

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА



Надежда Высоцкая (Минск)

РОЛЬ БЕЛОРУССКОЙ ИКОНОПИСИ В РАЗВИТИИ ХРИСТИАНСКОГО ИССКУСТВА

Xристианизация Беларуси (988 г.) шла одновременно с ее эллинизацией при сохранении очень живучих традиций языческой культуры. Причем этот процесс захватил все виды искусства и архитектуру.

Создание в древних городах Беларуси локального круга памятников происходило в переосмыслении традиций искусства Византии, Киевской Руси, Западной Европы, стран Средиземноморья и Ближнего Востока.

Архитектура, фресковая живопись, пластика, декоративно-прикладное искусство Беларуси XII–XIV вв. демонстрируют высокий уровень культуры древних городов, которая стала прочным фундаментом для развития искусства следующих столетий.

В иконописи Беларуси традиции византийско-русского искусства, получившие преломление в культуре древних городов (IX–XIV вв.) органично слиты со стилистическими особенностями западноевропейского искусства — романского, готики и Ренессанса (IX–XVI вв.), барокко (конец XVI–XVIII вв.) и классицизма. Причины этого явления коренятся в особенностях исторического развития Беларуси. Расположенная на стыке латинского Запада и православного Востока, она входила в состав Великого Княжества Литовского (XIV–XVI вв.) и Речи Посполитой (XVI–XVIII вв.). В этих условиях происходило формирование белорусской народности, языка, культуры (XIV–XVI вв.).

Формирование белорусской иконописной школы относится к XV–XVI вв., когда местные изографы, усвоив византийско-русскую технологию, обрели свой индивидуальный почерк, нашли типы, характеры, свое понимание колорита, агиографии. В это время появилось немало местночтимых

икон «Богоматери Одигитрии» в Жировицах, Минске, Супрасле, Новом Свержене, Вильно и др.

В церковных интерьерах (по документам 1549, 1556, 1571, 1579, 1588, 1590 гг.) утверждался иконостас, система которого была разработана крупными художниками Древней Руси — Андреем Рублевым, Феофаном Греком, Симеоном Черным, Прохором из Городца. «Царские врата» XVI в. из Ялова (Национальный художественный музей Республики Беларусь, далее НХМ РБ) — редкий пример традиционной иконографии с приматом графического начала в его художественном решении.

Связи с древнерусской культурой прослеживаются в искусстве Беларуси и ранее. Например, икона «Дмитрий Солунский» XIV в. из Щорсов, по мнению Н. Н. Померанцева, тяготела к памятникам новгородской живописи XII в. Они хорошо были ощущимы в иконописи XV–XVI вв. В традициях древнерусского искусства выполнена изумительная по своей выразительности «Богоматерь Одигитрия Иерусалимская» в Пинске, которая перекликается с работами великого Дионисия (1430/1440–1500/1508), «Богоматерь Одигитрия» из Губинки. Одновременно в живописи обнаруживаются контакты с западноевропейским искусством: в иконах, известных по фотографиям конца XIX – начала XX в., — «Онуфрий с припадающим мстиславским князем Ю. Ю. Лугвеничем» (1407), «Богоматерь Умиление Жировицкая» (1470), последняя, по характеристике Н. П. Кондакова, сохранила итальянский характер более, чем все греко-итальянские переводы данного типа. Этот же ученый считал, что она в числе большой серии икон в XV в. перешла с «Балканского полуострова через Южную Россию (вовсе не из Польши) в Вильно (Остробрамская), Минск, Гродно, Жировицы». Убедительным примером может служить икона «Богоматерь Одигитрия» из Случчины (конца XV – начала XVI в.), в которой одновременно с усвоением традиций древнерусского искусства прослеживаются связи с итальянской и так называемой итало-критской школой живописи конца XV – начала XVI в., проявляющиеся в орнаменте лепного нимба. Те же черты присущи «Богоматери Одигитрии Смоленской» (XVI в.) из Дубенца. Следовательно, в живописи Беларуси XIV–XV вв. усваиваются достижения древнерусского и западноевропейского искусства.

Немалое значение для развития культуры Беларуси имели контакты белорусских ремесленников с народами, населявшими Балканский полуостров, что отмечали Н. П. Кондаков, Г. В. Штыхов, В. И. Пичета. Последний писал, что Украина и Беларусь «в этот период национально-культурного Возрождения находятся в тесном культурном общении со всеми славянскими странами, явление очень важное и интересное, на которое наши историки сравнительно мало обращали внимание». Именно в это время целый ряд рукописей на Украине и в Беларуси появляются на сербском языке. В XVI в. в Беларуси работают и сербские художники. Например, в Благовещенской церкви Супрасльского монастыря в 1557 г. «Сербину

Нектарию маляру за Десусеc теплoe церкви дано 6 коп. грошей, а золото церковное». Рядом с этим мастером в Супрасле работали живописцы, создавшие портреты фундатора Благовещенской церкви А. И. Ходкевича (ум. 1549) и смоленского епископа, митрополита Киевской и Всея Руси И. Солтана (ум. 1521).

Сильным, как уже говорилось выше, было влияние итало-критского, итальянского ренессансного искусства, которое компромиссно сплавлялось со средневековым мышлением. Наиболее ярко эти черты прослеживаются в деятельности выдающегося белорусского первопечатника, просветителя, философа, уроженца Полоцка — Франциска Скорины (ок. 1490 – не позднее 1551 г.).

В белорусских городах периода расцвета гуманизма, реформационного движения, развития книгопечатания работали живописцы: пинский маляр Новоша, которому пинский князь Федор Ярославич в 1525 г. «дал две дворыщи в селе Серниках и двор в месте Гинском», в Гродно в 1539–1540-х гг. — Афанасий Антонович, в 1570–1580-х гг. была известна целая группа «маляров могилевских» — Исаак Иванович, Макар Окулинич, Ломако(то) Федорович, Семенович, Дмитр Иванович, Макар Маляр, Макарова Малярова, что свидетельствует о существовании в этом городе цеха живописцев.

В 1482 г. владыко Лещинского монастыря под Пинском Васьян, монах Ростовский, дал 100 рублей иконописцам, которые «писа чудно вельми Десус с праздниками и пророками». В Минске жил художник Иероним (1591).

Наличие в Беларуси большого числа художников (26 живописцев, 44 скульптора, 105 золотых дел мастеров), создававших ренессансные портреты, мемориальную пластику, резьбу, скульптуру, алтарную, светскую, монументальную живопись, памятники декоративно-прикладного искусства, хорошее знание ими достижений искусства Сербии, Германии, Италии, Нидерландов и других стран свидетельствуют о взлете культуры Беларуси той поры.

В иконописи второй половины XVI в., например, иконах «Христос Вседержитель» из Бытени, «Параскева» из Случчины (НХМ РБ) ощущимы черты позднего Ренессанса (маньеризма), в недрах которого происходило формирование барокко — нового стиля, определившего культуру Беларуси XVII–XVIII вв. В «Параскеве» из Случчины наряду с традиционными приемами письма доличного видны реалистические тенденции, выраженные в светотеневой моделировке лика, в стремлении к передаче глубины. Они же наблюдаются и в решении позолоченного резного фона.

Прием украшения фона орнаментом был заимствован белорусским изографом из итальянского искусства. Ренессансный орнамент в этом памятнике, как и в работах XVI в. «Богоматерь Одигитрия Минская» в Минске (еще не раскрыта реставраторами), «Христос Вседержитель» в Бытени имеет аналогии в итальянском и немецком ткачестве XV–XVI вв. Иконо-

графическая схема «Параскевы» восходит к гравюре «Петка» из книги «Минея избранная», изданной колонией сербов в Венеции (1538), что позволяет датировать икону серединой – второй половиной XVI в. Белорусский мастер, сохранив пропорции и абрис фигуры, значительно переосмыслил эту гравюру. «Параскева» имеет огромное значение для характеристики белорусской иконописи середины — второй половины XVI в. Она — яркий пример творческих поисков мастеров Беларуси XVI в., работавших над созданием своей манеры письма, соответствующей духу времени.

Культура и искусство этого периода развиваются под знаком борьбы белорусского народа против усиления католицизма после государственной Люблинской (1569) и религиозной Брестской (1596) уний. В результате последней рядом с православной церковью появилась униатская. Верность белорусского народа исконным традициям в этот период приобрела особенно важный политический смысл. Именно эта борьба спасла культуру Беларуси в период вхождения Великого Княжества Литовского в состав Речи Посполитой от «размывания» ее мощными влияниями извне. Ведущая роль в борьбе против иезуитской пропаганды, за белорусскую культуру, язык принадлежала братствам, созданным во многих городах, местечках. Они содержали на свои средства шпитали, монастыри, при которых были школы, типографии, ремесленные мастерские. Объединение иконописцев, резчиков, печатников, граверов при братствах способствовало созданию тесных контактов между ними и благоприятствовало дальнейшему развитию искусства Беларуси.

В живописи барокко присутствует аллегоризм, патетика, передача жизненных наблюдений, народный юмор, мажорный колорит. Насыщенные реалиями канонических схем превращало иконы в жанровые картины на библейский сюжет, что разительно отличает белорусскую иконопись от искусства Древней Руси.

Наиболее ранними датированными иконами XVII в. являются «Христос Вседержитель» и «Богоматерь Одигитрия» (1640) из Житковичей (НХМ РБ). Они существенно отличаются от произведений XV–XVI вв. более живописной проработкой складок одежд, смелым сочетанием цвета, новым подходом в прописке лиц. Во всем заметно значительное отступление от техники византийской и древнерусской иконописи. При монументальности и величественности композиций в орнаментике икон хорошо ощущимы элементы нового стиля — раннего барокко. Единственным подписным памятником XVII в. является пока работа Петра Евсеевича из Голынца «Рождество Богоматери» (1649). Сохраняя прием исполнения резного орнамента, характерный для XVI в., Петр Евсеевич смело ввел архитектурный пейзаж за решеткой окна, бытовые предметы, конкретно изобразил персонажи «от себя», т. е. превратил произведение в жанр. Это привело к противоречивости композиции, колорита, манеры письма. Творение Петра Евсеевича из Голынца отличается тесной связью с портретным

искусством, на формирование которого, в свою очередь, оказало влияние мировоззрение белорусских магнатов и шляхты с их приверженностью к западнокатолическому культу и сарматизму. В этом отразилась особенность иконописи Беларуси, занимающей промежуточное положение между двумя ветвями европейской культуры. Работа Петра Евсеевича показывает, что в развитии реалистических тенденций белорусская иконопись этого времени опережала древнерусское искусство, подъем в котором происходил позднее, во второй половине XVII в. Это произведение — яркий пример белорусской иконописной школы, в которой прослеживается становление национального варианта барокко.

Отличительная черта белорусского искусства — стремление к узорочью, орнаментике — видна в «Богоматери Одигитрии Неувядаемый цвет» из Бастеновичей, в которой широко и смело введен барочный орнамент. Изограф обрамляет поля иконы деревянными накладками с «камнями». Такой прием декорировки упоминается в архивных документах начала XVII в. Оформление подобного типа способствовало превращению икон в картины с рамами, что разрушало строй икон, символичность содержания, художественного языка и свидетельствовало о развитии реалистических тенденций.

Характерное для барокко повышенное внимание к передаче глубины, элементам иллюзионизма, отразилось в работах малоритского мастера (1648–1650): «Покров», «Преображение», «Успение», «Рождество Богоматери», «Целование Иоакима и Анны. Благовестие Анне», созданных под влиянием украинского искусства.

Архивные материалы первой половины XVII в. дают возможность проследить социальный состав известных теперь (не менее 19) художников. Рядом с Петром Евсеевичем из Голынца в Могилеве жил маляр Федор, который свое имущество завещал костелу. Он выполнял заказы костела и белорусских феодалов. Среди живописцев были доминиканский монах Гилярий Хоецкий (Гродно), Викентий (Супрасль), Войцех Ганский, Ян Лотецкий, Фердинанд, Иоганн Шреттер. Некоторые из них расписывали стены — лавки для сидения (1644, Гродно), создавали алтарные картины, портреты, как, например, Иоганн Шреттер. В церквях рядом с иконами появляются картины на холстах, что нашло отражение в документах 1629, 1631, 1643 гг. Таким образом, в первой половине XVII в. продолжала развиваться национальная школа иконописи, в которой наблюдается ослабление связей с искусством Балканских народов и усиление контактов с украинской и древнерусской, западноевропейской живописью.

Во второй половине XVII в. развитие иконописи, несмотря на неблагоприятные исторические условия, продолжилось. Беларусь, оставшаяся в составе Речи Посполитой по условиям Андрушовского перемирия (1667) и Вечного мира (1686), вступила в период длительного экономического кризиса, который явился результатом продолжительных войн (1648–1667).

Против этой политики феодалов нередко выступали и художники, например, Казимир в Гродно (1670).

В произведениях второй половины XVII в. — «Богоматерь Умиление» (1659) из Брестчины, «Богоматерь Одигитрия Барколабовская» (около 1659), «Воскресение — Сошествие во ад» из Бездежа, Чечерска (1678), «Царские врата» из Пинкович, «Сошествие во ад» из Дисны, «Христос Вседержитель» из Лыскова (все в НХМ РБ) еще больше внесено мирского начала, изображены конкретные типы, народные характеры. В иконах использован ранее встречавшийся прием декорировки полей (деревянной накладки с «камнями»), который получил широкое распространение в живописи этого времени на Минщине, Могилевщине. Имеющийся в «Сошествии во ад» (1678) ографленный орнамент встречается также во многих памятниках второй половины XVII в. Художники этого времени продолжали широко вводить бытовые мотивы, пейзаж, натюрморт, архитектуру, что обнаруживается в «Успении», «Троице» из Кричева, «Троице» из Брестчины, «Богоматерь Живоносный источник» из Гомельщины, «Сошествие во ад» из Бездежа, Лахвы и Дисны. Реализм и барочная орнаментика фонов, полей, одежд проникали в иконопись Беларуси середины второй половины XVII в. и опосредованно, через гравюры белорусских, украинских старопечатных книг, западноевропейских изданий. Так как они использовались местными мастерами как рисовальные руководства — кужбушки, то одновременно могут быть привлечены для уточнения датировки икон. Популярен среди белорусских изографов был Кутейнский «Трефологион» (1647). Гравюра «Рождество Христово», помещенная в нем, послужила кужбушком для односюжетной иконы середины XVII в. из Пружан. Другая гравюра этой книги была известна мастеру, создавшему в последней четверти XVII в. «Успение» из Кричева. Сравнение стилистически близких памятников «Аpostол Павел» и «Аpostол Петр» из Могилевщины с гравюрой в книге «Пречестные акафисты всеседничные» Киево-Печерской лавры (1677) особенно наглядно показывают, что иконописец для изводов и декоративного оформления икон использовал как кужбушок данную гравюру, что позволяет их датировать последней четвертью XVII в.

В них происходит удивительное слияние католической и православной иконографии. В архивных документах 1778 г. сообщается о приобретении в Лещинский монастырь под Пинском католического аппарата — монстранции и органа. Католический литургический аппарат, например, пушку вводит столинский мастер в византийско-русскую схему «Рождества Богоматери» из Рухчи (НХМ РБ). В иконах стали изображать католических святых. Например, в «Антонии Падуанском» (1744) из Мириятыч на Гродненщине (НХМ РБ) мастер в западноевропейскую иконографическую схему поместил изображение Христа из гравюры Максима Вошанки (1680) и, таким образом, соединил местные и западноевропейские традиции.

В декорировке икон этого времени продолжают использоваться декоративные накладки с «камнями» на полях, на фонах появляется расписной, ографленный орнамент, резной по левкасу с «надсечками» и «на чеканное дело» высокорельефный флоральный орнамент, почерпнутый из голландского искусства XVII в. Все вышеназванные черты характеризуют белорусскую иконописную школу периода зрелого барокко.

В архивных материалах второй половины XVII в. упоминаются имена живописцев, которые работали в Витебске — Федька, который один «иконы вновь пишет и старые починивает», в Могилеве — Афанасий Пигаревич, Игнат Соц, в Гродно — маляр Казимир, Самуил Вронович, в Вильно — Андрей, Степан Горностайский, в Несвиже — Ф. Витановский и др. Наличие имен белорусских художников, а также произведений, известных как по многочисленным архивным материалам и литературным источникам, так и дошедших до наших дней, показывает, что, несмотря на усилившийся феодально-крепостнический и национально-религиозный гнет, разорение, вызванное войнами, и интенсивное переселение ремесленников и таких выдающихся деятелей, как Симеон Полоцкий (1629–1680), в Россию, искусство Беларуси продолжало развиваться.

Во второй половине XVII в. работало немало мастеров в самой Беларуси: живописцев (48), скульпторов (137), золотых дел мастеров (665). В то же время выходцы из Беларуси — живописцы (не менее 30), резчики, керамисты, стекольщики, мастера золотых дел, служили в Оружейной палате в Москве — крупнейшем художественном центре Руси. Они принесли туда свой национальный вариант барокко в «очищенном от католицизма виде». Белорусские художники тем самым сыграли огромную роль в утверждении барокко в Восточной Европе, в европеизации Московской Руси. В то же время можно отметить, что развитие реалистических тенденций в русском и белорусском искусстве шло одновременно. Основным стилистическим направлением было зрелое барокко.

В XVIII в. продолжается развитие барокко. Северная война (1700–1721) принесла неисчислимый урон городам, mestечкам, селам Беларуси. Было уничтожено большое число памятников архитектуры, изобразительного и прикладного искусства. Только в Могилеве в 1708 г. девять пудов церковного серебра было перечеканено шведами в монету.

Мастера иконописи, демонстрируя верность местной, древнерусской живописи, не чуждались достижений западноевропейского искусства. По архивным материалам в XVIII в. известны имена 175 живописцев, 149 скульпторов, 909 золотых дел мастеров.

В декоративном оформлении икон используется резной, лепной (1700–1762), ографленный (1740–1797) расписной орнамент. В памятниках позднего барокко (1730–1775) можно увидеть обширный репертуар рококо. Барочная орнаментика держится вплоть до начала XIX в., например, в «Вознесении» Силинича (1808). В то же время в памятниках второй половины

XVIII в. уже наблюдается становление классицизма, нередко в симбиозе с барокко (шерешевский иконостас).

Иконы конца XVII в. и около 1700 г., «Рождество Богоматери» из Ляжович, Ничипоровичей, «Апостолы» из Юрцева написаны под сильным влиянием живописи Беларуси первой половины — середины XVII в. Иконографическая схема иконы из Ничипорович восходит к работе Петра Евсеевича. «Апостолы» по колористическому строю перекликаются с «Ильей» (1668) из Кричева. Стилистически к «Апостолам» примыкает группа икон «Деисус» и «Собор архангела Михаила» из Рубеля, «Петр», «Павел» из Барков.

Представление о характерных особенностях искусства первой половины XVIII в. дают три памятника из Бастеновичей — «Авраамий и Меркурий Смоленские», «Целование Иоакима и Анны», «Поклонение волхвов» (1723–1728). В них традиции белорусской живописи XVI в. переплетаются с достижениями искусства XVIII в. Украшая фон лепным орнаментом, встречаемым в иконописи XV–XVI вв., бастеновичский мастер вкладывает новое содержание в старые композиционные схемы, почертнутые из древнерусского и западноевропейского ренессансного искусства, и ставит задачи, скорее свойственные светской живописи, нежели иконописи. Передача пространства, архитектуры, расположение фигур на плоскости доски выполнена им в манере, близкой масляной живописи. Орнаментика фона имеет барочный характер. Чертцы, наблюдаемые в иконах из Бастеновичей, характерны для многих других памятников белорусской живописи первой половины XVIII в. В группе икон из Коссово (1729) «Святое семейство» создана под влиянием гравюры с одноименной картины Б. Ф. Мурильо (1642 г., Мюнхенская галерея), а «Христос Вседержитель», «Богоматерь Одигитрия Минская» — традиционны для белорусской и древнерусской живописи. Неиконописной манерой письма с работами бастеновичского мастера и художника М. С. Сазша «Святое семейство» (1729) из Коссово перекликаются «Чудо Георгия о змие» (1717, 1729, 1736), «Богоматерь с младенцем» (1718, 1731) из Латыголя, Иодчиц, Чернавчиц и из Могилевщины.

Одновременно с рецидивами Ренессанса, наблюдаемыми в работах бастеновичского мастера, «Крыльях алтаря» из Коссово, в искусстве середины XVIII в. все более сильными становятся элементы позднего барокко — рококо, проявляющиеся в лепнине фона — «Христос на престоле. Великий Архиерей» из Пинска, в сквозной резьбе икон из Оброва. В середине — второй половине XVIII в. были популярны гравюры белорусских и украинских книг 1674, 1677, 1724, 1748 гг.

Они стали кужбушками для икон из Оброва и из Молодечно («Никола»), а также из Большого Рожина («Богоматерь Одигитрия. Вознесение» и «Благовещение»). Иногда белорусские изографы XVIII в., как и в предыдущем столетии, обращались к Библии Пискатора, как, например,

в «Благовещении» из Зелова. По гравюре 1724 г. выполнена «Троица» из Большого Малышева. Иконописцем гравюра была использована в зеркальном отражении, поэтому в этой иконе, как и в «Сошествии во ад» из Дисны, получилось, что персонажи левой рукой благословляют. Традиционные схемы мастера повторяли, не понимая их религиозного содержания.

Характерные черты иконописи Беларуси середины — второй половины XVIII в. прослеживаются на группе памятников из сел Латыгово, Шерешева, Давид-Городка, Ольгомля и отдельных иконах из Брестчины, Минщины, Могилевщины, Гомельщины и Витебщины. В декоративном убранстве иконостаса середины — второй половины XVIII в. в Георгиевской церкви (1724) Давид-Городка (44 иконы) и состоящего из местного, праздничного, пророческого и дейсусного чинов еще сильны барочные веяния. Более скромен декор трехрядного (местный, праздничный и дейсусный чины) иконостаса второй половины XVIII в. в Ольгомле и группы икон 1758–1761 гг. из Большого Рожина. Выделяется из вышеназванных произведений датированная подпись икона «Деисус» Маркиановича (1758). Индивидуальная манера исполнения этого мастера позволяет приписать ему все произведения, происходящие из этой же церкви «Богоматерь Одигитрия. Воскресение», «Троица», «Благовещение», «Покров» (1761), в которых прослеживается много стилистически близких черт. Композиции Маркиановича восходят к гравюрам, помещенным в белорусских и украинских книгах 1677, 1693, 1698, 1724 гг. и украинской живописи XVII в. Ростовско-суздальский извод «Покрова» был использован не только Маркиановичем, но и ранее в одноименной иконе (1751) из Молодечно. Особенности белорусской живописи второй половины XVIII в. выявляются и в трехрядном иконостасе (33 иконы) из Шерешева. В оформлении его уже больше строгости, уравновешенности, характерной для памятников нового стилистического направления классицизма. Из Шерешева происходит храмовая икона «Избранные святые: Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст». Мастер ее ввел в традиционную схему колонны и с натуры написал одежду униатских священнослужителей, их руки, дал выразительные характеристики изображенным. Сочная колористическая гамма, простонародный типаж, конкретность в передаче одежды, бытовых деталей приближает шерешевский иконостас к произведениям светской живописи и свидетельствует о развитии белорусской национальной живописи второй половины XVIII в. в сторону реализма. В отличие от работ Маркиановича, икон шерешевского, ольгомльского, давид-городокского иконостасов и праздничного ряда из Оброва памятники из Зелова созданы преимущественно по западноевропейским схемам. Во второй половине XVIII в. эти же схемы использовались в ряде икон, например, «Богоматерь Одигитрия Римская» (1766) в Оранжецах, «Коронование Богоматери» из Ново-Тухина. Иногда белорусские художники стремились соединять эти схемы с традициями местного и древнерусского искусства. Нередко

изографы параллельно писали иконы по византийско-русским схемам и на тот же сюжет — по западноевропейским.

Поэтому рядом с ростово-суздальским переводом «Покрова», известным по памятникам 1751, 1761 гг., появляется «Покров» западноевропейского типа в работе латыговского мастера Яна (1797). Одновременно с иконами «Рождество Христово» встречаются изображения «Поклонение волхвов» из Андронова, «Поклонение пастухов» из Олтуши. Более сильному проникновению западноевропейских веяний в белорусскую живопись XVIII в. способствовало то, что они шли и через русское искусство, которое в это время развивалось синхронно с западноевропейским.

Сохранившиеся иконостасы и отдельные памятники, ансамбли с большим трудом позволяют проследить их эволюцию. По отчетам визитеров 1870-х гг., опубликованным в «Описаниях церквей Минской епархии», становится очевидным отказ местных художников от масштабных форм в оформлении интерьеров. В иконах местных чинов шерешевского, давидгородокского иконостасов введены позолоченный орнаментированный фон, живописные одежды закрыты позолоченными, посеребренными чеканными, гравированными ризами.

В живописи середины — второй половины XVIII в., как и в барочной скульптуре Беларуси, огромная роль отводилась позолоте, посеребрению. В иконах «Богоматерь Одигитрия» (1750–1759) из Чернихово (НХМ РБ) и мн. др. введен позолоченный орнаментированный (лепной, резной, ографленный) фон, живописные одежды закрыты позолоченными, посеребренными чеканными, гравированными окладами или их имитацией. Иногда фон икон, как и алтарных картин, затягивали разноцветным бархатом или сукном, к которому прикрепляли звезды, монограммы Христа, Богоматери, воты, чем «удовлетворялось стремление к церковному благолепию», по определению П. М. Красавицкого, исследователя иконописи начала XX в.

В XVIII в. ризы, оклады выполнялись как из металла, так и из дерева с его дополнительной обработкой, позолотой, посеребрением и декорированием орнаментом. Довольно широко в этом столетии, как и во второй половине XVII в., ографлением украшали не только фоны, но и одежды — «Богоматерь Одигитрия» (1750–1759) из села Чернихово на Брестчине и мн. др.

В сущности, изографы XVIII в. в иконах стали писать руки, лики, так как все доличное оказывалось закрытым окладами, ризами, шатами, декоративными левкасными фонами. Это свидетельствовало о примате декоративно-прикладного искусства над живописью. Они видны во многих произведениях, в том числе и в трехстворчатом складне «Наталия. Богоматерь Одигитрия Минская. Архангел Рафаил» (1760) из Всесвятской церкви из Турова, «Страшный суд» Латыговского мастера (1740-е гг.), «Екатерина» (НХМ РБ). Они видны в работах М. С. Сазша (1729), «Чудо Георгия о змие»

(1736), в памятниках иконостаса Латыговской церкви под Витебском (1740-е гг.), в двусторонней иконе «Чудо Георгия о змие. Онуфрий» (1748) из Повитья, в «Покрове» Яна (1797).

Подкупающая наивность в передаче типажа, бытовых деталей вплотную приближает их к народному искусству. В силу исторических условий иконопись, продолжая ориентироваться на древнерусские и византийские образцы, сохраняла политический характер, превратившись в одну из форм борьбы за свою национальность, язык, культуру. Именно эта роль способствовала сбережению организма иконы на протяжении XVII–XVIII вв.

Прослеживая эволюцию иконописи Беларуси XV–XVIII вв., можно заметить, что живопись XV – первой половины XVII в. обладает большей оригинальностью, творческой самобытностью и выразительностью. В этот период происходил процесс активного формирования и развития национальной художественной школы. Во второй половине XVII–XVIII в. иконописцы нередко повторяют достижения своих предшественников. В работах отдельных мастеров — Маркиановича, Силинича, Ивана Васильевского — при сохранении барочных черт появляются черты классицизма (НХМ РБ).

В иконописи Беларуси, алтарной и портретной живописи, как и в других видах искусства хорошо прослеживаются основные периоды развития белорусской культуры: Ренессанс — XIV–XVI вв.; раннее барокко — конец XVI – первая половина XVII в.; зрелое барокко — вторая половина XVII в. и позднее барокко — XVIII в. Со второй половины XVIII в. уже наблюдаются элементы классицизма. Становление барокко в Беларуси идет на базе основных европейских стилей в неразрывном единстве с византийско-русскими и местными традициями (IX–XVI вв.). Причем, необходимо отметить, что искусство Беларуси развивается не изолировано, а во взаимосвязи и взаимовлиянии с культурами Украины, Литвы, Польши, Германии, Франции, России и др.

Национальной школе иконописи Беларуси принадлежит немаловажная роль в широкой системе культурных контактов в XVI–XVIII вв. Особое значение она приобрела в передаче стилистических новаций с Запада на Восток и с Востока на Запад, поэтому без иконописи Беларуси — яркой страницы культуры славянских народов — невозможно представить развитие европейского христианского искусства, являющегося частью мировой художественной культуры.

Евгений Ширяев (Москва)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ С ИСКУССТВОМ РОССИИ (конец XVIII – начало XX в.)

Белорусская художественная культура конца XVIII – начала XX в. формировалась в тесном взаимодействии с российской культурой. Этому способствовала успешная деятельность такой авторитетной художественной школы, как Российской академия художеств в Петербурге, где обучались многие выходцы из Беларуси. Нельзя не отметить влияние на художественную жизнь России факультета живописи Виленского университета и Полоцкой иезуитской академии, в которых было хорошо поставлено художественное образование, позволившее создать свою школу. Яркими ее представителями являются Иосиф Иванович Олешкевич (1777–1830), Валентий Мельхиорович Ванькович (1799–1842), Иван Фомич Хруцкий (1810–1885) и др.

Олешкевич родился в семье бедного белорусского музыканта в мещечке Радошковичи. Он закончил живописный факультет Виленского университета, где преподавали известные художники Ф. Смуглевич, Я. Рустем, К. Ельский. В 1803 г. с помощью графа А. Ходкевича Олешкевич был направлен для углубления знаний и совершенствования мастерства живописи в Дрезден, затем в Париж. Там он учился у таких знаменитых мастеров кисти как Л. Давид и К. Энгр. Наиболее глубокое влияние на него оказал Давид — яркий представитель классицизма. По возвращении на родину Олешкевич некоторое время живет в Вильно и Виленской губернии. Затем в 1911 г. переезжает в Петербург. В Петербурге за картину «Благотворительность императрицы Марии Федоровны» он избирается академиком Петербургской академии художеств по отделу исторической живописи. Его кисти принадлежит серия замечательных портретов белорусских магнатов: Адама Чарторийского, Льва Сапеги, Николая Радзивилла, Генриха Ржевусского и др. Особенностью мастерства его произведений является отсутствие академической условности, скованности партретируемых. Образы полны романтической взволнованности и теплоты, а также глубокой внутренней психологической выразительности.

Его высокое мастерство, достигнутое благодаря учебе в замечательной школе живописи Виленского университета и усовершенствованное у мастеров Запада, не могло не оказывать влияние на русскую школу Петербургской академии художеств.

Из плеяды художников тридцатых годов выделяется своим высоким мастерством художник Валентий Мельхиорович Ванькович.

Родился Ванькович в имении Калюжицы Игуменского уезда Минской губернии (ныне Березинский район). После учебы в гимназии при Полоцком коллегиуме Ванькович поступает в Виленский университет на кафедру рисунка и живописи. Наряду с занятиями по живописи он изучает филологию, античную историю, языки. В 1824 г. решением ученого совета университета Ванькович был направлен для углубления знаний в Петербургскую академию художеств. Там он познакомился с творчеством выдающегося русского художника-портретиста, представителя романтизма, Ореста Кипренского, оказавшего на него большое влияние. В это время (1828 г.) Ванькович пишет одно из самых значительных своих полотен — композиционный портрет «А. Мицкевич на скале Аюдаг». Успехи Ваньковича в живописи отмечены большой золотой медалью на конкурсе Петербургской академии художеств за картину «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году». Ваньковича можно отнести к представителям романтизма.

Имя третьего художника, оставившего заметный след в русской и белорусской художественной культуре первой половины XIX в., — Иван Фомич Хруцкий (1810–1885).

Хруцкий родился в семье униатского священника в местечке Ула Лепельского уезда Витебской губернии. Художественное первоначальное образование он получил в Полоцком лицее. Ко времени поступления в Петербургскую академию художеств Хруцкий уже был достаточно сформировавшимся художником. Особенно заметными были его успехи в натюрморте. Не случайно в 1839 г. за натюрморт «Цветы и овощи» он получил звание академика. Не менее заметны были успехи и в портрете. В 1838 г. на академической выставке за картину «Старушка за работой» ему была присуждена большая золотая медаль.

Из художников реалистического направления в живописи XIX в. заметно выделяется своим мастерством в портретной живописи Сергей Константинович Зарянко (1818–1871).

Зарянко родился в местечке Ляды Оршанского уезда Могилевской губернии в семье крепостного князей Любомирских. Художественное образование получил в Петербургской академии художеств. С 1838 г. он получает звание свободный художник, в 1843 г. — звание академика за картину «Вид внутренности Морского Никольского собора». В 1850 г. его утверждают в звании профессора. В его дипломе отмечено: «особенное искусство и отличные познания в живописном историческом и портретном художестве». С 1856 г. он старший профессор Московского училища живописи, ваяния и зодчества и одновременно его инспектор. Для ранних его произведений характерна точность и материальность письма венециановской школы (портрет О. А. Петрова). В последующем в портретной живописи он достигает высочайшего мастерства. Критические замечания современных искусствоведов, что его произведения отличает

склонность к иллюзионистическому натурализму, совершенно необоснованной. Его портреты — это живые образы, передающие через выражение глаз и динамику лица внутреннее психологическое состояние портретируемого, его духовность, интеллект (портрет Ф. Толстого). В свое время Зарянко был одним из самых популярных портретистов в Петербурге и Москве. С уверенностью можно сказать, что своим творчеством он достиг вершины мастерства в реалистической портретной живописи классического стиля письма.

Среди художников бытового жанра и портрета второй половины XIX в. выделяется своим многогранным творчеством талантливый живописец Никодим Юрьевич Сильванович (1834–1919).

Сильванович родился в деревне Цинцевичи Вилейского уезда Виленской губернии, недалеко от станции Молодечно в семье государственного крестьянина. С 1859 по 1866 г. обучается в Петербургской академии художеств. По завершении учебы занимается иконописью, осваивает технику мозаики, для ее совершенствования поступает в мозаичный класс Академии и заканчивает в 1870 г. За участие в создании мозаичной композиции «Тайная вечеря» для главного иконостаса Исаакиевского собора ему присваивается в 1876 г. звание академика. Наряду с созданием произведений церковной живописи он пишет портреты и картины бытового жанра. Среди них особого внимания заслуживают картины: «Пастух со Свентяницами», «Литвинка с Езно», «Дети во дворе», «Солдат с мальчиком» и др.

В развитии белорусского изобразительного искусства большую роль сыграло открытие в конце XIX в. в Минске, Могилеве, Витебске художественных школ. Инициаторами их создания были белорусские и русские профессиональные художники. Искусство Беларуси на протяжении всего XIX в. развивалось в тесном контакте с русским. Этому способствовало то, что многие из мастеров кисти — выходцы из Беларуси — учились в Петербургской академии художеств и Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В конце XIX и начале XX в. в художественной жизни Беларуси и России наблюдается большой интерес к реалистическому пейзажу. Многие известные белорусские пейзажисты, такие как Жуковский, Бялыницкий-Бируля, Бобровский учились у знаменитых русских художников — Шишкина, Куинджи, Левитана, Коровина, Поленова и др.

Станислав Юлианович Жуковский (1875–1944) родился в имении Ендреховцы Волковысского уезда Гродненской губернии в дворянской семье. С 1892 по 1901 г. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Его учителями были Коровин, Левитан, Архипов, Серов. Успехи Жуковского в пейзажной живописи отмечены присвоением ему в 1898 г. звания классного мастера и награждением большой серебряной медалью. Его картины приобретали известные меценаты С. Мамонтов, П. Третьяков, П. Рябушинский. В 1907 г. Жуковскому присваивается звание академика, а в 1910 г. он получает почетную премию имени А. Куинджи за картину

«Платина». На выставке в Мюнхене в 1912 г. за пейзаж «Весенний вечер» он удостаивается золотой медали. Значительная часть его творческой жизни прошла на родине.

Другой белорусский пейзажист Витольд Кастанович Бялыницкий-Бируля представляет собой целую эпоху в пейзажной живописи Беларуси (1872–1957). Его творчество оставил заметный след в белорусском искусстве.

Бялыницкий-Бируля родился недалеко от местечка Бельниччи Могилевской губернии. Художественные способности пробудились у него очень рано. В 1889 г. он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Его учителями были Коровин, Поленов, Прянишников. На своеобразный колорит его пейзажей, передающий особенности природы Беларуси, обратил внимание П. Третьяков, который купил для своей галереи ряд его пейзажей. На международных выставках в Париже и Вене за пейзажи он получил ряд премий. В 1901 г. за картину «Вечные снега» он был удостоен золотой медали, а в 1908 г. Бялыницкому-Бируле было присвоено звание академика живописи.

Картинам Бялыницкого-Бирули присущ приглушенный колорит, придающий пейзажу задушевность, лиризм, романтичность белорусской природы.

Из наиболее известных портретистов конца XIX и начала XX в. следует назвать Григория Михайловича Бобровского (1873–1942).

Бобровский родился в семье священника в деревне Поречье Невельского уезда Витебской губернии. Образование получил в Петербургской академии художеств. Наибольший интерес он проявил к портрету и бытовым жанровым композициям. Он успешно выставлялся в Петербурге, Москве, Брюсселе, Мюнхене, Риме, Венеции, Питсбурге, Сан-Франциско, где получил ряд премий. В 1911 г. на выставке в Мюнхене за «Портрет В. Андреевой» он был награжден малой золотой медалью, а в 1913 году за «Портрет А. Прохоровой» получил большую золотую медаль.

Несомненно, Бобровский был художником большого художественного таланта.

Здесь названы далеко не все белорусские художники, обладавшие высоким художественным мастерством.

В начале XX в. под влиянием французского импрессионизма, сыгравшего прогрессивную роль в живописи, стали возникать всевозможные течения формалистического характера, среди них и ничем не оправданные с эстетической точки зрения. Появляются абсурдные, не поддающиеся здравому смыслу и логике течения: футуризм, кубизм, дадаизм, конструктивизм, супрематизм и пр. В соответствии с этими течениями образуются различные объединения художников: «Лучисты и будущники», «Всеши», «Бубновый валет», «Гилея», «Уновис», «Ослиный хвост» и др.

Не остались в стороне и белорусские художники. В Витебском художественном училище создается общество художников под названием «Уновис». Один из его идеологов М. Кунин определяет цели общества и

призываю с пафосом обращается к общественности: «...довольно пустых ни на чем не построенных эстетических картинок, они чужды пролетариата и они не нужны ему. Это принадлежность старого буржуазного ушедшего мира, довольно романтики, сентиментализма, индивидуализма, всего, всего, от чего несет психологией сытого, ожиревшего класса». Членами «Уновис» были: И. Чашник, Л. Юдин, И. Гаврис, Э. Гурович, Г. Носков, Е. Рояк, Д. Санников, Циперсон, Векслер и др. Они заявляли, что хотят переделать мир, изменить природу человека, создать новую ментальность, исправить общество. Они стремились к свободе от систем, норм, иерархий европейской культуры. Они ставили цель — покончить с системой логики, морали, эстетических правил. Для них совершенно неважно правильно или неправильно, красиво или уродливо, хорошо или плохо. Ими отвергался принцип разумной упорядоченности смыслов, структур, законов. Они говорили о новом мироощущении, о новом методе восприятия действительности и воздействия на нее. Вообще, они отменяли упорядоченную модель мироздания. При этом у них кроме кисти и холста для переделывания мира и человека ничего не было. У них не было ни знаний, ни средств, одни эмоции, пустые фантазии и неограниченная претенциозность*.

Совершенно очевидно, что сама возможность переделывания мира, разумеется, в рамках доступных человеку, принадлежит не шарлатанам и авантюристам с кисточкой в руках, а организованным ученым, наделенным системой знаний. Изменить человека, его психофизиологию без физического вмешательства в индивидуум может только длительный эволюционный путь развития в масштабе геологического времени. Каким человек был в период великих древних цивилизаций (Египетской, Китайской, Эллинистической, Древнеримской и др.), таким он и остался по своим мироощущениям, по восприятию прекрасного и безобразного. Созданные много веков назад шедевры мирового искусства в области архитектуры, скульптуры, живописи воспринимаются нами сегодня положительно. Мы испытываем эстетическое наслаждение, как и люди жившие в те далекие времена.

Научные исследования в области инженерной психологии показали, что у всех людей в процессе восприятия изображения проявляются общие свойства психики и прогнозируемая реакция на раздражители. Эти свойства едины в своих основных качествах, вследствие общности в функционировании психофизиологической системы человека. Отсюда и общность чувственного восприятия изображения, т. е. способность человека, при воздействии изображенного на рецепторы органов зрения, возбуждать нервную систему, передавать и перерабатывать нервное возбуждение в мозгу человека, и таким образом адекватно реагировать. Реакция нервной системы на безобразное и прекрасное довольно определена.

* Не падзялем аднабока негатыўнай ацэнкі абстракцыянізму і іншых авангардысцкіх кірункаў у ўсходнім мастацтве. — Рэдкал.

Главным, что обеспечивает общность восприятия окружающего нас мира, является психофизиология. Если бы наша психофизиология трансформировалась до состояния мировосприятия и мироощущения соответствующего произведениям авангардизма, то в мире возник бы хаос, мы были бы лишены всего того, что сближает людей, формирует цивилизованное общество, которое может сложиться и существовать только на общепринятых, понимаемых всеми нормах поведения, на выработанных обществом нравственных и духовных ценностях, а также на воспринимаемых всеми эстетических принципах. Такое «авангардистское» общество перестало бы существовать, потому что все мы обладали бы совершенно разным мировосприятием и мироощущением.

В авангарде солидное место занимает абстракционизм. Существуют различные направления абстракционизма — супрематизм, пластицизм, ташизм и др. В отличие от названных направлений, эстетически более-менее обоснованным представляется направление, предложенное в начале двадцатого века одним из родоначальников абстракционизма Василием Кандинским. Им своеобразно трактуется видение эстетической стороны произведения. Доминирующее символическое значение придается определенным гармоническим сочетаниям цветов, линий, пятен, вызывающих ассоциации с реальными явлениями или предметами.

Какое бы ни было абстрактное изображение, человек психологически ассоциативно связывает его с конкретными реальными явлениями или предметами из окружающей действительности. Это естественно, потому что мы живем не в абстрактном, а реальном мире, потому что мы мыслим категориями, выработанными в процессе взаимодействия с окружающей реальной природной средой, потому что мы испытываем чувства эстетических переживаний, созерцая форму конкретных, реальных предметов и явлений.

Абстракционизм, вопреки сложившимся представлениям, не является беспредметным. Такие изобразительные средства абстрактного искусства, как цвет, линии, пятна, объемные формы, сами по себе есть реальность, воспринимаемая нами в природе, в окружающих нас предметах. В отличие от форм музыкального искусства формы абстрактного изобразительного искусства имеют реальное предметное значение. Цвет как таковой встречается в окружающих нас предметах реально и повсеместно. В музыке же звуковые формы в природе реально не существуют.

Изложенное дает основание сделать вывод, что абстракционизм отображает ту же реальность, что и реалистическое искусство, но только предельно упрощенной формой с использованием примитивных изобразительных средств. Иными словами, абстракционизм, в отличие от реализма, для отображения предметов, событий, явлений окружающей нас действительности использует крайне примитивный изобразительный язык, самые элементарные формы, не требующие особого мастерства для их изображения.

Ограниченність изобразітельных средствоў у абстрактнам искустве не позволяет передаць определенныі чувственныі образ, который вызывал бы у зрителя схожіе ощущенія. Не случайно авторы абстрактных картин, как правило, не дают им конкретных названий. Обладая даже очень большым талантом, невозможно абстрактными формамі создать определенныі образ, сравнимый по силе эмоциональнаго воздействія с образом, созданым реалистическими формамі. Вместе с тем абстракционізм, соблюдаючій эстетические нормы, т. е. гармоніческіе сочетанія цвета, ліній, форм, может успешно выполнять чисто декоративные функциі при оформлении интерьеров.

Сегодня мы с чувством удовлетворения можем отметить, что наиболеে талантливые белорусские художники начала XX в., такие как Бялыницкий-Бируля, Рушчиц, Жуковский, Стабровский, Бобровский и другие, не поддались влиянию формалистических течений, так же, как и ряд выдающихся русских художников. Таким образом, они сохранили высокую художественную школу живописи. Мы восхищаемся их полотнами, исполненными на высочайшем уровне мастерства, удивительно тонко передающими романтическое состояніе, лиризм, напевность, задушевность белорусского пейзажа.

Людміла Вакар (Віцебск, Беларусь)

РЭХА САРМАТЫЗМУ Ў ТВОРЧАСЦІ ІВАНА ХРУЦКАГА

Іван Хруцкі вядомы як заснавальнік акадэмічнага нацюрморта, а таксама як аўтар шматлікіх партрэтаў, пейзажаў, інтэр'ераў. Яго творчасць здзіўляе спалучэннем кансерватыўных і наватарскіх тэндэнций тагачаснага мастацтва, здольнасцю згарманізаваць акадэмічную ўзорнасць, рамантычную ўзнейласць і натуралістычную замілаванасць. Разам з тым яго творы ўтрымліваюць адзнакі адышоўшага барока, якое на Беларусі ўвасобілася ў комплексе прайяў сармацкай культуры. Менавіта яе рэха вылучае Хруцкага з кола аўтараў расійскага бідермеера, робіць яго вядучым майстрам беларускага мастацтва другой трэці XIX ст.

Мастацтва бідермеера лічыцца з'явай німецка-аўстрыйскай культуры і звязана з часам стаўлення буржуазнага грамадства, якое прыпадае на 1815–1848 гг. Дадзены перыяд таксама нясе на сабе сляды феадальнай рэакцыі, якая распачалаася пасля стварэння ў 1815 г. Германскага саюза. У мастацтве яна прайвілася як адмаўленне ад вялікіх змястоўных тэм, праз ухваленне мяшчанскіх ідэалаў. Пры гэтым адзначаюцца такія станоўчыя рысы

бідэрмеера як цікаласць да простых з'яў рэчаінасці, нацыянальнага пейзажу, што закладвае асновы для станаўлення рэалізму. У расійскай культуры дадзены накірунак пераважна звязваюць са школай А. Г. Венеціянава, часткова з творчасцю братоў Чарняцовых, Ф. Талстога, І. Хруцкага і іншых¹. Што тычыцца творчасці Хруцкага, то яна хоць і згадваецца ў коле дадзенай праблематкі, але без належнай уніклівасці. Апошнім часам увогуле пераважае імкненне выкрэсліць майстра з гісторыі развіцця расійскага націорморта. Негатывнае тлумачэнне яго спадчыны акрэслілася ў працах Т. Аляксеевай², якая «выкрыла» ў яго творах «павярхойна-дэкаратыўны» акадэмізм. Яе падтрымаў Ю. Герчук³ і раскрытыкаваў націорморты Хруцкага за вялікую колькасць блікай, пышнасць і арыентацыю на жывапіс Снейдерса. Увесь час падкрэсліваеца арыентацыя майстра на заходненароўнай беларускай мастацтве, беларуска-польскай паходжанне і набліжанасць да віленскай школы. У 1989 г. было выдадзена фундаментальнае даследаванне І. Балоцінай «Проблемы русского и советского натюрморта»⁴, дзе падрабязна разглядаеца школа Венеціянава, акварэлі Ф. Талстога, вобраз рэчы ў творчасці К. Брулова, А. Іванава, П. Фядотава, але адсутнічае раздзел пра заснавальніка акадэмічнага націорморта І. Хруцкага. Урэшце С. Кузняцоў⁵ крытыкуе майстра за адсутнасць вялікай акадэмічнай карціны і вызначае яго як «сярэдняга мастака», які працаў на патрэбу спажыўца з нізкіх славесніцтва. Думаеца, што дадзенае стаўленне да творчасці Хруцкага выкліканы неадпаведнасцю канцэпту расійскага мастацтва. Разам з тым у беларускім мастацтвазнаўстве цікаласць да яго спадчыны ўзрастает. У 1990 г. І. М. Паньшына і А. К. Рэсіна выдалі першы альбом-каталог мастака, які раскрывае яго як бліскучага партрэтыста, аўтара лірычных краявідаў ды інтymных інтэр'ераў⁶.

Сёння актуальным з'яўляеца асэнсаванне слядоў папярэдняга развіцця беларускай культуры ў яго жывапісі.

Палітычная рэакцыя 1830-х гг. на Беларусі і культура бідэрмеера з яго паэтыкай прыватнага жыцця былі найболыш адпаведнымі формамі існавання тагачаснага грамадства. Пэўна, адсюль устойлівае негатывнае стаўленне да мастацтва гэтага перыяду. Аднак, кансерватыўная скіраванасць

¹ Сарабьянав Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер // Яго ж. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 72–92.

² Алексеева Т. В. Развитие бытового жанра // История русского искусства. Т. 8. Кн. 2. Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 243.

³ Герчук Ю. Живые вещи. М., 1977. С. 31.

⁴ Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта. М., 1989.

⁵ Кузнецов С. А. Художник Иван Хруцкий. Проблема интерпретации творчества «среднего художника» XIX века // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 4. Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Л., 1990. С. 82–99.

⁶ Іван Хруцкі. Альбом-каталог / Скл. І. Н. Паньшына, А. К. Рэсіна. Мн., 1990.

бідэрмеера на захаванне сямейных традыцый найлепшым чынам служыла патрэбам беларускай культуры, бо абараняла гэтую прастору ад русі-фікацыйных нівеліровак. Інтэлігенцыя таго часу пераважна паходзіла з дробназямельнай шляхты альбо мяшчанства. Вобраз жыцця і густы гэтага кола грамадства яшчэ ўтрымлівалі памяць пра шляхетныя дабрачыннасці. Культура гэтага перыяду таксама мела адзнакі спажывецкага геданізму, як і сармацкая.

Творчасць Хруцкага 30-х гг. мае вартасці эффектнага дэкаратыўнага жывапісу, што даследчыкі пераважна тлумачаць уплывам К. Брулова⁷ альбо арыентацыяй на жывапіс М. Караваджа⁸. Неабходна дадаць, што першасным у гэтым радзе кампанентаў мастацкага стылю Хруцкага была яго прыналежнасць да полацкай мастацкай школы, дзе ён набыў трывалыя асновы малявання і схільнасць да дэкаратыўнага жывапісу. Яшчэ ў XVII ст. тут пры езуіцкім калегіуме распрацоўваліся тэатральныя дэкарацыі да разнастайных відовішчаў. Шырокай вядомасцю карысталіся мастакі-дэкаратары Малахоўскі і Нядзвецкі, якія пасля навучання ў Полацкім калегіуме яшчэ прайшлі стажыроўку за мяжой⁹. Напрыканцы XVIII і пачатку XIX ст. тут працаўвалі знакаміты сваім талентам да розных штукарстваў архітэктар і мастак Г. Грубер. У 1788 г. ён пабудаваў трохпавярховы будынак для музея, карціннай галерэі і тэатра, упрыгожыў залы фрэскамі, напісаў шмат твораў на рэлігійную тэматыку, архітэктурныя краявіды і дэкарацыі¹⁰. У музеі быў вялікі збор твораў С. Чаховіча, якія прайшлі навучанне ў Рыме¹¹. Менавіта ў Полацку набылі першапачатковую адукцыю Ф. Талстой, В. Ваньковіч, К. Бароўскі, Т. Бычкоўскі, Р. Слізень¹². Цікава, што схільнасць да натуралістычных штудый і іллюзорнага жывапісу з дакладным малюнкам яднае двух выхаванцаў калегіума: Ф. Талстога і І. Хруцкага. Прыйгадаем таксама, што ад Полацкіх езуіцкіх муроў пачынае свае вандраванні знакаміты драўляны дзядок, згаданы Я. Баршчэўскім у «Шляхціцы Завальні». Скульптура мела механічнае начынне, бо магла размаўляць і рабіць розныя дзівосы. Паводле гэтых літаратурных сведчанняў можна зрабіць выснову пра вялізны ўплыў езуіцкай тэатральнай-мастацкай дзейнасці на жыхароў Полаччыны, пра трываласць іх цікаўнасці да розных імітацыйных, падманнных эфектаў.

⁷ Коваленская Н. Н. Избранные труды. М., 1988. С. 58–60.

⁸ Кузнецов С. А. Художник Иван Хруцкий. С. 89–90.

⁹ Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Мин., 1992. С. 24.

¹⁰ Brežgo B. Sztuki piękne w kolegium oraz w akademii oo. jezuitów w Połocku, w XVIII i XIX w. Prace sekcji hist. Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie. III. Wilno, 1938–39. S. 31.

¹¹ Lachnicki I. Krótka wiadomość o obrazach Czachowicza, znajdujących się w kolegium akademickim t-wa jezuitów w Połocku // Dziennik Wileński. 1817. T. 6. S. 144–152.

¹² Дробов Л. Н. Искусство Белоруссии // История искусства народов СССР. Т. 5: Искусство первой половины XIX века. М., 1979. С. 266.

Дэкаратыўнасць і тэатралізацыя адчуваальны і ў жаночых партрэтах 1830-х гг., на якіх паўтараеца адзін і той жа матыў: мадэль трymае у руках кош з садавінай і кветкамі. Безумоўна, галоўнай творчай мэтай дадзеных твораў з'яўляеца вобраз канкрэтнага чалавека на фоне прыроды, тэма адпаведнасці чалавека натуральнаму асяроддзю, але ўсё гэта мае сваю асаблівасць. Трэба здзiвiцца, што Хруцкі на чатырох палотнах не проста паўтарае адзін і той жа вобраз з дробнымі зменамі, а партрэтую адну і ту ж асобу ў розных узросце. Мастак умела перадае пsіхалагічны стан мадэлі: паслухмянасць дзяўчынкі, ня смеласць падлетка, годнасць дзяўчыны і дабрыню маладзіцы. Іх погляды і рухі скіраваны да гледача, яны нібы выконваюць пэўную ролі або ўтвараюць сімвалы розных этапаў жыцця чалавека. Прычым ідэалізаванасць мадэлі ўдала спалучаеца са штудыйным вывучэннем натуры, што відавочна як у нацюрмортнай частцы палатна, так і ў вобразе герайн. Замілаванасць аўтара мадэллю скiляе да думкі, што мастак піша вельмі блізкага яму чалавека. Нездарма апошні партрэт доўгі час лічыўся выявай яго жонкі, так шмат у ім цяпла і любові.

У ранніх партрэтах адчуваеца перавага малюнка і слабасць каларыта, пабудаванага на лакальны дэкаратыўнасці. У позніх разам з лінейна-пластычнай асновай прысутнічае майстэрская святлоценявая мадэліроўка, якая змяякае дэкаратыўнае гучанне колера, дае пачуццё матэрыяльнайнасці ва ўспрыняцці жаночага строю, выяўляе яго фактурнасць. Уражвае разнастайнасць кампазіцыйных прыёмаў, якія дапамагаюць раскрыць вобраз. У «Партрэце маладой жанчыны з кошыкам» (1835) прысутнічае матыў спакусы, які ідзе ад ракурса постаці, накіраванай у глыб карціннай прасторы і адначасова павернутай да гледача. Гэтую тэму падмациваюць аксесуары. На плячы дзяўчыны трymае паўнюткі кош вінаграду, празрыстыя ягады якога ў святле сонечных промняў ствараюць жывапісны фон для яе твару. Чырвоны шаль акцэнтуе ўвагу на статнай постаці, кошыку з пышнотнымі кветкамі, прыгожых руках і праз цёплыя рэфлексы на твары вяртае погляд гледача да спакойных вачей дзяўчыны, утвараючы замкнёны кампазіцыйны цэнтр палатна.

На «Партрэце невядомай» (1830-я гг.) цяжарная жанчына напісаны ў развароце да гледача, але і постаццю, і поглядам скіравана толькі да яго. У руках яна трymае ўжо знаёмы кош з садавінай, іх рух нагадвае частаванне. У яе спакойнай красе і значнасці прачытваеца алегорыя адкорваючай прыроды, яе шчодрасць, багацце. Галава жанчыны ўпрыгожана вянком васількоў, але перад намі не сялянка і гэтае ўпрыгожванне — не этнографічная адзнака, а нешта значна большае. Зараз у ім прачытваеца нацыянальны сімвал. Для Хруцкага ён патрэбны быў, па-першае, для каляровых спалучэнняў мадэлі з блакітам неба на пейзажным фоне, па-другое, для сцвярдження красы тутэйшай, а не паўднёвой экзотыкі. Абагуленанасць і лаканізм ўсёй кампазіцыі ўдала спалучаюцца з засяроджанасцю мастака на дэталях, іх выпісанасці, а таксама з адкрытасцю і натуральнасцю вобраза.

Акцэнтуочы ўвагу на нацюромтнай частцы гэтых партрэтаў, можна правесці паралелі з сімвалічнымі аtryбутамі ўлады і сацыяльнага становішча, на што так багатыя сармацкія партрэты. Аднак у сармацкім партрэце роля рэчы зводзіцца да рэпрэзентатыўнай функцыі, а ў партрэтах Хруцкага яна нясе сэнс асалоды, раскошы і … тутэйшасці. Для эстэтыкі майстра ўласціва асаблівая ўвага да дробязей, іх узвышэнне да вялікага, значнага. Менавіта ў разуменні знакавай функцыі дэталі бачыцца пераемнасць творчасці мастака ад традыцыі барока. Агульны рысай для твораў Хруцкага і сармацкага партрэта з'яўляеца натурализм пластычнай мовы. Нават у ранніх працах мастак імкнецца да пераканаўчасці ў перадачы рэчавага свету і ў стварэнні цэнтрычных, удала закампанаваных матываў, засяроджваеца на выпісанні дэталей, набліжаных да гледача. З першых палотнаў пачынае гучыць лірычная партыя дробязей, якая канцэнтруе на сабе першапачатковую ўвагу і паступова ўводзіць у нетаропкі рытм сузірання астатнія кампазіцыі. Узорным можна назваць нацюроморт «Вінаград і садавіна» (1830-я гг.), дзе ліст на першым плане проста зачароўвае сеткай тонкіх прожылкаў на сваёй паверхні.

Ілюзорная праprацоўка першага плана, яго барэльефнасць набліжае Хруцкага да традыцыі жывапісу падманак. Але ў падманках прастора карціны будуеца паралельна плоскасці палатна. Хруцкі ж будзе прастору ў глыбіню і даводзіць да матэрыяльной адчувальнасці жывапіс дальних планаў. Паказальным у гэтым сэнсе з'яўляеца ўпадабаны ім маёлікавы жбан з барэльефнай ляпнінай, што размешчаны ў цэнтры нацюромтарта «Плады і свечка» (1830-я гг.) і потым паўтараеца ў іншых творах. Яго выяўленне дазваляе прадэманстраваць майстэрства і адначасова ўносіць у палатно рамантычныя матывы палівання, сцэны якога адлюстраваны на яго баках. Мастак скрупулёзна перадае выявы сабак, іх аб'ёмнасць і нават цені, якія падаюць ад барэльефа на круглы бок жбана. Тут таксама вельмі актыўны першы план, які проста правакуе інтэрэс гледача праз шматлікія рэчы, што размешчаны па краі сталешніцы і выходзяць па-за яе межы. Гэта і лупіна зrezанага лімона, і касцяная ручка ларнеткі, і зламаная галінка вінаграднай лазы з ягадамі ды лістотай, і муштук з непагаслай цыгаркай ды лёгкім дымам тлеючай паперы. Усе яны раскладзены быццам бы хаатычна, але ў актыўных ракурсах, якія вядуць погляд гледача да другога плана, на ўзор прамога вугла трохкутнага арнамента. Такім жа чынам павернута лубянная каробка з яблыкамі, што замыкае першы план і сваім буйнымі памерамі пераходзіць у другі. Тут пачынае дамінаваць пукаты, увесь аблеплены анімалістычнымі выявамі жбан, да якога цягнуцца з шырокаплеценага лазавага каша гронкі вінаграду. Ягады ці цалкам ablіты святлом, ці свецяцца блікамі з цемры, што таксама стварае рэльефную аснову. Урэшце, цёмныя трэці план, высветлены па кутах высокім белым папяровым кульком з ягадамі і медным падсвечнікам з запаленай свечкай, актыўна выходзіць на гледача праз сцябліны аўса, якія тонкімі лініямі, пачырванелымі ад цёплага

полымя свечкі, сягаюць праз усю шырыню стала і зіхаціць дробным зернем над першым планам кампазіцыі. Стварыць такую гарэльефную карцінную прастору дапамагае мастаку свято, якое мае дзве крыніцы і высвечвае аб'ёмы рэчаў з дзвюх кропак, размешчаных па дыяганалі злева направа. У дадзеным нацюрморце Хруцкі збірае рэчы, якія сведчаць пра трываласць у тагачасным грамадстве ідэалаў сарматызму з яго набліжанасцю да прыроды і яе даброт, звычай да тэатральных відовішчаў, палявання і застолляў пры свечках.

У нацюрморце «Плады» (1839) мастак стварае выдатны вобраз шчодрасці і багацця тутэйшай прыроды. На сталы трох узроўняў настаўлены і накладзены ў посудзе і без яго садавіна, гародніна, грыбы, рыба, бітая птушка, малако ў жбанах і пітная вада ў графіне. Хруцкі дынамічна кампануе палатно, супрацьпастаўляе і стасуе формы, ракурсы і каляровыя спалучэнні. Шмат рэчаў актыўна выходзяць на гледача: медная талерка з рыбай сваімі краямі амаль выступае з жывапіснай паверхні, над ёй наўісае і зацяняе яе масіўная сталешніца, дзе раскіданыя па краі рэчы таксама імкнуцца пераадолець межы сваёй пазіцыі і выйсці на першы план. Дапамагае ім у гэтым свято, якое падае зверху і адначасова адбіваеца ад бліскучай паверхні меднай талеркі так, што ўсе рэчы другога плана аказваюцца высвечанымі ўсебакова. У нацюрморце акрэслена праявілася цікавасць мастака да празайчай тэмы і яе жыццёвасці, а таксама імкненне ўзняць значнасць простага матыву да ўзроўню высокага мастацтва. Спрашчэнне вобраза не прыводзіць да зніжэння фармальна-эстэтычных асноў жывапісу, а наадварот дае ўзор бесканфліктнага спалучэння эстэтыкі высокага і простага, складанай акадэмічнай пастаноўкі і свежасці яе ўспрыняцця. Акцэнтуючы ўвагу на штодзённым, звычайнім, Хруцкі захоўвае патэтыку барока. Менавіта барочнасць у разуменні пластычнай формы выводзіць творчасць Хруцкага па-за межы канцэксту расейскага мастацтва. Яднае ж яго са школай Венецыянава прыхільнасць да натурнай працы, метад адначасовага вывучэння натуры і яе паэтызацыі. Адсюль у іх палотнах кранальнае замілаванне рэччу, статычнасць вобраза, сузіральны быцціны падыход ва ўвасабленні яго ў карціне, невыразнасць сюжэтнай лініі. Арыентацыя на натуру ў творчасці Хруцкага ўзрастает з вяртаннем на радзіму на пачатку 1840-х гг. Ён паступова ператвараеца з позняга рамантыка ў рэаліста, што найбольш адчувальна ў партрэтах, у іх узрастаючым психалагізме. У гэты перыяд, працуячы на заказ, Хруцкі непасрэдна сустракаеца з кансерватыўнай эстэтыкай, патрабаваннем дакладнасці пісьма. Вялікую ролю адыгрывае і трываласць схем сарматкага партрэта, якія захоўваліся ў жывапісе і істотна адаптавалі новыя канцэпцыі партрэтнага вобраза. Парадныя партрэты уніяцкіх мітрапалітаў Ясафата Булгака і Іосіфа Сямашкі (1838) вылучаюцца пратакольнасцю аднаўлення фізіяномічных асаблівасцей твару, засяроджанасцю на выпісванні ордэнаў і іншых аксесуараў іх касцюмаў. Парныя партрэты мужа

і жонкі Рубцовых (1840-я гг.), Ромераў (1847-49), Бямбоўскіх (1845) пазбаўленыя камплементарнасці і пры ўсёй фактурнай адпрацаванасці і жывапісным майстэрстве ахалоджаюць праўдзівасцю канкрэтных вобразу і непрыхаваным мастакоўскім аналізам натуры. Партрэты Ромераў, апроч таго, дапоўнены геральдычнымі выявамі, што красамоўна сведчыць пра наяўнасць у іх рысаў сарматызму.

Нягледзячы на натуралізм партрэтаў, большасць яго мадэляў мае яркі індывідуальны харктар. Унутраная экзальтацыя іераманаха В. Лісоўскага (1847), дзеясная натура публіцысты і гісторыка М. Маліноўскага (1847), іранічная насмешлівасць прадвадзіцеля дваранства М. Ромера (1847) выяўлены жывапісна-пластычнымі сродкамі. Партрэт Маліноўскага дэмантруе больш складанае за іншыя кампазіцыйнае рашэнне, у якім спалучаецца рэпрэзентатыўнасць схемы сармацкага партрэта і бідэрмееераўская схільнасць да камфорту і натуральнай непасрэднасці. Гісторык, закінуўшы нага за нагу, сядзіць у крэсле з высокай разбяжной спінкай складаных барочных формаў. Правай рукой ён абапіраецца на край стала, левая ляжыць на прыўзнятym калене і прытрымлівае кій, у гульні з якім, пэўна, бавіць час, пазіруючы мастаку. Святло падае з правага верхняга кута і высыяляе мадэль ззаду, ствараючы тым самым складаную дынамічную гульню аб'ёмаў, паверхняў і фактур. Крыху аблыселая галава пісьменніка з пукатым вялікім ілбом і буйнымі рысамі твару моцна высветлена і займае строга цэнтрычнае месца кампазіцыі. Адкрыты і ўпэўнены погляд выдае валявы харктар, які тонка раскрываецца і праз дэталі касцюма, і праз іх жывапісна-пластычнае ўвасабленне. Багаты сурдut з футрам шырока раскинуты і з-пад яго бачна модная атласная камізэлька, якая шчыльна абцягвае цела і блікуе нацягненымі ломкімі складкамі. На яе цёмным фоне белая пляма кашулі на грудзях выступае наперад і разам з чорнай хусткай акцэнтуе ўвагу на твары. У нерухомасці галавы, спыненасці погляду канцэнтруеца ўнутраная напружанасць і энергія публіцыста. Аднак моцны паток святла, што падае на твар, паступова расцякаецца па постасці і захоплівае контражурным эффектам асвятлення футра, кія і разняволеных кісцяў рук. Валадарнасць позы змякчаецца негай раскошы, сармацкая прадстаўнічасць — тонкім псіхалагізмам, святоценявая экспрэсія — жывапісным натуралізмам.

Больш адкрыта барочная стылістыка прысутнічае ў сакральным жывапісе І. Хруцкага. На жаль, з вялікай колькасці рэлігійных аброзоў, якія напісаў Хруцкі па замове Сямашкі, малая што выяўлена. Вядома, што ён напісаў абрэзы для іканастасаў царквы пры архіерэйскім доме, Аляксандра-Неўскага сабора ў Коўне, царквы Св. Іосіфа Абручніка ў Трынопалі, пячорнай царквы Трох Пакутнікаў у Вільні¹³. У альбоме-каталогу мастака рэпрадукуюцца алтарная карціна «Святы Казімір» (1849), які лічыўся патронам Вялікага Княства Літоўскага і святым абаронцам уніяцкага ордэна

¹³ Іван Хруцкі. Альбом-каталог. С. 11.

базыльянаў. Постаць каралевіча напісана на першым плане і вылучана з цемры ясным святлом. Казімір склаў каралеўскую карону і жазло да алтара са святой кнігай і, укленчышы, выразным жэстам рукі звяртаецца да абраца, што вісіць на сцяне. Суцяшным адказам на запытанне трэба лічыць з'яўленне чатырох анёлкаў, якія разам з промнямі светла спускаюць з нябёсаў крыж і вянок. Разам са сведчаннем духоўнай арыентацыі мастака, гэты твор дэманструе жыццёвасць барочных традыцый у мастацтве Беларусі. Мастак не мог не ўлічваць барочнай эстэтыкі храмаў, для якіх пісаў свае творы.

Барочная эстэтыка, якая прысутнічае ў творчасці І. Хруцкага, мае значавы сэнс для беларускай традыцыі. Яе кансерватыўны характар дэманструе нацыянальную адметнасць мясцовай культуры.

Марына Загідуліна (Гродна, Беларусь)

КАЗІМІР АЛЬХІМОВІЧ ЯК ІЛЮСТРАТАР ПОЛЬСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ

Мастак Казімір Альхімовіч (1840–1917) — прадстаўнік таго пакалення беларускай інтэлігенцыі, светапогляд якога фарміраваўся напярэдадні паўстання 1863–64 гг. Ураджэнец Гродзеншчыны (в. Дамброва Шчучынскага р-на), ён быў выхадцам з шляхецкай сям'і. Менавіта ў асяроддзі краёвай шляхты пачала абуджацца «ліцвінская» (беларуская) свядомасць, адраджаща гісторычнае памяць народа, цікавасць да духоўнай спадчыны дзяржаваў, перыяду жыцця беларусаў — часоў Вялікага Княства Літоўскага. Лепшыя прадстаўнікі інтэлектуальнай эліты ўжо ў 1-й палове XIX ст. вывучаі родную гісторыю, развіццё юрыдычнай думкі, збиралі этнографічныя матэрыялы, узоры музычнага фальклору. Сцвярджэнне каштоўнасці духоўных здабыткаў свайго народу было для шляхецкай інтэлігенцыі спосабам змагання за волю. У сваіх мастацкіх творах мясцовыя аўтары раскрывалі велич гісторыі роднай зямлі, сілу і моц яе легендарных герояў, непаўторную прывабнасць народнага тыпажу.

Такім чынам, у культуры і мастацтве Беларусі з сяр. XIX ст. пашыраўся стыль этнографічнага рамантызму, калі паэтызаваліся самыя звычайнія з'яўлы народнага жыцця. Аўтары, як сцвярджжае польскі даследчык Т. Дабравольскі, «...знаходзілі ў народнай культуры казачна-легендарныя элементы, падвяргаючы іх мастацкай апрацоўцы ў духу народнай паэтыкі»¹.

¹ Дабровольский Т. История польской живописи. Варшава, 1975. С. 97.

К. Альхімовіч стаў характэрным носьбітам гэтай рамантычнай плыні. Як асоба ён сфарміраваўся пад уздзеяннем ідэй незалежнасці, якімі было прасякнута асяроддзе інтэлігэнцыі 2-й пал. XIX ст., г. Вільня, дзе будучы мастак вучыўся ў гімназіі. К. Альхімовіч прымала удзел у паўстанні 1863–64 гг., быў сасланы ў Сібір. Вярнуўшыся, вучыўся ў Мюнхене, Парыжы, жыў у Варшаве. Многа і плённа працаўваў, на працягу ўсяго жыцця застаўся верным ідэалам маладосці.

Яркай старонкай мастацкай дзейнасці К. Альхімовіча сталі ілюстрацыі да твораў пісьменнікаў, блізкіх яму па сваім успрыняцці навакольнага свету, тых, хто каранямі цесна звязаны з беларускай зямлёй. Даследчык беларускай плыні ў польскай літаратуре С. Брага слушна адзначаў: «...Беларускія землі сталіся буйною калыску польскага рамантызму... у творах усіх гэтых польскіх рамантыкаў зь Беларусі выявіліся моцна мясцовыя беларускія элементы...»².

З літаратурнай спадчыны пісьменнікаў К. Альхімовіч выбіраў для ілюстрацыі геройка-рамантычныя падзеі, герайчныя постасці, не назначаныя будзёнай прозай жыцця. У Ю. Крашэўскага ёсць паэтычная трывогія з гісторыі старажытнай Літвы «Анафеляс», якую ілюстравалі розныя пакаленні мастакоў.

Асабліва папулярнай была галоўная яе частка — «Віталяўрада», заснаваная на легендах. Галоўны герой — Віталь хаваецца ад гневу Перуна, сутикаючыся са злымі духамі, злымі і добрымі людзьмі.

Твор Ю. Крашэўскага захапіў К. Альхімовіча сваёй майстэрскай інтэрпрэтацыяй паданняў і псеўдападанняў. Выкарыстаўшы ліцвінскія назвы, аўтар правёў жывую і цікавую фабулу, лёгка афарбаваную аўтэнтычнымі народнымі звычаямі. К. Альхімовіч зрабіў цэлую серию графічных аркушаў, дзе ў непаўторна-казачных вобразах увасобіў бai Вітала з чарадзейнымі істотамі. Не абмяжоўваючы сваю фантазію, мастак стварыў незвычайнія выявы цмокашаў і ведзьмы.

Бурнымі пачуццямі напоўнена жывапіснае палатно К. Альхімовіча «Мілда — багіня кахання», зробленое таксама паводле трывогі Ю. Крашэўскага. Мастак выбіраў з паэтычнага твора адзін з самых запамінальных момантаў, калі багіня караюць Мілду за каханне з чалавекам Ромам. Чароўная багіня стаіць на вострых каменях пасярод разбушаванай стыхіі. Смела выкарыстоўваючы рамантычныя выяўленчыя сродкі, К. Альхімовіч напаўняе палатно імклівым рухам, моцнымі перажываннямі. Рэзкая гульня святла і ценю, адкрытыасць колераў падкрэсліваючы трывогу ў душы багіні-бунтаркі, нешчаслівай у сваім каханні.

На мастацкім конкурсе імя В. Герсаны ў Варшаве ў 1890 г. К. Альхімовіч атрымаў за твор «Мілда» першую прэмію³.

² Брага Сымон. Міцкевіч і беларуская плынь польская літаратуры // З гісторыяй на «Вы». Вып. III. Мн., 1994. С. 288.

³ Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914. Wrocław, 1967. S. 12.

Краёвы рамантызм трывогі захапіў і кампазітара С. Манюшку, які ў 1848 г. стварыў кантату «Мілда», што «ўнесла ў тэкст Ю. Крашэўскага матывы народных беларускіх спеваў»⁴, сабраных С. Манюшкам у навакольных вёсках.

Жыццёвае і творчае крэда былога філамата Адама Міцкевіча стала вельмі бліzkім мастакоўскуму светапогляду К. Альхімовіча. І паэт, і мастак, хоць з адлегласцю ў некалькі дзесяцігоддзяў, выраслі ў аднолькавым моўна-этнографічным асяроддзі прынёманскага краю, духоўныя скарбы якога засталіся для кожнага каштоўнасцю ўсяго жыцця. Абодва ў сваёй творчасці ўсведамлялі сябе спадчыннікамі старажытнай Літвы. Крытык Г. Пянткоўскі ў артыкуле, прысвяченым 50-годдзю творчай дзейнасці К. Альхімовіча, адзначае: «Альхімовіч — ліцвін, як ім былі Міцкевіч, Чачот, Зан»⁵.

Яркія вобразы мясцовай шляхты, шырокая карціна памеснага жыцця Беларусі, адлюстраваныя А. Міцкевічам у паэме «Пан Тадэвуш», натхнілі К. Альхімовіча на стварэнне цэлага шэрага твораў. На выставе 1898 г., прысвечанай 100-годдзю з дня нараджэння А. Міцкевіча, у Таварыстве сяброў прыгожых мастацтваў у Кракаве вялікі поспех мелі 12 ілюстрацый мастака да «Пана Тадэвуша».

Ілюстрацыі К. Альхімовіча да паэм вельмі розныя па маштабнасці ахопу падзеі. Найбольш значным з гэтай серыі ўяўляеца сюжэтнае палатно «Над магілай Робака (Яцэка Сапліцы)», дзе мастак збірае ўсіх герояў паэмы. Ксёндз Робак — адзін з любімых персанажаў А. Міцкевіча, носьбіт яго разваг і думак пра свет і грамадства. Гэты вобраз быў цікавы і К. Альхімовічу сваім менавіта «тутэйшым» менталітэтам. Мастак знаходзіць своеасаблівы прыём, каб узвысіць асобу ксяндза — не паказвае яго самога, а толькі тых людзей, што прыйшлі аддаць яму апошнюю даніну. Дэманстрацыя ўзнагароды — Ганаровага Крыжа легіёна, дадзенага Робаку самім Напалеонам, — вышэйшая крапка ў развіцці дзеяння карціны.

К. Альхімовіч выбіраў з паэм «Пан Тадэвуш» і, здавалася б, нязначныя сцэнкі. Напрыклад, у эпізодзе «На паляванні», дзе знакаміты Войскі трубіць у рог, абвішчаючы пра паляўнічае шэсце, мастак падае шляхціца спіною да гледача, што пазбаўляе вобраз конкретных індывідуальных рысаў, але надае яму абагульнены сэнс уладара пушчы.

Прыцягальна-яркія старонкі творчасці А. Міцкевіча — яго раннія балады і вершы. У аснове іх, як вядома, ляжалі народныя песні і паданні Навагрудчыны. Іх міфалагічны пачатак асабліва імпанаваў К. Альхімовічу. Адна з лірычных работ мастака — «Свіцязянка» не проста ілюструе аднайменную баладу, а з тонкім пачуццём перадае самую кульмінацыю твора. Тут паказаны пераломны момант у лёссе хлопца-паляўнічага, які, заварожжаны прыгажуніяй Свіцязянкай, ідзе ўсё далей у хвалі возера. Успененія воды

⁴ Sztolzman M. Nigdy od siebie miasto. Olsztyn, 1987. S. 124.

⁵ Piątkowski I. Kazimierz Alchimowicz // Tygodnik ilustrowany. 1913. S. 169.

Свіцязі, усхваляваны прыбярэжны лес як бы папярэджваюць маладога хлопца, што не знойдзе ён тут шчасця і спакою. Рамантычным дысанансам ус-прымаецца дасканалае цела Свіцязянкі з рухомым, бурлівым прыродным асяроддзем.

У 1898 г. на штогадовым ананімным конкурсে часопіса «Tygodnik Ilustrowany» першую ўзнагароду атрымаў К. Альхімовіч за сваю працу «Свіцязянка»⁶.

Адметнай постасцю літаратуры Беларусі быў Уладзіслаў Сыракомля, які ў сваёй паэзіі тон твора передаўся і ў вялікае сюжэтнае палатно (186×272 см) К. Альхімовіча «Абарона Ольштына» (1880). Мастак узнаўляе гістарычны падзеі XVI ст.: Каспар Карлінскі ўзначальвае абарону крэпасці. Трагізм сітуацыі ўтым, што ворагі захапілі дзіця галоўнага героя і, выставіўшы яго пад гарматныя стрэлы, патрабуюць здаць крэпасць без бою. Карлінскі стаіць перад страшным жыццёвым выбарам.

Мастак прытымліваеца ў карціне рэалістычных у цэлым сродкаў выкавання: заўважаеца дакладнасць у выявах пабудоў, старажытнай зброй, адзення. Але ў аснову жывапіснага сюжэта пакладзены рамантычны кан-траст паміж знешнім спакойнай, амаль манументальнай фігурай Карлінскага і дынамікай іншых персанажаў. Асабліва ярка-экспрэсіўна дадзены вобраз жонкі Карлінскага, якая на каленях моліць мужа.

Гэта карціна атрымала шмат спрэчных водгукав у тагачаснай прэсе. На конкурснай выставе Таварыства прыгожых мастацтваў у Варшаве 1882 г. яна атрымала першую ўзнагароду⁸.

Складанае дзеяние развіваеца і ў п'есе «Маргер» У. Сыракомлі. Пісьменнік, а за ім і мастак, узнаўляюць часы старажытнай Літвы, калі крыжакі штурмуюць замак Маргера. Сюжэтныя перыпетыі кахання і здарды герояў прыводзяць да самагубства ў апошній сцэне п'есы гаспадара замка Маргера. Менавіта гэты эпізод, праілюстраваны К. Альхімовічам, як бы падводзіць вынік трагізму чалавечых узаемаадносін. Сцэна вырашана мастаком па класіцыстычнай схеме, нават са знешнімі атрыбутамі, але ўсё ж напоўненая высокім пачуццём, не выглядае штучнай.

Па-мастаку ўзнёсла прачытвае жывапісец трагедыю Юліуша Славацкага «Баладына» (1839). Чысты паэтычны вобраз адной з дзеяньных асоб — жанчыны-німфы паўстае на палатне «Гаплан». Чарадзейная ўладарка во-зера Гопла вольна адпачывае ў вадзе, паклаўшы галаву на купіну. Яе цела выглядае лагічным працягам воднай прасторы, валасы зліваюцца з травамі.

⁶ Tygodnik ilustrowany. 1898. N 1. S. 65.

⁷ Pamiętnik teatralny. Warszawa, 1989. S. 292.

⁸ Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. T. 1. Wrocław; Warszawa, 1971. S. 19.

Гаплана паводле народнай міфалогіі, добры дух. Яна не мае поўнай улады над лёсам людзей, але часта ўплывае на падзеі. Так, у трагедыі Ю. Славацкага яна з дапамогай незямных сіл карае жахлівую забойцу — Баладыну.

Лірычны пачатак пераважае ў творах К. Альхімовіча. Тут пануе супаддзе паміж унутраным станам німфы і спакоем возера. Гістарычна аповесць Ф. Бернатовіча «Паянта, дачка Ліздэйкі» (1826) не мела ў свой час такога шырокага грамадскага рэзанансу, як жывапісны твор К. Альхімовіча «Ліздэйка з дачкой на руінах храма Перуна» (1876), напісаны паводле гэтай аповесці. Палатно было выстаўлена ўпершыню ў Парыжы ў салоне ў 1876 г. і мела вялікі поспех⁹.

У аснове дзеяння — легенда пра час, калі Ягайла пачаў сілай уводзіць хрысціянства на землях Літвы, знішчаючы язычніцкія ахвярнікі. К. Альхімовіч паказаў самы складаны момант у жыцці вярхоўнага жраца Ліздэйкі — руйнаванне храма Перуна. У цэнтры кампазіцыі постаць мудрага і велічнага старца ў доўгім белым адзенні, якая ўспрымаецца як сімвал болю, роспачы. Прыйгажуня-дачка ўласбіле светлыя пачаткі жыцця і надзеі. Іх чыстыя гарманічныя вобразы складаюць рамантычны контраст з руінамі храма, таемна-змрочнымі свяшчэннымі дубовымі гаевымі навокал.

Воблік галоўнага героя не мае зневяднай экспрэсіі. Але, як слушна заўважае тагачасны крытык Т. Малішэўскі, «...аўтар не шукаў сцэнічных эфектаў, разумеючы, што нямы боль больш адпавядзе постасці вялікага жраца, які са спакоем і годнасцю прымае няшчасце»¹⁰. Крытык вызначае і жывапісныя якасці твора: «...усё тут у гармоніі, не адчуваеца памылковасці ў пошуку, усюды свобода і навык, які здабываеца толькі пасля доўгіх гадоў працы і пры высокіх здольнасцях»¹¹.

К. Альхімовіч у сваім палатне ўздымаеца да шырокага мастацкага абагульнення, паказваючы не толькі асабістую трагедыю чалавека, але пераломнія змены ў жыцці цэлага народу.

Сучасніцай і зямлячкай К. Альхімовіча, удзельніцай паўстання 1863–64 гг. была пісьменніца-дэмакратка Эліза Ажэшка. У яе навеле «Gloria victis» («Слава пераможаным») (1910 г.) у рамантычнай форме ўсладаўляюцца ге-роі паўстання 1863–64 гг. К. Альхімовіч на працягу свайго творчага шляху таксама не раз звязртаўся да тэмы паўстання, таму яму былі блізкімі падзеі твора. У ілюстрацыях разам з дзеяньнімі персанажамі паказаны стары дуб, ад імя якога вядзеца апавяданне. Ён — сведка чыстага кахання, а таксама герайчнага змагання і трагічнай гібелі атрада паўстанцаў. Апошняя па сюжэту ілюстрацыя — «Ляжала на пагорку...». Маладая дзяўчына ў чорнай сукенцы ў адчай ўпала пад старым дубам, дзе былі забітыы самыя дарагія для яе людзі — паўстанцы брат і каханы. Мастак удала драматызуе сітуацыю,

⁹ Słownik artystów polskich... S. 18.

¹⁰ Kłosy. 1878. Nr 1. S. 6.

¹¹ Тамсама. С. 7.

паказваючы адзінокас паміраючае дрэва, адзінокі крыж, адзінокую тужлівую постасць — своеасаблівае трывадзінства жахлівай чалавечай самоты. І няма аптымістычнай ноты ні ў навеле, ні ў ілюстрацыях мастака.

Нельга не ўспомніць і ілюстрацыі К. Альхімовіча да аповесці Э. Ажэшкі «Анастазія». Незвычайнай была гісторыя стварэння гэтай аповесці, калі пісьменніцу натхніла на творчасць графічная работа А. Каменскага «Анастазія», апублікаваная на вокладцы часопіса «Tygodnik ilustrowany» за 1902 г. Пісьменніца ўбачыла на малюнку пяшчотную дзяўчыну з уражлівай душой і напісала рамантычную аповесць. Сентыментальная гісторыя зрабіла ўражанне на К. Альхімовіча, які звяртаеца да найбольш пераломных момантаў у развіціі літаратурнага сюжэта. У сцэне, калі Анастазія вяртае нарачонаму пярсёнак, мастак падкрэслівае не толькі жаноцкасць герайні, але і яе нязломнае пачуццё ўласнай годнасці.

К. Альхімовіч у сваіх ілюстрацыях да твораў польскіх пісьменнікаў пераважна «краёвага» паходжання выбіраў найбольш герайчныя постаці, драматычныя сітуацыі, у якіх праяўляліся складаныя і ўзвышаныя чалавечыя пачуцці. Сучасны К. Альхімовічу рэцензент пад крыптанімам «Е. К.» зауважае: «Яго дух, сфарміраваны нашымі паэтамі, імкнецца з імі да вышыні ідэальнаў прасторы і прыносіць адтуль узоры чыстыя, брудам рэчаіснасці не кранутыя»¹². Разам з пісьменнікамі ўзвышаючы, нават ідэалізуючы шматлікія працы жыцця нацыі, мастак будзіў яе лепшыя сілы да актыўнай дзеяніасці.

¹² Klosy. 1878. Nr 1. S. 212.

Валерый Шышанаў (Віцебск, Беларусь)

БЕЛАРУСЬ І БЕЛАРУСЫ ВАЧЫМА ІЛЛІ РЭПІНА

На працягу XIX ст. у расійскай публіцыстыцы, навуковых і папулярных выданнях распаўсюджвалася меркаванне аб «заняпаласці» Беларусі, «пахілым і прыбітым» выглядзе яе насельніцтва¹. Толькі некалькі прыкладаў фарміравання такога стэрэатыпа. Пасля паездкі ў Віцебск і па навакольных вёсках зімой 1890 г. вядомы рускі пісьменнік Г. Успенскі ў пісьме да жонкі паведамляў: «И города и места скучные, и люди скучные»². З пісьма скульптара М. Мікешына: «Точу своё оружие —

¹ Гл. аб гэтым: Цывікевіч А. «Западно-руссизм»: Нарысы з гісторыі грамадзскай мысльі на Беларусі ў XIX і пачатку XX в. Мн., 1993. С. 285–290.

² Пісьмо Г. И. Успенскага А. В. Успенскай 25 мая 1890 г. // Успенский Г. И. Полное собрание сочинений: В 14 т. М., 1954. Т. 14. С. 408.

карандаш и снова хочу славить свою «Эльвиру», свою убогую родину — Белоруссию»³. Сацыяльна-аблічальныя матывы прысутнічаюць і ў беларускіх творах рускіх мастакоў І. Трутнева, К. Савіцкага.

На гэтым фоне пазітыўнае стаўленне да Беларусі і беларусаў Іллі Рэпіна (1844–1930) выглядае вельмі кантрастна. Выдатны рускі мастак нарадзіўся ў незаможнай сям'і чыгуеўскага ваяннага паселяніна, і яго дзяяцінства прайшло ў этнічна стракатым асяродку руска-ўкраінскага памежжа Слабадской Украіны. Як сведчыць Рэпін у сваіх успамінах, міжнацыянальныя адносіны на яго радзіме не вызначаліся асаблівай талерантнасцю і ў паўсядзённым побыце часта гучала абраزلівае: «калмык дзікі», «хахол, мазеп пракляты», «кацаў»⁴.

Але вызначальнай рысай характару мастака стала непрыхільнасць да нацыянальнай фанабэрый і замкнутасці. На працягу ўсяго жыцця ён захаваў павагу і цікаўнасць да розных народаў, з якімі зводзілі яго пуцявіны лёсу. І таму імя Рэпіна належыць не толькі рускай культуры, а арганічна ўваходзіць у культуру Украіны, Беларусі, Фінляндый, мае водгук у культурным жыцці Чэхіі, Польшчы, Латвіі і іншых краін.

Ад большасці прадстаўнікоў рускай культуры, якія пакінулі ўзгадкі пра Беларусь, І. Рэпіна адрознівае тое, што ён працяглы час жыў у сваім беларускім маёнтку і меў контакты з прадстаўнікамі самых розных сацыяльных груповак: сялянамі, памешчыкамі, святарамі, інтэлігентамі. Мастак не ставіў мэты глыбокага вывучэння краю, але яго здраўнёўскія лісты, карціны, малюнкі — нібыта маментальная здымкі жыцця беларускай правінцыі канца XIX – пачатку XX ст. Перапіска Рэпіна з дзеячамі культуры пераважна апублікавана. Меней вядома асабістая сямейная перапіска. Значная колькасць здраўнёўскіх твораў мастака знаходзіцца ў замежных музеенных і прыватных зборах, таму яны таксама малавядомы і не выкарystоўваюцца беларускімі даследчыкамі.

Першая сустрэча Рэпіна з Беларуссю адбылася завочна — пасля знёмання з серый беларускіх малюнкаў М. Мікешына.

У маі 1892 г. Ілля Рэпін сам прыехаў на Беларусь, каб набыць куток для летняга адпачынку і творчай працы ў далечыні ад гарадской мітусні. Выбар майстра выпаў на невялікі маёнтак Сафіеўка ў 16 вярстах ад Віцебска. І вось першыя ўражанні мастака ў пісьме да В. Сярова: «Край тёплый, народ разнообразный. Есть белорусы (господствующее племя), поляки, литва и евреи!.. Теперь так и тянет туда»⁵.

Ілля Яфімавіч вярнуў маёнтку старую і больш распаўсюджаную назоў Здраўнёва і вельмі многа ўдзяляў увагі добраўпарадкаванию свайго

³ Цыт. па: Савінов А. Мікешін М. // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников 2-й половины XIX в. М., 1971. Т. 2. С. 512.

⁴ Репін І. Е. Далёкое близкое. 5 изд. М., 1960. С. 38, 39.

⁵ Пісьмо І. Я. Рэпіна В. А. Сярову 4 мая 1892 г. // Репін І. Е. Пісьма к художнікам і художественным деятелям. М., 1952. С. 92.

ўладання: высаджваецца ліпавая алея, умацоўваецца каменнай кладкай бераг Дзвіны, па малюнках мастака перабудоўваецца галоўны дом сядзібы, будуюцца новыя і рамантуюцца старыя гаспадарчыя пабудовы⁶.

Мастак асабіста прымаў удзел у гаспадарчых спраўах: «Я ўсё ўшё здесь с природой, со скотом, с рабочым людом, за работой. Мы встаём в 3 часа утра, а иногда и в 2 ночи и ідём молотить...»⁷. Гаспадарчыя заняткі адлюстраваліся ў рэпінскіх малюнках: «Касцы ў полі», «Рыга-асець», «У полі», «Карова каля плятня».

Адной з прыцягальных тэм для зачараўванага наваколлем мастака стала Заходняя Дзвіна, якая ў той час яшчэ служыла важным водным шляхам. Аб напруженым жыцці ракі Рэпін піша Т. Талстой: «Прямо, за рекой, перед глазами высокий, красивый лес подымается в гору без конца; мимо часто проходят лайбы с огромными парусами, величественно проходят вверх против течения; часто их тянут бурлаки, партиями от 4 до 11 человек [...] влегши крепко в свои полотняные лямки и свесив головы, часто без шапок, они держат в руках по шесту и тяжело переступают в лаптях, а иногда и босиком — мелкий щебень на берегу довольно острый — ничего»⁸. Усё гэта можна ўбачыць і на рэпінскіх карцінах, малюнках. На жаль, захаваўся толькі адзін невялікі накід з выявай бурлакоў на Дзвіне, які знаходзіцца ў Траццякоўскай галерэі.

Апісанні мастака адрознівае жывасць успрынняцца, багацце метафар, парадуння ў сакавітасць мовы і належная этнографу ўвага да традыцый і побыту народа: «Живу одной физической жизнью, работаю понемногу и думаю о многом. Да, в этой глупши Максим Семёнов заведомый колдун. Третьего дня мне божился Игнат, что он сам видел, как Максим, проходя поздно с компанией мужиков мимо разорённой мельницы, заставил молоть все жернова перед их глазами; в довершение он снял месяц с неба, подержал его в руках и опять поставил на место. «Залом» во ржи, вынимание следов — всё это живо и страшно здесь. А колдуны называются богами; «ехать к богам», т. е. к знахарям, обывателям приходится во всех важных случаях. Эти боги знают будущее и говорят всё прошедшее верно»⁹. Узгадвае Рэпін і абрад гнайвой талакі: «Только что вывозили навоз толокой,

⁶ Гл. аб гэтым: Кичина Е. М. И. Е. Репин и Здравнёво. В обретении и разлуке. Изд. 2, перераб. и доп. Витебск, 1994; Падліскі А. М. Здраўнёва: тут жыў І. Я. Рэпін. Мн., 1995; Шишанов В. Здравнёво. Исторический облик и музеефикация усадьбы // Матэрыялы II Міжнароднай канферэнцыі па праблемах музеефікацыі ўнікальных гістарычных тэрыторый. Полацк, 1996. С. 38–44.

⁷ Пісьмо І. Я. Рэпіна У. В. Стасаву 24 верасня 1892 г. // И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка 1877–1894. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 181.

⁸ Пісьмо І. Я. Рэпіна Т. Л. Талстой 10 чэрвеня 1892 г. // И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. М.; Л., 1949. Т. 1. С. 60–61.

⁹ Пісьмо І. Я. Рэпіна Н. В. Стасавай 14 ліпеня 1892 г. // И. Е. Репин и В. В. Стасов. Т. 2. С. 174–175.

т. е. приехала масса соседних крестьян с лошадьми, с мальчиками, с бабами и девками и в один день, как и в прошлом году, вывезли массу на поля и там его разбивали вилами по мелким кускам. Пировали, пили водку и пели песни, деревенское веселье»¹⁰. Пэўнью этнографічную інфармацыю маюць карціны Рэпіна «Паненка ў вёсцы» (1898), «Паненкі на прагулцы сярод статку кароў» (1896) і эцюды, малюнкі да іх. Небагатае ўбранне жылля беларускага селяніна паўстае на карціне «У хаце» (1895).

Сярод партрэтаў беларускіх сялян, створаных мастаком («Касец-літвін», 1894, «Беларус», 1890-я), найбольшую вядомасць набыў партрэт Сідара Шаўрова («Беларус», 1892), які знаходзіцца ў Рускім музеі ў Пецярбургу. Выпісаны Рэпіным вобраз захапляе сілай, постаццю, позіркам, шчырай усмешкай і нездарма гэту працу адносяць да лепшых сялянскіх партрэтаў у расійскім мастацтве.

Станоўчыя характарыстыкі беларусаў і прывабныя карціны жыцця беларускай вёскі знаходзім і ў лістах мастака: «Вчера ездили вёраст за 15, к знакомым крестьянам. Их сын служит у нас работником. Хорошо живут, вроде хуторян и как вкусно готовят кушанья! Деревенька Зездрино идиллическая: спеют яблоки, вишни и дорога туда всё больше лесом»¹¹. У пісьме да Н. Стасавай: «Славный народ белоруссы, очень похожи на хохлов, только работающее, скромнее и добродушнее»¹².

У беларускіх працах Рэпіна амаль адсутнічае маралізаторства. Мастак не шукае злабадзённых сацыяльных тэм і нават некалькі ідэалізуе рэчаіснасць, але не хавае і вясковай галечы.

Цікаўнасць Іллі Рэпіна да беларускай гісторыі абудзілася пасля знаёмства ў жніўні 1893 г. з віцебскім адвакатам і краязнаўцам У. Стукалічам, які падараў мастаку сваю кнігу «Белоруссия и Литва» (Віцебск, 1891) і расказаў гісторыю забойства ў Віцебску падчас міжканфесійнага канфлікту 1623 г. уніяцкага епіскапа Іасафата Кунцэвіча¹³. У пісьме да вядомага крытыка, загадчыка мастацкага аддзела Публічнай бібліятэکі ў Пецярбургу У. Стасава мастак звяртаецца за дапамогай у пошуках гістарычных звестак аб забойстве. Аб гэтым жа ён просіць дачку былога начальніка Віленскай ваеннай акругі мастачку М. Вяроўкіну: «Этот трагический узел очень богат и значителен для выражения народного духа наших окраин. И со стороны пластической весьма занятно рисуется. Не известно ли Вам каких-нибудь частностей к этому событию в Успенском витебском соборе [...]»¹⁴.

¹⁰ Пісьмо І. Я. Рэпіна Е. М. Званцавай 25 чэрвеня 1894 г. // Репін И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 101.

¹¹ Пісьмо І. Я. Рэпіна Е. М. Званцавай 26 ліпеня 1893 г. // Аддзел рукапісаў Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі, ф. 50, адз. зах. 47, арк. 1 адв.

¹² Пісьмо І. Я. Рэпіна Н. В. Стасавай 27 чэрвеня 1892 г. // И. Е. Репин и В. В. Стасов. Т. 2. С. 174.

¹³ Пісьмо І. Я. Рэпіна У. В. Стасаву 18 жніўня 1893 г. // И. Е. Репин и В. В. Стасов. Т. 2. С. 192.

¹⁴ Пісьмо І. Я. Рэпіна М. У. Вяроўкінай 17 жніўня 1893 г. // Новое о Репине. Л., 1969. С. 47.

У рэпінскім пісьме да жыхара Вільні, ваеннага адваката і калекцыяне-ра А. Жыркевіча мастак выказвае жаданне «па свежым слядам археолагаў» агледзець «старую сталіцу Літвы»: «А я теперъ немножко заинтересован Белоруссией и Литвой, и мне бы очень хотелось собрать в Вильне медку в свою ячейку»¹⁵. Пазней Рэпін запрашае Жыркевіча разам наведаць Полацк, каб «паглядзеца старажытнасці»¹⁶. Мастак адзначае архітэктурныя асаблівасці і малія ўнічасць Віцебска і нават абараняе горад перад Т. Талстой: «За что это Вы так на Витебск осерчали — уж и существовать-то ему не нужно? А это прекрасный городок, на Толедо похож...»¹⁷.

У спісах кніг рэпінскай бібліятэкі ёсьць і іншыя сведкі беларускіх сустэреч. Тут прысутнічаюць першы і пяты тамы «Вітебской старины» (Віцебск, 1883, 1888), «Река Западная Двина» (Віцебск, 1893), якія падараваў мастаку сам складальнік і аўтар — віцебскі гісторык А. Сапунуў, і яшчэ адно выданне У. Стукаліча «Краткая заметка о белорусском наречии» (Віцебск, 1895)¹⁸.

На жаль, у той частцы творчай спадчыны Рэпіна, якая нам вядома, сюжэтам з беларускай гісторыі прысвечана толькі два малюнкі на тэму «Споведзь I. Кунцэвіча». Адзін з іх захоўваецца ў Віцебскім краязнаўчым музее, другі — у музеі «Атэнеум» (Хельсінкі). Адзначым, што нягледзячы на звычайны для Рэпіна вельмі грунтоўны падыход да гістарычнай дакладнасці сваіх прац, мастак памылкова адлюстраваў Кунцэвіча ў выглядзе каталіцкага святара і, здаецца, менавіта недастатковое засваенне гістарычнага матэрыялу перашкодзіла з'яўленню значнага жывапіснага твора. Безумоўна, стаўленне Рэпіна да падзеі 1623 г. не выходзіла за рамкі антыуніяцкай гістарыяграфіі, але цікава, што ў адным са сваіх эсэ ў эмігранцкім друку Юрка Віцьбіч, які наўрад ці бачыў рэпінскі малюнак, дае зусім іншую трактоўку выявы: «Вопреки этим казённым канонам, у Репіна проповедь Иосафата Кунцевича [...] с вниманием слушают крестьяне»¹⁹.

У Здраўнёве Ілля Рэпін стварыў шэраг карцін, якія ўвайшлі ў скарбніцу рускага і сусветнага мастацтва: «Асенні букет» (1892), «На Заходній Дзвіне. Усход сонца» (1892), «Месячная ночь» (1896), «Дуэль» (1896), «На сонцы» (1900) і інш. Працы мастака беларускага перыйду вылучае бағацце

¹⁵ Пісьмо І. Я. Рэпіна А. У. Жыркевічу 15 жніўня 1893 г. // И. Е. Репин. Письма к писателям и литераторным деятелям. 1880–1929. М., 1950. С. 106.

¹⁶ Пісьмо І. Я. Рэпіна А. У. Жыркевічу 16 верасня 1896 г. // И. Е. Репин. Письма к писателям и литераторным деятелям. 1880–1929. М., 1950. С. 136.

¹⁷ Пісьмо І. Я. Рэпіна Т. Л. Талстой 21 мая 1892 г. // И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. М.; Л., 1949. Т. 1. С. 58.

¹⁸ Навукова-бібліяграфічны архіў Расійскай Акадэміі мастацтваў, ф. 25, воп. 1, адз. зах. 355, арк. 14 адв., 32.

¹⁹ Перадрук: Вітъбіч Юрка. На родніне репінскаго «Белоруса» // Крыніца. 1994. № 7. С. 100.

і разнастайнасць колеру, савобода жывапіснага пісьма, радаснае ўспрыманне прыгажосці навакольнага свету.

Апошні раз Рэпін наведаў Здраўнёва ў 1904 г. Пасля ў маёнтку адпачывалі і гаспадарылі яго родныя, а з 1918 па 1930 г. стала жыла сям'я малодшай дачкі мастака Таццяны Рэпінай-Язевай²⁰.

У савецкі час беларускія мастацтвазнаўцы неаднаразова падкрэслівалі выключны ўплыў знаходжання Рэпіна ў Здраўнёве на развіццё выяўленчага мастацтва Беларусі. Але апалағетычная папулярызацыя не дадае гонару мастаку, талент якога быў сусветна прызнаны яшчэ пры жыцці.

Здраўнёва стала для Рэпіна аб'ектам асабістага стваральнага пачатку, месцам натхнення і адпачынку, а не цэнтрам нейкага культургрэгерства. Заслуга мастака хутчэй у tym, што ён на Беларусі паказаў прыклад паважлівых адносін паміж людзьмі розных культур, нацыянальнасцей, рознага сацыяльнага стану. І, наадварот, менавіта Беларусь, беларусы ўзбагачалі творчасць Іллі Рэпіна, давалі новыя імпульсы, тэмы і праз увасабленне ў яго творах уваходзілі ў сусветны культурны працэс. Часта выявы ўспрымаліся як нейкі абагулены вобраз краіны, народа без вызначэння месца падзеі ці імён намаляваных людзей. Таму спатрэбіўся пэўны час, каб засвоіць беларускую спадчыну выдатнага мастака і асэнсаваць ролю Здраўнёва ва ўзаемадзеянні і ўзаемапранікненні культур.

²⁰ Аб гэтым гл.: Кичина Е. М. Репин и Здравнёво. С. 20–42; Шышанаў В. Здраўнёва: пасля каstryчніка 1917 // Культура. 1999. 7–13 жн.

Людміла Хмяльніцкая (Віцебск, Беларусь)

МАРК ШАГАЛ У КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ І СВЕТУ

Марк Шагал з'яўляецца не толькі асобай, якая мае сусветную вядомасць, але і мастаком, які ў значнай ступені паўплываў на лёс мастацкай культуры ўсяго XX ст. Як выказываюцца спецыялісты, з цэлага стагоддзя застануцца імёны двух мастакоў — Пікасо і Шагала.

Прызнанне да Марка Шагала прыйшло вельмі рана. Расійская мастацкая крытыкі звярнулі ўвагу на мастака яшчэ напярэдадні Першай сусветнай вайны. У 1-й палове 1914 г. Анатоль Луначарскі, будучы наркам асветы Савецкай Расіі, надрукаваў у газете «Киевская мысль» серыю эсэ пад называй «Молодая Россия в Париже», прысвечаную творчасці мастакоў — выхадцаў з Расійскай імперыі, што на той час жылі ў мастацкай сталіцы свету, дзе адзін з артыкулаў быў прысвечаны Марку Шагалу (№ 73, 14 сакавіка 1914 г.).

У маі 1914 г. у Берліне ў галерэі Генрыха Вальдэна «Der Sturm» адбылася першая персанальная выставка мастака, на якой было прадстаўлена 40 палотнаў і 160 гуашаў Шагала. У 1915 г. ён прымаў удзел у выставах у Маскве і Петраградзе. Можна сказаць, што з гэтага часу пра Шагала ўсур'ёз пачала гаварыць мастацкая крытыка свету. У Расійскай імперыі крытык Якаў Тугендхольд надрукаваў артыкулы «Новый талант» у газете «Русские ведомости» (красавік 1915 г.) і «Марк Шагал» у часопісе «Аполлон» (люты 1916 г.). Гісторык мастацтва Абрам Эфрас надрукаваў нататкі пра творчасць Шагала ў штотыднёвіку «Новый путь» (№ 48–49, 1916 г.) і часопісе «Еврейская жизнь» (№ 10–11, 1917 г.). У 1918 г. у Петраградзе выйшла сумесная кніжка А. Эфраса і Я. Тугендхольда «Искусство Марка Шагала» (пазней яна была перакладзена на нямецкую мову і ў 1921 г. выдадзена ў Патсдаме).

14 верасня 1918 г. пачаўся новы этап у творчай біяграфіі Шагала: пастановай Аддзела выяўленчых мастацтваў Камісарыята народнай асветы, які ўзначальваў А. Луначарскі, мастак быў прызначаны ўпаўнаважаным па справах мастацтва Віцебскай губерні (на той час губерня ўваходзіла ў склад Заходняй камунy з цэнтрам у Смаленску). Першы і апошні раз у сваім жыцці Шагалу давялося быць не толькі мастаком, але і высокім дзяржаўным чыноўнікам, у паўнамоцтвы якога ўваходзіла ўпрыгожванне Віцебска да гадавіны Каstryчніцкай рэвалюцыі, а таксама магчымасць стварэння ў горадзе Народнага мастацкага вучылішча. З вялікім энтузіязмам Шагал узяўся за новую справу і, як большасць мастакоў-авангардыстаў свайго часу, разглядаў свою высокую пасаду як сродак сцвярджэння ў грамадстве ўлады левага мастацтва, здольнага ашчаслівіць людзей шляхам зліцця мастацтва і жыцця, пераўтварэння рэчаіснасці па гарманічных законах эстэтычнай дзейнасці.

У Віцебску мастак разгарнуў актыўную грамадскую дзейнасць: выступаў з публічнымі дакладамі, удзельнічаў у мастацкіх дыспутах-мітынгах, у 1918–1919 гг. друкаваўся на старонках перыядычных выданняў «Школа і рэвалюцыя», «Витебский листок», «Искусство Коммуны» і «Революционное искусство». Да свайго канчатковага ад’езду з роднага горада ў чэрвені 1920 г. Шагал паспейштаваў тут Народнае мастацкае вучылішча, у якім працавалі многія знакамітыя авангардысты (Казімір Малевіч, Вера Ермалаева, Ніна Коган, Эль Лісіцкі, Давід Якерсон, Роберт Фальк, Іван Чарвінка, Ілля Чашнік і інш.) і дзе вучыліся будучыя вядомыя мастакі — ураджэнцы Віцебска (Паліна Хентава, Іосіф Меэрzon, Алена Кабішчар-Якерсон, Леў Зевін і інш.). Апроч таго, пры вучылішчы быў створаны Музей сучаснага мастацтва, у якім былі прадстаўлены творы М. Ларыонава, К. Каровіна, Н. Ганчаровай, Д. Штэрэнберга, Н. Альтмана, А. Родчанкі, В. Кандзінскага, Р. Фалька, В. Розанавай, А. Экстэра, В. Стржэмінскага, І. Клюна, самога М. Шагала і іншых мастакоў.

Ад’езд Марка Шагала ў 1920 г. на жыхарства з Віцебска ў Маскву, а ў 1922 годзе — у Берлін і Парыж паслужыў Рубіконам, які штучна

адлучыў мастака ад культуралагічнай прасторы Радзімы. У першыя гады пасля ад’езду Шагала ягонае імя яшчэ не было выдалена з кантэксту мастацкага жыцця сталіцы РСФСР (у склад федэрациі на той час уваходзіў і Віцебск), сведчаннем чаго з’яўляюцца артыкул В. Біра «Марк Шагал», змешчаны ў снежаньскім нумары часопіса «Театральная Москва» за 1922 г., а таксама ўдзел прац Шагала ў выставе «Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Масквы 1918–1923 гадоў», якая праводзілася ў чэрвені 1923 г. Аднак пазней сітуацыя змяняецца кардынальным чынам.

Першае «ўзбуйненне» БССР у 1924 г. вярнула Віцебшчыну ў склад Беларусі, таму далейшы разгляд адносінаў да Марка Шагала і ягонаі творчай спадчыны будзе праводзіцца мною адмыслова ў дачыненні да беларускай сітуацыі, якая, па сутнасці, была калыскай творчасці мастака.

Пасля свайго ад’езду за мяжу і да пачатку Другой сусветнай вайны Шагал інтэнсіўна працаваў, ягонае імя паступова набыло сусветную вядомасць. У гэты час ён засвойваў разнастайныя графічныя тэхнікі і зрабіў серыі ілюстрацый да аўтабіографічнай кнігі «Маё жыццё» (1920), паэмы М. В. Гогаля «Мёртвія душы» (1923–1925), рамана Марселя Арлана «Мацярынства» (1926), кнігі Жана Жыраду «Сем смяротных грахоў» (1926), а таксама тэкстаў Поля Марана, П’ера Мак-Арлана, Андрэ Сальмона, Макса Жакоба, Жана дэ Лакрэтэля, Жазэфа Кесэля, Густава Какіё (1926). Актыўна ўключыўшыся ў кантэкст еўрапейскай культуры, мастак пісаў новыя палотны, а таксама выканаў серыі гуашаў да «Баек» Лафантэна і знакаміты «Цырк Валара». У перыяд з 1923 па 1938 г. прыйшлі выставы прац Марка Шагала ў Бру塞尔і, Парыжы, Кёльне, Дрэздэне, Нью-Ёрку, Пітсбургу, Берліне, Будапешце, Базэлі, Празе, Лондане, Вільні.

У гэты час на радзіме мастака звестак пра далейшы творчы шлях Марка Шагала ягоныя былыя пагляднікі і вучні, цалкам пазбаўленыя інфармацыі аб развіцці мастацкага працэсу на Захадзе, не мелі, аднак часта ў сваіх артыкулах узгадвалі яго добрым словам. Так, у 1926–1928 гг. Іван Фурман выпусціў серыю кніг пра віцебскіх мастакоў-графікаў Яфіма Мініна, Саламона Юдовіна і Зіновія Горбайца, якія ў свой час былі выкладчыкамі арганізаванага Шагалам Народнага мастацкага вучылішча. У кнізе «Віцебск у гравюрах Юдовіна» Фурман узгадваў бурлівае мастацкае жыццё Віцебска 1918–1921 гг., спрабаваў вытлумачыць прычыны тагачаснага культурнага ўзлёту і адзначаў асаблівую ролю «мэтраў Марка Шагала й Казіміра Малевіча». Мастацтвазнаўца нават цытаваў ўрыўкі з «Запісак» Марка Шагала, якія пазней, толькі ў 1931 г., былі выдадзены ў Парыжы ў аўтабіографічнай кнізе «Маё жыццё»¹.

Былы вучань Народнага мастацкага вучылішча, а пасля ягонаі рэарганізацыі рэктар Віцебскага мастацка-практычнага інстытута Іван Гаўрыс у сваім артыкуле «Вобразнае мастацтва ў Віцебску» (Пачатак і канец

¹ Фурман І. П. Віцебск у гравюрах Юдовіна. Віцебск, 1926. С. 31.

першага 10-ці годзьдзя Каstryчнікавай Рэвалюцыі), які пабачыў свет у 1928 г., падрабязна апісваў часы існавання ў горадзе «мастацкай школы пад кірауніцтвам губернскага эмісара мастакства, выдатнага мастака М. Шагала», што сабрала пад сваім дахам прадстаўнікоў розных мастацкіх плыніяў, спрабаваў акрэсліць сутнасць супрэматызму, а таксама барацьбу паміж рознымі групоўкамі школы, якая не лепшым чынам адбівалася на свядомасці маладых навучэнцаў. І. Гаўрыс пісаў аб рэарганізацыі школы пасля ад’езду Шагала ў мастацка-практычны інстытут, пагаршэнні матэрыяльнага становішча апошняга і, зрешты, ад’езд з Віцебска лепшых выкладчыкаў і студэнтаў. У 1923 г. інстытут быў рэарганізаваны ў тэхнікум, для якога быў набраны новы штат выкладчыкаў. (У дужках заўважым, што з гэтага часу Віцебскі мастицкі тэхнікум стаў сапраўднай кузняй кадраў мастакоў савецкай рэалістычнай школы). Гаўрыс не ганьбіць крайне левыя накірункі мастакства, што квітнелі ў школе ў часы Шагала, а, наадварот, лічыць, што «малаяунічыя дасягненыні кубізму не пайшлі на вецер, а скарысталіся здольнымі мастакамі і вучнямі ў малярстве сярэдняга толку — рэалізме, імпрэсіянізме і нэо-імпрэсіянізме. Беспрадметнасць кінула прамень асьвятлення на графічную, украсавальную, орнаментальную працу»².

Левыя напрамкі мастакства былі выключаны з курсаў мастацкіх школ, але працягвалі сваё існаванне ў складзе музейных калекцый. Своеасаблівія адгалоскі прыхільнасці да іх былі жывыя ў Віцебску яшчэ да канца 1920-х гг., сведчанне чаму знаходзім у артыкуле з газеты «Віцебскі пралетары» пад досьць экзальтаваным загалоўкам «Музейное кладбище. Что выявил «налет» рабкоровской бригады на государственно-исторический музей». Адным з пунктаў крытыкі дзеянасці тагачаснага дырэктара Віцебскага музея Данілы Васілевіча была тая няўлага да твораў «новага жывапісу», якія былі атрыманы з музея, створанага Шагалам, і ўжо часткова страчаны (зніклі творы Шагала, Кандзінскага, Ермалаевай, Малевіча і інш.). Тыя ж з палотнаў, што захаваліся, экспанаваліся ў вельмі непрыдатных для іх умовах, у адрозненне ад «партрэтай польскіх памешчыкаў», як пісаў пра тое аўтар артыкула³.

Вядомы беларускі краязнаўца, першы старшыня Віцебскага акруговага таварыства краязнаўства Мікола Каспяровіч у сваім артыкуле, змешчаным у часопісе «Маладняк» у 1927 г., у пераліку найбольш знаных персаналій «віцебскай краёвой літаратуры і мастакства» больш за старонку тэксту прысвяціў біяграфіі Марка Шагала ад часу ягонага нараджэння ў Віцебску да ад’езду на сталае жыхарства ў Парыж. У сувязі з апошнім

² Гаўрыс І. Вобразнае мастакства ў Віцебску (Пачатак і канец першага 10-ці годзьдзя Каstryчнікавай Рэвалюцыі) // Віцебшчына. Т. II. Віцебск, 1928. С. 168–173.

³ [Майоров Р.]. Музейное кладбище. Что выявил «налет» рабкоровской бригады на государственно-исторический музей // Віцебскі пралетары. 1929. 30 лістапад. С. 2.

абставінай Каспяровіч не выдаляе мастака з кантэксту культурнай прасторы Беларусі і піша, што «[Марк] З[ахараўіч] зьяўляеца адным з найбольш яркіх прадстаўнікоў экспрэсіянізму і глыбокім яўрэйскім нацыянальным мастаком»⁴.

Аднак у агульнабеларускім маштабе ў 1920-я гг. творчасць Шагала і іншых мастакоў левага накірунку аказалася цалкам па-за межамі фарміравання новага мастацтва Савецкай Беларусі. «Сучаснае беларускае мастацтва — дзіця Кастрычнікавай Рэвалюцыі, дзіця Беларускай Савецкай Соцыялістычнай Рэспублікі, — пісаў у 1929 годзе дырэктар Беларускага Дзяржаўнага музея Вацлаў Ластоўскі. — Сучаснае беларускае мастацтва нічога не ўзяло ад мінуўшчыны. Рыцар і бард памерлі, і цяпер — іх зброя ня больш як бутафорыя [...] Арыстократызм у мастацтве, романтызм і сымболізм ня могуць мець месца, сучаснае беларускае мастацтва павінна быць нацыянальным па форме і пролетарскім па зъместу»⁵.

З 1925 г. ў Менску пачынаюць праводзіцца Усебеларускія мастацкія выставы, якія па сутнасці дэманструюць не толькі мастацкія сілы краіны, але і ўсё большае пранікненне ў творчыя працэсы ідэалагічных установак. Нормай жыцця робіцца дзяржаўны заказ на сацыяльную тэму, выкананы які імкненне кожны мастак. З Усебеларускай выставы 1927 г. была зроблена вялікая закупка прац для фондаў галоўнага мастацкага сховішча краіны — Беларускага Дзяржаўнага музея. Яшчэ адной крыніцай папаўнення калекцыі музея стаў сацыяльны заказ Усебеларускаму аб'яднанню мастакоў. Таму пра свабоду творчасці весці размовы не прыходзіцца.

Вялікім аўтарытэтам у галіне мастацтвазнаўства таго часу быў Мікола Шчакаціхін, выхаванец аддзялення тэорыі і гісторыі мастацтва Маскоўскага ўніверсітэта, з 1927 г. навуковы сакратар Інстытута беларускай культуры па вывучэнню мастацтва Беларусі. Ён з'яўляеца аўтарам шэрагу артыкулаў пра «сучаснае беларускае мастацтва», надрукаваных у розных зборніках і перыядычных выданнях. Цікава прасачыць ягоныя погляды на працэс і крыніцы фарміравання маладога мастацтва Савецкай Беларусі.

У книзе «Сучаснае беларускае мастацтва: Праваднік па аддзеле сучаснага беларускага малярства і разьбярства», прысвеченай «дзесяцігоддзю агалашэння Беларускай Савецкай Соцыялістычнай Рэспублікі», Шчакаціхін адзначаў, што выяўленчае мастацтва першых гадоў савецкай улады ў Беларусі не было «пэўнай суцэльнай культурнай зъявай». Ён пісаў: «У гэтыя першыя гады не адыгралі важнае ролі ані выпадковыя мастацкія выстаўкі 1921 году ў Бабруйску і Менску, ані тое, што ў цягу 1919–1921 году ня меней выпадкова Віцебск на час зрабіўся прыпынкам для пэўнага

⁴ Каспяровіч М. Матар’ялы да вывучэння Віцебскай краёвой літаратуры і мастацтва // Маладняк. 1927. № 6. С. 69–71.

⁵ Сучаснае беларускае мастацтва. Праваднік па аддзеле сучаснага беларускага малярства і разьбярства. Апрацавалі М. Шчакаціхін і В. Ластоўскі. Мн., 1929. С. 5–6.

ліку расійскіх мастакоў, якія часова ўнеслы ў яго ажыўленасць мастацтва жыцця аж да крайных «левых» плыняў малярства, а потым раз'ехаліся, не пакінуўшы там моцнага съледу»⁶. Ні пра адмоўную, ні пра станоўчую ролю Шагала ў гэтым працэсе, гэтаксама, як і пра творчасць мастака ўвогуле, Шчакаціхін не згадваў.

З фармальнымі пошукамі ў беларускім мастацтве да канца 1920-х гг. было скончана. М. Шчакаціхін адзначаў, «што ў сучасным беларускім мастацтве амаль зусім не было, і мабыць ня будзе тых крайных «левых» формальных плыняў, накшталт кубізму, супрэматызму або беспрадметніцтва». У дачыненні ж да тых фармальных накірункаў, што яшчэ заставаліся ў межах рэалістычнага мастацтва — імпрэсіянізму і неарэалізму — мастацтвазнаўца пісаў наступнае: «Нельга, здаецца, чакаць, каб гэта магло набыць формы асабліва рэзкіх канфліктаў, беручы пад увагу харектар дзяржаўнае політыкі ў дачыненіі да выяўленчага мастацтва, якая лічыць усе формальныя кірункі за роўнацэнныя, пры ўмове належнае ідэолёгічнае вытрыманасці зъместу»⁷. Менавіта гэтая «ідэалагічная вытрыманасць зъместу», якая дыктавалася дзяржаўнай машынай, прымушала мастакоў прыстасоўвацца, пазбаўляла іх мастацкай свабоды, уніфікавала творчасць.

З фармулёўкамі і ацэнкамі Міколы Шчакаціхіна ў дачыненні да левых накірункаў у выяўленчым мастацтве Беларусі не пагадзіўся мастак Арон Кашталянскі, які ў 1929 г. выступіў з рэзкім крытычным артыкулам у часопісе «Узвышша», дзе абураўся «прапаніцыялізм» і беспрынцыпавасцю мастакоў, што адмовіліся ў сваёй творчасці ад фармальных пошукаў⁸. У артыкуле Кашталянскі згадвае Шагала і называе яго «адным з выдатных сучасных эўропейскіх майстроў». На вялікі жаль, гэта быў, мабыць, адзін з апошніх крытычных артыкулаў, аргументацыя якога выкарыстоўвалася мову мастацтвазнаўства, а не палітызованую сацыялагічную лексіку.

Ад'ехаўшы з Віцебска, Марк Шагал пакінуў у родным горадзе бацьку і сваіх сяцёў. Аднак Хацкель Шагал загінуў у выніку няшчаснага выпадку праз некалькі гадоў пасля ад'езду сына, да канца 1920-х з горада ў Москву і Ленінград з'ехалі сёстры мастака. Адзінным чалавекам у Віцебску, з якім Шагал падтрымліваў перапіску на працягу больш чым 15 гадоў, быў ягоны першы настаўнік Іегуда Пэн. Цёплыя чалавечыя стасункі паміж двумя сябрамі, якія так ніколі і не знайшли паразумення ў сферы сваіх мастацкіх прыхільнасцяў, выяўляліся і ў той матэрыяльны дапамозе, якую Шагал знаходзіўмагчымасць аказваць Пэну ажно да пачатку 1930-х гг. і часу канчатковага ўсталявання «жалезнай заслоны»⁹. Менавіта як адзін з самых

⁶ Сучаснае беларускае мастацтва. С. 10.

⁷ Тамсама. С. 13.

⁸ Кашталянскі А. Шляхі выяўленчага мастацтва БССР // Узвышша. 1929. № 3. С. 72–81.

⁹ Гл.: Каталог выстаўкі твораў Юрыя Майсеевіча Пэна. 1854–1937. (Жывапіс). Мн., 1989. С. 12, 35.

таленавітых вучняў Шагал часта згадваўся ў публікацыях, прысвежаных творчасці Пэна, а калі апошняму ў 1925 г. Цэнтральнае праўленне Рабіса (работников искусства) вырашила надаць званне заслужанага мастака БССР, сярод ягоных заслуг на працягу 35-гадовай дзейнасці была згадана і «падрыхтоўка буйнога мастака» Марка Шагала¹⁰. Пасля трагічнай гібелі Пэна ў 1937 г. Шагал напісаў ліст, які даслаў у Мінск, дзе ён быў надрукаваны ў сталічнай газеце «Октомбэр».

1930-я гг. у Беларусі былі адзначаны барацьбой з «рэцэдывамі нацыянал-дэмакратызму», у Еўропе — прыходам да ўлады нацыстаў. У 1933 г. падчас правядзення адной з выстаў у Манхэйме нацысты зрабілі аўтадафэ прац Марка Шагала. Пасля ўсталявання нацысцкага рэжыму ва ўсіх музеях Германіі былі зняты з экспазіцый працы мастака, а трох ягоных палотны — «Пурым», «Ацэншчык» і «Зіма» — прадстаўлены на выставе «Дэгнератыўнае мастацтва». У 1941 г. Шагал разам з іншымі знакамітымі мастакамі — Пікасо, Мацісам, Дзюфі, Руо, Масонам і Максам Эрнстам атрымаў ад Музея сучаснага мастацтва ў Нью-Йорку запрашэнне пераехаць у Амерыку. Не адразу зразумеўшы ўсю своечасовасць гэтай прапановы, а таксама ступень небяспекі, якая пагражала мастаку і ягонай сям'і, Шагал 23 чэрвеня 1941 г. ад'ехаў у Злучаныя Штаты Амерыкі. Пасля нападу Германіі на СССР і стварэння ў ЗША камітета дапамогі Савецкай Расіі Шагал перадаў апошняму адну са сваіх прац. Мастака вельмі хвалявалі падзеі, што адбываліся на ягонай радзіме. У 1943 г. Шагал сустрэўся з прадстаўнікамі дэлегацыі дзяячаў савецкай культуры, якія прыбылі ў Амерыку, і перадаў ім у падарунак дзве свае працы і ліст, надрукаваны «рускім сябрам». Духоўнае вяртанне Марка Шагала на радзіму ў тыя часы знайшло сваё адлюстраванне ў серыі жывапісных прац з заснежанымі пейзажамі, а таксама знакамітым лісце «Майму роднаму Віцебску», надрукаваным у лютым 1944 г. у адной з амерыканскіх газет, які пачынаўся наступнымі паэтычнымі радкамі: «Даўно ўжо, мой любы горад, я цябе не бачыў, не чую, не гутарыў з табою, з твайм народам, не ўпіраўся ў твае парканы. Як сумны вандроўнік, я толькі нёс усе гады твой вобраз на маіх карцінах, і так з табой размаўляў, і, як у лястэрку, цябе бачыў»¹¹.

Летам 1947 г. Шагал вярнуўся ў Францыю, і наступныя 38 гадоў ягонага жыцця літаральна да самага апошняга дня былі напоўнены інтэнсіўнай творчай працай. Мастак засвойваў усё новыя і новыя тэхнікі і апроч традыцыйных жывапісных палотнаў і графікі выконваў тэатральныя дэкарацыі і касцюмы, кераміку, мазаіку, габелены, вітражы для цэрквеў і сінагог, распісаў плафон для Парыжскай Оперы ў палацы Гарнэ. Ён увесь час ездзіў па свеце са сваімі выставамі і часова жыў у Грэцыі, Ізраілі, Італіі, ЗША і іншых краінах.

¹⁰ Жыць Рабіса // Трибуна искусства. 1925. № 1. С. 5.

¹¹ Пераклад ліста на рускую мову гл.: Марк Шагал: Моему родному Віцебску // Літературная газета. 1987. 2 сент.

У 1948 г. на біенале ў Вене Шагал атрымаў прэмію за гравюру, у 1959 г. быў абранны ганаровым сябрам Амерыканскай Акадэміі мастацтва і літаратуры, у 1960 г. Еўропейскі фонд культуры ўручыў яму і мастаку Оскару Какошцы прэмію Эразма. Шагалу таксама было прысвоена званне *honoris causa* ва ўніверсітэтах Глазга (1959), Масачусетса (1960) і Notre-Dame ў Злучаных Штатах (1965), ён быў абранны ганаровым грамадзянінам Іерусаліма (1978). 1 верасня 1978 г. мастаку быў прысуджаны вялікі крыж Ганаравага Легёна — узнагарода, якую ўручалі презідэнт Французскай Рэспублікі. Адмысловыя для серыі з 17 вялікіх жывапісных прац і 38 гуашаў Шагала ў Францыі ў горадзе Ніца на Лазурным беразе Міжземнага мора быў створаны Нацыянальны музей «Біблейскія Пасланні» Марка Шагала.

Шырокое і гучнае сусветнае прызнанне мастака не перашкодзіла выпрацаваць сваё адметнае стаўленне да яго на радзіме, у Беларусі. У паслявенні гады імя Шагала было ператворана ў своеасаблівы жупел «рабскай залежнасці ад заходне-еўрапейскай упадніцкай буржуазнай культуры»¹², чужы кожнаму савецкаму чалавеку. У кнігах па гісторыі беларускага мастацтва фармалісты і касмапаліты былі абвешчаны з'явай, якая перашкаджала ягонаму развіццю, а ініцыятыва стварэння Народнага мастацткага вучылішча ў Віцебску раптам стала прыпісвацца «партыйным арганізацыям»¹³. У 1965 г. выйшаў біябіліографічны даведнік «Выяўленчае мастацтва. Жывапіс» з серыі «Беларуское мастацтво», у якім імя Шагала зусім не згадвалася, нават у сувязі з Пэнам ці іншымі мастакамі ягонага часу. Амаль на паўстагоддзе імя Марка Шагала цалкам знікла з беларускіх кніг і артыкулаў. Нават у мастацтвазнаўчых манаграфіях 1970-х гг. мастаку было прысвечана ўсяго некалькі радкоў адмыслова як вучню Іегуды Пэна, ды і тое, як адмоўнаму прыкладу, які парушыў сваю сувязь з рэалістычнай традыцыяй¹⁴. Выключэнні з такої сітуацыі былі, але вельмі нешматлікія. Спробы апісання мастацкай сітуацыі ў Віцебску ў часы камісарства Шагала, а таксама аналізу творчасці мастака былі зроблены ў працах М. Арловай, В. Шматава, У. Бойкі¹⁵. Станоўча адгукаўся аб творчасці земляка пісьменнік-эмігрант Юрка Віцьбіч¹⁶. Аднак з сумам даводзіцца канстатаваць, што некалькі пакаленняў жыхароў Беларусі выраслі без ведання творчасці Шагала, ніводнай рэпрадукцыі прац якога не было выдадзена ў нашай краіне ажно да пачатку 1990-х гг.

¹² Люторович П. В. Искусство Советской Белоруссии. Мин., 1959. С. 87.

¹³ Кацар М. Выяўленчае мастацтва Савецкай Беларусі // Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік артыкулаў. Мин., 1955. С. 151–152.

¹⁴ Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. Мин., 1974.

¹⁵ Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960; Шматай В. Ф. Беларусская графика. 1917–1941 гг. Мин., 1975; Бойка У. Беларусская палітра дваццатага стагоддзя. Мин., 1976.

¹⁶ Гл.: Віцьбіч Ю. Плыне з-пад съвятое гары Нёман. Мин., 1995. С. 88–89; Пранчак Л. Беларуская Амерыка. Мин., 1994. С. 253–259.

Перамены ў нашым грамадстве адбываліся вельмі марудна. Наколькі глыбока ў свядомасць людзей укаранліся штампы савецкай пропаганды, выразна паказалі падзеі 1987 г., калі па ўсім свеце па рашэнні ЮНЕСКО шырока адзначалася стагоддзе з дня нараджэння Марка Шагала. Гэты час супаў з пачаткам пэўных дэмакратычных зрухаў у савецкім грамадстве, якія выразна выявіліся ў правядзенні восенню гэтага года ў Маскве ў Музее выяўленчых мастацтваў імя А. С. Пушкіна першай за многія дзесяцігоддзі выставы прац Шагала. «Рэтраспектыва да стагоддзя Шагала ў музеі на Валхонцы была арганізавана рупліва і Ѿчодра, з пачуццём хутчэй за ўсё скучляемай віны», — пісаў пра яе мастацтвазнаўца В. Аляксееў¹⁷.

Юбілейная дата ў жыщі мастака была адзначана і ў Беларусі, аднак па-свойму — не адкрыццём мастацкіх выстаў ці правядзеннем навуковых канферэнцый, а бруднай кампаніяй шальмавання, разгорнутай партыйнымі органамі і падхопленай на старонках рэспубліканскай прэсы, якая яшчэ на памяці многіх з нас і якая вымагае асабнага даследавання¹⁸.

Драматычны падзеі канца 1980-х гг. скончыліся, зрешты, прыняццем Віцебскім гарвыканкамам 23 верасня 1991 г. расшэння — у доме № 11 па вул. Пакроўскай (былая Дзяржынскага) стварыць Дом-музей Марка Шагала. Экспазіцыя ў Доме-музеі Шагала была адчынена для наведвальнікаў у ліпені 1997 г., у год 110—годдзя з дня нараджэння мастака. На некалькі гадоў раней у Віцебску быў створаны Арт-цэнтр Шагала, у экспазіцыі якога сёння прадстаўлена каля 200 арыгінальных графічных аркушаў майстра. Усе яны з'яўляюцца ўласнасцю віцебскага музея. Кожнае лета супрацоўнікамі музея арганізуваецца Шагалаўскі фестываль, які ўключае навуковыя чытанні, мастацкія пленэры, канцэрты выступленні і іншыя культурныя мерапрыемствы. Даклады, прачытаныя на першых пяці Шагалаўскіх чытаннях, былі выдадзены ў выглядзе «Шагаловского сборника» (Віцебск, 1996). На сёняшні дзень музей мае ўжо досыць вялікую калекцыю кніг, тэматыка якіх тычыцца творчасці Шагала, мастакоў пачатку XX ст., а таксама ўрэйскай культуры. Ёсць намер зрабіць гэтую кніжную калекцыю даступнай для самага шырокага кола чытачоў.

Такім чынам, адбылося тое, што не магло не адбыцца — сусветна вядомы мастак Марк Шагал вярнуўся на сваю радзіму. З жалем даводзіцца канстатаўваць толькі адно: акрэсленая вышэй сітуацыя непрызнання і

¹⁷ Цыт. па: Подлипский А. Марк Шагал. Основные даты жизни и творчества. Витебск, 1993. С. 31.

¹⁸ Пра гэтыя падзеі гл.: Симанович Д. Вітебск, Марк Шагал и тоталітарная система // Міжнародны кангрэс у абарону дэмакратыі і культуры: «Посттаталітарнае грамадства: асона і нацыя». Тэксты. Документы. Матэрыялы. Мн., 1994. С. 196–197; Быков В., Бородулин Р., Вознесенскі А., Симанович Д. О музее Марка Шагала в Витебске // Шагаловский сборник. Вітебск, 1996. С. 13–15; Лихачев Д. С. Письмо первому секретарю ЦК Компартии Белоруссии Соколову Е. Е. // Тамсама. С. 16–17; і інш.

ганьбавання мастака вызначае не ягонае месца ў культуры Беларусі, а ўсяго толькі месца ў соцыуме, прычым, соцыуме савецкім. Месца Шагала ў культуры нашай краіны яшчэ належыць асэнсаваць. І тут мы знаходзімся толькі на самym пачатку шляху.

Фаіна Ваданосава (Мінск)

РУСКІ МАСТАКІ, УЛЮБЁНЫ Ў БЕЛАРУСЬ

Нямногія ведаюць мастака Дзмітрыя Мікалаевіча Полазава. Яго творы часць, яго імя і жыццё незаслужана забытыя і на вялікі жаль не занесены ў скарбніцу гісторыі нацыянальнага мастацтва і культуры. А між тым рускі мастак-жывапісец, мастак-настаўнік жыў і працаваў у Мінску каля 10 гадоў з 1914 да сярэдзіны 20-х гг., выкладаў у розных навучальных установах, дапамагаў у падрыхтоўцы першых нацыянальных мастацкіх выстаў, у якіх удзельнічаў сам. І яшчэ адна немалаважная дэталь яго жыцця — мастак першым і найбольш удала ўвасобіў вобраз народнага паэта Беларусі Янкі Купалы ў жывапісе ў 1921 г. Ён сябраваў з Іванам Дамінікам, жыў з ім па суседству на вуліцы Садова-Узбярэжнай.

У канцы 60-х гг. у Дзяржаўны Літаратурны музей Янкі Купалы была перададзена значная калекцыя жывапісных і графічных работ, а таксама фотаздымкі рускага мастака Дзмітрыя Мікалаевіча Полазава. У гэты час музей ужо меў тры яго палотны: два партрэты паэта зберагаліся ў фондах, а трэці — экспанаваўся ў адным з залаў музея. Таксама ў архіве музея захавалася перапіска першага дырэктара музея, жонкі Янкі Купалы, Уладзіславы Францаўны Луцэвіч з Дзмітрыем Полазавым у 50-я гг. Разам з перададзенымі работамі матэрыйялы склалі надзвычай каштоўную калекцыю творцы, чалавека, лёс якога быў звязаны з Мінскам, для якога беларуская зямля на пэўны час стала роднай, і перад навукоўцамі музея адчынілася яшчэ адна старонка з культурнага жыцця Беларусі, адна са старонак з жыцця Купалы.

Уладзіслаў Францаўна Луцэвіч, успамінаючы мастака, гаварыла: «Мне заўсёды здавалася, што Змітрок Мікалаевіч Полазаў, чалавек спакойнага, разважлівага харектару, чалавек працавіты, вельмі падабаўся Янку. Ён гаварыў, што ў мастака ёсьць хватка, настойлівасць і вострае вока. Ён схоплівае адразу, што яму трэба, але потым ужо над заўважаным шмат думае, разважае, высвятляе — ці харектэрна тое, што ён убачыў у чалавеку. Так і ў Янкі. Ён часам верш напіша адразу. Потым яго сур'ёзна абдумвае, абмяяркоўвае, шліфуе, шукае тых слоў, што менавіта сюды кладуцца. Такі падыход да

творчасці іх і зблізіў — Полазава і Янку Купалу». Ці не таму такі ўдалы партрэт Янкі Купалы напісаны мастаком у 1921 г., дый не адзін, а трэ... .

Дз. Полазаў быў вядомы ў Мінску як мастак-жывапісец і як настаўнік малявання з таго самага часу, калі пераехаў у 1914 г. Нарадзіўся Дзмітрый Мікалаевіч Полазаў 23 студзеня 1875 г. ў Рослаўлі ў сям'і знакамітага рослаўльскага купца Мікалая Полазава. Рослаўль знаходзіцца на памежжы дзвюх культур, рускай і беларускай. І абедзве яны сталі блізкія будучаму мастаку. З гэтых мясцін паходзілі выдатныя творцы: жывапісец і скульптар Мікешын, вядомы скульптар Сяргей Канёнкаў. У Рослаўлі гаварылі так: «Каб што-небудзь ведаць, трэба прайсці ўніверсітэт Полазава!» А ўніверсітэт полазаўскі — сапраўдная чалавечая дасведчанасць, прага ведаў, жаданне зрабіць жыццё лепшым, зацікаўленасць народнымі талентамі. Знакаміты рускі скульптар Сяргей Канёнкаў у юнацтве сябраваў з Дзмітрыем Полазавым, вучыўся разам з ім у гімназіі ў Рослаўлі, потым яны вучыліся ў Маскве і Пецярбургу. Цікавы факт: сябруючы з Дзмітрыем, Сяргей вельмі сябраваў і з яго бацькам Мікалаем Аляксандравічам, аб чым ёсьць захапляючыя ўспаміны скульптара ў кнізе «Мой век». У іх паўстае постаць надзвычай адoranага, адукаванага чалавека, асветніка, гаспадара-руплўца. Мікалай Полазаў меў вялікі сад, з натхненнем займаўся селекцыяй плодовых дрэў. Але звернемся да ўспамінаў Сяргея Канёнкава: «Полазаў з канца ў канец праехаў Расію, пабываў у Японіі, прайшоў Кітай і праз Сінгапур вярнуўся на радзіму. На свае сродкі купец Полазаў пабудаваў у Клімавіцкім павеце дзве народныя школы і ўтрымліваў іх»¹. Менавіта пасля вандрання бацькі і захаваў Дзмітрый Полазаў рэліквію: фотаздымак Льва Талстога ў дзень ягонага сямідзесяцігоддзя з аўтографам пісьменніка Мікалаю Аляксандравічу Полазаву. Пажоўклы старадауні адбітак зараз ў фондах музея Янкі Купалы.

Бацька мастака быў моцным гаспадаром, меў ля ўласнага дома невялікі завод для выпрацоўкі мыла, вырабляў і канапляны алей. У Рослаўлі яго паважалі ўсе: інтэлігенты, прости народ, заможныя людзі і бедныя, не любілі толькі «чарнасоцэнцы». Веды ён цаніў высока, таму дзяцей адправіў вучыцца: сына Дзмітрыя — у Маскоўскую вучылішча жывапісу, лепкі і дойлідства, дачку Вольгу — у Пецярбург на Бястужаўскія курсы.

Настаўнікам у Полазава быў вядомы рускі жывапісец Ул. Макоўскі. А потым у жыцці маладога мастака быў Пецярбург, Акадэмія мастацтваў. І нарэшце Дзмітрый Мікалаевіч пачаў займацца выкладчыцкай працай спачатку ў Рослаўлі, потым у Смаленску. Але, мабыць, няўрымслівыя харектар яго бацькі, які перайшоў да сына, не даваў спакою Дз. Полазаву і ён паступіў у Маскоўскі ўніверсітэт на гістарычны факультэт, каб падмацаваць сваё веданне мастацтва глыбокімі гістарычнымі ведамі і з поўным правам выкладаць у вышэйших навучальных установах гісторыю мастацтва.

¹ Коненков С. Т. Мой век. М., 1971. С. 60.

У 1903 г. пасля заканчэння мастацкай аддукацыі Дзмітры Полазаў уладкаваўся на работу ў Смаленскую ўрадавую мужчынскую гімназію, дзе працаваў, маючы добрая водгукі, 11 гадоў. Прыехаўшы ў Мінск 14 лютага 1914 г., ён пачаў выкладаць чарчэнне і мальванне ў рэальнym вучылішчы і ў Мінскім настаўніцкім інстытуце. Нагрузка яго была вельмі вялікая і таму выкладанне ў інстытуце прыйшлося пакінуць. Менавіта ў 1914 г. сям'ю мастака спасціглі цяжкасці: хвароба дзяцей, пазыка грошай у Смаленскім крэдытаўстве для іх лячэння ў Москве, страга сродкаў на пачатку вайны, пагроза ўтрымання пазыкі праз суд ці апісанне маёmacі, просьба да дырэктара рэальнага вучылішча, каб папрасіць у Віленскай вучэбнай акругі аб пагашэнні пазыкі, але той адмовіў... Вось такім складаным быў яго першы год мінскага жыцця. Але настаўнік Полазаў працаваў сумленна, шчыра і аддана. Успаміны сучаснікаў-настаўнікаў, якія працавалі разам з ім, сведчаць, што строгасць была адметнасцю Полазава, як знешняга яго выгляду, так і характару. Вышэйшую адзнаку «5» ніколі нікому не ставіў, добрымі адзнакамі ў яго былі «4» і нават — «3». Перад tym, каб дазволіць вучням прыступіць да работы над малюнкам, шмат разважаў з імі, тлумачыў, расказваў пра мастацства, выдатных мастакоў, знакамітых палотны, пра тэхніку выканання. Даволі часта і сам маляваў у класе. Была ў яго асаблівасць — ніколі не папраўляў вучнёўскія работы, а пасля заканчэння работы наладжваў абмеркаванне іх, прычым дазваляў абміркоўваць і сваю. Вельмі ўхваляў у сваіх вучнях самастойнасць. Гэта быў яго метад у час працы і ў рэальнym вучылішчы, і ў школе № 5, і ў чыгуначнай сярэдняй школе імя А. Чарвякова, політэхнікуме і Белпредтэхнікуме, Інстытуце асветы і агульнаадукацыйных курсах і г. д. Востры аловак мастака, яго назіральнасць захавалі нам цікавыя малюнкі-накіды настаўніцкага асяроддзя тагачаснага Мінска (зараз знаходзяцца ў музеі Янкі Купалы).

Натура вельмі энергічная, шматгранная, Дзмітрый Мікалаевіч працаваў у многіх установах. У 20-я гг. паўстала пытанне стварыць у Мінску новую студню выяўленчага мастацства. За гэту справу ўзяўся рускі мастак, што жыў і працаваў у той час у Мінску, Констанцін Елісеев, апублікаўшы аўтобіографію пра яе стварэнне ў трох газетах.

Звернемся да успамінаў тэатральнага мастака і графіка Констанціна Елісеева, што зберагаюцца ў музеі паэта:

«...Да мяне прыйшоў мастак, які скончыў Петрапургскую Акадэмію мастацства, Змітрок Мікалаевіч Полазаў, па спецыяльнасці жывапісец, які меў і другую прафесію — гісторыка (ён праслухай спецыяльны курс у маскоўскім універсітэце ў вядомага В. В. Ключэўскага).

З. М. Полазаў быў педагогам Беларускага політэхнікума, там жа меў кватэру з трох пакояў, у якой жыў разам з жонкай, прыгожай дамай Аленаі Іванаўнай і дўвум дзецемі — сынам Мікалаем і дачкой Аленаі, смяшлівай і з запалам дзяўчынай 15–16 год, з якой я хутка пасябраваў.

Полазаў быў старэйшы за мяне на 10–12 гадоў, і я лічыў яго сваім старэйшым таварышам, апрача таго, як мінскі старажыл ён быў знаёмы з мясцовай інтэлігенцыяй: педагогамі, урачамі, партыйнымі работнікамі і інш…

3. Полазаву я абавязаны і знаёмствам з Янкам Купалам — беларускім паэтам. Адбылося гэта так: ён дамовіўся ў Акадэмічным цэнтры, што напіша для музея партрэт Янкі. Яму было абяцана, што яго праца зойме месца на сцяне будучага музея. Накіроўваючыся на чарговы сеанс, ён прапанаваў мне суправаджаць яго і ў залежнасці ад абстаноўкі прыняць удзел у працы². Захаваліся ўспаміны былой мінскай настаўніцы Аляксандры Шкляевай, якая ў майстэрні мастака Полазава ў 1920 г. таксама пазнаёмілася з Янкам Купалам: «Полазаў у гэты час працаваў над партрэтам Янкі Купалы, рабіў эскізы і накіды алоўкам. Янка Купала прыходзіў да Полазавых пазіраваць».

Янка Купала чытаў свае творы, Полазаў шмат рассказваў аб антычным мастацтве, пра мастакоў Расіі³. Сем'і Полазавых і Купалы пасябравалі. Народны паэт прысвяціў дачцы мастака свой верш «Вяртаюцца з выраю жоравы-гусі», падараваў на дзень нараджэння кнігу са сваёй бібліятэکі «Айчынная вайна 1812 у межах Смаленскай губерні», зазначыўшы, што там упамінаюцца партызаны Полазавы (знаходзіцца зараз у фондах музея). На вялікі жаль, не захавалася кніга Янкі Купалы з яго аўтографам: «Панне Люсі Полазавай у знак падзякі за кветкі». У сваіх успамінах дачка мастака, узгадваючы 20-я гг., сустрэчы з паэтом і сяброўства сем'яў, вуліцу Садова-Узбярэжную, піша, што гэта частка горада патанала ў зеляніне, вясной усё было ў квітнічоных садах, бэзэ, пах ад якіх яна захавала на ўсё жыццё.

Дзмітры Полазаў здзейсніўся ў Мінску як педагог, як мастак, але можна яшчэ сказаць, што ён быў і навукоўцам, збіральнікам. Ён разам з Янкам Купалам, мастаком М. Філіповічам, кампазітарам Ул. Тэраўскім, рэжысёрам Ф. Ждановічам, настаўнікам М. Шкляевым выязджаў у этнографічныя экспедыцыі на Случчыну, Лагойшчыну. У той час закладваўся падмурак нацыянальнай навукі, нацыянальнага музея і ў гэтым актыўна ўдзельнічаў мастак. Магчыма, у час адной з такіх экспедыцый заўважыў Полазаў натхнёнасць народнага песняра, каб потым увасобіць у жывапісным палатне.

Жыццёвия абставіны склаліся так, што ў сярэдзіне 20-х гг. мастак з сям'ёй пакінуў Мінск і пераехаў у Ленінград.

У пачатку 50-х гг. да Ул. Ф. Луцэвіч, дырэктара музея, дайшлі звесткі, што ў колішняга іх суседа, добрага знаёмага па Мінску 20-х гг., які зараз жыве ў далёкім Ленінградзе, мастака Полазава, ёсьць яшчэ два партрэты, акрамя таго, што знаходзіўся ў музеі народнага паэта, якія ён жадае перадаць. І паміж імі пачалася перапіска, якая доўжылася з кастрычніка 1951 па сакавік 1953 г.

² ДзЛМянК. КП 2083/У-113. К. Елісеев. Успаміны пра Янку Купалу.

³ Успаміны пра Янку Купалу. Мн., 1982. С. 133

Пазнаёміўшыся з лістамі амаль 80-гадовага мастака, мы атрымалі некаторыя звесткі пра яго жыццё, клопаты, пра яго думкі і спадзяванні, пра гады блакады Ленінграда, якія пакінулі цяжкі след: у 50-я гг. ён страціў зрок амаль на 80%. Лісты пісаў ён сам, а прачытаць тое, што напісаў, амаль не мог, дапамагалі хатнія. Але па натуре чалавек аптымістичны, жыццярадасны, ён знаходзіць сілы жартаваць, рассказываючы ў лісце да Уладзіславы Францаўны пра акуляры, што яму прапісалі ленінградскія лекары, называе іх «Пулкаўскай абсерваторый». У жніўні 1952 г. ён паведамляе, што некаторыя яго работы набыты музэем М. А. Астроўскага ў Сочы і Маскве. А ў лісце ад 7.06.52 Дз. Полазаў паведамляе Ул. Ф. Луцэвіч: «Яшчэ раз прашу пррабачэння за затрымку партрэтаў, выкліканую як маёй хваробай, так і рэстаўрацыяй, якую давялося зрабіць (Эрмітажнаму рэстаўратару), каб знішчыць ту ўнікальную дэфармацыю, якую паклала трываліці гадовая даўнасць і тыя неспрыяльныя ўмовы захавання ў час блакады Ленінграда, і прывесці іх у першапачатковы выгляд»⁴.

Зараз партрэты зберагаюцца ў Літаратурным музэі Янкі Купалы. Надзвычай цёплыя, па-мастаку ўдалыя, яны даносяць да нас аблічча паэта 20-х гг., набліжаюць яго вобраз да сучасніка, робяць яго блізкім і зразумелым.

У архіве мастака ёсць некалькі акварэляў, якія каштоўныя для нас сваёй дакументальнасцю. Таму што перад намі паўстае вуліца Садова-Узбярэжная, на якой жыў Янка Купала, стары сад; менавіта і мастак жыў побач, па гэтай жа вуліцы ў доме № 5. А на невялікім жывапісным палатне — стары Мінск з боку Садова-Узбярэжнай, пахілая хатка, агароджа, ўсё зарасло, а здалёк бачны коміны і гмахі новага мураванага Мінска. Колькі пяшчоты, замілавання ў мастака да старых мясцін, да краявіда горада, які быў родным для яго і ўспамін аб якім ён захаваў на ўсё жыццё. Вельмі дарагі нам, сённяншняму пакаленню мінчан, яго погляд на тую маленьку вуліцу на беразе Свіслачы, што патанала ў зеляніне, дзе ў даваенны час жыў народны паэт і якой зараз не існуе.

Сярод астатніх работ мастака, што зберагаюцца ў музэі, партрэты, якія ён пісаў ўжо на схіле жыцця па фотаздымках. Сярод іх партрэт старой сяброўкі, мінскай настаўніцы Г. Фідроўскай, партрэт Тані Шкляевай, дачкі мінскіх настаўнікаў, суседзяў мастака і Янкі Купалы, пазначаны для нас вялікім сэнсам (работа 1950 г., амаль апошняя). Менавіта ў гэты час мастак страчвае зрок, у яго жыцці застаюцца толькі лісты сяброў, знаёмых і... успаміны. Мастак памёр у 1953 г., пражыўшы 78 гадоў.

Карціна мастакага жыцця Беларусі, яе культурных здабыткаў была б не поўная без імя чалавека, што руспліва падрыхтоўваў мастакія кадры, мастакія выставы, удзельнічаў у яе культурным жыцці, што сябраўваў з Янкам Купалам, без імя Дзмітрыя Мікалаевіча Полазава.

⁴ ДзЛМЯнК. КП 6432/Л-2389, КП 6432/Л-2390. Лісты Дз. Полазава да Ул. Ф. Луцэвіч.

Тамара Габрусь (Мінск)

АДЛЮСТРАВАННЕ ІДЭАЛОГІІ СЛАВЯНСКАГА САРМАТЫЗМУ Ў БЕЛАРУСКІМ САКРАЛЬНЫМ ДОЙЛІДСТВЕ

Yгісторыі Беларусі перыяду Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ) і Рэчы Паспалітай мелі пашырэнне два сацыяльна значныя генеалагічныя міфы, якія знайшлі адлюстраванне ў яе мастацкай культуры. Першы з іх, выкладзены яшчэ ў XV ст. польскім храністам Янам Длугашам, распавядае пра легендарнае паходжанне магнатэры ВКЛ ад рымляніна Палямана і яго паплечнікаў. У далейшым гэтая легенда атрымала распрацоўку ў беларуска-літоўскіх летапісах пачатку XVI ст. і ў значнай ступені вызначыла сацыяльна-культурныя арыенціры мясцовай арыстакратыі. Пры ўсёй сумніўнасці і гістарычнай беспадстаўнасці «рымскай» генеалогіі яна адыграла станоўчую ролю ў адраджэнні нацыянальнай гісторыі і ўмацаванні агульнапатрыятычнай грамадзянскай пазіцыі беларуска-літоўскай магнатэрыі. Прынамсі ёю кіраваліся ў сваіх дзяржаўна-палітычных і культурна-асветніцкіх памкненнях князі Радзівілы — буйнейшы магнацкі род ВКЛ. З гэтага пункту погляду невыпадковым і натуральным выглядае вяртанне ад рэфармацыйнага руху да каталіцкага веравызнання М.-К. Радзівіла Сіроткі і іншых прадстаўнікоў рода ў сярэдзіне XVI ст.

Менавіта арыентацыя першага ардыната нясвіжскага М.-К. Радзівіла Сіроткі на Рым, Ватыкан, ордэн езуітаў, які праводзіў ідэалогію контррэфармацыі, спрыяла з'яўленню ў мастацкай культуры Рэчы Паспалітай стылю барока. У сакральных збудаваннях фундацыі Сіроткі відавочна падкрэслена канфесійная праграмнасць кампазіцыйных схем лацінскага паходжання, абцяжараных, аднак, мясцовымі готыка-рэнесанснымі будаўнічымі традыцыямі. Сваёй грандыёзной па тым часе будаўнічай дзеянасцю па пераўтварэнню Нясвіжа Сіротка імкнуўся, як адзначалі сучаснікі, «у цэнтры Сарматыі стварыць сапраўдную Італію». У гэтым кароткім панегірычным выказванні мясцовага ўраджэнца Сымона Стараўольскага схавана каштоўная інфармацыя пра наяўнасць ужо ў той час двух генеалагічных міфаў. Пра першы, больш дауні, «рымскі», мы ўжо казалі. Дарэчы, арыентацыя ў сацыяльных паводзінах на ўзоры высокай грамадзянскасці, антычную герояіку, запазычаныя з «Аналіў» старажытнарымскага гісторыка Тацыта, у культуралогіі атрымала назыву «тацызм».

А вось другі міф зашифраваны тут у слове «Сарматыя». Нясвіж — цэнтр Сарматыі? У якім сэнсе? Агульнавядома, што сарматы — кангламерат ва-яўнічых качавых племёнаў (раксаланаў, саўраматаў, языгаў і інш.), якія ў III ст. да н. э. вышеснілі скіфаў са стэпаў Паўночнага Прычарнамор'я, вялі ўпартую барацьбу за тэрыторыю з краінамі Закаўказзя і Рымскай імперыяй, пакуль самі ў канцы IV ст. н. э. не былі выцеснены гунамі са сваіх

зямель на поўнач. Магчыма, што так яны б і зніклі ў гісторычнай цывілізацыі. Але заключэнне ў 1569 г. Люблінскай уніі паміж Каронай Польской і ВКЛ і ўзнікненне на гэтай падставе новага дзяржаўнага ўтварэння — Рэчы Паспалітай — запатрабавалі ідэалагічнага грунтавання, агульнапатрыятычнага аб'яднання «вольных» пластоў грамадства, што спрыяла стварэнню «сармацкага» генеалагічнага міфа. Адпаведна яму шляхецкае саслоўе Рэчы Паспалітай, якое карысталася ў дзяржаўнай структуры вялікім (у параўнанні з іншымі ўропейскімі краінамі) юрыдычнымі правамі, нібыта мела адметнае ад простата люду этнічнае паходжанне — ад зняважаных гісторыяй, але моцных і незалежных духам сарматаў, якім надаваліся рысы гіпертрафіраванай саслоўнай годнасці, вальналюбства, рыцарства, адданасці грамадскім ідэалам.

Ідэалогія сарматызму падпітвала плынь «сармацкага» мастацтва, якому ўласцівы традыцыяналізм, праграмнасць, эмблематычнасць. Ужо з канца XVI ст. рысы сармацкага светапогляду выявіліся ў жанры рэпрэзэнтатыўнага партрэта, які даваў уяўленне пра высокую годнасць партретуемага прадстаўніка грамадства з дапамогай саслоўнай атрыбутыкі, нацыянальнага касцюма, гербаў, надпісаў і іншых сродкаў. Вельмі адчувальная нотка саслоўнай адказнасці прысутнічае ўжо ў помніках сакральнага каталіцкага дойлідства фундацыі князёў Сапегаў 1-й паловы XVII ст., напрыклад, касцёле Міхаіла Архангела ў Вільні (1594–1625 гг.), Троіцкім касцёле ў Ружанах (1596–1617 гг.), касцёле Унебаўзяцця Маці Божай у Дзятлаве (1624–1646 гг.), Троіцкім касцёле бернардзінцаў у Друі (1643–1646 гг.) і інш. Ляпная аздоба скляпенняў гэтых святынь, па сутнасці, імітавала зорчаты маlionак сапраўдных нервюрных скляпенняў часоў беларускай готыкі. Прыхільнасць Сапегаў да «старасвецкіх» готыка-рэнесансных мясцовых будаўнічых прыёмаў (контрфорсы, «нягладкія» скляпенні) ускосна сведчыць пра іх «сармацкі» традыцыяналізм. Задўажым таксама, што ў каталіцкіх храмах, заснаваных Сапегамі, адпачатку адсутнічаў трансепт, а гэта, на нашу думку, азначае адсутнасць жадання надаць кампазіцыі збудавання форму лацінскага крыжа, у адрозненне ад праграмнай контэррефармацыйнай тэмы фундацый М.-К. Радзівіла Сіроткі.

У вельмі абстрагаванай мове архітэктуры рысы «сармацкага» светапогляду найбольш яскрава выявіліся ў 2-й палове XVII ст., у гады праўлення Яна III Сабескага, абранаага каралём пасля шматгадовай крывавай вайны 1654–1667 гг. паміж Рэччу Паспалітай, Маскоўскай Руссю і Швецыяй, ад якой у найбольшай ступені пацярпелі беларускія землі. Гэта ўжо быў час сталага барока ў сакральнай архітэктуры, але рыцарскі дух шляхты, перамогшай у вайне, карэнным чынам змяніў стылістыку храмабудаўніцтва, якую можна характарызаваць як «сармацкае» барока. Намі вылучана група касцёлаў канца XVII – пачатку XVIII ст., для якіх уласціва канцэнтрульнае падабенства кампазіцыйных, конструкцыйных і дэкаратыўных ражэнняў. Гэта касцёлы аўгустынцаў у Міхалішках, кармелітаў босых у Глыбокім,

кармелітагаў старажытных правіл у Засвіры, дамініканцаў у Стоўбцах, Клецку, Мінску, францысканцаў у Оршы, фарны ў Навагрудку і інш. Характэрна, што гэта пераважна святыні «жабрацкіх» каталіцкіх ордэнаў, якія ажыццяўлялі сваю місіянерскую і асьветніцкую дзеянасць сярод шляхты, што з'яўлялася галоўным фундатарам і заказчыкам гэтага тыпу будаўніцтва.

Асноўнымі прынцыпамі стварэння мастацкага вобраза ў «сармацкім» барока з'яўляюцца наўмысная архаізацыя, аскетызацыя вонкавага ablічча храмаў, наданне ім выгляду рыцарскага замка, што стварае ашаламляльны контраст з пышнай барочнай дэкаратыўнасцю інтэр'ера. Па сваёй тэкtonіцы яны могуць быць аднанефавымі ці трохнефавымі, мець розную форму прэсбітэрыя, аднак абавязковымі агульнымі рысамі з'яўляюцца: 2-вежавы галоўны фасад са спрошчаным плоскасным дэкорам і адсутнасць трансепта, што маскіруе канфесійную прыналежнасць святыні і адыхравае прымірэнчую ролю ў поліканфесійным грамадстве. Храм «сармацкага» барока ператвараецца ў сімвал хрысціянскага рыцарства яго фундатара, матэрыяльнае ўвасабленне яго заслуг перад Богам і Айчынай.

Мастацтвазнаўчы анализ паказвае, што адзначаныя помнікі каталіцкага сакральнага дойлідства Беларусі памылкова характерызаваць як гатычныя альбо рэнесансныя. Але гэта і не «найчысцейшае, найпякнейшае барока», як сцвярджаў гісторык культуры М. Маралёўскі, што можа датычыцца толькі пышнага аздаблення інтэр'ераў касцёлаў. У іх архітэкtonіку, безумоўна, закладзена эстэтычна канцепцыя барока з яго тэатралізацыяй мастацкага ўспрымання, гульней кантрастаў, рацыяналізмам кампазіцыйных і канструкцыйных раешніяў, але пераапрацаваная ў кантэксце сарматызму. Акрамя дэкаратыўна-знакавай сістэмы, уласцівой ідэалогіі тагачаснага грамадства і выяўленай у данатарскіх партрэтах, гербавых картушах, мемарыяльных надпісах, гэтаму колу помнікаў каталіцкага храмабудаўніцтва ўласцівы эмблематызм кампазіцыйных схем, традыцыоналізм архітэктурна-мастацкіх прыёмаў. Ад класічнага, «італьянізаванага» барока славянскае «сармацкае» барока адрозніваецца не толькі і не столькі секулярызацыяй стылістыкі, колькі светапоглядам заказчыка, арыентаванага на нацыянальныя духоўныя каштоўнасці.

Святлана Словік (Гродна, Беларусь)

ІНТЭР'ЕР ШЛЯХЕЦКАЙ СЯДЗІБЫ ЯК ФАКТАР КУЛЬТУРЫ СЯМ'І Ў ПЕРШАЙ ПАЛОВЕ XIX ст.

Вывучэнне інтэр'ера шляхецкага жылля мае вельмі важнае значэнне для рэканструкцыі карціны побыту тагачаснай сям'і. Разнастайныя прадметы штодзённага ўжытку, падручныя сродкі, прылады працы, падсобныя інвентары, мэбля размяшчаліся ў пэўным парадку і паслядоўнасці, утвараючы функцыянальную, эмацыянальную і кампазіцыйную сувязь.

Пэўным спосабам уздзейння на чалавека інтэр'ер здольны выклікаць яго эмоцыі, выхоўваць і захоўваць культурныя традыцыі сям'і, культуру грамадства праз сям'ю. З'яўляючыся ўнутрана абмежаванай і штучна створанай просторай, інтэр'ер забяспечваў тыя ўмовы для жыццядзейнасці, якія дыктаваліся як духоўнымі, так і фізічнымі патрабаваннямі шляхецкай сям'і.

Дыферэнцыраванасць шляхецкага саслоўя, безумоўна, упłyvala на фарміраванне інтэр'ера сядзібы. Але нягледзячы на гэта, любая шляхецкая сям'я імкнулася прытырмлівацца ў той ці іншай ступені агульных стандартоў пры планіроўцы пакояў і іх афармленні, кіруючыся густамі і модаю тагачаснага грамадства. Таму і багатыя і дробныя сядзібы мелі традыцыйную для XIX ст. планіроўку: сені дзялілі дом на дзве функцыянальныя прасторы — рэпрэзентатыўную і прыватную з гаспадарчай часткай. Да таго ж у 1-й пал. XIX ст. існавалі спецыяльныя парады, літаратурныя рэкамендацыі па афармленні дома для вясковай, сярэдняга дастатку шляхецкай сям'і. К. Накваска ў сваёй шматтомнай працы «*Dwór wiejski*» пісала аб неабходнасці ў дому наступных пакояў: сяней ці перадпакоя з печчу або камінам, столовай, спальні, гардеробнага і дзіцячага пакоя, мужчынскага ці, як яго называлі «кавалерскага», памяшканняў для гасцей, для забаў, більяднага. Калі дазвалялі магчымасці, раіла яна, можна дадаць сюды яшчэ сямейную каплічку, і пакоі для старэйшых сыноў¹.

Але такія стандарты вытырмлівалі далёка не кожная шляхецкая сям'я. У небагатай і дробнай сядзібе, якая мела 4–5 пакояў, адсутнічала традыцыйная рэпрэзентатыўная частка (танцавальная зала, пакоі для гульняў). Таму дом складаўся з гаспадарчай і прыватнай частак. У першую ўваходзіла: кухня, каля якой месціліся пакоі для абслугі, камора. Прыватныя памяшканні ўключалі: спальню гаспадараў, дзіцячы пакой, невялічкую столовую, кабінет гаспадара ці канцылярыю.

У больш заможных аднапавярховых сядзібах, якія налічвалі ад 7 да 10 пакояў, гаспадарчая частка звычайна выносілася ў флігелі, і тады дом меў стандартны падзел: парадная (пакоі для прыняцця гасцей) і прыватная (пакоі

¹ Nakwaska K. *Dwór wiejski*. Poznań, 1843. T. I. S. 13.

гаспадара і гаспадыні дому) часткі. Калі ў сядзібе было 2 паверхі (садзібы багатай шляхты), то першы паверх быў парадны, а другі — прыватны.

Сядзібы з невялікай колькасцю пакояў у XIX ст. у асноўным мелі анфіладную планіроўку пакояў. Буйныя двухпавярховыя сядзібы — калідорную, якая была больш зручнай. Нярэдка выкарыстоўваліся адначасова два тыпы ўнутранай арганізацыі пакояў.

У 1-й пал. XIX ст. не было строгай функцыянальнасці пакояў. Напрыклад, у спальні гаспадыні маглі збірацца неафіцыйныя госці, сямейнікі, блізкая прыслуга, а столовая магла адыгрываць ролю пакоя для забаў і танцаў. Частва пакоі называліся па колеру абіўкі ці шпалераў: блакітны, зялёны, ружовы. Пераважалі ў асноўным памяшканні для мужчын, нават бібліятэка знаходзілася каля пакоя для таварыства, і жанчына туды заходзіла рэдка. У той час жанчыне адводзілася спальні, гардеробная і кухня. У доме адчувалася выразная мяжа на мужчынскую і жаночую палавіны дома, што, безумоўна, уплывала на высокі статус мужжа і ніжэйшы жонкі ў сям'і. Шляхецкая сядзіба 1-й пал. XIX ст. поўнілася шчырасцю, адкрытысцю, прастатой. На стале заўсёды стаяў хлеб з соллю як адзнака гасціннасці.

Прыкладна ў 30-я гг. пачала адбывацца мадэрнізацыя шляхецкай сядзібы. Штодзённыя і святочныя справы, гульні патрабавалі асобнага пакоя. Увага надавалася не толькі рэпрэзентатыўным пакоям, але і звычайнім жылым памяшканням. Шляхецкая сям'я ўсё больш і больш дбала аб эстэтычнасці, чысціні і камфорце. Калі пакоі дома 1-й пал. XIX ст. не вызначаліся асаблівай чысцінёй, то ўжо ў 2-й палове амаль у кожным пакоі ставілі спецыяльную плявальніцу, зробленую з дарагога чорнага альбо мясцовага дрэва, напоўненую пяском, якая дапамагала зберагаць чысціню дома². Запанаваў кодэкс велікасвецкага тону, які дыктувала Францыя. Знікалі шчырыя, простыя, сардэчныя звычай і традыцыі старога двара. На змену ім прыходзілі паказныя прыёмы: «Двары перарабляліся на ангельскія катэджы і італьянскія вілы. Прыйшла іншая эпоха, якая ўносіла камфоркт, дастатак і змяняла ablіtcha kraju»³. Мадэрнізацыя дома турбавала старэйшых людзей і сустракала вострае непрыніцце з боку кансерватыўнай часткі грамадства, якое бачыла ў гэтым сур'ёзную пагрозу змянення звычайных сямейных традыцый.

Найбольш такія змены цікавілі жанчын, менавіта яны сталі актыўнымі прыхільнікамі мадэрнізацыі сядзібы і дыктувалі ўмовы замежнага кодэксу. Калі на пачатку эпохі дзвёры спальні гаспадыні былі адкрытыя для сямейнікаў і гасцей, то ўжо ў 2-й палове яна ведала, што паказваць сваю спальню, нават вельмі прыгожа аздобленую і мэбліваную, — дрэнны тон. Пані Кірлова паспешліва закрыла дзвёры сваёй спальні нават перад сваім блізкім

² Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў Гродне (далей НГАБ у Гродне). Ф. 31, вол. 1, спр. 27.

³ Pawłowicz E. Nowogródek w XIX w. Lwów, 1902. S. 36.

свяжком⁴. Менавіта вакол жанчыны ў 2-й палове XIX ст. гуртавалася ўнутранае жыщё дома, яна задавала тон размовам, забавам. Такія змены ў шляхецкай сям'і паўплывалі і на змену інтэр'ера сядзібы. Размываліся межы традыцыйнага і патрыярхальнага падзелу дома на жаночую і мужчынскую часткі. Знікалі «кавалерскія» пакоі для кампаній, што прызначаліся выключна для мужчын. Замест іх з'яўляліся салоны, будуары, якія размяшчаліся каля сталовай, бальныя залы, гасціныя. У маёнтку Гервяты было аж трэы салоны: «блакітны, зялёны, чырвоны»⁵.

Ацяпляліся сядзібы шведскімі, галандскімі печамі з белай, зялёнай, блакітнай кафлі і камінамі. Іх дэкаратыўнае афармленне служыла своеасаблівым аздабленнем пакоя. У сярэднім дом з 6-ці жылых пакояў меў 3 печы і 1–2 каміны. Яшчэ адна гаспадарчая печ знаходзілася на кухні⁶. У заможных сядзібах былі печы на ножках у стылі ампір з белай кафлі. Асаблівай папулярнасцю ў дому карысталіся каміны, якія не столькі давалі цяпло, колькі восенскімі і зімовымі вечарамі стваралі камерную атмасферу і былі сімваламі сямейнага спакою. Па ўспамінах І. Ходзькі, у шляхецкіх сем'ях існавала няпісаная правіла: каля камінаў ставіць вялікія зэллікі, утульныя канапы, дзе маглі бы размисціцца ўсе сямейнікі⁷.

Асвятлялася сядзіба свечкамі і лямпамі. На пач. XIX ст. свечкі былі самаробнымі з прадуктаў уласнай гаспадаркі: барані ці бычы тлушч перамешвалі з выкарыстаным воскам. Пазней у некаторых сядзібах сталі прымняць стэрныавыя свечкі, вынайдзеныя ў Францы ў 1-й пал. XIX ст. У 2-й пал. з'явілася нафтавая лямпа, якая давала добрае асвятленне. Агонь распальвалі з дапамогаю крэсіва. Толькі ў 90-х гг. увайшлі ва ўжытак першыя запалкі⁸.

Падлога ў асноўным была драўляная. У больш заможных сядзібах, асабліва ў рэпрэзентатыўных пакоях слайся паркет. Ён пакрываўся суконнымі хатній работы і турэцкімі дыванамі. У кухні, каморы падлога звычайна была цагляна.

Мэбліроўка сядзібы пачыналася з сяней ці перадпакоя, якія ацяпляліся печчу. У сенях былі шафа, драўляныя ці жалезныя вешалкі або спецыяльны стол для адзення. На сценах звычайна вісела паляўнічая зброя і як сімвал дастатку дома — вянок з жыту і палявых кветак⁹. Над самымі дзвярыма з ганка вісей званочак.

Двухстворкавыя дзвёры вялі з сяней ў гасцёйню, застаўленую канапамі, вялікімі і маленькімі, на спружынах, абшытымі аксамітам, парчой; каля

⁴ Ожешко Э. Над Неманом. Mn., 1986. С. 123.

⁵ Ermann J. Trochę wspomnień. Parzyż, 1997. S. 7.

⁶ НГАБ у Гродне. Ф. 31, вол. 2, спр. 315, с. 17.

⁷ Chodźko I. Obrazy Litewskie. Seryja 5. Dworki na Antokolu. Wyd. 3. Wilno, 1857. S. 7.

⁸ Kowiecka. E. W salonie i w kuchni. Warszawa, 1984. S. 55.

⁹ Ermann J. Trochę... S. 5.

іх стаялі такія ж фатэлі і крэслы са спецыяльнымі маленькімі табурэткамі пад ногі, невялічкія зэдлікі, банкеткі. Аздаблялася гасцёўня суконнымі шторамі каля дзвярэй, люстэркамі ў вялікіх рамах. Стаялі мармуровыя вазы на шліфаваных падстаўках, гіпсавыя скульптуркі, этажэркі пад кветкі¹⁰.

Другім пакоем, які адыгрываў для сям'і немалаважную ролю, была становая. Пакой прыгожа аздабляўся кветкамі, духмянасцямі, настале стаялі вазы з гароднінай і садавінай. Сцены тут ніколі не выклейвалі шпалерамі, бо часта аднаўляліся. Іх фарбавалі ў белы, ружовы, жоўты колеры, нярэдка пакрывалі лакам, абклейвалі цыратай, а ў найбольш заможнай шляхты ля сцен знаходзіліся дэкаратыўныя шафы з посудам¹¹. Пасярод становай стаяў стол, які можна было рассоўваць, крэслы з дрэва, якія ніколі не абіваліся тканінаю. Да становай прымыкалі адзін ці два крэдэнсы, спецыяльныя невялічкія пакоі, дзе хавалі посуд. Для дзяцей у некаторых сем'ях у становай ставілі асобныя столікі. Яны сервіраваліся дакладна так, як і для дарослых, меню таксама было такое ж, толькі ўсё ў мініяцюрнай форме¹². У 2-й чвэрці XIX ст. у становай з'яўляецца спецыяльны мармуровы ці драўляны з медным падносам столік, дзе ставілі самавар. Над сталом вісела лімпа, якую можна было падняць угору ці апусціць ніжэй. Часта сям'я дадаткова запальвала свечкі, і вячера атрымлівалася ўрачыстая і інтymная адначасова. Для гэтага практиковаліся спецыяльныя становыя кандэлябры фабрычнай работы на некалькі свечак. Абавязковым элементам становай быў насценны гадзіннік. Нярэдка ў доўгія восенінскія і зімовыя вечары ўся сям'я збрідалася ў становай для дробных хатніх работ. Габрыеля Пузынія з прыемнасцю ўспамінае такія сямейныя вечары з свайго дзяцінства: «Зімою ўсе збріталіся ў становай за круглым столом, за якім сартавалі насенне кветак і пшанічныя зярніты альбо гулялі ў карты»¹³.

У сядзібах былі асобныя пакоі-бібліятэкі, якія змяшчалі багатыя кнігазборы, пераважна працы французскіх і нямецкіх філосафаў, гісторыкаў. Былі тут і кнігі агранамічныя, эканамічныя, часопісы для паненак, для панянў, для дома і інш. Захоўваліся яны ў высокіх драўляных шафах, найчасцей зробленых мясцовымі майстрамі. У куце стаяла спецыяльная лесвіца. Мэблівалася бібліятэка некалькімі сталамі, на якіх можна было раскладаць патрэбныя кнігі і разглядаць альбомы, невялікія бюро для пісьма. Часам на сцяне вісела карта, стаяў глобус. Звычайна бібліятэка ацяплялася камінам, каля якога знаходзіліся канапа ці фатэль, абітъя скураю¹⁴. Успаміны Яніны Эрман даюць цікавую інфармацыю аб некаторых

¹⁰ НГА РБ у Гродне. Ф. 31, вол. 1, спр. 27, арк. 106.

¹¹ Бобровский П. Материалы... Гродненская губ. СПб., 1863. Ч. 2. С. 713.-

¹² Ermann J. Trochę... S. 10.

¹³ Puzynina G. W Wilnie i dworach litewskich (1815–1843). Wilno, 1928. S. 9 .

¹⁴ НГАБ у Гродне. Ф. 31, вол. 1, спр. 27, арк. 28.

рытуальных функциях пакоя: «Перад кожным ад’ездам, нават у Вільню, бабуля збірала нас усіх у бібліятэку і трэба было правесці там некалькі хвілін»¹⁵.

Чарговым парадным пакоем быў салон — мара любой шляхцянкі. Г. Пузыня пісала, што пакуль бацька думаў перабудаваць дом на палац, то маці ўжо будавала невялікі салон, сцены якога ўпрыгожвалі вялікія люстэркі, фарфоравыя вазы, карціны знакамітых людзей, што рабіла яго вельмі элегантным¹⁶. Тут жанчына займалася ручной работай, тут праходзілі сямейныя забавы, святы, бавіліся госці. У 1-й чвэрці XIX ст. у салоне пачалі ставіць ёлку на Божае Нараджэнне¹⁷. У 2-й пал XIX ст. пасаг маладой пані дапаўняўся камплектам мэблі для салона, куды абавязкова ўваходзіла фартэпіяна, а малады пан, як падарунак жонцы, абстаўляў маленъкі будуар, менш заможны — столік для ручной работы ці маленъкае бюро¹⁸. У салоне не збіралася ўся сям’я штодзень пасля абеду і вечарам. Каля жанчыны збіраліся ўсе сямейнікі. Кожны тут меў сваё месца і сваё крэсла (прывілея сядзець у мяkkіх фатэлях была за старэйшым). Таму ў салоне было некалькі столікаў (для работы і гульні), мяkkіх крэсласлаў, канапаў з падушачкамі. Прыйкладна ў 70-я гг., калі пачалі распаўся суджвацца першыя фатаграфіі, на сталях у салоне клалі вялікія альбомы з сямейнымі здымкамі¹⁹. Адносіны да салонаў у грамадстве былі неадназначныя. Частка бачыла ў з’яўленні такіх памяшканняў змену жанчыны не ў лепшы бок, адыход яе ад традыцыйных абавязкаў пані дома, што магло, на іх думку, негатыўна ўплываць на маральную атмасферу сям’і. Вышэйпамянянёны Э. Паўловіч заўважаў: «Салонных дам усё больш прыбаўлялася, затое знікала колькасць добрых гаспадынь-маці»²⁰.

Бальная ці, як яе называлі яшчэ, цэнтральная зала, більядны пакой таксама адносіліся да рэпрэзентатыўных, але былі прыналежнасцю ў асноўным заможных шляхецкіх сямей. Функцыі іх былі строга акрэслены і вынікалі з назвы пакояў. Па апісанні Ходзькі, зала сярэдняй заможнасці сям’і выглядала прыйкладна так: «У куце быў вялікі камін. Зала абагравала-ся яшчэ дзвюма печамі. Сцены былі абітыя старымі нямецкімі шпалерамі. На галоўнай сцяне, паміж вокнамі вісела вялікае люстэрка ў крыштальных рамках, на ўзор венецкіх, але зробленых у нас на Урэцкай фабрыцы, якая запаўняла Літву шклом і люстэркамі. На сценах віселі партрэты Яна Сабескага і Міхала Радзівіла»²¹.

¹⁵ Ermann J. Trochę... S. 23.

¹⁶ Puzynina G. W Wilnie i dworach litewskich... S. 17.

¹⁷ Kowecka E. W salonie i w kuchni. Warszawa, 1984. S. 79.

¹⁸ Таксама. С. 48.

¹⁹ Таксама. С. 46.

²⁰ Pawłowicz E. Nowogródek w... S. 39.

²¹ Chodźko I. Dwie konwersacje z przeszłości. Wilno, 1857. S. 52.

У сядзібным доме, як заможним, так і дробним, чиста мужчынскім пакоем быў кабінет гаспадара, які называўся яшчэ канцылярыяй. Тут гаспадар прымаў адміністаратара ці аканома маёнтка і іншых афіцыйных гасцей. Тут пісалася карэспандэнцыя, зберагаліся дакументы сядзібы. Абавязковым у кабінце была на пач. XIX ст. канторка — стол, за якім пісалі стоячы, з шматлікімі скрынкамі, некаторыя з іх замыкаліся на ключ. Пазней з'яўляецца бюро, пісъмовы стол, накрыты зялёным сукном. Некалькі столікаў, этажэрак спецыяльна для папер, камод, на якім звычайна трymалі чыгунныя кандэлябры, скрыначкі для тытунню. Каля сцен стаялі шафы з чырвонага дрэва для рэестраў і кніг. Вісеў насценны гадзіннік. Кабінет абараваўся камінам. У некаторых сядзібах стаялі куфры, дзе зберагаліся сямейныя каштоўныя паперы²².

Не менш важнымі для сям'і былі асабістыя пакоі гаспадароў — спальні. Традыцыя на пач. XIX ст. дыставала маладой пані, выходзячы замуж, акрамя адзення і ўпрыгожанняў, браць з сабой мэбллю для спальні (вялікі двухспальны ложак з абавязковым туалетным століком і прыборамі), у той час як муж дбаў аб мэбліроўцы пакоя для забаў. У багатых дварах звычайна было дзве спальні для гаспадара і гаспадыні, да якіх прылягалі дзве гардеробныя, у менш заможных — адна. Апошнія былі мэбліваныя досьць проста: у кутах стаялі куфэркі, дзе зберагалася бялізна, стаяла шафа, два ложкі, паміж якімі, пад акном, стаяў столік пані з люстэркам і шуфлядамі, дзе ляжалі некалькі кніг для набажэнства. Над ложкамі гаспадара і гаспадыні, у рамках і без рамак, вісела цэлая галерэя іконаў²³.

У больш багатых сядзібах спальня была прыгожа аздоблена і багата абстаўлена тыповым у XIX ст. камплектам мэблі: два ложкі, туалетны столік, на якім звычайна ставілі скрыначкі і флаконы з парфумам, падушачку для шпілек, шчоткі для валосоў, мыйнік, два начныя столікі, два мяккія крэслы. Стандартны гарнітур спальні дапаўнялі самі гаспадары, якія ставілі сюды канапу, простыя крэслы, пісъмовыя сталы, невялічкую шкляную, з чырвонага дрэва ці абышытую драўляную шырмачку, шафу, камод, які ўжо ў XIX ст. быў не модны, але затое вельмі выгадны для зберагання бялізны²⁴. Упрыгожвалі спальню вялікае і маленькае люстэркі, шторы каля дзвярэй. Вокны завешвалі моднымі шаўковымі драпіраванымі шторамі, якія прыйшлі да нас разам з модай ампір.

Дзіцячыя пакоі размяшчаліся ў глыбіні дома, далей ад парадных пакояў ці на паддашку. Існавалі асобныя дзіцячыя пакоі для сну, для вучобы, для дзяўчыннак і для хлопчыкаў, асобна размяшчаліся дзеці розных узростаў. Дзіцячы пакойчык Г. Пузыні меў круглы столік пасярэдзіне пакоя, простыя ложкі па кутах. У гэтым пакоі дзеці бавіліся, «...падушкі служылі нам

²² НГАБ у Гродне. Ф. 31, вол. 1, спр. 27, арк. 97.

²³ Chodžko I. Dwórki na Antokolu. Wyd. 3. Wilno, 1854. S. 6—7".

²⁴ НГАБ у Гродне. Ф. 31, вол. 1, спр. 27.

конікамі, а шафкі, дзе цацкі глядзелі на нас праз гатычныя шклянныя акенцы, былі як зачараваныя каралеўнай»²⁵. Размежаванне дзяўчыннак і хлопчыкаў у розныя пакоі было важнай маральнай умовай пры выхаванні дзяцей. Нават калі не хапала дзіцячых пакояў, хлопчыкаў клалі ў любы іншы, як гэта было ў пані Кірловай: «...у маленькай сталовай цяпер спалі хлопчыкі...»²⁶

Акрамя вышэй пералічаных пакояў, сядзібы мелі шмат памяшканняў, дзе зберагаліся вялікія шафы, камоды, куфры з адзеннем і іншымі рэчамі. У доме іх называлі гардэробнымі пакоямі, яны служылі таксама і для ручной жаночай работы (шыцця, прасавання, латання).

Калі гаварыць аб стылі мэблі ў сядзібе, то можна сказаць, што ў 1-й пал. XIX ст. тут мірна ўжываліся паміж сабою характэрны для пач. XIX ст. стыль Людовіка XV (масіўнасць мэблі белага колеру з пазалотай), Людовіка XVI, пазнейшая псеўдаготыка з цёмнага і дарагога дрэва. Знаходзілася месца і стылю ампір з мэбліяй чырвонага дрэва, які яшчэ называлі стылем Якуба. Масіўная шафа крулявецкай работы, з прыгожай разьбой, была гонарам любой гаспадыні.

У 2-й пал. XIX ст. у дамах аддаецца перавага мэблі з мясцовага дрэва — бярозы, вольхі, ліпы, ясеню, таполі, сасны, вырабленай айчыннымі майстрамі, і толькі фартэпіяна магло быць зроблена з махагонавага дрэва цюдзецкай работы, упрыгожанае пазалотай якога-небудзь замежнага майстра, напрыклад Іаана Тромберга²⁷.

Для 1-й пал. XIX ст. характэрна статычнае размяшчэнне мэблі, якая стаяла сіметрычна, заўсёды каля сцен. Інтэнсіўнасць жыцця, грамадска-палітычныя змены ў свецце адлюстраваліся і ў мэбліроўцы пакояў 2-й пал. XIX ст. У больш багатым дому з'яўляюцца эсы (канапы ў выглядзе літары S), фатэлі на спружынах, у стылі Людовік-Філіп, якія вызначаліся мяккасцю і ўтульнасцю. Расстаўлялася ўсё ўжо пад кутом, бокам, пасярэдзіне рэпрэзентатыўных памяшканняў, што надавала дынамічнасць і рухомасць пакоям, адлюстроўвала зменлівую карціну свету.

Будуючы сваю сядзібу, сям'я, у першую чаргу, шукала ў ёй пачуццё камфорта纳斯ці, абароненасці, свабоды і функцыянальнасці. А афармляючы яе інтэр'ер, яна задавальняла свае эстэтычныя густы, амбіцыі, старалася праз інтэр'ер захаваць гісторыю страчанай краіны і выхоўваць у сваіх дзяцей гістарычную памяць. Інтэр'ер сядзібы XIX ст. дыктуваў яе жыхарам стыль паводзін, пісіхалагічную ўстаноўку і настрой. А рэчы, якія складалі, стваралі вакол сябе пэўны культурны кантэкст, уключалі сям'ю ў культурную традыцыю, развівалі і адначасова абліжаўвалі індывідуальнасць кожнай асобы сям'і.

²⁵ Pubynina G. W Wilnie i dworach... S. 18.

²⁶ Ожешко Э. Над Неманом. С. 123.

²⁷ НГАБ у Гродне. Ф. 31, вол. 1, спр. 51, арк. 294.

Лідзія Карній (Кіеў)

БАЛГАРСКІ НАПЕЎ У БЕЛАРУСКІХ НОТАЛІНЕЙНЫХ ІРМАЛОЯХ КАНЦА XVI – пачатку XVII ст. З УКРАЇНСКІХ КНІГАСХОВІШЧАЎ

Самым даўнім пластом беларускай царкоўнай музыкі з'яўляецца царкоўная манодыя (аднагалосе), якая развівалася ў цесных сувязях з іншанацыянальнымі хрысціянскімі царкоўна-пейчымі культурамі. Адной з актуальных задач сучаснага музыказнаўства і з'яўляеца даследаванне гэтых сувязей, якое будзе садзейнічаць вывучэнню шляху развіцця манодыі і яе спецыфікі.

Пасля прыніцця хрысціянства на Русі ў Кіеве ў X ст. імпульсы для развіцця старажытнага манадычнага спеву ішлі з Візантый і Балгарыі. Гэты спеў з Кіева пашырыўся па розных рэгіёнах Кіеўскай Русі, і там з часам узнякалі варыянты традыцыйных песнапенняў, з'яўляліся і новыя напевы. Развіццё беларускай і ўкраінскай манодыі у перыяд уваходжання беларускіх і ўкраінскіх зямель у Вялікае Княства Літоўскае таксама адбывалася ва ўзаемадзеянні з іншымі культурамі.

Важным крыніцазнаўчым матэрыялам для даследавання сувязей беларускай і ўкраінскай царкоўнай музыкі з іншымі праваслаўнымі царкоўна-пейчымі культурамі з'яўляюцца ноталінейныя Ірмалоі, запісаныя пяцілінейнай кіеўскай квадратнай натацыяй, якая не выклікае цяжкасцей пры чытанні. Гэта была своеасаблівая хрэстаматыя найбольш ужывальных царкоўных спеваў, якія выкарыстоўваліся ў царкоўна-пейчай практицы на працягу года. Найбольш даўнія ноталінейныя Ірмалоі беларускага і ўкраінскага паходжання вядомы з канца XVI ст. (беларускі — Супрасльскі Ірмалой 1596–1601 гг., украінскі — Львоўскі Ірмалой канца XVI–XVII ст. і інш.). Захаваліся таксама беларускія і ўкраінскія спісы Ірмалояў XVII–XVIII ст.

Беларускія і ўкраінскія Ірмалоі змяшчаюць пераважна агульны рэпертуар манадычнага спеву, але пры гэтым яны не з'яўляюцца літаральными спіскамі, бо тоесных рукапісаў у той час не было наогул. Назіраюцца адрозненні як у рэпертуары спеваў, так і ў меладычных варыянтах. Адной з агульных адзнак гэтых Ірмалояў з'яўляеца наяўнасць у іх напеваў з паметай «балгарскі» (такія напевы сустракаюцца ўжо ў XVI – пачатку XVII ст.). З украінскіх і беларускіх ноталінейных Ірмалояў балгарскі напеў, пачынаючы з другой паловы XVII ст., пашырыўся і ў Расіі. У самой жа Балгарыі такія царкоўныя напевы не выяўлены.

Яшчэ ў канцы XIX – пачатку XX ст. рускія даследчыкі (Д. Разумоўскі, В. Металаў, А. Прэабражэнскі, І. Вазнясенскі), а пасля і беларускія вучоныя і кампазітары (А. Нікалаў, Д. Хрыстаў, П. Сардараш і інш.) звярнулі ўвагу на балгарскі напеў і выказаў свае думкі наконт яго паходжання,

а некаторыя рускія вучоныя даследавалі гэты напеў спецыяльна (І. Вазнясенскі) па рукапісах, якія захаваліся ў Расіі. У сувязі з тым, што ў Балгарыі не знайдзены песнапенні, якія ва ўсходнеславянскіх рукапісах зафіксаваны як «балгарскія», у Расіі і Балгарыі яшчэ ў канцы XIX ст. успыхнула дыскусія адносна паходжання гэтых напеваў. Адны даследчыкі прымячалі ў іх самабытныя балгарскія рысы і прытрымліваліся думкі, што яны балгарскага паходжання (прыхільнікам такога погляду быў выдатны балгарскі музыказнаўца і кампазітар Дз. Хрыстаў), іншыя, сярод іх і П. Сардараў, лічылі іх небалгарскай з'явай.

З 50-х гадоў XIX ст. інтарэс даследчыкаў да гэтага напеву ўзмацняецца. Яго вывучэннем займаліся балгарскія даследчыкі В. Крысцеў, С. Пятроў, П. Дынеў. Значную ўвагу гэтаму напеву ўдзяліла сучасная балгарская даследчыца Е. Тончава. Разам з тым гэтыя вучоныя выкарыстоўвалі для вывучэння балгарскага напеву пераважна абмежаваную колькасць Ірмалояў і не ўлічвалі велізарнага масіву крыніц, якія захаваліся ў кнігасховішчах Украіны.

Наша даследаванне балгарскага напеву было праведзена на аснове вялікай колькасці (некалькі сотняў) Ірмалояў канца XVI–XVIII ст. з кнігасховішчаў Украіны. Побач з рукапісамі ўкраінскага паходжання там ёсць і беларускія рукапісы. Як выявілася, украінскія калекцыі ноталінейных Ірмалояў змяшчаюць значна больш узоры балгарскага напеву, чым дагэтуль было вядома даследчыкам.

Адкрыццё вялікага аб'ёму ўзоры балгарскага напеву мае вялікае навуковае значэнне, бо толькі такі аб'ём дае мажлівасць глыбей вывучыць рэпертуар гэтага напеву, яго стылістыку, асаблівасці пашырэння ва ўкраінскай і беларускай царкоўна-пейчай практицы, ажыццяўіць яго парайоннанне з іншымі напевамі і зрабіць больш аргументаваныя выводы наконт яго паходжання.

На аснове аналізу значнай колькасці Ірмалояў украінскага і беларускага паходжання з кнігасховішчаў Кіева [Інстытута рукапісу Нацыянальнай бібліятэкі Украіны імя У. І. Вярнадскага (далей — НБУВ), аддзела рукапісаў Інстытута літаратуры імя Т. Р. Шаўчэнкі НАН Украіны] і Львова (Львоўскай навуковай бібліятэкі імя В. Стэфаніка НАН Украіны, Львоўскага нацыянальнага музея ўкраінскага мастацтва) мы адабралі звыш 200 песнапенніяў, якія ў рукапісах зафіксаваны з паметай «балгарскі». Гэтыя выяўлены фонд надрукаваны ў публікацыі Л. П. Корній, Л. А. Дубровінай¹. У яе ўвайшлі песнапенні балгарскага напеву (выкладзеныя сучаснай натацыяй) з дваццаці аднаго Ірмалоя, у прыватнасці, з двух Ірмалояў беларускага паходжання, а таксама наш артыкул пра балгарскі напеў і археаграфічнае апісанне тых рукапісаў, адкуль былі ўзяты для публікацыі балгарскія ўзоры.

¹ Корній Л. П., Дубровіна Л. А. Болгарскій наспів з рукописных ноталінейных Ірмалойі Украіни. Кіев, 1998.

Пры пэўнай аднолькасці зместу Ірмалояў яны па-рознаму напоўнены песнапеннямі з паметай «балгарскі». Іх перапісчыкі фіксавалі неаднолькасць балгарскага напеву: у адных рукапісах змяшчаюцца пераважна адзінкасць песнапення, а ў іншых — дзесяткі ўзору. Для таго, каб скласці ўяўленне пра рэпертуар балгарскага напеву, які выкарыстоўваўся ва ўкраінскай і беларускай царкоўна-пейчай практицы, і асаблівасці яго пашырэння, неабходна апірацца на вялікі крыніцаўчы матэрыял. Для нашага даследавання было выкарыстана каля ста Ірмалояў канца XVI–XVII ст. Такое даследаванне паказала, што на той час сфарміраваліся пэўныя традыцыі выкарыстання балгарскага напеву. Пераважная большасць Ірмалояў фіксавалі найчасцей ужывальныя песнапенні гэтага напеву. Некаторыя з іх настолькі арганічна ўвайшлі ў нашу пеўчу практику, што часам фіксаваліся без атрыбуцыі «балгарскі». Да іх належыць, напрыклад, стыхіра ў Вялікую Пятніцу «Тебе одіющагося», стыхіра ў Вялікую Суботу «Прийдіте ублажим Іосифа», стыхіра на Сашэсце Св. Духа «Прийдіте, людіе», кандак Багародзіцы «Возбранной во́евод» і інш. Так, у адным з найдаўнейшых беларускіх Ірмалояў Супрасльскага манастыра канца XVI – пачатку XVII ст. ёсьць песнапенне «Прийдіте, людіе» (без спецыяльнай паметы «балгарскі»), стыхіра на Нараджэнне Хрыста «Слава во виших Богу» і кіонік «Тъло Христово» (з атрыбуцыяй «балгарскі»). У гэтым рукапісе ёсьць і іншыя неатрыбутаваныя балгарскія напевы.

Акрамя вельмі папулярных балгарскіх напеваў, у Ірмалоях сустракаўся і рэдка ўжывальныя ўзоры. У вялікім масіве Ірмалояў выдзяляюцца некаторыя рукапісы, якія маюць значную колькасць узору балгарскага напеву. Відавочна, яны былі звязаны з цэнтрамі асабліва частага яго выкарыстання. Як сведчаць Ірмалоі, такім цэнтрам пашырэння балгарскага напеву ва Украіне быў Маняўскі манастыр (ципер Івана-Франкоўскай вобл.), Межыгорскі манастыр (каля Кіева) і інш.

У Кіеве ў Інстытуце рукапісу НБУВ захоўваецца Ірмалой беларускага паходжання, які належыць Жыровіцкаму манастыру (ф. 1 – 3367), гэты Ірмалой уражвае вялікай колькасцю песнапення з паметай «балгарскі». Іх — 119. Сярод іх ёсьць балгарскія песнапенні, якія спяваліся на Літургіі Іаана Залатавустага, дагматыкі на 8 галасоў, «Бог Господь» з трапаром на 8 галасоў, прыпевы свят Гасподніх і Багародзічных, сядальныя падобнікі на розныя галасы, вялікая колькасць стыхір (евангельскія, на пахаванне і на розныя царкоўныя святы) і т. п. Значная частка балгарскіх песнапенняў з гэтага рукапісу ўвайшла ў нашу публікацыю. Вялікая колькасць напеваў з паметай «балгарскі» ў гэтым рукапісе сведчыць пра тое, што ў Жыровічах на Гродзеншчыне таксама быў цэнтр асаблівага пашырэння «балгарскага» напеву (у XVI ст. у Жыровічах быў праваслаўны манастыр, з 1613 г. ён належыць уніятам). Археаграфічнае апісанне Жыровіцкага рукапісу (зроблена Л. А. Дубровінай) сведчыць, што асноўная яго частка складалася ў 20-я гг. XVII ст., і ў ёй найбольш зафіксавана ўзору балгарскага напеву.

Гэты Ірмалой (як сведчаць маргіналі) яго перапісчык або складальнік Іаан Калбека ў 1661 г. «принес в дар въчный чудотворнѣй іконѣ пресвятага Богородицы Жировицкой и церкви ея заложеніѧ...».

Параўнанне музычнага зместу песнапенняў балгарскага напеву з іншымі «небалгарскімі» на той самы тэкст паказала, што, акрамя асобных выключэнняў, яны маюць розны меладычны змест. Балгарскія напевы адзначаюцца большай дынамічнасцю разгортвання мелодыкі, чым напевы ўкраінскія і беларускія. Ім уласціва эмацыянальная выразнасць, дзяячуочы чаму яны і прыжыліся ва ўкраінскай і беларускай царкоўна-пейчай практицы. Захапленне балгарскімі напевамі адлюстравалася ў такіх маргінальных запісах каля іх узораў, як «зъло красное», «велми красны».

Хаця дакументальных пацвярджэнняў пра ўзнікненне балгарскага напеву іменна ў Балгарыі ў нас пакуль што няма, аднак на карысць гэтага меркавання існуе шмат ускосных даных: 1) паставінная фіксацыя на працягу вялікага гістарычнага перыяду (канец XI–XVIII ст.) пэўнага кола песнапенняў з атрыбуцыяй «балгарскі», якія маюць адметны меладычны змест ад «небалгарскіх» на тыя самыя тэксты; 2) даволі аб’ёмнае кола песнапенняў з такой атрыбуцыяй (амаль поўны корыс зборніка гадавых царкоўных спеваў); 3) пэўная сістэматычнасць у выкарыстанні восьмігалоснай сістэмы; 4) спецыфічныя асаблівасці музычнай формы і інш.

Пры вывучэнні дадзенай праблемы нельга не ўлічваць гістарычнага факта сістэматычнага знішчэння помнікаў сярэдневяковай балгарскай культуры асманскімі захопнікамі, у прыватнасці, музычнага мастацтва, а таксама міграцыі, пачынаючы з канца XIV ст., многіх балгар на ўсходнеславянскія землі і трансплантацыі на гэтыя землі дасягненняў балгарскай культуры (т. зв. «другі паўднёваславянскі ўплыв»). Балгарскі напев, відавочна, і быў з'явіў «другога паўднёваславянскага ўплыву», які праявіўся і ў беларускай царкоўна-пейчай культуры.

Ігар Маціеўскі (Санкт-Пецярбург, Расія)

МУЗЫЧНЫ ІНГРЭДЫЕНТ ЯК ІНДЫКАТАР ГІСТАРЫЧНАГА СУБСТРАТУ НАЦЫЯНАЛЬНА-АСІMІЛЯТЫЎНЫХ ТРАДЫЦІЙ (на матэрыяле этнічнай культуры католікаў паўночнай Беласточчыны)

Yакадэмічных колах ужо хрэстаматыйным стаў навукова-гістарычны, лінгвістычны, этнаграфічны падзел Беласточчыны (у яе межах да 1999 г., зараз гэта частка Падляшскага ваяводства Польшчы) на трох часткі: беларускую (паўночна- і цэнтральна-ўсходнюю), украінскую (паўднёва-ўсходнюю) і польскую (заходнюю)¹. Гэты падзел падкрэсліваеца аб'ектыўнымі геаграфічнымі, біякліматычнымі, культурна-антрапалагічнымі і этналінгвістычнымі межамі заходняй, паўночнай і паўднёвой зон Цэнтральна-Усходняй Еўропы, што надзвіва дакладна адпавядаюць моўна-этнічнаму памежжу трох буйных славянскіх народаў.

Даследчыкі культуры Заходняй Беласточчыны пастаянна, з працы ў працу, паўтараюць аб гістарычных фактах мазурскай каланізацыі гэтых зямель, хоць застаецца дзіўным слабая і рэдкая (асобымі астраўкамі-вёскамі) захаванасць мазурскай гаворкі і праяў традыцыйнай мазурскай культуры.

У той жа час, ідучы за палітыкамі і культуртрэгерамі (а гэтаму, на жаль, спрыялі і негатыўныя тэндэнцыі дзейнасці ці бяздзеянасці беларускіх культурна-асветніцкіх устаноў, практична ігнаруючых беларускасць побытавай мовы, звычаяў, традыцый шматлікага каталіцкага насельніцтва), польскія вучоныя ўсё часцей традыцыйную культуру католікаў ужо ў паўночна-ўсходняй Беласточчыне адносяць да з'яў уласна польскіх. Пацвярджаюць гэта не толькі спасылкі на гучна дэклараваную «самасвядомасць», але і падборкамі суцэльна польскамоўных тэкстаў песень, прозы, выказванняў (звычайна на літаратурнай мове)². У гэтым плане не толькі студэнцкія экспедыцыі паланістаў вышэйшых навучальных устаноў, але і працы супрацоўнікаў Акадэміі навук становяцца ўсё больш мэтанакіраванымі.

Восем працяглых этнамузыказнаўчых экспедыцый аўтара і яго супрацоўнікаў на працягу 1996–1999 гг., наша сталая ўвага да традыцыйнага мастацтва і культурнага жыцця розных рэгіёнаў Беласточчыны (удзел у фестывалях, аглядах, творчых сустэрэчах, праца над праграмай «Kultradycji», арганізаванай Люблінскай фундацыяй «Muzyka kresów» і Цэнтрам даследаванняў Цэнтральна-Усходняй Еўропы і г. д.) выклікалі неабходнасць

¹ Sajewicz M. Zróżnicowanie etniczne wyznaniowe i językowe Białostocczyzny wschodniej w świecie badań naukowych oraz w oczach mieszkańców tego regionu // На шляхах да ўзаемаразумення. Мн., 2000 (Беларусіка = Albaruthenica; кн. 15).

² Szymańska J. Podlaskie pieśni włoczębne // Etnolingwistyka, 5. Lublin, 1992. S. 97–134.

апаніраваць названым падыходам і тэндэнцыям на інструментазнаўчых і музыкалагічных падставах³.

Магчымасць парабіння забяспечана матэрыяламі З. Мажэйка, Т. Варфаламеевай, Л. Салавей, У. Васілевіча, І. Назінай, Г. Таўлай, А. Скарабагатчанка, М. Хая, Я. Шыманскай.

Аб'ектыўна менш залежныя ад вербальнага пачатку культуры музычныя інструменты, традыцыйная інструментальная, а часткова і вакальна музыка (асабліва ў яе старажытных, абрадавых жанрах) лепиш захавалі асобныя артэфакты складанай карціны эвалюцыі культуры, гісторыі этнасу і мясцовасці, дзе гэтая культура стваралася і развівалася. Асобныя арганалагічныя тыпы музычных інструменту і жанры музыкі, якія з'явіліся ў розныя гістарычныя часы, фіксуюць разнастайнасць адпаведных этапаў развіцця культуры этнасу і таксама розных міжкультурных узаемасувязей, ствараюць і адбіваюць цэласны абрыв адпаведнага народу ці яго этнаграфічнай групы⁴.

Што ж у гэтым плане бачна на Беласточчыне?

Перш за ўсё, гэта дзіўная маналітнасць і аднастайнасць традыцыйнага інструментария і традыцыйных тыпаў музыкі як католікаў, так і праваслаўных. Па-другое, гэта, за выключэннем астраўных, лакалізаваных толькі ў асобных вёсках ці групах вёсак, праявы мазурскіх музычных артэфактаў (напрыклад, касцельных трайкотак на вялікі чацвер ці «ligawek», у якія трубяць міністранты ў час адVENTU, накіроўваючы інструмент да крыніцы), прынцыповая аднастайнасць традыцыйнай інструментальнай і каляндарна-абрадавых форм вакальнай культуры паўночна-заходніх Беласточчыны. Па-трэцяе — роднасць, блізкасць традыцыйнай музычнай культуры католікаў усёй паўночнай Беласточчыны да культуры беларускай, праяў у ёй тых самых этнагістарычных (фіна-угорскіх, балцкіх, крывіцкіх) субстратаў, якія знаходзім у культуре этнічнай Беларусі, шторобіць музыку паўночнай Беласточчыны яе арганічнай, непарушнай часткай і разам з тым сутнасна адрознівае яе ад суседніх, хаяці роднасных, этнічных культур: польскай і ўкраінскай.

Абмежаваныя рамкі рэферата не даюць магчымасці аргументаваць даценую пазіцыю больш дакладна, але мне здаецца, што дастатковым будуць і наступныя, вельмі паказальныя факты.

Сярод іх характэрныя тып і тэрміналогія пастуховых флейт з кары без грыфных адтулін: пасвісцёлы, пасвісцёлкі (цэнтральна-ўсходнія гміны, ад Нарэўкі да Крынак і Шудзялава, — падобна ўсім дрыгавіцкім нашчадкам на Беларусі), дудка — як дамінуючы тэрмін ад Новага Двара, Кузніцы,

³ Мациевский И. Музыкальные инструменты Подляшья // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб., 1998. С. 104–133.

⁴ Мациевский И. О финно-угорских реликтих и паралелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с другими культурами. Таллин, 1979.

Саколкі і да заходніх межаў, уключаючы ўсю паўночна-заходнюю частку ваяводства, дзе ён сустракаецца разам з такімі, як *gwizdek*, *fujarka*. Гэтым жа агульнакрывіцкім словам (дудка) на ўсёй паўночнай Беласточчыне называюць флейту з грыфнымі адтулінамі, «каб малёдью перабіраць» (Новы Двор), а таксама драўляную флейту з сасны або з ліпі, лазы, бэзу з 3–4–5, або 8+2 адтулінамі з тыльнага боку.

Цікава, што спосабы выкручвання канала калі «адзін пастух трymае адрэзаны кавалак, другі — выкручувае на жывым дрэве, што расце, а потым стынае трубку», — вельмі тыповыя для ўсёй беларускай этнічнай тэрыторыі⁵, а таксама для прыбалцкіх фінаў (напр., *вепсаў*) і рускіх з яшчэ моцным вепскім субстратам⁶.

Дамінуючым на паўночнай Беласточчыне, у адрозненне ад паўднёвой, з'яўляецца і тып пастухоўскага шалмея з падвойнай (габойнай) трасцінай, шырока вядомы і ў іншых этнічных рэгіёнах.

Унікальны, рэліктавай для ўсёй Усходняй Еўропы, але шырока вядомай на паўночнай Беласточчыне з'явіў бачыцца ансамблевое трубленне (па 2–3 шалмеі рознай даўжыні на *Mіхалоўшчыне*, 3–4 — на Сакольшчыне і Дубраўшчыне, 4–6–8 — у гміне Нарэўка), як спадчына старадаўніх магічных турніраў, ініцыяльных рытуалаў найдаўнейшых эпох⁷ і, відаць, як рэлікт субстрату балцкага этнагенезу беларусаў.

Побач з гэтым — тыповыя для балтаў ансамблі натуральных труб з кары дрэва і паліёнічай рамкавая пішчалка з г. зв. стужкавым язычком, прымяя аналогіі з якой знаходзім у загаданых вепсаў.

І наадварот, тыпова мазурскія лігайкі, касцельныя райкоткі, трайкоткі сустракаюцца толькі рэдкімі палосамі ў заходній зоне (відаць у непасрэдных мазурскіх нашчадкаў), а католікам усходніх гмін і ўвогуле невядомыя⁸.

У калядках (календах) католікаў паўночна-усходнай Беласточчыны польская тэксты сёняня таксама вольна чаргуюцца з беларускімі, як набожныя са свецкімі (гміна Сідра). Знаходзім тут і выразныя сліды тыповых для беларускага фальклору восеньскіх песень.

Аднак найбольш фундаментальнай і дамінантнай жанравай адзінкай беларускага субстрату на ўсёй паўночнай Беласточчыне (як усходній так і заходній) выступае ў якасці цэласнага вакальна-інструментальнага абрадавага комплексу веснавое шэсце валачобнікаў, рэлікт веснавога Новага года, «веснавога калядавання», якое пачыналася пасля заходу сонца на першы дзень Вялікадня.

⁵ Назіна И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты (самозвучащие, ударные, духовые). Мин., 1970.

⁶ Мациевский И. Музыкальные инструменты Подляшья // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. С. 104–133.

⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 191, 318–324.

⁸ Dahlig P. Źródła do dziejów ligawki Mazowiecko-Podlaskiej // Muzyka. 1985. Nr 2. S. 89–119.

Валачобныя песні-найгрышы католікаў паўночнай Беласточчыны паказваюць яскравы беларускі абрыв, па-першае, сваёй рытма-формульнай тыпалогіяй («Ходзіць пава па вуліцы», «Тонка велька канапелька», з характэрнымі рэфранамі: «Гэй, віна-віна зялённа», «Гэй, полум»). Па-другое, функцыяй і адраснасцю выканання: 1) для ўсіх; 2) для гаспадара, кожнага з сям’і ці госця; 3) для дзяўчат — гэта ўласна «канапелькі»⁹. Па-трэцяе, геаграфічнымі межамі пашырэння валачобнага комплексу: на заход — не далей межаў Беласточчыны, на поўдзень — р. Нараў, на ўсход — праз усю Беларусь да расійскага этнографічнага памежжа. Па-чацвёртае, тэрміналогія: «як хадзілі галокаць, галокалі» (Саколка, Кузніца, Дубрава, Янаў), «вало-канне» (Шудзялава), «валакальнікі валачыліся» (Міхалова), «валачобнікі» (Крынкі), «волокайцы волокалі» (у заходніх гмінах).

Шматлікія абрадавыя і лірычныя тэксты паралельна існуюць у дзвюх моўных версіях: беларускай і польскай, прычым беларуская з'яўляецца дыялектнай, польская — літаратурнай, што гаворыць пра другаснасць апошняй.

Католікі, як і праваслаўныя, ахвотна прыгаворваюць сваім дзеткам «па-просту»: «Ду-ду, кароўкі карміць... — Ду-ду, нашто карміць? — Ду-ду, што б малако даваць. — Ду-ду, нашто даваць? — Ду-ду, каб пастухоў карміць» (Саколка). Шмат традыцыйных жанравых і інструментальных тэрмінаў на заходніх землях гучыць «ро prostemiu» (гэта значыць, у беларускай гаворцы). Больш таго, паступова прыгадваючы аб колішнім, старэйшыя жыхары заходніх гмін сведчаць, што яшчэ да Другой сусветнай вайны мясцовыя сяляне гаварылі «па-просту» і ў школе настаўнікі іх папраўлялі: «Mówcie nje try, a trzy», «Trzeba, nie wouk, a will» і г. д. (гміна Крынка).

Што ж тычыцца католікаў старэйшага і сярэдняга пакаленняў паўночна-ўсходніх зонаў, то яны і сёння між сабой, як правіла, гавораць «па-просту», жадаюць, каб так гаварылі і іх дзеці. Многія з іх жадалі б, каб «па-просту», а не толькі па-польску, навучалі і ў школе (Кузніца, Дубрава, Янаў). І гэта, нягледзячы на іх нярэдка зацемненую нацыянальную свядомасць пры захаванні свядомасці рэгіональнай: «Беларусы — гэта там, на Беларусі. А мы — палякі, ходзім да касцёлу і польскай школы, а да царквы — рускія. Але гаворым аднолькава. — А тыя палякі, на заход ад Вас, што гавораць па-польску, хто яны? — Гэта мазуры...» (гміна Сідра). І католікаў і праваслаўных паўночна-ўсходніх Беласточчыны іх паўднёвыя суседзі — падлешчукі называюць агульным тэрмінам «ліццвіны» (Нараў, Бельск, Мельнік, Мілейчыцы). І ў каталіцкіх і ў праваслаўных вёсках паўночнай Беласточчыны няма школ, дзе вучаць беларускай мове.

Усё вышэйсказанае павінна мець не толькі навуковае, музыкалагічнае ці гісторыка-этнографічнае значэнне. Нельга страціць для Беларусі адну з найцікавейшых этнографічных галін яе культуры, што жывіла творчыя натхненні М. Федароўскага, Р. Шырмы і іншых вялікіх вучоных і мастакоў.

⁹ Салавей Л. Валачобныя песні // Валачобныя песні. Мн., 1980. С. 15.

Альбіна Скорабагатчанка (Мінск)

АДМЕТНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКАГА РАМАНТЫЗМУ Ў МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ XIX ст.

XIX стагоддзе — адзін з самых цікавых перыядоў у гісторыі культуры беларусаў, які захаваў і данёс да сваіх сучаснікаў традыцыі далёкага мінулага і ў той самы час у яго глыбінных нетрах фарміраваліся працэсы, якія прадвызначылі новыя тэндэнцыі ў развіцці культуры і мастацтва XX ст.

Музычнае мастацтва і літаратура XIX ст. былі азораны светам рамантызму, які прыўнёс у жыццё чалавека, грамадства новыя духоўныя і эстэтычныя ідэалы. Рамантызм супрацьпаставіў ідэальнае і рэальнае: узнёслыя ідэалы, недасягальныя мары і драматычныя канфлікты паміж асобай і грамадствам. Рамантызм акрэсліўся звортам да асэнсавання гістарычнага мінулага, нацыянальнай адметнасці і значнасці асобы чалавека як творцы лёсу народа.

Адметнасць беларускага рамантызму вызначылася ў першую чаргу своеасаблівасцю гістарычных, геапалітычных умоў таго часу, самабытнасцю культуры.

Пасля трох падзелаў Рэчы Паспалітай Беларусь адышла да Расіі і доўгі час адчувала на сабе двайны ўціск: расійскі і польскі. «Ужо ў канцы XVIII – пачатку XIX ст. беларускі горад пераастаў быць беларускім па складзе свайго насельніцтва, асабліва яго верхніх сладёў. Паводле Першага ўсерасійскага перапісу насельніцтва 1897 г. толькі ў рэдкіх выпадках беларусы ў гарадах перавышалі 20% агульной колькасці жыхароў»¹. Тым не менш этнографічныя даследаванні XIX ст. засведчылі, што беларуская вёска захоўвала ў поўніце спрадвечныя традыцыі сваіх продкаў, абрады, звычай, мову. Горад быў апаличаны, а затым русіфікаваны праз сістэму адукцыі і агульную дзяржаўную палітыку ўлад. Разам з тым укараненне польскай і рускай моў было адным з вызначальных фактараў беларуска-польска-рускага ўзаемаўплыву ў культуры, мастацтве, науцы.

На хвалі барацьбы за нацыянальную свядомасць атрымлівае развіццё фальклорызм, які ператварыўся ў культурную плынь мастацтва, літаратуры, науки. Як новая форма засваення фальклору ён адыграў значную ролю ў пераадоленні культурнай розніцы паміж вёскай і горадам. Фальклорызм надаў новае сацыяльнае і музычна-эстэтычнае гучанне нацыянальнаму фальклору, які пашырыў межы свайго бытавання і ўпэўненна заняў месца ў культуры горада, садзейнічаў зараджэнню і развіццю нацыянальнага прафесійнага музычнага мастацтва і літаратуры, пропагандзе

¹ Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. Мн., 1996. С. 140.

нацыянальнага фальклору ў горадзе і спрыяў выхаванню нацыянальнай самасвядомасці.

У XIX ст. вядуцца этнографічныя даследаванні, развіццё краязнаўчай навукі, пачынаецца актыўны збор і запіс вуснапаэтычнай творчасці, музычнага фальклору. Цікаласць да народнай культуры, музыкі і песень спрыяла з'яўленню зборнікаў беларускіх народных песен у апрацоўцы для голоса і фартэпіяна. З мэтай пропаганды беларускага фальклору сярод мясцовай шляхты, якая мела польскую адукцыю, запісы беларускага фальклору перакладаліся на польскую мову. Вялікай папулярнасцю карысталіся «Хатні спеўнік» (муз. С. Манюшкі, сл. Я. Чачота), «Песні вясковага гаспадара» Я. Чачота², «Лірнік вясковы» (С. Манюшкі на сл. Ул. Сыракомлі)³. У гэты перыяд пачынаюць развівацца канцэртныя формы музіцыравання, набываюць шырокую папулярнасць публічныя канцэрты, дзе гучалі і народныя інструменты. Сярод першых беларускіх музыкантаў, хто ўзняў прэстыж народных інструментатаў, надаў ім сусветную вядомасць, быў Міхаіл Іосіф Гузікаў. На ўдасканаленых ім драўляных «цымбалах» («брусоўках») ён выконваў віртуозныя імправізацыі на беларускія народныя тэмы і папулярныя мелодыі з вядомых опер, уласныя транскрыпцыі твораў К. Вэбера, І. Гумеля, М. Паганіні і інш. У яго выкананні загучалі першыя аўтарскія апрацоўкі беларускіх інструментальных найгрышаў, якія слухалі ў Радзівілаў і Еўропе⁴.

На гэты перыяд прыпадаюць і першыя запісы беларускіх інструментальных найгрышаў, якія былі зроблены Я. Трачыкам і Я. Карловічам, а затым надрукаваны ў VI томе «Людоду беларускага» М. Федароўскага.

Вядомы скрыпач і кампазітар Міхаіл Ельскі запісвае інструментальныя найгрышы, у тым ліку і «Танцы Мінскай губерні», і выкарыстоўвае іх у сваіх сачыненнях. Зворт кампазітару да народнай музычнай крыніцы, імкненне захаваць мясцовыя каларыт, інтанацыйныя адметнасці беларускага меласу і народнага музіцыравання садзеяйчалі фарміраванню кампазітарскага фалькларызу, які станоўча паўплываў на станаўленне прафесійнага нацыянальнага музычнага мастацтва. Музычны фальклор набывае новае эстэтычнае асэнсаванне і паступова фарміруе нацыянальныя рысы. Вялікай падзеяй стала прэм'ера оперы С. Манюшкі «Сялянка», у якой упершыню са сцэны ў дыялог з польскай мовай уступіла родная беларуская, на якой размаўлялі сяляне. У оперы разам з польскімі загучалі і беларускія народныя мелодыі, песні і танцы, у тым ліку і адзін з самых любімых танцаў беларусаў — «Мяцеліца». У сімфанічных творах М. Карловіча «Тры вясковыя песні», «Літоўская рапсодыя» гучаць беларускія народныя мелодыі.

² Беларуская фалькларыстыка. Мн., 1989. С. 33.

³ Мархель У., Скорабагатаў В. Уступны артыкул // Манюшка С., Сыракомля Ул. «Ліра мая для спеваў». Мн., 1999.

⁴ Цішчанка І. Беларускі арфей // Полымя. 1983. № 5.

Кампазітары таго часу К. Кржыжаноўскі, К. Карафа-Корбут, І. Глінскі, Н. Орда, Ф. Лапата, Я. Ёдка, Л. Скрабецкі ў сваёй музыцы імкнуліся выкарыстоўваць інтанацыі і мелоды народных песень і танцаў. Новыя тэмы і вобразы патрабавалі новых сродкаў мастацкай выразнасці. Ю. Шадурскі ў музычнай камедыі «Тарас на Парнасе» замест цытавання традыцыйнага танца вядомай усім «Ляўоніхі» сачыняе, «прыдумывае новую Ляўоніху». Усё смялей выкарыстоўваюць кампазітары стылявым адметнасці інструментальнага фальклору, што садзейнічала стылявому ўзбагачэнню нацыянальнай музыкі ў кампазітарскай творчасці. Антон Абрамовіч піша сюіту «Беларускае вяселле» ў 8 частках, якія адлюстроўваюць ключавыя моманты вясельнага абраду і стылістычныя асаблівасці народнай інструментальнай музыкі (фактурныя і ладаінтанацыйныя своеасаблівасці дуды, ліры, трубы, цымбалаў, скрыпкі). Абрамовіч піша «Кадрылю» на тэмы беларускіх народных танцаў. Сваю фартэпіянную п'есу «Зачараўваная дуда» ён прысвячае самаму любімаму ў народзе музычнаму інструменту⁵.

Беларускія музычныя інструменты і музыканты набываюць сімвалічны змест. Пра іх складаюць паэмы, вершы, ім прысвячаюць рамансы. Музычныя інструменты і вобраз музыкі становяцца сімваламі свабоды і незалежнасці ў свядомасці народа, грамадстве, творчасці паэтаў і кампазітараў. Паэт выступае як змагар за светлу будучыню народа. Галоўнай сімвалічнай асобай становіцца дудар, лірнік, якія захоўваюць у свядомасці народа сваё высакароднае прызначэнне. Раманс Паўлюка Багрыма «Зайграй, зайграй, хлопча малы» прысвечаны развітанню з роднымі мясцінамі. За ўдзел у бунце супраць мясцовага пана Багрым быў аддадзены на 25 гадоў у рэктруты. Паўлюк Багрым піша: «Зайграй, зайграй, хлопча малы // і ў скрыпачку і ў цымбалы, // А я зайграю ў дуду, // Бо ў Крошыне жыць не буду»⁶.

У творчасці беларускіх паэтаў XIX ст. беларускія народныя музычныя інструменты становяцца сімвалам роднай мовы свайго краю. Адным з першых, хто прысвяціў сваё натхненне лёсу музыканта, быў фалькларыст і паэт Ян Баршчэўскі: «Продкаў звычаі, мілая родная мова! // Я па роднай зямельцы ўздыхаў без надзеі. // Тут жаданне маё роспач скрушиць нанова. // Між сваімі душа, як і думка ўдавее»⁷. У сваёй драматычнай паэме «Жыццё сіраты» асэнсоўвае прызначэнне музыкі, яго светазарныя мары: «Граць хацец і співаць людзям гімн нечувалы, // Думаў, спеў мой і струнаў збалелых трымценне, // Хмары згоніць, разбудзіць пагнутыя струны»⁸.

Вызначальную ролю ў беларускім рамантызме адыграла творчасць А. Міцкевіча. Невыпадкова паэт назваў свой верш «Дудар» рамансам. У ім

⁵ Мальдзіс А.Падарожжа ў XIX ст. Мн., 1969.

⁶ Паўлюк Багрым. Мн., 1994. С. 8.

⁷ Баршчэўскі Я. Выбр. тв. Мн., 1998. С. 367.

⁸ Тамсама. С. 338.

аўтар праз вобраз песняра раскрывае свае тонкія душэўныя пачуцці, любоў да роднага краю, свайго народа — «Нёман мой, Нёман, родны мой краю: // Поле, лужочак, бярозкі. // Полем іду, песні співаю, // Гэдак ад вёскі да вёскі»⁹. Беларускія паэты вельмі часта называлі свае вершы песнямі, тым самым падкрэсліваючы сваё падабенства з песнярамі.

Аб прызначэнні песняра распавядае і Уладзіслаў Сыракомля, які ў 1857 г. разам з С. Манюшкамі піша вакальны цыкл «Вясковы лірнік». Лірнік выступае носьбітам духоўных каштоўнасцей чалавецтва. Паэт уяўляе, што «мая ліра прызванне», «мой крыж», «прамень мой духовых». Ён шчыры перакананы ў праваце сваіх ідэй: «Я лірнік вясковы, // Я пры ліры, // Я пры ліры, сканаю», — падкрэсліва ён. Тым не менш ён упэўнены ў тым, што яго нялёгкі шлях будзе ўвенчаны «міртавым вянком» і светлыя ідэалы чалавецтва ўваскреснуць зноў: «Мая ліра для спеваў, // З чарадзейнага дрэва! // Ты заўсёды са мною! // Ты славай будзеш маёю»¹⁰.

У перыяд рамантызму музычны інструмент набывае новы сацыяльны сэнс у самасвядомасці грамадства, сімвалізуе сабой ідэал веры ў добро і справядлівасць, увасабляе голас мовы продкаў. У прадмове да зборніка «Дудка беларуская» Францішак Багушэвіч пісаў: «Братцы мілія, дзеці Зямлі-маткі маей! Вам афяруючы працу сваю, мушу з вамі пагаварыць трохі аб нашай долі-нядолі, аб нашай бацькавай спрадвечнай мове, като-рую мы самі, да і не адны мы, а ўсе людзі цёмныя «мужыцкай» завуць, а завеца яна — «беларускай»... Наша мова для нас святая, бо яна нам ад Бога даная»¹¹.

У вершы «Дудка», які адкрывае зборнік, паэт праз чалавечую душу, якая імкненца да свабоды, надзяляе жалейку чалавечымі пачуццямі: «Плач, як мае очы, // Над народу доляй, // I плач сто раз болей». Эмацыянальны стан пачуццяў узносіцца да вышынъ сапраўднага трагізму: «Плач так да астатака, // Галасі, як матка, // Хаваючы дзеці, // Дзень другі і трэці». Праз музычны інструмент пясняр клянеца ісці ў сваёй барацьбе да канца: «Як крыўі не стане, // Тагды кончу грannie»¹². Сімвалічны вобраз жалейкі ён атаясамлівае з лёсам народа і яго роднай мовы. Паэт марыць аб лепшай долі, «каб вольным стаць», і працягвае гэтую тэму ў наступным зборніку «Смык беларускі». Ён зноў звяртаецца да голасу інструмента (без смыка, як вядома, не зайграе скрыпка), які сімвалізуе родную мову. У прадмове да зборніка «Смык беларускі» Ф. Багушэвіч пісаў: «Граю на скрыпцы, ну дык няхай і мая ксёнжка завеца струментам якім: вот я называў яе «Смык». Смык ёсць, а хтось скрыпачку можа, даробе. А там была «Дудка» — вот і мы зробім музыку».

⁹ Міцкевіч А. Выбр. тв. Мн., 1955. С. 94.

¹⁰ Манюшка С., Сыракомля У. «Ліра мая для спеваў». Мн., 1999. С. 49.

¹¹ Багушэвіч Ф. Творы. Мн., 1991. С. 16.

¹² Тамсама. С. 19–20.

На пачатку ХХ ст. музычны інструмент перыяду рамантызму з сімвала ператвараецца ў заклік і набывае сілу набатнага звону, які заклікае народ на барацьбу за нацыянальнае адраджэнне народа. Найбольш вершаў, прысвеченых інструментам, пішуцца паміж дзвюма рэвалюцыямі (1905–1910 гг.) і застаюцца сімваламі нацыянальнай ідэі.

Перадавая частка беларускай інтэлігенцыі, лепшыя сыны і дочки беларускага народа працягвалі барацьбу за суверэннасць Беларусі, патрабавалі культурнай аўтаноміі ў межах Расійскай імперыі. «Ніводны нярускі народ царскай Расіі не зведаў такіх сур'ёзных перашкод у сваім змаганні за духоўнае выжыванне, як беларусы»¹³.

Паэты ў сваёй творчасці працягвалі не толькі ідэйную, але і тэматычную сімволіку перыяду рамантызму. Паэт-пясняр, беларускі музычны інструмент захавалі сваю магічную сілу, сацыяльны пафас. Вобраз песняра, яго прызначэнне з новай сілай загучаў у творчасці Я. Купалы, Я. Коласа, Цёткі, М. Багдановіча і інш. Паэты адраджэння шануюць памяць і ідэалы мінулага. Я. Колас стварае сваю паэму «Сымон-музыка», у якой працягвае тэму, распачатую яшчэ Я. Баршчэўскім у паэме «Жыццё сіраты». Якуб Колас дае параду: «Заспявай жа ты песню такую, // Каб маланкай жахала яна // І паліла нядолю людскую, // каб грымела, як гнеў перуна»¹⁴. Янка Купала з нагоды 50-годдзя са дня смерці У. Сыракомлі піша сімвалічны верш «Лірнік вясковы», які гучыць як клятва, што ідэалы, якім паэты-рамантыкі прысвяцілі жыццё, не згаснуць. Я. Купала быццам бы дапісвае паэму У. Сыракомлі «Вясковы лірнік», але кажа ўжо пра сябе і пра новы час: «Покі ж будзе душа хоць адна жыць на свеце, // Будуць жыці і лірнікаў песні. // Будзем жыць! Будуць вякі ісці за вякамі, — // Не забудуцца тут твае слова, // Як і слоў беларускіх, жывучы, між намі, // Не забыўся ты, Лірнік вясковы»¹⁵. Тэма лёсу роднай мовы — адна з галоўных у творчасці паэтаў новай хвалі адраджэння. Алайза Пашкевіч (Цётка) ва ўступе да зборніка «Скрыпка беларуская» працягвае думку Францішка Багушэвіча і быццам бы ў жывой гаворцы вядзе размову пра зборнік «Дудка беларуская»: «Доўга я гадаў і думаў, як сябе зваць, ці то палякам, ці то літоўцам, бо слова «тутэйшы» мне неяк не смакавала. І так колькі гадоў хістаўся то на ту, то на другую старану, аж покі не папала ў мае рукі «Дудка» Мацяя Бурачка (псеўданім Ф. Багушэвіча. — A. C.); яна то мне сказала, што хто гаворыць патутэйшаму, па-мужыцку, значыцца, ён гаворыць па-беларуску, а хто гаворыць па-беларуску, той беларус. Прачытаўшы ту ю «Дудку», я сказаў: «Дзякую табе, Мацей Бурачонак, ідзі, ідзі ўздоўж і папярок нашага роднага краю, братоў родных вітай, да курных хат заглядай, мо знайдзеш там артыста, каторы збярэ ўсе нашы беларускія інструменты і наладзіць грэнне як мае

¹³ Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. С. 193.

¹⁴ Колас Я. Зб. тв.: У 14 т. Мн., 1976. Т. 12. С. 255.

¹⁵ Купала Я. Зб. тв.: У 7 т. Мн., 1973. Т. 3. С. 118.

быць»¹⁶. У вершы «Скрыпка беларуская» паэтка надзяляе скрыпку чарадзейнай сілай. Яна піша: «Дух народу я абняла б, // У жары сэрца растапіла б», для яе голас скрыпкі — гэта яе духоўныя сілы: «толькі крэпчы былі б струны».

Ідэі рамантызму, якія ў неверагодна цяжкіх умовах прабівалі свой шлях у XIX ст., не загінулі, адгукнуліся сваімі самабытнымі галасамі і вызначылі адметныя рысы музычнай культуры, самадзейнага і прафесійнага мастацтва напрыканцы XX ст., уваскрэслі ў творчасці таленавітых майстроў, кампа-зітараў, музыкантаў.

¹⁶ Цётка. Выбр. тв. Мн., 1952. С. 34.