval opět na stránkách *Prager Presse* o tom, že se členy skupiny stali kromě Borise Grigorjeva ještě Maurice Mendjizki (1890–1951).³⁹² Ze své pozice v zahraničně-politické redakci *Prager Presse* Kubka také zprostředkoval kontakt Sergeje Maka s šéfredaktorem deníku Arne Laurinem a v korespondenci s ním se v prosinci 1931 s nadsázkou označil jako „manager firmy Skythové a spol.“³⁹³ V roce 1933 pak otiskl v pařížských *Čislech*, jednom z nejvýznamnějších kulturních periodik ruské emigrace, zprávu o účasti Maka a Grigorije Musatova na Podzimním salonu.³⁹⁵

Do Kubkova zájmu o činnost ruské emigrace se promítla nejen jeho znalost soudobé ruské literatury, ale i jeho obeznámenost s ruským prostředím: s tím se měl možnost podrobně seznámit po roce 1915, kdy prošel jako válečný zajatec různými internačními tábory od Kyjeva až po Zabajkalí a po dalším pobytu v Irkutsku a Charbinu se vrátil do Prahy až v květnu roku 1921.³⁹⁶ O aktuálních duchovních proudech v prostředí emigrace začal Kubka informovat velmi brzy po svém příjezdu do Československa: již v lednu roku 1922 otiskl obsáhlou zprávu o rodícím se eurasijství na stránkách *Venkova*,³⁹⁷ o tři roky později publikoval podrobný článek o tomto duchovním směru v ruské literatuře a filosofii v rozsáhlé stati *Obrat k Východu* v časopisu *Slovanský přehled*.³⁹⁸ Kubkův text pro agrární deník *Venkov*, uvádějící i aktuální zdroje – sofijský sborník *Ischod k Vostoku* a texty Trubeckého (*Jevropa i čelověčestvo*, 1920) a Savického (*Jevropa i Jevrazija*)³⁹⁹ z předchozího roku – popisuje vznik eurasijského hnutí jako důsledek revolučních událostí:

Зарубежная Россия 1917–1939 гг.: сборник статей, Книга 2. Eds. Владимир Черняев (et al.). Лики России, Санкт-Петербург 2003, s. 467–471.

³⁹² (Kb-) = [František Kubka]: Grigoriev und Medžycki werden als Mitglieder der Skythen-Gruppe in Prag ausstellen, *Prager Presse* 11, 1931, č. 278, 14. 10., s. 7. Mendjizki, původem polský malíř usazený v Paříži, se sice další výstavy Skytů v roce 1932 neúčastnil, ale vystavil zde paralelně samostatný soubor svých prací.

³⁹³ „Mako mě velmi uctivě a velmi dojemně prosil, abych Vám sdělil, že Vás netrpělivě očekává ve svém ateliéru. Chce slyšet Vaše mínění o své marině. Udělal ještě druhou a má prý vůbec samé zajímavé věci. [...] Ani nevíte, jak mu na Vašem úsudku záleží. [...]“ (LA PNP, fond Laurin Arne, korespondence vlastní, přijatá, osoby, František Kubka Arne Laurinovi, 5. prosince 1931).

³⁹⁴ Ke „slovanskému programu“ deníku *Prager Presse*, založeného z podnětu T. G. Masaryka, srov. především: Mágr, Antonín Stanislav: *Kulturní slavica v Prager Presse*. [s.n.], Praha 1945.

³⁹⁵ Кубка, Франтишек: Письмо из Праги. *Чусла* V, č. 7–8, 1933, s. 256.

³⁹⁶ Dokoupil, Blahoslav: František Kubka. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [on-line: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=788&hl=kubka+>, cit. 9. 1. 2020]. – Lantová, Ludmila: František Kubka. In: *Lexikon české literatury, díl 2*. Academia, Praha 1993, s. 1035–1038.

³⁹⁷ Kubka, František: Evrasijism. *Venkov* 17, 1922, č. 14, 17. 1., s. 2.

³⁹⁸ Idem: *Obrat k Východu*. Slavjanofilské motivy v současné ruské filosofii a literatuře. *Slovanský přehled* 17, 1925, s. 183–192. Srov. též: Idem: *Básníci revolučního Ruska*. Ot. Štorch-Marien, Praha 1924.

³⁹⁹ Савицкий, Петр: Европа и Евразия. *Русская мысль* (София), č. 1–2, 1921 [on-line: <http://eurasian-studies.org/archives/9759>, 9. 1. 2020].

„Ruská inteligence, vržená živelním [sic] gestem říjnové revoluce do všech stran světa, prožívá radikální přerod. Po prvním aktivním odporu proti revolučním davům, jenž vyjádřil se zprvu v houževnaté negaci revolučních faktů, ruská inteligence, odloučená od národa, [...] zahlubává se v osamělých smutcích svého exsilia do podstaty všeho toho, co se stalo, a nepopírá již, nýbrž snaží se chápat, vysvětlovat, vytvářet nový zítřek.“⁴⁰⁰

Výsledkem této reflexe byla snaha nově popsat pravé základy ruské kultury: „A nyní přicházejí ‚evrasijsci‘, aby v řadě statí, jimž nelze upřít hluboké erudice a jinošského zanícení, přesunuli těžiště kulturních zřidel nynějšího i budoucího Ruska do Rossie-Evrasie, aby prohlásili odvážně, že v žilách ruských proudí krev asiátů, že samými přírodními svazky krve a vzdělanosti tvoří Rus kontinent pro sebe, že Rusko je obrovský Janus, hledící jedním obličejem na západ a druhým na východ.“⁴⁰¹ O tři roky později – tedy v době, kdy po konsolidaci Sovětského svazu už teoretické koncepce pro uspořádání budoucího Ruska bez bolševiků nebyly na pořadu dne – hodnotil Kubka celé hnutí s větším odstupem: „Čím smutnější je osud emigrace, tím smělejší jsou její sny. Čím větší a výstřednější revoluce ji vypudila, tím větší a výstřednější reakci každá emigrace obmýšlí pro budoucnost. [...] Politické, nacionální, náboženské, mravní citové pohnutky vedou velkou část ruské inteligence k úplnému zavržení Západu a navrhuje se radikální obrát k Východu“,⁴⁰² a nahlížel ho v širším kontextu ruského náboženského mysticismu. Kubka každopádně hodnotil tento „obrat“ pozitivně, když napsal, že „[r]evoluce byla proto dobrá, že probudila východní instinkty lidu.“⁴⁰³

Literární paralely se v Kubkových textech objevily i mnohem později, když se pokoušel postihnout tvorbu Sergeje Maka: kromě básníka Alexandra Bloka, který „dal Rusku a Rusom prvý raz meno Skythov. Ľudí so šikmými očami, s ohromnou stepnou túžbou v srdci, ľudí nekonečnej roviny a krutých horstiev [...]“,⁴⁰⁴ zmiňuje v souvislosti s pražskými Skyty i další spisovatele: „Pak tu byla i mladá ruská literatura: Boris Pilnak,

⁴⁰⁰ Kubka, František: Evrasijism. Kubka zde zmiňuje i Blokovy *Skyty*: „... Blok viděl ‚Skythství‘ v chaotickém, katastrofickém zjevu bolševismu, který na čas uznával jako tvůrčí element ruské kultury. Negativní stránky terorismu chce Blok svalit na asiatskou podstatu ruské duše.“

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Idem: Obrát k Východu, s. 183.

⁴⁰³ Ibidem, s. 190.

⁴⁰⁴ „Skythovia“ v Bratislave. *Slovenský deník*, 1932, 20. 1. Článek cituje zahajovací řeč Františka Kubky zaslaný pro vernisáž bratislavské výstavy. Text pokračuje: „Výstava ‚Skythov‘ [...] znamenala pre Prahu objav podivného nového sveta: kus Eurazie vnikol do západného ovzdušia a na plátno pred divákmi rástly divoké hory Altaja, sedeli v budhistických pózach tajomného kl'udu mongolskí pastieri, horely barvy a len barvy. [...] bolo vám, ako by nejaká tiahla mystická melódia znela z akýchsi diaľok, z akýchsi prastarých mythov [...]“.

Vsevolod Ivanov,⁴⁰⁵ Michail Šolochov. Všude vědomý odklon od Evropy směrem k východu a přece tajná láska barbarů k zemi kultury, plavých žen a gotických chrámů.“⁴⁰⁶ Na posunu v Kubkově hodnocení, které v této době už nehledá v eurasijství „radikální přerod“ ruské inteligence, o kterém psal v roce 1922, nýbrž zjevně vidí spíš uměleckou pózu v „touze po parfumech Paříže“ (katalog výstavy, 1933), je cítit, že v době činnosti Makovy skupiny už hnutí, ve středu jehož zájmu bylo uvažování o ideálním duchovním konceptu pro budoucí Rusko, pomalu ztrácelo na aktuálnosti, respektive že se eurasijská ideologie mohla hodit coby výraz opozice k zavedenému pojetí centra a periferie – a kočovná Skytové jako analogie pro situaci emigrace – ale nemohla už v žádném případě stát v popředí snah o nalezení uměleckého směru s univerzálnější platností.

6.4/ „Kotva tohoto umění ještě pevně tkví ve vodách Seiny“ Výstavy skupiny Skytové 1931–1932

Nedlouho před první pražskou výstavou, která se odehrála v sále Francouzského institutu mezi 18. květnem a 15. červnem 1931 [6], debutovali Skytové v lednu téhož roku ve francouzském Cannes v galerii Alexandre III.⁴⁰⁷ Tam byli kromě předsedy Sergeje Maka zastoupeni Dragan Tomljenović, Makovi studenti z pražského Ukrajinského studia Nikolaj Rodionov, Alexandr Orlov a Marie Galimberty-Provázková a jeho žák z katedry stavebnictví Ukrajinské hospodářské akademie v Poděbradech Valeryj Dobrovolskyj (* 1889). Této první francouzské výstavy se podle dostupných zdrojů účastnil i jeden z předních představitelů Umělecké besedy František Viktor Mokrý (1892–1975), který ale o několik měsíců později v Praze už se Skyty nevystavoval. Oproti tomu katalog první pražské výstavy uvádí další autory: Makovy studenty Josefa Gabriela (1902–1970) a Jurije Vovka (Jiřího Wowka, 1899–1961), od roku 1925 v Paříži usazeného Mykolu Hluščenka (1901–1977), krajináře Arkadije Solovjeva (* 1902, v katalogu chybně uvedeného jako Alexandra) a další zřejmě místní autory: Václava Blažka, Nadiju Bileckou a Karla Innského. Grigorij Musatov, který byl podle katalogu místopředsedou spolku, se na první

⁴⁰⁵ Viz též: Kubka, František: Vsevolod Ivanov neboli příchod Evrasie. *Přítomnost* 9, 1932, č. 44, s. 695–696.

⁴⁰⁶ *Sergěj Mako. Souborná výstava = Serge Mako. Exposition de peinture* (katalog výstavy), 12. – 31. března 1933, Francouzský institut Arnošta Denise v Praze, nestr.

⁴⁰⁷ Následující informace pochází z blíže neurčeného novinového výstřížku s článkem *Exposition du Groupe Slave* z archivu rodiny Sergeje Maka.

pražské výstavě – a téměř jistě ani na předchozí francouzské – neprezentoval. Úvodní text Jaromíra Pečírky reflektuje Makova plátna („V paměti mně utkvěly rozplácené široké formy, hnědé ponuré harmonie, jež nemají barvu našich polí, a cosi barbarského, nepřátelského, co nelze rázem pochopit“) a očekávatelně zmiňuje eurasijskou ideologii („Myšlenka Eurasie, úzkého spojení Ruska s asijskými plemy, Ruska nového, jež se osvobodilo od všeho společenství s Evropou, spějící k zániku – jak říká německý filosof⁴⁰⁸ – tato myšlenka živa v srdcích Rusů, žijících za hranicemi a realizovaná východní politikou sovětského státu – jak je podivuhodná, svůdná, opojná“). Pečírka si zde pohrává s představou radikálního uměleckého hnutí („Rusko bylo v umění výtvarném provincií Evropy, bralo si masku západní. A co kdyby ji odhodilo a obnažilo své skythské rysy? Nelze to domyslet: co kdyby v Rusku se zrodil tvůrčí čin výtvarný, jenž by si podmanil Evropu?“), aby ji okamžitě stáhl zpět do nekonfliktní reality („Skutečnost je střízlivá. Vůdce ‚Skythů‘ Sergěj Mako je zajisté proniknut myšlenkou postavit se Evropě. Je mnoho originálního v jeho přednesu, v jeho barevných souzvucích, mnohé jeho obrazy působí oním podivuhodným barbarským mysticismem, jímž je nasyčeno vzácné dílo Marc Chagallovo, žijí ruskou duší, širokou, hluboce citovou, exotickou. Ale přese vše kotva tohoto umění ještě pevně tkví ve vodách Seiny“). V podobném hodnocení pokračoval Pečírka i na stránkách *Prager Presse*: kromě Mako, který „žije pro svoji ideu a podle svých sil jí dává reálnou podobu“, si podle Pečírky nikdo ze skupiny nezaslouží to „hrdé, významuplné a vyzývavé jméno Skyta“.⁴⁰⁹ Ruské umění pro něj v případě Skytů zůstává na periferii francouzského modernismu. Na Pečírkově hodnocení tvorby Skytů tak zřejmě zůstává nejpozoruhodnější okolnost, že se jeho uvažování o možnostech ruského umění zcela vyhýbalo tématu avantgardy: představa, že by v Rusku vznikl výtvarný směr, který by si „podmanil Evropu“, pro Pečírku zůstává fikcí a Rusko „provincií Evropy“.

Josef Čapek se v *Lidových novinách* sice také zabývá tím, podařilo-li se Skytům promítnout skupinový program do svébytného výtvarného stylu, vyhýbá se však tomu, aby jejich snahy zasazoval do kontextu vývoje ruského umění jako takového: „Jejich programem, pokud lze odhadnouti, je slovanský, či tedy skythský a vlastně eurasijský

⁴⁰⁸ Mínen Oswald Spengler a jeho kniha *Der Untergang des Abendlandes* z roku 1918.

⁴⁰⁹ „Eine große Idee kann man durchsetzen und ihr dienen, nur wenn man streng ist, wenn man alles, was der Idee nicht dient, beiseite schiebt. Dies gilt doppelt in der Kunst. Prof. S. Mako beurteilt streng sich selbst, lebt für seine Idee und gibt ihr, nach seinen Kräften, eine reale Gestalt. Wie wenige aber von seinen Mitausstellern verdienen den stolzen, bedeutungsvollen, herausfordernden Namen eines Skythen!“ (Pečírka, Jaromír: *Die Skythen*). Obdobně se Pečírka vyjadřuje i v další recenzi na první výstavu Skytů, otištěné v *Rozpravách Aventina* (Pečírka, Jaromír: *Výstavy. Rozpravy Aventina* 6, 1931, č. 36, s. 431).

způsob malby, ale zatím se tu ze sledovaných cílů nic dosti jasně nerýsuje.“ Forma je „převážně přejata z formulí západních, ba i z německého expresionismu, a co je tu primitivního, to stále ještě spíše jsou popudy odvozené z celníka Rousseaua, jak je chápali Němci, než nějaký bezprostřední impuls širé a dřevní duše slovanské.“⁴¹⁰ Také pro malíře Bohumila Stanislava Urbana (1903–1997), který se v následujícím roce představil na druhé pražské výstavě Makových Skytů a který první výstavu recenzoval v *Národních listech*, celkově expozice „mluví velmi málo o programu, který dříme v obrazech jediného Sergěje Maka, robustního a inteligentního malíře, nejsilnější osobnosti výstavy.“⁴¹¹ Sergej Mako, který i na další recenzenty udělal z vystavujících autorů nejsilnější dojem,⁴¹² zde vystavil největší soubor obrazů (14), přičemž čtyři z nich jsou v katalogu označeny titulem „Mongolové“, z názvů děl dalších zastoupených umělkyň a umělců se nezdá, že by se eurasijský program skupiny podepsal na výběru prací pro výstavu.

6.5/ Boris Grigorjev

Výrazný impuls, kterým bylo zapojení Borise Grigorjeva do druhé skupinové výstavy Skytů (13. března – 10. dubna 1932) [7], reflektovaly dokonce ještě v říjnu 1931, tedy dlouho před začátkem výstavy, *Národní listy*⁴¹³ v článku nazvaném *Praha střediskem slovanských umělců* a *Prager Presse* ve výše zmíněném článku Františka Kubky.⁴¹⁴ Podle toho dokonce Grigorjev „sdělil prostřednictvím profesora Maka, že je již dlouho oddaný myšlenkám Skytů a může platit za předního Skyta.“⁴¹⁵ V den otevření výstavy ve Francouzském institutu přinesl deník *Prager Presse* s Grigorjevem rozsáhlý rozhovor vedený opět Františkem Kubkou, který ohlašuje, že Grigorjevovy obrazy budou tvořit

⁴¹⁰ (-jč-) = [Josef Čapek]: Výstava mezinárodního uměleckého spolku Skify. *Lidové noviny* 39, 1931, č. 288, 10. 6., s. 9.

⁴¹¹ Urban, Bohuslav Stanislav: Skify. *Národní listy* 71, 1931, č. 154, 5. 6., s. 4.

⁴¹² Například: [F.K.]: Skythové. *Československá republika* 252, 1931, č. 135, 10. 6., s. 4–5. Nejkritičtější hlasem byla recenze Adolfa Felixe v *Národní politice* (2. června 1931, s. 4): podle toho se Makova skupina „časově poněkud opozdila. Navazuje na směry staršího data, především na expresionismus, aniž se jí daří nalézt něco nového, čím by mohla posloužit vývoji uměleckých snah dneška.“

⁴¹³ Praha střediskem slovanských umělců. *Národní listy* 71, 1931, č. 294, 27. 10., s. 3.

⁴¹⁴ (kb) = [František Kubka]: Grigoriev und Medžycki werden als Mitglieder der Skythen-Gruppe in Prag ausstellen.

⁴¹⁵ „Boris Grigoriev, der nach einer Reise durch England, Frankreich, die Vereinigten Staaten und Chile gegenwärtig in Cannes an der französischen Riviera lebt, hat gegenüber Professor Mako erklärt, er sei seit langem den Ideengängen der Skythen ergeben und könne als erster Skythe gelten.“ (Ibidem).

hlavní část výstavy.⁴¹⁶ Ačkoli byl v době konání přehlídky Boris Grigorjev v Praze poprvé, jeho tvorba nebyla pro místní scénu neznámá: už v roce 1926 se představil na monografické výstavě, kterou uspořádal S. V. U Mánes a spolek Russkij očag (Ruský domov).⁴¹⁷ [8] Tehdy se jednalo víceméně o reprízu výstavy v milánské galerii Pesaro, přičemž soubor čtyř desítek obrazů a stejného počtu kreseb představil Grigorjeva především jako portrétistu a krajináře, který navázal na svoji úspěšnou tvůrčí dráhu v předrevolučním Rusku (definitivně odešel z Ruska již v roce 1919) přenesením svého osobitého stylu mimo původní kontexty spíše než vytěžováním ruských námětů. K ruským tématům se – v návaznosti na starší obrazový a kresebný cyklus *Raseja* – výrazněji vrátil na začátku třicátých let, což se ostatně odrazilo ve výběru prací pro druhou výstavu Makových Skytů. Výstavě v sálech S. V. U. Mánes v roce 1926 naopak dominoval bretonský cyklus (motivy ostrova Bréhat, Pont-Aven), z autorových kreseb tu byly představeny ukázky z několika cyklů (*Raseja* a cyklus z prostředí francouzských přístavů *Boui boui au bord de la mer*⁴¹⁸).

Grigorjev, který před emigrací vystavoval se skupinou Mir iskusstva – ovšem v době, kdy plnil spíše roli „ochránce kulturních tradic a výstavní organizace, založené na pluralismu“⁴¹⁹ – stál i u jejího obnovení v Paříži v roce 1921. Grigorjev nebyl jediný z pařížských „miriskusníků“, který navázal na neoklasicismus, rozvíjející se již od poloviny desátých let v Rusku: na rozdíl od umělecké dvojice Alexandr Jakovlev – Vasilij Šuchajev, která stála v čele skupiny jejího pařížského období a jež razila v emigraci linii strohé neoakademismu, propojil Grigorjev neoklasicistní podněty s groteskním výrazem a znalostí kubistického tvarosloví.

Jako své umělecké vzory uváděl Grigorjev na jednu stranu symbolisty Nikolaje Ge a Michaila Vrubela, na druhou stranu se hlásil i k odkazu Cézanna a Van Gogha.⁴²⁰ Častěji ale zdůrazňoval, že vychází z ruských výtvarných tradic, za jejichž základ považoval

⁴¹⁶ „Das Zentrum der Ausstellung werden die Bilder des Ehrenpräsidenten der Gruppe Boris Grigoriev bilden.“ ((kb) = [František Kubka]: Das Antlitz der Skythen. Boris Grigoriev in Prag).

⁴¹⁷ *Boris D. Grigorjev. CVII. výstava S. V. U. Mánes za účasti Ruského domova v Praze*, 29. května – 20. června 1926, Síň Mánesa, Praha.

⁴¹⁸ Knižně vyšel cyklus v Berlíně v roce 1924 (*Boui Boui au bord de la mer*. Petropolis, Berlin 1924).

⁴¹⁹ „Утративший свое ведущее значение, Мир искусства выполнял в начале 1910-х годов роль своего рода хранителя культурных традиций и одновременно выставочной организации, проводившей самостоятельную художественную политику, способствовавшую утверждению плюрализма и многоаспектности художественной жизни России.“ (Галеева, Тамара: *Борис Дмитриевич Григорьев*, s. 52).

⁴²⁰ (Kb-) = [František Kubka]: Das Antlitz der Skythen. Boris Grigoriev in Prag.

„veliký a starý ikonopis“.⁴²¹ Jeho současný příklon jak k francouzským, tak ruským vzorům hodnotil pozitivně Josef Čapek, který si všímal jeho inspirace vycházející z Gauguina, Gogha, Deraina a Picassa, přetvořené „do výrazu velmi ruský raženého. [...] Překrývají se tu tedy dvě velmi zdůrazňované tendence navzájem, sloučeny dosti pohotově a harmonicky a přece ustavičně v boji.“⁴²² Zároveň však v době mezi dvěma pražskými výstavami – na konci dvacátých let – v rozhovoru pro řížský ruskojazyčný časopis *Perezvony* zdůrazňoval Grigorjev snahu o překonání vnějších vlivů i národnostních rámců: „V současné době se konečně rozcházím se svými ruskými obrazy, které dříve naplňovaly moji duši. Nyní vstupuji do říše čisté malby a snažím se ze všech sil ovládnout dokonalost formy, bez které nemůže být skutečné umění. Na jeho vrcholu už neexistuje národnost v úzkém smyslu. Tam dochází ke smíření všech národnostních rozdílů, sjednocených pod kultem všelidského základu, jehož vyjádření je zasvěceno opravdové umění.“⁴²³

Ačkoli i v rozhovoru s Kubkou vystupuje Grigorjev především jako úspěšný kosmopolita – zejména když zmiňuje svá dosavadní působení mj. v Berlíně, Paříži, New Yorku či Santiagu de Chile, kam byl v roce 1928 pozván, aby reorganizoval výtvarnou akademii – s pražskými Skyty ho podle vlastních slov pojil především „skytský ruský styl“, který „už dlouho existuje v umění, literatuře a hudbě“⁴²⁴ a u Maka a Musatova vidí „pravé ruské umění, kterému dává přednost před každým jiným.“⁴²⁵

Je zřejmé, že na výstavě ve Francouzském institutu svou přítomností ostatní Skyty Grigorjev do značné míry zastínil. Tak například Naděžda Melniková-Papoušková referuje o přehlídce ve Francouzském institutu jako Grigorjevově monografické výstavě, která „se

⁴²¹ „У нас есть своя русская традиция – в искусстве. От нее я и исхожу. Основа этой традиции наша древняя и великая иконопись, а в последующие века мы и иностранцев подчинили нашей традиции.“ (Z rozhovoru *U Borisa Grigorjeva* otištěném v pařížských novinách *Vozražděnie* 22. prosince 1929 cituje Tamara Galejeva: Галеева, Тамара: *Борис Дмитриевич Григорьев*, s. 161–162).

⁴²² (jč) = [Josef Čapek]: Výstava obrazů Borise Grigorjeva. *Lidové noviny* 34, 1926, č. 284, 6. 6., s. 7.

⁴²³ „В настоящее время я окончательно расстаюсь с заповнившими раньше душу мою ‚расейскими образами‘. Я иду теперь в царство чистой живописи, всеми силами стараясь овладеть тем совершенством формы, без которой не может быть истинного искусства. На вершинах его уже нет национальности в ее тесном смысле. Там примиряются все национальные различия, объединяемые культом того общечеловеческого начала, выражению которого и посвящено подлинное искусство. Здесь царство искреннего чувства. Здесь форма, теряя всю свою сложность и частую надуманность (беда современного, так называемого ‚левого искусства‘), так же проста и серьезна, как само чувство.“ (cit. podle: Галеева, Тамара: *Борис Дмитриевич Григорьев*, s. 171).

⁴²⁴ „Skythismus heißt: Nichts zu wollen und nichts zu beklagen. Es besteht seit langem der skythische Russenstil in Kunst und Literatur und Musik. Dostojewskij, Tolstoj, Musorgskij, Vrubelj, Šaljapin sind Skythen, Skythismus hängt vom Klima ab, von der Atmosphäre. Moskau ist das skythische Zentrum.“ ((Kb-) = [František Kubka]: Das Antlitz der Skythen. Boris Grigoriev in Prag).

⁴²⁵ „In Mako und auch in Musatov, der mit uns ausstellen wird, sehe ich jene wirkliche russische Kunst, der ich vor jeder anderen den Vorzug gebe.“ (Ibidem).

formálně nazývá výstavou skupiny Skytové, ale kromě Grigorjeva a Musatova jen těžko mluvit o opravdovém umění.⁴²⁶ Pozornost malířově přítomnosti v Praze věnovala Melniková-Papoušková jednak v rusko-jazyčném časopisu vycházejícím v nakladatelství Orbis *Centralnaja Jevropa*, jednak ve Štorch-Marienových *Rozpravách Aventina*.⁴²⁷ Ruská historička umění se ostatně organizačně podílela už na autorově první pražské – mánesovské – výstavě a Grigorjev jí během svého pražského pobytu v roce 1932 věnoval obraz z cyklu *Raseja*, který darovala do sbírky Karáskovy galerie.⁴²⁸

Také podle recenzenta sociálně-demokratického *Práva lidu* „[n]ejvíce upoutá Boris Grigorjev, který se pokouší o jakousi synthesu současného lidství v plátnech ohromných rozměrů“, který ale „zřejmě neměl monumentální obrazové koncepce a jenom nafoukl do velikých rozměrů něco, co za to nestálo.“⁴²⁹ O poznání kladnější dojem zanechala expozice na grafikovi, kritikovi a překladateli Josefu Richardu Markovi, pro kterého (jak píše v recenzi pro *Národní listy*) „Grigorjev objevil sobě i světu tvář Ruska. Ne čechovsky oblomovskou, nýbrž zemitě mystickou tvář, jak ji modeloval Dostojevský nebo Blok.“⁴³⁰ Pro Marka je tak Grigorjev jednoznačně autentickým představitelem ruského umění, a to bez ohledu na to, že žije mimo Rusko: „Grigorjev nosí po světě své Rusko všude s sebou.“⁴³¹ Spolu s Makem by podle něj měl zastupovat ruskou výtvarnou produkci i ve státních sbírkách, čehož se dovolává s příznačným a pozoruhodným odkazováním

⁴²⁶ „Григорьев выставляет сейчас в Праге в зале Французского института. Формально это пазывается выставкой общества ‚Скифы‘, но кроме Б. Григорьева и Г. Мусатова трудно говорить здесь об истинном искусстве. [...] Единственно, что мы бы могли еще желать от выставки Б. Григорьева, так это большее количество рисунков, в которых он является таким недостижимым мастером [...]“ (Мелникова-Папоушкова, Надежда: По пражским выставкам. *Центральная Европа* V, č. 4, duben 1932, s. 235–237).

⁴²⁷ Melniková-Papoušková, Naděžda: Boris Grigorjev (Téměř interview). *Rozpravy Aventina* 7, 1931–1932, s. 218–219.

⁴²⁸ V dopisu Melnikové-Papouškové spisovatel Jevgenij Zamjatin v souvislosti s plánovanou Grigorjevovou návštěvou píše, že „je možné říct, že u Vás v Praze je letos ruská sezóna: po mně [Alexandr] Tarasov[-Rodionov], kterého jste, zdá se, nepoctili hůře než mě – je suis jaloux. Tato žárlivost se však netýká B. Dmitrijeviče Grigorjeva, kterému v Praze přeji jen samé úspěchy. Pokud po mé návštěvě nezůstalo v Praze mnoho hmatatelných stop, tak doufám, že po B. Grigorjevovi zůstane – obrazy v pražském muzeu, v galerii prezidenta.“ („...в Праге у Вас в этом году, можно сказать, русский сезон: после меня – Тарасов, которого Вы, кажется, чествовали не хуже чем меня – je suis jaloux. Но эта ревность никак не относится к Б. Дмитриевичу Григорьеву, которому я желаю в Праге всяческих успехов. Если от моего пребывания в Праге осталось не так много вещественных следов, то от Б. Григорьева, надеюсь, останутся – картины его в Пражском музее, в галерее президента.“) (SOA Česká lípa, Pozůstalost N. F. Melnikové-Papouškové, inv. č. 59/902, Jevgenij Zamjatin Naděždě Melnikové-Papouškové, 5. března 1932).

⁴²⁹ [jk.]: Skythové. *Právo lidu*, 1932, č. 80, 3. 4.

⁴³⁰ Marek, Josef Richard: Skythové, *Národní listy* 72, 1932, č. 93, 3. 4., s. 10. O Makovi, kterého v recenzi J. R. Marek hodnotí také velmi pozitivně, píše: „Sergej Mako v ‚Mongolském cyklu‘ se dobývá čím dál tím hlouběji do ruské psychy [...] Jsou to typy povýšené na symboly, jsou to samy ruské hory, nebo sama step: tolik živelného se Makovi podařilo v nich zachytiti.“

⁴³¹ Ibidem.

k minulosti i budoucnosti, jako by naznačoval, že plánovaná státní galerie zůstává nadále po dlouhá léta nesplněným zbožným přáním: „Až budeme míti kdysi [sic] ve státní obrazárně oddělení ruského malířství, jako máme již – a krásné – francouzské, nemohou tam chyběti Grigorjevovy ‚Ruské tváře‘, nebo Makovy ‚Mongolské typy‘.“ O *Tvářích Ruska* (1921) [9], jedné ze dvou dominant (spolu s *Tvářemi světa. 1920–1930* (1930)) [10] autorova souboru na výstavě, Marek píše: „Sotva který druhý moderní ruský obraz odhalí tolik z ruské duše jako tento obraz Grigorjevův.“⁴³²

Na rozdíl od *Tváří Ruska*, které měly po svém vzniku na začátku dvacátých let mimořádný úspěch,⁴³³ nezaznamenal rozměrný sedmidílný polyptych *Tváře světa*, zakoupený z výstavy Skytů prostřednictvím ministerstva školství, při svém prvním vystavení na pařížském Podzimním salonu⁴³⁴ žádný zvláštní ohlas.⁴³⁵ Do určité míry minutí se účinkem této syntézy Grigorjevovy portrétní tvorby dvacátých let reflektuje i Alexander Benois, podle kterého Grigorjev „počítal s tím, že ohromí ‚svět‘ (pařížský svět, na který ještě věří) ohromným ‚syntetickým‘ obrazem, seskládaným ze samostatných prací, vytvořených za posledních deset let. Bohužel nepomohlo ani to, že svoje práce značně nafoukl a rozvinul tím nejmonstróznějším způsobem a dodal jim nanejvýš děsivý a utopický ráz [...]“.⁴³⁶ Podle Benoise tak „obraz [...] nikoho neuvede v úžas, ve skutečnosti si ho nikdo zřejmě ani nevšimne“,⁴³⁷ jak zpravoval v té době z Paříže do Kaunasu Mstislava Dobužinského.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Především na výstavě *Exhibition of Russian Painting and Sculpture* (23. ledna – 28 února 1923, Brooklyn Museum, New York). Ke Grigorjevově návštěvě USA podrobněji viz: Галеева, Тамара: *Борис Дмитриевич Григорьев*, s. 143–157.

⁴³⁴ Srov. anonymní zprávu: „1920–1931“ ist die Spitzmarke eines Riesengemäldes von Boris Grigorjev, das im Pariser Herbstsalon ausgestellt ist. *Prager Presse* 10, 1930, č. 335, 7. 12., s. 7.

⁴³⁵ Галеева, Тамара: *Борис Дмитриевич Григорьев*, s. 185.

⁴³⁶ „Он рассчитывает озадачить ‚мир‘ (парижский мир, в который он еще верит) огромной ‚синтетической‘ картиной, которую он сложил из своих собственных этюдов, сделанных за последние десять лет. Но, увы, не помогло и то, что он эти этюды в значительной степени раздул и взрастил самым чудовищным образом и придал им сугубо кошмарно-утопический характер, что наобум он назвал кого Сталиным, кого Менжинским, кого ‚бабушкой русской революции‘, что в отдельности они тонут, наподобие мейерхольдского матроса, а для вящего скандала – внутри всего представлен огромный кардинал. (Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский: *переписка* (1903–1957), s. 136 (dopis č. 73, z 1. ledna 1931)).

⁴³⁷ „Публичная картина – это ширмы из 5-6 створок – не останавливает никого в изумлении, на проверку даже просто их не замечают.“ (Ibidem). Pskovská badatelka Rimma Antipova ve statí *Problém duchovnosti v tvůrčím životě výtvarníka B. D. Grigorjeva* cituje z dopisu N. M. Rodzianka témuž adresátovi z 30. října 1930, ve kterém pisatel kritizuje patos, se kterým se Grigorjev neváhal označit za Dostojevského soudobého malířství: „Hubený jako tříska, s těkajícíma očima a něčím žalostným v celé postavě... Začal obraz objasňovat. Monolog byl dlouhý a s patosem a samochválou. Zakončil tím, že je Dostojevskij současného malířství.“ („Худой как щепка, бегающие глаза и что-то жалкое во всей фигуре ... Начал эту картину объяснять. Монолог был длинен и с пафосом и самохвальством, кончил он тем, что он – Достоевский современной живописи.“) (Антипова, Римма: *Проблема духовности в творческой жизни*

Imaginární skupinový portrét, do nějž Grigorjev zahrnul citace dřívějších podobizen jednak anonymních postav (mj. bretonští venkované), jednak známých osobností, jako byli režisér, herec a divadelní teoretik Vsevolod Mejerchold, ruská revolucionářka Jekatěrina Breško-Breškovská, která dožila po odchodu z Ruska v Československu, americký divadelní producent Morris Gest, cembalistka Wanda Landowska či metropolita Platon, hlava ruské zahraniční církve v Americe, po krajích rámuji citace z dřívějšího cyklu *Bouiboui au bord de la mer* a neurčitý průhled do městské ulice.

Do státních sbírek byly prostřednictvím Ministerstva školství a národní osvěty *Tváře světa* získány z podnětu T. G. Masaryka, a to za zlomek původně požadované ceny: v dokumentech ministerstva z dubna 1933, stvrzených podpisem předsedy odboru Zdeňka Wirtha, se hovoří o malířově nabídce v souvislosti s Masarykovým portrétem: „Obraz ‚Tvář světa‘ [...] byl oceněn původně na 140.000 Kč a později nabídnut ke koupi za 60.000 Kč. Ačkoli tato cena vzhledem k hodnotě obrazu nebyla přílišná, nebylo lze o koupi uvažovati z důvodů úsporných. [...] Dnes, a to z podnětu kanceláře pana presidenta, tlumočeného min. radou Dr. Říhou, má býti jednáno o koupi ‚Tváří světa‘ za honorář 15.000 Kč. Pan president republiky poctil jmenovaného ruského umělce tím, že mu seděl k portrétu a portrét pak také koupil. Při tom došlo na nabídku jmenovaného velkého obrazu (malováno na dřevě); honorář umělcem požadovaný, tj. 15.000 Kč, zdá se býti spíše jen projevem úcty umělcovy vzhledem k počtě, prokázané presidentem republiky, a jistě nepřesahuje hotové výlohy, jež malíř s vytvořením obrazu měl [...].“⁴³⁸ Je pravděpodobné, že vznikly dvě verze prezidentova portrétu, přičemž obě jsou dnes nezvěstné či nedostupné: v říjnu 1932 informuje Grigorjev Arne Laurina, šéfredaktora deníku *Prager Presse*, že obeslal Podzimní salon „novým prezidentem Masarykem“ a prosí adresáta, aby o tom informoval československého konzula a vyslance.⁴³⁹ Prodeje *Tváří světa* do Prahy

художника Б. Д. Григорьева. По материалах переписки. In: *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение русского зарубежья*. Ed. Олег Лейкин, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2008, s. 149–158, cit. s. 158).

⁴³⁸ NA ČR, fond MŠANO, sign. 24 Dílo – Grigorjev Boris, karton 2974, složka Boris Grigoriev, akad. malíř. Obraz „Tvář světa“ – zakoupení.

⁴³⁹ „J’ai envoyé au Salon d’Automne mon nouveau president Masarik [sic] une grande tête (en huile); l’ouverture de Salon sera lieu le 31 octobre – si vous pouviez ecrire a votre consul generale et à votre ambasador à Paris, pour aller voir ces choses?“ (LA PNP, fond Laurin Arne, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Boris Grigorjev Arne Laurinovi, 21. října 1932, Paříž).

každopádně Grigorjev již brzy litoval: už v prosinci téhož roku píše Laurinovi z New Yorku, že právě tam by je mohl vystavit a prodat mnohem lépe.⁴⁴⁰

Na výstavě ve Francouzském institutu se tak kromě dominant Grigorjevových monumentálních plátén a pěti aktuálních obrazů Makova *Mongolského cyklu* z let 1931–1932 představili Skytové mj. pěti staršími naivisticky laděnými oleji Grigorije Musatova, vytvořenými už před polovinou dvacátých let (*V loži, Flirt, Muzikanti, Novomanželé, Slepí muzikanti*).⁴⁴¹ V dalším obsazení se Skytové značně obměnili: kromě malířů Alexandra Orlova a Nikolaje Rodionova, kteří na druhé přehlídce skupiny vystavili po dvou obrazech, a Václava Blažka, který v předchozím roce vystavil v katalogu nespecifikovaný soubor kreseb a na druhé výstavě kromě kreseb ještě dvě sochy, ke skupině přibyli dva ruští sochaři – Jevgenij Bržezinskij a Alexandr Golovin – jinak zastoupení výrazněji především ve sbírce Karáskovy galerie – a místní autoři Karel Pičman, Bohumil Stanislav Urban a Jan Komárek. Práce dalších autorů, zastoupených na první pražské výstavě, se na té druhé už neobjevily.

Na začátku třicátých let je možné sledovat prolnutí členské základny skupiny Skytové se Sdružením výtvarníků v Praze, platformou, která se etablovala v Praze v roce 1930 transformací Sdružení výtvarných umělců severočeských (založeným 1923) a několikaletým obdobím, kdy se po spojení s obdobnou východočeskou skupinou sdružení usídlilo v Hradci Králové. B. S. Urban – také jeden z vystavujících s Makovými Skyty – popsal příznačně diskurz skupiny zcela neurčitě jako „umění pokroku bez úzké orientace ideové a [...] přiřazení českého výtvarnictví k novodobému evropskému vytváření“.⁴⁴² Na členských výstavách v Obecním domě se prezentovala většina Skytů: v listopadu 1931, kdy Sdružení vešlo do styku s pařížskou skupinou Abstraction création, jejíž účast na pražské výstavě „selhala špatnou organizací“,⁴⁴³ vystoupil Alexandr Golovin jako člen

⁴⁴⁰ „Comme je regrette que j’ai vendu a Prague mes ‘Visages du monde’, cette chose, vraiment frappante – ici je pourrais la vendre et montrer beaucoup mieux.“ (Ibidem, Boris Grigorjev Arne Laurinovi, 15. prosince 1932, New York).

⁴⁴¹ Např. Pačírka i tak tuto volbu chválí s tím, že Musatovovy obrazy neztratily nic ze své působivosti: „Von Musatov sind einige ältere, aus den Jahren 1923–1925 stammende Bilder ausgestellt, Werke aus jener seiner Schaffenszeit, in welcher er vom russischen Kleinstadtleben originell und naiv erzähl hat. Die Bilder hat man schon früher in Prag gesehen, doch haben sie nichts von ihrer Wirkungskraft eingebüßt.“ (Pečírka, Jaromír: Drei Ausstellungen. Die „Skythen“ – M. Mendjizky – V. Sedláček. *Prager Presse* 12, 1932, č. 80, 20. 3., s. 10). Výstavu recenzoval například ještě: Harlas, František Xaver: Dvě výstavy ve výstavní síni francouzského ústavu Arnošta Denise. *Národní politika* 50, č. 83, 23. března 1932, s. 9.

⁴⁴² Urban, Bohuslav Stanislav: Deset let práce. In: *SV 34 – Sborník výtvarného umění*. Sdružení výtvarníků v Praze, Praha 1934, s. 7–34, cit. s. 24.

⁴⁴³ Ibidem, s. 32.

výboru skupiny a vystavil soubor devíti plastik,⁴⁴⁴ v následujícím roce přibyli do Sdružení další Skytové Alexandr Orlov, Nikolaj Rodionov, Jevgenij Bržezinskij i Sergej Mako, ostatně spolu s dalšími ruskými autory: Jevgenijem Kalabinem a Nikolajem Zareckým. Golovin, jehož účast na pražské výtvarné scéně ukončil v polovině třicátých let, stejně jako v případě Mako a Orlova, odjezd do Francie, vystavil na 47. výstavě Sdružení výtvarníků v roce 1932 mj. i plastiku *Paganini*,⁴⁴⁵ [11] pozoruhodnou groteskní sochu, jejíž podoba snad vychází z afrických masek, které zaslal z černého kontinentu do sbírky Karáskovy galerie sochařův bratr, jenž tam působil ve třicátých letech jako lékař.⁴⁴⁶ [12] Golovin tak mohl zakusit picassovský africký impuls zcela nezprostředkovaně, jak ostatně dosvědčují i fotografie z jeho ateliéru.⁴⁴⁷ [13, 14]

Monografická výstava Sergeje Mako, která se uskutečnila na stejném místě v březnu 1933 pod hlavičkou Skytů, přičemž jako místopředseda skupiny je (opět – tak jako v roce 1931) uveden Grigorij Musatov, umožnila recenzentům soustředěnější popis vývoje Makova stylu. Pro Františka Kubku, autora úvodního textu ve výstavním katalogu, zůstává Mako svébytným a originálním umělcem, který směřuje k „definitivnímu, hluboce osobnímu stylu, jenž bude malířstvím čistým a absolutně oproštěným od všech vedlejších motivů a vztahů [...]“, přičemž „[k]aždý jeho obraz je pokusem o řešení problému, projevem vnitřního zápolení, vším možným, jen ne pohodlím a klidem. Snad proto vás tak provokuje, snad proto jste v prvních okamžicích překvapeni, udeření jeho štětcem. [...] Každý jeho obraz je divoký tatarský vpád do inerce a sládnoucího klidu.“⁴⁴⁸ Posun kupředu v rámci „skytského“ programu chválí Jaromír Pečírka v *Prager Presse*, když píše, že „umělcovy vzpomínky na mládí strávené na Altaji se jeví být nevyvratitelným zdrojem jeho tvorby, jeho snů a představ“⁴⁴⁹ ale že se v jeho obrazech stále důrazněji prosazuje

⁴⁴⁴ Kromě tří portrétů se jednalo o: *Skok do vody* (dnes v OUS PNP, inv. č. IP 113), *Hudebníci*, *Sfinx*, *Baletka*, *Myšlenka*, *Kuřák*.

⁴⁴⁵ Dnes uloženo v uměleckých sbírkách PNP. Plastika byla reprodukována v obrazové příloze *Prager Presse* v sousedství snímku Rodionovova *Námořníka* z téže výstavy Sdružení výtvarníků (Bilderbeilage Nr. 43. *Prager Presse* XII, č. 43, 23. října 1932, s. 2–3).

⁴⁴⁶ Jiří Karásek ze Lvovic zmínil bratra Alexandra Golovina v korespondenci s Miluší Francovou jako „afrického bratra“, „jenž mi dodal některé černošské umělecké kuriozity“ (OUS PNP, Jiří Karásek ze Lvovic Miluší Francové (kopie dopisu), 12. září 1948, inv. č. 2/2002–121).

⁴⁴⁷ LA PNP, fond Bem Alfred Ljudvigovič, Fotografie, Fotografie A. L. Bema, jeho přítel a míst, kde se scházeli s popisem, Alla Golovina s africkými maskami (červenec 1934) a A. S. Golovin, A. Štejer a V. Mansvetov v Golovinově ateliéru (duben 1935).

⁴⁴⁸ *Sergěj Mako. Souborná výstava = Serge Mako. Exposition de peinture* (katalog výstavy), 12. – 31. března 1933, Francouzský institut Arnošta Denise v Praze, nestr.

⁴⁴⁹ „Die Erinnerungen des Künstlers an seine im Alteigebiete verbrachte Jugendzeit scheinen eine unversiegleiche Quelle seines Schaffens, seiner Träume und Vorstellungen zu sein.“ (Pečírka, Jaromír: Bilder von Sergěj Mako. *Prager Presse* 13, 1933, č. 82, 23. 3., s. 6).

„barva v surovém stavu“, v níž kresba ustupuje do pozadí. Pečírka uzavírá pochvalným konstatováním, že „nyní působí barevný chaos tatarsky“.⁴⁵⁰

Ačkoli si nelze vytvořit o výstavě představu na základě dohledatelného výtvarného materiálu, i ze tří obrazů mongolského cyklu (celkem jich na výstavě bylo patnáct) reprodukováných ve výstavním katalogu je zřejmé, že Makův styl se skutečně od první pražské výstavy Skytů poněkud proměnil: postavy se zdají rozplývat na pozadí, přičemž obojí je podáno vervními tahy a proškrabáváním v barevných plochách, které vytlačily modelaci objemů i jejich obrysy. Mako tak podle svých nejlepších možností dospěl ke – dříve vágně popsanému – „skytskému“ stylu a naplnil tak nakonec do určité míry program své skupiny.

Jakkoli volně navázal Mako se svým skupinovým projektem na ideologii eurasijství, její vliv můžeme spatřovat v důsledném kulturním relativismu, respektive v kritice konceptu centra a periferie ve spletné síti vztahů francouzské, ruské (a ukrajinské), domácí a imigrační, přejaté a svébytné výtvarné produkce. Program Makovy skupiny nebyl rusky (či ukrajinsky) nacionalistický – naopak usiloval o svobodný přístup k vlastní kulturní identitě: proklamovaný „návrat k praotcům“ měl daleko spíše sloužit jako prostředek osvobození od západních výtvarných tradic než jako nostalgické reminiscence zaniklého a nedostupného Ruska (nebo Ukrajiny), jako tomu bylo například u Filippa Maljavina.

⁴⁵⁰ „... die letzten [Bilder] sind nur mehr Farbe, im Rohzustand, dick fließend, in Hieben aufgetragen, zerkratzt, das Objekt des Bildes geht in Farbe auf, die Zeichnung spielt nicht mit, es ist wie eine schöne, rohe Materie, aus welcher Wunder geformt werden könnten. Jetzt wirkt das farbige Chaos tatarisch.“ (Ibidem). Obdobně hodnotí Makovu tvorbu recenzent *Venkova* se značkou fvm – patrně malíř František Vilém Mokřý: „Nové Makovy obrazy utkány jsou z čisté, plné barvy, která přes svou hmotnou modelaci barevnou pastou působí vzdušně a lehce, vyvolávajíc v nás kouzelný odlesk vzdáleného asijského světa, odhalujíc nám tu záhadnou tvář mongolské Asie [...]“. ((fvm) = Mokřý František Vilém: Malíř Sergěj Mako. *Venkov* 28, 1933, č. 66, 18. 3., s. 6).

Nedlouho poté, co bylo v neděli 29. září roku 1935 na Zbraslavském zámku slavnostně otevřeno Ruské kulturně-historické muzeum, se především zásluhou neúnavné práce Valentina Fjodoroviče Bulgakova (1886–1966) [1], iniciátora celého projektu, dostalo do širokého povědomí mezinárodní ruské komunity a do svých sbírek získávalo předměty a archivní dokumenty ze všech významných center ruské emigrace. Za poměrně krátkou dobu se muzeu podařilo shromáždit rozsáhlé sbírky dokumentující činnost ruských komunit mimo Sovětský svaz. Výtvarná sbírka přitom od počátku dominovala expozicím muzea. Kromě ní se zde postupem času zformovala i samostatná architektonická galerie, sál vyhrazený osobnosti malíře, mystika a spisovatele Nikolaje Roericha či divadelní oddělení. Bezprostředně po konci války byla do Sovětského svazu vyvezena větší část listinných fondů muzea, následovaná na konci čtyřicátých let výtvarnou sbírkou. Ačkoli je dnes její část nezvěstná, většina nejvýznamnějších děl se dostala do sbírky Státní Tretjakovské galerie a dalších moskevských muzeí.

Valentin Bulgakov, který stál v čele muzea po převážnou část jeho existence, je jinak spojován především s osobností spisovatele Lva Tolstého, v jehož blízkosti prožil poslední rok jeho života jako spisovatelův osobní tajemník. Právě v souvislosti se svými ideovými postoji vycházejícími z Tolstého učení byl Bulgakov vyhoštěn v březnu 1923 ze Sovětského svazu a z odkazu svého učitele čerpal coby jeden z předních „tolstojovců“ po celý život.⁴⁵¹ Bulgakov, který i v exilu rozvíjel Tolstého učení, brzy po svém příjezdu do Československa navázal kontakt s místním pacifistickým hnutím kolem spolku Nový Jeruzalém vedeným Přemyslem Pitterem (1895–1976),⁴⁵² spolu s ním se též ujal vedení Hnutí pro mezinárodní smír, jež bylo součástí organizace International Fellowship of Reconciliation a které Bulgakov vedl až do začátku třicátých let. Pro Pittera zároveň

⁴⁵¹ K termínům „tolstojovství“ (толстовство) a „tolstojovci“ (толстовцы) srov.: Pícha, Vojtěch: Stát v křesťansko-anarchistické ideologii tolstovce Valentina Bulgakova. *Dějiny jednoho pacifismu. Slovanský přehled* 103, 2017, č. 2, s. 319–342.

⁴⁵² První dopis Přemysla Pittera Bulgakovovi s žádostí o přednášku je datován už 17. květnem 1923 (RGALI, fond 2226 – Bulgakov Valentin Fjodorovič, Složka 988 – dopisy Přemysla Pittera Valentinu Bulgakovovi 1923–1925). Pro základní představu o činnosti Přemysla Pittera viz: Kosatík, Pavel: *Sám proti zlu. Život Přemysla Pittra (1895–1976)*. Paseka, Praha – Litomyšl 2009.

představoval Bulgakov v této době určitou spojnicí s T. G. Masarykem, kterého ruský tolstojovec kontaktoval bezprostředně po svém příjezdu do Prahy.⁴⁵³ V lednu 1924 například žádal Bulgakova, aby využil svých kontaktů a přimluvil se u prezidenta za vězněné odpírače vojenské služby.⁴⁵⁴ V létě roku 1926 se opět z podnětu Bulgakova a Pittera zrodilo Hnutí pro křesťanský komunismus.⁴⁵⁵ Kromě intenzivních aktivit na poli mezinárodních antimilitaristických a vegetariánských hnutí se Bulgakov před polovinou dvacátých let ujal funkce předsedy Svazu ruských spisovatelů a novinářů v Československu a v jeho čele setrval do roku 1928.

Ruské muzeum se tedy stalo Bulgakovovým primárním zájmem v době, kdy částečně i vlivem vnějších okolností ochablo jeho zapojení do aktivit mírových organizací: Hnutí pro křesťanský komunismus bylo před koncem dvacátých let zakázáno kvůli podpoře odmítání branné povinnosti a rozkol v pacifistickém hnutí, v jehož části sílily sympatie k politice Sovětského svazu, vedly Bulgakova k téměř úplnému odklonu od jeho aktivit. V říjnu 1932 tak například v dopisu čestnému tajemníku organizace War Resisters International Runhamu Brownovi vyjadřuje své rozčarování nad průběhem protiválečného kongresu v Amsterdamu, který manifestoval především solidaritu se Sovětským svazem: „I Každému dítěti bylo a je jasné, že kongres ve skutečnosti nebyl žádným ‚antimilitaristickým‘ kongresem. Měl sloužit vnitřní a vnější politice diktátorské a militaristické vlády a násilně revoluční strany. [...] Je třeba bojovat nejen proti kapitalistickému, ale i proti rudému imperialismu!“⁴⁵⁶ Své rozladění nad činností celého hnutí sděloval i v korespondenci s Přemyslem Pitterem, když mu například na jaře roku 1935 napsal: „Musím upřímně přiznat, že v mnohém způsob organizované pacifistické práce západoevropských přátel mne zklamal. Je jaksi bezradná a bezúčelná. [...] Na intimních konferencích H.[nutí] pro m.[ezinárodní] smír poučujeme pořád jen jeden druhého: já Tebe, Ty mne atd. Masám

⁴⁵³ Archiv KPR, fond KPR, protokol G, inv. č. 43, karton 1, Bulgakov Valentin F., Tolstoj Lev N., rodina, 1923–1936, Záznam ze dne 3. dubna 1923: „Pan president zve pana Bulgakova na brunch dne 7. dubna 23 (sobota) v 1 hod. na Lány. [...] pro pana Bulgakova přijede auto v 1/2 12 7/4 t. m. k hôtelu Beránek.“

⁴⁵⁴ RGALI, fond 2226 – Bulgakov Valentin Fjodorovič, složka 988 – dopisy Přemysla Pittera Valentinu Bulgakovovi 1923–1925, Přemysl Pitter Valentinu Bulgakovovi, 14. ledna 1924.

⁴⁵⁵ Srov. Křesťan, Jiří: Valentin Bulgakov a radikální pacifisté v Československu. In: *Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918–1945*. Sv. 3. Eds. Václav Veber a kol. autorů. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1995, s. 26–31.

⁴⁵⁶ „Für jedes Kind war es und ist klar, dass der Kongress in Wirklichkeit kein ‚antimilitaristischer‘ Kongress war. Er sollte der inneren und äusseren Politik einer diktatorischen und militaristischen Regierung und einer gewaltrevolutionären Partei dienen. [...] Man muss nicht nur gegen den kapitalistischen, sondern auch gegen den roten Imperialismus kämpfen!“ (LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Korespondence vlastní, odeslaná, osoby, Valentin Bulgakov Runhamu Brownovi, 13. října 1932).

zůstává tato věc cizí a skoro úplně neznámá. Jsou to příjemné přátelské schůzky, ale před tváří tragické světové situace nejen neuspokojují, nýbrž spíš dráždí svou impotencí a bezúčelností.⁴⁵⁷ Po nástupu Adolfa Hitlera k moci byla navíc Bulgakovovi znemožněna přednášková turné v Německu, která mezi lety 1927 a 1933 s úspěchem podnikal.

Myšlenku na zřízení ruského muzea začal Bulgakov rozvíjet pod hlavičkou pražské Ruské svobodné univerzity (do roku 1934 Ruské lidové) [2], vedené zoologem Michailem Michailovičem Novikovem (1876–1965), který před nuceným odchodem z Ruska na jednom z tzv. parníků filosofů zastával funkci rektora moskevské univerzity.⁴⁵⁸ Jednalo se o velmi otevřenou instituci vycházející z modelu Moskevské lidové univerzity A. L. Šanjavského, založenou na podzim roku 1923 a kombinující vědeckou a popularizační činnost určenou široké veřejnosti. Z bohatého portfolia aktivit univerzity byla oblíbená zejména výuka ruštiny pro Čechy, češtiny pro Rusy a další jazykové kurzy, jež probíhaly kromě Prahy v řadě dalších československých měst od Kladna až po Užhorod, dále například praktické kurzy účetnictví, přípravy k maturitním zkouškám či ženské zdravotní kurzy. Univerzita organizovala koncerty, literární večery či oslavy výročí založení moskevské univerzity, tzv. Taťjanin den. Bulgakov začal v rámci této otevřené struktury podnikat kroky k založení muzea, přičemž iniciační dokument – Řád muzea,⁴⁵⁹ schválený 17. ledna 1934 kuratoriem univerzity – stanovuje v prvním bodě, že „v budoucnosti má býti přeneseno do Ruska jako majetek národa.“ Ruská svobodná univerzita byla sice podporována československou vládou, pro Bulgakova však bylo důležité, aby muzeum nenáleželo přímo k žádné z československých institucí, jako tomu bylo například právě u Ruského zahraničního historického archivu, který rozvíjel svoji činnost pod ministerstvem zahraničních věcí. Věřil jednak v to, že muzeum nezačleněné do československých státních struktur bude moci snadněji žádat o dary u exilových komunit roztroušených po celém světě, zároveň chtěl zabránit komplikacím při budoucím převozu sbírky do Ruska. V pamětech, při jejichž čtení je ovšem třeba brát v potaz dobu, kdy byly psány, tj. začátek šedesátých let, píše Bulgakov v souvislosti s Ruským zahraničním historickým archivem:

⁴⁵⁷ Ibidem, koncept dopisu Valentina Bulgakova Přemyslu Pitterovi, 6. dubna 1935.

⁴⁵⁸ O univerzitě a Novikovově úloze v jejích dějinách zejména jeho paměti: Новиков, Михаил: *От Москвы до Нью-Йорка. Моя жизнь в науке и политике*. Издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1952. Srov. též brožuru vydanou univerzitou: *Пятнадцать лет работы Русского свободного университета в Праге = Patnáct let činnosti Ruské svobodné university v Praze*. Русский свободный университет, Прага 1938. O situaci univerzity v protektorátních letech srov.: Досталь, Марина – Аксенова, Елена: *Русской свободный университет (Русская ученная академия) в годы второй мировой войны*. *Rossica* III–IV, 1998–1999, č. 2, s. 85–102.

⁴⁵⁹ SOA Praha, fond Velkostatek Zbraslav, složka Ruské museum: ujednání, řád.

„Emigranti darují (nebo prodávají pod cenou, to je jedno a totéž) cizímu státu, jakkoli příznivě nakloněného jejich činnosti, ruské národní bohatství. Je to správné? Je to dobré? Ne, není správné ani dobré!“⁴⁶⁰ a o sbírkových předmětech, darovaných podle Bulgakova donskými kozáky do pražského Národního muzea, píše, že neměly skončit v Praze, ale – překvapivě, byť příznačně – v Moskvě: „O co by bylo logičtější, kdyby byly tyto relikvie a dokumenty uloženy na věčnou úschovu v Ruském historickém muzeu, na Rudém náměstí v Moskvě!“⁴⁶¹

Ruské muzeum tak začalo vznikat v době, kdy největší rozkvět kulturního života ruské emigrace v Praze byl již minulostí. Počet exulantů na území Československa už zhruba od poloviny dvacátých let i v průběhu let třicátých trvale klesal mimo jiné i v důsledku klesajících subvencí původně velmi štědré Ruské pomocné akce. Jak ale na konci třicátých let vzpomínal Bulgakov, „musela uplynout dlouhá doba od chvíle, kdy emigranti opustili rodnou půdu, aby se stalo zřejmým, že se jedná o historické období, celou epochu, a že je zodpovědností kulturních Rusů, kteří se ocitli mimo Rusko, památky na tuto epochu sbírat a uchovávat.“^{462 463}

Shromažďování kulturního dědictví – jednak toho, které vznikalo v celé ruské „diaspoře“ mimo Sovětský svaz, jednak toho, které s sebou exulanti z bývalého carského Ruska vyvezli – stálo z pohledu emigrace v opozici k tomu, jak s ruským kulturním dědictvím nakládal komunistický režim v Sovětském svazu: v polovině třicátých let se touto otázkou zabýval i hlavní představitel eurasijské ideologie Pjotr Nikolajevič Savickij (1895–1968),

⁴⁶⁰ „Эмигранты дарят (или продают по дешевой цене, что одно и то же) иностранному государству, хоть и благосклонно к ним относящемуся, русские национальные ценности. Правильно ли это? Хорошо ли это? Нет, неправильно и нехорошо!“ (Булгаков, Валентин: *Русский культурно-исторический музей* (1934–1939). *Ариаварта* 3, 1999, s. 149–198, cit. s. 150).

⁴⁶¹ „Во сколько раз было бы логичнее, если бы эти реликвии и документы уложены были на вечное хранение в Российском Историческом музее, на Красной площади в Москве!“ (Ibidem).

⁴⁶² „И надо было пройти значительному периоду времени с того момента, как русские покинули родную почву, чтобы, наконец, стало ясно, что период этот – исторический, что это – целая эпоха, и что на обязанности культурных русских людей, оказавшихся за рубежом, лежит забота о собирании и сохранении памятников этой эпохи.“ (Булгаков, Валентин – Юпатов, Алексей: *Русское искусство за рубежом*, *Русский культурно-исторический музей*, Прага – Рига 1939, s. 15).

⁴⁶³ V souvislosti s relativně pozdním založením ruského muzea vzhledem k vývoji exilové komunity v meziválečném Československu je záhodno připomenout, že obdobné ukrajinské muzeum (Muzeum osvobozenéckého boje Ukrajiny) existovalo v Praze už od roku 1925. Pro ukrajinskou komunitu však nebyla víra v brzký návrat domů, která dominovala v prostředí ruského exilu v prvních letech pobytu za hranicemi, vzhledem k historickým okolnostem po zániku Ukrajinské lidové republiky a Západoukrajinské lidové republiky aktuální ani před polovinou dvacátých let. Srov. zvl. Mušinka, Mikuláš: *Muzeum osvobozenéckého boje Ukrajiny v Praze a osudy jeho fondů = Музей визвольної боротьби України в Празі та доля його фондів*. Ukrajinská iniciativa v České republice, Praha 2005.

žijící v Praze, který právě o zániku ruského kulturního dědictví informuje v brožuře *Razrušajuschije svoju roдинu (snos pamjatnikov iskusstva i rasprodaža muzejev SSSR)* (Ničící svou vlast. Likvidace uměleckých památek a rozprodej muzeí SSSR), kterou vydal v Berlíně v roce 1936 a která popisuje jednak ničení architektonických památek, jednak masivní vývoz uměleckých předmětů ze Sovětského svazu.⁴⁶⁴ [3] Sovětské statistiky, na které Savickij odkazuje, uvádějí objem vyvezených předmětů v tunách – podle nich tak například v roce 1930 bylo vyvezeno devět tun obrazů, kreseb a grafik a 568 tun ostatních uměleckých předmětů.⁴⁶⁵ Savickij přitom v rámci eurasijské agendy apeluje na redistribuci movitého kulturního dědictví v SSSR, protože i „sibiřský školák má mít možnost se ve svém regionu pokochat originální perskou miniaturou, obrazy quattrocenta a nejlepším empírovým nábytkem. Jestli nebude mít takovou možnost, poklady světové kultury mu zůstanou zcela cizí [...]“.⁴⁶⁶ V téže době ostatně i časopis *Umění* přinesl zprávu o rozprodávání sbírek leningradské Ermitáže: „Tedy vskutku se již odzvání Ermitáži, veliké historické galerii světové? V zoufalých ruských poměrech nebylo by divu!“⁴⁶⁷ V protikladu k tomuto „rusofobnímu“ jednání, jak Savickij nakládání s kulturním dědictvím s sovětským Ruskem označuje, si Bulgakovem iniciované muzeum vytklo za cíl shromažďovat všechny dostupné materiály, které se naskytly a které nespádaly do kompetence Ruského historického zahraničního archivu.⁴⁶⁸

7.1/ Počátky expozice na Zbraslavském zámku

Nelze sice předpokládat, že by se Bulgakov orientoval v soudobém výtvarném umění, s muzejní prací měl ale zkušenosti ještě z předemigračních let: od roku 1916 do svého nuceného odchodu v roce 1923 se věnoval muzejnictví soustavně a přes mimořádně

⁴⁶⁴ Савицкий, Петр: *Разрушающие свою родину (снос памятников искусства и распродажа музеев в СССР)*. Издание евразийцев, Берлин 1936.

⁴⁶⁵ Ibidem, s. 24.

⁴⁶⁶ „Сибирский школьник вправе любоваться в своих краевых центрах и подлинной персидской миниатюрой, и полотном ‚кватроченто‘, и лучшей ампирной мебелью. Если он не будет иметь этой возможности, перечисленные сокровища мировой культуры останутся ему вообще чужды [...]“ (Ibidem, s. 27).

⁴⁶⁷ Pustošení Ermitáže. *Umění* 7, 1933–1934, č. 1, s. 55–56, cit. s. 56.

⁴⁶⁸ Čtvrtý bod Řádu muzea, schváleného v lednu 1934, uvádí doslova: „Museum si naprosto neklade za úlohu sbírání knižního a rukopisného materiálu pro dějiny účasti Ruska ve světové válce, anebo pro dějiny revoluce a občanské války v Rusku, jakož i archivního materiálu pro dějiny ruských běženských organizací, protože touto úlohou se zabývá Ruský zahraniční historický archiv v Praze.“ (SOA Praha, fond Velkostatek Zbraslav, složka Ruské museum: ujednání, řád).

obtížné podmínky konce desátých a začátku dvacátých let otevřel pro veřejnost v listopadu 1920 Tolstého muzeum v ulici Prečistěnka v Moskvě a o rok později expozici v Tolstého domě v moskevské čtvrti Chamovniki.⁴⁶⁹ Konkrétní kroky k založení pražského muzea začal Bulgakov podnikat od počátku roku 1934. Po několika schůzích iniciační skupiny⁴⁷⁰ byla svolána muzejní komise, kterou až do svého odjezdu z Prahy do Bratislavy na podzim roku 1939 vedl rektor ruské univerzity Michail Novikov. Otázku umístění muzea se zprvu snažil Bulgakov vyřešit domluvou s vedením Ruského zahraničního historického archivu, o poskytnutí prostor žádal neúspěšně Národní muzeum, ohledával možnosti umístit rodící se sbírku na dalších místech, především v letohrádku Hvězda či Trojském zámku.⁴⁷¹

Umístění expozice na Zbraslavský zámek, kde mělo ruské muzeum útočiště až do závěru roku 1945, se podařilo dojednat s jeho majitelem, Cyrelem Bartoněm z Dobenína, prostřednictvím manželů Naděždy a Karla Kramářových. Karel Kramář, který měl politicky i lidsky k rodině Bartoňů velmi blízko,⁴⁷² představoval pro pražskou ruskou komunitu důležitou postavu.⁴⁷³ Vztah Valentina Bulgakova k vůdci Československé národní demokracie byl velmi rezervovaný, přesto s ním přicházel do styku mj. coby předseda Svazu ruských spisovatelů a novinářů v ČSR a účastnil se opakovaně setkání v Kramářově vile. Ve svých deníkových zápiscích *Otryvki iz zapisej o russkich i o čechach* (Úryvky ze zápisků o Rusech a Čechách)⁴⁷⁴ ironicky označuje komunitu Rusů, kteří se u

⁴⁶⁹ LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Doklady vlastní, Spravka o muzejnoj dějatelnosti V. F. Bulgakova z roku 1933.

⁴⁷⁰ Kromě Bulgakova a Novikova byli členy iniciační skupiny Nikolaj Astrov, Alfred Bem, Sergej Zavadskij, Nikolaj Okuněv, Sofia Panina, Arkadij Fatějev, Ivan Jakušev; podle Bulgakovových vzpomínek se ale schůzi účastnilo obvykle jen okolo čtyř osob a například o bývalém moskevském starostovi Nikolaji Astrovovi Bulgakov píše, že na schůzi nepřišel ani jednou (viz Булгаков, Валентин: Русский культурно-исторический музей (1934–1939), s. 152). Ovšem vzhledem k tomu, že Astrov 12. srpna 1934 zemřel, ukazuje tato poznámka spíše na možnou nepřesnost Bulgakovových pozdějších memoárů než na jeho neochotu se schůzi účastnit.

⁴⁷¹ Podrobně práce na založení muzea dokumentuje Bulgakovův kalendář na rok 1934 nadepsaný *Dněvnik 1934 g. Istorija sozdanija R.K.I. Muzeja v Prage* (LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Pracovní materiály: Ruské kulturně-historické muzeum – Zbraslav, pracovní materiály k činnosti k historii vzniku muzea). Shrnutí procesu pak zejména v Bulgakovových memoárech, resp. kapitole o ruském muzeu, sepsané roku 1961 (Булгаков, Валентин: Русский культурно-исторический музей (1934–1939)).

⁴⁷² Srov. např. Martinová, Radka: *Bartoňové z Dobenína. Národní identita v zrcadle společenských proměn* (diplomová práce), Katedra mezinárodních vztahů a evropských studií, Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, Brno 2010.

⁴⁷³ Srov. zejména knihu Jeleny Serapionovy: Серапионова, Елена: *Карел Крамарж и Россия 1890–1937 годы*. Наука, Москва 2006, resp. kapitulu *Чета Крамаржей – покровители русской эмиграции* (Manželé Kramářovi – ochránci ruské emigrace), s. 419–463.

⁴⁷⁴ Uložené v Bulgakovově fondu v LA PNP, z větší části vyšly v: *Воспоминания, дневники, беседы (русская эмиграция в Чехословакии)*, Kn. 1, – *Vzpomínky, deníky, vyprávění (ruská emigrace v Československu)*, Sv. 1. Ed. Любовь Белошевская. Slovanský ústav AV ČR, Praha 2011, s. 317–392.

manželů Kramářových scházeli, jako „budoucí spasitele Ruska“, ⁴⁷⁵ kteří si zde přicházejí odpočinout „duchovně od demokratických a socialistických živlů Západu“ a kteří „chtějí osvobodit Rusko od jeho otrokářů – aby nastoupili na jejich místo“. ⁴⁷⁶ Bulgakov v narážce na exilové pravicově-monarchistické noviny, které s postupem času inklinovaly až k podpoře fašistických režimů, píše o domácnosti Kramářových, že se zde „už samotné slovo ‚ruský‘ ... ztotožňuje s chápáním předplatitele pařížského *Vozrožděnja*“. ⁴⁷⁷ Ostatně v době svého pařížského pobytu Bulgakov podle svých vzpomínek nedokázal překročit práh redakce těchto nacionalistických novin, jakkoliv by to pro projekt muzea bylo přínosné. ⁴⁷⁸

Přes propastné názorové rozdíly se podařilo získat Kramářovu přímluvu u Cyrila Bartoně pro projekt ruského muzea. [4] V dopise, kterým žádá průmyslníka o poskytnutí prostor v Zbraslavském zámku, píše Kramář, že by „část místností Vámi s takou láskou obnovené prelatury našla velmi krásné určení pro všecku budoucnost jako památku na nejtěžší utrpení ruských lidí i na naše k nim vděčné přátelství“. ⁴⁷⁹ Bartoň sice Kramářovi obratem odepsal, že je „milerád ochoten ... přání vyhověti a tím všemožně přispěti ku uskutečnění snahy ruských emigrantů“, ⁴⁸⁰ poskytnutí místností pro ruské muzeum však považoval podle vlastních slov za provizorium a věřil, „že se časem naskytne důstojný účel, kterému bude moci obnovená budova sloužit“. ⁴⁸¹ Když ho pak v září 1939 oslovil Josef Cibulka s žádostí o poskytnutí místností bývalého konventu Národní galerii, „nebylo třeba dlouhého rozmýšlení“ a Bulgakov musel propůjčené místnosti opustit a instalovat muzeum nově v druhém podlaží východního křídla konventu. Bartoň pochopitelně nepřikládal projektu ruského muzea zdaleka takovou váhu jako jiným předmětům svého mecenátu, ⁴⁸² na druhou stranu bylo však projevem mimořádné vstřícnosti, že nejen poskytl prostory na Zbraslavi ruské univerzitě zdarma, ale po celou dobu existence muzea ho subvencoval každoročně

⁴⁷⁵ „[...] будущие спасители России.“ (Ibidem, s. 329).

⁴⁷⁶ „духовно от [...] демократической и социалистической стихии Запада [...] собираясь спасти Россию от ее поработителей, – не прочь, повидимому, сами заскочить на место этих поработителей.“ (Ibidem).

⁴⁷⁷ „самое слово ‚русский‘ [...] совсем отождествляется в этом доме с понятием подписчика парижского [...] ‚Возрождения‘.“ (Ibidem). K charakteristice tohoto periodika srov. Vacek, Jiří – Babka, Lukáš: *Hlasý vyhnaných. Periodický tisk emigrace ze sovětského Ruska (1918–1945)*. Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, Praha 2009, s. 39–40.

⁴⁷⁸ Bulgakov, Валентин: *Русский культурно-исторический музей (1934–1939)*, s. 173.

⁴⁷⁹ SOA Praha, fond Velkostatek Zbraslav, Karel Kramář Cyrilu Bartoňovi z Dobenína, 9. května 1934.

⁴⁸⁰ ANM, fond Kramář Karel, Bartoň z Dobenína Cyril Kramářovi Karlu, 14. května 1934.

⁴⁸¹ SOA Praha, fond Velkostatek Zbraslav, Kronika rodu Bartoňů, Náchod 1940, s. 77 (vlastním nákladem).

⁴⁸² Srov. zejména: Hnídková, Vendula: *Umění, identita a reprezentace. Bartoňové z Dobenína. Umění* 60, 2012, č. 2, s. 127–144.

částkou deseti tisíc korun. Poměrně nevýhodná poloha daleko od centra Prahy a mimo letní sezónu i ne zcela optimální klimatické podmínky v interiérech expozic tak byly vyváženy trvalou podporou majitelů zámku, kteří se účastnili i veškerých akcí muzea a osobním vřelým vztahem Cyrila Bartoně z Dobenína k Valentinu Bulgakovovi i na osobní rovině, na Zbraslavi a v jejím okolí se navíc zejména v prvních letech emigrace usídlila početná komunita ruských emigrantů, což byl ostatně i případ samotného Bulgakova.⁴⁸³

7.2/ Budování sbírky

Ruské kulturně-historické muzeum zahájilo činnost ve dvou místnostech zámku, přičemž umělecká sbírka byla založena zprvu téměř výhradně na místních autorech: vůbec prvními díly ve sbírce byly dva obrazy Sergeje Maka: *Portrét Grigorije Musatova* [5] a *Moře u Nice*. S odstupem mnoha let Bulgakov popisoval začátky formování sbírky poměrně kriticky, když například vzpomínal, že „Mako, stejně jako většina ostatních umělců, nám dal to, co neměl šanci prodat“.⁴⁸⁴ Počátky umělecké sbírky muzea jsou dále spojeny zejména se jmény malíře a architekta Jevgenije Kalabina, jehož monumentální historizující olej *Černá Flóra* se stal jednou z dominant výtvarné expozice, Valentina Ivanoviče Krašeninnikova (1903/1904–1939), realisty Konstantina Pjaskovského či Vladimira Alexandroviče Brandta. Grigorij Musatov zapůjčil do expozice svoji *Jubilejní podobiznu*,⁴⁸⁵ monumentální dnes nezvěstné plátno, jehož menší varianta se nachází ve sbírce Severočeské galerie v Litoměřicích.⁴⁸⁶ Od otevření muzea bylo v expozici umístěno i několik děl sochaře Alexandra Golovina.⁴⁸⁷ Bez úspěchu se Bulgakov snažil získat do sbírky muzea ukázkou z tvorby pražského malíře Nikolaje Rodionova, když mu v dopise

⁴⁸³ Osobní vztah Cyrila Bartoně z Dobenína a Valentina Bulgakova dokumentuje korespondence uložená v LA PNP (fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Korespondence vlastní, přijatá, osoby, Bartoň-Dobenín Cyril Bulgakovovi Valentinu Fjodoroviči), SOA Praha (fond Velkostatek Zbraslav, Korespondence: Ruská svobodná univerzita – Velkostatek) a RGALI (fond 2226 – Bulgakov Valentin Fjodorovič, Složka 455 – Bartoň z Dobenína Cyril Bulgakovovi Valentinu Fjodoroviči). K ruskému osídlení jižních předměstí Prahy srov. zejména: Kopřivová, Anastazie: *Ruští emigranti ve Všenorech, Mokropsech a Černošicích (20. a 30. léta XX. století)*. Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2003.

⁴⁸⁴ „Мако, как и большинство других художников, дарил нам то, на продажу чего у него не было надежды.“ (Булгаков, Валентин: Русский культурно-исторический музей, s. 159).

⁴⁸⁵ Bulgakov později vzpomínal, že „nic lepšího nám dát nechtěl: jeho obrazy se prodávaly.“ („Дать что-нибудь лучшее скупился: его картины продавались.“ (Ibidem, s. 160).

⁴⁸⁶ Pod inventárním číslem O 724. S velkou pravděpodobností se ale jedná o pozdější falzum a podoba s obrazem z expozice zbraslavského muzea je tak jen velmi vzdálená.

⁴⁸⁷ Na Zbraslavi byla vystavena mj. jeho busta básničky Tat'jany Ratgauz či portrétní busta sochařova otce – varianty obou prací se dnes nacházejí ve fondu Karáskovy galerie v uměleckých sbírkách PNP.

děkoval za dojem, který v něm zanechaly obrazy, jež viděl na jubilejní 50. výstavě Sdružení výtvarníků v Praze v Obecním domě, a nabízel možnost prodeje malířových prací, které doufal vystavit ve zbraslavské expozici.⁴⁸⁸

[6, 7]

Kromě stálé expozice začalo muzeum brzy pořádat i krátkodobé výstavy – 7. června 1936 zahájil Bulgakov přehlídku klasika ruského malířského realismu Ilji Repina, založenou na sbírce malířovy dcery Věry. [8–10] Zásadním impulsem pro rozvoj výtvarné sbírky i pro povědomí mezinárodní ruské komunity o zbraslavském muzeu jako takovém však byla především Bulgakovova akviziční cesta do Paříže na jaře roku 1937, jejímž cílem bylo zdůraznění mezinárodního záběru sbírkotvorné činnosti instituce. I před Bulgakovovou cestou do Paříže však přijalo muzeum řadu akvizic z jiných zemí, například větší soubor kreseb Leonida Nikolajeviče Golubeva-Bagrjanorodného (1890–1934) od Svazu ruských spisovatelů v Berlíně, jehož součástí byly i čtyři desítky portrétů ruských spisovatelů. Z Itálie získalo muzeum mj. portrétní bustu Michaila Novikova od sochařky Jekatěřiny Konstantinovny Vaganovy-Ejchenvald. Ze zápisů jednání muzejní komise vyplývá, že Bulgakov žádal o umožnění služební cesty do Francie už v prosinci 1935, proti se v tu dobu zjevně postavil Nikolaj Okuněv. V zápisu z osmého zasedání komise je rukou Bulgakova uvedeno, že „v souvislosti s písemným vyjádřením člena komise Okuněva se služební cesta odkládá“.⁴⁸⁹

S Bulgakovovou pařížskou cestou⁴⁹⁰ přibyl do sbírky reprezentativní výběr tvorby ruské výtvarné enklávy hlavního centra ruského exilu. Sbírka, slavnostně zpřístupněná 3. října 1937 společně s novým architektonickým oddělením v nově muzeem využitých sálech zbraslavského konventu, vznikla poměrně spontánně během Bulgakovova měsíčního pobytu v Paříži za pomoci právníka, spisovatele a uměleckého kritika Vladimira Feofiloviče Zejelera (1874–1954), dlouholetého vedoucího pařížského Svazu ruských spisovatelů a novinářů. V jeho doprovodu navštívil Bulgakov Alexandra Benoise, a získal

⁴⁸⁸ GARF, fond R-6784 – Ruské kulturně-historické muzeum, složka 6, list 77, Valentin Bulgakov Nikolaji Rodionovovi, 22. října 1934. Na zmíněné výstavě v Obecním domě byl Rodionov zastoupen šesti obrazy.

⁴⁸⁹ „В связи с выраженным в письме члена Комиссии Н. Л. Окунева мнением, временно командировку отложить.“ (GARF, fond R-6784 – Ruské kulturně-historické muzeum, složka 2, Protokoly zasedání muzejní komise).

⁴⁹⁰ Bulgakov pobýval v Paříži mezi 27. dubnem a 1. červnem 1937, popis této cesty k dispozici zejména v: RGALI, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, složka 204 – V. F. Bulgakov – deníky, 22. května 1933 – 18. května 1937 a v retrospektivním pohledu výše citovaných Bulgakovových memoárů (Булгаков, Валентин: Русский культурно-исторический музей, s. 173–193).

od něj pro muzeum akvarel se scénérií parku ve Fontainebleau z roku 1935.⁴⁹¹ Benoise chtěl Bulgakov angažovat ještě na konci třicátých let pro sepsání přehledu činnosti exilových výtvarníků pro muzeum chystanou publikaci.⁴⁹²

V průběhu svého pobytu Bulgakov shromáždil ukázky z tvorby většiny velkých jmen ruské výtvarné scény Paříže od z impresionismu vycházejícího Konstantina Korovina či sochaře Nauma Lvoviče Aronsona (1872–1943) přes „miriskusniky“ Zinaidu Serebrjakovu, Borise Grigorjeva či Nikolaje Dmitrijeviče Milliotiho (1874–1962), po Natalii Gončarovu, která věnovala muzeu květinové zátiší z dvacátých let. Po Bulgakovově akviziční cestě byl v pražském ruském muzeu zastoupen i Emmanuel Mané-Katz, jeden z nejvýraznějších autorů tematizujících svoji židovskou identitu, i autoři oživující ve své tvorbě tradice ikonopisu a působící v okruhu společnosti l'Icone (Ikona): architekt a výtvarník Nikolaj Iscennenov a malíř Dmitrij Stělleckij. Do určité míry kvantitativní snaha shromáždít co možná nejvíce materiálů pro zbraslavskou expozici byla mimořádně úspěšná: Bulgakov uzavírá vzpomínky na pařížskou cestu tímto výčtem: „Při odjezdu jsem zabalil: 62 obrazů a kreseb, 2 sochy, 4 starožitnosti, 4 ikony, kostým [Fjodora] Šaljapina, části kostýmů [Sergeje] Lifara, 32 rukopisy, 125 knih a brožur a 88 fotografií.“⁴⁹³

Naopak neúspěšně skončilo jednání s Michailem Larionovem, který jakoukoli účast na rozšiřování sbírky pražského muzea odmítl. Lze předpokládat, že důvodem mohla být právě jeho výše zmiňovaná spolupráce na vzniku archivu a galerie slovanského umění, resp. jeho předchozí dar souboru děl ruských umělců této instituci. Bulgakov ve svých memoárech poněkud nepřesně píše, že se „Okuněv strašně bál, aby založení ruského muzea neohrozilo jeho myšlenku na založení Slovanské obrazové galerie při Slovanském

⁴⁹¹ Dnes ve Státní Třeťjakovské galerii v Moskvě pod inventárním číslem 29341.

⁴⁹² Tj. pro plánovanou publikaci, která měla navázat na katalog výtvarné sbírky muzea. V únoru 1939 psal Bulgakov do Rigy Alexeji Jupatovovi: „Až budete posílat A. N. Bonoisovi album, poproste ho při té příležitosti, aby napsal přehled činnosti ruských umělců v emigraci pro druhé vydání ‚Ruského umění v zahraničí‘ [...] Pak budeme mít první vydání s Rerichem a druhé s Benoisem. Co může být lepší?“ („Когда будете писать А. Н. Бенуа, при посылке ему альбома, просите его о написании обзора деятельности русских зарубежных художников для второго выпуска ‚Русского искусства за рубежом‘ [...] Тогда у нас будет первый выпуск – с Рерихом, второй – с А. Бенуа. Что может быть лучше?“) (cit. podle: Щеблыгина, Ирина: Художественная коллекция Русского культурно-исторического музея в Праге. История возвращения, s. 489).

⁴⁹³ „Я отправил в Прагу багажом три огромных деревянных ящика, в которых поместились: 62 картины и рисунка, 2 скульптуры, 4 предмета русской старины, 4 иконы, костюм Шаляпина и части театрального костюма Лифаря, 32 рукописи и автографа выдающихся писателей, 125 книг и брошюр, часто с авторскими автографами, и 88 фотографий.“ (Булгаков, Валентин: Русский культурно-исторический музей, s. 193).

ústavu, k jehož organizaci už byly podniknuty první kroky (které ale zůstaly i jediné)⁴⁹⁴ a v prosinci 1934 si poznamenal, že s Okuněvem, který ostatně setrval až do prosince roku 1938 v komisi zbraslavského muzea,⁴⁹⁵ dospěli k dohodě, podle níž se zbraslavské muzeum zaměří na ruské výtvarníky žijící v Československu a na ty, kteří žijí v jiných zemích, se obracet nebude: „Byl jsem u Okuněva [...] Především jsme se snažili odstranit neshody s jeho projektem – sbírkou obrazů Slovanského ústavu. Domluvili jsme se: 1) já budu sbírat výhradně obrazy pražských umělců a na zahraniční se nebudu obracet, a pokud ano, tak jen osobně; 2) naše sbírka obrazů není tolik obrazovou galerií, jako spíš materiál, který charakterizuje každodenní život ruské emigrace.“⁴⁹⁶ Tvorba ruských autorů měla tedy v muzejní expozici sloužit jako dokumentace činnosti ruské komunity podobně jako další předměty charakterizující aktivity exilové enklávy v její různorodosti.

Na rozdíl od zbraslavské kolekce, předurčené k vyvezení na východ, směřovala snaha Nikolaje Okuněva k utvoření archivu a posléze sbírky, která měla posloužit jako základ pro budoucí galerii slovanského umění a později být včleněna do některé z pražských institucí. Vzhledem k tomu, že se záměr tuto sbírku dlouhodobě vystavit neuskutečnil, mohl Valentin Bulgakov v retrospektivním pohledu svých memoárů v narážce na Okuněvovy pařížské kontakty napsat, že Okuněv „sbíral přede mnou v Paříži obrazy ruských umělců pro neexistující slovanskou galerii.“⁴⁹⁷ Na zbytečné tříštění snah ruské emigrantské komunity ostatně upozorňoval i historik Jan Slavík, konkrétně na překryv zájmu o listinné materiály, které už více než deset let před zbraslavským muzeem shromažďoval v té době jím vedený Ruský zahraniční historický archiv: „Máme za to, že ani československý stát, ani ruská emigrace nemá dnes nadbytek prostředků, aby se tatáž práce dělala dvojmo.“⁴⁹⁸ V zaměření na ruské výtvarníky se v rozporu s původním záměrem Bulgakovovy zájmy zase s postupem času do značné míry čím dál víc kryly s paralelní činností Okuněvova

⁴⁹⁴ „Окунев страшно опасался, как бы учреждение Русского музея не повредило его мысли об учреждении при Славянском институте Славянской картинной галереи, первые шаги (так и оставшиеся единственными) для организации которой были им уже сделаны.“ (Ibidem, s. 151).

⁴⁹⁵ GARF, fond R-6784 – Ruské kulturně-historické muzeum, složka 2, Protokoly zasedání muzejní komise.

⁴⁹⁶ „Был у Окунева [...] Главное-же, попытался устранить трения о его делах – собр. картин при Слав. инст. Условились: 1) я буду пока собирать лишь картины пражских художников и к загранич. не буду обращаться или буду лишь лично; 2) наше собрание картин есть не только или не столько картин. галерея, сколько материал, характеризующий быт русс. Эмиграции.“ (LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Pracovní materiály: Ruské kulturně-historické muzeum Zbraslav, pracovní materiály k činnosti, k historii vzniku muzea; kalendář s deníkovými záznamy z roku 1934, záznam z 11. prosince).

⁴⁹⁷ „[...] собиравшем до меня картины русских художников в Париже для неосуществившейся ‚славянской галереи‘.“ (Булгаков, Валентин: Русский культурно-исторический музей, s. 175).

⁴⁹⁸ Slavík, Jan: Ruské kulturně-historické muzeum. *Slovanský přehled* 27, 1935, č. 8, 18. 10., s. 183–184, cit. s. 183.

Archivu a galerie slovanského umění a částečně i s ruským sálem galerie spisovatele Jiřího Karáská ze Lvovic.

Společně s nově instalovanými obrazy pařížských Rusů byla otevřena architektonická galerie s vlastní výstavní dramaturgií. V návaznosti na tuto část expozice začal vycházet rovněž ke konci roku 1937 časopis *Russkij zodčij za rubežom* (Ruský architekt v zahraničí) pod redakcí architekta Nikolaje Pavloviče Paškovského (1897–1970) a Leonida Sergejeviče Lady-Jakuševiče (1898–1981).⁴⁹⁹ [11–13] Kromě pilotního vydání časopisu z podzimu 1937, zahájeného výčtem nejdůležitějších staveb projektovaných ruskými architekty mimo Sovětský svaz a údaji o počtech architektů žijících v emigraci (například v Československu žilo podle těchto údajů 82 ruských architektů, v Jugoslávii 45 či 20 ve Francii), vyšlo v příštích dvou letech dalších 18 čísel (některá jako dvojčísla) a roku 1942 pod hlavičkou časopisu ještě brožura s odlišnou grafickou úpravou věnovaná chrámu zesnutí nejsvětější bohorodice na Olšanech. Některá z čísel časopisu byla tematická: hned druhé číslo v únoru roku 1938 bylo věnováno škole architektury na pražském Českém vysokém učení technickém (a jeho 63 ruským absolventům), třetí číslo soudobé situaci československé architektury (s článkem Lady-Jakuševiče *Školy i architekturnaja žizň v ČSR* (Školy a architektonický život v ČSR)), dvojčíslu 9/10 (červenec 1938) bylo celé vyhrazeno studii Nikolaje Lvoviče Okuněva *Armjano-gruzinskaja cerkovnaja architektura i eja osobennosti* (Arménsko-gruzínská církevní architektura a její specifika), v únoru 1939 vyšlo dvojčíslu 15/16 zaměřené na církevní architekturu „ruského zahraničí“ (se studií Lady-Jakuševiče *Emigracija i cerkovnoje stroitel'stvo* (Emigrace a církevní stavitelství)). Rubrika *Muzej* (Muzeum) pak infomovala zejména o přírůstcích fondu architektonického oddělení a sekce *Chronika* (Kronika) přinášela zprávy o dění na poli architektury v celé emigraci.

Ambicí redakčního okruhu časopisu však nebylo jen informační propojení ruských architektů působících mimo Sovětský svaz a diskuze nad aktuálními otázkami soudobé architektury (například v dubnu 1938 ve dvojčíslu 4/5 vyšel ruský překlad článku Karla Honzíka *Architektura jako fyzioplastická tvorba*): zejména první číslo z ledna 1938 má vyloženě programový charakter. Kromě plánů na vybudování Ruského architektonického centra v zahraničí, platformy, která by v budoucnu propojila tehdejší aktivity Jednoty

⁴⁹⁹ O pražských ruských architektech srov. texty Světlany Levoško, především Левошко, Светлана: Архитектурная галерея РКИМ и его создатели, in: Павел Федотов: *Феномен личности в контексте времени*, s. 523–538.

ruských architektů, časopisu a činnost oddělení architektury zbraslavského muzea,⁵⁰⁰ je zde zformulované přesvědčení o příslušnosti k ruským tradicím jako sjednocující „kulturní síle“, jež se „nachází mimo dosah působení odnárodnujících vlivů“.⁵⁰¹ Utopické cíle mladých architektů, vtělené do prohlášení o úkolu „překlenout netečnost doby a prostoru, které nás rozdělují a semknout se v jediný celek“,⁵⁰² se zcela minuly s dobovými okolnostmi a znějí o to tragičtěji, že jak Nikolaj Paškovskij, tak Leonid Lada-Jakuševič byly po konci války zatčeni, deportováni do Sovětského svazu a do Československa se mohli vrátit až po polovině padesátých let. Přesto, že rekonstruovat podobu této části muzejní expozice není možné na základě dochovaných materiálů,⁵⁰³ je zřejmé, že Jednota ruských architektů v Československu, která tuto část muzea spravovala, rozvinula mimořádnou sbírkotvornou činnost a shromáždila množství návrhů, výkresů, fotografií exteriérů i interiérů a rozsáhlý archiv dokumentující činnost ruských architektů od Severní a Jižní Ameriky přes Francii, Československo a Pobaltí až po Čínu.⁵⁰⁴

Podle původního záměru měl být společně s architektonickým oddělením a s novým umístěním pařížských obrazů zpřístupněn i sál vyhrazený tvorbě a osobnosti Nikolaje Roericha, po té, co Bartoň vyhověl Bulgakovově prosbě zůvodněné mimořádností akvizice jeho obrazů: „Netajíme se svým přáním, aby byly zavěšeny ve zvláštním sálu. [...] Obrazy Roerichovy jsou plné tak svérázné krásy, tak se odlišují od všech jiných, že skutečně potřebují zvláštního umístění. Tímto byl by podškrtnut [sic] také jejich význam, poněvadž

⁵⁰⁰ V textu *Naš put' i naši zadači* (Naše cesta a naše úkoly): „V Praze probíhají práce na organizaci Ruského architektonického centra v zahraničí. Prostředky pro splnění tohoto úkolu jsou: Jednota ruských architektů (ORA), 2. Architektonické oddělení Ruského kulturně-historického muzea, kde se shromažďují a evidují práce ruských architektů z celé diaspory. 3. Orgán pro vzájemné kontakty: Ruský architekt v zahraničí.“ („В Праге ведётся работа по организации Русского архитектурного центра за рубежом. Средствами для исполнения этой задачи являются: Объединение русских архитекторов (ОРА), 2. Архитектурное отделение Русского Культурно-Исторического Музея, где собираются и регистрируются работы русских архитекторов из всего великого рассеяния. 3. Орган связи: Русский Зодчий за рубежом.“)

⁵⁰¹ V programovém textu *Povtarjajem* (Opakujeme): „Od našich otců se odlišujeme jen tím, že jsme obdrželi jinou výzbroj. Tím, že si uvědomujeme svoji kuturní příslušnost a vládeme současnými prostředky své profese, představujeme kulturní sílu. Kultura se nachází mimo dosah denacionalizujících vlivů.“ („Наше отличие от наших отцов только в том, что мы получили иное вооружение. Ощущая свою культурную принадлежность и владея современными средствами в своей профессии, мы представляем культурную силу. Культура находится за пределами действия денационализирующих влияний.“)

⁵⁰² Ibidem („На нашем поколении лежит задача: преодолеть инерцию разделяющего нас времени и пространства и сплотиться в единое целое.“)

⁵⁰³ Materiály shromážděné architektonickým oddělením zřejmě nebyly vyvezeny po konci války do Sovětského svazu, ale jejich osudy po ukončení činnosti muzea jsou dosud neznámé.

⁵⁰⁴ Левашко, Светлана: Архитектурная галерея РКИМ и его создатели, s. 526. Autorka zde odkazuje na přírůstkovou knihu archivu oddělení architektury ruského muzea. K činnosti Svazu též: Самохина, Татьяна: Профессионально-творческие организации русских архитекторов за рубежом в 1920–1930-е гг. In: *Архитектурное наследие русского зарубежья*. Ed. Светлана Левашко. Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2008, s. 131–138.

tato zbraslavská sbírka je jedinečnou sbírkou v Centrální Evropě a bez pochyby bude lákat zvláštní pozornost všech znalců a milovníků umění z Prahy.⁵⁰⁵

Roerich zaslal muzeu dva své obrazy z himalájského Naggaru,⁵⁰⁶ kde se roku 1927 po několikaletém putování po Asii usadil, dalších třináct dorazilo z bělehradského Muzea prince Pavla (dnes Srbské národní muzeum), z jehož sbírek byly na Roerichův příkaz vyjmuty. Kvůli opožděnému dodání této sbírky byl roerichovský sál slavnostně otevřen teprve 16. června 1938 a společně s ním byly nově vystaveny obrazy lotyšských Rusů – mj. Nikolaje Bogdanova-Bělského, Sergeje Arseněviče Vinogradova (1869–1938), Konstantina Semjonoviče Vysotského (1864–1938) či Alexeje Illrionoviče Jupatova (1911–1975).⁵⁰⁷ [14, 15]

Nikolaj Roerich představoval i pro místní prostředí na rozdíl od větší části ruských umělců zastoupených ve sbírce muzea známou postavu a i sám malíř vzpomínal na svoji výstavu uspořádanou SVU Mánes v roce 1906 jako na událost, která otevřela cestu k světovému ocenění jeho umění.⁵⁰⁸ Právě s odkazem na Roerichovu předrevoluční tvorbu mohl Sergej Savinov v *Národních listech* hovořit o současné zbraslavské expozici jako o „době asijské“ v jeho práci. Recenzent zde popisuje roerichovský sál takto: „... úchvatný Stín učitelův, tibetská pevnost, budhistická modla a řada himalájských krajin, stylizovaných Roerichem a v roerichovských jásavých barvách.“⁵⁰⁹ Novou atraktivitu ruského muzea pro širší spektrum návštěvníků, spojenou s novým exotickým prvkem v podobě Roerichovy

⁵⁰⁵ SOA Praha, fond Velkostatek Zbraslav, Valentin Bulgakov Cyrilu Bartoňovi z Dobenína, 10. listopadu 1937.

⁵⁰⁶ Dvě menší temperové horské krajiny: *Everest* (Státní Tretjakovská galerie, inventární číslo Ž-510) a *Kančendžunga* (tamtéž, inventární číslo Ž-521).

⁵⁰⁷ Celý výčet lotyšských ruských umělců v muzejní expozici uveden v článku řížských ruských novin *Segodnja*: Бельговский, Константин: Новые картины в Русском культурно-историческом музее в Збраслав. *Сегодня* 20, 1938, č. 171, s. 8.

⁵⁰⁸ Například v blahopřání k 10. výročí nabytí nezávislosti ČSR adresované T. G. Masarykovi: „Zlata Praga is for me an especially precious recollection. My first exhibition abroad was held at the Manes Society in Prague. And thus Zlata Praga became for me the Golden Gates to world appreciation of my art.“ (Archiv KPR, fond KPR, inv. č. 1586/B (USA), karton 280, sign. D 19074/46, Roerichovo muzeum v New Yorku, 1928–1946, Nikolaj Roerich T. G. Masarykovi, 14. srpna 1928, Darjeeling, India). Svůj vztah k Masarykovi vyjádřil Roerich opakovaně, například v blahopřání k 80. narozeninám slovy: „Under your guidance, the country has manifested herself as a strong, cultured unit and we all can heartily congratulate a country which has been so fortunate as to acquire and cherish such leadership.“ (Ibidem, Nikolaj Roerich T. G. Masarykovi, 2. února 1930).

⁵⁰⁹ Savinov, Sergej: Nikolaj Roerich malíř, učenec a spisovatel. *Národní listy* 78, 1938, č. 186, 9. 7., s. 5.

aktuální tvorby, popsal například recenzent *Venkov*, podle kterého „tím vlastně toto museum nabylo významu, daleko přesahujícího pouze ruské zájmy.“⁵¹⁰

Sebevědomí instituce, jejíž výtvarná sbírka prezentovala – i když ne vždy těmi nejlepšími realizacemi – na konci třicátých let podstatnou část nejznámějších ruských umělců žijících mimo Sovětský svaz, se promítlo i do titulu katalogu výtvarné sbírky: *Russkoje iskusstvo za rubežom* (Ruské umění v zahraničí) [16]. Ten sestavil v roce 1938 Bulgakov spolu s říšským umělcem Alexejem Jupatovem, který je i autorem obálky. Předmluvou do publikace přispěl Nikolaj Roerich, který zde popsal zbraslavské muzeum jako „fenomén nejhlubšího smyslu“ a „maják ruského umění a vědy v zahraničí“.⁵¹¹ Kniha uvádí téměř čtyři sta děl stovky autorů a autorek a přináší přes 40 reprodukcí. Bulgakovem a Jupatovem plánovaný, avšak nerealizovaný, druhý svazek publikace měl dokonce zahrnout celou šíři ruských „zahraničních“ umělců bez ohledu na jejich zastoupení ve sbírce zbraslavského muzea.

Výtvarná část expozice na jednu stranu plnila – například v rozsáhlém souboru podobizen významných představitelů emigrace na kresbách Konstantina Pjaskovského a Leonida Nikolajeviče Golubeva-Bagrjanorodného – dobře funkci dokumentace života a činnosti ruské emigrace, tedy spíše jakéhosi vizuálního archivu, na druhou stranu by o ní bylo možné jen stěží uvažovat jako o výběrové a podle zřetelné koncepce budované expozici. Valentin Bulgakov netvořil sbírku na základě jednoznačného klíče či plánu, což je možné vysledovat i ze způsobu, jakým muzeum získávalo do svých sbírek materiály ze zahraničí: například v listopadu 1934, tedy v době příprav na otevření expozic ve zbraslavském zámku, napsal Bulgakov do Soluně výtvarníkovi Valentinu Ivanovičovi Polittimu (1897–1937): „Mimochodem, všem se velmi líbí *Hlava mladíka*, kterou jste u mne nechal na úschovu – považují ji za velmi ruskou a skvěle nakreslenou. Z muzejního Řádu, který Vám posílám, uvidíte, co nás zajímá, a jestli byste měl možnost pomoci doplnit naše sbírky, budeme Vám moc a moc vděční. Nejsou v Řecku nějakí ruští umělci...? Rádi bychom od

⁵¹⁰ [S.J.S.]: N. K. Roerich a jeho díla ve Zbraslavském muzeu. *Venkov* 33, 1938, 9. 7., s. 8. Korespondence mezi Bulgakovem a Roerichem byla částečně publikována v: Мы живем и творим для будущего. Из переписки В. Ф. Булгакова и Н. К. Рериха. *Ариаварта* 3, 1999, s. 220–252.

⁵¹¹ „[...] явление глубочайшего смысла [...] маяк русского искусства и науки за рубежом.“ (Булгаков, Валентин – Юпатов, Алексей: *Русское искусство за рубежом*, s. 11).

nich měli být i po jednom dílu. [...] Velmi nás zajímají fotografie ze života emigrace, obzvlášť z tak vzdálených zemí, jako je Řecko.“⁵¹²

V únoru téhož roku zase apeloval na Taťjanu Lvovnu Suchotinu-Tolstou (1864–1950), dceru spisovatele Lva Tolstého, která přebývala v Římě: „Nestýkáte se s ruskými umělci a nešlo by některého přimět k tomu, aby předal něco ze své tvorby Muzeu? [...] Byli bychom Vám velmi vděční, Taťjano Lvovno, za každý krok ve prospěch našeho společného díla. [...] Bylo by tak příjemné mít ve sbírkách i něco z Věčného Města!“⁵¹³ Z tohoto způsobu akvizice, jakožto i přístupu muzea k utváření sbírky, pramení celkové vyznění prezentovaného souboru, charakterizované jistou nahodilostí. Vzhledem k zapojení zahraničních spolupracovníků muzea – nazývaných „členy-korespondenty“ – tedy výběr závisel spíše na nich – a během Bulgakovovy pařížské návštěvy na výše zmíněném Vladimíru Zejlerovi – než na muzejní komisi, která do výběru konkrétních materiálů, vřazovaných do muzejní sbírky, prakticky nezasahovala.⁵¹⁴

Ze složení sbírky je patrná především snaha, aby bylo v muzeu zastoupeno co možná velké množství autorů byť i velmi malými soubory děl či jednotlivostmi. To se týká prakticky všech největších jmen výtvarné emigrace – před propuknutím druhé světové války byly ve sbírce např. dvě kresby Jurije Pavloviče Anněnkova, po jednom plátnu od Nikolaje Bogdanova-Bělského, Natalie Gončarovy, Nikolaje Dmitrijeviče Milliotiho a Zinaidy Serebrjakovy, jedna tempera Borise Grigorjeva, jeden obraz a jedna kresba Léona Zacka, jeden olej a jedna tempera Emmanuela Mané-Katze, jeden obraz a kostýmní a scénografický návrh Konstantina Korovina, jeden akvarelový kostýmní návrh Ivana Bilibina, či jedna kresba Alexandra Benoise. Mstislav Dobužinskij byl zastoupen čtyřmi litografiemi a jednou temperou. Největšími soubory byli ve sbírce zastoupeni Nikolaj Zareckij – 60 kresbami, především ilustracemi k dílům Puškina, Jevgenij Kalabin – dvaceti

⁵¹² „Кстати, всем очень нравится оставленная Вами у меня на сохранении голова юноши. Ее находят очень русской и великолепно нарисованной. Из посылаемого Вам Положения о Музее Вы увидите, что нас интересует, и если бы у Вас выпал случай поспособствовать пополнению наших коллекций, мы будем очень и очень Вам признательны. Нет ли в Греции русских художников ...? Мы были бы рады иметь хотя бы по одному творению от них. [...] Очень нас интересуют фотографии из жизни эмиграции, особенно в таких отдаленных странах, как Греция.“ (Щеблыгина, Ирина: *Русский культурно-исторический музей в Праге в письмах и документах (1934–1944)*. Из собрания ГАРФ. *Вестник Московского университета, Сер. 8 – История*, 2006, č. 6, s. 41–79, cit. s. 56–57).

⁵¹³ „Не сталкиваетесь ли Вы с русскими художниками вообще и нельзя ли побудить того или другого из них передать что-либо из их произведений в Музей? [...] Мы были бы Вам благодарны, Татьяна Львовна, за каждый шаг в пользу общего нашего дела. [...] Так приятно было бы иметь среди коллекции что-нибудь и из Вечного Города!“ (Ibidem, cit. s. 58).

⁵¹⁴ GARF, fond R-6784 – Ruské kulturně-historické muzeum, složka 2, Protokoly zasedání muzejní komise.

pracemi, Konstantin Pjaskovskij a Leonid Golubev-Bagrjanorodnij rozsáhlými soubory kresebných portrétů a samozřejmě v samostatném sálu představený Nikolaj Roerich. Z hlediska hlavních center exilu jsou ve sbírce jednoznačně nejlépe zastoupení tvůrci z Prahy, Paříže a Rigy, přičemž z Pobaltí se podílel zásadní měrou na akviziční činnosti již zmiňovaný výtvarník Alexej Jupatov.

V katalogu sbírky muzea *Russkoje iskusstvo za rubežom* Bulgakov dokonce vyjmenovává umělce, kteří na Zbraslavi zastoupeni nejsou a jejichž díla by tedy mohla přispět k celistvosti expozice, aby lépe odpovídala titulu publikace: „... mezi představenými [umělci] zatím nejsou například ilustrátor [Alexandr Alexandrovič] Alexejev, ani Larionov, ani [Filipp Andrejevič] Maljavin, ani [Konstantin Andrejevič] Somov, ani [Savelij Abramovič] Sorin, ani [Sergej Jurjevič] Sudějkin, ani [Vasilij Ivanovič] Šuchajev. I sochařské oddělení jako takové teprve vzniká.“⁵¹⁵ Zbraslavská sbírka tak byla reprezentativní pro výtvarnou scénu ruské emigrace v mezinárodním měřítku jen do určité míry. Výběr autorů a autorek i úroveň prezentovaných děl byly limitované možnostmi muzea i Bulgakovovou závislostí na jiných lidech, kteří se v uměleckých sférách pohybovali. Expozice mohla jen stěží jednoznačně ukázat vývoj v tvorbě ruských výtvarníků – jak těch, kteří si získali jméno už v (před-)revolučním Rusku, tak těch, kteří se prosadili až v emigraci. Nemohla sloužit ani jako svědectví o stagnaci autorů žijících mimo Sovětský svaz či petrifikaci ruské kultury: ve své pestrosti ukazovala pouze na mnohost individuálních uměleckých přístupů, stylového hledání (či tápání) a složitou formulaci identit osobností snažících se prosadit v novém prostředí. Sbírkou Ruského kulturně-historického muzea jako celek tak představovala především nehierarchický soubor, sbírku obsahující velmi různorodý průřez bez zřetelných stylových, generačních či geografických preferencí.

7.3/ Muzeum po konci první republiky

Vnější okolnosti dalších období postupně zasáhly i do existence muzea: ačkoli začátek války a vznik protektorátu zprvu jeho činnost přímo nepoznamenal, byla to nová instalace

⁵¹⁵ „[...] среди представленных до сих пор нет, например, ни иллюстратора Алексева, ни Ларионова, ни Малявина, ни Сомова, ни Сорина, ни Судейкина, ни Шухаева. Отдел скульптуры вообще только еще создается.“ (Булгаков, Валентин – Юпатов, Алексей: *Русское искусство за рубежом*, s. 7).

sbírky barokního sochařství a umění 19. století Národní galerie,⁵¹⁶ které muselo ruské muzeum ustoupit místo a přesunout se do menších místností v druhém podlaží zámku. Nová expozice ve třinácti menších pokojích byla dokončena na konci roku 1939 a v rámci stěhování, o němž Bulgakov 9. prosince Dobenínovi optimisticky psal, že „muzeum vyhrálo intimitou a celistvostí expozice“, bylo nově otevřeno divadelní oddělení a sál Alexandra Sergejeviče Puškina, založený na sbírkách výtvarníka Nikolaje Zareckého.⁵¹⁷ V té době se ale podstatným způsobem proměnila situace na Ruské svobodné univerzitě, na začátku roku 1942 přejmenované na Ruskou vědeckou akademii, resp.

Wissenschaftliche Russische Akademie: na pozici rektora nastoupil místo zoologa Michaila Novikova, jenž přijal místo na bratislavské univerzitě a území protektorátu navždy opustil, botanik Vasilij Sergejevič Iljin (1888–1957), který ve vzpomínkách Novikova vystupuje jako vůdce skupinky „krajně pravicových profesorů“, který mu v posledních měsících pražského pobytu „přinesl mnoho hořkosti a rozčarování“.⁵¹⁸ Podle ruské historičky Mariny Dostaľ „rektor RSU V. S. Iljin patřil k té části ruské emigrace, která doufala v pomoc Hitlera při osvobození Ruska od komunismu a stalinského režimu a která buď považovala fašismus za menší zlo, nebo upřímně sympatizovala s národním socialismem.“⁵¹⁹

V této situaci, kdy byl navíc Bulgakov skandalizován na stránkách berlínských ruských novin *Novoje slovo*⁵²⁰ pro svoji dřívější činnost v Hnutí pro křesťanský komunismus pražským ruským novinářem Jevgenijem Vasiljevičem Kalikinem (1896–1958)⁵²¹ a 22.

⁵¹⁶ V zápisu z jednání komise „Fondy na rozmnožování Národní galerie“ ze 7. října 1939 čteme: „Laskavostí p. Cyrila Bartoně-Dobenína, který propůjčil Národní galerii celou budovu býv. prelatury kláštera zbraslavského, bylo umožněno zřízení obdočky Národní galerie na Zbraslavi, v níž budou umístěny sekundární věci barokní, zejména odlitky, a celé 19. století.“ (NA ČR, fond MŠANO, sign. 30 – Galerie národní, Praha, karton 3285).

⁵¹⁷ SOA Praha, fond Velkostatek Zbraslav, Valentin Bulgakov Cyrilu Bartoňovi z Dobenína, 9. prosince 1939. Zareckij svoji sbírku prezentoval už dříve na výstavě Puškin a jeho doba na jaře roku 1932 v Národním muzeu.

⁵¹⁸ „... в последние месяцы моего пребывания в Праге мне пришлось испытать много горечи и разочарований.“ (Новиков, Михаил: *От Москвы до Нью-Йорка*, s. 339).

⁵¹⁹ „Ректор РСУ В. С. Ильин принадлежал к той части русской эмиграции, которая уповала на помощь Гитлера и его армий в освобождении России от коммунистов и сталинского режима, считая фашизм либо меньшим злом, чем сталинизм, либо даже искренно симпатизируя национал-социализму.“ (Досталя, Марина – Аксенова, Елена: *Русской свободный университет (Русская ученная академия) в годы второй мировой войны*, s. 94).

⁵²⁰ Jediné ruské noviny v Německu, vydávané po nástupu nacistů k moci. (Srov. Vacek, Jiří – Babka, Lukáš: *Hlasy vyhnáných*, s. 78).

⁵²¹ Jevgenije Kalikina zmiňuje Anne Hultsch v souvislosti s jiným, obdobně politicky orientovaným, pražským ruským novinářem Valerijem Vilinským, viz Hultsch, Anne: *Ein Russe in der Tschechoslowakei. Leben und Werk des Publizisten Valerij S. Vilinskij (1901–1955)*. Böhlau, Köln 2011.

června 1941 – tj. okamžitě po německém napadení Sovětského svazu – coby sovětský občan⁵²² zatčen a tři měsíce držen v pankrácké věznici, byl na podzim téhož roku nahrazen ve vedení muzea Nikolajem Zareckým. V březnu 1943 byl pak Bulgakov deportován do internačního tábora pro sovětské občany v pevnosti Wülzburg u města Weißenburg v Bavorsku, kde strávil příští dva roky.⁵²³ Tato zkušenost vedla Bulgakova k zásadnímu přehodnocení jeho dřívějšího kritického postoje k Sovětskému svazu i k tamnímu režimu, který pro něj v poválečných letech už nebyl „tím nezkrotným a nelítostným živlem, který v letech 1917–1920 smetl vše, co mu stálo v cestě.“⁵²⁴ Po zkušenosti internačního tábora a – jak zdůrazňoval – díky intenzivním kontaktům se sovětskými občany – nyní sovětský režim naopak vnímal jako „s plným vědomím, klidně, jistě a účelně vedené hnutí, jehož hlavním cílem je upevnění vybojované revoluce a vybudování skutečně demokratického státu.“⁵²⁵ Tento názorový obrat umožnil Bulgakovovi v roce 1947 dokonce napsat radě Internacionály odpůrců války sídlící v Basileji, v níž sám mezi lety 1928 a 1935 zasedal, že v Sovětském svazu svobodně funguje církev, režim ctí veškerá lidská a občanská práva a že každý sovětský občan je zarytým antimilitaristou.⁵²⁶

V tomto novém rozpoložení, kdy se Bulgakov v žádosti o zaměstnání na ministerstvu informací, v jehož sovětském oddělení začal v tu dobu pracovat, v srpnu 1945 označuje za „věrného syna Svazu socialistických republik a přívržence Stalinovy budovatelské politiky“,“⁵²⁷ byl v září požádán posledním rektorem pražské Ruské svobodné univerzity Arkadijem Nikolajevičem Fatějevem, aby se ujal obnovy expozice v zbraslavském zámku, v němž se na krátkou dobu v dubnu 1945 usídlila jednotka SS a po příchodu Rudé armády 10. května zřejmě téměř až do konce června zde přebývali sovětští vojáci. Nábytek a sbírky

⁵²² Valentin Bulgakov si po celou dobu svého pobytu v Československu zachoval sovětský pas, s nímž ze Sovětského svazu přicestoval, nejednalo se však o jeho rozhodnutí. V srpnu 1933 si neúspěšně zažádal o tzv. Nansenův pas – mezinárodní doklad pro uprchlíky, podle v té době platných pravidel na něj ale neměl nárok (NA ČR, fond Ministerstvo vnitra I – stará registratura, Praha, karton 2488, sign. 5/208/228, žádost o Nansenův průkaz ze 17. srpna 1933).

⁵²³ Zde byl Bulgakov 26. dubna 1945 osvobozen. Jeho starší dcera Tatjana byla v roce 1943 deportována do koncentračního tábora Ravensbrück za účast v protinacistickém odboji. Vzpomínky na perzekuci v letech války zde: Bulgakov, Валентин: *По тюрьмам и лагерях. В царстве свастики* (1958) [on-line: http://az.lib.ru/b/bulgakov_w_f/text_0110.shtml, cit. 1. 3. 2019].

⁵²⁴ „Это – уже не та безудержная и беспощадная народно-революционная стихия, которая в 1917–20 гг. сметала все на своем пути.“ (LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Korespondence vlastní, odeslaná, korporace, Valentin Bulgakov Radě War Resisters‘ International – Basilej, 17. července 1947).

⁵²⁵ „[...] это – сознательно, спокойно, уверенно и целесообразно руководимое движение, главной целью которого является закрепление завоеваний революции и создание истинно-демократического государства.“ (Ibidem).

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Korespondence vlastní, odeslaná, korporace, Valentin Bulgakov Ministerstvu informací – Praha, Žádost o místo v ministerstvu informací, 27. srpna 1945.

v místnostech, kde se nacházelo ruské muzeum, byly sice z větší části zachovány, ale podle Zareckého zprávy muzejní komisi ze září 1945, ve které žádal o zbavení funkce vedoucího muzea, bylo vše ve velmi neuspokojivém stavu: „V době revolučních událostí [...] jsem zůstal odříznutý od Muzea. Když bylo obnoveno spojení, přijel jsem do Muzea v doprovodu umělce Šapova, ale dostat se dovnitř nebylo možné, protože tam byla ubytovaná jakási vojenská jednotka Rudé armády. [...] Ta byla na konci června z města odvelena a Muzeum bylo od posádky osvobozeno. [...] 25. června jsem přijel do Muzea, abych předal bedny patřící I. D. Šapovovi a odvezl své vlastní věci. Při prohlídce jsem našel Muzeum v chaotickém stavu. Knihovní sál byl úplně zastavěný vitrínami z jiných místností. Téměř všechny zámky skříní a vitrín byly vylomené, obsah zpřeházený a zanechaný v neuspořádaném stavu. Nápadná byla absence některých obrazů na stěnách Muzea.“⁵²⁸

7.4/ Vyvezení sbírky

Společně se snahou obnovit ruské muzeum začal Bulgakov jednat o jeho dalším osudu se sovětským velvyslanectvím, se záměrem pozměnit původní koncepci muzea emigrace, protože „žádná ruská kulturní činnost v Praze nemůže být prováděna při ignorování diplomatického a kulturního zastupitelství SSSR“ a „zdejší obecnstvo se již nemůže zajímat speciálně o osud ruské emigrace“ ostatně i proto, že „tento historický jev je vlastně již odbytý.“⁵²⁹ Přes Bulgakovovo přesvědčení, že se „museum [...] pozvedne znovu na vysokou úroveň [...] a s prospěchem bude sloužiti českému obecnstvu a slovanským návštěvníkům vůbec“,“⁵³⁰ k jeho obnovení na Zbraslavském zámku za sovětské účasti nedošlo: vnuk Cyrila Bartoně z Dobenína Josef v listopadu roku 1945 požádal

⁵²⁸ „В период революционных событий [...] я был отрезан от Музея. Когда же сообщение было восстановлено, я прибыл к Музею в сопровождении художника Шапова, но войти в помещение не представилось возможным, так как там была расквартирована какая-то воинская часть Красной Армии. [...] В конце июня часть эта была выведена за черту города, и Музей был освобожден от постоя. [...] 25 июня я прибыл в Музей, чтобы выдать ящики, принадлежащие художнику И. Д. Шапову, а также вывезти мои собственные вещи. При просмотре Музея я нашел его в хаотическом состоянии. Библиотечная комната была сплошь заставлена витринами из других комнат Музея. Почти все замки в шкафах и витринах были взломаны, содержимое все перерыто и в беспорядочном состоянии брошено. Невольно бросается в глаза отсутствие некоторых картин на стенах Музея.“ (LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Pracovní materiály: Ruské kulturně-historické muzeum – Zbraslav, pracovní materiály k historii a likvidaci muzea z let 1945–1948, korespondence, Zpráva Nikolaje Zareckého muzejní komisi s žádostí o zbavení funkce, 15. září 1945).

⁵²⁹ Ibidem, koncept dopisu Valentina Bulgakova Cyrilu Bartoňovi z Dobenína, 24. září 1945.

⁵³⁰ Ibidem.

Bulgakova, aby dočasně uvolnil část místností užívaných muzeem a ještě v témže měsíci správa velkostatku Zbraslav informovala Bulgakova o nutnosti trvalého vyklizení dalších místností. Začátkem prosince však Bulgakov Josefu Bartoňovi odepsal, že „osud rozhodl jinak“ a že „na základě rozhodnutí presidia [ministerské rady – JH] převzala naše museum vláda SSSR. Sovětské velvyslanectví rozhodlo, že přemístí sbírky musea částečně do Prahy, částečně do Moskvy. Jsem zplnomocněn, abych provedl vystěhování musea.“⁵³¹ Z nepříznivého vývoje jednání s majiteli zbraslavského zámku vinil Bulgakov kromě Cyrilova vnuka, u kterého neviděl nic „z obvyklé jemnosti, ohleduplnosti a přejícnosti jeho dědečka“,⁵³² také představitele ruské univerzity a svého zástupce v době internace Nikolaje Zareckého, kvůli jejichž nečinnosti podle Bulgakova „vznikl v zámku dojem, že byt, ve kterém se nacházelo muzeum, leží ladem.“⁵³³ Události každopádně ke konci roku nabraly velmi rychlý spád: 7. prosince navštívila Zbraslav delegace sovětské akademie věd, která byla v Praze v souvislosti s vyvezením sbírek Ruského zahraničního historického archivu, a už 19. prosince píše Bulgakov členovi vedení ruské univerzity Pjotru Ostrouchovovi, že archiv a knihovna zbraslavského musea byly ve 24 bednách odvezeny do Moskvy.⁵³⁴

Bulgakov zjevně velmi rychle přehodnotil svůj postoj k těmto událostem a v odkazu na první paragraf výše citovaného Řádu musea, v němž se hovoří o budoucím přenesení sbírek do Ruska jako „majetku národa“ píše, že „dnes jen slepým, kteří nechtějí vidět, a hluchým, kteří nechtějí slyšet, může nebýt jasné, že ten moment právě nastal. [...] Sovětská vláda musela vstoupit do dění v našem Muzeu. Prostřednictvím svých orgánů působících v zahraničí do něj vstoupila energicky a racionálně. Osud Musea byl v tu chvíli rozhodnutý... Muzeum bylo závislé na náhodě. Teď je v rukou ruského státu – mocného SSSR.“⁵³⁵ Do rukou sovětských orgánů přešla i výtvarná sbírka, která byla převezena do budovy sovětské střední školy na Pankráci, postavené na začátku války jako nové sídlo Ruského spolkového reálného gymnázia, kde Bulgakov v součinnosti se sovětským

⁵³¹ Ibidem, koncept dopisu Valentina Bulgakova Josefu Bartoňovi z Dobenína, 3. prosince 1945.

⁵³² „Ничего подобного обычной мягкости, деликатности и доброжелательности его деда я в этом молодом человеке не видел.“ (Ibidem, Valentin Bulgakov Pjotru Ostrouchovovi (kopie dopisu), 19. prosince 1945).

⁵³³ „[...] в замке и создалось впечатление, что квартира под Музеем пропадает ‚зря‘.“ (Ibidem).

⁵³⁴ Ibidem.

⁵³⁵ „[...] я думаю, что сегодня только тем слепым, которые не хотят видеть, и тем глухим, которые не хотят слышать, может быть не ясно, что такой момент именно теперь и наступил. [...] Советское правительство должно было вступить в дела нашего Музея, и оно, в лице своих представительных за рубежом органов, вступило в них, – вступилось энергично и рационально. Судьба Музея сразу была устроена [...] Музей зависел от случайностей. Теперь он – в руках русского государства – могучего СССР.“ (Ibidem).

velvyslanectvím (konkrétně s charge d'affaire Ivanem Andrejevičem Čičajevem a velvyslancem Valerianem Alexandrovičem Zorinem) plánoval zpřístupnit ve čtyřech bývalých učebnách menší verzi muzea v podobě malé ruské obrazárny. Otevření tohoto nového Ruského muzea při sovětské střední škole, naplánované na začátek března 1946, konzultoval Valentin Bulgakov i s ředitelem Národní galerie Vladimírem Novotným,⁵³⁶ který dokonce zajistil personální a technickou výpomoc při instalaci nových expozic.⁵³⁷ Kromě obrazárny v prostorách sovětské střední školy byl v té době Bulgakov zapojen do několika příbuzných aktivit, které propojovaly místní kulturní scénu se sovětskou ambasádou: byl to jednak jím organizovaný přednáškový cyklus o československé historii a dějinách umění, v rámci něhož na sovětském velvyslanectví vystoupili například v létě 1946 Jaroslav Pešina a na podzim téhož roku Antonín Matějček a Anna Masaryková.⁵³⁸ Ve stejném období tak například v archivních dokladech blíže nespecifikovaná přednáška „o českém divadelnictví“ Josefa Trägera podle Bulgakova vzbudila živou diskuzi, kdy „Pan velvyslanec, p. Bodrov a druzí přítomní zdůrazňovali realistický směr v soudobém ruském divadle a podrobili kritice modernismus v některých divadlech českých. [...] Pan přednášející poukázal, že česká společnost a s ní české umění prožívá ještě následkem revoluce periodu destrukce, kdežto SSSR vstoupil již do období konstruktivního.“⁵³⁹ Sovětské velvyslanectví iniciovalo rovněž Kruh přátel ruského divadla, v jehož vedení kromě Bulgakova figurovali například František Langer, Jaroslav Kvapil či Petr Kříčka a který si kladl za cíl založení stálé ruskojazyčné scény v Praze.

Bulgakovovo přesvědčení, že nastal správný moment pro přenesení muzejních sbírek do Sovětského svazu, se zjevně týkal v době fungování obrazové galerie při sovětském gymnáziu jen části kolekce, která už byla vyvezena z Prahy: ještě v dubnu roku 1948, tedy čtyři měsíce před vlastním odjezdem do Ruska, totiž Bulgakov jednal s vedením školy a žádal je o převzetí celé sbírky obrazů, kreseb a soch, uložených v této malé verzi bývalého ruského muzea: „Prosím uchovat všechny obrazy, kresby a sochy v obrazové galerii při škole, pověřit někoho z učitelů dohledem nad galerií, ustavit byť i úplně nepatrný rozpočet pro zaopatření galerie a tím převzít starost o celistvost a nedotknutelnost cenné ruské

⁵³⁶ Ibidem, Valentin Bulgakov ředitelce sovětské střední školy Panně Ivanovně Někljudovské, 4. února 1946.

⁵³⁷ Ibidem, Kopie rozpisu nákladů na instalaci muzea při sovětské střední škole, 20. března 1946.

⁵³⁸ LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Doklady: oficiální zprávy V. F. Bulgakova o jeho činnosti ve funkci vedoucího sovětského oddělení I. odboru ministerstva informací ČSR z let 1945–1948, zpráva o činnosti za 1. měsíc od 1. do 30. září 1946.

⁵³⁹ Ibidem, zpráva o činnosti sovětského oddělení I. odboru ministerstva informací za dobu od 15. 6. do 15. 7. 1946.

umělecké sbírky.⁵⁴⁰ Na skutečnosti, že byla celá sbírka 170 uměleckých děl v létě roku 1948 odeslána do Moskvy, se tedy podílela zejména i ta okolnost, že krátce před Bulgakovovým návratem do Ruska byla sovětská střední škola dočasně zavřena,⁵⁴¹ pravděpodobně v souvislosti s jejím administrativním převedením z pravomoci československého ministerstva školství do správy sovětského vyslanectví.

Bulgakov v té době roztřídil materiály určené k vyvezení na celky, které měly být začleněny do sbírek Tretjakovské galerie, etnografického muzea, divadelního a historického muzea. Většina předmětů, které nebyly vybrány pro převoz do SSSR, přešla do správy Komitétu sovětských občanů v Praze. Ačkoli Bulgakov ještě na začátku srpna napsal Arkadiji Fatějevovi, že „všichni dárci mohou být klidní: sbírky našly vhodné umístění ve vlasti,⁵⁴² zůstává zároveň skutečností, že část vyvezených předmětů, z nichž některé buď nebyly přijaty do sbírky žádné ze sbírkotvorných institucí, případně byly později z těchto sbírek odepsány,⁵⁴³ nebyla dosud dohledána.⁵⁴⁴ Bulgakovovi, který spolu s rodinou v srpnu 1948 odjel do Sovětského svazu, bylo umožněno pracovat ještě dalších deset let v Jasné Poljaně v muzeu Lva Tolstého a věnovat se – kromě jeho poválečné rekonstrukce – sepsání rozsáhlých a dosud jen z malé části publikovaných pamětí.⁵⁴⁵

Vyvezení sbírek zbraslavského muzea nepochybně přispělo k vytěsnění celého tématu z místního povědomí. Ruské muzeum bylo přitom mimořádně významné coby jeden

⁵⁴⁰ „Прошу сохранить все картины, рисунки и скульптуру в картинной галерее при школе, поручить кому-либо из преподавателей общее наблюдение за галереей, создать для содержания галереи в порядке хотя бы самый незначительный бюджет и, таким образом, взять на себя заботу о целостности и сохранности ценной русской художественной коллекции.“ (LA PNP, fond Bulgakov Valentin Fjodorovič, Pracovní materiály: Ruské kulturně-historické muzeum – Zbraslav, pracovní materiály k historii a likvidaci muzea z let 1945–1948, korespondence, Valentin Bulgakov vedení sovětské střední školy (kopie dopisu), 17. dubna 1948).

⁵⁴¹ Ibidem, Valentin Bulgakov Arkadiji Fatějevovi, 3. srpna 1948. Bulgakov zde uvádí, že „им [коллекциям – JH] не повезло, п.ч. Советская школа была только что закрыта, так что оказалось необходимым подыскать для картин и скульптур другое помещение.“

⁵⁴² „Все жертвователи могут быть спокойны: коллекции находят принадлежащее им место на родине.“ (Ibidem).

⁵⁴³ Irina Ščeblygina zmiňuje 23 děl, která byla v roce 1967 vyřazena z fondu Ústředního divadelního muzea A. A. Bachrušina. Srov.: Ščeblygina, Irina: Ruské kulturně-historické muzeum v Praze. Dějiny a osud. In: *Zkušenost exilu. Osudy exulantů z území bývalého Ruského impéria v meziválečném Československu*. Ed. Jakub Hauser. Památník národního písemnictví, Praha 2017, s. 177–179, cit. s. 179.

⁵⁴⁴ Seznam nezvěstných děl (z těch, které byly vyvezeny do Sovětského svazu) uvádí: Щеблыгина, Ирина: Художественная коллекция Русского культурно-исторического музея в Праге, s. 501.

⁵⁴⁵ Monumentální paměti Valentina Bulgakova nazvané *Kak prožita žizň* (Jak byl prožit život), čítající okolo šesti tisíc stran, byly dosud publikovány jen z malé části: Булгаков, Валентин: *Как прожита жизнь. Воспоминания последнего секретаря Л. Н. Толстого*. Кучково поле, Москва 2012. Tato edice však obsahuje jen pět oddílů z celkových 24 částí rukopisu, uloženého v Bulgakovových fondech v LA PNP a (větší část) v moskevském Ruském státním archivu literatury a umění.

z nejambicióznějších dobových pokusů o shromáždění dostupných dokladů o činnosti ruské emigrace ve všech jejích centrech a tím o připomenutí ztracené jednoty rozptýlené exilové komunity. Historie zbraslavského muzea je tak i důkazem pozoruhodných a vrstevnatých kontaktů mezi centry emigrace, formování jeho kolekce umožňuje zároveň sledovat, jak se mj. i prostřednictvím výtvarných expozic mohl spoluvytvářet kulturní kánon „zahraničního Ruska“. Ačkoli mělo zbraslavské muzeum široký mezinárodní ohlas zejména díky neúnavné činnosti jeho zakladatele a ředitele Valentina Bulgakova a síti členů-korespondentů, jejichž prostřednictvím shromažďovalo materiály z jiných zemí, hlavní skupinou návštěvníků, na které jeho činnost cílila, byla místní ruská komunita, pro níž mohla expozice plnit funkci místa potvrzujícího kulturní sounáležitost s celou mezinárodní ruskou exilovou komunitou.

Po ukončení činnosti zbraslavského ruského muzea, které vznikalo s víceméně utopickou ambicí stát se co nejkomplexnější expozicí informující o celém „ruském zahraničí“, se – s příchodem Rudé armády – fakticky završil i celý fenomén ruské emigrace v Československu. Z výše popisovaných institucí přežily pojednávané období jen sbírka Karáskovy galerie a soubor státních nákupů, dnes spravovaný Národní galerií. Ostatní sbírky jsou dochované jen částečně v tuzemských a zahraničních kolekcích. Ta část kolekce Ruského kulturně-historického muzea, o kterou neprojevily tehdejší sovětské instituce zájem, se zřejmě nenávratně ztratila, a zcela nejasný zůstává i osud značné části kolekce Slovanského ústavu, jakožto i celého jeho rozsáhlého archivu ruského umění.

Po roce 1948 se zároveň na dlouhá léta dopředu uzavřela možnost zabývat se komplexněji sítí ruských exilových komunit meziválečného období. Několik desetiletí po pádu železné opony tak stojíme při snaze pojmenovat místo Prahy v tomto dění stále před nesnadným úkolem: u řady pozoruhodných výtvarníků, jejichž tvorba by stála za podrobnější výklad, máme k dispozici tak fragmentární materiál, že je jakékoli komplexnější uchopení v podstatě vyloučeno. Tak je například tvorba Nikolaje Rodionova rozptýlena po soukromých sbírkách, které se nepodařilo v rámci práce na tomto textu zmapovat. Naopak od Ivana Kulce existuje – a v Muzeu ukrajinské kultury ve východoslovenském Svidníku je dostupná – zřejmě převážná část jeho výtvarné pozůstalosti, avšak i vlivem Kulcova rozhodnutí setrvat zcela v ústraní a své práce nevystavovat v jeho případě dosud chybějí jakékoli další zdroje informací (jako osobní fond či korespondence), které by umožnily začlenit jeho pozoruhodné dílo do části textu, která se dotýká činnosti Sergeje Maka a jeho pedagogického působení na Ukrajinském studiu výtvarných umění, s nímž je Kulcovo jméno spojené především. S ohledem na zvolenou perspektivu institucionálních rámců zůstal stranou i další výrazný solitér, který po sobě zanechal mimořádně zajímavou výtvarnou pozůstalost, uloženou dnes ve sbírkách několika vilenských a kaunaských institucí: Roman Sirotskij (resp. Romanas Sirotskis, 1905–1981), rusko-litevský výtvarník, jenž se realizoval především na poli knižní a časopisecké ilustrace, své třicetileté období strávené v Československu završil monografickou výstavou v Salonu výtvarné dílo (12. února – 7. března 1948) těsně před tím, než se v létě téhož roku repatrioval do rodného

Kaunasu, odkud ještě po polovině sedmdesátých let neúspěšně usiloval o možnost návratu do Prahy.⁵⁴⁶

U obecně známých autorů, jako je Boris Grigorjev či Filipp Maljavin zase lze hovořit o určitém nedocení významu děl, kterými jsou zastoupeni v místních institucionálních sbírkách. Bližší pozornost, věnovaná v přítomné práci právě těmto autorům, je úměrná především tomu, jak silně rezonovalo jejich dílo v meziválečném období v lokálních kontextech a tomu, jak výrazné místo zaujímal v rámci umělecké scény „ruského zahraničí“. Naopak jiní autoři se objevují v textu v kratších zmínkách na řadě míst: zejména Alexandr Golovin zde vystupuje v různých souvislostech zejména proto, že se účastnil téměř všech výrazných aktivit exilové komunity na poli výtvarného umění – a to včetně výstav neprogramového Svazu ruských výtvarných umělců v ČSR, jehož aktivity tato práce netematizuje.

S ohledem na celkovou soudržnost se text také jen zcela okrajově dotkl jinak nepochybně důležité otázky novodobého pravoslavného ikonopisu, který zaujímal významnou roli v rámci vizuální produkce „ruského zahraničí“, a jen krátkou zmínkou jsou v textu představeni ruští architekti – absolventi ČVUT, kteří na konci roku 1937 začali vydávat ambiciózní periodikum *Russkij zodčij za rubežom* (Ruský architekt v zahraničí). Jiná dílčí témata pak dávají prostor pro další výzkum tématu v logice stávajícího textu: vedle Sergeje Makovského, jehož pražské období nastiňuje třetí kapitola práce, to byl zejména historik umění a výtvarný kritik Nikolaj Artemjevič Jeleněv, který sledoval soudobou výtvarnou scénu a pracoval v meziválečném období na dnes zřejmě nezvěstném rukopisu slovníku ruských výtvarníků. Jeleněva sice na několika místech textu zmiňuje, ale jeho pražská perioda (tj. od dvacátých let až do roku 1946, s výjimkou první poloviny třicátých let, které strávil ve Francii) nebyla dosud podrobněji popsána.⁵⁴⁷ Už určitou odbočkou – jakkoliv

⁵⁴⁶ V Litevském archivu literatury a umění ve Vilniusu se nachází například koncept dopisu Gustavu Husákovi, ve kterém Sirotskij píše: „Vážený Pane Presidente! Moc bych Vás prosil, pomozte mi vrátit se do Československa – Prahy, odkud jsem jako mladý komunista odjel 1948 [...] do Lit.SSR, města Kaunas. [...] na stará kolena moc chci do Prahy, kde chtěl bych udělat personální výstavu a všechnu práci nechat Československu.“ (Litevský archiv literatury a umění, Vilnius, fond 384 – Romanas Sirotskis, složka 104, Roman Sirotskij Gustavu Husákovi, koncept dopisu, 14. srpna 1976). K životním osudům a tvorbě Romanase Sirotskise především: Mikša, Petras Algis: XX amžius: Romanas Sirotskis – Lietuvoje ir Čekijoje. In: *Lietuva ir Čekija. Istorija, kultūra, politika* 5–7. Ed. Petra Algis Mikša. Vilnius 2004, s. 55–108.

⁵⁴⁷ Ve druhé polovině čtyřicátých let žil Jeleněv znovu ve Francii, před tím, než odešel do USA. Dožil ve Vídni. Jediná mně známá studie věnovaná pražskému období N. A. Jeleněva je stručný faktografický přehled O. I. Filatovy: Филатова, О. И.: Музыкальные кладовые спецхрана: Н. А. Еленев – исторические аллюзии. *Научные ведомости (Серия История. Политология. Экономика. Информатика)* 13, 2010, č.

podnětnou – by byl podrobnější popis kritické činnosti Naděždy Filaretovny Melnikové-Papouškové a Nikolaje Jeleněva, zejména pro pražské periodikum *Central'naja Jevropa*.

Z heterogenního kulturního transferu na výtvarné scéně „ruského zahraničí“ jsou do textu zahrnuta ta témata, která mají význam pro obecnější (a proměňující se) představu o umění ruské emigrace v meziválečné Praze. Snažil jsem se přitom vyhnout uplatňování stávajících kulturních hierarchií ve vztahu k otázkám center a periferií, a udržet si kritický odstup od dobových – z převážně většiny konzervativních a někdy přímo reakčních – pozic, které dominovaly reflexi popisovaných jevů. Ačkoli se v celkové struktuře výtvarné produkce „ruského zahraničí“ nabízí pohled na Prahu jako na periferii scény, jejíž epicentrum se nacházelo v Paříži, vstupovaly zde popisované jevy do natolik odlišných místních souvislostí, že si s perspektivou tohoto dění jako odnože ruského zahraničního umění není možné vystačit. I proto se práce místo monografického zájmu o jednotlivé tvůrce a tvůrkyň soustřeďuje ve větší míře na akviziční praxe a strategie diskutovaných institucí a částečně i na politické a společenské kontexty těchto institucí a jejich aktérů.⁵⁴⁸

Souvislostmi naznačenými v prvních dvou kapitolách jsem se snažil především poukázat na význam, jaký může mít sledování procesů spojených s konstituováním výtvarné scény „ruského zahraničí“ a mapování historie česko-ruských výtvarných kontaktů pro porozumění dynamice vztahů, která stála na pozadí utvářejících se institucionálních rámců. Do programů popisovaných institucí a diskuzí nad sestavováním jejich sbírek se v místním prostředí promítaly ideje o potřebě posilování kontaktů založených na příslušnosti ke slovanským národům – a to jednak v přímé návaznosti na novoslovanské hnutí (v případě Františka Táborského), jednak ve vágněji reflektovaných podobách v diskuzích o veřejně přístupných sbírkách orientujících se na tvorbu slovanských umělců (zejména v postojích ministerstva školství a národní osvěty a jeho akvizic umístěovaných do Karáskovy galerie). V rámci diskutovaných projektů na vznik slovanské obrazárny pak výtvarná produkce „ruského zahraničí“ měla sehrát svoji roli v – zdánlivě v této době již spíše atavistickém – navázání na dávný sen o „slovanské Praze“. Proto se ostatně jedním z hlavních ohnisek

1 (72), s. 52–60. Osobní fond Jeleněva se nachází v moskevském RGALI (fond 2275 – Jeleněv Nikolaj Artěmjevič, 1894–1967).

⁵⁴⁸ V širším pohledu by se jako inspirativní mohlo ukázat prizma globálních dějin umění, tj. pohled na popisované jevy jako na oběh objektů v komplexní síti transnacionálních vztahů (srov. Kaufmann, Thomas DaCosta – Dossin, Catherine – Joyeux-Prunel, Béatrice: Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History. In: *Circulations in the Global History of Art*. Eds. Idem. Routledge, London – New York (e-book), 2016, s. 1–21).

kontaktů pro výtvarníky ruského exilu stala příznačně galerie básníka a sběratele Jiřího Karáska ze Lvovic a právě státní nákupy děl ruských umělců, částečně deponované do Karáskovy galerie v Tyršově domě, měly tvořit předstupeň budoucí – avšak nikdy nerealizované – slovanské obrazárny.

Jako opozitní vůči převládajícím tendencím po zachování kontinuity výtvarné produkce v emigraci s předrevoluční kulturní scénou se může svojí proklamovanou snahou o nalezení nového výrazu jevit program skupiny Skythové, jež se představila v Praze v podstatě jen na dvou výstavách v pražském Francouzském institutu na začátku třicátých let. V důsledku sice tvorba Sergeje Maka ani ostatních Skythů nepřinesla radikální vybočení ze stávajících uměleckých proudů, přesto však má v rámci tématu výtvarných aktivit „ruského zahraničí“ neopomenutelný význam: jednak jako ojedinělý pokus malíře Sergeje Maka o uplatnění výtvarné strategie založené na představě domnělé divoké složky ruské identity (a volněji ve vztahu s eurasijskou ideologií), jednak jako platforma, jež propojila řadu Makových žáků z Ukrajinského studia výtvarných umění s předními postavami výtvarné emigrace, a to místními (Grigorij Musatov) i žijícími ve Francii (Boris Grigorjev). Právě nejednoznačnost hranice mezi tuzemským a zahraničním uměním je charakteristická pro řadu jevů spojených s celým tématem: výtvarná produkce „ruského zahraničí“ je tak trochu obojím a víc než co jiného demaskuje neodůvodněnost podobných kategorií.

Práce řady výtvarníků „ruského zahraničí“ každopádně zůstávají v depozitářích tuzemských institucí leckdy jako památky na dění, které jako by se ani neodehrálo: jako tvorba představitelů neexistujících států a zástupců kultur snažících se o zachování určité koherence v heterotopii pobytu v emigraci. Je zřejmé, že různorodá výtvarná produkce ruských autorů působících mimo Rusko nezapadá do stávajících umělecko-historických narativů, pokud se nespokojíme s tím, který tyto autory a autorky „vrací“ do dějin ruského umění. Teprve přerámováním zájmu na konkrétní události a objekty v širších společensko-politických kontextech a při oproštění se od národnostně formulovaných umělecko-historických kánonů lze nejen lépe postihnout dosah fenoménu označovaného jako umění „ruského zahraničí“, ale také porozumět významu Prahy v kulturním transferu mezi centry exilového Ruska a místními scénami.

Seznam zkratk

ANM – Archiv Národního muzea v Praze

GARF – Státní archiv Ruské federace, Moskva

KPR – Kancelář prezidenta republiky, Praha

LA PNP – Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha

MŠANO – Ministerstvo školství a národní osvěty ČSR

MÚA – Masarykův ústav a Archiv Akademie věd, Praha

NA ČR – Národní archiv České republiky, Praha

OUS PNP – Umělecké sbírky Památníku národního písemnictví, Praha

RGALI – Ruský státní archiv literatury a umění, Moskva

SOA – Státní oblastní archiv

Prameny a literatura

Archivy:

Praha

Archiv Ministerstva zahraničních věcí

III. sekce zpravodajská

Archiv Národního muzea

fond Kramář Karel

Archiv Kanceláře prezidenta republiky

fond Kancelář prezidenta republiky

Státní oblastní archiv Praha

fond Velkostatek Zbraslav

Národní archiv České republiky

fond Ministerstvo zahraničních věcí – Ruská pomocná akce, Praha

fond Ministerstvo školství a národní osvěty

fond Ministerstvo vnitra I – stará registratura, Praha

Literární archiv Památníku národního písemnictví

fond Bem Alfred Ljudvigovič

fond Bulgakov Valentin Fjodorovič

fond Karáskova galerie

fond Kubka František

fond Laurin Arne

fond Marten Miloš

fond Pacovský Emil

fond Procházka Arnošt

fond Táborský František (I. a II. část)

fond Zareckij Nikolaj Vasiljevič

Výstřižkový archiv Karáskovy galerie

Masarykův ústav a Archiv Akademie věd České republiky

fond Slovanský ústav

Archiv hl. m. Prahy

Spolkový katastr

Česká Lípa

Státní oblastní archiv Česká Lípa

Pozůstalost N. F. Melnikové-Papouškové

Moskva

Státní archiv Ruské federace

fond R-6784 – Ruské kulturně-historické muzeum

Ruský státní archiv literatury a umění

fond 2226 – Bulgakov Valentin Fjodorovič

Oddělení rukopisů Státní Tret'jakovské galerie

fond 180 – N. S. Gončarova, M. F. Larionov

Vilnius

Litevský archiv literatury a umění

fond 384 – Romanas Sirotkis

Výstavní katalogy (řazeno chronologicky):

Výstava Spolku ruských umělců výtvarných. Товарищество передвижных художественных выставок. Jednota umělců výtvarných v Praze, 1900.

Nikolaj Roerich. XIX. výstava spolku výtvarných umělců Mánes v Praze. SVU Mánes, Praha, leden – únor 1906.

Talaškino. Moderní práce ruského lidu ze školy kněžny Marie Teniševové. Topičův salon, Praha, duben 1909.

XL. výstava S.V.U. Mánes. Mir iskusstva. Sdružení ruských umělců v Petrohradě. SVU Mánes, Praha, březen – duben 1912.

Výstava originálů ruských umělců (Moskva). Topičův salon, Praha, říjen 1920.
Exposition russe d'art ancien et moderne. Edition „Helikon“, Paris 1921.

Výstava ruského umění v barevných reprodukcích „Unie“. Část první (katalog sestavil Fr. Táborský). Zasedací síň České grafické unie a.s. v Praze, 18. prosince 1921 – 6. ledna 1922.

Erste russische Kunstausstellung Berlin 1922. Galerie van Diemen, Berlin, 15. října – prosinec 1922.

The Russian Art Exhibition. Grand Central Palace, New York, 8. března – 20. dubna 1924.

Souborná výstava: 1. Ludvík Vacátko. 2. Ruské umění (Iszelenof – Lagorio). 3. Vzorné barevné tisky. Krasoumná jednota pro Čechy, Praha (Dům umělců – Parlament), 17. prosince 1924 – 4. ledna 1925.

Ukrajinské studium výtvarného umění v Praze. Katalog výstavy. Ukrajinské studio, Praha, 26. října – 9. listopadu 1924.

Makovskij, Sergej: Umění a život Podkarpatské Rusi. Umělecko-průmyslové museum obchodní a živnostenské komory, Praha, 20. březen – 1. květen 1924.

Boris D. Grigorjev. CVII. výstava S. V. U. Mánes za účasti Ruského domova v Praze. Síň Mánesa, Praha, 29. května – 20. června 1926.

Grigorij Musatov. Alšova síň Umělecké besedy v Praze, 22. ledna – 10. února 1927.

XLVI. řádná jarní výstava členské Jednoty umělců výtvarných v Praze se souborem krajináře Romana Havelky k jeho padesátinám a souborem ruského malíře Ivana Bilibina. Obecní dům v Praze, 16. března – 1. května 1927.

CXXXVII. výstava S.V.U. Mánes: členové Towarzystwa artystów polskich „Sztuka“ a jiní pozvaní umělci polští. Obecní dům v Praze, listopad – prosinec 1927.

XLIX. výstava Jednoty umělců výtvarných. Augustin Němejce – Ruští umělci Bogdanov-Bělskij, Korovin, Levi, Maljavin, Řepin, Vinogradov. Obecní dům v Praze, únor – březen 1928.

Katalog выставки современного французского искусства = Catalogue de l'exposition de l'art français contemporain. Издание комитета выставки, Москва 1928.

Exposition d'art russe ancien et moderne. Bruxelles 1928.

Výstava malíře Ivana Pougny-ho. Alšova síň Umělecké besedy, Praha, leden 1929.

I. členská výstava Svazu ruských výtvarných umělců v ČSR. Krasoumná jednota pro Čechy Praha, Dům umělců – Parlament, 27. března – 14. dubna 1929.

LVII. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Oskar Brázda a soubor ruských umělců. Obecní dům v Praze, 12. dubna – 11. května 1930.

II. členská výstava Svazu ruských výtvarných umělců v ČSR. Palác Fénix, Václavské náměstí v Praze, prosinec 1930 – leden 1931.

Katalog výstavy Skupiny slovanských umělců SSU. Francouzský ústav Arnošta Denise v Praze, 18. května – 15. června 1931.

XLII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze. Se souborem několika členů pařížské skupiny „Abstraction Création“. Obecní dům hlavního města Prahy, listopad 1931.

Katalog výstavy obrazů Grigorije Musatova. Alšova síň Umělecké besedy, Praha, 16. ledna – 12. února 1932.

Katalog výstavy Skupiny slovanských umělců v Praze. Výstavní síň Francouzského ústavu Arnošta Denise v Praze, 13. března – 10. dubna 1932.

Výstava ruské ikony, kterou pořádá Archeologický institut N. P. Kondakova. Topičův salon, Praha, 23. dubna – 4. května 1932.

Exposition d'art russe. Galerie La Renaissance, Paris, 2. – 15. června 1932.

XLVII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze. Obecní dům hlavního města Prahy, 2. – 30. října 1932.

Sergěj Mako. Souborná výstava = Serge Mako. Exposition de peinture. Francouzský institut Arnošta Denise v Praze, 12. – 31. března 1933.

Platon Dějev. Státní odborná škola pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí, 1. – 14. července 1933.

Seznam děl souborné výstavy Filipa Maljavina. Myslbek, Praha, říjen – prosinec 1933.

Padesátá jubilejní členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze. Obecní dům hlavního města Prahy, 1934.

Katalog retrospektivní výstavy ruského malířství XVIII. – XX. stol. Clam-Gallasův palác v Praze, 9. března – 31. května 1935.

52. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze. Obecní dům hlavního města Prahy, září 1935.

54. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze. Obecní dům hlavního města Prahy, březen 1936.

Grigorij Musatov. Obrazy a kresby. Alšova síň Umělecké besedy v Praze, 12. listopadu – 2. prosince 1936.

LIX. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze. Obecní dům hlavního města Prahy, březen 1937.

Výstava výtvarných umělkyň Francie v Praze = Exposition des femmes artistes de France a Prague. Obecní dům v Praze, 5. – 31. května 1937.

Členská výstava Výtvarnické družiny. Clam-Gallasův palác v Praze, 2. – 24. října 1937.

V. členská výstava Výtvarnické družiny v Praze se souborem Václava Nedbala. Clam-Gallasův palác v Praze, 27. dubna – 26. 1940.

Grigorij Musatov. Alšova síň Umělecké besedy v Praze, 12. listopadu – 5. prosince 1940.

Nikolaj Rodionov. S. V. Purkyně, 13. září – 12. října 1946.

Soubor kreseb a obrazů ruských malířů. Salon Výtvarné dílo v Praze, 20. února – 16. března 1947.

Иван Кулеца = Ivan Kulec. [s.n.], Prešov, 1980

Grigorij Musatov (1889–1941). Výběr z malířského díla. Galerie hlavního města Prahy, květen – červenec 1983, Galerie hlavního města Prahy, 1983

Denní tisk (řazeno chronologicky):

Kubka, František: Evrasijism. *Venkov* 17, 1922, č. 14, 17. 1., s. 2.

Výstava ukrajinských výtvarníků v Praze. *Národní listy* 64, 1924, č. 294, 24. 10., s. 5.

(jč) = [Josef Čapek]: Výstava obrazů Borise Grigorjeva. *Lidové noviny* 34, 1926, č. 284, 6. 6., s. 7.

(-jč-) = [Josef Čapek]: Pražské výstavy. *Lidové noviny* 35, 1927, č. 48, 28. 1., s. 7.

Čapek, Josef: Soubor prací Ivana Bilibina na výstavě Jednoty umělců výtvarných. *Lidové noviny* 35, 1927, č. 214, 28. 4., s. 7.

Karáskova galerie. *Národní politika* 46, 1928, č. 76, 16. 3., s. 9.

[Kz.]: Ruští umělci v Praze. *Národní politika* 46, 1928, č. 83, 23. 3., s. 9.

Karáskova galerie. *Národní politika* 46, 1928, č. 118, 28. 4., s. 10.

Eine neue Künstlervereinigung in Prag. *Prager Presse* 9, 1929, č. 349, 24. 12., s. 6.

„1920–1931“ ist die Spitzmarke eines Riesengemäldes von Boris Grigorjev, das im Pariser Herbstsalon ausgestellt ist. *Prager Presse* 10, 1930, č. 335, 7. 12., s. 7.

(fk.) = [František Kubka]: Das Bekenntnis der Skythen. Eine Unterredung mit Prof. S. Mako anlässlich der Skythen-Ausstellung in Prag. *Prager Presse* 11, 1931, č. 134, 17. 5., s. 5.

Pečírka, Jaromír: Die Skythen. *Prager Presse* 11, 1931, č. 142, 27. 5., s. 8.

Felix, Adolf: Skythové. *Národní politika* 49, 1931, č. 151, 2. 6., s. 4

Urban, Bohuslav Stanislav: Skify. *Národní listy* 71, 1931, č. 154, 5. 6., s. 4.

(-jč-) = [Josef Čapek]: Výstava mezinárodního uměleckého spolku Skify. *Lidové noviny* 39, 1931, č. 288, 10. 6., s. 9.

[F.K.]: Skythové. *Československá republika* 252, 1931, č. 135, 10. 6., s. 4–5.

(Kb-) = [František Kubka]: Grigoriev und Medzycki werden als Mitglieder der Skythen-Gruppe in Prag ausstellen, *Prager Presse* 11, 1931, č. 278, 14. 10., s. 7.

Praha střediskem slovanských umělců. *Národní listy* 71, 1931, č. 294, 27. 10., s. 3.

„Skythovia“ v Bratislave. *Slovenský deník*, 1932, 20. 1.

(Kb-) = [František Kubka]: Das Antlitz der Skythen. Boris Grigoriev in Prag. *Prager Presse* 12, 1932, 13. 3., s. 6.

Pečírka, Jaromír: Drei Ausstellungen. Die „Skythen“ – M. Mendjizky – V. Sedláček. *Prager Presse* 12, 1932, č. 80, 20. 3., s. 10.

Marek, Josef Richard: Skythové, *Národní listy* 72, 1932, č. 93, 3. 4., s. 10.

[jk.]: Skythové. *Právo lidu*, 1932, č. 80, 3. 4.

Das Slavische Institut an die russischen Künstler. *Prager Presse* 12, 1932, č. 183, 5. 7., s. 5.

[Kk]: Výstavka K. Pjaskovského. *Národní listy* 73, 1933, č. 34, 3. 2., s. 4.

Karásek ze Lvovic, Jiří: Platon Dějev. *Národní listy* 73, 1933, č. 70, 11. 3., s. 3.

(fvm) = Mokřý František Vilém: Malíř Sergěj Mako. *Venkov* 28, 1933, č. 66, 18. 3., s. 6.

Pečírka, Jaromír: Bilder von Sergěj Mako. *Prager Presse* 13, 1933, č. 82, 23. 3., s. 6.

[Kk]: Výstavy v Praze i venku. *Polední list*, 1933, č. 101, 11. 4., s. 2.

(-jč-) = [Josef Čapek]: Souborná výstava děl Filipa Maljavina. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 540, 27. 10., s. 9.

Marek, Josef Richard: Archiv slovanského umění v Praze. *Národní listy* 74, 1934, č. 18, 19. 1., s. 5.

Marek, Josef Richard: Archiv slovanského umění. *Národní listy* 74, 1934, č. 25, 26. 1., s. 1–2.

Urban, Bohumil Stanislav: Nikolaj Rodionov. *Národní listy* 74, 1934, č. 33, 3. 2., s. 5.

Marek, Josef Richard: Slovanské umění a Karáskova galerie. *Národní listy* 74, 1934, č. 34, 4. 2., s. 5.

(-jč-) = [Josef Čapek]: Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII – XX. století. *Lidové noviny* 43, 1935, č. 133, 14. 3., s. 9.

Karásek ze Lvovic, Jiří: Slovanská galerie a Ruské kulturně-historické muzeum v Praze. *Nedělní list*, 1935, č. 90, 31. 3., s. 8.

Karásek ze Lvovic, Jiří: Prvé desetiletí Karáskovy galerie. *Národní listy* 75, 1935, č. 136, 17. 5., s. 5.

Karásek ze Lvovic, Jiří: Karáskova galerie opět otevřena. *Národní listy* 76, 1936, č. 201, 24. 7., s. 4.

Savinov, Sergej: Nikolaj Roerich malíř, učenec a spisovatel. *Národní listy* 78, 1938, č. 186, 9. 7., s. 5.

[S.J.S.]: N. K. Roerich a jeho díla ve Zbraslavském museu. *Venkov* 33, 1938, 9. 7., s. 8.

[N.]: У художника Малявина. *Пуль*, 1922, č. 587, 2. 11., s. 5.

Бельговский, Константин: Выставка сокровищ русского искусства в Праге. *Сегодня* 17, 1935, č. 76, 18. 3.

Бельговский, Константин: Новые картины в Русском культурно-историческом музее в Збраслав. *Сегодня* 20, 1938, č. 171, s. 8.

Články a studie v časopisech, sbornících a kolektivních publikacích (řazeno abecedně):

Benois, Alexandr: Pohled na ruské malířství. *Naše doba* 2, 1894–1895, s. 289–302, 408–422.

Benois, Alexandr: Současné umění ruské. *Volné směry* 5, 1901, č. 8, s. 198–210.

Bowlt, John E.: Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration. *Art Journal* 41, 1981, č. 3, s. 215–221 [on-line: <http://www.jstor.org/stable/776562>, cit. 6. 5. 2019].

Bowlt, John E.: Two Russian Maecenases. Savva Mamontov and Princess Tenisheva. *Apollo. International Magazine of Arts*, 1973, December, s. 444–453.

Bubeníková, Miluša: „Чешско-русская Еднота“ в собраниях пражских архивов. In: Ed. Eadem: *Rusko v české historiografii: sborník Pražské skupiny historiků ruských dějin = Russia in Czech historiography: studies published by the Prague Group of Russian History specialists*, Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2002, s. 375–396.

Buchloch, Benjamin H. D.: Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. *October* 16, 1981, Spring, s. 39–68 [on-line: <https://www.jstor.org/stable/778374>, cit. 6. 5. 2019].

(c.) = [Cassius]: Poučení z výstavy ruského umění. *Dílo* 26, 1935, s. 120–122, 136–140.

Cross, Anthony: Exhibiting Russia: The Two London Russian Exhibitions of 1917 and 1935. *Slavonica* 16, 2010, č. 1, s. 29–39.

Dějev, Platon: Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII. – XX. soletí. *Umělecká revue Veraikon, Edice grafická* 21, 1935, č. 2–3, s. 35.

Dmitrieva, Marina: Skythen, Amazonen und Futuristen. Der Steppendiskurs der 1910–1920er Jahre und seine heutigen Implikationen. *Behemoth. A Journal on Civilisation* 2009, č. 2, s. 45–62.

Galeeva, Tamara – Kostina, Daria: Russian Emigre Artists Boris Grigoriev and Grigory Musatov and 1920s-1930s Prague: Between „Russian Exoticism“ and Western Modernism. *Centropa* 13, 2013, September, s. 227–240.

Gladký, Sergej: Cesty ruského umění = La Trajectoire de l'art Russe. *Umění Slovanů* 2, 1925, č. 4, s. 3–8, 13–18.

Halperin, Charles J.: Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism. *Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte* 36, 1985, s. 55–194.

Hauser, Jakub: „Co kde mezi ruskou emigrací zůstalo krásného, to vše sem pietně sneseno.“ Výtvarná sbírka Ruského kulturně-historického muzea. *Umění* 67, 2019, č. 1–2, s. 26–46.

Hauser, Jakub: Exiled Russian and Ukrainian Artists in Prague during the Interwar Period. *Experiment. A Journal of Russian Culture*, 2017, č. 1, s. 127–141.

Hauser, Jakub: „Jsme Skythové – jsme Asiaté my...“ Eurasijství a umění meziválečné emigrace ze Sovětského svazu. Sergej Mako a skupina Skify. *Umění* 57, 2009, č. 2, s. 172–184.

Hauser, Jakub: Steppe-ing into Prague's shoes: Russian and Ukrainian exile artists in search of their nomadic identity in Prague during the interwar period. *Centropa* 13, 2013, September, s. 212–226.

Hauser, Jakub: Výtvarníci ruské a ukrajinské meziválečné emigrace a slovanská galerie Jiřího Karáska ze Lvovic. *Umění* 63, 2015, č. 4, s. 307–322.

Hnídková, Vendula: Umění, identita a reprezentace. Bartoňové z Dobenína. *Umění* 60, 2012, č. 2, s. 127–144.

Hůla, Břetislav: Ruský malíř emigrant. K zahájení výstavy kreseb G. Musatova v KJ. *Panorama* 9, 1931–1932, s. 23–25.

Ivan Jakovlevič Bilibin. *Dílo* 19, 1925–1926, č. 8, s. 62–63.

Izdebský, Vladimír: Ruské umění = L'Art Russe, *Umění Slovanů* 2, 1925, č. 4, s. 11–12, 19–20.

Jakobson, Roman: Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik. *Slavische Rundschau* 1, 1929, s. 629–646 (přetištěno v: Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Ed. Elmar Holenstein. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992).

Jančárková, Julie: Nikolaj Okunev und die „Erste historische Ausstellung russischer Malerei und Plastik (18.–20. Jh.)“ in Prag. In: *Die russische Diaspora in Europa im 20. Jahrhundert: Religiöses und kulturelles Leben*. Eds. Adelbert J. M. Davids, Fedor B. Poljakov. Peter Lang, Frankfurt am Main 2008, s. 215–234.

Jančárková, Julie: Ruská kněžna M. K. Těniševová – život a dílo v emigraci. In: *Ženy umělkyně na přelomu 19. a 20. století. Sborník příspěvků z mezinárodní konference ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy ve dnech 11. a 12. října 2005*. Ed. Marcela Šášinková. Středočeské muzeum, Roztoky u Prahy 2005, s. 297–304.

Jiráček, Antonín: Praha slovanskou Mekkou. *Naše doba* 26, 1918–1919, č. 4, s. 246–251.

Jiránek, Miloš: Výstava Spolku ruských umělců výtvarných v novoměstských sálech „U Štajgrů“. *Volné směry* 4, 1900, č. 4, s. 150–154.

- Karásek ze Lvovic, Jiří: Alexander Sergejevič Golovin. *Hovory Šfinx* 5, 1929, s. 85–86.
- Karásek ze Lvovic, Jiří: Alexandr Sergějevič Golovin, *Jas* 3, 1929, č. 47, s. 4–5.
- Karásek ze Lvovic, Jiří: Evgenij Kalabin. *Jas* 8, 1934, č. 14, s. 10.
- Karásek ze Lvovic, Jiří: K organizaci pražských galerií. *Dílo* 25, 1935, s. 111–120.
- Karásek ze Lvovic, Jiří: Platon Dějev. *Jas* 5, 1931, č. 46, s. 7–8.
- Karásek ze Lvovic, Jiří: Poměr básnické tvorby k výtvarnému umění. *Dílo* 23, 1931, s. 197–203.
- Karásek ze Lvovic, Jiří: Vznik Karáskovy galerie v Tyršově domě. *Knihomol. Měsíčník bibliofilský a sběratelský* 6, 1926, s. 15–17.
- Karáskova galerie v Tyršově domě. *Výtvarné snahy* 20, 1928–1929, č. 9–10, s. 191.
- Kostina, Daria: Reflections and Interpretations of Photography and Poster Design in Grigory Musatov's Paintings in the late 1920s and early 1930s. *Umění* 65, 2017, č. 2, s. 140–149.
- Kozicharow, Nicola: Filipp Maliavin in Emigration: Artistic Strategy and the Afterlife of Secessionism. *Art History* 42, 2019, č. 2, s. 304–330.
- Kšicová, Danuše: Nástěnné malby Ivana Jakovleviče Bilibina v Praze. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity – Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 19–20, 1975–1976, s. 65–80.
- Kšicová, Danuše: Účast Fr. Táboorského v novoslovanském hnutí. *Slavia* 34, 1965, č. 3, s. 377–401.
- Kubka, František: Obrat k Východu. Slavjanofilské motivy v současné ruské filosofii a literatuře. *Slovanský přehled* 17, 1925, s. 183–192.
- Kubka, František: Vsevolod Ivanov neboli příchod Evrasie. *Přítomnost* 9, 1932, č. 44, s. 695–696.
- Lahoda, Vojtěch: Ani barbar ani mistr: Emil Filla a skytské umění. In: *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*. Eds. Bekt Bukovinská, Lubomír Konečný. Artefactum, Praha 2003, s. 243–258.
- Lovino, Francesco: Constructing the Past through the Present: The Eurasian View of Byzantium in the Pages of Seminarium Kondakovianum. In: *Trends and Turning Points. Constructing the Late Antique and Byzantine World*. Eds. Matthew Kinloch, Alex MacFarlane. Brill, Leiden – Boston 2019, s. 14–28.
- Mach, Jaromír: Ruské kulturní a historické muzeum v Praze. In: *Z dějin visegrádského prostoru. Richardu Pražákovi k pětasedmdesátinám*. Eds. Vladimír Goněc, Radomír Vlček. Masarykova univerzita v Brně, Brno 2006, s. 208–223.
- Mako, Sergej: Úvaha o vyučovací metodě a umělecké výchově. In: *VI. Mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze. Předkongresová zpráva*. Výbor VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění, Praha 1928, s. 161–164.
- Marek, Josef Richard: Karáskova galerie. *Pestrý týden* 10, 1935, č. 20, s. 21.

Marten, Miloš: Nikolaj Konstantinovič Roerich. *Dílo* 4, 1906, č. 1, s. 25–52.

Martincová, Radka: *Bartoňové z Dobenína. Národní identita v zrcadle společenských proměn* (diplomová práce), Katedra mezinárodních vztahů a evropských studií, Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2010.

Melniková-Papoušková, Naděžda: Boris Grigorjev (Téměř interview). *Rozpravy Aventina* 7, 1931–1932, s. 218–219.

Mikša, Petras Algis: XX amžius: Romanas Sirotskis – Lietuvoje ir Čekijoje. In: *Lietuva ir Čekija. Istorija, kultūra, politika* 5–7. Ed. Petra Algis Mikša. Vilnius 2004, s. 55–108.

Mudrak, Myroslava: The Ukrainian Studio of Plastic Arts in Prague and the Art of Jan Kulec. *Art Journal* 49, 1990, č. 1, s. 36–43.

Mudrak, Myroslava: On the Liminality of Being and Belonging: The Ukrainian Studio of Plastic Art (1923–1952) – A National Culture on Foreign Territory. *Centropa* 13, 2013, September, s. 258–268.

[N.N.O., red.]: Výstava ruského malířství v Praze. *Umění* 8, 1934–1935, s. 416–420.

Pečírka, Jaromír: Výstavy. *Rozpravy Aventina* 6, 1931, č. 36, s. 431.

Pečírka, Jaromír: Výstavy. *Rozpravy Aventina* 9, 1933, č. 6, s. 57.

Pícha, Vojtěch: Stát v křesťansko-anarchistické ideologii tolstovce Valentina Bulgakova. Dějiny jednoho pacifismu. *Slovanský přehled* 103, 2017, č. 2, s. 319–342.

Pustošení Ermitáže. *Umění* 7, 1933–1934, č. 1, s. 55–56.

Riasanovsky, Nicholas V.: The Emergence of Eurasianism. *California Slavic Studies* 4, 1967, s. 39–72.

Savický, Nikolaj: O některých méně známých pramenech Tezí Pražského lingvistického kroužku. *Slovo a slovesnost* 52, 1991, s. 196–198.

Slavík, Jan: Ruské kulturně-historické muzeum. *Slovanský přehled* 27, 1935, č. 8, s. 183–184.

Struve, Michail: Ruští umělci v Paříži = Les Artistes Russes à Paris, *Umění Slovanů* = Искуство славян = *L'Art Slave* 2, 1925, č. 5, s. 3 – 8, 9–16.

Šalda, František Xaver: Nikolaj Konstantinovič Roerich. Kritická glosa k jeho výstavě. *Volné směry* 10, 1906, č. 1, s. 83–86.

Šíma, Ladislav: Výstava Sdružení „Mir Iskusstva“. *Umělecký měsíčník* 1, 2012, č. 7, s. 209–210.

Šumavan, Viktor: Ivan Jakovlevič Bilibin. *Dílo* 20, 1927–1928, s. 4–6.

(T.) = [František Táborský]: Literatura. „Mir iskusstva“ (Svět umění). *Volné směry* 6, 1902, č. 7, s. 181–182.

Táborský, František: Dotknut géniem... Život a snahy ruského malíře. *Naše doba* 3, 1895–1896, s. 673–684, 791–807, 898–914, 996–1010.

Táborský, František: Galerie Tret'jakovská. Příspěvek k poznání uměleckých snah na Rusi. *Volné směry* 3, 1899, č. 1–6, s. 25–30, 67–72, 147–158, 269–277, 345–355.

Táborský, František: List z Petrohradu. Umělecké časopisy ruské. *Naše doba* 17, 1909–1910, č. 6, s. 460–464, č. 7, s. 530–537, č. 8, s. 612–619.

Táborský, František: Maljavinova výstava v Praze. *Umění* 7, 1934, č. 2–3, s. 119–121.

Táborský, František: Slovo o ruském malířství do Repina. *Volné směry* 5, 1901, č. 7, s. 174–184.

Teige, Karel: Malířské dílo Rudolfa Kremličky = Тейге Карел: Творчество Р. Кремлички. *Искусство славян* 1, 1923, č. 1, s. 20–27.

Vlnas, Vít: Slovanská galerie a černožlutá Obrazárna. In: *Český lev a rakouský orel v 19. století / Böhmischer Löwe und österreichische Adler im 19. Jahrhundert*. Eds. Zdeněk Hojda, Roman Prahel. KLP – Koniasch Latin Press, Praha 1996, s. 183–188

Žákavec, František: Slovanský program výtvarný. *Volné směry* 20, 1920, s. 55–86.

Авдюшева–Лекомт, Надежда: О выставке русского искусства в Брюсселе 1928 года. *Известия Уральского государственного университета. Серия первая: Проблемы образования, науки и культуры*. Екатеринбург 2007, č. 52, s. 241–261.

Баканова, Ирина: К реконструкции биографии художника А. С. Головина: новые архивные материалы. *Вестник РГГУ, Серия Культурология. Искусствоведение. Музеология*, 7 (108), 2013, 140–149.

Барт, Виктор: Существует-ли русская живопись? *Удар* 1, č. 1, 1922, nestr.

Булгаков, Валентин: Русский культурно-исторический музей (1934–1939). *Ариаварта* 3, 1999, s. 149–198.

Бунин, Иван: *Миссия русской эмиграции* (1924) [on-line: <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/missiya-emigracii.htm>, cit. 6. 5. 2019].

Грабарь, Игорь: Искусство русской эмиграции. *Русской современник* (Ленинград – Москва), 1924, č. 3, s. 238–247.

Досталь, Марина – Аксенова, Елена: Русской свободный университет (Русская ученная академия) в годы второй мировой войны. *Rossica* 3–4, 1998–1999, č. 2, s. 85–102.

Еленев, Николай: По выставкам. *Центральная Европа* 8, 1935, č. 3, s. 167–172.

Журавлева, Лариса: К. М. Тенишева и Мир искусства. *Искусство*, 1990, č. 2, s. 71–74.

Журавлева, Лариса: Тенишевские эмали. *Творчество*, 1989, č. 2, s. 17–19.

Климов, Г., Юниверг, Л.: СССР на Парижской выставке 1925 года. По архивным и печатным материалам 20-х годов. *Панорама искусств* 5, 1982, s. 66–87.

Костина, Дарья: „Подслушанный голос усмешливой мечты“: неопрIMITивизм в живописи Григория Мусатова 1920-х гг. *Известия Уральского Федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки*, 2015, № 4, с. 33–46.

Кубка, Франтишек: Письмо из Праги. *Числа* 5, 1933, № 7–8, с. 256.

Лада-Якушевич, Леонид: Эмиграция и церковное строительство. *Русский зодчий за рубежом* 2, 1939, № 15–16, с. 29–30.

Львов, Леллий: Малое и большое Талашкино. К десятилетию кончины его создательницы кн. М. Тенишевой. *Иллюстрированная Россия* 15, 1938, № 40, с. 12–14.

Маковский, Сергей: „Мир искусства“ за рубежом = Makovskij, Sergej: „Mir iskusstva“ na cizi pùdě. *Искусство славян* 1, 1923, № 1, с. 7–19.

Маяковский, Владимир: Семидневный смотр французской живописи (1923). In: Idem: *Полное собрание сочинений в 13 т., Том 4: Стихотворения 1922 года, поэмы, агитлублики и очерки 1922—1923 годов*. Eds. В. А. Арутчева и З. С. Паперный. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1955—1961 (1957), с. 233–253, cit. s. 250 [on-line: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms4/ms4-233-.htm>, cit. 5. 2. 2020].

Мелникова-Папоушкова, Надежда: По пражским выставкам. *Центральная Европа* 5, 1932, № 4, с. 235–237.

Муромцева, Людмила: В. Ф. Булгаков и Русский культурно-исторический музей в Праге. *Россия и современный мир*, 2010, № 3, с. 182–194.

Мы живем и творим для будущего. Из переписки В. Ф. Булгакова и Н. К. Рерича. *Ариаварта* 3, 1999, с. 220–252.

Поплавский, Борис: Молодая русская живопись в Париже. *Числа* 1, 1930, № 1, с. 192–196.

Поплавский, Борис: О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. *Числа* 1, № 2–3, 1930, с. 308–311.

Сёмина, Майя: Филипп Малявин на выставочных площадках Югославии и Чехословакии. *Золотая палитра* 17, 2018, № 1, с. 64–78.

Терешкович, Константин: Группа Мир Искусства в Осеннем Салоне, *Удар* 1, 1922, № 1, nestr.

Филатова, О. И.: Музыкальные кладовые спецхрана: Н. А. Еленев – исторические аллюзии. *Научные ведомости (Серия История. Политология. Экономика. Информатика)* 13, 2010, № 1 (72), с. 52–60

Щеблыгина, Ирина: Русский культурно-исторический музей в Праге в письмах и документах (1934–1944). Из собрания ГАРФ. *Вестник Московского университета, Сер. 8 – История*, 2006, № 6, с. 41–79.

Янчаркова, Юлия: Н. Л. Окунев. Архив и галерея славянского искусства. In: *Российские ученые-гуманитарии в межвоенной Чехословакии: сборник статей*. Ed. Марина Досталь. Институт славяноведения РАН, Москва 2008, с. 140–147.

Янчаркова, Юлия: Художник сам себе закон, *Новый журнал* (Нью-Йорк), 2001, № 224, с. 198–208.

Knihy (řazeno abecedně):

Affron, Matthew – Antliff, Mark: *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997.

Andreyev, Nikolay: *A Moth on the Fence. Memoirs of Russia, Estonia, Czechoslovakia and Western Europe*. Hodgson Press, Kingston-upon-Thames 2009.

Benois, Alexandr: *Ruská škola malířská*. Jan Štenc, Praha 1921.

Berlin – Moskau / Москва – Берлин 1900–1950. Eds. Irina Antonowa, Jörn Merkert. Prestel, München – New York 1995.

Bidlo, Jaroslav (et al.): *Slovanstvo. Obraz jeho minulosti a přítomnosti*. J. Laichter, Praha 1912.

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York 2001.

Brummer, Alexandr: *Slovanství a slovanská tradice v meziválečném Československu 1918–1938* (disertační práce). Historický ústav, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2012.

Brůhová, Klára: *Praha nepostavená. Vltavské břehy jako urbanistické téma moderní metropole*. Česká technika – nakladatelství ČVUT, Praha 2017.

Bystrov, Vladimír: *Z Prahy do Gulagu, aneb Překáželi*. Bystrov a synové, Praha 1999.

Cavanaugh, Jan: *Out Looking in. Early Modern Polish Art 1890–1918*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2000.

Cesty rozvoje a vzájemné vztahy ruského a československého umění. Ed. Dušan Konečný. Academia, Praha 1974.

Circulations in the Global History of Art. Eds. Kaufmann, Thomas DaCosta – Dossin, Catherine – Joyeux-Prunel, Béatrice. Routledge, London – New York (e-book), 2016.

Československo Sovětskému svazu k 20. výročí. Eds. Zdeněk Nejedlý, Jan Gallas, Hubert Ripka. Společnost pro kulturní a hospodářské styky s SSSR, Praha 1937.

Dandová, Marta – Zahradníková, Marta – Dačeva, Rumjana: *Ruská a ukrajinská meziválečná emigrace ve fondech Památníku národního písemnictví*. Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha 1999.

Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2). Eds. Vojtěch Lahoda, Mahulena Nešlehová, Marie Platovská (et al.). Academia, Praha 1998.

Der grosse Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. Ed. Karl Schlögel. Verlag C. H. Beck, München 1994.

Dmitro Antonovyč a ukrajinská uměnověda. Ed. Dagmar Petišková. Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, Praha 2009.

Dokumenty k dějinám ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice (1918–1939) = Документы к истории русской и украинской эмиграции в Чехословацкой республике (1918–1939). Eds. Zdeněk Sládek, Ljubov Běloševská a kol. Slovanský ústav AV ČR – EUROSLAVICA, Praha 1998.

Emigrace z Ruska v meziválečném Československu. Prameny v českých, moravských a slezských archivech. Eds. Václav Podaný, Hana Barvíková. Archiv Akademie věd České republiky, Praha 2000.

Foletti, Ivan: *From Byzantium to Holy Russia. Nikodim Kondakov (1844–1925) and the Invention of the Icon.* Viella, Roma 2017.

Grigorieff, Boris: *Visages de Russie.* Texte par Louis Réau, André Levinson, André Antoine et Clare Sheridan. [s.n.], Paris 1923.

Grigoriev, Boris: *Boui Boui au bord de la mer.* Petropolis, Berlin 1924.

Hauner, Milan: *What is Asia to us? Russia's Asian Heartland Yesterday and Today.* U. Hyman, Boston 1990.

Hnilica, Jiří: *Francouzský institut v Praze 1920–1951. Mezi vzděláním a propagandou.* Karolinum, Praha 2009.

Hultsch, Anne: *Ein Russe in der Tschechoslowakei. Leben und Werk des Publizisten Valerij S. Vilinskij (1901–1955).* Böhlau, Köln 2011.

Chinyaeva, Elena: *Russians outside Russia. The Émigré Community in Czechoslovakia 1918–1938.* R. Oldenbourg Verlag, München 2001.

Chodasevič, Vladislav: *Těžká lyra.* Eds. Petr Borkovec a Miluše Zadražilová. Opus, Česká Skalice 2003.

Jahovsky, Anatole: *Grigorij Musatov. Anti-surrealismus.* František Richter, Praha 1931.

Jančárková, Julie: *Ruská malba, kresba a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě.* Arbor vitae, Řevnice — Galerie výtvarného umění v Náchodě, Náchod — Slovanský ústav AV ČR, v. v. i., Praha 2015.

Johnston, Robert H.: *New Mecca, New Babylon: Paris and the Russian Exiles, 1920–1945.* McGill-Queen's University Press, Montreal 1988.

Karásek ze Lvovic, Jiří: *Platon Dějev.* [s.n.], Praha 1936.

Klímová, Barbora: *Grigorij Musatov* (rigorózní práce), Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, 2007.

Kolenovská, Daniela – Plavec Michal: *Běloruská emigrace v meziválečném Československu. Studie a dokumenty: sociopolitický aspekt.* Univerzita Karlova – Karolinum, Praha 2017.

Kopřivová, Anastazie: *Ruská, ukrajinská a běloruská emigrace v Praze: adresář.* Národní knihovna ČR, Praha 1995 (2. vydání 1999).

Kopřivová, Anastazie: *Ruští emigranti ve Všenorech, Mokropsech a Černošicích (20. a 30. léta XX. století).* Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2003.

Kopřivová, Anastazie: *Střediska ruského emigrantského života v Praze (1921–1952).* Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2001.

Kotkavaara, Kari: *Progeny of the Icon. Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image*. Åbo Akademis Förlag – Åbo Akademi University Press, Åbo 1999.

Kosatík, Pavel: *Sám proti zlu. Život Přemysla Pittra (1895–1976)*. Paseka, Praha – Litomyšl 2009.

Kozicharow, Nicola: *Dmitrii Stelletsii and Filipp Maliavin in Emigration: Dreaming of Russia and Resisting Change* (disertační práce), Pembroke College, Department of History of Art, University of Cambridge 2015.

Krepelka, Eva: *Daten und Fakten zu Leben und Werk von Nadežda Meľniková-Papoušková (1891–1978)* (diplomová práce), Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, Wien 2000.

Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice = Хроника культурной, научной и общественной жизни русской эмиграции в Чехословацкой республике I. (1919–1929). Eds. Ljubov Běloševská a kol. Slovanský ústav AV ČR, Praha 2000.

Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice = Хроника культурной, научной и общественной жизни русской эмиграции в Чехословацкой республике II. (1930–1939). Eds. Ljubov Běloševská a kol. Slovanský ústav AV ČR, Praha 2001.

Kšicová, Danuše: *Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely*. Masarykova univerzita, Brno 2007.

Kšicová, Danuše: *Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského: z dějin česko-ruských vztahů*. Univerzita J. E. Purkyně, Brno 1979 [on-line: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/103608>], cit. 6. 2. 2020].

Kubka, František: *Básníci revolučního Ruska*. Ot. Štorch-Marien, Praha 1924.

Livak, Leonid: *How it was done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*. The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 2003.

Livak, Leonid: *Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France. A Bibliographical Essay*. McGill-Queen's University Press, Montreal 2010.

Loyalties, Solidarities and Identities in Russian Society, History and Culture. Eds. Philip Ross Bullock, Andy Byford, Claudio Nun-Ingerflom (et al.). School of Slavonic and East European Studies UCL London, London 2013.

Mágr, Antonín Stanislav: *Kulturní slavica v Prager Presse*. [s.n.], Praha 1945.

Makovskij, Sergej: *Siluety ruských umělců*. Unie, Praha 1922.

Marten-Finnis, Susanne: *Der Feuervogel als Kunstzeitschrift. Žar ptica. Russische Bildwelten in Berlin 1921–1926*. Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 2012.

Masaryk, Tomáš Garrigue: *Korespondence: T. G. Masaryk – Slované. 2. svazek: Rusové a Ukrajinci*. Masarykův ústav a Archiv AV ČR, v.v.i., Praha 2016.

Michalčev, Dimitrij – Murko, Matija – Szykowski, Marjan (et al.): *O slovanském sjednocení*. Nákladem „Polit. klubu omladinářů-devadesátníků“, Praha 1926.

Mjør, Kåre Johan: *Reformulating Russia. The Cultural and Intellectual Historiography of Russian First-Wave Émigré Writers*, Brill, Leiden – Boston 2011.

Moderní galerie tenkrát 1902–1942. Eds. Roman Musil (et al.). Národní galerie v Praze, Praha 1992.

Murko, Matyáš [Matija]: *Paměti*. Fr. Borový, Praha 1949.

Mušinka, Mikuláš: *Muzeum osvobozenéckého boje Ukrajiny v Praze a osudy jeho fondů = Музей визвольної боротьби України в Празі та доля його фондів*. Ukrajinská iniciativa v České republice, Praha 2005.

Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. H & H, Jinočany 1998.

Promised Lands, Transformed Neighbourhoods and Other Spaces: Migration and the Art of Display, 1920–1950 = Länder der Verheißung, verpflanzte Nachbarschaften und andere Räume: Migration und die Kunst ihrer Darstellung, 1920–1950. Eds. Susanne Marten-Finnis, Malgorzata A. Maksymiak, Michael Nagel. Edition lumière, Bremen 2016.

Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918–1945. Sv. 1 – 4. Eds. Václav Veber a kol. autorů. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1994 a 1996.

Russia between East and West: Scholarly debates on Euroasianism. Ed. Dmitry Shlapentokh. Brill, Leiden – Boston 2007.

Russian, Ukrainian and Belorussian Emigration between the World Wars in Czechoslovakia. Results and Perspectives of Contemporary Research. Holdings of the Slavonic Library and Prague Archives = Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами: результаты и перспективы исследований: фонды Славянской библиотеки и пражских архивов. Eds. Marija Magidová, Mária Nachajová, Ene Päts (et al.). Národní knihovna ČR, Praha 1995.

Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts. Eds. Rosalind P. Blakesley, Susan E. Reid. Northern Illinois University Press – DeKalb, Illinois 2017.

Savickij, Petr: *Šestina světa. Rusko jako zeměpisný a historický celek*. Melantrich, Praha 1933.

Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic = Dream of the empire of beauty. The collection of Jiří Karásek of Lvovice. Obecní dům – Tigris, Praha 2001.

Schlögel, Karl: *Das Russische Berlin: Ostbahnhof Europas*. Carl Hanser Verlag, München 2007.

„Slavme slavně slávu Slávův slavných“. *Slovanství a česká kultura 19. století. Sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k problematice 19. století (Plzeň, 24. – 26. února 2005)*. Eds. Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Pahl. KLP – Koniasch Latin Press, Praha 2006.

Slobin, Greta N.: *Russians Abroad. Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919–1939)*. Academic Studies Press, Boston 2013.

Stanovy Slovanského ústavu v Praze. Slovanský ústav, Praha 1934.

Stites, Richard: *Revolutionary Dreams. Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford University Press, New York – Oxford 1991.

SV 34 – Sborník výtvarného umění. Sdružení výtvarníků v Praze, Praha 1934.

Šámal, Jindřich – Stará, Dagmar: *Repin a Praha. Příspěvek ke kronice česko-ruských styků ve výtvarnictví na přelomu století*. Nakl. čs. výtvarných umělců, Praha 1956.

Šamurinovi, J. a Z.: *Ruské malířství. Tretjakovská gallerie, Rumjancevské museum*. Nákladem Mladých Proudů, Praha 1922.

Táborský, František: *Čtyři kapitoly o slovanském umění výtvarném*. [nákladem vlastním], Praha 1911.

Táborský, František: *Ruské umění: několik kapitol. Díl 1, Část 1*. Jan Štenc, Praha 1921.

Tejchmanová, Světlana: *Rusko v Československu (Bílá emigrace v ČSR 1917–1939)*. H&H, Jinočany 1993.

Tož to kupte! TGM a sbírka umění pro Pražský hrad. Eds. Markéta Ježková, Jitka Šosová. Správa Pražského hradu, Praha 2018.

Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80. výročí založení Ukrajinského studia výtvarných umění v Praze (sborník příspěvků z mezinárodní konference pořádané Slovanskou knihovnou 12. – 14. listopadu 2003 v Praze). Ed. Petišková Dagmar. Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2005.

Umanskij, Konstantin: *Neue Kunst in Russland 1914–1919*. Gustav Kiepenheuser, Postdam 1920.

Vacek, Jiří – Babka, Lukáš: *Hlasy vyhnaných. Periodický tisk emigrace ze sovětského Ruska (1918–1945)*. Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, Praha 2009.

Vilinskij, Valerij: *Rus se dívá na Č.S.R.* Václav Petr, Praha 1931.

Voráček, Emil: *Eurasijství v ruském politickém myšlení. Osudy jednoho z porevolučních ideových směrů ruské meziválečné emigrace*. Set out, Praha 2004.

Zavorotna, Nadia: *Scholars in Exile. The Ukrainian Intellectual World in Interwar Czechoslovakia*. University of Totonto Press, Toronto – Buffalo – London, 2020.

Zkušenost exilu. Osudy exulantů z území bývalého Ruského impéria v meziválečném Československu. Ed. Jakub Hauser. Památník národního písemnictví, Praha 2017.

Александр Бенуа размышляет... Eds. В. И. Ракитин, И. И. Березина. Советский художник, Москва 1968.

Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский: переписка (1903–1957). Ed. И. И. Выдрин. Сад искусств, Санкт-Петербург 2003.

Анненков, Юрий: *Дневник моих встреч: цикл трагедий = People and Portraits: a tragic cycle*. Международное литературное содружество, New York 1966.

Антонович, Дмитро: *Група пражської студії = Les artistes du Studio de Prague*. Український громадський видавничий фонд, Прага 1925.

Архитектурное наследие русского зарубежья. Ed. Светлана Легошкова. Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2008

Бенуа, Александр: *Русская школа живописи*. Тов. Р. Голике и А. Вильборг, Санкт-Петербург 1904.

Бенуа, Александр: *Художественные письма 1930–1936: газета „Последние новости“ Париж*. Ed. И. П. Хабаров. Галарт, Москва 1997.

Бенуа, Александр: *История русской живописи в XIX веке*. Издательство „Республика“, Москва 1999.

Булгаков, Валентин: *Встречи с художниками*. Художник РСФСР, Ленинград 1969.

Булгаков, Валентин: *Как прожита жизнь. Воспоминания последнего секретаря Л. Н. Толстого*. Кучково поле, Москва 2012.

Булгаков, Валентин: *По тюрьмах и лагерях. В царстве свастики (1958)* [on-line: http://az.lib.ru/b/bulgakow_w_f/text_0110.shtml, cit. 1. 3. 2019].

Булгаков, Валентин – Юсупов, Алексей: *Русское искусство за рубежом*. Русский культурно-исторический музей, Прага – Рига 1939.

В поисках лучшей доли. Российская эмиграция в странах центральной и юго-восточной Европы. Вторая половина XIX – первая половина XX в. Eds. Т. А. Покивайлова, В. И. Косик, М. И. Леньшина. Индрик, Москва 2009.

Воспоминания, дневники, беседы (русская эмиграция в Чехословакии), Кн. 1, = Vzpomínky, deníky, vyprávění (ruská emigrace v Československu), Sv. 1. Ed. Любовь Белошевская. Slovanský ústav AV ČR, Прага 2011

Галеева, Тамара: *Борис Дмитриевич Григорьев. Золотой век – Художник России*, Санкт-Петербург 2007.

Гиппиус, Зинаида: *Что делать русской эмиграции*. Родник, Париж 1930.

Докашева, Е. С.: *Русский культурно-исторический музей в Праге*. Рос. инст. культурологии РАН, Москва 1993.

Дом в изгнании: очерки русской эмиграции в Чехословакии 1918–1945. Eds. Марина Добушева, Виктория Крымова. Издательство RT+RS servis, Прага 2008.

Егорова, Ирина: *С. К. Маковский – искусствовед (disertační práce)*. Санкт-Петербург, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена 2006.

Зарубежная Россия 1917–1945, Книга 1 – 3. Eds. Владимир Черняев (et al.). Лики России, Санкт-Петербург 2003 – 2004.

Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение русского зарубежья. Ed. Олег Лейкинд. Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2008.

Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение Евразийцев. Российско-Болгарское книгоиздательство, София 1921.

Климов, Евгений: Русские художники: сборник статей. Путь жизни, New York 1974.

Ковалевский, Петр: *Зарубежная Россия. История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека (1920–1970) 1–2*. Librairie des Cinq Continents, Paris 1971–1973.

Копршилова, Анастасия: *Найти приют, оставить след... К столетию Чехословацкой республики*. Русская традиция, Прага 2018.

Копршилова, Анастасия: *Российские эмигранты во Вишенорах – Мокропсах – Черношицах (двадцатые годы 20-го века)*. Национальная библиотека – Славянская библиотека, Прага 2000.

Культурная миссия Российского Зарубежья. История и современность. Ed. Елеонора Шулепова. Российский институт культурологии, Москва 1999.

Культурное и научное наследие русской эмиграции в Чехословацкой республике: документы и материалы. Eds. Елена Серапионова (et al.). Нестор-История, Санкт-Петербург 2016.

Лебедева, Т. В.: *Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества*. Издательство „Воронежский университет“, Воронеж 2004 [on-line: https://imwerden.de/pdf/lebedeva_makovsky_biografiya_2004.pdf, cit. 4. 3. 2020].

Лукомский, Георгий: *Задачи русского искусства за границами С.С.С.Р.* [s.n.], Париж 1925.

Люди и судьбы русского зарубежья. Выпуск 1 – 3. Eds. Андрей Ефимов, Елена Миронова. Институт всеобщей истории РАН, Москва 2011–2016.

Маковский, Сергей: *Последние итоги живописи*. Русское универсальное издат., Берлин 1922.

Маковский, Сергей: *Силуэты русских художников*. Наша речь, Прага 1922.

Мірчук, Іван: *Загальна естетика*. Видання Української студії Пластичного мистецтва в Празі, Прага 1926

Набоков, Владимир: *Письма к Вере*. КоЛибри, Москва 2018.

Нансеновские чтения. Информационно-культурный центр „Русская эмиграция“, Санкт-Петербург, 2008-

На рубеже культур: Русская эмиграция в межвоенной Чехословакии. Памяти Марины Юрьевны Досталь (1947–2011). Сборник статей. Eds. М. Ю. Дронов, М. А. Робинсон, Е. П. Серапионова. Институт славяноведения РАН, Москва 2012.

Новиков, Михаил: *От Москвы до Нью-Йорка. Моя жизнь в науке и политике*. Издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1952.

Очерки русской культуры: конец XIX – начало XX века. 3, Художественная жизнь. Ed. Лидия Кошман. РОССПЭН, Москва 2016.

Павел Федотов: Феномен личности в контексте времени. Ed. С. С. Степанова. – *Валентин Серов и русская культура XIX- начала XX века*. Eds. О. Д. Атрощенко, Л. И. Иовлева. –

Сергей Тимофеевич Коненков: *Скульптура XX века*. Eds. С. П. Домогацкая, Л. И. Иовлева. – *Русский культурно-исторический музей в Праге: Творческое наследие русского зарубежья – часть отечественной культуры XX века*. Ed. М. И. Лисаковская (*Материалы научных конференций*). Государственная Третьяковская Галерея, Москва 2016.

Пеленська, Оксана: *Україна поза Україною. Енциклопедичний словник мистецького, культурного і громадського життя української еміграції в міжвоєнній Чехословаччині (1919–1939)*. Національна бібліотека Чеської Республіки – Слов'янська бібліотека, Прага 2019.

Пеленська, Оксана: *Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині*. Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, Нью-Йорк – Національна бібліотека Чеської Республіки – Слов'янська бібліотека, Прага 2005.

Постников, Сергей: *Русские в Праге 1918–1928 г.г.* Воля России, Прага 1928 (reprint: Národní knihovna v Praze, Praha 1995).

Пуни, Иван: *Современная живопись*. Издат. Л. Д. Френкель, Берлин 1923.

Пятнадцать лет работы Русского свободного университета в Праге = Patnáct let činnosti Ruské svobodné university v Praze. Русский свободный университет, Прага 1938.

Раев, Марк: *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919–1939*, Прогресс-Академия, Москва 1994.

Рерих, Николай: *Письма к А. Н. Бенуа*. Санкт-Петербург 1993.

Русская акция помощи в Чехословакии: история, значение, наследие. Eds. Лукаш Бабка, Игорь Золотарев. Национальная библиотека Чешской республики – Славянская библиотека – Русская традиция, Прага 2012.

Русская и украинская эмиграция в Чехословацкой республике 1918–1938: путеводитель по архивным фондам и собраниям в Чешской республике. Eds. Вацлав Поданы, Гана Барвикова. Euroslavica, Прага 1995.

Русский заграничный исторический архив в Праге – документация: каталог собраний документов, хранящихся в пражской Славянской библиотеке и в Государственном архиве Российской Федерации = Ruský zahraniční historický archiv v Praze – provozní dokumenty (registratura): katalog sbírek uložených v pražské Slovanské knihovně a ve Státním archivu Ruské federace. Eds. Лукаш Бабка, Анастасия Копршикова, Лидия Петрушева. Национальная библиотека Чешской республики – Славянская библиотека, Прага 2011.

Русский Париж 1910–1960. Palace Editions, Санкт-Петербург 2003.

Савицкий, Иван: *Прага и зарубежная Россия. Очерки по истории русской эмиграции 1918–1938 гг.* Русская традиция, Прага 2002.

Савицкий, Петр: *Разрушающие свою родину (снос памятников искусства и распродажа музеев в СССР)*. Издание евразийцев, Берлин 1936.

Савицкий, Петр – Якобсон, Роман: *Евразия в свете языкознания*. Издание евразийцев, Прага 1931.

Северюхин, Дмитрий: *Русская художественная эмиграция 1917–1939*. Издательство имени Н. И. Новикова, Санкт-Петербург 2003.

Серапионова, Елена: *Карел Крамарж и Россия: 1890-1937 годы: идейные воззрения, политическая активность, связи с российскими государственными и общественными деятелями*. Наука, Москва 2006.

Серапионова, Елена: *Российская эмиграция в Чехословацкой республике (20-30-е годы)*. Институт славяноведения и балканистики РАН, Москва 1995.

„Скит“ *Прага 1922–1940: антология, биографии, документы*. Ed. Любовь Белошевская. Русский путь, Москва 2006.

Слоним, Марк: *По золотой тропе. Чехословацкие впечатления*. Марк Слоним, Париж 1928.

Сохранить для России: к 80-летию Русского культурно-исторического музея в Праге. Eds. Андрей Толстой – Ирина Щерблыгина – Елена Букреева. Государственная Третьяковская галерея, Москва 2015.

Сёмина, Майя: *Филипп Малявин*. БуксМАрт, Москва 2014.

Струве, Глеб: *Русская литература в изгнании: опыт исторического обзора зарубежной литературы*. Издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1956.

Толстой, Андрей: *Художники русской эмиграции*. Издательство „Искусство XXI век“, Москва 2005.

Трубецкой, Николай: *Европа и человечество*. Российско-болгарское издательство, София 1920.

Трубецкой, Николай: *Наследие Чингисхана: взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока*. Евразийское книгоиздательство, Берлин 1925.

Фиала, Владимир: *Русская живопись в собраниях Чехословакии*. Художник РСФСР, Ленинград 1974.

Художественная культура русского зарубежья 1917–1939. Сборник статей. Ed. Герольд Вздорнов. Индрик, Москва 2008.

Художники Русского Зарубежья 1917–1939: биографический словарь. Eds. Олег Лейкинд, Кирилл Махров, Дмитрий Северюхин. Нотабене, Санкт-Петербург 1999.

Эткинд, Марк: *Александр Бенуа как художественный критик: двадцать лет художественной жизни России 1898–1917*. Журнал „Звезда“, Санкт-Петербург 2008.

Янчаркова, Юлия: *Историк искусства Николай Львович Окунев (1885–1949): жизненный путь и научное наследие*. Peter Lang, Frankfurt am Main 2012.