

А. ГРОТГЕР: „Ела с мене в долината на плача! .“

**СТРАНИЦИ ИЗ ИСТОРИЯТА
НА ПОЛСКАТА ЖИВОПИС**

<http://rcin.org.pl>



ГОРЧА БИДЖИТЕКА
ИЛИ РЕДКОСТА НА Б. СЕРБИЈА
У ПУТНИЦИМА У ПОСРЕДСТВУ
У ПУТНИЦИМА У ПОСРЕДСТВУ

ГОРЧА БИДЖИТЕКА

ГОРЧА БИДЖИТЕКА

ПОЛСКА БИБЛИОТЕКА

ПОД РЕДАКЦИЯТА НА А. ГАНЧЕВА,
Д-Р Т. СТ. ГРАБОВСКИ, СТ. КОСТОВ, ПРОФ.
СТ. МЛАДЕНОВ, ДОРА ГАБЕ ПЕНЕВА

INSTITUT
BADAŃ I EDUKACYJNY PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 78
Tel. 26-68-63

КНИГА СЕДМА

ИСТОРИЧЕСКА ЖИВОПИС

СТРАНИЦИ ИЗ ИСТОРИЯТА НА ПОЛСКАТА ЖИВОПИС

ХАРАКТЕРИСТИКИ, ОБЯСНЕНИЯ И ИЛЮСТРАЦИИ КЪМ I-ТА ГРА-
ФИЧЕСКА ИЗЛОЖБА, УСТРОЕНА ОТ ПОЛСКО-БЪЛГАРСКОТО
Д-ВО В СОФИЯ ПРЕЗ АПРИЛ, МАЙ И ЮНИ 1922 Г.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

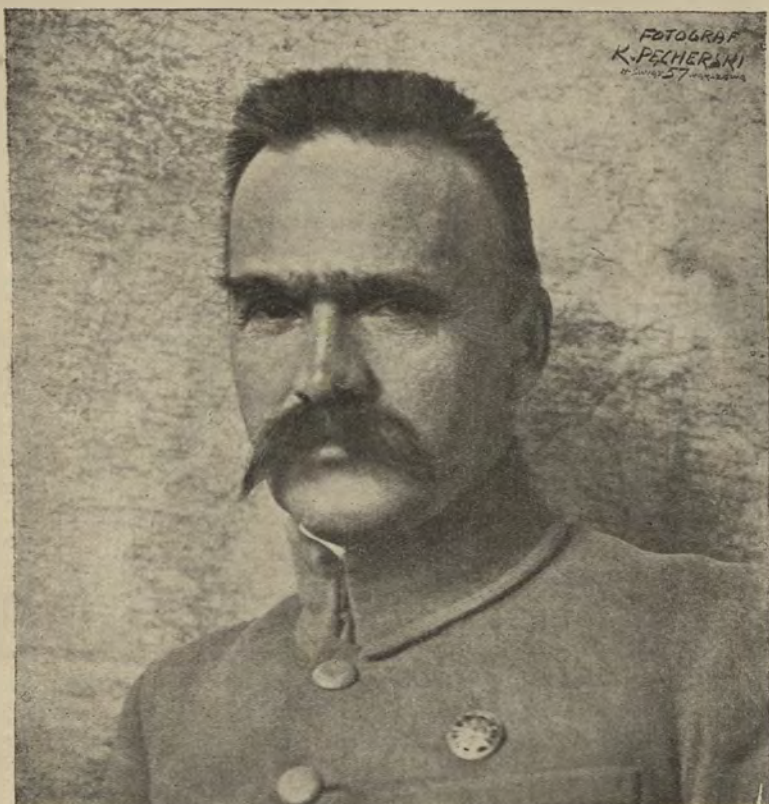
ИЗДАВА ПОЛСКО-БЪЛГАРСКОТО Д-ВО
СОФИЯ—ПРИДВОРНА ПЕЧАТНИЦА—1922.



20.711

ПО СЛУЧАЙ
ГОДИШНИНАТА НА
ЮЗЕФА ПИЛСУДСКИ
И
КОНСТИТУЦИЯТА

ОТ 3 МАЙ 1791 ГОД.



ЮЗЕФ ПИЛСУДСКИ

ДЪРЖАВЕН ГЛАВА НА ПОЛСКАТА РЕПУБЛИКА

НЕУМОРИМ БОРЕЦ ЗА ОСВОБОЖДЕНИЕТО НА ПОЛША — ДЪЛГОГОДИШЕН МЪЧЕНИК ЗА ПОЛСКАТА КАУЗА В ИЗГНАНИЕ, ТЪМНИЦА И СИБИР — ОРГАНИЗАТОР НА ПОЛСКИТЕ ЛЕГИОНИ — ОСВОБОДИТЕЛ НА ПОЛША ОТ ЧУЖДО ИГО — ИЗБАВИТЕЛ НА ВАРШАВА И ВИЛНО ОТ БОЛШЕВИШКОТО НАХЛУВАНЕ — ПРЪВ РЕАЛИЗАТОР НА ПОЛСКАТА ДЪРЖАВНА МИСЖЛ И ПРЪВ ОБЕДИНИТЕЛ НА ПОЛСКИТЕ ЗЕМИ.



Полското пластическо изкуство е тъй богато и разнообразно че да се даде за него една пълна представа — и при това в чужбина — е нещо почти невъзможно.

При все това Полско-Българското Д-во в София, — което, ратува за културното сближение на двата народа — реши да извади от полската живопис един дел творения, свързани с полската история и цивилизация, и в най-добри по възможност художествени репродукции да ги представи на българското общество, за което полското изкуство изобщо е почти съвсем непознато.

Изложбата обхваща, по-точно, две отрасли на полската живопис:

Историческа, която илюстрира най-съдбоносните моменти през миналото на Полша — нейното величие и упадък, както и нейните подвизи за освобождаване от робството. И второ, архитектурна живопис, която дава понятие, как художествената култура през разните векове се е отразила върху полските градове, замъци и черкви; а също така сочи стремежа на полският артистичен свят, да създаде свой собствен архитектурен стил.

Този изложба на Полско-Българското Д-во е повече един опит, да се въведе българското общество в полската живопис, докато обстоятелствата направят възможна една същинска изложба на оригинални картини от полски художници, която ще даде по-пълно понятие за полското пластическо изкуство.

Дано романтичният идеализъм, бликащ от изложените картини, който никога не е губил вяра в бъдещето на народа и в победата на онеправданите, внесе в душата на измъченото българско племе оживителна струя на бодрост и вяра в крайното тържество на Възвишеното и Справедливото.

Характеристиките и обясненията съставиха, според поместената в края на книгата библиография,
ДР. Т. СТ. ГРАБОВСКИ и АН. ГАНЧЕВА.

Художественият афиш за изложбата — според картината на А. Гротгер — изработи художника
НИКОЛА МАРИНОВ.

Изложбата бе открита от председателя на Полско-Българското Дружество
ПРОФ. ДР. ЮСИФ ФАДЕНХЕХТ.

Реч върху полската живопис държа при откриването на изложбата художника
СИРАК СКИТНИК.

Клишетата за репродукциите на картините в книгата — изработени в цинкографията на
ПРИДВОРНАТА ПЕЧАТНИЦА, ОТДЕЛ НА
„ГРАФИКА“, В СОФИЯ.

ДЕЛ I.

ИСТОРИЧЕСКА ЖИВОПИС

WYDZIAŁ FIZYKI

Полската историческа живопис започва много отрано. Обаче най-старите нейни запазени паметници датират едва от XVI в., когато полските крале и магнати довеждаха при дворовете си прочути чуждестранни художници и ги натоварваха да украсяват черкви, замъци и дворци. Покрай черковната живопис, почна да се развива и светската историческа живопис, която овековечаваше обикновенно военните подвизи и триумфи на полските владетели и рицарство. Особено много повлия вжрху развитието на това изкуство италиянския ренесанс, който, благодарение на династическите връзки между Полша и италиянските родове, твърде скоро се пресади, както в полската книжнина, тъй и в полската архитектура и живопис. Историческите свидетелства доказват, че още в двореца на Владислава Ягелло (XIV в.) е имало специален придворен художник — Якоб Венжик. След него почти всеки от полските владетели е имал един или повече придворни живописци, скулптори и архитекти, които по някога са създавали и цели школи.

Между тях се явяват и големи, оригинални таланти, майстори, известни в чужбина, като напр. Вит Ствош (Weit Stoss), който с своята живопис и резбарство е повлиял силно вжрху един такъв художник, като Албрехта Дюрер. На Ствош Полша дължи днес най-красивите саркофази на полските крале от XVI в., както

и множество други черковни и светски паметници. Към тези ранни полски художници спада и Ханс Дюрер, брат на прочутия немски майстор, който е бил придворен живописец през времето на крал Зигмунт Стари (XVI в.), а също и известния в германската живопис Ян Поллак. Покрай тях има дълга редица италиански и холандски майстори, които внасят в Полша чужди образци и похвати и ги приспособяват към полския културен и политически живот. Те подготвят младото поколение в Полша, което ще дава нови, оригинални таланти в продължение на цял век.

От това старо полско изкуство, обаче, сж се запазили сравнително много малко паметници. Дълготрайните и унищожителни войни, които преживя Полша от средата на XVII в. до края на XVIII заличиха следите на по-голямата част от оригиналното полско тогавашно изкуство. Едва към края на XVIII в. последния полски крал, Станислав Август Понятовски, който повече беше покровител на изкуство, литература и наука, отколкото владетел на държавата — възроди замиращото домашно изкуство. Под негово лично ръководство, както и това на прочутият италиански живописец Бакарелли, се създадоха в Полша първите картинни галерии, първите исторически музеи и първите в голям мащаб академии за художество и скулптура. Отново се явяват полски имена в всички области на изкуството, — от миниатюра до скулптура, — като: Смуглевич, Войняковски, Токарски, Бродовски, Орловски, Стахович и др. Епохата на Станислав Август Понятовски имаше твърде голямо значение за развитието на полското изкуство, защото краля-меценат от една страна не скъпеше материални

средства, а от друга — привличаше в своя двор първостепенни европейски художници. Освен това, той не се затваряше в една отрасъл на изкуството, а култивираше всичките, като създаваше за живопистта и скулптурата един богат фон чрез архитектурни произведения, — той създаде просто свой собствен стил, стилът на Станислав Август.

Но през всички споменати епохи историческата живопис играеше само второстепенна роля, по-скоро само декоративна, възпоменателна, в чест и по поръка на полските владетели и магнати, като третираше често мотиви конвенционални, даже банални, свързани само с придворният и рицарски живот.

Истинската историческа живопис в Полша започва да се развива в висока степен чак след катастрофата на Полша, след падането и поделбата на полската държава. Сега тепърва в историческата живопис се внася един борчески и творчески дух, изпълват я не само мотиви, но и идеи и общенародни стремления. Към нея художниците се обръщат, тъй както писателите — към историческия роман и поема, за да се вдълбочат в невъзвратимото минало на народа, за да черпят сила и вяра от неговите триумфи, а да осмислят неговите грешки и предпазват чрез тяхния пример. Както виждаме прочее, полската историческа живопис получава в тази епоха до известна степен възпитателен характер; националният момент и моралният изпъкват на първо място и царуват над цялото съдържание на това изкуство. Историческата живопис в Полша става един катехизъм на полското минало, от което народа черпеше ценни поуки, опитвания, и сила за по-на-

татжшна борба с трудните политически условия на своя бит.

Но едно голямо достоинство има тази школа, което ѝ дава трайно значение: това е, че тя никога не е изгубвала из пред очи художествената висота при своите вдъхновения и композиции. Зарад историческата си тема тя не е жертвувала никога строгите художествени изисквания и затова никога не е изпадала в баналност или конвенционалност. Затова тя можеше толкова по силно да въздействува на обществото, както за по вдигане националното съзнание, тъй и за възпитаване на естетическия вкус у народа.

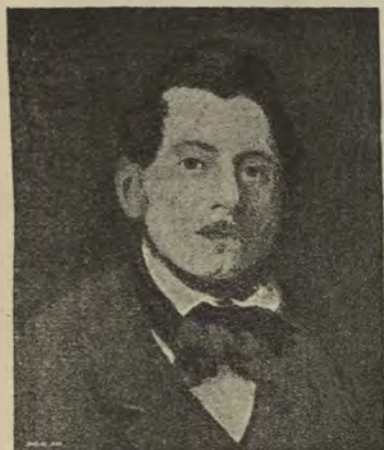
Това изкуство се разви особено буйно след 63-та година, след последното полско възстание, когато трагическата участ на Полша насочи погледите на народа още повече към миналото, като пребули с тежка мъгла хоризонта на бъдещето. Първите представители на тази живопис, с несмели още по инвенция, но съвършени вече по изпълнение мотиви, бяха Михаловски, Родаковски, Канйевски, Симлер, от средата на XIX в. и по-смелите вече от тях, с голям размах в композицията, свързана винаги с пейзажни мотиви Геримски, Герсон, Брандт и др. специалисти в рисуването на военни сцени и жанрови картини, или превъзходния илюстратор към историко-литературни творения, Андриолли. Над тях се издигна с своята романтично-приказна фантазия и трагичен тон илюстратора на полските възстания, Артур Гротгер. Но над всичко, което е създадено до тогава, а и до сега в полската историческа живопис, се възвишава, като един вече огромен талант, като потентат на четката, както в ком-

позиция, тжй и в рисунка, колорит и цялата обстановка, Ян Матейко, един от най-знаменитите исторически живописци в света изобщо. Той, заедно с А. Гродгер, представлява кулминационната точка в полското пластическо изкуство през XIX в. и в своя жанр не е намерил до сега наследник. В творчеството на двамата полското изкуство намери един истински епос на своето минало, изразен вжрху платно.

Всички, които се явиха в историческата живопис след Матейко, или вжрвяха по неговите стжпки, или тжрсеха да свжржат историческия момент с по-модерните форми на живописиста, като преминаваха в символика и алегория. Кжм пжрвите спадат майсторите на баталистически епизоди, като Войцех Коссак, Пйотровски, Айдукевич, Ян Стика, Батовски, Ришкевич и др. Кжм другите трябва да се причислят, отчасти, най-видните представители на модерната полска живопис. Прушковски, Виспянски, Малчевски, Вичулковски, Мехофер, Хофман, Боруцински, и много други, чието изкуство изисква отделно разглеждане и други коментарии.

ПЙОТР МИХАЛОВСКИ

(1800—1855)



Бележит художник, държавник и филантроп, гражданин с извънредни способности и заслуги. Роден в Краков, учил се там и в Гьотинген до 1824 г. Изучавал е особено класическите и романски езици и литература. Върнал се в отечеството, между 25. и 30. год., той принася на страната големи заслуги като енергичен началник на минното отделение в финансовата комисия при

мин. кн. Любецки (в Варшавското княжество). След това заминава за Париж, дето се посветява на живописата под ръководството на проф. Charlet. Ученика силно надраства своя учител и започва скоро да създава творения, които му спечелват признаване сред най-взискателните познавачи. След кратко пребиваване в Лондон през 1835 г. се връща в Полша, дето остава до края на живота си. Освен трите години (1848—1851), през които стои на чело на административния съвет на Великото Краковско Княжество, всичкото останало време той е отдал на изкуството. В продължение на тези 20 години се явяват стотици творения от първостепенна стойност, стотици рисунки, акварели и маслени картини, отразяващи синтетически живота.

Михаловски, за жалост, много малко е познат и в самата Полша. А все пак той е един от най-видните, ако не най-видния, от предходниците на Ян Матейко. Бурните времена, през които той живя, въпреки голямата му плодовитост, разпръснаха неговите творения, така, че дълго време той беше повече известен между френските и английски историци на изкуството, отколкото в Полша.

Тепърва ретроспективната изложба през 1894 г. в Лвов откри този артист и за Полша. Както го характеризира един от най-добрите познавачи на полското изкуство и същевременно един от най-строгите критици, Феликс Ясински, „в творенията на Михаловски се проявява грамаден талант, умеющ да забележи, долови и предаде майсторски и индивидуално характеристичните явления на живота. Неговите акварели удивляват с своя истински необуздан размах, а същевременно с необикновенната си простота, която прекрасно дава синтеза на явлението, като изоставя подробностите“. Особен майстор беше Михаловски в рисуването на животни, коне и ездачи, с тяхнигe характеристични исторически белези и старополски темперамент.

Тези черти се явяват в главната му историческа картина Вжрщане на хусарите (1837), както и много скици на коне и кавалеристи. Першерони и

ПОЛСКИ ЕЗДАЧ,

за съжаление, сж единствените картини, които комитета можа да изложи, защото не само оригиналите, но и копията от картините на Михаловски спадат и днес още кжм рядкостите.



П. Михаловски: Полски ездач.
(Рис. 1837. — Собственост на граф. И. Шептички в им. Пшилбици.)



ХЕНРИК РОДАКОВСКИ

(1823—1894)



Родаковски се числи сжщо кжм групата полски художници, чиято дейност се падна в епохата на възстания и революции и днес почти сж изчезнали из паметта на обществото. Знае се за тяхните „големи заслуги“, но твърде малко или нищо не се знае за тяхното изкуство. Революцията от 1848 г., пожара на парижката комуна, в който изгоря един от най-ценните портрети на Мицкевича, работен от Родаковски, а сжщо и полското възстание от 1863 г. унищожиха

голяма част от най-ценните творения на артиста. Останалите се крият из музеи — предимно частни — и за това сж малко достъпни.

Родаковски произхожда от гр. Лвов. В Виена е свършил юридически факултет, а след това Художествена Академия в Париж при тогавашния проф. Léon Cogniet, днес останал без значение. Тук още Родаковски обржща върху си внимание с майсторския си

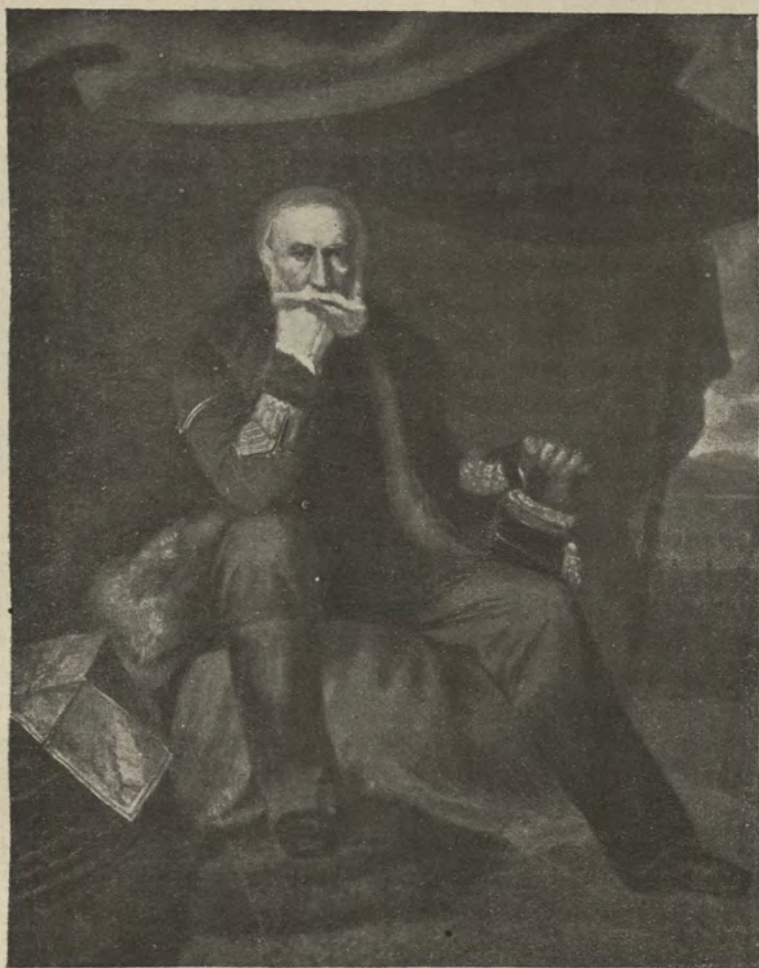
ПОРТРЕТ НА ГЕН. ДЕМБИНСКИ,

от който се е възхищавал самият Delacroix, и който бе награден с златен медал.

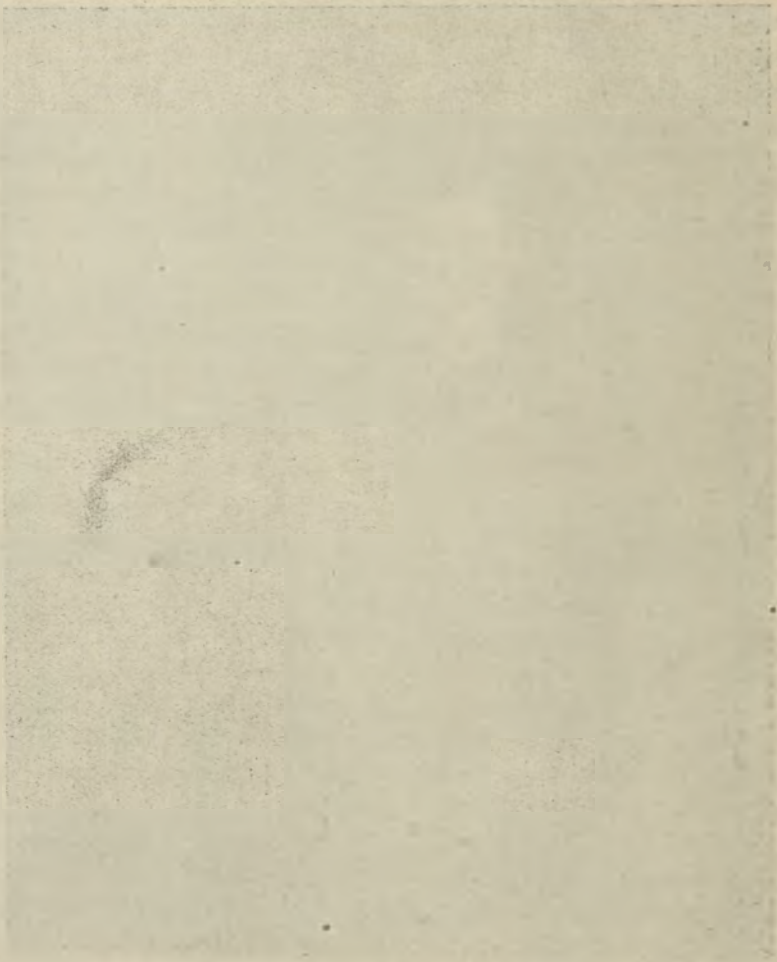
В 1867 г. Родаковски се преселва в Полша, където, — с малки промеждутъци, прекарани в Италия и Виена, — остава до края на живота си. Известно време той е министър на Просветата; напоследък му възлагат дирекцията на Художествената Академия в Краков, но смъртта му попречи за това.

Като исторически живописец, Родаковски остави, освен портрета на ген. Дембински, редица големи композиции, като Парижките барикади през 1848 г. (1848 г.), Защита на Ченстохова (1869), Кокоша война (прякор на една полска война) (свърш. в 1872 г.), Благодеянията на културата (1882—1888) и редица сцени из Омировите епопеи.

Всички тези картини на Родаковски се отличават с доста несложна композиция, но с съвършен рисунок на глави и лица, характеристика на жестове, солидно обработен фон и оригинално осветление. Но значението на Родаковски лежи не толкова в историческите му картини, колкото в портретите. Всички те се причисляват към шедъврите на полската живопис и всички се отличават с присъщата на Родаковски благородност и субтилност. Всички са препълнени с някаква блага, дълбока задушевност, привличаща простота и доброта, а особено — както се вижда от изложените, — образите на стари полски матрони. Това са наистина, — според думите на биографа на Родаковски, К. М. Гурски — „паметници на прекрасната, ведра душа на благородният артист“. Той беше едно рядко изключение в художническия свят, който можа да каже на старини за себе си, че е бил „щастлив в живота“.



Х. Родаковски: Генерал Дембински. (1791—1864)
(Рис. 1852. — Собст. на Народния Музей в Краков.)



ЮЛИУШ КОССАК

(1824—1899)



Най-знаменития полски живописец-акварелист на коне, ездачи и кавалерийски сцени.

Роден в гр. Виснич (Малополша). В Лвов е почнал да следва юридическия факултет, но, привличаи силно от изкуството, наскоро променя своята специал-

ност. През 1851 г. посещава Волиния, Подолие и Украйна, които оставят завинаги влияние върху творчеството му с широките простори на своите пейзажи и размаха на жанровите сцени из живота на тамошната полска шляхта и украинските казаци. След това, Коссаk посещава Москва и Петроград, дето се възхищава от модерното руско изкуство, с което той има доста сходни точки. 1852 г. прекарва в Австрия и Унгария и се запознава с тамошните галерии и художествени течения. През 1855 продължава своите науки в Варшава, а след това в Париж, дето остава до 1859 г. и работи в ателието на Horacé Vernet. През 1869 т. пжк го намираме в Мюнхен при Franz Adam, най-прочутия тогава живописец на коне. В Варшава той застава на чело на най-видното илюстрирано списание „Tygodnik Ilustrowany“, като негов артистичен ръководител, и се посветява съвсем на жи-

вописта. През 1874 г. той се преселва в Краков, дето става професор в тамошната Академия и тук живее до края на живота си.

Въпреки многото майстори, през ржцете на които е минал Коссак, той си е останал верен на себе си, а особено на своите пжрвоначални, младежки впечатления от източна Полша и Украйна. Както казва неговия биограф, К. М. Гурски, — „Коссак имаше свой кон, свой тип в главата си и свой особен фон. Той не рисуваше много кжрвави сражения, но по-скоро походи, маршове, триумфи, епизоди на войната, а не самата война“. Особено увлечен от шляхетската поезия на Мицкевича и на този, който искаше да допжлни Мицкевича по отношение на конете и полската страст кжм конете — Винценти Пол, — Коссак с любов илюстрира техните поеми, а особено шляхетската рапсодия „Мохорт“ от Поля. В сжщност, не В. Пол, а Коссак допжлни Мицкевича с тези свои сцени. При това, той е поет-живописец, не само на полските улани и изобщо ездачи, но сжщо и на полския селянин и целия негов живот, който тжй тясно е свжрзан с живота на коня.

Като исторически художник, Коссак остави голяма колекция картини, които илюстрират разни кампании и атаки на полската кавалерия. Тук спадат и редица баталистически композиции из историята на Австрия, поржчвани и откупвани от австрийските власти, (като напр. „Атака на галицийските улани вжрху италианските берсалиери при Кустоца“ 1866), но до вжрха на своето изкуство Коссак се издига в полските исторически картини, като скицата за картината Хетман, Освобождението на майора Гаврон-

ски от казаците г. 1831. (1845), Ген. Скжинецки сжс своя щаб (1846), Ген. Хлопицки при Грохов (1850), Минаването през р. Днестжр (1856), Ревера Потоцки (1873), Флориан Сиви в битката при Пловци г. 1333 (1883), а сжщо и изложения тук акварел:

ВЛИЗАНЕ НА ПОЛСКИЯ ПОСЛАНИК ВАВЖИНЕЦ ФРЕДРО В СТАМБОЛ

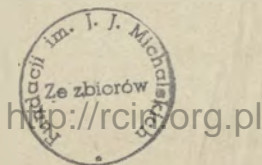
Кжм шедйоврите на Коссак спада сжщо и неговия любим цикжл картини, известен под името Годината на ловеца, много популярен между полските ловджии.



В изложбата на Полско-Бжлгарското Д-во Комитета е особено щастлив, че може да изложи една оригинална картина на Ю. Коссак и то донекжде рядкост, намерена в Софийската Народна Библиотека. Това е

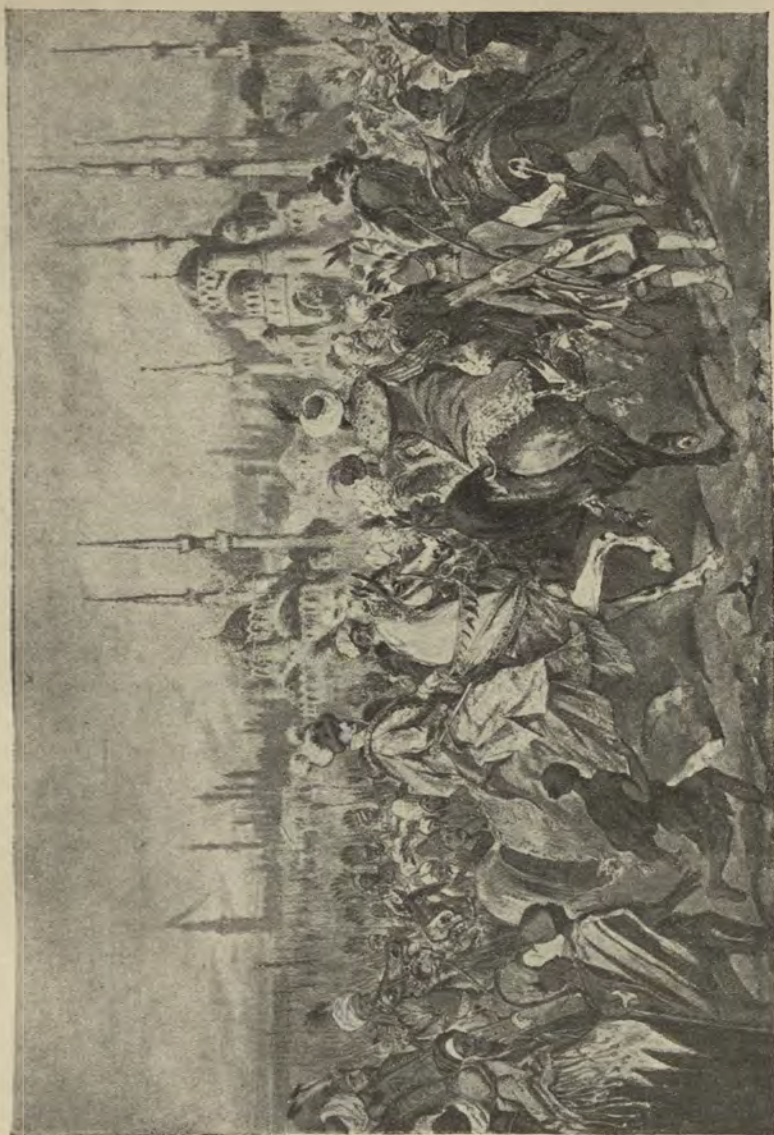
КРАКОВСКИЯ ПАНАИР ПОД ВАВЕЛ

Макар и не историческа, тази картина се излага, понеже днес тя е получила историческо значение, а ценна е и от архитектурна гледна точка, защото показва кралският замжк Вавел, тжй както е изглеждал в Коссаково време, без по-сетнешното му реставриране. Освен това, картината, чрез своя преден план, с тжлпата характеристични фигури на краковски селяни, евреи и коне, много добре илюстрира изкуството на художника в неговите жанрови картини. Тя сигурно е един от най-ценните акварели на Коссака, в които той беше майстор.

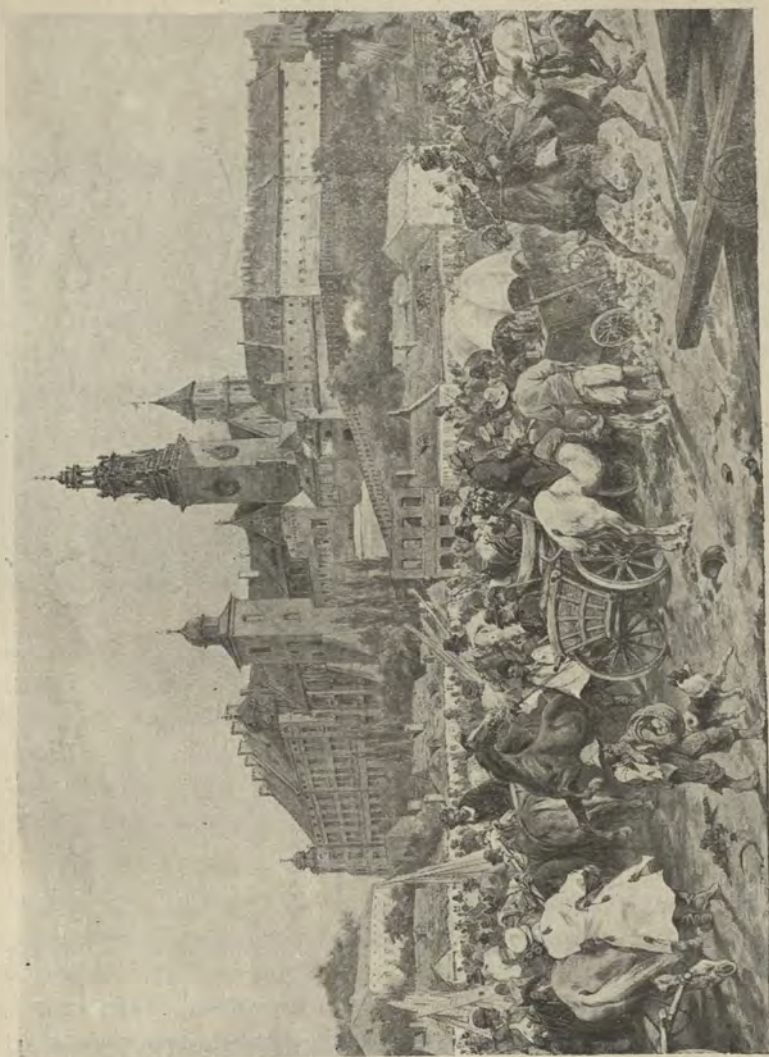


Историята на картината е твърде интересна. Както разказва директора на Нар. Библиотека г. Ст. Чилингиров, тя е попаднала в България съвсем случайно. Някой си работник, книговец, българин, който е бил в Прага около 1890 г. е спечелил тази картина на една лотария и я донесъл в София. Тук тя е стояла известно време при книговеца, у който работника е служил, а когато някои се заинтересували за картината и искали да я купят, като обърнали внимание, че е ценен оригинал, тогава патриотичния работник я подарил на Нар. Библиотека, обаче тя от кабинета на директора почнала да скита от стая в стая, докато попаднала на тавана и там останала за дълго време. Тепърва миналата година, при чистене на библиотеката, г. Чилингиров, заедно с художника Н. Танев, обърнали внимание върху тази картина и ѝ дали заслуженото място.

Преди войната за картината са давали 500 лв., днес тя е получила несравнимо по-висока цена, а може да се предполага, че не една полска галерия сигурно би дала много по-голяма сума, само да може да украси своите сбирки с картината на Косак.



Ю. Косса к: Влизането на В. Фредро в Стамбул
(Рис. 1877. — Собственост на граф. Ал. Смарькова в гр. Рудки)

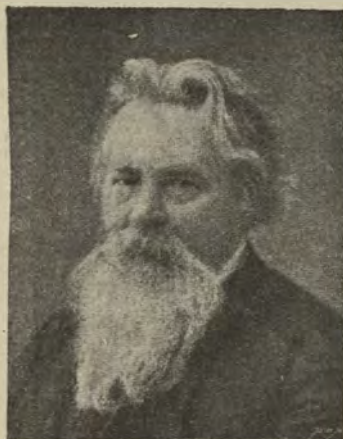


Ю. Косса к: Краковския панаир под Вавел.
(Рис. 1885, г. Собст. на Народната Библиотека в София.)



ВОЙЦЕХ ГЕРСОН

(1831—1901)



Родом от Варшава, дето е свършил тогавашното Рисувално училище, — след него Академията на изящните изкуства в Петербург, от която получава сребърен медал при проф. Брюлов. 1856 г. заминава за Париж, дето работи две години при проф. Сognet, представител на романтичната школа, която силно е повлияла върху творчеството на Герсона. Из духа на тази школа изхождат цел ред исторически, жан-

рови и религиозни картини на Герсона, рисувани в разни времена, като: Смъртта на Пшемислава, Владислав Локетек, Кръстоносците в Полша Германското апостолство, Собиески в Вилянов, Кралица Ванда, Лекцията на Коперник в Рим, Ягелло и Кейстут и др.

Освен Париж, Герсон посещава Берлин, Венеция, Флоренция и Рим, дето изучава особено педагогия на изкуството. След връщането си в Полша, става проф. на варшавското рисувално училище, в 1878 г. получава титлата академик, а после и професор на Петербургската Художествена Академия.

Герсон представлява рядка между художниците практическа опитност, теоретическа ерудиция и педагогическа подготовка в всички области на пластическото изкуство. Затова в Полша той има значение преди всичко като учен и историк на изкуството, дълбок критик и заслужил професор, из чиято школа излезе цяло едно поколение полски художници. Герсон е заслужил също и като страстен колекционер на всичко, което спада към народното изкуство. Нему дължи Полша ценното творение: „Носии на полските селяни“, също и много други научни статии из областта на археология, теория и критика на изкуството.

Като исторически художник, той — поради своите учители — е доста конвенционален в композицията и театрален в позировката. Негово нещастие беше, че живя през епохата на такъв великан на историческото изкуство, като Матейко, и затова тази област в Герсоновото творчество днес има по-малко значение.

Но спаси Герсона като художник от една страна неговото всестранно образование, което му помогна да се заинтересува за полското минало и да създаде ценни картини, възпроизвеждащи стари исторически и архитектурни паметници, а от друга страна, неговото тънко чувство за природа, било полска, било планинска, което обогати родната му живопис с множество първостепенни пейзажи.

Тук излагаме, — в архитектурния отдел — като образец от неговото майсторство в акварелния рисунок на природа и архитектура, една старинна полска

ЧЕРКВА В ОКОЛНОСТТА НА ГР. КАНЮВ.

АРТУР ГРОТГЕР

(1837—1867)



Редом с Матейко, най-големия полски художник от XIX в.

Роден в Лвов. Син на любител-живописец, който му дал първо ръководство по рисуване. Учил после и при известния полски живописец Юлиуш Косак, който оставил известно трайно влияние върху му. Шестнадесет годишен, Гротгер отива като стипендиянт да следва в Виена. Повечето време на краткото си художническо и жизнено поприще пре-

живява в чужбина, главно Виена, дето е заработвал средства за издръжка с рисуване на илюстрации за виенските списания; ходил е и в Мюнхен, където се запознава с творенията на Швинда, в Унгария, Италия, Париж. Само в 1863 г. е навестил родината си (Галиция) и там се сгодил за Ванда Моне, която после овековечил врисунките си като Муза. Едва тридесетгодишен, той издъхнал в Париж, жертва на туберкулозата и немотията, която му е била постоянна спътница.

Гротгер е от ония трагично-орисани творци, които спечелват признание и общенародна почит едва след смъртта си. Той се явява с своето изкуство в епоха най-неблагоприятна за всяко духовно творчество, именно след последното полско въстание, „януарското“ от

1863/64 г., потушено от Русия с най-ужасен гнет и насилие. Епохата на крайна „трезвост“, която настъпва след сжкрушаването на народно-политическите надежди, като реакция на дотогавашната романтическа насока на духовете, и резко се обжрна от наука, литература, художество, кжм практически занятия, стопанство, ил-дустрия и тжрговия, — тази епоха бе сжвсем неплодотворна откжм изкуство и остана неотзивчива кжм Гротгеровото национално-романтично творчество. През живота му го оцениха и подкрепиха само неколцина познавачи на изкуството, шепа полски и западно-европейски меценати.

Като творец, Гротгер е преди всичко поет. Той е поет-рисувач, защото като изразно средство владее и си служи с линията и сянката, вместо сжс словото. В своето художество той не си поставя за цел да разреши чисто живописни проблеми, а вжплотява джлбоки свои идеи и заветни чувства. Затова отхвжрля всички второстепенности, които не сж необходими за изразяване на литературно-поетическата идея, що го ржководи. Той не си играе като живописец с цветочни експерименти, предпочита да си служи само с формата, дадена чрез линия и сянки. Затова е повече гениален рисувач, отколкото живописец колорист. Повечето му творения сж работени с молив, вжглен, креда, пастел. Краските му, когато си служи с тях, се движат в гамата на тжмно-облачните, сиво черни цветове, които сякаш изразяват всичката му тжга и жалост над общечовешките и народни страдания, или сж подобни на „акорди от арафа с дивна хармония на унило-жжлти и светло-небесни тонове и показват неговия изтжнчен артисти-

чен усет за боите, за символистиката на боите“. (Ф. Ясински.)

Наследството, което остави Гротгер е много богато и разнообразно: рисунки с молив, вжглен и креда, акварели, пастели, маслени картини, — студии и скици, портрети, жанрови и военни сцени, аллегорични композиции, илюстрации кжм романи, даже карикатури.

Понеже тук ни интересува преди всичко историческата живопис, споменуваме платната на Гротгера главно от тая област. Освен няколко композиции с сюжета из австрийско-италианската война, много рано е започнал художника да рисува сцени и епизоди из полските вжзстанически сжбития. Вжзпитан под ржководство на баща си Юзеф, сжщо добжр рисувач, вжзстаник от 1831 г., бленуващ за нова борба против насилието, джлго време остава под негово влияние, особено в идейно отношение. При тези обстоятелства се явяват ранните картини, като Атака на уланите (1850), Нощния патрул (1854), Молитва на конфедератите преди сражение (1860) и пр. Покрай тях Гротгер обработва и мотиви из пораншната история на Полша, като Татарско нахлуване (1854), Шведско нападение (1854), Хуманското клане (1858), Черкеска потеря (1858), Зигмунт Август и Барбара (1860), Бегството на Хенрик Валоа (1860) и др., а сжщо и пжрвия жанрово-исторически цикжл от Накварели: Школа на полския шляхтич (1858), твжрде сполучливо изобразяващ традиционните приеми в вжзпитанието на старополската младеж.

Ала над всичко се издигат творенията на Гротгера, вжзникнали под влияние на общенародното страдание,

политическите събития между 1861 и 1863 г. Националното чувство е придало на неговата вече сигурна в рисуването ръка един голям размах и трагическа мощ. По неговите рисунки съставляващи цикъл: Варшава (1861), Polonia (1863), Гора (1864), Lithuania (1864—1866), и Сибир (1865), може да се проследи точно, от година на година неговото развитие и преобразяването му от един опитен илюстратор в съвършен рисувач, от един изкусен възпроизводител на анекдоти в самостоятелен, вдъхновен творец.

В последния цикъл Война (1866—7), Гротгер издига националния елемент до общочовешки висоти и създава творение с дълбоко-потресающ и възвишен трагизъм. Във него и чрез него се изразява сякаш предчувствието на всички ония чудовишни ужаси, що донесе великата война, която петдесет години след Гротгеровата смърт требваше да обхване всичките народности на Европа.

По ирония на съдбата, Гротгер, който през целия си живот раздаваше най-чиста любов в своите творения, изпита много малко от човешката любов. Неразбран, непознат, несправедливо присъден, а същевременно експлоатиран от свои и чужди, той почина преди време, сломен в борба с мизерията. Признанието дойде късно, едва след смъртта — дойде, както обикновено в подобни случаи, с голям шум, тържества и красноречие. Пренесоха костите му в родната земя, въздигнаха му паметници, писаха монографии.

Но не тук лежи истинската награда на гениалният артист—борец. Тя лежи в оная дълбока любов, и искрено, сърдечно възхищение, което почнаха да чув-

ствуват и чувстват до ден днешен всички следващи поколения. Епохата на януарското възстание мина, а с нея и всички вражди, взаимни обвинения и общата депресия. Трагичният факт влезе вече в регистра на историята и народа трябваше да се примири с него. Но новите поколения, които започнаха да гледат на последното възстание по идеализиращо, като на последен общенароден, свободолюбив порив, когото времето бе пречистило от всички сянки и клейма на вътрешните ежби и зависти, — тези поколения намериха в Гротгеровите картини един възвишен идеален израз на неопетнената жертва на полския народ. Както у Матейко те търсеха и търсят виденията на величие и слава в полското минало, тъй също у Гротгера се наслаждават, макар и през сълзи, от песните — рисунки на полското мъченичество. А крепкият идеализъм, който лъха от картините с вяра за крайната победа на доброто и културата над злото и зверщината в света, вложи в душите на тия млади поколения непоколебивата вяра в бъдещето и силата, която ги тласна напоследък в още една, отчаяна и самоотвержена, борба за свобода.

Днес в Полша няма младеж, няма дете, малко възпитано, което да не познава картините на Гротгера. Днес то се вглежда в тях, слушайки разказите на своите бащи и деди, учи по тези образи онова, което е найчисто и най-възвишено в новата полска история. И тъкмо в сърцата на тези млади поколения, които до преди две три години геройски мряха за възкресяването на Полша, Гротгер намери най-трайния паметник на своята слава и заслуга.

ВАРШАВА.

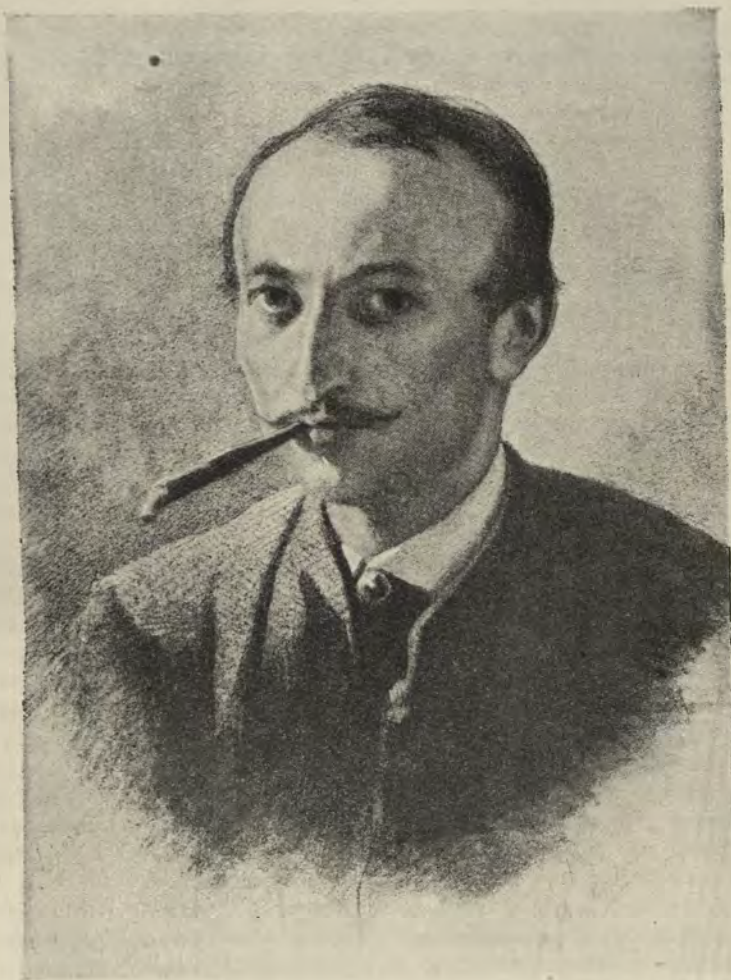
(Рис. г. 1851 — Собственост на Потужичка Библиотека в Лвов.)

Епохата на най-жестоки преследвания и, в следствие от това, непрестанни демонстрации и бунтове от 1860—65 г. потресват толкова силно душата на поета-художник, че неговото изкуство, по отношение на идеите и сюжета, претърпява пълно преобразяване.

Трябаше първа трагичните събития от януарското възстание и предхождащите го търкания между полския народ и неговите завоеватели, да потресат душата на Гротгера и да създадат в стените на чуждата столица тъй дълбоки отражения на народните чувства, — редица картини, рисувани само по интуиция, а с голяма правда и дълбочина. От тази година 1860, Гротгер не създава вече нищо случайно, нищо без идея. Веднъж наведнъж му картини, или по скоро картони, рисувани с креда или молив, се низят в редица циклове, които сякаш илюстрират разните стадии в отчаяната борба на полския народ за свобода. А с всяка нова картина Гротгер се издига все по-високо; както неговите концепции, тъй и формата на техният израз става по-одухотворена, почти по-абстрактна.

И което е твърде забележително в всички Гротгерови циклове, то е, че ако и да представляват военни събития и следствията от тях, художника винаги умее по твърде вещ и естествен начин да избегва в тях всяка вражда, всяка умраза, всяки непосредствен образ на кръвопролитие. Той даже нито в една от тези картини не рисува нито една фигура на неприятеля. Зрителя има пред очи само плодовете, резултатите от неприятелското дело. В картините е изнесено само онова, което е общочовешко, непроменливо, вечно. Неприятеля може да бъде който и да е. Борбата на полския народ не е насочена против този или оизи, — тя се води в името на народният идеал, води се за една общочовешка цел: свобода.

Първият от тези циклове е цикълът Варшава, възникнал под впечатление на трагичните вести, пристигащи от столицата на Полша, от средата на 1860 г. От тази дата Полша става сцена



А. Гротгер: Автопортрет.
(Рис. 1866 г. — Собств. на г-жа Ванда Млодницка в Львов.)



на цяла редица патриотически демонстрации, шествия, тържествени молебени, погребения и пр., с които народа в черквите или пред портите им протестираше срещу бясното насилие на завоевателя. Това възбудено, нервно, натегнато положение трая почти до половината 1861 год., когато паднаха първите куршуми против молящите се и беззащитни хора. След кържавите „процесии“ от март 1861 г. се наброяваха само пет жертви. На 8 април същата година те бяха вече 200. През август, септември и октомври те все се увеличават, докато дойде пометния ден 15 октомври, 1861 г. — годишнината от смъртта на Тадеуш Косцюшко и прочутата тридесет часова „варшавска вечерня“, когато народа, гонен и преследван най-люто из улиците, се скри в черквите и тепърва чрез казашките нагайки и щикове биде изкаран от там. Закриване и запечатване на полските черкви бе последната точка в тази мълчалива борба между потиснати и потисници. Тя изчерпа последната капка от търпението на разтревожения народ и, щом салдатския крак стъпи и в божия храм, а неприятелски пушки и сабли почнаха да кощунствуват в най-светите места за полското сръце, не е чудно, че народа изгуби търпение и, без оглед към изхода, се хвърли в неравна борба на живот и смърт. От сега нататък варшавските процесии и вечерни се превръщат в истинска борба на всяка крачка и при всеки случай. Тя трая цели три години и обхваща все по-широки слоеве и земи, докато избухна на 22 януари 1863 г. в едно общенародно възстание, разпалващо пожари в цялата страна.

Тези прочее кървави събития в Полша откриват у младия художник нова жажда и нова наслада: жажда за самопожертвуване и наслада от страданията. „Да страдаш, а чрез това страдание да се издигаш, растеш, облагородяваш, усъвършенствуваш,“ — ето жизненото и художествено начало на гледуващият и болен Протгер, което той подчертава в своите писма през времето, когато твори „Варшава“. В тишината на дълги, болезнени, безсънни нощи, той дочува викът на Полша, да ѝ се отдаде цял чрез художеството. От Гротгеровите циклове-разкази и неговите писма ние се научаваме не само за зараждането на неговите творения, не само за ръководната му идея но и за целия му етически и естетически характер.

Цикъла „Варшава“ не е бил още замислен в една цялост, както понататъжните циклове, не е бил свързан чрез една фабула; неговите картони се създават по отделно, според пристигащите в разни времена вестии за станалите в Полша събития. Тепърва накрая, преди изложбата, автора подрежда картоните, като отхвърля някои от тях, а останалите свързва в една цялост чрез идеята за Бога. Цикълът е бил изложен в виенския Kunstverein и направил силно впечатление. Виенчани не могли да разберат, как съжели да се родят тези пожертвествени образи, далеч от Полша, в чужда среда. Един от съвременните немски поети, dr Foglar, в едно събрание на художническия свят, прочел една вдъхновена импровизация по тези картини. „Бях там“ — пише Гротгер през декември 1861 г. до един от своите протектори — когато поета прочете тези стихове с вдъхновение. Чух с какъв ентузиазъм бяха приети тези стихове от събранието на повече от двеста немци, и плаках в душата си като дете. Господи! може ли човек да бъде по-добре награден! . . .“

Освеи тази награда автора получава и 600 австр. гулдени от своя протектор-приятел, гр. Вл. Дзедушицки, който откупва цикъла и го помества в художествената колекция на тѣй нар. „Потужицка библиотека“ в Лвов. Цикълът се състои от следните седем картини:

I. БЛАГОСЛОВЕНИЕ.

Представлява момента, когато свещеника благославя събрания в черквата народ с тялото Христово. Народа гонен по улиците, се е стекъл в черквите, за да търси в молитви и песни утеха и подкрепа през тежките дни. „Поставих тази картина на чело, за да започна с Бога“ — казва Гротгер в същото писмо до гр. Дзедушицки.

II. НАРОДА В ЧЕРКВА.

Това е илюстрация към страшната варшавска вечерня през октомври 1861 г. — Две нощи и цял ден народа прекара, затворен в черквите, в молитви за милост. А когато не искаше да излезе, войската нахлу на сила, разби вратите и биеше, вързваше и отвлечаше непокорните в затвора, и поруга Божия храм. Картината представя група жени, старци

и деца пренесени в молитви, как с възвишена резигнация и презрение гледат към черковните врати, зад които долита шума на настъпващите войски, трясък на оржия и гласът на командата. „Тези молитви — казва Гротгер — бяха причината, нашия народ да пшшка днес под натиска в сжлзи и кржв“.

III. ПОЛСКИ СЕЛЯНИН И ШЛЯХТАТА.

Паметния епизод от тжржественото погребение на архиепископа Фялковски на 10 окт. 1861 г., което даде повод за една общонародна манифестация и след нея — нови, кжрвави отмжщения. Картината представя полски селянин, носещ народното знаме, воден от група полски шляхтичи в исторически носии, братски обединени с народа в общата борба за национални права.

IV. ВАРШАВСКИТЕ ЕВРЕИ.

Пак един епизод от сжщото погребение, в което взеха участие даже и варшавските евреи-патриоти, изразявайки по такжв начин протеста си против безпримерното насилие и издевателство над беззащитните жени и деца. Картината представя група евреи, в тяхните староеврейски костюми, с тяхния патриарх-равин по средата, в богослужерна одежда, с мойсеевите скрижали на гжрди и с полска кокарда на рамо.

V. ПЖРВАТА ЖЕРТВА.

Сцена от края на манифестацията, когато войнишките сабли и куршуми се втурват всред молящето се множество. Пжрвата жертва — това е един младеж, повсяка вероятност студент, който тжжмо излиза от черква. Олучен от куршум, полита към стената на черквата. Това вече не е жертва на една взаимна борба. Той е безоржжен, беззащитен. Всичкото му оржжие, цялата му вина е този молитвеник, който изпада от обезсилените му ржце.

VI. ВДОВИЦА.

Една от безбройните — живи жертви, които останаха след кжрвавите октомврийски дни. В черни дрехи, с две милолики деца в полски народни контуши, тя иде в черква, да излее пред Бога своята болка и оплакване за претжрпената неправда.

VII. ЗАТВАРЯНЕ НА ЧЕРКВИТЕ.

Епилога на изтезанията на варшавския народ през 1861 г. Автора рисува портите на една стара черква, носящи следи от казашки щикове и куршуми. Един от монасите с превързана глава, наранен през време на демонстрациите, затваря с ключ вратите, втория току що е прикачил на вратите царската заповед за затваряне на полските черкви. „Затворен е в това нещастно отечество даже и нашия Бог“, — свършва Гротгер.

Заслужава да се отбележи че през 1862 г. Гротгер още веднаж се връща към цикъла „Варшава“ и в по-дълбока и по-богатата обработка го изпраща на взложбата в Лондон. За съжаление, обаче, този цикъл ни е известен само по една репродукция („Вдовица“) в списанието *Mussestunden* (1862 г.), и по оценката на цикъла от една съвременна публицистка, мис Ф. М. Ареи. Цикъла веднага е бил откупен от някакво частно лице, обаче, всички издирвания на полските историци на изкуство останаха безуспешни. Знае се днес положително само това, че никоя публична галерия в Англия не притежава този цикъл. Знаем и друго от споменатата писателка, че втората обработка на „Варшава“ стои значително по-високо от първата. Че в нея Гротгер като в релеф е увековечил идеала на полячка и Полша. „Не един от нашите живописци-реалисти — казва тя — вече е прозрял и се е уверил, че над материята трябва да царува мисълта, а духът над тялото, че краската може и трябва да служи не само на сетивата и фантазията, но също и на душата“. Този глас твърде добре характеризира идейната подставка на Гротгеровите мотиви, както и силното одухотворение на цялата му т.ж. нар. „историческа“ живопис.



А. Гротгер: Из цикла „Варшава“. Первая жертва.
(Рис. 1861 г. — Собств. на граф. Вл. Дзедушицка в Львов.)



POLOŃIA

(Рисувана в 1863 г., собственост на Маджарския Народен Музей в Будапеща.)

На 6 дек. 1862 г. варшавския губернатор нарежда тайно ре-крутиране на войннци-поляци в Полско Кралство. С разпореждане от 15 януари 1863 г. срокът за набора се ускори, на 16 януари излезе паметния манифест на полския народ, протестиращ против това безправие, нарушаващо полската конституция и призоваващ към отпор, а на 22 януари сжщата година избухва вжзстание. Ето четири дати, които вджхновиха Гротгера, да сжздаде цжкжла „Polonia“. 1863 година, която той е поставил на пжрвия картои в цжкжла говори сама по себе, че автора е искал да остави един документ за вечен спомен от кжрвавата трагедия на януарското вжзстание.

Идеята за „Polonia“ се е зародила в Виена, като отзвук на вестта за избухналото вжзстание. Но болшинството картини автора е нарисувал в Лвов, дето побжрзал да иде, като искал да влезе в редовете на бунтовниците. Но отхвжрлен от комисията поради физическата си слабост, искал поне с молива си да вземе участие в общото дело, и в продължение на шест месеца сжздава втория си цжкжл. Последния изразява най-важните моменти в сждбата на един вжзстаник, без обаче, автора да взима някако отделно реалио сжбитие; той по-скоро генерализира и синтезира в своите картини всички ония мжки и страдания, които трябаше да преживее най-самоотвержената част от полското общество.

Пржв притежател на „Polonia“ беше унгарският аристократ, гр. Янош Палфи, който я купил на изложбата в виенския Kunstverein за 4000 гулдена, и джлги години най-ревниво я е пазил в своята спалня, като не се разделял с нея дори и в пжтуването си из Австрия, Англия и Франция. След разни перипетни цжкжла най-сетие е бил откупен от Народния Музей в Будапеща.

I. ПРОЛОГ.

Това е сякаш класическа увертюра към романтическа поема. Символичният образ на сждбата на Полша: развалините на град или храм, поломени стжлпове, а вжрху тях цифрата MDCCCLXIII. Вжрху

развалините забулена с черно жена, с ржце оковани — това е майката на трима синове — роби — трите части на разпокъсана Полша. Един от тях се мъчи да сломи веригите на майка си, — това е символ на руска Полша току шо възстанала на 1863 г. Двамата други гледат в далечината, като че виждат нещо, като че поздравяват „зарята на свободата — слънцето на спасението“. Но майката на робите е с заковани още ржце. Картината предсказва цел свят на надежди, борби и страдания. Това са сякаш врати, през които се влиза в страната на сжлзите, кржвта и ужаса.

II. ОТВЛЕЧЕН.

Тежката е сждба на едно благородно, тихо семейство. Всред нош ненадейно са нахлули в дома чужди войници и са отвлекли човека „в солдати“, да го запратят в далечни снегове, дето са пропаднали и бащи и братя. Щце погине там или ще забрави родния си език, ще пропадне за родината, за семейството, за себе си. И такива бяха с хиляди, отвлечани в епохата, когато националните и социални идеали будеха кипез в тяхните сжрца. Не е чудно, че други хиляди не искаха да дочакат тази безмислена сждба и, преди да ги отвлекат из кжщи, сами напуснаха домовете си и се изпокриха из горите. И тогава, из горите се раздаде глас: „по добре е да загинеш, отколкото да отиваш за позор на своя народ! по добре да паднеш в борбата, — а може би и да победиш!“

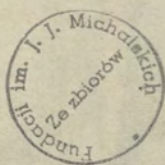
III. КОВАНЕ КОСИ.

И така тези, които са избегнали отвлечането, се скриват в горите, и заедно с тях и старите ветерани на предишните боеве и по-млади момчета — почти деца. Момчетата са успяли да им ушийт кокарди на шейните и знамена, да вжрвят на война, за която са пели, сжнували цели поколения.

Каква война ще бжде тя? Оржжието малко. Но дал е примери още Косцюшко и неговите селяни „косиниери“, когато са превзимали неприятелските орждия. Косите, прочее, втикват на щик, револвери и стари сабли на поясите, и с блясак в очите ще се хвжрлят в партизанска война. Биха отишли и с голи ржце, само да се борят за свободата. Нещастници — роби — герои.



А. Гротгер: Из цикла «Ролонія» — Пролог.
(Рис. г. 1863. — Собств. на Мадж. Народен Музей в Будапеща.)



IV. БИТКА.

Предчувствията на невярващите и слабите са се сбъднали. Шепата възстаници са сподирени в гората, обкржжени от вси страни, изпобити. Останали са неколцина живи и ранени, които защищават знамето и очакват своя ред. Те все по-намаляват, но няма да се предадат, ще погинат всички, но ще паднат с чест и гордост. Жертвата им ще бжде пжлна, а гостоприемната гора, която ги е приютила, ще бжде последното им легло и гроб.

V. ПРИЮТ ЗА РАНЕНИТЕ.

Такава беше съдбата на всички почти възстанически отреди: или избиване до крак или, след кжрвава разправа, разпржсване по гори и балкани. Шляхетските домове ставаха тогава прибежища за ранените и оцелелите, които наново тайно се събираха и формираха нови чети. Затуи и разбеснелият неприятел се нахвърляше върху тези домове, преследвайки възстаниците, които, едвам отджнали в едно убежище, сподирени, трябваше да търсят друго. Но имаше и случаи, когато ранените, изтощени борци не можеха да бягат. Тогава жените идваха на помощ, скриваха ранените, а здравите грабваха пушките, подземаха пак борбата, за да заджржат неприятеля и да заличат следите. В такива случаи голями услуги на възстаниците принасяха старите евреи — патриоти, като тайни агенти и емисарии, които носеха по разни начини сведения за движението на неприятелската армия.

VI. ЗАЩИТА НА ДВОРЯНСКИЯ ДОМ.

Но имаше случаи, когато вестта пристигаше твърде кжно. Казаците нахлуваха и знаеха, че ще им е позволено да си погуляят. Ето ги вече навлезли, обкржжили съ дома, стрелят през прозорците. Вътре последно отчаяно решение и резигнация. Беловласия старец, инвалид, гледа тжжно и чака неизбежна смжрт. Тя не му е чудна, той я е виждал, гледал я е в очите през ноемврийското възстание (1831 г.) и не се е надявал дори, че ще му бжде дадено да затвори очи у дома си. Около него жена и деца в плач и молитва. Вратите съ затиснали двама — може би последните — и джржат готови револверите в ръка. Ще се бранят

отчаяно, ще убият няколко войници, но няма да запазят дома и семейството. После ще стане това, което е станало в гората: сеч, разсипни, опустошение . . .

VII. ОПУСТОШЕНИЕ.

Войниците сж се нагуляли. Домът гори. В пепел се разсипват стените и телата на обитателите им. На строшеното легло лежи мъртав вжзстаник, — ранения, когото сж укрили в този дом. Покрай него е рухнало телото на жена, а на земята убито дете.

Всичко показва, каква ужасна, отчаяна борба се е извршила тук в това убежище на семейна любов, превжрнато сега в куп развалини, над които царува смърт и ужас. Някой е надникнал сред дим и пламъци през вратата и е заридал, закривайки лице. Може би той е мъж на жената или брат, може би стар слуга или оцелял вжзстанник. Той ще разкаже трагедията на семейството. — И така ставаше в множество шляхетски къщи, чифлици в Полша, Литва, Украйна, в целата страна. Горяха тези клади, тези безбройни хекатомби, и половин век народа не можа да прежали загубите и страданията, с мъка се раззелени новия живот вжрху кжрвавите развалини.

VIII. СЛЕД СРАЖЕНИЕТО В ГОРАТА.

„И от всичко остана само кжрст и могила“. . . Тжй пее народната песен, — така е ставало по-рано; но през нещастната 1863 г. беше още по-страшно, по-грозно. Нямаше могили, нямаше кжрстове, нямаше гробове. Избитите и ранените лежаха по гори и полета, там дете бяха паднали. Кой можеше да ги тжрси, да ги погребва, кой можеше да спасява ранените? — Тези, които успяха да се отжрват, едва спасили собствения си живот, трябваше да се крият пред беснотата на опиянените от победата неприятели. Да изплжлниш последния джлг, да се смилиш над ранените, да погребеш умрелите, това се считаше за престжпление от победителите. За бунтовниците — международното право не сжществуваше, Червения Кжрст не ги защишаваше.

И голи лежат трупове, ограбени, поругани; врагът се е гаврил даже с умрелите, не е почел дори величието на смжртта. Победата е била — грабеж и отмжщение.

Едва след време, щом утихва бунта, навсякъде кърваво потушен, селяните сж посмяли да излезат с лопати и сред ужаса, плача и нареждането на осиротелите жени и деца, да изпжлнят последния си християнски длжг кжм падналите. . . В далечината се мержелее още дима от опожарените дворци и хижи.

IX. СКРЖБНА ВЕСТ.

С траур се започна януарското възстание след кървавата демонстрация пред варшавските черкви и с траур и плач се свжрши. Ето, достигнал е един от оцелелите, ранен, изтощен, покрусен, тук в дома, дете сж останали само жени и деца, защото е обещал на умрялия си другар, че ако оцелее, ще отнесе на семейството му последното негово прощално слово. Намерил е жените, седящи около масата, когато една от тях е четяла на другите бюлетина от възстанието.

Злокобния пратеник е предал писмо без да каже дума, — а жените по лицето му сж познали сжджржанието на писмото и, закривайки лица сж се разхжлцали от болка, раздираща сжрцата им. Художника не е посмял дори да изобрази непосредствено тази болка: той не е показал нито едно от плачущите лица. Нещастните сж се навели, скрили сж лицата си, като че искат да задушат своя плач, за да не увеличават болката на другите.

Но художника не е можал да свжрши само с този траур, като потопи зрителя в безнадежно отчаяние. Там, до старата баба, той е поставил едно малко, мило момченце. Нему е мжчно за плачущата баба, но по-силно от това чувство е неговото сжчувствие и удивление кжм ранения пратеник-бунтовник. Това дете го отхраня горестта, то израства на окржрвена бащиния, но в младото си сжрце запазва, като най-скжп завет, неумиращата любов кжм отечеството и свободата, за които с гордост ще принесе жертва, каквато сж давали неговите бащи и братя. Той ще бжде утеха и подкрепа на осиротените. Той ще бжде отмжстител, в него е бждещето. Това е последния светжл лжч, като усмивка на надеждата, с която великият артист е искал да укрепи сжрцата на своите сжнародници, рисувайки тжжната повест на януарското възстание.

ЛИТОВСКА ГОРА.

(Цикъл от скици рис. г. 1864 — притежание на г. Вл. Федорович в имението Окно.)

„Polonia“ не изчерпва всичките сюжети и мотиви от януарското въстание, обработени от Гротгера през 1863—64 г. Той е избрал от богатата си папка с скици само тези композиции, които по своята обработка сж представлявали символи на разни моменти от народното страдание. Останали сж в папката цял ред, твърде интересни и от историческа гледна точка, проекти, даже и свършени картини, които автора, воден от тъжно чувство за хармония, изключил от цикъла, за да не развалят общото идейно настроение с своя реализъм. Тук спадат свършени композиции като напр. Смъртта на Борейша (1863 г.), известен възстаник от 1863 г., паднал в кървавата битка при Малогошча, или трагичното

НОКТЮРНО

(1864), чаровен по своето лунно осветление епизод след битката, когато възстаник се моли над телата на своите другари; или Минаване границата (довърш. 1865), дето автора рисува селско момиче, което превежда тайно през границата дружина полски възстаници от Галиция за в руска Полша; сетне картоната

ВЕДЕТА

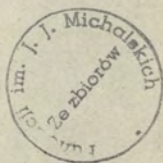
(1865), самотен горски възстаник, с пушка в ръце, изправен на прекрасния фон на девствена литовска гора, а също и интересния pendant от два картоната: Борба и помирение, започнат в Виена 1864 (I), а свършен в Париж 1867 (II).

Освен това от средата на 63 година, когато възстанието се разшири върху цяла Полша и обхвана и Литва, се явяват нови мотиви, сжвсем различни от партизанската война на литовско-полските бунтовници, прочутите стрелци и горци, които през толкова месеци и години успеха с нищожните си сили и средства да поддържат възстанието.

Ето характеристичен откъслек от една статия под заглавие „Литовските възстаници“, печатана в сп. „Postęp“ (На-



А. Гротгер: Ноктурно.
(Рис. 1864 г. — Собств. на г. Карл Демел в Виена.)



преджк), редактирано през 1863 г. от самия Гротгер: „Партизанската война в Литва се води сжвсем иначе от тая в Кралството (Полша). Няма наистина толкова голями чети, няма обози, а все пак литовския партизант нанася по-голями поражения на неприятеля от мазурския. Такжв е характера на литвиин: извжнредно предпазлив, хитжр и ловжк; служи си в боя с хитрини, и дори лукавство: рядко атакува през деня. Там неприятелския войник няма нито момент почивка, не може да се подкрепи с сжн, защото всеки момент го стряска партизанжт, когото противника не може да изследи. Наистина и самото положение на Литва е извжнредно благоприятно: там има необзорими гори, усои и блата, там партизанжт е по-сигурен, отколкото неприятеля в стените на своите крепости, там никой няма да го издири.“

В сжщата статия намириме едно писмо от мястото на вжзстанието, което твжрде пластично рисува литовските вжзстаници от четите на свещ. Мацкевич: „Скоро от леса излязоха на поляната верига стрелци, облечени в бялите си „сукмани“, препасани с кожени пояси, с рогати шапки, с ловджийски пушки в ржка, с брадви на пояс; всеки имаше доста голяма раница от дебело платно и ловджийски рог; на чело — офицер с изтрита „чамара“ (шляхетска долама); по нататжк вжрвеше сжжстена колона от триста стрелци и около 100 косиниери. Всички бяха пеша, нито един кон в дружината, никакви други припаси храна, освен това, което всеки от тях носеше с себе си в раницата. Всички разведки и нападения вжршат през нощта. През деня почиват.“

Ето верен образ на полския вжзстаник от Литва, художественото изображение на когото Гротгер е дал в своята Ведета. Горното писмо от бойното поле, изглежда е породило у Гротгера идеята за новия цикжл, който щял да изобразява борбите и приключенията на литовските вжзстаници, под името Литовска гора.

За сжжаление, цикжла не е довжршен и представлява само бегли, но твжрде интересни скици. Той е щял да бжде сжставен сжщо от седем картона, с следните композиции: I. Гора, II. Ведета, III. Нощен лагер, IV. Молитва пред боя, V. Тревога, VI. Обкржжени, VII. Пожар в гората. От тези скици само Ведета, художника по-сетне разработва в завжршена ком-

позиция. Останалите скици днес сж частна собственост, но като материал за изучване на Гротгеровото изкуство, заслужават пжлно внимание.

Този цикъл се счита обикновено за пръв проект на *Litua-
nia*, която след връщането на артиста в Лвов, към края на 1864 г., значително се преобразява и едва две години по-късно получава днешната си форма. Цикъла *Литовска гора* представя само перипетиите на литовските въстаници; *Litua-
nia* внася един нов елемент: жената, полячката, която след смъртта на мъжа си е понататъшна носителка на неговата идея, и за нея страда в сибирските рудници. Този цикъл представлява сжщо една вече завършена идейна целост и една хармонична композиция, която се стреми да разреши много по-сложни художествени проблеми, отколкото чисто реалистичните мотиви от „Литовска гора.“ Той е като апотеоза на героизма на мъжа-поляк в въоръжената му борба против насилието.



А. Гротгер: Из цикла „Литовска гора“. — Ведета.
(Рис. г. 1865. — Собств. на г. Вл. Федорович в им. Окно.)



LITUANIA.

(Рисувана в 1864 — 66 г. — Собственост на народния Музей в Краков.)

Ако цикъла „Polonia“ е символичен разказ на трагедията на Полша през януарското въстание, то Lituania е подобен разказ за трагичната съдба на поляците от Литва, чието прочута гора, вместо да бъде люлка на полската независимост, стана за дълго нейн гроб, дето и до сега се пилеят непогребени костите на много безименни герои.

Най-добрия познавач на Гротгера, проф. Болонз-Антоневич поставя този цикъл най-високо по художествената му стойност, по композиция. Защото последната тук е „завършена в себе си, сбита, пълна с естетическа мъдрост, която като плод на размисления съзрява бавно и едновременно с самата идея“. Докато Polonia според същият е едно преходно дело с известни остатъци от илюстраторския реализъм, отнеъл толкова години от Гротгеровото творчество, — който в „Polonia“ разваля единството на абстракционната форма, — то в „Lituania“ тази абстракционна форма напълно се слива с идеите, става съвсем естествена, като корито, проправено от силите на природата и културата, в което се струят вълните на творческите мисли на поета-живописец. Критикът намира тук и такова единство между идея и форма, каквото липсва, според него, даже в последният Гротеров цикъл, „Война“, — обикновенно поставян най-високо поради общечовешкия му характер — дето се явява известно разединение на композицията в две групи: една от реалния свят, друга — представляваща художника и неговата муза.

Заслужава също да се отбележи изтъкнатото от проф. Антоневич, че от всички картини на „Lituania“ „като че зрителя е изключен“. Дивната тайна на мислите и чувствата тжй е съединила фигурите на тези картони, че около тях се очжртава, като в средновековна легенда, невидим кръг, който сякаш не дава достъп на непосветените. Твореца, воден от чисто вдъхновение и чиста интуиция, като че е забравил бъдещия зрител и не е държал сметка за онова, което всеки артист — повече или по-малко — трябва да има пред вид: именно, че картините и тяхните фи-

гури ще бждат гледани от вжн, от вжншен зрител. Най-сетне трябва да се подчертае осветлението в този цикъл, което е разнообразието в своите ефекти представя голям напредък в сравнение с доста едноставните осветления в „Polonia“.

I. В ДЕБРИТЕ.

Това е като пролог на по-нататжшните картини, — чаровните литовски девствени гори, които с такава прелест описа Мицкевич в своя „Пан Тадеуш“ и които единствени бяха свидетели на трагичния край на януарското възстание. Тук Гротгер като че прониква с своето бистро поетическо око в тайните на природата, сждинява я с човешкия дух и я прави сжчувстваваща на неговата трагедия. Тази картина — както се изразява Гротгеровия биограф — е „една от най-чудните и най-дълбоки прояви на психизираната природа, които познава човешката душа и изкуство“.

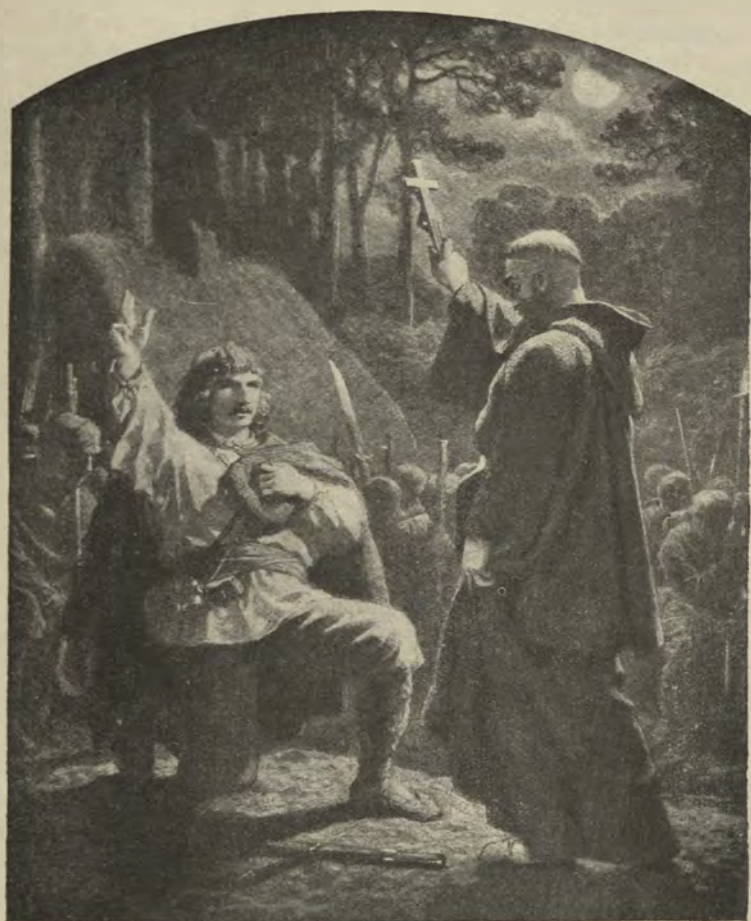
Призрака, що се носи низ дебрите, това е олицетворение на унищожението, предвестие за война. Той е лек, етеричен, прозрачен, но все пак страшен, потресающ с тайната, която крие в себе си. От художествена гледна точка, това е твърде щастливо олучен израз на онова неуловимо явление, стоящо на границата между сжня и действителността.

II. ЗНАК.

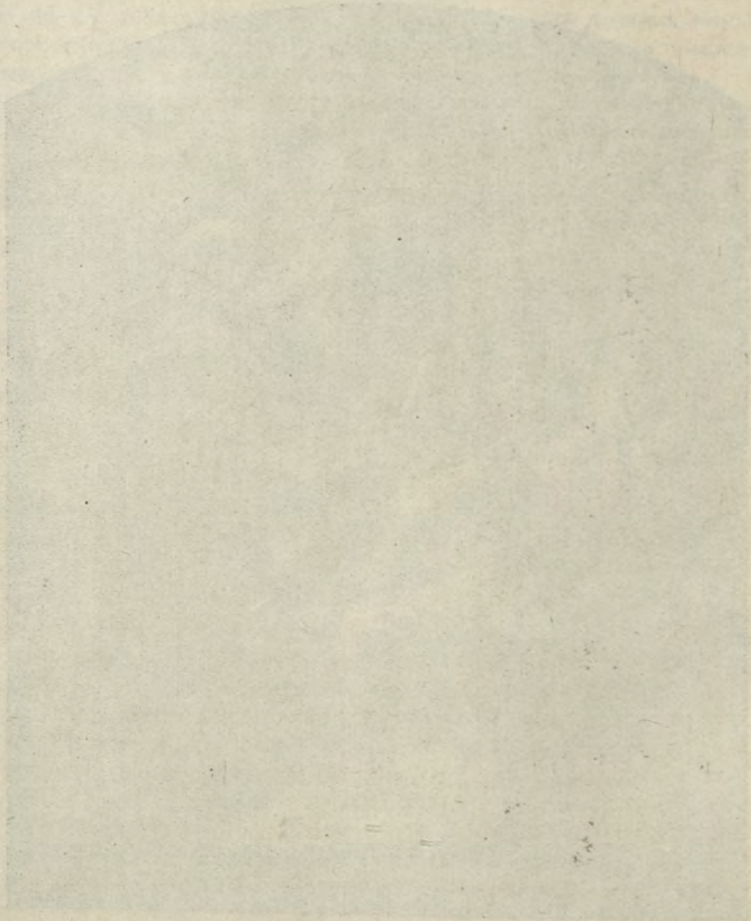
След фантастичния пролог художника ни вжвежда в реалния свят : в горската хижа на един от полските бунтовници. Незнайна ржка дава знак от прозореца, сждбоносния знак, който ще изтржгне младия герой из обятията на жена и дете, ще го хвжрли в вихжра на войната и, между безбройните жертви, ще погуби още един живот, ще разруши още един дом, ще унищожии още едно семейно щастие.

III. КЛЕТВА.

Подир дадения знак горския селянин е оставил жена и дете и бжрза при другарите си, дете мигом се преобразява в герой, от когото блика сила и вяра. Пред монаха-заговорник полага той клетва заедно с своята чета. В сиянието на луната светят бунтовнишките коси и пушки; след малко тихата гора ще се разйекне от глжчката на борбата.



А. Гротгер: Из цикла „Lituania“ — Клетва.
(Рис. г. 1864. — Собств. на Народния музей в Краков)



IV. БОЙ.

Тук автора дава картината на типичен бой всред литовските гори между полските партизани и неприятелските отряди. Ловджийски пушки, коси и брадви, даже сопи и кучета — ето оржжието, с които възстаниците се хвърлят против своите потисници. Но тогава имаше жар, имаше въздушевление, себеотрицание, което превърна тези прости, самогни, горски души в истински герои. Тяхната кръв стана завет за бъдещите поколения в името на Мицкевичовия принцип: „щастлив е и тоя, който е паднал в измама; че с смъртта си той е станал за другите стъпало към свободата“.

V. ДУХ.

Докато бореца броди из гората и се бие, жена му не само сълзи лее, но и куршуми за него. Тя вярва в победата му, при все че през самотните нощи страшни предчувствия кудят съня от очите ѝ. Тя живее с неговата възвишена идея и, макар и разделена, действа заедно с него. Обаче изпълват се злокобните предчувствия: борецът не ще се върне вече; той е паднал. А пред заплаканите очи на жената се явява само окървавената му сянка.

VI. ВИДЕНИЕ.

Свършено е. Кървавите проскрипции на Муравйова не прощават никому. Детето отговаря за баща си, жената — за мъжа, родителите — за децата. И ето жената на бореца, на която враговете вероятно съ доказали участието ѝ в борбата, хвърлена вече в подземните сибирски мини, дето разбива камъните, прикована към количката, в затворнишки дрехи, с жългата пришивка на плещите. Колко сълзи, колко мъченически страдания е преживяла тя от момента на разделата с мъжа си. Детето, както много други, на pewno е било изхвърлено в снега, по пътя, между етапите, на безкрайния голготен път, по който от сто години насам минуват и сеят трупове си милиони мъченици.

Но и тука, в тази бездна на страданието, художникът не е можал да не хвърли поне един лъч на утеха и надежда. — Пред нащастната бунтовница-героиня се явява чудотворния лик на Ченстоховската Майка Божия с дете на ръце, за да я утеши в тежката неволя.

С И Б И Р.

(Рисувано в 1865—67, — собственост на разни притежатели.)

С редица картони, изобразяващи трагичният епilog на януарското въстание, както и изобщо на всички полски борби за свобода, Гротгер е искал да овековечи тжжната сждба на полските носители на свобода, в далечните сибирски степи и рудници.

Тези картони не сж били композирани като един предварително замислен цикжл; те сж като продължение и по-широко развитие на последната картина от цикжла „Lituania“ („Видение“), дете — след потжпкване на въжстанието — се започва безкрайната мартирология на полските патриоти в заточение и по затворите.

Че наистина мисжлта на художника постоянно се е носела около нещастните жертви след шестдесет и пета година, се вижда вече от пжрвите композиции, които се явяват след „Lituania“ и които сетне влизат в един случаен, отпосле сжбран цикжл под името Зимни вечери (1866 г.). Вече в него влизат сюжети като

В М И Н И Т Е

(Снятинка, 1866), което не е нищо друго, освен репдант на „Видение“, и представлява полски бунтовник в окови, разбиващ сибирски скали. Или трогателната сцена:

ПРИ СТЕНИТЕ НА ЗАТВОРА

(Лвов, 1866), която с пленяващ лиризм изобразява жената и децата на уловения въжстаник под прозореца на затвора му, — или скицата: Волни по жертвувания, (ibid. 1866), или не по-малко лиричната композиция, с тжй любимата у Гротгера поезия и нежност на децата: И н в а л и д (ibid. 1866), който в една тиха лятна вечер, под сянката на старата липа, разказва на децата, сжбрани около него, своите приключения от миналото въжстание.

Композициите, влизаци в Сибирския цикжл, се разпадат на две групи: в пжрвата виждаме само малжк кржг хора, между които централно място заема сжответния герой-мжченик или мжченица. Тук, както и в цикжла „Зимни вечери“, често и една само фигура сжставлява художественият и идеен обект на



А. Гротгеѣр: При стениѣ на затвора.
(Рис. 1866 г. — Собств. на г-жа В. Млодниѣка в Лвов.)





А. Гротгер: Из цикла „Сибирь“ — В минуте.
(Рис. 1866. г. — Собств. на Библиотека Замойски в гр. Курник.)



картината. В другата група пред нас минават дълги вжрволицы „сибирски шествия“ и откриват пред очите ни обширните пространства на сибирските етапи. Ако в първите се проявява тжй присжщата на Гротгера нежност и задушевност в характеристиката на лицата, чрез рисуване предимно някакво семейно нещастие, то в другите изпжква на пржв план потресающата сила на израза, която иде от общенародната трагедия и се проявява майсторски в групировката и характеристиката на цели маси хора. А и едните и другите сж облжхнати с оная особена меланхолия на следвжзстанишките сюжети, която е тжй характерна не само за живописата, но и за цялата т. нар. „сибирска литература“ в Полша.

Кжм първия дел от този цикжл спадат картините: С кржста по снега (Париж, 1867), Сибирска почивка (Пиеняки, 1866), По пжтя кжм Сибир (Снятинка, 1866), дете при особено осветление и особен фон, преснтен с сибирски мжгли, снежни веявици и облаци, се нижат сцени из живота на полските заточеници. Кржста за тях е всичко: цялата вяра, цялата надежда, цялата сила, да могат да понесат неимоверните физически и морални страдания. Носейки през безкрайните сибирски пустини кржста на народната катастрофа, те навсякжде, кждето минават, кждето спират, издигат грамадни джрвени кржстове, за да бждат свидетелство за тяхния мжченически пжт и израз на вяра в Божието милосжрдие, което ще спаси Полша. Молитва и тежжк физически труд се преплитат постоянно в техния живот, както се преплитат в тжжната сибирска песен на полските изгнаници, с горчива ирония повтаряна през столетия от поколение в поколение: „Не ме е грижа, каква присжда ме чака: дали в рудница, Сибир или окови; винаги верноподан ще остана и ще работя... за царя!“

ШЕСТВИЕ КЖМ СИБИР

В втората група на сибирския цикжл влизат композиции, представляващи шествията на полските заточеници в Сибир и тяхните „етапи“. Ето те сж пристигнали до една спирка, наредили сж се в дълга верига, протягаща се на десно в дълбочината на картината, пазени отзад от няколко войници с наежени щикове; офицержт е застанал пред редицата, контролира тран-

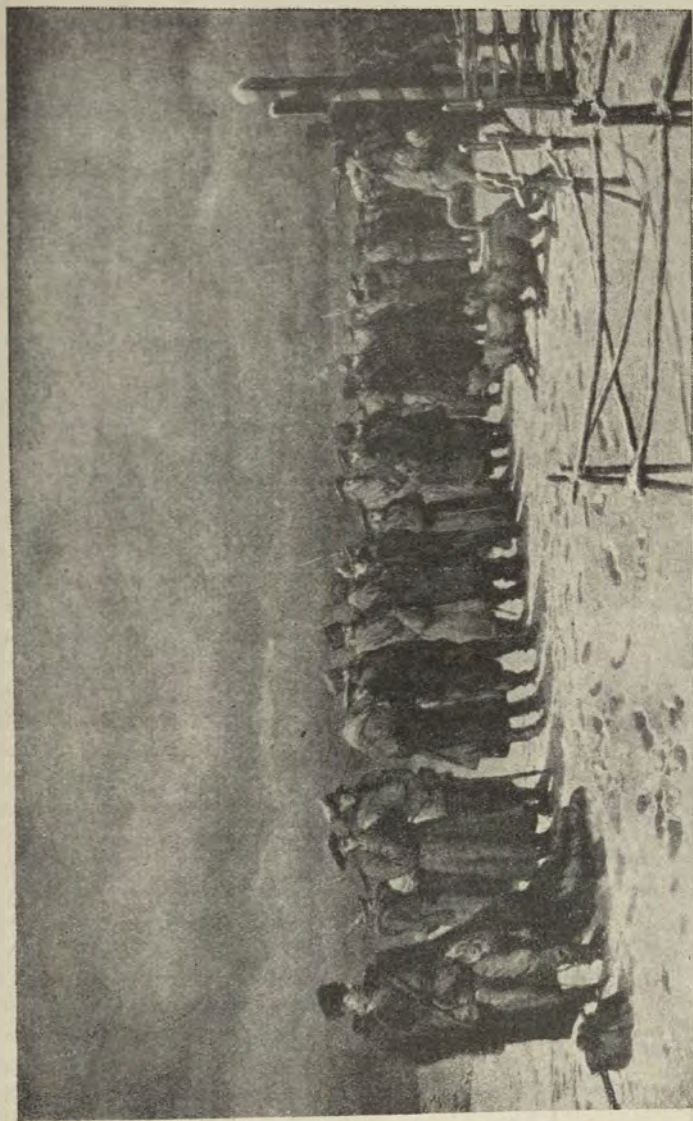
спорта и извиква имената на заточениците, „редица образи тжй мизерни на вид, а тжй велнчествени по душа“ — казва Гротгер. („Pochód na Sybir“, I, II и III. — Виена, 1865, Снятинка, 1866, Париж, 1867).

Колко несложна и наглед несжджржателна композиция, а все пак Гротгер е проявил в нея истинска виртуозност, като е очертал с такова разнообразие безброй фигури и физиономии. Те сж наредени в джлга, моитонииа линия, поставени под тежки, тжмни северни облаци, а все пак, колко сж индивидуализирани, колко душеведство и творчески труд е вложил автора в характеристиката на тези фигури и лица, — всяко различно, макар че всички сж под общия знаменател на единното психологическо настроение.

С сибирския цикжл, ако и без претенции за ефект, Гротгер е дал най-сжжпата част от своята хубава душа, за пострадалите и погинали мжченици на полската кауза. Чрез своето изкуство, той е прибавил кжм тяхния тржнен венец шепав лаврови листа за вечен спомен и вечна почит кжм безсмжртната им жертва.

* * *

За да завжршим тази тиха и меланхолична епоха в живота на Гротгера, когато за последен път, преди смжртта си, той е посетил родните си страни, Лвов, Снятинка, Пйеняки, — треба да споменем и други още трогателни картини, които сж изблизнали от сжщото настроение на тихи, домашни, „зимни вечери“, а все пак всички сж потжнали в една мисжл, една сжрдечна грижа за пострадалото отечество. Тук спада и прекрасната студия на малките детски главички в Селско училище, чудната глава на Стареца и на някакжв сибирски ветеран в Благо словия, смелата в своето вечерно осветление Басня, пропитите с религиозно чувство картини: Пилигрим, Шляхтич под Разпятието, и най-сетне предназначениите за „dziatwa polska“ два картоня: Пред саркофагжт на Косцюшко и На хор. Всичко това сж дребни, но препжлвени с джлбоки идеи и задушевни чувства композиции, които за винаги ще останат бисери в полската национална живопис.



А. Гроггер: Из цикла «Сибирь» — Поход на Сибирь.
(Рис. 1867 г. — Собств. на кн. Чарториски в им. Голухов.)



ДА ЖИВЕЕ СЛАВЯНСТВОТО!..

(Рисувано в 1865 г., — собственост на Чешка беседа в Виена.)

Това е една картина, правена по случай, извикана от нуждата на деня, или поскоро на момента. Не от художествена гледна точка, а по-скоро от като израз на племенно чувство, като порив на расовия инстинкт, тя заслужава да я споменуват славяните и да не я изоставим и тук.

„Да живее славянството!“ — такъв възклик се раздаваше в декорираната зала на Славянския Клуб в Виена при откриването му на 30 май 1865 г. на банкета, председателствуван от кн. Йежи Чарториски (поляк), гр. Чернин (чех), и кн. Карагеоргиевич (сърбин), чичо на крал Петра. На главната стена в залата бе окачен грамаден картон, рисунка с креда от полския художник. Нарисувана набързо, в последния момент, в продължение на няколко часа.

Според съвременниците, участници в това паметно празненство картината представлява статуя с колосални размери, — нещо подобно на голямата Бавария, — от камък още не одялан. Около тази фигура се намира няколкоетажна скеля, върху и около която стоят амурчета, чиято народност е означена с шапките им. На самия връх стои чехът, който извайва очите на Славянството; под него на по-долният етаж, с калпак на глава, стои русин с вдигната нагоре глава, с ръце на кръста, а на равно с него полякът с конфедератска шапка, седи и превързва свещата си рана, което с участие гледа словакът. Под този етаж по стълбата се качи към горните черногоореца, с своята народна капа. До него се приближава хърватин (бошняк с фес), повдигнал ръка нагоре. При краката на статуята работят словенец и украинец с широк хуцулски „капелюх“. На края в подножието се изкачва върху камъка сърбина и привдига на горе българина. И двамата сж с турски фесове в знак, че сж още под турско робство.

Пред тази грамадна картина, нарисувана на бял картон с въглен и креда, застанал самия Гротгер и поздравил събраните (според записката на приятеля му Влад. Федорович,) с тези думи, които най-ясно изразяват чувствата на полския артист: „Немога, братя, да ви изразя тук всичко, което нося в сърцето си и за което жадувам. Погледнете тази картина, която нарочно направих днес за този момент и тя ще ви от-

крие моите чувства. Бждете уверени, братя, че ние поляците нема да се откажем от нашата обща майка, и щом нашите свежи рани заздравеят, ще ви подадем братска ржка в работата за общо добро и общото ни бждеще“.

Тази картина с време стана между славяните като един символ и доста се разпространи. В Чехия тя украсяваше известното списание „Slovansky Pfehled“ през цялото му съществуване (около 15 г.)

При все че картината не представлява особена художествена стойност, счехохме за уместно да я поместим тука, като интересен документ за опознаване на племенните чувства и политически възгледи на Гротгера. Забележително е, че идеята за „Славянството“ се е родила у Гротгера почти непосредствено след катастрофата на януарското възстание, което толкова силно бе потресло твореца на „Polonia“. Дали е възможно, да се допусне една основна промена във политическите схващания на Гротгера и неговото мнение за идеята и целта на възстанието? — Никога! Гротгер си остана, какъвто беше и по-рано: патриот, революционер, враг на чуждото насилие. Картината само показва, че у Гротгера, както и изобщо у поляците, винаги беше възможно и съществуваше искрено славянско чувство, при все че те се бориха до последна капка кръв против славянското потисничество. Само че поляците виждаха винаги славянско единство и братство върху базата на пълна справедливост и взаимна лоялност между славяните. Без това категорично условие не е могло никога и не ще може да има славянско единство. Така схващаше въпроса и Гротгер — славянофила.



А. Гротгер: Да живее Славянството!
(Рис. 1865 г. — Собств. на „Česka Beseda“ в Виена.)



В О Й Н А.

(Рисувана в 1856—67 г. — откупена от пок. австрийски император, Франц Иосиф, и поместена в замъка Gödöllő — Унгария.)

„Чувствувам, че някакъв велик свят, досега пълнен с тайни, почна да ми се разяснява и да ми показва все по-изразително някакво чудо. На фона на всичко, струваше ми се, че виждам като връх и край на онова, към което инстинктивно съм се стремил и към което в скоро бъдеще сигурно ще тръгна. Струваше ми се, че десницата ми е по-силна, отколкото обикновено, че моя възглед е по-красноречив, и че мястото, на което стоя, е пиедестал на някаква исполинска статуя.“

Тези мистически думи, казани от великия поет-художник при завършването на последния му шедевър Война, и няколко месеца преди смъртта му, съдържат всичкото богатство на вдъхновението и цялата дълбочина на творческата мисъл, която е съпътствувала създаването на този гениален цикъл.

Гротгер, който в цялото си творчество е толкова национален, тук като че се лишава от тясно народните особености и декоративните им черти, и се издига една степен по-високо, към творчеството в общечовешки дух, с общечовешки идеи. И макар че в полската живопис има малко творения, които действително да носят само белезите на полско произхождение, все пак „Война“ излиза вече вън от границите на една народност и получава общечовешко значение. „Любовта към човечеството, — както казва проф. Болос-Антоневич — поражда това творение, любовта към жената е постоянното насърчение за него“, е като дантевата Беатриче, която води художника през земния юдол на плача и страданието.

Твърде интересна е еволюцията на Гротгеровото вдъхновение и кръга на идеите му, наблюдаван по ред в всичките циклове на неговите картони, от „Варшава“ до „Война“. В „Варшава“ имаме обществото, затворено в стените на един град; под свода на една катедрала почти се извършва пролога на голямата трагедия. — В „Polonia“ действието се засилва, темпото се ускорява, хоризонта се разширява. Покрай картините на отчаяние и

страдание се явяват пориви на енергичната деятелност, на творческа сила; мъжът и жената делят на смена ролята на герой. — „Литовската гора“ отстранява за момент сждържанието на семейния живот, като че иска да даде картина на един стихийен порив на цяло едно население в борба за свободата. — В „Lituanija“ — под влияние на личните сждречни чувства — Гротгер пак се връща в кржга на семейния живот и на своя герой придава другарка-героиня. Чрез неговата борба и смърт художникка се възвиема към по-високо равнище на човешко страдание за свободолюбиви идеали, одухотворено чрез мистичната вяра на наследницата на тези идеали, жената-мжченица. — В „Сибирския цикъл“ поета-живописец като че дава последен потресающ акорд на този трагичен сбор от борци-изкупители, които чрез своята масова жертва готвят — и против надеждата — по-добро бъдеще за идните поколения. Следва като утихване след бурята, резигнация, молитва, отпущение — и се явява нова, възродена след кржави борби и страдания, идеята за братството на народите, на — Славянството.

Но тук кржгът на Гротгеровите идеи не се затваря. От масите и поколенията на своя народ, той минава към безбройните тжлпи на човечеството, а по неговите стжпала към — Бога; а сжщевременно пак все повече и повече индивидуализира личните си чувства и творчество, заснлено и възвисено от идеалната любов към годеницата му, символичната Беатриче в последния цикъл. „И така — казва Антоиевич — художникка мина от колективното настроение, през трагичната страст и героизъм, до сждречността и личния трагизъм; от обществото, през нацията и народа до индивидуализма“; от земното и човешкото към небесното и Божественото! Творческият момент в тези циклове все повече почва да надделява над материята и я формира с силата на собствения дух. Затова „Война“ или „Долината на скржбата“ е дело на един художник-мислител, който все повече избягва реалните явления, а тжрси символи и алегии на всичко онова, което преживява неговото сждрце и анализира неговата мисъл. Затова, както хубаво изтжква проф. Антонеич — „не кржвта, бликаща из раните, ще бъде краен обект и цел на неговото изкуство, но човешката душа, обнажена чрез тази смъртна раиа и гжр-

чеща се в болка от изпитаната неправда, сжзираща Бога. — От сега нататжк Гротгер се явява вече не като статист в живота, но като участвуващ в него, като протагонист на човечеството. . . Той иска да бжде по средата между войната и страдащето човечество, между престжплението и сжвеста, — между човека и Бога. . .

Зрелището на земните страдания, човешките злодеяния и ужасите на войната трябва да бжде гледано непосредствено, но пропуснато през призмата на художниковата душа, за да излезе пречистено от бруталностите на борбите и кжрвопролитията. . . Така израства от младия художник-реалист — ч о в е к а - д у х.“

Колко далеч е отишжл Гротгер в този си цикжл кжм вжз-вишеното, кжм абстрактното, кжм божественото, се вижда вече от прекрасния пример за самоотрицание, който дава в последния момент преди излагането на цикжла, чрез промена на своя пжр-воначален проект: именно мисжлта, да изобрази в лицето на двете алегорични фигури, (които, подобно на Данте и Беатриче, минават през юдола на плача) — себе си и своята годеница, — той изоставя и, макар сжс мжка, лишава ги от еготичните им черти: „Няма ни тебе, ни мене, — пише той до своята годеница, Ванда, — явява се само Гения, като оживено класическо изваяние, и млад художник, с глава, прилична на Рафаеловата.“ По такжв начин художника отхвжря последният еготично-реалистичен момент в своите композиции и ги замества с по-идеални сждания, които по-верно символизират неговата абстрактна мисжл.

* * *

Цикжла „Война“ е толкова ясен и красноречив в своето идейно сждржжание, че едвали не би било излишно тук да се обяснява подробно всяка картина. Тежките изпитания, които преживя през послед-ната война човечеството, правят днес картоните на Гротгера понятни за всекиго. Цикжлж е сжставен от 11 картини, които пжрвоначално са били замислени като два отделни кржга от повече композиции. Пжр-вата част на цикжла се е сжздавала доста мжчно и мудро, прекжсвана постоянно от автора, поради промена на местожителство и влошаване на здравето, както и непрестанни преработки. Останалите пжк картини в които влизат пжрвата, пета и трите последни, са израстнали отведнаж, в почти стихийно, като че в последно напрежние преди смжртта. Те се

отличават и с друг начин на рисуване: с по-голям размах, с по-резки контрасти и с по-силно подчертаване символичният и абстрактен елемент в композицията, и избягване на реалистичните подробности. Те не сж вече само образа на войната, не само един вид от човешко престъпление, но синтеза на престъпленията, символ на злото, което се корени в недрата на човечеството.

I. „ЕЛА С МЕНЕ В ДОЛИНАТА НА ПЛАЧА!...“

В ателието на артиста се явява неговия Гений-Беатриче и го зове след себе си. Тук, пред Гротгера, застава в образа на Беатриче неговата собствена мисъл, облечена в реалните форми на всичко онова, което е било в него божествено и човешко. Цялата негова психея се преобразява в любимите форми, на които той дава типа и името на Беатриче — водителка. „Ти като моя Беатриче пише художника, в едно писмо до своята годеница, Ванда Монé — стоиш постоянно пред очите ми Твоя образ ме очаровава и увлича след себе. Ще отида след него навсякъде, дето той ми каже. Ще отида по следите на ужасната война, която страшно обхвана целия свят, за да изложим щастието на хората, живущи блажено в мир и тишина... За да ги докара до престъпление и неправди и най-сетне до отчаяние...“

II. КОМЕТА.

Ето картината на тия хора „живущи блажено в мир и тишина.“ Явяващата се изведнаж комета, всред тяхната вечерна идилия, потресва сърцата на стари и млади, предсказвайки ужасите на приближаваща война.

III. ЖРЕБИЙ ЗА ВОЕННА СЛУЖБА.

Сжбиране новобранците. На масата, около която е насядала комисията — голяма урна, дето сж билетите за жребия, който ще реши бъдещето на младежа. Сляп случай ще определи понататъжния му живот: ще го сломи чужда воля, ще го тикне в безименните редици и ще го прати на бойното поле, да падне без следа за чуждата кауза. Зад вратите очаяния вик на майката.



А. Гротгер: Из цикла „Война“ — Хора или чакали?
(Рис. 1867 г. — Собств. на наследниците на пок. импер. Франц Йосиф I. в Собрѣиѣ.)

IV. НА ВОЙНА.

Ето вече разкъсва се първото звено: семейния живот. Младия, воин тръгва за бойното поле; оставя зад себе си другарка с невръстно дете. Неизмерима болка и все пак — упование, въпреки безнадежното.

V. ПОЖАР.

Понататъжните последици на войната: унищожение и глад. Безвинното население трябва да напусне старите си гнезда и да вжрви в света на неznайна участ. Тук художника, в последната редакция на картината, е отгласнал реалистичния мотив на горящия град и тълпите бежанци на втори план, като извежда на първо място образите на художника и Геня-Беатриче, чиито души, отразени в лицата им, говорят много повече, отколкото реалистичната картина на разорения град.

VI. ГЛАД.

Тук вече всяко обяснение е излишно.

Двете прекрасни детски глави и протегнатите ръчици изразяват цялия ужас на това последствие от войната, от което страдат най-невинните и най-беззащитните. Особено внимание заслужава образа на дядото, с широко отворени очи, загледан в далечината. В този миг за него няма семейството, в чиито кръг царува сега духа на майката, за него сега съществува само застрашеното отечество. Там далече кипи борбата, от там ще дойде вест на триумф или тъжна вест за геройската смърт на сжнародниците. Той е сега не баща, а само син на своето отечество, само гражданин, който е готов да принесе всяка жертва *pro publico bono*.

VII. ПРЕДАТЕЛСТВО И НАКАЗАНИЕ.

В тази картина художника преминава към оная най-позорна страна на войната, която прави хората не само пасивни жертви, но и съзнателни съжучастници, която причинява обща деморализация, отравя и опорочва човешките души. Тук вече не слепия случай, предопределението, съдбата, впряга човека в колесницата на войната, но неотлъчното зло в човешката душа, животинският инстинкт, що подшушва най-подли средства, и които войната и нейните виновници безкру-

пулно използват. Ето попаднал е в ръцете на военните старец-предател, в чиито ботуши сж намерени някакви ценни документи — *corpora delicti*.

VIII. ХОРА ИЛИ ЧАКАЛИ?

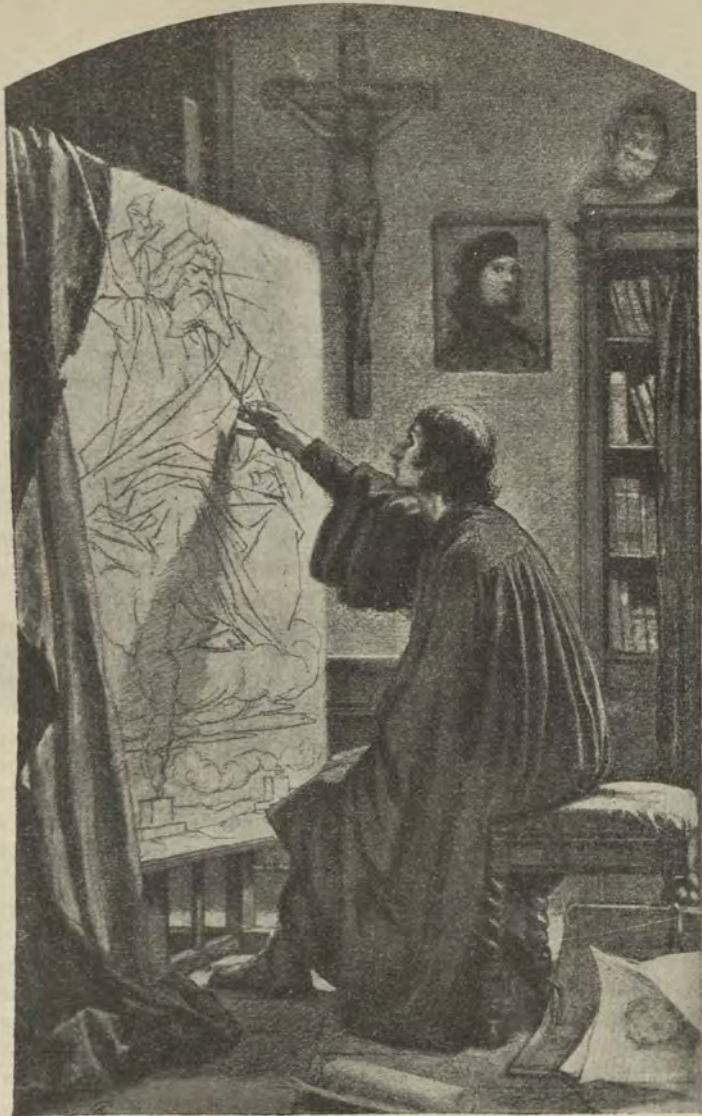
Още по-низко падение на човешкия морал. Докато едни в без-примерно себеотрицание се борят за свободата, жертвуват всичко за народа, други за печалби продават този народ, или пък, като вълци и чакали, ограбват нещастните жертви на войната, още не погребани на бойното поле. Ето хората-чакали, които сжбират плодове от смъртта на други. Пак войната и нейните последиствия сж били причините, що сж изстудили всички благородни чувства у тях, като сж оставили само диви, животински инстинкти.

IX. ВЕЧЕ САМО НИЩЕТА.

Пак трагичната картина на човешката злоба. Останалата с деца си, беззащитна жена е станала предмет на зверските инстинкти на завоевателите. В трагичния момент се е явил нейния мъж и се е почнала отчаяна борба между него и нападателя. Никой не е победил. И двамата сж легнали в кървава смъртна прегръдка, от която не ще се пробудят. Мъртва, или примряла, лежи и красивата жена, паднала жертва на развилнялото се насилие. И когато всичко е утихнало, двете невинни деца излизат от скривалището си и пожртително недоумение се приближават към майката, без да разбират ужасите, които сж ставали около нея. И пак войната е извършила своето дело: останали сж сироти. Остава им вече само нищета и окаяност.

X. СВЕТОТАТСТВО.

За тази картина самият автор се е изразил, че тя трябва да бъде от ония, които „представяват войната като стихия, що ни деморализира до толкова, че забравяме самото Бога и почита към него“. Наистина забравили сж за Бога тези, които в черквата сж се подиграли с образа на Христа, като сж обвесили неговите разпънати на кръста мишци с ремъци, сабли и патронташи. Хвърлените в нозете му барабани, карти и изпразнени шишета говорят за войнишката оргия, която се е извършвала в Божия Дом.



Л. Гротгер: Из цикла „Война“ — Човечество, ти Каиново племе!
(Рис. 1867 г. — Собств. на наследниците на пок. инпер. франц Йосиф I, в Godöllö.)



XI. ЧОВЕЧЕСТВО, ТИ КАИНОВО ПЛЕМЕ!

Възвишен епилон на цикъла за войната. — В самотната килия на художника, сякаш небесна светлина, измъчва от картината. Той е свършил вече своето дело: Воден от Гения преминал е земята, този юдол на плача, дето човечеството в братоубийствени борби принася жертви на каиновият олтар. Поета-художник се отвърща от това грозно зрелище и сякаш напуска земята, която е пребродил, както Данте — ада, и сякаш едва сега е разбрал величието на Бога и е прозрял сиянието на небесата. И ето той с смела ръка рисува свръхчовешкия образ на Всемогщия, който в страшен гнев проклина Каина за Авеловото убийство.

„Война“ е последния шедьовър на Атура Гротгер, дето според едногласното мнение на всичките му оценили, художника се е издигнал най-високо по отношение на идеята и обработката на сюжета. С този цикъл Гротгер е изиграл забележителна роля не само в полското изкуство, но също и в чуждестранното, особено в французкото. Ако може с известна резерва да се приеме хипотезата на някои историци на неговото изкуство, че Гротгер в първата си епоха е бил под влиянието на някои чужди живописци, като Агу Scheffer, Ingres и Delaroche, — то положително трябва да се потвърди неговото влияние върху съвременния му френски художник Auguste Glaize (1812—1893). Интересната картина на последния: „Spectacle de la folie humaine“, която на времето си привлече общо внимание в Франция, не е нищо друго, освен повторно представяне на ужасите и последиците от войната, или по-право човешкото безумие, само че по френски начин иронизирано, а без романтично-драматическата сериозност на символичните фигури (художника и неговия гений), които Гротгер въвежда в своя цикъл.

Възвишения тон, който полският артист внася в Войната, се характеризира най-добре от собствените думи на автора. Ведно от своите писма той казва: „Най-много ме радва това, че в този дух, в който започнах войната, реализма може да бжде издигнат до идеала. Мога да бжда реалист в подробно-

стите, но ще бжда поет в цялото. Това считам за най-сжответния пжт за днешният художник.

И наистина, Гротгер, изхождайки от чисто реалистически сюжети, които преобладават в пжрвите му картини, все повече и повече се вжздига кжм идеала, без да идеализира самото вечно зло, което живее и се разраства в човечеството. Прн вида на това вечно зло из душата на художника избликва чрез картини цялата поезия на човешкия трагизжм. И с право можем да завжршим с хубавите думи на Антоневица, че „вжрху траурия фон на вечното зло, и падение, гори лжчезарната душа на Артура Гротгер и се вжзйема из нея кжм небесата пламжка на божията любов, като от жертвения олтар на Авеля“.



А, Гротгер: Пред паметника на Наполеона.
(Рис. 1867 г. — притежателя неизвестен)



ПРЕД ПАМЕТНИКА НА НАПОЛЕОНА.

(Париж 1867 — притежателят неизвестен.)

В монографията на Гротгера от проф. Болос Антоневиц четем: „Последното дело на Гротгеровата ръка, напълно довършено и с определена дата, е голямият пастел Пред паметника на Наполеона. Творец на изваянието бе италианец-швейцарец, Vincenzo Vela (1822—1891), придворния скулптор на Карла Алберта и Виктор Емануел. Срещаме се с неговите творения на всяка крачка в Торино, на площада Сагнан, пред кметството, в кралската градина, на гробището. Но „издъхващия Наполеон“, от когото Гротгер се възхищаваше, заедно с другаря си Мариан Соколовски (бъдещия професор по изкуства в Ягелонския университет в Краков), не е единствената негова скулптура в Париж. През 1863 г. савойските жени поднесоха на императрицата Евгения неговата адегорична група „La France et l'Italie“, което — не се съмнявам — е дала на Гротгера идеята за неговия картон Франция и Полша. (Останал недовършен, като скица, — притежател неизвестен).

В писмото си от 22 август 1867 г. Гротгер пише така до своята годеница Ванда: „Една от най-харесваните работи в изложбата, сж последните моменти из живота на Наполеона от Vela. Пред тая скулптура всички се спират, всеки се замисля и с удивление се вглежда в нея. Избрах момента, когато цялата международна публика стои пред нея, не само французите от децата до старците, от работника до богаташа, от войника до свещеник. Не моя беше идеята, да се подари рисунката на императорския син, но тя бе на всичките познати и познвачи, които видяха картината на изложбата при Goupil.

Този картон, по изпълнение един от най-старателните, подготвен с няколко скици, — както казах — се числи към най-късно довършените творения на Гротгера. Чрез него художника сякаш се прощава с публиката, с очите, които знаят да гледат и разбират; — на живата душа, на чувстващото сърце на народа и света той каза вече, „сбогом“ отдавна, преди четири месеци още, в последната си картина на „Войната“. Повече да каже на света и народа — не бе решено от Провидението“.

МИХАЛ АНДРИОЛЛИ.

(1836—1893.)

Най-знаменития полски исторически илюстратор от романтическата епоха на Матейко и Гротгера.

Роден в Вилно, син на баща италианец от южни Тирол, скулптор в Вилно, и майка полячка от известното благородно семейство Госневски. Учил е в вилненската гимназия, а после в московският университет, дето започва медицина. Но влечението към живописа го кара да напусне тези студии и той се записва в петроградската академия на изящните изкуства. В 1857/8 г. той пътува с художествена цел по Литва и Жмудз. От 1859 до 1862 г. прекарва в Рим, отдето се връща при вестта за готвящето се възстание, в което взима активно участие. Пропадането на възстанието изгонва и Андриолли от родината му. Известно време той се скита по Лондон и Париж, но като не може да надвие тжгата по родината, връща се в Полша. Обаче тук бива арестуван и заточен на поселение в сибирския град Вятка, дето остава цели пет години, занимавайки се главно с рисуване на религиозни картини. Тепърва в 1871 г., помилван, той добива право да се върне в отечеството и се установява в Варшава.

Тук се започва главната епоха на неговото творчество като илюстратор. С цикъла *Chłодно i głodno* („Немил недраг“), в който е дал спомените от своите преживявания през годините на изгнаничеството, той обръща върху си внимание поради смелата си и оригинална инвенция и съвършената техника на рисунжка. Следващите години художника посветява за илю-

стриране шедйоврите на полската романтическа литература, като тези на А. Мицкевича („Пан Тадеуш“, „Конрад Валенрод“, „Гражина“ и „Деди“), Ю. Словацки („Баладина“ и „Лиля Венера“), А. Малчевски („Мария“), С. Гошчински, Б. Залески, Е. Одинец, Х. Жевуски, И. Ходзко, Л. Кондратович, В. Пол, Ю. И. Крашевски („Стара приказка“), Т. Ленаргович и др. — Отделни илюстрации е публикувал в полските илюстрирани списания, от които рисунки някои излизат отпосле в прекрасни, луксозни издания, свързани в циклове, като напр. серията Героини на полската поезия.

Към осемдесета година Андриолли отива за известно време в Петроград, дето се заема с илюстрирането на руски писатели като Пушкин, Лермонтов и др. След това пребивава в Мюнхен, дето множество, чужди издатели го отрупват с поръчки за илюстрации към западните класици, както и за тамошните илюстрирани списания. И така през тази епоха той създава ред ценни илюстрации към Г. Доре, Купер, В. Юго, Ал. Дюма-баща, В. Скот, а също и за прочутата трагедия на Шекспира: „Ромео и Жулиета“. Взима участие в грамадни западни художествени предприятия, като „История на средните векове“ в Лондон, „Жана д'Арк“, цикъл „Chevalerie“, изд. от Виктор Палме в Париж, и др.

През тази последната епоха Андриолли дели своето време и изкуство между Полша и западните страни, като прекарва зимата в Париж, лятото в Полша, дето пак обнародва цяла редица илюстрации към по-новите литературни творения на Крашевски, Елиза Ожешкова, А. Белза, Деотима-Лушчевска и др. От по-голямите му

композиции през това време заслужават да се споменат ценните исторически картони: Юбилея на Крашевски и Концерта на Янкеля (из „Пан Тадеуш“), дето автора достига значителна творческа висота в композиция и сила на колористиката.

Творенията на Андриоли се отличават с енергичен, пжлен с характеристичност рисунжк, живост и размах в мжжките фигури и необикновена прелест на образите на жени. Сжщо така и сжс смели ефекти на светлини и сянки. Голямата стойност на композициите на Андриолли лежи в тяхната одухотвореност. Вжоржжен с джлбоко познаване на полската психика, история, култура и етнография, Андриолли внася в своята рисунка толкова жива характеристика на времето и хората, които представя, че често неговите картини престават да бждат само илюстрацин, а преминават вече в кржга на самостоятелното вджхновено творчество, подтикнато само от идеите на великите романтици. Всяка от неговите картини не само реконструира с линии и бои мислите на писателя, но сжздава заедно с него, попжлва и обогатява неговите сюжети и говори, вжлнува, покжртя сжрцето на зрителя. Благодарение на тези качества Андриолли в своите исторически илюстрации е, като в миниатюра, предходник на великата историческа живопис на Матейко. Това се отнася главно кжм средната епоха на неговото творчество, картоните кжм творенията на Мицкевича, Малчевски и Словацки. В последните си композиции поради претрупаност с сюжети и ангажменти, художественото му равнище значително се понижава.

МАРИЯ

Като класичен пример за високо схващане задачите на илюстраторското дело може да послужи един от най-трогателните циклове на Андриолли, — илюстрациите към полско-украинската новела на Я. Малчевски „Мария“ (1825).

Сюжета на тази поема е взет от истинско събитие от края на XVIII в. а именно трагичния брак на прочутия полски магнат, Щченски Потоцки, син на воеводата*) на малоруските земи, и Гертруда Коморовска, дъщеря на скромен дребен шляхтич, „мечник“. Събитието е пренесено към един век по-рано, свързано с нашествията на татарите, а образа на главния герой Вацлав, мъжът на Мария, според романтичния маниер е идеализиран, и силно се отдалечава от историческия прототип. Основа на поемата и цикъла представлява трагичния конфликт между младия Вацлав, който тайно се е оженил за бедната Мария, и гордия воевода, който не може да претърпи „унижението“ на своя род, в брака с дъщерята на прост „мечник“.*) И когато избухва войната с татарите и младия рицар трябва да тръгне наскоро след сватбата си на бой, воеводата използва времето и чрез наемни убийци, под примката на карнавалски маскарад, отвлича нещастната Мария и я удавя в езерото. Вацлав, победител, се връща от похода и намира своята любима на смъртно легло. Стария мечник от скръб умира на гроба на своята едничка дъщеря, а Вацлав, полудял от отчаяние, избягва в украинските степи за отмъщение и смърт.

В осемте картини Андриолли, както и Малчевски в своята поема, дълбоко и верно изразява характеристиките черти на своите герои; надменността на Воеводата, рицарската доблест на Вацлава, благородството и простосърдечността на Мечника, нежността и тъгата на Мария, а също така и колективните военни сцени, и онова специфично настроение на украинския пейзаж, — широк, буен и препълнен с безкрайна тъга.

Цикълът е съставен от следните картини:

*) Воевода и Мечник, — старополски титли и санове. Воеводата е губернатор, управител на известна област от държавата (воеводство), а Мечник, — титла на този, който е носел меч пред краля. Последното звание с време е изгубило своето реално значение и останало само като титла.

I. ПРИЕМ В ДВОРЕЦА НА ВОЕВОДАТА.

У Воеводата, завърнал се от столицата, се е събрала цялата околна шляхта и рицарство, пред които хазяина за пръв път представя младия Вацлав, като свой наследник и бъдещ глава на рода. С присъщата му гордост Воеводата посочва величието и славата на своя род, с който не всеки може да се свърже чрез семейни връзки. От сина си пък изисква пълно подчинение на неговата воля, като го третира според традиционните патриархални обичаи на своите предци.

II. ПОД СТАРИЯ ДЖЪ.

В Мечниковата градина. Стария Мечник и Мария в задушевен разговор разглеждат тежката си съдба: горделивия магнат, Воеводата, не иска и да чуе за женитба между Мария и Вацлава. Нешащната Мария, като че в предчувствие, схваща трагичната участ, която я очаква. Безсилния старец не може нищо да ѝ помогне, а бащинското сърце се свива от тежка грижа за обичното си единствено чедо. В сянката, на джното, се мярка фигурата на воеводския служител, който следи и подслушва стария Мечник и неговите сговаряния с Вацлава.

III. ПРОЩАВАНЕ НА МАРИЯ С ВАЦЛАВА.

Вацлав се сбогува със своята Мария, любовта си към която трябва да крие от своя баща. Предстои му поход против враговете, нахлули в пограничните земи. Той ще отиде и ще защитава не само родината си, но и стария Мечник, който, въпреки напредналата си възраст, не ще остане глух към застрашеното си отечество. Ще доведе на любимата си беловласият ѝ баща, ще се върне и сам той победител.

IV. МАСКАРАД.

Когато нашите рицари излагат живота си в борба с вразите, коварния Воевода готви дяволски план на отмъщение. Той е събрал банда наемни злодеи и ги е преоблякъл в пълстра кавалката на карнавалско шествие. Използува доверието на домашните на стария Мечник, които според стария обичай отварят гостоприемно вратите на къщата и приемат гостите-заговорници. Маскираните злодеи грабват Мария, отвлечат я насила и я удавят в близкото езеро.



.М. Андриолли: Из цикла „Мария“. — Под стария джб.
(Рис 1875 г. — Собств. на книжарницата Гебетнер и Волф в Варшава.)





М. Андриолли: Из цикла „Мария“. — Смърт на Мечника.
(Рис. 1875 г. — Собств. на книж. Гебетнер и Волф в Варшава.)



V. РАЗГРОМ НА ТАТАРИТЕ.

Стария Мечник е изпълнил последния си дълг пред отечеството. С младежка храброст, подпомогнат и грижливо пазен от Вацлава, той разбива татарската орда и отстранява опасността от родината. С каква радост ще се върнат победителите в милото затишие на Мечниковия „дворек“! С каква сърдечност ще ги поздравят самотната Мария! — Те не подозират, каква безчовечност може да бъде извършена през тяхното отсъствие — по-лоша от татарско нахлуване.

VI. ВРЪЩАНЕ НА ВАЦЛАВА.

Вместо радостно посрещане от Мария, нашият герой намира смърт у дома си. Вместо прегръдките на любима съпруга, той намира в спалнята мъртвото тяло на удавената Мария, хвърлено на леглото от злоради отмъстителите. Маскираните убийци са изчезнали; в тихата къща на Мечника, дете е царувала най-чиста любов и благородни, рицарски добродетели, днес владее безнадеждно отчаяние и смърт.

VII. В УКРАЙНСКИТЕ СТЕПИ.

Щастието на Вацлава е погинало. Неговия живот, неговото бъдеще са сломени. Собственият му баща е станал неумолим враг, но отмъщение върху него няма. За Вацлава няма живот без Мария. Той оставя дом, родина и нещастния Мечник и бяга, където му видят очите. Ще пропадне всред безкрайните степи на Украйна, ще изпият вихри неговите сълзи. В кървави борби с турци и татари ще се утоли неговата жажда за мъст. Вацлав, полския воин, ще изчезне за света; ще се яви Вацлав-отмъстител, казашки главатар, за когото нявга народна песен ще да пее.

На седлото пред себе си той носи загадъчно дете, с просълзени, вечно тъжни очи на сирота, нещо като символ на трагичната му участ, а може би и рожба на нещастната му любов.

VIII. СМЪРТТА НА МЕЧНИКА.

Закрива се и последната страница от трагичната история от Мечниковия дом. Изнемощелият, сжрушен от безмилостното дело на Воеводата, Мечник е останал сам в своята къща, само с гроба на нещастната Мария. Няма вече никой да му затвори очите. Цялата му утеха са тихи молитви и разговори с сянката на дъщеря му под закрилата на старата надгробна липа. От тази сянка идва и последната милост: една тиха вечер стареца заспива на веки над гроба на любимата Мария, тя прибира душата му при себе си.

ЯН МАТЕЙКО.

(1838—1893)



Най-гениалния художник от миналата епоха, създател на полската историческа живопис. Роден в Краков. Още четиринадесет годишен проявил такива способности, че се посветява всецяло на живописата. Краков, старинната столица на Полша, наречена полски Рим, е първия възпитател на младия художник, а после му става неизчерпаем извор на вдъхновение и композиции, с своето историческо минало.

Чужбината (Мюнхен, Виена, Париж, Цариград, Италия), в която Матейко прекарва сравнително малко време, не е имала никакво по-значително влияние върху неговото изкуство. Цел живот Матейко остава привързан към Краков, чиито стени за него бяха отворена книга на полското величие. Тук също, отхвърляйки поканата на Пражката академия на изкуствата, той става първ директор на Краковската художествена академия. Краков дарява великия артист в 1878 г. — първ и единствен — с жезла на художниците, Краков прибра тържествено и неговите останки. За вечна памет на Матейко града основа специален музей на негово име,

който стана хранилище на паметниците, свързани с живота и дейността на безсмъртния майстор.

Като исторически художник Матейко изпъква много рано, — още като ученик от рисувалното училище в Краков, дето за композицията си „Староволски при гроба на Владислав Локетек“ получава награда и стипендия за отиване в странство. Сжщо и в Мюнхен и в Париж той обжрна общо внимание с своите грандиозни замисли на исторически картини, а особено с пжрвия му шедйовр Проповедта на Скарга, за която в 1865 г. получи златен медад в парижкия салон. От сега нататжк се редят една след друга награди и отличия, като напр. на международната изложба в Париж, в Виена, в Чикаго, сребжрния медал Institut de France от Парижката академия на изкуствата; 1878 г. пак златен медал на международната изложба в Париж, а след това цела вжрволица почетни членства на Академиите на изкуствата в Париж, Прага, Виена, Берлин, кавалерство на Почтения легион, и командорство на столицата на папа Пий IX.

Всички тези признания, отличия от международен характер показват, че тук имаме една необикновена личност, един пжрвостепенен талант, който, вжпреки своя напжлно национален характер и чисто полски мотиви, можа да спечели най-лестна преценка и дори от най-строгите ценители на изкуството.

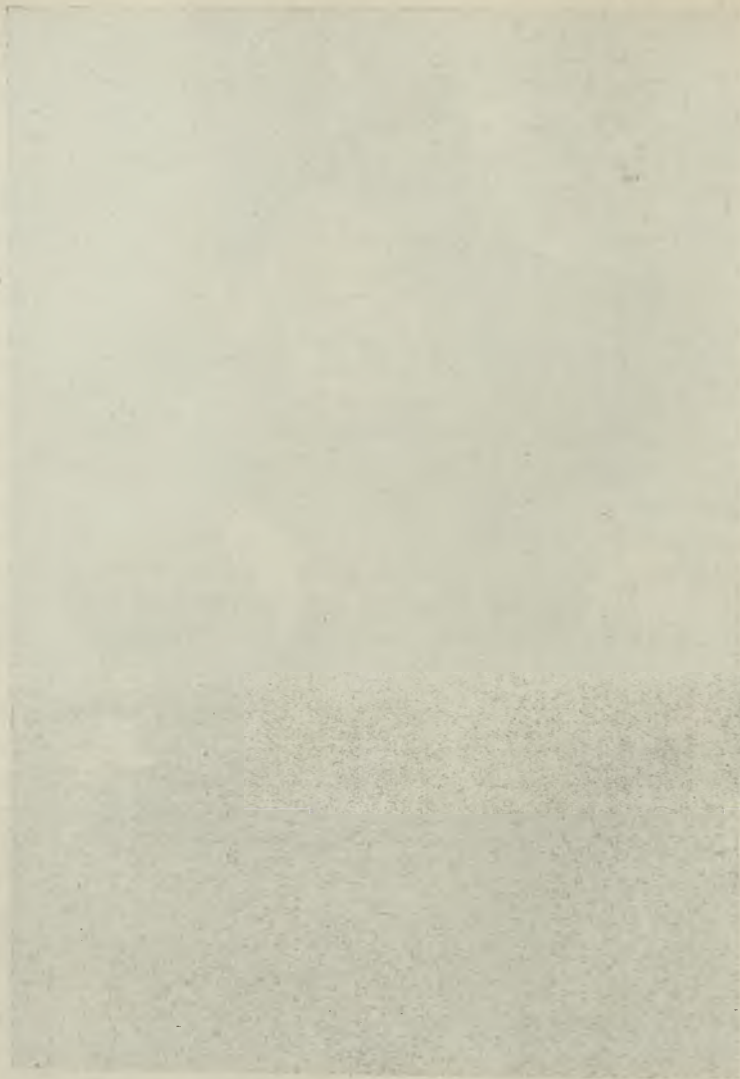
Матейко, смело може да се каже, представи в своите платна цялата история на Полша. Няма ни един по-важен, сждбоносен момент в живота ѝ, който да не е намерил своя тжлкувател у Матейко, поне чрез една скица. Числото на Матейковите картини вжзлиза на повече от хиляда платна, половината от които обхващат

голями исторически композиции. Между тях се намират и грамадни платна от по 50 и повече квадратни метра, които днес украсяват най-прочутите европейски музеи в Рим, Париж, Виена, Петербург, Буда-Пеща, а преди всичко, разбира се, Краков, Лвов и Варшава. Освен горните, Матейко остави цяла библиотека скици с молив, вжглен, акварели, които имат необикновена педагогическа ценност, и съставляват днес най-голямото богатство на Матейковия музей в Краков. Цикълът портрети на полските князе и крале от начало на историческото време, до падането на Полша, едни композирани от него, други възсъздадени въз основа на стари печати, резби и стенописи — станаха днес истинско общенародно богатство, разпространени съ в милиони екземпляри из школските учебници и истории на Полша. Първостепенно значение за полската култура и етнография има неговото творение Носии в стара Полша, което, заедно с богатите колекции оригинални костюми, оржжия, старополски изделия, съставлява днес една част от неговия музей в Краков. Най-сетне, епохално значение в полското изкуство има направената от него или под негово ръководство полихромия на прочутата Марияцка катедрала в Краков, което дело той извърши заедно с своите най-мили и най-способни ученици, известните днес в цяла Европа художници, Станислав Виспянски и Юзеф Мехофер.

Пред вид на всичко гореказано, не е чудно, че Полша днес счита Матейко за върховна точка в развоя на своето модерно изкуство. В великата романтическа епоха на полската култура той застава наравно с Мицкевича в поезията и Шопена в музиката. Като



Ян Матейко: Автопортрет.
(Рис. 1892. — Собств. на гр. І. Милевски, Полша.)



WYKAZ
Tytuł, autor, rok wydania, wydawnictwo

100

тях, той е сжвжршен изразител на великия епос на народната душа и народното минало, като тях, той е гениален индивидуалист в тжлкуване на полската национална мисжл и в нейния художествен израз.



Матейко, като живописец, е едно рядко явление — един гигант, както по сжвжршенство в техниката, тжй и по сила и богатство на композицията, тжй и по-размах и величина на платната. Неговия художествен принос представя днес цяла една галерия, стига за цял един музей. И когато човек обжрне размерите на неговото творчество и се вджлбочи в неговите детайли, мжчно може да схване, как е могло такова огромно и сжвжршено множество да бжде дело на една само ржка. „Матейко — както казва неговия най-добжр монограф, обективен и строг критик, художника Ст. Виткевич, — е наистина едно от най-оригиналните явления в изкуството не само за Полша но и за Европа, явление тжй неочаквано и единствено, като напр. Бьоклин.

Полския свят и полското минало се пречупиха в неговата чудна душа, с своите най-трагични и най-геройчни елементи. Неговите картини бяха като откровение за идеите на ония, които се взираха в миналото на Полша, но не можеха да си вжзсаздадат образа му. Появата на неговите картини беше като раздиране на завесата, която делеше днешното поколение от света на миналата Полша. Чрез тях като че се отвали надгробния камжк и вжзкржсна за живот това, което беше вече прах и пепел. Матейко изглеждаше, като да е бил някакжв чудесен свидетел на голямите сжбития, пове-

реник на мощни и чутовни хора, живяли преди векове, притежател на ключа за най-тайните тяхни мисли. През този умрял свят Матейко водеше съвременните хора, както Виргилий води Данте през кръговете на ада. А непонятната просто естественост и искреност, с която Матейко успя да възкреси този свят, придаде на неговото творчество оная сугестивна сила, която просто наложи на полското общество да си представлява миналото на Полша, именно така, както бе го видял и изобразил Матейко.

Но Матейко имаше душа по природа тъжна. Чувстваше най-силно не светлите, а тъмните, трагични, или пък възвишени и съдбоносни моменти на живота. И затова той създаде в своите картини особена, своя раса хора, белязани с някакъв фаталистичен трагизъм. Това са натури с голями страсти, с дълбоки чувства, проникнати до дъно от постоянно, извънредно силно напрежение на психическата енергия, която бразди и дупли тяхните лица със черти изпъкнали, разработени, рафинирани, върху които сякаш тежат цели пластове наследена култура, създадена под силния натиск на жизнен трагизъм.

Този богат и мощен живот на човешката психея Матейко е изразил чрез рисунката и моделировката на лица, ръце и фигури на хора, а и животни.

Той с такова точно наблюдение предава анатомията на човека: кост, месо и кожа, с такава просто невероятна памет за наблюдаваното, че те добиват цената на абсолютна правда, както в покой, тъй и в движение, както при едва уловимия трепет, тъй и в доведеното до последен предел, бясно напрежение.

В колорита, по точно в третирането на цвета по отношение на осветлението, Матейко е допуснал значителни грешки, каквито могат да се простят само на един тѣй гениален майстор, какъвто е той. Поради късогледството на очите, което с възрастта му се увеличаваше, пострадала е атмосферическата перспектива на неговите картини.

Но когато човек спре изумен пред неговите платна, дето бушува в сдържаност или размах душата, страстите, чувствата, волите на Матейковите гиганти, вжплотени в сжвършената правда на форма и движение, статика и динамика, — вижда, че Матейко, — както смело, но с право изтѣква биографа му, М. Шукевич, — може да се сравни само с най-мощните изобразители на гигантското в човека, — само с Шекспира по силата на драматическа експресия, и само с Михела Анджелио по силата на пластика и анатомическа верност.

I.

СВ. КИРИЛ И МЕТОДИ.

(Рис. 1885 г. — собств. на Кагол. черква в Велехрад, Моравско.)

Рисувана под влияние на славянското черковно движение, започнато, към края на XIX в. от страна на чехите, в бившата австрийска монархия, между чехи, поляци и югославяни.

Картината бе подарена на старинната чехословашка черква в Велехрад (градче в югоизточна Моравия, на десния брег на р. Морава), която черква, според чехоморавските предания за Кирил и Методи, е била резиденция на моравският архиепископ Методи. Чехословашкото духовенство, основавайки се върху тази легенда, даде начало на едно сближение на славянските черкви под името „кирило-медодиевска идея“, чийто символичен център да бъде Велехрадския храм.

II.

СМЪРТТА НА ПШЕМИСЛАВА.

(Рис. 1875 г., — собств. на Хърватския Народен Музей в Загреб.)

Картината представя убийството на един от храбрите владетели на Полша от Пястовско коляно, крал Пшемислав (1295—1296), който при защитата на полското Приморие от бранденбургските маркграфы биде коварно издебнат и, след геройска съпротива, убит в пограничния град Рогожио. — Картината спада към по-малките композиции на Матейко, обаче надминава и големи негови платна със необикновената у Матейко хармония на композицията и пластика в движенията на действащите лица.

III.

МАЦКО БОРКОВИЦ.

(Рис. в 1873 г. — собств. на княз М. Чарториски в имен. Воля Юстовска.)

Тази картина е от същия род като предишната. Художника представя прочутия в полската история познански воевода, Матей Борковец, известен по своята жестокост и насиллия, извършени през 1352 г., когато той разбунтувал против крал Казимир Велики



Ян Матейко: Св. св. Кирил и Методи (IX. ст.)
(Рис. 1885. г. — Собств. на катал. черква в Велехрая, Чешка Моравия.)





Ян Матейко: Смерт на Пшемислава. (г. 1296.)
(Рис. 1875. г. — Собств. на Хжраватския Народен Музей в Загреб.)





Ян Матейко: Мацко Борковиц. (г. 1358.)
Рис. 1873. г. — Собст. на кн. М. Чарторски в им. Воля Юстовска.)



великополската шляхта и организира първата в Полша „конфедерация“. В 1358 г., осъден от краля на гладна смърт, хвърлен в една тъмна, дълбока и смрадлива кула на замък Олщин, той е преживял в нея, според старите летописи, четиредесет дена само с едно ведро вода и връзка сено. Телото му е било намерено цело изпогрзано. Художника изобразява момента на изпълване присъдата от кралския наместник.

VI.

БИТКАТА ПРИ ГРЮНВАЛД.

(Завърш. 1878 г. — собств. на варшавското „Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych“.)

Това е най-прочутата картина на Ян Матейко, представляваща по един просто стихийен начин първия голям триумф на славянското оръжие над тевтонския орден, който си бе поставил за задача, да изтръгне най-хубавите прибалтийски земи от Полша и другите славяни; великолепно го описа в романа си „Кръстоносци“ Хенрик Сенкевич.

Боя при Грюнвалд и Таненберг в източна Прусия стана през 1410 г. и беше велик подвиг на полския и литовски крал, Владислав Ягелло, и неговия брат, Великия литовски княз Витолд, а също и на цялото полско и литовско рицарство, подкрепено от редица бойци от съседните на Полша държави, като Ян Жишка от Троцнов — от страна на Чехия, както и поморски и някои малоруски князе.

Центъра на картината заема литовския княз Витолд, който в тази битка беше главния вожд на славянската армия. С издигнат меч, на кон, защищавайки знамето на полско-литовското кралство, той има вид, като че си пробива път сред тълпата на борящите се поскоро с силата на идеята, отколкото с оръжието. Явяващия се в облаците като видение образ на св. Войцех, патрона на християнска Полша, като да дава закрила на неговата идея, запазвайки с своите молитви потиснатото от тевтонският орден славянско племе. Отдесно до княза Витолда си проправя път с грамаден меч, пеша, прочутия чешки рицар, едноокият Жишка, който едва не изгубва живота си в тоя бой. Още по-надесно до

княза, на кон, с голямо копие, се спуща в атака полския герой За-виша Чарни, за да попречи на тевтонските рицари, които бжр-зат на помощ на поваления вече на земята и обкржжен от вси страни с победители, М а р к в а р д, бранденбургски командор.

Левото крило на картината сжставлява ожесточената борба около самия велик магистжр, главата на тевтонският орден, Улрих фон Юингинген, който на кон се защищава с меч от двама прости полски браници, които сж замахнали вжрху му сжс се-кира и железно копие.

До техните крака лежи, мжртва вече, великия командор К о и-рад Лихтешайи, и по всяка вероятност, неговия противник — падналия от коня, Конрад Бяли, силезки княз.

Отзад се спускат, преследващи Улриха, двамата известни от Секевичевия роман, полски рицари, З и н д р а м от М а ш к о в и М и к о л а й П о в а л а. Налево от него пада ранен под конските копита елблонгския командор Тетингер. Още по налево с го-лям размах е представен двубоя между изневерилия на поляците щетински княз, и полския рицар Я к о б С к а р б е к от Хабданк. — Сжвсем на джното, отдесно, на един хжлм под гората се виждат сжвсем малки отдалечените фигури на краля Владислав Ягелло и неговата свита с героичния Збигиев Олесницки, който спаси живота на краля в атаката на Диполд Кнкериц.

В тази картина Матейко е достигнал вжрха на пластичното изразяване едно средновековно сражение, една хаотична сме-сица на човешки и конски тела и оржжия.

V.

ВЛАДИСЛАВ ВАРНЕНЧИК.

(Рис, 1850 г., — собств. на полското книгоиздателство М. Perles вжв Виена.)

През 1890 г. по предложение на заслужилата полска книжар-ница М. Perles, Матейко е нарисувал цяла една колекция от пор-третите на полските князе и крале от пжрвия полски владетел Мечислав Пяст, (от 963 г.) та до последния полски крал, Станислав Август Понятовски (до 1795 г.). Албума сжджржа повече от 40 ри-сунки с креда, отчасти — от най-старата епоха — сжздадени по-фан-тазията на художника, отчасти според стари печати, резби и сте-



Ян Матейко: Битката при Грюнвалд. (г. 1410.)
Рис. 1878 г. — Собств. на Дружество на Изящните Изкуства в Варшава.)





Ulrich von Jungingen, фрагмент от „Битката при Грюнвалд“. (г. 1410.)





Ян Матейко: Из цикла „Wizerunki Królów polskich”. —
Владислав Варненчик. (1434—1444.)
(Рис. 1890. — Собств. на книж. М. Перлес в Виена.)





Ян Матейко: Варненския бой, (г. 1444)
(Рис. 1879 г. — Собств. на Унгарския Народен Музей в Булапеша.)



нописи. Галерията изпква с много тжна характеристика на душата и темперамента на всеки от владетелите, не само по тяхните лица, но и в целият им вид, поза, движение на ръцете, а също и костюмите и емблемите им, които символизират държавните стремежи, посоката на управлението на всеки един от тях.

Тази характеристика и моделировка е тъй красноречива, че дори и тоя, който не познава полската история, може да извлече много верни черти от самите портрети и да даде обща преценка за духа на рисуваните личности.

За българското общество най-интересен ще бъде портрета на крал Владислав Ягелонски, паднал в сражението с турците при Варна, на 10 ноември 1444 г., в похода си на Балканите за освобождаване на християнските народи от мюсюлманите. От тук, той е известен в полската история под името Варненчик.

VI.

ВАРНЕНСКИЯ БОЙ.

(Рис. в 1879 г. — собств. на Унгарския Народен Музей в Буда-Пеша.)

По своя размах тази е единствената картина, която може да се равнява с Грюнвалдския бой, макар, че като композиция е по-несложна и като платно несравнено по-малка. Тя овековечава момента, когато Владислав Варненчик, изоставен от унгарския вожд Хунияди и неговата маджарска дружина, се хвърля с неколцина полски рицари в самата среда на мюсюлманските войски. Обкръжен от всички страни от яничарите, той геройски се спуска върху тях с намерение да достигне самия султан Мурад, който в този момент възнася молба към Алаха. Насочените от вред към юначния крал стрелни, копия и ятагани, предсказват бързата смърт на младия Владислав. Прекрасно е третирана цялата фигура на героя и неговия кон в урагана на атаката върху вразите.

VII.

„HOLD PRUSKI.“

(Рис. 1882 г. — собств. на полската държава)

Пруския княз полага васалска клетва пред полската корона. Картината е подарена от художника за стария кралски замък в Краков, Вавел. Временно се съхранява в Народния Музей в същия град.

Сжбитието, което изобразява картината е станало на 10 април 1525 г. в столицата Краков, сцената е на главния площад, край фасадата на търговския дом нар. „Суценници“, който и до днес съществува, на възвишение, покрито, според тогавашния царски обичай, с червено сукно.

В средата седи на кресло полския крал, Зигмунт I Стари (1506—1548), в церемониалните си дрехи, и държи на колените си разгърнато евангелие. Пред него е коленичил пруския княз Албрехт в пълно възгоржение и тържествено се заклева в верност. Десната си ръка е положил на евангелието, в знак на клетва, с левата държи голямо пруско знаме. Досам Алберта, от лево, стои съветника му Хайден, а зад княза двамата му братя Георг в небесносния одежда и кн. Казимир в виолетова. Те докосват с ръка пруското знаме, в знак на съучастие в васалската клетва. Зад тях се вижда сивата глава на Каstellанжт Лукаш Гурка, който е водил преговорите с крестоносците.

До краля стои малкия престолонаследник Зигмунт Август с златна верига в ръце. Тази верига краля ще подари на васалжт след полагагане на клетвата. При детето стои възпитателят му, Петър Опалински. От десно на краля, с изваден меч, стои Йероним Ласки, братов син на архиепископа, до него подканцлера епископ Петър Томицкий чете гласно текста на клетвата. По-нататък на десно—кралската свита, между които се вижда болярина Анджей Теичински с голямата кралска хорзгва, и Кшиштоф Шидловйецки, креховски воевода, с кралската ябълка в ръка. До самия край на картината стои, наведен през ръчката на креслото, управителя на краковския кралски замък, Ян Бонар, с дълга сива брада. А долу, рицаря в пълно възгоржение, на кон, е княз Ланцкоронски, запорожкия хетман.

В подножието на краля върху стъпалата на възвишението седи кралския шуа, прочутия Станчик, в червена шутовска носия с пищялка в ръка. Станчик — това е собственият портрет на художника.

Малко на лево, зад групата на пруските князе се вижда на трон кралицата-италиянка Бона, редом с нея кралските щерки, Ядвига и София и младия княз Януш.



Ян Матејко: „Hołd Pruski”, (г. 1525.)

(Рис 1882 г. — Собретв на Полската Джржава.)





Зигмунт Август и Опалински.
(Фрагмент от карт. „Hołd Pruski”. (г. 1525.)



От левата страна на картината кралски придворен, в опънато синьо облекло, държи поднос, пълнен с злато; край него стои Анджей Косциелецки, държавния хазнатар, който след заклеването ще хвърля сред народа златните монети. Малко погоре, зад Косциелецки, е Пйотр Кмита, велик маршал, председател на сейма на Полша, а до него княз Острогски и кн. Тарновски. Малко по-долу от тях е коленичил варминския епископ Маурици Фербер, при него Крайцер, отпослешния пруски канцлер, и стария комтур на кръстоносците с сива брада, държащ меч на своя велик магистър. Долу, от лева страна, се изкачват на стъпалата на възвишението двама богати мещани с пергаментови дипломи в ръка. Единия от тях изобразява Вартоломей Беречио, кралският архитект.

Долу, посред хлапетата, които зяпат обряда, стои някакъв пристигнал от поход шляхтич, с момиченцето си на ръце, и слугата на общината, със сноп пръчки, с които „за спомен“ ще набие градските уличници. Фон за централната група съставлява окачения в джното червен бродат, над който се вижда ясно небе и очертаващата се на него кула на Мариакката черква, а от лево фасадата на „Сукенници“ и балкон, изпълнен със зрители.

Тази картина спада към най-големите платна на Матейко. И цялата критика, полска и чуждестранна, я е признала за едно от най-съвършените му творения. Измежду осемтех грамадни негови композиции, „Пруския холд“ е най-ясно композиран, и по съвършенство на схващане, хармонизиране и рисуване на фигурите е тъй силен, че прави впечатление на нещо ненарушимо, като цизелирано в бронз. Тази картина е върховната точка в съвладяване на живописните средства; тя изразява най-зрялата епоха в творчеството на Матейко.

VIII.

СТАНЧИК.

(Рис. в 1862 г., — собств. на граф И. Милевски — Полша.)

Станчик, прочутия придворен шут на крал Зигмунт Стари и Зигмунт II Август. От старо благородно семейство, отличаващ се с голяма смелост и дълбоко остроумие. Сигурен в доверието и привързаността на краля, той е казал често горчивата истина

на полските царедворци и боляри, по тяхните частин амбиции и държавни работи. Той е бил по-скоро политически хуморист и сатирик от XVI в., отколкото обикновен придворен шут. Между известните шутове той е наистина едно изключително явление. Знаменитите писатели от XVI в. отдават на Станчика големи похвали, а самия крал Зигмунт I, неговия син, както и много полски държавници, често сж се сжветвали по най-важни вжпроси сжс Станчика.

Станчик днес в Полша представя вече известен символ — символ на историософическата самокритика на Полша в епохата на най-широкия размах на полската култура, цивилизация и държавна експанзия. Че той, взрян в бждащето, не се опиянява от блясжците на временно величие, а предвижда, и в своите остроумия предсказва злините, чиито зародиш сжзира в живота и психиката на известни фактори в Полша. Затова Станчик има в полската литература до известна степен подобно значение, като великия проповедник от по-стария век, Пйотр Скарга, като легендарния пророк от XVIII в., Верннхора. Неговия образ се явява често в полската литература и изкуство, а напоследжж гениално е вжзсжздаден в символично-драматическата поема на Ст. Виспянски, „Wesele“ („Свадба“).

IX.

ЗИГМУНТ АВГУСТ И БАРБАРА.

(Рис. в 1876 г., — собств. на Матейковия Музей в Краков)

Рядкост между картините на Матейко по своят любовен сюжет. Но и тук, в тази прекрасна любовна последният Ягеллонец, е привлякла Матейко драматичната сила, заложеиа в тази любов и трагичната участ на двамата любящи се, чиято любовна песен бе прекржсната от смжртта.

Любовта и брака на Зигмунта Август с обикновената болярка Барбара Радзивил — толкова пжти вжзпняи в полската поезия — стана причина на един остжр конфликт между краля, полското магнатство и черковните сановници. До там стигна, че последният от Ягелонните, в момента на най-големия разцвет на полската държава, беше готов да се откаже по-скоро от престола, отколкото от тайно венчаната си жена.



Ян Матейко: Станчик. (XVI ст.)
(Рис. 1862 г. — Собств. на граф И. Милевски — Полша.)





Ян Матейко: Зигмунт Август и Барбара. (г. 1550).
(Рис. 1876 г. — Собств. на Матейковия Музей в Краков.)



„Заклех се на жена си и клетвата си ще запазя свято. А вам не подобава, да ме молите, да нарушавам своята клетва, а по-скоро за това, щото всекиму честно да оджржам думата си. От сжпругата си не ще се откажа за всички тронове в света! Бог да ми е свидетел!“—Това бяха думите, дадени в отговор на делегатата на сената и камарата, с които думи Зигмунт успя да сломи закоравялите, консервативни предубеждения на магнатството, да очисти от клеветнически клюки любимата си Барбара, и да я изведе на полския престол. Ала по-неумолимата от хората смърт наскоро я изтржгна от него.

И тука именно лежи целия трагизъм и цялата поезия на тази таинствена любов, към която Матейко няколкократно се връщал и в ред скици е разработвал изобразяването ѝ.

Х.

ЛЮБЛИНСКАТА УНИЯ.

(Рис. в 1869. — собств. на Народната Галерия в Лвов.)

Тази велика и сжпга за поляците картина изобразява един от върховните моменти в историята на Полша и Литва, — паметния сейм и Люблин в 1569 г., през времето на краля Зигмунт II Август (1548—1572). В този сейм поляци и литовци, побратимени вече навеки като „свободни с свободни“ и „равни с равни“, сключиха сжюз на вечна верност, който се нарича Люблинска Уния. Полската джржава (Корона) и Великото Литовско Княжество, обединени до тогава само чрез персоналната уния на Ягеллонския род, от сега нататък се сливат в единно, неделимо, джржавно тяло, сжставено от две земи, общо отечество на двата народа, с един общ сейм в Варшава и един общ крал, коронуван в Краков. Всички други висши санове, като канцлери, хетмани и др., ставаха двойни, отделни за Полша и Лнтва, а всички права и привилегии на Полша преминаваха и върху Лнтва. От тази дата започват вече конституционните и исторически права на Полша над Литва, персонално свжрзана с Полша още през 1400 г., чрез брака на Ядвига Пястовна д'Анжуа (1384 — 1399) с Владислава Ягелло (1386 — 1434).

Картината на Матейко представя в центжра краля Зигмунт Август с разпятие в ржка, а до него пжрвият архиепископ на

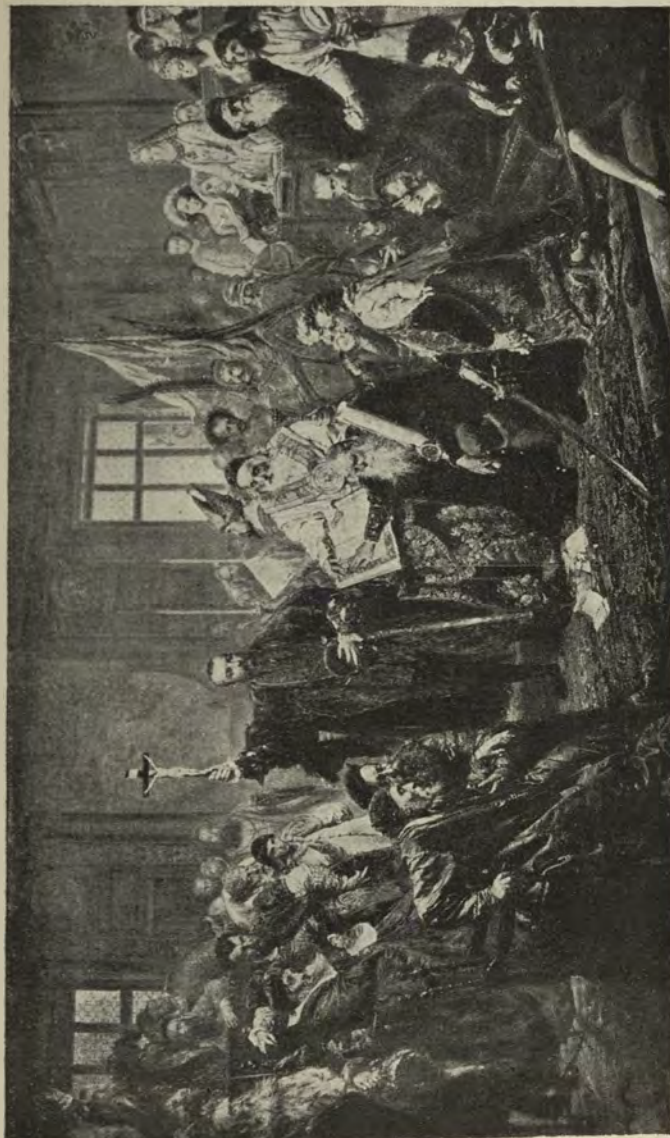
Полша У х а и с к и, държаш евангелието. Пред тях полагат клетва всички главни сановници от двете части на държавата, а именно, преди всичко, кастеланът З б о р о в с к и, сложил десница върху евангелието, а в лева ръка държи акта на самата уния. До него двамата хетмани (вождове на двете армии), полският — М й е л е ц к и и литовският — Р а д з и в и л, кръстосват мечовете си в знак на подчинение на иовия закон. Зад тях, от двете страни на централната група, стоят белоруски, малоруски и литовски князе, като О с т р о г с к и, В о л о в и ч, С а н г у ш к о, В и ш н ъ в е ц к и, давайки съгласието си за обединението с Полша. От лева страна отпред изпъкват интересните фигури на двама епископи: полският и вилненският, Л а с к и и П р о т а ш е в и ч, които като да разсъждават за значението на това съдбоносно дело. Зад тях грохналия старец, кардинал Х о з и у ш, благославя делото на краля, обкръжен с полски сановници и литовски боляри. Съвсемгорекняз А л б е р т П р у с к и, като васал на Полша, вдига ръка в знак на подчиняване. В същия ред с него, от десна страна, в ложата се рисува фигурата на кралицата А н а Я г е л л о н к а, обкръжена с придворни дами. Твърде интересна, макар че хронологически малко произволна от страна на автора, е стоящата до ложата фигура на братията Андрей Ф р и ч М о д ж е в с к и, един от най-дълбоките и най-хуманни в това време общественици и писатели, реформатор на много застаряли в Полша социални възгледи и обичаи. Матейко си е позволил да постави тук до него и полски селянин, комуто Моджевски стиска десницата, като израз на своята дейност в защита на правата на тогава потиснатия още селски народ. До Моджевски седи и представителя на полското Приморие, гданския кастелан Я н К о с т к а

ХІ.

КРАЛ БАТОРИ ПРИ ПСКОВ.

(Рис. в 1871 г. — собств. на граф А. Тишкевич в Червен Двор.)

В тази картина е представен върховния момент в политическата експанзия на Полша, когато тя отчасти чрез щастливо сключени договори, отчасти чрез смелите подвизи на храбрия крал Стефан Батори (1576—1586), извънредно разшири границите си към изток, като застрашаваше тогавашното Московско Цар-

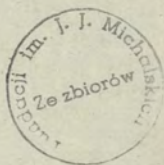


Ян Матейко: Люблинската Уния. (г. 1863.)
(Рис. 1869 г. — Собств. на Народната Галерия в Львов.)





Ян Матейко: Крал Батори при Псков. (г. 1582.)
(Рис. 1871 г. — Собств. на граф А. Тишкевич в Червен Двор.)



ство, което пжшкеше под управлението на дивия тиранни, Иван Грозни. Едно от най-важните сжбития в подвизите на Батория на изток бе обсадата на гр. Псков в Белорусия.

Иван Грозни, за да се отрже от Батория, прибегнал за помощ чак до папата, като обещал, че ще приеме заедно с целия московски народ католишката вяра, ако папата склони полския крал да склучи мир. Апостолската столица повярвала на царя и изпратила до Батория при Псков пратеник, йезуита Посевин, с посредничество за мир. Вжпреки упорството на Псковяните, Батори отстжпва пред желанието на папата, а и пред вид на приближаващата люта зима, която усложнявала по-нататжшното воюване, той склучил мир с Москва през 1582 г.

Картината рисува тжкмо сцената, когато пред полския крал се явява руското посолство, заедно с папския легат-посредник. Действието става в лагера, под стените на гр. Псков.

В кралската палатка, под знамето на Жечпосполнта, седи крал Стефан с обнажен меч на колените, пред него — цялото руско посолство: К и п р и я н, полоцки владика, му поднася дарове от града Полоцк. И в а н Н а ш ч о к и н и Р о м а н В а с и л и е в и ч О л ф е р е в правят поклони пред краля. Зад тях кн. Д и м и т р и й П е т р о в и ч И л е ц к и с сива брада и кн. Ф е о д о р О б о л е н с к и Л и х о в, цял в железни доспехи, като пратеници на московския цар. Срещу краля, до владиката, стои легата на папа Григорий XIII, Й о с и ф П о с с е в н и н и, като се стареа да повлияе за споразумението между двете страни. Зад него, в доспехите на полски хусар с крила, е бждещия хетман Ж у л к е в с к и, с малкия Валтазар Батори, а до тях, на кон, хетмана на приднепровските казаци, действащи с Полша, Я н О р е ш о в с к и.

Зад краля, от десната страна на картината — голяма група полски, литовски и малоруски боляри следят с интерес московските пратеници; на пжрво место изпжкват характеристичните фигури на хетман Радзивил Руди и воеводата княз З б о р о в с к и. Сжвсем на десно, до краля, в сянката на палатката, личи сериозния образ на пжрвия сжветник на краля, най-верния му приятел и служител, канцлера Я н З а м о й с к и.

ХІІ.

ИСТОРИЯ НА ЦИВИЛИЗАЦИЯТА В ПОЛША.

(Рис. в 1883 г. — собств. на граф. Я. Потоцка в Кшешовице.)

Това е твърде интересен цикъл от дванадесет скици, проекти за големи платна, овековечаващи най-важните моменти в вътрешния политически и културен живот на Полша, както и външното влияние на полската цивилизация върху съседните народи и държави. Тук Матейко като че дава синтеза на миналото на Полша, а също и своята историософия. Тук не се изобразяват вече отделни събития и личности, но почти цели епохи, цели съсловия, или стремленията и усилията, които тласкаха напред полското общество през цели поколения. И ако се явяват отделни събития в тези картини, те са свързани с цялата еволюция на дадена идея в държавата или народа и представляват или началото или кулминационната точка в развитието на тази идея. Понеже серията беше рисувана вече към края на Матейковия живот, когато неговия творчески кипещ беше уравновесен и погледа му върху миналото на Полша бе станал кристализиран и зрял, то и в композицията се явява, покрай необикновенния размах, голямо самообладание и зрялост. Затова и познавачите на Матейковото изкуство поставят тези картини много високо, макар че автора не е успял да ги доработи.

Цикълът обгръща следните картини по хронологически ред:

1. Покръстване на Полша. 966 г. — Полша влиза в пътя на културния живот.
2. Полша става кралство. — Първо коронясване на полски владетел, Болеслав I Храбри (1024).
3. Първия сейм (Народно събрание) в Леичица (1182 г.) — Начало на полския конституционен живот.
4. Поражение при Лигница (1241 г.). — Епоха на поделби и вътрешни династически борби, в резултат от което е пълното разоряване на Полша от няколкократно нахлувания на татарите и — избиване на полското рицарство.
5. Приемане евреите в Полша. — Въдворяване началото на свободолюбие и толеранция към чуждите елементи—XIV в. през времето на Казимир Велики.
6. Повторно заемане на Малоруските земи (1340 г.) След отблъскване на татарите и вътрешното възраждане на



Ян Матейко: Из цикъла „История на цивилизацията в Полша“. — Златния век на полската литература в XVI ст.

(Рис. 1888 г. — Собств. на граф. А. Потоцка в Кшешовице.)





Ян Матейко: Миколай Коперник (1473—1543)
(Рис. 1886. — Собст. на Ягеллонския Университет в Краков.)



Полша през време на Казимира Велики, става доброволното обединяване на червеноруските градове с Полша и възобновяването им от Казимира Велики, за когото е останало поговорка, че „намерил Полша дървена, а я е оставил каменна“.

7. Исторически прелом (XIV в.) — Символ на обединението на Полша с Литва и откриване нови перспективи за влияние на полската цивилизация и експанзия на полските държавни сили. Като символично звено, свързващо две епохи, е представена кралица Ядвига, — внучка на Казимира Велики, който завършва епохата и династията на Пястовците и — съпруга на Владислава Ягелло, който започва династията на Ягеллоните и епохата на двойното кралство Полша-Литва.

8. Покръстване на Литва (1387). — Литва минава от варварското си състояние в реда на организирани държави. Полша става носителка на вяра, култура и цивилизация в литовските, белоруски и малоруски земи.

9. Влияние на университета върху страната през XV в. — Алгорическа картина, представяща разцвета на полския хуманизъм и възраждането в Краковския университет, общото дело на последните Пястовци и първите Ягеллони. В центъра — върхът, гордостта на полската наука, този който „спря слънцето, а тури в движение земята“ — Миколай Коперник, обкръжен от полските хуманисти, учени, художници и писатели, на чело с Ян Длугош, като начало на полската историография, и Вит Ствош, бащата на полското художество.

10. Златният век на полската литература през XVI столетие. — Пак алгорична картина, в която Матейко е събрал най-възвишените моменти и най-видните личности в разволя на полската литература и изкуство, с бащата на полската народна книжнина, Миколай Рей от Нагловици, и царя на полските поети от епохата на възраждането, първия poeta laureatus, Ян Кохановски от Чарноляс.

11. Първа елекция (избор) на крал в Полша (1574 г.). Начало на третата епоха в историческото развитие на полската държава. Епоха на избрани крале и шляхетско всевластие, което носи вече в себе си зародиша на бъдеще разложение. Централно място държи френския кандидат за полския престол, Хенрих де

Валоа, който с ласкателни комплименти, лжжливи обещания и звонки подаръци печели гласовете на шляхетската тжлпа.

12. Конституция от 3 май 1791 г. и поделбите на Полша. — Последно усилие на изнемощяла Полша за спасяване на джржавата чрез установяване нова конституция, справедлива за всички сжсловия, гарантираща силно управление, можща войска и пжлна хазиа. Последно велико дело на умирающа Полша, което за сжжаление остана само красив жест. Чуждата власт бе вече тжй надвиснала над Полша, че последнята не можа да приложи своите реформи и биде разпокжсаиа. Както в картината на Матейко ликжт на Екатерина Велика, тжй в историята — руският империализжм на велика Русия завжрши последната епоха на свободната полска джржава.

ХIII.

ПРОПОВЕДТА НА СКАРГА.

(Рис. в 1864 г., — собств. на граф. Авг. Потоцка вжв Варшава.)

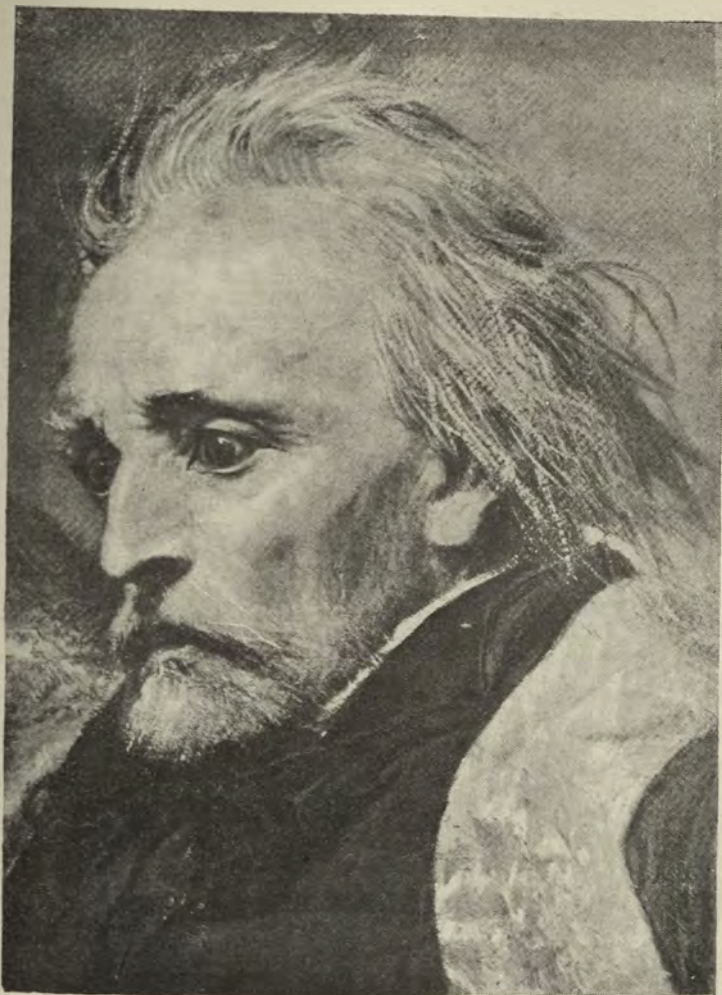
Полша застана на върха на своето джржавно и културно развитие. Нейните граници стигаха от море до море. Нейното цивилизационно влияние се разпростря далече на изток, чак до московските стени. Нейната култура, книжнина, изкуство, прославиха народа навсякжде в Европа, в страната зацарува благосжстояние, богатство и изтжчени нрави, но заедно с това се яви и началото на пресита, начало на социално и политическо нехайство на господстващите класи. Имаше още голям патриотизжм, високо морално равнище у просветените слоеве, както и сред народната маса, обаче, между широките шляхетски и магнатски кржгове, които станаха главния джржавен фактор, често по-силен от самия крал, се бе вкоренило погрешното схващане за несжкрушимата сила на полската джржава и безупречната стойиост на полската джржавна уредба и полската свобода, която напоследжк почна да се изражда в свободия и самоволие.

Големите умове на времето виждаха вече ясно зародишите на вжтрешното зло. Предчувствуваха тяхните последствия, тжй гибелни за Полша като джржава. И затова о време предсказваха бждащето, призоваваха народа да се опомии, клеймияха престжпните и своеволните. Кжм тези умове спада, сред тях се издига



Ян Матейко: Проповедта на Скарга (1599).
(Рис. 1864 г. — собств. на граф. Авг. Потопка във Варшава.)





Ян Матейко: Пйотр Скарга Павенски (1563-1612)
(Фрагмент от картината „Проповедта на Скарга“)



може би най-високо, свещеника Пйотр Скарга, който, като придворен и сеймов проповедник, се силеше с библейски-мощното си слово да въздействува върху държавния разум и за моралното опомияне на народа. Като такъв, той изигра ролята и придоби славата на истински национален пророк.

Матейковата картина, като че е снела от миналото момента на една такава проповед на свещеника Скарга. С възвишен патос с издигнати ръце, той иска да покаже пред очите на събрания сейм и сенат целия позор на класовия егоизъм и всичката грозота на неговите последици за родината. Срещу Скарга седи на кресло в шведски костюм краля Зигмунт III Ваза. На лево до него, стои дворцовия маршал Миколай Волски, а по-нататък коленичил, вдълбочен в молитви, главата на полската черква, примасът Якоб Ухански. Над тях горе, срещу Скарга, седи най-мъдрият държавник от това време, същинският управител на Полша, канцлера Ян Замоиски. В ложите, силно развлъчвани от речите на проповедника, седят старата вдовствующа кралица Ана Ягеллоика и болярката Халшка Острогска. Останалата десна страна на картината изпълват второстепенни, но твърде характеристично моделирани лица и фигури на полските сенатори. На пръв план седи с наведена глава кардинала Хозиуш.

В центъра на картината Матейко е поставил нарочно фигурите на тримата най-горделиви и най-необуздани големци: Радзивил, Зебжидовски и Стадницки. Смиржените им лица, наведените надолу очи, като да издават, че те се чувстват виновни, защото тяхните своеволнишки деяния, тяхната надменна гордост спрямо краля, и потисничество на народа туриха начало на вътрешната язва на Полша. Пророческите слова на Скарга като че бичуват тяхните съвести и ги заплашват с нещастията на отечеството, причинени от вътрешните борби и смутове. А от възпламенения със свещен гнев образ на пророка, който с своето ясновидство прозря страшното бъдеще на народа, като че ечат мощните слова и удрят в закоравелите гърди на грешниците:

„ . . . И това неслъжение ще ви донесе робство, в което ще потънат вашите свободи и на присмех ще станат и срам. . . И ще бъдете като осиротяла вдова, вие, които сте управлявали други народи. . . И ще наложат железен яръм на вашите шиш! . . .“

ЗАВЕТА НА ЯН КАЗИМИР.

(Рис. в 1892 г. — собств. на Градския Музей в Лвов.)

Пророческите думи на Скарга се сбжднаха. Държавната непредвидливост на шляхетската маса не спря приближаващото нещастие. Вжтрешните борби и бунтове на полските магнати, които тжрсеха у чуждите защита на своите егоистични планове, още по-ускориха катастрофата. В Полша нахлуха почти всичките ъ сжседи. Разпокжсана и завоювана, опожарена и обезлюдена, изглеждаше, че ще стане плячка на завоевателите. Но непохабената част от полското воинство и полския селски народ успя да я спаси в последния момент,—както прекрасно е описал това Сенкевич в своя роман „Потоп“,—под стените на Ченстохова и в сред скалите на Татрите. Ала измжченият от джлгогодишно царуване в постоянни бури и терзания, крал Ян Казимйеж, щом като щастливо очисти страната от неприятеля, слага тежката корона, а царството и народа предава под опеката на самата Майка Божия, прогласена за кралица и закрилница на Полша, като чудесна нейна избавителка в сждбоносната борба при Ченстохова.

Автора рисува момента на абдикацията на Яна Казимира в Лвовската катедрала, дето владетеля, сложил на олтаря корона и скиптжр, прави своя завет пред епископа Ян Тарновски. Зад него е кралицата, а по-долу, с изваден меч, коленичи прекрасната фигура на хетмана Стефан Чарнийецки, главния герой в борбите сжс шведите, главния спасител на Полша от ужасния потоп. Зад него стои бждещия крал, хетман Ян Собйески.

Тази картина се допжлва от следнята, нарисувана сжщата година, под заглавие Абдикацията на Яна Казимйежа която фиксира сеймовата сцена на слагане короната и бурните епизоди, свжрзани с това, когато една част от полската шляхта прави усилия да заджржи краля на престола, искайки да види като свой владетел „пяст“ — поляк; а другата част, мамена и поткупвана от безброй чужди кандидати и техни агенти, се бори безразборно за чужди интереси, да прокара на престола французин, немец, швед, или друг чуждннец.



Ян Матейко: Завета на Ян Казимйеж. (1665 г.)
(Рис. 1892 г. — Собств. на Градския Музей в Лвов.)





Ян Матейко: Собыески при Виена. (1683 г.)
(Рис. 1883. — Собств. на Ватиканския Музей в Рим.)



ХV.

СОБИЕСКИ ПРИ ВИЕНА

(Рис. 1883 г., собств. на Ватиканския Музей в Рим.)

Последния триумф на полското оржие, който доказва, че Полша, въпреки всички страдания и катастрофи, които прекара през XVIII в., имаше още достатъчно сила в народа си, за да се защити от външните врагове. Обаче, тя нямаше вече достатъчно силен крал, управление и администрация, за да потуши разюзданото своеволие на полските магнати и да използва здравите сокове, бликащи от новопризованите към държавен живот условия: градското и селското. Можеха още да успяват такива отделни военни предприятия като напр. виенския поход, особено когато на престола седеше народния полски крал Собийески. Но когато на престола се лиши от здрава ръка и чиста народна мисъл, а във сейма започнаха да бушуват чужди агенти, държавният организъм се напълно разстрои и наближи упадък.

Картината представя момента след разгрома на турците при Виена. Собийески, яхнал на кон, е обкръжен от полското воинство, и множество турски байраци, превзети от разгромените мюсюлмани. До него стои малкият му син Якоб, а по-нататък поздравляващ краля, лотарингският княз Карл с своята свита. Зад краля папският пратеник, а също и пратеника на австрийският император Леополд. До самият Собийески — свещ. Ян Денхоф, комуто краля предава писма за Папата, като го праща в Рим в качество полски посланик. Левата страна на картината е изпълнена с буйните фигури на полските рицари, между които изпъква особено съвжършено композираната фигура на безименен знаменосец, салютиращ краля. В джоното се виждат шатрите на турския султан.

Същия исторически момент Матейко обработи в друга голяма картина: Освобождаване на Виена (1879). Разлика обаче в композицията на двете платна е голяма. Докато първата изобразява момента след разгромяването на турците от полската войска, втората рисува момента на самото сражение, с самият крал Собийески в сред въртежа на битката. Тази картина притежава повече живот и движение, но по-малко съвжършенство в рисунка.

XVI.

РЕЙТАН

(Рисув. в 1886 г. — Собств. на Австрийския Импер. Музей в Виена)

В 1772 година три силии войски: германска, руска и австрийска, прекрачиха границите на Полша, без да сѣ обявили война и, по такѣв начин, извѣршиха нечуваното в историята насилие вѣрху беззащитната Жечпосполита. Русия зае източните предели на Полша, Германия — северозападните, Австрия — южните, после наречени Галиция.

Народа в безсилен ужас гледаше тези беззакония. Крал Станислав Август Понятовски се обрѣщаше кѣм всички европейски правителства с вик за помощ—ио напразно!... Само шепа не изгубващи присѣтствие на духа патриоти, сплотени в тѣй наречената Барска Конфедерация, се защищаваха в последните крепости на свободата, като Ченстохова, Тинец и Ланцкорона. Остана само централната част на Полша с столицата Варшава, уж свободна, но затворена с железния обрѣч на чуждите войски, претрупана и вѣтре с гарнизони на завоевателите, контролирана, измѣчвана непрестанно от комисарите на сѣседните дѣржави.

Но завоевателските правителства не се задоволиха само с заграбването на полските земи. Те искаха още и да придадат на това беззаконие законен изглед. Нека полската република да признае извѣршения грабеж. Сеймѣт ѣ нека го потвѣрди, а краля да подпише. Станислава Август се противеше, като разчиташе, че предложението не ще се прокара в сейма. Но Русия, отчасти с заплашване, отчасти с подкупи на народните представители, успя да спечели болшинство, като обеща защита на тяхните частии имоти и трайна протекция на полската дѣржава. За маршал (председател) на сейма се намери един безсрамен изменник, Адам Понински, развратен, прахосник и комарджия, който отдавна вече живееше охолно с царски рубли. На помощ му се явиха подобните нему наемници на Екатерина Велика: Браницки, Масалски, Потоцки и др. Само шепа литовски поляци, като Хуго Коллонтай, Тадеуш Рейтан, Самуел Корсак и други, решиха да не допуснат срамното ратифициране на поделбите



Ян Матейко: Рейтан. (1773 г.)

(Рис. 1886 г. — Собств. на Австр. Императ. Музей в Вienne).



Още в предвечерието на откриване сейма в Гродно, Понински е искал да подкупи най-опасния народен представител от Новогрудек, Рейтан, но той с отвращение отхвърлил това предложение, готов сам да се лиши в полза на Поински от всичките си имоти, само да не допусне предателството.

На втория ден (т. е. на 21 април 1773 г.) наистина Рейтан с стихийна сила излиза против привържениците на Русия и поделбите, като заклевал в името на Бога и Отечеството, да не опетняват честа на Полша, и най-сетне се хвърлил на прага на залата, за да задържи народните представители, които по заповед на Понински трябало да излезат в знак на съгласие.

Не помогна протеста на Рейтана: Поински с помощта на служителите на императрицата, прокара всичко, което искаха завоевателите.

В композицията на Матейко е изобразен тъкмо този момент, когато Рейтан на прага на сеймовата зала протестира срещу беззаконието. Срещу него, с протегната ръка, повелително сочи вратата героя на тази позорна сцена, маршал Ядам Понински. Налево до него с жест на изумление — другарят му, хетман Ксавери Браницки, а отдесно засрамен Шченски Потоцки. Зад тях — група народни представители от патриотическата опозиция, които с трескава жестикуляция искат да пробудят съвестта у стоящия насреща им крал Станислав Август, загрижен, безсилен, безволен. В левият ъгъл на картината, отпред изпъква пластически нарисувания образ на стария киевски войвода Ф. Салези Потоцки, който, ужасен от сцената, е тръгнал да излезе, за да не гледа този позор. До него с израз на надменно самообладание на лицето седят примасът Михал Понятовски, чичо на краля и кн. Михал Чарториски, великият канцлер. Горе в ложата, срещу големия портрет на царица Екатерина II, седи, излегниат между придворните дами, руският амбасадор кн. Репнин, главният виновник на това „дипломатическо дело“. През отворените врати се мярка тълпа руски войници, чакащи заповед, да влезат в народното събрание и арестуват непокорните.

XVII.

КОНСТИТУЦИЯТА ОТ 3 МАЙ 1791.

(Рис. 1891 г. — собств. на Полската Държава, депоз. в Университета в Лвов)

Окастрената чрез първата поделба Полша не се подчини веднага на завоевателите. Народната съвест се пробуди. Полша, макар и намалена и покрита с позор, живееше и търсеше средства за спасение. А единственото спасение беше в основното преустройство и реформирането на всички държавни учреждения, в изкореняване застарялите недъзи и привички, в повдигане на народната просвета, в уреждане на държавната хазна и увеличаване на въоръжената сила. Това разбра здравата част от народа и с удвоени сили се спуснаха на работа.

В 1788 г. се събра общо народно събрание, т. нар. „велик“ или „четиригодишен сейм“, защото той цели четири години без прекъсване работи над държавата.

Въпреки многобройните спънки, които причиняваха старите непоправими грешници с Кс. Браницки и Шч. Потоцки на чело, въпреки всички намеси от страна на съседните държави, сеймът прие увеличаването на войската до 100,000 души, и отхвърляне на руското опекунство. След четиригодишен труд, през 1791 г. краля, сената и народните представители приеха окончателно новата книга на законите, известната „Конституция от 3 май“ наречена тъй по деня, в който я прогласиха и тържествено се закляха в нея.

От паметната Люблинска уния насам не е имало в полската история по-разумно и по-благородно дело. Конституцията затвърди пълната толерантност към вяра, народност и социално положение; елекцията се отменява, а се въвежда наследствения престол с засилен кралска власт; гражданското, а отчасти и селско съсловие, се допускат да участвуват в сейма и общодържавните работи. Отменява се и извора на всички нещастия, *liberum veto*, както и правото за конфедериране против краля и сейма, а се въвежда закона за вземане на решения чрез болшинство.

Явяването на конституцията от трети май беше велик общенароден празник, в който за първ път се сплотиха всички съ-



Ян Матейко: Конституция от 3 май 1791. г.
(Рис. 1891 г. — Собста. на Полската Даржава, дело. в Лвовския университет.)



словия на народа. Тя доказва, че моралната сила и държавно-националният дух у народа не е загинал, а напротив, в момента на най-критическо външно положение той намери творческа мощ, за да създаде база за едно модерно конституционно съществуване на държавата, с каквото тогава можеше да се похвали в Европа едничка Англия, с няколко години само изпреварила Полша. Но Русия не допусна да се приложи конституцията, и с ново нахлуване и ново споразумение с сжседите извърши втората поделба на Полша (1793).

Въпреки това Конституцията преживя робството, през повече от един век остана като най-скъп завет на народа, и деня ѝ до ден днешен е празнуван като най-голям общенароден празник. И нейните завети не бяха напразни: главните идеи на третомайската конституция послужиха за основа и начало на днешната конституция на възкръснала Полша.

Матейковата картина изобразява тържественото и радостно шествие на сената и сейма от Народното Събрание до катедралата на св. Ян в Варшава. Краля Станислав Август Понятовски, акламиран от народа, възторжено влиза с своята кралска одежда в катедралата. След него вървят главните виновници и създатели на конституцията: пеша, свещ. Хуго Коллонтай, а носени на ръце от народните представители: маршала на сейма Станислав Малаховски и министра на външните работи Игнаци Потоцки. Шляхетските депутати водят за ръка представителите на гражданското и селско население. Войската в парадна униформа държи оржжието „на почест“. Гражданските корпорации изнасят знамена и хоругви. Обща радост, поддем на духа, триумф.

Тази картина на Матейко е можеби най-популярна и най-разпространена в Полша поради своя патриотически сюжет. Обаче, от чисто художествена гледна точка, тя, едно от последните произведения на Матейко, не е лишена и от значителни грешки. Както я оценява Ст. Виткевич — „тя е рисувана с голяма свобода, с по-добра пластинка на епизодите, отколкото в някои други картини на Матейко, но тя греша с тези епизоди, твърде многобройни, за да могат всички изведнаж да се обзърнат и да не предизвикат впечатление на известен хаос, на недостатъчно мотивирано струване“.

XVIII.

КОСЦЮШКО ПРИ РАЦЛАВИЦЕ.

(Рис. в 1883 г. — собств. на Народния Музей в Краков.)

Направиха втора поделба на Полша. С помощта на вероломния пруски крал Фридрих, както и партията на привържениците на Русия, на чело с Кс. Браницки, Шч. Потоцки и Сев. Жевуски, организирана в тѣй наречената Тарговицка конфедерация, снабдена щедро с руски рубли.

Но полския народ вече не беше същия, като преди двадесет години. Потресното впечатление от първата поделба, назидателния пример на четиригодишния сейм, плодотворните семена на третомайската конституция, повдигането на народната просвета, всичко това преобрази душата на народа, изтръгна болшинството от инертност, очисти го от калта на продажниците и изменниците. На народа бе дотегнало да си играят със съдбата му, той не искаше да се остави безнаказано, да го разпокъсват. Страната кипеше от възмущение, родолюбците жадуваха за жоржжена защита на отечеството.

Вожд се намери, — сякаш изпратен от провидението: чист, благороден, храбър, прославен вече зад океана, в борбите за свобода на американците. Той беше прочутия в цял свят герой на борещата се за свобода Полша — Тадеуш Косцюшко, главатар и организатор на възстанието 1794 г., което получи названието си от неговото име и, въпреки трагичния си край, стана, заедно с Конституцията от 3 май, основа за националното и социално възраждане на Полша. С плодовете на тези две велики дела на полския национален дух, народа се е хранил през повече от един век и половина робство, без да изгуби държавно съзнание и народна традиция. С тези две дела той свързва новото си съществуване и върху тях започна да строи днес новата сграда на своята държава.

Паметни със думите на Тадеуша Косцюшко, че „първата крачка към отхвърляне на робството е да посмееш да бждеш свободен; първата крачка към победата, — да знаеш своите сили“. Тези думи той превърна в дело, чрез това, че съжмя да сплоти всички сили на народа, всички негови съсло-



Ян Матейко: Косцюшко при Рацлавице. (4 апрел 1794 г)
(Рис. 1888 г. — Собств. на Народния Музей в Краков.)





Косиниери — фрагмент от „Косцюшко при Рацлавице“.



вия и призова за общ труд широките народни маси и градското (мещанско) сжсловие. Затова, благодарение на него, за пръв път в историята на Полша, в прочутата битка при Рацлавице на 4 април 1794 г. полското селянство доброволно, с пълно съзнание и ентузиазъм, а не като наемна войска, взе участие и надви неприятелската армия. Стана нещо нечувано: тези полски селяни, въоръжени с коси, и от това наречени „косиниери“, се хвърлиха срещу неприятелската артилерия, разбиха я, превзеха орждията и решиха сждбата на сражението.

Матейко в своята грамадна композиция представлява момента след Рацлавицкото сражение, когато вжодушевените тжлпи селяни докарват спечелените орждия пред своя вожд, и с радостни вжзгласи поздравляват победата. В израза на лицата и цялото джржане на войниците-косиниери се вижда горещата любов и привжрзаност към този, когото те наричаха свой баща и защитник, — този, който с своя „Поланецки Манифест“ пръв освободи народа от крепостното робство и го издигна до равнището на гражданина. Косцюшко вжзседнал на кои поздравлява народа. Косиниерите с знамена и хоругви и коси се прекланят пред вождя. А главните герои на сражението краковските селяни, Бартош Гловацки и Стах Свистацки, които първи се хвърлиха в атака срещу артилерията и повлякоха след себе си масата, предават завладяните орждия. Левата страна на картината е изпълнена с характеристични фигури на полското шляхетско воинство и генералите от щаба на Косцюшко, които с удивление гледат юначните, най-млади синове на Полша. Особено внимание обржща хубаната група, сжбрана под джрвото, сжс генералите Дембовски и Зайончек, и другата, на предния план: молящият се свещеник над умирающ ранен шляхтич, който обржща сетиня си поглед към победоносното полско знаме.

Рацлавицката победа имаше по-голямо морално, отколкото стратегическо значение за полския народ. Тя показа, какви сили дремеха в тази полуневежа още селска маса, която прояви толкова геройски дух, толкова любов и привжрзаност към родната си земя, толкова самопожертвуване, и то в момента, когато привилигированите сжсловия в своето болшинство проявиха голям морален упадък.

XIX.

POLONIA.

(Рис. 1879 г. — Собств. на Музея Чарториски в Краков.)

Напразно отиде и геройския подвиг на Косцюшко. Временната победа на неговата армия не успя да спаси Полша от робство. И когато той, ранен, падна в ръцете на русите в следното голямо сражение при Мацейовице, Полша бе лишена от единствения, гениален и общопризнат вожд, който още можеше да я спаси. След потушване на Косцюшковото възстание дойде третата поделба на Полша с участието на трите съседни държави: Русия, Германия, Австрия, и — Полша престана да съществува.

Излжгаха и толкова надежди, възлагани върху Наполеона а после Александра I. Геройските подвизи на полските легиони в Италия и Франция повдигнаха отново вярата в бъдещето, отличиха целия народ в борбата за свобода, но и те не успяха да извоюват тази свобода за по-дълго време. Трагичната съдба на Наполеона повлече след себе си и трагедията на Полша. Надеждите, възлагани върху новия „полски крал“ — цар Александър I, пропадаха и Полша отново престана да съществува като държава.

Но народа не престана да търси възможност за освобождение. Всяко по-удобно международно, политическо положение той искаше да използва, за да повдигне отново борба за освобождение, за възстановяването на полската държава. Така през ноември 1830 г. той грабна оръжие във Варшава и Вилно като се опълчи срещу бясното насилие на управителя на Полша великия кн. Константин. Въпреки големите победи и дълготрайното удържане на „ноемврийското възстание“ и то бе сломено от външното насилие. — Дойдоха революционните години 1846 и 1848 с бунтове в Галиция и Познанско, пак кърваво потъпкани. — Дойде най-сетне 1863 г. т. нар. „януарско възстание“, най-кърваво, най-безнадежно, последвано от най-ужасен терор.

Матейко преживя това възстание. Със собствените си очи той видя първите му пориви, за нещастие, недостатъчно подготвени, неговите краткотрайни триумфи и дълги, безконечни страдания. Покрусен от реакцията, настанала след сломяване на възстанието, попаднал в среда, която с най-голям песимизъм гле-



Ян Матейко: Роліа (1863 г.)
(рис. 1879 г. Собств. на Музея Чарториски в Краков.)



даше всички революционни начинания и която считаше края на януарското въстание за последен удар на Полша, от който тя вече никога не ще се съвземе, — Матейко, за пръв път в своята художническа дейност, дава една историческа картина от която, вместо вяра и насърчение, вее трагичния реализъм на безизходното положение и отчаяна безнадеждност. Това е неговата „Polonia“ след 1836 г.

Картината е напълно символична. Политическото събитие се означава по един съвсем прост, почти брутален начин: герба на самодържавна Русия, погълнала Полша (белия орел), и ukazът за наказание виновниците от януарското въстание. Полша и Литва са изобразени като две жени, съборени на колене за да бъдат оковани в вериги. Насилието на главния победител и виновник за унищожаването на Полша, е представено от една страна чрез бруталните лица на трима офицери, надзираващи изпълнението на оковането, между които особено изпъква зверската физиономия на прословутия губернатор на Литва „въшател“ Муравйов. От друга страна това насилие личи от държането на войниците, които най-брутално блъскат с пушки и приклади довлечените жени. Съдбата на нещастните патриоти художника е изразил в десната група: изпаднали заточеници, между които и полски свещеник, идейния водач на въстаниците, ранен бунтовник и майка с дете, вероятно вдовица на някой от неблагонадежните. Те чакат своя ред, да ги свърлят в „кибитките“ и отведат в Сибир. В дясното, от лева страна на картината, най-тъжната точка от полската катастрофа, като позорен спомен от миналото, в сянка група безчестни пияници, които срещу заплатата са станали мерзко оржие на завоевателите на Полша.

Заслужава да се отбележи, как Матейко в тази картина — алегория, дето оставя на страна чисто реалистическите исторически лица и събития (освен губ. Муравйов), преминава и до известна степен към друга метода и техника, изразяваща по един класично-романтичен начин възвишената идея, която символизира общонародната участ и чувства. И за това Polonia представя донякъде преход от Матейковия реализъм до романтизъм на Гротгера, стилизиран с класическа линия и петно.

ВЕРНИХОРА.

(Рис. в 1883 г., — собств. на Народния Музей в Краков.)

Преживя Полша катастрофата от 63 година, преживя кървавите нейни последствия, вековните изтезания и преследвания на чуждите режими. Излгвана още не веднаж от блясците на свободолюбивите идеи, които будеха надежда за подобряване положението на народа (1905), тя преживя напоследък и безпримерния ураган на великата война и всичките мъки, произхождащи от последната руска революция. И все пак дойде великият исторически момент, който доказа, че престъпленията на народи и държави не остават ненаказани и рано или късно сждбата си отмъстява върху тях, като възсздава справедливост. Сбжднаха се трагичните предсказания на Петър Скарга, но сбжднаха се и пророческите думи на великата романтична троица Мицкевич, Словацки, Красински. Сбжднаха, се по един наистина непонятен и не предчувствуван, даже и от най-големите оптимисти, начини, и пророчествата на простонародния пророк Вернихора, — и Полша, като държава, възкръсна.

Вернихора е една полуисторическа, полулегендарна личност, която изигра твърде интересна роля както в литературата, тъй и в пластическите изкуства на Полша, особено през епохата на романтизма.

Той е бил един прост казак украинец, родом от Запорожие. Поради своето благочестие в живота и необикновения си ум, той си спечелил такава известност между народа, че от далечни краища се стичали при него хора за съвет, които Вернихора обикновенно давал в един сънен транс. През 1766 г. той минал отвъд Днепър, в границите на старото полско кралство и се заселил до гр. Канюв. Там предсказал важни исторически събития, които докараха поделбите на Полша. Заплашен от хайдмаците, които неможели да търпят неговата почит и предаване към Полша, той избягал от селището си и се скрил на един от островите на р. Рос, дето живеел в пълна самота и бил почти като светец.



Ян Матейко: Лирник Вернихора. (Край на XVII в.)
(Рис. 1883. — Собств. на Народния Музей в Краков.)



Интересно е, че Вернихора е предсказал не само падането на Полша, но и нейното възкръсване след стотина години. Мъгливи по своята външна форма, ала по същността си все пак истиински, тези предсказания говорят за някакви „три дена“ на съд над Полша — нейните поделби; после за кървави борби и дълго робство, докато не се скарат трима най-мощни съседни, и не се сгромоляват три трона. И тепърва тогава, „когато турчина напои конете си в р. Хорин, ще се раздрусат из основа тронове, и — ще възкръсне Полша“. Забележително е, че дори и този последния пасаж на предсказанието, може да се каже, се изпълни: ако не в самата река Хорин, то много близо до нея — в р. Стир, Стоход, Днестър и др., турските войници сигурно съпоили конете си, през време на последната голяма офанзива на изток през 1917—18 години, преди разгромването на централните сили, когато германците бяха довели турски войски чак до източна Галиция, Волиния и Подолие. Справедливата присъда на историята изгони германците от пределите на Полша, и заедно с тях си отидоха и толкова чудноватите в тази страна турски отряди, които сякаш се бяха явили там, само за да изпълнят пророчеството на Вернихора.

И пророчеството се изпълни, а символичното кърваво слънце, което озарява главата на Вернихора — в картината на Матейко — когато той при звуците на своята лира разказва бъдещето нещастие на народа, — възлезе наново из дълбините на историческата тайна и озари възкръснатата Полша с лъча на свободата.

ПРИСЖДА НАД МАТЕЙКО.

(Рис. 1867. — собств. на гр. Ст. Лубиенски. — Полша.)

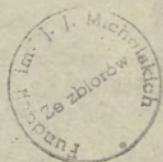
В своята картина „Рейтан“ Матейко нарисува в не твърде лестно положение прадедите на няколко аристократически родове. Тяхните внуци, поставени под магнатския позорен стълб на историята, се почувствуваха уязвени от това и започнаха една доста жива акция, насочена против Матейко. Обвиниха го пред общественото мнение, че неблагоразумно бил открил тжжната страница от историята на народа, с което бил направил непатриотична постъпка. Матейко другояче разбираще това в своя фанатичен патриотизъм и болезнено го засега упрека, който му направиха. В отговор той нарисува картина, в която представи самия себе в смъртна риза, поставен под позорния стълб, а обвинителите пжк, — писатели, професори и критици, — облечени с разкошни ренесансови одежди, сж представени като някакви сждебни сановници от XVI в, от които един чете присждата: „Ян Матейко заслужава смърт“.

Такава е легендата, свжрзана с тая картина на Матейко. Но макар свжрзана с чисто личен повод, „Присждата над Матейко“ има трайна художествена цена, по-трайна от неговата анекдотична стойност. Защото предава пжлно, и джлбоко прочувствувано едно видение из старо време, един момент колоритен и характерен. — Тжй именно ще да се е извжршвала в далечните векове церемонията на погубването; тжй ще да сж заставали под позорния стълб фанатиците на идея и чувство.

Матейко тжй е транспонираал всички свои мисли и чувства в мощни видения на отдавнашното минало. С цялото си сжщество, той се пренася в атмосферата на древните времена, дето е царувал суровия, жесток обичай, кжрвави престжплнения, бурни вжоржжени разпри и мрачния средновековен предразсжджк. Художника се поставя в своята фантазия сред мрачните романски сводове, или под стреловндните арки на готически храм и вижда там образите, увеличени от легендата на вековете, хора гиганти по воля и страсти, сжздадени по мярката на сжщински герои от историческа трагедия. Не е изключено, че пред очите на Матейко тук е стоял лнка на великия чешки мжченик Ян Хус, народния светец на Матейковните предци.



Ян Матейко: Кастеланка.
(Рис. 1876. — Притежателя неизвестен.)



КАЗИМЙЕЖ АЛХИМОВИЧ

(1840 — 1907)

лучливо произведение, с дълбоко вникване в староезическия литовски свят и неговите патриархални обичаи. Пълнен с поезията на литовските гори и широк епически размах, живописец на полското минало в Литва и на староезическите литовски времена.

Роден е в Литва, учил се във Вилно. През време на януарското въстание (1863 г.), за участие в него, бе заточен от Вилно в с. Верхотурия при Урал. Чак през 1872 г. му позволяват да се върне в родината си.

От тази година до 1874 живее във Варшава, дето следва в рисуващото училище, а специално живописца при В. Герсон. 1875 г. прекарва в Мюнхен, а 1876—1878 в Париж. Още във варшавската школа Алхимович обръща върху си внимание с интересни пейзажни композиции и исторически сюжети. Още тогава бива награден от петербургската академия с редица медали. От 1874 г. започва да излага своите творения.

Към най-добрите му картини спадат: Погребение на политически престъжник в Урал, — тъжен спомен от изгнаничеството на художника; Маргеровата смърт, — самостоятелно обработен мотив, взет от поемата на известния полско-литовски поет Влад. Сирокомля-Кондратович; Кацпер Карлински защитава гр. Олщин от шведите, — изложена в парижкия салон и наградена от варшавския; Глински в затвора, — един твърде популярен и многократно обработван сюжет, както в полската, тъй и в руската литература и живопис. Особено спо-

чай, представя картината Погребение на литовския княз Гедимин. Като единично явление трябва да се спомене и една картина с класически мотив, създадена под влияние на Смирадзки: Триумф на Венера. Трите последни бяха наградени от петроградското Д-во за Изящните Изкуства.

Картините на Алхимович се отличават със спокойна, но не особено смела композиция; рисункът лек и сигурен, колоритът хармоничен, ако и понякога доста монотонен. Той рисува и жанрови композиции и пейзажи, които се отличават с хубаво сляжичево осветление.

Алхимович се занимава също с резбарство, а не по-малко слава е спечелил и като рисувач върху порцелан. Тази специалност е изучавал в Париж, дето близо една година беше художествен ръководител на прочутата порцеланова фабрика в Фонтенебло.

РЕАБИЛИТАЦИЯ НА ЯЦЕК СОПЛИЦА.

Това е една типична картина от литовските композиции на Алхимович. Тихо, вечерно настроение на полско селище, сред стари литовски гори. До характеристикната, по своята традиция, она архитектура, дървена, селска черква се разиграва сцена от наполеоновото време, която същевременно е илюстрация към последната глава на великия народен епос от Мицкевича „Pan Tadeusz“.

Сцената представя момента, когато господаря на селото, Подкомози над гроба на падналия герой, отец Яцек Соплица, подозиран в предателство, прогласява неговата невинност и пред събрания народ, шляхта и войници украсява кръста на покойния с кръст за храброст. Образа на Яцек Соплица, прекрасно обрисован в поемата на Мицкевича, представя в същност главния герой на творението, който със своето почти доживиено страдание, като революционер и емисар, под лъже-името „отец Робак“, дава пример за патриотизма на литовските поляци.

Композицията на Алхимович, освен дето предава много верно идиличността и лиризма на тихата, сочна литовска природа, възпроизвежда не само с историческа правда, но и с добро вникване в духа на поемата и живота на литовските поляци, жанрова сцена с събраните в нея характеристични лица.



Казимйеж Алхимович: Реабилитация на Яцек Соплиця.
(Рис. 1901 г. — притежателя неизвестен.)



ЮЗЕФ БРАНДТ

(1841—1915)

Излязъл из школата на Коссак, с когото дели сжщата любов кжм широките украински пейзажи и буйния живот на кониика. Притежава сжщите качества, които прославиха неговия парижки майстор: движение, живот, буен размах на фантазията и живописното третиране на сюжета.

Роден в люблинска губерния. Започнал е да следва инженерство в Париж, после, увлечен от примера на Юлиуш Коссак, се прехвжря в живописиста. След кратко пребиваване в Париж, вржща се в Полша, дето спечелва признаване с пжрвата си изложена картина: Похода на Лисовчиките, кжм койго мотив той отпосле многократно и с любов се вржща. Между 1862 и 66-та година Брандт проджлжава учението си при известния немски баталист Франц Адам, след което отваря собствено ателие в Мюнхен, дето остава през целия си живот, като прекарва само летните месеци в Полша. Неговото ателие в Мюнхен става едно огнище на полското изкуство в баварската столица. Цели поколения млади артисти намират у Брандта сжвет и насжрчение, а неговото изкуство излжчва все повече навжн, като сжздава, заедно с творчеството на Хелмонски, Ковалски и др. една специална школа в полското изкуство, наречена „мюнхенска“. При Брандта е учил и заслужилия в бжлгарската живопис Ярослав Вешин.

В Бавария, както и изобщо в Германия, Брандт е спечелил голяма популярност. Редица златни медали на изложбите, почетно членство на Берлинската и Мюн-

хенска Академии на изкуствата и даже ордени от разни владетели, между които от покойния импер. Франц Иосиф за Освобождаването на Виена (1875).

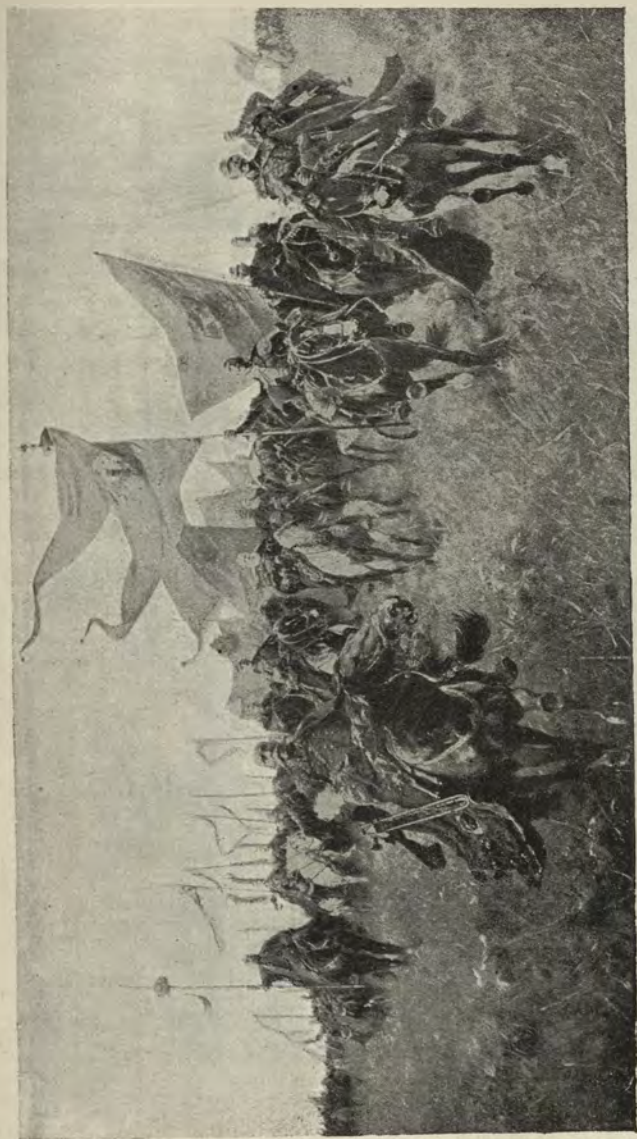
От другите исторически картини спечелиха на времето похвали и премии по-големите композиции, като Преминаване на Чарнйецки през морския залив при Колдинга (1865), Ходкйевич при Хоцим (1867), и особено Поздравление на степите (1885) и

„BOGURODZICA“

(1910), собственост на Народната Галерия в Лвов, — представляваща полското рицарство с хетмана Чарнйецки начело, когато, в зори, преди сражението, пее старата си рицарско-боева песен-молитва.

За една от последните си картини Брандт е заел, подобно на Алхимовича, сюжет от известната поема на А. Мицкевич, „Pan Tadeusz“, а именно за картината Последното нападение на Соплицовците.

Но най-характеристичното и най-трайното, което ще остане от творчеството на Юзефа Брандт, което е станало сякаш синоним с неговата художнишка личност, то сж неговите Лисовчики. Това е твърде интересен тип полски воини-авантюристи, известни в XVII в. навсякъде из Европа. Рисувал ги е Рембранд, който е срещал да скитат по улиците на Амстердам тези хжшове; скицирали сж ги сжщо и други холандски художници, познаваха ги и ломбардските, прирейнски и венециански живописци. Този единствен в полската история тип на воини-авантюристи произхожда от известния полски рицар, Александър Лисовски, който



Юзеф Брандт: „Wodugodzica”.
(Рис. 1910 г. — Собств. на Народната Галерия в Лвов.)





Юзеф Брандт: Вода ч.

(Рис. 1909 г. — Собств. на г-н Ст. Голдстанд в Варшава.)



се намесил в движението на царя Димитрий Самозванец и с няколкостотин свои другари е показвал при Москва чудеса от храброст, но и от своеволия. Оттам, повикани от императора Фердинанд, те се скитат и воюват по всички краища на западна Европа. За Брандтовия жанр и влечения, типът на лисовчиците е имал твърде интересни и привлекателни страни. Тяхната любов към приключения и дързостта, която си търси бялата по широкия свят, тяхните чудновати носии, вжоржение, типични старовойнишки лица, загоряли от слънце и вятър, пусталите им коне, измъчени от неудобствата на лагерния живот, — ето неизчерпаемото съкровище на художническата фантазия, влюбена в подробностите, характеризиращи този тип. По-късно Брандт преминава към по-сериозни исторически типове, но никога нито важната полска хусария, нито тежките шведски райтери, нито средновековното рицарство, не може да овладее художника тъй всецяло, както любимите му „Лисовчици“. Единствения тип, който издържа конкуренция на последните, са запорожките казаци, които поставени на широкия фон на украинските степи, не представят друго, освен пак един вид от типа рицар-хъш, луд за своята природа, кон и песен.

Тези качества на Брандтовата четка се явяват и в неговия

ВОДАЧ

Експресията на движението на препускащите коне, характеристиката на рицаря, израза на лицето и цялата фигура на селянина, откъснат от ралото заради някаква военна авантюра, всичко това е нахвърлено с темперамент и буйна жизненост върху платното на Брандт.

ХЕНРИК СЕМИРАДЗКИ

(1843 — 1902)

Между историческите полски художници не може да се пропусне известния в цяла Европа Х е н р и к С е м и р а д з к и, макар че неговите картини обработват повечето сюжети от класическото минало или религиозни и декоративни мотиви, отколкото исторически полски. Към последните се отнасят само две-три картини, от които като най-ценна трябва да се спомене композицията Шопен при кн. Радзивил.

Иначе, Семирадзки е прочут преди всичко по своите грамадни класически платна, декориращи днес западните музеи, като Неронов пир, Римска оргия, Скокът на Тиберия, Явногрешница, Гржцки роб, Танец сред мечове, Фрина, Христос и Мария, а особено прочутите в цял свят

НЕРОНОВИ ФАКЛИ,

които автора подари на Народния Музей в Краков, за които италианския крал Хумберт го награди с най-високото отличие, а на парижката изложба художника получи златен медал. Другия негов шедйовр, Християнската Цирце, се намира във варшавската постоянна галерия, в Д-вото на приятелите на изящните изкуства.

На отечеството си Семирадзки е подарил още две знаменити творения: Завеси за Народните театри в Краков и Лвов, от които копие на първата се излага в настоящата изложба, за да даде понятие за изкуството на този полски „класик“ и неговото високо значение, като декоративен художник.

Декоративност и класицизъм, — това сж двата основни белега в платната на Семирадзки, упрекван за липса на индивидуализъм и подчиняване на модата, за студеност, наклонност към разкошна декорация, претрупана с акцесории, сребро и злато.

Днес се вижда, колко несправедливи сж били тези упреци към привържениците на „новото изкуство“, пропито с кърв, страст и вечно безпокойствие. Семирадзки беше наистина „студен“, както студено е вече днес класическото минало за тези, които гледат на него през модерните очила, вглеждайки се не в духа на класицизма, закрепнал в зжвжршените форми на неговата джлговечна култура и изкуство, а само в неговата вжншност, толкова отдалечена вече от сжвременния човек.

Семирадзки — и като човек и като художник — беше студен, спокоен, олимпийски, в всяко свое движение изжнчен, вжв всяка работа завжршен; загледан беше в някаква, безлична хубост на хармоничните бои, в чаровни линии, сжвжршени форми, живописни пози, богати драпировки и великолепни златни, мраморни, порфирни и малахитови фонове. Това е неговият творчески материал, както за другите — драматическите терзания на човешката душа. А понеже художника прояви вроден вкус и необикновен талант, понеже с интелигентен и сериозен труд достигна до високо познание и вещина, понеже сжвжршено завладя всичките технически средства на днешната живопис — той стана истински майстор и сжздаде пжрвостепенни творби в областта на своето творчество. Безупречен рисувач, сжс силно развито чувство за хармония и ко-

лористика, не твърде богат и жив, но винаги чаровен, интересен и логичен в композицията, Семирадзки дохожда до свой собствен макар и „класично-студен“ художествен стил, който напълно и самостоятелно изразява неговата творческа индивидуалност. Краковската завеса, този „радостен пеан“, този „триумфален химн на изкуството“, препълнен с класическата красота и нежност на женските тела, нека красноречиво свидетелствува за високите достойнства на таланта на художника щом не можем да представим Семирадзки — поради липса на копие — чрез неговите големи исторически композиции.

* * *

Хенрик Семирадзки е роден в Украйна, Харковска губерния; син е на зап. генерал в руската армия. Гимназия и университет (естествените науки) свършва в Харков, художествена академия — в Петроград. Известно време е в Мюнхен, после до края на живота си в Рим. Вече в Петроград спечелва много конкурси и получава редица медали. В Рим славата му расте от ден на ден, наскоро става всесветски художник, отличен с французкия кръст на почетния легион, назначен *membre de l'Institut*, както и член на краковската, петроградска, берлинска, стокхолмска и римска Академии на изящните изкуства. — Неговите глинени останки, пренесени в Полша, бидоха погребани в Краков, в т.ж. нар. Скалка, мавзолей за заслужилите поляци.



Хенрик Сйемирадзки: Неронови факли.
(Рис. 1876 г. — Собств. на Народния Музей в Краков.)



МАКСИМИЛИЯН ГЕРИМСКИ.

(1846 — 1874)



Роден във Варшава, гимназия и политехника свършил в гр. Пулави. Юридически факултет и художническа академия във Варшава. Започва да излага в 1866 г. Продължава учението си в Мюнхен под ръководство на професорите Stree, Huber, Piloti и Wagner. За нещастие на полското изкуство, през 1873 г. той се разболява от гръдна болест и след една година почина в Райхентал.

Въпреки този кратък живот, художественото наследство от Геримски е доста значително и ценно. Подобно на

Ю. Коссака, той обича жанрови ловджийски и кавалерийски сцени. Само че негова специалност е не акварела, а маслените бои. Към историческото изкуство той се числи, поради редицата баталистически картини, като Тревога в лагера, Двубоя на Тарло и Понятовски, Погребение, Лов през XVIII в. и особенос епизода от партизанската възстаническа борба на Полша през 1863 г.,

УЛАНИ, МИНАВАЩИ ПРЕЗ ЗАМРЪЗНАЛА РЕКА.

„Последната картина — пише биографа на художника, Антони Сигетински, — реши съдбата на Геримски. Изложена в края на 1870 г. в Лондон, тя извика удивление всред публиката и възхищение у критиците. Едни от последните писа, че „след карти-

ните на I. L. Сеготе, второ място трябва да се даде на картината на младия поляк, чието име, предполагам, наскоро ще стане общизвестно в цяла Англия.“

„ Това е първата картина на М. Геримски, в която се срещат всичките белези, ако и не още всичките достоинства на неговата индивидуалност. Тук се вижда вече ясно определена идея на композицията, чувство за колорит и осветление, вникване в разнородните прояви на природата и, което съдържва цялата поезия на живописиста на Геримски — настроение на тази природа“

И наистина името на художника скоро стана известно не само в Англия, но и на големия пазар на международно изкуство. Геримски става популярен и любим навсякъде, но само не и в Полша. В 1869 г. той се отличава на международната изложба в Мюнхен; 1870 обръща върху си общо внимание в Лондон; 1872 получава златен медал в Берлин. В 1874 г. берлинската академия го назначава за свой почетен член. Берлинския музей откупва последното му произведение рисувано в Рим, „Лов през XVIII в.“, което според познавачите, е един от най-хармонизираните жанрови колористични акорди в европейската живопис.“ Мюнхенските, берлински и лондонски търговци закупват всичко, което остава още в ателието на болния художник. Но той е изтощен, и при все че „Варшава го е задавила“, извънредно тъгува за родината си. Обаче, съдбата решила неговите останки да почиват в чужда земя.

М. Геримски е един от ония художници, спрямо които Полша е извършила голяма неправда, като не е разбрала на време тяхното изкуство и не е дала средства да насърчи и помогне на големия талант свободно да се развие.



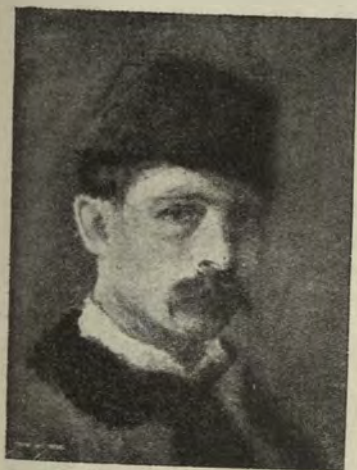
Полско Изкуство — 14

Максимилиан Геримски: Улани, минаващи през замръзнала река.
(Рис. 1870 г. — Собств. на г-жа И. Одерфелдова, Полша.)



ВИТОЛД ПРУШКОВСКИ

(1846 — 1896)



Биографа на В. Прушковски, Адам Лада Цибулски, казва за този артист:

„Покрай А. Гротгера, най-благородният представител на романтизма в полската живопис, а може би и изобщо последния полски романтически поет е С. В. Прушковски.“ Краен идеалист беше той и поради това — мъченик на живота, жертва на човешката злоба и егоизъм, — умря в нужда и забрава.

Родил се в Бершава (Украйна), израстнал в Киев и Одеса, художествените науки е следвал най-напред в Париж, у тамошния полски художник, Тадеуш Горецки, после в Мюнхен в Вагнеровото училище, при проф. Strehuber N Anchütz, най-сетне в Краков (от 1872), при Ян Матейко. Тук, под ръководството на великия майстор, Прушковски нарисова първата си и последна типично „историческа“ картина, Пяст (1875.)

Но повече от историческите сюжети привличаха, младия художник народните битови мотиви, народната душа, с всичките легенди, вярвания, обичаи, целият живот на селото. Поетизирайки народните предания, той създава платна с истинско вдъхновение, като

триптика: Омагйосаните цигулки, Светииванската нощ, Вавелския дракон, Вили и русалки, Дявола в сухата вжрба, Падаща звезда, Мадей и пр. В други картини пжк поетизира хубостта на селските жанрови мотиви, като Пролетна неделя, Пастирчета, Идилия, Задушница, Сжн в цветята, Янко-Цигулар, Когато утрenna заря се буди и пр.

Тези картини на Прушковски сжджржат цели поеми, в които художника-поет влага голяма част от собствената си душа. Поезията на неговата живопис, основана на родни ноти, вжплощава басни и легенди, пребулени с истински артизжм. Вслушан в тези басни и вековните легенди на човечеството, в разказите за сжбития, които никога не сж ставали, вгледан в чудотворния свят на народната фантазия, с силата на своето изкуство Прушковски им е дал траен, реален бит. В неговите картини оживяха и получиха достжпни за човека форми разни самодиви, русалки свитежанки, чародейки, вили, вампири, гноми, смокове и пр. Там е и „планетиикжт“, който се явява на земята в момента на грозни катаклизми на природата, всред блясжка и гржма на мжлините; там е и дявола, залюбен в сухата вжрба, и стария грешник-хайдутин и разбойник Мадей. В тази поетическа живопис сж всички чудовища, които сж се мярнали в буйната народна фантазия.

Силно влияние имаше вжрху Прушковски, цялата полска романтическа поезия, особено Ю. Словацки сжс своите поеми и драми, като „Анхалли“ и „Балладина“, а сжщо и З. Красински сжс поемата „Przedswit“ („Предутрин“). В това отношение Прушковски се явява като предшественик на великото творчество на Яцек Малчевски, най-джлбокия сжвременен тжлкувател на Словацки и пластически виртуоз вжрху поетично-символичната канава на неговата поезия.



Витолд Прушковски: Видение.
(Рис. 1891. г. — Собстл. на г. Каз. Федорович в Лаов.)



Благодарение силното влияние на двете поеми, „Анхелли“ и „Предутрин“, Прушковски става визионер. Младежките му наклонности към приказното и легендарното, се обединяват с чаровните картини на полските романтици-визионери и будят пред неговата мимозна душа почти неуловими видения, които артиста в моменти на трескаво творчество нахвърля върху платното.

ВИДЕНИЕ

Така се яви неговото Видение, от разноцветните петна и лъчи, на което може да разбере сдържанието от полското минало, виждат на полската душа само този, който познава визионерската поема „Предутрин“ от Э. Красински. Както в тази поема, поета „над брега на италианското езеро“, в един порив на свято вдъхновение и безкрайна, жертвенна тъга, сновеше сцени-визии от далечното си отечество, — туй и живописеца, воден от таинственият образ на Anielica, създава картини-видения, чието сдържание е цялото полско минало, чиито герой е полския народ, чиито лъчи озаряват полската душа и осветляват пътя ѝ към бъдещето, към свобода, към възкресение!

И макар, че Прушковски много рано престана да рисува т. нар. „исторически“ картини, макар, че чрез своята фантастичност той все повече се освобождаваше от националното и народното — все пак остана един от най-верните и най-дълбоки изразители на полската душа, полската историческа традиция, и полското идеалистично стремление към възвишеното, ако и — нереално, непостижимо.

ЮЗЕФ ХЕЛМОНСКИ.

(1850—1914)



„Една неделя — пише Ст. Виткевич — публиката, която излезе от мюнхенския „Kunstverein“, проявяваше невиджано до тогава у нея оживление. Спокойните обикновено жители на Мюнхен, които право от изложбата отиваха мълчешком на „Bockbier“, „Bockwürste“

„Bockprezel“, — сега се трупаха по стълбите, застояваха се под аркадите, спираха под липите на кралския парк и повтаряха все едно: „на, на zu viel Leben!“ На стените на изложбата, измежду повторените за хиляден път вече тиролски сцени, редом с манекените от школата на Pilloti, сред безцветното спокойствие се тъмнееха мощните плещи на грамадни дорести коне, развяваха се опашки и гриви, мятаха се копита, кървяваха се очи и ноздри, летеше в въздуха пелерината на кочияшко палто; — всичко върху фона на тъмното небе, дето се открояваше лицето на руса девойка, седнала в шейна. „Твърде много живот!“ викаше немската публика, може би единствената в света, за която може да има прекалено много светлина, багри, движение — прекалено много живот в картина!

Наистина от картините на тоя художник блика не-

обузdana, стихийна, жизнена сила. Те пленяват с своята правда, макар, че нямат нищо общо с верността на фотографическият апарат. Това е истина, видена през призмата на темперамента и чувството на художника.

А силата и правдата, която блика от неговите картини, произлиза от това, че Хелмонски не само наблюдава и проучва природата от художническо становище, в нейните външни прояви чрез бои и форми, — но и защото той живее под влиянието и мощта на тая природа, както живеят първобитните души, свързани чрез множество нишки с явленията на външния свят.

За него — както с право забелязва сжщия Виткевич — природата говори не само с багрите, не само с формите си, но и сжс звука, който той се силеше да предаде чрез картините си. Той единствен знаеше да рисува музиката на вечерта. . . За Хелмонски природата говори с всичките си гласове, защото неговата душа притежава способността да чувствава безбройно множество сжстояния, от тихата тжга, до най-бурното избухване на здрава, дори брутална енергия. Така схваща и чувствава Хелмонски живота на хората и на животните. Така схваща и живота на полското село.

Отличен наблюдател на характер и движение, и голям поет на природата, той е погжлнал в своята мощна и нежна душа цялата поезия на родната си земя. И затова смело може да се повтори заедно с полската критика, че „Хелмонски — това е полската земя с нейната поезия“, това е искренността и силата на темперамента на нейните синове“.

Вжв историческата живопис Хелмонски попада почти случайно; собствено с една само по-голяма композиция, именно

МОЛИТВАТА НА КОСИНИЕРИТЕ ПРЕДИ СРАЖЕНИЕТО,

кждето природата и нейното настроение играе главна рол, като се свързва напжлно с особеното сжстояние на човешките души, които въ тихото, мжгливо, пролетно утро възнасят молитви пред започване на кжрвавия бой.

Колкото този образ може да представи нежното вживяване на художника в човешките души и в тишината и меланхолията на природата, толкова пжк другата му, изложена картина, Руска тройка, показва всичката необузdana сила на движението, която той умее да пренесе на платното. Тук наистина, като стихиян ураган, препускат срещу зрителя фигурите на конете, чието третиране ep face в бяг, въпреки всичката му трудност, достига до сжщниско майсторство.

Хелмонски е родом от Варшавското воеводство. Пжрвото си художнишко образование е получил при проф. В. Герсон; годините 1873—4 прекарва в Мюнхен, а после известно време и в Париж. Още тогава той се опитва в историческата живопис, като излага през 1835 г. картината „Възстанници при ханчето.“

Ала Хелмонски, който винаги е бил малко чудак и не обичаше парижкия живот, — всичко в Париж подозираше за фалшифицирано, — не остана за дълго в Франция и се преселва в Полша, на село.

Тук неговото творчество взима сжвсем друга насока, като преминава в чисто пейзажни композиции на настроение. Явяват се най-знаменитите му творения „Жабешки концерт“, безброй вечери и утрини, мжгли и ветрове и пеюща, цвфнали ливади. От тук Хелмонски прави излети в Русия, край Волга, в Полесие, Волиния и Украина, дето се сжздава колекцията негови степни картини. В последните години той прекара в пжлна самота; неговата меланхолична, степна натура се преобрази в чудачество и саможивство. Тжкмо четири месеца преди избухване на войната Хелмонски се помина в своето имение Коклювка, и е погребан в тамошното гробище, което толкова пжти бе рисувал.



Юзеф Хелмонски: Молитва преди сражението.
(Рис. 1906. — Собств. — Народната Галерия в Лвов.)



АНТОНИ ПИОТРОВСКИ

(род. 1853 г.)



Роден в Полското Кралство, той почва учението си в рисуването училище под ръководството на проф. В. Герсон. После по примера на болшинството тогавашни млади живописци се отправя във Мюнхен. Това е било тогава сжщинска мания, толкова по-чудна, че мнозина от варшавските възпитанници на път за Бавария даже не се спираха в стария Краков, макар че на чело на неговата художествена академия стоеше великия майстор Ян Матейко. Но след две годишно пребиваване във Мюнхен, при професорите Барт и

Линденшмидт, Пиотровски се връща при полския майстор и продължава учението си при него. В 1879 г. заминава за Париж и Англия и чак в 1884 г., вече като зрял художник, открива собствено ателие в Краков.

Но наскоро политическите сбътия го изтръгват из тихия вавелски град. Започва се епоха, която заема в живота на Пиотровски твърде важно място, спечелва му световна слава и отличия. Поканен от редакциите на големите френски и английски списания „Grafica“, „Illustration“ и др., към края на 1885 г. той заминава за България, като специален кореспондент по сръбско-българската война.

Плод от тази експедиция бяха не само капитални рисунки от бойното поле, но сжщо и цикъл от десет исторически картини с български сюжети, поръчани у него от кн. Александър Батемберг. Тези картини, поздравени с ентузиазъм от чужестранната критика, пропътуваха триумфално почти цяла Европа и спе-

челиха на Пйотровски титлата придворен художник на бжлгарския княз, ордена „за наука и изкуство“, и европейска слава. — Посредствено с цикжла се свжрзва и големия портрет на покойния

КНЯЗ БАТЕМБЕРГ,

намиращ се днес в царския дворец в София както и голяма композиция

БАТАШКОТО КЛАНЕ

(в Нар. Музей в София), за които художника бе награден с кръст за заслуга и почетен с диплом на пловдивското изложение. (1892 год.)

Тук Пйотровски увековечава по един крайно реалистичен, но и твърде сполучлив начин, ужасното събитие след избухването на априлското въстание от 1876 г., когато, подстрекнати от турците, помаците, се нахвърлиха върху селото Батак (в Родопите) и в продължение на 20 дни изклаха повече от 15.000 души и унищожиха повече от 60 цветущи и богати села, както и 4 богати манастира. Ужаса на варварското дело и съчувствието към пострадалото, невинно население — Пйотровски е изразил с такава сила и чувство, с каквото би могъл да се сдобие само най-горещ бжлгарски патриот-художник.

Цикжла от сръбско-бжлгарската война бе довършен окончателно през 1887 и откупен от бжлгарското правителство. Днес се съхранява в царския дворец в София, в Министерството на Войната и др. държавни учреждения.

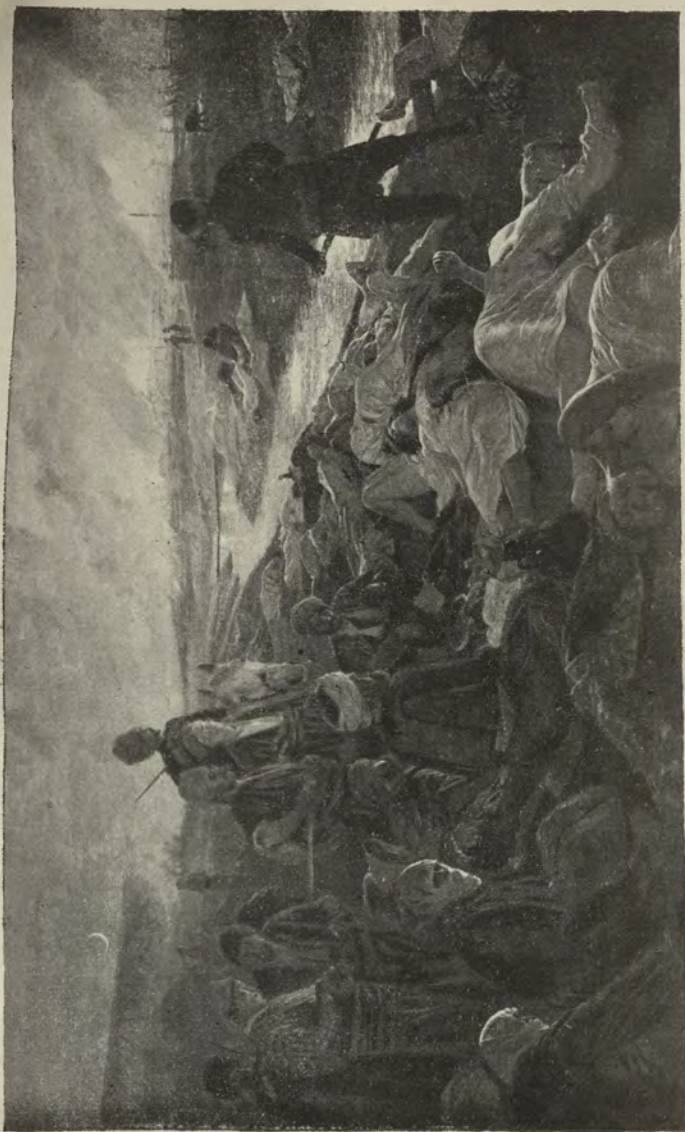
Творчеството на Пйотровски е много разнообразно. Твърде плодовит, бърз и лек в работата си, — макар и да не обича скиците и винаги довършва картините си, — в разните епохи на своето творчество той се поддава на различни художествени влечения и обработва различни видове живопис.

По количество най-богата и най-разнообразна е неговата колекция картини из селския живот: жанрови сцени из живота на полския народ, лирични идилии, пълни с настроение легенди и приказки, а даже



А. Пйотровски: Княз Александър Батемберг.
(Рис. 1886 г. — Държавно притежание — в двореца на Н. В. в София.)





Антони Пиотровски: Баташкото клане.
(Рис. 1885 г. Собст. на Народния Музей в София.)



и алегии с философска подставка и фантастично-политически видения. Класически фауни, панове, нимфи се смесват с разнообразни типове на полски и други славянски и източни селяни и селянки, като съставят твърде интересен хоровод от реални и фантастични фигури, които прекрасно изразяват класичното и езическото, що и до сега виее в живота и поезията на славянското селянство. От тази колекция най-забележителни сж картините: Нимфи и сатири, наградена през 1893 г. с *mantion honogable* в Берлин, и Сватбата иде, откупено от Народния музей в Краков.

Втората група, не по-малко ценна, обхваща неговите пейзажи, които доведоха художника до колосалната замисъл да изобрази, заедно с художника Станислав Яновски и няколко други помощни сили, цялата Панорама на Татрите. Делото бе осъществено, и грамадното платно от две хиляди квадрат. метра обгърна в себе си масите на гранитните скали, гори, потоци, водопади, езера, облаци цялото величие на полските Татри. За нещастие, обаче, и за неоченима загуба на полското художество, панорамата по неизяснени до сега причини бе унищожена.

В портретната живопис Пйотровски сжщо изпжкна като твърде вещь и солиден майстор. Измежду многото портрети, излезли изпод неговата четка, особено трябва да се изтжкне този на прочутата през миналото столетие, полска драматическа актриса, Елена Моджейевска.

Ала най-широка скала на композиция и експресивна си прояви Пйотровски в баталистическата и историческа живопис. Покрай Войцех Косак, той

днес е несъмнено най-добрия представител на този жанр в съвременната полска, а може би и общоевропейска живопис. Той започна да се опитва в тази област още като ученик на Матейко, в Краков, когато изложи първата си по-голяма композиция *Марш на новобранците* (1878). После композицията му се обогати и получава все повече свобода и размах, както например в едно от най-майсторските му творения *Атака на полската хусария при Хоцим*, или *Разгром на шведската разведка*, или потресаващата *Екзекуция*, дарувана на полския Народен Музей в Рапперсвил (Швейцария), или пък по-спокойния в своята концепция и фон, тук приложен в копие

ЯН КАЗИМЪЕЖ ПРИ БЕРЕСТЕЧКО.

Пйотровски също се осмели, пръв след Гротгера, да обработва тъй трагичните и болезнени сюжети от януарското въстание в 1863 г., като създаде редица много сполучливи картини. (Епизод от 1863 г., *Схватка*, *Разнебитени*, *Улан на разузнаване*, *Заминаване на войника*.)

Още повече талант прояви Пйотровски в своите военно-исторически картини из Балканите, особено в своят шедевър: *Цикла от сръбско-българската война 1885 г.*

Той съдържа редица композиции, които с присъщия на Пйотровски реализъм илюстрират разни фази от злокобната сръбско-българска война през 1885 г. От тези картини

ПРЕМИНАВАНЕ СРЪБСКО-БЪЛГАРСКАТА ГРАНИЦА

е най-забележителната — по движението на големи маси войски и коне, поверното отражение на българския войнишки тип, по



Антони Пйотровски: Ян Казимейж при Берестечко.
(Рис. 1908 г. — притежатели неизвестен)





Антони Пйотровски: Преминаване сръбско-българската граница.
(Рис. 1885 г. — Джржавно притежание — в Царския дворец в София.)



сжредоточеност в композицията и умереност в реализма. — Кжм сжщо тжй много сполучените картини в цикжла спадат и двете други по-малки композиции: Ранените войници в кржчма, интересна по хубаво използваното осветление вжв вжтрешността на кржчмата, както и по верната характеристика на бжлгарските и сжрбски селски и войнишки типове. — Добре е предадено сжщо в Превжрзочен пункт онова специално настроение, което царува винаги около бойните полета, в най-близкото им сжседство, в разни по-закрити места, които служат за прибежище на ранените, за постове на „Червения кржст“ или малки подвижни военни болници.¹⁾

За полския баталист сржбско-бжлг. война беше неизчерпаем извор на наблюдение и обогатяване на фантазията с множество нови и свежи мотиви. Този цикжл на Пйотровски — ако и да увековечава един трагичен, тжжен, може би и излишен момент на кжрвавопролието на братска кжрв, — все пак стана жив паметник на славата на младата бжлгарска джржава, спечелена с пжрвите й блескави победи, увековечена майсторски вжрху платната на художника. Компониран под впечатление на лично преживяното от автора, сжздаден с голямо сжчувствие кжм братския народ и разбиране на неговият исторически момент — този цикжл беше и ще остане една от най-великолепните баталистически композиции, сжздадени от сжвремената европейска живопис. Интересен и хубав коментар кжм този цикжл представляват печатаните през 1886 г. в спис. „Вендровиец“, „Спомени от войната“ на Пйотровски, който сжщевременно е и талантлив фелейтонист и разказвач. Днес Пйотровски спада между стареите на полското изкуство. Заселил се близо до Варшава, в едно малко имение, той взима все още живо участие в полския културен живот, като излага все нови свои творения. Той се интересува винаги много за Бжлгария, в която е преживял доста време, винаги защитава нейната кауза и се числи кжм най-изпитаните й приятели.

¹⁾ Не е излишно да се припомни тоже, че Пйотровски е илюстрирал заедно с други художници — бжлгарски и чужденци. Вазовия роман „Под игого“.

ЯН РОЗЕН

(род. 1854 г.)



По случай 50-годишнината от дейността на военно-историческия живописец Ян Розен, варшавския публицист Влад. Ванкйе пише в сп. „Tygodnik Ilustrowany“ (№ 16, 1922 г.):

„Когато Розен учеше рисуване при Костшевски (проф. в Варшавското Рис. У-ще и карикатурист), времената бяха тжй близки до романтическата епоха, че блясжците на нейните велики светила грееха

още над Полша и озаряваха нейния живот. „Тая, която не бе загинала“, беше ос на всяка мисжл; всеки момент за всяка полска глава бе грижа и надежда. Това изпжлваше живота, то обхващаше и оформяше всички и всичко по един калжп. Литературата служеше на това, и пластическите изкуства вжрвят по сжщия пжт. Па и не можеше да бжде другояче. Затова не е чудно, че и живописата през тези времена беше главно историческа“.

Ванкйе мисли тука за тжжната епоха след пропадане на последнйото полско вжзстание от 1862 г., когато една част от полското общество, сякаш резигнира от идеала за политическа независимост,—погжлнал толкова жертви и останал непостижим през цял един век,—и се хвжрля в обятията на позитивизма, на материалните, практически и икономически занятия. Обаче, като реакция, до известна степен, против това течение,

се явява Сиенкевич с своите романи, и Матейко с своите грамадни платна, а заедно с тях и цялата тжй нар. историческа школа, която иска да обжрне очите на народа от плачевните картини на последнята катастрофа кжм по-светлите и по-блескави моменти на отколешното минало.

Розен е именно продукт на това време и само вжрху неговия фон можем да го разберем. Той си избра главно една епоха, тая на Варшавското Княжество и 1830 г., — последния блясжк на самостоятелната полска армия. Любител и познавач на конете, особено военните, той с вжодушевление рисува всичко, което има нещо общо с войската, с войника и неговия кон. Така, Розен нарисува прочутия навсякжде в Полша „Парад на саксонския площад“, дето с изтжнчена наблюдателност е отбележил отликата на два разни народности и военни типа: гордите полски юнаци, живущи с идеята за отечеството си, и сатрапа на Варшавското Княжество, вел. кн. Константин, — това вжплотение на дивия, безмислен, милитаризжм, — който, заедно с своите генерали прави смотр и ги разиграва полските войници, като някакви манекени за парад.

От другите исторически картини на Розена трябва да се спомене голямата композиция Битката при Сточек, днес притежание на полския музей в Раперсвил (Швейцария), композиции из геройските подвизи на генералите Дверницки и Домбровски, все сюжети от 1830—31 г.; или жанровите картини с известен хумористично идиличен тон, като Генерала на пжт и Чук-чук на прозорчето.

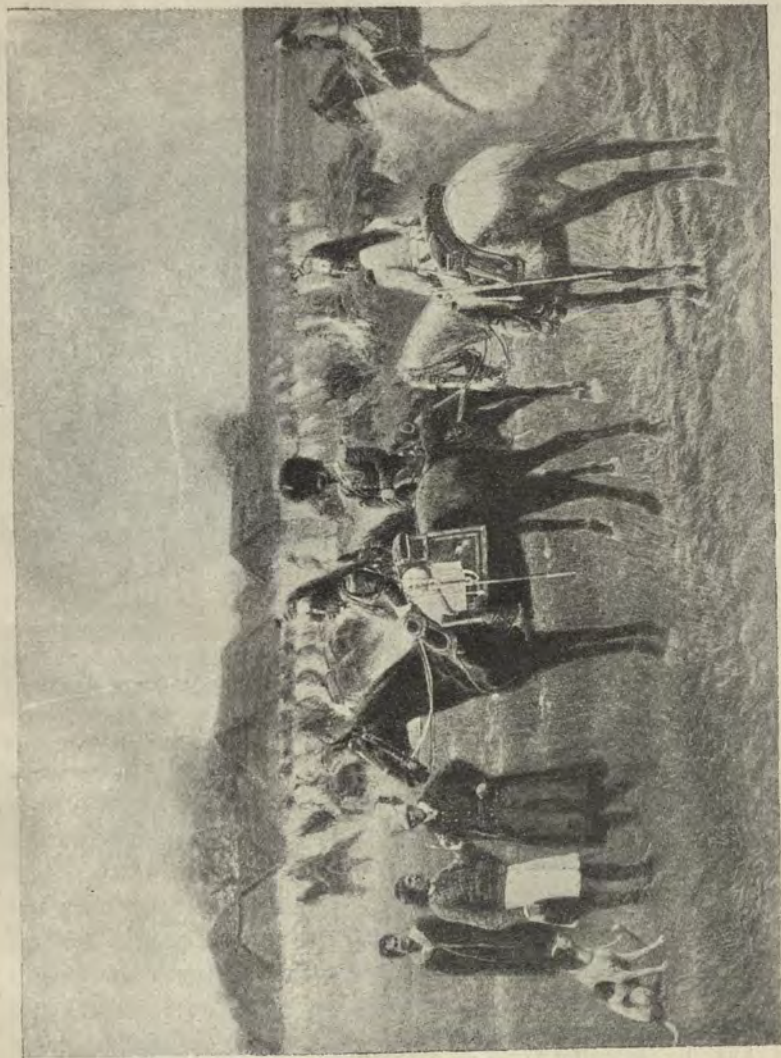
До като картините с сюжети от 1831 г. се отличават с известна живост и темперамент, то с концепциите от времето на Варшавското Княжество Розен попада в известна монотонност и вкочениялост. Платна, като Щафета, или

КИРАСИРИ НА РАЗВЕДКА,

се отличават с много верно познаване историята на полската армия, нейните униформи, декорации, вжоржение, правила и обичаи, спазени до най-малки подробности, но не пленяват с ии-каква по-дълбока идея, нито с художествения начин на изразяване. Те, при всичката точност на рисунжка, богатството на костюмировката и рисуваните лица, днес получават една по-скоро музейна, отколкото естетична стойност. Липса на войнствен темперамент,—тжкмо това, с което изпжкват тжй силно един Брандт, Коссак или Батовски,—пречи на Розен да достигне тяхното значение в баталистическата полска живопис.

* * *

Ян Розен е роден в Варшава, дето е свжршил гимназия. В 1872 г. заминава за Мюнхен, после за Париж, дето работи в Ecole des Beaux-Arts под ржководството на проф. Pils-Gérôme. За пржв път Розен се явява в изложба 1877 г. в Париж с картината Епизод из мемоарите на Пан Пасек, известен полски шляхтич, от кр. на XVII в., който описа своя поход с хетмана Чарнийецки в Швеция. От това време срещаме картини на Розен из целия свят: в Париж, Рим, Мюнхен, Дрезден, Берлин, Брюксел, Москва, Петроград и Прага. Общеизвестни сж неговите работи в разни публични галерии и частни колекции, и не веднаж той е награждаван. През 1902 г. френското правителство го удостои с кржста на Почетния Легион. До войната Розен живееше в Париж, а напоследжк в Полша.

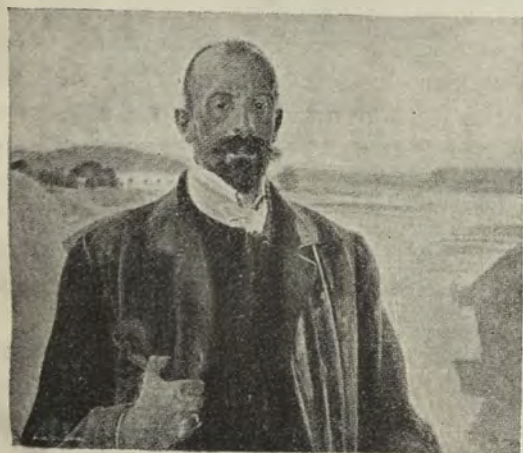


Ян Розен: Кирасири на разведка.
(Рис. 1916 г. — Собств. на автора.)



ЯЦЕК МАЛЧЕВСКИ

(Род. 1855 г.)



„Творчеството на Малчевски вжплотява цялото болезнено, напрегнато, народно сжзнание на поляка; то дава израз на най-сжщественото сжджржание на сжвремената полска душа; сжс собствен език, не заимствуван от никого, той вжзвестява цялата нейна мжка и меланхолия, всичката ѝ любов, надежди, сжниша и купнежи. Всяка не-

гова картина е поема или по-скоро фрагмент от една голяма поема, която се развива в него с годините, логично и консеквентно, и сжставя едно голямо органическо цяло. Главното сжджржание на тази поема е: Изкуство и Отечество, както и личното отношение кжм тях на артиста-поляк и сжвременен човек“. (Ст. Виткевич.)

Минал през школата на Матейко, Малчевски не подпада, както много негови вржстници, под едностранното влияние на гениалната му индивидуалност, но тржгва по свой пжт и неуморно вжрви се напред без да се задоволява от постиганите степени на сжвжршенство. Отрано овладява до необикновена сигурност изразните средства на своето изкуство, рисунжка, формата, обогатявайки все повече своя зрителен опит с не-

прежснато щудиране на живата природа, на човешкото тяло и лице, които за Малчевски представят най-голям интерес. Като колорист той израства до висотата си с течение на времето, обаче, често сжзнателно пренебрегва разноразличията на краските, за да пренесе всичката сила на естетическото въздействие върху мощно, просто и с непоколебима правда възсждадената форма.

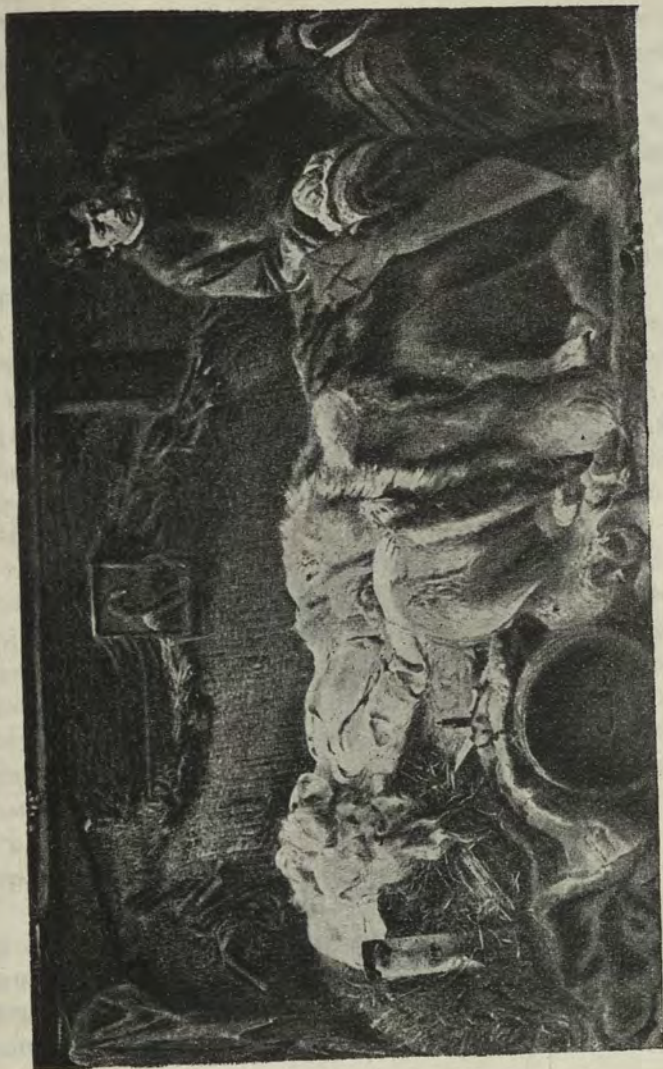
С своето творчество Малчевски възкресява сякаш традицията на предишната романтическа живопис. Без да насилва или подчинява чисто живописните изисквания за угода на една литературна идея, той смогва винаги да възплоти преживяванията на своята душа на поет.

Отначало той започва като историческо-жанров художник, „като мартирологет на сибирските наказания, чиито отчаян и героичен трагизъм представя в редица творения с дивна интуиция и майсторство в рисунка и психичната дълбочина на израза.“

Това сж различни транспорти за Сибир, етапи, затворнишки сцени и други картини из теглилата на полските борци за народното дело, чиито лица и идеи сж обожавани с романтичeskата поезия на Юлиуша Словацки, под влиянието на когото Малчевски остава през цел живот. Това сж мощни, самостоятелни творения, които обаче в сжщото време сж илюстрация към поемата на Словацки „Ангели“, като на пр. картините:

СМЪРТТА НА ЕЛЕНАИ,

Две поколения, Последният етап, (награден в Мюнхен), а сжщо Заточение на студентите, Меланхолия и др.



Яцек Малчевски: Смјрт на Еленај.
(Рис. 1886. г. — Собств. на Народния Музей в Краков.)



След този „сибирски“ период Малчевски почва да търси разрешение на по-дълбоки и по-вътрешни проблеми. „Той преминава мъчителен период, когато го терзаят нови изисквания на духа му и дири съответна живописна форма за тяхния израз — и постепенно се преобразява в символист, какъвто го виждаме днес“. (А. Л. Цибулски.) Обаче в идеите и похватите на своето символистично изкуство Малчевски е напълно своеобразен, самобитен и национален.

„Графическия Volapük, изтърканата международна реч на алегоричните знаци — казва Ст. Виткевич — не се среща в неговите картини. Както неговата мисъл е пълна с особени, оригинални схващания, тъй и средствата за нейният израз сж оригинални, самостоятелно изнамерени от собствената му фантазия и от заобикалящият го полски свят“.

В своите картини Малчевски сжчетава действителност и фантастика. Живи, реални хора от плът и кръв с напълно индивидуална характеристика, и най-фантастични образи, рожби на въображението му, се свързват в живописната композиция консеквентно и логично, — като сжзнателна работа на творческата воля, — и той дава един чудесен „свой свят“, наглед измислен и химеричен, а в сжщност напълно истински и реален по своето вътрешно сждържание, защото е израз на най-сжкровенните чувства и мисли на автора.

Тия сжкровенни мисли и чувства не винаги могат да се разгълкуват конкретно по своенравните алегорически фигури на платната. Защото тези фигури, като сатири, нимфи, химери, тигри, пеперуди, се явяват случайно, въжшно не-мотивирано, а като означаване на

невидими неща, като предмети, които вижда реалната фигура в картината. (На някои портрети тези фантастични сждания просто символизируют характера на личността.) Самите те обикновено не носят никакви специфични белези, като напр. исторически облекла или емблеми, които биха ги определяли. Почерпени то фантазията, оставят широко поле за индивидуално тълкуване. Тези картини имат своята особена прелест именно в своята недомжлвеност. Художествен такт е заставил автора да недоразгатне своята замисл.

Така, в Омагйосания кръг художника е поставил обикновено бяджийче всред буйния хоровод на най-разнообразии символически, исторически и фантастични образи. Момчето стои в една празна стая, на висока стълба. Откъде сж се взели около него тези странии фигури — не се знае. Но лесно е да се разбере, че този хоровод е омагйосания кръг на неговата фантазия, или символ на безсилие пред грамадните задачи, изправени пред духа на артист, човек, или поляк. — Друга картина :

ДЕРВИД.

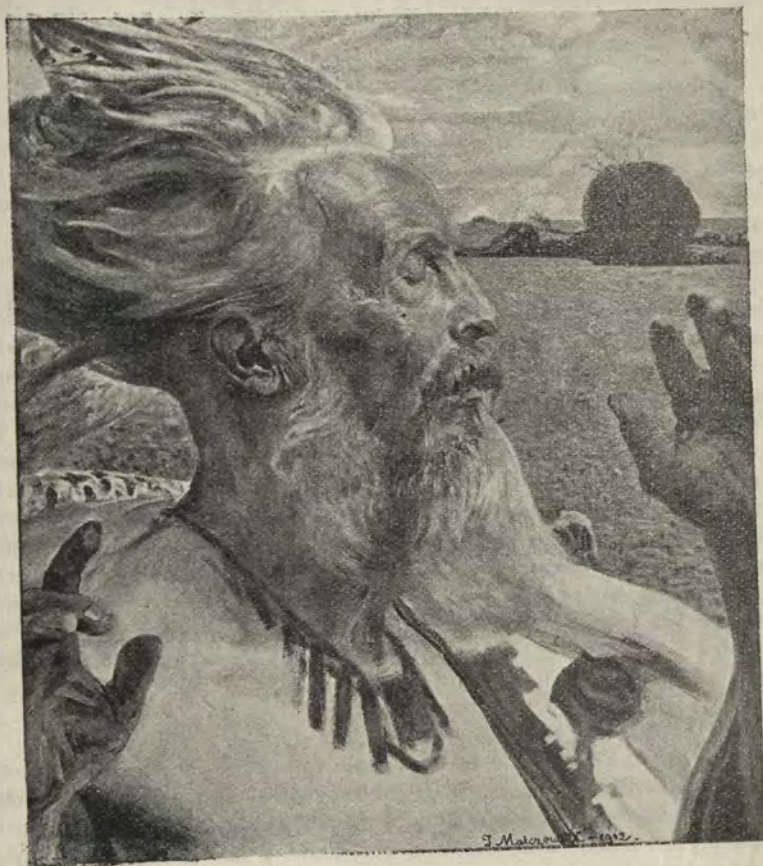
Името е заето от Словацки („Лилла Венета“) и би трябало да представя стар народен певец-пророк, водител на народа. Тук, поставен на фона на символичен пейзаж, той несжмнено изразява архаичен патос, чудотворната сила на музиката и мждростта на старец. Но каквото и да представя тази картина, непостижимото майсторство в моделировката и характеристиката на главата и джлбокото настроение, което лжха от пейзажа и лицето, пробуждат впечатление на една, макар и не назована пжлна, хармония на идея и форма.

Такива загадки сж почти всички композиции на Малчевски, в които често се повтарят едни и сжщи характеристични глави-символи, с разлика само на осветление, пейзажи, декорация, и алегоричните фигури в фона. Тук обикновено самото заглавие посочва пжтя



Яцек Малчевски: Художник
(Рис. 1893, г. — Собств. на др. Кшиштолович в Краков.)





Яцек Малчевски: Дервид.
(Рис. 1912 г. — Собств. на Ф. Ясиенки, деп. в Народния Музей в Краков.)



към разгатването. Така е в най-сжвършените му творения като Незнайна нота или символичния

Х У Д О Ж Н И К,

който може да служи за класически пример на маниерата на Малчевски. Тук, пред очите на артиста в момента на творчеството се явява таинствения образ на измжчена жена, сжс падаща корона и някакви вжжета около главата. За поляците — безспорен символ на Полша.

Малчевски, ако и да излезе от историческата школа на живописца, днес не може да се числи към тжй наречените исторически живописци. Но считаме за необходимо, да не го пропуснем в този избор на полски творения, изникнали от националния дух и националното страдание, защото днес М. е най-високият изразител на тоя дух в живописца на Полша. Той — подобно на Ст. Виспянски и В. Хофман — само повдигна скалата на творческата интерпретация и намери нови художествени форми за своята мисжл. Но извора си остава сжщия: Полша и нейната сждба. Не историческите факти и сжбития, а една синтеза на полското минало, един исторически поглед вжрху настоящето и бждещето, служат за основа на всичките му пластически поеми и загадки. И затуй, докато сжществува полско изкуство и докато национално-историческия елемент ще играе в него рол, Малчевски винаги ще заема в историята на това изкуство едно от пжрвите места.

* * *

Малчевски се е родил в гр. Радом (Полско Кралство). Учил е живописца в Краков, при историка Лушчкевич и майстора Матейко, от 1877 г. до 1879 пжк в парижкото Ecole des Beaux Arts. От 1885 до 1886 работи в Мюнхен, след което се установява за постоянно в Краков. От 1895 до 1900 той е професор в тамошната Академия на изящните изкуства. Малчевски — един от малцината полски живописци — е получил най-високата (нещо като Нобелева) награда от полската Академия на Науките за художествената си дейност, напоследжк пжк бе избран между пжрвите кавалери на възобновения орден „Белия Орел“, като един от членовете на неговата „капитула“.

ВОЙЦЕХ КОССАК

(Род. 1857)



Син на прочутия Юлиуш Коссак, роден в Париж през времето, когато баща му шудирал там живописиста. Кржстил го прочутия френски баталист Horace Vernet. Младия Коссак расте в артистична среда, и сигурно на пжрво място тя е решила сждбата и творческата насока на бждещия баталист.

Разбира се, най-важна рол в случая е играл вродения талант, но таланта за рисуване, както изглежда, е бил наследствен в рода Коссак. Проф. Мицйелски казва, че рядко някой от Ко-

ссаковци се ражда без тая дарба. Войцех я донесжл на свят с себе си в твжрде голяма мярка. Ранната подготовка, отначало под ржководство на бащата, после в мюнхенската академия му дават вжзможност бжрзо да закрепне и вжзмжжее като живописец. Най-сетне няколкогодишното учение в ателието на Vonpat в Париж придава на мощния Коссаков талант белегжт на висока

артистична модерност. Синят тръгва по следите на баща си — става сжщо баталист.

Кжм този жанр го привличат сжщите вжтрешни склонности, неоспоримо родство по кржв и дух, но тези тжй сродни помежду си артисти, намират за сжщите качества на темперамента си различни изразни средства. Тжй именно се означава в изкуството разликата между две следващи едно подир друго поколения.

Това явление е обикновено, обаче тук изстжпва с необикновена релйефност, като един положителен, класичен пример, който може да послужи за демонстриране на даденото наблюдение.

Войцех Коссак рисува предимно коня и войника, шумжт на битките, вихжра на кжржавите, вжоржжени разправи, твори композиции баталистични, ала в тези композиции вече няма нищо от романтичната живописност, или живописна романтичност, която лжха от композициите на бащата. Младият Коссак е вжзпитан в епохата на строгия реализжм, през времето на ревностните дирения на правда и непосредност на израза; той не си позволява ефектно поетизиране на представяните случки, и идеалистично хероизиране фигурите, напротив, по-скоро с брутална искреност представя голата истина, — цялата бруталност и ужас на войната в нейните случайни явления, не обхванати в рамките на законите за естетическата хармония. Без сжмнение поради това, баталистичните композиции на Войцеха Коссак имат много повече буря и драматично напрежение. Художника, отказал се от ефектно групиране всред разнородност на оржжия и униформи, представя войници, облечени в еднакжв военен мундир, сража-

ващи се в развита боева линия — в точно определения военен порядък, който, пжтем казано, — Коссак, като войник, бивш австрийски улан, основно познава. За това и той не дири, като баща си, своите сюжети в XVII в. и по назад, дето именно владее неограниченото с нищо разнообразие на оржжия и облекло, но най-охотно се обржща за теми кжм великата наполеоновска легенда, или кжм историята на последнята полска войска от 1831 г., дето има работа с изправен, вжзпитан в добра дисциплина военен елемент.

Но от тези еднообразни, еднакво обмундировани и вжоржжени редици, художника умее да извика много живописен интерес чрез силно подчертаната индивидуална характеристика на единиците. Той умее сжщо така да изтжкне и хероизма, без стилистично хероизиране. Някакжв пехотинец, отгривзащ заряда с спокойната резигнация на равнодушието пред кржстосания огжн на неприятелите,—други, койго сжсредоточено се цели с карабината с едничка грижа да олучи, като прочутите „четвжртаци“ (от 4 полк на полската войска) в Битката при Олшинка, която с простота и естественост, чудесно доловена от художника по отношение джржането на войника,—показват сжщинска храброст и кураж, както най-красноречиво би могжл да си ги вжобрази човек. Познаване и вникване в психологията на войника е, може би, най-силната и най-индивидуалната страна в картините на Коссака. Освен това той има склонност кжм големите, широки композиции вжрху грамадни платна, кждето се изказва най-широко, най-пжлно и най-свободно. Благодарение на това об-



Войцех Коссак: След превземаного на Сомосиера.
(Рис. 1896. г. — Притежателя неизвестен.)





Войцех Коссаk: Шасер и момиче.
(Рис. 1902. г. — Собств. на Л. Голдшанд в Париж.)



Wydawnictwo Literackie
ul. Krakowska 100, 31-111 Kraków

стоятелство той стана известен като несравним рисувач на панорами.

През 1980 г., по случай областната изложба в Лвов, той заедно с Ян Стика нарисува грандиозното платно

ПАНОРАМАТА „РАЦЛАВИЦЕ“.

След това полския консорциум възложи на Коссака заедно с худ. Фалат да изработи панорамата Березина. Това беше преди 1895 година. В това време император Вилхелм, заинтересуван от таланта на полския живописец, му дава множество поръчки, като дори му оставя на разположение малкия си замък Мопбию. Коссак трябваше да изработи друга голяма композиция,

БИТКАТА ПРИ СОМОСИЕРА,

и за тая цел отива в Испания за студии, приготвя даже четири свършени скици, но руските власти не позволиха да се изложи тази панорама. Замести я друга: Боя при пирамидите, която той нарисува заедно с пейзажиста Михал Вивюрски.

След свършване на панорамата, Коссак се връща в Берлин, дето го очакват нови поръчки. Това е момента, когато се почва антиполската политика от страна на пруското правителство и императора. Коссак търси възможност да напусне Берлин без неприятен конфликт, под предлог на репарирание замъка Мопбию. Но в това време настъпва фамозния процес в гр. Вжесня против полските деца, обвинени в държавна измена, защото тайно сж се учили по полски език, — а наскоро след това иде още по-фамозната реч на кайзера в Марненбург, дето той хвърли ръкавицата на полското племе и обяви, че пруският ботуш трябва да потъпче националната държост и химерите за свобода у поляците.

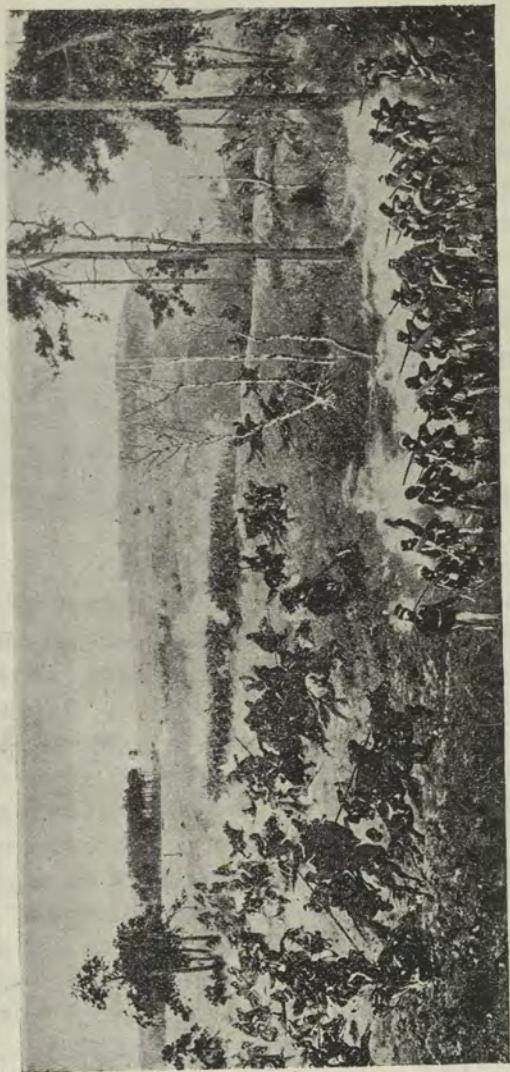
Пред вид на станалото, Коссак официално се явява в Потсдам и сжобщава в императорското адютантство, че се отказва от своя пост на придворен художник, от ателието и серията големи картини, поржчани му напоследжк от кайзера. От това време Коссак почти изключително прекарва било в Париж, било в Краков.

Художника се е удостоил вече с множество и иай-високи отличия, като златен медал в Виена (1885 г.), почетен диплом от парижкия салон (1890) златен медал на международната изложба в Берлин (1891), а сжщо и висока награда от Краковската Академия на Науките за историческата картина Битката при Грохов (1888). Покрай това той е кавалер на кржста от Почетния Легион, *officier de l'Academie*, и иосител на високи австрийски и германски отличия.

Освен споменатите по-горе панорамни композиции, рисувани заедно с други художници, заслужават да се споменат и някои други Коссакови исторически картини, които днес украсяват народните музеи в Полша, Прага и другаде из чужбина, като напр. Наполеон наградява ген. Тишкевич при Смоленск, (Варшава); Почивка през време на маневри (Прага); Атака на ротмистжр Биховски при Савони 1749 г. (Виена) и др. Тук сжщо трябва да се причисли и цяла колекция картини и скици из живота и дейността на последните полски легиони (1914—1918), в чиито редове Коссак встжпи напоследжк, като взимаше лично участие в походите и чрез своите творения допринесе много за овековечаване на техните геройски подвизи. Кжм такива баталнистично-легионски епизоди, сцени и фрагменти спада и приложената тук скица из живота на наполеоновите легиони

ШАСЕР И МОМИЧЕ.

Напоследжк сензация направи голямата историческа композиция на Коссак Кжрвава неделя, илюстрация на трагичните петербургски сжбития от 22 януари 1905 г., когато императорските войски и казаци се спуснаха вжрху народното шествие, поздравляващо новосжздадената руска конституция. Тази картина пропжтува и сжтресе цяла Европа с своя силен реализжм в третирането трагичната участ на руския народ, излжган в иай-чистите си надежди.



Войцех Коссак (и Я. Стика): Атака на народната кавалерия.
(Фрагмент от „Рашлавицката панорама“.)
(Рис. 1980. г. — Собств. на град Львов.)



ЯН СТИКА

(1858 — 1915)



Представител на френския реализъм в полската живопис. Покрай В. Косак, най-смелия полски баталист, а заедно с Семирадзки най-дълбок тълкувателна библейски и религиозни сюжети. Творец на грандиозни художествени панорами из великите воени и старо-заветни събития.

В жилите на Стика течеше полска и чешка кръв, защото баща му по произход беше чех, живущ в Лвов, като чиновник и второстепенен художник. Майка му беше полячка. След двегодишно учение в виенската Художествена Академия, завършено с златен медал, той се отправя за Рим, дето се явяват първите му композиции: Лила Венета, Пастирка и Мадона-Мъченица. Завърнал се от Рим, постъпва в школата на Матейко в Краков, дето изпъква с голямата си религиозно-национална картина Богородица благославя полските славия, която бе наградена от Академията. Наскоро я последват и други религиозни картини, като Христова проповед, Кающата се Магдалина, Христос нахранва народа с хляб и пр.

В Париж Стика прекарва три години. Той веднага спечелва популярност. В 1880 г. урежда първата си голяма изложба, като обръща върху си внимание особено с картината Пророчица Хулда, предсказваща падането на еврейския народ, а след това с картината Майка Божия под кръста.

В 1895 г. Стика заминава за Палестина и тук прави студии за бъдещата си панорама „Голгота“.

В 1897 г. за пръв път посещата Чехия, Прага, с които остава вече в трайни и тесни връзки, като отечество на своите предеди. Тука се явява забележителния портрет на видния чешки поет Ярослав Вржхлицки, подарен от автора на кметството на Прага а друга интересна скица на тоя портрет попада в сбирката на самия Вржхлицки. В Прага също тъй Стика урежда изложба, дето излага и прочутата си алегорично-историческа композиция *Polonia*, цикъл от десет картини към бъдещата панорама Генерал Бем в Седмиградско, поръчана от маджарския художествен комитет, скиците към панорамата Голгота, твърде интересни студии на глави от Палестина, Искушаването на Христа, Алегория на 1846 г., Косцюшко, Разгром, — епизод от възстанието в 1863 г. и мн. др. — Следните години художника посветява на грамадната панорамна композиция Мъчениците на християнството в колизея, а също и на илюстриране прочутия роман на Сиенкевича *Quo vadis*.

Стика е един от най-славните полски религиозни и исторически художници; името му е известно на всякъде в Европа и в Америка. Има голямо сходство между неговата роля, като живописец, и тая на Сиенкевича, като романист. И двамата пред-

ставяват национално-религиозното, или по-точно, католическо направление в изкуството при реалистическо третиране на формата, а романтическо идеализиране на сюжета. И двамата са горещи християни и патриоти. И за двамата Богородица е сжщевременно и кралица на Полша; и двамата обичат широките и буйни картини на военния живот, битките, оржжията, кавалерийските сцени, проявите на физическа сила и рицарска доблест и храброст. Рицарската традиция на полския народ се явява и у двамата и тжрси у всекиго свой израз. От една страна религиозност, гореща вяра в Христа, чиито светжл образ толкова пжти става обект на Стиковите картини и романите на Сиенкевича, от друга страна патриотизъм, вжодушевление за святата народна и верска кауза, атавистическа любов към военно-рицарския живот, както и развито чувство за естетиката на неговите явления в борби, походи, сражения и пр. Двата тона се сливат както у Сиенкевича, тжй и у Стика, в един хармоничен и пжлен акорд.

Стика не е напжлно самостоятелен и може да се сжгласи с мнението на чешкия познавач на изкуството д-р Фр. Харлас който вижда у Стика влияние на Матейко и френските реалисти. „Матейко — казва д-р Харлас — е повлиял вжрху Стика с своята монументалност; но последният е живописец по-модерен, има чувство за действителност и сжвременност и проявява значителен реализъм в представянето тяхните черти и явления. Тук нагледно изпжкват и известни влияния на френската школа. От техническа гледна точка, Стика е ученик на тая школа; той е усвоил техниката на маслените бои с рядка витрузност и, вжоржжен с тая сила, смело пристжпва към грандиозни панорамни замисли, модерни художествени композиции, в които живописният реализъм празнува пжлен триумф“.

Последните десетина години Стика прекара в Париж, като значително се свжрза с француския художествен живот и се посвети на вжзпитаване на двамата си синове Тадеуш и Адам, сжщо много способни художници, спечелили вече име в парижкия артисти-

чен свят. Една от последните работи на Ян Стика, вече от твърде напреднала възраст, рисувана чисто по случай, е изложената негова скица *L'aigle blanc de Pologne sur le front français*, която изобразява момента, когато председателя на французката република М. Поанкаре, декорира знамената на I, полска доброволческа дивизия преди заминаването ѝ на бойното поле през 1914 г. Върху картината сж изобразени днес вече исторически личности, които взеха участие в организиране на полските легиони в Франция; освен председателя Поанкаре, председ. на Полския Нар. Комитет Р. Дмовски, мин. Ст. Пишон, и генералите Аршинар и Гуро. Няколко месеци след нарисуването на тази картина Ян Стика вече не беше между живите.

РАЦЛАВИЦКАТА ПАНОРАМА

От богатия принос на Ян Стика в изложбата влизат за съжаление само малко композиции, все пак поне копието от най-крупното му и най-ценно историческо творение панорамата Рацлавице, изобразяваща победата на Тадеуш Косцюшко при с. Рацлавице на 4 април 1794 г. — днес най-ценно художествено украшение на града Лвов, в парка на Ян Килински.

„Рацлавицка Панорама“, създадена е от художниците Ян Стика и Войцех Коссак, през 1894 г., на стогодишнината от прочутата Рацлавицка битка, която даде начало на стогодишната посетнешна борба на Полша за независимост и обедини за пръв път всички народни съсловия под отечествено знаме. Художниците сж се постарали да представят битката с най-строга верност и точност в подробностите. Полесражението и пейзажът сж снети от природата, типове на селените сж изучени на мястото, историческите личности — от портретите им, народните носии и униформите на войските сж представени най-подробно и точно.

Картината, в форма на грамаден кръгзор, наподобяващ полесражението, представя решителният момент на рацлавицката битка в



Ян Стика: Превземане на орждия от селянството
(Фрагмент от панорамата „Рацлавице“.)
(Рис. 1980. г. — Собств. на гр. Львов.)

4 часа след обед, според описанието на самият Косцюшко. Зрителя стои на възвишение, в самият център на сражението. Щом възлезе на подиума, вижда току пред себе си славната атака на полските косиери, срещу московските топове, построени в ред. Тук виждаме двамата герои-селяни: Бартош Гловацки и Стах Свистацки, които първи превзеха руски топове. Като ураган се носят селяни под знамето, върху което се виждат сноп, две коси и селска шапка. След тях бързат доброволци и редовни войски. Самият Косцюшко, в краковска „сукмана“, която е наденал върху генералската униформа, е спрел коня и зове към настъпление втората колона селяни, приближаващи под знамето на Божия Матер. Покрай Косцюшко — неговият щаб: ген. Мадалински, майор Фишер, Бегански и др. Зад масите, на небесния фон се открояват леко Карпатите и върха Конюша, от който бе тръгнал началника на полските войски.

Понататъжните части на картината представляват разни моменти и епизоди от рацлавицкото сражение. Особено ефектни сж епизодите, в които взимат участие кавалерийски отреди (дело главно на В. Коссак), като напр. ескадрона на полските улани, сблъскващ се с казаците, а от друга страна, застрашен от смоленските драгони. Понататък в гората, зад която селото гори в пламъци, московските мускетари, с гранати атакуват дружина полски стрелци, разпръснати в тиралиери.

Интересни сж също второстепенните епизоди, които не влизат в самото сражение и представят с чуден реализм и живост: развалини и пожарища; групи селски жени и деца, молящи се пред кръста Исусов; военни лазарети, към които бързат ранени и дете свещеници дават последна утеха; групи руски ракли от разбитата артилерия, които в тревога се крият в долищата и пр.

На този единствен по рода си художествен труд двамата художници сж посветили една и половина година. Те сж главните автори и инициатори на делото, в което, обаче, при изпълнение на подробностите, сж взели участие и други помощни сили; като: Людвик Боллер, Тадеуш Попйел, Зигмунт Розвадовски, а временно и Теодор Аксентович, Михал Созански, Владзимйеж Тетмайер и Винценти Водзиновски, всички известни съвременни полски художници.

POŁONIA.

Второто твърде популярно творение на Ян Стика, което сжщó спада към ценните паметници на гр. Лвов, е алегоричната картина „Polonia“.

Една грамадна композиция, която повече отговаря на патриотическото чувство на широките маси, отколкото на чисто художествените изисквания. Поне, взета изцяло. — Защото в отделните части тя има твърде сполучливи моменти, както в характеристиката на отделни лица, (Косцюшко, Килински, Корсак), тжй и в композицията на някои групи.

Алегорията сжджржа собствено историята на Полша от падането й до последнитъ опити за възкрасяването й през време на робството. Централно и най-високо място в картината заема образа на П о л ш а, разпната върху сибирска скала, в подножието на която гинат от студ, глад и мжка безбройните редове на мжчениците на нейната кауза. Пред нея, върху превзетите укрепления на полската свобода се вее черно знаме, с датите на трите й поделби и разперва криле черния двуглав орел.

Отдолу налево, в валог, замжглено, върви умното шествие на онези, които опростаиха родината си, като я продаваха на чужденците, тжргуваха с нейните земи — Тарговица. Златни каляски, богати дрехи, разкош и наслаждения, пиянство и безмислия. А в средата на тази безумна тжлпа — роб нейн и на своето безволие — самият крал, Станислав Август Понятовски.

Централната група на картината заемат онези, които жертвуваха всичко за спасението на отечеството, а именно: Рейтан и Корсак, които проклинат минаващите отдолу предатели. До тях стоят творците на конституцията от 3 май с новия закон, призоваващ всички сжсловия да работят за общото спасение. По-нататжк, с извадени сабли, полагат клетва пред върховния вожд на народа Тадеуш Косцюшко, — генералите Домбровски и Пуласки, заедно с от. Марек, духовния патрон на възстаническото дело. Пред групата на колени поздравлява вожда, и представителя на градското сжсловие, вожда на варшавската инсурекция, обучающа Килински. Самият Косцюшко джржащ крепко знамето на белият орел, обкржжен от селското население, което той пржв в Полша освободи от крепостното робство, посочва на косионерите майка им Полша; на тях се пада великата за-



Ян Стика: Ролонія.
(Рис. 1898 г. — Собств. на Кметството в гр. Львов.)





Ян Стика: Косцюшко (Фрагмент от картината „Polonia“)
(Рис. 1898 г. — Собств. на Кметството в гр. Лвов.)



дача да разкъсат нейните всриги и да я освободят. Тяхния пример следват работници и занаятчии.

Последната група надесно, сжбрана около кръста представлява духовните борци за възраждането на Полша. На чело е великият Адам Мицкевич, като пилигрим на народа, до него другите романтици, като Красински, Словацки, Залески, Гошчински, Пол, Уейски и пр., романиста Крашевски, драматурга Фредро, живописците Гротер, Матейко, Коссак, композиторите Шопен, Монюшко и др., в далечината полските философи, историци, учени и политици. Пред тях, като в ясновидство, се е повдигнал стария Вернихора с своя украински „теорбан“, и сякаш поздравява първите лъчи на приближаващата свобода, които идат от задоблачно слънце и падат върху тялото на разпнатата родина.



От останалите творения на Стика не можем да пропуснем още една портретна композиция, която днес има вече историческо значение и е известна по цяла Европа, — знаменитият портрет на Лев Толстой в Ясная Поляна. Изобщо Стика като портретист е спечелил едно от първите места в историята на полската живопис.

Забележително е, че както в рода на Коссаковци, тъй и в семейството на Стика, живописният талант се предава по наследство. През последните години в Париж, сред тълпата художници, които се стичат там от цял свят, се прослави Стиковия син Тадеуш, възторжено поздравен от френската критика. Един от най-известните французки писатели и критици, Henri Rochefort, предсказа на Тадеуш Стика, че неговата слава ще се издигне скоро до просто фантастични висоти, благодарение на майсторството, което показа той в самото начало на своята дейност, едва двадесет-годишен.

ТАДЕУШ АЙДУКЕВИЧ

(1859 — 1917)



Имаше двама Айдукевичи: братята Тадеуш и Зигмунт. Първият от тях Тадеуш е известен и в България, (1891—93), отдето се преселил в Ромъния. С последната се свързва най-важната епоха в неговото творчество, като придворен художник на ромънския крал Карол.

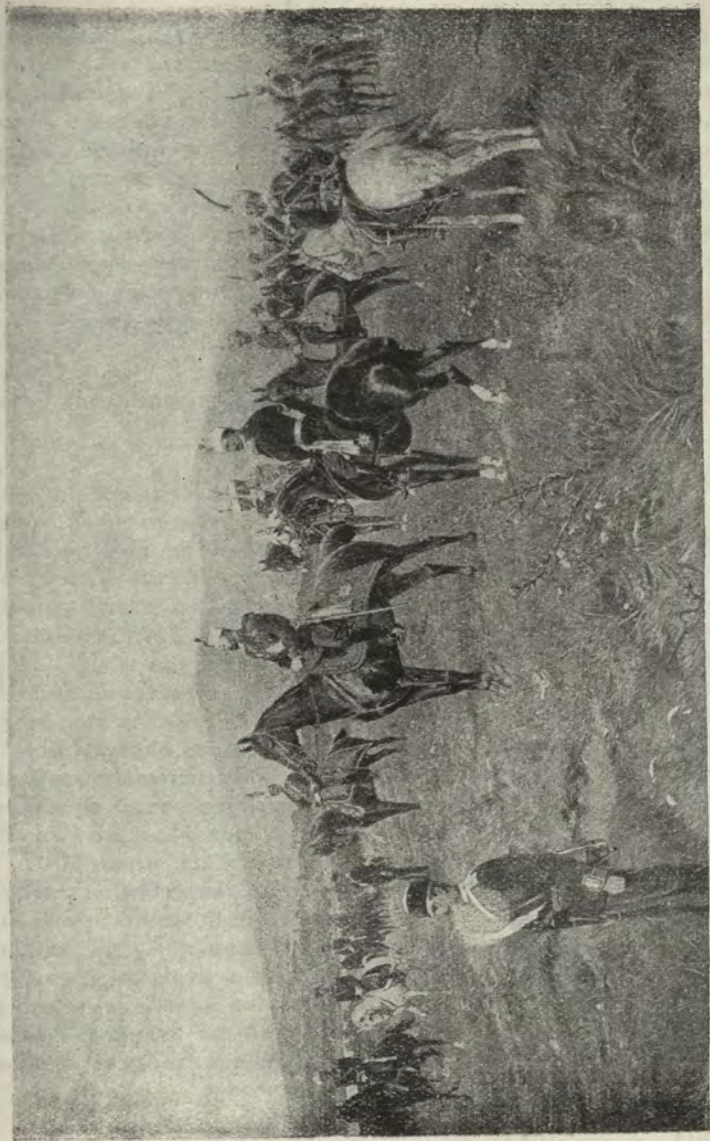
Неговия жанр през първата епоха на творчеството му бяха картини из живота на полския селски народ. После преминава към портретната живопис, в която се отличава с знаменития лик на полската актриса, Х. Моджејевска, днес притежание на полския Музей в Краков. След дългото си пътуване из Ориента, Тадеуш Айдукевич променя съвсем своите сюжети, като ги черпи из първия живот на екзотическите източни народности. В тази област той създава две по-голями и ценни композиции: Панаир в Каиро (1885, Прага) и Молитва в пустинята (1887, Краков). Завърнал се от Изток, той бива поканен от българския, а после и от ромънския дворец, дето остава на служба почти до края на живота си. В Букурещ художника е нарисувал цяла галерия от историята и народния бит на ромъните, а също и прочутите декоративни фрески в кралския летен дворец в Синая. Умря през време на войната, 1917 г.

Много по-важна за нас е неговата дейност в България, дето той гостува по желанието на тогавашния кн. Фердинанд. Като придворен художник, Айдукевич остави в България редица бата-



Тадеуш Айдукевич: Кн. Мария Луиза.
(Рис. 1892. г. — Собств. на Н. В. Цар Борис III.)





Тадеуш Айдукевич: Смотри при Вигоша.
(Рис. 1891. г. — Собств. на бив. бжл. цар Фердинанд.)



листически картини; предимно мареври, военни сцени, а също и портрети на бжлгарски военни лица. За сжжаление тези картини са пржснати из Бжлгария и повечето сж частно притежание, което сжздава големи спжнки за точното определяне, колко и какви картини той е изработил в Бжлгария. Сжщо така в двореца, нито в Музея, нито в библиотеките, няма никакви списжци на неговите творения, нито сведения за тукашната му дейност. Единствен извор, според който можем да сждим за нея, сж картините му, откупени и сжхранени в софийския и другите царски дворци в Бжлгария.

Между тях изпжква конния, в голями размери, портрет на пок.

КН. МАРИЯ ЛУИЗА,

който днес украсява софийския царски дворец, и голямата композиция

СМОТР ПРИ ВИТОША В 1891 Г.,

дето кн. Фердинанд, заедно с своята свита и бжлгарския генералитет, много верно и живо е представен вжрху софийското поле, с фона на Витоша. Току до княза, гжрбом обжрнат кжм зрителя, седи на кон ген. Рачо Петров, тогавашен министжр на войната. От другата страна, малко отзад, двамата офицери от генералния щаб, пок. ген. Стоянов и Михаил Савов; зад тех пжк австриец, тогава на дворцова служба при царя, барон фон Добнер, до когото личи фигурата на тогавашният австр. военен аташе. Още по-отзад, пред гвардейската рота изпжлнява службата си тогавашен ротмистр, Сава Савов. Отпред, хубаво се очертава вжрху далечния фон, красивият образ на княжеския адютант, ген. Петжр Марков. Пред целата тази група дефилира бжлгарската кавалерия, предвождана от пок. полков. Иван Маринов, подполиovníк Цонев и други офицери.

И двете споменати картини, както и всички други бжлгарски композиции, се отличават особено по сжвжршения рисуñк на конете и движението на кавалерийските групи. Тук се вижда, че Айдукевич е сжщо добжр баталист, и жанров художник, колкото и портретист. Споменатите картини имат историческо значение не само за полската и бжлгарска живопис, но и за историята на бжлгарската армия през епохата на най-буñният й разцвет, преди Балканската война.

ЗИГМУНТ АЙДУКЕВИЧ

(1860 г.)

Ако Тадеуш Айдукевич като исторически живописец има значение повече за България и Ромъния, то по-младия му брат, Зигмунт, се свързва повече с отечеството си, Полша.

Той е роден в Галиция, първите си познания в изкуството получил в Краков (1878—79), после в худож. Академия в Виена (1880—83) и най-сетне в Мюнхен (1885—87), главно при проф. Хертерих. За пръв път уредил изложба в Краков, дето критиката единогласно поздрави с големи похвали трите му жанрови композиции из живота на старите поляци, а именно *Do konwiktu* (В бурсата), *U rejenta* (При нотариуса) и особено, прочутия по своята характеристика, вдъхновен по всяка вероятност от Сиенкевичовата повест, *Стар слуга*, който на фона на старовремски шляхетски дворец, зашумен от стари дървеса, разказва на малките господарчета историята на тяхните предци и на стария им дом. Сиенкевич е привличал не веднаж с своите рицарски сцени и характеристични старо-полски фигури фантазията на Айдукевича. Така през 1887 г. той излага пак една нова историческа композиция: *Клетвата на Кмициц* пред Радзивила, мотива на която е почерпен от известния исторически роман на Сиенкевича „Потоп“. Въпреки илюстративния, до известна степен, характер на тази картина, тя се отличава с смел размах, резко характеризирани фигури и много сполучлива композиция като цело.

От 1888 г. Айдукевич все по-малко обработва исторически мотиви и проявява по-голяма наклонност към жанровата живопис, като създава сцени из бита на полското селянство и дребната шляхта, като пазари, ловджийски сцени, и пр., много тжрсени и купувани от Америка. В 1891 г. художника се връща пак в областта на историческата живопис, по случай стогодишнината от конституцията на 3 май и нейните творци, създава исторически цикъл от 12 картини, награден с златни медалиони в Виена и Краков, озаглавен

ТАДЕУШ КОСЦЮШКО.

Това е в същност юлистриране историята на най-великия герой на борбата се за свобода Полша. Следвайки по стъпките на знаменития творец на исторически циклове в полската живопис — Артура Гротгер, Айдукевич приема даже и художествената форма на своя предшественик, като създава обикновени рисунки със чисто анекдотична подкладка, и без да се впуска в колористика, игра на осветлението, декоративни мотиви и пр., той набляга главно на рисунка, чрез който иска да се приближи по възможност най-много до историческата действителност. Затова цикъла на Айдукевич се отличава с голяма простота и непосредственост, която го приближава значително до образа — Гротгер, като говори повече на патриотическото чувство на зрителя, а не тжрси толкова да удовлетвори изискванията на чистото изкуство. Едновременно, обаче, тук тжкмо лежи и слабата страна на Айдукевичовата концепция в сравнение с Гротгера, който при всички си национализъм не слезе никога от равнището на високото изкуство. „Тадеуш Косцюшко“ се различава и със това, че автора не внася в него никакви символически образи, нито абстрактни идеи, а всечески се придържа о историческата действителност, като се стареа да представи в своите композиции само живота и отчасти душата на полския герой.

В цикъла влизат следните картини:

І ПОРТРЕТА НА КОСЦЮШКО.

Според болшинството критици — най-слабия картон от цикла. Третиран реалистически, без претенции, без поза, но всепак бездушно. От Косцюшко на Айдукевича не блика нито героизм, нито интелигентност, нито душевно благородство. Портрета изобразява някаква добра, кротка, скромна личност, каквато наистина е бил Косцюшко, но още с други високи качества на характера и темперамента. Те в портрета на Айдукевича не се виждат; той е почти без израз.

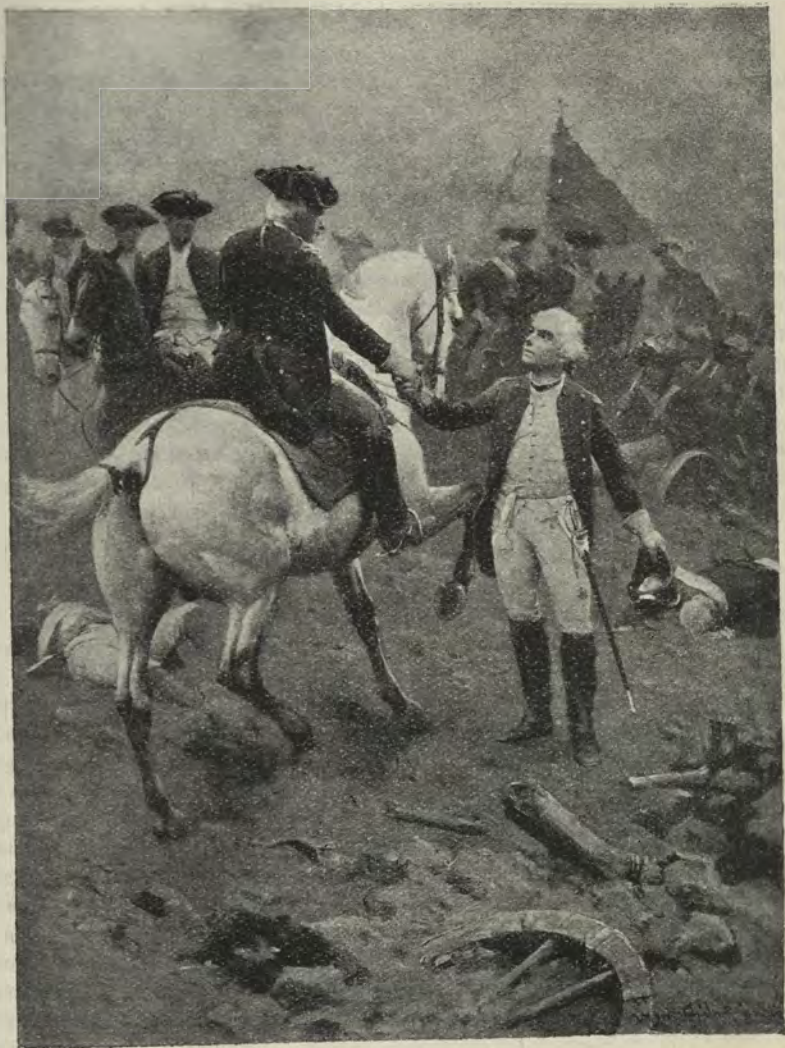
II. РОДНАТА КЖЩА.

Типичен дребношляхетски „дворек“ в полска Литва, именно в Меречовшчизна, Слонимски окръг, старото гнездо на семейството Косцюшко. Тук е видял белия свет и тук преживял най-безгрижните си години Тадеуш Косцюшко, род. 1746 г. Картон на Айдукевича не е някаква фотографическа репродукция, от него лъха тишината и благостта на идиличния живот, който до последно време още съществуваше из далечните романтически къщища на Литовска земя.

III. В СОСНОВИЦЕ.

Романтично-идиличен епизод в имението Сосновице, между Косцюшко и хубавата Людвика Сосновска, пленила сърцето му.

През 1774 г. Косцюшко се завърна от чужбина като артилерийски капитан и поради намаляване на армията, предава се на учителство. Известно време той прекарва в имението Сосновице, при богатия велможа Сосновски, дето преподава на двете му дъщери рисуване, история и математика. Обаче, наскоро между по-младата, Людвика, и Тадеуша се завързала взаимна любов. Като не можели да очакват, че горделивия магнат ще им позволи да сключат брак, те решили да избягат и тайно да се венчаят. Но в момента, когато трябало да се реализира плана 1776 г., те били настигнати от болярските слуги. Косцюшко се защищавал до край и бил ранен. Девойката била хваната и отнесена в къщи. И така първата и най-гореща любов на Косцюшко се осуетила, а нашият герой, като не можел да я прежали, напуснал Полша и се отправил за Франция, а от там за Америка.



Зигмунт Айдукевич: Вашингтон и Косцюшко.

(Из цикла „Тадеуш Косцюшко“.)

(Рис. 1889. г. — Собств. на Народната Галерия в Краков.)



IV. ВАШИНГТОН И КОСЦЮШКО.

В Америка, дето Косцюшко пристигна в 1778 г., той постъпва в редовете на доброволците. С своята храброст и талант наскоро толкова се отличил, (особено при Rhode Island, Yorktown и обсадата на New-York), че спечелил симпатиите на Вашингтон и бива назначен за негов адютант с чин полковник-инженер. Ререн на своите демократически начала и борейки се за справедливата кауза на потиснатия народ, той се ползувал с голямата любов на офицери и войници. След свършване на войната 1783 г. Косцюшко бива награден за своята заслуга към американската свобода с генералска титла, ордена на Цинцинат и гражданство, а също и със значителни поземлени имоти, които той веднага раздал между бедните войници. Горещо изпратен от целото население, той напуска Америка през декември 1783 г. Каква любов и популярност е спечелил Косцюшко всред американския народ, показват множеството спомени и паметници не само в Нюйорк и Вашингтон, но и навсякъде в Съединените щати. Покрай великият освободител на Америка, Вашингтон, и двамата полски началници Косцюшко и Пуласки днес се числят към най-заслужилите народни герои.

V. ПРИ ДУБИЕНКА.

От Америка през Франция Косцюшко се завръща в Полша, дето бяха станали важни събития. Конституцията от 3 май 1791 г. трябваше да се защитава с оръжие от чуждите завоеватели и тяхните полски слуги-предатели, организирани в т. нар. „Търговицка конфедерация“ Косцюшко веднага постъпва в армията, като бригаден генерал, под върховното командване на кн. Юзев Понятовски. Бори се геройски и се отличи особено в сражението при с. Дубейнка на 18 юли 1792 г. чето с 4,000 войска и 10 орджия храбро се защитава срещу руския генерал Коховский, снабден с 18,000 войска и 60 топа. Когато краля влезе в Тарговицката Конфедерация и излъга надеждите, които патриотите възлагаха на него, Косцюшко, заедно с кн. Юзеф Понятовски и други генерали, подава оставката си, заминава за странство и се установява в Дрезден, тогавашно седалище на водителите на патриотическата партия, които обмисляха там по-нататъшната си дейност. — Картината на Айдукевича изобразява тъмно победния момент в сражението при Дубиенка.

V. КЛЕТВАТА В КРАКОВ.

В 1793 г. става втора поделба на Полша и още по-голямо намаляване на армията ѝ. Безпримерните насилия на чужденците предизвикват ново въстание. Косцюшко, уведомен за това, бързо тръгва от Италия, дето временно се намира, и на 24 март 1794 г. се явява в Краков, дето на главния площад пред цялото население и събраната армия, прогласява акта на въстанието, бива избран за върховен управител на въстаналите земи и главнокомандуващ на войските с права на диктатор. Още на краковския площад, дето и днес посочва паметното място възпоменателен камък, Косцюшко полага клетва пред Бога и Народа, че ще се бори до край за народната кауза и ще защитава националните и социални права на всички съсловия, а особено на потиснатия до тогава селски народ. Ето съдържанието на картината на Айдукевич, поставена върху фона на краковска площад.

VII. РАЦЛАВИЦЕ.

След като напуска с войските си Краков, Косцюшко се съединява с отрядите на други двама генерали: Manget и Мадалински предизвиква сражение при селото Рацлавице, дето нанася блестяща победа над по-силните руски войски, предвождани от генерал Тормансов и Денисов. Тук особено се отличили краковските селяни, т. нар. „косиниери“ с Бартоша Гловацки и Стах Свистацки на чело, които с своите коси превземат на щик руските орджия и по такъв начин ускоряват победата на поляците. Този именно момент увековечава Айдукевич в гореозначения картон.

VIII. ВОЖДА БЛАГОДАРИ.

Признавайки големите заслуги и геройство на краковското селянство при Рацлавице, Косцюшко издава заповед в с. Поланйец, в която, считайки угнетяването на селското население от страна на полските велможи за една от причините за падането на Полша, поставя това население под закрилата на областните комисии, намалява работните дни, и освобождава за винаги от крепостно робство тези, които изпълняват военна служба, както и техните семейства.

Както виждаме, Косцюшко покрай борбата за политическа независимост е искал да вземе в свои ръце и да разреши и социалния

вжпрос, та чрез това да подобри участва на нещастната си родина. Картината на Айдукевича рисува момента след сражението, когато победоносните косиниери дефилират пред Косцюшко, с ентузиазъм поздравяват вождя на селяните, и благодарят за великодушното му дело. — И във двете последни картини, както виждаме, Айдукевич обработва сжщия, тжй любим в полската историческа живопис, мотив, третиран вече от ред други художници, като Матейко, В. Коссак, Хелмонски, Стика и др. И трябва да признаем, че тези две композиции на Айдукевича, — макар и в сравнение с ония на другите живописци да са само като епизоди, откъслечи — са излезли най-сполучливи от целия цикъл.

IX. МАЦЕЙОВИЦЕ.

Вжзстанието се разпали из цяла Полша, но не трая дълго. Враждебната винаги към Полша Прусия, подкупена от Русия, се намеси в войната против Полша. Пред силно надминаващите войски на неприятеля, обкржжени от всички страни с добре вжоржжени и подготвени отреди, полските вжзстаници остават безсилни. Косцюшко прави свржжчовешки усилия, да спаси положението. Но несжгласията между „червените“ и „белите“ в самия революционен лагер ускоряват катастрофата. На 13 юни 1794 г., при с. Мацейовице, Косцюшко дава последно, решително, но нещастно сражение. Тежко ранен, попада в плен, а вжзстанието, неумело ржководено понататжж, и постоянно излжгвано от аристокрацията, пада, като предизвиква третя поделба на Полша през 1795 г. И не е чудно, че света, като узна за раняването и плена на Косцюшко, разбра, че заедно с това е дошжл и края на полската свобода. Израз на последното намираме в неистинската мжлва, че падащия от коня си Косцюшко бил извикал „Finis Poloniae.“

X. В ПЕТРОГРАДСКИЯ ЗАТВОР.

Пленения при Мацейовице Косцюшко бе отвлечен в Петроград и хвжрлен в затвора. Но той не е можал да се оплаква, че лошо го третира руските власти. Напротив, руската царица прави всичко вжжможно да спечели Косцюшко на своя страна, готова да го награди с висок чин и титли в собствената си армия. Но за Косцюшко примамки от този вид не сжществуваха. Той резко отхвжрля предложението на царицата и остава в затвора. Обаче скорошната смжрт на царица Ека-

терина и поемане престола от свободолюбивия Павел ускорява и освобождаването на Косцюшко, който, през 1796 г. помилван, бива задължен да напусне Полша и заминава за Америка.

XI. ВЪВ СОЛОТУРН.

Настъпва периода на Косцюшкото скитане. От Англия до Америка, от Америка в Франция, от там в Австрия и най-сетне в Швейцария. Никде той не намери сигурна база, върху която би можал да гради отново независимостта на Полша. На другите не пречи да действуват, но сам не вярва нито на Александра, нито даже на Наполеона. След Виенския конгрес се оттегля в Швейцария и тука в малкото градче Солотурн живее при своя приятел, като спечелва симпатиите и благодарността на швейцарското население със много хуманни дела. Последното му дело преди смъртта — на 2 април 1817 г. — е даруване на селяните в родното му имение в Литва всички права на свободни граждани и значителни суми за повдигане на народната просвета.

XII. НА ВАВЕЛ.

В 1818 г. тленните останки на Косцюшко бяха пренесени в Краков и тържествено погребани в подземията на катедралата при кралския замък Вавел, между саркофазите на крал Ян Собйески и кн. Юзеф Понятовски. Народа, чествувайки паметта на безсмъртния герой, по древния, още езически обичай, му въздигна до гр. Краков висока могила, наречена „Kościuszki“, царуващ над цялата вислянска долина. А народната легенда, както и безброй художествени поетически произведения, от един век и половина насам разказват за любимия герой, че неговия светъл дух всяка година се явява в кралския замък Вавел и зове духовете спасители и покровители на Полша да помогнат на нещастния народ. Неговия дух — според легендата ще застане на чело на блаженните борци за свободата, на които ще бъде дадено да извоюват независимостта на Полша. Неговия дух наистина предвождаше последните полски легиони, когато през време на великата война издигнаха лозунга за възкресяване на Полша.

В последната картина на своя цикъл Айдукевич с истински художествен усет апотеозира образа на Косцюшко чрез таинствената поява на ангела-гений на Полша, полагащ венец върху саркофага на героя.



Зигмунт Айдукевич: На Вавел.
(Из циклжа: „Тадеуш Косцюшко“.)
(Рис. 1891 г. — Собств. на Народната Галерия в Краков.)



ЮЗЕФ МЕХОФЕР

(Род. 1860.)



Мехофер е един от най-добрите ученици на Матейко, защото — както пише проф. Естрайхер — не е приел нито една сжществена черта на своят учител, тржгнал е по свой пжт.

Когато е изучавал изкуството, в Полша сж имали твжрде едностранчиви, понятия за задачите на живописиста, като сж предавали лишно значение на анекдота в картината и сж изисквали фотографическа точ-

ност при вжзсжздаване на природата. Мехофер, заедно с Виспянски, Малчевски и неколцина други от тжй нар. „Млада Полша“, направиха революция против тези остаряли схващания и — вжоржжени с новите девизи, които идеха от запад, особено тези на импресионистичната школа, — започнаха да проправят пжт на модерната полска живопис. И тия художници изхождат понякога от исторически мотиви, но „историческата верност“ представа да бжде тяхна цел; последнята те тжрсят в самия начин на изразяване субективните си идеи, оплодени от историческите мотиви. В Париж, в ателието на Bonnat, при когото щудира известно време, Мехофер непрекжснато се развива като солиден рисувачи колорист и

днес е един от видните композиционно-декоративни таланти в Полша. Голямо художнишко съзнание е основна черта на Мехоферовия талант. Той го е изразил не само в няколко книги, от които „Бележки за изкуството“ (1897 г.) сж най-важният теоретически манифест на артистите от по-новото поколение — но сжщо и в неговото живописно творчество това съзнание се проявява на всяка крачка. Тук виждаме не интуитивна виртуозност, а плод на съзнание за това, към което артиста се стреми. Известен елемент на рефлексивност го отличава от оня тип артисти, които бързо напредват, но скоро се изчерпват. Мехофер вжрви напред равно и сигурно, затова него не заплашва преждевременна старост като художник.

Най-оригналното и най-творческото, което даде Мехофер, е неговото витражно изкуство, в което той, заедно с Виспянски, сжздаде една „школа“ в Полша и придоби европейска слава. Смелото третирана на стжклените краски, с размах и фантазия, каквито до сега бяхз дадени само на акварела и пастела, обжрнаха наопжки цялата досегашна традиция на витражното изкуство, като внесоха в него чисто художествени елементи, а не го оставиха само в рамките на декоративната индустрия.

В тази област Мехофер има вече богат художествен принос с украсяването на редица катедрали и обществени сгради не само в Полша, но и в чужбина. Кжм най-ценните спадат неговият

ФРИБУРГСКИ ВИТРАЖ,

който получи пжрва награда на международния швейцарски конкурс и сега краси катедралата в Фрибург. Този успех му отвори вратите на Европа: Швейцария, Германия, дори Франция. От полските — заслужава да се спомене един прекрасен акварелен проект за исторически витраж — не приложен още — с образа на известния полски светец и средновековен историк, Винценти Кадлубек.



Юзеф Мекофер: Св. св. Катерина и Варвара.
(Рис. 1902. г. - - Собств. на катедралата в Фрибург, Швейцария,



ЮЗЕФ МЕНЦИНА-КШЕШ.

(Род. 1863 г.)



Родом от Малополша (Галиция), живописца е изучавал в Мюнхен, Париж, известно време е прекарал и в Италия. Привърженик на старата Гротгера-Матейкова школа, той се е опитал и в историческата и приказна живопис, като върви по стъпките на двамата свои майстори. Не е от много плодovitите художници, но всичко, което излиза изпод неговата четка, носи белега на

нещо добре обмислено и прочувствувано, с вещ рисунък, свежа, ако и малко монотонна, колористика и винаги има известна идейна подставка.

С Гротгера го свързва наклонността към идейно-приказни мотиви, романтичната до известна степен контемплация, която търси в историческите, легендарни и религиозни мотиви възплесение на по-дълбоките общечовешки идеи, пораждащи се в душата на художника. За типичен пример може да послужи неговият одухотворен с идейно съдържание и високо ценен по художествена стойност цикъл акварели „Отче наш“, дето в редица самостоятелни композиции автора иска да даде илюстрация на тази тъй проста и тъй дълбока християнска молитва, свързвайки нейният мис-

тично-религиозен смисъл със реални събития из живота на човека-селянин в разните перипетии на неговата съдба, тъй тясно свързана с природата и Бога.

От ред години насам Кшеш проявява малко творческа инвенция в композиционната живопис. Той се е ограничил и се задоволява главно с рисуване портрети, предимно с маслени бои, дето силно се забелязва неговата Матейкова школа, и влияние, както на ценното, тъй и на маниерното у тая школа.

Между изложените картини за съжаление можем да представим образци само от втората област на Кшешовото творчество, но и те — двата портрета, които излагаме, — достатъчно определят художествената стойност и направлението на неговите работи.

ПОРТРЕТА НА АД. МИЦКЕВИЧ,

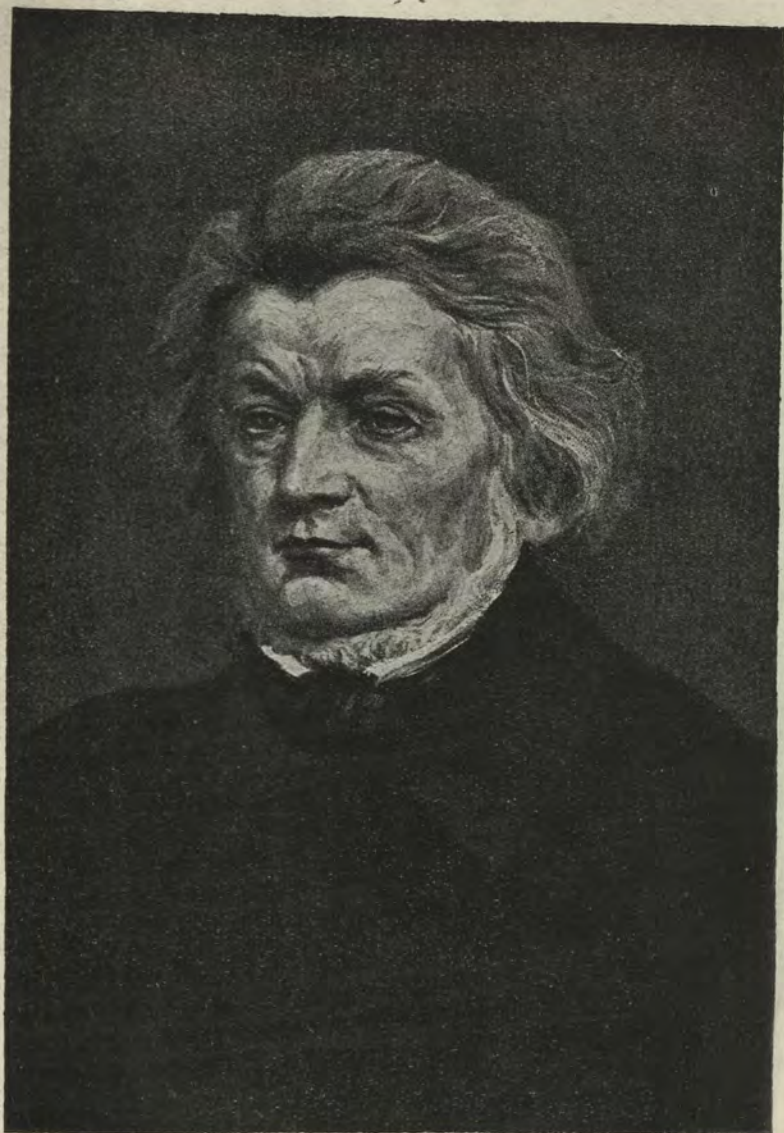
великия полски поет-романтик, разрешава една съвсем не лека задача: да грояви нещо самостоятелно и ново след толкова опити на съвременни и по-късни полски и чужди живописци, които рисуваха портрети на автора на „Пан Тадеуш“, Кшеш в този портрет не изпада в грешката, която често се повтаря в подобни случаи, да идеализира прекалено образа на великия човек. Неговия Мицкевич е третиран като всеки друг човек, без поза, без драпировка; но от лицето на великия старец блика свръхчовешката сила на духа, която го направи духовен вожд на народа.

Не може да се каже също за портрета на Т. Косцюшко, който, въпреки всичките си качества, не е лишен от известна идеализирана поза.

Вторият портрет, поместен в изложбата в оригинал има вече специално, локално значение за живущите в България поляци; той днес вече получава историческо значение и за двете народности, —

ПОРТРЕТА НА ЯН ГЖЕГОЖЕВСКИ,

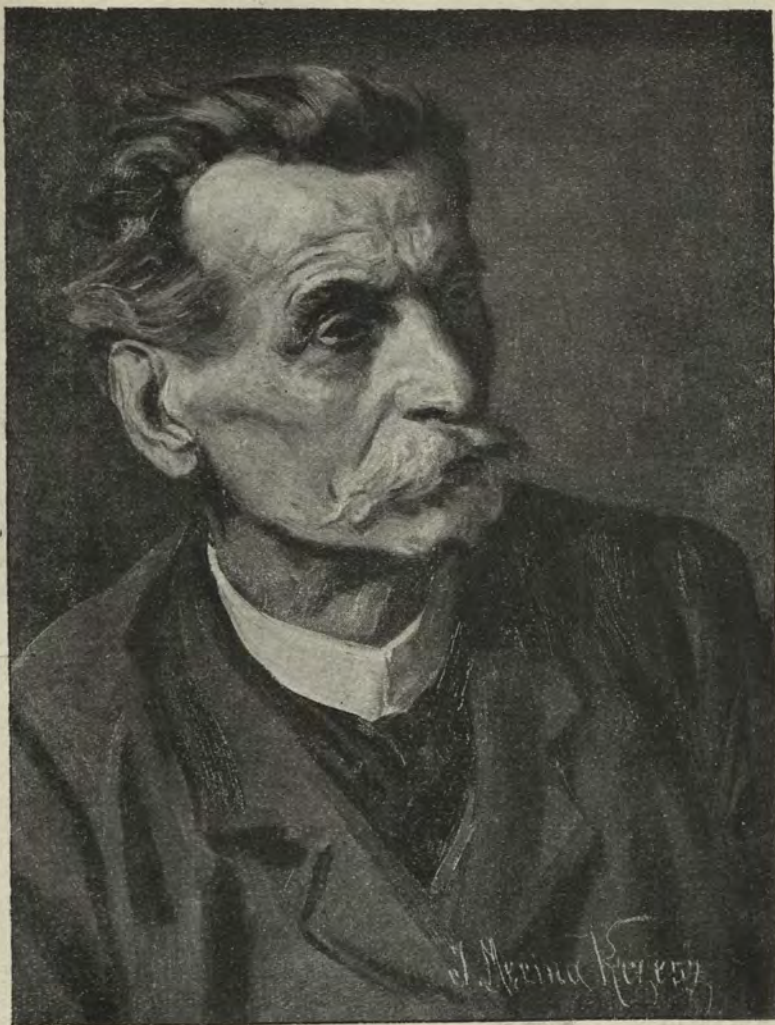
известния изследвач на балканските славяни, един от малцината полски ориенталисти, дългогодишен гост и изпитан приятел на България.



Юзеф Менцина-Кшеш: Адам Мицкевич.
(Рис. 1895. г. — Собств. на Салона на полските художници в Краков.)



Archiwum Instytutu Historii i Stosunków Międzynarodowych
Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych, ul. Chałubińskiego 2, 00-900 Warszawa



Юзеф Менцина-Кшеш: Ян Гжегожевски.
(Рис. 1908. г. — Собств. на г. Ян Гжегожевски — Полша.)



Кой от старите софийски граждани не познава тази висока, суха, малко чудата фигура, с голям орлов нос, увиснали мустаци и вечна лула в устата, облечен в белезникаво украинско пжтншкo палто или грамаден шиел, разхождаща се из уличките на София? Кой не е виждал да се скита из балкани, села и гори този старец-странник, който преброди не само цяла Бжлгария, Югославия и Русия, но и Албания, Турция и Мала Азия, а даже и далечният Изток, тжр-сейки следите от пжрвичния бит на славянското племе, неговото произхождение, преселения, етнографически и езикови особености. — Който го е познавал, ще намери в неговия портрет от Менцина-Кшеш верно и пронизателно вжзсждаване интересната глава на анахронистичния днес всред учените тип на чудака-самоук.

Кжм пжрвостепенните най-сетне работи на Менцина-Кшеш спада още неговия собствен

А В Т О П О Р Т Р Е Т ,

който се намира по настоящем в постоянната галерия на град Лвов и е признат от полската художествена критика за една от шедьоврите в областта на портретната живопис. Един фрагмент от тоя портрет в минатюрна, разбира се, форма е поместен по-горе в текста на авторовата характеристика.

Станислав Качор-Батовски.

(Род. 1866. г.)

Към баталистите от последно време спада и лвовския художник, краковския и виенски възпитаник, Ст. Качор-Батовски, син на известния изследовател на полската история и колекционер, Александър Батовски, чиято ценна сбирка от стари ръкописи, щихове, оржжия и други музейни предмети, беше първото училище на бъдещия художник, и още от младини даде насока на неговите артистически способности.

Рицарския дух, който лъха от старите токове и картини, тъй се е вселил в неговата фантазия, че, въпреки промената на времената и обстоятелствата, той все се вживява в рицарското минало и все в него търси сюжети за своите композиции. А има и едно твърде важно качество, което го прави призван за тази област на живописата: страстен воинствен темперамент, който може да се сравни само с Коссаковия. Макар и да е не винаги точен в рисунката и често да го пренебрегва, сякаш по каприз, само за в полза на общото впечатление, — той пленява с стихийната сила на размаха в своите кавалерийски атаки, рицарски схватки и пр.

Към най-ценните картини на Батовски се причислява испанският епизод от Наполеоновите войни, толкова пъти обработван от полските баталисти, а именно Сомосиера. И трябва да се признае, че Батовски тука, даже и в рисунката, ни най-малко не отстъпва от подобната баталистична композиция на Ю. Коссак, макар че известни критици на лвовския салон, дето картината бе изложена за пръв път през 1911 г., иронично се из-



Станислав Качор-Батовски: Атака на легионистите
при Рокитна.

(Рис. 1916 г. — Собств. на Върховния Народен Комитет в Лвов.)



разиха, че „под рамките ѝ би трябало да се окачи едно гърне, да не би потоците кръв да потекат по пода на залата“.

Батовски заслужи през време на войната с редица капитални скици и картини из борбите на полските легиони в Източна Галиция и при защитата на столицата Лвов. Особена популярност спечели скицата,

КАВАЛЕРИЙСКА АТАКА ПРИ РОКИТНА

(рис. 1916 г.), фрагмент от която, като легионски афиш, се разпространи из цяла Полша. Скицата овековечава един геройски подвиг на втория кавалерийски полк от полските легиони, който през есента през 1915 г., когато грамадната руска вжлна заля цялата източна Полша, опита при село Рокитна да спаси или поне да задържи положението, чрез едно безумно впускане върху тройните неприятелски окопи. Разкжсаха кордона, но погинаха почти всички.

За бжлгарската публика Батовски е вече известен по репродукциите на неговите илюстрации кжм „Кржстонаосците“ на Сйенкевича, — поместени сжщо и в бжлгарското издание на романа. Ако и третирани не еднакво и повече като скици, те все пак достатжчно могат да свидетелствуват за изтжжнатите качества на четката на Батовски.

Неговият брат, Зигмунт Батовски, е известен професор по историята на изкуството в лвовската политехника и бележит писател. Най-ценното му дело в тая област е монографията върху един от най-знаменитите полски живописци от време на Ст. Авг. Понятовски: Ян Пйотр Норблин (1745 — 1830), издадена от Дружеството на средни и виши училища в Лвов.

ВАЦЛАВ ПАВЛИШАК

(1868 — 1904)

Павлишак — казва Тадеуш Ярошински, — беше романтик-рицар и представлява едно съвсем странно, просто анахронично явление в днешните тжй малко рицарски времена. Саблята прилягаше на ржката му, като че бе свжрзал с нея сжюз още от детинство, като да бе се родил в епохата на Байарда. Обичаше оржжието, коня и жената. Готов беше целия свят да извика на двубой и наистина извикваше мнозина за какжвто и да е повод, но щом като немаше вече с кого да се сражава, неговата понесена от мечти за рицарски подвизи душа се изливаше с елементарна сила в живописни концепции. В картините той като чрез заклинание извикваше тжй искрено и непосредствено това, що обичаше и ненавиждаше, своите идеали и бленове, — че в творбите му се отразява целия човек, и целият-артист.

Като червена нишка минава през всичките негови помисли и живописни начинания напевжт на рицарските песни, тжга по крепкостта и юначеството на старите добри времена, мисжлта за бойна слава, откупена с гореща кржв. Често всичко това се проявява на силно еротична основа, ту пак отново самата борба привлича вжображението на артиста. Остро, блестящо, разнообразно оржжие, богатство на доспехи и носии, глжчката на боя, и жената — жена гола или в одежда, вжзбуждаща чувствено, — това е главният и основен мотив на повечето картини на Павлишак. Обаче в това няма скучно еднообразие; напротив, скалата на него-

вите впечатления е твърде обширна, мисълта жива, а крилатата му фантазия се пренася на все нови и нови явления, хора, епохи, страни.

Но особено привличаше артиста Истока с своята колоритност на облеклата, богатство и разнообразие на оржжията и изобщо с целата живописност на хората, страната и слжнцето. И затова Павлишак прави дълго пътешествие на изток и достига чак до Африка, като се запознава с нравите и обичаите и на полудивите понякога последователи на Исляма. От там той донася множество бележки, скици — и очи, за през цел живот изпжлнени с дивата живописност на земи с пжрвобитна култура, с особен блясък на слжнцето и ярка колоритност, отражение сякаш от туркестански диван. И Павлишак рисуваше освен харемските сцени, с което следваше известна страна на своето увлечение, безброй пеши и конни военни игри, схватки, засади, потери, разведки, чиито герои сж турци, татари, албанци, черногорци, араби. Репродуцираната тук картина.

СХВАТКА,

спада именно към тази категория. Истина, тя нема вече екзотичен характер, тжй като сцената е пренесена в XVII в. и представя схватка на полски рицари с тжлпа турска конница. Действието става под стенитета на някаква погранична крепост, по всяка вероятност, при Каменец Подолски. — Но това не е в тясното значение ни думата историческа сцена, а по-скоро жанрово-баталистична композиция, — израз на най-живите бленове на художника, който в своята пребуйна фантазия непрестанно се е подвизавал в борба с турци и татари из украинските Диви Поля. — Независимо от това трябва да се констатира, че подробностите на костюми, доспехи, броня, конски такжми, както от полска, тжй и от

турска страна са запазени точно в характера на епохата. Павли, шак беше превъзходен познавач на тези работи, с любов изработваше стиловия десен на шитите седла, рисуваше тжимо на място и в сжответни форми различните чепрази, пояси, копчета, знаеше отлично, каква кривина трябва да се даде на тая или оная турска сабля.

Павлишаковия талант се разви извънредно бжрзо като оранжерияен цвят. Още седемнадесет годишен, той изложи пжрвото си творение и веднага застана в реда на много известните и заслужили корифеи на изкуството. И при все че пжрвата картина на младия художник не беше още зряло и завжршено творение, то в всеки случай, с оглед на вжзрастта на автора, му предсказваше необикновено бждаще. В сжщност Павлишак с бжрзи крачки тржгна по линията на напреджка, и макар че тая линия понякога се огжваше, зигзачеше, а по някога даже се чупеше малко назад, все пак, след това той джлго вжрвеше с сигурна крачка кжм сжвжршенството.

Павлишак умря млад, трагично загинал от ржката на един скулптор в личен спор, през 1904.

Той се учи отначало в Краков при Матейко, и още там като ученик изложи пжрвата си картина Казашки подаржк. Това беше около 1885 г. След това заминава за Мюнхен, дето работи в ателието на Брандт, нещо което, естествено, се е отразило до някжде и по доста характеристичен начин вжрху творчеството на Павлишака през тази епоха. Ала на скоро той се отжрсква от мюнхенските влияния и след редица самостоятелни опити намира свой собствен оригинален пжт.



Вацлав Павлишак: Схватка.
(Рис. 1900. г. — Прижателя неизвестен.)



Fundacja Literacka im. J. J. Michałkiewicza
ul.

СТАНИСЛАВ ВИСПЯНСКИ

(1869—1907)



В историческата си драма „Болеслав Смели“ Виспянски вжвежда заключителна сцена, в която пред анатемосания крал Болеслав се явява грамадния сребърен ковчег на убития от него епископ св. Станислав Щчепановски, — такъв, какъвто го виждаме днес

в краковската катедрала на Вавел, и сжс своята тежест поваля краля и го смазва.

Какво е искал да изобрази гениалния живописец-поет чрез тази смела алегория, — какви сж способности за изразяване на неговите художествени идеи? — На тази тема в Полша и в чужбина имаше толкова различни мнения, колкото и критици. Около нея се разиграха сжщо и най-болезнени недоразумения между художника и дипломираните познавачи на изкуството, а вследствие от това бяха и неоченими, невжзнаградими загуби за полското общество и неговото изкуство.

От многото, по-малко или по-вече щастливи, опити за характеризирание изкуството на Виспянски, изглежда, че най-близо до истината ще бжде мнението на неговия приятел и основен познавач на изкуството му, Станислав Лак, който казва, че „вживянето в човешката душа и нейното изразяване в собствената ѝ среда и

време е забележителна черта на изкуството на Виспянски,“ че „всяка идея, отдето и да би дошла, трябва да се изразява чрез формите на почвата, върху която тя е никнала,“ че „всеки образ, взет от известна епоха, трябва да има душата и формата на тази епоха, а може и трябва да бжде представен по начин най-прост, най-близък и най-ясен, съгласно с реалната, макар и брутална по някога, истина на времето, мястото и средата, сред които дадения образ се явява пред художника.“

От тук пред Виспянски възниква нов, важен въпрос, как трябва да се рисуват исторически лица, за да бждат те същества живущи и сега?

Отговора на всички горни въпроси намираме в композициите на самия Виспянски. Ето напр. краля Казимира Велики той е нарисувал в такова състояние, в каквото е той днес, намерен в Вавелските подземия в Краков: като скелет в кралска мантия и корона. — А Болеслав Смели? — този крал оживя най-напред в една драма на Виспянски, върху краковската сцена. И от там художника го пренесе цял в картината си, като създаде просто автентичен портрет на играющия ролята на краля актьор, Сосновски, но — с пълно вникване в тази кралско-престъпнишка душа, с чудно синтетическата характеристика на епохата и средата на краля-убиец, който поета по гениален начин е съумял да вдъхне на своята драма.

Виспянски постигваше също и обратно: взимаше за новите си драматически концепции съществувачи вече пластически изображения на известни исторически лица. Така напр. в символичната драма „Ос-

вобождение“ той изразява поезията на Мицкевича чрез позната на всички статуя, която той просто сваля от известния Мицкевичов паметник (от скулптора Ригер), издигнат на главния площад в Краков, и с цялата ѝ бронзова тежест я вжвежда на сцената, оживява я и я кара да говори и действува. Това не е нищо друго освен обратна транспозиция на някои нови, абстрактни идеи на художника, чрез познати вече, стари, пластически форми.

С право бе забелязано, че между историческо-религиозната живопис на Виспянски и средновековната има нещо общо. Тогава резбарите и скулпторите, творци на Страсти Господни и Гетсимании, резбяха сцени, които бяха видели на представленията на мистериите, само че, разбира се, с шаблонно третиране на композицията. Разделени от столетията, живущи в далечни краища, тези, понякога безименни, майстори и — полския живописец от XX в., Виспянски, еднакво постъпват. Те — понеже не можеха другояче, той — съзнателно, следвайки художествените закони, според насоките на новите идеи в областта на пластическото изкуство.

И още една особеност отбелязва „историческите“ творения на Виспянски било върху платното, било на сцената. Това е тжй наречената от самия него „Вавелска нощ,“ тази тайнствена, трагична, живуща нощ, пълна с велики и безсмъртни духове на полското минало, които привдигат из под мраморните и бронзови капаци на саркофазите своите земни останки, и сред старинните, осамотени стени на Вавелския замък повтарят драмите на своя живот и епохи, на своите цару-

вания и душевни борби, на своите триумфи и катастрофи, престъпления и геройства.

Този „стил“ на Виспянски може да се представи, чрез конкретен пример. Да вземем приложената тук картина,

СВЕТА САЛОМЕЯ.

Това е проект (за съжаление неприложен) за витраж на Францисканската черква в Краков. Композицията възсъздава историческата фигура на халицко-унгарската кралица, дъщеря на полския крал Лешек Бяли, Саломея, която, след смъртта на мъжа си Коломан, през 1241 г., се връща в Полша и прекарва остатък от живота си в манастир; зарад благочестивият ѝ живот католическата черква я причисли към светиите.

Виждаме женски образ в францисканско расо, с аскетичен израз. Главата, издигната към небето в екстатично съсредоточение, е обиколена с ореол. Ръцете спуснати надолу, мършавите пръсти са се разтворили, сякаш току-що са изпуснали короната. В цялото творение владее атмосферата на благородна строгост, сила и воля. Художника е представил св. Саломея тогава, когато драмата е била вече свършена, когато кралицата е приела вече своя почти вечен облик, именно в момента, когато тя с силата на своята несломима воля се изтръгва от земята и става света. В този мир се очертава целият ѝ бъдещ живот и характер: дълги години самота, умъртвяване на плътта, самопожертвование, непоколебимо стремление към целта: чрез себеотрицание — към святост. Тази драматическа стегнатост отличава всички картини на Виспянски и не може човек да се излъже по отношение на изобразеното лице. Художника го е определил точно, но той е определил също и момента: изобразил е тук св. Саломея в часа, когато кралицата, досегната от Божата мисъл, отхвърля короната. Всички белези са получили неизбежното свое място в композицията, макар че всичко е изразено само чрез една фигура. По такъв начин художника е оживил историята чрез днешната мисъл.

Драматичността на Виспянски е вътрешна. Тя цяла се корени в експресията. Сцени из живота на светицата няма; има само един момент, решителен, обемаш всички други. Този образ може да се вмести във всички събития, известни от историята и преданията за св. Саломея



Ст. Виспянски: Св. Саломея.
(Рис. 1901 г. — Собств. на г-жа проф. Е. Паренска в Краков.)



В формата, в която я е фиксирали художника, тя ще се яви в всяко от тях или по скоро ще подтикне въображението да репродуцира цялата верига на нейния живот; в това се състои рисуването на характера у Виспянски. Почвата, от която е израсла св. Саломея, е религиозната мисъл, що оформя душата ѝ.

Великолепния витраж на Виспянски остана, за съжаление, само проект. Ето как същия критик, Ст. Лак, с право клейми естетическото тесногърдие на известни кръгове, решаващи на времето в Краков, които, за вечна загуба на града, не позволиха на артиста да завърши започнатото дело: „осакатиха и измениха неговите замисли; калпазанството, протезирано от всемогъщите варвари, тук празнува своя триумф за вечен срам на нашето време.“

А къде съж наченките на изкуството на Виспянски? Чий ученик е той? — Матейко и старите стени на Краков бяха първите му учители и образци.

„От Матейко — според Ст. Лак — Виспянски взима две правила: работа и точност. Правилото се промени в идея. Точността стана съвременост.“

Матейко рисува неща и хора, които ги няма; те живееха момент, който е минал, сякаш момента на позирането. И никога няма вече да бждат. Виспянски на против рисува хора, които той вижда тук и днес. Те живеят винаги, имат душа, почва, от която израстват, имат неговата мисъл. Матейко по-скоро жертвува своята мисъл зарад точността, и затова от една страна го застрашаваше шаблона, от друга — археология. Виспянски също е извънредно точен, например в прекрасните му рисунки към „Илиядата“, където въоръжението, облеклата, събитията представят точно епохата; но лицето, а следователно и душата е винаги тук-кашна, днешна. И по такъв начин в тези стари, класически или национално-полски форми, взети от миналото

се явява мисъл нова, оригинална, съзнателно негова и полска.“

Виспянски, както и Матейко е рождба на Краков, старинната столица на Полша, хранилище на най-скъпите национални спомени. От Краков и миналото на Полша, окаменяло в неговите стени, той взема своите модели, и по примера на старите готически безименни майстори ги пренася в своите платна и драми, изхождайки от предпоставката, че художника, за да бъде нов, свеж и оригинален, трябва да се отърси от придобитите от вековната култура улеснения, които с време стават шаблони, да се върне към първичните форми на изкуството, или както се изразява „към прамелодията на човечеството“, и в тези форми да търси формалният израз на своите идеи. Така и самия Виспянски се върна към готическата епоха и от нея взе отличителните черти на стилизацията си: именно взе зигзачно начупената линия, известна коравост в драпировката, а също и умишлена наивност в композицията. Това се забелязва даже в портретите на съвременни, модерни личности, рисувани от Виспянски, които въпреки целата си декоративност или наивност в третирането, остават все пак портретни шедевори.

Тази страна в изкуството на Виспянски, — стилизирането, предизвика на времето силно движение в полския художествен свят, като създаде два противоположни лагера: на крайни обожатели и непримирими отрицатели. Все пак около Виспянски се образува с време цяла школа. Той намери много последователи в полската живопис, които обаче възприемат най-често външните форми на неговата стилизация без да могат, да

вникнат в сжщинското сжджржание на естетическите
стремежи на своя майстор и незнаят да вджхнат душа
в своите творения.

* * *

Виспянски е роден в Краков, син на малоизвестен, но даровит скулптор. Тук свжршва гимназия и историколитературния факултет в университета. Сжщевременно работи в художествената академия. После посещава Германия, Швейцария и прекарва четири години в Париж. В 1901 г. го назначават за професор по декоративна живопис в Краковската Академия. Тук той се все повече се сраства с живота на града и крои смели планове за възстановяване на старите и сжздаване нови художествено-архитектурни паметници на стария град. Между другото той изработва чудната полихромия на Францисканската черква и нарисува великолепни проекти за витража на Вавел, както и грамаден план за реставрирането му; и за сжздаване от склона, слизашк жм р. Висла, нещо като класически амфитеатър за народни празненства,

Тука, в Краков Виспянски заговори и от сцената като драматически автор. Той се обжрна тжй непосредствено жм сжвременниците и тжй силно раздруса тяхните сжрца и сжвести, както никой друг след Мицкевича, Словацки и Красински.

Джлбок познавач на класицизма, Виспянски вля в старите форми на гржцката трагедия ново сжджржание: душата на сжвременния човек. И с това тжкмо очуди сжвременниците си, олепи ги и ги спечели безусловно. Той долови тайните струи, които минаваха през обществото, отгатна тяхните иасоки и стремления, откри вжтрешната механика на народния полски живот и, — наистина не назова нещата с имената им, — ио като артнст ги обобщи в символи, сто пжти по-красноречиви от най-точните дефниции на социолози, моралисти и историци. В тези символи народа намери своите идеали, стремления и чувства и според тях тжлкуваше символите на великия трагик-живописец. Народа почувствува ритжма на поетовото сжрце, общ с неговия и веднага още в жрвите творения призна Виспянски за свой модерен жрец.

По-силно, отколкото в живописните концепции, този ритъм се явява в драмите и трагедиите на Виспянски, като „Клетва“, „Болеслав Смели“, „Ноемврийска нощ“, „Легион“ и др., дето живописния и скулптурен елемент играе равна роля с чисто литературния. Това са грамадни стилизации, нещо като средновековни мистерии и драматически фантазии, чрез които художника поглъща идеите, невъзможни за изразяване само чрез пластическо изкуство. Като въвежда в тези свои драми и трагедии историческите фигури и сцени, спотаени в мрака на „краковските нощи“, той ги оживява на сцената по един напълно оригинален начин, смел и творчески, като че живи ги рисува и извайва в бронз, мрамор или ярки краски, винаги в нови и неочаквани концепции. Чрез тези, заети от миналото фигури, хвърлени върху почвата на настоящето, той успява още по-дълбоко да виикне в душата на съвременните и да хвърли още по-ясна светлина върху най-жизнените въпроси на обществото.

Полския народ, въпреки всичките загадки и недомълвки в творчеството на Виспянски, разбра великата и благородна душа на своя майстор — макар и късно. Разбран през живота от неколцина фанатични обожатели, днес той е ясен и скъп и велик за широките слоеве, — поставян веднага след великата романтическа тронца, Мицкевич, Словацки, Красински. Погребението на преждевременно починалия поет беше един поклон на целия народ пред безсмъртните идеи на великия творец, едно триумфално шествие от туй любимия на поета Вавел до пантеона на заслужилите в черквата „Скалка“ при Краков.

МИХАЛ БОРУЦИНСКИ

(Род. ок. 1880 г.)

Млад и способен съвременен живописец с изпъкнали черти на индивидуализъм, както в формата, тжй и сжджржжанието на третираните от него идеи. Той се отличи с една забележителна работа, чийто сюжет трябва да заинтересува и бжлгарското общество, именно с историко-военната картина Варненчик.

За полския крал-герой, Владислав Варненски, и неговия поход кжм Варна има вече не само в историографията, но и в полската и чуждестранна литература и изкуство множество ценни произведения. Художествена обработка на сжщия сюжет намираме вече много рано, в предутринта на полската живопис, кжм края на XVIII и в началото на XIX столетие, главно в разни гравюри върху джрво и мед и пр. Още в 1816 г. в илюстрираното издание на „Исторически песни“ от известния полски поет, драматург и историк, Ю. У. Нецмевич, се явява интересната по концепция илюстрация кжм „Смжртта на Владислав Ягелонски при Варна“ от някой си И. Фрей. След него сжщият сюжет привлича много други полски живописци от историческия жанр, не изключвайки и двамата най-големи майстори на XIX в., А. Гротгер (илюстрацията в сп. „Mussestunden“ г. 1862) и Я. Матейко, в няколко обработки от които главните две: портрета на Краля Владислав и „Варненското сражение“ са поместени погоре*). Сжщия мотив е обработвал и популярния ху-

*) От другите Матейкови картини, относящи се до Влад. Варненски, заслужават да се споменат: Кржщение на Владислав В. (1881 г.) и В. В. рисунжк според стар печат (1890 г.)

дожник-иллюстратор от последното време, В. Елияш-Радзиковски.

Последните години показват, че макар и да е минала вече епохата на т. нар. историческо изкуство, все пак привлекателната тема за Владислав Варненски постоянно вдъхновява все по-нови артисти и даже успява да извлече изпод тяхните четки все по-нови и по-свежи форми и способности за тълкуване на Владиславовия образ и неговата идея.

ВАРНЕНЧИК

на Михал Боруцински е класичен пример и доказателство за истиността на горното твърдение. Щом сравним Матейковите платна с онова на Боруцински, ще намерим от пръв поглед толкова нови и твърде интересни елементи в третирането на предмета, че и самият предмет ни се явява като нещо съвсем ново и оригинално. Което от самото начало бие в очи, то е декоративният и приказен характер на картината; благодарение на това си свойство тя умее да извлече из толкова познатият исторически сюжет на Владиславовата геройска смърт нова художествена ценност, ново приказно-поетическо съдържание, което може би отдалечава художника от т. нар. историческа истина, но го приближава към идеала на модерното изкуство, индивидуализира според душата на автора самият мотив и го облича в форми съвсем нови, отговарящи на съвременните схващания за линии и бои.

За своята картина Боруцински получи в Варшава през 1912 г. втора награда в т. нар. „Папски конкурс.“



Михал Боруцински: Варненчик.
(Рис. 1912 г. — Прижителя не известен.)



ХЕНРИК ДЕМБИЦКИ.

(Около 1870 г.)

Не без интерес за бжлгарското, а и за полското общество ще бжде да се отбележи тук и дейността на един досега сжвсем неизвестен в Полша и забравен в Бжлгария полски рисувач, Хенрик Дембицки. Благодарение любезността на директора на Нар. Музей в София, г. А. Протич, комитета за изложбата има възможност да узнае, че в Музея сж сжхранени литографии от рисунките на Дембиции и да ги изложи.

Даваме място на тези произведения, не зарад художествената им стойност, с каквата те не се отличават, но понеже имат значение за историята на полско-бжлгарските културни сношения и частно за зараждането на бжлгарската историческа живопис.

Сведенията за този полски рисувач сж твжрде осжждни. В 1921 г. г-н А. Протич изнася някои от тях в една своя статия („Култжт на личността у нас“ печ. в юбил. сб. „Св. Св. Кирил и Методи“ стр. 19—20), дето пише следното:

„Една от формите за чествуване паметта на значителната личност се проявява в повсеместното окачване нейния портрет-литография — в голям формат.

Този тжй разпространен и сега тжй самопонятен култ на личности, направили от народното дело своя единствена сждбоносна цел, е минал у нас от други революционизувани народи. И действително, пжрвите литографии на наши народни дейци са изработени от поляка Х. Дембицки.

До като Николай Павлович създаваше исторически литографии в традицията на Отца Паисия и литографии-илюстрации към романа на Велтмана „Райна Княгиня Болгарская,“ Дембицки, емигрант в Ромъния и другар на нашите революционери и хъшове, рисува освен картини революционни, като популярното

ВТОРО СРАЖЕНИЕ НА БЪЛГАРСКИТЕ ВЪЗСТАНИЦИ

под предводителството на войводите: Х. Димитър и Ст. Караджата на 8 юлия 1868 г.,“ още и портретите на нашите загинали революционери, издадените от известния Пандурски литографии през 1874 г. като

АНГЕЛ КЖНЧЕВ

(самоубийството му) и по-късно „Сладко е да умре човек за отечеството си“ — табло с медалионите на Г. С. Раковски, Ангел Кжнчев, Ванко п. Христов, Цветко Павлов, Стефан Караджа, Хаджи Димитър Ясенов и Никола Войводов.“

Споменатите горе картини не изчерпват художествената дейност на Дембицки. Доколкото знаем, той нарисувал редица други още картини от българското старо минало, като на пр. изложената, но рядка вече днес литография:

СИМЕОН ВЕЛИКИ ЦАР БЪЛГАРСКИ ВЛАЗЯ ВЪВ ЦАРИГРАД В 924. г.,

а също и от съвременната му революционна епоха; освен това Дембицки е рисувал и илюстрации за някои



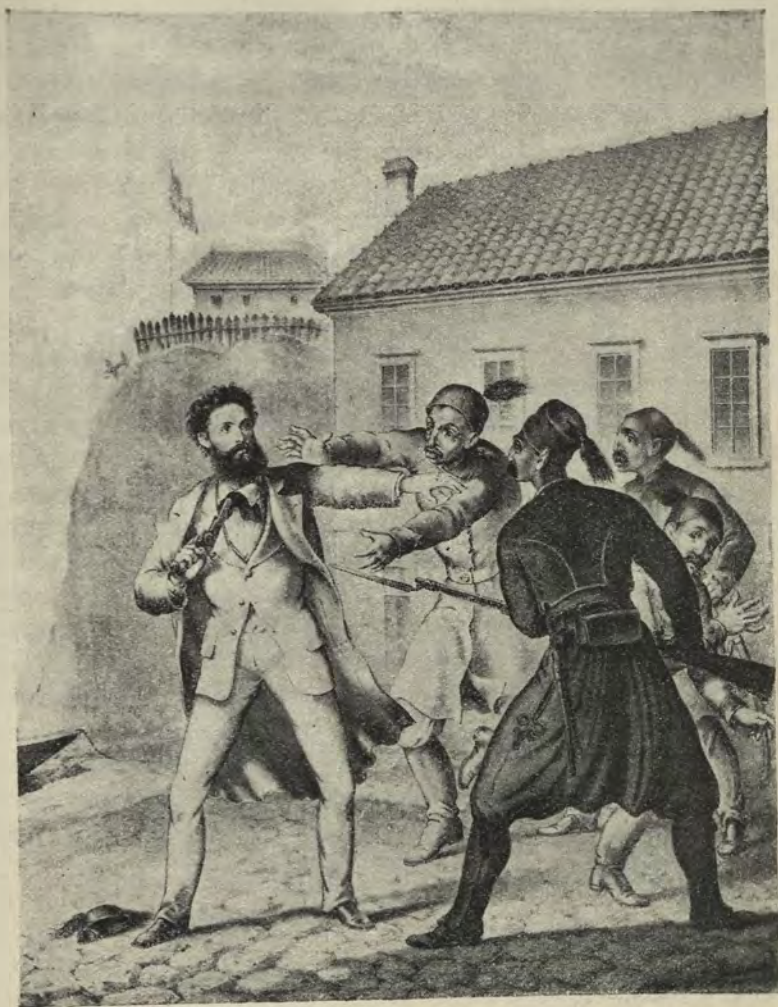
Хенрик Денбицки: Симеон Великий влезает в Цариград.
(Изд. 1876. г. — Собств. на Народния Музей в София.)





Хенрик Дембицки: Второто сражение на българските вжстаници (Х. Димитър и Ст. Караджа. — 8. VII. 1868.)

(Изд. 1880. г. — Собств. на Народния Музей в София.)



Хенрик Дембицки: Самоубийството на Ангел Кънчев.
(5. III. 1872.)

(Изд. 1874. г. — Собств. на Народния Музей в София.)



от най-популярните бжлгарски творения, както напр. за поемите на Ботев, „Горски пжтник“ от Раковски и пр.

За сжжаление по-голямата част от тези работи на Дембицки почти сж изчезнали и днес спадат между редкостите. За туй не всички можахме да отбележим тук. Но те заслужават, да бждат издирени по частни кжщи и сбирки, особено в провинцията, и да бждат прибрани и сжхранени в музеите.

Тези сж за днес данните около дейността на Дембицки, с които можем да разполагаме. За жалост живота му е още сжвсем непознат. При все това, трябва да се изрази надежда, че у бжлгарските и полски научни среди ще се положат всички старания, за да се осветли тая личност, тжй тясно свжрзана чрез приятелски вржзки с поета-революционер Хр. Ботев, и с цялата революционна епоха в Бжлгария. Сам бунтовник и изгнаник, пропит с свободолюбиви и патриотически чувства, израз на които е дал в своите рисунки, — Дембицки представя твжрде интересен тип на полски емисар, разпространител на идеите за борба с потисниците народни. Неговите литографии, пржснати на времето из бжлгарските градове и села, култивираха почетта кжм смелите духове на бунтуваща се Бжлгария и чрез това не малко допринесоха за повдигане народното самосжзнание.

ОСТАНАЛИТЕ АВТОРИ

АНТОНИ ЛЕФЛЕР (род. 1839 г.), бивш професор на краковското училище за изящни изкуства от времето на Ян Матейко. Автор на редица исторически и битови картини из полския живот, рисувани много изправно, според тогавашния маниер, но без особен талант. Поради своето патриотическо значение, те навремето бяха много популярни и репродуцирани в олеографии. Една от тях, представена в софийската изложба, а именно Вржщане от плен (турски), беше дълго време притежание на Галерията на Виенската Худ. Академия, отдето премина в кралския замък в Варшава, но отнесена през последната война, заедно с Матейковия „Рейтан“ и други ценности, от русите, бе повърната напоследък от болшевиките, според условията на рижкия мир.

ВАЛЕРИ ЕЛИЯШ-РАДЗИКОВСКИ (1841 — 1905). Най-популярният илюстратор на полската история и народен бит. Автор на редица исторически композиции, които през втората половина на XIX в. се намираха почти в всяка интеллигентна къща. Той избира моментите на слава и геройство, възхвалява в картини герои от старо време, като хетман Жулкевски, Ходкевич, Чарниецки, Собйески, или Косцюшко, Пуласки, Понятовски от епохата на възстанията. Рисунък има точен, но инвенция оскъдна, а композиция проста, предназначена за широките народни маси. Като популяризатор той има голямо значение в полската литература и живопис. Чрез своят илюстриран албум Полски крале, той много допринесе за широкото популяризиране на националното минало в Полша. Сжщо така чрез многобройните картини в една от най-ценните полски публикации „Илюстрирана история на Полша“ от проф. Август Соколовски. (Виена, 1890 — 1888). Освен това Радзиковски има заслуга в полската етнография, като един от първите изследвачи на народните обичаи, носии, изкуства и пр., и събирач на паметници от тази област. Издаде ценни илюстрирани книги Полски носии, Стария Краков, а изпъкна сжщо като един от първите любители и изследватели на полските Татри, издаде илюстриран Пжтеводител из Татрите и Пйенините и сетне Закопане в Татрите. Почти целия си живот прекара в Краков и Закопане, като професор по рисуване в тамошните училища.



Валери Елияш-Радзиковски: Защитата на Краков
от хетмана Ст. Чарниецки г. 1654.
(Рис. 1874, г. — Собств. на Библиотека Рачински в Познан.)



ПЙОТР СТАХЕВИЧ, (род. ок. 1860 г.) Сжщо от Краков и професор в тамошното училище за декоративно изкуство и стилизация. Пжлен с нежност лирик в своите фини, малко преизгладени и сладчави акварели. В някои свои религиозни композиции прояви истинско вджхновение и високо художествено равнище. Особено изпжжна като добжр илюстратор на полската романтическа и сжвремена литература. Между другото, той илюстрира твжрде сполучливо *Quo vadis* на Сйенкевича, в което много критици го поставят по-горе от Ян Стика. Обича мотиви символически и приказни, които обработва понякога в цели циклове. От последните най-ценния и най-популярен е Божия година, интересен опит за художествено тжлкуване на народните пословици, свжрзани с религиозни мотиви. Както се изразяват някои критици, в картините на Стахевича има много женственост, която сжзират в присжщата нему мекота и сладкост. Но той никога не е банален, по идеи винаги е вжзвишен, одухотворен, по рисунка—класичен.

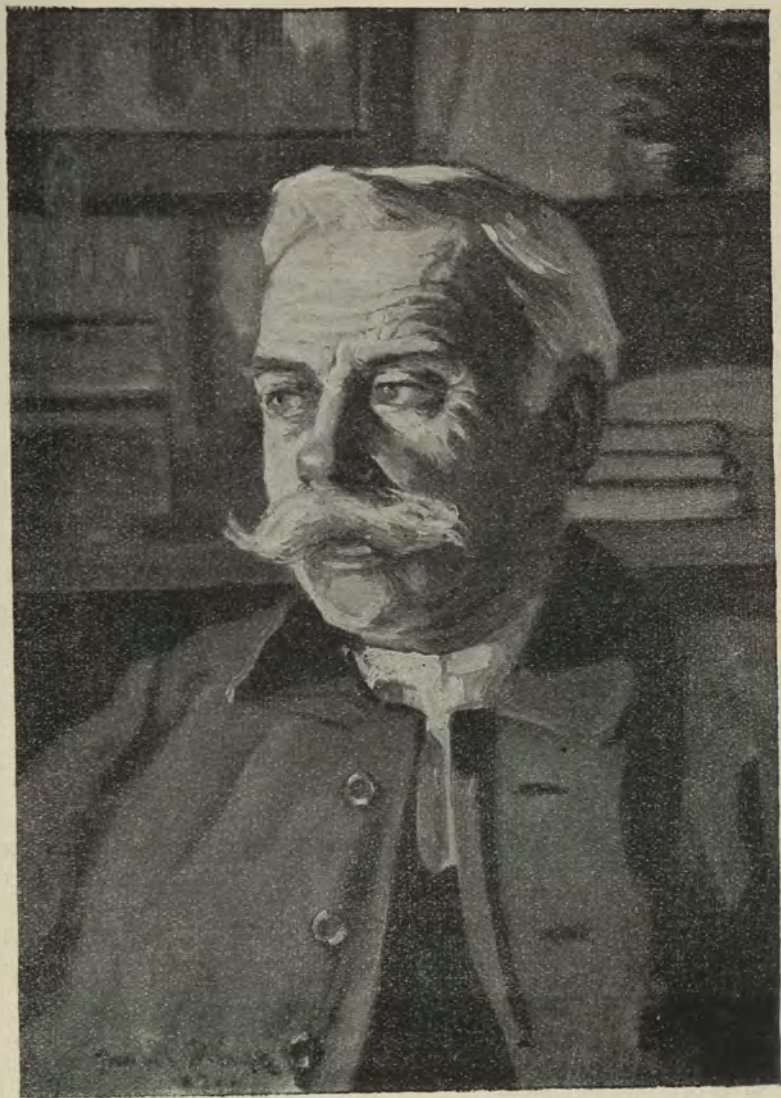
ЗИГМУНТ РОЗВАДОВСКИ, (род. ок. 1870 г.) Родом от изг. Галиция, вжзпитаник на краковската и мюнхенска школа. От тук произхожда неговото влечение кжм военно-жанрови и исторически сюжети, които продължават традицията на полските баталисти: двамата Коссаковци, Брандт, Пйотровски, Ковалски и др. Богата колекция картини и скици той сжздаде през време на последната война, в която, заедно с редица други полски живописци, взе непосредно участие. От миналото най-любимите му сюжети бяха наполеонските войни и косцюшковото вжзстание, в грандиозната илюстрация на което, — паноромата Рацлавице от Ян Стика и В. Коссак, — Розвадовски сжщо взе участие. Живее в Лвов, и е обогатил тамошните галерии с няколко ценни творения.

ХЕНРИК СТРОЙНОВСКИ, (род. ок. 1870 г.) Един от много спобните, но твжрде непостоянни и несретни полски художници Обича драматическите епизоди из семейния и обществен живот, в които по някога изпада до сензация и прекаленост. По-концентрирани откжм идейно сжджржание и по-завжршени по художествено третиране сж неговите кжртини на настроение, особено тези, в които обработва музикални мотиви. (Ноктюрно, Смжрт на Шопена и др.) Той работи сжщо и в областта на портретната живопис, в която заслужава да се отбележи особено портрета на Ад. Мицкевич. До последно време живееше в Краков, като гимназиялен учител по рисуване.

СТАНИСЛАВ ЯНОВСКИ, (род. ок. 1875 г.) Заслужил рисувач през голямата война и илюстратор на полските легиони и тяхната дейност. Прекарал в техните редове цялата източно-галицийска кампания, остави сбирка рисунки с молив, въглен и перо, правени набързо, на самата линия, които обаче ще останат принос към историята на последната полска война, особено на геройската защита на Карпатите през 1914—1915 год. Яновски е известен също и като добър портретист. Между другите той е нарисувал отличен портрет на известната полска драматическа писателка, Габриела Заполска. Живее в Лвов.

ЯНУШ КНАКЕ, (род. ок. 1890 г.) Той заслужава да се спомене тука преди всичко поради своите връзки с България. Живял в нея една две години (1915—16), през време на голямата война, като домашен учител при граф А. Тарновски, тогавашен австрийски посланик, — остави в София доста голям брой жанрови картини из българския селски живот. В характеристиката на старите шопски, помашки, македонски, цигански и др. типове прояви сжщински живописни темперамент и усет за колорит. — Още повече изпъкват тези черти в неговите по-раншни картини из Париж и Алжир, дето е прекарал няколко години преди войната, като бохем-артист или доброволец в чуждестранния легион. Но, непостоянен, капризен, нервен, той не успя да даде до сега нещо по-голямо и по-свършено. Напоследък, до колкото знаем, Януш Кнаке, се е отдал на друга работа, като е занемарил художествената си дейност, в която прояви, въпреки всичко, един сжщински талант с смел размах. — Предимствата на неговата четка се виждат в единствената изложена негова картина — оригинална, — Портрет на г. Лашевски, стареят на полската колония в България, ветеран от януарското въстание в Полша и един от последните войници на Чайковски, от славяно-турската организация на последния — т. нар. „Казак-алай.“

В. ХОРЕМБАЛСКИ, (род. ок. 1895 г.) Млад начинаещ художник, когото войната застави също да прекара известно време в България (1917—1918 г.). Тука нарисува доста много пейзажи и жанрови картини из българския селски живот. Уреди даже две изложби, в Варна и София. Напоследък се опита и в военни композиции, макар че не е виждал войната, но без успех. Имитира другите съвременни баталисти в епизоди и сцени из живота на полските легиони.



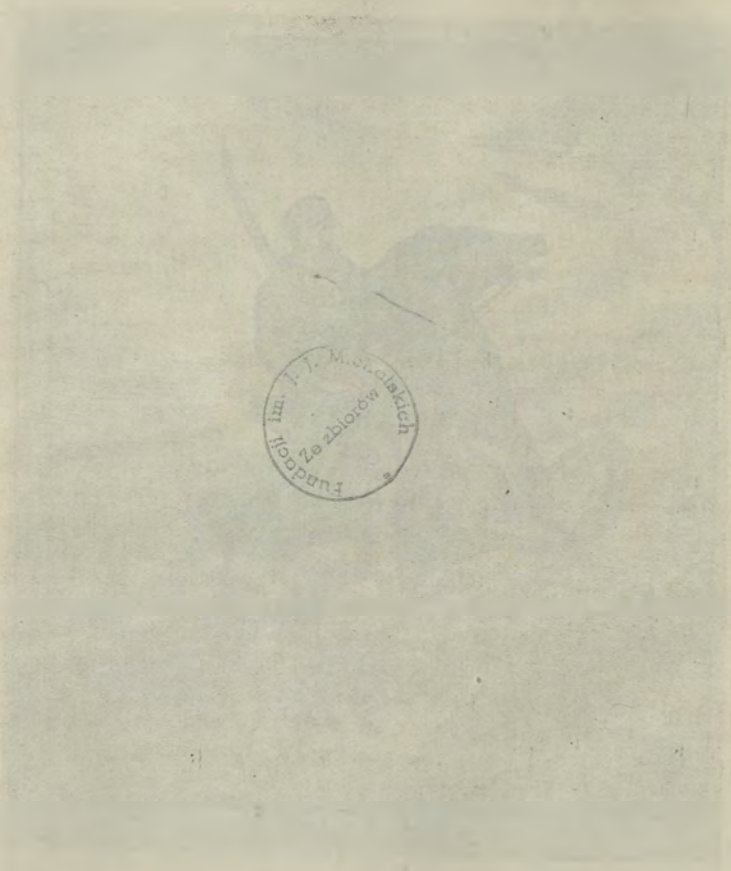
Януш Кнаке: Ришард Лашевски, полски ветеран в София,
другар на Саджк-паша Чайковски.
(Рис. 1915. г. — Собств. на г. Р. Лашевски. София.)



Instytut Bibliograficzny, Warszawa, ul. Chałubińskiego 10
Instytut Bibliograficzny, Warszawa, ul. Chałubińskiego 10
Instytut Bibliograficzny, Warszawa, ul. Chałubińskiego 10



В. Ястшембовски: Юзеф Пилсудски, полски вожд.
(Рис. 1920. г. — Собств. на „Warsztaty Krakowskie“ на проф. Вархаловски в Краков.)



Fundacji
im. J. J. Mielniczakich
Ze zbrojów

В. ЯСТШЕМБОВСКИ, — младеж-художник, из школата на приложното изкуство и худ. индустрия на проф. Вархаловски. Неговата картина Пилсудски на кон, представя твърде интересен примитив, следващ стъпките на народните полски мотиви, особено от карпатските страни, на тѝ нар. „гурали“, от които мотиви художника Скорчиляс създаде свой особен артистично-графически стил. Младия рисувач буди големи надежди с своите оригинални замисли и форми на художествено изразяване мисълта.

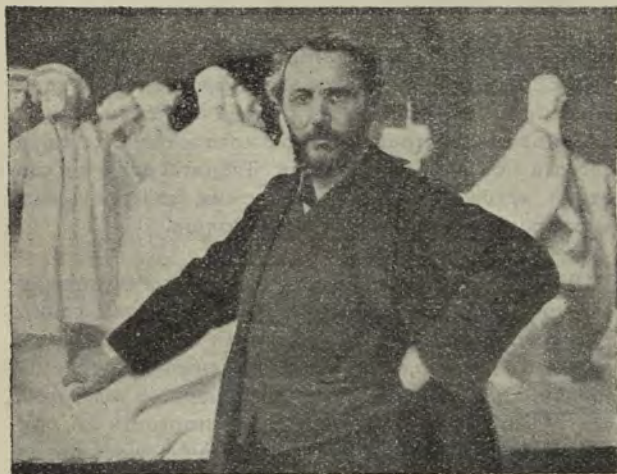
СТ. ВИШНЕВСКИ, Т. ГАДОМСКИ, В. ЛЕЖИЦКИ, З. ПАПЙЕСКИ, С. ХЕЙМАН, Б. ХОФ и БЕЗИМЕНЕН, това сж все второстепенни популярни илюстратори и портретисти, които чрез редица портрети на най-славните полски мъже и чрез илюстрации от полското минало се свързват с развоя на полската историческа живопис. Тяхните рисунки спадат към ония популярни художествени произведения, които в хиляди ефтини репродукции сж разпространени из цяла Полша.

VERNIER и LEMAITRE. Известна френска фирма на художник-рисувач и гравйор, която в първата половина на XIX в. чрез своите чисти, макар и още примитивни, медни гравюри популяризира в Франция и Полша полското минало, полските знаменитости, архитектурни и скулптурни паметници. В няколкото табла гравюри от тая фирма, поместени в изложбата, намираме редица интересни портрети на полски крале и славни мъже, на саркофази, паметни плочи, медалиони и архитектурни ценности, които днес имат вече историческо значение пред вид на голямите промени, които сж станали от тогава насам в Полша. Тези гравюри свързват до известна степен и трите отделения на изложбата, като засягат историческа живопис, скулптура и архитектура.

ИЗ СКУЛПТУРАТА

ВАЦЛАВ ШИМАНОВСКИ

(Род. 1859.)



Скулптурата в сжшност не влиза в рамките на изложбата и комитетата не се и опитва да даде в нея понятие за доста богатото вече — макар и сравнително по

слабо от живописиста, — скулптурно изкуство в Полша.

Но едно изключение, считаме, ще бжде уместно. Именно — за Вацлава Шимановски, един от най-знаменитите сжвременни полски скулптори и живописци и за Антони Мадейски, твореца на саркофага на Владислав Варненчик в Краковската катедрала.

Шимановски е тжй пропит от миналото на Полша, така джлбоко се е срастнал с Матейковите завети за полското изкуство, че почти не може да се помисли полската историческа пластика без неговите тво-

рения. Толкова по-вече, че Шимановски почна своето художнишко поприще с живописиста и то именно историческата, под влияние на Гротгера, Матейко и други майстори в тази област. От друга страна пък, Шимановски чрез своите грандиозни скулптурни замисли, свързани с възобновяването на най-ценните паметници на полското минало, влиза в областта на архитектурата, и сжщо тжй едвали могат да се приемат различните, изпжкнали напоследжк планове за възстановяването на архитектурните паметници на Полша, без неговите скулптурни концепции, без неговото участие.

И така Шимановски до известна степен свързва двете отрасли на изкуството, които полската графическа изложба трябва да обхване; той представя най-подходящия и одухотворен преход от полската историческа живопис към полското архитектурно изкуство, което толкова верно отразява всички фази в историческото развитие на Полша, като цивилизована и културна държава.

За красноречив пример може да послужи смелия проект на Шимановски, намиращ се сега в гр. Познан.

ВАВЕЛСКО ШЕСТВИЕ,

свързан с реставрацията на старинния кралски замък в Краков — Вавел. Това е едно шествие на полските крале и герои в бронз, множество гигантски фигури, издигнати на горният етаж на една от арките на замъковия двор. Художника като че иска да възкреси творците на полското величие, да ги привидгне из гробо-

вѣте и ги изправи пред очите на народа, в предвече рието на неговото възкресяване.

Ето как самия скулптор тълкува през 1911 г. своя проект в една статия, поместена в Львовското списание за изкуство и култура, „Sztuka.“

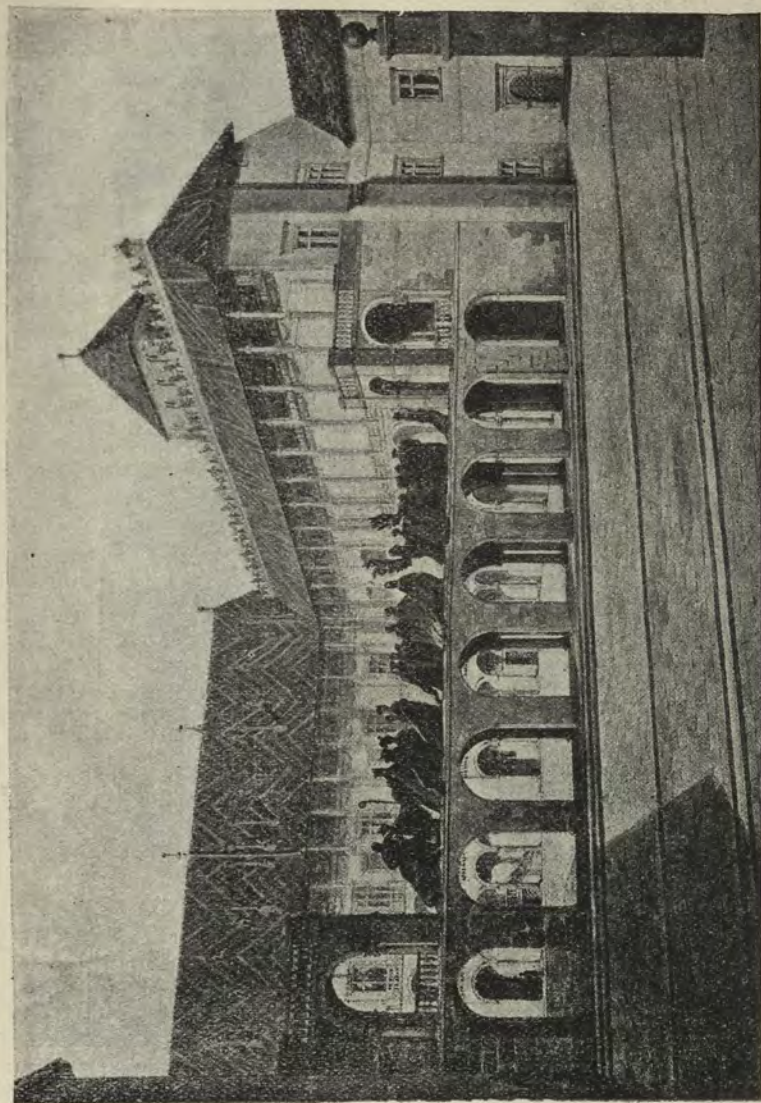
„Между историческите паметници на Полша една от най-големите драгоценности е Вавел в Краков. Той действа върху посетителя с своята импонираща величина, с чудното си положение на хълма над Висла, буди спомени за най-щастливите, най-славни времена на Полша.

Както повечето големи сгради, които сж преживяли много, на чиито зидове историята е оставила дълбоки дири, — и Вавелския замък показва следи на развой от готиката до късния ренесанс. Чарът на това хармонично съединяване на готика и ренесанс, което впрочем и другаде не рядко се среща, тук се увеличава и с появата на ония сжвсем особени форми, които и днес често могат да се сжзрат и в най-простите дървени постройки на Полша.

Но едно нещо осигурява на Вавел особено място всред паметниците на архитектурата: двора, който по чудна случайност се е запазил като unicum в своя род. До втория етаж този двор е ренесансов, не повече от другите дворове от този вид. Но галерията на вторият етаж, нейните високи, стройни, чудно гиздави колони, придават на цялото пропорции и размери, които произвеждат извънредно оригинално впечатление и трябва да се считат за единствени по рода си.

Тоя двор в сжщност никога не е бил изграден до край. Четвъртата стена, която е затваряла двора на замъка е била считана от краля Зигмунта I само за временна. Тя е била ниска постройка, в която се поместяли кралските конюшни и кухни.

Когато Австрия стъпи в притежание на замъка, кухните и конюшните сж били престоени, и тая част от замъка била изменена и повишена. Наместо проектираната някога четвърта стена се явява нова сграда, без стил и художествена цена, която почти до последно австрийско време служеше за болница.



Вацлав Шимановски: Кралският замък със „Вавелското шествие“. (Скулптура и акварел.)

(Рис. 1911. г. — Собств. на Техническият архив при крал. замък „Вавел“, Краков.)





Вацлав Шимановски: „Вавелско шествие“.
(Раб. 1910—1913 г. — Модел — собственность на Народния Музей в Краков.)



Благодарение великодушието на Франц Иосифа, Вавел бе освободен от войска. Областта построи на армията по-добри болници и казарми, от тези, в каквито се бе превърнал нещастния кралски замък, и към 1908 г. се започна възстановяването на Вавел, като бъдеща кралска резиденция, с пълно пиетизъм от архитекта Хендл, който при това с еднаква скрупулозност мереше както историята на съзиждането стария замък, тъй и народните чувства. Главния надзор върху тази работа пое областния управител граф Бадени, който състави за надзирането ѝ особен комитет.

Тъй се зароди артистичната идея: Изтъкна се мисълта да се събори грозната, нищо не говореща постройка на бившата болница. В великолеπιето и красотата на двора трябва да се влива свеж и свободен въздух. Нека празно място да завършва художественото дело, което същевременно трябва да бъде и един грандиозен паметник на историята на замъка, като история и на самата Полша, и което трябва да дава художествена синтеза на поетическото величие на Полша.

Двете крила на замъка ще затваря партерна галерия, през която да се вижда вътрешността на замъка, а на галерията ще се яви Вавелското шествие, колосална върволица от исторически образи, дълга тридесет и два метра, която ще разказва за величието на миналите времена. Като духове на историята, излезли на яве из гробниците на катедралата, всички тия образи от миналото на Полша ще се движат в грандиозно шествие по галерията, — вечен хоровод, който ще обикаля около замъка, омаягосан в своята поезия на миналото, ням и — красноречив.

Крале и хетмани, прост народ и учени, всичко, с което се е отличавал живота на миналото, ще се носи пред очите на зрителя не като реален свят, не като изящно и изкусно изработена пластика, а като големи бронзови сянки на миналото, като изпълнено видение на силен и особен народ, на велика държава, която е проявявала своята жизнена енергия в неспирна деятелност.

Като старинен пергамент ще се развърне хоровода на образите, излезли из вавелските подземия. Тези, които съж се явили на земята най-отдавна, започват хоровода, — които съж дошли най-късно — го завършват.

Прочее, най-напред излиза групата, що представя елементарната сила, която се прояви в първите и най-силни течения на полския живот: Болеслав Смели, първия царствен жител на замък, благороден и силен, но в своята страстност необуздан противник на епископа Станислав Шчепановски, след когото със първична сила на дълбоката си вяра се притиска народа. Ето и Казимир Велики, първият организатор на държавата.

Там пак чаровната и хубава кралица Ядвига, която се отказа от своята гореща любов към австрийския княз, за да се свърже със литовския княз Владислава Ягелло и да осигури на страната сила и величие.

Втората група въплъщава епохата на Възраждането; хуманисти в оживен разговор, горделивата италианка кралицата Бона Сфорца, нейния мъж, крал Зигмунт I, (същия който собствено съгради този ренесансов замък), обкръжен с първенците на държавата, — най-сетне кралската идилия Зигмунт Август и неговата любима Барбара, — всичко всред буйния, неудържимо весел живот на Възраждането.

На чело на третата група върви крал Стефан Батори, който даде на полската държава кратък, но пълен с слава период на разцвет, — върви с своя мждър канцлер Ян Замойски, а след тях славното и победоносно крилато воинство.

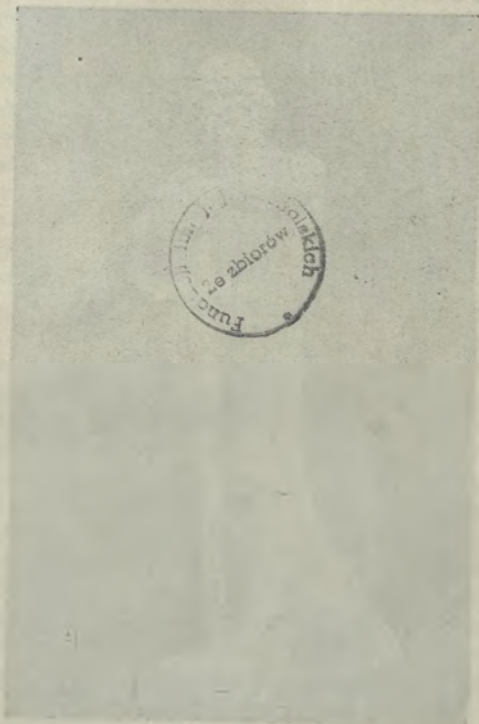
Най-сетне последната полска група, но върху галерията първа — е тжжната група на крал Зигмунт III Ваза, който беше последния постоянен жител на замък, и който, преселвайки се в Варшава, завърши блескавата епоха на Вавел и държавата.

На чело на хоровода върви символичната фигура на забукления Фатум, като че води възкръсналите и въплотените в бронз духове от подземията на катедралата в възобновения и съживен замък.

Обаче — гениалния план на Шимановски в първоначалната си форма се оказа неприложим. Той изисква не само да се срути задната временна стена на двора на замък, но и да се открие изглед към двора от вън, с което никак не се съгласиха консерваторите на паметниците и болшинството архитекти. Както обясняват те, проекта на Шишмановски би внесъл известно безпокойствие и нервността на своето модерно изкуство в тишината



В. Шимановски: Болеслав Смели.
(Фрагмент от „Вавелско шествие“.)





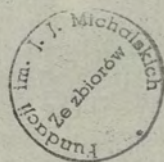
Вацлав Шимановски: Хуманисти.
(Фрагмент от „Вавелско шествие“.)



БАНКА ШКОЛНОГО КРАСНОГО
УЧЕНИКА (БАНКА ШКОЛНОГО КРАСНОГО УЧЕНИКА)



Вацлав Шимановски: Крал Стефан Батори и полската хусария.
(Фрагмент от „Вавелско шествие“.)



Barneš Šimšarovskij: Knižnica Bazarov v Zborove
Хутор
(Department of „Bazarov Institute“)

и съсредоточеността на средновековните сгради, което би създавало дисонанс в общия тон и впечатление. И така, великолепната иначе мисъл на Шимановски, не бе осъществена според първоначалното ѝ назначение. Но е изпълнена вече от автора в отделните си части, и сигурно ще намери друго художествено приложение, ако не в самия Вавел, то в някой друг храм на полското минало или исторически паметник.

* * *

Шимановски е син на известния в началото на миналия век варшавски поет и публицист с същото име. Младия Вацлав от ранни години борави както с живописата тъй и с скулптурата. Отначало той изучава пластическите изкуства в Париж до 1875 г., после остава известно време в Краков и под влияние на Матейко създава редица исторически картини. Довършва своите студии в Мюнхен. И като се връща в страната, предава се почти напълно на скулптурата. От другите неговни творения в тая област заслужават да се споменат паметника на Гротгера в Краков, Импровизацията на Мицкевича, която на времето предизвика цяла буря от полемики, поради смелата си композиция, проектите за паметници на Шопен в Варшава, Словацки, Скарга и др. и най-сетне редица одухотворени скулптурни композиции, като Вятър, Материнство, Кариатиди, Молитва, Смях, Фаун и Вакхантка и др. Шимановски остави също трайни плодове от своята дейност при украсяване и възобновяване на старите краковски черкви. Днес той живее в Варшава.

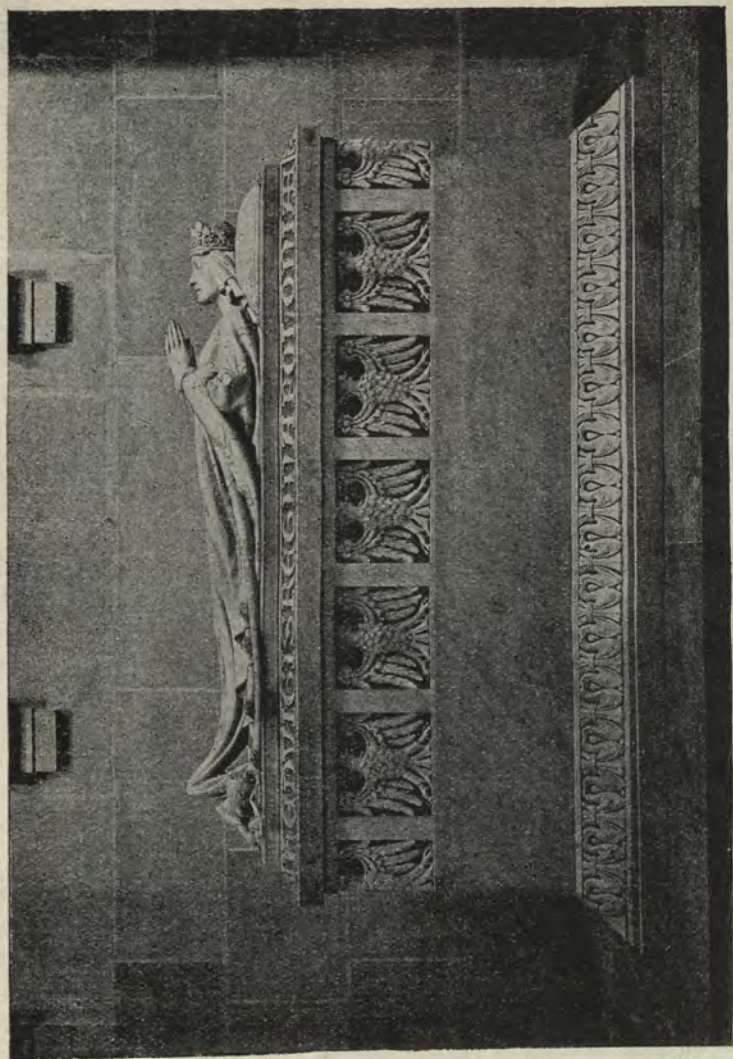
АНТОНИ МАДЕИСКИ

(род. 1862 г.)

Роден в Волиния, следвал по живопис и скулптура в краковската Худ. Академия (1883—6). След това в виенската Академия (1886—9) при проф. Хелмер и Зумбуш. Получил диплома, той се връща за кратко време в Полша, след което пет години прекарва в Петроград, дето интензивно работи за тамошните културни учреждения. От там прави няколко пътувания в Париж, Германия, Италия и Кавказ. От 1898 г. се заселва в Рим, дето открива частна школа по скулптура. Неговата къща и ателие от ред години насам представя един от най-интересните полски центрове в Рим, дето се събира артистичния полски и чуждестранен свят. Мадейски не е плодовит; работи бавно, но неговите творения съвпадат с възрастен и имат нещо от класицизма на италиянската ренесансова скулптура. Неговите шедеври са два монументални паметника, поместени в краковската катедрала Вавел, — саркофагите на

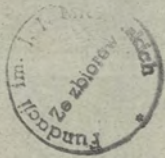
КРАЛИЦА ЯДВИГА И ВЛАДИСЛАВ ВАРНЕНЧИК.

Освен тези му скулптури, Краков притежава един грамаден бронзов бюст на Ян Матеико, украсяващ днес зданието на художествената галерия на Д-вото за Изящни Изкуства. Народния музей в Краков притежава една бронзова плакета от Мадейски с изображението на крал Стефан Батори, както и майсторската по израз на движението скулптура из животинския мир Хржка, също от бронз. Известна част от скулптурните работи на Мадейски се намират в художествените галерии в Лвов, Виена, Петроград, Рим и др.

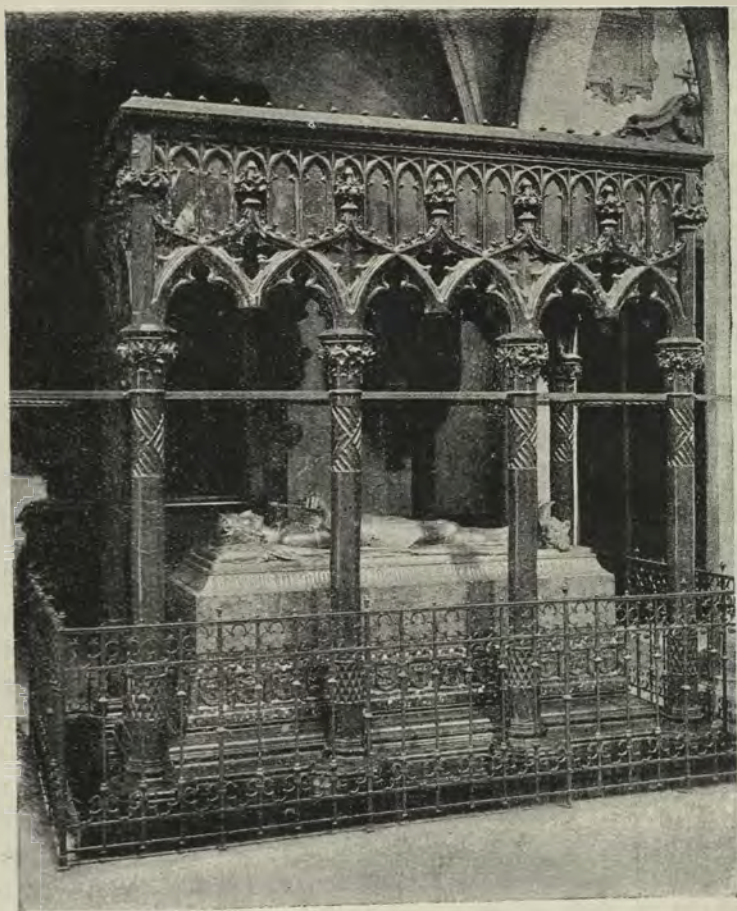


Антони Мадейски: Саркофагът на кралица Ядвига (1384—1399).
(Поставен 1902 год. от граф Ланцкоронски във катедралата „Вавел“ — Краков.)

1902-1903
Fundacja im. I. I. ...
Zbiórka



1902-1903



Антони Мадейски: Саркофагът на крал Владислав
Варненчик. (1434 – 1444)
(Поставен 1906 г. от града Краков в катедралата „Вавел“.)



Historia Medycyny
Warszawa 1934-1944
Instytut Literacki

ВИТ СТВОШ

(ок. 1440—1533)

Трето изключение в областта на скулптурата трябва да направим за Вит Ствош, великия полски скулптор и резбар от XV в., чието дело най-тясно се свързва с полската история и с нейната живопис. Той представлява най-висшата точка в развитието на полското пластическо изкуство, преди всичко в резбата и скулптурата, през време на първия му разцвет, възраждане (XV—XVI в.). Като такъв, Ствош премина с своята слава границите на Полша и си спечели име в цяла Европа, като един от най-гениалните и най-самобитни художници-скулптори.

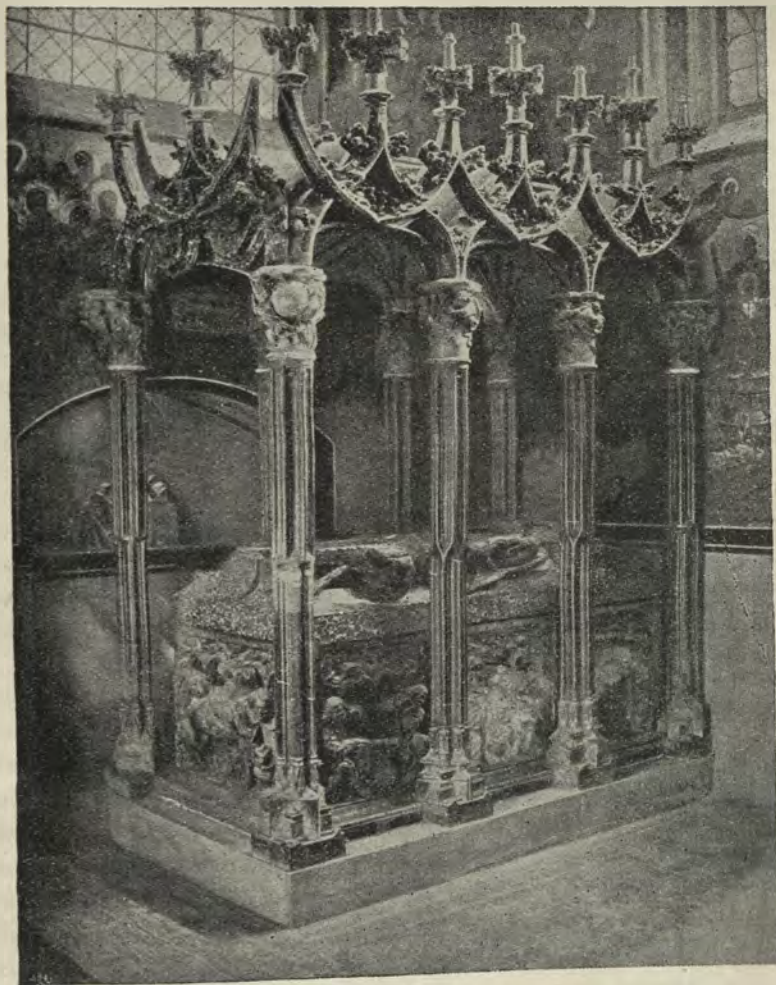
Личността на Ствош дълго време остана неизвестна дори на самите поляци, че и до днес още има в неговата биография още много тъмни и неразяснени точки. Най-важното в цялата богата днес литература за Ствош е фанатичното поддръжане на германците, че той по произхождение и на-родност е немец. Обаче, както доказват полски и чужди авторитетни свидетелства, тъкмо това — произхождението на Ствоша — твърде красноречиво се документира с редица оригинални актове, открити напоследък от заслужилия изследовател на Ствошовото дело, полския художник и писател, Людвик Стасяк.

Според тези и други документи Ствош произлиза от едно гражданско семейство, което се занимавало с търговия и ръкоделие. То произхожда именно от градчето Бардйов, в областта на Спиш (прикарпатска Полша), тогава още напълно полска. От там дедите на Ствош се преселват в Краков, дето и Вит се ражда между 1438—1447 год., дето се учи, дето се оженва, и дето живее до 53 годишна възраст, развивайки голяма художническа дейност при извънмерен успех и

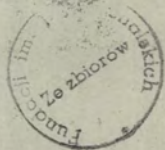
популярност. Тепърва след смъртта на съпругата си, а от друга страна от жажда за слава и печалби, едва през 1495 год. той напуска Краков, заминава за Нюренберг, и тука, оженвайки се повторно — за немка, заселва се за постоянно.

Обаче, не било на Ствоша писаио да придобие голямо щастие в Германия. Наистина много скоро с своите творения той спечелва голяма слава и засеня другите известни там скулптори. Но тъжко поради това наскоро става предмет на завист и клевети, което е пак за поляците морално доказателство за произхождението на Ствоша: като чужденец той бе посрещнат от Нюремберци, като чужденец той попадна под тяхна завист и бе гонен от съперници. Несправедливо даден под съд за фалшифициране уж на полица, той бе дори подложен през 1503 г. на инквизиторски мъжки, запетнен по лицето и лишен от свободата да напусне Нюренберг, дето и най-подир, в тъга за родината, той почина през 1533 год. По такъв начин немците, като просто пле-ниха великия полски майстор и огорчиха последните му години, днес се гордеят с него, провжзгласяват го за немец и поставят дори неговия паметник в известната си баварска Ruhmeshalle, като изкривяват чисто славянското му име Вит Ствош на повече германски звучащо и по-лесно изговаряно от тях: Veit Stooß!

Вит Ствош има пълно право да се числи към поляците и да представлява един от най-великите майстори в полската скулптура, не само с своето произхождение и народност, но също и с своите творения. Краков, дето той прекарва две трети от своя живот, притежава до ден днешен много от най-ценните му творения, било в резба от дърво, било в каменни скулптури, които смяло могат да се мерят, ако не ги надминават, с подобни творения било негови било тези на други майстори в Виена, Залцбург, Нюренберг и др.



Вит Ствош: Саркофагът на краля Казимйеж Ягеллончик
(Израб. в кр. XV в. — в краковската катедрала Вавел.)



Към тези шедевори спада преди всичко чудесния, единствен по рода си, резбарски триптик-полихромия в главния олтар на Марняцката черква Краков. То е общопризнато от всички чужди, дори и немски, познавачи на изкуството за истински „Meisterstück“, за върховна точка на средновеково резбарско изкуство. Към подобни шедевори спада също и прекрасното готическо творение в Полша, изработен от Ствош, мраморния

САРКОФАГ НА КРАЛ КАЗИМИР ЯГЕЛЛОНЧИК

в краковската катедрала Вавел. Краков притежава и други оригинални дела на Ствош, или поне на неговите ученици, по неговите проекти, (надгробната плоча на Филип Каллимах, известния италияно-полски хуманист, на старите полски рицарски семейства, като Пйотр Кмита, Саломон и др.). След Краков, в Полша най-много може да си гордее с дела на Ствоша и гр. Гнезио, дете, по всяка вероятност, из под длетото на тоя майстор излезоха две велики майсторски дела: надгробната плоча на

АРХИЕПИСКОП ЗБИГНЕВ ОЛЕСНИЦКИ

и тази на архиепископ Ян Рущчински, и двата в тамошната катедрала. Има също в Полша и няколко живописни творения на Ствоша, напоследък открити от поменатия горе Стасяк.

Ствош създаде в Полша цяла школа за резба и скулптура, която обогати с множество ценни творения всички по-голями културни центрове в западна Полша. Тя се прослави далеч в чужбина, а нейните ученици, между които и множество чужденци, идващи в Краков за школуване, се разпръснаха по цяла средна Европа, като разнасяха славата на майстора си Вит Ствош и неговото изкуство. Днес творенията на Ствоша и на неговите ученици се срещат в Прага, Виена, Залцбург, Линц, Швабах, ХанOVER, Миннерщад и др. И все още не може да се каже, че всичко, издадено от тая школа, е вече известно. Към най-даровитите нейни привърженици се

числи пак поляка — първия син на великия майстор — Станислав Ствош (род. ок. 1464 г.), много резбарски творения на който се срещат днес в краковските черкви.

Напоследък художника Л. Стасяк с пълно право обрна внимание на необикновено сродство между резбата на Ствоша и неговата школа, и рисунките на прочутия немски гравюр-живописец, Албрехт Дюрер. Той отива толкова далеч, че поставя дори хипотезата за известно влияние на краковския майстор върху немския рисувач през време на нюрнберската епоха от живота на Ствош, когато той се е сближил с немското готико-ренесансово изкуство, а и сам попадна под известното негово влияние. Тази хипотеза предизвика ужасен смут в средите на европейските, особено германските, историци на изкуството и не без резултат. Има днес и сериозни чуждестранни учени, които приемат Стасяковите изследвания с голяма заинтересованост, предсказвайки, че, ако неговата хипотеза се покаже напълно правдива, тя ще причини цял преврат във възгледите на някои точки от средновековното германско и полско изкуство.

*
* * *

Като няма да влизаме в повече подробности от живота и многостранната дейност на Вита Ствош, досягайки само мимоходом полската скулптура, даваме тук тези бележки, като един дребен пример за развитието на полското пластическо изкуство още в XV и XVI в. само като — прибавка. Прочее, надяваме се, че ще дойде време, когато полската скулптура ще може да бъде третирана в цялостното ѝ развитие и да бъде представена на българското общество в отделна книга.



Вит Ствош: Надгробната плоча на еп. Збигнев Олесницки
(Изр. в нач. XVI. в. — в катедралата на гр. Гнезно.)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Канихме се отначало да издадем само един бегъл каталог-пжтеводител за изложбата, а написахме и издадохме цяла книга за полското пластично изкуство. Сжобщена в Полша идеята за откриване в Бжлгария една полска художествена изложба, намери там такжв силен отзив, че едвам успехме да използваме поне най-важната част от пратения материал. Прииждащи все по-нови картини, скици и репродукции от все по-нови артисти, увеличаваха постоянно ограниченият значително изпжрво наш материал и ни принуждаваха да разширяваме от ден на ден рамките на каталога.

По сжщите причини материала трябаше да се раздели в две книги. За туй даваме тук само преглед на т. нар. историческа живопис, застжпена в майската изложба, а пжк архитектурния и други отдели на последната отлагаме за следующата книга на „Полската Библиотека“, под заглавие „Страници из полската архитектура“.

Такава е повестта на тая книга. Поради своя специфичен начин на зараждане и нарастване, тя несжмнено притежава известни черти на случайност и бжрзина, при все това, обаче, мислим, че няма да прекалим, ако кажем, че тя е пжрва по своя род в бжлгарската литература, книга за чуждестранно пластично изкуство.

Израстнала от най-чисти културни стремлзния и славянски чувства, вжрху които иска да гради „Полско-Бжлгарското Д-во“ и неговата „Библиотека“, — надяваме се, че тя честно ще изпжлни своята задача и ще допринесе нещо кжм взаимното упознаване и културно сближение между бжлгари и поляци.

София, май 1922 г.



ЛИТЕРАТУРА

(Помощни книги и материали)

- Antoniewicz Jan Bołoz: Grottger.** Изд. на Д-вото на средните и висши училища в Лвов, под ред. на Тадеуш Пини, „Nauka i Sztuka“ Tom XI. — Книж. Х. Алтенберг в Лвов и Е. Венде и К-ие в Варшава, 1910 — In quarto стр. 592 сжс 403 илюстр.
- Jaroszynski Tadeusz: Malarstwo polskie.** В изд. *Album de l'Art Polonais* (Album Malarstwa Polskiego) Éd. I. Lapina С-ие. Paris (без год.) In folio стр. 29 + 50 с 50 илюстр.
- Jasieński Feliks i Cybulski Adam Łada: Sztuka Polska — Malarstwo.** Шестдесет и пет репродукции от творенията на най-бележитите представители на полската живопис. Лвов — книж. Е. Венде и К-ие. In folio стр. 65 с илюстр. и портрети.
- Kozłowski Karol** (ред.): **Królowie polscy w obrazach i pieśniach.** Увод от проф. Войцех Дзедушички. Поезия от Северина Духинска. Рисунки от Валери Елияш (Радзиковски). — Ред. от Карол Козловски в Познан. — Изд. от Силвестер Стшелчик в Иновроцлав. — (Книж. на „Dziennik Kujawski“) Г. 1908. In quarto. — Стр. 06 + XVI + 132 и карт. IV + 44.
- „Lituania“.** **Album Grottgera.** Изд. на Книж. Фр. Бонди в Виена. (без год.) 1 стр. текст in folio и 6 карт. хелиографюри.
- Łozinski Wladyslaw: Zycie polskie w dawnych wiekach.** (IV изд. прегледано и попълнено от М. Третер) Лвов, Х. Алтенберг и Губринович & син, МСМХХI. In quarto, стр. 262, с 217 илюстр. в текста и 24 отд. картона. — Народната печатница в Краков.
- Malczewski Antoni: Marya, powieść ukraińska.** Сжс 8 фотографии според рисунки на Е. М. Андриолли. Изд. III. — Варшава, Гебетнер и Волф. Г. 1883 печ. В. Другулин в Лайпциг. — In quarto, стр. 63 и 10 картона.
- Mościcki Henryk, prof. i Dzwonkowski Włodzimierz: Odrodzenie Polski.** — Dzieje Polski od zamierzchłej przeszłości do chwili obecnej (с 116 июстр., под артист. ръководство на худ. Ст. Савичевски) Варшава, 1918 — изд. на Д-вото „Odrodzenie Polski“. In quarto, стр. 86. Печ. Ст. Мертенс в Варшава.

- Orgel brand S.** — *Encyklopedia powszechna*. (Ново стереотипно издание) Варшава, 1883—1884. Издание и печат на Синовете на С. Оргел-бранд. Том I—XII, особено от т. IX. главата под назв. „Polska“ и „Sztuka polska“ (стр. 178 292).
- Ottův Slovník Naučný.** Чешка енциклопедия, изд. в Прага през год. 1888—1909 от кмиж. И. Отто. Том I — XXVIII. Отделни статии за полската живопис и библиографии на полските художници.
- Piotrowski Antoni; Józef Chelmonski.** *Wspomnienie*. (С 3 портрети и 27 репродукции). Краков. Изд. на книж. Ю. Чернецки. Печат. „Czas“ (без год.) In quarto стр. 24 и 29 картона.
- Prokesch Wladyslaw; Antoni Piotrowski.** („Współczesne Malarstwo Polskie“, Z. VIII.) Издание на книж. П. Чернецки вжв Величка. — Краков, без год. — 40. стр. 12 и 20 илюст.
- Протич Андрей:** *Култжт на личността у нас*. (В сп. „Св. Св. Кирил и Методи“, изд. от мин. на Нар. Просв. на 24 11 май 1921. в София Джрж. печ. — In quarto стр. 19—20.
- Rutowski Tadeusz** (ред.): *Sztuka*. Месечно илюстрирано списание, посветено на изкуството и културата. Изд. на Д-вото „Sztuka“. Лвов, in quarto, с множество илюстрации. Том I — 1911 год. стр. 264 + XII. Том II — 1912 год. стр. 176 + IV.
- Rutowski Tadeusz:** *Rok 1863 w malarstwie polskiem*. Шестдесет три репродукции с литературен увод. В 50-та годишнина от смъртта на А. Гротгер. Лвов, Х. Алтенберг и Варшава, Гебетнер и Волф. Печ. на Нар. Учреж. „Ossoliński“ в Лвов. — In quarto, стр. VIII + 63 карт.
- S. T.: Album Grotgера „Pađól placzu“ („Wojna“).** Изд. на книж. Фр. Бонди в Виена (без год.) 4 стр. текст in folio, с илюстр. и 11 карт. хелиографюри.
- Sokolowski August prof., dr. i Inlender Adolf:** *Dzieje Polski illustrowane* (С илюстр. на Ян Матейко, Вал Елиаш, Юл Коссаk, Хенр. Раухингер и др. пол. художници.) Виена, изд. на книж. М. Перлес, печ. П. Н. Вернай в Виена. Том I. 1896 гол. 16-а, стр. 310 с 58 илюстр., карти и факс.; Том II. 1897 гол. 16-а, стр. 664 с 36 илюстр., карти и факс.; Том III. 1898 гол. 16-а, стр. 1067 с 40 илюстр., карти и факсимили.

- Stachiewicz Piotr: Wo y Rok.** Изд. на сп „Tygodnik Ilustrowany.“ Варшава, 1907 — 12 карт. in folio.
- „Świat“, седмично илюстрирано списание, под редакцията на **Ст. Кшивошевски.** Варшава, in quarto. — Год. XV. — 1920. I полугод. Год. XVI. — 1921. II, полугод. Год. XVII — 1921. I полугод.
- Szczepanski Alfred: Album Grottgera „Polonia“.** Изд. на книж. Фр. Бонди в Виена, г. 1888. — 5 стр. текст in folio, с илюстр и 9 карт. хелиографури.
- Szczepanski Alfred: Tadeusz Kościuszko, dwanaście obrazów Zygmunta Ajdukiewicza.** Изд. на Фр. Бонди, книж. в Виена, 1891 г. — 6 стр. текст in folio с илюстр. и 12 карт. хелиографури.
- Szukiewicz Maciej: Jan Matejko.** Изд. на илюстрирани монограми „Gryf“ п. з. „Nasi malarze“ Tom I. — Варшава, 1915 — Книж. Гебетнер и Волф. — 8-о гол. стр. 34 с 20 илюстр
- Tatarkiewicz Wladyslaw: Rządy artystyczne Stanisława Augusta.** Варшава, 1919. Изд. на Варш. Научно Дружество. Отд II. — Прод. книж Гебетнер и Волф.
- Trepka Józef: Wojciech Kossak.** („Współczesne Malarstwo Polskie“, V. Изд. на книж. И. Чернецки в Величка, — Краков, (без год) — 4-о стр. 25 и 20 илюстр.
- Tygodnik Ilustrowany** — Седмично илюстровано списание. Год. LIII. Ред. **Юзеф Волф** и **Артур Опман (Or-От).** Изд. Гебетнер и Волф. — Варшава, г. 1912 I полугодие: In folio стр. 360. с множество илюстрации. — Год. LXI Ред. **Зд. Дембицки, Артур Опман** и **А. Гжимала-Сьедлецки.** Изд. Гебетнер и Волф. — Варшава, год, 1920 I полугодие. in folio, стр. 490, с множество илюстрации. — Год. LXII. Ред. **Зд. Дембицки** и **Пйотр Хойновски.** Изд. Гебетнер и Волф. — Варшава, г. 1921. I и II полугодие, in folio, стр. 836, с множество илюстрации. Печат. П. Ляскауер, Варшава. — Год LXIII. Ред. сжщи. Варшава, 1922, нр. 1—20.
- Witkiewicz Stanislaw: Matejko.** Изд. на Д-вото на средните и висши училища в Лвов, под ред. на проф Тадеуш Пини, „Nauka i Sztuka“ Том IX. — Книж. Губринович и син в Лвов и Гебетнер и Волф вжв Варшава. 1912. — 40 стр. 302 сжс 300 илюстрации.

СПИСЪК НА ПОРТРЕТИТЕ

	Стр.
Юзеф Пилсудски, Държавният Глава на Полската Република (фотогр.)	3
Айдукевич Тадеуш — фотография	274
Виспянски Станислав — автопортрет (пастел)	311
Геримски Максимилиан — фотография	207
Герсон Войцех — фотография	31
Гротгер Артур — автопортрет мал., форм., (акварел, р. 1858 г.)	33
" " — автопортрет гол. форм., (рис. с креда, р. 1866 г.)	39
Коссак Войцех — акварел от Никола Маринов според една минятурна фотография	250
Коссак Юлиуш — пастел от Леон Вичулковски	23
Малчевски Яцек — автопортрет (маслен)	239
Матейко Ян — фотография (г. 1878, мал. фор.)	104
" " — автопортрет (г. 1892, маслен., гол. фор.)	107
Менцина-Кшеш Юзеф — автопортрет (маслен.)	295
Мехофер Юзеф — фотография	291
Михаловски Пйотр — автопортрет (маслен.)	15
Пйотровски Антони — акварел от Никола Маринов, според една минятурна фотография	221
Прушковски Витолд — автопортрет (маслен.)	211
Родаковски Хенрик — маслен. портрет от Юзеф Мехофер	19
Розен Ян — фотография	234
Стика Ян — маслен. портрет от Тадеуш Стика	261
Хелмонски Юзеф — пастел от Леон Вичулковски	216
Шимановски Васлав — фотография	344

СПИСЪК НА РЕПРОДУКЦИИТЕ

	Стр.
Айдукевич Зигмунт: Вашингтон и Косцюшко (рис. 1889 — Из цикъла „Гадеуш Косцюшко“)	283
„ „ На Вавел (р. 1891 — Из сщия кржг).	289
Айдукевич Гадеуш: Кн. Мария Луиза де Бурбон (р. 1892)	275
„ „ Смотр при Витоша (р. 1891)	277
Алхимович Казимйеж: Реабилитация на Яцек Соплица (р. 1901)	139
Андриолли Михал: Под стария джб (р. 1875. — Из ц. „Мария“)	99
„ „ Смжрт на Мечника (р. 1875. — „ „)	101
Боручински Михал: Варненчик (рис. 1912)	323
Брандт Юзеф: „Wogurodzica“ (р. 1910)	197
„ „ Водач (р. 1909).	199
Виспянски Станислав: Св. Саломея, кралица полска (р. 1901)	315
„ „ Синец (р. 1895).	383
Геримски Маџсимилиян: Улани, минаващи през река (р. 1870)	209
Гротгер Артур: Пжрвата жертва (р. 1861. — Из цикъла „Варшава“)	45
„ „ Пролог кжм „Polonia“ (р. 1863)	49
„ „ Ноктюрно (р. 1864 — из цикъла „Литовска гора“)	55
„ „ Ведета (р. 1965 — „ „ „)	59
„ „ Клетва (р. 1864 — из цикъла „Lituania“)	63
„ „ При стените на затвора (р. 1866 — из ц. „Зимни вечери“)	67
„ „ В мините (р. 1886 — из ц. „Сибир“)	69
„ „ Шествие кжм Сибир (р. 1867 — из ц. „Сибир“)	73
„ „ „Да живее славянството!“ (р. 1865)	77
„ „ „Ела с мене в долината на плача! . * (корицата) (рис. 1866 — из цикъла „Война“)	1
„ „ Хора или чакали? (Рис. 1867 — из ц. „Война“).	83
„ „ „Човечество, ти Каиново племе!“ (р. 1867 — из цикъла „Война“).	87
„ „ Пред паметника на Наполеона (р. 1867).	91
Дембицки Хенрик: Симеон Велики влазя в Цариград (изд. 1876)	327
„ „ Второто сражение на бжлгарските вжзстаници (х. Димитжр и Ст. Караджа — изд. 1880).	329
„ „ Самоубийството на Ангел Кжнчев (изд. 1874)	331

	Стр.
Елияш-Радзиковски Валери: Защита на Краков от хетмана Чар- нейцки (р. 1872)	335
Качор-Батовски Станислав: Атака на легионистите при Ровитна (рис. 1916)	303
Коссак Войцех: След превземането на Сомосиера (р. 1896) . . .	253
„ „ Шасер и момиче (р. 1902).	255
„ „ Атака на народната кавалерия. (Рис. 1980 — фрагмент от „Рацлавицката панорама“)	259
Коссак Юлиуш: Влизането на послан. Фредро в Стамбол (р. 1877)	27
„ „ Краковския панаир под Вавел (р. 1885)	29
Кнаке Януш: Ришард Лашевски, последния другар на Саджк- паша Чайковски (р. 1915)	339
Малчевски Яцек: Смърт на Еленаи (р. 1886)	241
„ „ Художник (р. 1893)	245
„ „ Дервид (рис. 1912)	247
Матейко Ян: Св. Св. Кирил и Методи (р. 1885)	113
„ „ Смърт на Пшемислава (р. 1875)	115
„ „ Мацко Борковиц (р. 1873)	117
„ „ Битката при Грюнвалд (р. 1878)	121
„ „ Ulrich von Jungingen (фрагмент от пред. карт.)	123
„ „ Владислав Варненчик (р. 1890)	125
„ „ Варненски бой (р. 1879).	127
„ „ „Hold pruski“ („Пруско поклонение“, р. 1882)	131
„ „ Зигмунт Август и Опалински (Фрагмент от „Hold“)	133
„ „ Станчик (р. 1862)	137
„ „ Зигмунт Август и Барбара (р. 1876)	139
„ „ Люблинската Уния (р. 1869)	143
„ „ Крал Батори при Псков (р. 1871)	145
„ „ Златния век на полската литература в XVI ст. (р. 1888. — из цикъла „История на цивилизацията в Полша“)	149
„ „ Миколай Коперник (р. 1886)	151
„ „ Проповедта на Скарга (р. 1864)	155
„ „ Пйотр Скарга Павенски (фрагмент от „Проповедта“)	157
„ „ Завета на Ян Казимйеж (р. 1892)	161
„ „ Собиески при Виена (р. 1883)	163
„ „ Рейтан (р. 1886)	167
„ „ Конституция от 3 май 1791 г. (р. 1891)	171

	Стр.
Матейко Ян: Косцюшко при Рацлавице (р. 1888)	175
„ „ Косиниерите (фрагмент от „Косцюшко“)	177
„ „ Polonia (р. 1879)	181
„ „ Лирник Вернихора (р. 1883)	185
„ „ Каstellанка (р. 1876)	189
„ „ Скида за полихромията на черква (корицата)	IV
Менциана-Кшеш Юзеф: Адам Мицкевич (р. 1895)	297
„ „ Ян Гжегожевски (р. 1908)	299
Мехофер Юзеф: Св. Св. Катерина и Варвара (р. 1902)	293
Мнхаловски Пйотр: Полски ездач (рис. 1837)	17
Павлишак Вацлав: Схватка (р. 1900)	369
Пйотровски Антони: Княз Александър Батемберг (р. 1886)	223
„ „ Баташко клане (р. 1885)	225
„ „ Ян Казимйеж при Берестечко (р. 1908)	229
„ „ Преминаване сръбско-бълг. граница (р. 1887)	231
Прушковски Витолд: Видение (р. 1891)	211
Родаковски Хенрик: Генерал Дембински (р. 1852)	21
Розен Ян: Кирасири на разведка (р. 1916)	237
Семирадзки Хенрик: Неронови факли (р. 1876).	205
Стика Ян: Превземане на орджия от селяните. (р. 1980 — фрагмент от „Рацлавицката панорама“)	262
„ „ Polonia (р. 1898)	269
„ „ Косцюшко (фрагмент от „Polonia“).	271
Хелмонски Юзеф: Молитва преди сражението (р. 1906)	219
Ястшембовски В.: Юзеф Пилсудски, полски вожд (р. 1920)	341

СКУЛПТУРА:

Мадейски Антонн: Саркофагът на кралица Ядвига (пост. 1902)	361
„ „ Саркофагът на Владис. Варненчик (пост. 1906)	363
Ствош Вит: Саркофагът на Казим. Ягеллончик (кр. XIV в)	367
„ „ Надгробна плоча на еп. Зб. Олеснички (нач. XV в.)	371
Шимановски Вацлав: Кралския замък с „Вавелското шествие“ (рис. 1911).	347
„ „ Вавелско шествие (раб. 1910—1913)	349
„ „ Болеслав Смели (фрагм. от „Вав. шествие“)	353
„ „ Хуманисти (сжщо)	355
„ „ Стефан Батори и полската хусария (сжщо)	357

ЗАБЕЛЕЗАНИ ГРЕШКИ И ПОПРАВКИ

- стр. 6 ред 9 отгоре — трябва да бъде: **Йосиф**.
- 6 12 — при откриването на изложбата държа реч вместо отсъстващия г-н Сирак Скитник, директора на Художествена на Академия, г-н **Жеко Спиридонов**.
- стр. 31—32. **Войцех Герсон**, макар че рисуваше и картини със исторически сюжети, погрешно бе поместен в историческия отдел на каталога. От него бе изложен само един пейзаж с архитектурни мотиви, и за туй той влиза в II-ия отдел на „Полската живопис“ — **архитектурния**.
- стр. 167 ред 2 отгоре — Матейковата картина „Рейтан“ не е вече притежание на Виенския Императорски Музей, откъдето тя премина **в кралския дворец във Варшава**. Задигната, заедно със много други същности, от руските власти, тя бе напоследък възвръната на Полша и се намира сега в кралския дворец в нейната столица
- стр. 191 ред 2 отгоре — **Казимеж Алхимович** умре не в 1907., а в **1917** година.
- стр. 231 ред 2 отгоре — Картините „Сливнишки кръг“ от Ант. Пйотровски са нарисувани не през 1885 г., а в продължение на три години, **от 1885 до 1887**, както той пише в собствените си спомени от България.
- стр. 265 ред 1 отгоре — вместо селянството чети **селяните**.
- стр. 274 ред 2 отгоре — Тадеуш Айдукевич е роден не в 1859. а в **1852** год. Също и неговия брат Зигмунт (стр. 280.) се е родил **по-рано** (ок. 1855 г.). Тяхното място прочее в книгата, според хронологическия ред, би трябвало да бъде след Юзеф Хелмонски.
- стр. 365. — Страниците 365 до 368 погрешно са повторени два пъти; вместо в **торите** 365-368 трябва да се четат **373, 374, 375 и 376**.
- стр. 373. — В литературата, след книгата на Antoniewicz за Гротгера, е изпусната следната книга:
Daun Berthold: Veit Stoss, (Künstler-Monographien von H. Knackfuss. LXXXI). Bielefeld u. Leipzig. Velhogen u. Klasing, 1906. Druck vom Fischer u. Wittig in Leipzig — Гол. 8⁰, стр 94. с 100 репродукции.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ТЕКСТА

	Стр.
Посвещение	1
Увод от изложбения комитет на Пол.-бжлг. Д-во	5
Състав на комитета и уреждане на книгата	6
Полска историческа живопис	9—13
Характеристики и биографии на художниците:	15—358
Пйотр Михаловски (1800—1855)	15—16
Хенрик Родаковски (1823—1894)	19—20
Юлиуш Коссак (1824—1899)	23—26
Войцех Герсон (1831—1901)	31—32
Артур Гротгер (1837—1867)	33—37
I. „Варшава“ (рис. 1861)	38—44
II. „Polonia“ (рис. 1863)	47—53
III. „Литовска гора“ (рис. 1864)	54—58
IV. „Lituania“ (рис. 1864—66)	61—65
V. „Сибир“ (рис. 1865—67)	66—72
VI. „Да живее славянството!“ (рис. 1865)	75—76
VII. „Война“ (рис. 1866—67)	79—90
VIII. „Пред паметника на Наполеона“ (рис. 1867).	93
Михал Андриолли (1837—1893)	94—96
„Мария“ (рис. 1875)	97—103
Ян Матейко (1838—1893)	104—111
I. „Св. Св. Кирил и Методи“ рис. (1885)	112
II. „Смъртта на Пшемислава“ (рис. 1875)	112
III. „Мацко Борковиц“ (рис. 1873)	112,118
IV. „Битката при Грюнвалд“ (рис. 1878)	119—120
V. „Владислав Варненчик“ (рис. 1890)	120,129
VI. „Варненския бой“ (рис. 1879)	129
VII. „Hold pruski“ („Пруско поклонение“, рис. 1882)	129—130,135
VIII. „Станчик“ (рис. 1862)	135—136
IX. „Зигмунт и Барбара“ (рис. 1876)	136,141
X. „Люблинската уния“ (рис. 1869)	141—142
XI. „Крал Батори при Псков“ (рис. 1871)	142,147
XII. „История на цивилизацията в Полша“ (рис. 1888)	148,153—154
XIII. „Проповедта на Скарга“ (рис. 1864)	154,159

	Стр.
XIV. „Завета на Ян Казимйеж“ (рис. 2892)	160
XV. „Собийски при Виена“ (рис. 1883)	165
XVI. „Рейтан“ (рис. 1886)	166,169
XVII. „Конституция от 3 май 1791“ (рис. 1891)	170,173
XVIII. „Косцюшко при Рацлавице“ (рис. 1888)	174,179
XIX. „Polonia“ (рис. 1879)	180,183
XX. „Вернихора“ (рис. 1883)	184,187
XXI. „Присждата над Матейко“ (рис. 1867)	188
Казимйеж Алхимович (1840—1917)	191—192
Юзеф Брандт (1841—1915)	195—196,201
Хенрик Семирадзки (1843—1902)	202—204
Максимилиан Геримски (1846—1874)	207—208
Витолд Прушковски (1846—1896)	211—212,215
Юзеф Хелмонски (1850—1914)	216—218
Антонн Пйотровски (род. 1853)	221—222,227—228,233
Ян Розен (род. 1854)	234—236
Яцек Малчевски (род. 1855)	239—240,243—244,249
Войцех Коссак (род. 1857)	250—252,257—258
Ян Стика (1858—1915)	261—264,273
„Рацлавицката панорама“ (рис. 1890)	264,267
„Polonia“ (рис. 1898)	268,273
Тадеуш Айдукевич (1852—1917)	274—279
Зигмунт Айдукевич (род. 1859)	280—281
„Тадеуш Косцюшко“ (рис. 1888)	281—282,285—288
Юзеф Мехофер (род. 1860)	291—292
Юзеф Менцина-Кшеш (род. 1863)	295—296,301
Станислав Качор-Батовски (род. 1866)	302—305
Вацлав Павлишак (1868—1904)	306—308
Станислав Виспянски (1869—1907)	311—314,317—320
Михал Боруцински (род. ок. 1870)	321—322
Хенрик Дембицки (ок. 1870)	325 326,333
Останалите автори:	334,337—338,343
Антони Лефлер (род. 1839)	334
Валери Елияш-Радзиковски (1841—1905)	334
Пйотр Стахевич (род. ок. 1860)	337
Зигмунт Розвадовски (род. ок. 1870)	337
Хенрик Стройновски (род. ок. 1870)	337

	Стр.
Станислав Яновски (род. ок. 1875)	338
Януш Кнаке (род. ок. 1890)	338
В. Хорембалски (род. ок. 1895).	338
В. Ястшембовски (род. ок. 1905)	343
Ст. Вишневски,	
Т. Гадомски,	
В. Лежицки,	
З. Папйески, 	343
С. Хейман,	
Б. Хоф,	
Безименен	
Vernier et Lemaitre	343
Из скулптурата:	344—371
Вит Ствош (ок. 1440—1533)	365—366,369—370
Вацлав Шимановски (род. 1859)	344—346,351—352,359
Антони Мадейски (род. 1862)	360
Заклучение	372
Литература (помощни книги и материали)	373—375
Списък на поместените портрети на художниците	376
Списък на поместените в книгата репродукции	377
Забелезани грешки и поправки	380
Сждържание на текста	381



Рис. СТ. ВИСПЯНСКИ.





СПИСЪК
НА
ИЗЛОЖЕНИТЕ КАРТИНИ

ДЕЛ I.

ИСТОРИЧЕСКА ЖИВОПИС

(Текст стр. 9—13)

	текст стр.
ПЙОТР МИХАЛОВСКИ (1800—1855)	15—17
1. Полски ездач	
2. Першерони	
ХЕНРИК РОДАКОВСКИ (1823—1894)	19—21
3. Портрет на ген. Дембински	
4. Полска матрона	
ЮЛИУШ КОССАК (1824—1899)	23—29
5. Влизане на пол. посланик В. Фредро в Стамбол	
6. Краковския панаир под Вавел (оригинал-акварел)	
7. Вжзстанишка чета	
8. Минаване през р. Днестжр	
9. При Сомосиера	
10. Фарис	
АРТУР ГРОТГЕР (1837—1867)	33—37
11. Автопортрет	
12. Портрет на годеницата му	
13. Глава на вжзстанник	
14. Посрещане	
15. Пжрвата жертва (из цикжла „Варшава“)	38—45
16—24. Цикжл: Polonia	47—53

16. Пролог	
17. Отвлечени	
18. Коване коси	
19. Битка	
20. Приют за ранените	
21. Защита на дворянския дом	
22. Опустошение	
23. След сражението в гората	
24. Скръбна вест	
25. Ноктюрно (Из цикъла „Литовска Гора“)	54—55
26. Ведета „ „ „ „	54—59
27—32. Цикъл: Lituania	61—65
27. В дебрите	
28. Знак	
29. Клетва	
30. Бой	
31. Дух	
32. Видение	
33. При стените на затвора (из ц. „Зимни вечери“)	66—67
34. Шествие към Сибир (из цикъла „Сибир“)	71—73
35. В мините „ „ „	66—69
36. Да живее Славянството! . . .	75—77
37—47. Цикъл: Война	79—90
37. „Ела с мене в долината на плача! . . .“	
38. Комета	
39. Жребий за военна служба	
40. На война	
41. Пожар	
42. Глад	
43. Предателство и наказание	
44. Хора или чакали?	
45. Вече само нищета	
46. Светотатство	
47. „Човечество, ти Каиново племе!“	
48. Пред паметника на Наполеона	91—93

49. Вржщане от татарски плен

МИХАЛ АНДРИОЛЛИ (1836—1893) 94—96

50—57. Мария, 97—103

илюстрации към повестта на Ант. Малчевски

50. Прием в двореца на Воеводата

51. Под стария джб

52. Прощаване на Мария с Вацлава

53. Маскарад

54. Разгром на татарите

55. Вржщане на Вацлава

56. В украинските степи

57. Смърта на Мечника

ЯН МАТЕЙКО (1838—1893) 104—111

58. Автопортрет —

59. Присъждата над Матейко 180

60. Св. св. Кирил и Методи (IX в.) 112—113

61. Св. Кинга, кралица полска*) (1224—1291) —

62. Смърт на Пшемислава (г. 1296) 112—115

63. Мацко Борковиц (г. 1358) 112—119

64. Пиршество у Вйежинка**) (г. 1363) —

65. Битка при Грюнвалд (г. 1410) 119—123

66. Владислав Варненчик (1434—1444) 120—129

67. Варненския бой (г. 1444) 127—129

*) Св. Кинга, съпруга на крал Болеслав Срамежливи, патронка на полските солни мини в Величка и Бохня.

**) Прочут по своите богатства краковски гражданин, който в 1363 г. угости в своята къща петима владетели: Казимир Велики — полския крал, Карл IV — германския император, Людвик — унгарския, Валдемар — датския, Петър — кипърския, които бяха дошли в Краков за сватбата на внучката на полския крал.

68. Зигмунт I слуша Вавелската камбана*) (г. 1520)	—
69—76. „Hołd pruski“ (1525 г.)	129—135
69. Цялостна композиция (фотография)	
70. Зигмунт I и Албрехт Пруски (Фрагмент I)	} цветни репрод.
71. Джрж. хазнатар А. Косциелецки (Фраг. II)	
72. Рицар на кон (Фраг. III)	
73. Пажове (Фраг. IV)	
74. Зигмунт Август и Опалински (Фраг. V)	
75. Главата на Зигмунта Стари (фрагм. VI).	} големи едно- тон. хелиогр.
76. Станчик при трона на Зигмунта (фр. VII).	
77. Станчик (XVI в.)	135—137
78. Зигмунт Август и Барбара (г. 1550)	136—139
79. Люблинската Уния (г. 1569)	141—143
80. Крал Батори при Псков (г. 1582)	142—147
81. Студентите напускат Краков**) (г. 1587)	—
82—93. Историята на цивилизацията в Полша	148—154
82. Покръстване на Полша (966 г.)	
83. Полша става кралство (1024 г.)	
84. Първия сейм в Ленчица (1182 г.)	
85. Поражение при Лигница (1241 г.)	
86. Приемане на евреите в Полша (нач. XIV в.)	
87. Заемане на малоруските земи (г. 1340)	
88. Исторически прелом (II. пол. на XIV в.)	
89. Покръстване на Литва (г. 1387)	
90. Влияние на университета (XV в.)	
91. Златния век на полската литература (XVI в.)	
92. Пръв избор на крал в Полша (1574 г.)	
93. Конституция от 3 май и поделбите на Полша (1791—1795 г.)	

*) Зигмунт I. Ягеллонски се вслушва в звуковете на подарената от него на Вавелската катедрала в Краков камбана, по неговото име наречена „Зигмунт“ (г. 1520). Тя звъни само на най-големи народни и черковни празници.

**) Около 1580 г. полските студенти, поради изтжпленията им против лутераните, за наказание бяха изгонени от Краков.

94. Миколай Коперник (1473—1543)	151
95—99 Проповедта на Скарга (г. 1599)	154—159
95. Пйотр Скарга Павенски (фрагмент I)	
96. Зигмунт III Ваза (фрагм. II)	
97. Ян Замойски (фрагм. III)	
98. Анна Ягелонка и Халшка Острогска (фраг. IV)	
99. Радзивил, Зебжибовски и Стадницки (фраг. V)	
100. Завета на Ян Казимйеж (г. 1665)	160—161
101. Собйески при Виена (г. 1763)	163—165
102. а, б. — Рейтан (г. 1773) — черн. и колор.	166—179
103. Конституцията от 3 май 1791 г.	170—173
104. Кастеланка	189
105. Косцюшко при Рацлавице (1794)	174—179
106. Косиниери (Фрагм от „К. при Р.“)	177
107. Polonia (1863)	180—183
108. Вернихора (кр. на XVIII ст.)	184—187
КАЗИМЙЕЖ АЛХИМОВИЧ (1840—1907)	
109. Реабилитация на Яцек Соплица	191—193
ЮЗЕФ БРАНДТ (1841—1911)	
110. „Wogurodzica“	195—201
111. Водач	
112. Заминаването на крал Ян III Собйески и Марисйенка от Вилянов	
ХЕНРИК СЕМИРАДЗКИ (1843—1902)	
113. Неронови факели	202—205
114. Завесата на Краковския Народен Театър	
МАКС. ГЕРИМСКИ (1646—1874)	
115. Минаване на уланите през замързнала река	207—209
116. Лов в XVIII. в.	

ВИТОЛД ПРУШКОВСКИ (1846—1896)

117. Видение 211—215
118. Мадей

ЮЗЕФ ХЕЛМОНСКИ 1850—1914 216—219

119. Молитва на косиниерите преди сражението
120. Руска тройка

АНТОНИ ПЙОТРОВСКИ (р. 1853) 221—233

121. Княз Ал. Батемберг (оригинал)
122. Баташко клане (оригинал)
123—125. Из „Сливнишкия цикъл“ (оригинали)
123. Преминаване сръбско-българската граница
124. Ранени войници в крчма
125. Превързочен пункт
126. Ян Казимйеж при Берестечко

ЯН РОЗЕН (р. 1854) 234—237

127. Кирасири на разведка

ЯЦЕК МАЛЧЕВСКИ (р. 1855) 239—249

128. В сибирската хижа
129. Смърт на Еленаи
130. Дервид
131. Художник
132. Муза
133. Незнайна нота

ВОЙЦЕХ КОССАК (р. 1857) 250—259

134. Бартош Гловацки — победител
135. Ян Килински на чело на варш. бунтовници

VIII

136. Атака на уланите при Сомосиера
 137. След превземанието на Сомосиера
 138. Шасер и момиче
 139—140 Илюстрации към романа на Х. Сенкевич „Легиони“ :
 139. Прощаване
 140. В гостилницата на легионите
 141. Из „Рацлавицкото сражение“ (рис. заедно с
 Ян Стика) — Атака на народната кавалерия

ЯН СТИКА (1858—1915)

261—273

- 142—147. Из „Рацлавицката панорама“ (рис.
 заедно с В. Коссак)
 143. Фрагм. I: Нар. кавалерия — Чугевските ка-
 заци. — Смоленските драгони. — Рус. муске-
 тари. — Пол. стрелци. — Рус. артилерия, гре-
 надери и егри
 144. Фрагм. II: Баталион на ген. Водзицки. —
 Пол. амбуланс. — Дивизията на ген. Зайончек
 145. Фрагм. III: Атака на косиниерите
 146. Фр. IV: Превземане на орждия от селянството
 147. Фр. V: Косцюшко на чело на косиниерите
 148. Портрет на Тадеуш Косцюшко
 149. Портрет на Казимйеж Пуласки
 150. Polonia

Табло с 6 малки репродукции:

- 1) Обща, 2) Полша разпната, 3) Тарговица, 4) Защит-
 ниците на полската свобода, 5) Косцюшко и селяните,
 6) Полския романтизъм с Мицкевича на чело

151. L'aigle blanc de Pologne sur le front français

ТАДЕУШ АЙДУКЕВИЧ (1859—1917)

274—279

152. Портрет на Кн. Мария Луиза (оригинал)
 Смотр при Витоша в 1891 г. „

154. Вржцане от лов.
155. Портрет на Ян Матейко (оригинал рис. 1892 г.)
 ЗИГМУНТ АЙДУКЕВИЧ (р. 1861) . 280—289
- 156—167 Косцюшко 1763—1817 (Исторически циклжл)
156. Портрета на Т. Косцюшко
157. Родната къща (1746)
158. В Сосновице (1774--1776)
159. Вашингтон и Косцюшко (1782—1783)
160. При Дубйенка (18 юни 1792)
161. Клетвата в Краков (24 март 1749)
162. Рацлавице (4 април 1794)
163. Вожда благодари (7 май 1794)
164. Мацейовице (13 юни 1794)
165. В петроградския затвор (1794—1796)
166. В Солотурн 1815—1817)
167. На Вавел (3 юли 1818)
- ЮЗЕФ МЕХОФЕР (р. 1860) 291—293
168. Св. Св. Катерина и Варвара (фрибур. витраж)
169. Христос (краковски витраж)
 ЮЗЕФ МЕНЦИНА-КШЕШ (р. 1863) 295—301
170. Портрет на Ад. Мицкевич
171. „ на Тад. Косцюшко
172. „ на Ян Гжегожевски
- СТ. КАЧОР-БАТОВСКИ (р. 1866) 302—305
173. Кавалерийска атака при Рокитна
 ВАЦЛАВ ПАВЛИШАК (1868—1904) 306—309
174. Схватка
 СТАНИСЛАВ ВИСПЯНСКИ (1869—1907) 311—320
175. Св. Саломея
176. Шекспировата „Опжрничава“ (арт. Лешчинска)

X

- ХЕНРИК ДЕМБИЦКИ (ок. 1870) 325—333
177. Симеон Велики, цар бжлгарски влазя в Цариград г. 924
178. Второто сражение на бжлг. вжзстаници под предводителството на х. Димитжр и Ст. Караджа.
179. Самоубийство на Ангел Кжнчев (5 март 1872)
180. „Сладко е да умре човек за отечеството си“

- МАРИЯН БОРУЦИНСКИ (ок. 1880) 321—323
181. Варненчик

* * *

- ВИШНЕВСКИ СТ. 343
182. Портрет на Игнаци Падеревски

- ЕЛИЯШ-РАДЗИКОВСКИ В. 334—335
183. След освобождението на Виена от Собийески
184. Майка на Собийески пред гроба на хетмана Жулкевски
185. Защитата на Краков от хетмана Ст. Чарнийецки

- ГАДОМСКИ Т. 343
186. Кн. Юзеф Понятовски (спор. Ch. Rigault)
187. Зигмунт Красински

- КНАКЕ ЯНУШ 333—334
188. Портрет на Р. Лашевски, последния другар на Саджк-паша Чайковски (оригинал)

- ЛЕЖИЦКИ В. 343
189. Казимир Пуласки
190. Юлиуш Словацки

ПАПЬЕСКИ З.	343
191. Генер. Хенрик Домбровски	
РОЗВАДОВСКИ ЗИГМУНТ	337
192. Артилерист от пол. Легиони (пис. А. Струг)	
193. „Stary Wiagus“ (легионски ветеран)	
СТАХЕВИЧ ПЙОТР	347
194. Юбилейния медалион на Ю. Словацки	
195. Кралските гробове (ср. табло с акварелите на Ст. Фабянски от стария Краков—Арх. отдел)	
СТРОЙНОВСКИ ХЕНРИК	337
196. Адам Мицкевич	
ХЕЙМАН С.	343
197. Портрет на Адам Мицкевич	
ХОРЕМБАЛСКИ ВАВЖИНЕЦ	338
198. Улан-легионист на разведка (оригинал)	
ХОФ БОГДАН	343
199. Портрет на Х. Сенкевич (пастел)	
ЯНОВСКИ СТАНИСЛАВ	338
200. При Рафайлова (1915 г.)	
ЯСТШЕМБОВСКИ В.	342—343
201. Юзеф Пилсудски, полски вожд	
БЕЗИМЕНЕН	843
202—208. Седем портрети с вжглен на бележитите полски личности от време на културното вжз-	

раждане на Полша в края на XVIII и начало на XIX в.:

202. Станислав Конарски (1700—1773), държавник, педагог, драматург и латински поет
 203. Хуго Коллонтай (1750—1812), държав. и писател
 204. Станислав Сташиц, (1755—1826) историк, естествовник, философ и поет
 205. Ян Снядецки (1758—1860), математик, физик, астроном, философ и езиковед
 206. Тадеуш Чацки (1765—1813), държавник, юрист и историк
 207. Йенджей Снядецки (1768—1838), знаменития физиолог и лекар-писател
 208. Йоахим Лелевел (1786—1861), най-знаменития историк и революционер
209. Портрет на Игн. Падеревски (вжглен)

VERNIER ET LEMAITRE

343

210—212. Три табла със стари французки бакро-рези от нач. на XIX. в.

210. I табло: Тадеуш Косцюшко и княз Юзеф Понятовски
211. II табло: 1) Зигмунт III. Ваза, 2) медалион в чест на Зигмунта III по повод превземането на гр. Смоленск, 3) Владислав IV, 4) план на полесражението при Виена, 5) Ян III Собйески
212. III табло: 1) Ян Замойски, канцлер на краля Зигмунт Август, 2) крал Зигмунт Август, 3) хетман Карол Ходкевич, 4) крал Стефан Батори

* * *

XIII

ИЗ СКУЛПТУРАТА

НЕИЗВЕСТНИ

213. Вратите на Гнезненската катедрала. (XII в. — бронз. барелеф)
214. Главата на Казимир Велики (XIV в. — фрагм. от саркофага вжв Вавел, мрямор)
215. Главата на Владислав Ягелло (XV в. — фрагм. от саркофага в Вавел, мрямор)
216. Гербжт на Пястите (XV в. — скулптура в стена)
217. Паметник на Барбара Тенчинска — Тарновска (XVI в. — камжк и мрямор)
218. Саркофагжт на кр. Анна Ягеллонка (XVI в. — мр.)
219. Портрет на Миколай Коперник (XVI в. — резб.)
220. Гербжт на Зигмунтовците (XVI в. — скулптура в стена)
221. Колумна за Зигмунт III. Ваза (XVII в. — бронз и мрямор)
222. Гербжт на Станислав Август Понятовски. (XVIII в. — скулптура в стена)
223. Паметник на Ян Собйески (XVIII в. — камжк)¹⁾ Бакрорезни репр. от Vernier и Lemaître:
224. Табло с паметниците на полските крале и славни мжже
- 1) Мечислав I. и Болеслав I Храбри, 2) Миколай Коперник, 3) Казимир III Велики, 4) Ян III Собйески
225. Табло с саркофазите на полските крале:
- 1) на Владислав IV Локетек, 2) на Казимир III Велики, 3) на Владислав Ягелло и 4) на Ян III Собйески
226. Табло с паметни плочи на полските крале
- 1) на Владислав Бели, 2) и 3) на Ян Казимир в черква St. Germain des Prés в Париж

- ВИТ СТВОШ (ок. 1440—1533) 365—372
227. Саркофагът на Крал Казимйеж Ягеллончик
(XV в. — мрямор)
228. Надгробната плоча на Зб. Олесницки (мрям.)
- СТАНИСЛАВ СТВОШ (р. ок. 1464) 371
229. Слагане телото на Св. Станислав Щчепановски
в гроба (XVI в. — полихромирана резба)
- АНТОНИ МАДЕЙСКИ (р. 1862) 360
230. Саркофагът на кралица Ядвига (XX в. — бял
мрямор)
231. Саркофагът на кр. Владислав Варненчик (XX в.
— черв. мрямор и бронз)
- ВАЦЛАВ ШИМАНОВСКИ (р. 1859) 344—359
232. Проект за паметник на Фр. Шопен в Варшава
- 233—240 „Вавелско шествие“
233. Цялостния проект на „Шествието“
234. Болеслав Храбри и епископ Щчепановски
235. Казимйеж В. и Завиша Чарни с рицарството
236. Владислав Ягелло и Ядвига
237. Хуманисти и двамата Зигмунтовци
238. Стефан Батори и хусариата
239. Зигмунт III. Скарга и духовенството
240. Вавелския двор с проекта на „Шествието“.



Списък на изложените картини в архитектур-
ния, художествено-фотографически и
етнографически отдел — ще бъде поместен
в следната книга на „Полска Библиотека“.

INSTITUT
BADAŃ ICHN. KICH PAN
BIBLIOTEKA
01-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 73
Tel. 20-69-88



ЯН МАТЕЙКО: Скица за полихромията на черква

F

20.711