





На обложке:  
«Вычинанка» — вырезка из бумаги.  
Курпе (северная Польша).

# Декоративное искусство СССР

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9  
тел. 229-19-10  
229-68-45

Главный редактор Ладур М. Ф.

Редколлегия: Бескинская С. М.  
Бородай В. З.  
Василенко В. М.  
Иконников А. В.

Зам. гл. редактора Кантор К. М.  
Королев Ю. К.  
Крюкова И. А.  
Кума Х. Р.  
Левашова А. А.  
Леонов П. В.  
Литанишвили О. А.  
Луппов Н. А.  
Обух В. А.  
Рахимов М. К.  
Рождественский К. И.  
Розенблюм Е. А.  
Смирнов Б. А.  
Толстой В. П.  
Хан-Магомедов С. О.

Ответств. секретарь Кельман Л. М.

Зав. отд. редакции: Базазьянц С. Б.  
Глазычев В. Л.  
Есаян С. А.  
Крамаренко Л. Г.  
Савицкая В. И.  
Шкаровская Н. С.

Худож. редактор Курбатов Ю. К.

Макет и обложка Сорокиной Т.  
Техн. редактор Штейнер Л. М.

Фотохудожник Кочетов Г. И.

Фото: Кашанов В. Д.,  
Качковский А.,  
Коган Э. Ф.,  
Свидерский Я.,  
Селиверстов И. А.

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 10(143), 1969  
Год издания тринадцатый

В номере:

4

В. Савицкая Юбилейные выставки

10

С. Марков Опыт польских зодчих

16

Ш. Бойко Графика на все случаи

22

В. Тиханова Памяти героев и жертв

28

С. Земцов Древнерусские живописцы в Польше

31

А. Кулиг Скансен в Олыштынке

32

А. Левашова Режиссура улицы

36

З. Чешельский Праздники и обряды

42

Художник и народное искусство

Я. Орынжина Польские эксперименты

46—51

Хроника

52

Страница коллекционера

Ю. Герчук Музыка старого Палеха

А 10311. 16. IX. 1969 г.  
Бумажных листов 3,5  
Учетно-издательских листов 9,2.  
Условных печатных листов 8,49.  
Печатных листов 7.  
Зак. 6197. Тираж 17280.  
Цена 1 р. 20 к.  
Индекс 70240.

Московская типография № 5  
Главполиграфпрома  
Комитета по печати  
при Совете Министров СССР.  
Мало-Московская, 21.





7c  
D. 28

В связи со славным 25-летием Народной Польши сердечно поздравляю всех мастеров польского изобразительного и декоративного искусства, внесших большой вклад в социалистическую культуру. Желаю дорогим польским друзьям дальнейших творческих успехов и дерзаний.

Председатель Правления Союза художников СССР  
народный художник СССР

*С. Демьянов*

От имени всех друзей героического польского народа шлем самые искренние и горячие поздравления Народной Польше, празднующей свой юбилей, и желаем польским мастерам культуры и искусства дальнейших творческих успехов.

Председатель Центрального правления  
Общества советско-польской дружбы

*В. Смирнов*

Читальный зал

В яркую синь июльского неба стремительно вонзается стрела подъемного крана, несущая государственный флаг Польши. Рядом — другие краны, нарядные в своей яркой стройности и прозрачной легкости. Их много, этих кранов, и всюду в ажуре четких конструкций вспыхивает красно-белое пламя флагов, как бы парящих высоко в небе. «Флаги на кранах» — такой декоративной композицией, сразу же привлекающей внимание остроумием выдумки, встречала посетителей Польская промышленная выставка, открытая в Москве в юбилейные июльские дни этого года. Народная Польша праздновала свое 25-летие — и в этом своеобразном «пространственном плакате» как бы воплотился ее сегодняшний образ, динамика ее роста, темп и размах строительства, радость мирного созидательного труда.

Двадцать пять лет назад жизнь приходилось начинать сначала. Война и оккупация нанесли Польше огромный, не всегда поправимый урон, оставили зловеющий след разрушений и потерь. Память народа навсегда сохранит подвиг тысяч героев, страдания и муку миллионов жертв фашизма — ведь Польше пришлось пережить кошмар Освенцима и Трешлики.

Поэтому создание мемориальных комплексов в Польше — это всегда не только значительное художественное явление, но и огромное событие в жизни всех поляков, свято чтущих память погибших. Поэтому в каждом памятнике заложен такой огромный заряд эмоциональной энергии: в них боль и скорбь народа, бросающего страстный вызов злу и жестокости. Но тема реквиема никогда не заслоняла темы созидания. Польша — наиболее разрушенная из всех стран Европы — за последние четверть века прошла путь чрезвычайно интенсивного развития. Сегодня высокий уровень промышленности, глубокие преобразования всей общественно-экономической структуры неопровержимо свидетельствуют о том, что Польша уверенно идет вперед как социалистическое государство с высокоразвитой экономикой. И в этом огромную роль сыграло сотрудничество с Советским Союзом, без братской помощи которого Польша не смогла бы в такой короткий срок наладить огромный экономический механизм страны. Одновременно с восстановлением народного хозяйства возрождались культурная жизнь страны, возрождались на новой, социалистической основе, развивая традиции национального наследия.

Складывался новый тип массовой культуры, полностью избавленной от присутствия коммерческого духа. Самые широкие круги населения включились в процесс активного приобщения к культуре. Огромную роль в этом сыграл польский плакат, завоевавший всемирное признание артистизмом и умением энергично «атаковать» зрителя идейно-эмоциональным накалом содержания. Наряду с книгой плакат стал могучим средством не только пропаганды и агитации, но и воспитания эстетического вкуса, помогая преодолевать устоявшиеся барьеры восприятия искусства. Немалую роль сыграло и декоративное искусство; частые выставки гобеленов, керамики, стекла, мебели стали постоянными деловыми смотрами, на которых художники-прикладники предлагают конкретные произведения для конкретной материальной среды — будь то общественный или жилой интерьер, будь то образец для массового промышленного производства или уникальное произведение, не имеющее тиража. Большие успехи, достигнутые за 25 лет польскими художниками декоративного и промышленного искусства, — не только итог напряженных профессиональных поисков специализации. Они — результат насыщенности и полноты художественной жизни Польши в целом.

Это и придает такой размах творчеству художников-прикладников, каждый из которых — не узкий профессионал, замкнувшийся в кругу цеховых интересов, а мастер высокого класса и широкого диапазона. Другой источник успеха польского декоративного искусства — прочная связь с народным творчеством, интерес к которому существует не только среди специалистов, но и в самых широких кругах общественности. Традиции народного творчества успешно поддерживает Цепелия (Центральное управление народных и художественных ремесел), отмечающая в этом году свое двадцатилетие. Народное творчество не только входит в повседневный быт в своем «чистом» виде — оно оказывает глубокое и сильное влияние на современную книжную и плакатную графику, на оформление интерьера и одежду, на гобелен и оформление спектакля. Народное искусство питало творчество польских художников на протяжении многих лет. Можно надеяться, что и в будущем оно останется тем неиссякаемым источником, где они смогут находить новые идеи и творческое вдохновение.



Видишь наброски, планы,  
и вдруг вырастают огромные,  
великолепные здания —  
залы, покои, приемные —  
или людские жилища,  
для жильцов, еще не живущих...  
Но время их разыщет,  
и поэма архитектора будущего  
станет нашей, как и ее автор,  
себе изменить не смогший,  
как Бейцы, Сандомеже, Опатов,  
Краков, Мазовше.

Владислав Броневский

1944 Варшава







М. Конечны.  
Памятник Героям Варшавы. 1964.

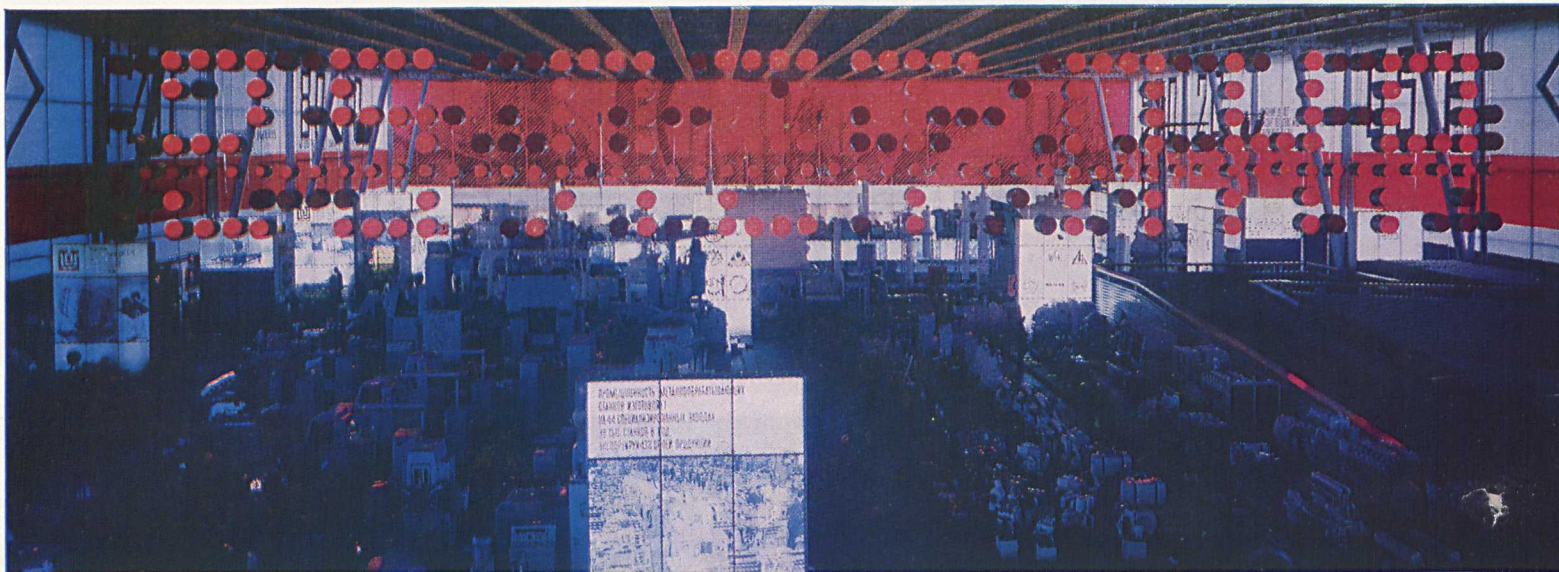
Варшава 1969







В. Савицкая



Каждая удачная экспозиция—это всегда событие. Тем более сегодня, когда посетитель выставки не просто остается один на один с произведением живописи или скульптуры, как было всегда, и не ошеломляется потоком самой разнообразной и, как правило, вовсе не нужной ему информации — как бывало еще совсем недавно. Сегодняшний зритель подготовлен к тому, чтобы требовать от экспозиции очень четкой системы показа и информации. Система эта должна быть очень ясной — чтобы организовать все обилие неоднородного материала, и очень цельной — чтобы подчинить единой идее пестроту и многообразие информации.

Юбилейная промышленная выставка — одна из многих несомненных удач польских художников, давно доказавших свое мастерство пространственно-графического решения всего выставочного комплекса. Экспозиция соответствовала обоим требованиям — четкости замысла и блеска выдумки — и заставляла вспомнить о сходных принципах работы польских плакатистов. Это не случайно: ведь выставочно-оформительское искусство, именуемое «пространственной графикой», является неотъемлемой частью курса подготовки художника, готовящегося к работе в области прикладной графики, — и плаката, естественно, тоже.

Авторы юбилейной экспозиции Юлиан Палка и Генрик Вишневский — это художники, чьи имена прочно связаны с формированием польской школы плаката. Они сумели объединить в одно целое массу разнообразных экспонатов — от станков до флаконов для одеколона, а все окружающее их пространство, звук, цвет, свет, реву мод внутри самой экспозиции, информацию (в надписях, каталогах и радиокомментариях), словом, все компоненты показа — в единое увлекательное зрелище, в котором продумано все, от главного до мелочей. Эк-

позиция перестает быть простой декорацией, на фоне которой размещаются немые экспонаты-статисты. Она становится спектаклем, который приковывает внимание зрителя подлинностью выставленного реквизита и очаровывает его остроумием. Художник выставки становится режиссером всего выставочного спектакля, в котором он определяет «роли» и самим зрителям. Выставка являет пример синтеза искусств, в котором наряду с архитектурой, скульптурой, графикой принимают участие фильм, фотография, музыка, театр, светотехнические новшества.

Спору нет: разнообразие материала подобных выставок предоставляет художнику неизмеримо больше возможностей, чем показ произведений искусства, однако это не снимает необходимость поиска. А этот последний, к сожалению, отсутствовал в экспозиции небольшой выставки польского прикладного искусства (автор — художник Тадеуш Блажеевский), которая была открыта неподалеку от промышленной.

Самое идею подобного дополнения можно лишь приветствовать. Если юбилейная выставка в разделе «Человек и дом» знакомила с работой польских художников над созданием образцов для массового производства — мебели, тканей, фарфора, стекла, то на выставке прикладного искусства в уникальных произведениях декоративного искусства — гобеленах, стекле ручной формовки, керамике — нашли выражение творческие эксперименты. Таким образом, хотя организаторы выставок и не ставили своей целью широкий ретроспективный показ всех успехов, достигнутых польскими художниками декоративного искусства, все же картина была достаточно полной. Знакомство с обеими экспозициями позволяло как-то систематизировать впечатления и полученную информацию, а без систематизации

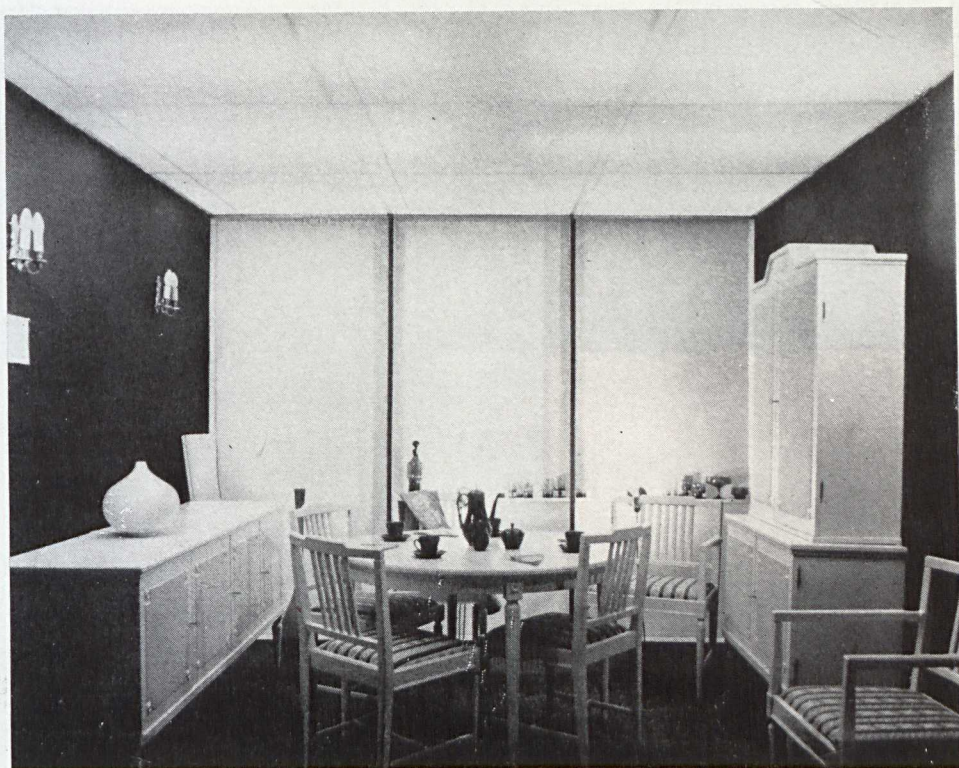


и подведения итогов юбилейный показ немислим.

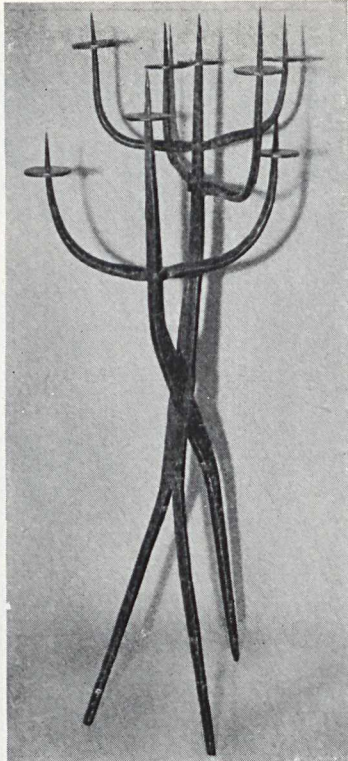
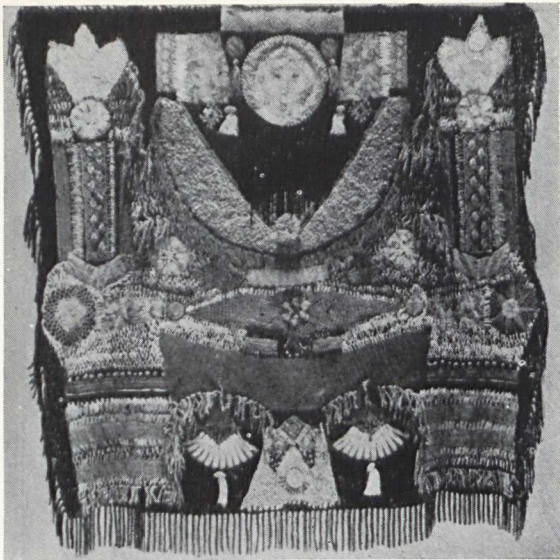
Разумеется, легче всего поддается осмыслению практика прошлых лет — это уже завершённый этап, имеющий преимущество отдаления во времени, а потому — большей объективности оценки. Здесь было бы уместно вспомнить о первых послевоенных годах, когда основным лозунгом деятельности польских прикладников стал лозунг «искусство должно стать повседневной потребностью общества». Одновременно с поисками новых путей искусства шли поиски новых форм работы. Именно тогда, в период 1944—1949 гг., начинают свою деятельность в Народной Польше две организации, которые в последние десятилетия сыграли такую важную роль в формировании и развитии польского декоративного и промышленного искусства. Речь идет о союзе варшавских художников-прикладников «Лад», возникшем на основе прежнего кооператива, и о вновь созданном при Министерстве культуры и искусства отделе производства. Впоследствии в результате нескольких реорганизаций этот отдел стал базой, на которой был создан Институт художественного конструирования в Варшаве.

Институт (в будущем году ему исполняется двадцать лет) сыграл роль катализатора прогресса легкой промышленности Польши. Начав с предложения отдельных образцов для разных отраслей промышленности — мебельной, керамической, стекольной, швейной, текстильной, обувной — и добившись полной смены ассортимента на предприятиях легкой промышленности, институт обратился к комплексному исследованию проблем технической эстетики. В числе наиболее интересных и перспективных работ такого плана — проект оборудования современной кухни, разработка моделей рабочей одежды, комплексная работа над детской одеждой, посудой и мебелью, проекты секционной мебели для малогабаритных квартир. Многие из этих проектов уже не только выполнены в материале, но и внедрены в производство — об этом можно было убедиться на промышленной выставке. Так на практике была решена еще одна задача, которая до войны была для польских художников-прикладников лишь теоретической: роль декоративного искусства в экономике страны. Только теперь художники получили возможность вместе с архитекторами и строителями решать насущные проблемы современного интерьера, усовершенствовать оборудование квартир, содействовать внедрению новейших материалов и методов производства, влиять на снижение себестоимости товаров народного потребления. Разумеется, это вовсе не означает, что польские художники отказались от творческих экспериментов, что называется, «лабораторного плана». Напротив, их поиски в последние годы свидетельствуют об углублении и серьезности этих уникальных экспериментов, а главное — их результаты всегда отчетливо прослеживаются не только в малых тиражах керамики, стекла, мебели, тканей, но и в массовом производстве.

Можно с уверенностью сказать, что основная причина этого — постоянно ощущаемая связь с национальным художественным наследием, с народным твор-







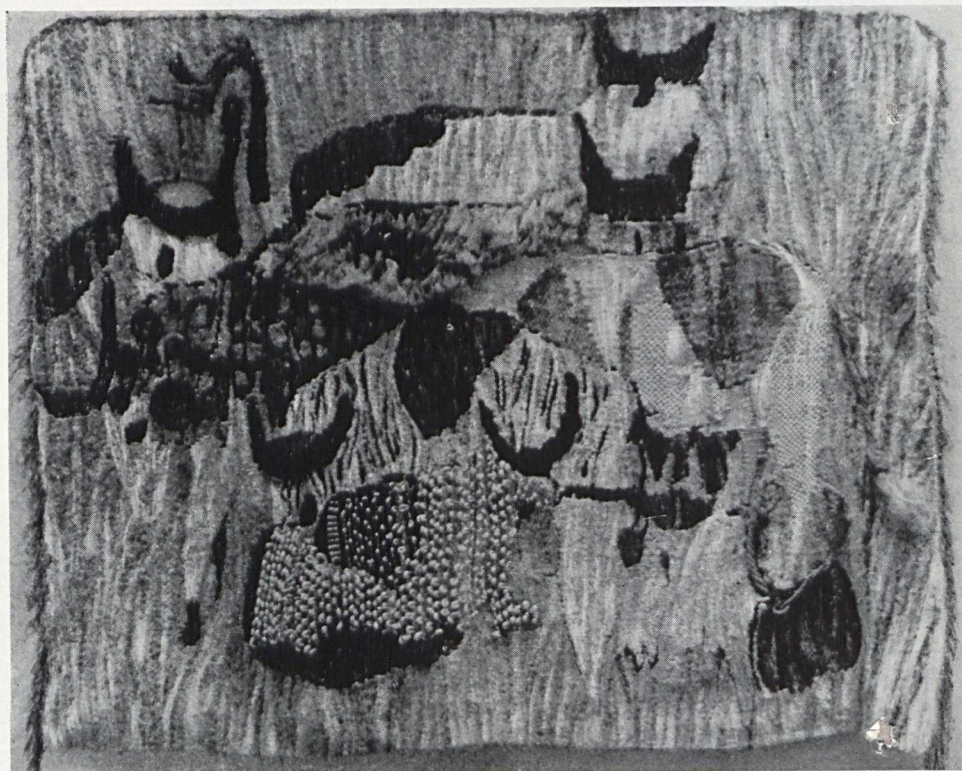
На стр. 4, 5

Польская юбилейная промышленная выставка в Москве. Раздел машиностроения.  
Авторы экспозиции — Юлиан Палка и Генрик Вишневецкий.

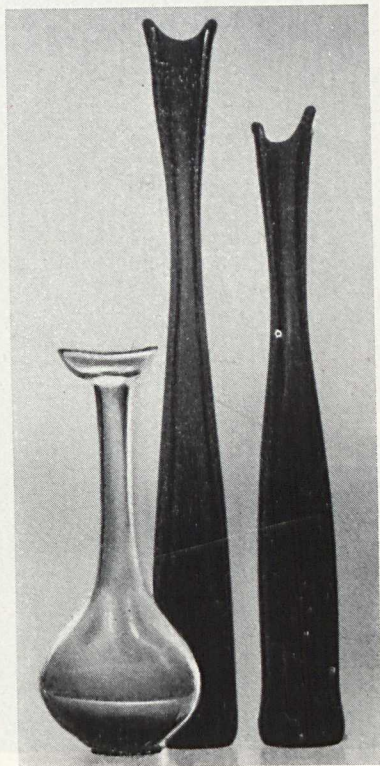
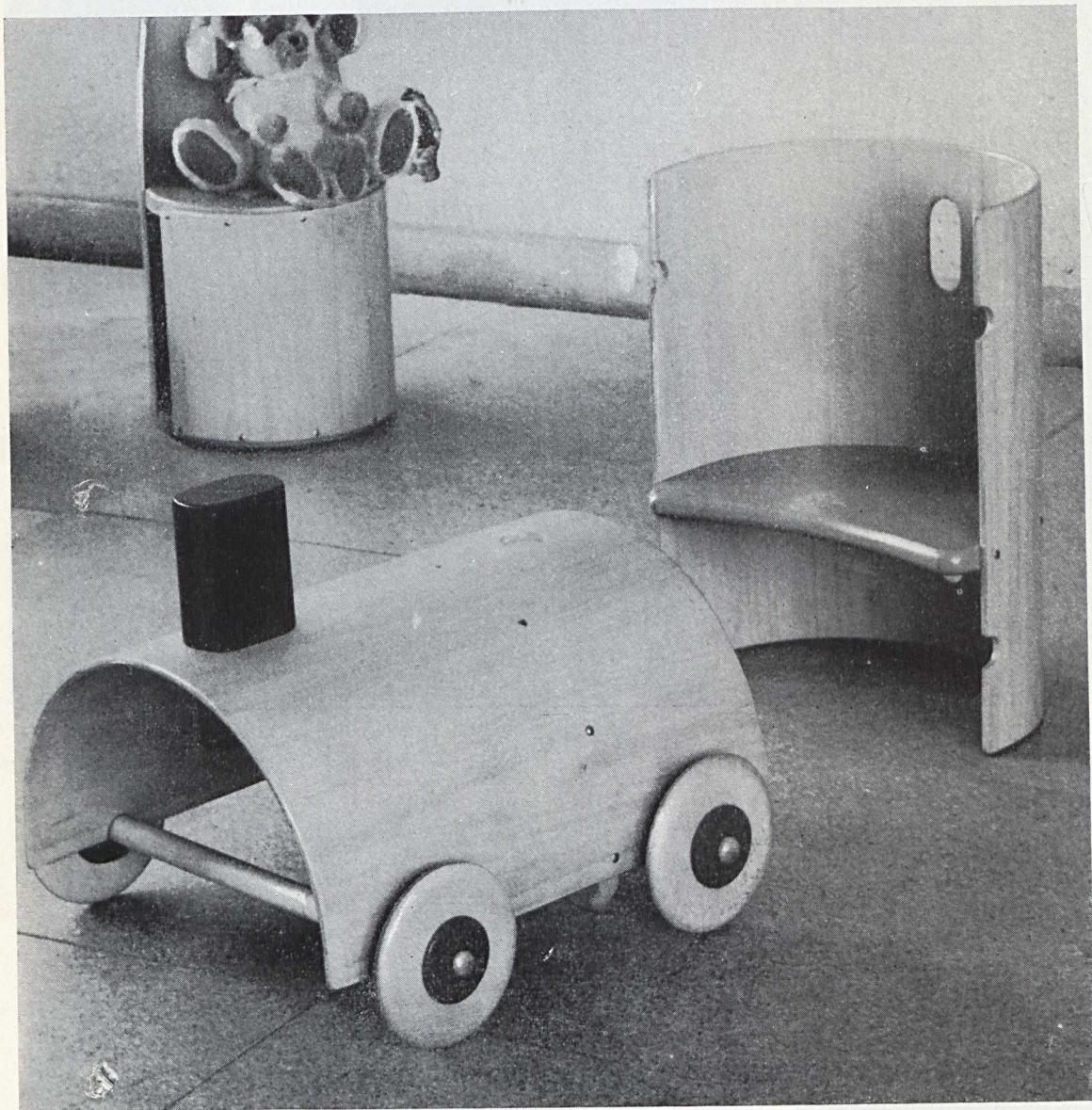
Станислав Имельский.  
Комплект мебели «Упланд».  
Дерево, цветная эмаль. Быдгощ.

Станислав Имельский.  
Комплект мебели «Изабелла».  
Дерево, белая эмаль, ткань.  
Быдгощ.

Всеволод Сарнецкий.  
Бокалы цветного стекла.  
Выпускает стекольный завод в Кросно.  
Столовый сервиз.  
Выпускает фарфоровый завод в Прушкове.







На стр. 6

Романа Шиманьская-Пленьковская.  
Декоративное панно «Орхидея».  
Ткань, вышивка, аппликация.  
Краков.

Станислав Скура.  
Подсвечник кованый. Железо.  
Сопот.

Табурет из молодежного набора  
мебели. Дерево. (Массовое  
производство).

Максимилиан Сухоньский.  
«Коровы». Гобелен.  
Шерсть, лен. Смешанная техника.  
Краков.

Данута Михно.  
Декоративная набивная ткань.  
Варшава.

Кофейный фарфоровый сервиз.

На стр. 7

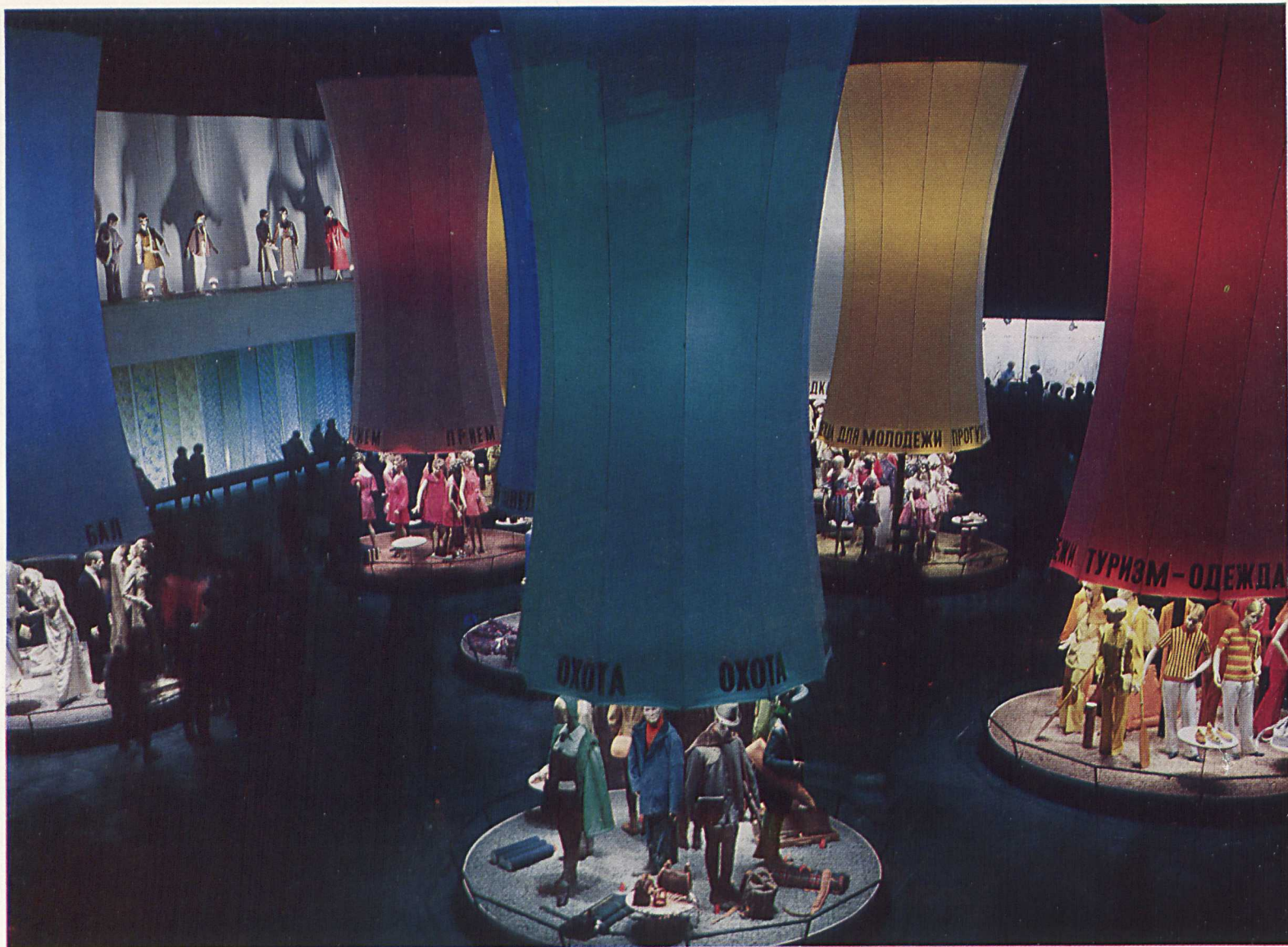
Мария Хоментовская.  
Набор игровой детской мебели.  
Дерево. Варшава.

Вазы.  
Стекло ручной формовки. Вроцлав.

Стулья в народном стиле. Дерево.  
Кооператив «Лад».







Польская юбилейная промышленная выставка в Москве.  
Раздел легкой промышленности.  
Авторы экспозиции —  
Юлиан Палка и Генрик Вишневский.







чеством. Этот национальный «пульс» прощупывается всегда очень явственно даже тогда, когда внешние связи с народным творчеством проследить просто невозможно. Происходит это потому, что в последние два с половиной десятилетия польское декоративное искусство переживало двойственный процесс развития. С одной стороны наблюдалась тенденция к узкой специализации, к овладению всеми секретами ремесла — достаточно вспомнить хотя бы поиски в области ручной формовки стекла талантливейшего вроцлавского художника Збигнева Хорбового или эксперименты варшавских и лодзинских художников-ткачей. С другой — очевидно стремление к универсализации, к стиранию граней между жанрами и видами искусств, настоячивые поиски их синтеза. В некоторых композициях керамистов Вроцлава и Сопота водораздел между декоративным и монументальным искусством почти исчезает. Еще в большей степени это характерно для польских художников гобелена. Художники, чьи имена теперь

известны всему миру, — Магдалена Абаканович, Зофья Бутримович, Войцех Садлей, Анна Следзевская, Барбара Фальковская — завоевали право называться «польской школой» гобелена именно благодаря новаторству своих живописных поисков, стремлению добиться синтеза искусств, подняв гобелен до уровня большого искусства. Вместе с тем их монументальные тканые панно глубоко национальны по духу — и не только потому, что мы встречаем здесь древние материалы народных мастериц и великое множество вариаций на темы народного ткачества. Главное — это постоянная атмосфера творческого порыва и дерзания, особая острота пластического и колористического видения, которая объединяет мастеров разных поколений. В этом завидном единстве и цельности современной польской художественной культуры — секрет ее силы и обаяния, в этом — объяснение ее жизнеспособности и залог дальнейшего плодотворного развития.





# Опыт польских зодчих

С. Марков



Выставка, организованная летом этого года Министерством строительства и польским Союзом архитекторов в залах Центрального дома архитектора в Москве, чрезвычайно показательна последовательностью и внимательным отбором лучшего, что осуществили архитекторы, инженеры и рабочие за 25-летие Польской Народной Республики.

Краткие названия разделов выставки: «История», «Война», «Освобождение», «Восстановление».

Древняя красивая страна. В Бискупине туристам показывают тщательно восстановленное археологами протославянское поселение VII века до н. э. В Рогалине раскину-

лись огромными кронами тысячелетние дубы — ровесники Польского государства. В Ленчице, наперекор войнам и векам, восемьсот лет стоит романский кафедральный собор, являя собой уже в этих своих изначальных формах польскую транскрипцию всеевропейского стиля раннего средневековья.

Немного фотографий, посвященных прошлому, но все они, как главные буквы, начинают разделы польской истории: краковский Вавель — замок польских королей до начала XVII столетия, когда столица была переведена в Варшаву; элегантные Лазенки — знаменитый дворец и парк эпохи расцвета польского классицизма. А вот

страшные следы истории, уже пережитые моим поколением: моря разрушенных городских кварталов, горы и холмы битого кирпича, колючая проволока Освенцима, дымы пожаров и стены, которые, кажется, уже никогда не приютят человека, и первая после Победы, прикуриваемая на родном пепелище папироса.

«Потери, понесенные Польшей в годы последней войны, были в 25 раз больше потерь Франции и в 48 раз больше потерь Великобритании. Было уничтожено 65,6% общего числа промышленных предприятий... Транспорт потерял 50% своего парка, потери связи составили 62%. В городах было уничтожено



Катовице. Центр города.

Гданьск. Центр (Старе Място).

Варшава. Центр. Восточная сторона  
Маршалковской улицы.



162 тыс. жилых зданий, почти миллион квартир, страна потеряла 17 вузов, 487 средних и 4880 семилетних школ, 352 больницы, 100 санаториев... 25 музеев, 700 кино и театров, 323 дома культуры»\*. Крупнейшие города: Варшава, Вроцлав, Щецин, Познань, Гданьск и другие лежали в развалинах. Все надо было начинать на чистом месте, вернее, до этого чистого места еще надо было добраться, расчистить завалы, в городах найти хотя бы контуры улиц, где-то поселить людей, которые не хотели уйти с родной земли.

\* Б. Лисовский. Современная польская архитектура, Варшава, 1968.

И вот началось Восстановление. От обломка кирпича, остатка разрушенного дома до великолепных, оснащенных самым современным оборудованием заводов, верфей и фабрик, до прекрасных домов и кварталов, общественных зданий и сооружений — таков его путь в архитектуре и строительстве. В плане историческом допустимо сравнение старой польской и русской архитектур. Общность их лежит в равных условиях климата, природы, пейзажа, в необходимости широкого применения кирпича, в лаконизме функционально расчлененного объема. Разница — в различии традиционных культур, выросших из раскола христианст-

ва, в разном понимании пластичности. Это последнее обстоятельство крайне важно и, с моей точки зрения, именно оно придало особый характер современной польской архитектуре.

Если продолжить сравнение польской и русской архитектур, то следует отметить, что древнерусским зодчим пластичность достигалась не только соотношениями объемов, но и цветом, полихромией, подчеркивающей скульптурную или архитектурную деталь. Вспомним хотя бы имитацию цветом огранных камней на стенах трапезной Новодевичьего монастыря, богатство декоративной разработки сооружений XVII века, а до того



Гданьск.  
Комплекс жилых домов  
«Приморье».

Калиш.  
Фабрика искусственного бархата.

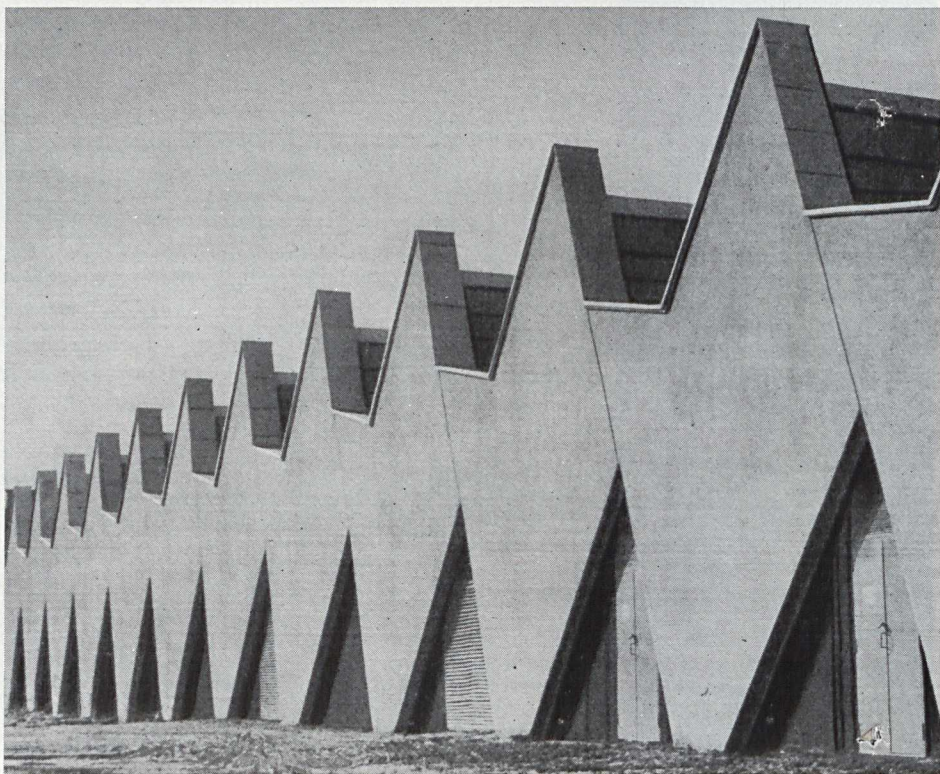
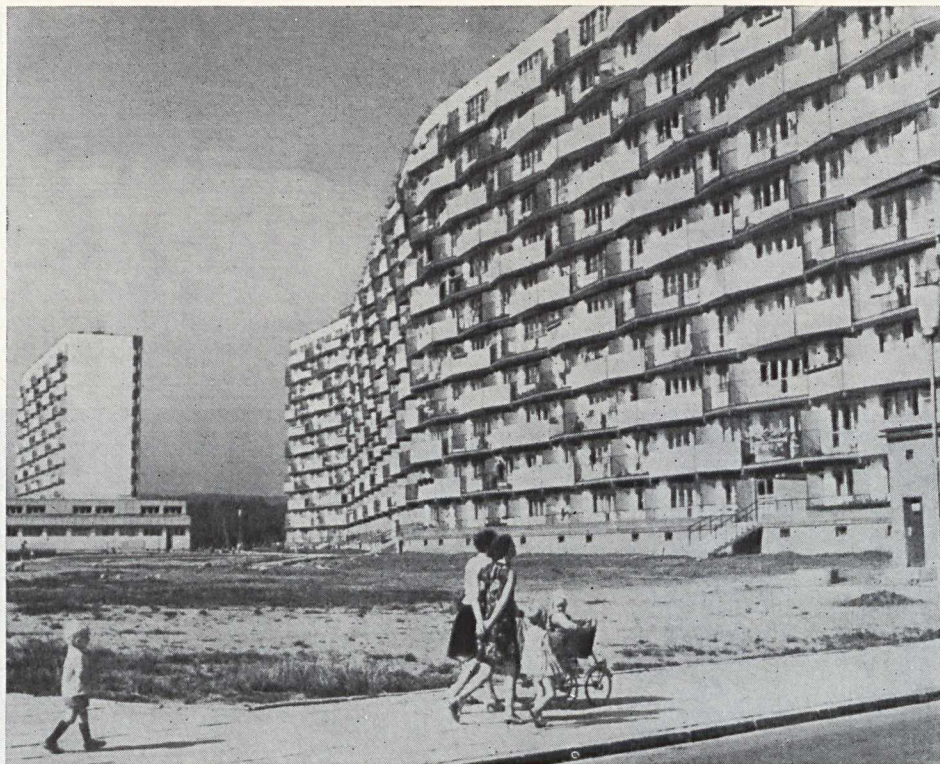
Дом туриста в Карпатах.

Покровского собора в Москве и многое другое. Польский архитектор достигает пластичности сочетанием объемов, крупными членениями пространственной композиции, фактурой строительного материала. Характерно что готическая архитектура Польши почти не знала вынесенных за стены подпружных арок, а только приставленные к стене столбы, которые не нарушали цельности и лаконизма объема.

Я так далеко во времени ищу образы современной польской архитектуры потому, что при всем «авангардизме» и увлечении универсальностью Корбюзье она национально отлична от других архитектур нашего времени. А может быть, не столь важно искать национальные черты в железобетонно-стеклянном облике современных зданий и городов? Нет, это важно, ибо и новая архитектура как всякий вид искусства дает возможность отбора приемов, в совокупности представляющих в данном случае польскую архитектуру.

Польская архитектура прошла много этапов в своем послевоенном развитии. Они неодинаково были представлены на выставке, делавшей в своей экспозиции упор главным образом на произведения последнего десятилетия. Первое послевоенное пятилетие прошло под знаком влияния Корбюзье, которое сказалось в творчестве архитекторов Хелены и Шимона Сиркусов, Мацея Новицкого, Збигнева Ихначовича и других. В некоторой степени к этому направлению можно отнести архитектора М. Лейкама. Его Дом туриста в городе Плоцке (1957 год), в котором сохранилась эмоционально-романтическая настроенность корбюзизма, прекрасно вписался в пейзаж крутого берега Вислы.

Следующее пятилетие, вплоть до 1956 года, было отдано поискам национальной по форме и социалистической по содержанию архитектуры. Эти поиски шли не в творческой интерпретации основных, органически присущих польскому зодчеству черт, о которых говорилось выше, а через прямое копирование чисто внешних атрибутов польского ренессанса и классицизма. Перед польскими архитекторами ставились задачи примитивно понятой репрезентации. В этом псевдоисторическом стиле был сооружен Маршалковский жилой массив с площадью Конституции, Министерство сельского хозяйства в







Женское общежитие Ягеллонского университета в Кракове.

Варшава. Старе Място.

Краков. Вавель.

Варшава. Виланов.

Варшаве и др. В большей степени, чем в других видах общественного строительства, избежала этого направления спортивная архитектура, в которой в это время было создано одно из лучших спортивных сооружений — Стадион 10-летия Польской Народной Республики, послуживший своеобразным протестом против эклектических увлечений (архитекторы Е. Гриневецкий, М. Лейкам и Ч. Раевский).

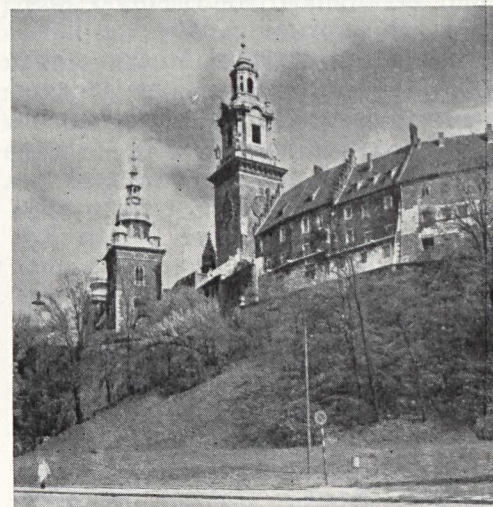
Начиная с 1956 года, архитектура Польши вступает в наиболее плодотворный период своего развития, давший к настоящему времени очень интересные результаты, которым, в основном, и была посвящена выставка.

Закончилось восстановление. Необходимо было перейти к реализации планов реконструкции городов, к широкому жилищному, промышленному и общественному строительству. Прогрессивные архитекторы преодолели излишества декоративизма. Проблемы экономической и функциональной целесообразности становятся главными в архитектурном проектировании в последнее десятилетие. Освобождаясь от исторической стилизации, польские архитекторы сохраняют пластичность фасадов при быстрой смене типов их решения. В этом отношении любопытно сравнить два здания, далеко отстоящие во времени, но близкие по архитектурному приему. Я имею в виду здание Геологического института, построенное в 1949 году в Варшаве (архитекторы М. Лейкам и В. Красовский), и Дом техника в Лодзи (1964 год, архитекторы Е. и В. Корские и Е. Яблкевич). В обоих фасадах архитекторы подчеркивают вертикальные членения выступающими ребрами, между которыми глубоко запавающие окна образуют ниши. Они создают необходимые светотеневые блики, перебивающие «плоскостность» фасада. Этот прием более последовательно проведен в здании Геологического института, где почти отсутствуют горизонтальные линии и достигнуты сложные светотеневые отношения.

Польские архитекторы не ограничиваются только преодолением монотонности плоского фасада. Они ищут и пространственную пластику — путем живописной постановки здания на участке, использования рельефа местности, разнообразия форм самих объемов. С моей точки зрения, наиболее удачным (если судить по натурным фотографиям, а не по планам) является

жилой район «Приморье» в Гданьске (1968 год, архитекторы Т. Ружаньский, Я. Морек, Д. Олендзкая). Очень длинный фасад жилого здания по всем одиннадцати этажам имеет балконы криволинейного очертания, которые уже сами по себе создают ощущение пластичности. Кроме того, бесконечная протяженность фасада скрадывается его изломанностью. В результате огромный жилой блок живописно расположился на плоском участке. Еще два примера, подтверждающие мысль о продолжении традиции пластической трактовки архитектурного объема. Два здания, разные по назначению и окружающей среде — Гидрометеорологическая станция в горах и Дворец бракосочетания в парке — вместе с тем обладают общими чертами, присущими современной польской архитектуре. Станция сооружена в Закопане архитектором И. Даевским в 1966, Дворец — в Хожове архитекторами Г. Бушко и А. Франтой в 1963—64 годах. Технология метеорологических наблюдений требует открытых площадок и закрытого от непогоды пристанища. Сочетание прямоугольных площадок разной величины и застекленных помещений между ними составляют архитектурно-пространственную композицию здания. Именно это — в прямых, немного жестких линиях повторить многоплановость окружающего горного пейзажа и тем самым великолепно вписать здание в природу — главная задача и главный результат такого творческого решения. Небольшое здание воспринимается, как современная скульптура, требующая многообразия точек зрения и четко выявленного образа. Второй пример: Дворец бракосочетания. Здесь тишина парка и торжественность события. Принципиально тот же прием: две плиты, из коих одна — цоколь, поднятый над уровнем земли. К нему ведет широкая спокойная лестница. Застекленное пространство также перекрыто плитой, но массивной, придающей всему сооружению необходимую монументальность. Таким образом, архитектура Станции и архитектура Дворца в основном слагаются из одинаковых элементов — плоских горизонтальных плит. Но в первом случае они создают динамическую пластическую композицию, во втором — тоже пластическую, но полную спокойствия и сосредоточенности.

Этот признак пластичности поль-



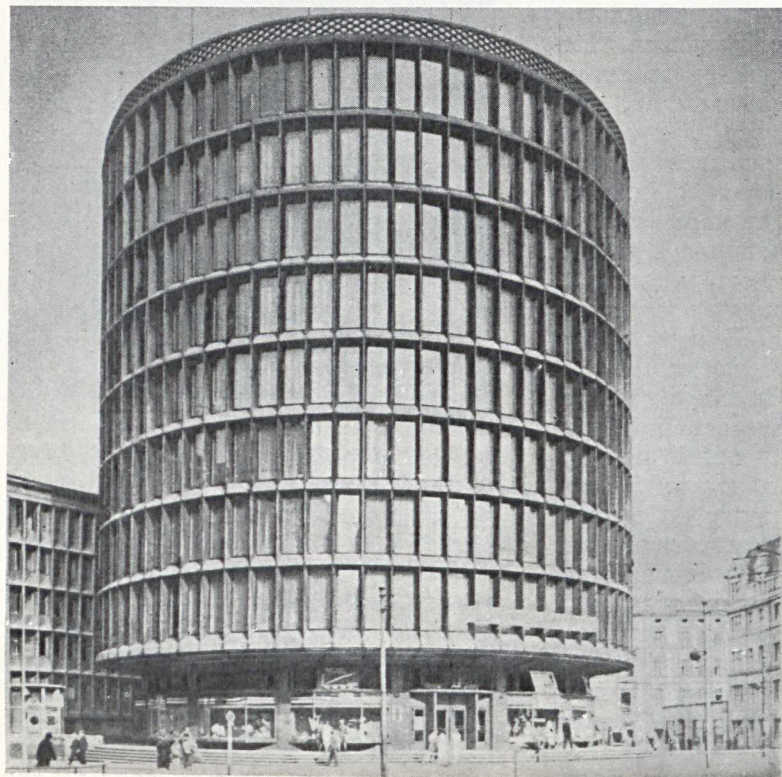
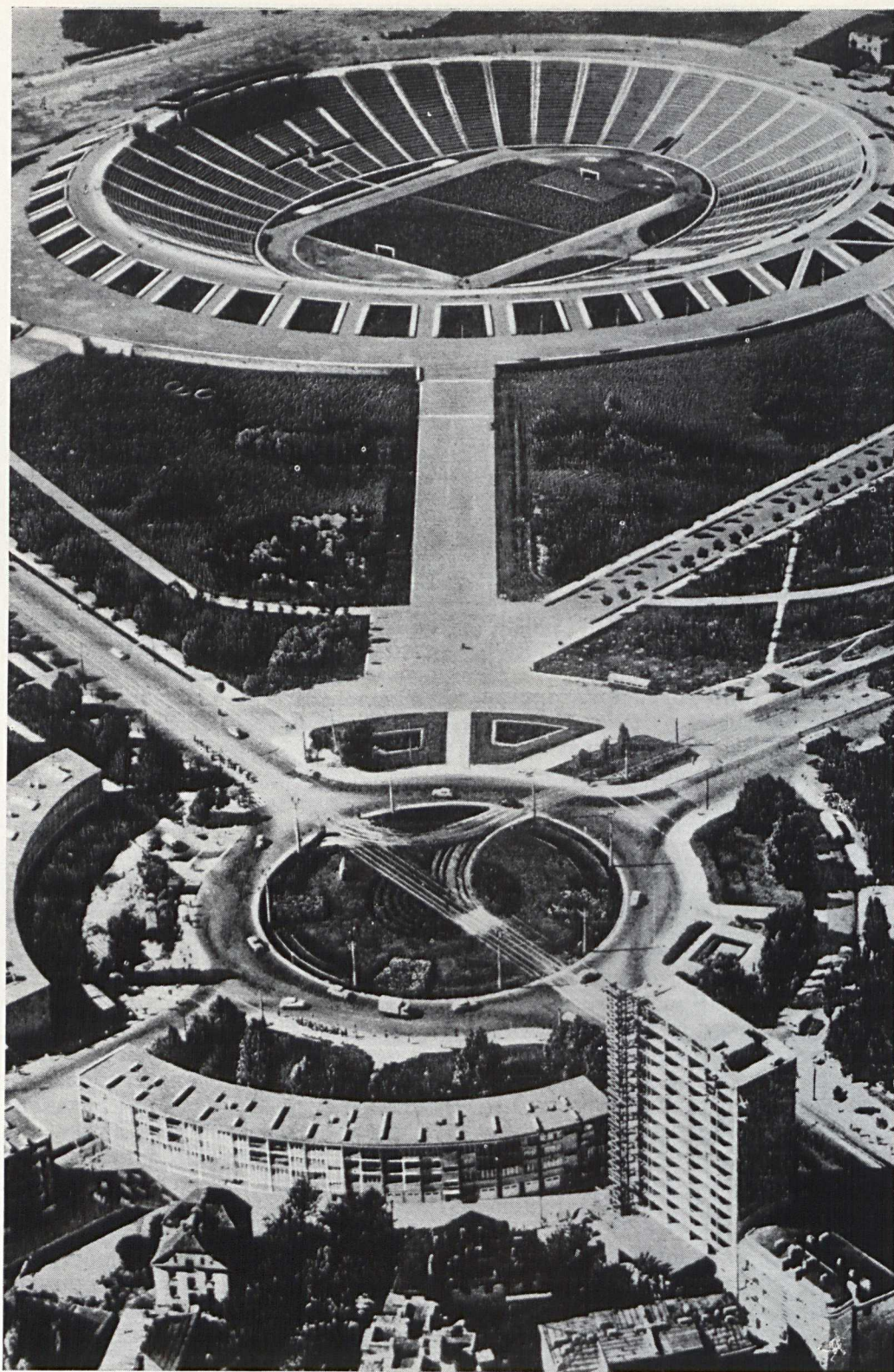


ской архитектуры очень существен для всей современной архитектуры, которой необходимо преодолевать монотонность плоскостей, объемов и силуэтов зданий, а значит и их ансамблей.

На выставке градостроительные работы представлены в небольшом количестве, и все же поражает их размах, комплексное решение ряда проблем, предпринятое в самые последние годы, собственно, уже после завершения периода восстановления.

«Восточная стена» в Варшаве, несмотря на спорность отдельных элементов, сыграет значительную роль в повышении градостроительного тонуса столицы. В этом смысле эту обширную пространственную композицию можно сравнить с проспектом Калинина в Москве, возникновение которого определяет новые масштабы и новый характер застройки города.

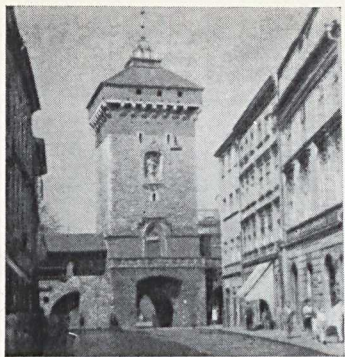
Очень интересны результаты, достигнутые при реконструкции крупного индустриального города Катовице. Большой ширине главной магистрали отвечают масштабы больших массивов деловых зданий, группировка вертикалей в сочетании с огромным «грибом» зала Конгресса создала убедительное завершение этой улицы. При застройке центральной площади, где сооружен монумент Победы, архитекторы отказались от привычного в таких случаях расположения на ней крупных зданий официальных



учреждений, а поставили огромный жилой блок, который мелкими членениями своих фасадов дал необходимый нейтральный фон для объемно-пространственной композиции памятника.

Градостроительные работы, начатые сразу после войны в Варшаве прокладкой знаменитой магистрали «Wu-Zet» (Восток-Запад), придали масштаб и характер последующим планировочным решениям, все более усложняющимся вместе с ростом населения городов и интенсификацией городского транспорта. Сложные многоярусные развязки, оборудование улиц современной городской сигнализацией, разбивка газонов и пешеходных дорожек придают польским городам современный европейский вид, но без характерных для капиталистических стран противоречий между центром и окраинами, между трущобами и богатыми благоустроенными кварталами.

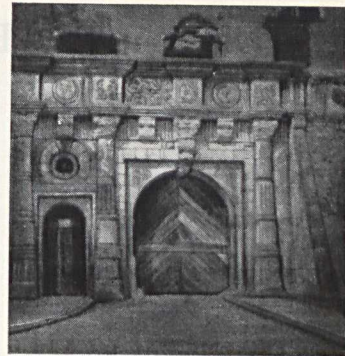




Краков. Флорианская башня.

Ленчица-Портал  
замка Пястовских.

Варшава. Универмаг «Суперсам».



Польские города замечательны еще одной стороной своего облика — бережным отношением к историческим памятникам и старым городским центрам. Исторические центры Варшавы, Гданьска, Вроцлава, Познани и других городов, поднятые из руин и скрупулезно восстановленные, сейчас живой тканью вошли в новый ритм городской жизни, которая придала им новое социальное звучание, сохранив все своеобразие и красоту прошлого.

Опыт польских архитекторов, ученых и реставраторов, а также городских властей по использованию памятников архитектуры и «внедрению» их в современный город, очень интересен и стал предметом изучения во многих странах. В процессе этих работ выяснилось несколько основных приемов. Один из них может быть условно назван методом консервации, когда целый исторический район объявлен заповедником и не подлежит никаким изменениям. Такое решение принято по району Рынка в Варшаве. Оно проводится очень последовательно, настолько, что магистраль Восток-Запад была в этом месте опущена в туннель, чтобы не нарушить цельности планировочной структуры варшавского Средестья.

Краков является на всем пространстве старого города средоточием величественных памятников архитектуры, создавших целый ан-

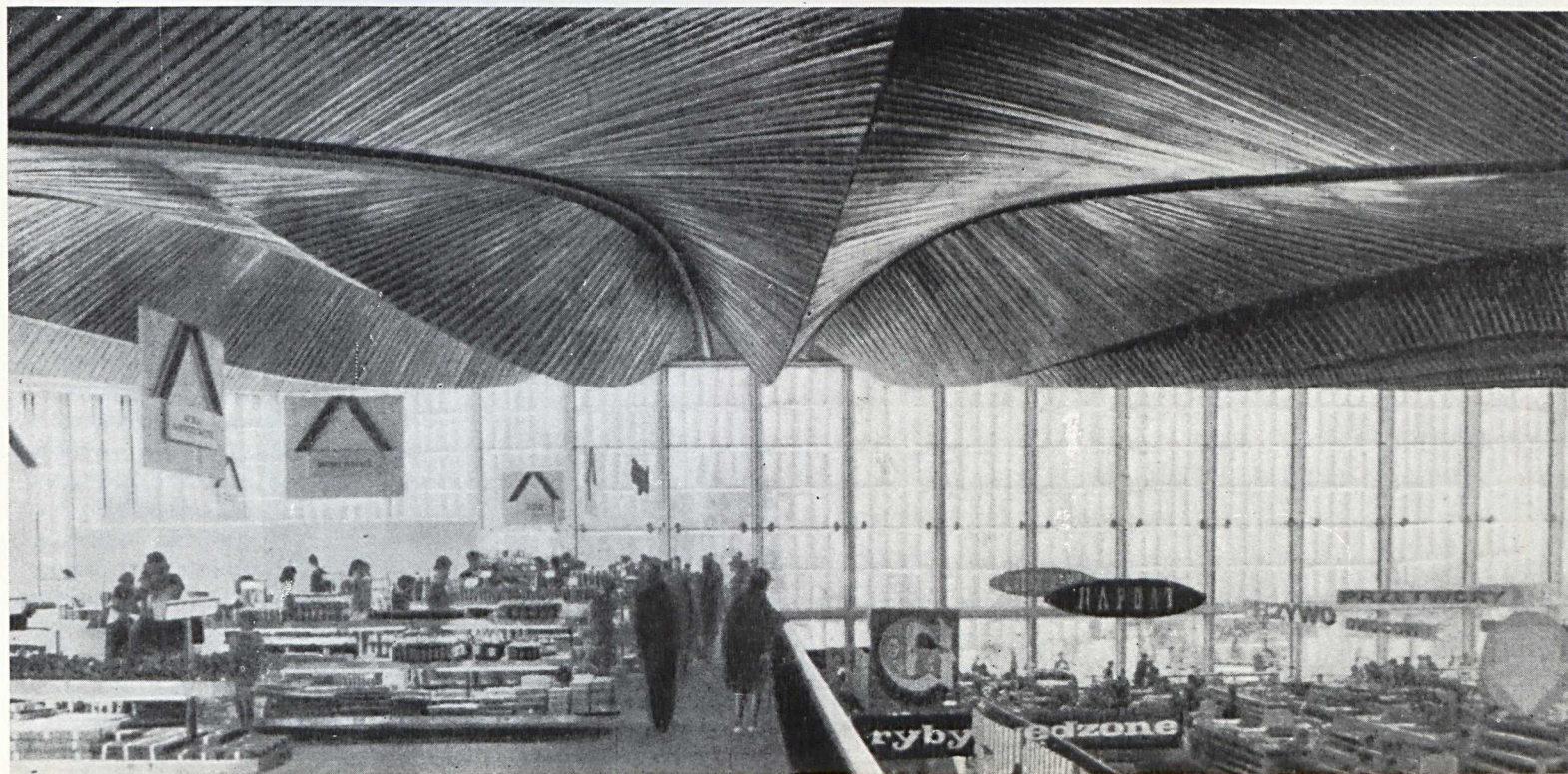
самбль — гордость польской национальной культуры. Поэтому к его застройке относятся очень осторожно — она ведется главным образом за счет «пломбирования» свободных участков и с целым рядом ограничений в смысле высоты здания и ритма его фасада. Новая же застройка проводится за границами старого города и его охранной зоны, в частности в сторону Новой Гуты — огромного промышленного и жилого города-спутника, который за счет этой новой застройки уже почти слился со старым городом.

И, наконец, третий прием — когда строится в сердцевине старого города новое здание. Обыкновенно это какой-либо значительный объект, являющийся «зоной притяжения» для всего города. У нас в Москве таким объектом является Дворец съездов, в польской практике примером может служить вновь сооруженное здание театра в Гданьске (архитекторы Л. Кодлубовский и Д. Олендзик, получившие за проект премию министра культуры и искусств). Сооружение на площади Угольного рынка нового театра вызвало, как у нас Дворца съездов в Кремле, множество споров. И в том, и другом случае авторы проектов пошли по единственно правильному пути — создания совершенно самостоятельных архитектурных композиций, построенных на анти-тезе очень активному архитектурному окружению. Этот творческий

прием дал возможность «ввести» красоту в интерьер: позволил сохранить живописность старых зданий и через застекленную стену в фойе «вступают» Арсенал и старые гильдийские дома, и зрителю кажется, что пространство фойе замкнуто старым красивым гобеленом.

\*

Будущее польской архитектуры было представлено на выставке большим разделом дипломных проектов студентов архитектурных факультетов и (это было особенно интересно) конкурсными проектами польских архитекторов, участвовавших в различных международных конкурсах. Из многих они выходили победителями, получая наивысшие премии. Это говорит о международном признании авторитета польских зодчих, их практическом опыте и понимании новых задач архитектуры.





Шимон Бойко (Варшава)

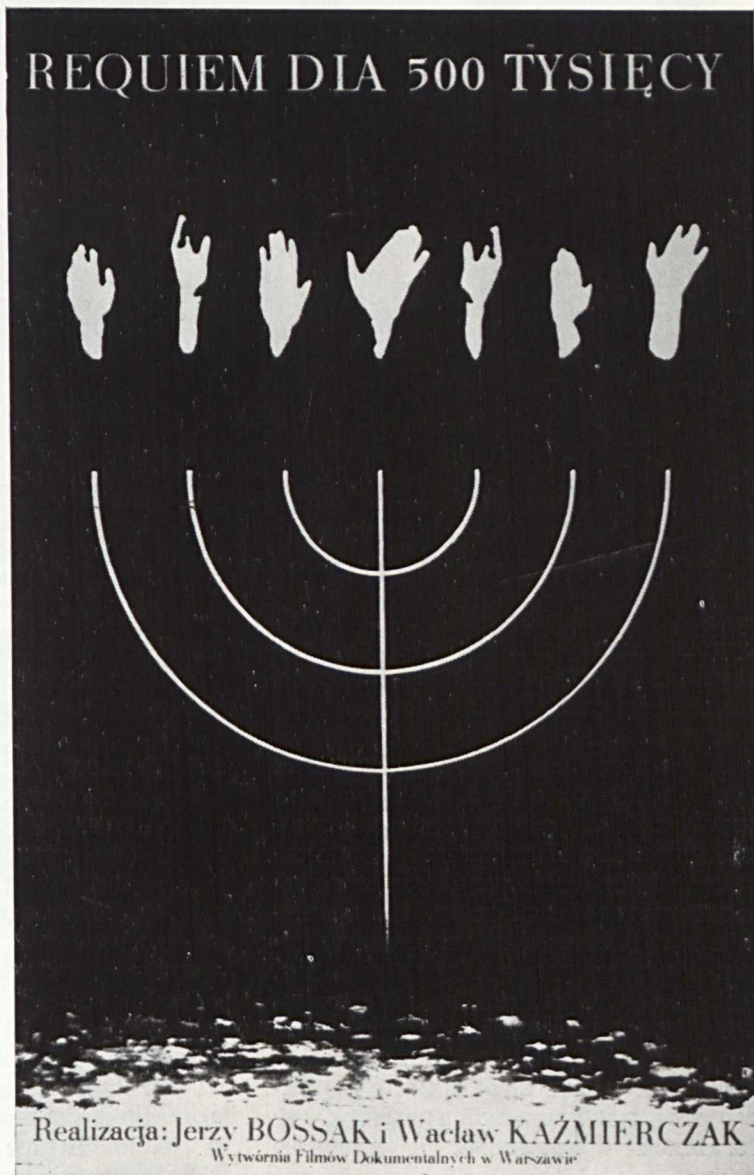
Т. Подловский.  
Плакат «1000-летие  
Польского государства».





Понятие прикладной графики включает всю печатную продукцию, которая обслуживает разнообразные сферы деятельности человека. На первый план, разумеется, выступает область духовной культуры, то есть литература, затем пропагандистская информация. Им соответствует книга, образующая вместе с иллюстрацией словесно-визуальную структуру, и плакат — сравнительно молодая отрасль графики. В тени этих «столпов» графики остается масса других жанров, которые также приобрели немалое значение для современной художественной культуры. В Польше они имеют многолетнюю традицию и берут начало в краковском движении за возрождение типографского дела. Идеология этого движения, частично совпадающая с идеями английских реформаторов Рескина и Морриса, возникла на основе сознательного стремления внедрить методы искусства в ремесло и промышленность. Эта программа была вполне созвучна широкой программе «Молодой Польши», в которой провозглашение нового искусства сочеталось с обращением к национальному наследию. Художественные шрифты формировались в это время под влиянием сецессии, проявлявшемся в мягкости волнистых линий и буйстве орнамента. Однако декоративные мотивы художники черпали в народном творчестве. Особенно благодарным источником была родная флора — цветы, плоды и травы полей, лугов и лесов — то есть все то, что еще недавно всячески отвергалось. Первая Полиграфическая выставка, организованная в 1904 году по инициативе товарищества «Польское прикладное искусство», поставила своей целью «показать степень артистизма в современной польской полиграфии, подчеркнуть стремление придать ему самостоятельный характер и продемонстрировать примеры художественного использования национальных мотивов...» Наряду с книгой выставка подняла до ранга искусства проекты типографских работ — инициалы, виньетки, календари, этикетки, почтовую бумагу, открытки, каталоги выставок, газетные объявления и т. д. В это время к полиграфии обращаются многие видные художники: К. Бжозовский, Ю. Буковский, К. Фрыч, Е. Мехоферер, Х. Узембло. Над ними сияет талант Станислава Выспянского, реформатора польского театра и польского типографского

Л. Холданоич.  
Киноплакат  
«Реквием для 500000»



дела. С 1898 года он возглавляет художественное руководство краковского еженедельника «Жизнь», и не проходит года, как он успевает подорвать не одну аксиому в макетировании журнала — хотя бы, например, канон симметричного расположения. Новаторство Выспянского в известной степени можно сравнить с той ролью, которую в 20-х годах сыграл В. Фаворский. Макеты «Жизни» до сегодняшнего дня остаются недостижимым образцом сочетания безграничной фантазии с жесткой логикой проектирования, подчиненной правилам зрительного восприятия. В атмосфере «Молодой Польши» в Кракове возникло литературное кабаре «Зеленый шарик» — место встречи лучших представителей краковских интеллектуалов и богемы. Здесь царила шутка, издевка, здесь низвергались мифы, высмеивались мещане и филистеры, здесь «святотатствовали». Иронизирова-

ли над собой, над стилем «Молодой Польши» и экзальтацией. Остроумие «Зеленого шарика», шокирующее пуритан, мещан, обогатило не только литературу. Им оказались «заражены» живописцы, графики, иллюстраторы книг и журналов. Ничто так не отражает атмосферу этих литературно-развлекательных спектаклей, как пригласительные билеты и программки, выполненные в технике автолитографии ведущими художниками Кракова. Преемственность традиций мы видим сегодня в кафе под названием «Михаликова Яма», которое собирает массу туристов. Традиции Выспянского и «Зеленого шарика» продолжает молодое поколение, находя здесь столь ценный нашим обществом дух артистизма, индивидуальности и неумной фантазии. Соединительным звеном между сецессией и современным языком графики является творчество двух





художников — Левитта и Хима, которые в конце 30-х годов, работая совместно, заново освоили мотив графической игры в области шрифта. Нудное, банальное рекламное объявление они превратили в мастерскую словесно-образную композицию. Их проспекты фармацевтических средств являются маленькими шедеврами графики, черпающими приемы из пародии, метафоры, одушевления. Игра словами, интрига, неожиданно всплывающий скрытый смысл — с одной стороны, с другой — свободная интерпретация темы определяли характер этой необычайной графики, избегавшей буквализма и плоских мест.

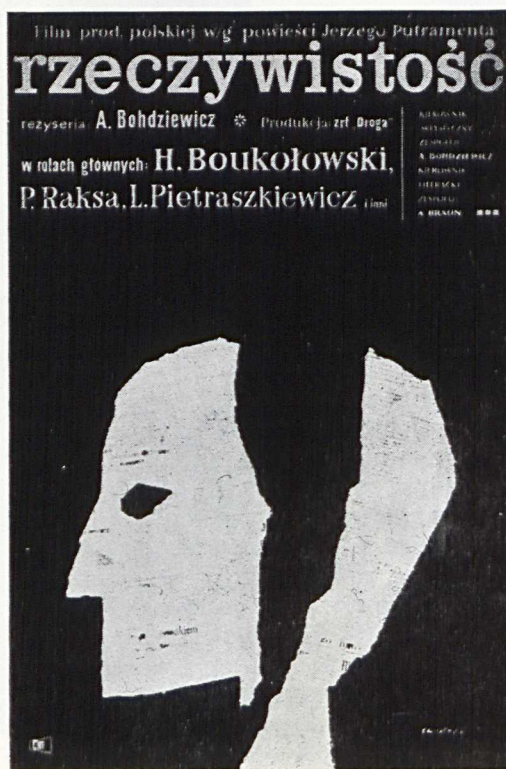
На прикладную графику межвоенного двадцатилетия оказал также несомненное влияние конструктивизм. Выдвигая принцип экономии средств выражения, конструктивизм особое внимание уделял механическим методам создания образа, свойственным промышленному производству. В полиграфии он пропагандировал простые, геометрические системы, созданные из элементов шрифта — «модулированные», совершенные благодаря логике промышленного исполнения.

Много было причин того, что после войны полиграфия оказалась в загоне. Однако по мере развития полиграфической базы и бумажной промышленности, вместе с внедрением новых методов технологии производства (мелованные, лакированные и прочие картоны) можно заметить значительное улучшение уровня, достигнутое благодаря объединенным усилиям художников, издателей и типографских работников. Творческий импульс, как все-

гда, дается запросами общества. К решению этих проблем «подключается» Варшавская академия художеств, где в начале 60-х годов создается курс типографских массовых изданий. Эти же проблемы включены в программу курса плаката и выставочной графики, а в Краковской академии одновременно с традиционным посвящением в искусство книги начинается, в рамках подготовки дизайнеров, специализация в области проектирования средств визуальной коммуникации. Начало такой специализации было положено также в художественных институтах Познани и Лодзи. Таким образом художественные вузы не только воздали должное новым потребностям, но и дополнили классическую методику воспитания глаза и развития фантазии нововведением, развитие которого определяется современными знаниями об управлении информацией. Просмотр дипломных работ этого года подтвердил, кажется, целесообразность культивирования обоих типов мышления — как «интуитивного», так и «дисциплинированного». Нарушение этого равновесия в ту или другую сторону ведет к неизбежному застою. Возьмем пример. В мастерской профессора Г. Томашевского тема дипломной работы «настенный календарь» послужила для воплощения живописных размышлений о времени; были использованы соответствующие атрибуты, сочетавшиеся в ритме свободных ассоциаций. В то же время сам календарь как графическое воплощение изменения времени автор замкнул в традиционную схему, поскольку не ощущал необходимости самовыражения. Это пример индивидуально-

Э. Липиньский.  
Плакат к кинофильму  
«Ленин в Польше».

В. Свежи.  
Плакат к кинофильму  
«Действительность».





го проектирования — когда в первую очередь учитывается пластический материал, который и определяет качество работы.

Воспитанница профессора Ю. Мрощака, работая над своим дипломом в области визуальной коммуникации (упаковка электрооборудования), основывалась на диаметрально противоположных принципах. Она решила тему, где творческая индивидуальность может проявиться лишь опосредованно, путем провозглашения ценности простейших форм, приведенных к модулю. В результате создается эстетическая энергия, приближающаяся к той, какую излучает произведение, лишенное какой бы то ни было утилитарной функции. Обе тенденции — «экспрессивно-субъективная» и «конструктивно-объективная» — характеризуют современную прикладную графику, составляя калейдоскоп индивидуальных поисков, которые мы можем лишь бегло представить, намечая контуры явлений и творческих индивидуальностей.

Начнем с внешне второстепенных деталей, позволяющих глазу насладиться прекрасной художественной работой. Издания на случай — так называемые акциденции: программы спектаклей, приглашения, меню и пр. — это особая камерная сфера, которая не выносит штампа и халтуры. Пока что еще немногие театры в Польше уделяют должное внимание внешнему виду и макету

программ, но те, которые придают значение воспитанию вкуса зрителя, вполне заслуживают звания меценатов искусства графики. Программы, созданные Ф. Старовейским, Г. Томашевским, Ю. Мрощаком, Ю. Шайна, порывают с книжностью, побуждают к размышлениям над спектаклем почти исключительно изобразительными средствами — рисунок, фотография, аппликативный монтаж, типографский коллаж, фотомонтаж. Старовейский предлагает как бы комментарий искусства, поражающий парадоксальными сопоставлениями, смещением реальности и фантазии. Сложенная в гармошку программа втягивает в новое приключение, интригует замыслом, искушает новыми возможностями интерпретации, закрепляя след спектакля в памяти зрителя.

Приглашения на все случаи жизни — торжественные и менее официальные, и особенно печатные поздравления, также стали ареной соревнования индивидуальностей, выдумки и утонченного вкуса. Такой оттиск с минимальным содержанием информации приобретает внезапную значимость, например сознательной архаизацией, или пародированием композиции (соединение старых и новых форм, фольклора и лапидарности современного языка), или только изысканностью шрифта. Можно с некоторыми упрощениями утверждать, что графика «на случай», несмотря

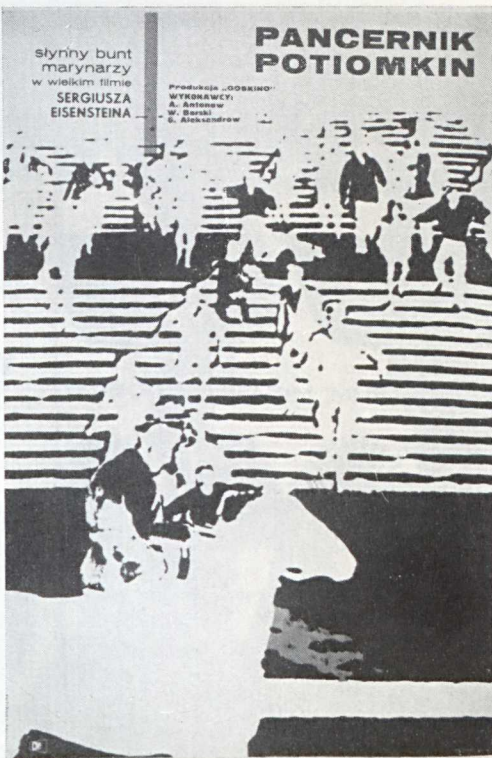
Я. Леница.  
Плакат  
к III Международному  
фестивалю  
короткометражных  
фильмов.

С. Замечник.  
Плакат к кинофильму  
«Броненосец «Потемкин»».

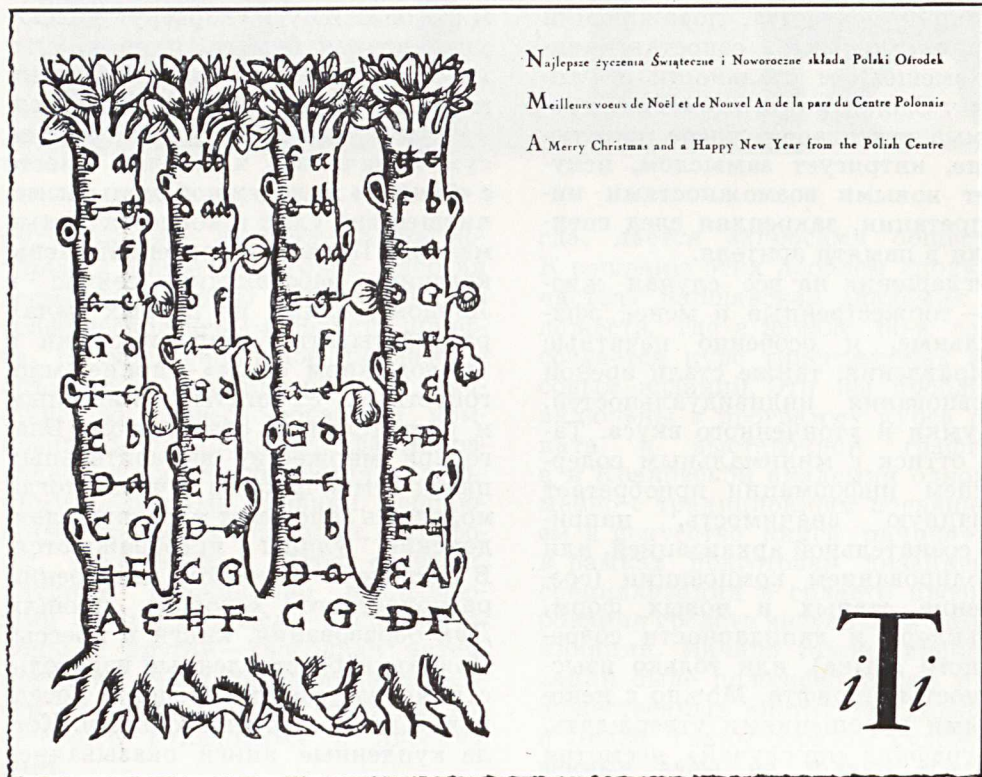
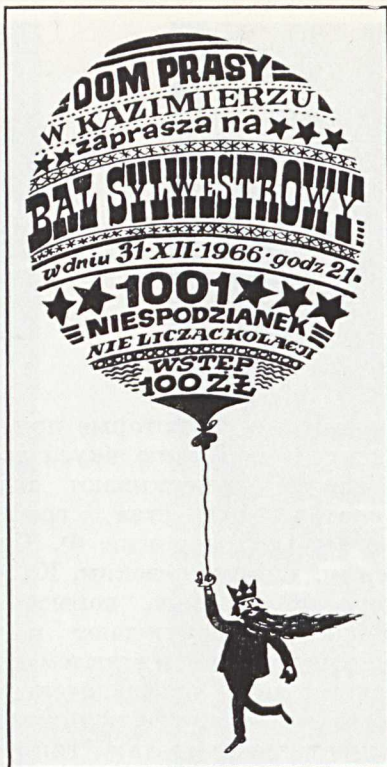
В. Свежи.  
Плакат к кинофильму  
«Мы из Кронштадта».

на обычно миниатюрные размеры, отражает состояние всей культуры печати, будучи при этом «опытным полигоном» проектировщиков и печатников. Думая о большой полиграфии — книгах, плакатах, не следует упускать из виду «мелочи» — островок первоклассного ремесла в море современной печатной техники и экспериментальное поле для графика.

«Экспансия» проектной мысли открывает все новые увлекательные темы. В последнее время во всем мире блестящую «карьеру» делают упаковочная бумага, пакеты, сумки — с тех пор, как поняли, что они могут выполнять не только практическую функцию. «Безумие» из-за сумок началось в Англии вместе с «бунтом» молодежной моды, изменившей вид улиц и консервативные манеры. Польский график И. Пенёковский, работающий сейчас в Лондоне, одним из первых начал разрабатывать бумагу и сумки в «молодежном стиле» — яркие, многоцветные, с богатым животным и растительным орнаментом. Благодаря множеству выразительных пятен сумок-пакетов в часы, когда молодежь заполняет магазины, лондонские улицы преобразуются. В Польше в подобном настроении разноцветного хоровода прошли дни образования, книги и прессы. Прилавки, расставленные издательствами на улицах городов и поселков, были облеплены толпами. Когда купленные книги оказывались

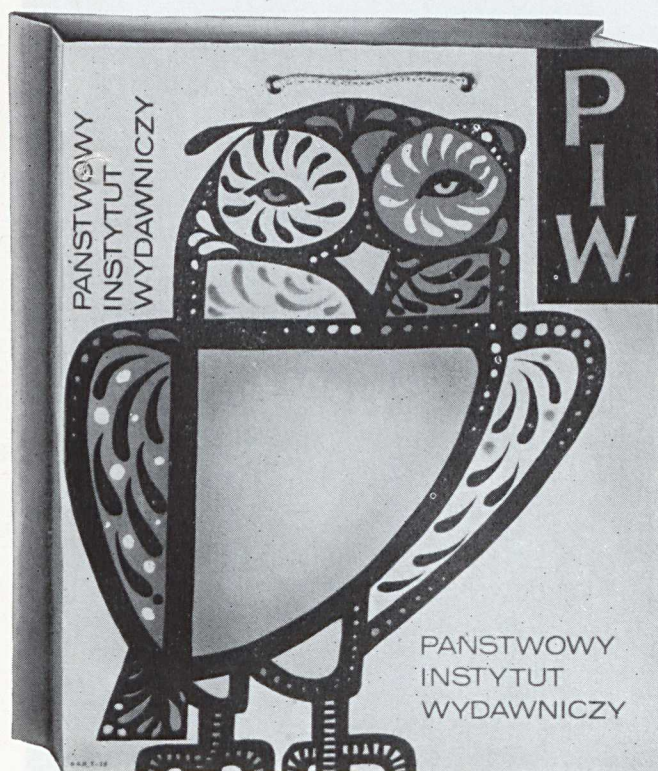
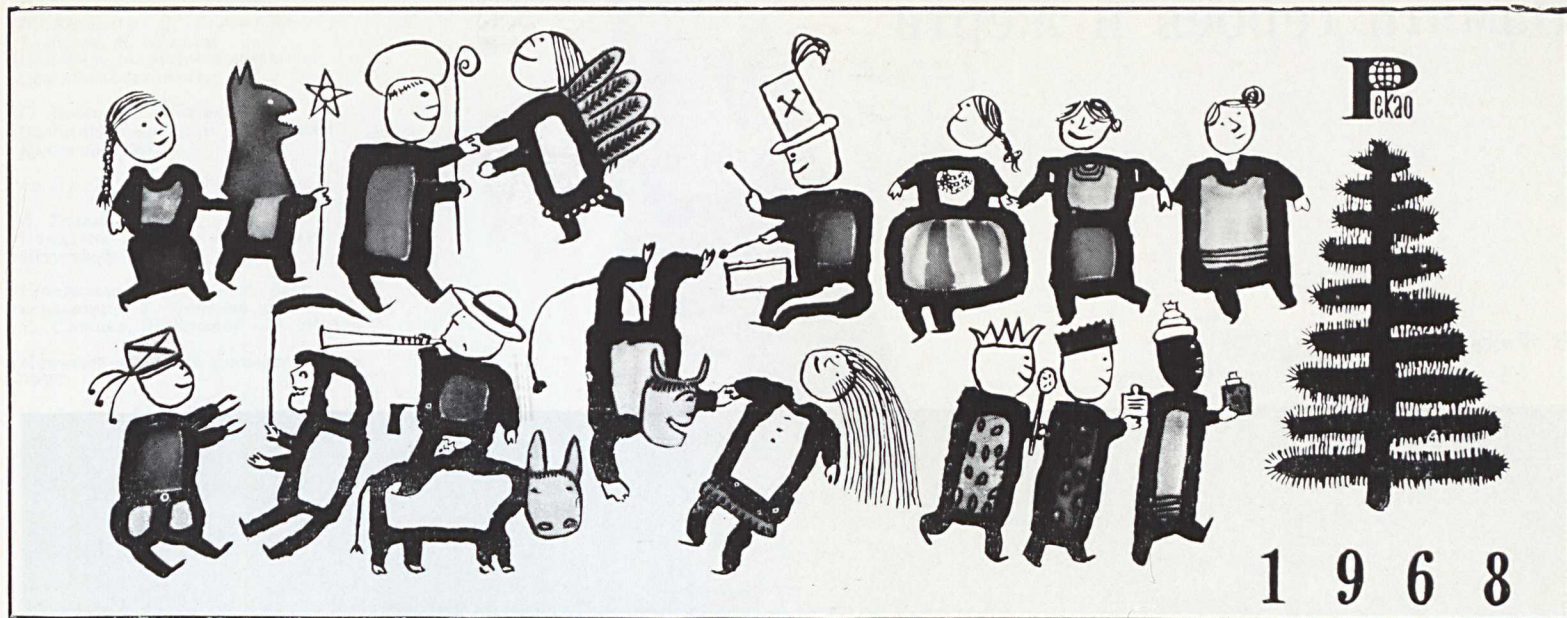






Таким образом, современный график должен руководствоваться, с одной стороны, интуицией, фантазией и индивидуальным видением, с другой — рекомендациями, пренебречь которыми в условиях технической цивилизации невозможно.







# Памяти героев и жертв

В. Тиханова





С. Ярнушкевич, Ю. Палка,  
П. Касцелла, Д. Симончини,  
Т. Валле, М. Виталле.  
Памятник жертвам концлагеря  
Освенцим-Бжезинка. 1967.

Г. Земла, В. Заблоцкий.  
Памятник силезским повстанцам.  
Катовице. 1967.

на стр. 24, 25.

В. Толкин.  
Памятник жертвам концлагеря  
Штуттхоф. 1968.

Генеральный проект — Р. Гутт,  
скульпторы Т. Лодзяна и  
С. Слонина, озеленение — А. Шольц

Мавзолей-памятник узникам Павяка.  
1965.

А. Хаупт, Ф. Душенко.  
Памятник героям Вестерплатте.  
1966.



Тысячи памятников выросли на земле Польши после второй мировой войны. Они воздвигнуты там, где сражались и погибали солдаты, где гитлеровцы совершали казни, где пасти крематориев пожирали людей. Величие народного гнева и скорби, предостережение потомкам требовали своего пластического воплощения. Но если на первых порах преобладали либо чисто архитектурные решения псевдоклассического толка, либо статуи, внешне экспрессивные или импозантно-торжественные, то сегодня картина резко изменилась. Монуменалисты Польши поднялись на ту же высокую ступень мастерства, что и их собратья по искусству — художники плаката, стяжавшие мировую славу. Этот качественный скачок польской пластики виден прежде всего на примере мемориальных скульптурно-архитектурных ансамблей — высокой пробы сплава скульптуры, архитектуры и пространства, сплава, несущего могучую социальную идею антифашизма и антимилитаризма.

Первое произведение, в котором задачи подобного синтеза осуществились на практике, было создано в 1953 году Ксаверием Дуниковским — памятник Силезским повстанцам на горе св. Анны. В этом памятнике есть органическое взаимопроникновение архитектуры и скульптуры. Достигнуто оно пластической выразительностью архитектурных элементов и четкой конструктивностью скульптурных форм, точно найденной архитектоничностью сооружения, его связанностью с окружающим пространством. В лучших памятниках, построенных позднее, опыт патриарха польской скульптуры ассимилирован, но художники, решая задачи более грандиозные, сооружая комплексные памятники, сумели пойти дальше.

Радогощ, Треблинка, Хелмно-на-Нере, Освенцим... Кто хоть раз побывал здесь, тот испытал, как потрясает увиденное: километры ошестинившейся проволоки, трубы крематориев, зловещие бараки... Все, что из жутких улик не разрушено до основания агонизирующими нацистами, не смешано с землей, не сожжено дотла, сохранено как обвинительный акт, как историческая подлинность. И эта историческая подлинность вливается в мемориальный ансамбль, художественным средоточием которого всегда является скульптурный памятник. Объединение пластического образа, концентрирующего в себе всю трагедийность события или весь пафос сопротивления, и материальных

свидетельств неопровержимых фактов — один из главных принципов, строго соблюдаемых авторами подобных комплексов. Это удваивает, удесятеряет силу их воздействия, заставляет мучительно сопереживать и ненавидеть.

В Радогоще огонь пощадил часть стены тюремного здания, зияющую черными глазницами окон, и обломок высокой ограды со сторожевой вышкой. Архитектурно-скульптурный проект (архитекторы Тадеуш Хербут и Вацлав Бальд, скульптор Тадеуш Лодзяна) включил эти руины в территорию комплексов, сделав их фрагментами целого. Рваный кирпич развалин и взметнувшийся к небу тридцатиметровый серебристый шпиль определяют главные акценты — смысловой и пространственный. Но в их красноречивом локальном диалоге есть и полутона. Переход от документа к апогею творческого замысла совершается не сразу: декоративная решетка с условным изображением узников на месте бывших тюремных ворот, символическая могила тридцати тысяч пленных, урна в виде пламени вечного огня подготавливают и подводят к нему. Подобные декоративные формы широко использованы и здесь, и в других ансамблях. Вместе с фактологическими объектами и системой озеленения они играют отнюдь не второстепенную роль в организации пространства и эмоциональной атмосфере ансамбля, как это видно хотя бы на примере Радогоща. Аналогичный принцип выдержан и в памятнике героям Вестерплатте (архитектор Адам Хаупт, скульптор Францишек Душенко). Он расположен на мысу, выступающем в Гданьский залив — на клочке земли, где семь дней держалась горстка солдат: здесь 1 сентября 1939 года залпом с линкора «Шлезвиг-Голштиния» гитлеровцы начали вторую мировую войну.

Приблизиться к монументу можно, лишь миновав развалины караульной будки, железобетонный скелет казармы, водруженный на постамент танк, солдатские могилы с мемориальными плитами. И только тогда возникает перед глазами крутой, двадцатиметровой высоты холм, несущий гранитный массив памятника.

Концлагерь Освенцим-Бжезинка занимал две огромные территории и, чтобы попасть к монументу, сооруженному в Бжезинке, надо пройти через врата ада с надписью «Arbeit macht frei» («труд делает





свободным»), затем в бесконечном сопровождении колючей проволоки и наблюдательных вышек, постоять у газовых камер, увидеть блок смерти, бараки, внутри которых по стенам — тысячи фотографий стриженных наголо мужчин и женщин, а за стеклами витрин — груды изодранной, избитой обуви, помятых кружек и кастрюлек, гора человеческих волос и рядом — рулон добротной пряжи из них... Надо сделать сотни шагов по земле, смешанной с кровью и пеплом четырех миллионов жертв, по прямой, как стрела, дороге вдоль железнодорожной колеи — последнему пути узников Освенцима. В конце этого пути стояли крематории. Теперь там памятник.

Сохранение всех этих реликтов усложняет задачу планировки. Равно как и природные условия, они выдвигают свои требования к монументу. Его связь с предметным окружением должна быть не только композиционной, но также логической и эмоциональной. В мемориальных ансамблях Польши каждый элемент, будь то остов газовой камеры или израненное осколками дерево (как перед бывшей тюрьмой Павяк в Варшаве), последовательно настраивает на восприятие скульптурного образа — кульминационной точки целого. В названных сооружениях это достигается и местом расположения монумента, и акцентированием тех или иных компонентов предметной среды, и характером зеленых насаждений. С предметной средой не меньше, чем с окружающим пейзажем, связан и масштаб скульптуры. В соответствии с замыслом он может основываться на контрасте, как в Радогоще и Вестерплатте, где монументы господствуют над всем ансамблем, или на соподчинении, как в Бжезинке. Освенцимский монумент, расположенный на обширной равнине, не возвышается. Издали он смотрится вровень с последней сторожевой вышкой и благодаря своим пропорциям, силуэту обелиска, серому цвету камня кажется просто одной из лагерных построек. Такое решение продиктовано и его содержанием: если Вестерплатте и Радогощ — это памятники борьбы и победы, то Освенцим, как и Хелмно-на-Нере, как Штуттхоф и Треблинка, — застывший в камне скорбный реквием.

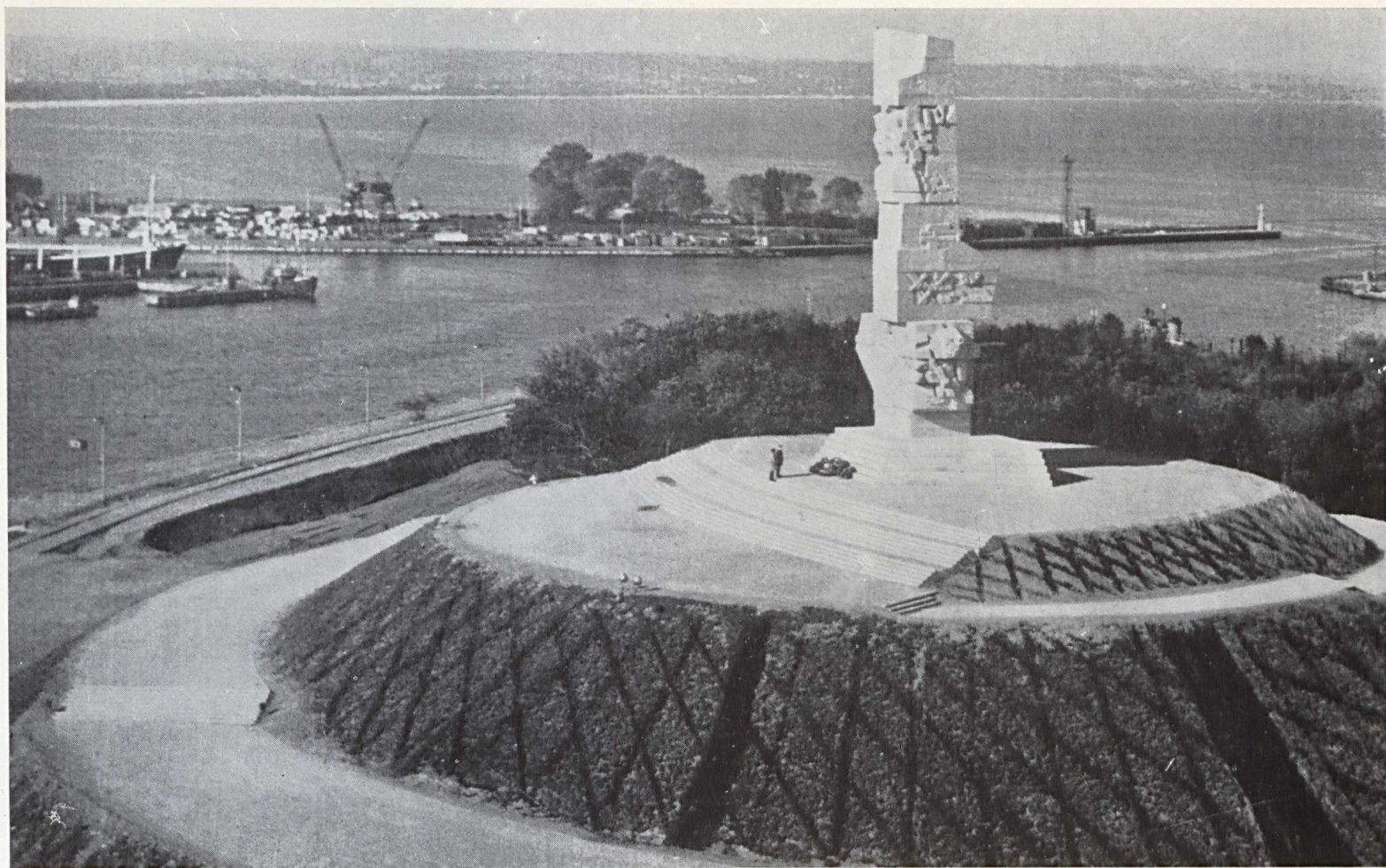
При несомненной индивидуальности мемориальных ансамблей Польши между ними существует определенная общность не только композиционно-планировочного порядка. Она проявляется в самих



скульптурных монументах, очень определенно отражающих основные тенденции развития польской пластики 60-х годов. Это прежде всего драматичность, но драматичность сдержанная, когда нерв замысла не обнаруживается в откровенной экспрессии формы, а пульсирует в ее недрах. Подлинный пафос без внешней патетики — одно из определяющих качеств сегодняшней польской скульптуры, оно свойственно в той или иной мере и станковым работам, и пленерным, в которых художники ищут путей создания скульптуры на открытом воздухе.

В связи с такого рода внутренней сущностью скульптурных образов возникла потребность в особенно строгой архитектоничности, от которой, в свою очередь, тянутся прочные нити к решениям архитектурной части памятников. Как правило, невозможно четко отграничить «части» монументов — скульптурную и архитектурную, — настолько они слитны. Достичь их равнозначности можно было лишь





усилением роли последней — и это естественно. Чтобы уравнивать в правах две обязательные стороны монументального сооружения, надо было увеличить роль именно архитектуры, ставшей второстепенной, а чаще просто отчужденной в памятниках XX века.

В Вестерплатте варьирование размеров и очертаний гранитных блоков, разнообразие кладки создают целостный пластический организм. Его архитектурный костяк и поверхность не просто несут рельефы и надписи — они организуют их композиционно. Как и в памятнике на горе св. Анны, созданном Дуниковским, изображения выходят на плоскость из глубин камня. Здесь отсутствует фон: строгие геометрические линии и поверхности без усилий переходят в объем скульптуры, между ними не возникает пограничного столба. Вспоминаются слова великого Бурделя: «Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву. Скульптура есть цветение архитектуры...»

Вестерплатте — лишь один из примеров трансформации классической формулы памятника. Голос XX века слышится в десятках произведений польской монументальной пластики, обновляя, насыщая драматизмом холодноватые традиционные формы. Дух современности вздымает параболой шпили, надламывает основания обелисков, укладывает в курганы тяжелый булыжник, смещает монотонный ритм каменных плит. И когда после страшных документальных «кадров» на истерзанной землемотришь на сооружение, рожденное из гражданственного и творческого осмысления факта, сурово и возвышенно повествующее о страданиях, героизме и победе, оно ударяет по сердцу. Вслед за художником его глазами видишь в каменной баррикаде освенцимского памятника трагическую безысходность, в цепком нагромождении валунов угадываешь саркофаги и изуродованные тела; тысячи ладоней и тысячи лиц трепещут в одной паре рук, заслоняющих лицо на рельефе в Радогоще; как последнюю надежду узников ощущаешь рваный металл рельефа в проломе тюремной стены Павяка. Не надобно этим творениям дополнительной пластической расшифровки. Их метафоричность несет яркую мысль, пробуждая такую гамму чувств, какую едва ли вызовет произведение, наглядно и буквально демонстрирующее свою идею.

В формировании художественной целостности ансамб-

лей огромное значение имеет высокая культура материала и в первую очередь камня, который применяют чаще всего. Камень используется здесь не только как скульптурный, но и как строительно-декоративный материал: им мостят аллеи, площади, площадки, из него делают предметы декоративного антуража. Он красноречив и многообразен в этой своей функции. Его кладка — от мелких брусков и речной гальки до больших квадратов и прямоугольников плит разной степени обработки, но почти всегда сохраняющих силу первозданности, — вписывается в общий художественный образ, подчеркивает нюансы целого. И не только это. Камень благодаря искусно сохраненной структуре и поверхности вступает в живую связь с землей, газонами, деревьями и кустарником, с куполом неба. В некоторых случаях между плитами специально оставляют пазы, в которых прорастает трава. Таким образом, камень не изолирует художественный микромир от окружающей природы, не противопоставляет их, а, наоборот, связывает, максимально приближает, придавая ощущение извечности, незыблемости творению рук человека, в природу же внося организующее творческое человеческое начало.

Характер и степень обработки камня (как и дерева) в польской скульптуре очень широки по диапазону, заключенному как бы между двумя полюсами. Один из них — это привычное нам активное «извлечение» образа, которое достигается путем полного подчинения материала сложившемуся у художника замыслу. Другой полюс — это минимальное вмешательство скульптора, почти не вторгающегося в органическую форму, но тем не менее творчески целеустремленно находящего в ней воплощение своего замысла. Второй путь, в разных аспектах изучаемый мастерами пленерной скульптуры, дал удивительные результаты в монументальном ваянии. Он привел Адама Хаупта и Францишека Душенку к блистательному решению комплекса в Треблинке II. На тридцати гектарах пустоши и песков, затерявшихся среди лесов, располагавшаяся в 1942 году фабрика смерти. Здесь находились газовые камеры и ямы, в которых под открытым небом сжигались трупы и где закапывался прах. В 1943 году, после восстания узников, гитлеровцы ликвидировали лагерь, уничтожили постройки, сняли ограждение, а места захоронения перепахали и засадили деревьями. Этот огромный безмолвный





А. Хаупт, Ф. Душенко.  
Памятник жертвам  
концлагеря «Треблинка II». 1964.

участок земли художники наделили голосом могучим и скорбным.

Если смотреть с высоты птичьего полета, видится частокол гранитных сколков, сначала устремленный единым широким потоком, затем растекающийся кольцом вокруг десятиметрового монумента. Сложенный из гранитных блоков, приземистый и тяжеловесный, с рельефом на венчающей части, он напоминает надгробный камень. В ансамбль входит и реконструированная «дорога смерти», выложенная валунами, и бетонные «шпалы» на месте бывшей железнодорожной колеи, по которой прибывали транспорты, и «платформа». Но наивысший эмоционально-художественный накал сосредоточен здесь, где застыли сотни подобных доломитам камней.

Они стоят на утопленных в землю нерегулярных бетонных плитах,  
«камни, обтесанные резцом, и камни, омытые ветром;  
камни-старички с опавшими плечами и камни-саваны;  
камни, сжатые в кулак,  
и камушки-девочки с торчащими вразлет косичками...  
камни с отрубленными руками  
и камень с отрубленной головой;  
камни, умершие от голода,  
и камни, павшие в бою...»

(А. Вергелис).

Они безымянны. Но на десяти самых крупных читаем: Польша, Советский Союз, Болгария, Югославия, Чехословакия, Греция, Бельгия, Франция, Австрия, Германия... На ста тридцати поменьше — названия городов и местечек. Отсюда были родом узники. Но даже если не угадывать в отдельных камнях конкретные фигуры и образы, если они предстают только надгробиями (как и было задумано), — все равно этот «каменный» бор не воспринимается обычным кладбищем. В кажущемся произвольном чередовании форм, очертаний, высоты, ритма расстановки скрыта сила, неизбежно втягивающая нас в круг конкретных ассоциаций, определенных эмоций. Эти гранитные сколки не только с предельной полнотой выражают основную идею памятника. Они дают нам ощутить, что восемьсот тысяч жертв Треблинки не были безликой массой: они были все разные, эти люди, как не повторяемы их надгробия. Неповторимость заложена и в людях, и в природе.

В ансамбле Треблинки эта мысль стала важной гранью общего решения. Художественная сила этой грани в том, что, существенно дополняя содержание комплекса, она одновременно ведет к нерасторжимому единению пластических элементов композиции с пейзажным окружением. Ансамбль сливается с кромкой пустоши и лесом не только благодаря отсутствию какой бы то ни было ограды, но и каждым своим камнем, взятым у этой природы. Нет сомнения, что подобный комплекс мог возникнуть только как результат высокого творческого взлета, рожденного близкой сопричастностью художников реальным жизненным событиям.

\*

Появление мемориальных ансамблей в Польше не случайно падает на время, отделенное от окончания войны примерно пятнадцатью годами. Очевидно, для такого сложного вида искусства, основанного на синтезе во всей разветвленности этого понятия, требовалось творческое возмужание. Возникновению мемориальных ансамблей как явлению принципиально новому предшествовал длительный период накопления, собирания по крупицам опыта современной архитектуры и многих видов изобразительного и декоративного искусства. Поиски скульпторов в области пластики форм, пространственных композиций, структуры материалов реализуются в комплексных сооружениях с поразительной логичностью и силой. Решающую роль играет то обстоятельство, что за этими поисками кроется острый интерес к человеку со всей сложностью его бытия, глубоко личное восприятие исторических катаклизмов, сотрясающих мир. Польша принадлежит к числу наиболее пострадавших во время войны государств. Советом по охране памятников борцам и жертвам фашизма зарегистрировано более двадцати тысяч памятных мест. Увековечено меньше половины. Продолжаются конкурсы, зреет творческая мысль. Польским мастерам оказалось по плечу решение одной из самых сложных и актуальных проблем: монументальная скульптура выступает в Польше как самобытное и развивающееся искусство.







# Древнерусские живописцы в Польше

С. Земцов

Может быть, именно потому, что на протяжении веков Западная Европа была убеждена в своей «культурной миссии» и в своем культурном превосходстве, ее наука, по существу, не занималась проблемами развития самобытного искусства славянских народов. А если и занималась, то только с точки зрения влияния на него западного искусства или искусства стран Азии, в частности Индии, о котором писал в свое время Виолле ле Дюк<sup>1</sup>. Такое пренебрежительное и неправильное толкование преодолено только во второй половине XX века благодаря настойчивости ученых, накопивших огромный фактический материал и опубликовавших поразительные памятники искусства народов, населяющих Восточную Европу.

Сейчас уже всеми признано значение вклада славянского искусства в развитие культуры Европейского материка. Теперь необходимо пойти дальше по пути углубления и систематизации материалов для создания общей картины взаимосвязей в области искусства между восточноевропейскими странами. Значительную часть этой общей картины характеризует влияние древнерусского искусства на искусство других народов, устойчивость обращения к многогранному художественному опыту мастеров Древней Руси и даже, как показали последние исследования, проникновение древнерусских форм зодчества в архитектуру итальянского Возрождения и непосредственно, и через славянских мастеров восточного побережья Адриатики.

Историография этого вопроса говорит о том, что наука тех стран, где наблюдается проникновение форм древнерусского искусства, постоянно, хотя и с различной степенью полноты и правильности, занималась анализом этого влияния. Русские ученые и до революции и сейчас обращаются к этой проблеме лишь в отдельных статьях.

Интересно исследование известного румынского ученого академика Константинеску-Яшь «Влияние древнерусского зодчества на древнерумынскую архитектуру», изданное в 1951 году<sup>2</sup>; имеется обширная польская литература, посвященная работе русских мастеров в средневековой Польше, в том числе монография Валицкого, опубликованная в 1930 году<sup>3</sup>.

За последнее десятилетие в советской искусствоведческой литературе появился ряд статей, затрагива-

ющих отдельные вопросы этой большой и, с нашей точки зрения, очень важной проблемы. Но поскольку предметом настоящей статьи являются памятники древнерусского монументального искусства на территории Польского государства, ограничимся лишь упоминанием об этих работах, с тем чтобы лишний раз подчеркнуть необходимость изучения того, как распространялись формы русского искусства в Европе. Здесь исследователя ждет множество сюрпризов и великолепные результаты.

К числу работ, открывающих большие перспективы в изучении упомянутой проблемы, следует отнести статью известного исследователя древнерусского зодчества П. Н. Максимова «Зарубежные связи в архитектуре Новгорода и Пскова»<sup>4</sup> и статью профессора Н. П. Брунова «К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян»<sup>5</sup>. Работы, продолжающие эти две статьи и выясняющие участие славянских мастеров в формировании архитектуры ренессанса, — статьи доктора наук А. И. Венедиктова «Италия и Далмация» и «Архитектура Югославии»<sup>6</sup>.

Очень интересны наблюдения И. Мацулевича о взаимосвязи псковско-новгородской архитектуры с архитектурой городов Прибалтики, в частности с домами и крепостными сооружениями Таллина<sup>7</sup>.

Наибольший отклик в русской специальной литературе получил вопрос о работе древнерусских мастеров в Польше. Этой проблемой занимались крупнейшие русские и советские ученые, опубликовавшие ряд статей, которые уже сейчас могут послужить основой для монографического исследования русского монументального искусства за пределами страны.

\*

Разительным примером слияния двух потоков европейского искусства средневековья — готической архитектуры и восточнославянских монументальных росписей — является работа древнерусских мастеров в Польше. Некоторые ученые рассматривали приглашение русских живописцев литовским великим князем, а затем польским королем Владиславом II Ягелло (Ягайло по-литовски; на польском престоле с 1386 года) только как результат его симпатии ко всему русскому, в окружении которого он находился с детства. По словам польского историка Длугоша, «ко-



Св. Анахореты. Фреска в каплице св. Троицы в Люблинском замке. 1410.

роль Владислав предпочитал латинскому языку и искусству — русский»<sup>8</sup>. Несомненно, русская ориентация явилась непосредственной причиной появления русских мастеров при польском дворе, но далеко не единственной, ибо обращение к монументальному русскому искусству охватывает значительный отрезок времени польской истории и не менее значительное пространство польского государства, где зарегистрированы произведения древнерусских монументалистов.

Историк польского искусства Феликс Копера в своем капитальном труде «Средневековая живопись в Польше» указывает на то, что еще до появления русских живописцев при дворе Владислава II жители Кракова пользовались изделиями русского прикладного искусства. Известна также мозаика русской работы в монастыре францисканок в Кракове, которая датируется XIII веком<sup>9</sup>.

Очевидно, такой интерес к творчеству русских мастеров не случаен и не может быть объяснен только личными интересами короля. Корни повсеместного и длительного распространения древнерусского монументального искусства в Польше следует искать в общности славянского этногенеза, повлиявшего на отбор именно этих, а не других форм живописи.

Появление русских художников при дворе Владислава II относится к 1393 году. Причем первоначально им была поручена работа не в самой столице, а в Лыссе (Лысая гора), где они расписали нефы романского костела аббатства св. Креста<sup>10</sup>. Эта работа заняла весь год. После чего, судя по счетам и требованиям на материалы, опубликованным Ф. Пекосинским<sup>11</sup>, они прибыли в Краков, где в 1394 году расписывали спальню Владислава в королевском замке на Вавеле. Оба эти произведения не сохранились. Мы не обладаем сведениями



о количестве древнерусских художников, «акредитованных» при дворе польского короля. Известно только, что королевскую спальню расписывали двое из целой группы мастеров. Владислав Ягелло был доволен их работой: отпуская их на родину, он одарил каждого конем и богатой шубой<sup>12</sup>.

Польские источники называют следующие циклы монументальных росписей, выполненных русскими мастерами в конце XIV, в начале и второй половине XV века: росписи кафедр в Гнезно и Сандомире, коллегиаты в Вислице, капеллы св. Троицы в Люблинском замке и, наконец, трех капелл — миссионеров, св. Троицы и св. Креста в Вавельском замке<sup>13</sup>.

1393 год, которым датируется роспись аббатства на Лысой горе, и 1492 год, когда уже при сыне Владислава II короле Казимире Ягеллончике расписана капелла св. Креста, — вот крайние даты, ограничивающие период работы русских мастеров в Польше.

Из перечисленных произведений до наших дней в хорошей сохранности дошли росписи люблинской капеллы св. Троицы, частично росписи кафедр в Сандомире и в плохой сохранности — фрески капеллы св. Креста в замке на Вавеле в Кракове.

В 1925 году монументальная живопись сандомирского костела была описана Ф. Коперой, сопроводившим это описание неплохими фотографиями фресок северной стены пресбитерия<sup>14</sup>.

Эта стена, ограниченная стрельчатой аркой, разделена по вертикали на четыре пояса, в которых и располагаются отдельные сюжеты Страстей Христовых: в 1-м ряду снизу: слева — «Омовение ног», справа — «Суд Пилата»; 2-й ряд: слева — «Тайная вечеря», справа — «Поцелуй Иуды»; 3-й ряд: во всю ширину стены — «Въезд в Град Иерусалим» и 4-м ряду, завершающем, также во всю ширину стены, — «Вознесение богородицы». Судя по фотографиям, общий характер письма не выходит за пределы православного канона и выдает руку очень опытного мастера, прекрасно вписавшего в непривычную для русского художника стрельчатую арку свою многофигурную композицию. В отдельных сюжетах можно заметить попытки преодолеть каноническую трактовку, придать живость движения фигурам, раскрыть содержание сцены через реакцию ее участников. В

этом смысле сцена Тайной вечери очень интересна неканонизированными изображениями поз и жестов. Подчеркнутая экспрессия этой сцены говорит не только о высоком мастерстве художника, но и о той свободе, какую он мог позволить себе, будучи недосыгаемым для церковных властей.

Несмотря на то, что капелле св. Троицы в люблинском замке посвящено большое количество трудов польских и русских ученых, остается целый ряд неразрешенных вопросов. Начнем с датировки фресок. Имеются три разные даты их создания — к этому привело разночтение славянской надписи, исполненной кириллицей на стене капеллы. Такие надписи, в которых увековечивались имена fundатора церкви и исполнителя росписи, известны в древнерусском храмовом строительстве. К XVII в. они получили особое распространение в ярославском монументальном искусстве. В люблинской капелле надпись находится в непосредственной близости к изображению всадника, в котором большинство исследователей видят портрет Владислава II Ягелло — храмоздателя капеллы люблинского замка.

Ф. Копера пишет: «Русская надпись, сохранившаяся на стене капеллы, дает нам имя художника Андрея Андрушко и дату окончания фресок: 10 сентября 1415 года»<sup>15</sup>.

М. Валицкий в труде, специально посвященном фрескам люблинской капеллы, основываясь на своем прочтении надписи, датирует росписи 1418 годом<sup>16</sup>.

Авторы новейшего путеводителя по Люблину Х. Гаварецкий и Ч. Гавадзик уточняют эту дату — 15 августа того же 1418 года<sup>17</sup>. Между тем профессор Н. М. Коринский, побывавший в капелле св. Троицы в 1903 году и присутствовавший при расчистке фресок от позднейшей побелки, зафиксировал, в главной ее части, церковную запись в следующем виде: «(повелением... короля Владислава... польского и литовского и русского и иных) многих земель господаря, а под леты 1000 лет и 4 ста и третне на 10 лето, и скончася сии костел месяца августа на память святого Лаврентия мученика рукою Аньдреево Аминь»<sup>18</sup>.

Очевидно, что последняя дата — 1410 год — наиболее близка к истине, так как она зафиксирована специалистом археологом в момент ее обнаружения. Но все же остается

непонятным, почему открытую и, насколько нам известно, неизменную надпись по-разному прочитали ученые.

Второй вопрос: кто автор цикла росписей капеллы св. Троицы в Люблине? Профессор Копера сообщает в приведенном выше тексте, что имя мастера Андрей Андрушко. Но все последующие авторы, исследовавшие надпись на стене капеллы, обнаружили только имя «Андрей».

На основании надписи, опубликованной Н. М. Коринским, академик М. Н. Тихомиров в статье, посвященной Андрею Рублеву<sup>19</sup>, высказывает мысль, что автором люблинских фресок мог быть этот величайший художник Древней Руси. Доказывается это предположение не путем сравнительного анализа уже известных произведений Рублева с монументальными росписями Троицкой капеллы, а на основании побочных исторических летописных сведений.

Академик Тихомиров, желая восполнить пробел в биографии Андрея Рублева между 1410 и 1412 годами, считает, что он мог в свите митрополита Фотия поехать в Люблин и там принять участие в работах по украшению костела св. Троицы. Митрополит Фотий, в церковном подчинении которого находился Андрей Рублев, после возвращения из Литвы, где в Новом Городке он встретился с великим князем литовским Витовтом, поехал из Владимира в Вильно. Чтобы миновать пинские болота, Фотий проделал этот путь через Люблин, куда он прибыл в конце 1411 года<sup>20</sup>. Если согласиться с предположением автора, что вместе с митрополитом в Люблин приехал и Андрей Рублев, то тогда непонятно, почему датой окончания фресок Тихомиров считает 1410 год.

Мы так подробно остановились на предположениях академика Тихомирова потому, что чрезвычайно интересно, не принадлежит ли действительно великолепный цикл фресок капеллы св. Троицы руке Андрея Рублева. Эти не совсем точные исторические сведения, будучи подвергнуты искусствоведческому анализу, могли бы решить проблему в ту или другую сторону.

Со времени появления статьи академика Тихомирова прошло восемь лет. Никто из историков русского искусства не подхватил его мысли и не развил их. Вопрос об авторстве монументальных росписей капеллы св. Троицы в люблинском





замке остался открытым. Необходимо с позиций современной науки о древнерусских монументальных росписях заново прочесть на месте люблинские фрески и определить их место в искусстве Восточной Европы.

Последними по времени своего создания являются фрески каплицы св. Креста в кафедральном соборе на Вавеле в Кракове. Она расположена направо от входа в собор и долгое время служила усыпальницей польских королей. Датой ее сооружения считается 1467—1470 годы, а датировка росписей, покрывающих ее стены, вызывает споры. Первым из русских ученых, кто опубликовал известие о фресках каплицы св. Креста, был, насколько нам известно, академик Петр Кеппен, который еще в 1822 году видел незабеленными отдельные фрагменты славянских надписей и изображений<sup>21</sup>.

А. Соболевский приводит текст церковной надписи, прочтенной им в начале текущего столетия. После длинного титула короля Казимира Ягеллончика — сына Владислава II и русской княжны Софьи Андреевны, обозначен не менее длинный титул его жены Елизаветы Австрийской. И в самом конце дата: «под леты народженья Божьего 1000 лет 478 лет dokonчалишию каплицю письмом месяца октября»...<sup>22</sup>.

Известный польский писатель и собиратель надписей Сараницкий относит сооружение каплицы и ее роспись к 1471 году. Эту дату оспаривает С. М. Крыжановский, который в статье «Славянский Краков»

пишет: «Вместо пописана, он (Сараницкий. — С. З.) прочел побудована; вместо 1492 года, прочел 1471 год. За ним повторяли другие, а наконец, самая надпись едва была заметна, — так что последние археологи уже только ссылались на список Сарницкого. Надпись, однако, не исчезла, как и вообще византийская живопись, которою украшена эта часовня»<sup>23</sup>.

Мы не будем судить, какая из «прочтенных» дат соответствует действительности, но так же, как в случае с датировкой росписей люблинской капеллы, мы придерживаемся той даты, какую назвал ученый, видевший надпись сразу же после ее обнаружения. В данном случае точное определение времени завершения росписей весьма важно, так как отодвигает крайний срок работы русских живописцев в средневековой Польше на целых два десятилетия, то есть к самому концу XV века.

Тот же С. М. Крыжановский со скрупулезностью археолога описывает фрески каплицы св. Креста, покрывавшие все стены, столбы и своды: «Живопись изображает группы ангельских хоров, соответственно литургическому канону: «Тебя бога хвалят ангелы, архангелы...» и проч. Эта песнь и на сводах; в промежутках между ними размещены группы ангелов. Живопись изображает 46 цельных фигур и 59 головок»<sup>24</sup>.

Судя по воспроизведениям, опубликованным проф. Коперой, росписи капеллы св. Креста в Вавельском соборе представляют значительный художественный интерес не только

своими сюжетными композициями, но и живописным заполнением пространств между нервюрами. Раздробленные небольшие готические своды и столбы требовали новых приемов, и художник прибегает к бессюжетной теме песни, позволяющей орнаментально заполнить плоскости между нервюрами и стрельчатыми арками. Головки и фигуры ангелов, самозабвенно поющих хвалебный хорал, составляют ритмическую и очень красивую композицию.

Традиции польско-русских художественных связей, очень четко определившихся к концу XIV века и развивавшихся на всем протяжении XV столетия, были весьма прогрессивным явлением в искусстве обеих стран. Польское искусство эпохи средневековья, ограниченное католическим канонem, пользовалось для украшения своих храмов преимущественно станковой живописью и скульптурой. Монументальные росписи отсутствовали в храмах и намного позднее, уже в эпоху польского Ренессанса появляются в репрезентативном светском обиходе. Поэтому великолепные, полные гуманистических настроений фрески русских мастеров, покрывших своими яркими живописными композициями стены и своды костелов, были необходимым дополнением и отвечали религиозным чувствам польского народа. Очевидно, и в этом следует искать корни устойчивости польско-русских художественных связей в средние века.

Русские мастера, выйдя со своим искусством за географические ру-



Аполониуш Кулиг (Олыштын)

бежи Древней Руси, оказались в условиях большей свободы в раскрытии своего мировосприятия и тем самым смогли предвосхитить более поздние явления русской монументальной живописи. Кроме того, перед русскими художниками возникли новые задачи синтеза готической архитектуры и православного в своей основе византийского искусства монументальной живописи. Нисколько не изменяя творческим навыкам и приемам своей художественной школы, они блестяще справились с этими задачами, создав произведения, в которых слились два великих потока европейского средневекового искусства.

<sup>1</sup> Виолле ле Дюк. Русское искусство. Пер с франц., СПб, 1879.

<sup>2</sup> P. Constantenescu-Yasi. Influenta ale arhitectura vacki rusesti asupra vechi arhitecturi romançty, Bucuresti, 1951.

Подробную аннотацию этой книги опубликовал А. Тараманян в Вестнике истории мировой культуры (ВИМК), М., 1959, № 5, стр. 129—131.

М. Walicki. Malowidla science kosciola sw. Trojcy na zamku w Lublinie. Studja do dziejow Stuki w Polsce. t. III, 1930. Там же приведена обширная библиография вопроса.

<sup>4</sup> «Архитектурное наследство», М., 1960, № 12.

<sup>5</sup> Там же, 1952, № 2.

<sup>6</sup> ВИМК, 1959, № 1.

<sup>7</sup> Мацулевич И. П. О влиянии псковской архитектуры на жилые и крепостные сооружения Таллина. Известия Академии истории материальной культуры (ГАИМК), 1939.

<sup>8</sup> Цит. по F. Копера. Sredniowieczne malarstwo w Polsce. Kraków, 1925, str. 126.

<sup>9</sup> Ф. Копера. Указ. соч.

<sup>10</sup> Там же, стр. 127.

<sup>11</sup> F. Piekosinski. Rachunki dwora króla Wladyslaw Jagielly i królowej Jadwigi (1388—1420), Kraków, 1896.

<sup>12</sup> Ф. Пекосинский. Указ. соч.,

<sup>13</sup> М. Валицкий. Указ. соч., прим. 8 к стр. 5.

<sup>14</sup> Ф. Копера. Указ. соч., стр. 127—133.

<sup>15</sup> Там же, стр. 136.

<sup>16</sup> М. Валицкий. Указ. соч., стр. 14.

<sup>17</sup> H. Gawarecki, Cz. Gawardzik. Lublin. W., 1959, str. 33.

<sup>18</sup> Н. М. Коринский. Русская надпись в Люблинском тюремном костеле, «Известия императорской археологической комиссии», Вып. 35, СПб, 1910, стр. 134.

<sup>19</sup> М. Н. Тихомиров. Андрей Рублев и его эпоха, «Вопросы истории», 1961, № 1.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> П. Кеппен. Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств. М., 1822, стр. 119.

<sup>22</sup> А. Соболевский. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб, 1910, стр. 193.

<sup>23</sup> С. М. Крыжановский. Славянский Краков. Древности. «Труды Московского императорского археологического общества», 1876, т. VI, стр. 120.

<sup>24</sup> Там же.

Музеи-скансены имеют в Польше старые традиции. В конце XIX века возник план Этнографического парка в Закопане, были установлены первые экспонаты на Кашубах в Гданьском воеводстве. История скансена в Олыштынке связана с Этнографическим музеем в Восточной Пруссии, который в самом начале XX века создали немецкие этнографы, видя упадок народного ремесла в Европе, территория Восточной Пруссии, где к тому времени сохранилось больше всего старинных деревянных строений. Зоопарк в Кенигсберге (ныне Калининград) стал местом расположения музея. В 1913 году, после многих перипетий, музей был открыт. Здесь было представлено народное зодчество XIX века четырех областей: Вармии, Мазур, Повисле и Литвы. Из-за ветхости оригиналы были заменены точными копиями. Однако скансену не суждена была спокойная жизнь. В 1940 году, чтобы оживить одну из туристических трасс, его перенесли в Олыштынек (в 30 километрах к юго-западу от Олыштына). Здесь и застала его разрушительная война.

Новейшая история скансена началась в январе 1962 г., когда Этнографический парк в Олыштынке стал филиалом Мазурского музея в Олыштыне. Была проведена тщательная инвентаризация всех памятников народного зодчества на территории Вармии, Мазур и Повисле. Начались работы по реорганизации и расширению скансена, по планировке парка. В этот период музей уже являл собой весьма внушительное зрелище. На тридцати пяти гектарах вдоль прогулочных аллей расположились шестнадцать великолепных «экспонатов». Каждый из них — пример особого типа здания (или комплекса зданий), характерного для своей местности и культурной среды. Здесь находятся водяная мельница конца XVIII в.; точная копия деревянного костела начала XVIII в. (с алтарем XVII в., коллекцией народной деревянной скульптуры и очаровательной стройной колоколенкой); две корчмы с необычайно богатым интерьером; две ветряные мельницы; так называемый «литовский крестьянский двор» и т. д.

В 1972 году скансен в Олыштынке будет расширен. Сюда перенесут новые строения (их стоимость — 10 млн. злотых). Свыше миллиона злотых будет истрачено на закупку имущества для оборудования интерьеров зданий, а также «малую архитектуру». Просторные интерьеры зданий музея служат для тематических экспозиций. Например, на выставке «Обработка дерева на Мазурах и Вармии» демонстрируется мастерство крестьян-ремесленников. Скансен в Олыштынке — жизнедеятельный культурный центр. Вокруг него группируется много общественных деятелей. Здесь создано местное отделение общества «Поезерье», которое развернуло активную культурно-просветительную работу и налаживает серьезные научные исследования. Это придает особый колорит жизни этого небольшого городка.

Если добавить, что на территории скансена найден курган и могильник бронзового века, что в ближайшее время развернутся археологические раскопки, становится понятным интерес туристов к Олыштынке. Ко времени окончательного «заселения» скансена здесь будет 55 памятников народного зодчества. Этнографический парк в Олыштынке станет не только одним из лучших скансенов Польши, но и, быть может, примером того, как по-современному трактуется роль музея в обществе.



# Режиссура улицы

А. Левашова



Прекрасный спектакль мод (именно спектакль, а не традиционный показ) с блеском продемонстрировал умение польских художников и режиссеров завораживать зрителей. Конфекция, массовая продукция, ширпотреб были превращены в пленительное зрелище, полное радости и задора. Фирма «Конфексим» показывала одежду, выпускаемую крупнейшими швейными фабриками Польши.

В показе участвовало более 30 человек — студенты и профессиональные манекенщицы. Минимум красоток, максимум выразительных индивидуальностей, все вместе — люди городов и сел 1960-х годов; характер и стиль этого десятилетия; одежда для улицы, пляжа, праздника. Вихрь хоровода, песни и завершающий танец «Казачок», в котором зал принимает активное участие, подпевая и аплодируя. Художник выступает в этом представлении как истинный творец внешнего облика уличной толпы.

Во время показа достоинства отдельных моделей уходят для нас на второй план. Четко и ясно проходят цветовые сочетания.

Платьи: от белого до шоколадного, главным образом светлые. Мужчины летом: белые брюки, яркие рубашки, главным образом цветочного, привычно «женского» рисунка.

Пляж: пылание анилиновых красок расцвеченных полос.

Везде идет четкий отбор предложений. Все это дивное зрелище сопровождается выступлением темперамент-

ного ансамбля «Бизонов». Руководитель и солист Збигнев Бизонь задает тон и ритм показа. Конферанс немногословен, его очень непосредственно ведет Светлана Смолень. На сцене беспрерывно появляются 1, 2, 5, 10, 18 человек: от частного к целому, от человека к толпе. Мы уходим с показа и встречаемся с художницей. Ее туалет и одежда ее коллег мало чем отличается от увиденного на показе, впрочем, они одеваются именно в костюмы, предлагаемые этой фирмой. Показ и выставка соединяются в сознании с впечатлениями от волнующего театрального спектакля «Я не могу к тебе придти» (режиссер Иренеуш Каницкий). В спектакле, где костюмы, казалось бы, не могут играть никакой роли (2 действия на сцене только партизаны, где уж тут «развернуться» модельеру!), Ирена Скочень достигает образности и эмоциональной выразительности именно через костюм. Монументальна, трагична, бесконечно выразительна группа женщин в сером с цветными шальями: скорбь миллионов. Никаких подробностей, показанных с помощью света, скорбь каждой из женщин окрашена своим, только ей одной данным цветом. Здесь, как и во всех польских работах, мы ясно читали мысль авторов — режиссера, художника, композитора; их содружество дало зрелище, потрясающее зрителя. Все виденное в дни польской культуры оставило ощущение крепкой и верной руки режиссера и художника. Иногда эти две профессии соединялись в одном лице.





Показ окончен, смотрим экспозицию мод. Второй раз мы сталкиваемся на польской выставке с одним и тем же удачным приемом подачи костюмов. Назначение одежды и ее цвет — вот принцип групповой площадки. Красные, бежевые, белые, зеленые острова ярко светятся в темном зале. Это — цвета польской одежды 1969 года.

И еще один показ варшавского Дома моделей «Мода польска» (художественный руководитель П. Кабуковская). Здесь художники заняты созданием коллекций, в которых мы встречаемся с крайними проявлениями моды (такие туалеты не всегда нужно адресовать покупателям). Эти модели создаются под сильным влиянием моды Франции. Художники предлагают перевод французской моды на польский язык, не приписывая себе достижения французских коллег. Ведущий сообщает о связях «Моды польской» с фирмой Ив Сен Лорана в Париже. В показе четко проходят 2—3 темы. Бытовые вещи в коллекции почти отсутствуют.

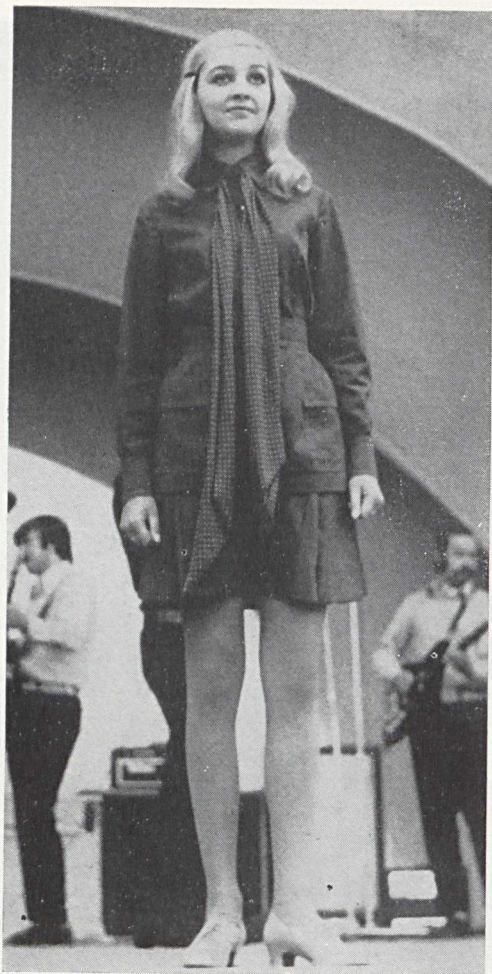
«Мода польска» избирательно пользуется предложениями французской моды, поэтому в ее показе нет эклектики, нет мешанины вкусов и точек зрения. Неизменна чисто польская тонкость колористических решений, мастерство, разнообразие при большой сдержанности, ясность программной линии. Стройность развития и целостность великолепного зрелища оставляют ощущение непринужденного изящества. Коллекция сделанная по народным мотивам, состоит из вещей очень современных и очень удобных. Здесь

мы встречаемся с национальными традициями, блестяще переработанными для современной одежды. После всего виденного возникает одна четкая мысль. В каждой работе, привезенной из Польши, мы видели режиссера и художника. Не было случайных решений. Ясно видна была цель любого мероприятия. Усилия польских художников направлены на то, чтобы оказать максимальное воздействие на человека, развить его вкусы.

В наш век отношение к одежде резко изменилось. В недалеком прошлом одежда утверждала положение человека в обществе, ее стоимость была отражением его богатства. Каждый общественный круг имел свою одежду, и она точно определяла его место на общественной лестнице. Модная одежда была дорога — ее шили на заказ портные-художники. Хороший туалет чаще был отражением вкуса автора, нежели обладателя этого туалета. Удача такого художника в создании модного эталона порой делалась достоянием эпохи, но мы редко знаем имена этих авторов. Наиболее дорогие и модные вещи надевали состоятельные женщины и мужчины.

Сегодня одежда больше не говорит о материальных возможностях человека. Моду выносит на улицу молодежь — молодые охотно принимают новое. Сегодня их вкус и эстетическая культура в значительной мере зависят от деятельности художников, дизайнеров, от мира вещей, которые их окружают ежедневно.





Польские художники проектируют одежду — тем самым они проектируют и внешний облик молодого человека, и свыше пятидесяти швейных и трикотажных фирм помогают им воплотить свои проекты. Весь ассортимент одежды, который мы видели на показе, есть в магазине.

Каждый человек, решая проблему своего костюма, с одной стороны, проявляет свой личный вкус, с другой — ориентируется на те образцы, которые он видел на показе, в кино, в журнале. Но информация о моде — это еще не мода. Мода возникает только тогда, когда промышленность выпустит одежду, соответствующую популярным образцам.

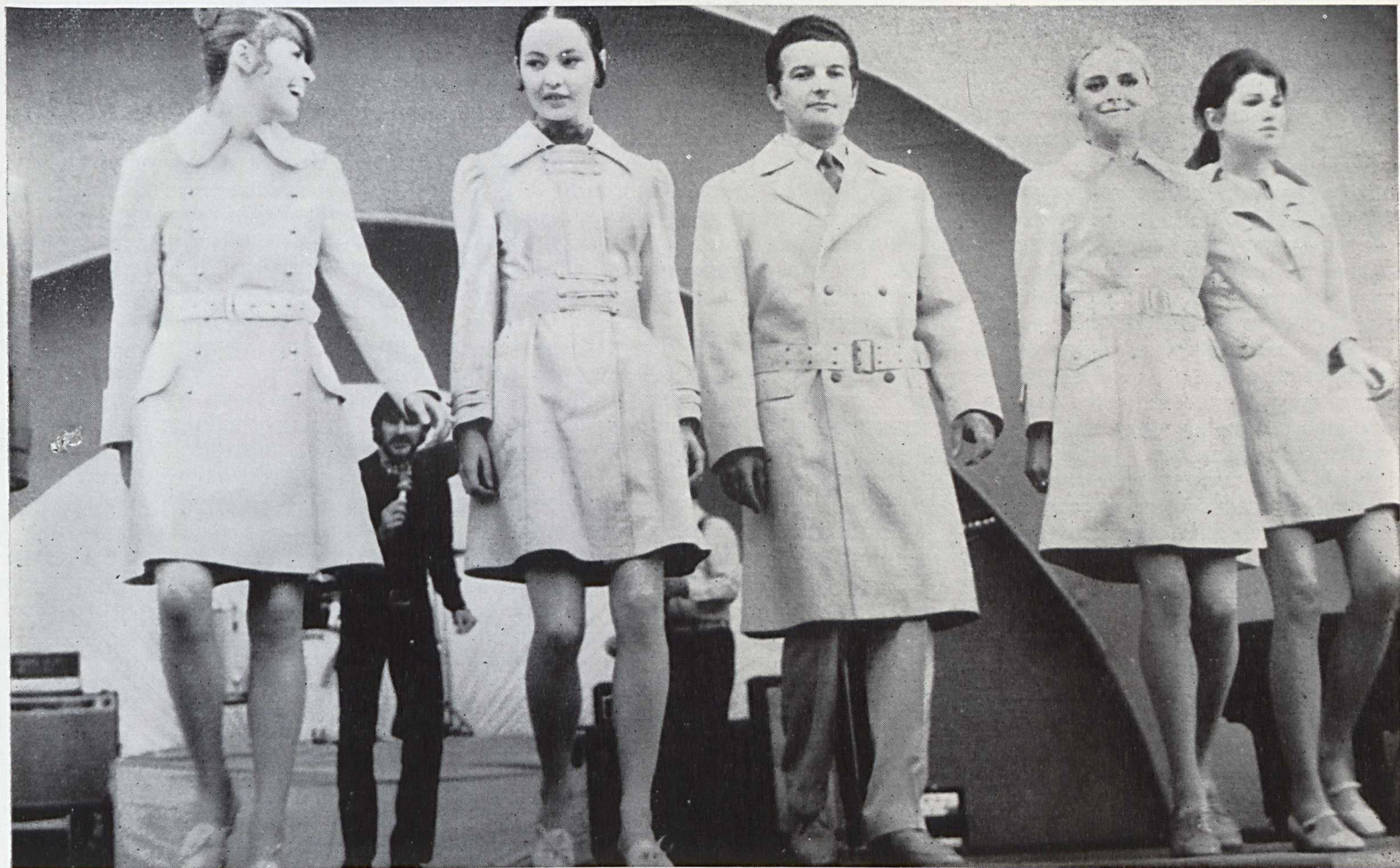
Сегодня одежду на улице можно рассматривать как типичное для нашего времени соавторство художника и публики, потребителя. Уровень вкуса человека на улице говорит о промышленной и художественной культуре страны.

Своеобразная адаптация или арранжировка моды народом является источником творчества для художника-модельера, создающего одежду. Он подхватывает, развивает инициативу улицы, создавая свои образцы. Французский модельер Карден так и говорит: «Я беру моду с улицы и возвращаю ее обратно».

\*  
В Польше ведутся социологические исследования потребительского спроса. Журнал «Опиния» («Мнение») изучает спрос и формирует вкусы, проводит анкетирование, устраивает показы примерно под







такими девизами: «элегантен не тот, у кого шкаф ломится от вещей, а тот, кто рационально и красиво их подбирает».

Польские художники, работающие в области костюма, адресуют свои предложения главным образом молодежи, как, впрочем, все модельеры мира. В Польше это явление тем более оправдано, что средний возраст ее населения не превышает 29 лет.

Польская молодежь проявляет большой интерес к костюму, но он не заслоняет другие ее интересы. Промышленность выпускает много недорогой модной одежды. Таким образом, покупка джинсов или спортивной куртки не превращается в проблему. 70 процентов всей текстильной продукции перерабатывается швейной промышленностью. А польские покупатели предъявляют к готовому платью такие же требования, как раньше к работе портного. Высокий уровень моделирования определяется высокой квалификацией художников-дизайнеров, работающих в промышленности. Они являются выпускниками Высшей художественной школы в Лодзи и поддерживают постоянные контакты с центрами мировой моды, проходят практику в лучших фирмах Рима, Лондона, Парижа; некоторые из них учатся в Москве. Многие являются членами различных международных обществ. Используют они также лицензии таких известных фирм, как парижская «Диор».

Уровень одежды — это также уровень текстиля, трикотажа, отделочных материалов, исполнения. Важную роль во всей этой работе играет экспорт. Художники Польши вместе со всеми творят экономику страны.

В конечном итоге художественное качество их работы определило рынки сбыта (СССР, США, Канады и др.). Промышленность не позволяет себе отставать от новых предложений, рожденных жизнью. Любая элегантная одежда создается в Польше для всех — и «только для Вас». Это дает возможность легко приспособлять ее для самых различных людей, давая предельное разнообразие в рамках одной моды. Дизайнеры отказались от туалета, создаваемого только для одной женщины, и это сделало массовую продукцию почти совершенной.

Несмотря на различие задач, которые стоят перед польскими художниками костюма, общее для них — высокое мастерство и стремление к истинному служению людям.



Зигмунт Чешельский (Варшава)

Польское народное творчество, возникшее на основе натурального хозяйства деревни, всегда было утилитарным. Огромное разнообразие его форм и жанров издавна тесно связано с техническими навыками, которые народные мастера передавали от поколения к поколению. Высокие художественные достоинства крестьянского зодчества, ткачества, гончарства, резьбы по дереву, кузнечного ремесла наиболее красноречиво подтверждают устойчивость многовековой традиции мастерства. Знание свойств материала, способов его обработки рождало произведения простые, логичные, выразительные, даже изысканные. Они прочно вошли в золотой фонд польской художественной культуры; из этой сокровищницы охотно черпают и профессиональные художники, создавая произведения национального характера. Среди многообразных форм народной пластики, имеющих к тому же бесчисленное множество местных вариантов, выделяется обрядовое искусство. Маскарадный реквизит, сопутствующий обрядам годового цикла (а в этой статье мы коснемся только их), не столь строго подчинялся материалу и технике. Поэтому именно в народных гуляньях было где разгуляться фантазии, здесь играли свою роль импровизация и случай.

Сегодня главный, магический смысл обрядов исчезает. Обряды превращаются в игру. Народное гу-

лянье, которое всегда было художественным событием в жизни деревни, становится зрелищем, в котором еще большую роль, чем прежде, начинает играть фантазия, гротеск, забава. Коренным образом изменились не только функции обряда, но и состав исполнителей. Теперь место взрослых участников все чаще занимает молодежь и дети. Они-то и являются сегодня главными продолжателями этих традиций.

Основные народные обряды годового цикла, которые совершались на всех польских землях, начинаются праздниками, связанными с Рождеством и Новым годом. Праздничные недели (с 23 декабря по 6 января) сочетают в себе языческие обычаи и элементы, привнесенные позднее христианством. К языческим реминисценциям прежде всего следует отнести ужин в сочельник с традиционными блюдами, подкладывание сена под скатерть или снопа в угол избы, а также праздничные пожелания, которыми обмениваются группы ряженых. Чаще всего это «коза» как магический символ плодородия, реже — «журавль», «медведь», «конек». Костюм ряженого, как правило, очень прост. «Коза» — это вырезанная из дерева козья голова (иногда обтянутая мехом), насаженная на палку, которую держит в руках закутанный покрывалом мальчишка. «Аист» или «журавль» — ручка от вертушки колодца или просто

напросто две палки, воткнутые под прямым углом в картобелину или брукву. «Медведь» выступает в одном из двух видов: ряженный либо оббит соломенным перевяслом или гороховой соломой, либо прикрыт кожухом мехом наружу; из кожуха высовывается на палке деревянная медвежья морда.

«Конек» — это овальная плетеная корзина, перевернутая вверх дном, с вырезанным в нем большим отверстием. С одной стороны к корзине прицепляется хвост, с другой — деревянная голова. В отверстие забирается ряженный, на него наматывают плахту-чепрак — и «всадник» готов. Обычно такой «всадник» возглавляет группу ряженных. В святочных «колядках» участники праздника выражают пожелания удачи на будущий год и хорошего урожая. В одной из колядок, сопровождающих «козу», так и говорится:

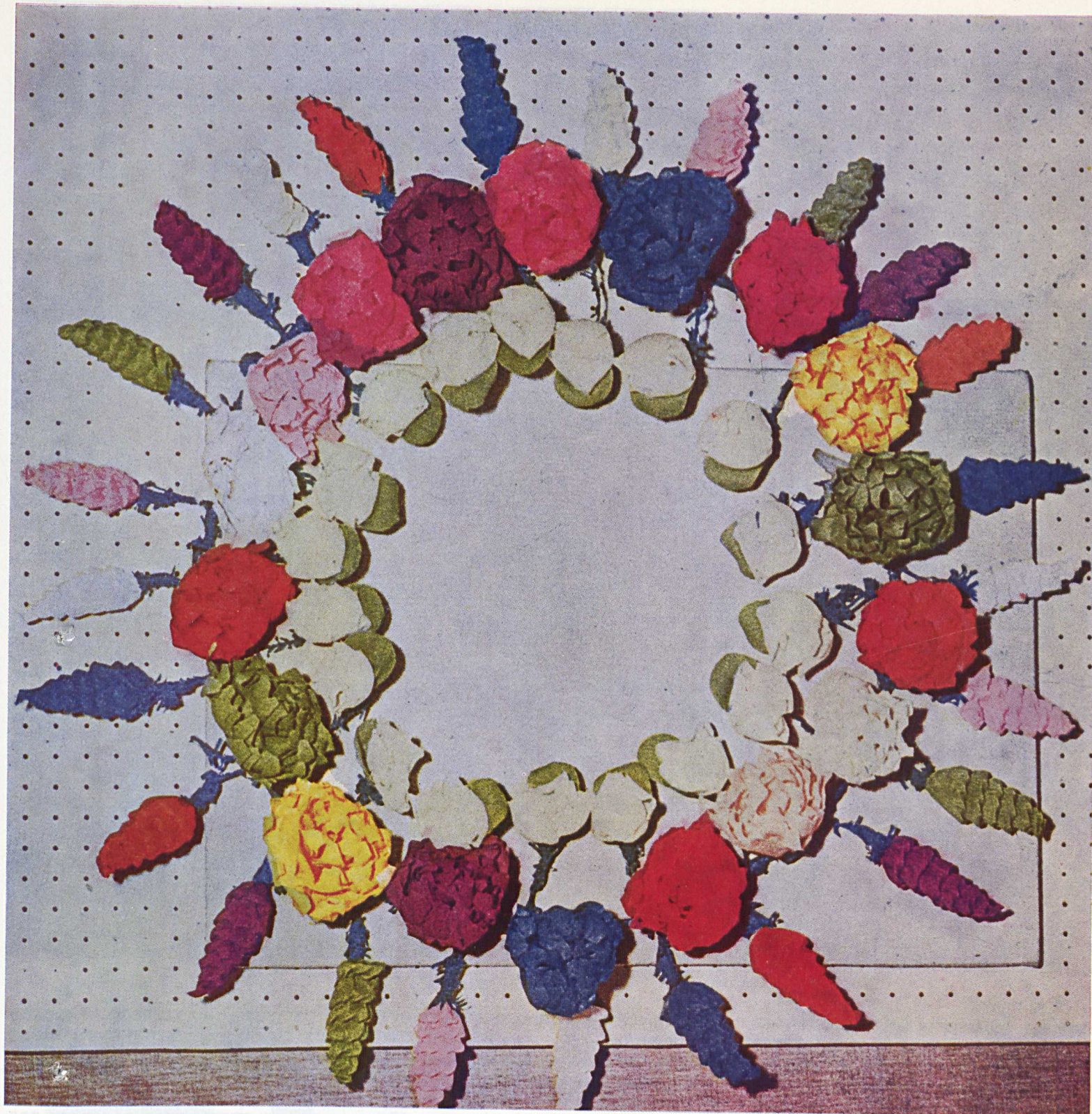
«Где коза рогом —  
там жито стогом».

Мальчишки, ходившие по деревне с колядками, собирали пожертвования, главным образом праздничные кушанья, из которых потом устраивали пиршество.

Новые, принесенные христианством, рождественские обычаи — это гулянье из дома в дом во время колядок с шопкой, рождественскими звездами и «иродами». Шопки бывают двух видов. Одни — своего рода передвижной кукольный театр, все персонажи которого очень уп-







Праздничный венок из искусственных цветов. Варшавское воеводство.

Пасхальная маскарадная одежда из соломы. Краковское воеводство.





«Дьявольский скрипач».  
Гданьское воеводство.

Медведь из соломы. Работа  
Станислава Мордула из деревни  
Мощеница Выжка. Краковское  
воеводство.



рощены и почти идеографичны. Другой вид — шопки с неподвижной скульптурной группой (внутри самой шопки), представляющей известную библейскую сцену рождества с волхвами. Особого внимания заслуживает архитектура шопок. Наряду с простыми сооружениями, явными прототипами которых послужили овин или конюшня, встречаются необычайно сложные и роскошные — либо копирующие подлинники здания, либо воссоздающие некую фантастическую архитектуру с башнями, балкончиками, флюгерами. Наиболее роскошны краковские шопки, которые создавали каменщики-профессионалы в свободное от работы зимнее время. За основу они брали великолепную архитектуру средневекового Кракова; их шопки из бумаги и фольги — произведения искусства, поражающие изобретательностью и выдумкой.

Рождественские звезды, имеющие областные различия в формах, наиболее часто встречаются на востоке Полесья. Здесь можно увидеть звезды с шестнадцатью и двадцатью четырьмя лучами; довольно часто эти лучи прикреплены к двум огромным кругам, которые

вращаются в противоположных направлениях.

Иногда на звезды наклеивают великолепные вырезки-«вычинанки». В Беловеже встречаются звезды «с небом» — прикрытие сверху аркой, украшенной изображением звездного неба. В центре звезды прикрепляется горящая свеча, освещающая все это сверкающее великолепие. Наряду с роскошными звездами встречаются и небольшие, скромные, с четырьмя и шестью лучами — чаще всего в Белостокском воеводстве. «Ироды» — это группа ряженных мальчиков, представляющих судилище царя Ирода над детьми. Костюмы ряженных символичны, их детали исполняют роль атрибутов. Король — при короне и скипетре, у маршала — высокая военная фуражка из картона и фольги, а также меч у пояса. Дьявол имеет вилы и вымазанный сажей хвост, ангел — звезду на лбу, а иногда и крылья из гусиных перьев, смерть — косу и саван с отверстиями для рта и глаз.

Под Новый год на Курпе (Мазовше) женщины пекут из теста фигурки домашних животных, называемые «новолетками» (к новому лету), чтобы в будущем году скоти-

на хорошо плодилась. Сегодня в их магическую силу уже верят с трудом; «новолетки» пекут лишь для детишек, да и то в немногих деревнях; несколько талантливых мастериц специально лепят их для магазинов Цепелии, где они пользуются очень большим спросом как сувениры.

Ряженные принимают участие также в масленичных обрядах. Масленица, которая приходится на последнюю неделю перед великим постом, носит характер обряда созидательного, от исполнения которого зависит благополучие.

Поэтому участие ряженных в этом обряде вполне обоснованно, особенно если учесть магическую роль животных, связанных с культом плодородия, а если брать еще шире, представляющих витальные силы природы. Обильные пиршества («жирный четверг карнавала») должны повлечь за собой благосостояние на целый год. Однако на масленицу элементы игры, забавы преобладают во всех обрядах, а распространенный обычай наряжаться в необыкновенные одеяния (так называемые «кусаки») либо переодеваться в костюм другого пола является признаком большого народ-



Голова козла (музыкальный инструмент). Работа *Томаша Сливы* из Хросницы. Познаньское воеводство.

Маска «Машкара» из Тарчека. Келецкое воеводство.

«Бараний лоб». Масленичная маска. Белостокское воеводство.



ного гулянья чисто развлекательного характера.

Очень любопытны с художественной точки зрения «пальмы», которые делают на вербной неделе перед пасхой. Когда-то они были очень простыми, да и сегодня в некоторых областях Польши «пальма» — это всего лишь перевязанный лентой пучок веток вербы. Им стегали девушек, чтобы они стали здоровыми и сильными (зеленая ветка воплощала возрождающиеся весной силы земли). Декоративные «пальмы», сделанные из сухих цветов, окрашенных в яркие цвета, встречаются главным образом в северо-восточной Польше и имеют большое сходство с известными вильнюсскими «пальмами». Очень интересны также огромные (диаметром в 2—3 метра) «пальмы» на Курпях (Мазовше) и в районе Ромбки, который находится в Краковском воеводстве.

На пасху по всей Польше, и особенно в деревнях, красят яйца-писанки. Орнамента их восходит к древнейшим магическим знакам, хотя часто в украшении встречаются растительные узоры, изображения людей. Мне попадались даже писанки, на которых был нарисо-

ван спутник. В Польше широко распространена роспись писанок техникой батика (накладывание воска при помощи шпильки или рожка), а также выскребывание узора на предварительно покрашенном яйце. Среди наиболее интересных следует назвать писанки из района Сувалки и Августов (роспись шпилькой), Севятыч и Кшонов (рожкой), а также из Ополе, Ловича и Пултуска.

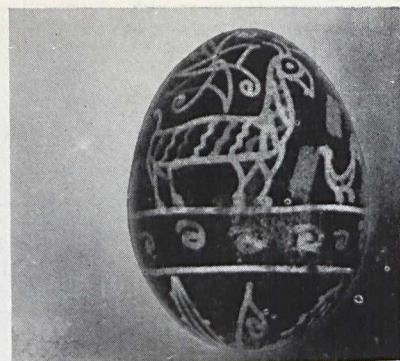
Принадлежностью народного обряда были и венки во время «дожинок» — праздника урожая, и букеты при «ровнянках». Обычай оставлять в поле островок несжатой ржи, называемый «перепелка», «урожай», «борода», как символ будущего урожая сохранился до сегодняшнего дня почти по всей Польше. Однако венки «дожинок» теперь плетут лишь в связи с официальными торжествами, связанными с праздником урожая. Формы этих венков не отличаются разнообразием и имеют обычно вид пирамидки. «Ровнянки» — букеты из ржи, оплетенные тканой полоской или лентами, сохраняют в доме целый год, до следующего урожая, а весной несколько зерен из такой «ровнянки» обычно добавляют



Писанка. Люблинское воеводство.

«Святой Николай». Скульптура из теста. Работа Алоиза Пчелки. Люблинское воеводство.  
«Новолетки» — фигурки из теста. Курпе (Мазовше).

«Черт». Работа Леона Потонец из Ольшаны. Краковское воеводство.



в зерно, которое предназначено для сева.

В наше время магия и древние обряды, естественно, уже не играют никакой роли, но традиции продолжают в новой форме воссоздания обряда как зрелища, где исполнителями выступают участники самодеятельных фольклорных коллективов. Произведения народного обрядового творчества сохраняются только в некоторых формах: до сегодняшнего дня мастера создают шопки, пасхальные «пальмы» и писанки. Часть произведений, связанных с обрядовыми действиями, попадает в город, который в данном случае играет роль покровителя исчезающего искусства. Можно надеяться, что в этой новой форме народное творчество сохранится еще долгое время, обогащая современную художественную культуру народа.







Шопка. Краковское воеводство.

Несут шопку на конкурс.  
На заднем плане — Марицкий  
костел в Кракове.







«Художник и народное искусство» — так называлась выставка, открытая в конце 1967—начале 1968 гг. в Музее народного искусства в Москве. Так называется и наша дискуссия. Проблема не нова. Еще сто лет назад она привлекала ведущих русских художников, искусствоведов, художественные учреждения. Из увлеченности прошлым родился псевдорусский стиль. «Почти все эти попытки восстановить и использовать традиции народного творчества», — писал В. С. Воронов в 1921 году, — в современных бытовых формах строились на случайном и бежом, снисходительно-любительском знакомстве с памятником и являются в значительной доле извращением и несправедливым нареканием на народное искусство». А как сегодня? Каковы пути сложнейших взаимоотношений художника и народного искусства? Как работать художникам, создающим образцы для художественных промыслов, и как использовать искусство народных мастеров? Сама жизнь и творческая практика художников и искусствоведов, обращающихся к народному искусству, должны помочь ответить на вопросы нашей дискуссии. (Продолжение. Начало см. «ДИ» №№ 6, 9, 11, 12, 1968 и №№ 4, 6, 1969).

## Польские эксперименты

Янина Орынжина (Варшава)

В нынешнем году Центральный Союз польских народных промыслов и художественного ремесла — Цепелия — празднует свой юбилей: двадцать лет творческой и экономической деятельности на благо Польской Народной Республики. Цепелия имеет право гордиться результатами своего труда: сохранением и восстановлением всех народных искусств и ремесел в разных воеводствах Польши, работой своих художников с народным искусством.

Подлинные народные ткани своими яркими красками оживляют современные городские квартиры; соломенные изделия украшают стены; строгая черная керамика стоит с живыми цветами на местах бесчисленных казней патриотов, совершенных фашистскими оккупантами; вырезки из бумаги — «вычинанки» — стали характерными польскими сувенирами, наивные произведения народных скульпторов расхватывают в Варшаве и за границей, а яркие цветы из стружек, перьев или бумаги — любимые украшения спектаклей, праздников, манифестаций на открытом воздухе, витрин магазинов.

Этого мало, чтобы ответить на вопрос, поставленный в дискуссии, о взаимном отношении художника и народного искусства на основе польского материала. Необходим хотя бы краткий экскурс в историю.

Интерес к народной музыке проявился у польских композиторов XVI и XVII веков; мир народной песни и сказки был открыт в XIX веке поэтами романтизма Мицкевичем, Словацким и другими. Циприан Камил

Норвид, их современник, развивал философию ручного творческого труда. Он предсказал возрождение национального польского искусства и архитектуры, которое осуществили художники XX века. Для него искусство было «флагом на башне физического труда». В своем «Прометидионе» он провозглашал искусство как «форму любви». Не прекрасное есть цель художника, но сжигающий творческий прометеев труд, превращающий его в «вечного человека». Полезное неотделимо от прекрасного, «которое без спроса входит в дверь».

Уже в самом начале современной технической цивилизации (XIX в.). Норвид предвидел трагическую трещину в ней — отделение творчества от физического труда: «народы, которые не сотворили своего искусства, теряя целую цепь ремесел и рукоделий», — писал он, — потеряли свой реальный быт, либо же их труд, лишенный связи с духом, превратился в фатализм и покаяние». Он призывал проникнуться силой народного духа, возвысить народное мировоззрение до общечеловеческого не через внешнее использование и формальные организации «любителей», но через внутреннее развитие.

Поэтическая философия Норвида была «открыта» в начале XX века, через сто лет после его смерти. Она повлияла на развитие польского народного искусства того времени и современных ремесел.

Интерес к народному искусству проявился в Польше уже в конце XIX века наряду с интересом к модерну (сецессия). Сначала он выразился в псевдонародных стилизациях прикладного искусства на сецессионный манер. Этому направлению противились «Краковские мастерские», которые на основании общих тезисов Норвида провозгласили принцип материала, техники и функции предмета как исходного положения для всякого ремесленного творчества. Этот принцип обязывает художников и поныне. На его основании уже в XX веке развивались в Польше различные методы индивидуального воспитания народных талантов. Так, проф. Бушек работал с талантливыми юными «примитивистками» — девушками с краковской табачной фабрики, которые своими батиками очаровали Париж на Международной выставке 1925 года. Достижения в резьбе по дереву знаменитой школы Антона Кенара в Закопане являются результатом оригинальных методов обучения этого вдохновенного педагога, не допускавшего имитации и прямого подражания. Профессиональная школа им. Хелены Моджеевской в Закопане под руководством Марии Буяк и Кристины Щепановской развивала своеобразными методами творчество в области тканей, вышивок и кружев.

Эксперимент Элеоноры Плютынской в окрестностях Сокулки (Белостокское воеводство), в традиционном

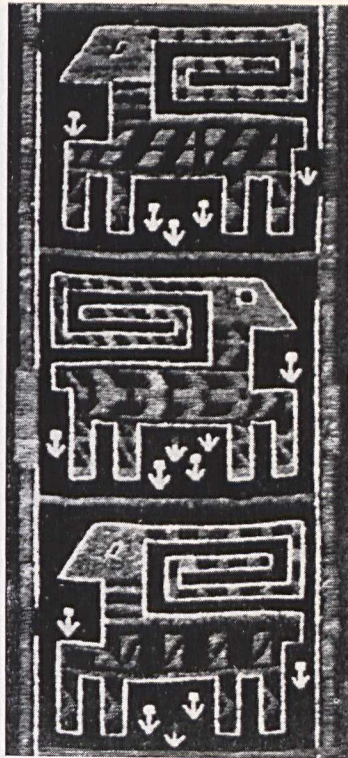


Килим. Работа учащихся школы им. Хелены Моджеевской. Закопане.

Ковер сокульский. Работа деревенских ткачих под руководством Э. Плотынской.

Народная жаккардовая ткань. Сокулка.

«Яносик». Икона на стекле. Автор — Франтишек Янечко из Спорыша. Краковское воеводство.



центре жаккардовых тканей, помог созданию новой традиции у народных ткачих, которые, используя старинную ручную технику, творят все новые узоры. Проф. Э. Плотынская преподавала в Академии художеств в Варшаве эту же старинную ручную технику ткачества. Новизна ее метода состояла в том, что ученицы проектировали ткани не карандашом на бумаге, а непосредственно на ткацком станке. Ее мастерская воспитала поколение великолепных ткачих, чьи оригинальные и разнообразные узоры известны во всем мире благодаря международным выставкам.

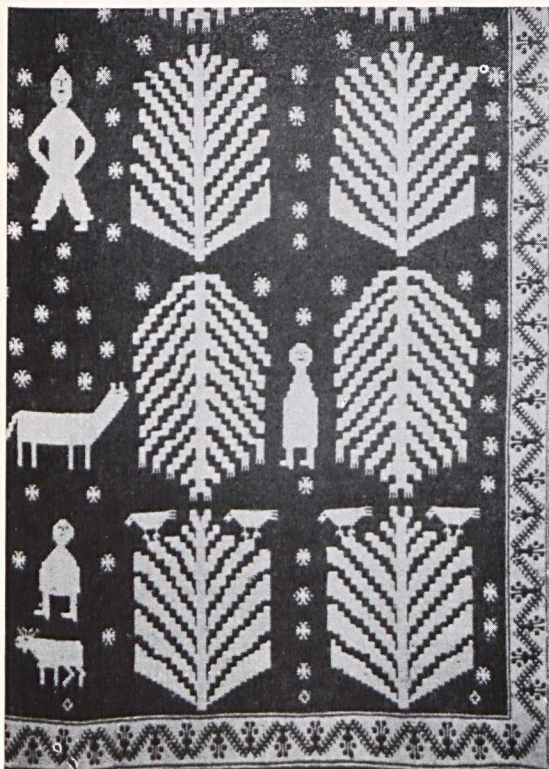
Обучение ремеслу и проектирование на основании неписаных приемов и традиций народного искусства и ремесла стало одной из обязательных методик польской Академии художеств в Варшаве уже в междувоенном периоде. Отсюда известная внутренняя зрелость, проявляющаяся и в творчестве знаменитого кооперативного общества «Лад», существующего около сорока лет. Профессора и ученики Академии художеств — члены «Лада» — на основании тех же традиционных принципов создали своеобразную по конструкции мебель из массивного дерева, великолепные ткани из льна и шерсти, керамику и другие произведения.

Акцент на фактуру, особенно в декоративных тканях,

увлечение особенностями материала характеризуют польские декоративные ткани, и в этом тоже можно видеть влияние народного ремесла. Интересны эксперименты Института художественного конструирования, которые велись в 50—60-х годах под руководством Ванды Теляковской. Несомненно, эти опыты развивались не без влияния поэтической философии Норвида, переосмысленной в условиях социализма. Институт стремился создать не только национальное декоративное искусство, но и образцы для промышленности на основании народного искусства.

«Прекрасное на каждый день», «творчество народа — для народа» — популярные лозунги института. Самые лучшие художники очень по-разному работали над этими задачами. Новшеством было то, что народные мастера проектировали образцы узоров для промышленности.

Народные художники из деревни Залипе (Краковское воеводство), славящиеся росписью стен своих домов и хозяйственных построек, проектировали такие же рисунки для промышленных тканей. Мастерицы художественных вырезок из бумаги, творцы великолепных узоров под руководством профессиональных художников, которые объясняли им роль орнамента в промышленных тканях, создавали для этих тканей новые образцы. Однако эти красивые узоры совсем

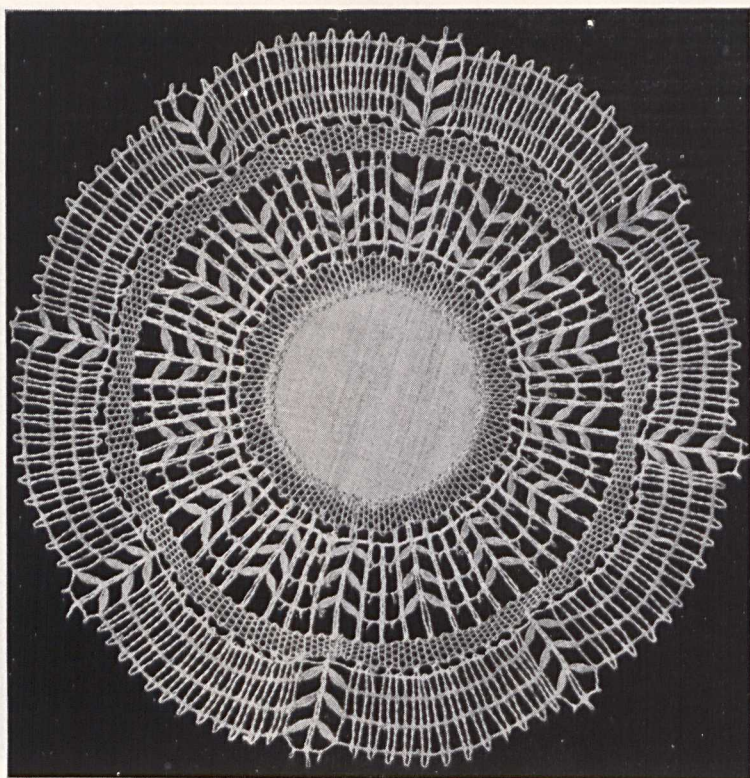




Кружевная салфетка. Работа учащихся профессиональной школы в Закопане.

«Всадник». Пряник глазурованный. Работа Яна Вилевича из Живце.

Народная деревянная скульптура. Работа Винцента Краевского.



не тождественны их традиционным прототипам. Институт художественного конструирования продолжает работать с коллективами народных мастеров, проектирующих образцы для тканей\*. Но этот пример остается лишь одним из ряда экспериментов и вовсе не означает генеральной линии развития ни Института, ни тем более современного декоративного искусства Польши. Каждый художник-прикладник волен обращаться к народному искусству и искать в нем вдохновение или не обращаться к нему. В сущности, самое важное наше достижение — это введение предметов подлинного народного искусства в будни современной жизни. Уже в предвоенный период профессор этнографии Виленского университета Цезария Эренкрейц провозгласила принцип равноправия творчества и народных профессиональных художников. Этот принцип нашел сегодня отражение в деятельности Министерства культуры и искусства и особенно в работе Цепелии. Конкурсы с денежными призами в традиционных центрах народного искусства открывают народных мастеров. Кооперативные общества Цепелии занимаются организацией изготовления и скупкой индивидуальных произведений. Кооперативы дают

дополнительный постоянный заработок сельским и городским жителям. Магазины Цепелии в Польше и за границей удовлетворяют спрос на народные изделия. Выставки народного искусства, печать, радио и телевидение популяризируют это творчество, показывают его место в современной жизни. Часто у нас «надзор» за народным искусством поручают этнографам. Однако это оправдано только отчасти. Роль художника в этой работе разносторонняя и ответственна: она должна удерживать его от искушения навязывать народным мастерам собственную индивидуальность. Сегодня никому из художников в Польше не нужно объяснять принцип равноправия народного искусства с творчеством профессиональных художников. Сотрудничество художника с народным искусством опирается на отбор лучшего в нем. В этом отборе художник должен проявить не только безошибочный вкус, но и достаточно воображения. Художник может отважиться обратиться к «ярмарочному» искусству, если обладает художественным чутьем. Примером может служить необычайный успех народных и ярмарочных искусственных цветов, показанных на известной выставке «Цветы для Варшавы».

Ведущим принципом такой работы является расчистка традиционного народного искусства от всех чуждых

\* В. Теляковская писала об этих коллективах в «ДИ» № 2, 1960.





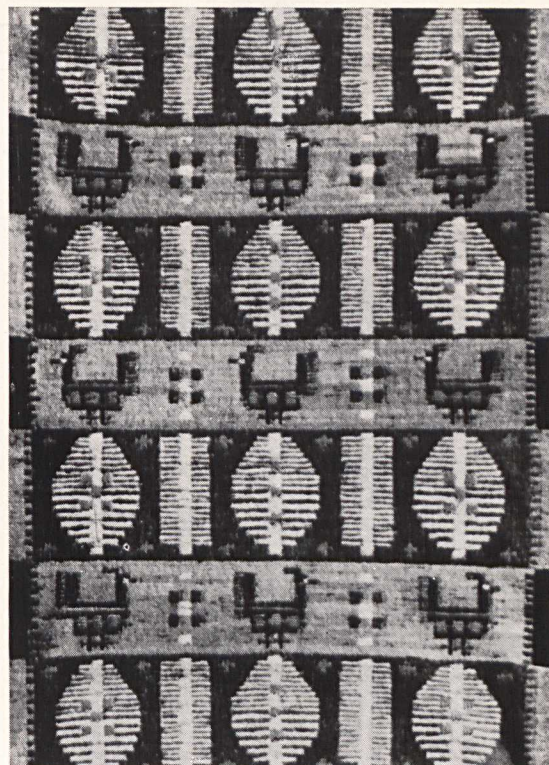
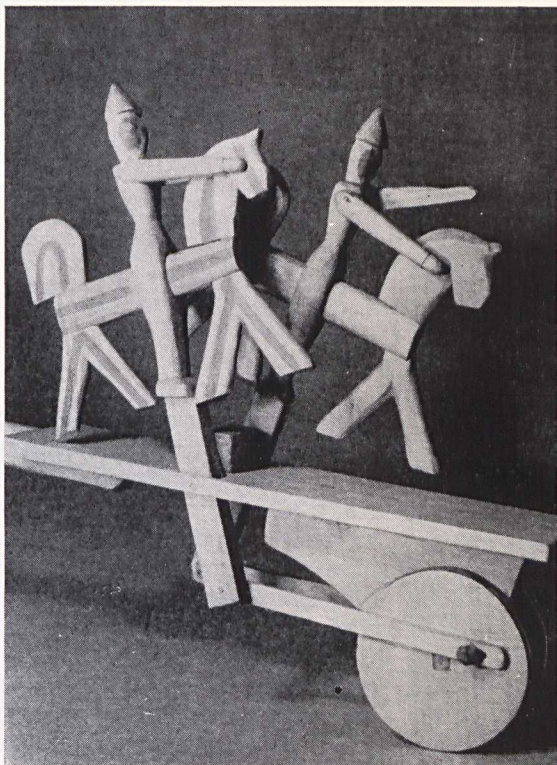
Деревянные игрушки «Всадники». Работа учениц Государственного лицея скульптуры в Закопане. Руководитель А. Кенар.

Стефания Мильвич. Килим.

Чернолощеная керамика. Работа Яна Воя. Жешовское воеводство.

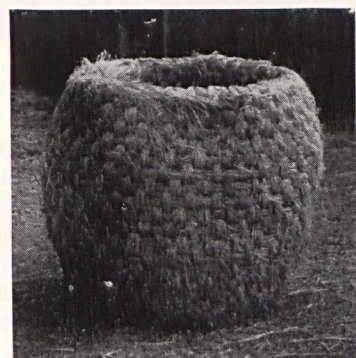
Соломенная бочка. Люблинское воеводство.

Вырезка из бумаги. Ловичское воеводство.



наслоений, внимание к материалу, влияющему на характер изделия, большая осторожность при адаптации народного изделия для новых потребностей. Художник может оказать большую помощь в организации региональных конкурсов, в анализе произведений. При работе с самородными талантами профессиональный художник должен решительно отбрасывать плохие вещи, товарищески направляя народного мастера, следя при этом, чтобы тот не перешел к механическому повторению пусть даже и хорошей вещи. В то же время процесс обучения лучше доверить самим народным мастерам, которые могут вести его непосредственно в семьях. Работая много лет в различных учреждениях, курирующих народное искусство, я была свидетелем и в какой-то мере участником коллективного создания упомянутых здесь методик. Всегда считала, что каждая из них при таланте, культуре и вдохновении может принести позитивные результаты. И все же на первое место ставлю помощь подлинному народному искусству — если оно еще живо или его можно оживить.

Уже с конца XIX века слышны похоронные звоны по поводу народного искусства, но потребность творить остается в человеке одним из неистребимых инстинктов, и нужно уметь дать ей выход.





# Новый портрет Шопена



Е. Ф. Белашова. Шопен. Мрамор.

Тонкие черты лица и обаятельная манера общения с людьми, артистизм облика Шопена привлекали художников-любителей и профессионалов. Но мало кому из них удалось в живописи, рисунке или скульптуре раскрыть всю сложность его душевного склада. И когда просматриваешь «шопениану», то убеждаешься в том, что за некоторым исключением рисунки близких Шопену людей, хотя и непрофессиональных художников, более правдивы, чем произведения прославленных современников. Скромный рисунок Эльзы Радзивилл говорит больше, чем портрет, великолепно выполненный Винтерхальтером. На большинстве портретов Фридерик Шопен запечатлен тщательно одетым для очередного выступления. И только две работы его друга Эжена Делакруа в силу романтической настроенности художника преодолели приглаженность официального портрета и раскрыли бурную, тоскующую по родине душу Шопена. Более точно облик Шопена запечатлен в рисунках, относящихся к концу его жизни, в частности на рисунке Ш. А. Лемана 1847 года. Композитор, исхудавший и уже изнуренный болезнью, сидит в кресле, положив на колени руки. Портретная точность этого рисунка особенно заметна, если сравнивать его с первым и единственным дагерротипным изображением Шопена, исполненным в 1849 году, за несколько месяцев до его смерти.

Скульпторы внесли значительно меньший, по сравнению с художниками, вклад в «шопениану», и все их произведения относятся к последнему десятилетию жизни композитора. В 1842 году Л. Ислер вырезал на агате красивую камею с профилем Шопена. Скульптор Жан Клезенже, кажется, еще при жизни артиста выполнил его мраморный бюст. Он же сделал слепок руки Шопена и снял с него посмертную маску. Следует упомянуть бронзовый бюст работы Ж. Даниана и мраморный портрет на колонне в костеле св. Креста в Варшаве, где погребено сердце великого польского композитора и патриота. В Ленинградской консерватории хранится очень красивый бронзовый барельеф с изображением головы Шопена работы скульптора Штейнмана. Он был преподнесен русскому композитору Балакиреву в день открытия памятника Фредерику Шопену в Желязовой Воле.

Этот короткий перечень почти исчерпывает список произведений скульптуры, посвященных Шопену. Тем ценнее вклад в «шопениану» Екатерины Федоровны Белашовой, исполнившей мраморный бюст Шопена, который она передала в дар Польской Народной Республике в дни, когда в Москве отмечалось 25-летие социалистической Польши. Обращение Е. Ф. Белашовой к теме Шопена закономерно в ее творчестве и является продолжением ее поисков в раскрытии одухотворенного, поэтически прекрасного образа человека. Вспомним погрудный портрет Пушкина, преисполненный гражданственного пафоса. Именно эта сторона творчества великого поэта привлекла художника. Камерность, лирика тонкой души выражена в одном из лучших произведений Е. Ф. Белашовой — в мраморном портрете певицы Зои Лодий. Многообразие душевных переживаний людей, одаренных поэтическим чувством, всегда привлекало скульптора и поэтому рано или поздно она должна была прийти к портрету Шопена — самого тонкого самого поэтического интерпретатора человеческих чувств в музыке.

С. Зеленин.



# Конкурс мастеров

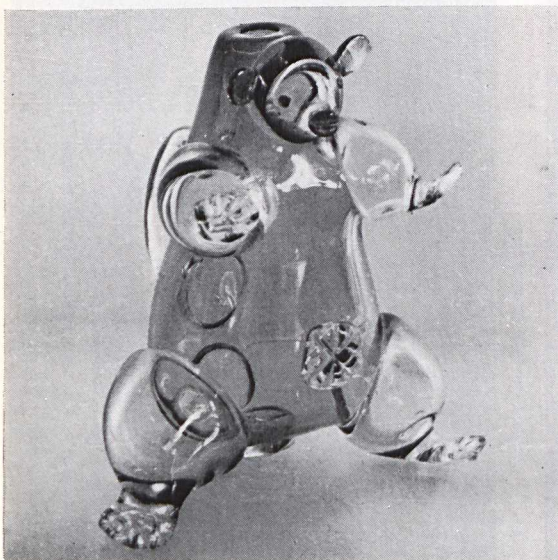
Л. Казакова



Б. Еремин.  
Бокалы. Венецианская нить.  
Ленинградский завод  
художественного стекла.  
(I премия).



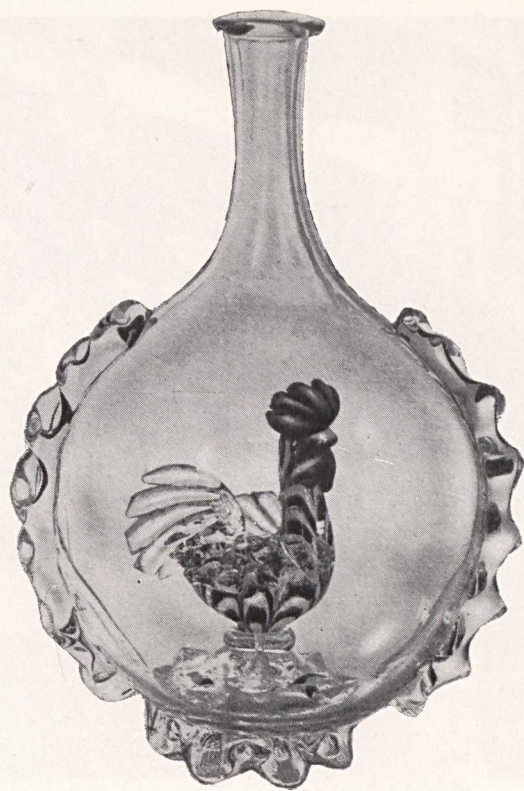
Р. Багинский.  
Медведь. Завод  
«Неман».



В. Клычков.  
Медведь.  
Гусевский  
хрустальный завод.

Вверху:

В. Шарматов, Н. Деев,  
В. Аболмасов.  
Графин с петухом внутри.  
Завод «Красный май»  
(II премия).



Художественный совет по стеклу, проходивший на Дятьковском хрустальном заводе, был на этот раз необычен. Из-за стола заседания, где рассматривались вновь созданные образцы из хрусталя и стекла, члены Совета и многочисленные гости отправились в цех к стекловаренным печам на «сеанс» искусства огня. Так начался конкурс, который был призван выявить самых искусных, художественно одаренных, виртуозно владеющих своим ремеслом мастеров-стеклоделов. Вольная игра с расплавленным стеклом, выполняемая вдохновенно, с оттенком священнодействия, с профессиональной выверенностью движений, была подлинно эстетическим зрелищем. Оно захватывало моментом импровизации, загадочности появления неизвестного, постепенно прорисовывающегося у всех на глазах произведения искусства.

В конкурсе принимали участие мастера разных поколений: старейший мастер, получивший звание мастера-художника, ленинградец Б. Еремин и совсем молодой стеклодув с завода «Неман» (БССР) А. Федорков, лучшие мастера-дятьковцы В. Чачин и В. Кавалеров, молодежь с Гуся-Хрустального (Р. Чуканов и другие) — каждый со своей любимой темой и манерой исполнения, со своей стекольной тайной. За один час работы у печи родились сказочные звери и птицы, затейливые бокалы и изящнейшая ваза с венецианской нитью. Конкурс такого рода проводился впервые за всю историю советской стекольной промышленности, и это, несомненно, повышало ответственность жюри, решение которого означало не только формальную расстановку мест, но и поощрение определенных принципов работы мастеров. В основу оценки произведений было положено как совершенное владение материалом и технологией, так и художественный вкус мастера, образное видение, чувство стиля, которые помогают ему быть верным и чутким помощником художника. Поощрялись как народная струя в творчестве стеклодувов, так и высокая исполнительская культура. В то же время пришлось отказаться от вещей подражательных, претенциозных, натуралистичных. Дятьковский конкурс показал, что наша промышленность обладает значительным числом талантливых и умелых мастеров и что постепенно возрождается, а кое-где и формируется вновь традиция гутного стеклоделия. В свою очередь конкурс помог прояснению и развитию этой традиции.

Наблюдая работу мастеров, можно было воочию убедиться в многообразии их почерков и навыков обращения с материалом, что позволяет по-разному трактовать одну и ту же тему. Уникальность каждого исполнительского решения дает возможность авторской вещи художника жить в бесконечной разности, неповторимости формы. Это творческое начало во взаимоотношениях художника и мастера прояви-



## ПОЗДРАВЛЯЕМ ЮБИЛЯРА

Горячо поздравляем мастера «золотые руки», талантливого народного художника, виртуоза советского стеклоделия Бориса Алексеевича Еремина с 60-летним юбилеем.

Уже 45 лет работает Еремин в стеклоделии, из них более 20 лет на Ленинградском заводе художественного стекла. Начав с ученика-подмастерья, он постепенно овладел сложнейшей и редкой профессией мастера цутного стекла. Еремин стал верным помощником художников в их творческом труде и сыграл тем самым большую роль в успешном развитии современного советского стекла. На выставках часто можно видеть и собственные произведения Еремина, которые привлекают зрителя выдумкой и виртуозным исполнением «секретов» народного стеклоделия. Недаром ему первому было присвоено звание «мастер-художник».

Желаем Борису Алексеевичу новых творческих успехов и крепкого здоровья.

Редакция и редколлегия ДИ

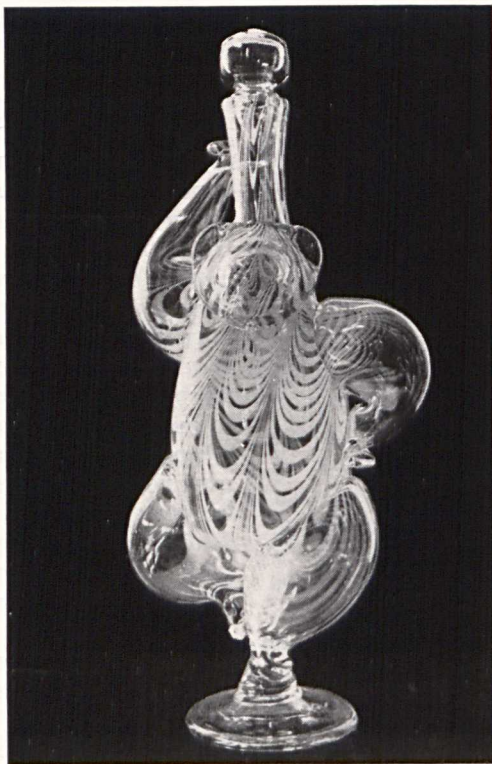


Б. Еремин работает на конкурсе.

лось на конкурсе очень ярко. Конкурс показал, что культура мастеров несомненно выросла от постоянного общения с талантливыми художниками стекла, такими, как Б. Смирнов, Л. Юрген, Е. Рогов, В. Шевченко, В. Муратов. Многие мастера хранят в своем воображении образ любимой вещи того или иного художника. Так, например, ленинградский мастер В. Степанов очень точно и тонко выполнил скульптуру «Гусь» Л. Юрген, созданную художницей почти десять лет тому назад. Наряду с традиционными темами гутенского стекла — «Графин с петухом внутри», «Медведь», «Конь» — был показан ряд самостоятельных современных решений — «Блюда» В. Чачина, чайник Г. Никонова, декоративная лампа В. Шарматова. В особой технике «стеклодрота» работает мастер завода «Стеклоремонт» Ю. Красавцев, оживляя образы художника М. Маршумова. Мастера Дятьковского завода тяготеют к «крупнине», то есть выдуванию крупных декоративных произведений. Гусевские мастера показали все богатство лепного узорочья горячего стекла.

Другая часть конкурса включала просмотр изделий, выполненных ранее согласно тематическому заданию и представленных под девизами. А темы были таковы: скульптура (медведь), графин с петухом внутри и свободная вариация. Огромный стол, уставленный весе-

лыми сосудами-петухами, сказочными медведями, пиршественными кубками и бокалами, воспринимался как фантастическое стекольное царство. После длительного обсуждения были выбраны лучшие произведения. Самым изысканным и элегантным в своей пестроте оказался графин с петухом известного мастера-художника Б. Еремина (Ленинградский завод художественного стекла) — 1-я премия. Его коллекция включала также бокал с венецианской нитью и очень выразительную по образу скульптуру медведя. Еще одна первая премия была присуждена мастеру А. Федоркову (БССР, стеклозавод «Неман») за великолепный декоративный комплект из бесцветного стекла с узором в технике молочной нити. Три вторые премии поделили мастера Дятьковского хрустального завода В. Чачин, В. Кавалеров, В. Новиков, М. Корев (они показали высокий класс выдувания крупных фигур медведей), ленинградец В. Степанов и красномайцы В. Шарматов, Н. Деев, В. Абалмасов (в их коллекции примой оказался графин с петухом). Третьими премиями отмечены Р. Багинский («Неман»), В. Ефимов, П. Зинченко (ЛЗХС), Р. Чуканов (ГХЗ), В. Аверин Н. Краснов, В. Никифоров, («И КДО»). Специальная премия за технику стеклодрота присуждена Ю. Красавцеву (завод «Стеклоремонт»). Многие мастера получили поощрительные премии.







Я. Наливайкене.  
«В Одесском порту».  
Масло.

Вручение наград было достойным завершением этого конкурса-праздника. Это был не просто формальный акт. Для победителей были подготовлены специальные медали и сувениры (по эскизу художника ДХЗ В. Шевченко) из сульфидцинкового и селенового стекла — великолепные стекольные знаки в память об этом событии. Экспозиция этих наград и ритуал их вручения закрепили впечатление торжественности всего происходящего.

Организаторы этого конкурса — Министерство промышленности строительных материалов РСФСР (главный инженер В. Мальцева, главный художник В. Филатов) и Союз художников РСФСР (секретарь Правления С. Бескинская) сделали большое и важное дело, подчеркнув значение творческого союза художника и мастера. Надо думать, что это начинание станет доброй традицией.

Ю. Лебедев.  
Олень, Гусевский  
хрустальный завод.

А. Федорков.  
Медведь, Завод «Неман».

В. Аверин.  
Ваза, Завод им. «Г КДО».

А. Федорков.  
Блюдо, Молочная нить, Завод  
«Неман» (II премия).

Р. Чуканов.  
Графин с петухом внутри.  
Гусевский хрустальный завод.



С творчеством Ядвиги Наливайкене нас познакомили литовские республиканские и последние всесоюзные выставки любительского искусства, Общество народного искусства Литвы.

Год назад она, бодрая, подвижная, встречала меня на пороге своего дома, известного по репродукции ее картины «Мой дом», была взволнована и, очевидно, почувствовав искренний интерес к ее искусству, показывала работы, рассказывала о своей жизни. Воспоминания юности, прошедшей в годы Гражданской войны на Украине, думы о прожитом, общественные события, которые она переживала, как собственные, народные предания, фантазии, сны становились содержанием ее произведений.

Сила эмоционального переживания, которым так щедро наградила ее природа, преобладала в ее творчестве над рассудочным анализом. Это было основой непосредственности восприятия, свежести, ясности ее взгляда на мир.

— Яркий свет должен победить мрак, а мир — войну, — говорила Наливайкене. У нее ангелы с красными флагами идут против темных сил, в «Чапаевской тачанке» несутся красноармейцы с саблями наголо, «В Одесском порту» патрулируют матросы революции с красными лентами на бескозырках, а в «Лунной фантазии» ракеты устремляются к далеким планетам. В свободной образной форме, бесхитростно, порой детски наивно по манере изображения, она рассказывала нам о радости познания мира и хотела, чтобы его красота стала близкой и понятной всем людям, как была понятна ей самой. И это удалось художнице. Люди чувствовали искренность ее повествований, их привлекала яркость красок на ее полотнах.

Картины Ядвиги Наливайкене запечатлены в репродукциях на открытках и в журналах. Как память о художнице, они остались навечно в музеях Литвы и у коллекционеров, эти своеобразные островки поэтичности, индивидуальности и искренности.

Н. Шкаровская





# Выставка московских художниц

Л. Крамаренко



Стало уже традицией превращать произведения из стекла, керамики, текстиля в некое второстепенное дополнение к основной экспозиции. Приличие как будто соблюдено — художественные предметы на выставке показаны. Но сделано это так равнодушно, формально, что на них, по существу, никто не обращает внимания. Повторяющаяся от выставки к выставке ситуация породила такое же прохладное отношение к ним и у авторов декоративных произведений. Они часто подают на выставку вещи старые, случайные, незаконченные. Не была исключением в этом смысле и выставка к VII Всемирному конгрессу женщин, которая была открыта летом в Доме художника в Москве.

И все же каждый, даже фрагментарный показ декоративного искусства, приносит что-нибудь интересное, представляет несколько новых серьезных произведений. На этот раз это были два декоративных панно в технике батика, созданные Н. Жовтис. Эта увлекательная область ручного оформления текстиля, которой славятся сейчас Литва, Латвия и Ленинград, стала развиваться и в Москве. Жовтис сумела найти самостоятельный почерк в батике. Сюжетом для панно она избирает близкую ее многолетней повседневной работе тему — жизнь текстильной фабрики. С необыкновенным мастерством и фантазией превращает художница все атрибуты текстильного производства и фигуры самих ткачих в орнаментальную композицию. При

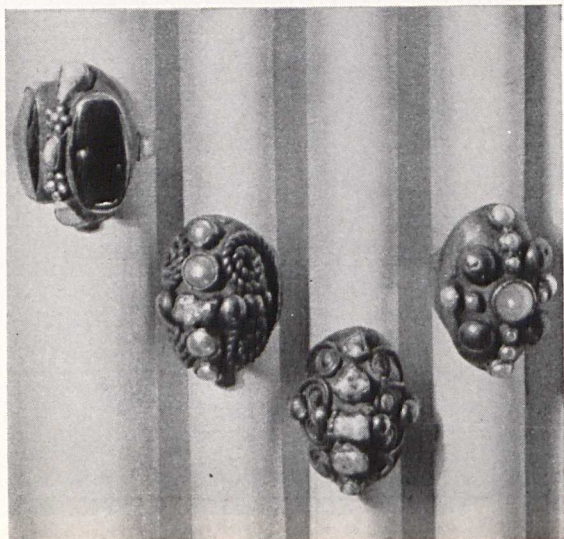
этом на полотне «В цехе» внимательный глаз не только может различить типичные детали ткацкого производства — станки, мотки пряжи, челноки, — главное, что средствами ритмического построения передан монотонный и напряженный темп работы предприятия.

Более сложным ритмом живет другое панно Н. Жовтис — «На фабрике», в основе композиции которого лежит плавное колыхание легких тканей. На это медленное движение неожиданно ложится дробь бесчисленных мелких затейливых узоров, столь характерных для текстиля. Они заполняют каждый сегмент отдельно, отмечают поворот плоскостей в пространстве и в то же время объединяют фигуры и предметы, изображенные на ткани так, что они начинают выступать перед зрителем в своей многогранной цельности. Решенное почти монохромно, в нескольких оттенках сине-серых тонов, это произведение Жовтис можно назвать мастерским этюдом ритма и композиции, за которым большой опыт художника «фабричных» тканей, овладение приемами оп-арта и высокая культура текстильного рисунка. На выставке есть и другой текстиль — ручной и промышленный, но образцы его так фрагментарны, что на их основании невозможно делать какие-либо выводы. О росписи платков можно только сказать, что они, как обычно, строятся в основном на произвольной, довольно умелой компоновке изображений народных предметов. Главная их привлекательность — в глубоком, сочном колорите. Сейчас некоторые авторы напрямую переносят на платки народные лубочные картинки, и эти последние привлекают своей непосредственной свежестью. Но нового самостоятельного произведения не возникает.

Стекло было представлено немногими произведениями, но каждое из них — результат серьезной работы авторов, новая находка на пути упорных поисков. А. Степанова показала комплект из сульфидного стекла легкой воздушной формы, словно расцветшей причудливыми завитками. Кроме обычных, утилитарных предметов, в него входят украшения стола — фантастические стеклянные цветы-подсвечники. Тему пластики в стекле по-своему развивает С. Рязанова. Ее вещи — это стеклянные глыбы-скульптуры, передающие размышления художника на урбанистические темы. Совсем иную задачу ставят перед собой Н. Ганф и Е. Жигалкина, разыгрывая в стекле быструю звонкую музыкальную мелодию.

За маленькой витриной ювелирных украшений стояли, пожалуй, самые монументальные по своему строю вещи — кольца, браслеты, колье М. Розановой, И. Бешенцовой, И. Подлубной. Среди них наиболее яркий образ украшения, сочетающий традиционные для России укрупненные формы с отточенной техникой и удивительной завершенностью всей композиции, нашла М. Розанова.

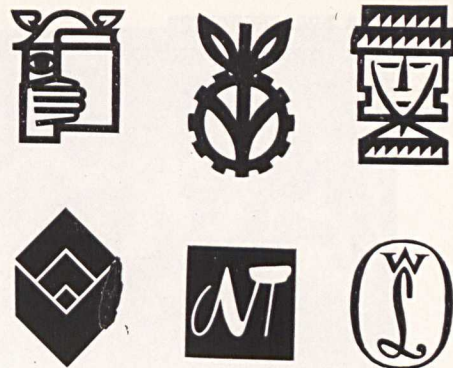
Те отдельные талантливые находки, которые здесь отмечены, лишний раз доказывают, что декоративное искусство московского коллектива художников, заслуживает более частого и углубленного показа, чем маленькое дополнение к экспозиции живописи и скульптуры.



Н. Жовтис. «На фабрике». Батик.

М. Розанова. Кольца.





Исчерпать хотя бы в малой степени сведения о книгах по вопросам искусства, издаваемых в Польской Народной Республике, не представляется возможным. К человеку, посетившему книжный магазин где-нибудь на Маршалковской или в краковских Суkenницах, применимы слова Армстронга о разбежавшихся глазах пятилетнего мальчика, попавшего в кондитерскую: все там вкусно и все хочется попробовать. Польская книга очень красива. И маленький буклет, посвященный какому-либо одному памятнику, и сводный исчерпывающий труд маститого профессора Яна Захватовича по истории польской архитектуры сделаны с максимальным приложением художнического и типографского труда.

Разнообразие польской книги способствует то, что в Польше нет узкой тематической специализации издательств. Книги по искусству издают прежде всего знаменитые «Аркады», тематический диапазон которых очень широк. Столь же широкая компетенция у издательства гуманитарных наук «Ведза Повшехна», которое наряду с коллективным трудом «Девять веков польской географии» (под редакцией Болеслава Ольшевича) издало книгу Адама Милобденского «Очерки истории архитектуры Польши». Это издательство в серии книг «Профили» издает монографии о русской и советской литературе и книги о советских городах. Уже вышли две монографии — о Москве и Ленинграде. Пожалуй, самым специализированным издательством, но тоже охватывающим широкий круг проблем истории и развития изобразительного искусства, архитектуры, кино, театра, является «Издательство литературы по искусству и кино». В этом году издательство отмечает десятилетие своей деятельности, и на счету у него такие известные советскому читателю монографические альбомы, как «Вит Ствош — Краковский алтарь» (авторы Тадеуш Добровольский и Юзеф Дуткевич), «Деревянная Чольская народная скульптура» (автор Юзеф Грабовский), сборник современной польской книжной иллюстрации и др.

В этих кратких библиографических заметках мы хотели бы обратить внимание читателей «ДИ» на некоторые издания, близкие журналу по тематике и дающие представление о развитии архитектуры и прикладного искусства Польши. Начнем с уже упоминавшейся монографии профессора Я. Захватовича «Польская архитектура». Автор охватывает тысячелетний период развития польского строительного искусства от середины X столетия до наших дней. Великолепный том «in folio» объемом в 543 страницы русского текста (346 фотографий в лист и 179 рисунков в тексте) исполнен на уровне лучших европейских изданий. Автор — крупнейший авторитет в вопросах истории архитектуры — систематизирует весь материал по стилистическим категориям, в отдельных случаях оговаривая условности терминологии. Например, термин Ренессанс для Польши (добавим — и вообще для стран Восточной Европы, оказавшихся по эту сторону Римского вала) не соответствует его классическому смыслу: Польше, не унаследовавшей античности, нечего было и возрождать. Вызывает сомнение и термин «маньеризм». Будучи автоматически перенесенным из определения стиля живописи, этот термин не соответствует самой природе архитектуры, ее материалу и конструкции. Эти сомнения лишь раз говорят о необходимости пересмотра ряда историко-архитектурных тер-

минов. Но это между прочим. Главное в книге — это бесспорность и точность атрибуций памятников, высокая культура языка и забота об удобстве пользования этим огромным материалом.

Советский читатель должен быть благодарен польским издательствам: если часть тиража издания и не печатается на русском языке, то оно почти всегда имеет русское резюме и перечень иллюстраций, это позволяет свободно ориентироваться и без знания польского языка.

Издательство «Строительство и архитектура» выпустило в 1954 году книгу Стефана Сеницкого «История архитектуры жилого интерьера». В 1963 году появилось второе, расширенное издание этого труда. Автор задался целью сжато изложить историю интерьера всех времен и народов с более подробным освещением истории развития польского интерьера. Хорошо иллюстрированная книга Сеницкого служит прекрасным учебным пособием для студентов архитектурных вузов и специальных художественных школ. В нашей литературе нет такой работы, хотя в ней ощущается необходимость. Поэтому целесообразно было бы перевести ее на русский язык.

Краткие аннотации изданий, посвященных народному искусству Польши, мы откроем небольшой брошюрой известного знатока народного искусства профессора Казимежа Петкевича, вышедшей в издательстве «Полония» в 1966 году в русском переводе Ирины Дубовской. На 34 страницах очень последовательно, с цветными и черно-белыми иллюстрациями, рассказано о специфике польского народного искусства, его национальных особенностях. Для человека, пожелавшего изучить польские народные ремесла, брошюра профессора Петкевича может послужить очень хорошим общим введением.

Издательство «Полония-Интерпресс», очевидно, продолжая эту серию популярных брошюр о польском искусстве для русского читателя, опубликовало в 1968 году очерк Богдана Лисовского «Современная польская архитектура» (в переводе Михаила Геллера) с большим количеством иллюстраций.

Юзеф Грабовский выпустил в «Аркадах» капитальное исследование о польском народном искусстве<sup>1</sup>. Автор рассматривает проблему не с этнографической точки зрения, а с искусствоведческой. В обширной вводной главе дается характеристика основных отраслей народного искусства и определение самого термина. Под понятием «народное искусство», автор, как это следует из резюме, «разумет творчество, вытекающее из простых основных, присущих человеческой психике, законов художественной передачи образа, с учетом местных канонов и навыков». Дальнейшие главы исследования и посвящены сравнительному анализу местных признаков и характеристике преобладающих в данной местности отраслей народного искусства. Монография издана на высоком полиграфическом уровне, прекрасно иллюстрирована и снабжена русским резюме.

Непосредственно к этой книге примыкает великолепно изданный каталог самых значительных памятников народного творчества. Эта сводная работа, выполненная Александром Яцковским и Ядвигой Ярушкевич, может послужить образцом научной «инвентаризации» произведений искусства. Кроме вступительной статьи и собственно альбома, в том включен исчерпывающий научный аппарат<sup>2</sup>. К этому изданию, как и к ряду других, можно было бы применить определение «роскошное», но это будет неправильно. Отличные

цветные и черно-белые иллюстрации, выполненные способом глубокой печати, формат и переплет здесь служат не для оформления «подарочного» издания, а для лучшего выявления самих предметов искусства. В этом характерная особенность польской искусствоведческой книги, которая прилагает все силы для создания наибольшего впечатления от произведения искусства. Да она и сама является прекрасным произведением искусства.

<sup>1</sup> Józef Grabowski. Sztuka Ludowa. Formy i regiony w Polsce, «Arkady», 1967.

<sup>2</sup> Aleksander Jackowski, Jadwiga Jarnuszkiewicz. Sztuka ludu polskiego, «Arkady», 1968.

## ПОЗДРАВЛЯЕМ С 50-ЛЕТИЕМ

Жизнь увлекающихся людей, как известно, не усыпана розами. Жизнь человека, увлеченного одной идеей, и вовсе не похожа на розарий. Это непрерывная борьба с нехваткой времени, это постоянная игра в прятки с житейскими проблемами, наконец, это неприменный самообман, когда не можешь не знать, что всего не можешь, и знаешь, что не можешь об этом упомянуть. Но у человека, увлеченного одной идеей, есть преимущество — невозможно жалеть о сделанном и несделанном, потому что просто некогда.

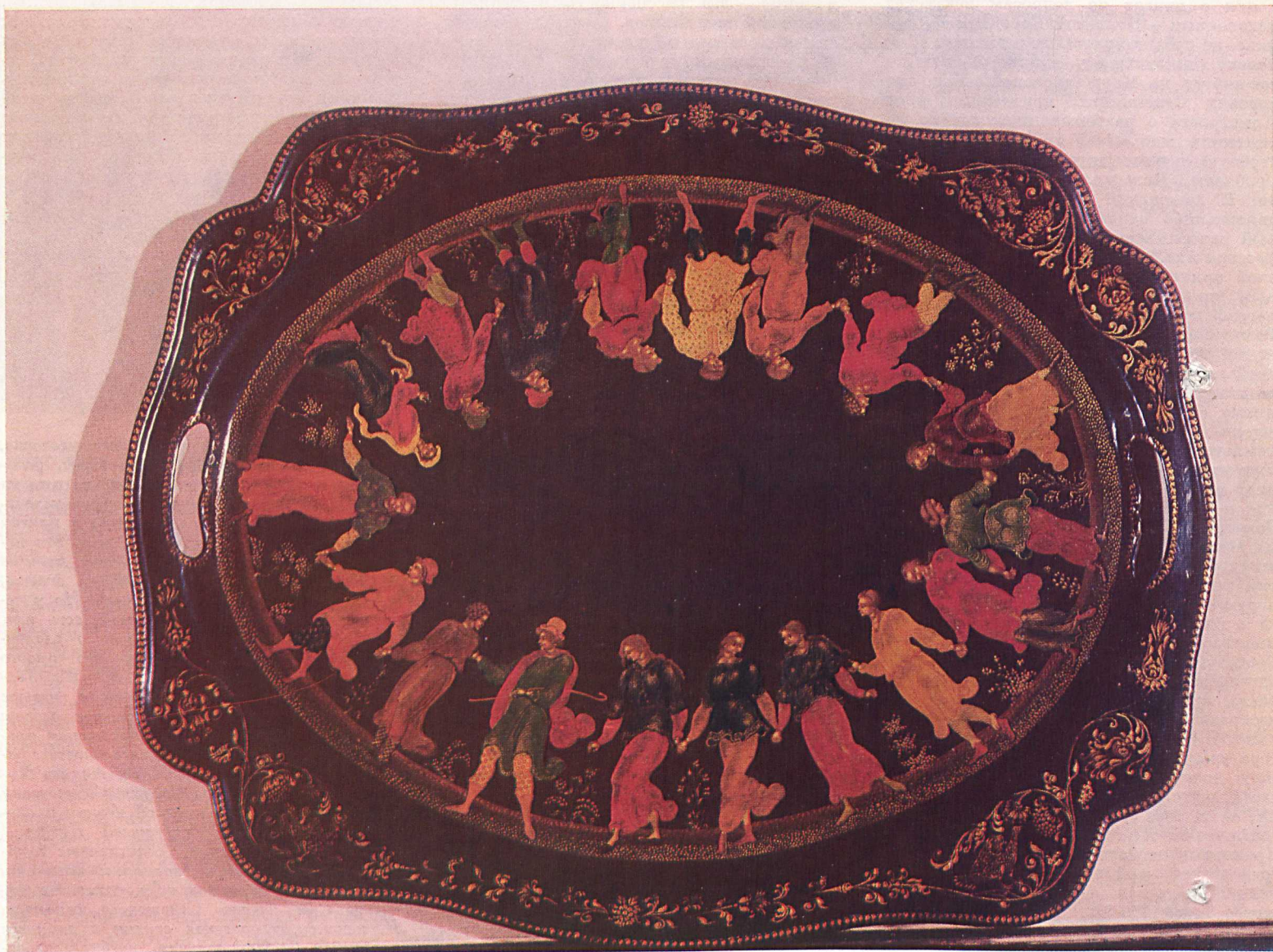
Учеба в архитектурном институте, четыре года войны и снова учеба. Начало работы и снова военная служба. Непрерывная проектная и педагогическая деятельность: павильоны и выставки ВДНХ, выставки в Москве, проектная группа Всемирной выставки в Брюсселе, музей Советской Армии и снова выставки в Москве, музей Пушкина, Строгановское училище, бесчисленные художественные советы и творческие комиссии, редакционная коллегия «Декоративного искусства» и начало Сенежского семинара. И, наконец, творческая студия с длинным названием — Центральная учебно-экспериментальная, в которой стало возможно соединить все: непрерывное проектирование и педагогику, творческое сотрудничество с польскими художниками О. Хансеном, И. Мроцаком, Б. Урбановичем и другими, чтение лекций и работу над статьями, постоянное изменение проектной концепции и сохранение ее главного стержня, полную, без остатка, отдачу накопленного и только создаваемого опыта и счастливую возможность видеть ее реализацию в проектах сотен участников творческих групп.

Увлеченный человек может осложнять жизнь своим противникам, друзьям, помощникам и самому себе, может уставать, но зато совершенно не может стареть, остановиться в развитии — просто не умеет.

Редакция и редколлегия «ДИ» сердечно поздравляют увлеченного человека — Евгения Абрамовича Розенблюма с пятидесятилетием и желают ему всегда оставаться таким же увлеченным.



Ю. Герчук



В 1924 году в среднерусском селе произошло чудо — родилось новое искусство, своеобразное, не похожее ни на что, бывшее прежде, и в то же время проникнутое тончайшей художественной традицией древнерусской живописи. Казалось, эта традиция потихоньку умерла, выродилась в примитивный шаблон деревенского богомаза, после того как основная линия развития искусства переместилась в светскую живопись. Но когда после революции ремесло этих богомазов оказалось как будто ненужным, они нашли ему новое применение. Перейдя с дерева на папье-маше, заменив Богородицу «Пастушком» или «Битвой», мастера «Артели древней живописи» сумели отбросить шаблоны, возродить спящую традицию на неожиданной, новой основе.

В коллекции В. Я. Андреева, о которой мы сегодня рассказываем, — только ранний Палех, то, что уже стало историей. Вглядываясь в чуть потрескавшуюся и потускневшую поверхность первых шкатулок, расписанных основателями промысла, попадаешь в поэтический, музыкальный мир, построенный гармонично и ясно, законченный и очень строгий. Сдержанные, точно сгармонизированные краски, музыкальная ритмичность линий, нигде не раздроб-

ленная бытописательскими подробностями, оживляют, независимо от сюжета, мир древней культуры. Они требуют сосредоточенного внимания, вживания в этот мир, и потому при всей своей точнейшей согласованности с формой предмета, при всей нарядности могут быть отнесены не только к декоративным формам искусства.

Нежной музыкой свирели звучат хороводы И. Зубкова. Боттичеллевской певучестью линий и цвета поражает искусство Ивана Голикова, художника-поэта, органически сплавившего иконные и фольклорные традиции с собственным, очень индивидуальным, сказочно-праздничным ощущением мира. Его «Хоровод», с необычайной свободой охвативший широкое поле железного подноса (в 1924—25 годах палешане, еще не наладив своего производства, получали для росписи готовые шкатулки из Федоскина и подносы из Жостова), — настоящая жемчужина коллекции В. Я. Андреева. Пушкинским ощущением красочной, сказочной стихии дышит расписанная И. Голиковым шкатулка «Вниз по Матушке по Волге» (1924). В ней — как бы зерно его будущих композиций на пушкинские темы.

Иллюстрация — одна из основных линий развития ис-





кустства Палеха. Это естественно: в сущности иллюстрацией, изобразительной интерпретацией литературного текста была в известной степени и икона. Но замена одних текстов другими здесь меньше всего могла быть механической. Вместе с церковными текстами уходили в прошлое все «прописи», все канонические, раз навсегда заданные композиции и образы. Художники получили творческую свободу, широкую возможность выражать на веками выработанном, утонченном художественном языке свое собственное отношение к меняющемуся и красочному миру. И первые же их попытки оказались художественным открытием.

Прошло сорок с лишним лет, и тончайшие кисти палешан успели оплести золотым узором едва ли не все лучшие произведения классической и советской литературы — начиная от близких их сердцу сказок Пушкина, до вещей, казалось бы, неожиданных для этого нарядного и условного искусства. Здесь было немало художественных открытий, были и неудачи — при встрече с образами, не вмещающимися в прекрасную, но ограниченную достаточно тесными рамками художественную манеру Палеха.

Уже в ранней — 1928 года — работе А. Котухина «Красноармейцы» иконные лики и позы юных витязей в буденновских шлемах явно спорят с той трезвой наблюдательностью, какую проявил мастер в передаче красноармейского снаряжения и палаточного лагеря. И это противоречие только углублялось в позднейших работах палехских мастеров. Так закономерные попытки расширить возможности своего искусства, вместить в него весь мир чувств и образов, волнующих современного человека, понемногу меняли изнутри палехское искусство, не затрагивая как будто его специфики, не отменяя ни золотистой узорчатости, ни чистоты цвета, ни условности рисунка. И все же поэзия незаметно уступала место прозе, музыкальность — повествовательности. Композиции становились все более сложными, многослойными, пространственными, рисунок — более подробным и точным, цвет — более дробным и ярким. Шкатулку стали «читать», как книгу, — от угла к углу, от стенки к стенке, прослеживая сюжет, останавливаясь на подробностях. Подробности, впрочем, часто кажутся наивными — своеобразный эффект столкновения реальной современной тематики с декоративно-сказочными приемами ее трактовки. Это противоречие, видимо, неизбежно, но оно явно не на пользу Палеху. Прежней органичности поэтического восприятия мира не чувствуется в современных миниатюрах. Еще яснее это проявляется в стенных росписях, все более теряющих специфически палехское ощущение жизни, чтобы приблизиться к рядовым иллюстрациям детских книжек.

Так или иначе, прямое сравнение работ классиков палехского искусства с творчеством их сегодняшних продолжателей производит довольно грустное впечатление. Легко понять собирателя, отдающего всю свою любовь первым. Но нельзя при этом не задуматься о судьбе живого, сегодняшнего Палеха. Есть ли способ вернуть палехскому искусству прославившую его органическую поэтичность народного видения мира? Я не знаю. Во всяком случае, никакое подражание шедеврам раннего Палеха тут не поможет.



И. Голиков.  
Хоровод. 1924—1925.

И. Зубков.  
Хоровод. 1924.

А. Котухин.  
На страже Родины. 1928.



