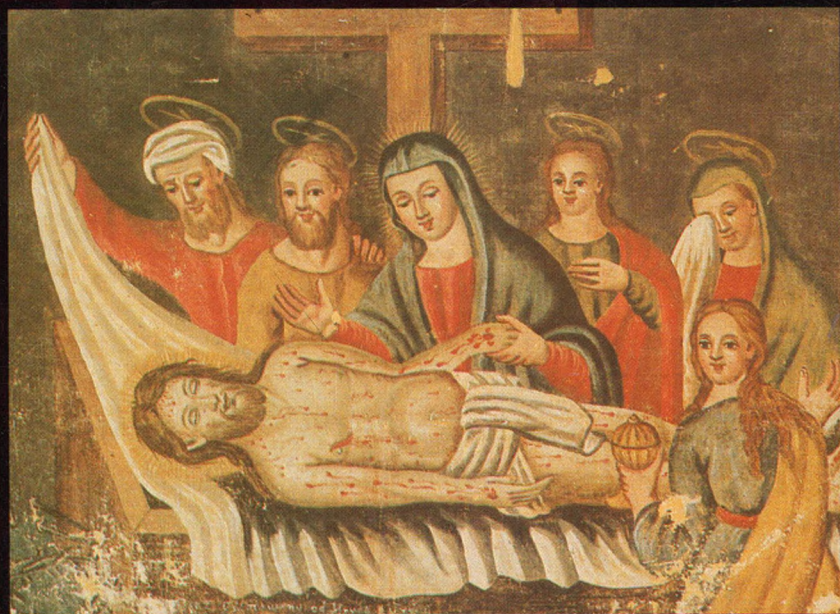


МУЗЕЙ

СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

ДАПАМОЖНИК
ДЛЯ НАВЕДВАЛЬНИКАУ



НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ К. КРАПІВЫ

МУЗЕЙ

СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

ДАПАМОЖНІК
ДЛЯ НАВЕДВАЛЬНІКАЎ



МІНСК
“БЕЛАРУСКАЯ НАВУКА”

1998

УДК [39(=826) : 069](476)(035)

ББК 85.101(4Бел)Я2

М 90

Навуковы рэдактар
доктар мастацтвазнаўства В. Ф. Шматаў

Рэцэнзенты:
кандыдат мастацтвазнаўства М. Ф. Раманюк,
кандыдат мастацтвазнаўства М. М. Яніцкая

УВОДЗІНЫ

Дапаможнік для наведвальнікаў напісаны супрацоўнікамі Музея старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Яго асноўная мэта — даць наведвальнікам музея зручны дапаможнік для самастойнага (без экскурсаводаў) азнаямлення з музейнымі экспазіцыямі. Гэта абумовіла змест і структуру выдання, артыкулы якога адпавядаюць той або іншай зале музея: археалогіі, этнаграфіі, народнага мастацтва (кераміка, касцюм, ручнік і г. д.), жывапісу (галоўным чынам іканапісу), скульптуры, гравюры, старадрукаў, помнікаў этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны і г. д. Аўтары імкнуліся не толькі прааналізаваць ключавыя помнікі, якія знаходзяцца ў экспазіцыі, але таксама даць звесткі пра спецыфіку і пра асноўныя моманты развіцця ў Беларусі таго ці іншага віду выяўленчага, дэкаратыўна-прыкладнага і народнага мастацтва. У рамках абмежаванай колькасці мастацкіх твораў аднаго музея выйсці на шырокія абагульненні, вядома, няпроста. Тым не менш асобныя назіранні аўтараў, якія маюць значную практыку навукова-даследчай работы ў галіне беларускага старажытнага мастацтва, могуць зацікавіць наведвальнікаў музея, тым больш што гаворка ідзе пра помнікі, якія шырокаму глядачу амаль невядомыя.

Актуальнасць такога выдання відавочная. Па-першае, МСБК ІМЭФ НАН Беларусі, які ўжо карыстаецца ў рэспубліцы значнай вядомасцю¹, не мае дапаможнікаў, якія б арыентавалі наведвальнікаў: выдадзены ў 1983 г. каталог "Музей старажытнабеларускай культуры. Каталог экспазіцыі" (Мн., 1983) даўно стаў бібліяграфічнай рэдкасцю. Па-другое, і гэта не менш важна, у "Даведніку" закранаюцца актуальныя пытанні нашай мастацкай спадчыны,

¹ Гл. у канцы "Спіс публікацый" пра МСБК ІМЭФ імя К. Крапівы НАН Беларусі.

аналізуюцца творы (абразы, скульптуры, гравюры і інш.), асобныя з якіх увайшлі ў Гісторыю беларускага мастацтва. Сёння, калі перад нашай краінай і народам востра стаіць праблема нацыянальнага адраджэння, прапаганда твораў старажытнага мастацтва набывае асаблівае значэнне. Не сакрэт, што мы яшчэ нярэдка сустракаемся з фактамі нацыянальнага нігілізму, небяспечнымі сімптомамі духоўнага спусташэння грамадзян, адарваных ад сваёй гісторыі, роднай мовы і нацыянальных каранёў. Вось чаму папулярызацыя і прапаганда старажытнай выяўленчай спадчыны — а якраз такую задачу ставяць перад сабой аўтары дадзенага даведніка — вельмі важная.

У свой час М. Багдановіч, які пазнаёміўся з экспанатамі Беларускага музея ў Вільні, назваў іх "фундамантам нацыянальнага адраджэння". Сапраўды, старажытнае мастацтва — жывая крыніца творчай актыўнасці мінулага і сучаснага, што фарміруе сістэму каштоўнасцей, традыцыі і ўяўленні народа, яго нацыянальны дух. Творы, якія ў неўміручым характэре дайшлі да сённяшніх дзён праз усе ліхалецці гістарычнага часу, здольны асвятляць кардынальныя пытанні быцця, дапамагаюць знайсці сілы, падказваюць шлях у гістарычным поступе народа да росквіту культуры. Становіцца ўсё больш відавочным, што без глыбокага ведання і асэнсавання роднай гісторыі і мастацкіх традыцый нельга вырашыць жыццёва важныя сацыяльныя, палітычныя, экалагічныя пытанні і што любая спроба дасягнуць эканамічнага росту без уліку асаблівасцей нацыянальнай культуры непазбежна вядзе да сур'ёзных парушэнняў гаспадарчай структуры і культурнай цэласнасці, да рэзкага паслаблення ўсяго творчага патэнцыялу дзяржавы². Такім чынам, культура і мастацтва з'яўляюцца натхняючай сілай развіцця і прагрэсу. Іх недаацэнка прыводзіць да страты народам сваёй гістарычнай памяці, а значыць, і перспектывы.

Асобныя "белыя плямы" ў развіцці беларускага мастацтва дапамагае ліквідаваць Музей старажытнабеларускай культуры і створаны на аснове яго калекцыі дадзены Даведнік, які павінен не толькі арыентаваць глядачоў у экспазіцыі, але і даць некаторае ўяўленне пра спецыфіку беларускай мастацкай спадчыны.

Уяўляецца мэтазгодным сказаць тут і пра сам музей. Ён існуе

² Курьер ЮНЕСКО. 1988. Декабрь. С. 5.

пры АДДЗеле старажытнабеларускай культуры ІМЭФ імя К. Крапівы НАН Беларусі, з'яўляецца трывалым падмуркам для вывучэння не толькі нашага мастацтва, але і этнаграфіі, археалогіі, праблем экалогіі (Чарнобыльскі аДДзел) і інш. Гэта навуковая база для ўсіх, хто даследуе беларускую культуру ў шырокім сэнсе гэтага слова.

Большасць мастацкіх помнікаў музея, у фондах якога зараз знаходзіцца каля 18 000 экспанатаў, — гэта ахвяраванні або знойдзеныя, адкрытыя самімі супрацоўнікамі творы.

Кароткая гісторыя Музея старажытнабеларускай культуры такая. У 1967 г. Прэзідыум АН СССР і калегія Міністэрства культуры СССР прынялі пастанову аб падрыхтоўцы "Збору помнікаў гісторыі і культуры народаў СССР". У гэтай сувязі ў канцы 1969 г. у ІМЭФ АН БССР быў створаны сектар "Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі". За сухімі канцылярскімі фактамі, датамі далёка не ўсе даследчыкі ўсведамляюць, што ў гісторыі нашай нацыянальнай культуры (перш за ўсё выяўленчай) менавіта з гэтага часу вызначыўся вельмі важны, так бы мовіць, паваротны момант. Справа ў тым што якраз у 70-я гг. пачалося сістэматычнае натурнае выяўленне помнікаў, даследаванне культавых храмаў Беларусі, у якіх яны знаходзіліся.

Першая экспедыцыя адбылася ўлетку 1970 г. на Брэстчыну. Храмы ў тыя складаныя часы ляжалі ў руінах, у многіх з іх без усялякага дагляду знаходзіліся каштоўныя абразы, скульптуры, творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. З першай экспедыцыі мы прывезлі ў ІМЭФ АНБ каля 20 высокамастацкіх абразоў, некалькі скульптур XVII—XVIII стст., фрагменты мастацкіх тканін. Энтузіясты — тут павінна быць названа першы дырэктар МСБК В. В. Церашчатава, пры дапамозе якой было выратавана шмат помнікаў, — працягвалі збіральніцкую работу і пазней. Штогод праводзіліся 2—3 экспедыцыі: мы аб'ехалі і даследавалі амаль усе цэрквы, касцёлы, вывучалі зборы музеяў рэспублікі. Пачаліся фарміравацца калекцыі твораў старажытнага мастацтва, якія склалі выяўленчы фонд будучага музея.

Музей старажытнабеларускай культуры быў створаны рашэннем Бюро Прэзідыума АН БССР 7 ліпеня 1977 г. Афіцыйнае адкрыццё экспазіцыі адбылося 15 мая 1979 г. Нельга не прыгадаць навукоўцаў, якія ў розныя часы працавалі ў музеі і нямала зрабілі для яго, Э. Вецер, А. Літвіновіча, А. Лявонаву, Т. Ляўкову,

Э. Максімаву, Ю. Піскуна, В. Фадзееву, А. Хадыку, С. Чысціка, М. Яніцкую, Н. Янкоўскую, У. Капшая (мастак, стваральнік экспазіцыі).

У наш час у няпростых умовах Музей старажытнабеларускай культуры не толькі існуе, але і пашыраецца. У 1992—1993 гг. былі праведзены значныя работы па ўдасканаленні экспазіцыі, музей папоўніўся двума новымі аддзеламі: “Беларускія старадрукі і граўюра” і “Помнікі этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны”. Пры музеі створаны асобны “Чарнобыльскі фонд” (адзіны ў СНД). Уся гэта вялікая і складаная праца была б немагчымай без пастаяннай падтрымкі дырэкцыі ІМЭФ, якая садзейнічае арганізацыі экспедыцый, са сціплага бюджэта вылучае сродкі для закупкі найбольш каштоўных помнікаў народнага мастацтва.

У фотаархіве музея маюцца негатывы і кантролькі з фіксацыяй пераважнай большасці мастацкіх помнікаў, што захоўваюцца ў касцёлах, цэрквах, фондах іншых музеяў Рэспублікі Беларусь. Усё гэта разам з экспанатамі музея складае фундаментальную базу для вывучэння гісторыі культуры і мастацтва Беларусі.

Праца супрацоўнікаў музея (іх зараз 8) вядзецца ў двух напрамках: навуковая дзейнасць і экскурсіі (г. зн. папулярызацыя твораў старажытнага беларускага мастацтва). Стала добрай традыцыяй ладзіць канферэнцыі. На іх аснове надрукаваны навуковыя зборнікі: “Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці” (Мн.: “Навука і тэхніка”, 1984); “Помнікі культуры. Новыя адкрыцці” (Мн.: “Навука і тэхніка”, 1985); “Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Новыя даследаванні” (Мн.: “Навука і тэхніка”, 1989); “Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння” (Мн.: “Навука і тэхніка”, 1994) і інш. Падрыхтаваны да друку фундаментальныя, напісаныя на новым “натурным” матэрыяле працы: “Іканапіс Заходняга Палесся XV—XIX стст.”, “Старажытны жывапіс Беларусі: Энцыклапедычны даведнік” (у 3 т).

Сярод выстаў, праведзеных музеем, трэба адзначыць “Помнікі этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны” (выстава, прысвечаная 10-годдзю аварыі на Чарнобыльскай АЭС), 1996; “Народныя маляванкі” (жывапіс народных майстроў Чарнобыльскай зоны), 1997; “Палітра Чарнобыля” (выстава жывапісных твораў В. Ф. Шматава ў Нароўлі і Мазыры — 1996, Брагіне, 1997) і інш. У 1995 г. у Францыі (г. Гайяк) былі паказаны абразы і скульптуры з фондаў музея. Гэта адна з першых выстаў старажытнага бела-

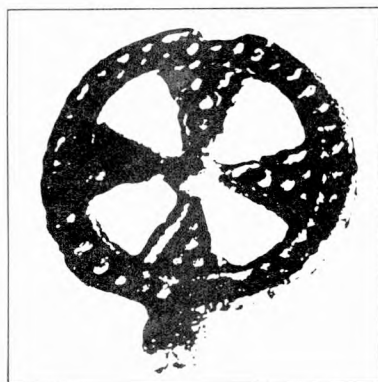
рускага мастацтва ў Заходняй Еўропе. Выдадзены каталог Trésors d'art religieux de Minsk. Gaillac, 1995 (аўт. В. Шматаў, А. Ярашэвіч).

Дзверы нашага музея, паважаныя чытачы, наведвальнікі, для вас заўсёды адчынены. Прыходзьце да нас — перад вамі адкрыюцца малавядомыя старонкі гісторыі старажытнай культуры Беларусі. Гісторыі перыядамі драматычнай, але самабытнай і яркай, дастойнай нашага працавітага і мужнага народа.

В. Ф. ШМАТАЎ

А. А. Варатнікова

АРХЕАЛОГІЯ І ВИТОКИ МАСТАЦТВА



Культура Беларусі вядзе свае вытокі з першых вытворчых прыёмаў палявання і гаспадаркі, рытуальных абрадаў, рэшткі якіх данесла зямля з часоў палеаліту (100 тыс. год назад) і мезаліту. Да магічных рэчаў адносіцца нарыхтоўка чурынгі з пласціны-косці маманта. Яе прызначэнне звязваюць з падобным атрыбутам аўстралійцаў-абарыгенаў, вядомым як бумеранг. Першыя стыхійныя вераванні анімістычнага характару былі характэрнымі для першабытных людзей. Да мезаліту адносіцца гравіраваны прадмет з косці (ст. Азеркі-2). У ім увасабляюцца першыя рысы продка, схематычна паказаны чалавек з бумерангападобным прадметам у руцэ. Выява двухбакая. Мезаліт (25 тыс. год назад) характарызуецца ўскладненнем прылад працы, прыручэннем хатніх жывёл. Адносна нядаўна, у неаліце, пакладзены пачатак такой культурнай з'яве, як лепка посуду. Унікальная калекцыя з паселішча Камень-8 (Пінскі раён, V — IV тыс. да н. э.) стварае панараму жыцця і выкарыстоўвання новых матэрыялаў. Набор касцяных прылад, першы абпалены ляпны посуд, дасканала апрацаваныя крамянёвыя свідраваныя сякеры. У якасці першых спроб з'яўляюцца найранейшыя элементы арнаментацыі — посуд па ўскраі ўпрыгожваецца наколамі, насечкамі і пракрэсленымі рыскамі. Неаліт адзначаны з'яўленнем музычных інструментаў (жалейка, свісткі), касцяных выяў птушак, звязаных з паданнямі аб паходжанні чалавека ад гэтага роду. Даследавана культура плямёнаў шарападобных амфар. На подыуме ўзоры посуду гэтай культуры. Да неаліту адносяцца таксама бурштынавыя знаходкі — пацеркі, прывескі, гузікі, запінкі мясцовай апрацоўкі.

Шмат пытанняў гісторыі культуры вырашана з даследаваннем помнікаў бронзавага веку. З'яўленне металічных прылад працы (з бронзы і сплаваў) зрабіла разнастайнай карціну развіцця гаспадаркі. У экспазіцыі прадстаўлены характэрны кругладонны посуд з елачным арнаментам у верхняй частцы (сярэднянепраўская

культура). Пашырыўся асартымент упрыгожанняў для адзення — круглыя фібулы і шпількападобныя рэчы імпарту з Поўдня. Сыравіна для вырабу металічных прылад бронзавага веку, як паказаў спектральны аналіз, паходзіць з Карпат. У гэты час плямёны і роды яшчэ перасоўваліся ў пошуках лепшых зямель.

Паступовае развіццё неалітычнага мастацтва адзначаецца ў складаннем кампазіцый гравіроўкі і арнаментаты, з'яўленнем статуэтак. Вылучаецца фрагмент касцяной статуэткі мужчыны (ст. Асавец-2), унікальнай сваімі прапорцыямі і вытанчаным выкананнем (датуецца каля III — пач. II тыс. да н. э.).

Найбольш змяненняў характэрна для ранняга жалезнага веку (I тыс. да н. э. — сяр. I тыс. н. э.). У гэты час пачынаецца працэс этнічнай ідэнтыфікацыі насельнікаў. І гаспадарка, і этнічныя асаблівасці па матэрыялах археалогіі сведчаць аб наяўнасці балцкага субстрату. Гэта культура, асновы якой былі закладзены лакальнымі культурамі — “днепра-дзвінскай”, “штрыхаванай керамікі”, яскрава ўвасобілася ў комплексе культуры верхняга пласта Банцараўшчыны (арх. А. Р. Мітрафанаў). Стракатасць археалагічных культур ранняга жалезнага веку бачна на экспазіцыйных матэрыялах. Моцнае ўздзеянне на этнічныя працэсы аказалі зарубінецкія плямёны, якія з VII ст. да н. э. да V ст. н. э. прайшлі ў сваім развіцці ранні і позні этапы, пакінуўшы яўныя славянскія традыцыі ганчарства (кругавая кераміка ўпершыню сустрэта на рэштках іх паселішчаў), шырокія гандлёвыя сувязі (у экспазіцыі рымскія пацеркі, абломкі амфары), дасканалыя спосабы вырабу эмалёў (бронзавыя прывескі) і г. д. У экспазіцыі прадстаўлена бронзавая лунніца з пас. Абідня як прыклад развіцця абідзенскіх мясцовых эмалёў. Аздобленыя выемчатымі эмалямі лунніцы, як мяркуюць некаторыя даследчыкі, вырабляліся ў ювелірнай майстэрні ля в. Адаменка (Быхаўскі раён). Для іх вырабу выкарыстоўвалі рымскае шкло, перацёртае ў парашок. Лунніцы вырабляліся ў форме раўнабедраных трохвугольнікаў з вушкам (знойдзены таксама і на паселішчы Тайманава, Быхаўскі раён). Прыгожы геаметрычны каркас лунніцы служыў абрамленнем для гнёздаў уставак з чырванай эмалі. На падставе матэрыялаў зарубінцаў можна меркаваць аб сувязях славян з кельцкім светам. Дарэчы, зараз у навуцы зарубінецкая культура яшчэ ідэнтыфікуецца з кіеўскай.

У прамежку II—VI стст. н. э. адзначана з'яўленне славянскага тыпу плямёнаў. Мабыць, яны з'явіліся з Вісла-Одэрскага міжрэчча

ці паўднёвай часткі лясной зоны Усходняй Еўропы, якая па ўскраі ўключае поўдзень Беларусі.

Сярод экспанатаў цікавасць уяўляе набор стрэлаў са скіфскіх курганоў (на подыуме варты ўвагі пахавальны гаршчок з асцэалагічным матэрыялам). Комплекс мілаградскіх рэчаў дапаўняе стракатую карціну жыцця плямёнаў, дзе прасочваюцца вытокі ткацтва (грузікі для вертыкальных станкоў першабытных ткачых (?)). Даецца магчымасць уявіць форму посуду гэтага часу, арнаментальныя кампазіцыі на посудзе, на бытавых рэчах. Цікавасць прадстаўляе група грузікаў (гар. Гарошкаў, Ліскі, Рэчыцкі раён) з разнастайнымі элементамі арнаменту: заштрыхаваныя трохвугольнікі, зоркі, крыжы, кружкі. Апрача таго, ёсць спробы інтэрпрэтацыі размяшчэння арнаменту з улікам частак земляробчага года, астранамічных назіранняў. Са стратай арнаментам першапачатковага сэнсу гэтыя прадметы з'яўляюцца найкаштоўнейшай крыніцай для паступовага вывучэння рэальнай асновы першабытнага мастацтва, узнікнення фальклорных пералелей, запаўнення загадкавых ланцужкоў у эвалюцыі арнаментальных схем.

Славянскія старажытнасці прысутнічаюць у кургановых комплексах з поўначы Беларусі. Тут наборы рэчаў жаночага пахавання, рэшткі з паграбальнага вогнішча конніка, заможнай асобы, жанчыны. Багата ўпрыгожанняў, у тым ліку скроневыя кольца крывіцкага, дрыгавіцкага тыпаў, бранзалеты са змеяпадобнымі галоўкамі на канцах. Цікавыя накладкі з салярнымі знакамі побач з унікальным ножыкам з валютападобнымі канцамі.

Язычніцкія ўяўленні адбіліся ў абрадзе падклёшавага пахавання — дамавінкі — гаршкі, атрыбуты гэтага абраду таксама ўваходзяць у экспазіцыйны рад.

Помнік Маскавічы, што на паўночна-ўсходніх межах старажытнай Полацкай зямлі, даў спалучэнне 8 этнасаў на адным гарадзішчы. Тут сустрэты каштоўныя рэчы — руны старажытных скандынаваў, як пісьмовыя, так і з малюнкамі, што сведчаць аб развіцці бытавога пісьма, страчанага пазней, і магічных рытуалаў. Яны (а на гар. Маскавічы іх знойдзена каля 100 экз.) данеслі да нашчадкаў рысы жыцця славянізаваных скандынаваў, воінаў-наёмнікаў, што служылі ў полацкіх князёў, магчыма, і ў купцоў-скандынаваў.

У рэчавым наборы Маскавіч не толькі славянскія прывескі коніка, месяца і інш., а таксама і балцкія — круглыя і змеягаловыя

фібулы, спражкі. Рэдкім экзэмплярам з'яўляецца шкарлупінападобная металічная фібула (ці арэхападобная).

Асобным раздзелам пададзены ў экспазіцыі па археалогіі вырабы ўдзельных княжацкіх рамеснікаў. Узровень апрацоўкі металу, косці, скуры параўноўваецца з майстэрствам іншых княстваў усходніх славян. Увагу прыцягвае з густам зробленае ўпрыгожанне вышыўкай абутку полацкіх гараджан. Тут прадстаўлены вырабы з рознымі тыпамі арнаменту. Апошнія ўключаюць валютападобныя элементы, цюльпанавідныя, салярныя, лінейныя, дэманструюцца розныя формы абутку. Асобна трэба адзначыць узоры шкларобства — асартымент пацерак з гарадзішчаў у Пінскім раёне (IX—XIII стст.), курганоў поўначы Беларусі і г. д. Упершыню прадстаўлены фрагменты і адноўленыя па іх шклянцы, кубкі, бутлі і збаны XVII ст. на Бярозаўскім шклозаводзе (аўтар рэканструкцыі М. М. Яніцкая). Старажытнасці Слоніма, Навагрудка даюць уяўленне аб былых традыцыях рамеснікаў Вялікага княства Літоўскага. Зброя бліжняга бою, бытавы посуд з Падняпроўя знаёмяць з матэрыяльным асяроддзем XIII—XIV стст. Крычава, Копысі, Мсціслава.

Калекцыя кафлі сведчыць аб развіцці дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ад эпохі сярэднявечча. Адкуль з'явілася першая кафля — невядома: ці з Візантыі ці з Балгарыі. Але яна атрымала вельмі шырокае распаўсюджанне ў гарадах Кіеўскай Русі. На тэрыторыі Беларусі і ўвогуле Вялікага княства Літоўскага кафля пачала ўжывацца ў асноўным для ўпрыгожання пячэй (пячная кафля). Найбольш ранняя беларуская кафля паходзіць ад заходнееўрапейскай гаршковай кафлі і трапляе на Беларусь з Германіі. Самыя раннія кафліны з Беларусі адносяцца да пачатку XIV ст. — Навагрудак, Полацк, Лідскі замак (гаршковая). Развіццё кафлярства звязана з інтэр'ерамі старадаўніх сядзіб, палацаў, гарадскіх дамоў і пазней сялянскіх хат. Як дэталі інтэр'ера кафля спрыяла станаўленню архітэктурна-мастацкіх стыляў. Аўтэнтычнасць дэкору кафлі пакуль мала даследавалася. Літоўскі даследчык А. З. Таўтавічус выказвае думку, што ў XVI ст. паліхромная кафля ў Літве і Польшчы выраблялася па малюнках італьянскіх майстроў.

У канцы XIV — пачатку XV ст. з'яўляецца карабковая кафля з вонкавай пласцінай. Ужо ў XVI ст. узніклі найбольш папулярныя віды арнаменту (ваза з кветкамі). Вельмі распаўсюджаны быў раслінны арнамент, а таксама геаметрычны. У першай палове

XVI ст. пачынаюць вырабляць кафлю з зялёнай палівай. Паліхромная кафля выраблялася ў 80-я гады XVI ст.

Росквіт вырабу кафлі прыпадае на XVII ст. У асноўным вырабляліся тэракотавая, паліваная і паліхромная кафлі. У экспазіцыі прадстаўлены кафлі з Быхава і Крычава, Навагрудка і Іказні (усе XVII ст.). Асноўныя элементы дэкору — геаметрычныя і раслінныя кампазіцыі, тэраталагічныя матывы і элементы хрысціянскай сімволікі (херувім). Асабліва выразны малюнак на кафлі з Жэмыслава Гродзенскай вобласці (XVIII ст.) у тэхніцы кобальтавага роспісу. Яны шырока ўжываліся для ўпрыгожання пячэй, якія да таго часу сталі складаным архітэктурным збудаваннем. Печ складалася з некалькіх ярусаў, падзеленых паясной кафляй, верхні ярус заканчваўся карнізам. Паверх карніза размяшчаліся каронкі (гарадкі) і наверхшы. Кафля ўпрыгожвалася разнастайным арнамантам. Ён у сваю чаргу адлюстроўваў эпоху стварэння кафлі. Усе матывы і захапленні рознымі стылямі знайшлі тут свой адбітак. Найбольш распаўсюджаным быў раслінны арнамент, сіметрычная выява стылізаваных галін, сцяблін, кветак. Акрамя таго, наносілі геаметрычныя ўзоры (разнастайныя лініі, ромбікі, квадраты), зааморфныя (выявы жывёл).

Асабліва моцна пачалі засвойвацца барочныя формы ў кераміцы (і ўвогуле ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве) у XVI — першай палове XVII ст. Гэта заўважаецца ў вялікай групе пячоннай кафлі (асабліва карнізнай) з геральдычнымі матывамі (выявамі шляхецкіх і дзяржаўных гербаў). Прыклад — кафля з Заслаўя з гербам Глябовічаў. Характэрнай асаблівасцю для геральдычнай кафлі Рэчы Паспалітай з'яўлялася пазначэнне ініцыялаў і пасады заказчыка кафлі (ці ўладальніка герба). Часам у ніжняй частцы ёсць дата вырабу.

Партрэтная кафля. У экспазіцыі прадстаўлена найбольш вядомая і распаўсюджаная кафля з паясным партрэтам мужчыны ў тыповым убранні канца 70-х гадоў XVI ст. заможнага шляхціца (кафля з Лагойска, XVI ст.).

Амаль усе матывы арнамантаў кафлі пераклікаюцца з іншымі галінамі дэкаратыўнага мастацтва, а таксама архітэктуры: наяўнасць кафлі з матывамі кованага металу; матывы разнастайных вышывак як еўрапейскіх, так і мясцовых, напрыклад, некаторыя варыянты вядомага сюжэта "букет кветак у вазе" вельмі нагадваюць кветкі са случкіх паясоў; распаўсюджаныя выявы посуду на

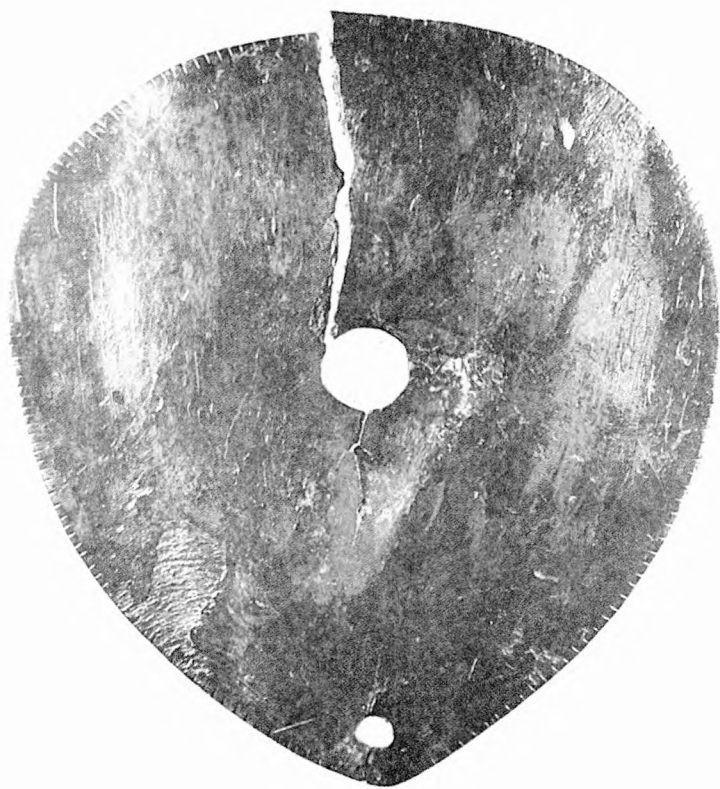
карнізнай кафлі неслі тэматычную нагрузку — яны сімвалізавалі шчасце і дабрабыт; перанясенне элементаў разьбы па дрэву ў кафлярства (нясвіжскія печы, Гродна); архітэктурныя матывы: аркі ў аздабленні “букета ў вазе” і партрэтнай кафлі, каронкі і наверхшы (аналогія з ліштвай), вітыя калонкі.



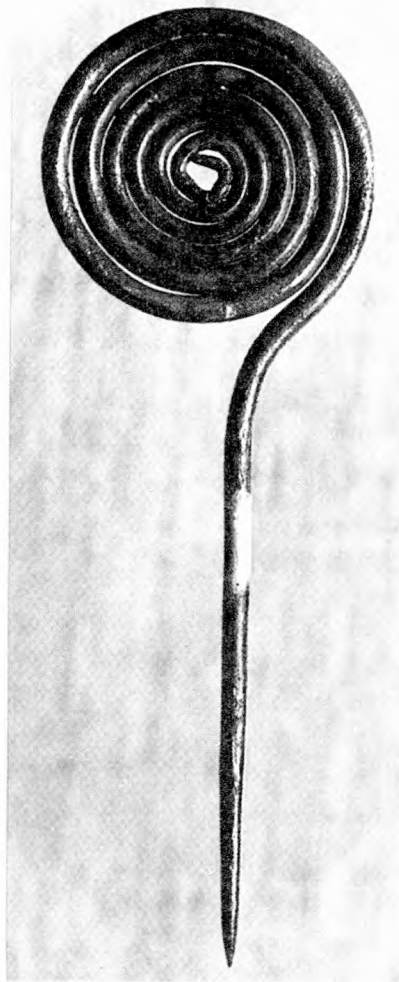
Предмет з касці з гравіраванай выявай чалавека. 25 тыс. год; ст. Азеркі-2



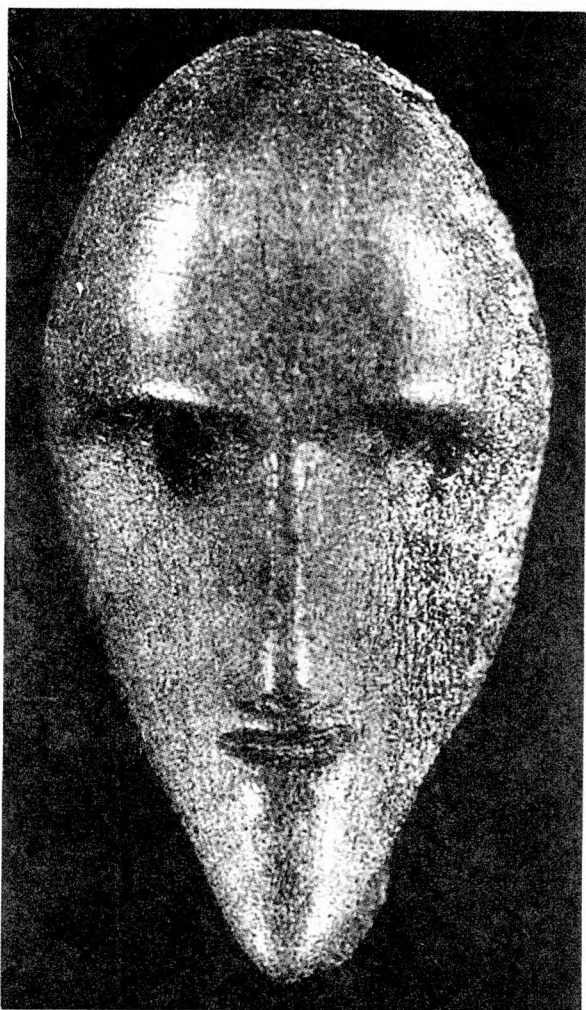
Сякера з рога аленя з крaмянёвым байком-устаўкай; пас. Камень-8 Пінскага р-на
Брэсцкай вобл.



Амулет-падвеска сэрцападобнай формы. Канец V—III тыс. да н. э.; пас. Камень-8
Пінскага р-на Брэсцкай вобл.



Фібула-булаўка са спіралевіднай галоўкай. III—II тыс. да н. э.; пас. Камень-8
Пінскага р-на Брэсцкай вобл.



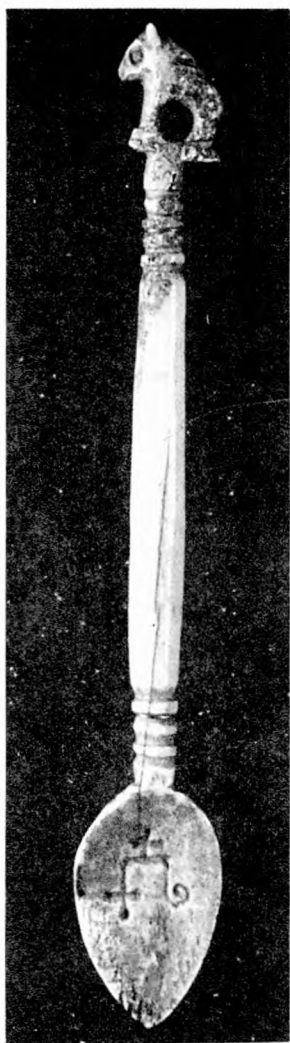
Скульптурная выязь галавы чалавека III—II тыс. да н. э.; пас. Асавец-2
Бешанковіцкага р-на Віцебскай вобл.



Костка з рунічным надпісам, XII ст.; гар. Маскавічы Браслаўскага р-на
Віцебскай вобл.



Архападобная фібула. XII ст.; гар. Маскавічы Браслаўскага р-на Віцебскай вобл.



Лыжачка для прычасця са знакам Рурыкавічаў. XII—XIII стст.;
гар. у в. Царковішча Калінкавіцкага р-на Гомельскай вобл.



Касцяны кубік з евангельскімі кампазіцыямі. Рубеж XVI—XVII стст.; Мінск



Жаночы чаравік, расшыты раслінным арнамантам. XII—XIII стст.; Полацк
Віцебскай вобл.

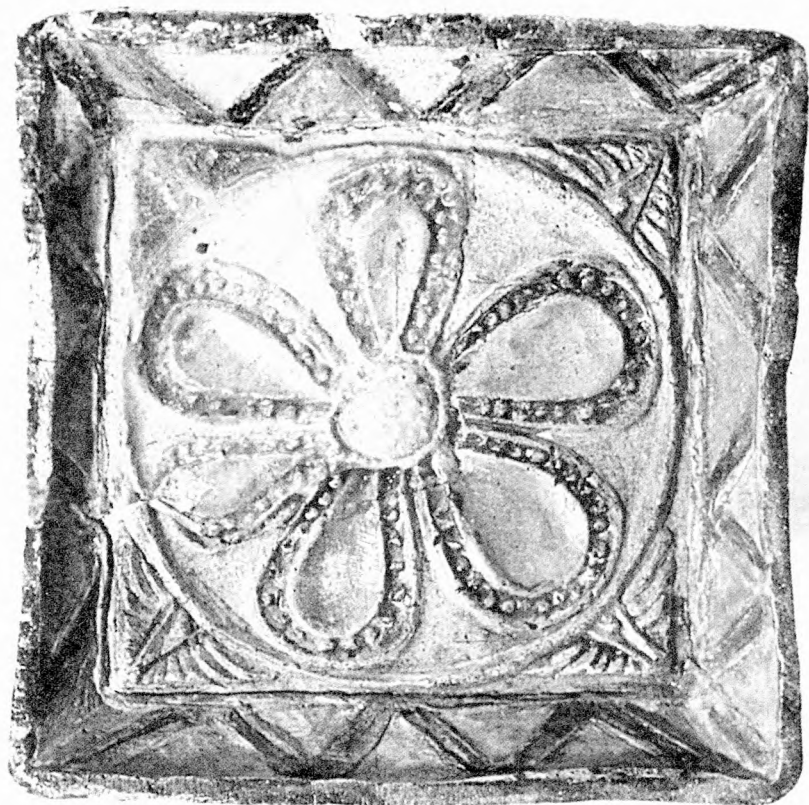


Збан зялёнай палівы XVI—XVII стст.; замак у Крычаве Магілёўскай вобл.

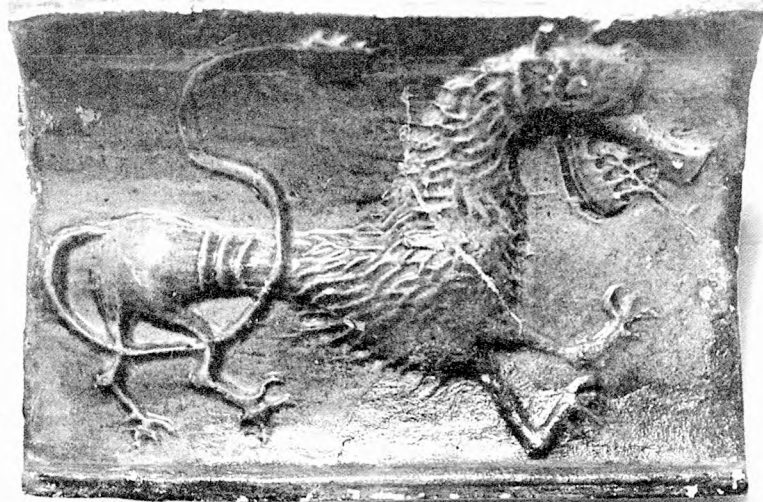




Кафля з малюнкам, паліваная. XVIII ст.; Жэмыслаў Гродзенскай вобл.



Кафля з расліннай разеткай, паліваная. Сяр. XVI ст.; Брагін Гомельскай вобл.



Кефля паліваная. Пач. XVII ст.; Быхаў Магілёўскай вобл.



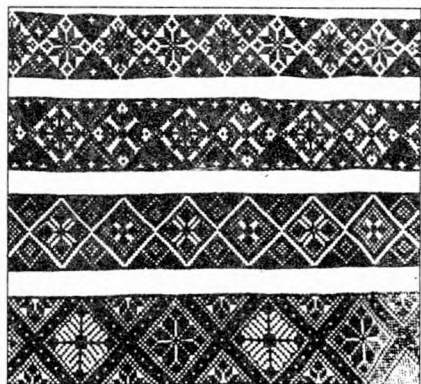
Кафля з гербам Радзівілаў, паліваная. Пач. XVII ст.; г. п. Мір Гродзенскай вобл.



Партрэтная кафля. Канец XVI ст.; Лагойск Мінскай вобл.

М. М. Віннікава

НАРОДНЫ КАСЦЮМ



Калекцыя народных тканін, у тым ліку традыцыйнага касцюма, ручнікоў, абрусаў, поспілак і г. д., што захоўваюцца ў МСБК ІМЭФ НАН Беларусі, — адна з самых значных у рэспубліцы. Аснову яе складае невялікі па памерах, але вельмі каштоўны ў навуковых і мастацкіх адносінах збор, атрыманы ў свой час дзякуючы намаганням В. В. Церашчатавай, з Гісторыка-этнаграфічнага музея Літвы, куды трапіла частка калекцыі этнаграфічнага музея пры Віленскім універсітэце. Сабраная ў заходніх рэгіёнах, яна паступова папаўнялася матэрыяламі экспедыцыйных даследаванняў, якія сістэматычна, планавы і рэгулярна праводзіліся супрацоўнікамі аддзела старажытнабеларускай культуры на тэрыторыі Усходняга і Заходняга Палесся, Панямоння, Падзвіння, Падняпроўя, Цэнтральнага рэгіёна пачынаючы з канца 70-х гг. Зараз калекцыя налічвае некалькі тысяч адзінак захоўвання.

Традыцыйны касцюм канца XIX — пачатку XX ст., а менавіта гэты перыяд адлюстраваны экспазіцыяй, з поўным правам можна аднесці да найбольш цікавых і змястоўных старонак народнай культуры беларусаў. Радкі яе пачынаюцца ў далёкай мінуўшчыне, ад якой засталася прадаўня чысціня геаметрычнага арнаменту, пераважанне белага колеру, архаічныя формы галаўных убораў, пэўная дыялектная тэрміналогія.

Асаблівасці народнага адзення склаліся пад уздзеяннем многіх фактараў: прыродна-геаграфічных умоў, асноўных заняткаў насельніцтва, пэўнага ўзроўню прадукцыйных сіл, ідэалагічных уяўленняў, гістарычных традыцый і г. д. На народнае адзенне аказалі ўплыў іншаэтнічныя кампаненты, што ўвайшлі ў склад беларускай народнасці, у ім адлюстраваліся гісторыка-культурныя сувязі беларусаў з іх суседзямі — украінцамі, рускімі, палякамі, літоўцамі, латышамі.

Усе гэтыя фактары, пераплаўленыя ў ходзе паступовага развіцця ў адзінае цэлае, з'явіліся прычынай стварэння своеасаблівых

комплексаў адзення, кожны з якіх быў характэрным для канкрэтнай мясцовасці, рэгіёна, этнічнай групы і якія больш яскрава, чым іншыя галіны вытворчай дзейнасці, указвалі на спецыфіку традыцыйнай культуры і яе лакальных варыянтаў.

Адлюстравальваючы этнічную самабытнасць беларускага традыцыйнага касцюма, паказваючы яго рэгіянальную і лакальную разнастайнасць, прасачыць за касцюмам святочным і абрадавым, выявіць яго высокія мастацкія вартасці — менавіта такія мэты ставілі перад сабой стваральнікі экспазіцыі.

Асноўнай сыравінай для вырабу адзення былі валокны льну, канпель, скура, воўна жывёл. Карпатлівы і працаёмкі працэс апрацоўкі сыравіны ад першапачатковых этапаў да стадыі шыцця і аздаблення гатовых прадметаў праходзіў уручную, з дапамогай нескладаных прылад. Ткалі пераважна на двух, чатырох нітах палатняным, саржавым, рыпсавым перапляценнямі. Арнаментавалі тканіны нашываннем, браным тканнем.

Адзін з традыцыйных і найбольш пашыраных комплексаў жаночага адзення яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. складаўся з кашулі, спадніцы, фартуха, пояса і наміткі — галаўнога ўбору ручніковага тыпу.

Абавязковым элементам святочнага касцюма былі пацеркі — шклянныя, з бурштыну, з саламяных каробчак, шклярусу. Маладзіцы надзявалі ад 3 да 5, а ў іншых месцах — да 10—15 нізак.

Штодзённым абуткам служылі лапці, плецення з лазовай ці ліпавай кары (лыка). На свята насілі шнураўкі — скураныя чаравікі на высокіх ці нізкіх абцасах.

Найбольш устойлівай часткай традыцыйнага жаночага касцюма з'яўлялася кашуля, вядомая і пашыраная ў славянскіх народаў з найстаражытнейшых часоў. Святочна-абрадавая кашуля шылася звычайна з тонкіх, старанна адбеленых палотнаў, аздаблялася чырвонымі палосамі "натыкання" ці архаічным чырвона-сінім ромба-геаметрычным, а пазней чырвона-чорным раслінным арнаментам. Упрыгожваліся каўнер, манжэты, плечавыя ўстаўкі — "палікі", часта "пазуха", падолак, лініі канструктыўна-злучальных швоў. І ўсё ж такі асноўны дэкор заўсёды прыпадаў на рукавы, што тлумачылася эстэтыкай самога касцюма, а таксама верай у магічную сілу ўзораў, якія нібыта ахоўвалі рукі ад нябачных сіл і адначасова надавалі ім моц і дужасць.

Кашуля запраўлялася ў андарак — доўгую спадніцу з ваўнянай ці напаяўнянай саматканкі ў клетку, у папярочныя ці па-

доўжныя гладкія ці ўзорыста-арнаментальныя палосы. Андаракі ("саяны", "даматканы", "буркі" і г. д.) нярэдка прасавалі дробнымі ці буйнымі складкамі, аздаблялі нашыўкамі карункавых тасёмак, стужак.

У цёплую пару года насілі льяныя спадніцы, упрыгожаныя па падолу чырвоным шыякам узорыстага натыкання. Папярэднікам андаракаў і спадніц было расхіннае няшшытае адзенне накшталт панёвы ці двух фартухоў — "запасак", якія надзяваліся спераду і ззаду.

Не менш важнай часткай жаночага касцюма ў будзённыя і святочныя дні быў фартух, які завязваўся на таліі. Паводле І. А. Сербавы, святочны фартух на Палессі ўяўляў сабой найлепшы ўзор жаночага вырабу мастацкай тканіны, перабірання, вышыўкі і вязання. "Ні адна жанчына, — пісаў ён, — якая шануе сябе, не пакажацца без хвартуха перад мужчынам, з якім яна лічыцца як з чалавекам. Пры з'яўленні ў хаце чужога чалавека гаспадыня перш за ўсё глядзіць, ці прыстойна яна адзета, ці падпяразаны ў яе хвартух". Арнаментальна-кампазіцыйнае і каларыстычнае вырашэнне фартуха ў класічных варыянтах касцюма падпарадкоўвалася і гарманіравала з дэкорам кашулі.

Важнай часткай жаночага і неад'емнай часткай мужчынскага касцюма быў пояс. Ім падпяразвалі кашулю і верхняе адзенне. Выраблялі паясы з ільняных, каляровых ваўняных нітак спосабамі пляцення, ткання на дошчачках, "на ніту" і інш. Народная традыцыя надавала поясу шмат сімвалічных функцый. Асаблівую ролю адыгрываў ён у вясельнай абраднасці. На радзінах спавіванне нованароджанага было знакам уваходу яго ў жыццё. Пояс лічыўся дзейсным сродкам аховы ад нячысцікаў, ад мору, эпідэміі і іншага ліха.

Найбольш маляўнічай і адмысловай часткай жаночага касцюма былі галаўныя ўборы. Асаблівай увагі заслугоўвае намітка ("плат", "завівала", "сярпанак"), якую на Палессі насілі аж да 1920—1930-х гг. Намітку завівалі паверх спецыяльнага мяккага ці цвёрдага каркаса, куды ўваходзіў чапек і "тканка" — круглы валік з кудзелі, абшыты палатном, на які накручвалі валасы. Дзе-нідзе ўжывалася і "падвічка" — лубяная, саламяная аснова круглай, авальнай ці іншай формы. Намітка і падабраныя пад яе валасы — асноўнае знешняе адрозненне замужняй жанчыны ад дзяўчыны. Спавіванне наміткі — адзін з найважнейшых момантаў вясельнай абраднасці.

Сімволіка яго — у старажытным уяўленні таго, што адкрытыя валасы жанчыны прыносяць падзеж жывёлы, няўрод, няшчасце. Вось чаму маладая, якая прыйшла з чужога роду, павінна была надзець намітку і тым самым схаваць свае валасы. Беларуская жанчына ведала і карысталася разнастайнымі спосабамі павязвання наміткі, якія цалкам залежалі ад мастацка-эстэтычнай вобразнасці касцюма і былі падпарадкаваны характару, антрапалагічным асаблівасцям, агульнаму светаўспрымання жанчыны той ці іншай мясцовасці. У другой палове XIX ст. на Беларусі добра ведалі і карысталіся самаробнымі і куплёнымі хустамі, на заходніх землях звычайнымі былі каптуровыя галаўныя ўборы. Экспазіцыя музея дае магчымасць убачыць рэканструяваныя спосабы нашэння вышэй пералічаных галаўных убораў.

Старажытная дзявочая "скіндачка" ("дзявочая хуста" і г. д.), якая таксама мела форму ручніка, адрознівалася ад наміткі і больш сціплым узорам, і невялікім памерам, і спосабам павязвання. Яна складалася ў некалькі столак і завязвалася вакол галавы так, каб свабодныя канцы спускаліся на спіну ці наперад. Пры гэтым верхняя частка галавы заставалася свабоднай.

Традыцыйны комплекс мужчынскага адзення складаўся з ільняной кашулі, "нагавіц" (штаноў), пояса, саламянага капелюша ці валенай магеркі, світы ("бурноса", "каптана" і г. д.), кажуха. Дэкаратыўны акцэнт касцюма прыпадаў на пазуху ці манішку кашулі, каўнер з каўнярцамі, а галоўнае — пояс, як правіла, яркі, прыгожы, са старанна аформленымі канцамі.

Народнае адзенне — з'ява не толькі мастацкая, матэрыяльная, але адначасова і духоўная. Злітнасць гэтых праяў, сінкрэтызм традыцыйнага касцюма можна прасачыць на тым, што адзенне, згодна са старажытнымі ўяўленнямі, павінна было, з аднаго боку, ахоўваць чалавека ад холаду ці спёкі, з другога — засцерагаць ад неспрыяльнага ўздзеяння нябачных сіл. У гэтым вераванні — цэласнасць светаўспрымання, хай сабе наіўнае, няхітрае, але вернае па сутнасці разуменне таго, што чалавек, навакольная рэчаіснасць, прырода, космас, сусвет звязаны паміж сабой адзінымі законамі жыцця, адзінымі адухоўленымі сіламі, іншы раз варожымі да чалавека, а пры пэўных абставінах і спрыяльнымі, добразычлівымі да яго. У мінулыя эпохі больш уважліва адносіліся да каляровых спалучэнняў у адзенні, інакш успрымалі і арнамент, разглядаючы яго як аздабленне і адначасова як абярэг, як сім-

валічна-інфармацыйныя знакі аб нечым важным, істотным для чалавека сучаснага і будучага.

Традыцыйны касцюм беларускага народа — гэта сукупнасць некалькіх лакальных строяў, кожны з якіх вылучаецца выразнымі этнаграфічна-мастацкімі асаблівасцямі. Кожны з іх меў асобную тэрыторыю (арэал) бытавання, асобную гісторыю развіцця, свае ўмовы і прычыны фарміравання лакальных строяў.

Пошукі канкрэтных прычын, што прывялі да з'яўлення таго ці іншага строя, — складаная, але цікавая і амаль што не распрацаваная праблема вывучэння народнай культуры. Тым не менш варта звярнуць увагу на агульны кантэкст: тэрытарыяльную адасобленасць зямель у эпоху феадалізму, этнічныя традыцыі рода-племянных структур, сацыяльна-эканамічныя ўмовы, ідэйна-эстэтычныя ўяўленні і звязанае з імі асэнсаванне касцюма як "свайго" і "чужога".

Найбольш багата і разнастайна прадстаўлены ў экспазіцыі палескі касцюм і яго лакальныя варянты. Даследчыкі-славісты лічаць Палессе "вузлавым" славянскім рэгіёнам і праяўляюць да яго пільную ўвагу. І нездарма, бо зона Беларускага Палесся славуцая добрай захаванасцю нават да сённяшняга часу архаічных элементаў і форм культуры, што бяруць пачатак у агульнаславянскай, а магчыма, і індаеўрапейскай супольнасці.

Класічную яснасць старажытнага палескага касцюма данёс да нас Кобрынскі строй, які менш, чым іншыя касцюмы, схільны да ўплыву інавацыйных элементаў. Яркая асаблівасцю касцюма з'яўляецца тонкая ўзорыстасць арнаменту, упарадкаванага з дапамогай вузкіх бардзюраў, што ўпрыгожвалі амаль усю паверхню фартуха, рукавы кашулі, край "плата". Вытанчанасць арнаменту, суладнасць яго з кампазіцыйным вырашэннем адпавядалі і асабліваму спосабу павязвання "плата", доўгі канец якога свабоднымі струмяністымі складкамі спадаў па спіне. Завершанасць Кобрынскага строя, дынамізм і пластычнасць яго форм стваралі адчуванне яркай вобразнасці, ад якой павявала ўзнёсласцю, высакароднай жаночасцю.

Арэал бытавання Дамачаўскага строя (Брэсцкі раён) ахоплівае тэрыторыю ўздоўж р. Буг. Касцюм адметны асаблівым кроем галаўных убораў-каптуроў, пашытых з каляровых фабрычных

тканін, цёмна-чырвонай, тэракотавай ці чорнай арнаментыкай кашулі, фартуха; каляровай напружанасцю паяснога адзення — ваўняных ці баваўняных спадніц, заўсёды запрасаваных буйнымі складкамі; абавязковым гарсэтам, маляўніча расквечаным машынай строчкай, тасьмой, гузікамі. Дамачаўскі строй дае выразны прыклад умелага выкарыстання разнастайных фабрычных матэрыялаў, прыстасаваных да эстэтыкі і патрэб традыцыйнага адзення. Шырокае ўжыванне анілінавых фарбавальнікаў спрыяла ўзбагачэнню мастацкіх сродкаў касцюма і стварэнню незвычайнай каларыстычнай экспрэсіі.

Адзін з самых прыкметных на Палессі — Маларыцкі строй. Ён вылучаецца багаццем дэкаратыўна-арнаментальнага аздаблення, агульнай згарманізаванасцю састаўных частак касцюма і падпарадкаванасцю іх арнаменту — шчыльнаму, амаль дывановаму, з выразнымі і складана распрацаванымі ромба-геаметрычнымі ўзорамі. Толькі на Маларытчыне можна сустрэць “акалястыя” платы, упрыгожаныя з трох бакоў шырокімі палосамі старажытнага нашывання “нацягам”. Толькі тут насілі затканыя зверху данізу арнаментальнымі бардзюрамі спадніцы — ваўняныя “буркі” і баваўняныя “фартухі”. Адметнасць і ў чырвона-карычневым колеры ўзораў, што дасягалася дадатковым фарбаваннем адварам альховай кары, чырвоных баваўняных нітак. Увогуле ж Маларыцкі касцюм уражвае архаічнасцю многіх элементаў, скульптурнасцю форм, асаблівай урачыстасцю і манументальнасцю вобраза.

Два наступныя касцюмы — жаночы і мужчынскі (Заходняе Палессе) — уводзяць гледача выставы ў сферу беларускага вясельнага абраду і знаёмяць з пераходнай формай адзення маладой, што ўжывалася на працягу наступных этапаў: у час ад'езду з дому бацькоў і застоля ў доме маладога. Галава маладой была пакрыта платам, паверх якога ўкладваўся шлюбны вянок. Ён уяўляў сабой абруч з нашытымі на яго лісцямі барвенку. Пасля шлюбнай ночы маладой завівалі плат замужняй жанчыны. Надзетыя на вясельны касцюм жаніха і нявесты світы адыгрывалі ролю апатрапеяў ад сурокаў.

Касцюм Драгічынскага раёна (в. Бездзеж) — найлепшы ўзор высокай культуры апрацоўкі льянога валакна і вырабу тонкіх, пругкіх, амаль кісейных палотнаў. Адбеленыя да снежнай чысціні кужэльныя палотны былі прыгожыя самі па сабе і таму не патрабавалі дадатковага аздаблення. Адметнасць касцюма найбольш

ярка ўвасабляе шырокі фартух, старанна накрухмалены і запрасаваны. Маркізетавая фабрычная хустка найлепшым чынам падыходзіць да агульнай вобразнасці касцюма, за якім стаіць майстэрства і прэстыжнасць ткацкага рамяства.

Лунінецкі строй (в. Вялікія і Малыя Чучавічы) дае прыклад самабытнага павязвання наміткі, традыцыйнага чырвона-сіняга колеру нашывання, выкарыстання ва ўзоры свастычнага крыжа — папулярнага знака геаметрычнага арнаменту. Свастычны крыж (з пэўнай накіраванасцю загнутых канцоў супраць гадзіннікавай стрэлкі) звязаны са старажытнымі сонечнымі культамі, сімвал святла, добразычлівасці, поспеху, спрыяння. Вядомы з эпохі палеаліту, пашыраны ў славянскіх народаў, у Індыі, Кітаі, Японіі. (Не блытаць з “чорнай” свастыкай — сімвалам “цемры”).

Ляхавіцкі строй — адзін з найбольш сабраных па стылю і вытрыманых па лакальнай вобразнасці сярод касцюмаў Цэнтральнага рэгіёна. Эмацыянальна-экспрэсіўны па разуменню і ўспрыняццю каларыстычных суадносін, строй уражвае паліхромнасцю дробна запрасаванай спадніцы, вогненна-чырвонымі “ператыкамі” кашулі, фартуха. Незвычайным бачыцца і галаўны ўбор, што складаецца з чырвонай высокай “падвічкі” і белага ажурнага чапца. За край падвічкі звычайна затыкалі зеляніну, кветкі — сімвал маладосці, росквіту, аб чым, між іншым, нагадваюць і фальклорныя матэрыялы:

Захацела вража баба маладою быці:
Напіхала за намітку зялёнае руты.

Касцюм з Маладзечанскага раёна прыцягвае ўвагу асаблівай вытанчанасцю і зграбнасцю сілуэта, які дасягаўся выкарыстаннем гарсэта-шнуроўкі з вішнёвага аксаміту, гафтаванага батыставага фартуха, тыповага для дадзенай мясцовасці, галаўным уборам — каптуром з круглымі ўзорыстымі вушкамі і шаўковымі стужкамі-завязкамі. Паверх каптура адмысловым чынам павязвалі хустку. Шырокае выкарыстанне ў касцюме куплёных тканін выдае значны ўплыў гарадской і месцаковай культуры.

Рэгіён Панямоння прадстаўлены ў экспазіцыі двума комплексамі адзення, якія яскрава сведчаць аб найбольш характэрных рысах касцюма Гродзеншчыны. Тут сустракаем асаблівую прывабнасць да сініх, бэзавых, фіялетавых, ліловых, зялёных колераў у паясным адзенні, шырокае выкарыстанне вялікіх хустак-накрыва-

нак; шчыльна прыталеныя гарсэты, пашытыя з рамесніцкім май-стэрствам; кашулі з "гесткай"; выразныя тыпы галаўных убораў (каптуроў, "наколак" з ужываннем штучных кветак, цюлю, дэкаратыўных шпілек) і г. д.

Вітрыну з касцюмамі ўсходняй часткі Беларусі распачынае Неглюбскі строй (Веткаўскі раён Гомельскай вобл.). Вылучаецца архаічным відам паяснога адзення — панёвай, якая ўяўляе сабой дзве сшытыя прыкладна на палову даўжыні полкі тоўстай ваўнянай клятчастай тканіны; плеченым чырвоным поясам (старажытны спосаб безвузельнага пляцення); надзвычай дэкаратыўнай саматканай хусткай.

Жаночы касцюм Чачэрскага раёна ўражвае прастатой і лаканічнасцю свайго дэкаратыўнага вырашэння. Падоўжаны чорны кабат з невялікім выразам гарлавіны надзвычай удала акцэнтуюе вялікі багата аздоблены вышыўкай, самаробнымі карункамі і мохрыкамі каўнер кашулі, яе рукавы і фартух, затканыя строгім арнамантам з папярочных чырвоных палос. Кампазіцыю касцюма дапаўняе клятчасты андарак і вялікая цёмна-чырвоная хуста з махрамі, павязаная характэрным для гэтых мясцін спосабам — канцамі назад.

Традыцыйныя комплексы Усходняга Палесся нельга ўявіць сабе без Калінкавіцкага строя. Цікаvasць да яго тлумачыцца багаццем дэкаратыўнага аздаблення, разнастайнасцю тэхнічных прыёмаў упрыгожвання тканіны, віртуозным валоданнем вышыўкай, ткацтвам. Характэрная рыса касцюма — гарсэт, упрыгожаны мудрагелістым малюнкам нашыванай рознакаляровай тасьмы.

Брагінскі строй вядомы надзвычай дэкаратыўнай раслінна-геаметрычнай вышыўкай, якая ўпрыгожвала на святочных кашулях амаль увесь рукаў; арыгінальным спосабам нашэння андарака, які падтыкалі "кубарам" пад пояс, адкрываючы тым самым арнамантаваны падолак кашулі. Падобны спосаб нашэння андарака тлумачыўся не так даўнім выкарыстаннем у дадзенай мясцовасці расхіннага паяснога адзення накшталт плахты, панёвы.

Пухавіцкі строй, эпіцэнтрам бытавання якога быў Старадарожскі раён, па свайму знешняму выгляду нагадвае найбольш старажытныя заходнепалескія комплексы адзення. Стругасць і стрыманасць, што прачытваюцца ў спосабах павязвання "намёта", адпавядалі агульнаму стылю арнаманту — тонкага, далікатнага, графічна дакладнага. Распрацаваныя ромба-геаметрычныя ўзоры

нашывання, ткання аздаблялі "намёт" (прычым абодва канцы ўпрыгожваліся па-рознаму), рукавы кашулі, падол фартуха. У адпаведнасці з пэўным канонам шылася і спадніца-папярочка, характэрная пастэльнымі спалучэннямі беллага, бэзавага, малінавага, сіняга, чорнага колераў.

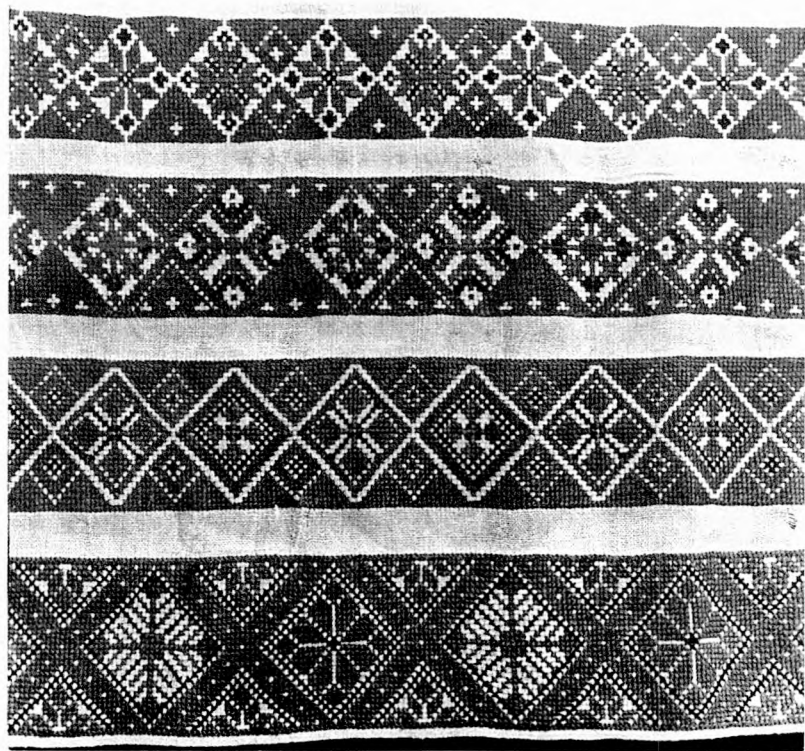
Мсціслаўшчына сфарміравала свой тып святочнага жаночага касцюма, самабытнасць якога — у выкарыстанні яркіх баваўняных хустак, што паступалі ў Магілёўскую губерню з цэнтральных тэкстыльных раёнаў Расіі. Варта заўважыць і паясное адзенне з прышыўным ліфам, завышанай таліяй, што падкрэслівалася поясам, доўгім ільняным, а пазней паркалёвым фартухом.

Віцебшчына за недахопам матэрыялаў прадстаўлена адным касцюмам з Дубровеншчыны, які далёка не вычэрпвае разнастайнасці строяў дадзенага рэгіёна.

Экспазіцыя завяршаецца двума касцюмамі з Магілёўскага Падняпроўя. Жаночы касцюм вывезены з Горацкага раёна, мужчынскі дае ўяўленне аб агульных асаблівасцях і дэкаратыўным афармленні адзення са Шклоўскага раёна.



Традыцыйныя святочныя касцюмы жанчын Кобрынскага, Брэсцкага і Маларыцкага р-наў Брэсцкай вобл. Пач. XX ст.



Фрагмент фартуха. 1930-я гг. Лен, бавоўна, вышыўка крыжам; Маларыцкі р-н
Брэсцкай вобл.



Традыцыйныя вясельныя касцюмы маладой і маладога. Заходняе Палессе.
Канец XIX — пач. XX ст.



Традыцыйныя святочныя касцюмы жанчын Веткаўскага, Чачэрскага і
Калінкавіцкага р-наў Гомельскай вобл. Пач. XX ст.



Традыцыйныя святочныя кашцюмы жанчын Брагінскага р-на
Гомельскай вобл. і Старадарожскага р-на Мінскай вобл.

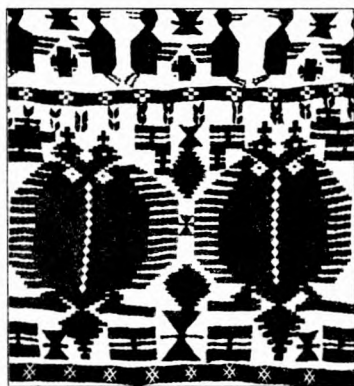


Традыцыйны святочны касцюм жанчыны Горацкага р-на Магілёўскай вобл.
Пач. XX ст.

Святочны мужчынскі касцюм Краснапольскага р-на Магілёўскай вобл.
Пач. XX ст.

В. Я. Фадзеева

ТРАДЫЦЫЙНЫ РУЧНІК



Традыцыйны побыт беларуса нельга ўявіць сабе без ручніка — белага падоўжнага кавалка палатніны з узорыстымі канцамі. Ён быў абавязковым у абрадавым жыцці, прысутнічаў і ў штодзённым побыце.

Знешні выгляд ручніка, яго даўжыня, асаблівасці аздаблення, арнаменту, каларыстычных вырашэнняў залежалі ад функцыянальнага прызначэння і ад рэгіянальных асаблівасцей.

Паўсюдна на Беларусі ўжываліся "ўціральнікі" — ручнікі для выцірання рук і твару; набожнікі — самыя прыгожыя і багата аздабленыя ручнікі, якімі пакрывалі бажніцу. Не выключана, што набожнік знаходзіўся ў чырвоным куце — найбольш пачэсным месцы хаты, з даўніх часоў, яшчэ да ўвядзення хрысціянства і ў эпоху язычніцтва, выконваў ролю культавага прадмета. Узорыстымі ручнікамі ўпрыгожвалі аконныя праёмы, люстэркі, сямейныя фотаздымкі, іх развешвалі на сценах "для красы", ствараючы тым самым з чырвона-ўзорыстых тканін яркі маляўнічы інтэр'ер.

Надзвычай цікавая праблема — бытаванне ручніка ў разнастайных семіятных структурах — абрадах, рытуалах, этыкетах.

На радзінах ручнік звычайна выконваў функцыю дара паміж парадзіхай і кумамі, паміж кумам і кумой, за паслугі пры родах адорвалі бабу-павітуху. Традыцыйны падарунак на радзінах — хлеб, абгорнуты ручніком. Адным з асноўных атрыбутаў з'яўляўся ручнік у абрадах ачышчэння нованароджанага, парадзіхі і бабы-павітухі, а дзе-нідзе — усіх прысутных. Вось як ён праводзіўся ў XIX ст.: павітуха налівала ў міску вады, насыпала аўса і гэтай сумессю працірала твары ручніком, пачынаючы з парадзіхі, яе мужа, дзіцяці, кумоў. Кожнаму яна выказвала наступныя пажаданні: "Дай жа Божа, каб ты быў крэпак, як вада, багат, як зямля, вясёл, як пчала, а красён, як вясна".

У рытуалах вяселля ручнік фігураваў пачынаючы з першых момантаў абраднасці. На запоінах практыкавалася наступная

форма дарэння: калі сваты ад'язджалі, бацькі маладой клалі ў іх торбу ручнік, хлеб і пляшку гарэзкі, абкручаную поясам. Гэта быў знак згоды на шлюб (Маладзечанскі р-н). Ручніком адзначана зборная субота, рытуал дзяльбы каравая.

Ручнік быў пэўнай формай падзякі за абавязкі, якія неслі музыканты, чашнік, сват маладога, бацька жаніха. Ручнік быў асобным знакам, з дапамогай якога вылучалі найважнейшых удзельнікаў вяселля. Абвязванне ручнікамі заўсёды абстаўлялася больш-менш урачыстымі рытуальнымі, нярэдка суправаджалася і асобнымі песнямі. Колькасць перавязаных ручнікоў (адзін ці два), спосабы перавязвання (праз левае ці правае плячо, крыж-накрыж), форма ручніка, чарговасць павязвання з'яўляліся знакам пэўнай іерархіі і сярод вясельных чыноў.

Глыбокай даўніной павявае ад ужывання ручніка ў рытуале пасада — блаславення жаніха і нявесты на шлюб. На тэрыторыі Беларусі найбольш распаўсюджанай формай пасада была дзяжа, пакрытая кажухом, — сімвал шчасця, багацця. Не менш старажытнай формай пасада быў разасланы ручнік, магічнай сілай якога і здзяйснялася бласлаўленне. "Бацька, узяўшы за плечы сваю дачку-нявесту, тры разы садзіць яе на засланы чыстым ручніком услон, на якім насыпана зерне жыта" (Слонімска павет).

Ручнік — найбольш характэрны прадмет для абрадавага звязвання жаніха і нявесты ў час вячання, пасля абкручвання маладой, у час пераезду да дому маладога. За ручнік маладога ці маладую вялі на пасада, заводзілі за стол, абводзілі вакол стала, вакол дзяжы, уводзілі ў хату, царкву.

Ручнік выконваў і ролю своеасаблівай дарахвяры, якую павінна была зрабіць маладая, каб задобрыць хатніх і родавых духаў сям'і мужа.

Ручнік, паяскі пакідалі ў тых месцах, ад дабрабыту якіх залежаў дастатак сям'і, — у хляве, гумне, клеці, на борцях, над куфрамі і інш.

Кульмінацыйны момант вяселля — прыезд маладых да дома жаніха — устойліва суправаджаўся своеасаблівай экспазіцыйнай тканінай з пасагу нявесты. Этнаграфічна-фальклорныя запісы XIX ст. паказваюць, што экспазіцыйная функцыя належала калісьці пераважна ручнікам і мела форму пэўнага драматычнага дзеяння. Развешванне ручнікоў (іншы раз да 20) — гэта першае, што павінна была зрабіць маладая (ці хросная маці, ці "прыданкі") пры ўваходзе

ў хату мужа. Увогуле прысутнасць ручніка — па сваіх функцыях сакральнага прадмета — асвячала вяселле і кожны яго этап. Можна дапусціць, што ручнік у адпаведнасці з традыцыйнымі ўяўленнямі павінен быў садзейнічаць паспяховаму ходу вяселля, спрыяць, верагодна, ахоўваць яго дзейных асоб.

Без ручніка не абыходзілася і пахавальна-памінальная звычайнасць беларусаў. Больш таго, падобна вясельнай традыцыі, ручнік ужываўся на працягу ўсяго цыкла абрадавых дзеянняў. Да аднаго са старажытных звычайў адносіцца вывешванне звонку ручніка, з аднаго боку, у знак жалобы, а з другога — для патрэб нябожчыка, які часам, паводле павер'яў сялян, вяртаецца ў пакінуты дом. Ручнік уваходзіць у пералік атрыбутаў рыштунку нябожчыка незалежна ад полу і ўзросту. Калі памірала дзяўчына, яе апраналі ў вянчальны строй і давалі некалькі ручнікоў. Нярэдка ручнікамі абабівалі сценкі і дно дамавіны, ручніком дзе-нідзе пакрывалі і самога нябожчыка. На Кобрыншчыне цела нябожчыка пакрывалі ручніком, што вісеў над абразамі ў яго хаце. Старажытныя вераванні патрабавалі выкарыстання ручніка і для мыцця нябожчыка. Шырока распаўсюджаны на Беларусі звычай апускання труны ў магілу на доўгіх ручніках. Нарэшце ручнікамі здаўна і па сённяшні дзень упрыгожвалі надмагільныя крыжы.

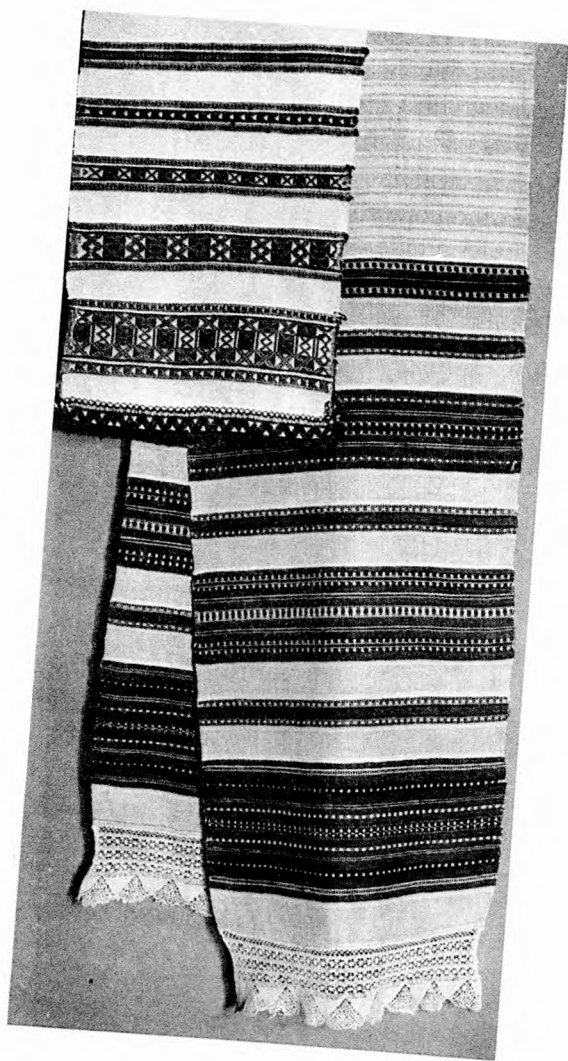
Шэраг канкрэтных рытуалаў з ручнікамі адбываўся і ў агульныя памінальныя дні ("Дзяды").

Звяртаюць на сябе ўвагу і так званыя аброчныя ручнікі, да якіх звярталіся ў крызісных сітуацыях. Паводле вераванняў, яны служылі для прадухілення эпідэміі, хваробы, засухі і іншага ліха. Аброчныя ручнікі ахвяравалі па зароку царкве, касцёлу, капліцы, на крыжы, што стаялі на "растаньках", каля крыніц. Нельга не нагадаць у гэтай сувязі ручнік-"абыдзёнік" ("абудзённік", "будзённік" і г. д.) і звязаную з ім абраднасць. Сутнасць яе ў тым, каб на працягу дня ці ночы напрасці і выткаць ручнік. Вось адно са шматлікіх апісанняў абрада. "У прызначаны дзень да ўсходу сонца збіраюцца дзяўчаты ўсяго сяла ў адну хату і кожная з іх прыносіць з сабою па жмені льну. Яны дружна, але ў глыбокім маўчанні прымаюцца за працу: прадуць лён, снуюць аснову, ставяць кросны і ткуць ручнік. Калі палатно гатова, усе жыхары выходзяць за вёску і абыходзяць вакол яе, прычым дзяўчаты, што ткалі палатно, нясуць яго над галавой з працяжным спяваннем: аю-га. Калі зробяць поўны абыход, то на тым месцы, з якога выйшлі, распальваюць

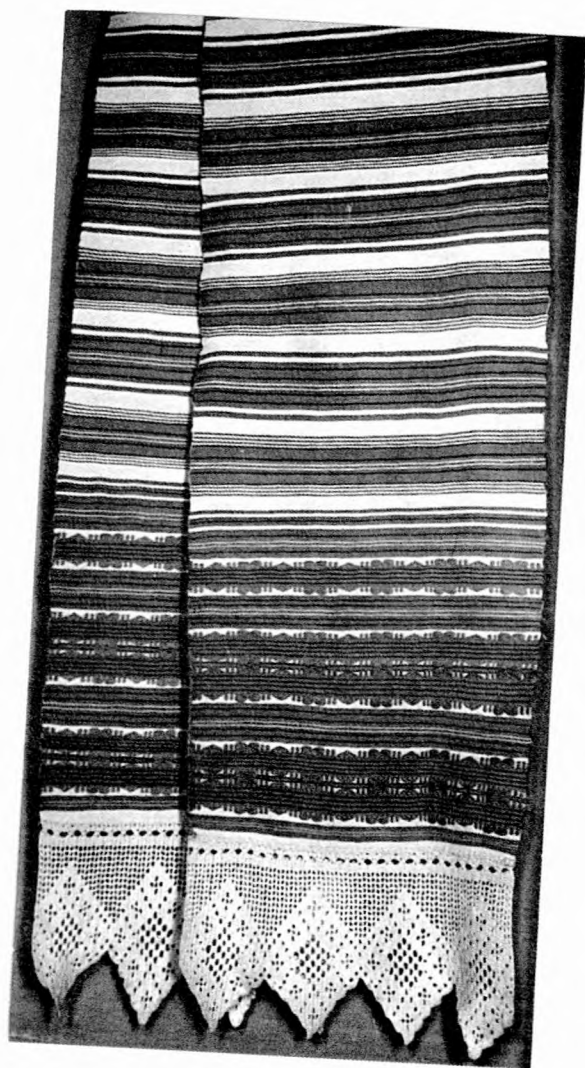
невялікі агонь з трэсак, ці лучынак, прынесены з кожнага двара. Дзве дзяўчыны трымалі канцы ручніка над вогнішчам, а ўсе жыхары вёскі пераходзілі праз агонь пад тканінай і пераносілі дзяцей і хворых. Потым палатно спальвалася на тым жа вогнішчы” (Н. Е. Багдановіч).

Беларускі ручнік арнаментаваўся пераважна ўзорыстым тканнем, хаця ў другой палове XIX ст. жылі яшчэ сталыя традыцыі старажытнага лічанага шыцця. І тканья, і вышыванья ручнікі аздабляліся звычайна толькі на канцах. Да найбольш пашыранага тыпу адносіцца кампазіцыя з адной ці некалькіх папярочных палос-бардзюраў, падпарадкаваных адзін аднаму і ўтвараючых адзінае кампазіцыйнае цэлае. Арнамент ручніка надзвычай багаты і разнастайны. На рубяжы XIX—XX стст. у ім пераважалі даўнія ромба-геаметрычныя ўзоры, бытавалі і набывалі ўсё большую папулярнасць больш познія па паходжанню раслінныя; канцы ручнікоў упрыгожвалі карункамі, плеценымі з нітак асновы, вязанымі на прутках, шэдэлкам.

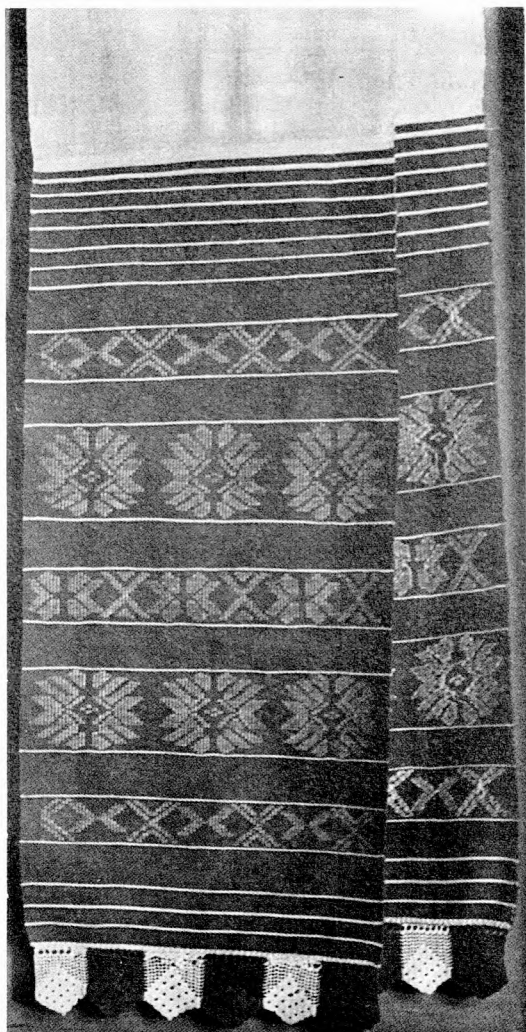
Такім бачыцца беларускі ручнік — жывая павязь паміж мінулым і сучасным, паміж чалавекам і вышэйшымі сферамі, паміж бачным і нябачным светам; добра знаёмы, па-мастацку аздаблены прадмет з глыбіннай, найстаражытнай і яшчэ не разгаданай да канца сімволікай.



Ручнік. Пач. XX ст. Лен, бавоўна; бранае аднаўточнае і двухўточнае ткацтва, вышыўка строчкай, махры. Лунінецкі р-н Брэсцкай вобл.



Ручнік. Лен, бавоўна; чатырохнітовае і бранае двухуточнае ткацтва, вязанне кручком; в. Васілевічы Рэчыцкага р-на Гомельскай вобл. 1920-я гг.

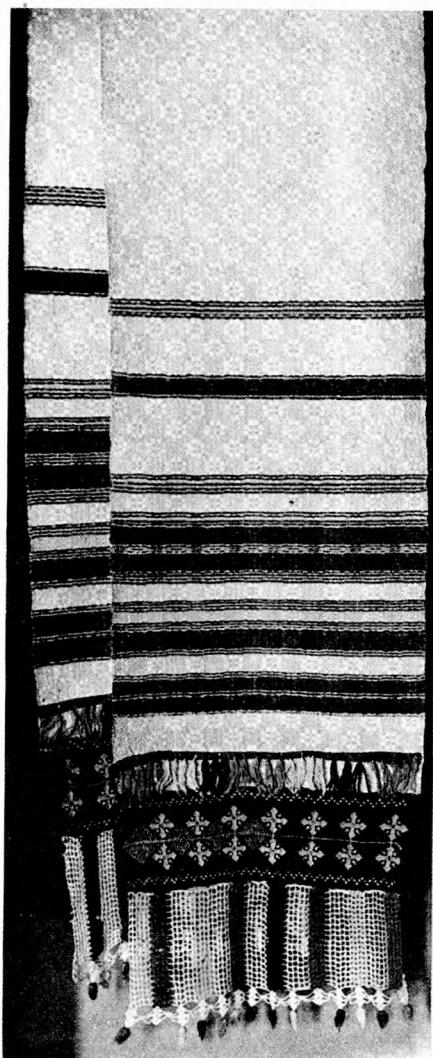


Ручнік. Пач. XX ст. Лен, бавоўна; пераборнае ткацтва, вязанне кручком.
Чацэрска р-н Гомельскай вобл.

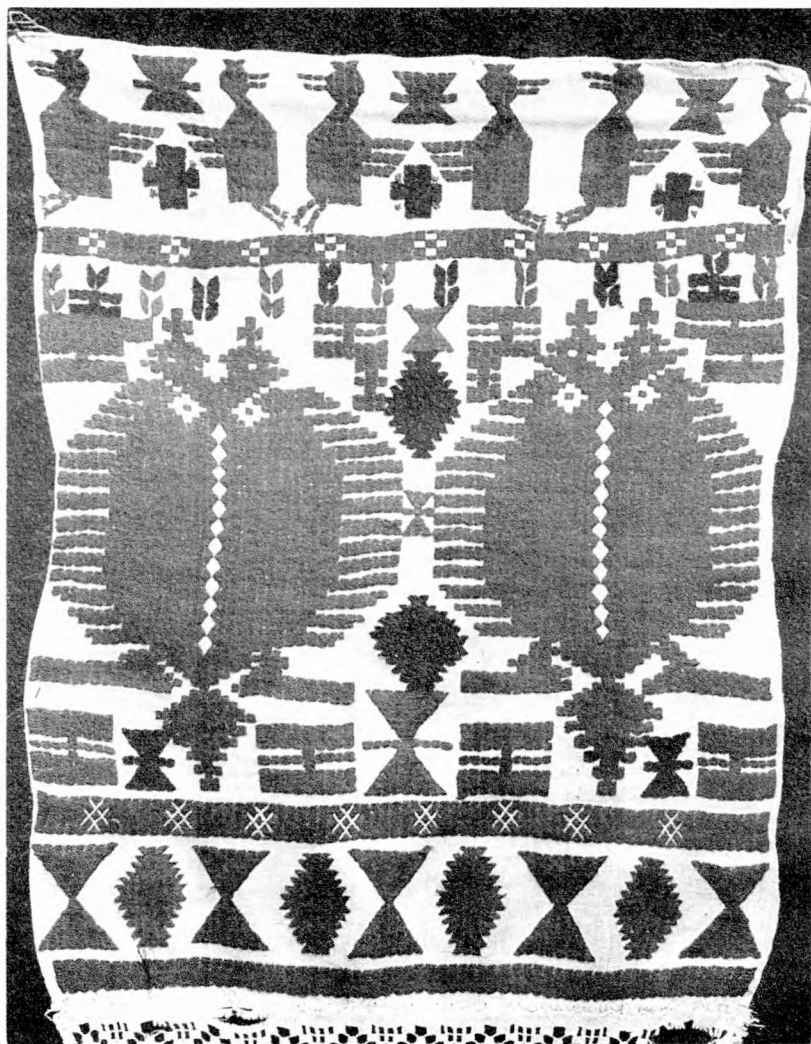


Ручнік. 1920-я гг. Лен, бавоўна; чатырохнітовае двухуточнае ткацтва; вышыўка працягам, вязанне кручком; в. Прусы Старадарожскага р-на Мінскай вобл.

Ручнік. 1930-я гг. Лен, бавоўна; васьмінтовае і закладное ткацтва; вязанне кручком; в. Ёрчыцы Клецкага р-на Мінскай вобл.



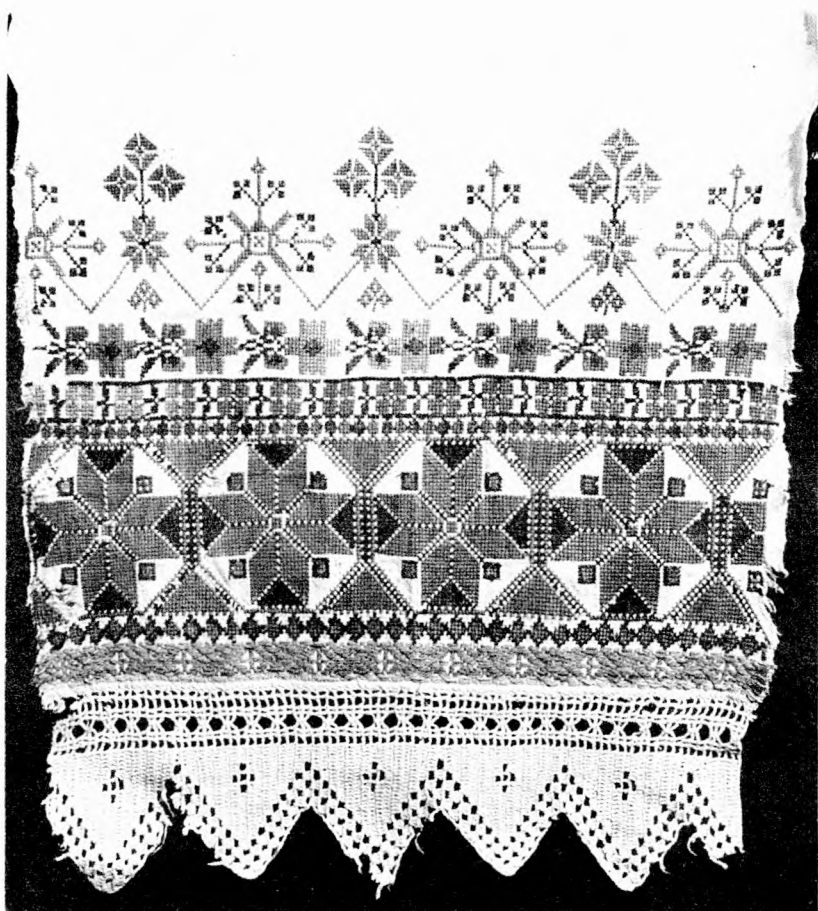
Ручнік. Пач. XX ст. Лен, бавоўна; чатырохнітовае ткацтва; вышыўка крыжам, вязанне кручком; Клецкі р-н Мінскай вобл.



Фрагмент ручніка. 1930-я гг. Палатно, вышыўка гладдзію баваўнянымі чырвонымі і чорнымі ніткамі; в. Лешня Капыльскага р-на Мінскай вобл.



Ручнік. Канец XIX — пач. XX ст. Лен, бавоўна; чатырохнітовае і пераборнае ткацтва; вязанне кручком; Крычаўскі р-н Магілёўскай вобл.



Ручнік. 1910-я гг. Палатно, вышыўка крыжыкам баваўнянымі чырвонымі і чорнымі ніткамі; бранае двухуточнае ткацтва, вязанне кручком;
в. Сялец Мсціслаўскага р-на Магілёўскай вобл.

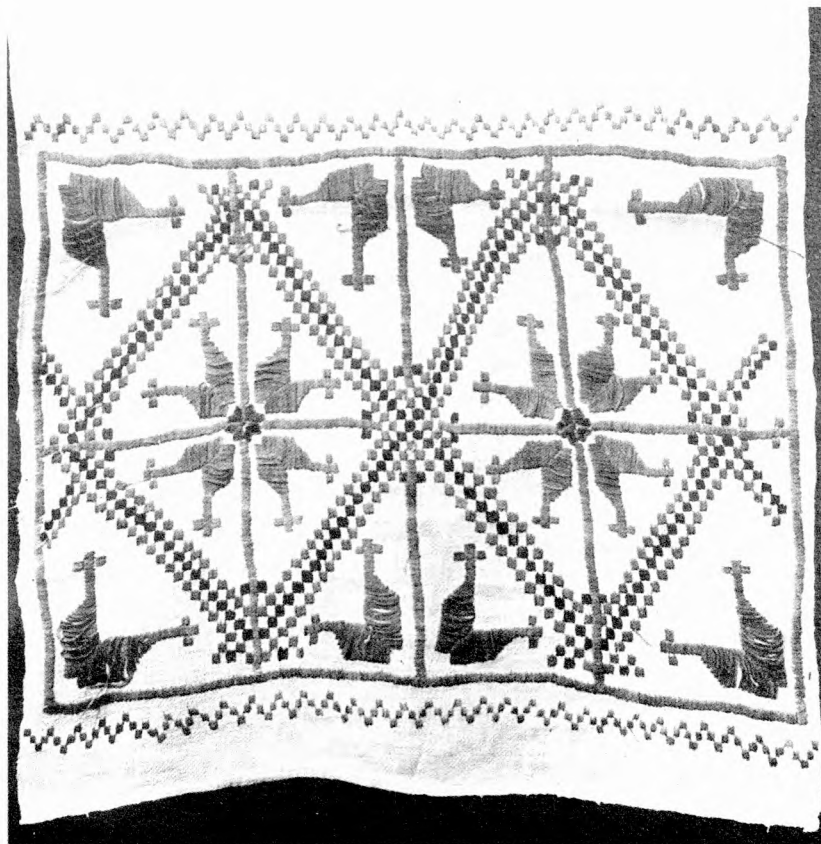


Ручнік. 1910-я гг. Палатно, вышыўка крыжыкам баваўнянымі чырвонымі і чорнымі ніткамі; вязанне кручком; Горацкі р-н Магілёўскай вобл.



Ручнік. 1930-я гг. Лён, бавоўна; бранае двухуточнае і выбарнае ткацтва;
Бешанковіцкі р-н Віцебскай вобл.

Ручнік. Пач. XX ст. Лён, бавоўна; бранае двухуточнае і выбарнае ткацтва; вязанне
кручком; в. Варонка Шаркаўшчынскага р-на Віцебскай вобл.



Фрагмент ручніка. 1920-я гг. Палатно, баваўняныя чырвоныя і чорныя ніткі;
лічаная гладзь; в. Новы Пагост Міёрскага р-на Віцебскай вобл.

А. Ю. Хадыка

КЕРАМІКА посуд і кафля



Калекцыя ганчарных вырабаў, якая налічвае каля 1080 экспанатаў, знаёміць наведвальнікаў музея з адным з самых старажытных рамёстваў на землях Беларусі, які быў пашыраны яшчэ з часоў ранняга неаліту.

Неалітычны посуд, вылеплены без дапамогі ганчарнага круга, вядомага нашым продкам толькі з X ст. н. э., упрыгожваўся адмысловым чынам, своеасаблівым у кожнай археалагічнай культуры. На знаходках з паселішча Камень-8 мы бачым рытмічна нанесеныя кароткія вертыкальныя рысачкі — грабеньчаты штамп, кераміка нёманскай культуры арнаментавана наколамі, насечкамі, штрыхамі, таўстасценны посуд са стаянак верхнедняпроўскіх плямёнаў, дэкарыраваны зубчастымі і грабеньчатымі адбіткамі, глыбокімі ямкамі і наколамі, адрозніваецца канічным або яйкападобным донцам. Менавіта ў неаліце пачуццё рытму, пластыкі і формы, якое вылучае твор ужыткавага мастацтва сярод звычайных рамесніцкіх вырабаў, упершыню праявілася ў працах ганчароў.

Засваенне чалавекам новых відаў вытворчай дзейнасці спрыяла пашырэнню асартыменту вырабаў з керамікі. Ужо у матэрыялах 5—3 тыс. да н. э. сустракаюцца гліняныя прасніцы для верацён, а сярод знаходак жалезнага веку займаюць месца мініяцюрныя керамічныя тыглі і льячкі.

Рост гарадоў на землях Полацкага, Тураўскага і Смаленскага княстваў у X—XII стст., далейшая спецыялізацыя рамяства і тэхналагічныя навацыі, у першую чаргу выкарыстанне з XII ст. ганчарных горнаў для абпальвання гліны, адбіліся на якасці і разнастайнасці форм ганчарных вырабаў, прадстаўленых у частцы экспазіцыі, прысвечанай матэрыяльнай культуры беларускіх гарадоў і феадальных сядзіб часоў эпохі сярэднявечча. Побач з хатнім начыннем са шкла, медзі і срэбра рацыянальнай зграбнасцю сілуэтаў вылучаюцца гліняныя кубкі, куфлі, міскі, біклагі (XV—

XVI стст.) з раскопак Крычаўскага, Мірскага і іншых замкаў. Асноўныя метады тэхналагічнай апрацоўкі і спосабы фармоўкі — выцісканне, выцягванне, налеп, — вядомыя да XX ст. уключна, складваюцца якраз у часы сярэднявечча. Творы сярэднявечных керамістаў, у прыватнасці паліваны і глазураваны хатні посуд, таксама адлюстраваны на прадстаўленых у зале мастацтва абразах — “Нараджэнні Марыі” з Чарнян, XVIII ст., і “Тройцы старазапаветнай” з Магілёўшчыны, XVII ст.

Пачынаючы з XIV ст. у інтэр’ерах дзяржаўных і прыватнаўласніцкіх замкаў і сядзіб узводзіліся печы, пакрытыя кафлямі. Іх вырабам да XVIII ст., калі кафлярства вылучаецца у асобную галіну вытворчасці, таксама займаюцца ганчарныя майстэрні. Экспанаты музея дазваляюць падрабязна прасачыць гісторыю гэтага унікальнага рамяства, убачыць, як пераход ад гаршковай кафлі з адкрытым вусцем да кафлі каробкавай з чатырохкутнай дэкаратыўнай пласцінай (на працягу XV—XVI стст.) ператварае печ у асноўны элемент мастацкага аздаблення інтэр’ера сядзібы. Асабліва ўражвае разнастайнасць выяўленча-дэкаратыўных матываў, якія ўжываліся майстрамі з выключнай фантазіяй. Геаметрычныя і тэраталагічныя кампазіцыі сустракаюцца на ліцевых (сценных) кафлях поруч з геральдычнымі адлюстраваннямі (кафля з Міра, XVII ст.), партрэтнымі вобразамі ў дэкаратыўных рамках, запазычанымі з графічных аркушаў эпохі Рэнэсанса (кафля з Лагойска, XVI ст.). Надзвычай цікавымі з’яўляюцца сюжэтныя сцэны, як на кафлі з адлюстраваннем атрада гусар (гарадзішча на Менцы, XVI—XVII стст.), воінаў аднаго з родаў войска Вялікага княства Літоўскага. Прызначэнне паясовых і карнізных кафляў абумоўлівала іх звычайна выцягнуты фармат — размешчаныя доўгай арнаментальнай стужкай вакол усёй печы, яны пакрываліся стылізаванымі рэльефнымі выявамі з рапортным паўторам малюнка. На прадстаўленай у экспазіцыі частцы карніза печы з Навагрудка (XVII ст.) вакол вазона з кветкамі папарна размешчаны драпежныя грыфоны з узнятымі крыламі, на кутняй паяскавай кафлі з Іказні ў якасці дэкаратыўнага матыву выкарыстоўваюцца галоўкі серафімаў.

З канца XV ст. звычайныя тэраколавыя кафлі паступова саступілі месца вырабам, пакрытым свінцовай глазурай, падфарбаванай вокісамі медзі, якія за падабенства з колерам травы атрымалі назву “мураўлёнай” кафлі. Новае пакрыццё надавала керамічнай паверх-

ні большую трываласць і паляпшала гігіенічныя якасці, адначасова мяняючы мастацкае афармленне печы за кошт выразнасці колеру і бляску паверхні. Сапраўдны росквіт кафлярства перажывала ў сярэдзіне XVI—XVII стст., калі, нягледзячы на дарагавізну тэхналогіі, у моду ўвайшлі кафлі з рэльефным арнамантам, пакрытым шматколёрнымі глазурамі. Цэхавыя рамеснікі, якія займаліся іх вытворчасцю, атрымалі назву цаніннікаў, а сама іх праца — цаніннай, паводле назову вокісу волава — цыны, што афарбоўваў глазуры ў задушаны белы колер. Былі вынайдзены і перадаваліся рамеснікамі з пакалення ў пакаленне спосабы атрымання сініх, фіялетавых, жоўтых, карычневых глазураў. Вясёлкавыя геаметрычныя і раслінныя ўзоры кафляў ператваралі паверхню печы ў падабенства квяцістай усходняй тканіны — пашыраны з сярэдзіны XVII ст. “дывановы” стыль арнамантацыі дазваляе гаварыць пра праявы арыенталістычнай моды ў беларускім кафлярстве эпохі барока.

Фантастычнае шматквецце і свабодны арнаментальны стыль беларускай кафлі прыйшліся даспадобы ў Маскоўскай дзяржаве, куды падчас вайны сярэдзіны XVII ст. было вывезена нямала палонных беларускіх рамеснікаў. Прымяненне свайму таленту майстры з Мсціслава, Копысі, Дуброўны знайшлі ў царскай Аружэйнай палаце і ў атачэнні патрыярха Рускай праваслаўнай царквы Нікана. У Масковіі іх рамяство раскрылася новымі гранямі: акрамя кафлі для печаў беларускія ганчары выконвалі архітэктурную кераміку — маёлікавыя фрызы і рэльефныя пано для аздаблення фасадаў і падкупальных барабанаў храмаў. Імя аўтара унікальных шэдэўраў — рэльефаў з выявамі евангелістаў царквы Успення “ў Ганчарах” — майстра з Мсціслава Сцяпана Іванова па мянушцы Палубес увайшло ў залаты фонд гісторыі рускага мастацтва. Адзін з узораў працы беларусаў у Расіі знаходзіцца ў экспазіцыі — гэта плітка дывановага стылю з раслінным арнамантам, расквечаным жоўтымі, сінімі, белымі і зялёнымі глазурамі, якая ўпрыгожвала фасад царквы пад Ноўгарадам.

З часоў панавання ў Рэчы Паспалітай Саксонскай дынастыі ў Беларусі выраблялася гладкая кафля так званага галандскага тыпу, распісаная міфалагічнымі, жанравымі, сцэнамі або краявідамі, выкананымі сінім кобальтам па сырой белай паліве. Да гэтага тыпу належыць кафля з в. Жэмыслаў (Гродзенская вобл.) з адлюстраван-

нем фантастычнай марской істоты і льва, якое вылучаецца вытанчанай зграбнасцю малюнка.

Найбольш значныя перамены ў цанінным рамястве ў XVIII—XIX стст. звязаны з выкарыстаннем гіпсавых форм замест гліняных і драўляных, што дазволіла дасягнуць складанай і разнастайнай мадэліроўкі рэльефаў, удасканаліць якасць вырабаў. Складаныя профілі паверхняў узбагачалі кампазіцыйны строй і рытміку арнаментальнай печы, якія ўзводзіліся ў выглядзе ярусных цыліндраў, абеліскаў і да т. п. З XVIII ст., са з'яўленнем у Беларусі мануфактур, пачалася вытворчасць кафлі на прадпрыемствах Радзівілаў у Свержні (з 1742-х па 1760-я гады) і ў маёнтку Агінскіх у Целяханах (з 1779-х па 1820-я гады). Яны спецыялізаваліся ў вырабе фаянсу і абслугоўвалі вузкае кола прыватных заказчыкаў, што дазваляла майстрам спалучаць высокую якасць з індывідуальным абліччам кожнага асобнага твора. Пад уплывам эстэтыкі класіцызму арнаменты роспісаў робяцца лёгкімі і далікатнымі. Сіметрычныя кампазіцыі з гірлянд, букетаў, вяноў, намалёваных на гладкім белым фоне сінім кобальтам, зялёнымі, жоўтымі і карычневымі эмалямі, займаюць цэнтральную частку люстра паверхні, абкружанага гарэльефамі і аб'ёмнай скульптурай кутніх і карнізных кафляў.

З канца XIX ст. асноўная колькасць дэкаратыўнай керамікі паступае на рынак з цэхаў невялікіх заводзікаў, якія ўзнікаюць у традыцыйных цэнтрах беларускага ганчарства — Копысі, Івянцы, Віцебску, Навагрудку, Барысаве, Дзісне, Прапойску. Асартымент і дэкор іх вырабаў, адзначаных рысамі мадэрну і эклектыкі, надзвычай разнастайны. Толькі ў Копысі, дзе працавала каля 20 заводаў, выраблялі і аднатонныя (карычневыя, зялёныя), і паліхромныя, і белыя з залатой наводкай кафлі, прычым каля 97 працэнтаў вытворчасці апошняга з гэтых гатункаў у межах Расійскай імперыі прыпадала менавіта на Беларусь.

У экспазіцыі прадстаўлена некалькі манахромных рэльефных кафляў з Івянца і Копысі, аздабленых стылізаванымі кветкамі рамонаў і валошак, ракавінамі гнуткіх абрысаў, геаметрычнымі кампазіцыямі з заштрыхаваных трохкутнікаў і ромбаў, размешчаных на раскрэсленай у квадраты паверхні пліткі. Дзякуючы выкарыстанню з пачатку XX ст. штампавання і прэсаў з металічнымі формамі замест гіпсавых якасць і дакладнасць апрацоўкі дэталей вырабаў істотна павышаецца, але адначасова знікае непаўторнае

абаянне аўтарскай работы. Самабытныя рысы і мастацкія прыёмы беларускага кафлярства саступаюць перад узорами, запазычанымі з еўрапейскіх промысловых каталогаў.

Вытворчасць традыцыйнага гаспадарчага посуду па-за межамі рамесніцкіх цэхаў у гарадах і мястэчках пашыраецца ў Беларусі з XV—XVI стст. Да пачатку XX ст. склалася цэлая сетка ганчарных цэнтраў у вёсках, узоры прадукцыі якіх — у асноўным творы 1920—1980-х гадоў — прадстаўлены ў экспазіцыі залы этнаграфіі.

Звычайна ў вёсках, насельніцтва якіх займалася вырабам керамікі, налічвалася адначасова ад некалькіх (у малых цэнтрах) да 2—5 соцень майстэрняў, напрыклад, як у вядомых па ўсёй Беларусі мастакамі ганчарнай справы Гарадной, Пружанах і Поразавае. Рамеснікі або нанятыя імі гандляры падчас кірмашоў фурамі вывозілі свой тавар у навакольныя мястэчкі і нават аддаленыя вялікія гарады — Вільню, Варшаву, Кіеў, забяспечваючы попыт як вясковага насельніцтва, так і гараджан. На продаж і абмен прапапоўваліся посуд для гатавання, захоўвання і транспарціроўкі прадуктаў, сталовае і разнастайнае хатняе начынне, дзіцячыя цацкі, дэкаратыўныя рэчы.

Асартымент вырабаў пашыраўся з цягам часу. Ад неалітычных часоў захаваліся практычна без змен старажытнейшыя формы керамікі: гаршкі і кубкі, ад ранняга сярэднявечча з матэрыялаў археалагічных раскопак вядомы латушкі, зручныя для гатавання смажаніны, карчагі, у якіх трымалі агуркі, грыбы і зерне, і гарлачы, посуд для захоўвання вадкасцей. У пазнейшыя часы ў штодзённым побыце увайшлі глянкі і збаны, дэкаратыўныя букетнікі і вазоннікі, падвоенныя і патроеныя гаршкі для пераноскі прадуктаў — спарышы і трайнікі. Керамічны посуд, абавязковая дэталёвая дэкаратыўнага ўбрання сялянскай сядзібы, нярэдка выкарыстоўваўся ў магічных абрадах: на радзіны гаршчок з "бабінай кашай" разбівалі на шчасце нованароджанаму, а чарапкі з кашай раздавалі гасцям — "каб багата жылі".

За некалькі стагоддзяў керамічная вытворчасць у вясковых цэнтрах не зазнала істотных змен як у арганізацыі працы і тэхналагічных прыёмах, так і ў спосабах аздаблення і форме вырабаў, непаўторнасць аблічча якіх у кожнай буйной ганчарнай вёсцы вызначалася ў асноўным асаблівасцямі складу гліны і метадам канчатковай засцерагальна-дэкаратыўнай апрацоўкі вырабаў. Па-

водле апошняга, кераміка падзялялася на гартаваную, паліваную і чорназадымленую.

Адметны каларыт чорназадымленага посуду, пашыранага пераважна ў Паўднёва-Заходняй Беларусі, ганчары атрымлівалі абпальваючы загатоўку на смалістым паліве з абмежаваннем доступу паветра. Непаўторны дэкаратыўны эффект падабенства фактуры глінянага чарапка да металічнай паверхні, уласцівы гэтаму тыпу керамікі, дасягаўся метадам глянцавання — суцэльнага або арнаментальна-лакальнага націрання падрыхтаваных да загатоўкі ў печы гаршкоў гладкім крэменем ці косткай. У музеі чорнаглянцаваную кераміку 1920-х гадоў прадстаўляюць калекцыі вырабаў з г. п. Поразава Свіслацкага раёна і в. Брэцянка Навагрудскага раёна Гродзенскай вобласці. Посуд з Поразава, аднаго з буйных рамесніцкіх цэнтраў Заходняй Беларусі, дзе яшчэ напачатку ХХ ст. працавала да 200 ганчароў, дадаткова дэкараваўся нешырокімі паяскамі нанесенага карболкай аб'ёмнага геаметрычнага і хвалепадобнага арнаменту. Далікатны дэкор падкрэслівае манументальную пластычнасць яго лаканічна-сціплых абрысаў, заснаваных на спалучэнні простых аб'ёмных форм, у якіх адчуваецца пераемнасць адшліфаванага пакаленнямі рамеснікаў высокага майстэрства. Зграбнасцю выканання і меладычнасцю вертыкальна выцягнутых сілуэтаў набліжаецца да поразаўскага посуду з Брэцянкi.

Векавая традыцыя вырабу чорназадымленай керамікі да апошніх часоў захоўвалася ў Поразаве I. Шопікам, а ў Пружаных Брэсцкай вобласці, цэнтры, які калісьці супернічаў з Поразавам па колькасці майстэрняў, яе працягваў вядомы ганчар А. Такарэўскі. Работам Такарэўскага, глянцаваным арнаментамі ў касую сетку і “хваёвыя галінкі” па шурпатай паверхні гліны, уласцівы гарманічнае спалучэнне маштабу частак, пругкі рытм контураў, выразная фактурнасць паверхні і, нарэшце, традыцыйная разнастайнасць асартыменту ўжытковых форм.

Бытавая кераміка з в. Гарадная Столінскага раёна можа паспрачацца з поразаўскай, даведзенай да дасканаласці завершанасцю прапорцый, уласцівай прадукцыі галоўных цэнтраў народнага ганчарства Беларусі. Але ў Гарадной, дзе ў часы росквіту промыслу ў 1920—1930-я гады налічвалася да 500 рамеснікаў, вырабляўся непаўторны белагліняны непаліваны посуд, звычайна пакрыты па плечыках збаноў, гаршкоў, глянцоў чырвоным ангобным роспісам. Канцэнтрычныя стужкі, хвалепадобныя лініі, нанесеныя пэндзлем

па гладкай светла-жоўтай паверхні, падкрэсліваюць мажорны рытм формы, натуральную прыгажосць колеру высакаякаснай гліны. Выключны ўзровень майстэрства і густ ганчароў, уласцівая іх вырабам класічная гармонія выразных сродкаў заваявалі гарадзянскай кераміцы прызнанне на кірмашах усёй Беларусі.

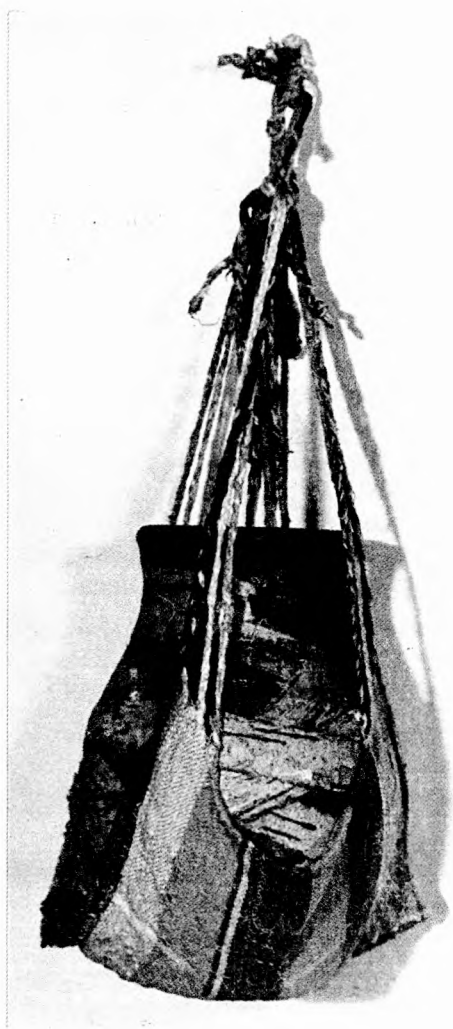
У XX ст. беларускія керамісты працягвалі карыстацца яшчэ адным архаічным спосабам засцерагальнай апрацоўкі гліны — гартаваннем або абворваннем. Гартаванне прымянялася для змяншэння порыстасці чарапка выкананага з грубай фармовачнай масы посуду, пераважна пячнага — гаршкоў і латак. Адразу пасля абпальвання гарачы выраб апускаўся ў мучную рошчыну, загартоўваўся і набываў у залежнасці ад канцэнтрацыі і складу раствору плямістую або суцэльную афарбоўку чорна-карычневага колеру. Пашыраная ў Паўночнай і Цэнтральнай Беларусі гартаваная "рабая" кераміка з яе выразнай шамотападобнай паверхняй прадстаўлена ў музеі экспанатамі з Ганевічаў і Сіняўкі Мінскай вобласці.

З сярэдзіны XIX ст., следам за цэхавымі рамеснікамі і кафлярамі, вясковыя майстры засвойваюць тэхніку пакрыцця керамікі глазуравай палівай, якая ў залежнасці ад спосабу нанясення аздабляе вырабы тонкім шклопадобным празрыстым або плямістым слоём. Паліва ў розных выпадках можа ўзмацняць і падкрэсліваць натуральны колер гліны або надаваць ёй іншае адценне. Зеленаватую з бялёсымі плямамі афарбоўку браслаўскіх збаноў, насычаны ружова-карычневы колер гарадоцкай керамікі, яркі светла-аранжавы чарапок вырабаў з Міра выяўляе менавіта глазураванне паверхні.

Дадатковым дэкаратыўным прыёмам з творчага арсеналу народных рамеснікаў, выкарыстанне якога пашыраецца з канца XIX ст., быў падглазурны (радзей — надглазурны) роспіс ганчарнага посуду. На шляху пераўтварэння утылітарнай рэчы ў аб'ект эстэтызацыі, што можна назіраць на прыкладзе сучаснай керамічнай вытворчасці, ён адыгрывае вельмі важную ролю. Развіццё яго матываў ад нескладаных раслінных элементаў, выкананых белым ангобам у спалучэнні з зялёнай і карычневай фарбамі, да насычаных энергічным лінейным рытмам арнаментальных паясоў можна прасачыць на прыкладзе багатых калекцый гаспадарчай керамікі з галоўных цэнтраў яе вытворчасці на Міншчыне — Івянца і Ракава. Посуд 20-х гадоў з Ракава, надзвычай разнастайны па наборы

ўжытковых форм, вабіць грубаватай прастатой і сілай абрысаў, святочным бляскам чырвонай гліны пад тонкім слоём празрыстай палівы, найўна натуралістычнымі матывамі размалёвак. Івянецкія вырабы, вельмі падобныя ў 20-я гады да ракаўскіх, у 30-я мяняюцца, набываюць больш манументальныя формы, дэкаратыўную арнаментыку і асаблівае жаўтаватае адценне палівы.

Разнастайнасць і багацце дэкаратыўна-мастацкіх прыёмаў, непаўторнасць форм народнай утылітарнай керамікі захоўваліся ў XIX—XX стст. рамеснікамі ў шэрагу іншых традыцыйных ганчарных цэнтраў — у Глыбокім, Дзісне, Копысі Віцебскай, Целяханах Брэсцкай, Камарыне Гомельскай, Крычаве Магілёўскай абласцей.



Збанок-бераставік. 30-я гт. XX ст.; в. Варонічы Полацкага р-на Віцебскай вобл.



Глякі, збан, спарыш, гаршчок. Чорнаглянцавая кераміка. 1977; А. Такарэўскі;
г. Пружаны Брэсцкай вобл.



Збан, глянк, гаршчок. Белагліняны посуд. 20-я гг. XX ст.; в. Гарадная Столінскага р-на Брэсцкай вобл.



Гарлачы, гаршкі, міса. Гартаваная рабая кераміка. 1980; Ф. Вашчыла; в. Ганевічы
Клецкага р-на Мінскай вобл.



Гляк, збаны, кулік, слой і барыльца. Паліваная кераміка. 1980-я гг.;
Н. Кузьмінава; Браслаў Віцебскай вобл.



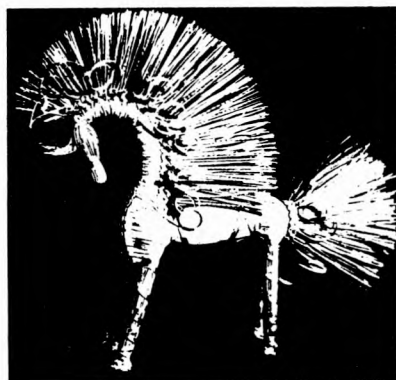
Збан, гаршкі, макотра. Непаліваная кераміка. 1977; І. Бычко; г. п. Мір
Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл.



Збан, спарыш, глянк, гаршчок-бункер. Паліваная кераміка. 30-я гг. XX ст.; Івянец
Валожынскага р-на Мінскай вобл.

Л. Я. Агеева

МАСТАЦКІЯ ВЫРАБЫ З САЛОМЫ



Вырабы з саломы — традыцыйнае сялянскае мастацтва, якое вядзе свае карані ад старажытнага культу хлеба. Зажынкі і дажынкі — пачатак і канец жніва — святы, якія з паганскіх часоў шмат дзе спраўляюць дагэтуль у Беларусі. З першых і апошніх каласоў рабілі снапы, апошні зваўся “барадой”, упрыгожвалі яго стужкамі, кветкамі, асвятчалі, пасля чаго святочна з песнямі, бразганнем сярпоў неслі ў хату і ставілі ў кут. А каб падзякаваць за ўраджай духаў Зямлі, пакідалі на полі хлеб ды соль. Зернем з апошняга снапа пасля свята Прачыстай пачыналі засеўкі. Акрамя таго, гэтае зерне, а таксама каласы ўжывалі на працягу года ў розных магічных абрадах. Снапы, якія стаялі ў хаце на працягу года, да наступнага ўраджаю, з’яўляліся своеасаблівымі амулетамі-абярэгамі, якія павінны прынесці дабрабыт і багацце ў сямью. Пазней, калі ў чалавека з’яўляюцца эстэтычныя патрэбы, з гэтых снапоў пачалі плесці разнастайныя прыгожыя рэчы — лялькі, птушкі, павукі, дэкаратыўны посуд.

Найбольш старажытнымі прадметамі ўжытку, безумоўна, былі кошыкі, шыяны, карзіны рознага прызначэння, якія вырабляліся з саломы, а таксама з лазы, каранёў сасны, ядлоўцу. Саламяныя корабы пляліся са скручаных жгутоў, якія ўкладваліся па спіралі ў патрэбную форму, галоўным чынам авальную ці цыліндрычную, замацоўваючы іх лазой або льнянымі ніткамі.

Так званы **павук** — сімвал дабрабыту і багацця — старажытнае каляднае ўпрыгожанне не толькі беларусаў, а шмат іншых народаў Еўропы. У чэхаў ён мае назву «мушнік». Гэта прыгожая, падобная на павуцінку, канструкцыя мела не толькі дэкаратыўна-абрадавае прызначэнне. Павука падвешвалі над калыскай, каб ён у час руху адпужваў мух і камароў ад дзіцяці. Не абыходзіліся без павука і на вяселлі — яго падвешвалі над галавамі маладых.

Найбольш старажытнай яго формай з’яўляецца аб’ёмна-рамбічная (актаэдр), паколькі ромб — гэта сімвал зямлі і матэрыяльнага

свету, маючага дачыненне да духоўнага стану жыцця. Кожны асобны ромб-фрагмент павука збіраецца з 12 аднолькавых саломін, сабраных на нітку, нібы нагадвае нам пра 12 гадзін на гадзінніку, 12 месяцаў — адзінак Часу — усеагульнай формы быцця матэрыі, якая не існуе без матэрыяльных змен.

У экспазіцыі прадстаўлены два павукі аб'ёмна-рамбічнай формы майстрых Рыбчынскай (1983) і Т. П. Агафоненка (1977).

Вядомай народнай мастачцы Таісе Агафоненка належаць і іншыя найбольш маштабныя работы, прадстаўленыя ў музеі. Напрыклад, "Каляднікі" (1978) адлюстроўваюць каларытную сцэну з народнага жыцця. Па цэнтры ўзвышаецца калядная зорка паабпал селяніна і сяянкі. Такое размяшчэнне стварае класічны кампазіцыйны трохкутнік. Лялькі зроблены з дакладнымі этнаграфічнымі падрабязнасцямі народнага строю. Усе дэталі работы выкананы з добрым густам, умелым спалучэннем розных тэхнік — спіральнага і прамога пляцення, майстар творча ўзбагачае работу новымі прыёмамі, што стварае пэўны пластычны кантраст і ў канчатковым выніку — пластычную разнастайнасць і выразнасць.

Увагу наведвальнікаў прыцягвае найбольш работа гэтай жа мастачкі "Конь" (1980), якая ўраджае не толькі сваімі памерамі, але і прыгажосцю прапорцый, нягледзячы на тое што выкарыстоўваецца ў асноўным традыцыйная тэхніка пляцення. Конь — вельмі распаўсюджаны сюжэт сярод майстроў. Гэта сімвал прыгажосці, сілы, надзеі, адно са свяшчэнных жывёл у розных народаў свету. "І на кані быў, і пад канём", — гаворыцца ў народнай прымаўцы, звязваючы яго з шанцаваннем.

У калекцыі музея ёсць яшчэ адна работа "Конь", зробленая майстрыхай Л. Галавацкай (1977). У яе творчасці — разнастайны свет вобразаў, але галоўную ўвагу яна аддае анімалістыцы. Мастачка добра адчувае прыроду матэрыялу і ўзмацняе дэкаратыўны эффект мастацкімі пошукамі.

Работы В. Гаўрылюк навеяны бытавымі, фальклорнымі матывамі. Сама майстрыха нарадзілася на Палессі, таму добра ведае ўклад жыцця, звычаі, абрады палескай вёскі, умела перадае каларыт і маляўнічасць народнай вопраткі. Яна ўплятае ў салому каляровыя ніткі, а то і тканыя дэталі, упрыгожаныя нацыянальным арнамам. У спалучэнні з залацістым тонам усялякіх сартоў саломы (жытняй, пшанічнай, аўсянай) гэтыя дэталі надаюць яркае дэкаратыўнае гучанне ўсёй кампазіцыі. Часта яна звяртаецца да

ручнаго саламянага ткацтва, што дазваляе шырэй выкарыстоўваць экспрэсіўна-выразныя магчымасці дэкору, арнаментальных рытмаў.

У экспазіцыі можна ўбачыць **дэкаратыўнае пано**, якое было знойдзена ў в. Круглае Круглянскага раёна Магілёўскай вобласці і паўторана прафесійным майстрам Ларысай Лось у 1978 г. Пано цікавае тым, што састаўлена галоўным чынам з адных толькі ромбаў розных памераў. Аднак сціпласць выкарыстання амаль што толькі аднаго прыёма пляцення не ўплывае на яе кампазіцыйнае вырашэнне, а, наадварот, уражвае сваімі магчымасцямі.

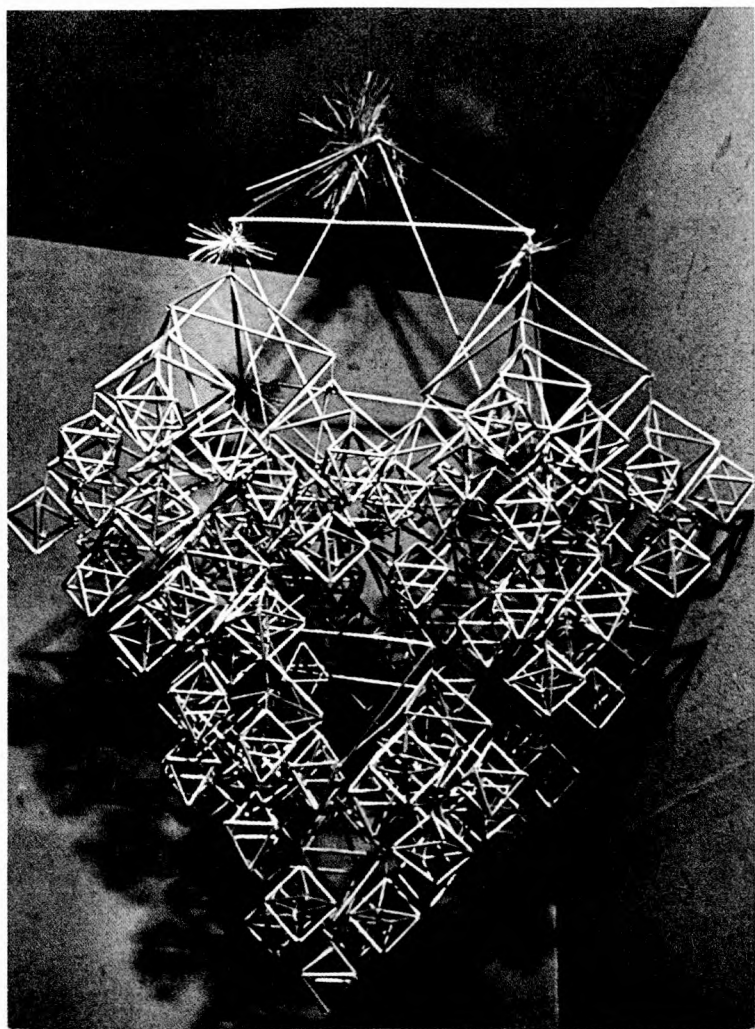
Прыцягваюць сваёй сучаснай эстэтыкай карзінкі, паднос, шкатулка і іншыя рэчы, зробленыя мужам і жонкай Е. П. і Г. В. Саламянкамі (1983). Гэтыя па-сапраўднаму мастацкія вырабы выкананы плеценымі вітымі жгутамі з рознабаковым накіраваннем віткоў, з якіх атрымліваюцца рэльефныя косы. Высокі прафесіяналізм і багацце тэхнічных прыёмаў і знаходак вылучае творы гэтых майстроў, якія маюць свой асабісты творчы стыль.

Упрыгожвае экспазіцыю аплікацыйны дыван з фарбаванай саломы майстрыхі Е. М. Русаковіч з в. Рухава Старадарожскага раёна (1970). Каляровыя кветкі і вінаградныя гронкі добра кантрастуюць з чорным фонам самага дывана. Работа выканана ў стылі маляваных дываноў і быццам сімвалізуе адзінства дзвюх супрацьлегласцей — жыцця і смерці. Саломы фарбавана ў тры колеры — жоўта-саламяны, зялёны і чырвоны і, безумоўна, нагадвае нам лета і росквіт. Як і на традыцыйных дыванах, галоўны малюнак канцэнтруецца ў цэнтры, дзе размешчаны ў квітнеючым крузе старажытны салярны знак — стылізаванае сонца, неабходнасць якога для росквіту жыцця не патрабуе доказу.

У майстэрстве саломаяпляцення беларускія майстры дасягнулі значных вышынь. Іх вырабы вызначаюцца разнастайнасцю тэм, жанраў, прыёмаў пляцення, кампазіцыйнай і дэкаратыўнай выразнасцю і самабытнай традыцыйнасцю.



Карзіны з саломы. 1950-я гг. Пляценне жгутом



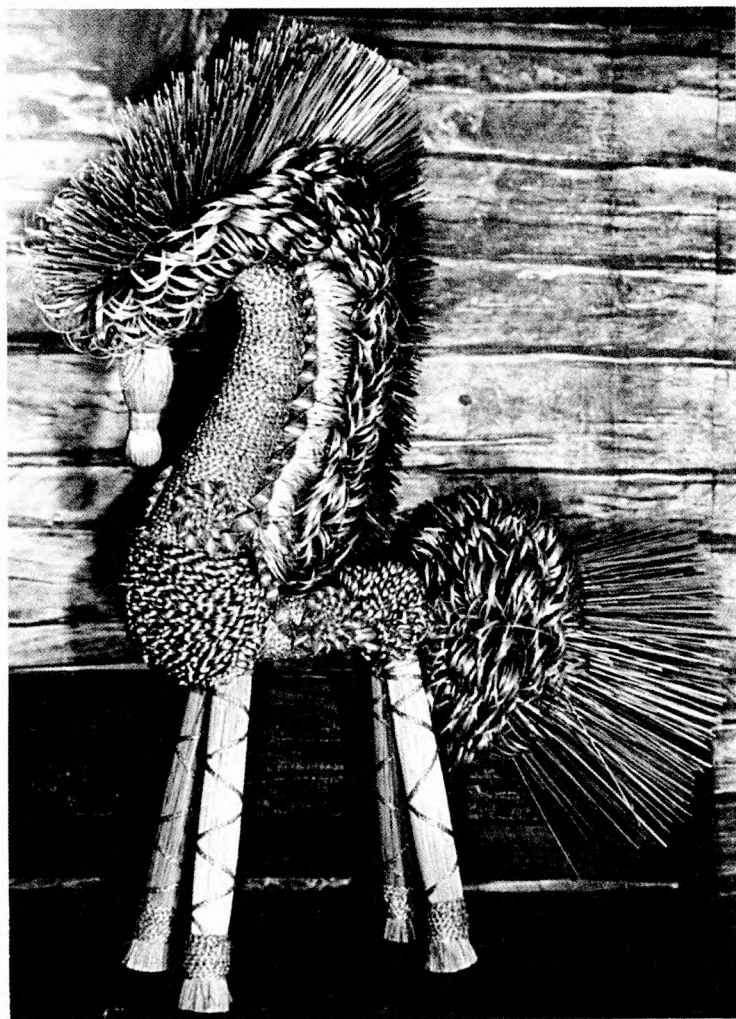
Павук. 1977; Т. Агафоненка. Салома, пляценне. Мінск



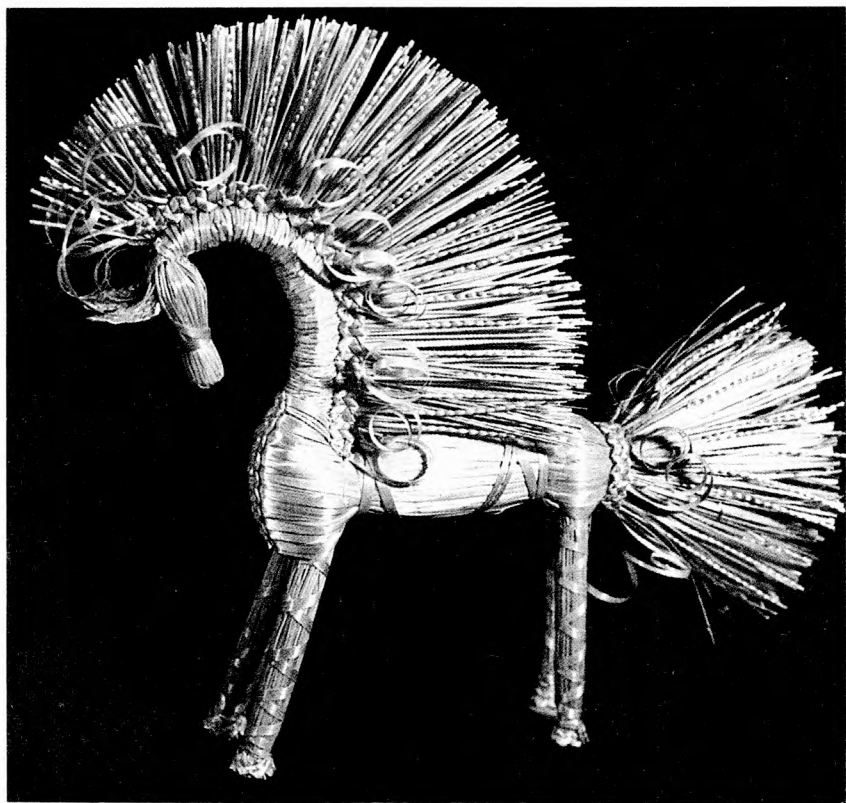
Каляднікі. 1977; Т. Агафоненка. Салома, пляценне. Мінск



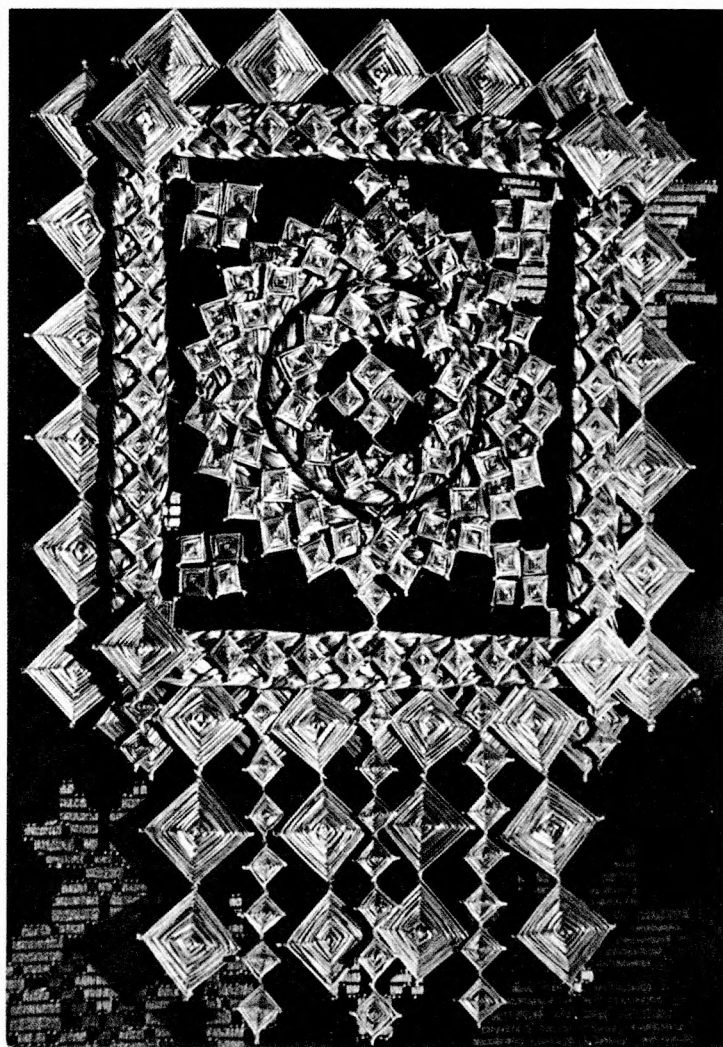
Жня. 1978; В. Гаўрылюк. Салома, пляценне. Брэст



Конь. 1980; Т. Агафоненка. Салома, пляценне. Мінск



Конь. 1977; Л. Галавацкая. Салома, пляценне. Мінск



Дэкаратыўнае пано. 1978; А. Лось. Саломы, пляценне. Мінск



Дыван з фарбаванай саломы. 1970; Е. М. Русаковіч; в. Рухава
Старадарожскага р-на Мінскай вобл.

Н. М. Дзямідава

НАРОДНАЯ МУЗЫЧНАЯ ИНСТРУМЕНТЫ



Народныя музычныя інструменты па праву лічацца адной з яркіх выяў нацыянальнага музычнага мастацтва беларусаў. Струнныя, духавыя, ударныя інструменты са старажытных часоў вядомы ў Беларусі, яны з'яўляюцца вельмі цікавымі помнікамі культуры народа, маюць сваю самабытную інструментальную культуру. Жанравае багацце інструментальнай музыкі абумоўлена яе жыццёвымі функцыямі. Створаныя народам і распаўсюджаныя ў яго музычным жыцці, музычныя інструменты суправаджалі ўвесь працоўны і сямейны быт грамадства — каляндарныя святы гадавога земляробчага кола, сямейныя абрады, культавыя рытуалы, святочныя забавы, паляўнічы, пастухоўскі і ваенны быт.

Музычныя інструменты развівалі традыцыі як песеннага, так і танцавальнага мастацтва, арганічна іх дапаўнялі, задавальняючы духоўныя патрэбы людзей. У народныя прататыпы сваімі вытокамі ўваходзяць амаль што ўсе прафесійныя музычныя інструменты.

Экспазіцыя музея дае магчымасць пазнаёміцца з цікавай калекцыяй музычных інструментаў. Істотную частку музычнага інструментарыя складаюць духавыя інструменты. Сярод іх *гудкі*, якія адносяцца да тыпу падоўжнай флейты. “Лакальныя назвы — *павісцёл, свірасцёлка, сапёлка, жалейка, шасцяруха, гуслі, пішчэлка*... Мае мяккі, пяшчотны гук разнастайнай афарбоўкі і сілы ў розных рэгістрах, значныя кантыленныя і тэхнічныя магчымасці. Вядома ў Беларусі з першай паловы 2 тыс. да н. э. У пісьмовых крыніцах упамінаецца як інструмент вайскавай музыкі, а таксама адзначана выкарыстанне дудкі ў час некаторых каляндарна-земляробчых абрадаў, асабліва веснавых”¹. Існавалі сярод пастухоў, “аб чым у народзе гавораць: “Дзе былі пастухі, там былі і дудкі”. Выкручвалі іх з кары вярбы, ліпы, асіны, альхі, бярозы, ракі-

¹ Назіна І. Дз. Этнаграфія Беларусі. Мн., 1989. С. 183.

ты і інш. Такія дудачкі былі не даўгавечныя і хутка рассыхаліся. Прафесіяналы вырабляюць дудкі з ясеня, крушыны, клёна, граба, арэшніка. Глядзяць, каб дрэва было "правае", г. зн. "роўнае". Выбранае дрэва прасушваюць з год. Затым счэсваюць тапаром да патрэбнай таўшчыні і "згладжваюць" нажом або шклом. Зараз выточваюць на такарным станку. Потым робяць свісток, ад якога залежыць якасць гуку. Ігравыя адтуліны выразаюць нажом або прапякаюць распаленым прутам. Каб зрабіць дудку добрай якасці, майстру патрэбна іх восем. Наступная дудка на 3 см карацей за папярэднюю. А для настройкі звяртаюцца да скрыпача. Зараз на дудцы выконваюць імправізацыйныя найгрышы, песенныя і танцавальныя мелодыі. Вядома на ўсёй Беларусі"².

Значна была распаўсюджана і жалейка — язычковы музычны інструмент. Яе "называлі таксама *гудка, ражок, пішчык, чаротка...* Мясцовыя разнавіднасці жалейкі адрозніваюцца матэрыялам (дрэва, саломіна, гусінае пяро, чарот, рог)... прынцыпамі вырабу і мацаваннем язычка, колькасцю адтулін, адсутнасцю або наяўнасцю раструба. Гучанне моцнае, рэзкае, крыху гугнявае. Ігралі на жалейцы сола і ў ансамблі са скрыпкай, цымбаламі, гармонікам паасобку або ў розных камбінацыях, часам далучалі і барабан. Дзеці выкарыстоўвалі жалейку для забавы. Існавалі па ўсёй Беларусі. У наш час інтэнсіўна выцясняюцца кларнетам"³.

Кларнет з'явіўся ў Беларусі ў другой палове XVIII ст. "спачатку ў прафесійных аркестрах (Нясвіж, Гродна, Шклоў, Слонім і інш.), з другой паловы XIX ст. пашырыўся ў народным побыце, чаму садзейнічалі ваенныя музыканты з сялян... або прыгонныя аркестранты, якія спасцігалі навуку ігры на кларнеце ў магнацкіх капэлах... Зараз кларнет выкарыстоўваюць у інструментальных ансамблях, дзе спалучаецца са скрыпкай, з цымбаламі або з гармонікам, а таксама з гармонікам, скрыпкай і барабанам"⁴.

З амбушурных духавых інструментаў мы бачым *трубу і рог*. Паводле звестак В. Бяляева, *труба* ў старажытнасці мела для беларусаў "асабліва важнае значэнне ў сувязі са знаходжаннем іх і іхніх продкаў сярод абшырных лясных прастораў, дзе гукавая

² Назіна І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты. Мн., 1979. С. 66—67.

³ Назіна І. Дз. Этнаграфія Беларусі. С. 193.

⁴ Там жа. С. 262.

сігналізацыя была адзіным спосабам паведамлення на вялікіх адлегласцях"⁵. Навуковец адносіць распаўсюджанне інструмента да часу развіцця паляўнічай, а потым і жывёлагадоўчай гаспадаркі. "Паводле іншых звестак, лічыцца, што труба з'явілася ў больш ранні перыяд, калі былі жывыя магічныя абрады. Рукапісныя і друкаваныя крыніцы захавалі рад сведчанняў аб разнастайным функцыянальным прызначэнні трубы ў мінулым. Ёю карысталіся як культавым інструментам пры адпраўленні рэлігійных абрадаў, у пастухоўскім і ваенным ужытку; яна выконвала забавляльна-пацешлівую ролю"⁶.

Што датычыцца *roga*, то ім "карысталіся для падачы паштовых, а таксама паляўнічых, пастухоўскіх і ваенных сігналаў... Рабілі іх з рога жывёлы (каровы, быка, барана), з дрэва (кавалка ствала бярозы, алешыны, клёну, па форме бліжэй да рога жывёлы) і з бляхі... Распаўсюджаны як рог, так і труба па ўсёй Беларусі"⁷.

Працягам выставы з'яўляюцца разнародныя па сваім складзе інструменты. Безумоўна, як асобна, так і ў ансамблі яны унікальныя і традыцыйныя, займаюць важнае месца ў духоўным жыцці народа. Пераважна звяртаюць на сябе ўвагу *цымбалы*. "Аб часе распаўсюджання *цымбалаў* выказваюцца розныя меркаванні. Найбольш раннія звесткі сустракаюцца ў скарынаўскіх выданнях пачатку XVI ст. У XVII ст. *цымбалы* былі распаўсюджаны як у вёсках, так і ў гарадах Беларусі. У этнаграфічных крыніцах *цымбалы* ўпамінаюцца ў сувязі з народным тэатрам "Батлейка". Часцей за ўсё гэты інструмент выкарыстоўваюць у ансамблі з музычнымі інструментамі розных відаў. Са струннымі (скрыпка), духавымі (карынка, кларнет, труба, гармонік), ударнымі (бубен). Калі адны ансамблі, напрыклад *цымбалы* — *скрыпка* (дзе *скрыпкі*), *цымбалы* — *гармонік*, вядомы паўсюдна (г. зн. на ўсёй тэрыторыі распаўсюджання *цымбал*), то іншыя маюць лакальнае распаўсюджанне. Іграюць ансамблі з удзелам *цымбал* звычайна на вяселлях, хрэсьбінах, вечарынках. Цэнтры распаўсюджання на Міншчыне (за выключэннем паўднёвых раёнаў), Віцебшчыне, часткова на Гродзеншчыне, Гомельшчыне і Магілёўшчыне"⁸.

⁵ Бяляеў В. М. Беларуская народная музыка. Л., 1941. С. 10.

⁶ Назіна І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты. С. 130.

⁷ Назіна І. Дз. Этнаграфія Беларусі. С. 430.

⁸ Назіна І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты. С. 54.

"У народзе *скрыпка* называюць царыцай музыкі, здольнай перадаць настрой і перажыванні ўсіх і кожнага. З усіх музычных інструментаў *скрыпка*, паводле меркавання народных музыкантаў, — "гэта самы цяжкі інструмент". Магчыма таму толькі некаторыя, шчодро адораныя прыродай ("прыродныя музыкі", як кажуць аб іх у народзе) і апантана закаханыя ў музыку валодаюць высокім майстэрствам ігры на *скрыпцы*. Невыпадкава яна спадарожнічае многім звычайам, абрадам, святам, ігрышчам, вечарынкам, гульням, танцам, паказам батлейкі, заўсёды "падліваючы масла ў вясельнае цяпло". На вяселлях ушаноўваюць не толькі музыку, але і ягоны інструмент. У Беларусі вельмі развіта традыцыя як сольнага, так і ансамблевага выканальніцтва. Паўсюднае выкарыстанне *скрыпкі*, яе выключная роля ў вясковым побыце вызначылі тую асаблівую ўвагу і цікавасць, аб якіх сведчаць шматлікія ўпамінанні аб ёй у творах вуснапаэтычнай і песеннай творчасці народа"⁹.

"Калі ўявіць сабе, што вядучым элементам у танцавальнай музыцы і маршах з'яўляецца рытм, то прызначэнне *бубна* — у тым, каб падкрэсліць гэты рытм. Аб ролі інструмента народных музыканты гавораць: "бубен — гэта рытм", "бубен паддае тахціку, з ім лягчэй іграць", "бубен як забарабаниць, як забраскоча, так *скрыпачу* лепей іграць". Назва *бубен* сустракаецца ў гістарычных дакументах XI ст. у сувязі з ваеннымі падзеямі ці выступленнямі скамарохаў, але невядома дакладна, які менавіта інструмент (уласна барабан ці літаўры) яна абазначала. Пацвярджае гэта той факт, што ў Беларусі ў XV ст. даследчыкі лічаць выяву скамароха з бубнам на фрэсцы касцёла св. Тройцы ў Любліне. Пашыраны на ўсёй Беларусі"¹⁰.

Збор духавых інструментаў завершыць *гуда*. "Яна ўяўляе сабой скураны мех з маленькай трубачкай-"соскай" ("дудачка", "сапл", "посмак") для напаўнення яго паветрам і некалькімі ігравымі трубкамі ("перабор" з 7 адтулінамі для выканання мелодыі і 1—2 бурдонныя трубкі — "гукі"), якія маюць *пішчык* з адзінарным язычком з трысцінкі ці гусінага (індычага) п'яра. Пры ігры дудар надувае мех, націскае яго локцем левай рукі, паветра паступае ў трубкі і прымушае вібраваць язычкі. Гучанне моцнае і рэзкае.

⁹ Назіна І. Дз. Этнаграфія Беларусі. С. 465, 522.

¹⁰ Назіна І. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты. С. 42.

Вядома ў Беларусі з XVI ст., была найбольш пашырана на тэрыторыі Віцебскай, Віленскай, паўночна-заходніх і ўсходніх паветаў Мінскай губерняў. Дуда-“весьлуха” была вельмі папулярным музычным інструментам, выкарыстоўвалася для суправаджэння танцаў, песень, прыпевак на сямейных і каляндарных святах, ігрышчах, кірмашах. Гучала ў ансамблі са скрыпкай ці са скрыпкай і цымбаламі”¹¹.

У музеі экспануецца збор самагучальных інструментаў. Гэта *калотка*, якую выкарыстоўвалі вартаўнікі як вартаўніча-апавяшчальны інструмент; *вугольнік*, які падвешвалі на ўказальны палец левай рукі з дапамогай дроту ці вяровачкі і, удараючы па ім тонкім цвіком, атрымлівалі гук неакрэсленай вышыні, адрывісты або трэмалуючы, звонкі, пяхчотнага тэмбру. *Бразготка*, якая служыла дзіцячай цацкай і ўжывалася як сігнальны інструмент у начным старажоўстве. *Кляшчоткі* — рытмічны інструмент, уяўляе сабой набор нанізаных на шнур дошчачак. *Шархуны*, якія ў старажытнасці былі элементам жаночага ўпрыгожання і выконвалі ахвярную ролю. Чаплялі іх таксама коням на шыю, традыцыйна выкарыстоўвалі ў вясельным абрадзе. З XIX ст. сталі састаўным, канструктыўным элементам бубна. *Трашчотка* ў вясковым побыце выконвала разнастайныя функцыі: пацяшальную, абрадавую, сігнальную, культавую, таксама як і *званочкі*.

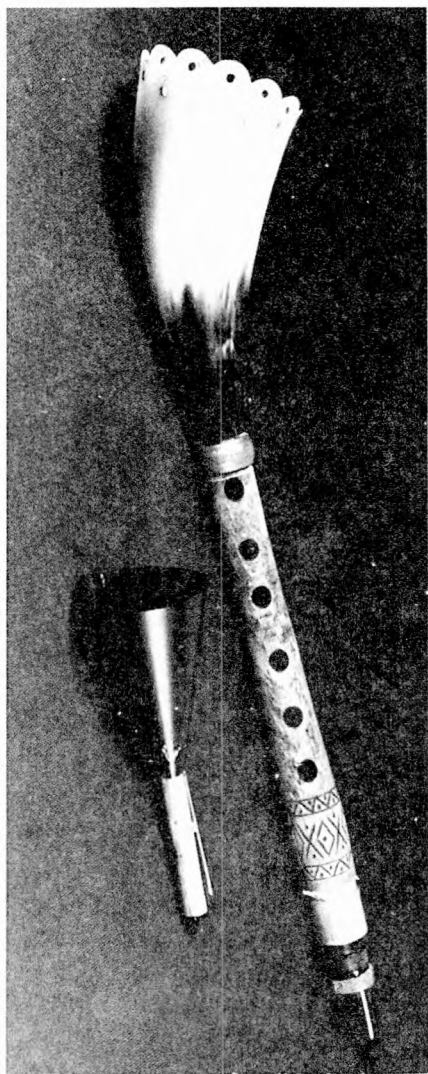
Побач з імі знаходзяцца і свабодныя аэрафоны: *чурынга*, *жужалка*; флейтавыя аэрафоны, да якіх належаць *свісцёлкі*. Выраблялі іх з гліны ў выглядзе птушак, пеўнікаў, конікаў, коннікаў, качак. Ляпілі жанчыны, нават і дзеці. Вядома пераважна як дзіцячая цацка, але часам і дарослыя імітуюць на ёй спевы птушак, выконваюць песенныя і танцавальныя мелодыі. Да іх адносіцца *акарына*. Створана ў Італіі Дж. Данаці, хутка пашыралася ў многіх краінах. У Беларусі вядома з пачатку XX ст.

Па спосабу вырабу беларускія народныя музычныя інструменты дзеляцца на спецыяльна зробленыя і прыстасаваныя пад музычныя інструменты рэчы навакольнага асяроддзя.

¹¹ Назіна І. Дз. Этнаграфія Беларусі. С. 182.



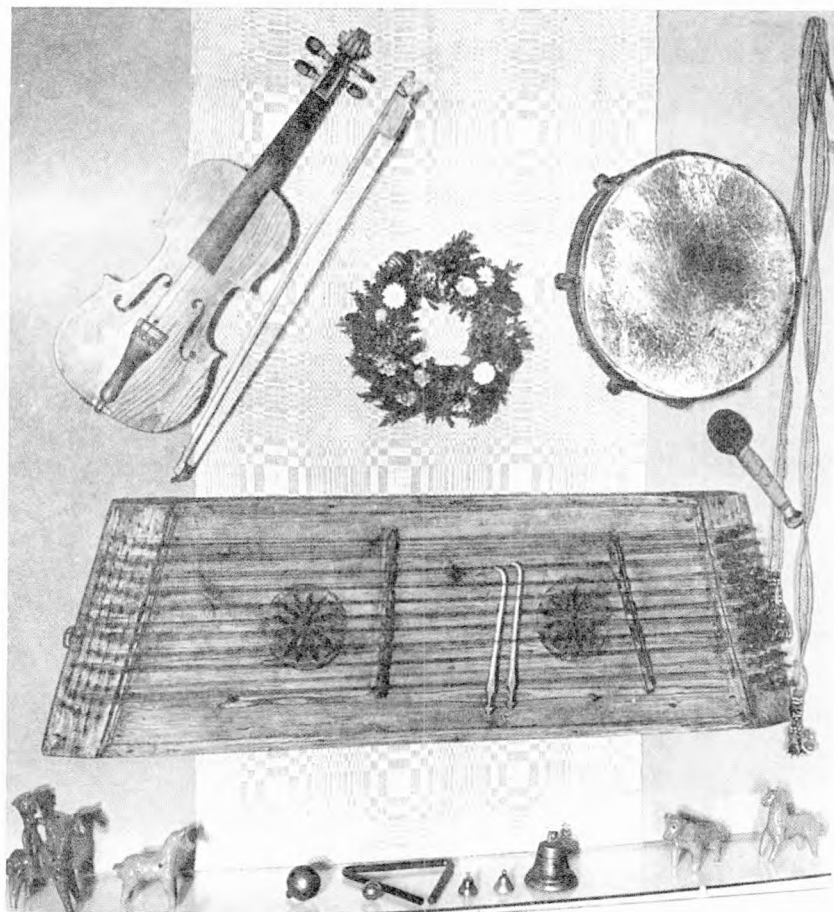
Музычныя інструменты. Агульны выгляд



Ражок, дудка язычковая. 70-я гг. XX ст.: І. Лычкоўскі; г. Чэрвень Мінскай вобл.;
З. Ждановіч; в. Рачкяны Смагонскага р-на Гродзенскай вобл.



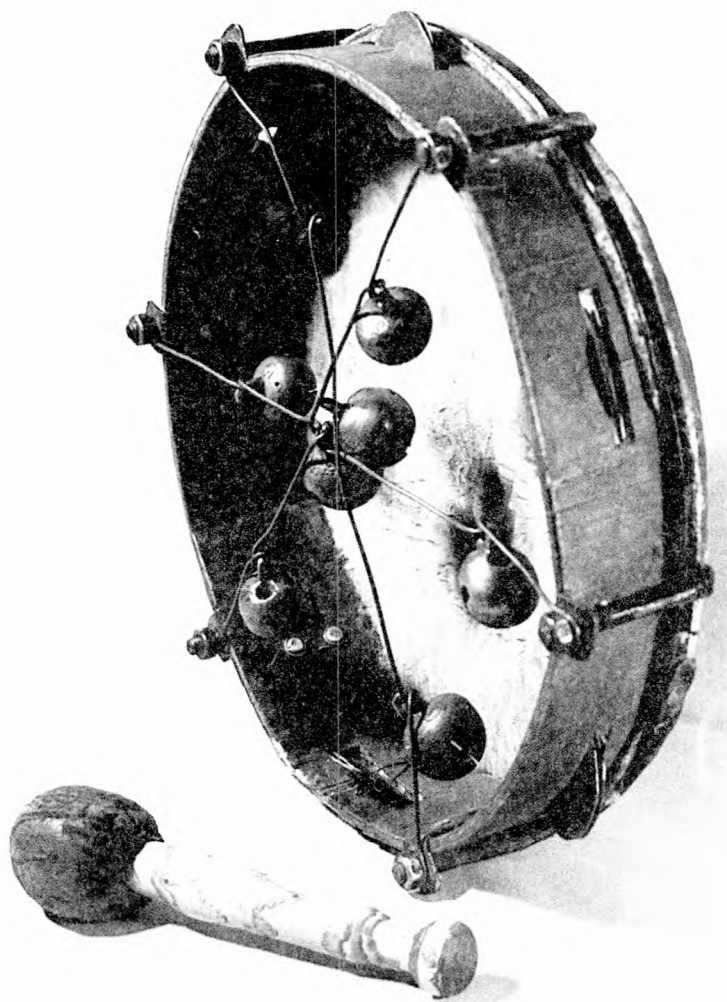
Рог пастухоўскі. 70-я гг. XX ст.; Т. Васько; в. Барбароў Мазырскага р-на
Гомельскай вобл.



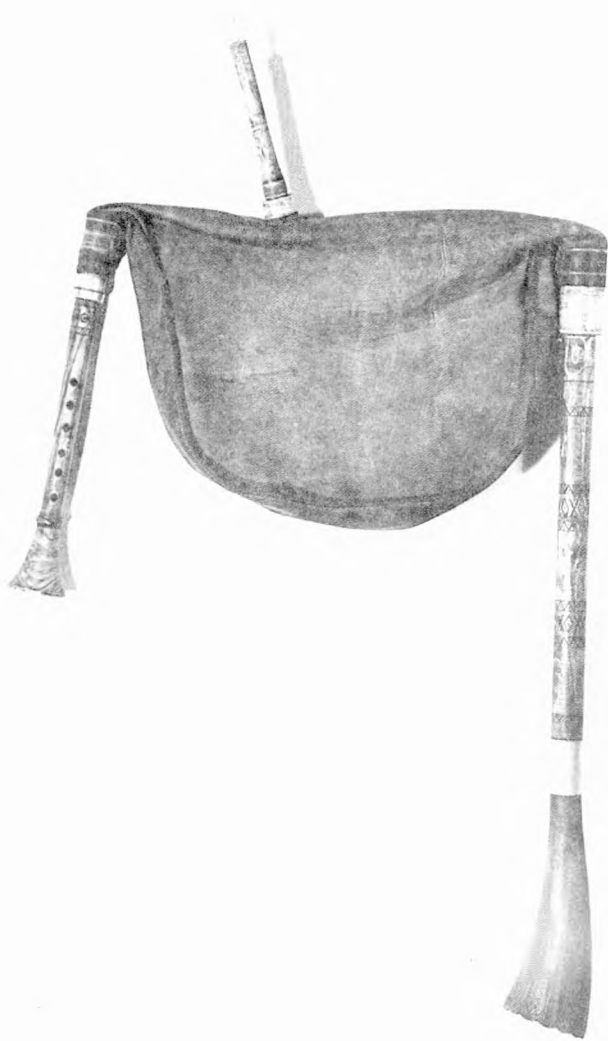
Музычныя інструменты. Агульны выгляд



Скрыпка. 70-я гг. XX ст. Зроблена па ўзору фабрычнай М. П. Лінкевічам; Драгічын
Брэсцкай вобл.



Бубен. 1928; в. Забалоцце Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.



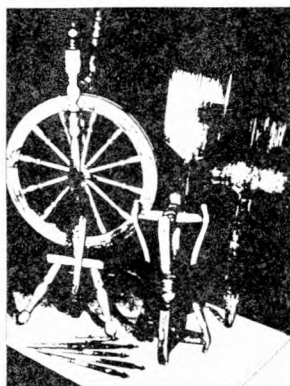
Дуда. 70-я гг. XX ст.; І. Лычкоўскі; Чэрвень Мінскай вобл.



Коннік. 70-я г. XX ст. Свіцёлка, цацка з гліны, ігравых адтулін дзве, 12×15,5.
Зроблена З. А. Жылінскім; г. п. Ружаны Пружанскага р-на Брэсцкай вобл.

М. М. Віннікава

ЭТНАГРАФІЯ



У раздзеле этнаграфіі ў агульных рысах прадстаўлена матэрыяльная культура беларускіх сялян канца XIX — пачатку XX ст., іх вытворчая дзейнасць, прамысловыя і рамесныя заняткі, хатні побыт. У параўнанні з дэкаратыўнымі ручнікамі і маляўнічымі строямі традыцыйнага беларускага адзення экспанаты дадзенага раздзела ўраджаюць прастатой сваіх форм, амаль поўнай адсутнасцю аздаблення, але ў той жа час і дызайнерскім падыходам да выкарыстання прыродных матэрыялаў. Гэта праявілася ў адзінстве утылітарнасці, прыгажосці і тэхналагічнасці народных вырабаў. Прыгледзеўшыся больш уважліва да іх, можна адчуць і зразумець нацыянальныя асаблівасці ўкладу жыцця беларусаў — іх арганічныя суадносіны з прыродным асяроддзем, стараннасць у працы, стрыманасць, рацыянальны аскетызм у побыце.

Асноўным заняткам насельніцтва Беларусі са старажытных часоў было земляробства. Ускосныя звесткі аб ім адносяцца да часоў неаліту (3 тыс. да н. э.). Асноўнае месца ў земляробстве займалі збожжавыя культуры: азімае жыта, пшаніца, ячмень, авёс, грэчка, проса. Сеялі таксама лён, каноплі, бабовыя, вырошчвалі гародніну. У XVIII ст. стала пашырацца культура бульбы, якая для беларускага селяніна хутка стала другім хлебам.

Да канца XIX ст. на тэрыторыі Беларусі склалася некалькі аграрных раёнаў з уласцівымі ім асаблівасцямі спецыялізацыі, структурай пасяўных плошчаў, працоўнымі традыцыямі, звычаямі, абрадамі. Найбольш заселенай і асвоенай пад земляробства была сярэдняя паласа Беларусі, раўніны Панямоння, Цэнтральнай Беларусі і левабярэжжа Дняпра. Менш спрыяльнымі для земляробства былі ўмовы ў паўночных і паўднёвых частках Беларусі.

Пануючай сістэмай земляробства ў сялянскіх гаспадарках XIX — пачатку XX ст. была старажытная паравае сістэма з пераважаннем трохгадовага цыкла. Кавалак зямлі дзялілі на тры палі — "палеткі". Адно з іх засявалі азімымі, другое — яравымі, а трэцяе

поле пакідалася пад пар. На другі год поле, якое было пакінута пад пар, засявалі азімымі, тое, што было пад азімымі — яравымі, а поле з-пад яравых пакідалі пад пар.

З даўніх часоў да XX ст. асноўнай цэглавай ворыўнай прыладай у беларусаў была *саха*. У XIX ст. на тэрыторыі Беларусі пераважна існавала 2 тыпы сахі — з дзвюма нерухомымі паліцамі, прыстасаваная ў асноўным для пары валоў, і *саха* з адной паліцай і аглоблямі для коннай цягі. У пачатку XX ст. ва ўжытак беларускіх сялян трывала ўвайшоў жалезны *пруг*, спачатку саматужнага вырабу, а потым і заводскага. Для рыхлення глебы выкарыстоўвалі *барану*. Самай старажытнай бараной была вершаліна, ці сукаватка, якую рабілі з верхавіны елкі, на ёй пакідалі сучкі памерам 40×60 см. Таксама з елкі, але з некалькіх змацаваных разам дрэўцаў, рабілі барану-“смык”. Бытвала і брусковая рамная барана, але самай распаўсюджанай была плеченая, якая і прадстаўлена ў экспазіцыі. Акрамя таго, у экспазіцыі можна ўбачыць розныя прылады для зжынання і абмалоту збожжа (*сярпы*, *цапы*), *цуркі* для вязання снапоў, ручную *веялку-шэфлік*, *ступу*, вялікія плечыныя з саламяных жгутоў і *лазы карабы* для захавання зерня і драбнейшыя плечыныя ёмкасці — *каробчкі*, *меркі*, *свалкі*.

За шматвяковую гісторыю беларускія хлебаробы набылі багаты вопыт працоўнай дзейнасці. Іх земляробчы каляндар увабраў практычныя назіранні за фэналагічнымі зменамі (прылёт з выраю птушак, цвіценне пэўных раслін і высыпанне пладоў, стан надвор'я). Усе яны ўвязаліся ў адзіны прыродны рытм і захоўвалі шэраг карысных у гаспадарчай дзейнасці парада і прагнозаў.

У традыцыйным светаўспрыманні беларусаў сельскагаспадарчая праца была асветлена верай у яе жыццесцвярджалную сілу і была арганічна звязана з устойлівай сістэмай земляробчых абрадаў, традыцый, павер'яў. Да веснавой сяўбы селянін рыхтаваўся яшчэ з зімы: адбіраў насенне, вырабляў карабы і кошыкі, ладзіў саху, барану. А першы выхад у поле (“заворванне”, “запашка”) быў для яго святам, як і іншыя цыклы земляробства. Ён суправаджаўся рознага роду абрадавымі дзеяннямі. Араты ўставаў на золку, надзяваў чыстую кашулю і, акрапіўшы сваіх валоў ці коней крынічнаю вадою, адпраўляўся з сахою ў поле. Браў з сабою рытуальны хлеб і ваду, нярэдка соль і яйкі. Вада і хлеб у славянскай абраднасці лічыліся абярэгамі: паводле павер'яў, яны аберагалі ад нежаданых сустрэч і дурнога вока і нібыта перадавалі ўзноўленым

палеткам сваю жыццёвую сілу. У дзень заворвання селянін араў нядоўга. Прайшоўшы 2—4 баразны, вяртаўся дамоў, дзе яго чакаў святочна накрыты стол. У той дзень гаспадыня пякла абрадавае пячэнне ў форме земляробчых прылад (сахі, бараны, сярпа і інш.). Нягледзячы на адзіную семантыку і сімваліку абраду заворвання, яго абрадавыя элементы мелі асаблівасці ў розных рэгіёнах. У Заходнім Палессі араты адпраўляўся ў поле на заходзе сонца, браў з сабой загорнутыя ў чысты абрус (ці ручнік) хлеб, соль і так званую грамнічну свечку (асвечаную ў царкве на Грамніцы (Стрэчанне)). Такія свечкі шанавалі ў народзе, верылі ў іх ахоўную і гаючую сілу. Разаслаўшы на мяжы абрус, араты клаў на яго хлеб-соль, нізка кланяўся ніве і праходзіў першую баразну. У тым жа ідэйным рэчышчы праводзіліся і рытуальныя дзеянні, звязаныя з сяўбой. Для сяўбы розных культур існавалі свае тэрміны, якія ўстанаўліваліся паводле народнага календара і разнастайных феналагічных прыкмет. Найбольш спрыяльнымі лічыліся цёплыя, пахмурныя і бязветраныя дні, а з дзён тыдня — аўторак і субота. Поўны месяц абяцаў даць поўны колас. У дзень сяўбы ў сялянскай хаце падтрымлівалі ўзорны парадак і чысціню, каб пасевы былі чыстымі, без пустазелля. Той жа ідэй падпарадкаваны і рытуальныя звычэй чыста мыцца і адзявацца ў чыстае адзенне.

Засеўкі праводзілі збожжам з вянка, завітага мінулым летам з нагоды дажынак. Засеўкі, як і заворванне, завяршаліся святочным сталом, да якога запрашалі памочнікаў, сваякоў і суседзяў.

У зажынкавых абрадах і звычаях адлюстравана пашана селяніна да хлеба, своеасаблівы яго культ. Звычайна зажынкі спраўлялі ў суботу вечарам. Падрыхтоўка да іх таксама пачыналася з прыбірання хаты і двара. Стол засцілалі белым абрусам, клалі на яго бохан хлеба і соль.

Зажынальніцы (звычайна гэта была гаспадыня з дочкамі або нявесткамі) спачатку віталіся з нівай: "Добры дзень, ніўка, ядронае жытка!" Потым зажыналі некалькі сцяблін, скручвалі перавясла і падпярэзваліся ім, а першы сноп жыта ставілі са словамі: "Стаўлю сноп на сто коп, на тысячу мерак", клалі пад яго хлеб і сыр. Першы сноп перавязвалі чырвонай стужкай, неслі яго дахаты і ставілі на покуце. Зерне з яго пасля дамешвалі да насення. У час святочнай вячэры сям'я з'ядала хлеб і сыр, прынесеныя з нівы. За сталом спявалі жніўныя песні. Песні гэтыя маюць часта ярка выражаны заклінальны ці велічальны характар:

Дай жа, Божа, пагодачку
Ды на нашу работачку,
Каб сонейка качалася,
Каб работка канчалася.
Мы работку рабіць будзем,
Мы пагодку хваліць будзем.

Але сярод жніўных песен значна больш элегічна-журботных, тужлівых ці, наадварот, іранічных, насмешлівых.

Дажынкавыя абрады былі скіраваны на тое, каб аддзякаваць духам нівы за хлеб, захаваць яе плён на наступны год. Для гэтага на полі пакідалі нязжатай жменьку збажыны і завязвалі яе вузлом, або заломвалі. Гэта называлася "завіваннем барады". Дажаўшы жыта, жанчыны куляліся на пожні з заклінальнымі словамі: "Ніўка, ніўка, аддай маю сілку". На дажынках жнеі зівалі вянок з каласкоў, якім прыбіралі прыгожую маладую жанчыну, а апошні сноп упрыгожвалі кветкамі і стужкамі, з песнямі неслі яго ў вёску і перадавалі яго гаспадару, які ставіў яго на покуце і запрашаў жней за гасцінны стол.

Пасля ўборкі збожжа даходзіла чарга і да льну. Убіралі ("рвалі", "бралі") лён звычайна ў другой палове жніўня, калі галоўкі яго становіліся светла-карычневымі, а сцябло зеленавата-жоўтым. Пры гэтым сачылі за тым, каб лён не перастаяў, а то, як казалі, "прадзіва не будзе". Пасля прасушкі ў невялічкіх кучках-"бабках" лён аббівалі, ці абрывалі — аддзялялі галоўкі ад сцяблін. Рабілі гэта з дапамогай спецыяльнага драўлянага валька ці нажа. Потым лён мачылі ці расціралі, каб змякчылася льняная саломка. Каб валакно было мяккім і белым, лён стараліся расцілаць па маладзіку, і ў гэты дзень нельга было нічога трэсці, "а то віхор пакруціць лён". Далей лён сушылі і церлі на спецыяльных церніцах. На Палессі існавала павер'е: каб валакно атрымалася мяккім і шаўкавістым, лён павінны былі пачаць церці дзяўчынкі з распушчанымі валасамі. Каб ачысціць валакно ад кастры, лён спачатку трапалі спецыяльнымі *трапамі* — драўлянымі прыладамі ў выглядзе мяча або лапатачкі, а потым вычэсвалі *грэбенем* і *шчоткай*. Прадзеннем ільну, а таксама канпель і воўны займаліся з лістапада да сакавіка. Дзяўчынак ужо з 7—8 год пачыналі вучыць гэтаму рамяству. Спачатку ім давяралі някаснае валакно — атрэп'е, ачосы, і толькі вопытныя пралі кужаль, які ішоў на выраб самых тонкіх тканін.

Кудзеля прывязвалася да *пралкі*. Пралка з *донцам* ставілася на лаву, папрадуха садзілася на донца і такім чынам падтрымлівала яе нерухомасць. Пралка без донца ўстаўлялася ў спецыяльную адтуліну ў лаве. Нітку скручвалі на *верацяне*, і толькі ў канцы XIX — пачатку XX ст. у сялянскім побыце атрымала распаўсюджанне *самапрадка*, ці *калаўрот*. У беларусаў, таксама як і ў рускіх, палякаў, літоўцаў, былі вядомы два тыпы самапрадак — *ляжак* і *стаяк*. Яны адрозніваліся толькі размяшчэннем кола. Пралка для калаўрота набыла выгляд невялікай лапатачкі, якая ўстаўлялася ў спецыяльную адтуліну на самапрадцы. Такія пралкі часам упрыгожваліся разьбой і роспісам.

Выраб дамааткананага палатна, а тым больш узорных тканін быў вельмі працаёмкім. Спрадзеныя ніткі праходзілі яшчэ некалькі тэхналагічных аперацый. З верацён ці самапрадных цэвак іх з дапамогай *матавіла* пераматвалі ў маткі, мылі і фарбавалі. З маткоў ніткі пераматвалі ў клубкі, з якіх снавалі аснову і намотвалі цэўкі для ўтка. Ніткі для асновы, каб былі гладкімі і моцнымі, перасыпалі іржанымі абдзіркамі і аблівалі кіпнем, а потым выбівалі прасамі і прасушвалі.

Ткаць пачыналі адразу пасля Масленіцы і ткалі да Вялікадня; спачатку простае палатно, а потым узорыстае.

Усе дамаатканяныя рэчы, якія экспануюцца ў зале народнага мастацтва, выраблены на звычайным ручным ткацкім станку, які ў Беларусі больш за ўсё называлі *кроснамі*. Існавала некалькі тыпаў красён, але адрозніваліся яны толькі сваімі памерамі і канструкцыяй станіны. Прынцып работы красён дайшоў да нас нязменным з часоў глыбокай старажытнасці: спецыяльнымі прыстасаваннямі — нітамі, якія звязаны з панажамі, ніткі асновы падзяляюцца на два слаі — верхні і ніжні, і пачаргова мяняюць сваё размяшчэнне. Ва ўтвораную такім чынам адтуліну — ткацкі зеў — пракідваецца чаўнок з уточнай ніткай, якая потым прыбіваецца набільніцамі з бердам. За шматвяковую гісторыю свайго развіцця беларускае народнае ткацтва назапасіла шмат арыгінальных прыёмаў вырабу і аздаблення тканін, аб чым пераканаўча сведчаць экспанаты папярэдняй залы.

Натканнае палатно мылі, бялілі, і разам з адзеннем і бялізнай захоўвалі ў *скрынях* ці *куфрах*. Куфры распаўсюдзіліся ў Беларусі з XIX ст., замяніўшы сабою бандарныя ці плечыныя з саломы кублы. Кожная дзяўчына складала ў такі куфар пасаг да свайго

вяселля. Нявеста павінна была мець некалькі мужчынскіх і жаночых кашуль, фартухі, наміткі, абрусы, ручнікі, пасцельную бялізну і мноства паясоў, якія яна дарыла сваёй новай радні і гасцям. Куфар з пасагам нявесты прыцягваў пільную ўвагу аднавяскоўцаў, бо тое, што ў ім змяшчалася, характарызавала здольнасць маладой, яе густ, працавітасць. А каб і знешні выгляд куфра вабіў вочы, яго часта размалёўвалі. Широка вядомыя куфры з в. Агова Іванаўскага раёна і в. Крамно Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці. Тут перавагу аддавалі сакавітым малюнкам у выглядзе букетаў і гірляндаў кветак, якія кампанаваліся ў квадрахах і прамавугольніках, утвораных палосамі фляндроўкі. Малюнкi наносілі ад рукі і з дапамогай трафарэтаў. На Гродзеншчыне і Заходняй Віцебшчыне пераважала "цацкаванне" — нанясенне ўзору на афарбаваную паверхню куфра з дапамогай штампікаў з бульбы ці рэпы. На Гомельшчыне (Чачэрскі раён) узор наносілі ў асноўным прадрапваннем па сырой алейнай фарбе.

У экспазіцыі прадстаўлены таксама іншыя рэчы хатняга і гаспадарчага ўжытку — плецення з лазы *кошыкі*, *гаўблёнкі*, бандарныя вырабы: *дзяжа*, *маслабойка*, па-мастацку зробленая з дрэва *канапа*, *качалка*, з дапамогай якой разгладжвалі тканяныя вырабы (адзенне, бялізну). Прыцягвае ўвагу плецены *саж*, які падвешвалі ў халодных сенцах ці каморы і выкарыстоўвалі для захоўвання каўбас, кумпякоў, сыру. Арыгінальнае выкарыстанне саломкі мы бачым у "*павуку*" — дэкаратыўнай прасторавай кампазіцыі, шырока распаўсюджанай у Беларусі. Звычайна такіх павукоў рабілі перад святам і падвешвалі да столі для ўпрыгожання хаты. Лічылася, што такі павук прыносіць шчасце.

Адна са старажытных форм гаспадарчай дзейнасці чалавека — пчалярства. Яно развівалася са збіральніцтва і дзікага пчалярства, калі чалавек спачатку выпадкова, а потым свядома знаходзіў пчаліныя гнёзды ў дуплах дрэў, знішчаў агнём пчол і забіраў мёд. Паступовае ўдасканаленне дзікага пчалярства прывяло да з'яўлення пачатковай формы культурнага пчалярства — бортніцтва. Яно заснавана на развядзенні і ўтрыманні лясных пчол — баровак у прыстасаваных натуральных або адмыслова выдзеўбаных у жылых дрэвах штучных дуплах — *борцях*. Гэта адбылося прыкладна ў I ст. н. э., а свайго росквіту бортніцтва дасягнула ў X—XII стст. На працягу доўгага часу яно задавальняла патрэбы ўсіх славян у мёдзе і іншых прадуктах жыццядзейнасці пчол. Мёд і воск былі галоў-

нымі відамі экспарту, і бортніцтва было прыбыткавай галіной гаспадаркі.

У экспазіцыі прадстаўлена *лязіва* — прыстасаванне, якое выкарыстоўвалася бортнікам, калі той узбіраўся на бортнае дрэва. Асноўная частка лязіва — сплеченая з сырамяціны вяроўка даўжынёй 25—30 м з сядзёлкай на адным канцы і драўляным круком на другім. Паміж імі знаходзіцца “казёл” — прыстасаванне для рэгулявання лязіва.

Наступны этап — калоднае пчалярства пачало развівацца са з’яўленнем у XVI ст. *калоды* — пераноснага неразборнага вулея, адзін з якіх прадстаўлены ў экспазіцыі. Іх выдзёўвалі ў дубовай або хваёвай калодзе. Акрамя даўблёных вулляў існавалі саламянікі — вуллі накшталт карабоў, сплеченыя з моцна скручаных саламянных жгутоў, перавітых расшчэпленымі дубцамі лазы. Як і калодачныя вуллі, яны бытавалі ў дзвюх формах. Стаякі мелі выгляд цыліндра або ўсечанага конуса, лежакі нагадвалі куфры з пукатым векам. Бытавалі таксама лазовыя вуллі, сплеченыя з неакораных лазовых дубцоў і абмазаныя глінай. Саламяныя і лазовыя вуллі на зіму пераносілі ў спецыяльныя памяшканні, а калодачныя зімавалі на пасеках.

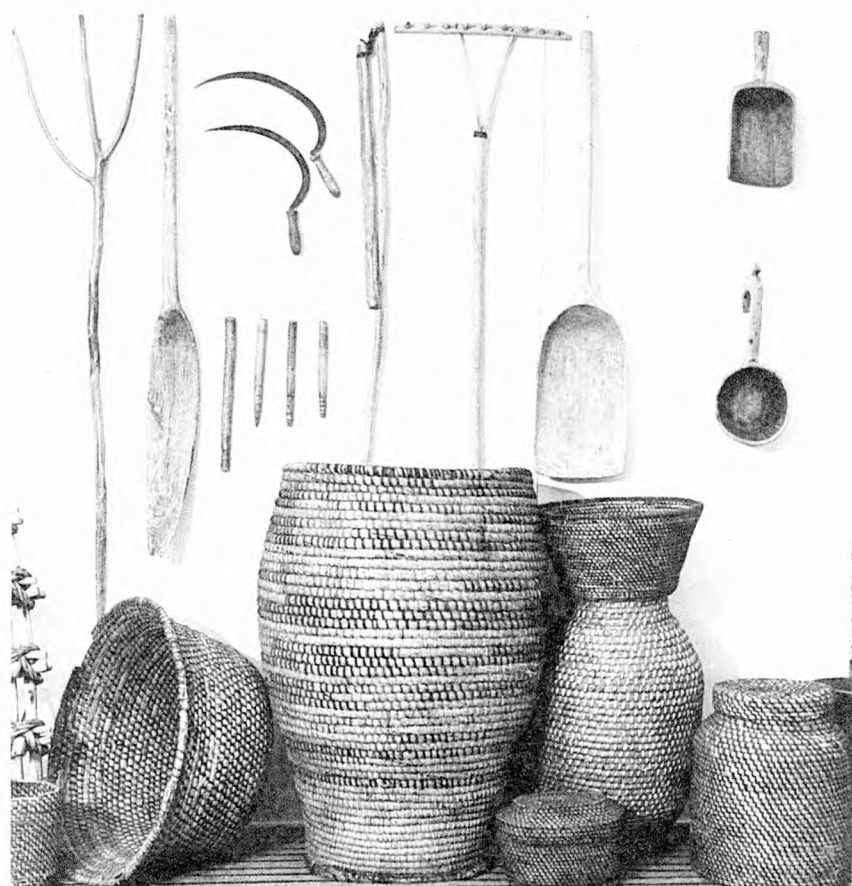
У канцы XVIII ст. калодачнае пчалярства выцесніла бортніцтва і амаль да канца XIX ст. было адзінай тэхналагічнай сістэмай утрымання пчол. У сярэдзіне XIX ст. калоду замяніў разборны вулей з рухомымі рамкамі. У асобных, чыста рэліктавых выпадках бортніцтва і калоднае пчалярства захавалася да нашых дзён.

Побач з іншымі формамі дзейнасці гаспадаркі беларусаў значнае месца займала і рыбалоўства. Яго пашырэнню ў Беларусі спрыяла мноства багатых рыбаю вадаёмаў. У эпоху неаліту рыбалоўства займала першае месца сярод іншых відаў гаспадарчай дзейнасці людзей. З развіццём земляробства і жывёлагадоўлі набыло характар падсобнага промыслу. З пашырэннем таварна-грашовых адносін, асабліва ў другой палове XIX — пачатку XX ст., рыба стала прадметам гандлю. Яе прадавалі на мясцовых рынках і вывозілі ў Пецярбург, Смаленск, Пскоў, Кіеў, Вільню, Варшаву, гарады Прусіі. У Германію экспартавалася рыбная луска, дзе з яе выраблялі штучны жэмчуг. Рыбалоўны промысел быў больш распаўсюджаны па Палессі і ў Паазер’і. Акрамя таго, рыба была важным прадметам харчавання мясцовага насельніцтва. Жыхары

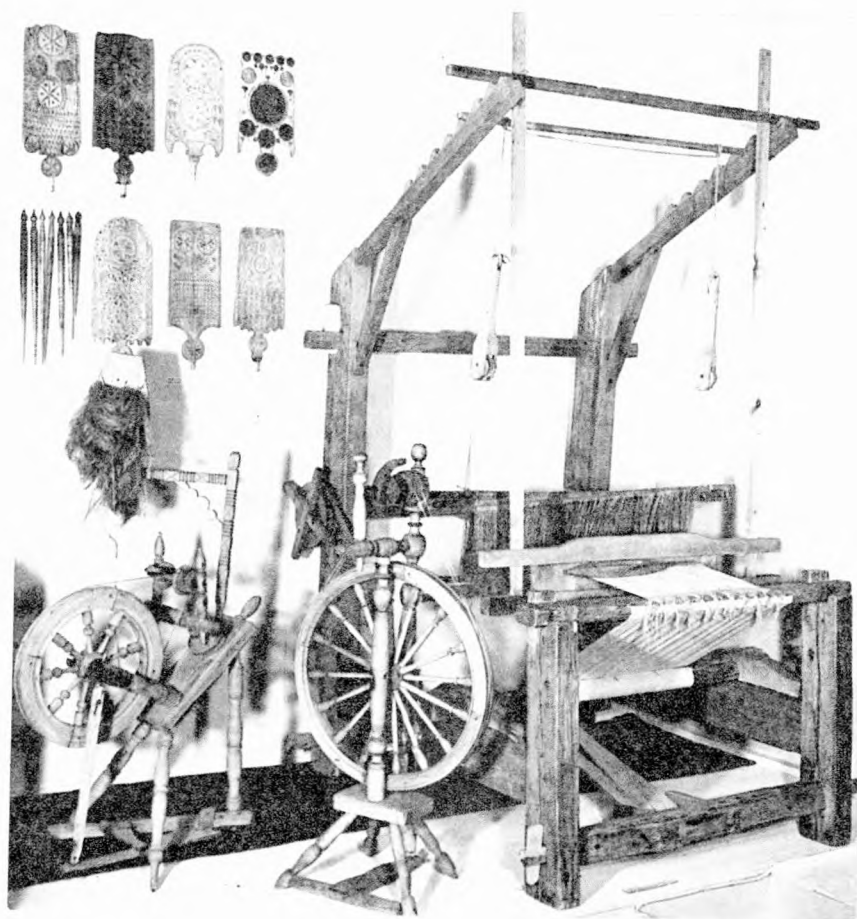
прыбярэжных вёсак рыбачылі спарадычна ў вольны ад земляробства час: зімой, ранняй вясной, летнімі начамі.

У экспазіцыі прадстаўлены некаторыя прылады для рыбнай лоўлі. Гэта *нерат, мярэжа, венцер, каробка* для лоўлі ўюноў, *кошык* для захоўвання і пераносу злоўленай рыбы. У вітрыне паказаны ўдарныя прылады — *восці* — жалезныя наканечнікі, якія насаджваліся на шэст. Імі лавілі рыбу днём на нерасце і ноччу. Для начнога лову карысталіся агнём, які гарэў у спецыяльным металічным кошыку, прымацаваным на носе лодкі ці чоўна. У час зімовага лову да абутку прывязвалі "жапкі", каб не слізка было ісці па лёдзе.

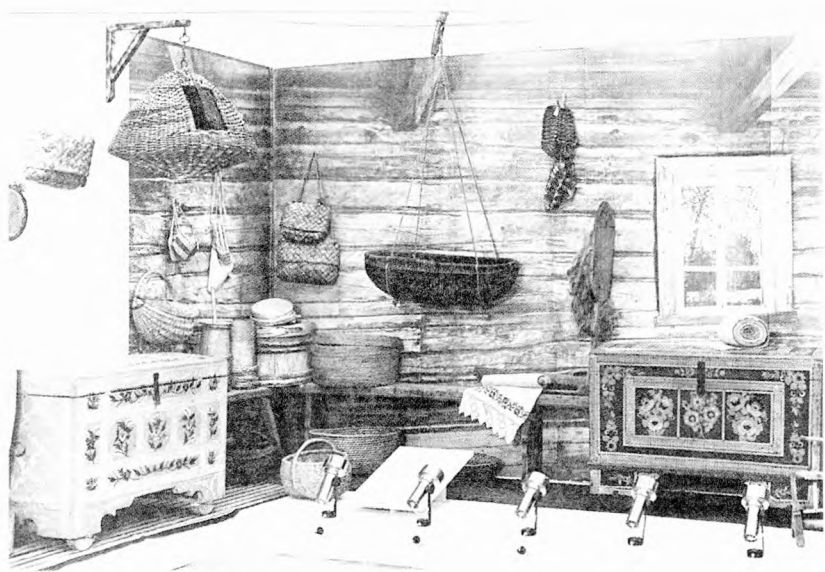
Паўсядзённы быт і працоўныя будні беларусаў былі цесна звязаны з лесам, сярод якога яны жылі і карысталіся яго дарамі. У лесе распрацоўваліся дзялянкі пад земляробства. З лесу рабіліся жыллёвыя і гаспадарчыя памяшканні, культавыя гмахі. З дрэва вырабляліся сельскагаспадарчыя прылады, прадметы дамашняга ўжытку, посуд, мэбля, транспартныя сродкі. Усё гэта надавала характэрны каларыт гаспадарча-бытавому ўкладу і матэрыяльнай культуры насельніцтва Беларускага краю. Экспазіцыя знаёміць з некаторымі цяслярнымі і сталярнымі прыладамі, з дапамогай якіх зроблены і тыя драўляныя рэчы, што паказаны ў нашым музеі.



Фрагмент експозиції з саламяними виробами і приладами земляробчой працы.
Канец XIX — пач. XX ст.



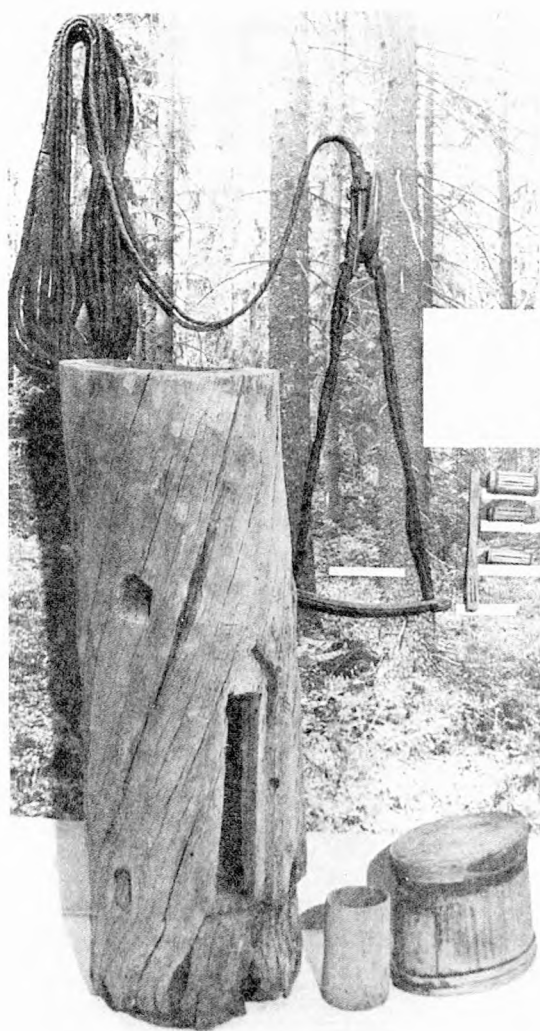
Фрагмент експозиції з приладами для прядіння і ткацтва. Кінець XIX —
поч. XX ст.



Фрагмент экспазіцыі з рэчамі хатняга ўжытку. Канец XIX — сяр. XX ст.



Фрагмент экспазіцыі з рэчамі хатняга ўжытку. Канец XIX — пач. XX ст.



Фрагмент експозиції з приладами для пчелярства. Пач. XX ст.

В. Ф. Шматаў

БЕЛАРУСКІЯ СТАРАДРУКІ
І КНІЖНАЯ ГРАВЮРА
XVI—XVIII ст ст.



У папярэдніх залах музея гледачы пазнаёміліся з помнікамі археалогіі і народнага мастацтва.

Творы народнага мастацтва пераканаўча сведчаць, што беларусы да нашых дзён захавалі яркую і самабытную народную творчасць. У мастацтве ўсходнеславянскіх народаў яна займае асобнае месца з прычыны сваёй глыбокай традыцыйнасці (нярэдка нават архаічнасці). Ва ўмовах, калі ў мінулым вышэйшыя слаі грамадства русіфікаваліся або паланізаваліся, наш народ беражліва захоўваў і данёс да нашых дзён старадаўнія формы ткацтва і вышывання з іх разнастайнай, вельмі багатай арнаментыкай, ганчарства, разьбы па дрэву, саломалляцтва і інш. Але беларуская культура і мастацтва — гэта не толькі мастацтва вёскі. Як слушна пісаў М. Багдановіч, “у выпрацоўцы беларускай культуры ўдзельнічае не толькі шэрая вёска, але і таксама тарговы горад еўрапейскага тыпу... арганізаваны на асновах магдэбургскага права. Ён зрабіў беларускую культуру больш маляўнічай, яркай, шматграннай, увёў яе ў абарот заходнееўрапейскага жыцця і стаў, такім чынам, перадавым фарпостам Заходняй Еўропы на Усходзе”¹.

Побач з народнай творчасцю ў нашай краіне, як і сёння, існавала і развівалася прафесійнае мастацтва: жывапіс (іканавіс, свецкі партрэт, манументальныя роспісы), скульптура (станковая і манументальная), гравюра (дрэварыты, медзярыт і інш.), дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва. У дадзеным “Дапаможніку для наведвальнікаў” гэтыя віды выяўленчай творчасці будуць прааналізаваны далей на матэрыяле экспазіцыі музея. Тут жа адзначым адну з найбольш істотных нацыянальных асаблівасцей іх развіцця — арыгінальнае ўзаемадзеянне ўсходніх і заходніх мастацкіх традыцый. Такому ўзаемадзеянню садзейнічала і геаграфічнае

¹ Багдановіч М. Зб. тв.: У 3 т. Мн., 1993. Т. 2. С. 217.

становішча нашай краіны, і яе грамадска-палітычны лад (асабліва з часоў уваходжання ў Вялікае княства Літоўскае), і канфесійная сітуацыя (праваслаўе, уніяцтва, каталіцызм і інш.), і многія іншыя фактары. Яны прычыніліся да таго, што беларускае мастацтва зазнала прыкметнае ўздзеянне агульнаеўрапейскіх мастацкіх стыляў: раманскага, готыкі і рэнесансу, барока і інш.

Як і ў іншых народаў, уздым беларускай прафесійнай творчасці асабліва ўзмацніўся ў эпоху Рэнесанса.

Пашырэнне Рэфармацыі, культурныя сувязі Вялікага княства Літоўскага з перадавымі краінамі Захаду (асабліва з Італіяй), пачатак мецэнацтва, калекцыяніраванне твораў мастацтва, вучоба прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі ва універсітэтах Кракава, Падуі, Балоні, Кёнігсберга, развіццё кнігадрукавання і рост гарадоў, асобныя з якіх (Брэст, Гродна, Слуцк і інш.) ужо ў XIV—XV стст. дамагліся самакіравання на аснове магдэбургскага права, абумоўленае апошнім фактарам далейшае ўдасканалванне рамёстваў, прыкметныя дасягненні філасофскай думкі — усё гэта вылучала Беларусь на адно з першых месц сярод культурнага славянства.

У гэтым асабліва пераконвае развіццё ў Беларусі друкарства і звязаных з ім разнастайных тэхнік гравіроўкі. Наша краіна — радзіма ўсходнеславянскага кнігадрукавання; усе найбольш раннія друкарні — Віленская (20-я гады XVI ст.), Брэсцкая (1553—1554; 1558—1561; 1562—1568), Нясвіжская (1562—1571) і інш. — былі заснаваны менавіта ў Беларусі.

З асобнымі беларускімі старадрукамі XVI—XVIII стст. наведвальнікі нашага музея маюць магчымасць пазнаёміцца ў аддзеле “Беларускія старадрукі і кніжная гравюра XVI—XVIII стст.” Аддзел створаны адносна нядаўна — у 1993 г. На вялікі жаль, у ім у асноўным экспануюцца муляжы і копіі нашых старадрукаў, бо арыгіналы ў часы сацыяльна-палітычных і ваенных канфліктаў былі вывезены з Беларусі.

Варта адзначыць, што беларускае друкарства ўзнікла не на пустым месцы; яму папярэднічала працяглая (з часоў прыняцця хрысціянства) традыцыя рукапіснай кнігавытворчасці. Рукапісы найчасцей ствараліся ў храмах (у Полацку, Тураве і інш.). Да нашага часу захаваліся толькі асобныя помнікі. У музеі прадстаўлена копія славутага Тураўскага евангелля XI ст. Рукапіс быў знойдзены ў 1865 г. у Тураве (у скрынцы з вугалем) і перададзены ў Віленскую

публічную бібліятэку (сёння захоўваецца ў Цэнтральнай бібліятэцы АН Літвы). Збераглося толькі 10 аркушаў пісанага на пергаменце рукапісу. Іх аздабляюць ініцыялы. Яны — маляўнічыя, досыць вялікія (асобныя дасягаюць 7,5 см вышыні, займаючы 8 радкоў тэксту). Большасць ініцыялаў мадэліравана ў тры колеры: чырвоны, сіні, зялёны. Яны выкананы ў дзвюх манерах — лінейна-контурнай і сілуэтнай. Сілуэтныя ініцыялы больш выразныя; у асобных з іх можна адзначыць першапачатковыя формы таго пышнага рэпрэзентатыўнага стылю, які быў характэрны для некаторых познераманскіх рукапісаў. У цэлым жа ініцыялы Тураўскага евангелля выкананы ў так званым візантыйскім стылі, што ў тая часы дамінаваў у раннях усходнеславянскіх рукапісах (Астрамірава евангелле, 1056—1057 гг. і інш.).

Другім выдатным помнікам, з якім наведвальнікі маюць магчымасць пазнаёміцца ў музеі, з'яўляецца Аршанскае евангелле XII—XIII стст. Яно было названа так па месцы адкрыцця (у 1812 г.) у Оршы (арыгінал захоўваецца ў бібліятэцы АН Украіны). Аршанскае евангелле пісана на 142 аркушах пергаменту бледна-залацістага колеру, прычым якасць пергаменту набліжае яго да Тураўскага евангелля XI ст. У рукапісе змешчаны дзве фігурныя мініяцюры з выявамі Лукі і Мацея ("Іаан" і "Марк" не захаваліся), дзве застаўкі і каля 310 па-мастацку зробленых ініцыялаў з варыяцыямі старавізантыйскіх і першапачатковых тэраталагічных форм.

Найбольшую цікавасць выклікаюць, натуральна, фігурныя мініяцюры з вобразамі Лукі і Мацея — адны з першых выяў евангелістаў у рукапісах Беларусі (і наогул ва ўсходнеславянскіх рукапісах).

Перад намі мініяцюра з выявай евангеліста Лукі. Яго адметная рыса — экспрэсія і дынаміка, што дасягаецца ракурсным малюнкам (фігура намалявана амаль што ў профіль, а моцна індывідуалізаваны, "канкрэтны" твар — у тры чвэрці). Мініяцюра вабіць цёплым каларытам, насычанымі чырвонымі, вохра-залацістымі і умбрыста-карычневымі фарбамі. Паводле свайго "жывапіснага" стылю яна можа быць аднесена да палеалагаўскага рэнесансу.

Сярод іншых вядомых рукапісаў Беларусі, якіх, на жаль, няма ў музеі, варта нагадаць Мсціжскае і Лаўрышава евангеллі (абодва XIV ст.), Радзівілаўскі летапіс (XV ст.), Жыровіцкае евангелле (XVI ст.) і інш.

Развіццё рукапіснай традыцыі было адным з фактараў узнікнення і эвалюцыі друкарства. Як вядома, яго засноўнікам з'яўляецца беларускі асветнік-першадрукар і вучоны-гуманіст Францішак Скарына. Тут ён выпусціў 23 кнігі Старога Запавету пад агульнай назвай "Біблія руска". Біблія Скарыны была першай друкаванай кірыліцкай Бібліяй у свеце.

Як вядома, Скарына нарадзіўся ў Полацку (мяркуецца — каля 1490 г.). Відавочна, там жа атрымаў першапачатковую адукацыю. Затым вучыўся ў Кракаўскім універсітэце (у 1504 г. лічыцца ў спісах студэнтаў), а пасля яго заканчэння (1506) атрымаў вучоную ступень бакалаўра філасофіі. Пазней працягваў адукацыю ў Заходняй Еўропе.

Непамерная прага да адукацыі, ведаў прывяла юнака з Полацка на радзіму рэнесансу — у Італію. У лістападзе 1512 г. у Падуанскім універсітэце Скарына бліскуча абараніў дыплом "у лекарскіх навукх доктара". Неўзабаве ён асталяваўся ў Празе, дзе пачалася яго друкарская дзейнасць. Пражская эпопея Скарыны працягвалася каля трох год. За гэты час ён пераклаў з розных крыніц на царкоўнаславянскую (у беларускай рэдакцыі) мову кнігі Старога Запавету.

З мастацка-паліграфічнага боку гэтыя выданні з'яўляюцца сапраўднымі шэдэўрамі мастацтва кнігі, "у друкарскіх адносінах далёка пераўзыходзяць не толькі папярэднія царкоўнаславянскія выданні, але нават і сучасныя Скарыну венецыянскія" (П. Уладзіміраў). Высока ацэньвалі выданні Ф. Скарыны такія аўтарытэтных даследчыкі, як У. Стасаў, Д. Равінскі, М. Шчакаціхін, А. Сідараў і інш.

Біблія Скарыны выдавалася па частках, што на Захадзе рэдка практыкавалася. Выдаючы сваю Біблію "ў чацвёрку", Скарына апрача эканамічных меркаванняў, відаць, меў на мэце і зручнасць кнігі ў карыстанні.

Наватарства Скарыны ярка выявілася і ў тым, што ён упершыню ў славянскім кірылаўскім друкарстве ўвёў у свае выданні тытульны ліст, даў дакладную пагінацыю старонак.

За аснову скарынаўскага шрыфту ўзяты паўустаў беларускіх рукапісаў (Літоўскай метрыкі XV ст. і інш.). Скарына не проста пераняў рукапісны паўустаў (як Фіель, Макарыў), а мадыфікаваў свой шрыфт адпаведна з друкарскім мастацтвам, выкарыстаўшы ўсе магчымасці апошняга. Шрыфт Скарыны з'яўляецца буйней-

шым помнікам славянскага друку. У гэтым шрыфце адчуваецца ўплыў лацінскай антыквы.



Разам з друкарствам Скарына заснаваў у Беларусі і кніжную гравюру, выкананую ў тэхніцы дрэварыту (да Скарыны толькі ў Актоіху Фіёля змешчаны адзін дрэварыт “Укрыжаванне”; некалькі гравюр на новазапаветныя тэмы ўпрыгожылі “Актоіх пяцігалоснік” Макарыя). Скарына аздобіў свае выданні выдатнымі ілюстрацыямі на тэмы Старога Запавету. На думку аўтарытэтных вучоных, дрэварыты кніг Скарыны па сваіх мастацкіх якасцях не саступаюць творам лепшых заходнееўрапейскіх мастакоў. У вітрыне прадстаўлена копія Бібліі Скарыны (яе выканаў мастак П. Драчоў). Яна выпушчана ў 4-ю долю аркуша. Як адзначана, гэта першая друкаваная кірыліцкая Біблія ў свеце. На тытуле ўжыты дзве фарбы: чорная і чырвоная. Рамка вакол надпісу — рэнесансная, мае аналогіі ў венецыянскай кніжнай графіцы XV—XVI стст. Зручны “кішэжны” фармат, выдатны тытул, добра чытальны шрыфт робяць Біблію Скарыны шэдэўрам кніжнага мастацтва.

На першым стэндзе наведвальнікі музея маюць магчымасць пазнаёміцца са Скарынавымі выданнямі: “Ісус Сірахаў” (1517), “Быццё” (1519), Чатыры кнігі “Царстваў” (1518), “Руф” (1519), “Суддзі” (1519). Тытульныя лісты гэтых кніг упрыгожаны гравюрамі на біблейскія тэмы: “Стварэнне свету”, “Будаўніцтва храма ў Іерусаліме”, “Руф у полі”, “Самсон і леў”. Усяго ў Бібліі Скарыны каля 40 ілюстрацый. Гэта самы ранні біблейскі цыкл ілюстрацый ва Усходняй Еўропе.

Двойчы ў сваёй Бібліі (у кнігах “Ісус Сірахаў” і “Царствы”) Скарына змясціў уласны партрэт — першы свецкі партрэт асветніка-першадрукара ў мастацтве Усходняй Еўропы. На партрэце памерам 16×10,5 см Скарына паказаны ў рабочым пакоі ў час працы. Ён сядзіць у крэсле перад пюпітрам з разгорнутаю кнігай. У правай руцэ пяро. Апрануты ён у доўгую доктарскую мантыю. Навокал Скарыны крыху ў беспарадку расстаўлены розныя рэчы: пясочны гадзіннік, “глобус Сусвету”, гладыш, кош, рэфлектар. Вакол шмат кніг — гэта асабістая бібліятэка першадрукара.

Адлюстраванія вакол Скарыны шматлікія дэталі, якія кампазіцыйна “падпарадкаваны” вобразу партрэтаванага, адыгрываюць у партрэце важную ролю, узбагачаюць яго змест, раскрываюць

інтарэсы Скарыны ў галіне кнігадруку, медыцыны, мастацтва і навукі. Мяркуюць, што паказанья на гравюры кашы з'яўляюцца атрыбутамі збору лекавых раслін і ўказваюць на прафесію лекара, якую меў "у лекарскіх і вызваленых навуках доктар"; працавітая збіральніца мудрасці пчала, што награвіравана ў правым ніжнім кутку партрэта, нагадвае, відаць, аб працавітасці, руплівасці Скарыны, а "глобус Сусвету" — пра заняткі астраноміяй.

Па абодва бакі на ўзроўні галавы першадрукара два львы трымаюць шчыты са знакамі , ²; першы нагадвае ўмоўны відарыс медыцынскіх шалаяў, другі — схематычную выяву тагачаснага друкарскага станка. У цэлым на партрэце адзін з лепшых прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі эпохі Адраджэння, першадрукар, вучоны і асветнік-патрыёт па-майстэрску паказаны ў момант інтэнсіўнай інтэлектуальнай працы. Мастацкі твор адлюстроўвае ўласцівае эпосе Рэнэсанса пачуццё росту самасвядомасці, высокай чалавечай годнасці.

Не менш майстэрскія і гравюры, якія змешчаны на тытульных лістах: "Стварэнне свету", "Руф у полі", "Самсон і леў" і інш. Яны вылучаюцца майстэрскай кампазіцыяй, выразным малюнкам і тыпажом, адмысловай тэхнікай гравіроўкі.

Пасля 1519 г. Скарына пераехаў з Прагі ў Вільню, дзе ў 20-я гады XVI ст. заснаваў новую друкарню (першую ва Усходняй Еўропе). У нас у вітрыне два віленскія выданні Скарыны: "Малая падарожная кніжка" (1522) і Апостал (1525). У адрозненне ад Бібліі яны выпушчаны ў 8-ю долю аркуша. Акрамя ілюстрацый у двух віленскіх выданнях Скарыны змешчана больш за 520 заставак (з 54 дошак) і 908 ініцыялаў (са 187 дошак). У сэнсе колькасці аздоб (а нярэдка і майстэрства іх выканання) віленскія выданні пераўзыходзяць Біблію. Арнаментыка аздоб мае ярка выражаны рэнесансны характар. У малюнку пераважаюць раслінныя ўзоры, але сустракаюцца стылізаваныя птушкі, драконы, галава чалавека і г. д.

Варта адзначыць, што ўсе лепшыя друкарні ва Усходняй Еўропе (Брэсцкая, Нясвіжская) — беларускія. Пасля Скарыны друкарні ў Беларусі ўзнікаюць адна за другой: у Брэсце (1553—1554; 1558—1561; 1562—1568), Нясвіжы (1562—1571), Цяпіне (1565 ?), Заблудаве (1568—1570), Лоску (1574—1589), Вільні (1574), Слуцку (1580) і інш.

² Дакладнае значэнне гэтых знакаў пакуль што не высветлена.

Шырокаму развіццю друкарства ў Беларусі і Літве садзейнічалі асаблівасці палітычнага, эканамічнага і культурнага жыцця краіны: Рэфармацыя і гуманізм з яго імкненнем да адукацыі і асветы, талерантнасць дзяржавы, “барацьба рэлігій”, кожная з якіх (каталіцызм, уніяцтва, праваслаўе і інш.) выкарыстоўвала друкаванае слова для самасцвярджэння сваёй “перавагі”, рост асветных устаноў (калегіумаў, школ), развіццё кніжнага гандлю, бібліятэк і збораў, папернай прамысловасці³ і іншыя фактары.

Найбольшая колькасць друкарань (каля дзесяці) была заснавана ў сталіцы Вялікага княства Літоўскага, якой у той час належала, бяспрэчна, першае месца сярод іншых цэнтраў кнігадрукавання. Як ужо адзначалася, першую друкарню ў Вільні яшчэ ў пачатку 20-х гадоў XVI ст. заснаваў Скарына. Пасля 1570 г. кірылаўскае друкарства адрадіў у сталіцы ўраджэнец Магілёўшчыны Пётр Мсціславец, які ў 1575—1576 гг. у друкарні Мамонічаў выдаў Евангелле, Псалтыр і інш.

У 1580-х гадах у Вільні некалькі выданняў ажыццявіў беларускі друкар Васіль Гарабурда. У гэты ж перыяд з розных гарадоў і мястэчак Беларусі (Брэста, Нясвіжа, Лоска) у сталіцу перавозіць свае друкарні Д. Лянчыцкі, Я. Карцан, М. Х. Радзівіл і інш. Нарэшце, у канцы 80 — пачатку 90-х гадоў актыўную друкарскую дзейнасць разгортваюць беларускія брацтвы.

Кнігі вылучаліся разнастайнасцю тэматыкі. Апрача тэалагічнай літаратуры выдавалася свецкая і палемічная, творы антычных аўтараў, падручнікі, юрыдычна-заканадаўчыя акты, календары, кнігі па ваеннаму мастацтву, апісанні падарожжаў і г. д.

Гуманістычныя матывы яўна дамінуюць у агульнай масе тагачаснай літаратуры; кнігадрукаванне, будучы дзецішчам Рэнэсанса, садзейнічала асвеце і прагрэсу.

Развіццё кнігадрукавання ў Беларусі амаль з самага пачатку пайшло па лініі дэцэнтралізацыі. “У адрозненне ад Расіі, дзе кірылаўскае кнігадрукаванне ўяўляла (да з’яўлення раскольніцкага кнігадрукавання) у вядомай меры ідэалагічна цэласны напрамак, які знаходзіўся пад кантролем дзяржаўнай улады і царквы, — у Беларусі і на Украіне кірылаўскі кнігадрук распаўся на рад плыней,

³ Асаблівых поспехаў у гэтым дасягнулі ўраджэнцы Магілёўшчыны віленскія кушцы Мамонічы, якія не толькі выраблялі ўласную паперу, але і куплялі яе ў Каўнасе, Гамбургу, Познані, Любліне.

з якіх найважнейшым з'яўляецца так званае брацкае кнігадрукаванне. Апошняе не магло не адбіцца на кніжным мастацтве, бо шырокае разгалінаванне кнігадруку абумовіла развіццё друкарскіх школ, кожная з якіх, захоўваючы некаторыя супольныя рысы, у той жа час мела свае непаўторныя асаблівасці. Гэтыя адметныя рысы нярэдка былі абумоўлены сувяззю графікі з народным мастацтвам мясцовасці, дзе функцыяніравала тая або іншая друкарня.

Сталіца Вялікага княства Літоўскага Вільня ў друкарстве была своеасаблівай славянскай Венецыяй. Кнігі выдаваліся тут не толькі на беларускай (у XVI ст. беларускія выданні тут дамінуюць), але і на царкоўнаславянскай, лацінскай, польскай, латышскай і нават італьянскай мовах⁴. Першыя друкарні ўзнікаюць на захадзе Беларусі (у Вільні, Брэсце, Нясвіжы, Заблудаве, Супраслі і інш.). З 1630-х гадоў друкарства ўзнікае і на Усходняй Беларусі: у Куцейне пад Оршай (тут з 1630 г. друкаваў Спірыдон Собаль), затым у Магілёве, дзе з першай паловы XVII ст. функцыяніравала друкарня Магілёўскага Богаяўленскага брацтва (пэўны час на чале яе быў Максім Вашчанка). У Куцейне і Магілёве адпаведна існавалі і свае самабытныя школы гравюры⁵.

На наступных стэндах экспануюцца выданні паслядоўнікаў Францыска Скарыны.

Побач (злева) "Катэхізіс" С. Буднага, выдадзены ў 1562 г. у Нясвіжы. Гэта першае беларускамоўнае выданне пасля Скарыны. Выдадзена на сродкі Радзівіла Чорнага. Катэхізіс аформлены сціпла: тытульны ліст з застаўкай, адна канцоўка, наборны арнамент, дробныя ўпрыгожанні на асобных старонках, вязь. Некаторыя старонкі набраны, як у Скарыны, пірамідай або трохвугольнікам. Фігурных ілюстрацый няма.

У вітрыне копіі «Статута Вялікага княства Літоўскага» (1588) і

⁴ Літоўская (як і латышская, эстонская) кніга на раннім этапе звязана з Кенігзбергам (зараз Калінінград), дзе існавала нямаля друкарня. Першай дакладна вядомай кнігай на літоўскай мове ў Вільні быў "Катэхізіс" Мікалоюса Даукшы, выпушчаны ў 1595 г.; другой — "Пасціла" М. Даукшы. Цікава, што для тытула апошняга выдання выканана копія гравюры П. Мсціслаўца з віленскага Евангелля (1591) Мамонічаў (Владимиров Л. И. Всеобщая история книги. М., 1988. С. 271).

⁵ Аб гэтым гл.: Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 110—111, 159—161.

“Трыбунала” (1586) — найбольш знакамітых выданняў XVI ст. Іх выпусцілі беларускія прадпрымальнікі Мамонічы, друкарня якіх была адной з буйнейшых у Вільні. Выдадзеныя на беларускай мове Трыбунал і Статут з’яўляюцца ўзорам арганічнага сінтэзу мастацкага афармлення і зместу. Яны набраны курсівам па ўзору беларускіх рукапісаў. Мяркуюць, што Статут друкаваўся тройчы — у 1588, 1593 і 1600 гг. Яго выданне ажыццяўлялася на паперы розных гатункаў, аб чым сведчаць каля 60 філіграней.

Вяршыняй мастацкага густу і кампазіцыйнага майстэрства з’яўляецца тытул Статута. Нягледзячы на дробныя адрозненні, у выданнях Статута захоўваецца агульная кампазіцыя, якая ў сваім абагульненым выглядзе малюецца так: зверху — заглавак, напісаны вяззю і вельмі ўмела, гарманічна закампанаваны мастаком у гірлянду з кветак, награвіраваных з густам і фантазіяй. Ніжэй загалоўка, амаль у цэнтры, змешчаны новы дрэварыт — герб Вялікага княства Літоўскага. Пад гербам курсіўным шрыфтам надрукаваны вытрымкі са Свяшчэннага Пісання.

Далей у вітрыне бачым копіі іншых беларускіх старадрукаў: “Евангелле вучыцельнае” (Еўе, 1616), “Гісторыя пра Варлаама і Іасафата” (Куцейна, 1637), “Летургікон” (Вільня—Супрасль, 1692—1695), “Кніга жыццй святых” (Магілёў, 1703), “Лексікон славяна-рускі” Павмы Бярынды (1653). Яны ўпрыгожаны выдатнымі гравюрамі. Так, тытул “Летургікона” выканаў знакаміты гравёр XVII ст. Лявон Тарасевіч. Гэта адзін з самых ранніх медзьярытаў у мастацтве кірыліцкай кнігі. Гравюра — кампазіцыя, малюнак, штрых — дасканалая.

Тытул “Кнігі жыццй святых” зрабіў славыты магілёўскі гравёр Васіль Вашчанка. У ніжняй частцы гэтай кнігі ў медальёне награвіраваны від роднага горада Васіля Вашчанкі — Магілёва. На гравюры ўзнёслым сілуэтам дадзена магілёўская ратуша, гарадскія збудаванні. Гэта адзін з першых выпадкаў, калі ў кірылаўскай кнізе царкоўнага зместу адлюстраваны рэалістычны, цалкам свецкі гарадскі пейзаж з будынкамі грамадскага прызначэння.

Пазнаёмімся з іншымі гравюрамі беларускіх выданняў. Евангелле (каля 1570) Васіля Цяпінскага прадстаўлена ў музеі адной старонкай. Яно аформлена сціпла, але цікава тое, што шрыфт і ініцыялы ўзыходзяць да традыцый Скарыны; як зазначалася, Васіль Цяпінскі быў адным з яго паслядоўнікаў.

Заблудаўскія выданні Івана Фёдарова “Вучыцельнае евангелле”

(1569) і Псалтыр (1570) надрукаваны ў Беларусі пасля таго, як маскоўскія першадрукары пераехалі ў Вялікае княства Літоўскае. Ужо ў першым выданні Фёдарова і Мсціслаўца заўважаецца кантакт з традыцыямі беларускага мастацтва кнігі, якія своеасабліва знітаваны з маскоўскімі традыцыямі. Частку друкарскага матэрыялу (шырыфт, дошкі заставак, ініцыялаў і інш.) Фёдараў і Мсціславец прывезлі ў Заблудаў з Масквы. Евангелле вучыцельнае надрукавана шырыфтам маскоўскага Апостала (1564). З яго дошак адбіты таксама застаўкі, выкананыя ў так званым старадрукарскім стылі.

Выяўленчай асновай гэтага стылю з'яўляецца лісце з вострымі зубчастымі абрысамі. На фоне гнуткіх галінак з такой лістотай нярэдка дадзены ўмоўныя відарысы кедравых шышак, гранатавых яблыкаў, галовак маку, розных кветак і г. д. У выявах друкарскай арнаментыкі гатычныя элементы спалучаюцца са стылем Адраджэння.

Герб Рыгора Хадкевіча (заблудаўскі мецэнат Фёдарова і Мсціслаўца) змешчаны ў Евангеллі (1569) на адвароце тытула. Прафесійнае выкананне герба няроўнае. Віртуозна награвіраваны пышнае, дэкаратыўнае лісце, матывы архітэктуры; гнуткія чорныя лініі, якімі яны мадэліраваны, выкананы ўпэўненай рукой адмысловага, вопытнага майстра. Картуш з малюнкамі, наадварот, зроблены менш удала: леў намаляваны занадта ўмоўна, нават схематычна, падобны на пудзеля. Цікава, што яго трактоўка нагадвае львоў на скарынаўскай гравюры "Данііл з ільвамі". Некалькі спрошчана, наіўна трактуецца і коннік у левым ніжнім кутку картуша. Але гэтыя недахопы не псуюць агульнага добрага ўражання ад гравюры — выдатнага твора геральдычнай графікі.

Гравюра "Цар Давід" з Псалтыра (1570; яго Іван Фёдараў друкаваў без Мсціслаўца, які пасля 1569 г. пераехаў у Вільню) — першая фігурная ілюстрацыя ў беларускіх старадруках пасля Скарыны. Кампазіцыя дрэварыта традыцыйная для іконных выяў евангелістаў. Маляўнічая архітэктурная рамка ў рэнесансным стылі. Паміж калон у крэсле на фоне вялікай шторы паказаны цар Давід у спакойнай паставе з раскрытай кнігай у руках. Ён апраунуты ў царскае адзенне, вакол кароны прамяністы німб. Ля ног Давіда спакойна сядзіць паслухмяны леў. Гравюра відовішчная, багатая па штрыхоўцы. Манера яе выканання не "графічная", як,

напрыклад, у дрэварыце "Лука" з маскоўскага Апостала (1564), а "жывапісная", у нечым танальная. Штрыхоўка нагадвае медзярыт, афорт.

Выдатнымі гравюрамі ўпрыгожана Евангелле (1575) — першае выданне Мамонічаў, надрукаванае П. Мсціслаўцам. Пасля Заблудава асноўным кампанентам мастацкай аздобы беларускіх старадрукаў стаў фігурны франтыспісны дрэварыт, які дамінуе ў кнігах да сярэдзіны XVII ст. Яго далейшае развіццё звязана з дзейнасцю віленскай друкарні Мамонічаў. У яе арганізацыі актыўны ўдзел прыняў славеты супрацоўнік І. Фёдарова Пётр Цімафееў Мсціславец — адмысловы друкар і мастак кнігі свайго часу, які стварыў самабытную школу гравюры. Выданні Мсціслаўца ўраджаюць сваёй раскошай — ніколі яшчэ пасля Скарыны беларускія старадрукі не вылучаліся такой дасканаласцю. Асаблівай дасканаласцю вылучаюцца вобразатары евангелістаў Лукі, Марка, Мацея і Іаана, што змешчаны перад пачаткам кожнага Чацвёрта-евангелля. Пасля рукапісных кніг (аршанскае і універсітэцкае Евангеллі III ст.) — гэта першыя вобразы евангелістаў у беларускіх старадруках. Вобразатары з Евангелля (1575) неаднаразова прыцягвалі да сябе ўвагу даследчыкаў. У. Стасаў бачыў у іх "злучэнне тыпу візантыйска-рускага (для галоўнага вобраза) з падрабязнасцямі ў стылі Адраджэння (для архітэктуры, упрыгожанняў і рамкі, якія ўпрыгожваюць вобраз)". А. Някрасаў вылучае ў фігурах рысы як рэнесансу, так і готыкі. А. Сідараў піша, што ўсе гравюры — "рэдкая, яшчэ не вядомая гісторыі мастацтва стылістычная з'ява". Пры гэтым вопытны даследчык адзначае ў іх рысы маньерызму. Асабліва выразны вобраз евангеліста Мацея, які ў нас прадстаўлены копіяй. Якая тут разнастайнасць штрыха, дасканаласць разца! Лініі то павольна, меладычна абцякаюць абрысы фігур, то раптам "узрываюцца" казачным феерверкам расліннай арнаментыкі фону. Паралельная штрыхоўка архітэктурных матываў удала спалучаецца з перакрываваемымі лініямі фігур і хвалепадобнымі штрыхамі пышнага лісця.

Цікавая таксама гравюра "Апостал Лука" з Евангелля, выпушчанага Мамонічамі ў 1591 і 1592 гг. Гэта копія гравюры з маскоўскага Апостала 1564 г. Яе, відавочна, выканаў П. Мсціславец.

Самабытнымі шляхамі развівалася гравюра ў выданнях вілен-

скага Святадухава брацтва⁶. У вітрыне прадстаўлены тытульныя лісты “Устава” (1617) і “Вертаграда душэўнага” (1620). Як і ў ранейшых выданнях брацтва, іх кампазіцыю складае матыў брамы, але тут гэты матыў узбагачаны фігурнымі выявамі, сцэнамі са Свяшчэннага Пісання: зверху ў картушы сцэна “Сашэсце Святога Духа”, унізе “Успенне Багародзіцы”. Па баках на фоне калон дадзены фігуры Іаана Хрысціцеля і прарока Ілі. Гэта адзін з лепшых тытульных лістоў віленскай школы гравюры. На яго адваротным баку ў рамцы з наборнага арнаменту змешчана выява Васіля Вялікага ў поўны рост у пышным царкоўным адзенні. Кампазіцыя і тыпаж гэтай гравюры блізкія да вобраза Васіля Вялікага з Часаслова (1617).

Гравёрныя школы Усходняй Беларусі прадстаўлены ў музеі ілюстрацыямі асобных кніг Куцейны і Магілёва.

Цікавыя мастацкія дрэварыты Куцеінскага Трэфалагіёна (1647): “Успенне”, “Нараджэнне Хрыста”. Добра распрацаваная іканаграфія, выдатная кампазіцыя і разьба — іх адметныя рысы. Дрэварыты сугучны беларускім абразам, а іх вобразы — яркія, каларытныя, народныя — таксама і скульптурам.

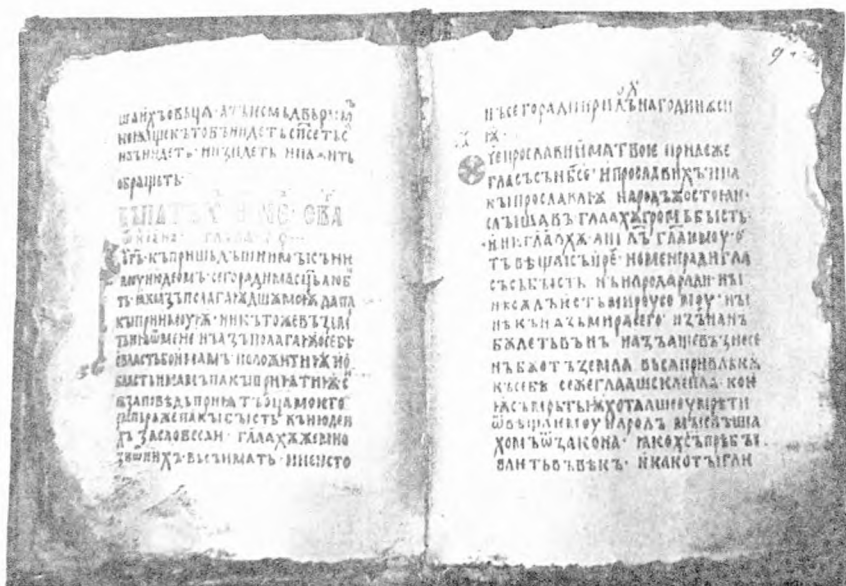
Па-мастацку ілюстраваліся і лаціна-польскія выданні Беларусі. Іх шмат. У нас у МСБК — Брэсцкая Біблія (1563). Гэта манументальнае выданне выпушчана на сродкі Радзівіла Чорнага. У вітрыне яго партрэт з кнігі “Выява рода князёў Радзівілаў”. Гэта манументальная партрэтная галерэя, у якую ўваходзіць 165 графічных адлюстраванняў Радзівілаў, пачынаючы ад заснавальніка іх роду Вайшунда Першага Хрысціяніна і канчаючы Каралём Станіславам, “Пане Каханкам”. Усе творы былі выкананы на нясвіжскім двары мясцовымі мастакамі. Праца над партрэтамі роду Радзівілаў вялася каля 13 гадоў. Увосень 1758 г. альбом “Выява...” быў надрукаваны ў нясвіжскай друкарні. Многія гравюры выканаў Гершка Ляйбовіч. Паводле Ю. Калачкоўскага, ён жыў у 1700—1770 гг. Гравёр паходзіў з местачкавага яўрэйства ў Беларусі. Апрача партрэтаў роду Радзівілаў ён награвіраваў экслібрысы для нясвіжскай бібліятэкі, радзівілаўскі герб і інш.

У тэхніцы медзярыта зроблены і ілюстрацыі да “Турэцкай

⁶ Друкарня брацтва функцыяніравала з канца XVI ст. у Вільні і Еўі; у сэнсе афармлення кніг братчыкі працягвалі традыцыі Скарыны. Аб гэтым гл.: Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 60—61.

манархіі". Медзярыты для яе выконваліся ў Магілёве, аб чым сведчаць подпісы на гравюрах: "Выгравіраваў і намаляваў Максім Вашчанка ў Магілёве". Ілюстрацыйны цыкл да "Турэцкай манархіі" — яркая з'ява беларускай кніжнай гравюры. Гэта цалкам свецкі цыкл, выкананы з рэдкай для таго часу жыццёвай пераканаласцю.

На думку даследчыкаў, ствараючы ілюстрацыі да "Турэцкай манархіі", М. Вашчанка карыстаўся працамі французскіх мастакоў Себасцьяна Ляклерка і Наэля Кашэна, якія змешчаны ў французскім перакладзе гэтай кнігі. Аднак ілюстрацыі магілёўскага мастака — не копіі. У асобных працах ён прыкметна змяніў кампазіцыю, вобразы, характар штрыхоўкі. Аб'ёму ў перадачы фігур магілёўскі мастак дасягаў святлоценнявой мадэліроўкай. Медзярыты М. Вашчанкі даволі маляўнічыя, густыя, кантрастныя.



шахуъ въ бѣдѣ ачѣи смѣль въ рѣ
кѣхъ и къ тѣмъ бѣдѣмъ спсѣтъ сѣ
и хъ и дѣтъ нѣмъ дѣтъ нѣмъ нѣ
обратитъ

ВЪНАТѢУ НѢСѢ ОБА

Ѧ КѢ ПРНШѢ ДѢШННѢ ВЪ СѢМН
ВНУНДѢМЪ СѢМЪ РАДНѢМЪ СѢ ДѢ
ТЪ ВЪМЪ ДѢ ПѢ АГА ДѢ ШМОЖЪ ДѢ П
КѢ ПРННѢМЪ ЖЪ ННѢ СѢ ЖЕ ВЪ ДѢ П
ДѢ ПРНШѢМЪ НѢ ДѢ ПѢ АГА ДѢ ЖЕ
СѢ ВЪ СѢМНѢМЪ ПѢ СѢ ДѢ ПРНШѢ
СѢ ПРНШѢМЪ ПѢ КѢ ПРНШѢМЪ
ДѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
ДѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
ДѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ

нѣсе гора дѣи рѣкъ на гора дѣи
Ѧ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
КѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
СѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
ТЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
СѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
НѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
НѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
БѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
НѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
КѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
ДѢ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ ПРНШѢМЪ
ВАНТЪ ВЪ ВѢКЪ НѢ ПРНШѢМЪ

Турауское Евангелле. XI ст.



Аршанское Евангелле. XII—XIII стст.



Евангеліст Мацей з "Аршанскага Евангелля." XII—XIII стст.





Біблія Скарыны. Прага, 1517—1519



Портрет Ф. Скарыны з кнігі "Ісус Сірахаў". Прага, 1517



Выданні Скарыны: Біблія (Прага, 1517—1519), “Малая падарожная кніжка”
(Вільня, 20-я гг. XVI ст.), Псалтыр (Вільня, 1525)



КАТХІЗІСЪ.

ТО ЕСТЬ,

НАУКА СТАРОДЛАННА ХРІСТІАНЬ
СКЛАНЪ СВЕТОГО ПИСМА, ДЛЯ ПРО-
СТЫХЪ ЛЮДЕИ НАЗЫКАЮ-
ЩЕГО, ВЪПЫТАНІЯХЪ И Ѡ-
КАЗЪХЪ СЪБРАНА.

Ѡ ПЕРВАГО СВЕТОГО АПОСТОЛА
Петра посланія Начало Ѧ.

Готови прино къ ѡбѣтѣ всакому въ прошающемъ вы,
слово ѡвящеть ѡпованіи съкротостию и стряхо,
соебѣсть имаше елгу и прочяю.



Портрет Василя Цяпінскага, 1576



Евангеліст Марк. З Евангелля П. Мсціслаўца. Вільня, 1575



Евангеліст Іоанн. З Евангелія П. Мсціслаўца. Вільня, 1575



Евангеліст Матей. З Евангелія П. Мсціслаўца. Вільня, 1575



Статут Вялікага княства Літоўскага. Вільня, 1588



Трибунал (1586) і Катэхізіс С. Буднага (1562)

Т Р И Б У Н А Л

ОБОБРАЖЕНІЕ ВЕЛИКОГО

Княства Антокии.

НАСОИМЕ ВАРШАВСКОМЪ

ДАНІ. РѢШ., А Ф П А.



ВѢДАНІЕ
Варшавскаго Маминтова . РѢШ., А Ф П С . 1580

Титульны лист Трибунала. Вильня, 1586



Аляксандр Тарасевіч. Іл. да кнігі "Разарыум". Глуск, 1672



Аляксандр Тарасевіч. Іл. да кнігі "Разарыум". Глуск, 1672



Аляксандр Тарасевіч. Евангеліст Лука. З кнігі "Жыцце святых". Вільня, 1693



Василь Вашчанка. Тытульны ліст "Кнігі жыццй святых". Магілёў, 1702



Гершка Ляйбовіч. Партрэт Юрыя Радзівіла. XVIII ст.



Гершка Ляйбовіч. Партрэт Крыстыны Яўхіміі Радзівіл. XVIII ст.

А. А. Ярашэвіч

ІКАНАГІС, СКУЛЬПТУРА І РАЗЬБА XVI–XVIII ст ст.



Іканапіс з'яўляецца адным з самых значных і самабытных відаў старажытнабеларускага мастацтва, звязаным з рознымі слямі насельніцтва ад магнацтва да прыгонных сялян і мяшчан-рамеснікаў. Першыя абразы з'явіліся на Беларусі ў часы прыняцця Хрысціянства (канец X—XI ст.). Першапачаткова майстры-іканапісцы, а часам і самі творы паходзілі з Візантыі. Аб гэтым сведчыць эпізод з "Жыцця" св. Ефрасінні Полацкай, якая спецыяльна адправіла пасла да імператара Мануіла Комніна па абраз Маці Божай, намалюваны, згодна з паданнем, евангелістам Лукою. Лёс абраза дакладна невядомы: у XIX ст. лічылі, што ён трапіў у Тарапец у 1239 г. пры вяччанні дачкі полацкага князя Брачыслава з Аляксандрам Неўскім. Зараз абраз знаходзіцца ў Рускім музеі (Пецяярбург) і даследчыкі адносяць яго да пскоўскай школы XIII ст. Больш верагодна, што гэта полацкая копія шанаванага абраза; сам жа візантыйскі абраз, відаць, заставаўся ў Полацку да сярэдзіны XVII ці нават пачатку XVIII ст. і, безумоўна, стаў прататыпам для беларускіх абразоў Маці Божай Адзігітрыі. Другім пратогографам мог стаць абраз Маці Божай, перанесены з Кіева ў Смаленск Уладзімірам Манамахам. На працягу XI—XV стст. развіццё беларускага іканапісу праходзіла на аснове традыцый візантыйскага мастацтва, якое данесла да сярэднявековай Еўропы дух элінскай культуры. Іканапіс — гэта такі феномен духоўна-мастацкай творчасці, у якім выяўляецца ўвесь вялізны пласт хрысціянскай культуры, хрысціянскай цывілізацыі. Успрыняцце іконы (слова, якое ў перакладзе з грэчаскай мовы адэкватна беларускаму найменню "абраз", "вобраз") патрабуе вялікай духоўнай працы і пэўнага запасу спецыяльных відаў у іканаграфіі, хрысціянскай філасофіі, эстэтыцы і літаратуры.

Візантыйскія тэолагі распрацавалі надзвычай поўную і ўсеахопную сістэму. Правілы, па якіх павінна быць адлюстравана тая ці іншая падзея ці асоба, у іканапісе сумесна з неабходнымі правіламі

тэхнікі выканання ўтвараюць канон — сістэму абавязковых па-трабаванняў, якім павінен адпавядаць абраз. Гэта сістэма правіл часткова была замацавана ў спецыяльных падручніках-настаў-леннях для іканапісу, якія называліся Ермініямі; на Маскоўскай Русі ў XVII—XVIII стст. існавалі таксама "ліцавыя подліннікі" — зборнікі графічных малюнкаў і тлумачальных тэкстаў пра тое, як трэба пісаць таго ці іншага святога. У Беларусі і на Украіне пазней выкарыстоўваліся альбомы з малюнкамі і гравюрамі хрысціян-скага зместу. На жаль, іканапісная спадчына XI—XV стст. у Бе-ларусі амаль поўнасцю страчана ў пажарах шматлікіх захопніцкіх войнаў. Унікальным помнікам "візантыйскага" перыяду ў экспа-зіцыі музея з'яўлялася "Маці Божая Замілаванне" першай паловы XV ст., вывезеная з Маларыты. Паводле вусных звестак, да першай сусветнай вайны абраз знаходзіўся ў Брэсце. Па характару жывапісу маларыцкае "Замілаванне" набліжаецца да апошняга перыяду ўздыму візантыйскага мастацтва (палеалагаўскага Адра-джэння): дасканалы контур малюнка, гарманічны каларыт, па-будаваны на традыцыйных іканапісных колерах. Ідэальны жаночы вобраз выказвае смутак Маці, якая ведае аб хвярным лёсе свайго дзіцяці, песціць яго, а тое, абняўшы маці, спрабуе яе супакоіць. Гэты іканаграфічны тып ("Замілаванне", ці "Элеуса" па-грэчаску) атрымаў пашырэнне ў Беларусі пасля з'яўлення вядомага Жыро-віцкага абраза. Асноўным ці, дакладней, самым распаўсюджаным быў вобраз Маці Божай Адзігітрыі, характэрным прыкладам якога з'яўляецца Смаленскі абраз, аб якім згадвалася вышэй, ён паў-тараўся ў шматлікіх копіях.

Адным са старэйшых ізводаў "Адзігітрыі" з'яўляецца "Маці Божая Ерусалімская", прадстаўленая ў экспазіцыі абразом са Здзітава, старажытнай вёскі на Брэстчыне. Як сведчаць мясцовыя старажылы, абраз прывезены ў гады першай сусветнай вайны з Брэста. Намалюваны, верагодна, у канцы XVI — пачатку XVII ст., абраз расчышчаны ад пазнейшага запісу толькі часткова, аднак на ім ужо добра відаць узаемадзеянне ідэй рэнесанснага мастацтва і традыцыйнага іканапісу. Пры захаванні кананічнай кампазіцыі высвятляецца колер (карнацыя) твараў, вобраз надзяляецца інды-дуальнымі рысамі, адчуваецца прасторавая глыбіня. Неабходна адзначыць незвычайны для іканапісу аранжавы колер мафорыя Маці Божай. На фоне з'яўляецца (пакуль быццам бы нясмела) раслінны арнамент, выразаны па ляўкасе, вядомы ў алтарным

жывапісе XV—XVI стст. краін цэнтральнай Еўропы (Польшчы, Германіі, Чэхіі).

У канцы XIV ст. заходнія раёны Беларусі непасрэдна сустрэліся з культурай Заходняй Еўропы ў выніку Крэўскай уніі і хрышчэння Літвы. Тады ж з'явіліся першыя касцёлы ў Вільні, Крэве, Мінску, Гродне. На жаль, ад алтарнага жывапісу XV ст. не захаваўся ніводзін твор. Унікальным прыкладам рэнесанснага стылю ў жывапісе Беларусі з'яўляецца "Пакланенне трох каралёў (вешчуноў)" з Браслаўшчыны, створаны ў першай чвэрці XVI ст. Ён быў галоўным алтарным абразом касцёла на востраве ў Дрысвятах. Каталіцкі алтарны абраз, як добра бачна на прыкладзе гэтага твора, значна адрозніваецца ад праваслаўнага. Заходнееўрапейскія мастакі эпохі Адраджэння былі больш вольнымі ў вырашэнні класічных хрысціянскіх тэм. Імкнучыся да натуральнасці адлюстравання, заходнія мастакі асвоілі прамую перспектыву і аб'ёмную, святлоценьваю мадэліроўку формы, вывучалі анатомію і оптыку. Ідэйнае крэда заходнехрысціянскага выяўленчага мастацтва было накіравана на стварэнне "ілюстрацыйных твораў", "Бібліі для непісьменных у малюнках". Таму вельмі часта падзеі біблейскай гісторыі пераносіліся мастакамі еўрапейскага Адраджэння быццам бы ў сучасную ім рэчаіснасць, а вобразы святых на іх творах былі пазбаўлены спірытуалістычнай умоўнасці. У такім жа накірунку развіваўся і алтарны жывапіс у Беларусі.

Дрысвяцкі абраз "Пакланенне трох каралёў" з'яўляецца лепшым і унікальным узорам рэнесанснага стылю ў беларускім іканапісе. Яго аўтара можна вызначыць як паслядоўніка выдатнага нямецкага мастака Адраджэння Лукаса Кранаха Старэйшага. Уплыў Кранаха ў гэты час (XVI ст.) на жывапіс цэнтральнаеўрапейскіх краін быў вельмі значны. Яго вучні працавалі ў Кракаве, Кёнігзбергу (Круляўцы), вядома, што адзін з іх пісаў партрэты пры вялікакняжацкім двары ў Вільні. Кампазіцыя дрысвяцкага "Пакланення трох каралёў" нагадвае аднайменны твор Кранаха 1522 г. для сабора ў Наумбургу. На ім адлюстравана евангельская падзея, якая паслужыла асновай шырокавядомай у Еўропе "Аповесці пра трох каралёў-валхвоў", перакладзенай у XV ст. на беларускую мову. Тры каралі традыцыйна трактуюцца ў заходнім мастацтве як сімвалічнае ўвасабленне трох чалавечых рас ці трох кантынентаў, якія пакланяюцца Хрысту. Літаратурная аснова абраза апавядае, што трое ўсходніх каралёў-чарадзеяў з

магічных прадказанняў ведалі, што ў Палесціне нараджаецца Новы Цар Сусвету. Каралі-валхвы рушылі да яго на паклон услед за зоркай, якая запалілася ў гэты час на небасхіле. Зорка прывяла валхвоў у Віфлеем, дзе ў хлеве Марыя нарадзіла дзіця Ісуса. У каталіцкім свеце свята Пакланення трох каралёў адзначаецца 6 студзеня, азначае еднасць і радасць усіх людзей з нагоды нараджэння Хрыста-Збавіцеля. У цэнтры кампазіцыі — Дзева Марыя з дзіцем, перад якім схіліўся ў паклоне вяшчун-“еўрапеец”, два іншыя стаяць абапал, на заднім плане — св. Іосіф і невядомы персанаж-служба. Над імі ўзвышаюцца саламяная шопы і каменная руіна, праз якую прарастае зялёная крона — сімвал Новага Запавету.

Дрысвяцкі абраз на працягу свайго шматвяковага існавання ў касцёле не аднойчы перапісваўся. Пры яго рэстаўрацыі было расчышчана тры слаі запісаў XVII—XVIII стст. На самым ніжнім слоі запісаў рэстаўратары пакінулі фрагменты разьбянога фону, які быў зроблены ў другой палове XVII ст. у адпаведнасці з агульным накірункам тагачаснага абразопісання Беларусі, з улюбёным у ім імкненнем да багатай рэнесансна-барочнай арнаментальнай разьбы на фонах. У той жа час пры абнаўленні дрысвяцкага абраза на ім была дамалявана выява данатара Яна Сэгеня, відавочна, ахвяраваўшага грошы на рамонт касцёла і абраза ў 1680-я гады. Гэта маленькая партрэтная выява ўкленчанага шляхціца побач з фамільным гербам таксама пры рэстаўрацыі была пакінута. У другой палове — канцы XVIII ст. дрысвяцкі абраз быў закрыты металічнай чаканнай шатай-абкладам, якая пакінула бачнымі толькі твары і рукі персанажаў.

Металічныя шаты-абклады — тыповая з’ява ў старажытным беларускім мастацтве. Металічная шата — адзенне абраза — павінна была адзначаць асаблівую пашану да гэтай іконы ці алтарнага абраза, якому таксама падносілі пярсцёнкі, каралі, каштоўныя камяні, спецыяльныя срэбныя таблічкі-воты, завешвалі каштоўнымі тканінамі і ручнікамі-набожнікамі.

Гісторыя дрысвяцкага абраза “Пакланенне трох каралёў” як у люстэрцы адбіла тыя з’явы, якія адбываліся ў іканапісе Беларусі, змены стыляў, нюансаў пластычнай мовы пры захаванні даволі трывала іканаграфічнай дакладнасці ў змесце. Абразы ў інтэр’еры храма ўспрымаліся ў адзіным ансамблі, утваралі адзінае духоўнае поле характава разам са словамі малітваў, спеваў, музыкі, архітэктуры, прасторы і святла храма.

З архіўных дакументаў вядома, што ў XVI ст. былі распаўсюджаны створкавыя жывапісныя алтары. У гатычным мастацтве бакавыя крылы часам былі рухомымі. Пазней жывапіс спалучаецца з архітэктурнай структурай. Прыкладам такога алтара з'яўляецца невялікі трыпціх з-пад Ліды з бакавымі выявамі св. Кацярыны і св. Даратэі і цэнтральным абразом Маці Божай Анёльскай (пачатак XVII ст.). У падоўжаных фігурах, бледным шараватым каларыце, роўнічнасці знайшоў водгук паўночнаеўрапейскі познерэнесансны жывапіс.

Перыяд контррэфармацыі на Беларусі адзначаны энергічнай місіянерскай дзейнасцю каталіцкіх манаскіх ордэнаў; у першай палове XVII ст. было заснавана некалькі дзесяткаў кляштароў французскага, дамініканскага, кармеліцкага і інш. Кожны ордэн меў сваіх нябесных патронаў, кананізаваных заснавальнікаў ці пакутнікаў, сваю легендарную ці рэальную гісторыю, кіруючую структуру з цэнтрам у Італіі. Таму яны з'явіліся правадніком новага, барочнага стылю ў Беларусі; аднак у мясцовых мастакоў новы стыль, як правіла, наслойваўся на сярэднявечную аснову. Гэты працэс выдатна ілюструе абраз з Віленшчыны "Маці Божая Шкаплерная" (каля 1620—1630 гг.). На ім паказаны легендарны сюжэт з гісторыі ордэна кармелітаў "З'яўленне Маці Божай першаму генералу ордэна Сымону Стоку". Прастора абраза падзелена на тры сферы: нябесную, зямную і падземную (чыснец). У небе на прагнутай воблачнай градзе сядзіць Маці Божая, умоўна ахінаючы сваім плашчом групу людзей духоўнага і свецкага стану, якія стаяць на зямлі на каленях. З іх выдзяляецца Сымон Сток, прымаючы з рукі Маці Божай шкаплер. У самым нізе з агню чыснецца анёл выцягвае заплаканую жанчыну. На гарызонце відзён гатычны храм, які можна атаясаміць з віленскай катэдрай да перабудовы ў 1620—1630 гг.

Заходнеўрапейскімі рысамі адзначана "Абразанне Гасподне" першай паловы XVII ст. з-пад Брэста, у аснову якога, магчыма, пакладзена нейкая гравюра, таму што абраз, вельмі блізкі па кампазіцыі, захоўваецца ў дзяццяцкім музеі ў Ольштыне (Польшча).

Новы самабытны стыль у беларускім іканапісе складваецца на мяжы XVI—XVII стст. ва ўмовах імклівых перамен у грамадска-палітычным і рэлігійным жыцці пасля Люблінскай (1569) і Брэсцкай (1596) царкоўных уній. Барацьба паміж прыхільнікамі і праціў-

нікамі апошняй, напэўна, зрабіла вельмі важкі ўплыў на эвалюцыю стылю беларускага іканапісу. Разам з тым нельга і перабольшаваць прамую ролю праваслаўна-уніяцкай канфрантацыі. Не меншае значэнне мела выключнае ажыўленне храмавага будаўніцтва ў другой чвэрці і сярэдзіне XVII ст., асабліва пры каралі Уладзіславу IV (1632—1648). Невыпадкова 1648—1650-я гады даюць некалькі датаваных абразоў найвышэйшага мастацкага ўзроўню (маларыцкія абразы, "Успенне" з Олтуша, "Нараджэнне Маці Божай" з Магілёва). Мастацкае жыццё першай паловы XVII ст. адзначаецца небывалай да таго разнастайнасцю стылявых накірункаў разам з захаваннем цэласнай іканапіснай традыцыі. Паказальным творам у экспазіцыі з'яўляецца "Маці Божая Замілаванне" (1644) з Маларыцкага раёна. У твары Маці, схіленай да дзіцяці, амаль нічога не засталася ад стрыманай журбы візантыйскага прататыпу. Абраз вызначаецца тонкай эмацыянальнасцю, з вялікім майстэрствам раскрываецца трапяткое пачуццё радаснай гордасці, узаемнай пяшчоты і любві маці і дзіцяці. Духоўны ўздых, упэўненасць у несумненнай перавазе добра і справядлівасці нібы пераклікаюцца з "Пунктамі супакаення народа рускага", дадзенымі Уладзіславам IV пры каранаванні.

Яркі прыклад новых, рэнесансна-барочных рысаў у беларускім іканапісе ўяўляе "Тройца" з Пінскага Палесся. Абраз характарызуе актыўны каларыт, пабудаваны на спалучэнні насычаных яркіх колераў. У тварах анёлаў, хоць і аднатыпна-ўмоўных, падкрэслены аб'ём і матэрыяльнасць, а невялікія фігуры Аўраама і Сары — ужо амаль што данатарскія партрэты. Цікавае да этнаграфічных дэталей перадае старанна намалёваны пачастунак на стале. Урачыстасць бытавой падзеі з сімвалічным падтэкстам надае цудоўны раслінны арнамент фону, выразаны па ляўкасу і пасярэбраны. Блізкасцю да параднага партрэта адзначаны вобраз першапакутніка Стэфана на бакавых дзвярах з неведомага іканастаса. Гэты унікальны твор з Клецка дае нам уяўленне аб іканапісе цэнтра Беларусі (магчыма, Слуцкая школа).

Беларускі іканапіс вызначаецца дэмакратызмам зместу і вобразаў, скіраванасцю да шырокіх сацыяльных слаёў — сялянства, мяшчан. Ілюстрацыяй гэтай рысы можа служыць невялікая царская брама з палескай вёскі Дабраслаўка і абраз Адзігітры з Такароў (каля Брэста). Не надта ўмела намалёвана фігура Маці Божай, нязграбныя рукі, затое немалады, простанародны твар пры-

цягвае незвычайнай дабрынёй і жыццёвасцю. На царскіх варотах евангелісты прадстаўлены сівабародымі вусатымі мужамі (апрача маладога Яна), мудрымі сялянскімі старымі, якія няўмела прыселі за пісьмовыя столікі, каб запісаць гісторыю зямнога жыцця Ісуса.

Іканапіс XVIII ст. прадстаўлены ў экспазіцыі дастаткова поўна творамі з розных мастацкіх цэнтраў, якія значна адрозніваюцца стылістычнай арыентацыяй. Выразна акрэсліваюцца архаічныя творы Столінскага рэгіёна вохрыстым каларытам, графічнай роўнічнасцю і амаль аднолькавым разьбяным арнамантам на фоне ("Хрыстос — вінаградная лаза"). Цудам дайшоўшае да нашага часу "Нараджэнне Хрыстова" з Баркалабаўскага манастыра дае ўзор спалучэння іканапіснай традыцыі і барока ў мастацтве праваслаўнай Магілёўшчыны. Падобны працэс на Брэстчыне ілюструюць два творы 1752 г. Ф. Міхальскага ("Св. Ануфрый у пустыні" і "Ушэсце"), а на Піншчыне — "Св. Барбара" з Лунінца. Пры ўсёй разнастайнасці абразоў XVIII ст. іх аб'ядноўвае ўзмацненне дэкаратыўнасці ў экспрэсіі фігур, а ў меншай меры і твараў у духу барока. Даволі часта адзначаецца спрашчэнне жывапісу і зніжэнне майстэрства, з'яўляюцца прымітывы (латыгаўскае "Узнясенне прарока Ілі", 1744). Разам з тым можна ўбачыць абразы з да-сканалай перадачай анатоміі і мадэліроўкі, выкананыя мастакамі, якія, безумоўна, прафесійна навучаліся жывапісу ("Тройца" з-пад Кобрына). З гэтага ж рэгіёна паходзяць "Нараджэнне Марыі" і "Св. Барбара", выкананыя ў незвычайнай тэхніцы: на іх тэмперай намаляваны толькі твары і рукі, усё астатняе перадаецца рэльефам па ляўкасе, аздобленым пазалотай, серабрэннем і каляровымі лакамі. Так своеасабліва вырашана спалучэнне абраза з металічным чаканеным абкладам.

Устойліvasць іканапіснай традыцыі паказвае абраз пачатку XVIII ст. "Св. пакутніца Параскева" з-пад Ваўкавыска. Строгі твар святой, малыя рукі, характар мадэліроўкі адзенняў належаць папярэднjamу стагоддзю. На жаль, амаль знішчаны жыццыйныя сцэны, размешчаныя па перыметру абраза.

Аб высокім мастацкім узроўні магілёўскага іканапісу ў XVIII ст. можна меркаваць па "Дзісусу". Манументальны абраз адзначаецца тонкім лесіровачным жывапісам, дакладным контурам і правільнай анатоміяй фігур, захаваннем іконаграфічнага канона, дэкаратыўнасцю ў дэталях, радасным святочным настроем. Раскрыты толькі

напалову, абраз ілюструе ідэалагічную барацьбу ў царкоўнай сферы пасля ліквідацыі Брэсцкай уніі; добра захаваны жывапіс быў перамалываны толькі за тое, што жэсты рук неслі на сабе заходні “рымскі” ўплыў і адрозніваліся ад праваслаўна-маскоўскага канона-трафарэта.

Асобную галіну рэлігійнага жывапісу XVII—XVIII стст. утвараюць абразы на палатне; для іх характэрны выразныя рысы заходнееўрапейскіх стыляў. “Мадонна з дзіцем” першай паловы XVII ст. халодным жамчужна-блакітным каларытам і рэзкімі сінімі ценямі, а таксама прыгожым далікатным арыстакратычным тыпажам Марыі нагадвае італьянскі манььерызм. З Нясвіжа, напэўна, выйшаў абраз Маці Божай Бялыніцкай — уніяцкая копія славутага чудатворнага абраза выканана ў сярэдзіне XVII ст., калі той знаходзіўся непадалёку ў Ляхавіцкай крэпасці. Прыгожы твар Марыі яшчэ захоўвае іканапісныя рысы, Ісус жа нагадвае падлеткаў з італьянскіх карцін XVI ст.; чорны фон побач з залатым дэкорам кароны і скіпетра належаць да барока. Невядомаму мастаку з Нясвіжскага двара Радзівілаў належыць вялікі алтарны абраз Маці Божай з укленчанымі святымі Ігнаціем і Францыскам Ксаверыем. Заснавальнікам езуіцкага ордэна нададзены рысы братоў Радзівілаў — фундатараў езуітаў у Нясвіжы.

Тыповымі рысамі сарматызму адзначаны фундатарскі партрэт Андрэя Укоўскага з заснаванага ім касцёла ў Крывічах. Намалываны ў самым канцы XVIII ст. у часы класіцызму, партрэт, па сутнасці, належыць да папярэдняй эпохі. Партрэт невядомага каталіцкага біскупа таго ж часу, калі не больш ранняга, прапагандуе ўжо асветніцкі ідэал — рэлігійны дзеяч паказаны як вучоны, за сталом з пісьмовымі прыладамі, з кнігай у руцэ. Размешчаны побач авальны абраз аднаго з найвялікшых дзеячаў ранняга хрысціянства св. Аўгусціна вытрыманы ў духу дынамічнага барока; святы павернуты ў складаным ракурсе, прыслухоўваючыся да голасу Богага. Працягласць барокавых традыцый у правінцыі да самага пачатку XIX ст. паказваюць надзвычай экспрэсіўныя постаці апосталаў з Субат (каля Драгічына).

Іншай экспрэсіяй, больш стрыманай, адзначаны познеуніяцкія абразы “Разасланне апосталаў на пропаведзь” і “Тройца новазапаветная”, скіраваныя на народны густ. Цікавым прыкладам збліжэння уніяцкай царквы ў XVIII ст. з каталіцкім касцёлам з’яўляецца абраз Маці Божай са святымі Францыскам і Антоніем

(з Нясвіжчыны) — своеасаблівы паўтор вядомага абраза з Вільні ("Мадонна Сапегаў"). З другога боку, абразы з касцёла ў Трабах "Апостал Павел" і "Ян Непамук" (1732) калі не з мастацкага боку, то ў дэкаратыўным афармленні арыентуюцца на традыцыю беларускага іканапісу: палатно з выявай змешчана на дошку з характэрнай шырокай рамай.

Да гістарычнага жанру можна залічыць невялікае палатно з верхняга яруса касцёльнага алтара ў Белагрудзе (Ліда) "Трыумф св. Алены", на якім у апавядальным стылі паказаны паспяховы пошук візантыйскай імператрыцай Аленай крыжа Гасподняга. Прадстаўленне розных фаз падзеі ў адной кампазіцыі — безумоўна, іканапісная рыса ў гэтым наогул свецкім творы. Жанравы характар мае паўтор малавядомага на Беларусі абраза з Польшчы "Маці Божая Студзьяніцкая" з Сейлавіч (Нясвіж), на якім паказана Святое сямейства за абедзеным сталом.

Амаль да сярэдзіны XIX ст. познеуніяцкі жывапіс, асабліва яго правінцыяльная, дэмакратычная плынь захоўвала традыцыйныя рысы, аб чым сведчыць згаданая вышэй "Тайная вячэра" з Опаля. Адначасова ў храмавым жывапісе можна ўбачыць класіцызм віленскай школы ("Цуд Юр'я са змеём", "Тайная вячэра" з Чарневіч). Экспазіцыя жывапісу ў Музеі старажытнабеларускай культуры дае дастаткова шырокі і разнастайны матэрыял па гісторыі шматпакутнага самабытнага беларускага мастацтва XVI—XVIII стст.

У хрысціянскіх храмах з ранніх часоў важнае месца займала манументальнае мастацтва. У Беларусі фрэскавыя роспісы вядомы ў Полацкай Сафіі XI ст. Да сусветных помнікаў мастацтва належаць фрэскі Спаса-Праабражэнскай царквы XII ст. Апошнім помнікам беларускага сярэднявечнага сцэнапісу былі і загінуўшыя фрэскі Дабравешчанскай царквы ў Супраслі. Уздым мастацтва манументальнага жывапісу назіраўся ў эпоху барока, ад XVIII ст. захаваліся цыклы роспісаў у Нясвіжы, Магілёве, Гродне, Мсціслаўлі. Верагодна з познерэнесанснага мастацтва Венецыі дайшла да Беларусі тэхніка роспісаў на палотнах вялікіх памераў, якія затым прыбіваліся да сцен драўляных храмаў. Прыкладам такога жывапісу служаць дзве сцэны з дванаццаці сюжэтаў (святаў) з в. Чарвячыцы: "Сыходжанне Святога Духа на апосталаў" і "Ува-

ход Хрыста ў Ерусалім", а таксама "Дабравешчанне" з Купяціч (якое, верагодна, паходзіць з Пінска).

З XV—XVI стст. галоўным манументальна-дэкаратыўным акцэнтам у праваслаўнай царкве становіцца іканастас, у касцёле — алтар; у іх змяшчаліся найбольш значныя творы жывапісу; у часы барока архітэктурная канструкцыя (калоны, цягі) аздабляецца высокарэльефнай паліхромнай ці пазалочанай разьбой; у выкананні яе беларускія майстры атрымалі прызнанне за межамі радзімы. Як вядома, многія з іх працавалі ў Маскве, дзе захавалася некалькі іканастасаў так званай беларускай рэзі. Царскія вароты з Альман (XVII ст.) і Прылук (XVIII ст.) і асобныя фрагменты разьбы даюць уяўленне аб майстэрстве беларускіх разьбяроў (сніцараў). Своеасаблівыя бакавыя фрагменты з жаночымі барэльефамі (з-пад Ліды) паходзяць з невядомага алтара пачатку XVII ст. Спецыфічны сінтэз дэкаратыўнай разьбы і жывапісу абраза ўяўляюць пераносныя алтарыкі на століках (фератроны), якія меліся ў кожным касцёле і уніяцкай царкве, іх насілі ў працэсіях. Аб тым, як доўга трымаліся барокавыя формы ў разьбе, сведчаць фератроны з Ружан, адзін з якіх датаваны 1807 г. Адтуль жа паходзяць працэсійныя абразы апосталаў Якава і Яна на дошках са своеасаблівым абрамленнем. У свой час даволі пашыраным твораў разьбярскага мастацтва былі драўляныя шаты на абразях, з рэльефным арнамантам, пазалочаныя ці пасярэбраныя па ляўкасе, якія замянялі шаты з металу. Традыцыя, зарадзіўшыся ў эпоху барока, працягвалася да канца XIX ст.

Скульптура. Вытокі кultaвай скульптуры на тэрыторыі Беларусі дасягаюць часоў палеаліту, аб чым сведчаць шматлікія статуэткі жанчын з Елісеевічаў. Да ранніх узораў манументальнай скульптуры ў старажытных славян належаць фігуры паганскіх багоў; найбольш вядомы з іх Шклоўскі ідал вышыняй 120 см, зроблены з пячаніку. Існавалі падобныя і драўляныя скульптуры, аднак яны не дайшлі да нашага часу. Пра кultaвыя ансамблі з фігурамі паганскіх багоў расказвае "Аповесць мінулых гадоў", а таксама паведамленні арабскіх падарожнікаў.

З прыняццем хрысціянства ў канцы X ст. паганская скульптура згасла ці была знішчана. Для праваслаўных храмаў аб'ёмная пластыка на працягу многіх стагоддзяў засталася традыцыйна непрымальнай. Манументальная скульптура хрысціянскага зместу магла з'явіцца ў Беларусі толькі ў канцы XIV ст. пры ўвядзенні

каталіцтва, аднак у XV—XVI стст., напэўна, была малараспаўсюджанай і ў касцёлах. Па-першае, да гэтага часу ўжо склалася іканапісная традыцыя, па-другое, у XVI ст. нават у Германіі і Польшчы алтары былі пераважна жывапісныя. У Беларусі ў XV—XVI стст. у манументальна-дэкаратыўным аздабленні храмаў (як праваслаўных, так і каталіцкіх) асноўную ролю меў жывапіс.

Найбольш раннім скульптурным сюжэтам з'яўляецца "Укрыжаванне", якое здаўна знаходзілася і ў праваслаўных храмах. У гатыцкіх храмах яно звычайна размяшчалася на перадалтарнай бэльцы, а таксама ў галоўным алтары. Вельмі часта пад крыжам з укрыжаваным Ісусам паказвалася Прадстаячая Маці Боская і апостал Іаан.

У экспазіцыі Музея старажытнабеларускай культуры з такой групы паходзяць скульптуры XVI ст. — "Маці Божая" і "Іаан", вывезеныя з Гродзенскай вобласці. Далікатны прыгожы твар Дзевы Марыі нагадвае рысы рэнесансных абразоў (Вострабрамская, Бялыніцкая). Глыбокія буйныя складкі адзення сведчаць аб уплыве гатычнага мастацтва, аднак спакойная прамая фігура, кананічны жэст сведчаць аб сувязі з іканапіснай традыцыяй. Адтуль жа ўзяты і колеры адзенняў (чырвоную сукенку і сіні плашч можна бачыць на Марыі з "Пакланення вешчуноў"). Хударлявы тыпаж і кароткія кучаравыя валасы Іаана нагадваюць характэрныя тыпажы нямецкай гатычнай скульптуры, майстар, магчыма, бачыў алтар Віта Ствоша ў Кракаве. Правільнасць прапорцый, дасканалая пластыка, дакладная разьба выяўляюць у гэтых скульптурах сніцара з добрай прафесійнай школай, іншыя работы якога пакуль невядомы.

Унікальным узорам рэнесанснай скульптуры з'яўляюцца фігуры падканцлера Паўла Сапегі (1565 — 1635) і трох яго жонак. Яны выкананы з мармуру (хутчэй за ўсё скандынаўскага) невядомым замежным майстрам і калісьці знаходзіліся ў фундатарскай капліцы касцёла ў Гальшанах, збудаванага Сапегам у 1618 г. Аб кампазіцыі надмагілля вядома, што гэта быў "эпітафіум вельмі пышны накшталт алтара, у якім жаночых асоб тры, а адзін чацвёрты ўверсе ляжачы". Надмагілле мела ордэрную структуру з мармуру і было аздаблена алебастравымі скульптурамі святых. У канцы XVIII ст. пры рэканструкцыі касцёла капліца і надмагілле былі разбураны; да нашага часу дайшлі толькі 4 мармуровыя фігуры. Павел Сапега паказаны ў выглядзе "заснуўшага рыцара",

што адпавядала тагачаснай сармацкай ідэалогіі беларускай шляхты. Запозненую рэнесансную іканаграфію можна лічыць сведчаннем ці кансерватыўнасці густу заказчыка, ці непрыняццем маньерызму фігур Санці Гуччы.

Рэгіна Халецкая і Альжбета Весяліні — немаладыя кабеты, захутаныя ў цяжкія адзенні, з малітвеннікамі ў руках. У гэтых выявах не трэба шукаць партрэтнага падабенства, а перш за ўсё сімвалічны змест, жаночы ідэал набожнай хрысціянкі, гаспадыні дома. Скульптуры высечаны хутчэй за ўсё ў майстэрні фламандца Ван дэн Блоке ў Гданьску ў 1620-я гады (вядома, што Сапега яшчэ пры жыцці заказаў сабе надмагілле); апошняя жаночая фігура (Е. Гаслаўскай) зроблена крыху пазней.

Лепшыя здабыткі манументальнай культавай скульптуры ў Беларусі належаць да эпохі барока (XVII—XVIII стст.). У перыяд станаўлення гэтага стылю ў пластыцы майстры часта звярталіся да гатычных узораў. Да гэтага іх заклікалі і ідэолагі контррэфармацыі, асуджаючы рэнесанснае мастацтва як звязанае з рэфармацыйным рухам і страціўшае высокую духоўнасць, неабходную для прапаганды хрысціянскага светапогляду. Апрача таго, у эпоху Рэнесанса дрэва страціла папулярнасць у скульптураў, і тым самым пераход ад гатычнай скульптуры да барочнай адбываўся непасрэдна без прамежкавых форм. Таму раннебарочныя скульптуры святых маюць выразныя познегатычныя рысы: падоўжаныя прапорцыі, S-падобны выгіб фігуры, павышаная экспрэсія персанажаў, дробнарэзаныя змепадобныя пасмы валасоў, вострыя складкі адзення ("гатычнае барока").

У скульптуры евангеліста Іаана пачатку XVII ст. (Ваўкавыскі раён Гродзенскай вобласці) гэтыя рысы спалучаюцца з барочнымі: экзальтацыяй і пухлымі надзьмутымі шчокамі твару, а завіятыя пасмы прычоскі дапаўняе закручаны чубок, вельмі характэрны для першай трэці XVII ст. У гэтай скульптуры неабходна адзначыць складаную контрапаставую пастаноўку фігуры ў няўстойлівай позе з паваротам і дынамічны жэст рук, прыгожую пластыку драпіровак з багатымі святлоценявымі эфектамі — усё адпавядае прынцыпу эстэтыкі барока: уразіць і пераканаць глядача.

Першая палова XVII ст. (а найперш другая чвэрць) адзначана незвычайна імклівым развіццём і разнастайнасцю **драўлянай** алтарнай скульптуры. Немалая заслуга ў гэтым належыць іншаземным майстрам (з нямецкіх зямель), якія ў Беларусі шукалі

паратунку ад жахаў трыццацігадовай вайны (1618—1648). Архіўныя крыніцы засведчылі стварэнне ў гэты час мноства манументальна-дэкаратыўных ансамбляў. Раннебарочныя алтары кампазіцыйна будаваліся на аснове эдзікулы, або трыумфальнай аркі з трыма праёмамі, узнятай на высокі цокаль. У цэнтры часцей за ўсё знаходзілася карціна, а ў бакавых інтэрка лумніях — скульптуры святых; звычайна меўся падобны ж другі ярус меншых памераў. Захаваліся з іх адзінкі: два алтары 1634—1639 гг. у касцёле Яна Хрысціцеля ў в. Волпа Ваўкавыскага раёна, алтары з Нясвіжскага касцёла бенедыкцінак, незвычайны па прасторавай кампазіцыі алтар бернардзінскага касцёла ў Будславе (Мядзельскі раён). Большасць загінула ў полымі вайны 1654—1667 гг. У час вайны Беларусь панесла велізарныя страты ў насельніцтве; на працягу другой паловы XVII ст. мастацтва драўлянай скульптуры амаль не развівалася. Толькі ў першай трэці XVIII ст. фарміруецца Віленская школа разьбяроў, ствараюцца значныя алтарныя ансамблі ў Пінскім францысканскім і Гродзенскім езуіцкім касцёлах з вялікай колькасцю скульптур. У паліхроміі ўсё большае месца займае пазалота і серабрэне. Павялічваецца маштаб фігур (барочны манументалізм).

Прыкладам сталага барока ў беларускай драўлянай скульптуры з'яўляецца "Невядомы св. біскуп" з Пружанскага раёна (першая палова XVIII ст.). Велічная фігура ў поўны рост адпавядае манументалізму барочнага стылю; стрыманы рух перададзены нахілам галавы, слабым выгібам фігуры, буйнымі касымі складкамі сутаны і глыбокім рэльефам цяжкага арната. Адсутнасць знешняй дынамікі і напружанасці, ураўнаважанасць і стрыманасць — характэрныя рысы беларускага барока — прыкметны ў "Св. біскупу".

З канца XVII ст. у Беларусі развіваецца манументальная скульптура са штуку. Гэты пластычны матэрыял знайшоў шырокае прымяненне ў майстроў барочнай скульптуры ў сярэдзіне XVIII ст. і ў значнай меры выцесніў дрэва з інтэр'ераў храмаў вялікіх гарадоў у вясковыя храмы. Разам з тым разьбяры ў гэты час засвойваюць пластычную дынаміку цэнтральнаеўрапейскага барока. Святых паказваюцца ў імклівым руху, з рашучымі жэстамі рук і паваротамі фігуры. Адзенні не паўтараюць і захутваюць фігуру, а набываюць самастойны рух, стылізаваныя плашчы ў глыбокіх складках нібы скамечаны і адкінуты ўбок віхрам. Жывымі і выразнымі становяцца твары. Віленскую школу разьбы гэтага

часу характарызуе ў экспазіцыі скульптура апостала Тадэвуша з в. Трабы (Гродзенская вобласць).

У другой палове XVIII ст. разам са стылем барока згасала і манументальна-дэкаратыўная культавая скульптура. Алтарныя ансамблі становяцца больш простымі, з перавагай архітэктуры і дэкарацыі над скульптурай. Набываюць большае значэнне адзіночныя фігуры новых сюжэтаў: "Ісус перад Пілатам" ("Ісус Антакольскі"), фальклорны "Хрыстос засмучаны". Некаторыя з такіх скульптур лічацца цудатворнымі (касцёл у Крывічах, царква ў Порплішчы, царква ў Чарэі і інш.). З'яўляюцца шматлікія каплічкі з "Укрыжаваннямі" ці фігурамі святых. Скульптура ў значнай ступені асвойвае уніяцкія цэрквы.

У гэты ж час узнікае і пашыраецца культавая скульптура, якую выконвалі майстры-самавучкі (народны прымітыў). Спрошчаная ў фармальных адносінах, пластычна менш дасканалая, яна прыцягвае ўвагу глядача своеасаблівацю вобразаў і нечаканымі іконаграфічнымі рысамі святых. Гэта плынь народнага мастацтва прадстаўлена ў экспазіцыі Музея старажытнабеларускай культуры скульптурамі "Хрыстос засмучаны" з Косава Брэсцкай вобласці, "Апостал Пётр" і "Апостал Павел" з в. Прошкава (Глыбоцкі раён).



Маці Божая Замілаванне. XIV—XV стст.; Маларыцкі р-н Брэсцкай вобл.



Адзігiтрыя Іерусалiмская. XVI ст.; Жабiнкаўскi р-н Брэсцкай вобл.



Пакланенне вешчуноў. 1-я пал. XVI ст.; Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.



Пакланенне вешчуноў (фрагмент) — партрэт Яна Сэгеня. 2-я пал. XVII ст.;
Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.



Пакланенне вешчуноў. Фрагмент



Маці Божая Шкаплерная. 1-я пал. XVII ст.; Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.



Маці Божая Замілаванне. 1644; Маларыцкі р-н Брэсцкай вобл.



Троица старозапаветная. XVII ст.; Іванаўскі р-н Брэсцкай вобл.



Спас. XVII ст.; Вілейскі р-н Мінскай вобл.



Хрыстос — вінаградная лаза. XVIII ст.; Столінскі р-н Брэсцкай вобл.



Нараджэнне Хрыстова. XVIII ст.; Быхаўскі р-н Магілёўскай вобл.



Праабражэнне. XVIII ст.; Пінскі р-н Брэсцкай вобл.



Вогненнае ўзыходжанне Ілі. 1744; в. Латыгава Віцебскай вобл.



Нараджэнне Марыі. 2-я пал. XVIII ст.; Маларыцкі р-н Брэсцкай вобл.



Дэісус. XVIII ст.; Марілёў



Мадонна з дзіцем. 1-я пал. XVII ст.; Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.



Цуд св. Юрья са змеем. 1750; Н. Прачыцкі; Жыровіцкі манастыр



Маці Божая Крывошынская. 2-я пал. XVII ст.; Ляхавіцкі р-н Брэсцкай вобл.



Маці Божая Бялыніцкая. Сяр. XVII ст.; Нясвіжскі р-н Мінскай вобл.



Партрэт Андрэя Укольскага. Канец XVIII ст.; Мядзельскі р-н Мінскай вобл.



Мадонна з дзіцем у вянку. 1-я пал. XVIII ст.; Докшыцкі р-н Віцебскай вобл.



Аплавнанне Хрыста. 1794; Пінскі р-н Брэсцкай вобл.



Караванне Маці Боскай. XVIII ст.; Ліда



Мадонна Сапегаў. XVIII ст.



Надмагілле Сапегаў. 1-я пал. XVII ст.; Гальшаны Гродзенскай вобл.



Апостал Ян. 1-я пал. XVII ст.; Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл.



Апостал Тадэвуш. XVIII ст.; Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.



Хрыстос засмучаны. Канец XVIII ст.; Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.

М. М. Віннікава

МАСТАЦКІЯ ТКАНІНЫ XVIII–XIX ст ст.



Акрамя цудоўных твораў народнага ткацтва і вышыўкі ў Музеі старажытнабеларускай культуры захоўваецца багатая калекцыя мастацкіх тканін XVIII—XIX стст. мясцовага і замежнага вырабу. Невялікая іх частка, паказаная ў экспазіцыі, дае ўяўленне аб мастацкіх якасцях гэтых тканін, аб разнастайнасці іх фактур, спосабаў аздаблення, арнаментальнага вырашэння. Сярод іх ёсць два слуккія паясы, адзін з якіх падараваў музею граф Анджэй Цеханавецкі, ураджэнец Беларусі, а зараз уладальнік карціннай галерэі ў Лондане.

У XVIII ст. шырокія, па-мастацку аздабленыя шаўковыя паясы былі неабходнай часткай мужчынскага касцюма заможных слаёў насельніцтва Рэчы Паспалітай.

Іх павязвалі паверх кунтуша — старажытнага адзення ў выглядзе доўгага кафтана з шырокімі адкіднымі рукавамі. Па свайму прызначэнню і арнаментальна-дэкаратыўнаму вырашэнню такія паясы былі будзённыя, святочныя, жалобныя, вясельныя і інш. Яны дасягалі даўжыні звыш 4 м, шырыні — ад 20 да 40 см. Як выглядаў слуккі пояс у касцюме, можна ўбачыць на партрэтах XVIII ст., у прыватнасці на партрэце Анджэя Укольскага, які экспануецца ў зале жывапісу нашага музея.

Спачатку каштоўныя шаўковыя паясы завозіліся ў Беларусь і на Украіну з розных краін Усходу: Турцыі, Персіі, Сірыі, Малой Азіі і інш. Паступова купцы, улічваючы папулярнасць усходніх паясоў, пераключаюцца на прамысловую дзейнасць. Найбольш раннія мануфактуры па вырабу шаўковых паясоў з'явіліся ў паўднёва-ўсходніх ваяводствах Рэчы Паспалітай: у Галіцыі, Падоллі і на Валыні. У Беларусі такія мануфактуры, так званыя персіярні, былі адкрыты ў Нясвіжы, Карэлічах, Ружанах, Ласосне (пад Гродна) і інш.

У 40-х гадах XVIII ст. значную вядомасць набыла персіярня ў Станіславе на Украіне, дзе працаваў таленавіты майстар з Кан-

станціопаля Ян Маджарскі. Менавіта тут з'явіўся новы тып пояса, які атрымаў сваё развіццё ў Слуцку. Фабрыку ў Слуцку заснаваў у 50-я гады XVIII ст. князь Міхаіл Казімір Радзівіл, ваявода віленскі. На чале фабрыкі быў пастаўлены Ян Маджарскі, які каля 1778 г. перадаў яе свайму сыну Лявону.

Спачатку на фабрыцы працавалі персы і туркі, якіх прывёз у Слуцк князь. Але літаральна праз 10—15 гадоў слуцкая фабрыка пачынае абслугоўвацца мясцовымі майстрамі. Імёны некаторых з іх вядомы. Гэта — Іосіф Барсук, Міхаіл Баранцэвіч, Канчыла, Лойка і інш.

Звычайна, калі гаворка заходзіць пра слуцкія паясы, узгадваецца верш Максіма Багдановіча "Слуцкія ткачыхі". Але трэба адзначыць, што М. Багдановіч, які так натхнёна апісаў паднявольную працу нашых таленавітых беларускіх жанчын, пакінуў нам гістарычна-памылковы вобраз. На самай справе, паводле дакументальных даных, сярод работнікаў фабрыкі не было ніводнай жанчыны.

Выраб слуцкіх паясоў быў вельмі працаёмкім, тым не менш, паводле рапарта мінскага губернатара за 1793 г., фабрыка вырабляла "шоўкавых паясоў з золатам" да 200 штук у год.

Слуцкі пояс складаўся з трох частак: сярэдняка і двух канцоў. Сярэдняк дэкарыраваўся гладкімі або арнаментаванымі аднолькавымі па шырыні палосамі або складанай сістэмай палос рознай шырыні, колеру і арнаменту. Рэдка сярэдняк быў сятчатым, лускаватым або ў гарошак. Асаблівая ўвага надавалася аздабленню канцоў пояса. Яны ўпрыгожваліся букетамі кветак у вазонах, кветкамі ў хвалепадобным абрамленні, аваламі, вянкамі і інш. Усе чатыры бакі пояса аблямоўваліся шпачкамі з дробным раслінным арнамантам. Часта ў арнаментальны дэкор слуцкіх паясоў уключаліся матывы мясцовай флоры — валожкі, незабудкі, рамонкі і інш. Слуцкія паясы заканчваліся прышыўнымі махрамі, якія рабіліся з шаўковых нітак або залатных ці сярэбраных. Завяршэнне слуцкіх паясоў махрамі ўзята з беларускай народнай традыцыі афармлення мужчынскага пояса. Улюбёнымі спалучэннямі ў расфарбоўцы слуцкіх паясоў былі аранжавы з сінім і залатым, пунсовы з сінім і залатым і інш. Але асаблівай дэкаратыўнасцю вызначаліся так званыя літыя паясы. У такіх паясах ліцавы бок быў так густа затканы залотнай ніткай, што яго шаўковая аснова амаль не праглядалася. Гатовы пояс пракатвалі

цяжкімі каткамі, ад чаго металічныя ніткі расплюшчваліся і зліваліся. Пры гэтым стваралася ўражанне, што пояс не тканы, а адліты з золата ці срэбра.

Паводле ўсходняй традыцыі, паясы спачатку ткаліся адналіцавымі і двухліцавымі. Вялікім дасягненнем слуцкіх майстроў было стварэнне чатырохліцавых паясоў. Адзін з такіх паясоў паказаны ў экспазіцыі нашага музея. Ён мае два ліцавыя бакі, падзеленыя ўздоўж на дзве палавіны, кожная з якіх мае свой асабісты колер. Такі пояс мог выкарыстоўвацца ў чатырох розных жыццёвых выпадках.

Як адзначалася вышэй, фабрыкі па выпуску шаўковых кунтушных паясоў былі адкрыты ў розных месцах Беларусі, а таксама на Украіне, у Польшчы. У дэкаратыўным плане вырабы ўсіх гэтых мануфактур аб'ядноўвае тое, што за аснову іх узяты ўсходнія паясы. А паколькі слуцкая персіярыя была найбольш вядомай, то падобныя паясы іншых фабрык сталі таксама называць слуцкімі. Аднак майстры кожнай фабрыкі ўнеслі свой уклад у дэкаратыўнае вырашэнне паяса. Ён праявіўся ў наборы арнаментальных матываў і характары іх стылізацыі, у каларыстычных спалучэннях. Зараз цяжка дакладна вызначыць месца вырабу некаторых паясоў. Але многія з іх маюць меткі, вытканыя на канцах, якія ўказваюць на месца вырабу ці з'яўляюцца ініцыяламі майстра. Так, паясы, вытканыя непасрэдна ў Слуцку, маюць надпісы: "me fecit Sluck", "Ioannes Madzarski", "Въ градѣ Слуцкѣ". Меткі з рускай транскрыпцыяй з'яўляюцца ў сярэдзіне 80-х гадоў XVIII ст. Гэта можна тлумачыць спачатку ўзмацненнем эканамічных сувязей з Расіяй, а потым палітычным аб'яднаннем. Паясы, памечаныя літарамі "FS", укладзенымі па вуглах гарызантальна, на думку даследчыцы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі М. М. Яніцкай, з'яўляюцца вырабамі Гродзенскай мануфактуры. Яны адпавядаюць ініцыялам ліонскага ткача Франца Саліманда, які ў 1774 г. быў запрошаны на работу графам Антоніем Тызенгаўзам і працаваў на шаўковаткацкай мануфактуры у в. Гарадніца да 1778 г. Ф. Саліманд праявіў сябе як выдатны мастак па распрацоўцы арыгінальных кампазіцый узораў "слуцкіх паясоў". Ён па-новаму распрацаваў арнамент поля і шлячка. На канцах часта размяшчаўся букет з сіне-чырвоных гваздзікоў і цюльпанаў, перавіты сіняй стужкай з бантам (дарэчы, гэта колер французскага сцяга). Сярэднік паяса Ф. Саліманд звычайна разбіваў сіне-чырвонай рамбічнай сеткай,

у кожнай ячэйцы якой размяшчаў старажытны дэкаратыўны матыў — чырвоную выяву кветкі граната. Ф. Салімад арганічна спалучыў заходнія і ўсходнія дэкаратыўныя элементы ў кампазіцыі пояса, стварыўшы гарманічнае адзінства колеру і малюнка.

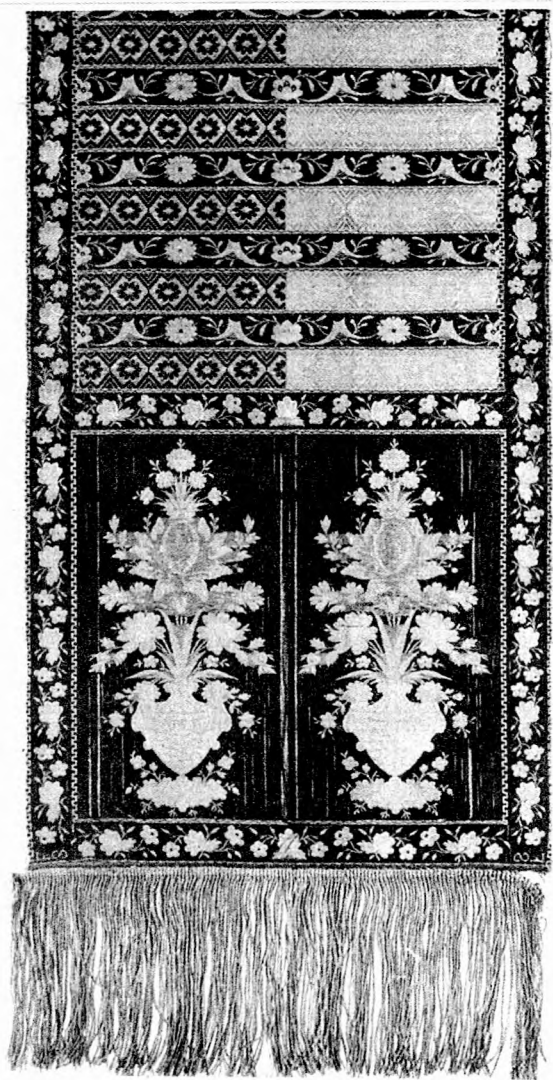
У другой палове XVIII ст. паясы мясцовай вытворчасці выціснулі ўсходнія і шырока распаўсюдзіліся сярод заможных слаёў насельніцтва Рэчы Паспалітай.

Слуцкая фабрыка працавала да 1844 г., але ў апошнія гады замест паясоў на ёй пачынаюць выпускаць узорыстыя і залотныя тканіны для патрэб царквы. Гэта адбылося таму, што пасля далучэння Беларусі да Расіі было забаронена насіць кунтушы, якія падпярэзваліся поясам. Але нават і пасля таго, як паясы перасталі ўжывацца ў побыце і страцілі сваё практычнае прызначэнне, попыт на іх не зменшыўся. Яны сталі прадметам збору аматараў даўніны, а таксама дзякуючы сваім высокім мастацкім якасцям пачалі шырока ўжывацца ў царкоўным побыце. Са слуцкіх паясоў сталі шыць адзенне для свяшчэннаслужыцеляў каталіцкай і праваслаўнай канфесій, пры гэтым выкарыстоўвалі як цэлыя паясы, так і іх фрагменты. У экспазіцыі Музея старажытнабеларускай культуры ёсць арнат (адзенне свяшчэнніка каталіцкай канфесіі) з ушытым у яго слуцкім поясам.

Слуцкія паясы — цудоўныя ўзоры беларускага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, вынік высокага развіцця беларускага шоўкаткацтва, якое сваімі каранямі ўваходзіла ў народнае ткацтва. Беларускія ткачы, якія прыйшлі ў гэту вытворчасць, прынеслі з сабой не толькі майстэрства, але і высокі густ беларускага народа.



Слудкі пояс. 2-я пал. XVIII ст.; шоўк, металічныя іці, ткацтва. Дар графа Анджэя
Цеханавецкага-Заслаўскага-Мсціслаўскага; Лондан



Слуцкі пояс (фрагмент). 2-я пал. XVIII ст.; шоўк, металічныя ніці, ткацтва

В. Ф. Шматаў

ПОМНІКІ ЭТНАГРАФІІ І НАРОДНАГА МАСТАЦТВА ЧАРНОБЫЛЬСКОЙ ЗОНЫ



Адзел узнік адносна нядаўна — у 1992 г. У яго ўвайшлі экспанаты створанага ў 1992 г. пры Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі асобнага “Чарнобыльскага фонду”. Паводле нашай ініцыятывы яны вывезены з беларускіх вёсак, забруджаных і эвакуіраваных пасля аварыі на Чарнобыльскай АЭС. Экспанаты сабраны супрацоўнікамі ў 30-кіламетровай “зоне”, г. зн. у непасрэднай блізкасці ад Чарнобыля. Гэта ў літаральным сэнсе помнікі з-пад яго жудаснага попелу. Невыпадкава наведвальніца з Лондана параўнала іх з Пампеей. Сапраўды, многія тысячы твораў этнаграфіі і народнага мастацтва ў выніку аварыі на Чарнобыльскай АЭС, як Пампея, былі пакрыты смертаносным попелам. Аварыю на Чарнобыльскай АЭС справядліва называюць найвялікшай трагедыяй XX ст. Беларусь зведала нямала войнаў і іншых бедстваў, якія руйнавалі помнікі дойлідства і выяўленчага мастацтва. Але заставалася амаль некранутай народная культура — надзея нацыі, магутны падмурак яе адраджэння. 26 красавіка 1986 г., калі на чацвёртым энергаблоку Чарнобыльскай АЭС, што ў 12 км ад паўднёвай мяжы рэспублікі, адбылася аварыя, для нашага народа пачаўся як бы новы адлік часу: “да” і “пасля” Чарнобыля. Масавае перасяленне і стыхійнае перамяшчэнне людзей з месца іх пражывання прычынілася да поўнага разбурэння этнасацыяльнай структуры або яе істотнага з’яднення. Склад насельніцтва, мова, самабытны рэгіянальны фальклор, этнаграфія і народнае мастацтва былі пахіснуты да падмурка.

Сотні помнікаў былі выратаваны супрацоўнікамі нашага музея. Яны прайшлі дэактывацыю, і сёння наведвальнікі музея маюць магчымасць пазнаёміцца з творамі этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны. Гэта пакуль што адзіны такі музей у СНГ. Паводле свайго значэння ён унікальны. Дастаткова сказаць, што яго помнікі ўпершыню ў практыцы сусветнага мастацтва маюць паказчыкі на радыяцыю. Кожны помнік (як і экспазіцыя ў цэлым)

прайшоў своеасабліваю экспертызу на радыяцыю, атрыманую намі ў Рэспубліканскім цэнтры радыяцыйнага кантролю і маніторнага прыроднага асяроддзя, а таксама ў Інстытуце радыябіялогіі НАН Беларусі¹. Такого музейная практыка яшчэ не ведала.

Пасля катастрофы 23 тэрыторыі Беларусі з 3668 населенымі пунктамі, у якіх пражывае больш за 2 млн чалавек, забруджана радыенуклідамі².

Збіраць экспанаты мы пачалі ля самых чарнобыльскіх труб — на Брагіншчыне. Першая экспедыцыя адбылася з 3 па 10 чэрвеня 1991 г.³ Пачаўшы з Брагіншчыны, дзе працавалі ў в. Калыбань, Вязок, Пучын, мы ў наступны раз даследавалі выселеныя вёскі Камарыншчыны (в. Чыкаловічы, Чэрвень, Капоранка, Савічы, Пасудава). У 1992 г. (з 26 кастрычніка па 3 лістапада) мы збіралі помнікі мастацтва на Магілёўшчыне — у Краснапольскім, Слаўгарадскім раёнах (а таксама на сумежжы Магілёўшчыны і Гомельшчыны, у Кармянскім раёне). У 1994 г. арганізавалі экспедыцыю на Нараўляншчыну, а праз год — дзве экспедыцыі ў Хойніцкі раён.

Тое, што мы ўбачылі ў час экспедыцый, цяжка перадаць словамі. Пад стрэхамі кінутых хат (большасць іх, дарэчы, — выдатныя помнікі народнай архітэктуры — шмат у чым розныя на паўднёвым Палессі і на Магілёўшчыне) мы ўбачылі магутную, амаль не кранутую часам этнаграфію, народнае мастацтва. Многія хаты былі сапраўднымі музеямі (страшэнна, праўда, зруйнаванымі). Кросны амаль у кожнай хаце, самапрадкі, дзежы і дзежачкі, ступы, жорны, грэбні, ёрмы, маляваныя дываны на сценах і поцілкі (або іх фрагменты), ручнікі на падлозе сярод жудаснага бруду — гэтыя і многія іншыя помнікі гаварылі пра яркую, багатую і самабытную культуру. Прычым культуру старажытную паводле форм — за многімі помнікамі адчувалася вялізная, аж да паганскіх часоў “дыстанцыя ў часе”.

Напачатку нас асабліва ўразіў помнікамі Калыбань, дзе ўсе вышэйпамянёныя творы былі прадстаўлены з выключнай паўна-

¹ Архіў МСБК ІМЭФ імя К. Крапівы НАН Беларусі.

² Для параўнання адзначым, што на Украіне забруджана 4,8% тэрыторыі, а ў Расіі — 0,5% (Гл.: Чарнобыльскі след на Беларусі. Мн., 1992. С. 1).

³ Пра яе гл.: Экспедыцыя мастака В. Шматава // Маяк Палесся. Брагін, 1991. 14 чэрв.

той. Пазней творамі этнаграфіі літаральна ашаламіла Нараўляншчына (в. Даўляды, Ражава, Дзёрнавічы і інш.). Мы не толькі збіралі помнікі, але фатаграфавалі і малявалі хаты, чарнобыльскія краявіды (большасць фота выкананы М. Мельнікавым і У. Карэліным). Улетку дрэвы, што буялі лістотай, часам “закрывалі” выразныя пейзажы. І таму ўзімку 1993 г. мы разам з Мельнікавым спецыяльна паехалі на Брагіншчыну здымаць і пісаць вёскі, хаты (дарэчы, гэтыя зімовыя здымкі аказаліся найбольш выразнымі).

Гэта былі не лёгкія экспедыцыі. Страшэнны, да болю нежылы выгляд, высокі ўзровень радыяцыі, брудныя, запыленыя рэчы, крапіва і калючкі вышэй за чалавечы рост (пры падыходзе да хат), агульны псіхалагічны клімат — усё гэта было на кожным кроку, раніла сэрца.

Варта адзначыць, што перасяленцы скрозь сустракалі нас вельмі гасцінна і адносіліся да нашай працы з разуменнем. Было нямала выпадкаў, калі ў наш лагер (часцей за ўсё мы жылі ў палатках, якія ставілі ля Дняпра, Брагінкі, каб зручней было праводзіць першую чыстку экспанатаў) людзі самі прыносілі рыбацкія прылады і нават кросны, ступы. “Бярыце, — казалі яны, — нам гэта ўжо болей не спатрэбіцца”.

Паступова пры МСБК склаўся асобны “Чарнобыльскі фонд”, у якім зараз сотні высокамастацкіх твораў. У музеі зараз каля 10 вельмі цікавых ёрмаў, каля 100 грабянёў тонкай мастацкай работы, шмат самапрадак, маслабоек, ёсць некалькі кроснаў (або іх дэталей), твораў народнага жывапісу, ткацтва, вышывання; багата маляваных пасцілак, керамікі. Ёсць таксама абразы, вывезеныя з зоны, шмат самаробных інструментаў, прылад рыбалоўства. Матэрыял гэты абсалютна не вывучаны, сёння мы можам падзяліцца аб ім толькі павярхоўнымі назіраннямі.

Самабытныя помнікі вабяць глыбокай традыцыйнасцю, а часам архаікай форм, здзіўляючай канструктыўнасцю, бездакорным адчуваннем і валоданнем матэрыялу (асабліва выразныя помнікі і прылады працы з дрэва). Гэта творы рэдкай каларытнасці і, так бы мовіць, сапраўднай беларускасці. І кожную рэч майстар рабіў з душой — гэта глядач заўсёды адчуе ў творах, якія, здаецца, спрамяняюць цяпло чалавечых рук.

Амаль ва ўсіх краінах Еўропы такія рэчы даўно зніклі з ужытку і толькі наш народ паставіўся да іх ашчадна. Вось чаму Беларусь і сёння з’яўляецца сапраўднай хавальніцай народных традыцый.

Пройдзем, аднак, па экспазіцыі "Помнікі этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны".

У трох першых аддзелах экспануюцца помнікі, звязаныя ў асноўным з хлебаробствам, апрацоўкай і аховай зерня, нарыхтоўкай бульбы, траў, касьбой, малацьбой і г. д. Звяртаюць на сябе ўвагу жорны рэдкай выразнасці. Два большыя з іх паходзяць з Брагіншчыны, меншыя — з Магілёўшчыны. Жорны рабіліся ў час Вялікай Айчыннай вайны і маюць на сабе яе прыкметы. Так, у адным з іх ручка з нямецкай гранаты (гэтыя жорны я знайшоў у в. Калыбань — 18 км ад Чарнобыля); у другім "носік" для сцёку зерня зроблены з гільзы. Гэтыя жорны мы знайшлі ў Чыкалавічах. Жорны глядзяцца як скульптуры — велічна, манументальна, каларытна. Здзіўляе іх выключная прастата, выразнасць, надзейнасць у рабоце.

Не менш цікавыя ёрмы. Самае мастацкае з іх улетку 1993 г. знайшоў наш супрацоўнік М. П. Мельнікаў у в. Даўляды на Нараўляншчыне. Выключная прастата сілуэта — сапраўднае сялянскае барока — старажытная, як на кераміцы неаліту, арнаментыка, адмысловая апрацоўка дрэва — адметныя рысы помніка. Гэтае ярмо прызначана для пары валоў⁴. Побач два ярмы, разлічаныя на аднаго вала. Пры ўсёй прастаце работы яны не толькі выразныя, але і вабяць асаблівай сялянскай прыгажосцю.

Злева на подыуме з дрэва пошла для скаціны, знойдзенае на Слаўгарадчыне. Мы вывезлі яго ў 1993 г. з Магілёўшчыны. Яно амаль "новае" (зроблена, відаць, незадоўга да аварыі на Чарнобыльскай АЭС), а гэта гаворыць пра тое, што беларусы і сёння не грэбуюць старажытнымі прыладамі сялянскага побыту, створанымі рукамі продкаў.

Як бачым, амаль усе помнікі першага аддзела зроблены з дрэва — традыцыйнага матэрыялу палешукоў. І як па-рознаму яны яго выкарыстоўваюць! Што ні твор, то сапраўднае адкрыццё.

Як ужо адзначалася, да нашага часу палешукі ў сваім жыцці і побыце захоўваюць глыбокую традыцыйнасць, карыстаюцца звычайнымі рэчамі, што засталіся ім ад бацькоў або зроблены паводле пакінутых імі ўзораў. Прычым у раёнах, пацярпеўшых ад аварыі (Гомельшчына, Магілёўшчына), этнаграфічных помнікаў,

⁴ На Палессі на валах працавалі яшчэ нават пасля Вялікай Айчыннай вайны.

відаць, найболей. Яны вылучаюцца дасканаласцю прапорцый і сілуэта, фактуры, манументальнасцю форм, выразнасцю, дасягнутай не за кошт вонкавага ўпрыгожання (дэкора і інш.), а амаль выключна сваёй канструктыўнасцю, стрыманай і ў той жа час выяўнай унутранай сілай.

У другім аддзеле як бы працягваецца тэма хлеба. Дзежы і дзежачкі, бочкі для зерня (на Палессі іх называюць "мазыркамі"), ступы, цапы — усё гаворыць пра цяжкую працу народа, яго побыт, звычаі і мастацтва. Так, мастацтва, бо кожная рэч зроблена адмыслова — перад намі сапраўдныя паэмы з дрэва. І за кожным помнікам — свая гісторыя. Гісторыя яго знаходкі, чысткі, вывазу. Напрыклад, вялізную каўдоба, што перад намі, мы знайшлі ў в. Кажушкі Хойніцкага раёна. Помнік сапраўды першакласны — манументальны (каля 180 см вышынёй), выдатна выраблены. Каўдоба з цяжкасцю ўлезла ў аўтобус. Дзіўны помнік, зараз ужо і дрэў такіх на Беларусі не вельмі шмат.

А побач — другая каўдоба, апрацаваная па-іншаму: майстар пакінуў на ёй кару — кантраст паміж ачэсаным дрэвам і "нявырабленым" узмацняе выразнасць вобраза. Гэты ж прыём выкарыстання фактуры бачым у ступах — простых паводле сілуэта, аднак прыгожых і, галоўнае, змястоўных. За помнікамі — быт народа, яго гісторыя і культура. Гледзячы на гэтыя помнікі, міжволі прыгадваеш словы нямецкага мастацтвазнаўца Іпеля аб тым, што да цяперашняга часу беларуская сялянка ўжывае таўкачы для ступ той жа формы, якую мы бачым на малюнку Палігнота ў руках траянскіх жанчын, што абараняюцца ад нападу грэкаў.

Прыгажосцю прапорцый і сілуэта, бездакорнай разьбой вылучаюцца таксама дзежы і дзежачкі, зробленыя з рэдкім майстэрствам. Нельга не здзіўляцца майстэрству палешукоў, здольных са ствала хвой або ліпы, ясеня зрабіць ёмкі цэбар, адмысловую (без адзінага цвіка) дзежку, выразаны, зручны для карыстання коўш. Пры гэтым селянін клапоціцца аб практычным прызначэнні той ці іншай рэчы, таксама пра яе эстэтычныя вартасці: фактуру, сілуэт, жывую адухоўленасць, "дыханне" матэрыялу.

У наступных раздзелах экспануюцца творы ткацтва, мастацтва вышэйкі, калаўроты, грэбні, куфар, цудоўныя кросны, разнастайная кераміка, ручнікі, маляваныя дываны, абразы (мы вывезлі з Брагіншчыны значна больш абразоў, але пакуль што не маем магчымасці іх тут паказаць); вельмі цікавыя па колеры маляваныя

дываны (рабіліся, відаць, па трафарэту) — лаканічныя, напружаныя, кантрастныя. Сапраўдным навуковым адкрыццём з'явіліся палескія ручнікі, іх арнаментыка, у якой, магчыма, адлюстраваны міфалагічныя сімвалы.

Беларускія самапрадкі (калаўроты) — узнёслая паэма розуму, таленту і дасціпнасці іх творцаў. Такіх выдатных твораў загінула ад аварыі на Чарнобыльскай АЭС тысячы і тысячы — мы выратавалі толькі адзінкі.

У музеі экспануюцца асобныя прылады рыбалоўства (човен, таптухі, мора, каганец і інш.). Гэта настолькі цікавыя, арыгінальныя і дасціпныя прылады, што пра кожную з іх можна напісаць асобны артыкул. Нялёгка паверыць, што, напрыклад, з дапамогай найпрасцейшай з выгляду "моры" (г. п. Камарын, Брагіншчына) паляшук узімку мог злавіць шмат уюноў. Умела ловяць рыбу і таптухай (у раўчуках, каўтопах, ля берагоў рэчак). Усе прылады рыбалоўства вельмі традыцыйныя, іх паходжанне — у далёкай мінуўшчыне.

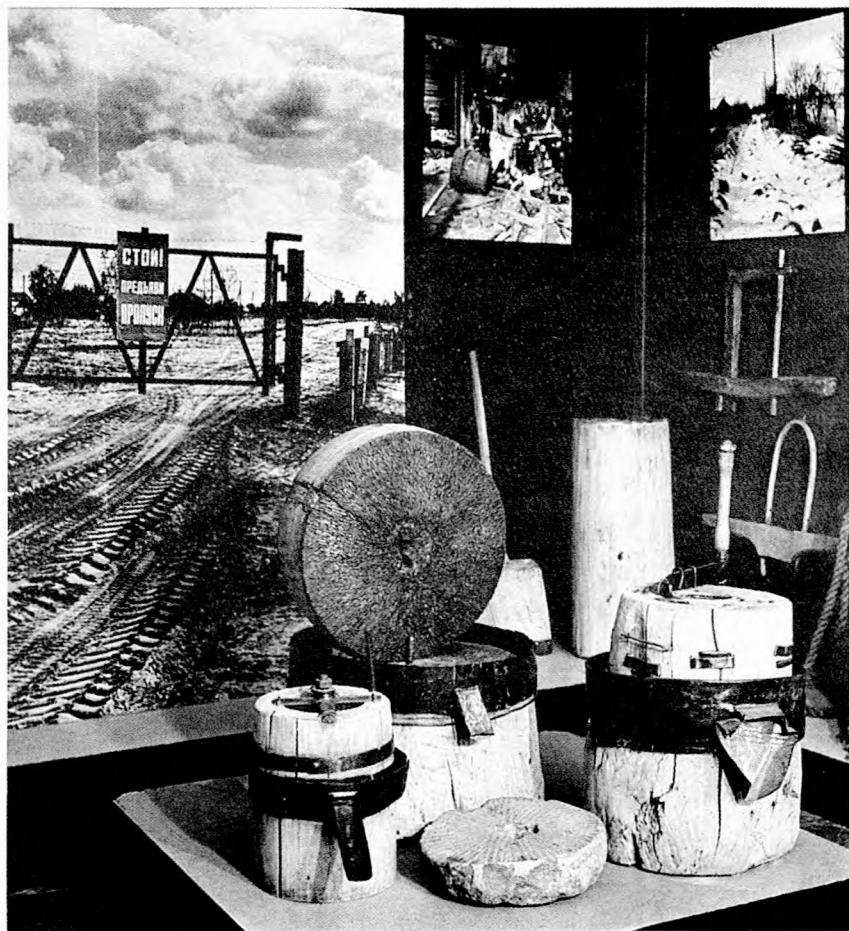
Побач экспануюцца самаробны сялянскі інструмент (фуганкі, рубель, пілы, дыркулі, малаткі), які ўражвае дасканаласцю, а часам і здзіўляючай дасціпнасцю. Большасць твораў з Брагіншчыны.

Паляшук з пакон вякоў амаль усё для сябе рабіў уласнымі рукамі — у гэтым, думаецца, адна з прычын рэдкага для сучаснай цывілізацыі бытавання глыбока традыцыйных прылад працы і помнікаў этнаграфіі на Гомельшчыне і Магілёўшчыне — магчыма, найбольш этнаграфічных рэгіёнах Беларусі.

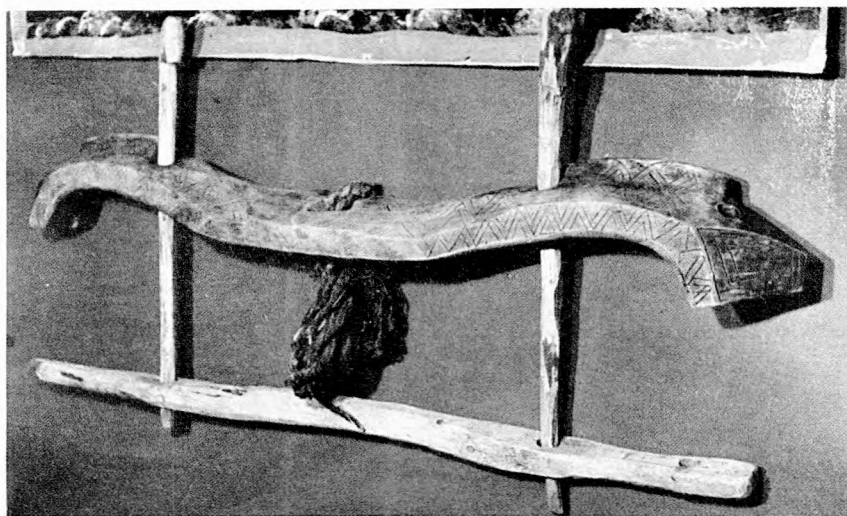
Супрацоўнікі музея добра ўсведамляюць значэнне працы па выратаванні помнікаў этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны і працягваюць іх зборы. Штогод праводзяцца 2—3 экспедыцыі — "Чарнобыльскі фонд" музея ўвесь час папаўняецца новымі экспанатамі.



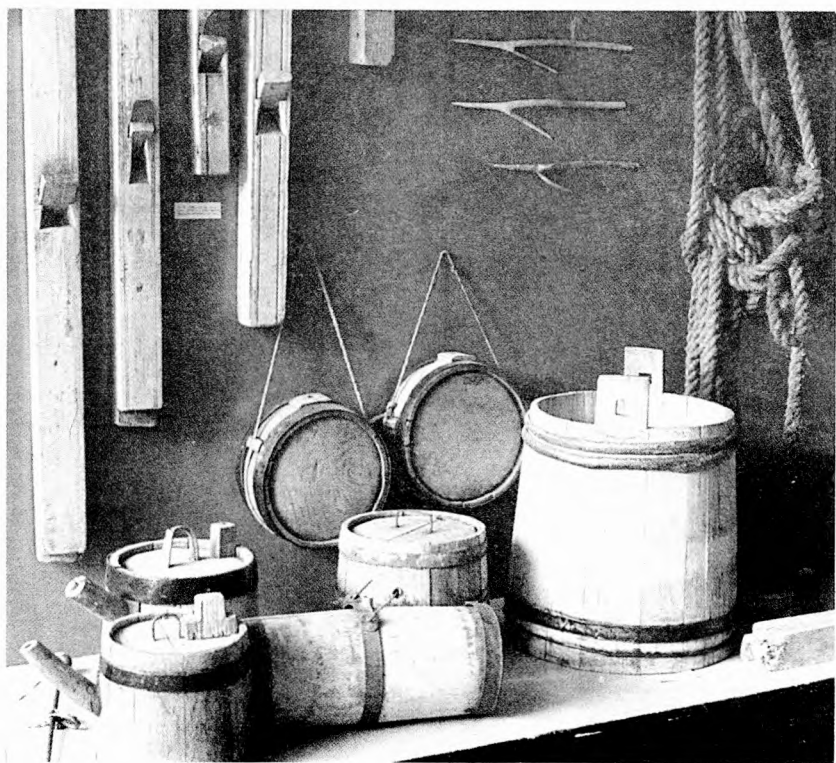
Віктар Шматаў. Чарнобыльскае Палессе. Алей, 1994. З экспазіцыі музея



Жорны. Фрагмент экспазіцыі



Ярмо. Фрагмент експазиці



Вырабы з дрэва. Фрагмент экспазіцыі



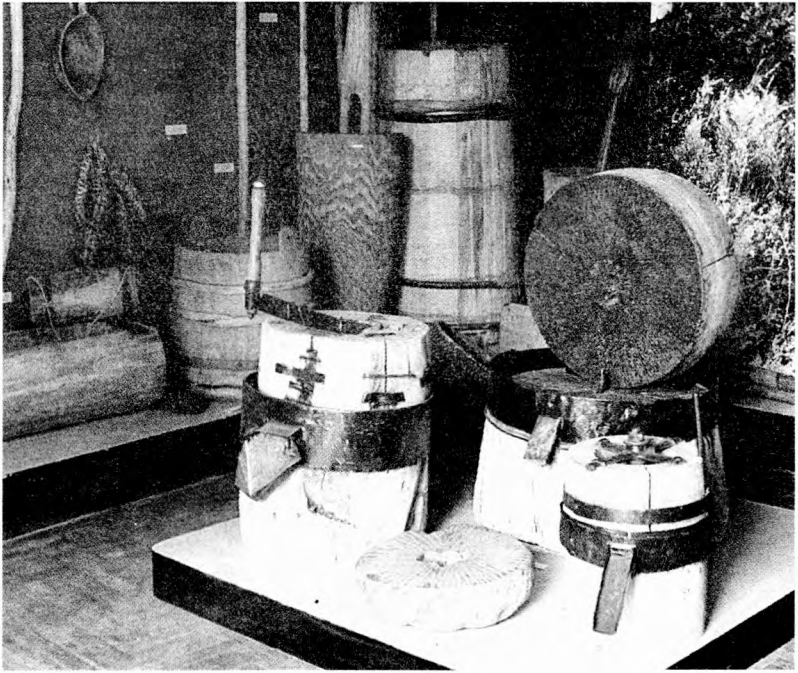
Кераміка. Фрагмент экспазіцыі



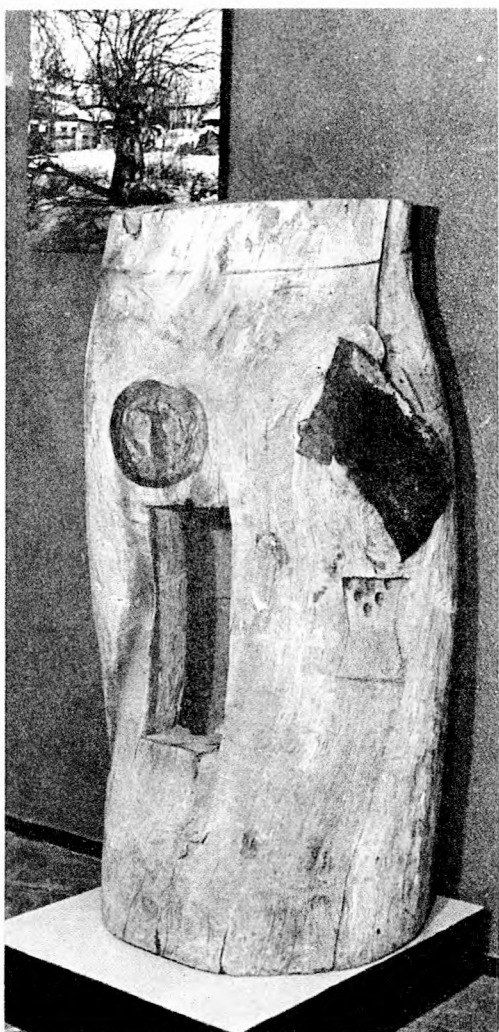
Ступы. Фрагмент експазіцыі



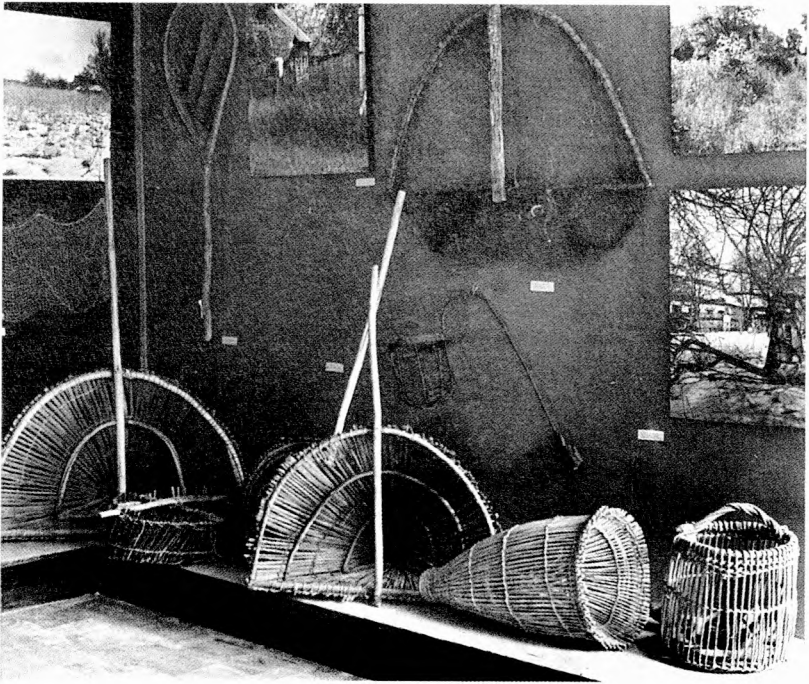
Вырабы з дрэва. Фрагмент экспазіцыі



Жорны. Фрагмент экспазіцыі



Вулей. З експазіцыі музея



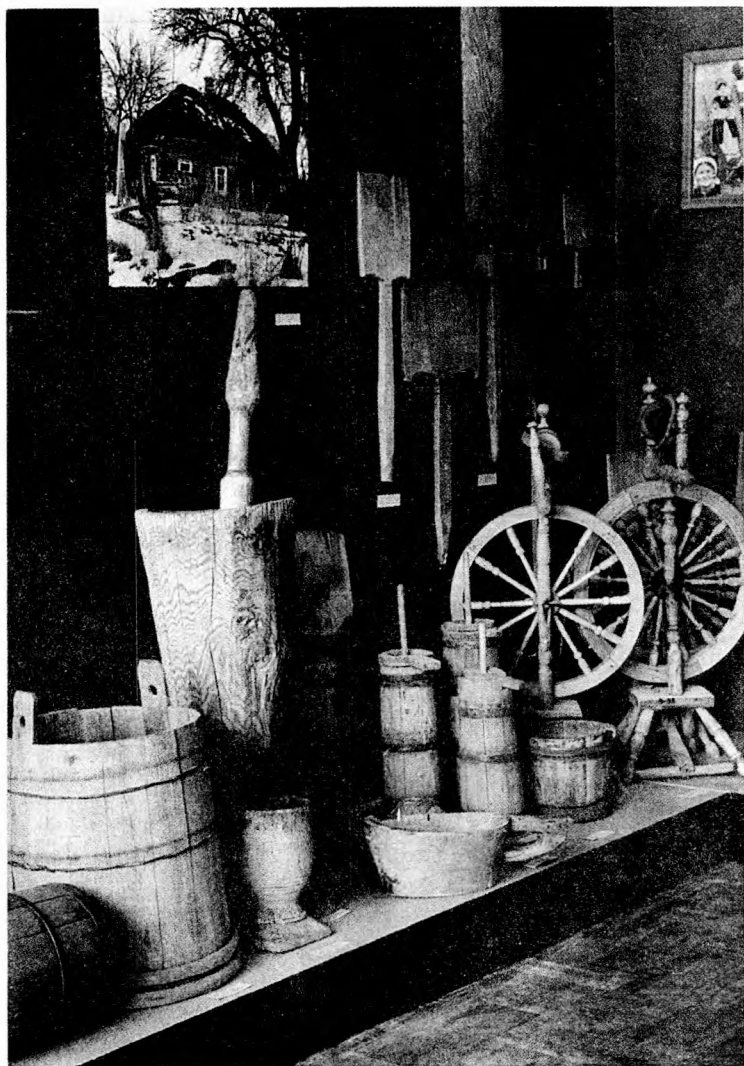
Прылады рыбалоўства. Фрагмент экспазіцыі



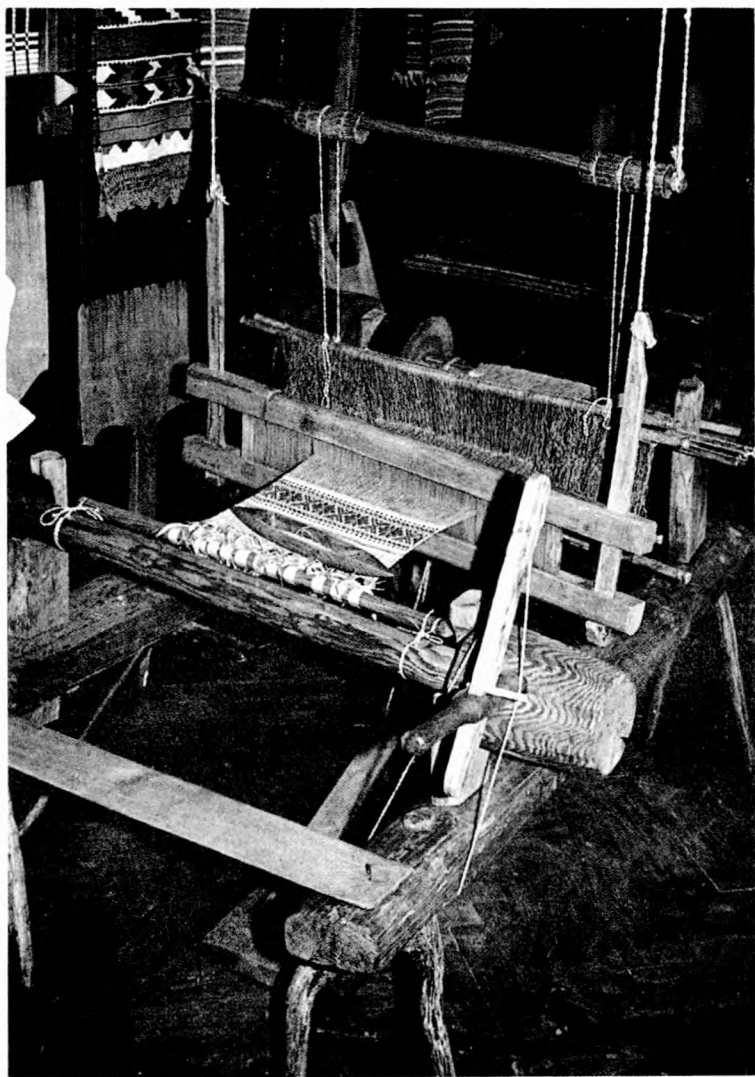
Дзежкі. Фрагмент экспазіцыі



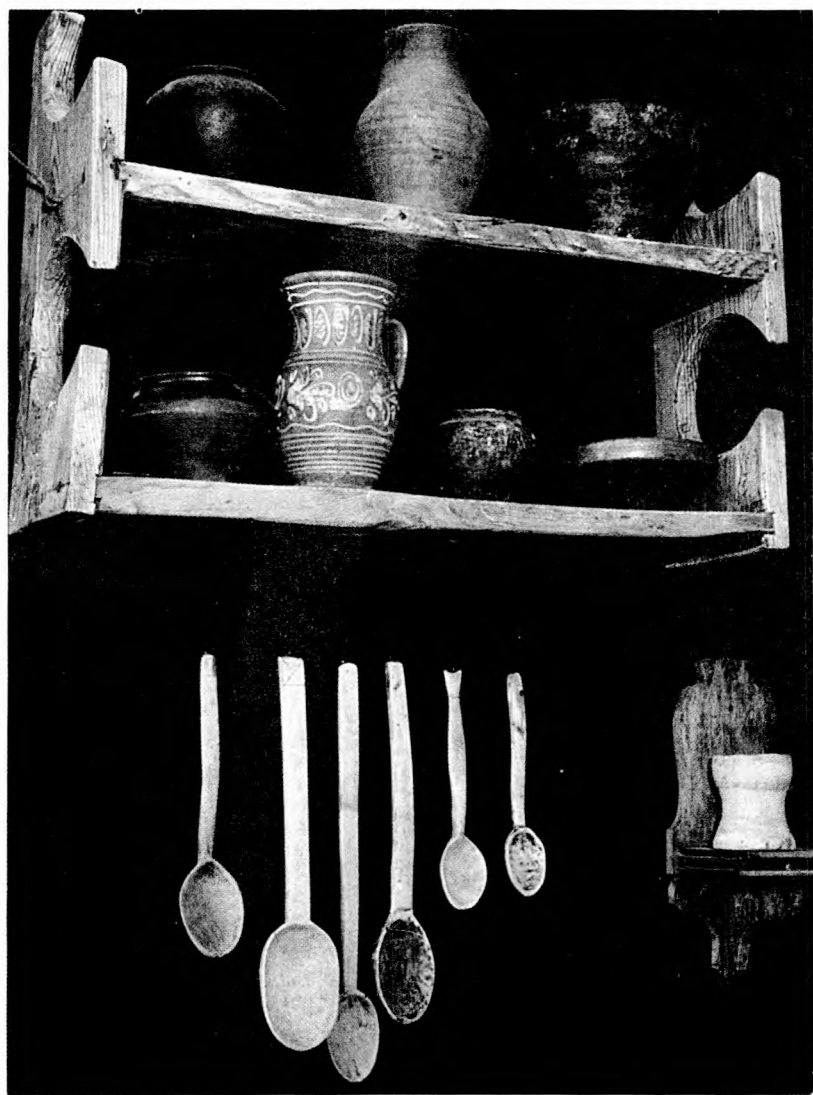
Прылады працы. Фрагмент экспазіцыі



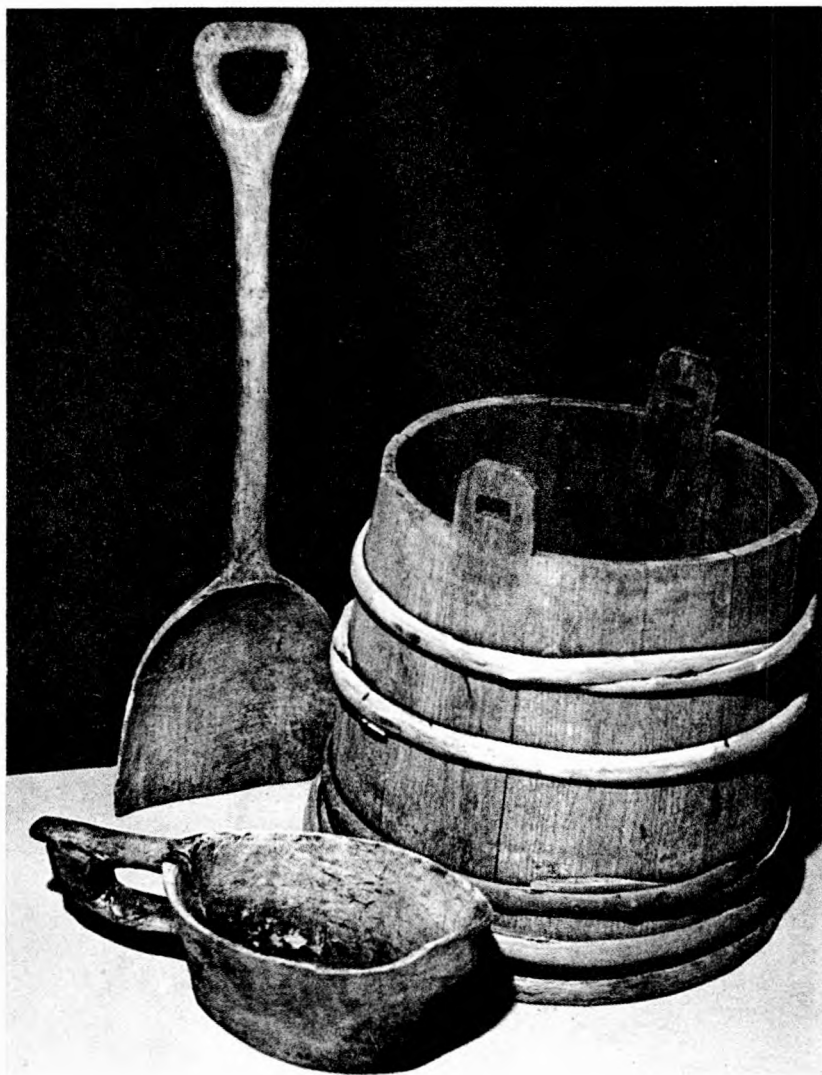
Вырабы з дрэва. Фрагмент экспазіцыі



Кросны. Фрагмент экспазіцыі



Сялянські посуд. Фрагмент експозиції



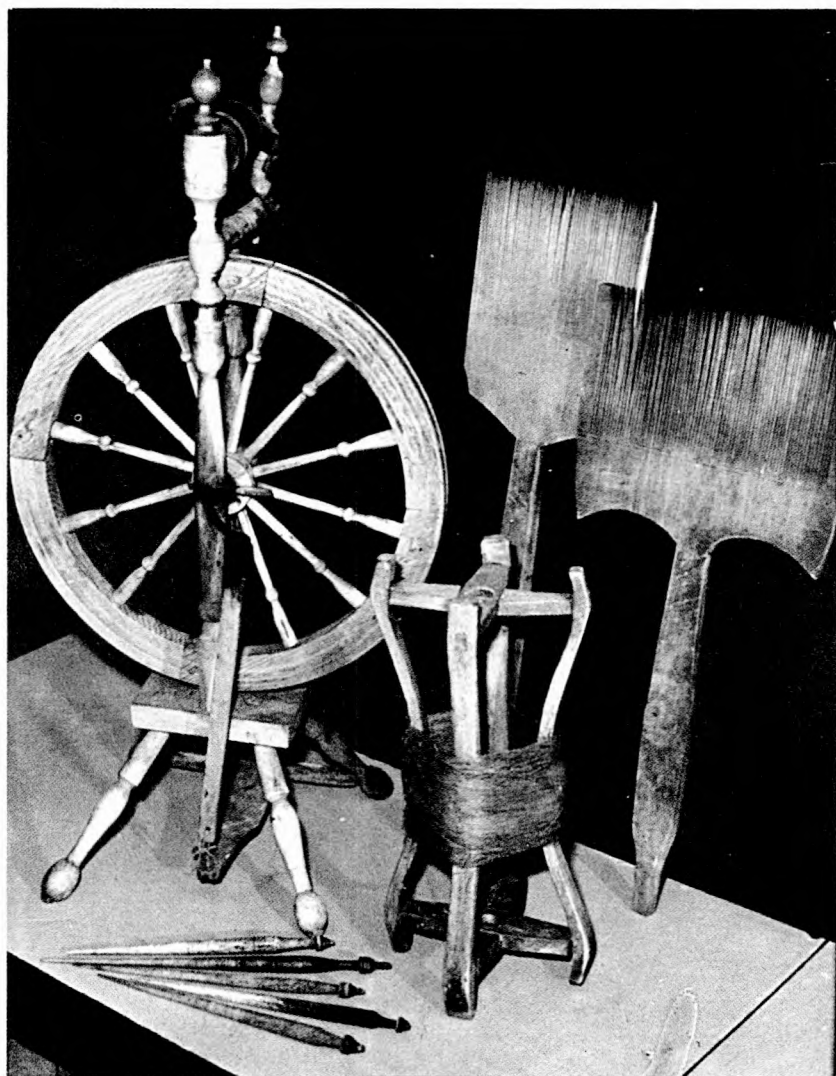
Вырабы з дрэва. Фрагмент экспазіцыі



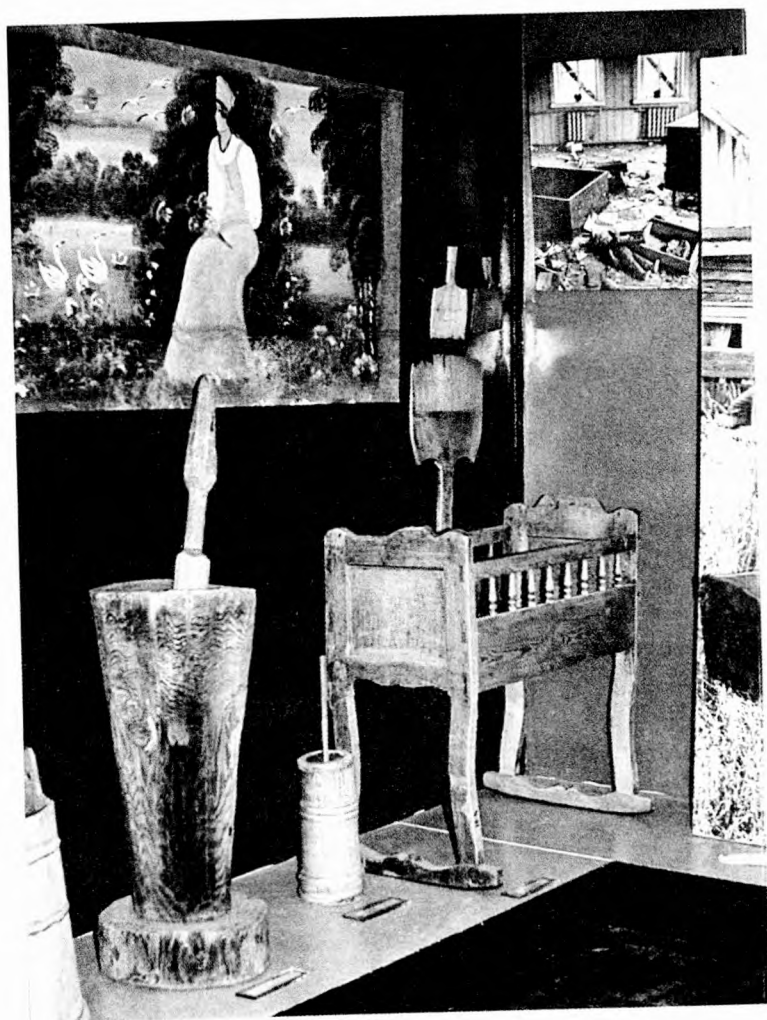
Жорны. З экспазіцыі музея



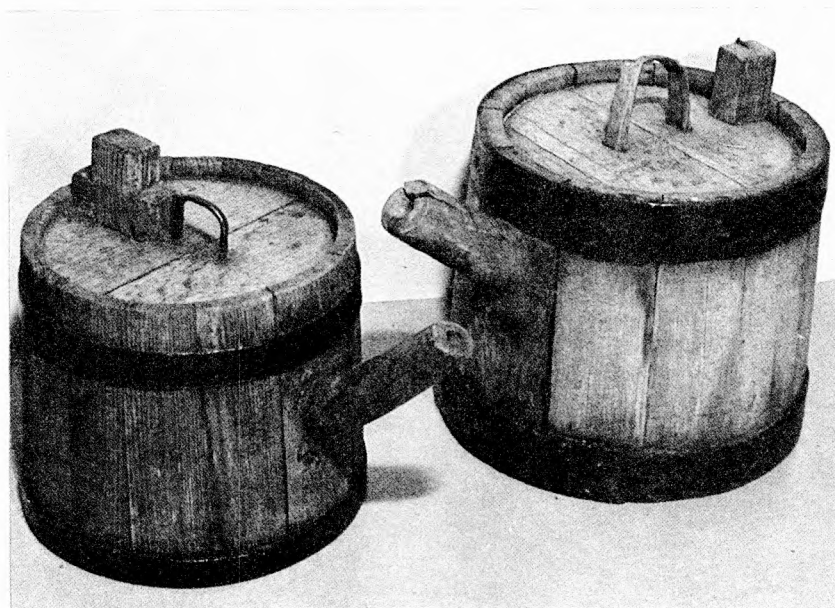
Аддзел ткацтва. Фрагмент экспазіцыі



Адзел ткацтва. Фрагмент экспазіцыі



Інтэр'ер. Фрагмент экспазіцыі



Галескія біклагі. З экспазіцыі музея



Кераміка. З експазіцыі музея

ЛІТАРАТУРА¹

Гогалева М. Дзіця, вартае апеці // Навіны Акадэміі навук Беларусі. 1994. 9 верас.

Гоголева М. Времен связующая нить (размышления журналиста) // За передовую науку. 1989. 18 авг.

Гоголева М. Слуцкий пояс — в подарок // За передовую науку. 1990. 23 марта.

Лагун Г. Спадарыня гісторыя спусцілася з гарышча прымкнутаі хаціны ў Калыбані // Звязда. 1993. 27 мая.

Малиновский С. Ступа Бабы Радиации // Знамя юности. 1993. 2 июня.

Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983.

Палітра Чарнобыля. Выстава, прысвечаная 10-годдзю аварыі на Чарнобыльскай АЭС. Мн., 1996.

Стельмах М. Плачет душа, плачет // Набат. 1991. Авг.

Федосенко В. ...И зябкая здесь тишина // Знамя юности. 1994. 1 июля.

Хадыка А. А хто там ідзе?.. // Нар. газ. 1991. 18 мая.

Хількевіч Ул. Ручнікі-засцярогі ад гора бароняць, а матчына песня — ад скрухі // Звязда. 1992. 7 мая.

Щедренюк Т. Без прошлого нет будущего // Веч. Минск. 1993. 20 июля.

Ярашэвіч А. Праект пашырэння экспазіцыі музея распрацаваны. Аднак рэалізацыя яго адкладваецца як канец свету. Ваўдроўка па залах Музея старажытнабеларускай культуры // Беларусь. 1994. Май.

¹ Тут змешчаны асноўныя публікацыі пра Музей старажытнабеларускай культуры.

ЗМЕСТ

Уводзіны (В. Ф. Шматаў)	3
Археалогія і вытокі мастацтва (А. А. Варатнікова)	8
Народны касцюм (М. М. Віннікава)	32
Традыцыйны ручнік (В. Я. Фадзеева)	48
Кераміка (посуд і кафля) (А. Ю. Хадыка)	64
Мастацкія вырабы з саломы (Л. Я. Агеева)	80
Народныя музычныя інструменты (Н. М. Дзямігава)	92
Этнаграфія (М. М. Віннікава)	106
Беларускія старадрукі і кніжная гравюра XVI—XVIII стст. (В. Ф. Шматаў)	120
Іканаліс, скульптура і разьба XVI—XVIII стст. (А. А. Ярашэвіч)	156
Мастацкія тканіны XVIII—XIX стст. (М. М. Віннікава)	199
Помнікі этнаграфіі і народнага мастацтва Чарнобыльскай зоны (В. Ф. Шматаў)	206
Літаратура	235

Даведачнае выданне

**МУЗЕЙ
СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ
КУЛЬТУРЫ**

ДАПАМОЖНИК ДЛЯ НАВЕДВАЛЬНІКАЎ

Рэдактар Н. М. Тарасевіч
Мастак А. Е. Анкуда
Фатограф М. П. Мельнікаў
Мастацкі рэдактар Л. М. Гоманаў
Тэхнічны рэдактар С. А. Курган
Карэктары І. Л. Дзмітрыенка, І. А. Старасціна

Падлісана ў друк 18.11.97. Фармат 60×90¹/₁₆. Папера
афсетная. Гарнітура Балціка. Афсетны друк. Ум. друк. арк.
15,0. Ум. фарб.-адб. 15,62. Ул.-выд. арк. 10,6. Тыраж 5000 экз.
Заказ 1618.

Дзяржаўнае прадпрыемства выдавецтва "Беларуская навука"
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Дзяржаўнага камі-
тэта Рэспублікі Беларусь па друку. ЛВ № 1294 ад 16.07.96 г.
220141. Мінск, Жодзінская, 18.

Набор і вёрстка выкананы на камп'ютэрах выдавецтва
"Беларуская навука".

Надрукавана з гатовых дыяпазітываў дзяржаўнага
прадпрыемства выдавецтва "Беларуская навука" ў друкарні
дзяржаўнага прадпрыемства выдавецтва "Беларускі Дом
друку". 220013. Мінск, пр. Ф. Скарыны, 79.

М 90 **Музей старажытнабеларускай культуры: Дапаможнік для наведвальнікаў** / Пад рэд. В. Ф. Шматава. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. — Мн.: Беларуская навука, 1998. — 236 с.: іл.

ISBN 985-08-0068-2.

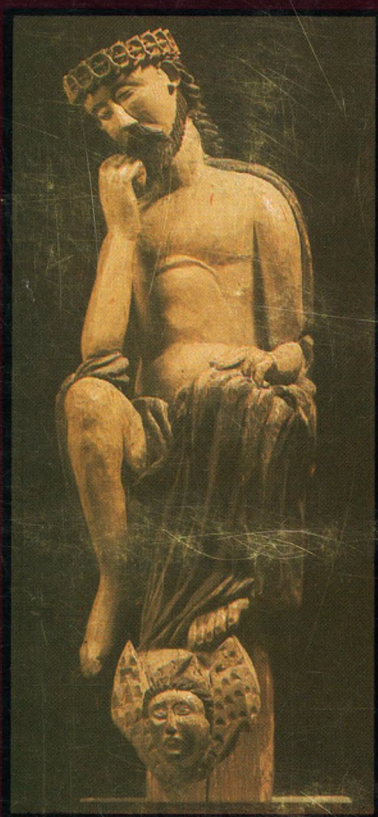
Кніга прысвечана агляду збораў Музея старажытнабеларускай культуры. Распавядаецца пра асноўныя калекцыі музея — іканапіс, скульптуру, побытавае і народнае мастацтва, археалогію, кніжную графіку і інш. Дэталёва апісваецца экспазіцыя, пададзены звесткі пра асноўныя экспанаты. Зроблены аналіз асаблівасцей старажытнабеларускага мастацтва X—XVIII стст. і народнага мастацтва Беларусі. Пададзены звесткі з гісторыі стварэння Музея старажытнабеларускай культуры. Выданне багата ілюстравана.

Прызначана для ўсіх, хто цікавіцца гісторыяй беларускай культуры.

ББК 85.101(4Бел)+63.5(4Бел)Я2

ДЛЯ ЗАЎВАГ

ДЛЯ ЗАЎВАГ



МЫБЕН СТАРАБИТХАБЕНАРАКРАМБТЯРБИ