

## SUMMARY OF ARTICLES

## A. Kroh — CRACOW FRATERNITY OF GRAVE ARTISTS

In 1914—18 in Cracow there functioned an Army Office for Protection of Military Graves (Kriegsgräberabteilung Krakau). It served as a war refuge for a number of illustrious artists: Jan Szczepkowski, Henryk Uziębło, Alfons Karpiński, Stanisław Klimkowski (Polish), Adolf Kaspár (Czech), Dušan Jurkovic (Slovak), Hans Mayer, Johan Jäger (Viennese), and others. They were authors of some outstanding works which are still to be found in the Beskid Niski mountains and its surroundings. In 1916 there was organized an exhibition which presented the achievements of the Fraternity and the display was accompanied with a meticulously edited catalogue. Striking are high quality of the projects, as well as their artistic value. In particular the artistic way the graveyards are composed into the landscape, and harmonious combination of architectural and natural elements are admirable. The works are documented in the perfectly edited book by R. Broch and H. Hauptmann „Die westgalizische Heldengräber 1914—1915” (1918) which, in fact, provided all the presented here illustrations.

## Ludwik Stomma — FRENCH KINGS' GALAXY

The work of L. Stomma is a part of a series entitled „French Kings' Galaxy”, which will appear in consecutive issues of our periodical. What the author presents us with in the series is an attempt to see history from the point of view of anthropology of culture. The main point is the existence of myth in history — its role and significance in forming historical tradition.

The article 'Louis XVII and Phantoms' concerns the analysis of funeral rite as well as the attitude towards the defunct. „Le roi est mort, vive le roi!”. This exclamation, that was raised over Charles VI's death bed for the first time, became a mandatory element of the rite accompanying the funeral ceremonies of every French monarch. The above tradition helps Stomma to analyse the phenomenon of the unrecorded death of Louis XVII, thus revealing deep mythological relations with the defunct.

Charles VI's madness is an analysis of the myth of the insane king. This myth shaped the relation of the contemporaries towards the monarch and historical tradition as well. The phenomenon of both the truth of myth and that of history is here considered.

## Dariusz Czaja, Czesław Robotycki — THE PEASANT'S FAMILY IN THE PODLASIE REGION ACCORDING TO THE WEAKLY „PRZYJACIÓŁKA”

In Polish mass-media the weakly Przyjaciółka is almost on the top as far as its circulation is concerned. For many years it was but the only magazine read in the country. The didactic tone of its articles results from the persuasive character of the weakly. The present paper aims at analysing one of the articles published by the „Przyjaciółka” and devoted to the peasant's family. According to D. Czaja and Cz. Robotycki's grounded claims, the article is but a peculiar mystification. The presented situations and persons did not exist in reality. The analysed article is a collection of stereotypes and thinking schemes, which having been appropriately composed form a probable image.

Moreover, some literary and scholarly parallels of the article are presented. The ways of deforming reality by mass-media are thus pointed out. The deforming and myth-making mechanism is explained by means of Roland Barth's theses about everyday mythologies. To conclude the authors warn that in the course of communication all spheres of reality are submitted to the process of myth-making. This also concerns numerous biographies of folk artists, which are presented in the quarterly Polska Sztuka Ludowa.

## Zdzisław Mach — EDMUND RONALD LEACH; E.R. Leach — LEVELS OF COMMUNICATION AND PROBLEMS OF TABOO IN AN APPRECIATION OF PRIMITIVE ART; A TRIOBRAND MEDUSA?

Scholarly research of E. R. Leach, one of most illustrious anthropologists of our times (born in England in 1910) deals with problems of art to a great extent. And it is the problems of art that the presented texts discuss. In the one entitled „Levels of Communication and Problems of Taboo in Appreciation of Primitive Art” (1973) Leach tries to determine whether there exist universal aesthetical values causing that objects endowed with them, no matter what culture they originate from, are highly estimated as objects of art in other cultures. According to Leach, such situation does occur when the object reflects elements of universal, animal nature of man, which constitute a taboo.

„A Triobrand Medusa?”, in turn, discusses a controversial problem: is primitive art non-representative, merely decorative, or does it represent in more or less abstract way certain reality, either empiric or mental? The article initiated long polemics in the magazine „Man” in 1958.

## Boris Aleksandrowicz Rybakow — MACRO-UNIVERSE IN THE MICROUNIVERSE OF FOLK ART

The author presents the opinion that particular examples of folk art cannot be discussed otherwise than in broad cultural and historical contexts. Artistic phenomena must be explained in view of man's idea of the surrounding world. Folk decorative art frequently enriches ordinary objects with deeper meanings. For example, in Russian folk female costume one can easily trace the model of the universe; lower parts are decorated with symbols of earth, seeds, and plants, upper ones with symbols of birds and rain; the head-dress, in turn, presents symbols of the sun, sky, and stars.

Rybakow examines the motif of deer, which is to be found today on Easter Eggs in the East Carpathians, as well as in the Novogród embroidery; he also attempts at reconstructing the history of the motif. He assumes that it reflects the universal myth of heavenly deer ruling the world. Therefore he goes back to magic signs of palaeolithic hunters and presents the history of man's idea of the world in the course of human civilization.

## Wojciech Białopiotrowicz — PROBLEMS OF FOLK ART IN THE ORTHODOX PAINTING IN VIEW OF SOME EXAMPLES FROM THE CARPATHIANS

The author continues here his reflexions on the concept of icon presented at a symposium organized by the Interdisciplinary Institute of the Research on Bisantine-Slav culture at the Catholic University of Lublin in 1983

They concern the relationship between the icon and folk painting displayed in Orthodox churches and treated equally as icons. Despite certain external analogies (common character of representations, similarity of some formal means) the genesis and essence of the icon painting are thoroughly different from those of folk art. The icon originates in the distant pre-Christian era. Its canon was established in the course of several hundred years as the result of imprinting the original form of the posthumous portrait with complex religious meanings. Icon artists obliged to monastic life sought inspiration in the knowledge of faith principles. Their works were a religious act. A folk artist, in turn, when imitating an icon, regarded it from the outside without understanding its essentially sacral sense. Such folk works appeared in Orthodox churches since the 15th century. Among them the author distinguishes the group closest to the icon canon and preserving its iconographic scheme. When ana-

lyzing some of the works he proves certain subtle differences resulting from the secular attitude of the artist depriving his works of their essential sacral significance.

#### Zofia Szanter — THE 17th CENTURY ICONS FROM THE MUSZYNA REGION

The icons from the Beskid Sądecki Mountains dated from the 1st half of the 17th century decorated orthodox churches and — after the introduction of the Uniate Church — Greek Catholic ones in villages founded in accordance with the Valaachian law. The icon donors were mostly members of the socially privileged village stratum.

The 17th century icon painters active in the southern part of the Beskid Sądecki Mountains, that is the estates of the Cracow bishops (Muszyzna region) are to be divided into two circles. The artists from the first circle (the oldest known icon dates back to 1623) based their designs most probably on fresco and wood-carving decoration from Moldavian orthodox churches. In turn, the artists from the second circle which distinguished itself after 1644, followed Renaissance-mannerist designs generally applied in the whole of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The icons from the Muszyzna region also betray some analogies to the Balkan tradition as well as strong occidentalization of both painters and receivers. All the more, the orthodox symbolism of some representations was gradually blurring; moreover, there appeared on icons secular inscriptions and donors' portraits.

The iconostases, which were composed of these icons all belonged to the old type of the panel iconostasis without architectural framing. It was in the 1st half of the 17th century that the new type of iconostasis appeared in major artistic centres of the Russian lands of the Commonwealth. Contrary to Moldavian or Balkan art, its artistic form evolved from the icon framings under the influence of Renaissance aesthetics. The conception to bring all the icons together might have derived from Southern traditions. The same tradition strongly affected the iconography of the iconostasis. An interesting example of the coexistence of Northern and Southern traditions can be seen in the introduction of the icon of the Pantocrator into the bottom row of some Carpathian iconostases from the beginning of the 17th century.

The icons from the Muszyzna region from the 1st half of the 17th century exemplify the interpenetration of the Northern and Southern circles of orthodox culture as well as its evolution under the influence of the West-European tradition.

#### Tadeusz Chrzanowski — THE TREE OF DEATH

With the name „tree of death” the author denominates a late medieval image of a tree, leafless and thorny, with human figures fixed on its spikes. Frequently at the foot of the tree St Gregory was presented when saying the mass. The motif is known in iconography as the „martyrdom of ten thousand”.

The scene refers to the topos of collective martyrdom popular in the late Middle Ages. The most widely-known legends tell the story of the so-called Thebes Legion, the 10 thousand martyrs of Ararat mountain, as well as of St Ursula and her companions. The tree of death showing martyrs (frequently with Christ among them) expresses, according to the author, fascination with death, so characteristic of late Gothic.

The author analyses Polish presentations of the tree of death, with the oldest one, i.e. painting from the church of St James in Toruń dating from 1350—1360. We also know some examples from the lands of the Teutonic Order dating from the beginning of the 15th century. Three Silesian works are from the second quarter of the 15th century. In Poland of the 15th and 16th century we do not come across the fascination with death, so characteristic of Western Europe (compare the dance of death, etc.); as a motif in painting and literature it appeared only in the middle of the 17th century; this is accounted for by historical reasons. The popularity of the idea of collective martyrdom in the 16th and 17th century Poland must have been connected with the formation of the idea of bulwark of christianity; in Silesia it exemplified faithfulness to Rome during Reformation. Chrzanowski thinks that the Polish examples of the tree of death from the discussed period are presentations which unified legendary motifs into a scene of a more general meaning. They became the symbol of passing wordliness with its suffering, sin, and cruelty. They are not to be interpreted as a vision of hell, but rather as that of souls in purgatory.

#### Marian Kornecki — THE BOCHNIA CYCLE OF THE DANCE MACABRE PRESENTATION. MARGINAL NOTE ON THE CONTINUITY OF THE MEMENTO MORI MORELIZING MOTIF IN THE PROVINCES IN THE 19TH CENTURY

In the Bernardine church in the Cracow Stradom one can find the presentation of *dance macabre* dating from the second half of the 17th century. This puts it in the position of the oldest presentation of the subject preserved in Poland. It originates in the popular medieval graphic. In the course of years numerous copies of the Cracow painting were created. They were to introduce and popularize the idea of equality in face of death, they signified *memento mori*, and were to make people realize the transitoriness and vanity of the worldly things. In Poland these ideas were revived during the Counter-Reformation and were particularly propagated by the egalitarian Bernardine order. Therefore, the most famous copies of the Cracow painting are to be found in the Bernardine churches in Kalwaria Zebrzydowska (1769), St Ann's Church near Przysrów, in Grodno and Czerniaków (Warsaw). Among other imitations we find water-colours by Konstanty Kopf (1858), as yet not published.

The cycle of interesting, yet little-known pictures from Bochnia (the so-called Murowianka chapel) is by the author also regarded to constitute the imitation of the Cracow painting. The cycle in question consists of 14 separate pictures, rather small (40 x 80), with scenes analogical to the Cracow painting. The cycle was probably created in the 19th century and was either an indirect or a direct copy of the Cracow *dance macabre*. The Bochnia pictures were most likely cut out of some bigger whole. However, they lack centrally placed dancing figures; moreover, two of the pictures have no equivalent in the prototype in Cracow. The two scenes (with the apothecary and at the inn) reveal the necessity to actualize the moral message of the painting, as well as the painter's personal attitude. He may have been a simple artisan of no outstanding skill, almost illiterate (this can be seen in numerous mistakes in the inscriptions which were most likely copied). The artist profits only from the compositional designs of the Cracow painting or its copy, simplifying some details and modernizing others (eg. costumes). The above conclusions are supported by a detailed comparative analysis of both the Bochnia presentation and the Cracow original.

#### Alicja Małeta — GRANITE SIDE-WAY AND TOMB SCULPTURE IN EASTERN PODLASIE

The article discussed examples of stone sculpture in Eastern Podlasie which were created from the second half of the 19th century till World War I as foundations by local peasants and executed most probably by local stonecutters.

Side-way sculpture is represented by granite poles with reliefs of the Orthodox cross and skull and crowned with a metal or stone cross. Such poles were also meant as tombs. From among tomb figures the authoress analyzes thoroughly three granite poles distinguishing themselves with reliefs with figurative scenes executed most probably by a folk artists.

#### Wojciech Krasuski — WAY-SIDE SHRINES AND CROSSES AS SIGNS OF THE SPACE DIVISION

Way-side shrines and crosses are the most visible manifestation of religiousness of the Polish countryside. They were founded by village communities or rich farmers to commemorate important events, to thank for divine protection, and to guard against supernatural forces. They were erected on the places of appearances on cemeteries and cross-roads. New shrines have been replacing former ones, and the above observation enabled the author to conclude that the net of crosses and shrines has been but the same for centuries.

The article is based on the research carried out in the countryside in the 80's. However, only one aspect of the problem is being discussed, i.e. way-side shrines and crosses as space markers. Following Eliade's division of space into „sacrum” and „profanum” the author proves that the net of shrines and crosses marks the „centre of the world” and its boundaries. Thus shrines and crosses delimit diminishing holy spaces: the vastest area is occupied by the parish with the church as „the centre of the world”, then come the village, the farm, and the field. The above assumption led the author to the hypothesis that the rituals connected with erecting and adorning shrines and crosses are some of the „rituals of transition” (cf. L. Stomma, *Magia Alkmeny*) and therefore took place in the period between the spring equinox and summer solstice.

One is to observe nowadays outnumbering of crosses by way-side shrines, which is due to the flourishing of the cult of Our Lady and creation of shrines in new locations.

#### Aleksander Jackowski — ANDRZEJ GRZELACHOWSKI AND THE COLLECTION OF HIS BLACK AFRICAN SCULPTURE

Andrzej Grzelachowski is a civil engineer who lives in Poznań. He worked in Africa as an engineer for seven years. He spent all his holidays living among the local tribes (Masai and others). He learnt Swahili and was in the course of time accepted into the community. Grzelachowski's attitude reveals deep respect for the people he lived with, and whom he cannot regard from the position of an investigator and observer.

When living with the Masai he learnt to sculpt together with the tribal sculptors and his works were accepted by the community. Now they are displayed in the author's home museum. About 300, i.e. half of them, are kept in museums and private collections in Austria, West Germany, East Germany, Belgium, Holland, Sweden, Norway, Great Britain, Canada, Lebanon, and the Sudan. The artist does not agree to sell the works that are in his possession. His room — museum, which was organized in 1978, remains a living room and sanctuary at the same time.

#### Zofia Grodecka — MANY-GENERATION TRADITION IN FOLK EMBROIDERY

It is embroidery which remains one of the few domains of folk art, that have come down to our times and are now still alive despite the fact that its audience and purchasers have changed. In the end of the 19th century peasants' culture produced highly developed art to include embroidery as well. The 20th century brought about disintegration of traditional culture. It was after World War II that the above process got rapid; nowadays traditional culture is declining completely. In view of this situation the inherited skills can thus outlive only when a new purchaser (i.e. state institutions, mainly the Cepelia) is found.

These processes are shown on the example of one family in which artistic skills and predilections are handed down from mother to daughter. They cultivate white embroidery on tulle and linen as well as the art of shaping and decorating coifs which are typical of the Great Poland costume. The author analyses both the conditions of the embroidress' work and changes in final products. She also takes into account transformations of the embroidress' attitude towards her own art. Grandmother and mother embroidered for themselves and their milieu, whereas the working daughter embroiders only for the Cepelia.

#### Halina Kenarowa — „IT'S NEVER TOO LATE”. THE PAINTING OF JANINA ORYNZYNA. Aleksander Jackowski — JANINA ORYNZYNA.

Janina Oryznyna was born in Vilna in 1893. In the 1920's she worked for the Ministry of Industry and Commerce in Warsaw where she initiated the section of Folk Decorative Production. After World War II she became the head of Folk Art Department. Until 1966 she worked for the Cepelia. When retired she started writing and later on painting and drawing. Her main books are: „Przemysł ludowy w Polsce” (Folk Production in Poland) — 1937, „O sztukę ludową” (Struggling for Folk Art) — 1965, „Piękno użyteczne” (Applied Beauty) — 1967.

In February 1985 the Cepelia held an exhibition of water colours and drawings of the ninety-year-old artist, who called it „It's never too later”. Her main subjects were: memories from the past, the cycle *Lytanny to All Souls*, and scenes from the Old Age House of the Albertine nuns in Kutno where she lived the last days of her life. (She died on February 3rd, 1986).

Grzelachowski's works can hardly be distinguished from those created by African artists. One can detect in them different regional styles. These copies possess, however, the force of authenticity and are „enlivened” by the emotional attitude of their creator. Grzelachowski's work cannot be classified according to any common categories. He is neither professional nor amateur, yet his skill is perfect. In no case is he a folk artist. Grzelachowski sculpts as if he has managed to comprehend or even interiorize ethical and aesthetical norms, as well as the cult and way of thinking of the tribes that created such sculptures.

## РЕЗЮМЕ

#### Антони Крох — КРАКОВСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОГРЕБАЛЬНОЕ БРАТСТВО

В 1914—1918 гг. в Кракове действовало Военное учреждение по охране военных могил.

Там нашли пристанище многие выдающиеся художники: поляки — Ян Щепковский, Хенрик Узембло, Альфонс Карпиньски, Станислав Климовски, чех Адольф Каспар, словак Душан Юркович, венцы Ганс Маер, Ииоган Егер и др. Они создали ряд произведений, до сих пор сохранившихся на территории Нижних Бескид и окрестностей. В 1916 г. в Кракове состоялась выставка их работ, сопровождавшаяся прекрасным каталогом. Поражает старательное выполнение проектов и часто их высокохудожественное качество. Обращает внимание удачно встроены в пейзаж кладбища гармоническая связь архитектурных элементов с естественной средой.

#### Людвик Стомма — РЯД ФРАНЦУЗСКИХ КОРОЛЕЙ

Текст Л. Стоммы является отдельным фрагментом большого цикла, озаглавленного „Ряд французских королей”, который будет издаваться в последующих номерах нашего журнала. В этом цикле автор предлагает нам взгляд на историю с перспективы антропологии культуры. Главным предметом размышлений является в данном случае существование мифа в истории, его роль и значение в формировании исторической традиции.

Людвик XVII и упыри это текст посвященный анализу похоронного обряда и отношения к умершим. „Le rei est mort, vive le roi” Этот крик, провозглашенный над смертным ложем Карла VI стал, вплоть до XIX века, обязательным элементом ритуальнопроводящего похоронную церемонию каждого властелина Франции. На фоне этой традиции автор анализирует феномен не доказанной смерти Людовика XVII отмечая глубокие мифологические структуры руководящие отношением к умершим.

„Безумие Карла” это анализ мифа безумного короля. Миф формулировал отношение к властелину а также формировал историческую традицию. Автор рассматривает феномен правдивости мира и исторической правды.

#### Дариуш Чая, Чеслав Роботыцки — КРЕСТЬЯНСКАЯ СЕМЬЯ НА ПОДЛЯСЬЕ — ПО ЖУРНАЛУ „ПШИЯЦЮЛКА”

Среди польских распространенных журналов „Пшияцюлка” принадлежит к тем, которые издаются самыми большими тиражами. Долгие годы это был единственный еженедельник, который читала деревня. Статьи этого журнала отличаются поучительным и убедительным характером, содержат постулаты и дидактические указания. Один из репортажей журнала, посвященный деревенской семье, является предметом анализа настоящей статьи. На основе проведенного анализа авторы полагают и обосновывают

свое предположение, что данный репортаж является своего рода мистификацией. Описанные в нем ситуации и их участники в действительности не существовали. Анализируемый репортаж является сборником стереотипов и способов мышления, сопоставление которых в известном порядке создает впечатление правдоподобной картины.

На основании вышесказанного авторы проводят литературные и научные параллели репортажа, одновременно отмечая, как „massmedia“ деформируют действительность. Этот деформирующий и мистифицирующий механизм они объясняют с помощью тезисов Роланда Бартеса о мифологии повседневности. В заключение авторы предупреждают, что мифичность это явление, которому в процессе общения подчинены все сферы действительности, причем это могут быть также многочисленные биографии народных творцов, заметки, о которых часто печатают в ежеквартальном журнале „Польское народное искусство“.

**Здислав Мах — ЭДМУНД РОНАЛЬД ЛЕАЧ (Leach); Э. Р. Леач — ПРОБЛЕМНЫЕ КОММУНИКАТИВНОСТИ И ПРОБЛЕМАТИКА ТАБУ В ВОСПРИЯТИИ И ПОНИМАНИИ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА; НЕУЖЕЛИ ТРИОБРАНДСКАЯ МЕДУЗА?**

З. Мах рассматривает научное творчество одного из наиболее выдающихся современных антропологов (род. в 1910 г. в Англии), который много внимания посвятил проблематике искусства. О ней говорится в текстах Леача „Уровень коммуникативности и проблематика табу в восприятии и понимании первобытного искусства“ (1973) и в „Неужели Триобрандская медуза?“ Первый текст является попыткой ответить на вопрос существуют ли универсальные эстетические ценности, благодаря которым располагающие ими предметы, независимо от того, результатом какой культуры они являются, высоко оцениваются как художественные объекты представителями различных культур. По мнению Леача, такое положение вещей возникает тогда, когда объект содержит универсальные элементы живого человеческого организма, являющиеся предметом табу.

Во втором тексте „Неужели Триобрандская медуза?“ Леач затрагивает противоречивые проблемы: обладает ли первобытное искусство образным декоративным характером либо же более или менее абстрактно отображает эмпирическую или же духовную действительность. Статья эта вызвала в 1958 году длительную дискуссию на страницах журнала „Ман“.

**Борис А. Рыбаков — МАКРОКОСМОС В МИКРОКОСМОСЕ НАРОДНОГО ИСКУССТВА**

По мнению автора, нельзя исследовать отдельных проявлений народного искусства, не учитывая в то же время широкого культурного и исторического контекста. Художественные явления следует объяснять, познавая представления человека об окружающей его вселенной. Народное декоративное искусство часто придает повседневным потребительским предметам более глубокий смысл. В народном наряде русских женщин можно легко отметить отображение модели вселенной: нижние части наряда отделяли символами Земли, семян и растений; верхние — символами птиц и дождя; головной убор украшали символами Солнца, звезд, небес.

На одном примере — мотиве оленя, который теперь встречается на гуцульских писанках и в новгородских вышивках, автор пытается реконструировать историю мотива, предполагая, что мотив этот отображает общечеловеческий миф, о небесных оленях, правящих миром. Автор возвращается к магическим палеолитическим знакам охотников, отображая затем развитие воображений человека о вселенной в очередных этапах цивилизации.

**Войцех Бялопётрович — ВОПРОСЫ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ НА ОСНОВЕ ИЗБРАННЫХ НА ТЕРРИТОРИИ КАРПАТ ОБРАЗЦОВ**

Настоящий текст является продолжением обсуждений, посвященных понятию иконы, с которыми автор выступил на симпозиуме, организованном Институтом исследований по вопросам византийско-славянской культуры при Католическом Люблинском университете (KUL) в 1983 г.

В тексте сопоставляются иконы с народной живописью в церквях, воспринимаемый на одинаковых правах с иконой. Несмотря на некоторые внешние аналогии (общность образцов, схожие либо одни и те же формальные решения) генезис и сущность иконной живописи совершенно отличны от произведений народного искусства. Икона известна с ранних дохристианских времен. Ее канон разрабатывался в течении нескольких сот лет вследствие наложения глубокого сложного религиозного содержания на первоначальную форму посмертного портрета.

Иконописцев, которых обыватель монашеский образ жизни, вдохновляло глубокое знание святых истин веры. Их творчество являлось религиозным актом. Народный художник, рисуя по образцу икон, рассматривал их чисто внешний облик, не вникая в их глубинное религиозное значение. Такие произведения появляются в церквях начиная с XV века. Автор выделяет среди них группу, которая ближе всего канону иконы и сохраняет иконографическую схему. Анализируя некоторые произведения этой группы, автор отмечает тонкие различия, вытекающие из светского подхода художника, в связи с чем его произведение лишено религиозного содержания, свойственного иконе.

**Зофия Шантер — ИКОНЫ XV В. В МУШИНСКОМ КЛЮЧЕ**

В первой половине XVII в. иконы Софиевских Бескид составляли декор православных хцерквей, а после заключения греко-католической унии — также декор греко-католических церквей в деревнях, основанных на валахском праве. Среди общестественности этих деревень выделялся слой привилегированных лиц, в числе которых находились дарители икон.

В южной части Софиевских Бескид, составляющей собственность краковских епископов (так наз. Мушинский ключ) находились в то время две группы иконописцев. Принадлежавшие к первой группе (до сих пор старейшая икона датируется 1623 г.) следовали по всей вероятности фресковым образцам и резной декорации молдавских церквей. Художники второй группы, которая образовалась после 1644 г. пользовались ренессансно-маньеристскими образцами, распространенными по всей Речи Посполитой. В иконах Мушинского центра выступает также аналогия с балканскими традициями и замечается усиленное тяготение к западной культуре их творцов. Постепенно слабеет понимание ортодоксальной символики некоторых изображений; на иконах появляются подписи мирского содержания и портреты дарителей.

Иконостасы, в состав которых входили упомянутые иконы, принадлежали к старому типу Иконостасов-таблиц, не имевших архитектурного обрамления. В первой половине XVII в. в более крупных художественных центрах на русских землях Речи Посполитой появился новый тип иконостасов. Он возник под влиянием эстетики Ренессанса вследствие эволюции обрамления икон, а не в результате эволюции отделения алтаря в целом, как это имело место на балканах либо в Молдавии. Концепция целостного охвата всех икон могла возникнуть под влиянием южных традиций. Эти традиции сильно отразились на иконографии иконостасов. Интересным примером сосуществования северных и южных традиций является введение в нижних рядах некоторых карпатских иконостасов начала XVII в. иконы Пантскратора Эзежиеля (Спас в Силах).

Иконы мушинского центра первой половины XVII в. свидетельствуют о взаимопроникновении влияния северного и южного круга православной культуры, а также об эволюции этой культуры под воздействием западно-европейских традиций.

„Древом смерти” автор называет позднесредневековое представление нагого колючего дерева, на сучья которого наколоты человеческие фигурки, чаще всего в количестве десяти. Нередко у основания дерева св. Григорий служит обедню. Этот мотив известен в иконографии как „мученичество десяти тысяч”.

Сцена эта исходит из популярного в позднем средневековье топоса массового мученичества за веру. Самыми популярными легендами являются история так наз. „Фивинского легиона”, легенда о 10.000 с горы Арарата, легенда о св. Урсулы и ее сверстницах. „Древо смерти”, отображающее мучеников (часто среди них виден Христос) является, по мнению автора, выражением характерного для периода поздней готики поглощения мыслью о смерти.

Автор анализирует польские памятники старины, изображающие „древо смерти”. Старейшим из них является картина в Торунском костеле св. Якова, датируемая 1350—1360 гг. На территории Ордена Крестоносцев известны также памятники начала XV века. Со второй четверти XV века сохранились 3 силезских памятника старины. В Польше XV и XVI вв. не было столь характерного для Западной Европы поглощения мыслью о смерти (ср. танцы смерти и др.). Постоянная мысль о смерти появилась как мотив живописи и литературы лишь в середине XVII века. Это объясняется причинами исторического характера. Популярность идеи массового мученичества в Польше XVI и XVII вв. следует увязывать с формированием идеи оплота христианства, что в Силезии являлось документом верности Риму в период реформации.

По мнению автора польские намятники „древа смерти” рассматриваемого периода отображают объединение легендарных сюжетов в сцену более общего значения. Она стала символом бренности земной жизни, ее страданий, греховности и жестокости. Не следует этого истолковывать как видение ада, но скорее как видение чистилища душ.

#### Мариян Корнецки — БОХНЕНСКАЯ СЕРИЯ ОБРАЗОВ „ТАНЦА СМЕРТИ.” О НЕИЗМЕННОСТИ ПРАВОУЧЕНИЯ „МЕМОТО МОРИ” В ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СРЕДЕ XIX ВЕКА

В Страдомском костеле бернардинов в Кракове находится образ со второй половины XVII века „Танец Смерти”. Это старейший из сохранившихся на территории Польши образ, посвященный данной тематике. Он принадлежит к популярной средневековой графике. В позднейшие годы появлялось много копий и подражаний краковского образа. Они способствовали распространению идеи равенства перед лицом смерти, были „memento mori”, свидетельствующим о кратковременности и бренности земного бытия.

В Польше эти идеи ожили в период контрреформации и получили особое распространение благодаря Ордену Бернардинов, проповедующему эгалитаризм. Наиболее популярные копии краковского образа находятся в бернардинских костелах — в Кальварии Зебжидовской (1769), в костеле св. Анны под Пшировом, в Гродне, Чернякове (Варшава). Среди копий более позднего периода находятся неопубликованные до сих пор акварели Константина Копфа (1858).

К копиям краковского образа автор статьи причисляет интересный и мало до сих пор известный цикл образков, находящихся в Бохне, в так наз. Часовне на Муровянке. Цикл состоит из 14 отдельных образков (40 × 30 см), которые отображают сцены, аналогичные сценам краковского образа. По всей вероятности цикл этот был создан в XIX в. и является непосредственной либо посредственной копией краковского „Танца Смерти”. Надо полагать, что находящиеся в Бохне образки были выделены из более крупного целого. В бохненском цикле отсутствует центральное изображение круга танцующих фигур, но зато там имеются два образка, которые не находят своих эквивалентов в краковском прообразе. Сцены эти (с аппекарем и в корчке) свидетельствуют о потребности актуализации морального смысла образа и об увлечении художника отображаемым им сюжетом. Надо полагать, что художник происходил из

среды ремесленников, обладал сравнительно небольшими способностями и слабо знал алфавит. Об этом определенно свидетельствует ряд ошибок в срисованных им надписях. Краковский образ или же его копия послужили художнику композиционной схемой. Детали упрощены, некоторые (наприм. наряды) актуализированы. Автор статьи проводит подробный анализ, сопоставляя бохненские образки с оригиналами.

#### Алиция Малета — ПРИДОРЖНАЯ И НАДГРОБНАЯ СКУЛЬПТУРА ИЗ ГРАНИТА В ВОСТОЧНОМ ПОДЛЯСЬЕ

В статье приводятся образцы каменных скульптур восточного Подлясья, выполненных в период от II половины XIX в. до I мировой войны в качестве даров местных крестьян. Надо полагать, что авторами этих скульптур были местные каменотесы.

Придорожная скульптура — это гранитный столб с высеченным православным крестом и черепом, увенчанный металлическим либо каменным крестом. Такие столбы ставились также в качестве надгробий. Среди надгробий автор статьи особенно подробно описывает три гранитные плиты, обращающие внимание своими барельефными фигурными сценами, вероятно работы народного скульптора.

#### Войцех Красуски — ПРИДОРЖНЫЕ КРЕСТЫ И ЧАСОВЕНКИ КАК ЗНАКИ РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА

Наиболее ярким проявлением религиозности польской деревни являются придорожные кресты и часовенки. Их ставила деревня либо богатые крестьяне в ознаменование важных событий, в знак благодарности за милость божью, либо как защиту против сверхъестественных сил. Их ставили в местах чудесных явлений на кладбищах и перекрестках. Новые часовенки ставили на месте старых, ввиду чего автор предполагает, что сеть часовен и крестов не изменялась в течение столетий.

В своей работе автор опирается на местные исследования, проведенные в 80-х годах, затрагивает лишь один аспект данной темы, рассматривая придорожные кресты и часовенки, как определители пространства. Автор доказывает, что сеть крестов и часовен, согласно Элиадовскому делению пространства на священную и мирскую поверхность, устанавливает „центр мира” и его границы. И так, кресты и часовенки все уменьшают масштабы священной поверхности — самую большую площадь занимает приход с костелом в „центре мира”, затем следуют деревня, крестьянская усадьба, поле. Исходя из этой предпосылки, автор выдвигает гипотезу, что обряды, связанные с сооружением и украшением часовен и крестов, принадлежат к „переходным” (см. Л. Стомма, Магия Аликмены) и поэтому в большинстве случаев совершались в период между весенним равнодействием и летним солнцестоянием.

#### Александр Яцковски — АНДЖЕЙ ГЖЕЛЯХОВСКИ И ВЫПОЛНЕННАЯ ИМ КОЛЛЕКЦИЯ СКУЛЬПТУР ЧЕРНОЙ АФРИКИ

Анджей Гжеляховски, по профессии техник-строитель, живет в Познани. Он пробыл семь лет в Африке, работая по своей специальности и проводя каждый отпуск среди африканских племен: масаев, мавия и маконде. Он изучил язык кисвахили и со временем был принят общественностью племени как свой. Характерной чертой Гжеляховского является его уважительное отношение к людям, среди которых жил и к которым относился не только как исследователь и наблюдатель.

Живя среди масаев Гжеляховски научился ваить наряду с племенными скульптурами. Его работы были приняты с одобрением. В настоящее время они находятся в частном домашнем музее. Половина из них (ок. 300) очутилась в музеях и частных коллекциях Австрии, ФРГ, ГДР, Бельгии, Голландии, Швеции, Норвегии, Англии, Канады, Либана и Судана.

Своих скульптур Гжеляховски не продает. Его компания-музей (организованная в 1978 г.) является одновременно местом отдыха и святилищем.

Скульптуры Гжеляховского трудно отличить от произведений африканских творцов. Изучая их можно отметить различные региональные стили. В то же время копии эти отличаются достоинствами подлинников, „оживленных“ эмоциональным увлечением их творца.

Творчество Анджея Гжеляховского нельзя классифицировать согласно общепринятым оценкам. Он — не профессионал, но и не любитель. Его творчество превосходно. Он ни в коем случае не народный творец. Он работает так, словно ему удалось понять и быть может даже полностью усвоить этические и эстетические нормы, культ и способ мышления тех племен, которые создали этот вид ваяния.

#### Зофия Гродзецка — НАСЛЕДИЕ ПОКОЛЕНИЙ В НАРОДНОМ ВЫШИВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Вышивание принадлежит к числу немногих, сохранившихся по сей день видов народного творчества, несмотря на то, что круг его потребителей изменился.

В конце XIX века крестьянская культура создала высокоразвитое искусство, в том числе вышивание. В XX в, наступают сначала медленный, а начиная со II мировой войны быстрый упадок традиционной культуры, в настоящее время полностью отмирающей. При таком положении вещей возможность сохранения унаследованных видов искусства представляет новый потребитель. Это — государственные учреждения, прежде всего „Цепелия“.

Автор описывает происходящие процессы, приводит в качестве примера историю одной семьи, способности и призвание которой передаются от матери к дочери. Их искусством является белая вышивка на тюле и полотне, а также шитье чепцов и их украшения — столь характерных элементов великопольского наряда. Автор статьи анализирует условия работы вышивальщиц, отмечает как изменились методы их работы и их отношение к собственному творчеству. Бабушка и мать вышивали для себя и для своей среды повседневные наряды, в настоящее же время дочь вышивает только по заказу Цепелии.

Халина Кенарова — „НИКОГДА НЕ ПОЗДНО“  
ЖИВОПИСЬ ЯНИНЫ ОРИНЖИНЫ. Александр Яцковски — ЯНИНА ОРЫНГ-ОРИНЖИНА

Янина Орынжина родилась в 1893 г. в Вильне. В двадцатых годах она работала в Министерстве промышленности и торговли в Варшаве, где по ее инициативе был организован сектор народной декоративной промышленности. После II мировой войны Орынжину назначили начальником Отдела народного искусства. До 1966 г. она работала в Цепелии. Затем, будучи уже на пенсии, писала, а в последние годы жизни занималась живописью и рисовала. К ее важнейшим трудам принадлежат: „Народная промышленность в Польше“ (1937), „О народном искусстве“ (1965), „Полезное искусство“ (1967).

В феврале 1985 г. Цепелия устроила выставку акварелей и рисунков девяностолетней художницы, которая озаглавила свою выставку „Никогда не поздно“. Темой трудов являются воспоминания давних лет, цикл литаний ко всем святым и картинки из жизни Дома престарелых Сестер Альбертинок в Кутне, где Орынжина провела последние годы жизни (умерла 3 февраля 1986 г.).