

ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

3

КАНЕЦ
XVIII
ПАЧАТАК
XX
СТАГОДДЗЯ



АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСКАЙ ССР
ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ



ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У ШАСЦІ ТАМАХ

3

КАНЕЦ
XVIII—
ПАЧАТАК
XX
СТАГОДДЗЯ

ББК 85.1
Г 46

Рэдакцыйная калегія:
С. В. Марцэлеў (галоўны рэдактар),
А. А. Анікейчык, Л. М. Дробаў
(намеснік галоўнага рэдактара), П. В. Масленікаў,
А. В. Сабалеўскі, М. А. Савіцкі, У. А. Чантурья

Рэдактары тома:
Л. М. Дробаў, П. А. Карнач

Рэцэнзент
кандыдат мастацтвазнаўства Н. Ф. Высоцкая

Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 3: Канец XVIII —
Г 46 пач. XX ст./Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд.
тома Л. М. Дробаў, П. А. Карнач.— Мн.: Навука і тэхніка, 1989.—
448 с.: іл.

ISBN 5-343-00319-2.

У томе змешчаны багаты фактычны матэрыял па выяўленчаму мастацтву і архі-
тэктурцы канца XVIII — пачатку XX ст. Прасочваецца працэс станаўлення і развіцця
рэалізму ва ўсіх жанрах мастацтва ва ўмовах зараджэння капіталістычных адносін,
павышэння ролі рабочага класа ў палітычным жыцці. Асноўная ўвага надаецца ха-
рактарыстыцы розных стылістычных напрамкаў, творчасці іх прадстаўнікоў, выяўлен-
ню своеасаблівасці беларускага мастацтва. Том багата ілюстраваны.

Разлічаны на мастацтвазнаўцаў, мастакоў, выкладчыкаў і студэнтаў мастацкіх
навуковых устаноў, а таксама на шырокае кола чытачоў.

Г $\frac{4903000000-058}{M 316(03)-89}$ 140-88

ББК 85.1

ISBN 5-343-00319-2

© Выдавецтва
«Навука і тэхніка», 1989.

УВОДЗІНЫ

У другой палове XVIII ст. Рэч Паспалітая, у склад якой уваходзіла Беларусь, перажывае востры эканамічны і палітычны крызіс, што прывяло да падзелу яе паміж Расіяй, Аўстрыяй і Прусіяй. У выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай (1772, 1793, 1795) Беларусь адышла да Расіі. Гэта падзея мела важнае значэнне ў гістарычным лёсе беларускага народа, які быў выратаваны ад прымусовага акаталічвання і паланізацыі. Уз'яднанне з Расіяй адкрыла шлях да шырокага супрацоўніцтва з братнім народам як у галіне эканомікі, так і культуры.

Адсталыя формы феадальных адносін, эканамічны заняпад, што былі вынікам палітыкі польскіх магнатаў, паступова змяняюцца капіталістычнымі. Гаспадарка звязваецца з усерасійскім рынкам, ажыўляецца і пашыраецца гандаль, больш хуткімі тэмпамі развіваюцца сельская гаспадарка і прамысловасць. Эканамічныя і гандлёвыя сувязі вядуць да росту гарадоў, іх забудовы і добраўпарадкавання. Беларусь уступае на шлях прагрэсіўнага эканамічнага і культурнага развіцця, але прыгоннае права па-ранейшаму з'яўляецца моцным тормазам ва ўсіх сферах жыцця.

Развіццё культуры ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. адбываецца ва ўмовах разлажэння феадальна-прыгонніцкага ладу, пашырэння барацьбы народных мас супраць сацыяльнага прыгнёту. Пачынаецца нацыянальная кансалідацыя беларусаў. Узрастаюць духоўныя запатрабаванні грамадства, цікавасць да гісторыі Беларусі. У літаратуры і мастацтве робяцца першыя спробы крытыкі прыгонніцтва, выкрываецца яго бесчалавечны характар.

Рост духоўных запатрабаванняў грамадства вёў да адкрыцця новых або пашырэння старых навучальных і культурна-асветніцкіх устаноў. Ва ўсіх губернях і некаторых павятовых гарадах былі адкрыты гімназіі, дзе побач з выкладаннем прыродазнаў-

чых і гуманітарных навук пэўнае месца было адведзена і «прыгожым мастацтвам» — музыцы, маляванню, фехтаванню. Маючы на мэце ўзмацненне сваіх пазіцый у Паўночна-Заходнім краі, царызм правёў рэформу народнай асветы, у выніку якой Беларусь была ўключана ў склад Віленскай навучальнай акругі. Аднак на-ранейшаму выкладанне на беларускай мове было забаронена. Дзяржаўнай мовай стала руская, якая была блізкай беларускаму народу і давала магчымасць шырокага знаёмства з рускай культурай.

Каталіцкая царква ў новых умовах працягвала захоўваць свае пазіцыі. Школы піяраў, езуіцкія калегіумы існавалі амаль ва ўсіх буйных гарадах Беларусі. Аднак трэба адзначыць, што, нягледзячы на рэакцыйнасць мэт, гэтыя школы адыгралі і некаторую станоўчую ролю ў развіцці беларускай культуры. Яркім прыкладам з'яўляецца дзейнасць Полацкай езуіцкай акадэміі, дзе была добра пастаўлена мастацкая адукацыя. Іменна тут зрабілі першыя крокі ў выяўленчым мастацтве такія славетныя беларускія мастакі XIX ст., як Рафал Слізень, Валенцій Ваньковіч, Каспар Бароўскі і інш.

У першай палове XIX ст. ва ўмовах распаду фэадальна-прыгонніцкага ладу і нарастання вызваленчага руху, вынікам якога сталі паўстанне дзекабрыстаў у 1825 г. і нацыянальна-вызваленчае паўстанне 1830—1831 гг. у Польшчы, на Беларусі і ў Літве, фарміруецца новая сістэма мастацкага мыслення. У першай трэці XIX ст. найвышэйшага росквіту дасягае класіцызм.

Іменна ідэалы класіцызму як нельга лепш адпавядалі перадавым ідэям асветніцтва, грамадзянскасці, устаўлення мужнасці і гераізму народа ў час Айчынай вайны 1812 г. У найбольш перадавых грамадскіх колах патрыятызм быў неадрыўны ад ідэі адмаўлення самаўладдзя і прыгонніцтва. У аснову класіцызму

былі пакладзены прынцыпы манументальнай прастаты, лагічнай яснасці і выразнасці мастацкага вобраза.

Беларускае мастацтва развіваецца пад моцным уплывам рускага класіцызму. Так, у Магілёве архітэктарам М. Львовым быў пабудаваны сабор Іосіфа, В. Стасавым — манеж. У Гомелі на праекту Дж. Кларка быў узведзены сабор Пятра і Паўла. У гэтых і іншых пабудовах праявілася сувязь беларускай і рускай архітэктуры. Прадстаўнікі рускага класіцызму аказалі пэўны ўплыў і на горадабудаўніцтва. Актыўна ідзе перапланіроўка старых гарадоў, упарадкаўваецца вулічная сетка, ствараюцца плошчы, пашыраюцца асноўныя магістралі, разам з тым захоўваецца і архітэктурна-мастацкая своеасаблівасць беларускіх гарадоў. Канец XVIII — пачатак XIX ст. прайшоў пад знакам увядзення ў жыццё новай планіровачнай сістэмы гарадоў, якая замяніла стыхійную і блытаную сярэдневяковую сістэму планіроўкі. Рэгулярная планіроўка мела важнае значэнне ў фарміраванні горада як адзінага цэлага. Вядучую ролю набывае ўзвышэнне грамадскіх і грамадзянскіх будынкаў. Культываюцца і палацавыя пабудовы таксама падпарадкаўваюцца адзінай архітэктурнай кампазіцыі.

Асаблівае месца ў развіцці беларускай культуры першай паловы XIX ст. належыць Віленскаму універсітэту, які стаў цэнтрам распаўсюджвання асветы і перадавых ідэй у Паўночна-Заходнім краі. Там выкладалі такія вядомыя вучоныя, як гісторык Іахім Лявель, якога высока ацэньваў К. Маркс, прафесар прыродазнаўства Анджэй Снядэцкі, астраном Ян Снядэцкі і інш.

У 1797 г. пры Віленскім універсітэце была адкрыта кафедра мастацтваў, якая ў літаратуры атрымала назву Віленскай мастацкай школы. Мастацкі факультэт складаўся з аддзяленняў рысунка і жывапісу,

скульптуры і гравюры. Навучанне праводзілася па ўстаноўленай у той час акадэмічнай сістэме. Найбольш таленавітых выхаванцаў факультэта накіроўвалі для прадаўжэння вучобы ў Пецябургскую акадэмію мастацтваў або за мяжу. Віленская мастацкая школа пакінула прыкметны след у гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва, а яе першыя прафесары Ф. Смуглевіч, Я. Рустэм, К. Ельскі аказалі значны ўплыў на творчасць многіх мастакоў, якія там выхоўваліся.

Цесныя культурныя сувязі, што складваліся на працягу многіх дзесяцігоддзяў агульнага гістарычнага развіцця Польшчы, Літвы і Беларусі, робяць даволі складаным вырашэнне пытання аб прыналежнасці таго ці іншага мастака да культуры асобнай нацыі. Таму больш правільна разглядаць многія імёны мастакоў у адзіным кантэксце гісторыі выяўленчага мастацтва ўсіх трох народаў — палякаў, літоўцаў і беларусаў.

У гэты час у асяроддзі перадавой інтэлігенцыі ўзнікае цікавасць да вывучэння гісторыі беларускага краю. Вядомы гісторык і этнограф А. Кіркор прысвячае шэраг сваіх прац жыццю і побыту беларусаў. І. Крашэўскі ў перыядычным выданні «Athenaeum» («Атэнэум»), што выходзіла ў Вільні, аддае шмат увагі беларускаму мастацтву.

Фарміруецца новы светапогляд і ўспрыманне рэчаіснасці, што было звязана ў першую чаргу з абуджэннем у беларускім грамадстве цікавасці да лёсу свайго народа. Дзеячы беларускай культуры імкнуцца выклікаць у народзе пачуццё нацыянальнай годнасці. Літаратура набывае антыпрыгонніцкі характар і пранікаецца ідэяй высокай чалавечай годнасці беларускага селяніна. Аб цяжкай народнай долі пішуць Ул. Сыракомля (Л. Кандратовіч), Я. Баршчэўскі, а таксама невядомыя аўтары найбольш значных літаратурных твораў першай паловы XIX ст. — «Энеі-

ды навыварат» і «Тараса на Парнасе».

Выяўленчае мастацтва паступова вызваляецца ад засілля рэлігійнай схаластыкі. Мастакі ўсё часцей звяртаюцца да свецкіх сюжэтаў, да гістарычнай тэматыкі. У першай трэці XIX ст. у жывапісе найбольш прыкметнае месца займае партрэтны жанр. Нават афіцыйна прызнаныя кампазіцыі на гістарычную тэму адыходзяць на другі план. Прычыны гэтага не толькі ў тых трывалых традыцыях, якія склаліся ў мінулым, але і ў інтэнсіўным працесе самапазнання беларускага народа, спробах выявіць свой унутраны свет і адносіны да рэчаіснасці. Іменна мастацтва партрэта сканцэнтравала найбольш важныя і тыповыя прыкметы часу. Чалавека пачынаюць адлюстроўваць у яго паўсядзённым абліччы, што давала адчуванне жыццёвасці, адпавядала агульнаму напрамку дэмакратызацыі культуры. Адбываецца станаўленне бытавога жанру як самастойнага віду жывапісу. Упершыню мастакі звяртаюцца да паказу народнага жыцця (Ф. Смуглевіч, К. Бахматовіч, К. Русецкі і інш.).

Дэмакратызацыя мастацкага жыцця праявілася і ў тым, што Я. Рустэму — пераемніку Ф. Смуглевіча на пасадзе кіраўніка Віленскай мастацкай школы — удалося дабіцца дазволу прымаць здольных навучэнцаў, нягледзячы на іх сацыяльнае паходжанне. Але гэты працэс хутка змяніўся рэакцыяй у выніку падаўлення руху дзекабрыстаў і нацыянальна-вызваленчага паўстання 1830—1831 гг. Многія прадстаўнікі прагрэсіўнай часткі беларускага грамадства, у тым ліку і мастакі, якія прымалі ўдзел у гэтых выступленнях, былі рэпрэсаваны царскім урадам, а іншыя эмігрыравалі.

У найбольш развітых краінах Заходняй Еўропы ўжо ў першай чвэрці XIX ст. адзначаецца крызіс філасофска-эстэтычнай сістэмы класіцызму і прыход яму на змену рамантызм

му. Крушэнне ідэалаў класіцызму ў Беларусі звязана з рэакцыйнай палітыкай царызму, ростам і паглыбленнем сацыяльных супярэчнасцей, вострым крызісам феадальна-прыгонніцкай сістэмы. Патрыятычнаму ўздому, веры ў высакародныя ідэалы, якія панавалі ў грамадстве пасля перамогі ў Айчынай вайне 1812 г., — усяму таму лепшаму, што ўвасабляла мастацтва класіцызму, быў нанесены сакрушальны ўдар. Закрыццё Віленскага універсітэта — галоўнага цэнтра вальнадумства ў Паўночна-Заходнім краі — цяжка адбілася на развіцці беларускага мастацтва і культуры. Класіцызм, які па-ранейшаму заставаўся афіцыйным напрамкам у мастацтве, пачаў выраджацца ў халодны і бяздумны акадэмізм.

Стыль класіцызму змяняецца рамантызмам, які ў большай ступені аднавідаў абвостранай увазе да асобы і яе ролі ў развіцці і фарміраванні грамадскай думкі, нацыянальнаму самаўсведамленню народа. Рамантызм акцэнтуюе ўвагу на асобе чалавека, яе своеасаблівасці і непаўторнасці, на непасрэднасці выяўлення рэчаіснасці ў пейзажы. У партрэтах В. Ваньковіча, пейзажах В. Дмахоўскага дастаткова выразна праявіліся характэрныя рысы рамантычнага напрамку ў мастацтве. Трэба адзначыць, што адначасова ў цесным ўзаемадзеянні з класіцызмам і рамантызмам ідуць пошукі рэалістычнага адлюстравання жыцця, якія з асаблівай сілай і выразнасцю праявіліся ў другой палове XIX ст.

Абвастэрэнне сацыяльных супярэчнасцей і крызіс, выкліканыя паражэннем Расіі ў Крымскай вайне 1853—1856 гг., прывялі да стварэння рэвалюцыйнай сітуацыі. Царскі ўрад, напалоханы ростам народна-вызваленчага руху, вымушаны быў у 1861 г. скасаваць прыгоннае права. Аднак ажыццёўленая зверху рэформа не ўнесла істотных змен у становішча народа, і сялянскія масы Беларусі пад кіраўніцтвам К. Каліноў-

скага прынялі ўдзел у рэвалюцыйным нацыянальна-вызваленчым паўстанні, якое пачалося ў Польшчы ў 1863 г. Паўстанне было жорстка падаўлена: яго ўдзельнікаў вешалі, кідалі ў турмы, ссылалі ў Сібір. Рэформа 1861 г. адкрыла дарогу хуткаму развіццю капіталізму. У Беларусі ўзнік новы грамадскі клас — пралетарыят, які павёў рашучую барацьбу супраць царызму.

Развіццё капіталізму і тэхнічны прагрэс прывялі да з'яўлення новых тыпаў будынкаў (капусы заводаў, вакзалы, гасцініцы і г. д.) і выкарыстання новых будаўнічых матэрыялаў (бетон, чыгун, пракатнае жалеза), але адначасова парушылі архітэктурна-мастацкае адзінства забудовы. У архітэктуры гэтага часу развіваецца эклектызм.

Пэўны заняпад перажывае скульптура. І толькі жываніс па-ранейшаму найбольш поўна адказвае на запатрабаванні часу. Жывы водгук у Беларусі знаходзяць перадавыя ідэі В. Р. Бялінскага, М. Г. Чарнышэўскага, М. А. Дабралюбава, якія ў сваіх крытычных артыкулах сцвярджалі рэалізм і народнасць мастацтва.

Пачынаецца вывучэнне звычайў, абрадаў, багатай фальклорнай спадчыны беларускага народа. Найбольшы размах гэты працэс атрымаў у другой палове XIX ст., калі не толькі гісторыкі, філолагі і этнографы, але і мастакі збіраюць, сістэматызуюць і вывучаюць фальклор і народнае, прыкладное мастацтва Беларусі. Шмат робяць у гэтым напрамку вучоныя-этнографы Е. Раманаў, П. Шэйн, А. Дэмбавецкі, І. Насовіч. Шэраг цікавых замалёвак быту беларускіх сялян зрабіў рускі скульптар М. Мікешын.

У 1886 г. у Вільні была адкрыта рысавальная школа, якой кіраваў рускі мастак І. Трутнеў. Яна адыграла прыкметную ролю ў развіцці выяўленчага мастацтва Літвы і Беларусі. Там атрымалі першапачатко-

вую падрыхтоўку многія беларускія і літоўскія мастакі: Ф. Пархоменка, Л. Альпяровіч, І. Дабравольскі, Б. Тамашэвіч і інш.

У карцінах, эцюдах, натуральных замалёўках мастакоў XIX ст. прадстаўлена цэлая галерэя народных тышаў, людзей розных прафесій, што значна ўзбагаціла мастацтва новымі тэмамі і вобразамі. Губляе акадэмічную сухасць і ўмоўнасць бытавы жанр, робячы важны крок на шляху да рэалізму. Істотны ўплыў на рост дэмакратычных і рэалістычных тэндэнцый у мастацтве Беларусі другой паловы XIX ст. аказала дзейнасць Таварыства перасоўных мастацкіх выставак.

У гістарычных палотнах знаходзяць увасабленне розныя бакі мінулага жыцця народа. Рэалістычны падыход да адлюстравання прыроды, цэльнасць успрымання рэчаіснасці, цікавасць да перадачы характэрных асаблівасцей канкрэтнай мясцовасці ўсё ў большай ступені выяўляюцца ў пейзажах.

Патрабаванне прастаты і жыццёвай праўды ў мастацтве знаходзіць жывы водгук у партрэтах Н. Сілівановіча, пейзажах А. Гараўскага і інш. Іх творчасць пераклікаецца з эстэтычнай праграмай выдатных прадстаўнікоў дэмакратычнай беларускай літаратуры Ф. Багушэвіча, А. Гурьновіча і Янкі Лучыны (І. Неслухоўскага), якія з павагай і любоўю адносіліся да беларускага сялянства. Сацыяльна-крытычны напрамак развіцця жыванісу ў другой палове XIX ст. звязаны з пошукамі мастакамі шляхоў рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці.

Складанасць пераходнай эпохі ад феадалізму да капіталізму адбілася і на народным мастацтве. Назіраецца заняпад мануфактурнай і саматужнай вытворчасці. Аднак па-ранейшаму народныя майстры даюць цудоўныя ўзоры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Як і ў мінулым, для народнага мастацтва характэрна глы-

бокая традыцыйнасць. Іменна гэта дазволіла захаваць высокі ўзровень майстэрства ў разьбе па дрэву, кераміцы і ткацтве. Узрастае дэкаратыўнасць народнага мастацтва, з'яўляюцца новыя яго віды, напрыклад роспіс.

Важнай вяхой у развіцці беларускага мастацтва стаў рубаж XIX—XX стст. У гэты час цэнтр сусветнага рэвалюцыйнага руху перамяшчаецца ў Расію. Важныя падзеі ў грамадскім і палітычным жыцці адбываюцца з маладкавай хуткасцю — рэвалюцыя 1905—1907 гг., звязанне царызму ў лютым 1917 г. і, нарэшце, перамога Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Вядома, што паскарэнне грамадскага развіцця не магло не адбіцца і на культурным жыцці.

Перыяд 1890—1917 гг. характарызуецца барацьбой дзвюх культур, дзвюх розных ідэйна-мастацкіх пазіцый. Як адзначаў У. І. Ленін, «у кожнай нацыянальнай культуры ёсць, хоць бы не развітыя, элементы дэмакратычнай і сацыялістычнай культуры, бо ў кожнай нацыі ёсць працоўная і эксплуатаемая маса, умовы жыцця якой непазбежна параджаюць ідэалогію дэмакратычную і сацыялістычную. Але ў кожнай нацыі ёсць таксама культура буржуазная (а ў большасці яшчэ чарнасоценная і клерыкальная) — прытым не ў выглядзе толькі «элементаў», а ў выглядзе пануючай культуры»¹.

У аснове дэмакратычнай культуры быў рэалізм, з якім звязана адлюстраванне праўды жыцця, пошук новых тэм, вобразаў, сцвярджанне становішчаў эстэтычных ідэалаў. Першая сусветная вайна, якая пачалася ў 1914 г., не спыніла тых рэвалюцыйных працэсаў, што адбываліся ў краіне, наадварот, яна яшчэ ў большай ступені абвастрыла палітычную барацьбу, паскорыла развіццё рэва-

¹ Ленін В. И. Полн. собр. соч. Т. 24. С. 120—121.

люцыйнай свядомасці рабочага класа. З пачаткам трэцяга, пралетарскага перыяду ў гісторыі рэвалюцыйна-вызваленчага руху пачынаецца і абуджэнне нацыянальных ускраін Расіі.

У Беларусі ствараецца першы прафесійны тэатр пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага, узнікаюць мастацкія школы, арганізуюцца першыя мастацкія выстаўкі — у 1891 г. у Мінску, у 1899 г. — у Віцебску.

Значнай з'явай у мастацкім жыцці Беларусі стала арганізаваная дзеячамі культурнага таварыства «Агніска» выстаўка, дзе экспанаваліся работы мастакоў Я. Кругера, Г. Вейсенгофа, Л. Альпяровіча, С. Богуша-Сестранцэвіча, Ф. Рушчыца. У ёй прынялі актыўны ўдзел і літоўскія мастакі: М. Чурлёніс, А. Жмуйдзінавічус, П. Калпокас і інш.

З пачатку XX ст. развіваюцца друк і літаратура на беларускай мове. Шмат намаганняў для гэтага прыклалі паэты-дэмакраты Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, А. Пашкевіч (Цётка).

Пачынаюць выходзіць першыя газеты на роднай мове — «Наша доля» і «Наша ніва», у афармленні якіх прымалі ўдзел беларускія графікі. З'яўляюцца першыя ілюстрацыя беларускія выданні, малюнкi для якіх робяць мастакі К. Кастравіцкі (Карусь Каганец) і С. Богуш-Сестранцэвіч.

Па-ранейшаму захоўваюцца і паглыбляюцца трывалыя сувязі з перадавой рускай мастацкай культурай, аб чым сведчыць пастаянны прыток таленавітай моладзі з Беларусі ў Акадэмію мастацтваў у Пецярбургу і Вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства ў Маскве (В. Бялінскі-Біруля, С. Жукоўскі, Ю. Пэч, Я. Кругер і інш.).

У Беларусі працавалі многія рускія мастакі. Сярод іх славыты рускі жывапісец І. Рэпін. Ён прысвяціў шэраг сваіх палотнаў жыццю бела-

рускага народа, што садзейнічала росту і ўмацаванню перадавых дэмакратычных і рэалістычных традыцый у выяўленчым мастацтве Беларусі.

Бурныя падзеі пачатку XX ст. абвастралі барацьбу не толькі ў палітыцы, але і ў культуры. Прадстаўнікі перадавой беларускай інтэлігенцыі паслядоўна адстойваюць ідэалы прагрэсіўнага, дэмакратычнага мастацтва, змагаюцца за сцвярджэнне рэалізму. Народная доля, якая хвалявала беларускіх пісьменнікаў, паэтаў, мастакоў на працягу мінулага стагоддзя, займае асноўнае месца ў творчасці і перадрэвалюцыйнага перыяду. Але разам з паказам чалавека прыгнечанага і бяспраўнага ўсё большае месца адводзіцца ідэям барацьбы за свабоду.

Такім чынам, на працягу XIX і пачатку XX ст. культура Беларусі развіваецца ў цесным кантакце з літоўскай, польскай, украінскай і рускай. Мастацтва арганічна звязана з заваёвамі мінулага стагоддзя. На іх аснове ажыццяўляецца далейшае развіццё прынцыпаў рэалізму і фарміруецца ўстойлівая мастацкая традыцыя. Іменна ў гэтыя гады была закладзена трывалая аснова гуманістычнага і рэвалюцыйна-ідэйнага мастацтва, прасякнутага духам грамадзянскасці і народнасці, барацьба за ідэалы якога разгарнулася толькі пасля перамогі Кастрычніцкай рэвалюцыі.

* * *

Беларускае выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва XIX — пачатку XX ст. не было прадметам спецыяльнага даследавання ў дарэвалюцыйны перыяд. Толькі некаторыя звесткі прыватнага характару можна знайсці ў працах гісторыкаў А. Кіркора, М. Балінскага, успамінах і артыкулах мастакоў А. Шэмеша, В. Смакоўскага і інш. Сістэматычнае

вывучэнне беларускага мастацтва гэтага перыяду пачалося пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, прычым найбольш значныя даследаванні мастацтва XIX ст. з'явіліся толькі ў пасляваенны перыяд. Працы М. Н. Арловай, Л. М. Дробава, М. С. Кацара, А. М. Кулагіна, У. А. Чантурыя, Т. І. Чарняўскай, Я. М. Сахуты, Ю. А. Якімовіча, М. М. Яніцкай і іншых у галіне жывапісу, архітэктуры, дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва далі магчымасць з большай паўнатой і глыбінёй разгледзець агульныя працэсы ў развіцці беларускага мастацтва.

Удакладненню многіх фактаў жыцця і творчасці асобных мастакоў садзейнічала навукова-даследчая дзейнасць супрацоўнікаў Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каштоўны фактычны матэрыял змешчаны ў сямітомным «Зборы помнікаў гісторыі і культуры Беларусі».

Важным крокам у абагульненні пытанняў гісторыі беларускага мастацтва з'явіліся раздзелы ў шматтомных выданнях «История искусства народов СССР» і «Всеобщей истории искусств». Але найбольш поўнае ўяўленне аб характары і асабліва-

сцях беларускага мастацтва XIX ст. чытач атрымае пасля знаёмства з 3-м томам «Гісторыі беларускага мастацтва».

Над томам працавалі: доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў, кандыдаты мастацтвазнаўства В. І. Жук, П. А. Карнач, А. М. Кулагін, А. К. Лявонава, Л. Г. Лапцэвіч, Я. М. Сахута, В. Ф. Шматаў, М. М. Яніцкая; кандыдаты архітэктуры Т. І. Чарняўская, Ю. А. Якімовіч; архітэктар В. М. Чарнатаў; мастацтвазнаўцы А. І. Сямёнаў, Д. С. Трызна. Бібліяграфію падрыхтаваў кандыдат мастацтвазнаўства П. А. Карнач; ілюстрацыі падбраў кандыдат мастацтвазнаўства В. І. Жук; імяны і прадметна-геаграфічны паказальнікі падрыхтавала Д. С. Трызна. Фотаздымкі выканалі У. Б. Жэрко, У. Ф. Варварын, Л. М. Дробаў, Г. Л. Ліхтаровіч, М. П. Мельнікаў, В. В. Сасноўскі, Я. М. Сахута, Ю. А. Якімовіч, Н. А. Яніцкі.

Том падрыхтаваны аддзелам выяўленчага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР пад кіраўніцтвам доктара мастацтвазнаўства Л. М. Дробава.



Глава I

МАСТАЦТВА КАНЦА XVIII — ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XIX СТ.

Развіццё беларускага мастацтва і архітэктуры ў канцы XVIII — першай палове XIX ст. праходзіла ў адзіным рэчышчы з рускім мастацтвам. У выніку ўз'яднання з Расіяй Беларусь увайшла ў склад так званага Паўночна-Заходняга краю Расійскай імперыі, галоўным палітычным, культурным і адміністрацыйным цэнтрам якога становіцца г. Вільня (Вільнюс).

Мастацкае жыццё ў гэты перыяд у асноўным групавалася вакол губернскіх гарадоў і Вільні, дзе існаваў імператарскі Віленскі універсітэт¹.

Віленскі універсітэт з'яўляўся тым асяродкам, вакол якога аб'ядноўваліся найбольш прагрэсіўныя, дэмакратычныя сілы. Тут зарадзіліся прагрэсіўныя ў свой час тайныя таварыствы «філаматаў», «філарэтаў», «шубраўцаў» і «лучазарных», праграмы якіх хоць і мелі нацыяналістычную афарбоўку, але былі накіраваны супраць самадзяржаўя. Некаторыя члены гэтых таварыстваў сталі потым актыўнымі ўдзельнікамі руху дваранскіх рэвалюцыянераў-дэмакратаў.

У якасці аднаго з факультэтаў пры Віленскім універсітэце існавала школа жывапісу, якая рыхтавала кадры беларускіх мастакоў. Яе выхаванцы, арыентуючыся на лепшыя дасягненні рускага жывапісу, пераадольвалі засілле акадэмічнага і рэлігійнага дагматызму, звярталіся да жыцця простага народа — сялян і дробных рамеснікаў.

Найбольш здольных вучняў універсітэт пасылаў для ўдасканальвання ведаў у Акадэмію мастацтваў у Пецярбург і за мяжу. За перыяд свайго існавання, з 1803 да 1832 г., факультэт падрыхтаваў вялікую

¹ У 1821/22 навучальным годзе тут займаліся на ўсіх факультэтах 768 чалавек, а ў 1824 г. гэтая лічба дасягнула 834.

колькасць выкладчыкаў малявання і жывапісу для гімназій Беларусі².

Першымі прафесарамі Віленскай мастацкай школы былі Францішак Смуглевіч (1745—1807) і Ян Рустэм (1762—1835). Творчы шлях гэтых мастакоў і настаўнікаў адлюстроўвае прынцыпы беларускага мастацтва XVIII — пачатку XIX ст.

Францішак Смуглевіч нарадзіўся ў Варшаве. Першасную мастацкую адукацыю атрымаў у свайго бацькі — мастака Лукаша Смуглевіча. Затым вучыўся ў вядомага польскага жывапісца Шымана Чаховіча. У 1763 г. Ф. Смуглевіч едзе ў Рым, у акадэмію св. Лукі, дзе на працягу шасці год з'яўляецца вучнем Рафаэля Менгса. Пасля заканчэння акадэміі Ф. Смуглевіч некаторы час жыве ў Рыме, упрыгожвае фрэскамі славутыя тэрмы Ціта, выконвае шмат гравюр на тэмы старажытнарымскай гісторыі і міфалогіі. Гэтыя работы прынеслі яму шырокую вядомасць. У 1785 г. Ф. Смуглевіч вяртаецца ў Варшаву, дзе распісвае касцёл базыльянаў, часта выязджае ў Вільню, Гродна, Мінск, Полацк. Стварае карціны на рэлігійныя тэмы для праваслаўных і каталіцкіх храмаў. У 1800—1801 гг. у Пецярбургу ўдзельнічае ў размалёўцы Міхайлаўскага замка. У пачатку XIX ст. ён быў запрошаны на пасаду прафесара жывапісу Віленскага ўніверсітэта. Працуючы на гэтай пасадзе, Ф. Смуглевіч паспяхова займаецца творчасцю. Для кафедрынага сабора ў Вільні ён выканаў некалькі жывапісных палотнаў. Шмат кампазіцый на рэлігійныя і біблейскія тэмы стварыў для касцёлаў Мінска, Гродна, Рэчыцы, Дабраўлян.

У гісторыю мастацтва Ф. Смуглевіч увайшоў як майстар шматфігур-

ных кампазіцый на гістарычныя і рэлігійныя тэмы, цікавых партрэтаў, пейзажаў і жанравых карцін. Ён быў яркім прадстаўніком класіцызму. Але ў гісторыі выяўленчага мастацтва больш вядомы як настаўнік многіх беларускіх жывапісцаў.

У распрацаванай ім сістэме выкладання былі вызначаны асноўныя прынцыпы навучання рэалістычнаму мастацтву. Шмат увагі ўдзялялася маляванню антычных узораў. Разам з тым Ф. Смуглевіч лічыў, што для таго, каб мастак стаў выразнікам перадавых ідэй, ён павінен, апрача прафесійнай падрыхтоўкі, усебакова авалодаць асновамі ўсіх іншых навук. Аднак гэтыя прынцыпы праграмы пры жыцці мастака не былі здзейснены. Да 1816 г. вучні займаліся толькі капіраваннем старажытнагрэчаскіх узораў і маляваннем з гіпсавых мадэлей, і толькі з 1819 г. было ўведзена маляванне з жывой натуры.

Пераемнік Ф. Смуглевіча на пасадзе прафесара Віленскага ўніверсітэта Ян Рустэм быў не толькі партрэтчыкам, але і майстрам гістарычнай кампазіцыі, бытавых сцэн, пейзажа і гравюры. У гісторыю мастацтва ён увайшоў як выдатны педагог, які выхаваў некалькі пакаленняў літоўскіх, польскіх і беларускіх мастакоў.

Армянін на паходжанню, ён нарадзіўся ў Канстанцінопалі. Мастацкую адукацыю атрымаў у Варшаве ў вядомых жывапісцаў Я. П. Норбліна і М. Бачарэлі. З 1807 г., пасля смерці Ф. Смуглевіча, Я. Рустэм быў прызначаны прафесарам кафедры жывапісу Віленскага ўніверсітэта. З'яўляючыся прыхільнікам перадавых дэмакратычных ідэй, ён у сваёй педагагічнай дзейнасці імкнуўся вызваліць жывапіс ад уплыву класіцызму, які не даваў магчымасці адлюстроўваць паўсядзённае жыццё народа і скоўваў творчую індывідуальнасць мастакоў.

Мастацкія прынцыпы школы Ф. Смуглевіча і Я. Рустэма аказалі значны ўплыў на развіццё амаль што

² У 1821/22 навучальным годзе на аддзяленнях жывапісу і скульптуры навучаўся 61 чалавек, з іх жывапісцаў — 45 і скульптараў — 16.

ўсіх відаў і жанраў беларускага вы-
яўленчага мастацтва і архітэктуры.

У канцы XVIII—пачатку XIX ст.
значны размах набывае будаўніцтва.
Больш шырока ў беларускім
дойлідстве выкарыстоўваюцца дася-
ненні рускай архітэктуры. Узводзіцца
вялікая колькасць мураваных буды-
нкаў, стаўных узораў класіцызму,
які зацвердзіўся ў гэты час у
жыллёвай, грамадзянскай і культура-
вай архітэктуры Беларусі.

Актыўны ўдзел у забудове і ства-
рэнні архітэктурных ансамбляў бе-
ларускіх гарадоў прымалі рускія
дойліды М. Львоў, В. Стасаў,
А. Мельнікаў, Дж. Кларк і інш., што
садзейнічала пранікненню перада-
вых горадабудаўнічых ідэй у беларус-
кае дойлідства. Пад уплывам класі-
цызму ажыццяўляецца рэканструк-
цыя гарадскіх цэнтраў, дзе знаходзі-
ліся гасцінныя двары, ратушы, ган-
длёвыя рады, культурныя будынкі
і г. д. Уплыў класіцызму закранае
таксама драўлянае грамадзянскае і
культуравае дойлідства.

Адметную асаблівасць мастацка-
га жыцця ў канцы XVIII — пачатку
XIX ст. складала шырокая збіраль-
ніцкая дзейнасць. З літаратурных і
архіўных крыніц вядома, што вялікія
мастацкія каштоўнасці асядалі ў ру-
ках беларускіх і польскіх магнатаў—
князёў Радзівілаў, Агінскіх, Тышке-
вічаў, Хамінскіх, Пуслоўскіх, Храп-
товічаў і інш.³ У Бешанковічах, на-
прыклад, у маёнтку графа Храпові-
ча была вялікая карцінная галерэя,
дзе побач з твораў заходнееўрапей-
скага жывапісу знаходзіліся карціны,
скульптуры і гравюры мастакоў—
выхадцаў з Беларусі: Януарыя Су-
хадольскага, Валенція Ваньковіча,
Івана Хруцкага, Рафала Слізеня і
інш., а таксама тых мастакоў, якія
значную частку свайго жыцця пра-
жылі на Беларусі (Францішка Сму-

глевіча, Іосіфа Пешкі і інш.). У Да-
браўлянах у маёнтку графа Гюптэра
было шмат твораў А. Арлоўскага,
Я. Дамеля, Я. Рустэма і інш. У пра-
васлаўных і каталіцкіх храмах Мін-
ска і Полацка захоўваліся творы вя-
домага польскага жывапісца Шыма-
на Чаховіча, выкананыя ў стылі баро-
ка і класіцызму.

Беларускае мастацтва канца
XVIII — пачатку XIX ст. развівала-
ся ў цеснай сувязі з мастацтвам
братніх народаў — рускага, украін-
скага, літоўскага і польскага. У сваю
чаргу найбольш таленавітыя мастакі,
якія выйшлі з асяроддзя беларуска-
га народа, аказвалі пэўны ўплыў на
культуру і творчасць гэтых народаў.
Асабліва цесная сувязі з даўніх часоў
існавалі паміж рускім і беларускім
мастацтвам, у якіх заключаецца адна
з самых адметных асаблівасцей
развіцця беларускага мастацтва.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Пасля ўз'яднання з Расіяй у Бе-
ларусі назіраецца агульны эканаміч-
ны пад'ём, што аказала значны
ўплыў на развіццё будаўніцтва і ар-
хітэктуры. Пачынаюць хутка разві-
вацца і добраўпарадкавацца беларускія
гарады, значна павялічваецца іх
населеніцтва, пашыраецца тэры-
торыя, з'яўляюцца новыя тыпы жы-
лых і грамадскіх будынкаў. Шырока
разгортваецца мураванае будаўніцтва.
З цэлы ўзводзяцца як адміністра-
цыйныя, так і жылыя збудаванні.
У губернскіх і павятовых гарадах
узнікаюць новыя будынкі магістра-
таў, губернскіх праўленняў, гарад-
скіх дум, земскіх судаў, канцылярый,
пабудовы для чыноўнікаў вярхуш-
кі — губернатарскія і віцэ-губерна-
тарскія дамы і палатцы. Асноўны аб'ём
казённага будаўніцтва ажыццяў-
ляўся за кошт унутраных падатко-
вых сродкаў беларускіх губерняў.
Культуравае архітэктурнае ўпараўнанні

³ Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии
XIX — начала XX в. Минск, 1974. С. 12.

з ранейшымі перыядамі губляе сваё значэнне, будаўніцтва касцёлаў скарачаецца.

Пачынаючы з другой паловы XVIII ст. у архітэктуры Беларусі з'явіўся новы стыль — класіцызм, які спачатку развіваўся паралельна з познім барока, а з канца стагоддзя стаў асноўным мастацкім кірункам. У аснову архітэктуры класіцызму былі пакладзены прынцыпы сіметрыі, геаметрызму, ураўнаважанасць аб'ёмаў, рэгулярнасць планіровачных рашэнняў, антычная ордэрная сістэма і простыя дэкаратыўныя формы. Класічны ордэрны порцік становіцца характэрнай часткай архітэктурных кампазіцый палацаў і сядзіб, а таксама некаторых культовых пабудоў.

У першай трэці XIX ст. класіцызм засвойвае рысы ампіру, які вызначаецца знешняй параднасцю і вытанчанай дэкаратыўнай пластыкай. К сярэдзіне стагоддзя адзначаецца агульны заняпад класічнай школы. Класіцызм у архітэктуры набывае дагматычны характар, назіраецца распад стылявога адзінства і з'яўленне розных эклектычных плыней. Аднак у асобных збудаваннях рысы класіцызму сустракаюцца на працягу ўсяго XIX ст.

У Беларусі класіцызм развіваўся пад уплывам рускай класіцыстычнай школы. Канструктыўныя прыёмы і дэкаратыўныя формы рускага класіцызму атрымалі тут шырокае распаўсюджанне дзякуючы творчасці вядомых рускіх дойлідаў — М. Львова, В. Стасава, А. Мельнікава і інш., па праектах якіх у беларускіх гарадах былі ўзведзены найбольш значныя будынкі. Адным з ранніх помнікаў архітэктуры класіцызму на Беларусі з'яўляецца Іосіфаўскі сабор, узведзены па праекту архітэктара М. Львова ў Магілёве (1780—1798). Формы і прыёмы класіцызму шырока выкарыстоўваліся пры будаўніцтве палацава-паркавых комплексаў (Гомельскі палацава-паркавы ансамбль, палац у в. Сноў Мінскай вобл. і

інш.), а таксама ў жылых і грамадскіх будынках.

Значныя змены адбываюцца ў горадабудаўніцтве, якое ўпершыню стала разглядацца як адзіная рацыянальная спланаваная прасторавая сістэма. Горадабудаўніцтва становіцца важнай дзяржаўнай справай. Ідэі класіцызму выявіліся ў так званых рэгулярных планах гарадоў, а таксама тыпавых «узорных» праектах грамадскіх і жылых будынкаў. Маса выя горадабудаўнічыя работы карэнным чынам змяняюць архітэктурна-планіровачную структуру і мастацкае аблічча беларускіх гарадоў. У 1763 г. у Расіі быў зацверджаны ўказ «Аб распрацоўцы ўсім гарадам, іх забудове і вуліцам спецыяльных планаў па кожнай губерні асобна»⁴. У 1767 г. была завершана распрацоўка праектных планаў Пецярбурга і Масквы, пачалася распрацоўка новых планаў для іншых гарадоў Расійскай імперыі, у тым ліку і для беларускіх.

Новыя праектныя планы гарадоў былі складзены на прынцыпах класіцызму. Сярэдневяковыя гарады развіваліся бессістэмна, забудовваліся хаатычна і мелі крывалінейныя вуліцы са скучанай драўлянай забудовай. Складанне праектнага плана горада было выключнай з'явай. Новыя рэгулярныя планы былі распрацаваны для большасці гарадоў і прадугледжвалі рэгуляванне іх планіровачнай структуры і забудовы. У гэтых планах прадугледжвалася прамавугольная сістэма планіроўкі, вылучаліся галоўная кампазіцыйная вось, грамадскі цэнтр, напрамкі далейшага росту горада. Планы распрацоўваліся з улікам гістарычных асаблівасцей, з захаваннем асноўнага ядра горада. Збудова вялася па так званых «узорных» або паўторных праектах для жылых і грамадскіх будынкаў.

⁴ Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1763. Т. 16. № 11883.

Складанне рэгулярных планаў беларускіх гарадоў ажыццяўлялася ў тры этапы. Першая група праектаў была распрацавана ў 1778 г. для Віцебска, Полацка, Магілёва, Быхава, Гарадка, Оршы, Дрысы, Рагачова, Чавус, Клімавіч, Чэрыкава, Мсціслава, Слуцка, Копысі. К 1800 г. праекты атрымалі Мінск, Бабруйск, Пінск, Мазыр, Слуцк, Ігумен, Рэчыца, Вілейка, Дзісна, Барысаў. У першай палове XIX ст. былі складзены планы для Брэста, Мінска, Пінска і іншых гарадоў. Для заходніх гарадоў — Гродна, Навагрудка, Нясвіжа, Ліды і інш. — рэгулярныя планы з'явіліся пазней, у сярэдзіне — другой палове XIX ст.

Рэгулярныя праектныя планы малых і вялікіх гарадоў мелі агульны недахоп: у іх строга праводзілася класовае запаванне гарадской тэрыторыі. Цэнтральныя кварталы, што размяшчаліся вакол галоўнай плошчы горада, адводзіліся пад будаўніцтва грамадскіх устаноў і жылых дамоў дваран. Вакол цэнтральных кварталаў мелі права сяліцца толькі заможныя гараджане. Жылыя дамы кушоў узводзіліся вакол гандлёвых плошчаў. Радавыя гараджане і бяднейшыя жыхары, як правіла, пасяляліся ва ўскраінных раёнах, на перыферыі гарадской тэрыторыі. Гэта выклікала пераўнамернае размяшчэнне капітальнай забудовы і добраўпарадкаванне горада, праводзіла рэзкую грань паміж цэнтрам і ўскраінамі. Нягледзячы на гэтыя недахопы, новыя рэгулярныя планы ўвогуле мелі прагрэсіўнае значэнне. Упершыню ў іх разглядалася архітэктурна-планіровачная сістэма горада як суцэльнага арганізма, як звязаная сістэма вулічнай сеткі і плошчаў. Гэта давала магчымасць прадугледзець далейшае тэрытарыяльнае развіццё гарадоў, улічыць прынцыпы ансамблевай забудовы вуліц. Як адметную рысу рэгулярных планаў трэба адзначыць іх рэальнае значэнне. Гэта пацвярджаецца тым, што

ўжо да сярэдзіны XIX ст. большасць новых планаў была ажыццёўлена.

Асаблівасці новых прынцыпаў горадабудаўніцтва Беларусі можна прасачыць па праектных планах невялікіх павятовых гарадоў — Клімавіч і Мсціслава, зацверджаных у 1778 г. Планы гэтых гарадоў з'яўляюцца «ідэальнымі» схемамі, вылучаюцца строгай сіметрыяй і геаметрызмам, адрозніваючыся толькі велічыняй і формай кварталаў. Горад Клімавічы размяшчаўся па абодва бакі невялікай рэчкі. Ён меў нерэгулярную планіроўку і хаатычную драўляную забудову. План 1778 г. прадугледжваў перанос горада на ўсход ад існуючай забудовы, дзе намячалася стварэнне новага рэгулярнага горада прамавугольнай формы, абкружанага па перыметру земляным валам і ровам. Яго тэрыторыя разбівалася на роўнавялікія кварталы, вылучаліся тры прамавугольныя плошчы, размешчаныя на галоўнай магістралі. Гэты план быў ажыццёўлены поўнасьцю. Сучасны горад Клімавічы ў цэнтральнай частцы захавалі планіровачную структуру плана 1778 г. Аснову яе складае шэраг узаемна перпендыкулярных вуліц, якія вылучаюць прамавугольныя жылыя кварталы. Галоўныя з іх вуліцы Савецкая, Першамайская, Магона і перпендыкулярныя ім Інтэрнацыянальная, Камуністычная, Сацыялістычная. На іх перакрываюцца размяшчалася ранейшая цэнтральная плошча (зараз Цэнтральны сквер). План Мсціслава 1778 г. прадугледжваў развіццё горада на старым месцы, аднак ранейшая хаатычная планіроўка не ўлічвалася. Гарадская тэрыторыя была разбіта па шэраг прамавугольных кварталаў з рэгулярнай сістэмай плошчаў. Сучасны Мсціслаў у сваёй цэнтральнай частцы таксама захавалі планіровачную структуру, закладзеную па рэгулярнаму плану 1778 г.

Рэгулярныя планы гарадоў Чэрыкава, Рагачова, Копысі, Суража і Га-

радка некалькі адрозніваюцца ад першай групы праектаў. Геаметрычная сістэма планіроўкі ў іх захоўвалася, але парушалася строгая сіметрыя, гэта надавала ім маляўнічы характар. На плане 1778 г. Гарадок развіваўся на аснове існуючай забудовы. Ён атрымаў прамавугольную форму з геаметрычнай сеткай вуліц і прамавугольнымі кварталамі. Тры вялікія плошчы ў плане размяшчаліся несіметрычна, што было выклікана неабходнасцю ўключыць існуючыя храмы ў новую забудову. Горад Чэрыкаў развіваўся ўздоўж правага берага р. Сож. Ён меў прамавугольную сетку вуліц, але новыя плошчы не былі ўключаны ў строгую сіметрычную сістэму.

Рэгулярныя планы гарадоў Рэчыцы, Бабруйска, Дзвінны, Барысава, Ігумена былі распрацаваны мясцовымі архітэктарамі і землемерамі і не зацверджаны ўрадам, як усе іншыя праекты. У іх паўтаралася тая ж геаметрычная сістэма планіроўкі і размяшчэння цэнтральнай плошчы, аднак у большай ступені ўлічваліся асаблівасці рэльефу мясцовасці і існуючая забудова.

Праектыя планы буйных гарадоў — Полацка, Магілёва, Віцебска, Мінска, Гродна — вылучаліся складанасцю архітэктурна-планіровачнай структуры, развітай вулічнай сеткай і шматвугольнай формай цэнтральных плошчаў. Як і для невялікіх гарадоў, прынцыпы планіроўкі заставаліся тымі ж: стварэнне рэгулярнай планіровачнай сістэмы, прамавугольнай формы кварталаў, геаметрычнай сеткі вуліц і плошчаў. Але старажытная архітэктурна-планіровачная сістэма, якая фарміравалася на працягу многіх стагоддзяў, гандлёвыя плошчы, забудаваныя мураванымі дамамі, крамамі і цэрквамі, існаванне вялікай ракі, сістэмы абарончых умацаванняў — усё гэта накладвала значны адбітак на новую рэгулярную планіроўку. Таму кожны новы план буйнога горада меў свае асаблівасці.

Характэрным прыкладам з'яўляецца рэгулярны план 1778 г. Магілёва, які быў распрацаваны на падставе гістарычнай планіроўкі. Горад меў радыяльную сістэму планіроўкі і тры земляныя валы, якія паралельнымі паясамі ахоплівалі забудову. Да канца XVIII ст. тэрыторыя горада значна ўзрасла, асабліва раён Новага горада, які аддзяляўся ад Старога горада Кругавым валам. З канца XVIII — пачатку XIX ст. разгарнуліся вялікія работы па добраўпарадкаванню горада. Ажыццяўленне рэгулярнага плана пачалося са знішчэння земляных абарончых умацаванняў, якія ў гэты час знаходзіліся ў паўразбураным стане і рабілі перашкоду далейшаму развіццю горада. У 1809 г. быў скапаны Кругавы вал, у які ўпіраліся дзве галоўныя вуліцы: Шклоўская (сучасная Першмайская) і Ветраная (сучасная Ленінская). Да 1823 г. гэтыя вуліцы былі ўпарадкаваны і атрымалі выгляд прамалінейных дарог, якія звязвалі гандлёвую плошчу са знешнімі шляхамі. Былі скапаны земляныя валы і ў іншых частках горада і пракладзены новыя вуліцы. У 1829 г. ад гандлёвай плошчы да Быхаўскага тракту была пракладзена новая вуліца і зроблены з'езд з гары. У 1850 г. пасля завяршэння пракладкі Бабруйскага тракту быў зроблены Дняпроўскі з'езд, дзе раней ішоў Замкавы вал з Алейнай брамай. Горад набыў кампактную архітэктурна-планіровачную структуру.

У гэты перыяд у Магілёве былі створаны два выдатныя архітэктурныя ансамблі ў стылі класіцызму. Першы ўзнік на старажытнай гандлёвай плошчы, якая атрымала назву Губернатарскай (сучасная Савецкая). Плошча мела форму няправільнага шматвугольніка, забудаванага грамадскімі будынкамі. Цэнтрам кампазіцыі з'яўлялася мураваная ратуша (узведзена ў XVII ст., у 1772—1773 гг. перабудавана ў стылі класіцызму), у якой размясціліся

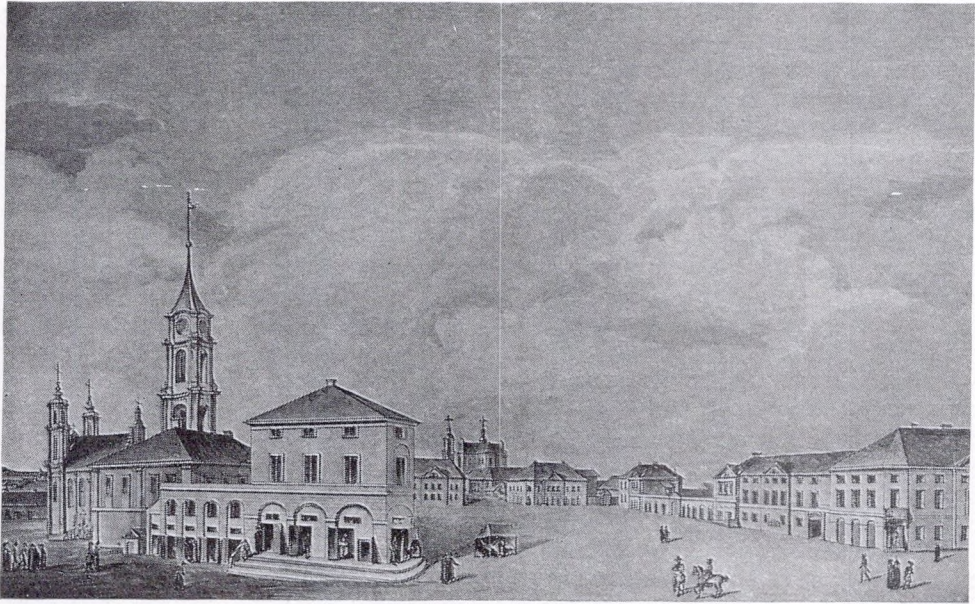
гарадская дума і магістрат. Па абодва бакі ад ратушы былі ўзведзены чатыры мураваныя двухпавярховыя будынкi ў стылі класіцызму: губернатарскі дом і губернскае праўленне (усходні бок); дом віцэ-губернатара і двух саветнікаў, будынак земскага суда, урачэбнай управы і архіва (у 1883 г. перабудаваны пад акруговы суд, зараз тут Магілёўскі краязнаўчы музей). На месцы старажытнага замка ў канцы XIX ст. быў разбіты гарадскі сад.

Другі ансамбль быў створаны на Саборнай плошчы, якая знаходзілася на Шклоўскай вуліцы. Гэты ансамбль ствараўся на праекту вядомых рускіх дойлідзтваў М. Львова і В. Стасова. На плошчы ў 1780 г. на праекту М. Львова пачалося будаўніцтва Іосіфаўскага сабора (скончана ў 1798 г.). Разам з праектам сабора М. Львоў распрацаваў схему забудовы плошчы. Саборная плошча ў плане мела форму эліпса, цэнтрам усёй кампазіцыі з'яўляўся Іосіфаўскі сабор, які галоўным фасадам быў арыентаваны на Шклоўскую вуліцу.

З двух бакоў храм фланкіравалі аднапавярховыя флігелі, звязаныя з ім невысокай агароджай. На процілеглым баку плошчы на галоўнай восі была пабудавана манументальная мураваная брама, таксама з двума флігелямі, звязанымі з ёй агароджай. Такім чынам стваралася замкнёная прастора плошчы, дзе вылучаўся галоўны элемент ансамбля, што было характэрна для архітэктуры класіцызму. У 20—30-я гады XIX ст. ансамбль Саборнай плошчы атрымаў далейшае развіццё па праекту В. Стасова ў сувязі з будаўніцтвам ваеннага манежа-экзерціргаўза (1815—1831, згарэў у 1870 г.). Будынак манежа быў узведзены насупраць Іосіфаўскага сабора. Прылеглая тэрыторыя была ператворана ў сад, для чаго знесены драўляныя пабудовы, засыпаны роў, зроблены вадасцёкі. Ансамблі Губернатарскай і Саборнай плошчаў у Магілёве —

1. Выгляд г. Віцебска.
Акварэль І. Пешкі. Пач. XIX ст.





першыя па часу ансамблі класіцызму.

Асаблівасці горадабудаўніцтва гэтага перыяду можна прасачыць на прыкладзе развіцця Мінска. Першы рэгулярны план Мінска быў распрацаваны ў 1800 г. У ім прадугледжвалася знішчэнне земляных умацаванняў, уладкаванне існуючай вулічнай сеткі, вылучэнне новага напрамку развіцця горада ўздоўж р. Свіслачы, дзе праектавалася забудова па геаметрычнай схеме. Новы план Мінска 1810 г. ужо адлюстроўваў змены, якія адбыліся ў яго архітэктурна-планіровачнай структуры: былі знішчаны рэшткі земляных умацаванняў, на свабоднай тэрыторыі ў паўднёва-ўсходняй частцы ўздоўж р. Свіслачы ўзніклі новыя прамавугольныя кварталы. На процілеглым беразе Свіслачы ў 1805 г. быў закладзены гарадскі парк (сучасны Цэнтральны дзіцячы парк імя М. Горкага). У новай частцы горада праектавалася пракласці прамалінейную

вуліцу — Захар’еўскую, якая з’явілася асноўнай гарадской магістраллю (сучасны Ленінскі праспект) і мела выхад на Бабруйскі тракт. На ёй пачала фарміравацца новая плошча (сучасная Кастрычніцкая). Была праведзена таксама і частковая перапланіроўка старажытнай часткі горада, выпрамланы некаторыя вуліцы (сучасныя Камсамольская і Інтэрнацыянальная). У новым праектным плане Мінска, складзеным у 1817 г., зафіксаваны гэтыя змены, а таксама намячалася перапланіроўка зарэчнай часткі і раёна Троіцкай гары. Да сярэдзіны XIX ст. у параўнанні з XVIII ст. тэрыторыя Мінска пашырылася амаль у тры разы. Архітэктурна-планіровачная структура горада была ў асноўным прамавугольнай. Толькі старажытная частка (былы Ніжні рынак) захоўвала радыяльную схему планіроўкі. Грамадскім цэнтрам з’яўлялася Саборная плошча (былы Верхні рынак, сучасная плошча Свабоды).

У 1857 г. знесена мураваная ратуша, якая размяшчалася ў цэнтры плошчы, на яе месцы закладзены сквер. У 1840-я гады ў стылі класіцызму перабудаваны корпус базыльянскага манастыра (архіт. К. Хршчановіч), які таксама ўваходзіў у ансамбль плошчы. З 1803 г. тут размяшчалася мужчынская гімназія. У 1897 г. базыльянскі храм быў разбураны, а на яго месцы ўзведзены пяціглавы Петрапаўлаўскі сабор (не захаваўся). Пасля пажару 1835 г., які знішчыў усю драўляную забудову цэнтра Мінска, вуліцы і кварталы пачалі забудоўвацца новымі мураванымі жылымі і грамадскімі будынкамі. Ускраіны ж Мінска — сабоды Камароўка, Ляхаўка, Раманаўская, Ракаўская — мелі драўляную забудову і захоўвалі нерэгулярную планіроўку.

Для Віцебска рэгулярныя планы складаліся некалькі разоў. Першы быў распрацаваны ў 1778 г. Аднак ён не ўлічваў асаблівасцей складанага рэльефу тэрыторыі і гістарычную планіроўку. Новы план (канец XVIII ст.) быў больш рэальным, галоўнай яго мэтай было развіць гістарычную планіроўку ў завершаную прасторавую сістэму з рэгулярнай сеткай вуліц і плошчаў. План Віцебска 1839 г. адзначаў тыя змены, што адбыліся ў яго планіроўцы з канца XVIII ст. Тэрыторыя горада падзялялася на тры часткі — Узгорскую, Заручаўскую, Задзвінскую, як гэта склалася гістарычна. Узгорская частка (тэрыторыя былога Узгорскага замка) размяшчалася на левым беразе р. Заходняй Дзвіны. Архітэктурна-планіровачнымі акцэнтамі тут з'яўляліся тры плошчы — Рыначная, Смаленская і Дварцовая. Галоўнай была Рыначная. Ад гэтай плошчы на поўнач была пракладзена новая Пецябургская вуліца (сучасная Леніна), якая завяршалася Смаленскай плошчай (сучасная імя У. І. Леніна) і мела выхад на загарадны гасцінец да Пецябурга.

Існуючая Афіцэрская вуліца (сучасная Суворова), якая таксама адыходзіла ад Рыначнай плошчы, атрымала прамалінейны напрамак — паралельна Пецябургскай. Між імі ішлі вуліцы ў папярочным напрамку — Дварцовая (сучасная Савецкая), Спаская (сучасная Урыцкага) і інш. Заручаўская частка (тэрыторыя былых Верхняга і Ніжняга замкаў) знаходзілася таксама на левым беразе р. Заходняй Дзвіны. Архітэктурна-планіровачнымі акцэнтамі тут з'яўляліся тры плошчы — Саборная, Дваранская, Магілёўскі рынак. Галоўная плошча — Саборная (сучасная плошча Свабоды) — мостам цераз р. Віцьбу злучалася з Рыначнай плошчай. Ад Саборнай плошчы адыходзілі асноўныя вуліцы: Замкавая, Задунаўская (сучасны праспект Фрунзе), Заручаўская (сучасная Калініна), якая завяршалася плошчай Магілёўскі рынак (сучасная плошча Перамогі) і мела выхад на загарадныя гасцінцы да Магілёва і Лепеля. Задзвінская частка, якая знаходзілася на правым беразе р. Заходняй Дзвіны, была перапланавана і забудавана поўнасьцю па новаму рэгулярнаму плану. Гэта тэрыторыя падзялялася на шэраг прамавугольных кварталаў. Галоўнай тут была Полацкая вуліца (сучасная Ленінградская), што ішла паралельна Заходняй Дзвіне.

У канцы XVIII — сярэдзіне XIX ст. у Віцебску завяршаецца ансамбль грамадскага цэнтра, які складаўся з сістэмы дзвюх плошчаў — Рыначнай і Саборнай, размешчаных па абодва бакі р. Віцьбы і злучаных мостам (з 1814 г. мураваны). Рыначная плошча з'яўлялася гандлёвым цэнтрам, кампазіцыйным акцэнтам якой была мураваная ратуша (1775, з XIX ст. тут размяшчалася гарадская дума, будынак захаваўся да нашага часу). Паабапал яе стаялі гандлёвыя рады. З заходняга боку да гандлёвых радоў далучалася мураваная Васкрасенская царква, на-

супраць — бернардзінскі кляштар. Саборная плошча з'яўлялася адміністрацыйным цэнтрам. Яе ўсходні бок займаў Мікалаеўскі сабор, заходні — дамы губернатара і віцэ-губернатара (у 1882 г. на іх месцы ўзведзены будынак акруговага суда, які захаваўся да нашага часу).

Горад Гомель доўгі час развіваўся як прыватнаўласніцкае мястэчка, якое належала графу М. П. Румянцаву і яго сынам, а з 30-х гадоў XIX ст. — фельдмаршалу І. Ф. Паскевічу. З канца XVIII да сярэдзіны XIX ст. у выніку значных горадабудаўнічых работ, якія ажыццяўляліся яго ўладальнікамі, Гомель з невялікага гандлёва-рамесніцкага мястэчка ператварыўся ў горад з рэгулярнай архітэктурна-планіровачнай структурай. У 1852 г. ён становіцца цэнтрам павета Магілёўскай губерні. У сучасным Гомелі ў цэнтральнай яго частцы да нашых дзён захавалася планіровачная структура, якая сфарміравалася да сярэдзіны XIX ст.

На плане мястэчка Гомель 1783 г. адзначаны старажытны замак на беразе р. Сож, да якога далучалася гандлёвая плошча. Вакол замка і плошчы размяшчаліся слабоды. У 1785 г. па загаду графа М. П. Румянцава на месцы старажытнага замка быў закладзены новы мураваны двухпавярховы палац. Да сярэдзіны XIX ст. былі праведзены асноўныя работы па добраўладкаванню прылеглай да палаца тэрыторыі: закладзены пейзажны парк з рэгулярнай часткай перад палацам; узведзены мураваны Петрапаўлаўскі сабор (1809—1819), які галоўным фасадам быў арыентаваны на гандлёвую плошчу; да палаца прыбудаваны аднапавярховыя крылы (1794—1805) і інш. Адначасова праводзіліся вялікія горадабудаўнічыя работы, былі закладзены асновы двухпрамянёвай архітэктурна-планіровачнай сістэмы. На плане Гомеля 1860 г. адзначана новая планіровачная структура горада, жылыя квар-

3. Палац Румянцава — Паскевіча ў Гомелі. Канец XVIII — пач. XX ст. Агульны выгляд



4. Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі. 1809—1819



талы прамавугольнай формы расцягнуліся ўздоўж р. Сож. Кампазіцыйным цэнтрам з'яўлялася гандлёвая плошча прамавугольнай формы ў плане, на паўднёвым баку якой размяшчаліся парк, палац і Петрапаўлаўскі сабор. Насупраць іх знаходзіліся двухпавярховыя будынкі гасцінага двара і гандлёвых радоў. Ад плошчы з'езд вёў да мураванага

моста цераз р. Сож (узведзены ў 1857 г.). З поўначы ад плошчы адыходзілі дзве галоўныя вуліцы — Румянцаўская (сучасная Савецкая) і Замкавая (сучасны праспект Леніна), якія ў перспектыве завяршаліся купалам палаца і стваралі двухпрамянёвую сістэму. Адна з вуліц праходзіла ўздоўж парка паралельна р. Сож і таксама выходзіла на гандлёвую плошчу. Усе астатнія вуліцы былі перпендыкулярны ці паралельны дзвюм галоўным і стваралі выразную рэгулярную архітэктурна-планіровачную структуру Гомеля.

Ва ўсіх беларускіх гарадах ажыццяўленне рэгулярных планаў пачыналася з узвышэння грамадскіх будынкаў, якія размяшчаліся на галоўнай плошчы ці вуліцы. У гэтай галіне будаўніцтва шырока выкарыстоўваліся тыпавыя «ўзорныя» праекты, а таксама прыцып паўторнасці архітэктурных матываў і дэталяў. Па зацверджаных схемах планаў і фасадаў узводзіліся казённыя будынкі, гандлёвыя рады, губернскія праўленні і інш. Гэта дазваляла ў кароткі тэрмін стварыць ансамблі гарадскіх цэнтраў, аб'яднаных адзінай архітэктурнай тэмай.

Яскравым прыкладам такога роду будаўніцтва з'яўляецца забудова цэнтральнай плошчы г. Полацка. У 1778 г. быў распрацаваны першы рэгулярны план для яго правабярэжнай часткі, у 1838 г. — новы план для ўсяго горада. Па гэтых планах горад набыў рэгулярную планіровачную структуру з прамавугольнай сеткай вуліц. Галоўная вуліца (сучасны праспект К. Маркса) праходзіла праз увесь горад паралельна р. Заходняй Дзвіне. На ёй сфарміраваліся тры плошчы: галоўная, плошча гарадскога магістрата, гандлёвая. Галоўная плошча знаходзілася перад езуіцкім касцёлам і калегіумам (з XVIII ст. вядома як Парадная, з 1830 г. — Корпусная, зараз плошча імя У. І. Ле-

ніна). Яна мела форму квадрата, на заходнім баку якога знаходзіўся езуіцкі калегіум (з 1812 па 1820 г. — езуіцкая акадэмія, з 1830 г. — кадэцкі корпус, які часткова захаваўся). На ўсходнім баку размяшчаліся будынкі грамадзянскай і крымінальнай палат, дом намесніка праўлення; на паўднёвым баку — дом губернатара, будынкі верхняй і ніжняй упраў; на паўночным — дамы камэнданта і віцэ-губернатара, будынак земскіх судоў. Да нашага часу зберагліся дом губернатара, магістрат, будынкі верхняй і ніжняй упраў (на сучаснаму праспекту К. Маркса), а таксама дамы камэнданта і віцэ-губернатара (на сучаснаму Замкаваму завулку). Усе будынкі двухпавярховыя, надобныя па планіровачнаму рашэнню, аб'ёмна-просторавай кампазіцыі і дэкору, вырашаны ў стылі класіцызму. Напрыклад, дом губернатара — П-падобны ў плане будынак, на першым паверсе якога знаходзіліся службовыя памяшканні і канцелярыя губернатара, на другім — жылыя пакоі. Галоўным фасадам будынак арыентаваны на плошчу. Сцены гладкія, рытмічна прарэзаны прамавугольнымі вокнамі з ліштвамі, завершаны прафіляваным карнізам. На цэнтру фасада над уваходам невялікі атык. Аналагічна вырашаны і іншыя будынкі ансамбля. Рэгулярная забудова плошчы ў Полацку вытрымана таксама ў прынцыпах класіцызму: геаметрычная форма, строгая сіметрыя размяшчэння будынкаў, стварэнне замкнёнай прасторы, вылучэнне галоўнага элемента ансамбля.

З адміністрацыйна-грамадскіх збудаванняў перыяду класіцызму захаваўся будынак прысутных месц (губернскіх праўленняў) у Віцебску, Рагачове, Магілёве, Мінску. Усе гэтыя мураваныя двухпавярховыя пабудовы ў плане маюць адзіную схему: службовыя памяшканні размяшчаюцца

вакол лесвічных клетак, на фасадах — простыя архітэктурныя формы з абмежаваным наборам дэкаратыўных сродкаў. Там, дзе дазвалялі ўмовы, яны аб'ядноўваліся з дамамі губернатараў (у Віцебску і Магілёве). Палац губернатара ў Віцебску, які захаваўся да нашага часу, уяўляе сабой трохпавярховы прамавугольны корпус (узведзены да 1772 г.) з прыбудаваным да яго П-падобным у плане двухпавярховым флігелем (1811), які ўтварае ўнутраны двор. Перад палацам была створана парадная плошча, што адпавядала тэндэнцыям класіцызму. У трохпавярховым асноўным корпусе (палац губернатара) на першым паверсе вылучаны цэнтральны вестыбюль з прылягаючымі службовымі памяшканнямі, другі паверх займалі прыёмныя, гасціная, кабінет губернатара, трэці адводзіўся пад асабістыя пакоі. У двухпавярховым флігелі (губернскае праўленне) на першым паверсе былі

службовыя памяшканні праўлення і канцэлярыі губернатара, на другім — вялікая сталовая з канцэртнай залай і царквой у тарцовай частцы. У архітэктуры губернатарскага палаца яскрава выяўлены рысы класіцызму. У цэнтры галоўнага фасада трохпавярховага корпуса выступае рызаліт, увянчаны прамавугольным атыкам. Уваходны партал традыцыйна аформлены прыстаўным чатырохкалонным порцікам дарычнага ордэра. Фасадныя плоскасці багата раскрапаваны рустам, аркамі, міжпавярховымі карнізамі, дэкарыраваны паўкалонамі, ліштвамі з замковым каменем, філёнкамі.

Дом віцэ-губернатара ў Гродна, які таксама захаваўся да нашага часу, пастаўлены на чырвонай лініі вуліцы Раскоша (сучасная Э. Ажэшкі) на пачатку XIX ст., што было выклікана неабходнасцю ўліку

*5. Дом віцэ-губернатара ў Гродна.
1-я пал. XIX ст.*



шчыльнай існуючай забудовы вуліцы. Таму план двухпавярховага будынка набыў трапецападобную форму, выцягнутую ўздоўж вуліцы. Яго канфігурацыя абумоўлена вуглавым участкам і імкненнем захаваць цэласнасць вулічнай забудовы. З гэтай жа прычыны на восі галоўнага фасада быў зроблены праезд у двор, а з яго ўваход у будынак. Праезд акцэнтаваны чатырохкалонным порцікам на вышыні будынка. У архітэктуры порціка своеасабліва спалучаны элементы дарычнага і карыфскага ордэраў. Планіроўка паверхаў сіхронная — калідорная з заламі ў тарцы.

Рэдкім помнікам грамадзянскай архітэктуры гэтага перыяду з'яўляецца будынак Дваранскага сходу ў г. Слуцку, узведзены ў пачатку XIX ст., які захаваўся да нашага часу (вул. Ленінская, зараз тут размешчаны краязнаўчы музей). Гэта невялікі аднапавярховы будынак, прамавугольны ў плане. Выразны галоўны фасад, вырашаны ў прынцыпах архітэктуры класіцызму, акцэнтаваны магутным чатырохкалонным порцікам з трохвугольным фронтонам. Бакавыя часткі фасада дэкарыраваны руставанымі лапаткамі.

Уключэнне Беларусі ў агульнарасійскі рынак і пашырэнне гандлю патрабавалі капітальнай забудовы гандлёвых цэнтраў гарадоў і мястэчак: збудавання новых гандлёвых радоў, лавак, магазінаў, гасціных двароў. Мураваныя гандлёвыя рады тых часоў захаваліся ў г. п. Антопаль (Драгічынскі р-н Брэсцкай вобл., сярэдзіна XIX ст.), у г. Навагрудку (Гродзенская вобл., 1812), у г. Пружаны (Брэсцкая вобл., 1896). Для пабудовы гандлёвых радоў выкарыстоўваліся дзве асноўныя схемы: замкнёная кампазіцыя ў форме прамавугольнага або квадратнага карэ (Антопаль, Брэст, Шклоў) і прадаўгаваты аднабаковы (Навагрудак) або двухбаковы корпус з

раўназначнымі фасадамі (Пружаны). Архітэктура гэтых збудаванняў фарміравалася шматразовым паўтарэннем аднолькавых па плошчы, планіроўцы і кампазіцыйнаму рашэнню лавак-лячэк (крам). Асноўнай архітэктурна-дэкаратыўнай тэмай гандлёвых радоў з'яўляўся метрычны паўтор каланады або аркады. У падоўжных фасадах рабіліся праезды, архітэктурнаму афармленню якіх надавалася асабліва ўвага: яны афармляліся аркамі (Пружаны) або манументальнымі порцікамі (Антопаль). Гэтыя буйныя па тых часах пабудовы мелі вялікае горадабудаўнічае значэнне: размешчаныя на цэнтральных плошчах і вуліцах, яны арганізавалі забудову іх адміністрацыйна-гандлёвых цэнтраў. Асаблівы горадабудаўнічы эфект дасягаўся пры аб'яднанні падоўжных аднапавярховых радоў з высотнай дамінантай ратушы (Шклоў) або суседствам з ім кльтвавага комплексу (Антопаль).

Будаўніцтва харчовых складаў (так званых магазінаў) з мэтай захавання сабраных з мясцовага насельніцтва пагалоўных падаткаў у выглядзе спецыяльнага мучнога збору ажыццяўлялася на тыпавых праектах. Правіянкцыя і саяльны магазіны з'явіліся камерцыйнымі ўстановамі новага тыпу. Такія магазіны былі ўзведзены ў Магілёве, Полацку, Віцебску і іншых гарадах. Яны ўяўлялі сабой двухпавярховыя будынкі спрошчанай архітэктуры, але пэўнай горадабудаўнічай значнасці — іх выцягнутыя фасады фарміравалі фронт рытмічнай вулічнай забудовы. Размяшчаліся яны звычайна на ўскраіне гарадоў і пасёлкаў з мэтай супрацьпажарнай бяспекі. Гэты тып пабудоў па архітэктурных прыёмах блізкі да гандлёвых радоў: на галоўным фасадзе перад лаўкамі раўнамерны рытм аркад, галерэй, лоджый, каланад. Аб'ядноўваючым матывам з'яўляліся плоскі руст, вузкія, лучковыя ў прос-

тых ліштвах аконныя праёмы. Яны ўзводзіліся на дзяржаўных пачатках пераважна па праектах губернскіх архітэктараў і мелі агульную трактоўку ў формах класіцызму.

Асобную групу шырока распаўсюджаных будынкаў складаюць навучальныя ўстановы — школы, гімназіі, духоўныя семінарыі, кадэцкія карпусы і інш. У характары іх планіровачнага, кампазіцыйнага і дэкаратыўнага рашэнняў адлюстраваны прыкметы архітэктуры класіцызму. Будынак былой мужчынскай гімназіі, узведзены на пачатку XIX ст. у Гродна, які захаваўся да нашага часу па вуліцы Савецкай, мае выразную мастацкую схему афармлення галоўнага фасада, якая найчасцей сустракаецца ў архітэктуры класіцызму: сярэдняя частка фасада вылучана рустоўкай і завершана трохвугольным фронтонам, бакавыя крылы аздоблены пілястрамі і завершаны ступеньчатым атыкам. У 1802—1803 гг. была пабудавана мужчынская гімназія ў Свіслачы (архіт. М. Шульц), якая на той час лічылася адной з лепшых у Беларусі. Свіслацкая гімназія складалася з трох карпусоў, якія мелі П-падобную форму і калідорную схему планіроўкі. У афармленні фасадаў быў выкарыстаны магутны шасцікалонны порцік дарычнага ордэра з прамавугольным атыкам. Падобным чынам вырашаны фасад і вучэбнага корпуса Горы-Горацкага земляробчага інстытута (1837), адной з першых у Расіі вышэйшых сельскагаспадарчых навучальных устаноў (зараз корпус № 4 Беларускай сельскагаспадарчай акадэміі). Да 1840 г. тут было ўзведзена 35 мураваных і драўляных будынкаў: вучэбныя і жылыя карпусы, аранжарэі, майстэрні, лазарэт, лазня і інш., якія размяшчаліся ў маляўнічым пейзажным парку. У архітэктурна-мастацкім рашэнні галоўнага фасада першага вучэбнага корпуса выкарыстаны несапраўдны порцік з дарычнымі паўкалонамі,

размешчаны па цэнтру і завершаны трохвугольным фронтонам. Усе вучэбныя карпусы мелі калідорную сістэму планіроўкі.

З помнікаў гэтага тыпу, якія захаваліся да нашага часу, можна адзначыць будынак царкоўнапраходскай школы ў Слаўгарадзе (Магілёўская вобл.), узведзены з цэглы ў канцы XVIII ст. разам з царквой Раства багародзіцы; народнае вучылішча ў Магілёве, пабудаванае ў 1789 г. (з 1809 г. — мужчынская гімназія, цяпер сярэдняя школа, вул. Ленінская); жаночую гімназію ў Магілёве, узведзеную ў 1875 г. (цяпер сярэдняя школа, вул. Першамайская) і інш.

У сярэдзіне XIX ст. пашыраны новы тып мураваных будынкаў — конна-паштовыя станцыі, якія ўзводзіліся ўздоўж дарог на адлегласці 15—25 вёрст адна ад адной. З гэтага перыяду захаваліся конна-паштовыя станцыі па шашы Масква — Брэст — Варшава (г. Кобрын, в. Няхавава Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл., г. Слаўгарад, г. Крычаў Магілёўскай вобл. і інш.). Будаваліся яны па тыпавых «узорных» праектах, распрацаваных у 1840-я гады, найчасцей па адзінай схеме: цэнтральны корпус і два бакавыя, якія разам утваралі ўнутраны двор. Напрыклад, конна-паштовая станцыя ў в. Няхавава (1846) размяшчаецца ўздоўж шашы Мінск — Брэст. Яе аднапавярховы цэнтральны корпус галоўным фасадам арыентаваны на шашу, бакавыя, таксама аднапавярховыя, тарцовымі фасадамі далучаюцца з двух бакоў да галоўнага пры дапамозе праязных брам, якія выдудь ва ўнутраны двор. У цэнтральным корпусе размяшчаліся пакоі для праезджых і жылыя пакоі служачых, бакавыя выкарыстоўваліся для гаспадарчых патрэб і стайняў. У архітэктуры Няхаваўскай конна-паштовай станцыі выкарыстаны формы класіцызму: рустоўка сцен галоўнага фасада, аздабленне аконных праёмаў і брам паўцыр-

кульнымі і лучковымі аркамі, прамавугольны атык на галоўным фасадзе, тонкапрафіляваныя карнізы.

У гарадах таксама па тыпавых праектах узводзіліся мураваныя паштовыя дамы, якія мелі спрощанае архітэктурнае рашэнне і скажонныя дэкаратыўныя формы класіцызму, што было характэрна для казённага ведамаснага будаўніцтва Расійскай імперыі (паштовыя дамы ў Полацку, Магілёве, Віцебску і інш.).

Спрощаныя архітэктурныя формы з мінімальным наборам дэкаратыўных сродкаў характэрны таксама для ваеннага і прамысловага будаўніцтва. Прыкладам з'яўляецца суднабудаўнічая верф у г. Крычаве (Магілёўская вобл.), узведзеная ў канцы XVIII ст. (не захавалася). Яна ўяўляла сабой буйны прамысловы комплекс. У архітэктурны гэтае прамысловых будынкаў пераважала трохчасткавая кампазіцыя галоўных фасадаў і выкарыстоўваліся дэкаратыўныя элементы класіцызму: руст, простыя ліштвы, атыкі, сандрыкі, франтоны. Значнасць мелі такія якасці архітэктурны, як рацыянальнасць, строгасць і ўстойлівасць кампазіцыйнага рашэння, што стваралася рэгулярным рытмам буйнамаштабных праёмаў і порцікаў тасканскага ці дарычнага ордэра.

Прыкладам ваеннага будаўніцтва з'яўляецца Бабруйская крэпасць, узвядзенне якой было звязана з неабходнасцю ўмацавання заходніх граніц Расійскай імперыі, што патрабавала новых абарончых фарпостаў. Бабруйская крэпасць — адно з буйнейшых абарончых збудаванняў першай паловы XIX ст. — захавалася да нашага часу на ўскраіне г. Бабруйска ў сутыцы рэк Бярэзіны і Бабруйкі (на месцы старажытнага замка). Будаўніцтва пачалося ў 1807 г., і да 1812 г. былі зроблены земляныя абарончыя валы з пяццю бастыёнамі, пры гэтым выкарыстоўваліся апошнія дасягнен-

ні фартыфікацыйнага мастацтва і будаўнічай тэхнікі. У 1818—1827 гг. на тэрыторыі крэпасці ўзведзены мураваныя жылыя дамы і адміністрацыйныя будынкі: дом каменданта, штаб, шпіталь, казармы, склады і інш. У архітэктурны гэтае будынкаў выкарыстоўвалася дэкаратыўная аздоба, характэрная для класіцызму: рустоўка сцен, арнаментальныя паясы, тонкапрафіляваныя карнізы, пілястры, простыя ліштвы і інш. Да сярэдзіны XIX ст. Бабруйская крэпасць страціла сваё стратэгічнае значэнне і з'яўлялася складскай базай арміі.

Значны размах набывае таксама мураванае жыллёвае будаўніцтва. У адрозненне ад папярэдняга часу, калі пераважала драўляная забудова, у цэнтры большасці гарадоў узводзіцца мураваныя жылыя дамы, драўляныя захоўваюцца на ўскраінах. Напеціліся змены і ў структуры гарадскога жыллага дома: з'яўляюцца шматкватэрныя мураваныя жылыя дамы замест жыллага дома для адной сям'і. Новы тып жыллага дома становіцца прыкметным элементам забудовы гарадскіх вуліц і плошчаў. У жыллёвым будаўніцтве, таксама як і ў адміністрацыйным, шырока выкарыстоўваюцца тыпавыя ці паўторныя праекты. Альбомы такіх праектаў жылых дамоў, зацверджаных урадам, былі выпушчаны ў 1809—1812 гг. Аднак дазвалялася ўзводзіць дамы і па асобных праектах, дазваляліся і адхіленні ад тыпавых схем. Так, мураваныя жылыя дамы, узвядзеныя ў сярэдзіне XIX ст. на рыначнай плошчы г. Кобрына (Брэсцкая вобл.), часткова захаваліся да нашага часу (сучасная плошча Свабоды). Мураваныя двухпавярховыя дамы мелі ў плане выпягнутую форму прамавугольніка, а часцей паўтаралі няправільную форму аддзенага ўчастка. ставіліся шчыльна адзін да аднаго і выходзілі на плошчу тарцовымі фасадамі. Гладкія атынкаваныя сцены

фасадаў мелі, як правіла, па тры аконныя праёмы на кожным паверсе і завяршаліся тонкапрафіляваным карнізам ці трохвугольным шчытом, а даволі часта атыкавым паверхам. Звычайна першы паверх у такіх дамах адводзіўся пад гандлёвыя ўстановы, а другі — пад жыллё, галоўны ўваход рабіўся на тарцовых фасадах. У дэкаратыўнай аздобе

дай і завершана трохвугольным франтонам з трыгліфамі. Паверхі падзелены карнізным поясам. На другім паверсе аконныя праёмы абрамлены прамавугольнымі ліштывамі з замковым каменем. Будынак завершаны шырокім прафіляваным карнізам.

У Гродна па вуліцы Замкавай захаваўся шматкватэрны двухпавярховы жылы дом з цэглы, узведзены ў першай чвэрці XIX ст. у стылі класіцызму. Наяўнасць шчыльнай забудовы вуліцы выклікала складаную форму плана, які развіваецца ў глыбіню ўчастка. Галоўны фасад аформлены ў стылі класіцызму: цэнтральная частка вылучана чатырма пілястрамі дарычнага ордэра і завершана трохвугольным карнізам; прамавугольныя аконныя праёмы з простымі ліштывамі; завяршаецца будынак тонкапрафіляваным карнізам і фрызам. Над галоўным уваходам і на фрызе франтона ўдала выкарыстана ляпная геральдыка.

Узвядзенне шматлікіх грамадзянскіх і жылых пабудоў павялічыла долю капітальнага цаглянага будаўніцтва ў беларускіх гарадах, хоць яшчэ пераважала драўляная жылая забудова. Шырокае ўзвядзенне адміністрацыйных і казённых будынкаў ішло ў рэчышчы дзяржаўнага будаўніцтва. Гэты працэс з'явіўся прагрэсіўным этапам у развіцці беларускіх пасяленняў, якое стагоддзямі стрымлівалася ўласніцкімі меркаваннямі мясцовых магнатаў. Размах казёнага будаўніцтва быў выкліканы новай для Беларусі тэндэнцыяй асваення краю, размяшчэння царскай адміністрацыі па ўсёй яго тэрыторыі. Шырокая практыка тыпавога будаўніцтва, больш выгадная эканамічна, паскарала працэс праектавання і ўзвядзення будынкаў. Гэтыя будынкi ўпрыгожвалі гарадскія і сельскія пасяленні, падкрэслівалі іх лагічную архітэктурна-планіровачную арганізацыю. Шырокая будаўнічая дзейнасць, разгорнутая на Бела-

6. Жылы дом па вуліцы Замкавай у Гродна. 1-я чвэрць XIX ст.



выкарыстоўваліся простыя дэталі: карнізныя паяскі, ліштвы, міжаконныя лапаткі, атыкі, часта — дэкаратыўная агароджа балконаў.

У некаторых гарадах захаваліся мураваныя жылыя дамы, якія і цяпер з'яўляюцца прыкметным элементам галоўных вуліц. Такі жылы дом, узведзены ў 1790 г., захаваўся ў Магілёве па вуліцы Ленінскай (ранейшая Ветраная). Гэта мураваны Г-падобны ў плане двухпавярховы з закругленай вуглавой часткай будынак. Жылыя пакоі на кожным паверсе групуюцца вакол лесвічнай клеткі і маюць анфіладную сувязь. У паўднёвым баку галоўнага фасада размяшчаюцца арачны праезд у двор і ўваход. Цэнтральная частка галоўнага фасада вылучана мансар-

русі пасля ўз'яднання з Расіяй, надала старажытным гарадам новае архітэктурнае аблічча.

* * *

У мураванай культавай архітэктурцы развіццё класіцызму адзначаецца з канца XVIII ст. Аднак у асобных храмах некаторыя формы і дэталі стылю барока захоўваюцца нават на працягу ўсяго XIX стагоддзя (інтэр'еры Спаскай царквы ў Віцебску, Мікольскай у Оршы і інш.). Найбольшае распаўсюджанне атрымалі два тыпы пабудовы: з цэнтрыйнай кампазіцыяй аб'ёмаў (купальныя храмы-ратонды, або крыжова-купальныя) і падоўжна-восевай кампазіцыяй з фронтальным рашэннем галоўнага фасада (аднанефавыя і трохнефавыя храмы). Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя пабудовы становіцца больш кампактнай, у архітэктурна-мастацкім абліччы пераважае свецкі пачатак — вокны і ўваходы храмаў вырашаюцца як у грамадскіх пабудовах; усе фасады, а не толькі галоўны, рашаюцца адназначна; у некаторых храмах адсутнічае нават традыцыйная апсіда.

Адной з першых культавых пабудовы стылю класіцызму на Беларусі з'яўляецца Іосіфаўскі сабор (1780—1798), узведзены ў Магілёве ў памяць сустрэчы тут рускай імператрыцы Кацярыны II з аўстрыйскім імператарам Іосіфам II. Сабор будаваўся па праекту вядомага рускага архітэктара М. А. Львова (першапачаткова як царква, а з 1802 г. пэвайменаваны ў сабор, не захаваныся). Цікавае аб'ёмна-прасторавае, канструкцыйнае і архітэктурна-дэкаратыўнае рашэнне сабора: да квадратнага ў плане асноўнага аб'ёма далучаюцца цыліндрычная апсіда (з усходу) і прамавугольны аб'ём прытвору (з захаду). Галоўны (заходні) фасад, які выходзіць на Сабор-

ную плошчу, вылучаны шасцікалонным дарычным порцікам і завершаны трохвугольным фронтонам. Бакавыя фасады мелі чатырохкалонныя порцікі таго ж ордэра. У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі выдучая роля належала сферычнаму купалу на цыліндрычным барабане з дванаццаццю круглымі вокнамі — люкарнамі. Новым з'явілася канструкцыйнае рашэнне купала, які меў дзве абалонкі — вонкавую і ўнутраную. Унутраная па перыметру была прарэзана дванаццаццю арачнымі праёмамі (аднаведна вокнам-люкарнам) і мела кругавы праём у цэнтры. Праз гэтыя праёмы праглядаўся жывапіс з вонкавай абалонкі. Багата быў упрыгожаны інтэр'ер храма: калоны іанічнага ордэра, нішы са скульптурай, рэльеф і насценны жывапіс. У дэкаратыўным афармленні інтэр'ера прымаў удзел рускі жывапісец У. Л. Баравікоўскі.

Архітэктурна-планіровачныя і мастацкія прычыны пабудовы Іосіфаўскага сабора аказалі ўплыў на культавае будаўніцтва ў Беларусі. Роля сабора як кампазіцыйнага цэнтру ансамбля плошчы ў далейшым шырока выкарыстоўвалася пры будаўніцтве (Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі, Праабражэнская царква ў Чачэрску і інш.). Класічныя порцікі, цэнтрычныя аб'ёмы, завершаныя купалам, і іншыя дэталі, характэрныя для грамадзянскага будаўніцтва, якія вызначалі архітэктурна-мастацкае аблічча Іосіфаўскага сабора, пачынаюць выкарыстоўвацца ў манументальным культавым дойлідстве.

Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі — выдатны помнік архітэктурцы класіцызму — будаваўся ў 1809—1819 гг. па праекту архітэктара Дж. Кларка (цяпер тут размешчаны планетарый). У мастацкім метадзе аўтара праекта відаць сувязь з перадавой рускай будаўнічай школай. Сабор адносіцца да тыпу крыжова-купальных храмаў з фронтальнай кампазі-

цыйай галоўнага фасада, вылучанага шасцікалонным дарычным порцікам. Над сяродкрыжжам узвышаецца сферычны купал на высокім светлавым барабане. Бакавыя крылы трансента і апсіды таксама вылучаны шасцікалоннымі дарычнымі порцікамі, а бакавыя фасады трансента — паўкалонамі. Ураўнаважанасць аб'ёмаў, мноства калон і паўкалон, аб'яднаных трыгліфным фрызам, удалыя прапорцыі купала робяць Петрапаўлаўскі сабор адным з лепшых помнікаў класіцызму ў Беларусі.

Прыкладамі храмаў цэнтрычнай купальнай кампазіцыі (храм-ратонда), якія захаваліся да нашага часу, з'яўляюцца Праабражэнская царква ў Чачэрску (Гомельская вобл.), царква Раства багародзіцы ў Слаўгарадзе (Магілёўская вобл.), Пакроўская царква ў г. п. Стрэшын (Жлобінскі р-н Гомельскай вобл.).

У Чачэрску ў канцы XVIII ст. быў створаны ансамбль цэнтральнай плошчы: на чатырох вуглах узведзены храмы-ратонды, а ў цэнтры — ратуша. З усяго ансамбля захавалася ратуша і Праабражэнская царква. У плане храм уяўляе сабой круг дыяметрам каля 15 м, да якога далучаецца прамавугольны прытвор, што ўтварае галоўны фасад. Цыліндрычны аб'ём храма завяршаецца паўсферычным купалам на ступеньчатым барабане, а прытвор — вежай з невялікім купалам. Развіты дарычны антаблемент з трыгліфамі падзяляе асноўны аб'ём на два ярусы: ніжні, рытмічна расчлянёны пілястрамі і нішамі, мае высокаразмешчаныя квадратныя вокны; верхні дэкарыраваны філёнгамі, паміж якімі таксама квадратныя вокны. Дэкаратыўная аздоба прытвора і вежы вырашана падобна аб'ёму храма.

Царква Раства багародзіцы ў Слаўгарадзе (1791—1793) з'яўляецца крыжова-купальным храмам. У плане мае форму раўназначнага крыжа з прыбудовамі паўцыркульнага абрысу. Тры крылы храма ма-

юць аднолькавае аб'ёмна-прасторавае і архітэктурнае рашэнне: накрытыя двухсхільнымі дахамі ўваходныя парталы вырашаны дзвюма паўкалонамі тасканскага ордэра, над імі паўцыркульнае акно. Чацвёртае крыло трактуецца як апсіда. Над сяродкрыжжам на высокім светлавым васьмігранным аб'ёме ўзвышаецца гранёны купал. Паміж канцамі крыжа — невялікія цыліндрычныя аб'ёмы, якія ўзбагачаюць пластычнае рашэнне храма. У інтэр'еры царквы на сценах і цыліндрычных скляпеннях захаваліся фрэскавы жываніс, выкананы ў канцы XVIII ст. (57 кампазіцыйных сцэн рэлігійнага зместу). Побач з царквой захавалася трох'ярусная вежа-званіца, якія разам утвараюць адзіны ансамбль.

Пакроўская царква ў г. п. Стрэшын (1807) уяўляе сабой прамавугольны аб'ём са зрэзанымі вугламі, да кожнай грані якога далучаны паўцыліндрычныя аб'ёмы, тры з іх трактуюцца як прытворы і маюць уваход з шырокай лесвіцай, а чацвёрты з'яўляецца апсідай. Цэнтральны аб'ём перакрыты паўсферычным купалам з невысокім светлавым ліхтарыкам, на чатырох вуглах аб'ёма — цыліндрычныя вежачкі.

Да цэнтрычных пабудов належаць капліца, узведзеная ў 1811 г. у в. Дубае (Пінскі р-н Брэсцкай вобл., захавалася), а таксама Іосіфаўскі касцёл у г. Лідзе (Гродзенская вобл.). Храм-ратонда ў Лідзе будаваўся ў 1797—1825 гг. як касцёл кляштара піяраў, у 1863 г. перароблены на праваслаўную царкву Міхаіла Архангела (цяпер планетарый). Цыліндрычны аб'ём храма накрыты паўсферычным купалам на цыліндрычным барабане і завершаны ліхтарыкам. Прытвор вылучаны чатырохкалонным дарычным порцікам, на процілеглым баку — двухпаверховы корпус былога кляштара.

Храмы падоўжна-восевай кампазіцыі былі распаўсюджаны ў мураваным касцельным будаўніцтве: Пе-

трапаўлаўскі касцёл (1778, в. Ізабелін Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.), касцёл Ганны (1773, в. Варонча Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл.), Троіцкі касцёл (1801, г. п. Рось Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.), Троіцкі касцёл (1825, в. Індура Гродзенскага р-на), Вацлаўскі касцёл (1846—1848, г. Ваўкавыск Гродзенскай вобл.). Петрапаўлаўскі касцёл у в. Ізабелін — кампактны і лаканічны аднанефавы ў плане храм з паўцыліндрычнай апсідай. Яго галоўны фасад расчлянёны чатырма

храмах (у в. Індура, г. Ваўкавыску і інш.) цэнтральны неф звычайна завяршаецца паўцыліндрычнай апсідай, а галоўны фасад найчасцей афармляўся магутным калонным порцікам. Так, галоўны фасад трохнефавага Троіцкага касцёла ў в. Індура дэкарыраваны чатырохкалонным дарычным порцікам з высокім атыкам, бакавыя фасады — піястрамі. Галоўны фасад Вацлаўскага

7. Касцёл Тэрэзы ў г. Шчучыне Гродзенскай вобл. 1829



піястрамі і завершаны трапецападобным фронтонам, над якім узвышаецца васьмігранная вежа. Аднанефавым з трансептам і паўцыліндрычнай апсідай з'яўляецца і Троіцкі касцёл у г. п. Рось. Яго плоскі галоўны фасад дэкарыраваны рустам і завершаны трыгліфным фрызам, у цэнтры фасада атыкавы фронтон з паўкруглым акном. У трохнефавых

касцёла ў г. Ваўкавыску завершаны двюма невысокімі вежамі, цэнтральная частка фасада вылучана чатырма піястрамі і трыгліфавым фрызам, што найбольш ярка адлюстроўвае асаблівасці архітэктуры позняга класіцызму.

У новым стылівым напрамку рэканструюцца старажытныя барочныя ансамблі. Галоўны храм Жыро-

віцкага базыльянскага манастыра Успенскі сабор, узведзены ў 1613—1650 гг. у стылі барока, пасля рэканструкцыі ў 1828 г. набыў рысы класіцызму: вежы разабраны, зменена форма купала, галоўны фасад дэкарыраваны накладным дарычным порцікам. З фасадаў некаторых цэркваў і касцёлаў знікаюць шматлікія крапоўкі, характэрныя для архітэктуры барока. У іх кампазіцыі з'яўляюцца прапарцыянальныя члененні, ураўнаважаныя аб'ёмы, пануюць сіметрыя і геаметрычнасць, што характэрна ўжо для класіцызму (касцёл у в. Зембін Барысаўскага р-на Мінскай вобл.). Так, Станіславаўскі касцёл у Магілёве (закладзены ў 1738, канчаткова скончаны ў 1752 г.) па сваёй планіроўцы, архітэктуры і дэкаратыўнаму афармленню з'яўляўся збудаваннем стылю барока. У выніку рэканструкцыі касцёла (скончана ў 1782 г.) да галоўнага фасада быў прыбудаваны магутны чатырохкалонны іанічны порцік, што значна змяніла аблічча галоўнага фасада (фланкіруючыя вежы на фасадзе былі захаваны).

Пануючая ў архітэктуры класіцызму сіметрычна-восевая кампазіцыя не заўсёды вытрымлівалася пры ўзвядзенні манастырскіх комплексаў, якія ў сваёй арганізацыі традыцыйна падпарадкоўваліся жывапіснаму і асіметрычнаму размяшчэнню на ўчастку гарадской тэрыторыі ці рэльефу мясцовасці (кляштар піяраў у г. Шчучыне, 1819).

Некаторыя культавыя пабудовы ўспрымаюць ампірную накіраванасць грамадзянскай архітэктуры. Рысы ампірнай трактоўкі атрымаў Казьмадзямянаўскі касцёл у Астравіцы (1787). У сярэдзіне XIX ст. пры перабудове храма над франтонам быў надбудаваны атык, а ў дэкоры з'явіліся дэталі стылізаванага іанічнага ордэра. Атыкам завершаны порцік Троіцкага касцёла ў в. Індура і галоўны фасад Вацлаўскага касцёла. Пры гэтым у помніках за-

8. Царква Раства багародзіцы ў в. Масалыны Бераставіцкага р-на Гродзенскай вобл. 1796



хоўваюцца барочная традыцыя і імкненне да аднафрантальнасці аб'ёмнай кампазіцыі — бакавыя фасады лаканічна аформлены адзінкавымі пілястрамі, дэкор сканцэнтраваны на галоўным фасадзе над усімі праёмамі. З антычнай рэтраспекцыяй у архітэктуры Беларусі канца XVIII — пачатку XIX ст. звязана ўкараненне ў дэкор буйных форм дорыкі — трыгліфавых фрызаў, канеліраваных калон і пілястраў, пазбаўленых баз і надзеленых скажоннымі капітэлямі, а таксама інтэнсіўнае ўвядзенне русту (Троіцкі касцёл у в. Індура, касцёл Ганны ў в. Варонча).

Афармленне інтэр'ераў культавых пабудов з першай паловы XIX ст. таксама пачынае падпарадкоўвацца эстэтыцы класіцызму з яго ідэальнай гармоніяй, строгацю форм, прапорцый, рытмам члененняў. Імпазантная раскоша барока саступіла месца выразнай гармоніі прапарцыянальных суадносін, рацыянальнай дэкаратыўнай выразнасці, сціплай велічы і ўражлівай манументальнасці. Унутраная пра-

стора інтэр'ера каталіцкіх і права-слаўных храмаў традыцыйна дзеліцца на тры нефы пры данамозе магутных слупоў і ажурных зорчатых перакрыццях, а таксама кантрастных перападаў вышынь ад галоўнага да бакавога нефа. У стылі класіцызму распісаны інтэр'еры шматлікіх храмаў, іх драўляныя алтары і іканастасы (інтэр'ер Мікалаеўскага касцёла ў в. Геранёны, інтэр'ер Троіцкага касцёла ў г. п. Рось, алтары Троіцкага касцёла ў в. Индура, Петрапаўлаўскага касцёла (1803—1812) у в. Забалаць Гродзенскай вобл. і інш.). У іх дэкоры шырока выкарыстаны тэхніка штучнага мармуру — ступа, фрэскавы жывапіс, медальёны, разеткі, нішы з дэкаратыўнай скульптурай. Архітэктурны дэкор, які патрабаваў аб'ёмнага вырашэння, часта трактаваўся сродкамі ілюзорнага паліхромнага роспісу, які імітаваў алтары, арнамент і скульптуру (капліца ў г. п. Дзятлава, 1813), кесаніраваныя зводы (храм-ратонда ў Лідзе і інш.). У алтары касцёла Ганны (в. Варонча Карэліцкага р-на) класічны порцік з трохвугольным фронтонам і канеліраванымі пілястрамі ілюзорна трактаваны ў выглядзе аб'ёмнай кампазіцыі.

Надзвычай распаўсюджаныя ў беларускім культавым дойлідстве невялічкія храмы на могілках адрозніваюцца прастатой архітэктурнага вырашэння, гранічным лаканізмам і абагульненасцю элементаў класічнай ордэрнасці. Тыповым прадстаўніком такога тыпу храмаў з'яўляецца капліца ў г. п. Дзятлава. Пабудаваная з каменю і цэглы, яна ўяўляе сабой прамавугольны ў плане аб'ём з паўцыркульнай апсідай і двухсхільным дахам з канічным пераходам над апсідай. Адзіным элементам, які характарызуе яе мастацка-стылявую накіраванасць, з'яўляецца чатырохкалонны порцік спрошчанага дарычнага ордэра на галоўным фасадзе. Цыбулепадобныя галоўкі над увахо-

дам і алтарнай часткай — адзіныя атрыбуты праваслаўнага храма. Своеасаблівай формай культавай архітэктурны з'яўляюцца невялічкія прыдарожныя капліцы. Адна з іх пры шляху Суботнікі — Геранёны ў Іўеўскім раёне пабудавана ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. у стылі класіцызму. У канструкцыі выкарыстаны мясцовы будаўнічы матэрыял — бутавы камень (у цокалі). Капліца двух'ярусная, квадратная ў сцяжні. Другі ярус — традыцыйна скразны, у выглядзе навесі на чатырох калонках. Пад навессю — драўляная скульптура «Ісус з Назарэта». Для гэтага тыпу пабудовы характэрны самабытная трактоўка ордэрных форм, адзіны кампазіцыйны і эмацыянальны лад як архітэктурны, так і скульптурны. У гэтым помніку асабліва выразна выступае народнае мастацкае бачанне, у прыватнасці сінтэз мураваных класічных форм і традыцыйнага гонтавага шатровага даху.

Прагрэсіўнасць стылю класіцызму ў архітэктурны Беларусі канца XVIII — сярэдзіны XIX ст. заключаецца ў эвалюцыйнай і лагічнай распрацоўцы прынцыпаў сінтэзу мастацтваў. Тэктанічнае вырашэнне экстэр'ера і інтэр'ера збірае ва ўзаемязвязаных геаметрычных члененнях такія кананічныя дэкаратыўныя элементы, як разеткі, медальёны, плафоны, панелі, манументальна-дэкаратыўны жывапіс, скульптуру і разнастайны ляпны дэкор. Такім чынам, у архітэктурны Беларусі гэтага перыяду выкарыстоўваецца ўвесь арсенал класічнай архітэктурнай спадчыны ў мясцовай інтэрпрэтацыі. У дэкаратыўна-мастацкім афармленні шырока прымяняецца тэхніка штучнага мармуру — ступа. Вялікі ўплыў на фарміраванне архітэктурны беларускага класіцызму аказалі руская будаўнічая культура, а таксама і рускія майстры, якія працавалі ў гэты перыяд у Беларусі.

* * *

Пераход палацава-сядзібнай архітэктуры і садова-паркавага мастацтва ад стылю барока да класіцызму гістарычна звязаны з уз'яднаннем Беларусі з Расіяй у канцы XVIII ст. Аграрная палітыка царызму была накіравана на пашырэнне мясцовага і насаджэнне рускага феадальнага землеўладання, з прычыны чаго шчодро раздаваліся секвестраваныя «скарбавыя і ўдзельныя фонды». На тэрыторыю Беларусі пачалася інтэнсіўная міграцыя рускіх землеўладальнікаў з адначасовай эканамічнай стабілізацыяй мясцовай шляхты. У значнай меры гэтаму працэсу садзейнічалі пашырэнне ўнутранага і агульнарасійскага рынку, актывізацыя знешняга гандлю сельскагаспадарчай прадукцыяй, адмена шэрагу пошлін на яе рэалізацыю, наданне землеўладальнікам урадавых ільгот, што вяло да ўмацавання і развіцця памешчыцкай гаспадаркі. Царызм заахвочваў дваран і не раз падмацоўваў іх сацыяльна-эканамічныя прывілеі. Памешчыцкая сядзіба заставалася апорай імперыі на месцах, усталёўвала ідэалогію самадзяржаўя. Такім чынам, у ходзе палітыка-эканамічнага панавання феадалаў у архітэктуры Беларусі пачынаецца шырокамаштабнае палацава-сядзібнае будаўніцтва.

Розніца ў сацыяльна-эканамічным становішчы ўладальнікаў маёнткаў ярка выявілася ў вялікай архітэктурнай разнастайнасці сеткі памешчыцкіх рэзідэнцый, якімі густа пакрылася тэрыторыя Беларусі. Дыяпазон палацава-сядзібнага будаўніцтва вельмі шырокі — ад невялікіх сядзіб дробнай шляхты да манументальных палацава-паркавых ансамбляў буйных магнатаў, такіх, як палацы П. А. Румянцава ў Гомелі, С. Зорыча ў Шклове, Г. Чарнышова ў Чачэрску, А. М. Галіцына ў Прапойску (сучасны Слаўгарад).

На іх мастацка-стылявую трактоўку значны ўплыў зрабіла архітэктура рускага класіцызму. У гэтай галіне будаўніцтва працуюць вядомыя прадстаўнікі класіцыстычнага напрамку ў архітэктуры: Дж. Сака, К. Спампані, Я. С. Бекер, Б. Л. Тычэцкі, К. І. Падчашынскі, Ш. Б. Цуг і інш. Аднак большасць сядзіб узводзілася прыгоннымі дойлідзямі, творчая дзейнасць якіх вызначала своеасаблівае сядзібнае архітэктурнае Беларускае перыяду.

Рэпрэзентатыўныя рэзідэнцыі магнатаў і шляхты традыцыйна размяшчаліся адасоблена як у сельскай мясцовасці, так і ў гарадах. Гэта дазваляла ствараць свабодныя на плане і ў архітэктурна-паркавым кампазіцыі, звязваць іх з прыродным ландшафтам, абкружаць сядзібы раскошнымі паркамі, найбольш поўна раскрываць кампазіцыйныя магчымасці новага стылявога напрамку ў архітэктуры. Палацава-сядзібныя ансамблі займалі зручнае ландшафтнае становішча, размяшчаліся ў маляўнічых мясцінах, звычайна па берагах рэк і азёр (г. п. Асвея Верхнядзвінскага, вв. Бяльмонты Браслаўскага, Старыя Пескі Бярозаўскага р-наў). На берагах Сожа стаяць палацы і сядзібы ў Гомелі, Слаўгарадзе, в. Хальч (Веткаўскі р-н); па берагах Прыпяці — у г. п. Нароўля, пас. Славінск (Петрыкаўскі р-н), в. Барбарова (Мазырскі р-н); на Дняпры — у вв. Кісцені (Жлобінскі р-н), Перадзелка (Лоеўскі р-н). На вадаёмах, як правіла, арыентаваліся дваровыя фасады палацаў і сядзіб, перад якімі ствараліся берагавыя тэрасы для агляду зярэчных ландшафтаў (вв. Падароск Ваўкавыскага, Відзы-Лаўчынскія Браслаўскага, Обаль Шумілінскага р-наў, г. п. Нароўля).

Структура палацавага ці сядзібнага комплексу ўключала шэраг архітэктурных збудаванняў, аб'яднаных планіровачна і кампазіцыйна ў адзіны ансамбль. Функцыянальна

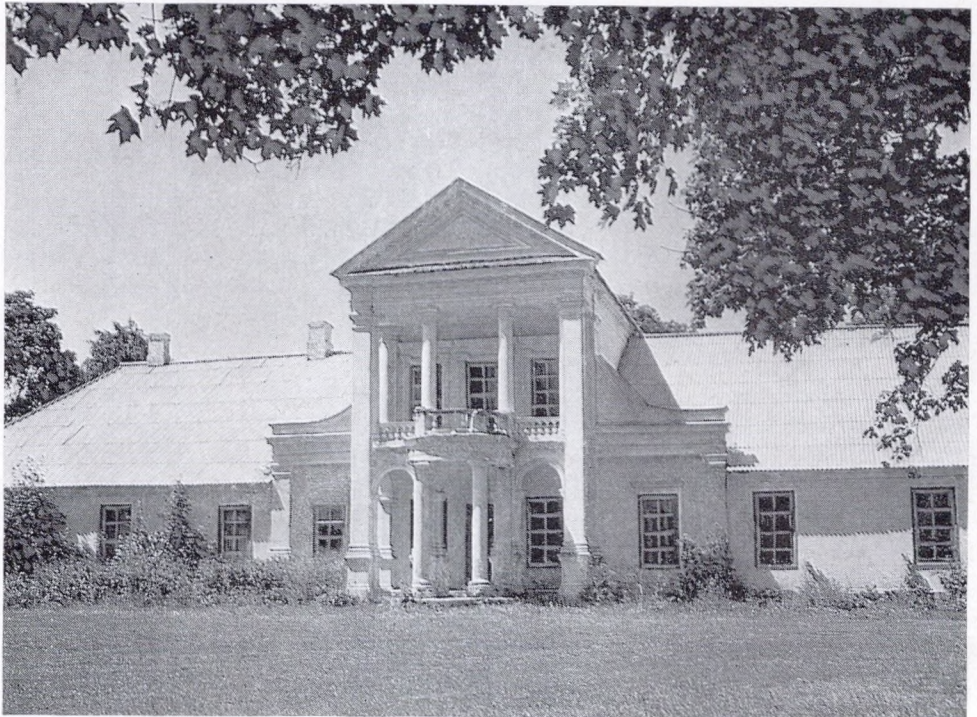
сядзібны комплекс падзяляўся на тры зоны: парадную, паркавую і гаспадарчую. Палац ці сядзібны дом з парадным дваром ці партэрам перад ім складаюць кампазіцыйнае ядро агульнага архітэктурна-паркавага ансамбля. Пры сядзібках ствараліся гаспадарчыя зафлігельныя карэ. Гэты прыём выкарыстаны пры будаўніцтве сядзібы ў Шчорсах (Навагрудскі р-н). Аналагічна вырашана сядзіба ў г. Высокае (Камянецкі р-н).

Найбольш распаўсюджаны тып сядзібы ўключаў дом з флігелямі, прылягаючы парадны двор, браму, стайню, свіран, аранжарэю, сад. З развіццём капіталістычных адносін у памешчыцкія сядзібы нярэдка ўключаліся і вытворчыя будынкі, найчасцей вінакурні (вв. Грушаўка Ляхавіцкага, Закозель Драгічынскага, Лужкі Шаркоўшчынскага р-наў). Службовыя пабудовы вырашаліся ў агульным стылі з сядзібным домам:

калонныя порцікі, руставаныя і расчлянёныя пілястрамі фасады (вв. Лужкі, Закозель). Гэта аб'ядноўвала ўсе будынкі ў адзінае кампазіцыйнае і мастацка-стылявое цэлае (г. Высокае, в. Відзы-Лаўчынскія). Для дробнапамесных сядзіб тыповым з'яўлялася ўтварэнне гаспадарчага двара перад панскім домам (в. Завоссе Баранавіцкага р-на). Мэта такой функцыянальнай арганізацыі — у дасягненні максімальнай гаспадарчай зручнасці і эканамічнага эфекту. Побач з панскім домам ставілі амбары, хлявы, ветракі, лядоўні (вв. Старыя Пескі, Сноў Нясвіжскага р-на).

У аб'ёмна-прасторавай арганізацыі палаца звычайная схема параднага курданёра, фланкіраванага флігелямі. Флігелі палацаў у г. п. Асвея

9. Сядзіба ў в. Падароск
Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.
Сярэдзіна XIX ст.



10. Сядзібны дом у в. Відзы-Лаўчынскія
Браслаўскага р-на Віцебскай вобл.
Пач. XIX ст.



(1782), в. Бяльмонты, г. Паставы, г. п. Свіслач аб'яднаны з галоўным будынкам паўкружжамі бакавых галерэй. Аднапавярховыя галерэі, размешчаныя на плаўнай крывой, змякчалі строгую манументальнасць цэнтральнага корпуса, падкрэслівалі яго вядучую ролю ў ансамблі, надавалі сядзібе інтымны, камерны характар. Адначасова з падковападобнай («паладыянскай») формай палацавага комплексу фарміруецца тып параднага двара з адасоблена пастаўленымі бакавымі флігелямі: сядзібы ў вв. Варацэвічы і Моладава Іванаўскага р-на, Грушаўка, Обаль, Раванічы Чэрвеньскага р-на, гг. Высокае, Слоніме, Гродна (дом віцэ-адміністрацара). Часам сядзібны дом аб'ядноўваўся з бакавымі флігелямі Г-падобнымі ў плане галерэямі (в. Перадзелка Лоеўскага р-на).

Распаўсюджаным тыпам прасторавай арганізацыі палацаў і сядзіб з'яўляецца фронтальная кампазі-

цыя: дом і флігелі размяшчаюцца на агульнай папярочнай восі. Такое кампазіцыйнае вырашэнне маюць палацы ў г. Лагойску (1814—1819), вв. Дзярэчын (Пружанскі р-н), Сноў (1827), сядзібы ў вв. Дукора (Пухавіцкі р-н), Закозель, Кухцічы (Уздзенскі р-н), Паланечка (Баранавіцкі р-н). На фронтальнай схеме ў 1794—1805 гг. завяршаецца фарміраванне буйнейшага палаца гэтага часу ў Гомелі, у якім да цэнтральнага будынка з дапамогай галерэй далучаюцца бакавыя павільёны.

У XIX ст. распаўсюджваецца яшчэ адзін тып кампазіцыі — адасоблена пастаўлены палац ці сядзіба, парадны двор перад якімі адкрыты і аформлены газонамі, кветнікамі, зялёнымі насаджэннямі. Сядзібныя дамы ў вв. Нача (Ляхавіцкі р-н), Відзы-Лаўчынскія, Дзедзіна (Міёрскі р-н), Дукора, Старыя Пескі, Святычы (Ляхавіцкі р-н), Янавічы (Клецкі р-н) былі аднесены ў

глыбіню парка і з боку галоўнага ўезда аздоблены толькі газонамі і дэкаратыўнымі пасадкамі.

У канцы XVIII — першай паловы XIX ст. у сядзібным будаўніцтве Беларусі пануе тып будынка паменшанага маштабу. Ва ўмовах рацыянальна-эканамічнай сядзібнай гаспадаркі такія асаблівасці барочных палацаў, як буйнамаштабнасць, параднасць, багацце архітэктурнага дэкору, ужо не з'яўляліся вызначальнымі. У гэты час назіраецца пераход ад аднафронтальнасці будынка да шматпланавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі. Такія змены ў трактоўцы збудавання асабліва выявіліся ў так званых «люстэркавых» сядзібках, дзе два фронтальныя фасады (галоўны і тыльны) акцэнтаваліся аднолькавымі порцікамі. Фасады сядзібнага дома ў в. Грозава (Капыльскі р-н) мелі манументальныя порцікі, што было прадыхтавана яго раскрытым размяшчэннем у навакольным ландшафце. Аналагіч-

ны прыём вылучэння галоўнага і дваровага фасадаў быў выкарыстаны ў сядзібках вв. Бенеца Маладзечанскага р-на, Обаль, Перадзелка, Сноў. Часам, як у сядзібке Моладава (архт. Грос, 1798), порцікамі вылучаліся і тарцовыя фасады будынка.

Распаўсюджанне эстэтычнай тэорыі класіцызму ў гэты перыяд было аб'ектыўна-заканамернай з'явай. Аднак класіцызм усталяваўся не адразу. Ранні перыяд яго станаўлення характарызуецца кампраміснасцю — выкарыстаннем рэшткавых элементаў барока, своеасаблівым сімбіёзам ордэрных і барочных форм, павышанай цікавасцю да пластычнасці і дэкаратыўнасці. Пераходнымі ад барока да класіцызму можна назваць палацы Бутрымовіча ў Пінску, Сапегаў у Ружанах (Пружанскі р-н),

11. Сядзібка ў в. Завоссе
Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл.
1-я пал. XIX ст. Літаграфія
з акварэлі Н. Орды



Валовічаў у Свядку, архіепіскапа ў Магілёве.

Прыкладамі ўвасаблення стылю класіцызму ў палацава-сядзібнай архітэктуры могуць служыць феадальныя рэзідэнцыі ў вв. Жылічы (Кіраўскі р-н), Сноў, Паланечка (Баранавіцкі р-н), г. Высокае. Найбольш распаўсюджаным быў тып памешчыцкай рэзідэнцыі, пабудаванай у форме прамавугольніка, з двума радамі памяшканняў, калонным порцікам на галоўным фасадзе і акруглым ці прамавугольным рызалітам на паркавым фасадзе. Знешні выгляд сядзібы ствараў мастацкае ўражанне дзякуючы кантрасту спакойных, простых архітэктурных форм і манументальнага порціка. Мастацка-стылявыя асаблівасці класіцыстычнага напрамку праявіліся ў трохчасткавай сіметрычна-восевай аб'ёмнай пабудове палаца, лакалізме дэкаратыўных сродкаў, некананічнай трактоўцы іанічнага (в. Хальч), дарычнага (в. Перадзелка) і карыфскага (г. Гомель) ордэраў. Класічны ордэр адыгрываў ролю асноўнага элемента кампазіцыі, вызначальніка яе маштабу. Шырокая разнастайнасць вобразных характарыстык сядзіб дасягалася вар'іраваннем ордэрных элементаў, выкарыстаннем рустыкі, філёнгаў, сандрыкаў, балюстрад і інш. Дзякуючы гэтаму тэктоніка збудаванняў набывае ясную і лагічную характарыстыку, якая праяўляецца ў агульнаразумелых архітэктурных вобразах.

Паступова манументальнасць порціка ўзрастае ад інтымнага двух-, чатырохкалоннага да шасці-, васьмікалоннага (г. п. Лагойск, дом Ваньковіча ў Мінску). У 30-я гады XIX ст. у в. Жылічы (Кіраўскі р-н) па праекту архітэктара К. І. Падчашынскага ўзведзена манументальная палацава-паркавая рэзідэнцыя І. Булгака. Яго галоўны двухпавярховы корпус падкрэслены на галоўным фасадзе шасцікалонным порці-

кам карыфскага ордэра і бельведэрам. Порцік пачынаюць уздымаць на ўзровень другога паверха, уладкоўваць на аркадзе (в. Святычы) ці пілонах (в. Хальч). Але найбольшае распаўсюджанне атрымлівае прыём вылучэння аднапавярховага

12. Палац А. Тызенгаўза ў г. Паставы Віцебскай вобл. 2-я пал. XVIII ст.



сядзібнага дома мансардавым паверхам і порцікам на яго вышыню (г. Высокае, в. Чырвоная Зорка Клецкага р-на). Сядзіба Агінскіх у в. Залесе (Смаргонскі р-н) была ўзведзена па праекту архітэктара М. Шульца пры ўдзеле І. Пусэ ў 1802—1822 гг. Яе галоўны корпус мае сіметрычна-восевую кампазіцыю фасада з бакавымі двухпавярховымі павільёнамі і цэнтральным на вышыню мансарды чатырохкалонным порцікам з трохвугольным франтонам. У познекласіцыстычнай трактоўцы сядзібных порцікаў назіраецца адмаўленне ад трохвугольных франтонаў і замена іх прамавугольнымі ці ступеньчатымі атыкамі, калоны пазбаўляюцца энтазіса, базы, а часам і капітэлі.

У адрозненне ад вялікіх палацаў, пабудаваных прафесійнымі архітэктарамі па ўсіх канонах класічнай

ордэрнасці, мноства невялікіх сядзіб мелі больш спрошчаную трактоўку. Ордэрныя элементы ў іх не атрымлівалі прафесійнай шырокай маштабнасці і кананізацыі. Порцік як галоўны выразны элемент архітэктуры фасада не з'яўляецца трыумфальным уваходам у будынак, а выглядае ўтульнай навіссю над ганкам як яго пластика-дэкаратыўны акцэнт. Пры гэтым форма порціка зведзена да простых калон, часам без базы, і спрошчана да абакі ў завяршэнні. Нескладанага профілю трохвугольным фронтом набывае ў цэнтры люкарну.

К сярэдзіне XIX ст. у архітэктуры сядзіб адбываюцца змены: на фасадах з'яўляюцца два порцікі, арсенал мастацка-дэкаратыўных сродкаў бяднее (вв. Блонь Пухавіцкага р-на, Даматканавічы Клецкага р-на), у аб'ёмна-просторавай кампазіцыі будынка назіраецца адыход ад сіметрыі. Двухпавярховы мураваны дом у сядзібе «Альбярцін» (цяпер у мяжы г. Слоніма) мае асіметрычную аб'ёмна-просторавую кампазіцыю, якая ўтвараецца бакавым глыбокім рызалітам. Фасад вылучаны цэнтральным чатырохкалонным порцікам з антамі. У афармленні галоўнага ўвахода выкарыстаны скульптуры ляжачых па баках левіцы львоў — распаўсюджаны дэкаратыўны элемент ампіру першай паловы XIX ст.

У 20—30-х гадах XIX ст. у палацава-паркавым дойлідстве назіраецца адыход ад класічных ордэрных канонаў, паступовы заняпад класіцызму. Архітэктурныя формы наймысна ўскладняюцца, становяцца геаметрычна сухімі, манатоннымі. Шырокае распаўсюджанне атрымліваюць здвоеныя калоны, трохвугольны фронтоны саступае месца прамавугольнаму атыку, порцік змяняе працяглая каланатада фасада (вв. Германавічы Шаркоўшчынскага і Янавічы Клецкага р-наў). Агульны архітэктурны вобраз ся-

дзібнага дома паступова губляе гарманічнасць і лагічную дасканаласць.

У драўляным сядзібным дойлідстве стыль класіцызму садзейнічаў станаўленню новых мастацкіх традыцый. У афармленні фасадаў шырока вар'іруюцца класічныя ордэрныя кампазіцыі. Класічныя каноны трансфармуюцца адпаведна тэктоніцы драўляных канструкцый.

Манументальнае драўлянае сядзібнае дойлідства канца XVIII — пачатку XIX ст. было цесна звязана з панярэднім перыядам свайго развіцця і нейкім чынам захоўвала кансерватыўнасць, працягваючы карыстацца набытымі стагоддзямі

13. Сядзіба ў г. Слоніме
Гродзенскай вобл.
1-я пал. XIX ст.



прыёмамі. Сіла традыцый у сядзібным будаўніцтве праявілася ў выкарыстанні алькежаў (в. Дудзічы Пухавіцкага р-на, не захавалася), мансардавага даху з «заломам» (в. Краснае Маладзечанскага р-на, не захавалася), замест порціка выкарыстоўваецца ганак з навіссю на слупах.

14. Сядзіба ў пас. Першамайскі
Уздзенскага р-на Мінскай вобл.
Пач. XIX ст.



Адметная рыса многіх сядзібных дамоў гэтага перыяду — камбінаванае канструкцыйнае рашэнне — унутраная цагляная сцяна і драўляны зруб (вв. Чырвоная Зорка, Хальч, «Паляўнічы домік» у Гомелі, асабняк у Ваўкавыску). У манументальным драўляным сядзібным будаўніцтве інтэнсіўна асвойваюцца формы мураванай класічнай архітэктуры: ордэрныя элементы, драўляныя калоны, імітуецца рустоўка (вв. Галынка і Чырвоная Зорка Клецкага р-на, Хальч, Перадзелка). У выніку імітацыі ў дрэве форм мураванай архітэктуры мясцовае сядзібнае будаўніцтва набыло арыгінальны характар.

Архітэктура «эканамічных» маёнткаў вызначалася адноснай прастатой. Такія маёнткі пераважалі, іх адметнасць — у адмаўленні ад наўмыснай рэпрэзентатыўнасці, што

культывавалася паблізу буйных гарадскіх цэнтраў, у спрашчэнні форм класіцызму, адмоўных адносінах да дэкаратыўных ляпных дэталей.

Архітэктура класіцызму патрабавала яснасці, рацыянальнасці, функцыянальна дасканалай арганізацыі ўнутранай прасторы будынка. У палацах і сядзібках назіраецца функцыянальная дыферэнцыяцыя паверхаў: група парадных памяшканняў размяшчалася на першым паверсе, верхнія паверхі, мансарда і антрэсоль адводзіліся пад «прыватныя» жылыя пакоі ўладальнікаў і часта злучаліся з вестыбюлем зручнай вінтавой лесвіцай (вв. Малое Мажэйкава Лідскага р-на, Грымяча Камянецкага р-на, г. Высокае). Аднапавярховыя сядзібныя дамы падзяляліся на «афіцыйную» (парадную) і «прыватную» (жылую) палавіны. У цэнтры будынка традыцыйна размяшчаліся

парадная зала і вестыбюль. У канфігурацыі параднай залы надзвычай папулярнай формай становіцца ратонда (так званая «італьянская зала»), якая падзяляла дом на дзве палавіны і вызначала архітэктурна-дэкаратыўнае аздабленне інтэр'ераў усяго дома (гг. Беразіно, Крычаў, Лагойск, вв. Закозель, Янавічы). Парадная зала заўсёды выходзіла вокнамі ў парк і вылучалася на

параднай лесвіцы для забеспячэння непасрэднай сувязі вестыбюля з залай.

Анфілада парадных памяшканняў перастала задавальняць умовам новага ўкладу сядзібнага памешчыцкага жыцця, замкнутага ў вуз-

15. Сядзіба ў пас. Чырвоная Зорка
Клецкага р-на Мінскай вобл.
2-я пал. XVIII ст.



тыльным фасадзе акруглай эксэдрай (вв. Сёмкава Мінскага р-на, Чырвоная Зорка) ці прамавугольным эркерам (в. Грозава Капыльскага р-на). У Гомельскім палацы рэалізаваны распаўсюджаны ў еўрапейскім палацавым будаўніцтве прыём кампазіцыйнага квадратнага ў плане купальнага зала, які ў экстэр'еры прымае форму бельведэра. Размяшчэнне параднай залы ў цэнтры першага паверха сядзібнага дома абумовіла змяшчэнне з яго восі сіметрыі па-

кім колы дамачадцаў. У планіровачнай арганізацыі рада сядзібных дамоў яшчэ захоўваецца сіметрычна-восевая схема (вв. Відзы-Лаўчынскія, Нача), але большасць сядзіб набывае нерэгулярнае планіровачнае вырашэнне. Грандыёзны па маштабу палацавы комплекс у в. Сноў узведзены ў 1827 г. архітэктарам Б. Тычэцкім. Класіцыстычная трактоўка праявілася ў пабудове плана будынка, у пераходзе ад параднай анфілады да функцыянальна апраўданага калідорнай планіроўкі.

Фасадная архітэктура сядзіб цесна ўвязваецца з апрацоўкай іх інтэр'ераў. Шырока практыкуецца аздабленне іх штучным мармурам (стука), фрагменты якога захаваліся ў палацы в. Чырвоная Зорка. Тут жа зберагліся кафельныя печы — найбольш распаўсюджаны дэкаратыўны элемент сядзібнага інтэр'ера.

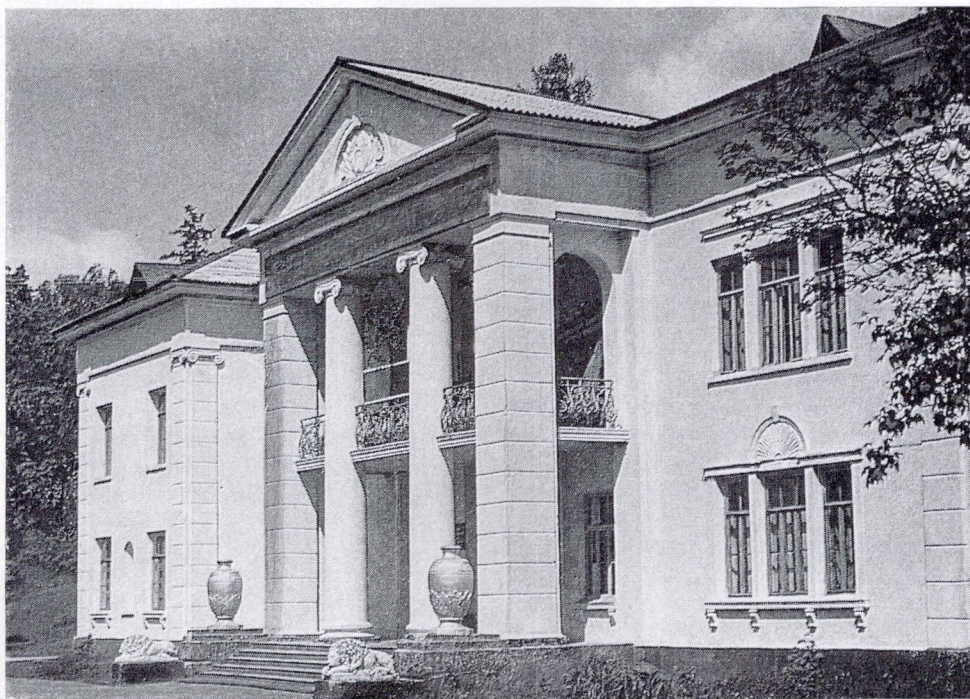
Вялікую цікавасць уяўляюць інтэр'еры палаца ў Свяцку, аформленыя архітэктарам Дж. Сака і дэкаратарам Т. Манькоўскім. Архітэктурны дэкор уключае калоны, пілястры, абрамленні ніш і праёмаў, стукавую ляшніну. Шэраг залаў дэкарыраваў жывапісец Ф. Смуглевіч: асобныя памяшканні былі распісаны вазонамі, грыфонамі, сцэнамі з грэчаскай міфалогіяй. Гратэскныя арнаментальныя кампазіцыі будуецца са сплеченых у адзінае цэлае фігур звяроў і раслін. Для ўзмацнення дэкаратыўнасці інтэр'ера часта выкарыстоўваецца арнаментальны рос-

піс у тэхніцы грызайль (вв. Залесе, Свяцк).

Вельмі прыгожым аздабленнем вызначаліся інтэр'еры палаца ў в. Жылічы: багатая ляшніна, дробная скульптурная пластыка, роспіс, пазалота, люстэркі, дэкаратыўная абіўка. У дэкоры выкарыстаны ампірныя элементы: буйныя фрызы і панелі з барэльефнымі антычнымі сцэнамі.

Прыгажосцю аздаблення парадных памяшканняў вылучаліся капліцы ў вв. Жылічы, Сноў, Бяльмонты. Капліца сядзібы ў в. Чырвоная Зорка (Радзівілімонты) — невялікае прамавугольнае ў плане памяшканне з паўкруглым альковам для алтара, вылучанага дзвюма калонамі. Усё памяшканне было апрацавана ружовым штучным мармурам у класічным стылі.

*16. Сядзіба «Альбярцін» у г. Слоніме
Гродзенскай вобл.
1-я пал. XIX ст.*



17. Сядзібны дом у в. Гейстуны
Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл.
XIX ст. Літаграфія
з аquareлі Н. Орды



Шырокую папулярнасць набываюць зімовыя сады і аранжарэі (вв. Асвея, Палапечка, Чырвоная Зорка). Да тарцоў сядзібнага дома ў в. Дукора былі дабудаваны два аднапавярховыя крылы-аранжарэі. Але часцей аранжарэі ўносілі ў кампазіцыю сядзібы элемент асіметрыі (вв. Барбарова, Залесе, Паланечка, Чырвоная Зорка). Памяшканне зімовага сада асвятлялася высокімі вокнамі і дэкарыравалася жывапісным роспісам. У сядзібе в. Чырвоная Зорка прасценкі зімовага сада былі пакрыты фрэскавым роспісам з краявідамі. Аранжарэі з экзатычнай расліннасцю ўзводзяцца і адасоблена сярод паркаў (г. Слаўгарад).

З завяршэннем XVIII ст. рэгулярная сістэма арганізацыі прысядзібных паркаў амаль поўнасцю саступіла пейзажнаму стылю планіроўкі (г. Гомель, вв. Перадзелка, Кіс-

цені, Барбарова, г. п. Нароўля). У апошнім адбілася ідэя эстэтычнага асэнсавання натуральнай прыгажосці некранутаі прыроды ва ўсім багачці яе свабоднага самапраяўлення. Гэта ідэя рэалізавалася ў бясконай разнастайнасці пейзажных паркавых кампазіцый, краявідаў навакольнага ландшафту. Ірэгулярна-пейзажныя паркі ствараліся на шырокай панараме натуральнага краявіду, рачных і азёрных пейзажаў (г. Слаўгарад, вв. Кісцені, Хальч, Грозава і інш.). На водным люстэрку паркавых сажалак ствараліся штучныя астравы, маляўніча абсаджаныя зялёнай расліннасцю, што значна пашырала дэкаратыўна-візуальныя якасці паркавага асяроддзя (сядзібы Мураванка, Бяльмонты, Залесе, Варняны). Астравы ў сядзібе Клепачы (Свіслацкі р-н) як асобная паркавая мікрарона былі вылучаны не толькі рас-

ліннымі курцінамі, шматлікімі павільёнамі, але і маленькімі архітэктурнымі формамі: вежа з гадзіннікам, альтанкі, капліцы, выкладзеныя замшэлым каменнем масткі. Пры агульнай ірэгулярнай сістэме парку рэгулярная частка стваралася толькі непасрэдна з боку параднага ўезда ў сядзібу ў выглядзе партэра, газона, пад'язной алеі, шэрагу шпалер (вв. Грымяча, Перадзелка, г. Высокае). Адыход ад восевага вырашэння паркавага асяроддзя абумовіў разбіўку парку збоку (вв. Відзы-Лаўчынскія, Хальч, Чырвоная Зорка, г. п. Свіслач, гг. Высокае, Слаўгарад) ці перад панскім домам (вв. Паланечка, Дукора, Дзедзіна).

Адным з буйнейшых твораў садова-паркавага мастацтва Беларусі канца XVIII — пачатку XIX ст. з'яўляецца Гомельскі парк, у якім прыродна-ландшафтныя асаблівасці, «прыгожае хвалістае месцазнаходжанне» арганічна спалучаліся з архітэктурай, курцінамі, маленькімі архітэктурнымі формамі. Яго фарміраванне ажыццяўлялася А. Ідзкоўскім — членам Акадэміі прыгожых мастацтваў у Фларэнцы ў асноўным у 1848—1849 гг.

Пры магчымасці пейзажныя паркі арганічна злучаліся з маляўнічым прыродным асяроддзем, суседнім лесам, куды вялі алеі (сядзібы «Альбярцін» у Слоніме, в. Відзы-Лаўчынскія), поймамі рэк (сядзіба ў в. Хальч), азёр (сядзіба ў в. Відзы-Лаўчынскія).

Пры стварэнні ідэальнага пейзажна-рамантычнага парку важнае месца адводзілася яго архітэктурна-дэкаратыўнаму афармленню. Разнастайныя павільёны, старажытныя руіны, гроты, каплічкі, мемарыяльныя помнікі, памятныя знакі былі закліканы ўзбагаціць агульна сентыментальна-лірычны настрой рамантычнага парку. У маляўнічым парковым асяроддзі ўзводзіліся шматлікія павільёны, малыя архітэктурныя формы. Вось як апісвае відавоч-

нік парк «Піпенберг» каля Магілёва: «...амфітэатры, альтанкі, храмы, жывапіс, статуі, вазы і самы дом — усё аб'ядноўваецца для ўпрыгожвання гэтага месца...» Агульная рамантычная трактоўка прысядзібнага паркавага асяроддзя прадугледжвала арганічнае ўключэнне ў яго авяных легендамі мінулага старажытных пабудоў ці руін. Рэшткі старажытнага замка ўпрыгожвалі пейзажныя паркі ў Высокім, Слаўгарадзе, Лагойску.

У сядзібна-парковым асяроддзі дэкаратыўна вырашаныя паркавыя збудаванні, як і сам палац, падпарадкоўваліся арганізацыі парку, яго ландшафтнай кампазіцыі і ніколі не былі самадастатковымі. Ад гэтага пры дэкаратыўнасці, адноснай мініяцюрызацыі і прымеркаванасці да рэльефу мясцовасці мастацкая выразнасць парку значна ўзмацнялася. Архітэктурныя збудаванні акцэнтавалі найбольш вызначальныя ўчасткі парку, абмяжоўваючы яго візуальныя перспектывы. Мастацтва трасіроўкі алеі заключалася ў тым, каб адзін і той жа паркавы элемент з розных відовішчых кропак успрымаўся ў розных ракурсах.

У паркавае асяроддзе сядзібы звычайна ўключаліся культавыя збудаванні (капліцы, касцёлы, пахавальні), адыгрываючы важную кампазіцыйную і мастацкую ролю (вв. Закозель, Перкавічы і інш.). Значным акцэнтам паркавай кампазіцыі Гомельскага палацава-паркавага ансамбля з'яўляўся Петрапаўлаўскі сабор, слаўгарадскай сядзібы А. М. Галіцына — цэнтральная царква Раства багародзіцы з адасобленай званіцай. Вертыкальным арыентацыям пры ўездзе ў палацава-паркавы ансамбль у Снове з'яўляўся Петрапаўлаўскі касцёл, пабудаваны з цэглы ў 1836 г.

З арыентацыяй на вадаёмы ўзводзіліся альтанкі (в. Станькава Дзяржынскага р-на). Альтанка-маяк у сядзібна-парковым ансамблі ў г. п. Нароўля мае дынамічную вертыкальна-арусную кампазіцыю, заснаваную на

тэктанічнай прапарцыянальнасці, выкарыстанні мастацкіх магчымасцей і сродкаў ордэравай сістэмы.

Для беларускіх сядзіб гэтага часу выключным з'яўлялася стварэнне фантанаў. Вядомы фантан у сядзібе г. п. Нароўля вырашаны ў формах ампіру. Ён усталяваны на беразе Прыпяці. Квадратны ў плане басейн фантана абкружаны лавамі ў выглядзе архаічных тронаў на львіных лапах. Парадны партэр перад Гомельскім палацам займаў круглы фантан. Новым элементам паркавых краявідаў становяцца гроты (Слаўгарад, Гомель). Пейзажныя паркі не прадугледжвалі шырокага выкарыстання дэкаратыўнай скульптуры, якая сустракаецца спарадычна і пераважна ў параднай рэгулярнай частцы палаца ці сядзібы (бюсты ўладальнікаў у парках Гомеля, Слаўгарада, вв. Шчорсы, Лінава Калінкавіцкага р-на).

Парадны ўезд у сядзібна-паркавы ансамбль абавязкова афармляўся брамай, архітэктурна-стылявая трактоўка якой падпарадкоўвалася галоўнаму дому (вв. Барбарова, Паланечка). Сярод больш сціплых уязных збудаванняў шырока распаўсюджаны брамы ў выглядзе адасоблена пастаўленых пілонаў, абеліскаў (вв. Гарадно, Грушаўка, Моладава і інш.). Шэраг уязных збудаванняў атрымліваюць распаўсюджаную ў другой палове XIX ст. неагатычную трактоўку (вв. Старыя Пескі, Станькава).

* * *

Развіццё драўлянага дойлідства ў 70-я гады XVIII — сярэдыне XIX ст. адбывалася пад уздзеяннем стыляў барока і класіцызму, прычым класіцызм закрануў у асноўным толькі грамадзянскае будаўніцтва (сядзібы, палацы, грамадскія пабудовы). У кultaвай архітэктурцы працягваў развіццё стыль барока, які ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. вы-

клікаў новы ўздым мясцовых архітэктурных школ, асабліва на Палессі.

Толькі к канцу адзначанага перыяду барочныя тэндэнцыі ў кultaвай драўлянай архітэктурцы канчаткова знікаюць, саступаючы месца класіцыстычным прыёмам. Гэты працэс суправаджаўся распадам мясцовых архітэктурных школ, масавым будаўніцтвам храмаў па «ўзорных» праектах, у якіх у большасці вышадкаў ігнараваліся мясцовыя традыцыі.

Разам з адзначанымі вылучалася яшчэ адна тэндэнцыя ў развіцці драўлянага дойлідства, звязаная з эвалюцыяй традыцыйных мясцовых форм і прыёмаў і выкарыстаннем асобных барочных і класіцыстычных дэталей, галоўным чынам у знешнім аздабленні і інтэр'еры.

Гэта тэндэнцыя асабліва характэрна для народнага жылля і гаспадарчых пабудоў. Сялянская хата ўяўляла сабой невялікі працяглы прамавугольны ў плане будынак з бяргвенняў, брусоў, дылей, які складаўся з двух або трох памяшканняў. У двухкамерных дамах да жылога памяшкання прылягалі сенцы — зрубны трысцен без перакрыцця, злучаны са зрубам хаты дзвюма шуламі. Нярэдка ён будаваўся з дробнай другасортнай драўніны ў закладной тэхніцы або з вертыкальна ўкапаных калоў — плетня. У трохкамерным жыллі сенцы злучалі жылы зруб з клецю, істопкай, варыўнёй. Апошнія з цягам часу маглі трансфармавацца ў другі жылы пакой.

Архітэктурны вобраз народнага сялянскага жылля быў стрыманы і лаканічны. У ім галоўнае значэнне надавалася кантрастнаму супрацьпастаўленню зруба і даху, асобныя элементы (вокны, вільчакі і інш.) адгрывалі ролю нюансаў. У гарадскім і месцячковым жыллі шырока выкарыстоўваліся такія архітэктурныя дэталі, як па-мастацку ашаляваныя шчыты, аконныя ліштвы, падсені з разьбянымі кранштэйнамі і ўкосінамі.

У драўлянай забудове гарадоў

і мястэчак значнае месца займалі грамадскія збудаванні: ратушы, гандлёвыя рады, крамы, корчмы і аўстэрыі. Гасціны двор і гандлёвыя рады звычайна вырашаліся замкнёным прамавугольным у плане дваром. У сярэдзіне знаходзілася гандлёвая плошча, да якой арыентаваліся асобныя крамы. Дзве або чатыры брамы прарэзвалі падоўжныя і папярочныя карпусы і служылі ўваходамі на плошчу.

Гасціны двор у Тураве каля замка на гандлёвай плошчы, збудаваны з сасновых бяровенняў у другой палове XVIII ст., меў прамавугольны план (42,6×21,3 м). Ён уключаў 36 двухпавярховых крам (на кожным паверсе былі асобныя знадворныя ўваходы). Аднатыпныя ячэйкі крам стваралі рытм фасадаў, вуглы вылучаліся больш буйнымі аб'ёмамі складскіх памяшканняў. З папярочных бакоў на падвор'е вялі дзве брамы⁵.

У сярэдзіне XIX ст. у Клецку існавалі два віды гандлёвых радоў: «локцевыя» і «саяльныя», якія ўключалі адпаведна 40 і 32 крамы⁶. Першыя збудаваны з сасновых брусоў квадратным у плане падвор'ем (184,8 м кожны бок). Крамы стаялі на трывалых падрубках, мелі двухпольныя дзверы, звонку аздабляліся мураваным кружганкам. Карпусы прарэзвалі тры брамы. Вуглы фланкіравалі невялікія вежкі з круглымі акенцамі. «Саяльныя» рады пабудаваны таксама квадратам на падмурку (117,6×117,6 м). Кожная крама мела самастойны ўваход.

Гандлёвыя рады маглі вырашацца таксама ў выглядзе вуліцы, дзе з двух бакоў размяшчаліся крамы (Пінск), або ў тры перпендыкулярныя адна адной шарэнгі (в. Дзярэчын Зэльвенскага р-на). У XIX ст. пад уплывам класіцызму быў пабудаваны шэраг гандлёвых радоў, кожны з якіх уяў-

ляў сабой працяглы корпус, што стаяў пасярэдзіне плошчы. Крамы мелі двухбаковую арыентацыю. Цэнтральная частка корпуса прарэзвалася брамай, завершанай дэкаратыўнай вежкай. Рады такога тыпу існавалі ў Пружанах, Давыд-Гарадку (Сталінскі р-н), вв. Сіняўцы (Клецкі р-н), Хальч (Гомельскі р-н) і ў іншых гарадах і мястэчках Беларусі.

Яшчэ ў XVIII ст. з'явіўся новы тып гандлёвага будынка — магазін. У яго архітэктуры сінтэзаваліся рысы крам, гандлёвых радоў, гаспадарчых пабудоў (свірнаў, спіхлераў і лямусаў). Па кампазіцыі можна вылучыць тры тыпы магазінаў. Першы, блізкі да крам і свірнаў, уяўляў сабой невялікі прамавугольны ў плане будынак з уваходам у тарцовай частцы. Дзесяць падобных аднатыпных магазінаў былі ўзведзены на рубяжы XVIII і XIX стст. у Тураве каля вуліцы Правальскай. Яны збудаваны з сасновых бяровенняў, мелі памеры ў плане 15,6×8,5 м, накрываліся саламянымі дахамі, а галоўны фасад аздабляўся слуповай галерэяй⁷.

Да другога тыпу можна аднесці магазіны франтальнай кампазіцыі, якія складаліся з некалькіх гандлёвых ячэек і набліжаліся да невялікіх гандлёвых радоў і шматкамерных спіхлераў (в. Цімкавічы Капыльскага р-на)⁸.

У 1851 г. архітэктарам Дабравольскім быў складзены праект гандлёвага комплексу для Ваўкавыска⁹. Планавалася пабудаваць два аднатыпныя магазіны, размешчаныя паралельна, і каравульнае памяшканне. Кожны з магазінаў уяўляў сабой вялікі падоўжаны прамавугольны ў плане корпус, завершаны высокім вальмавым дахам. Рытм галоўнага фасада ствараўся чаргаваннем дзвярных і аконных праёмаў. Аконныя праёмы

⁵ ЦДГА БССР, ф. 27, воп. 6, спр. 44, л. 4.

⁶ Там жа, ф. 694, воп. 3, спр. 2373, л. 85.

⁷ Там жа, ф. 27, воп. 6, спр. 44, л. 4.

⁸ Там жа, ф. 694, воп. 2, спр. 8591, л. 3.

⁹ Там жа, ф. 8, воп. 1, спр. 1117, л. 12.

ў прасценках паміж пяццю дзвярыма былі згрупаваны па тры ў двух ярусах. Яны мелі невялікія памеры, таму кантраставалі з плоскасцямі дзвярных палотнаў, ажыўляючы галоўны фасад.

Нарэшце, будаваліся шмат'ярусныя магазіны, якія нагадвалі маёйткавыя ляпусы. Двухпавярховы магазін са слуповай галерэяй, увянчаны ламаным гонтавым дахам, згадваецца ў інвентары Петрыкава 1810 г.¹⁰ Кожны паверх уключаў па два спіхлеры, дзе захоўвалася збожжа, і дзве каморы. У фальварку Лобчы пад Мазыром у 1802 г. існаваў чатырохпавярховы магазін, завершаны гонтавым дахам і аформлены слуповымі галерэямі. Кожны паверх меў некалькі памяшканняў; паверхі злучалі адкрытыя знадворныя лесвіцы галерэй¹¹.

Як і ў папярэднія перыяды, найбольш масавымі тыпамі пабудоў з'яўляліся шынкі, корчмы, аўстэрыі. Яны былі не толькі прыстанкам для падарожнікаў, дзе яны маглі атрымаць ежу, уладкавацца на начлег, але нярэдка служылі і месцам сходаў, урачыстасцей, шляхецкіх сеймікаў і г. д. Шынкі ад корчмаў адрозніваліся мінімальнай колькасцю памяшканняў, не мелі жылых пакояў і фактычна з'яўляліся харчэўнямі. Вялікія гарадскія корчмы-аўстэрыі вызначаліся буйнымі памерамі, развітай сеткай памяшканняў і нярэдка ўтваралі комплексы ўласна карчомных, гаспадарчых і гандлёвых пабудоў. Напрыклад, карчма ў в. Ровін (былое Драгічынскае графства) у 1778 г. складалася з сенцаў, аформленых слуповай падсенню, хаты з чатырма «валаковымі» вокнамі і дзвюх жылых камор. Пабудову завяршаў двухсхільны саламяны дах з ашалаванымі тарцовымі шчытамі¹². Некаторыя корчмы, што скла-

ліся на аснове трохкамернага плана, мелі асобную стайню (заезд), прыбудаваную да тыльнай падоўжнай сцяны. Далейшае развіццё корчмаў нагадвала развіццё жылыя сельскіх рамеснікаў, гараджан, дробнай шляхты. У двухкамернай карчме адасобілася гасціная, а жылая камора ператварылася ў алькеж. У трохкамерных корчмах у выніку члянэння зрубаў утварыліся чатыры памяшканні, адно з якіх адводзілася пад шынок, а астатнія служылі жыллём.

У канцы XVIII — пачатку XIX ст. карчму і вазоўню злучалі ў адзіны маналітны корпус. Вядомы дзве планіровачныя схемы. У першым выпадку карчма размяшчалася за вазоўняй, таму трапіць у яе можна было толькі праз апошнюю. Такім спосабам будаваліся галоўным чынам «заезныя» корчмы, якія прызначаліся амаль выключна для пастаяльцаў. У гарадах і буйных мястэчках быў вядомы і другі тып карчмы, у якой вазоўня знаходзілася за карчмой, і трапіць у яе можна было толькі па шырокаму калідору, што прарэзваў карчму наскрозь па цэнтру. Такія корчмы служылі як для прыёму падарожнікаў, так і для абслугоўвання пешых наведвальнікаў, звычайна гараджан і местачкоўцаў, а таксама людзей, якія прыезджалі на кірман і не аставаліся тут на начлег.

Буйныя гарадскія аўстэрыі ўяўлялі сабой складаныя комплексы розных па прызначэнню пабудоў. Інвентар Слуцка 1815 г. называе аўстэрыю на рынку, якая мела плошчу 1185 кв. м і ўключала карчму, стайню, спіжарні, магазін і 16 крам¹³.

З карчмамі і аўстэрыямі былі звязаны паштовыя дамы і пастаялыя двары. Паштовы дом у Клецку (XVIII ст.) уключаў сенцы ў цэнтры, два пакоі з алькежам з правага

¹⁰ ЦДГА БССР, ф. 27, воп. 6, спр. 46, л. 2.

¹¹ Там жа, спр. 41, л. 9.

¹² АВАК. Вільня, 1910. Т. 35. С. 396—397.

¹³ ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 3857/4, л. 3—4.

і хату, пякарню і камору з левага боку. Дом быў збудаваны з брусоў і накрыты вальмавым гонтавым дахам. Уваход афармляў шасцікалонны порцік¹⁴. У 1829 г. для мястэчка Кухчыцы (або Кухціцы, былы Кобрынскі павет) быў распрацаваны праект станцыйнага дома. Увесь комплекс вырашаўся прамавугольным у плане дваром. Жылы корпус арыентаваўся на вуліцу. Астатнія лініі забудовы займалі дом для фурманаў і гаспадарчыя збудаванні. У дэкоры выкарыстаны некаторыя класіцыстычныя дэталі¹⁵. Квадратны план меў пастаялы двор у в. Сіняўцы (Клецкі р-н), праекты якога былі складзены ў XIX ст.¹⁶ Знешнія бакі падвор'я займалі жылы корпус, вазоўня і іншыя гаспадарчыя збудаванні. Пабудовы злучаліся паветамі. Уплыў класіцызму на архітэктару гэтага комплексу быў пазначны. Лёгкая пілястры, фронтоны над уваходамі, рустоўка вуглоў уведзены асцярожна. Можна меркаваць, што фасады былі распрацаваны з улікам традыцый мясцовага дойлідства.

Будаўніцтва феадальных двароў і фальваркаў — адна з найбольш масавых галін беларускага дойлідства. Уздзеянне класіцызму ў ёй зводзілася ў асноўным да некаторых элементаў знешняга архітэктурнага дэкару і не закранала ні планіровачнай структуры, ні кампазіцыі. Напрыклад, сядзібны дом у маёнтку Завоссе (Баранавіцкі р-н), цалкам вырашаны ў традыцыйных народнага дойлідства, уяўляў сабой прамавугольны ў плане аб'ём, зрублены з брусоў і завершаны высокім саламяным паўвальмавым дахам з тарцовымі ўсечанымі зверху шчытамі. Адзіным элементам класіцызму быў ганак з дзвюма калонкамі і трохвугольным фронтонам, які пагадваў порцік. Блізкую кампазіцыю меў дом

у Мазурках пад Ляхавічамі (канец XVIII — 1-я палова XIX ст.). Яго архітэктара таксама будавалася на кантрастных суадносінах паміж невысокім зрубным ашаляваным звонку прамавугольным у плане аб'ёмам і развітым вальмавым гонтавым пакрыццём. У параўнанні з домам у Завоссе, дзе ганак яшчэ не стаў галоўным элементам кампазіцыі, у доме ў Мазурках ён перамясціўся ў цэнтр і атрымаў выгляд чатырохкалоннага порціка з трыгліфавым фрызам і трохвугольным фронтонам. Яго маштаб узбуініўся, і ён фактычна стаў кампазіцыйным цэнтрам будынка.

Буйныя сядзібы ў канцы XVIII — першай палове XIX ст. уяўлялі сабой разгалінаваныя комплексы жылых, гаспадарчых і вытворчых будынкаў. У структуры маёнтка вылучалася некалькі функцыянальных зон. Напрыклад, у Мацькавічах (у наш час у межах г. Століна) у 1813 г. галоўную частку сядзібы складаў панскі двор, дзе стаялі дом, які фланкіравалі два флігелі, кухня, дом для дваровай чэлядзі. За імі размяшчаўся гаспадарчы комплекс, у які ўваходзілі сырніцы, лядоўня, склеп для малака, тры стайні з вазоўняй, конны млын, вялікі свіран. Вытворчую зону складалі тры гумны, каля якіх знаходзіліся адрыны, абора, дзве саладзільні, бровар, дамы бондара і вінакура. За сядзібай пры дарозе стаяла карчма. Акрамя таго, маёнтку належалі корчмы ў вв. Белавуша, Атвержычы, Хатомель, Альманы, два млыны на р. Гарыні, цагельня, валасны магазін¹⁷. Такім чынам, гэта сядзіба з'яўлялася даволі складаным архітэктурна-планіровачным арганізмам, які ўключаў некалькі звязаных паміж сабой комплексаў.

Развіццё класічных рыс у драўлянай сядзібнай архітэктурі з'яўлялася складаным, неадназначным працэ-

¹⁴ ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 3138, л. 39—40.

¹⁵ Там жа, ф. 8, воп. 1, спр. 11, л. 52.

¹⁶ Там жа, ф. 694, воп. 2, спр. 871, л. 9—28.

¹⁷ Там жа, спр. 4593, л. 1—6.

сам. Гэты стыль базіраваўся не толькі на сваіх уласных канцэпцыях, але ўключыў і тыя элементы, якія былі выпрацаваны раней і склалі традыцыйныя асаблівасці беларускага сядзібнага будаўніцтва. Гэта перш за ўсё адносіцца да сядзібных дамоў з барочным падковападобным планам і да некаторых прамавугольных у плане дамоў з паверхам над ганкам.

Ужо з другой паловы XVI ст. важным элементам драўлянага сядзібнага дома быў ганак, над якім пачалі надбудоўваць мезанін, дзе размяшчаліся камора, летняе жылое памяшканне, капліца або зала. Гэты паверх стаў характэрнай асаблівасцю сядзібнай архітэктуры XVII—XVIII стст. Яшчэ ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. працягвалася лінія развіцця барочнай архітэктуры. Напрыклад, дом у Пружанах меў тыповы барочны план з чатырохкалонным ганкам на галоўным і эркерам на дваровым фасадах. Дом завяршаўся высокім ламаным дахам, падзеленым карнізам на два ярусы. Мезанін над ганкам, завершаны фронтонам, расцяляў дах, пазбавіў яго зрокавай масіўнасці. Такі ж паверх быў у жылым доме ў Мазыры. Ён уключаў развіты комплекс жылых і гаспадарчых памяшканняў. План дома асіметрычны. Уваход на галоўным фасадзе быў змешчаны злева адносна цэнтра. Каб захаваць сіметрыю галоўнага фасада, дойлід паставіў мезанін на тры калоны, што ўтварылі несапраўдны ганак.

Далейшае развіццё гэтага прыёму класіцызмам прывяло да спалучэння мезаніна з порцікам. Паступова мезанін, які раней выходзіў за плоскасць сцяны галоўнага фасада, стаў заглыбляцца, а на першы план выходзіў порцік, які аб'ядноўваў сярэдняю частку ніжняга паверха (з галоўным уваходам) і мезанін у адзіную кампазіцыю. Гэта відаць на прыкладзе дома ў в. Мачульне (Ваўкавыскі р-н), у якім, нягледзячы на захаванне высокага ламанага барочнага даху, усё ж галоўным элементам стаў чатырох-

калонны порцік, які ўключыў у сваю структуру і мезанін. У сядзібным доме ў Ваўкавыску (Дом Баграціёна, 1805) мезанін мае парадны балкон пад пакрыццём складанага па форме порціка, які яшчэ захоўвае познебарочныя рысы. У плане ён мае крывалінейны абрыс, такі ж абрыс фронтона. Кампазіцыя будынка яўна адзначана класіцыстычнымі рысамі. Такія ж рысы былі ўласцівы і дамам у в. Убель (Чэрвеньскі р-н) і в. Малевічы (Жлобінскі р-н), дзе манументальны порцік з'явіўся асноўнай тэмай кампазіцыі галоўнага фасада. У некаторых дамах, дзе калонны ганак не развіўся ў порцік, мезанін на галоўным фасадзе атрымаў адкрыты балкон тыпу тэрасы з балюстрадай (Пружаны).

Прыкладам дасканаллага ўвасаблення форм класіцызму ў сядзібнай архітэктуры з'яўляўся дом у в. Чомбраў (Карэліцкі р-н), збудаваны ў першай палове XIX ст. Ён меў прамавугольны план, завяршаўся адносна невысокім вальмавым гонтавым дахам з мезанінам у цэнтральнай частцы, арыентаваным перпендыкулярна падоўжнай восі дома. Гэты мезанін быў накрыты двухсхільным дахам, які на паркавым фасадзе ўтвараў невялікі трохвугольны фронтон, а на галоўным — мапументальны чатырохкалонны тасканскі порцік. Гарызантальна ашаляваныя сцены, несклантаныя па малюнку ліштвы і аканіцы ўтваралі спакойную гладкую паверхню фасада, у той час як порцік атрымаў надзвычай багатую архітэктурную аздабу, якая кантраставала з лакалічна вырашаным аб'ёмам будынка і вылучала гэту частку дома як важнейшы мастацкі элемент кампазіцыі. Драўляныя калоны зграбных прапорцый мелі ў аснове базы і завяршаліся точанымі капітэлямі. Фрыз з трыгліфамі і прафіляваны карніз са стылізаванымі мадульёнамі, трохвугольны фронтон з круглым акном у тымпане — усе гэтыя элементы былі выка-

наны ў адпаведнасці з канонамі прафесійнай класіцыстычнай архітэктуры.

Своеасабліва трансфармаваліся пад уплывам класіцызму і тыя сядзібныя дамы, якія мелі падковападобную ў плане барочную кампазіцыю, дзе бакавыя крылы ўтвараліся алькежамі або флігелямі. Такая кампазіцыя характэрна для сядзібных дамоў у вв. Беніца (Маладзечанскі р-н) і Чарлёна (Мастоўскі р-н), збудаваных у канцы XVIII ст. У абодвух будынках бакавыя крылы зменшаны ў аб'ёме, яны ніжэйшыя за галоўны корпус і адыгрываюць другарадную ролю ў кампазіцыі. Цэнтральнае месца займае чатырох- або шасцікалонны порцік, які вылучае галоўны ўваход. У некаторых будынках (дом у в. Хойнава былога Лідскага павета) алькежы, якія раней складалі адносна самастойныя аб'ёмы, вылучаны асобнымі дахамі, набылі выгляд рызалітаў, аб'яднаных з цэнтральнай часткай дома агульным пакрыццём.

Арыгінальна трансфармавана барочная падковападобная кампазіцыя ў сядзібным доме ў в. Лецяшын (1794, Клецкі р-н). Тут галоўны корпус і два бакавыя флігелі ўтваралі судзельную франтальную кампазіцыю. З боку парку яны разам з цэнтральнай часткай складалі агульную плоскасць фасада, а на галоўным фасадзе рабілі ўступ у бок парку, дзякуючы чаму вылучыўся цэнтральны корпус, а флігелі ўтваралі другі план франтальнай кампазіцыі. Важнейшым элементам галоўнага фасада з'яўляўся тасканскі чатырохкалонны порцік, які вылучаў парадны ўваход. Мезанін на галоўным фасадзе меў балкон пад франтонам порціка. Цэнтральная частка паркавага фасада была вылучана рызалітам, расчлянёным чатырма пілястрамі, высокімі зашклёнымі арачнымі вокнамі і дзвярыма. Рызаліт завяршаўся трохвугольным франтонам з паўцыркульным акном у тымпане.

У некаторых класіцыстычных ся-

дзібных дамах сумяшчаліся драўляныя і мураваныя канструкцыі. Напрыклад, сядзібны дом у Гомелі (так званы «Паляўнічы домік», пачатак XIX ст.) быў збудаваны з дрэва і звонку абмураваны цэглай. Галоўны фасад вылучаны невялікім рызалітам, аформленым балконам на шасці калонах. Мезанін вырашаны ў выглядзе складанага па форме двух'яруснага атыка з вялікім паўцыркульным праёмам у цэнтры.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. узведзена значная колькасць невялікіх сядзібных дамоў у традыцыйнай манеры з некаторымі элементамі класіцызму. Усе яны мелі прамавугольны план з размяшчэннем у цэнтры параднай групы памяшканняў. Невысокія зрубныя, ашалаваныя знадворку аб'ёмы завяршаліся часцей за ўсё вальмавымі (радзей двухсхільнымі) дахамі. У гэтых дамах не было мезанінаў, таму стылізаваны чатырохкалонны порцік нярэдка меў выгляд звычайнага ганка, накрытага двухсхільнай стрэшкай. Асобныя класіцыстычныя элементы ў выглядзе карнізаў на сухарыках, вуглавых нашчыльнікаў, спрошчаных пілястраў, арачных вокнаў у тымпанах франтонаў, франтонных і сандрыкавых завяршэнняў аконных ліштваў прынцыпова не змянялі традыцыйнай кампазіцыі гэтых будынкаў, якая развівалася ў рэчышчы народнага дойлідства. Такія дамы будавалі як у гарадах (Брэст, Навагрудак, Кобрын), так і ў загарадных сядзібках (вв. Галынка Клецкага, Задзвеза Баранавіцкага, Зубкі Нясвіжскага, Ясневічы Пастаўскага р-наў і інш.). У дамах без мезанінаў для афармлення цэнтральнай часткі выкарыстоўваўся спрошчаны порцік, які замест франтона меў толькі антаблемент з сандрыкам (г. Хойнікі).

У замкава-палацавым драўляным будаўніцтве працягваўся працэс, які вызначыўся яшчэ ў папярэдні перыяд. Ён характарызаваўся тым, што аба-

рончыя замкі амаль зусім адміраюць, а на іх месцы ў шэрагу выпадкаў узнікаюць палацавыя рэзідэнцыі; палацавае будаўніцтва развіваецца таксама і па-за межамі замкаў.

Замкі, якія не перарадзіліся ў палацавыя рэзідэнцыі, паступова зніклі і не аднаўляліся. Так, інвентар Слуцка 1815 г. пры апісанні Старога замка паказвае яго палац у паўразбураным стане¹⁸. Камянецкі замак, які яшчэ ў першай палове XVIII ст. меў выгляд багатай магнацкай рэзідэнцыі, к 1821 г. прыйшоў у заняпад. Паўразбураны палац пуставаў, на дзядзінцы было некалькі дробных дамоў, агароды, сам замак абнесены плетнём¹⁹.

У больш выгадным становішчы апынуліся тыя замкі, якія захавалі значэнне адміністрацыйна-грамадскіх цэнтраў старостваў і валасцей. Да іх можна аднесці замак у Мазыры. Паводле інвентара 1772 г., ён уяўляў сабой развіты комплекс жылых, гаспадарчых і адміністрацыйных будынкаў і па свайму выглядзе нагадваў магнацкую рэзідэнцыю. Каля брамы справа размяшчалася стайня з вазоўняй пад адным дахам, злева — будынак канцылярыі. Насупраць брамы па галоўнай восі ансамбля знаходзіўся вялікі дом старасты, які ўключаў значную колькасць жылых і гаспадарчых пакояў, а таксама парадную залу, дзе адбываліся суды і праводзіліся павятовыя шляхецкія сеймікі. Дом быў накрыты ламаным гонтавым дахам. За ім размяшчаліся гаспадарчыя будынкi — свірны, флігелі, хлявы. Замак быў абнесены палісадам²⁰.

Прыватнаўласніцкія замкі былі цалкам перабудаваны на манер феадальных двароў і замкамі называліся толькі па традыцыі, бо не мелі ніякіх абарончых пабудоў. Такі выгляд меў

замак у Петрыкаве, апісаны ў інвентары 1810 г.²¹ Ён размяшчаўся на крутым узвышшы над Прыпяццю і з горадам звязваўся мостам праз штучны канал. На замкавы дзядзінец праводзіла шмат'ярусная брама з брусоў, увянчаная купальным гонтавым пакрыццём. У ёй у ніжнім паверсе размяшчаліся каморы і жылое памяшканне з алькежам, у верхнім — летняе жыллё. Цэнтр дзядзінца займаў палац з мансардавым паверхам пад ламаным гонтавым дахам. Ён уключаў вялікую прыхожую, шэраг жылых пакояў, спальні з альковам, кабінеты, парадную залу. Сцены былі дэкарыраваны палатнянымі шпалерамі. Палац фланкіравалі два флігелі. Над ракой размяшчаўся вялікі сад.

Палацавая архітэктура ў сваім развіцці прайшла прыкладна тыя ж этапы, што і сядзібная. У другой палове XVIII ст. некаторыя палацы яшчэ захоўвалі барочныя рысы, напрыклад палац Агінскіх у Гродна. Гэта двухпавярховы будынак з мураваным цокалем і драўляным асноўным паверхам. У цокальным паверсе размяшчаліся службовыя пакоі; парадная крывалінейная лесвіца, размешчаная ў цэнтры, праводзіла на асноўны паверх. Тут былі пакоі, кабінеты, дзве залы ў цэнтры. Чатыры вуглы будынка фланкіравалі алькежы, якія разам з цэнтральным рызалітам стваралі буйнамаштабны члянённы фасад. Галоўная частка будынка, завершаная высокім вальмавым дахам, кантраставала з алькежам і рызалітам, у выніку чаго кампазіцыя набыла больш актыўны рытм. Рысы класіцызму выявіліся не толькі ў асобных дэталях аздобы (рустоўка цэнтральнага рызаліта, замена шатровых завяршэнняў алькежаў пафрантоннымі), але і ў самім сіметрычным ладзе кампазіцыі, у супадпадкаванні асобных частак цэнтральнаму вузлу і г. д.

Ужо ў 70—80-х гадах XVIII ст.

¹⁸ ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 38, 57/1, л. 10.

¹⁹ ЦДГА ЛітССР, ф. 1282, воп. 1, спр. 8755, л. 1—2.

²⁰ ЦДГА БССР, ф. 1143, воп. 1, спр. 469, л. 1—3.

²¹ Там жа, ф. 27, воп. 1, спр. 46, л. 2.

з'яўляюцца першыя драўляныя палацы, выкананыя ў стылі класіцызму. Адзін з іх збудаваны ў 1780 г. паводле праекта італьянскага архітэктара-класіцыста К. Спампані ў маёнтку Радзівілімонты (в. Чырвоная Зорка Клецкага р-на).

Цікава прасачыць перадагісторыю будаўніцтва гэтага палаца. Радзівілімонтаўскі маёнтак з'яўляўся адной з багатых вотчын магнатаў Радзівілаў. У канцы XVI ст. ён стаў галоўнай рэзідэнцыяй вялікага Клецкага маярату (ардынацыі). Відаць, ужо ў XVII ст. тут існавалі палацавыя ансамблі. Інвентар 1757 г. паведамляе аб старым драўляным палацы, які стаяў на гары каля дарогі з Радзівілімонтаў да Цапры. Пры ім існаваў італьянскі сад са звырынцам, шпалерамі, каналамі, альтанкамі і гротам. У гэты ж час у маёнтку будаваўся новы палац з брусоў з шасцю жылымі пакоямі, залай, двума сенцамі і капліцай на другім паверсе²². Далейшы лёс гэтага палаца невядомы. Вядома толькі, што ў 1780 г. тут узнік новы палац, вырашаны ў стылі класіцызму. Паводле інвентара 1819 г., ён меў памеры ў плане 50×16,8 м, быў збудаваны з сасновага дрэва на падмурку і накрыты гонтавым дахам. Сцены звонку былі абмураваны цэглай і атынкаваны вапнай. Цэнтральную частку афармляў порцік²³. У пачатку XX ст. гэты палац гарэў, і той, што існуе зараз, — рэстаўрыраваны стары палац.

У сучасным выглядзе палац уяўляе сабой выцягнуты прамавугольны ў плане будынак (каля 67×15 м), падзелены на два крылы паўавальным эркерам і прыхожай. Падоўжная ўнутраная сцяна і эркер, дзе размяшчалася парадная зала, збудаваны з цэгля. Правая частка мае анфіладную планіроўку. Тут былі пакоі, спальня з альковам, кабінеты. Да па-

раднай залы з тарца прылягае паўкруглая ў плане мураваная аранжарэя. Левае крыло спланавана па калідорнай сістэме. Тут памяшканні больш дробныя, якія, відаць, мелі характар дапаможных. У мезаніне над прыхожай размешчаны два невялікія жылыя пакоі.

Кампазіцыя будынка традыцыйная для класіцызму. Цэнтр галоўнага фасада вылучаны манументальным чатырохкалонным дарычным порцікам. Дошкі гарызантальнай ашалёўкі сцен аздоблены рустам, які імітуе цагляную муроўку. Інтэр'еры багата аздоблены штучным мармурам і ступкавай ляпнінай.

Невялікі класіцыстычны драўляны палац быў збудаваны каля 1816 г. у Лоеве. Ён быў зрублены з брусоў, накрыты двухсхільным дахам з дошак. Цэнтр галоўнага і паркавага фасадаў афармлялі мураваныя чатырохкалонныя порцікі. Цэнтральны вузел палаца складалі прыхожая, вялікая зала і два гардэробы. З абодвух бакоў ад іх групаваліся восем жылых пакояў (па чатыры з кожнага боку). Усе пакоі былі аздоблены размаляванымі палатнянымі шпалерамі. Дэкаратыўную гаму інтэр'ера дапаўнялі печы з паліхромнай кафлі. Палац фланкіравалі чатыры флігелі. Два з іх з боку параднага партэра былі «гасціннымі» і ўключалі некалькі жылых пакояў і гардэробаў. Астатнія мелі дапаможна-гаспадарчы характар: тут жыла прыслуга, дваровая чэлядзь, знаходзіліся гаспадарчыя памяшканні²⁴.

Манументальны палац быў узведзены на мяжы XVIII і XIX стст. у маёнтку Друцкіх-Любецкіх Луіні (Лунінецкі р-н). Ён меў тры паверхі. Першы мураваны паверх займалі гаспадарчыя і службовыя памяшканні. На другім паверсе, зрубленым з брусоў, размяшчаліся пакоі, парадныя памяшканні, кабінеты, залы. Над цэнтральнай часткай узвышаўся трэ-

²² ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 3143, л. 18—19.

²³ Там жа, спр. 6673, л. 2.

²⁴ Там жа, ф. 27, воп. 6, спр. 49, л. 1.

ці паверх, аформлены порцікам. Ён утвараў цэнтральны рызаліт, які быў рытмічна звязаны з двума бакавымі рызалітамі. Развітая фронтальна-цэнтральная кампазіцыя адлюстравала важнейшыя прыёмы архітэктуры класіцызму.

Карціна развіцця грамадзянскага драўлянага дойлідства канца XVIII — першай паловы XIX ст. будзе няпоўнай без аналізу важнейшых тыпаў гаспадарчых і вытворчых будынкаў. У іх уваасоблены традыцыйныя прыёмы народнага будаўніцтва. Афіцыйныя стылявыя кірункі толькі знешне закрэпалі іх архітэктуру.

Гаспадарчыя будынкi сядзіб — спіхлеры, свірны, лямусы, сырніцы і г. д. — умоўна можна падзяліць на дзве групы. Адно складалі пабудовы фронтальнай кампазіцыі, у якіх паддоўжны бок будынка служыў галоўным фасадам. Аднапавярховыя збудаванні мелі звычайна галерэйкі ўздоўж галоўнага фасада. Слупы і падкосы ўтваралі разнастайныя малюнак аркады (спіхлер у в. Руднікі на Навагрудчыне). У некаторых будынках з працяглым корпусам галерэя рабілася толькі ў цэнтральнай частцы з прычыны таго, што сцяна галоўнага фасада ў гэтым месцы заглыблялася, а бэлькі агульнага даху асноўваліся на слупах. Такі прыём дазваляў пазбегнуць манатоннасці працяглага фасада і вылучыць яго кампазіцыйны цэнтр (спіхлеры ў в. Чомбраў Карэліцкага, г. Барань Аршанскага р-наў і інш.). Аналагічную кампазіцыю мелі двухпавярховыя лямусы, дзе рытмічная аркада была галоўнай у архітэктурным афармленні будынка (лямусы ў вв. Нястанішкі Мядзельскага і Галынка Клецкага р-наў).

Да другой групы адносіліся цэнтральныя пабудовы, у якіх не было выяўленага галоўнага фасада. Яны звычайна будаваліся ў два паверхі суцэльным, квадратным у плане зрубам. Невысокі пірамідальны дах асноўваў-

ся на перакрыцці верхняга памяшкання і слупах, якія абыходзілі ўвесь будынак па перыметру, з'яўляючыся адначасова апорнай канструкцыяй для галерэі другога яруса. У прасцейшых збудаваннях такога тыпу ставіліся чатыры слупы на вуглах (сырніца ў в. Боркі Дзятлаўскага р-на), у больш развітых — 12 і болей (лямусы ў вв. Данюшава Смаргонскага, Дзярэчын Зэльвенскага р-наў). Лямус у в. Ясневічы (Пастаўскі р-н) вылучаўся тым, што ніжняя частка была змуравана з бутавага каменю, а галерэя верхняга яруса асноўвалася на кансольных выпусках перакрыцця першага паверха.

Арыгінальную канструкцыю меў лямус каля Сапоцкіна (Гродзенскі р-н). Гэта манументальнае трохпавярховае збудаванне цэнтральна-яруснай кампазіцыі. Яго два ніжнія ярусы аб'яднаны агульным кружганкам, над імі пірамідальны ўсечаны зверху дах, з якога вырастае трэці квадратны ў плане ярус, увянчаны шатром з дэкаратыўным флюгерам. Адзначаная пабудова не адзінакавая на Беларусі. Інвентар маёнтка Дубае (Пінскі р-н) 1773 г. апісвае аналагічны трохпавярховы лямус на падмурку, дзе ў двух ніжніх паверхах размяшчаліся чатыры збожжасховішчы і 16 жылых пакояў. Трэці паверх займала вялікая зала, накрытая шатровым дахам. Пластыка фасадаў гэтага збудавання ўзабагалася слуповымі галерэямі²⁵.

Акрамя разгледжаных тыпаў гаспадарчых будынкаў сустракаліся і невялікія па памерах свірны, вырашаныя прамавугольным або квадратным у плане зрубам. У тарцовай частцы рабіўся ўваход, які нярэдка афармляўся падчэнямі. Двух'ярусныя свірны мелі верхнюю галерэйку, якую аздаблялі балюстрадай. Важны элемент архітэктуры гэтых будынкаў — дах, які нярэдка набываў складаную

²⁵ АВАК. Т. 35. С. 222—223.

ламаную форму (вв. Дзедзіна Міёрскага і Ахрэмаўцы Браслаўскага р-наў).

Сярод вытворчых пабудоў найбольш распаўсюджанымі былі млыны. Існавала некалькі іх разнавіднасцей: вадзяныя, конна-валовыя і ветракі. Манументальны вадзяны млын апісвае інвентар маёнтка Цімкавічы (Капыльскі р-н) 1833 г. Ён меў тры паверхі. На першым размяшчаліся прыёмнае памяшканне з вялікай скрыняй, сенцы і два жылыя пакоі млынара. Другі паверх займала абсталяванне (чатыры пары жорнаў), тут жа знаходзіліся чатыры жылыя пакоі з каморамі. Трэці паверх адводзіўся пад склад²⁶.

У культавым драўляным дойлідстве развіваліся тры асноўныя кампазіцыйныя схемы храмаў: падоўжна-васевая, глыбінна-прасторавая і крыжова-цэнтральная. Захоўваючы традыцыйныя асновы, яны ўзбагаціліся новымі пластычнымі прыёмамі пад уплывам позняга барока і класіцызму.

Працэс развіцця класіцыстычных прынцыпаў у кампазіцыі культавых збудаванняў можна прасачыць на прыкладзе найбольш простых па структуры адназрубных храмаў. Традыцыйны тып кампазіцыі ўяўляе адназрубная Успенская царква ў Століне (пабудавана ў 1823 г. мясцовым народным майстрам К. Сымановічам), завершаная невысокім вальмавым дахам, у цэнтры якога ўзвышаецца дэкаратыўная галоўка на глухой шыйцы.

Пастаноўка галавы ў цэнтры не адпавядала асіметрычнай структуры храма. Таму ў некаторых выпадках з мэтай вылучэння галоўнага фасада бліжэй да яго ставілі ярусную вежку, а над алтаром — малую галаву (Ільінская царква ў в. Дастоева Іванаўскага р-на, 1821, не захавалася;

царква Іаана Багаслова ў в. Стрыгінь Бярозаўскага р-на, 1817). Пры вырашэнні галоўнага фасада са шчытом апошні нярэдка выносіўся наперад і абапіраўся на чатыры або шэсць слупоў, утвараючы такім чынам падсень перад галоўным уваходам. Шчыт аздабляўся дэкаратыўнай шалёўкай, нярэдка складанага малюнка («у елку», «ромбам» і г. д.), і з'яўляўся галоўным архітэктурна-мастацкім элементам будынка. Ён упрыгожваўся картушам (Пакроўская царква ў в. Пацейкі Капыльскага р-на, 1793) або дэкаратыўнымі акенцамі. У шэрагу выпадкаў мастацкая роля шчыта падкрэслівалася вежкай складанай формы над ім (Петрапаўлаўская царква ў г. п. Шарашова Пружанскага р-на, 1824).

Такі тып кампазіцыі нельга цалкам звязаць з уплывам класіцызму. Класіцызм яго апрацаваў згодна са сваімі традыцыямі, увёўшы замест слуповага ганка порцік, унёсшы ў дэкаратыўнае шаляванне рустоўку, ператварыўшы прамавугольныя вокны ў арачныя і г. д. (капліцы XIX ст. у г. Слуцку і в. Лецяшын Клецкага р-на). У арсенал сродкаў аздаблення галоўнага фасада прыцягваліся і такія элементы, як балкон, галерэя і інш. (касцёл Смуткуючай маці божай у Пінску, 1820).

Вядомы і другі прыём вылучэння галоўнага фасада — пры дапамозе яруснай вежкі або званіцы, злучанай з храмам. Перадумовы яго склаліся ў адназрубных пабудовах з дзвюма галовамі: большай над уваходам і меншай над алтаром. Паступова нярэдна галава ператваралася ў ярусную вежку, што асабліва прыкметна ў храмах са шчытом на галоўным фасадзе. Відаць, спачатку яна ставілася на вільчак каля шчыта. Аднак гэта не было арганічным, бо шчыт і галава існавалі паасобку. Каб злучыць іх у суцэльную кампазіцыю, шчыт галоўнага фасада ўверсе ўсяжаўся, галава ставілася на ўтвораны такім спосабам залобак (царква ў в. Лаг-

²⁶ ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 8591, л. 12—13.

новічы Клецкага р-на). Пастамент галавы ўжо не перакрываўся вяршыняй шчыта, і завяршэнне добра ўспрымалася з боку галоўнага фасада. З часам паміж трапецападобным шчытом і васьміграннай пластычнай па малюнку вежкай ставіўся пра-межкавы элемент — невысокі чацверыковы пастамент, які звязаў абедзве часткі ў адзінае цэлае (Георгіеўская царква ў в. Жыровічы Слонімскага р-на, канец XVIII ст.). У некаторых выпадках гэты пастамент зліваўся са шчытом, працягваючы яго плоскасць уверх (царква Іаана Хрысціцеля ў в. Вялікая Каўпеніца Баранавіцкага р-на, 1781), або нават некалькі выходзіў наперад, прарэзваючы плоскасць шчыта (Ільінская царква ў в. Бялавічы Івацэвіцкага р-на, 80-я гады XVIII ст.). Такі прыём шырока прадстаўлены ў адна- і двухзрубных храмах падоўжна-восевай кампазіцыі.

У шэрагу збудаванняў (адна-, двух- і трохзрубных) вежа-званіца выходзіць за межы галоўнага фасада храма і стварае больш-менш самастойны аб'ём, звычайна двух- або трох'ярусны (Васкрасенская царква ў в. Альгомель Столінскага р-на, 1817; Юр'еўская царква ў в. Альба Івацэвіцкага р-на, 1790; Успенская царква ў в. Узла Мядзельскага р-на, 1827). Пры гэтым паміж храмам і званіцай склаліся ўстойлівыя гарманічныя суадносіны, якія выяўляюцца ў сумаштабнасці частак і цэлага, адпаведнасці члянненняў. Трэба адзначыць, што такі тып кампазіцыі склаўся яшчэ ў XVI — XVII стст. у готыка-рэнесансных культавых збудаваннях.

Для двух- і трохзрубных храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі без званіц характэрны два прыёмы пабудовы архітэктурнай формы. У адных выпадках усе аб'ёмы аб'ядноўваліся агульным дахам, які ўтвараў трохвугольны застрэшкі пры пераходзе ад нефа да алтара. Да дру-

гой групы можна аднесці будынкі, дзе кожны зруб вырашаўся самастойна і меў асобнае пакрыццё. Яркімі прыкладамі першага тыпу пабудоў з'яўляюцца царква Ушэсця ў в. Гарадзец (1799) і Міхайлаўская ў в. Яромічы (1784) Кобрынскага раёна. Царква ў Гарадцы трохзрубная, аднак бабінец не развіты, ён фактычна ўяўляе сабой невялікі тамбур-прыбудову, не вылучаную са сцен нефа. Гранёная апсίδα амаль не адрозніваецца па шырыні ад нефа. Гэта дазволіла стварыць цэласную гарманічную кампазіцыю будынка з агульным пакрыццём. У царкве арганічна спалучаюцца сіметрыя і асіметрыя. Сіметрыю надае вежка складанай формы ў цэнтры будынка. У той жа час вырашэнне галоўнага фасада са шчытом парушае сіметрычны лад будовы і выяўляе дынаміку кампазіцыі.

У яроміцкай царкве дойлід свядома ідзе на парушэнне сіметрыі і ўсімі сродкамі імкнецца выявіць дынамічную асіметрыю будынка. Ён робіць алтарны зруб значна вузейшым за неф і пераносіць за алтар сакрыцыю, што ўзмацняе кантраст паміж гэтымі дзвюма часткамі збудавання. Аднак цэласнасць кампазіцыі захоўваецца дзякуючы агульнаму даху, які аб'ядноўвае абодва аб'ёмы. У гэтым помніку можна прасачыць пэўны ўплыў мураванага дойлідства: вялікія арачныя вокны, масіўныя прафіляваныя карнізы і інш. Па стылявых прыкметах будынак можна аднесці да архітэктурны позняга барока.

У царкве в. Астроўкі Нясвіжскага раёна (40-я гады XIX ст.) прасочваюцца зусім іншыя рысы. Тут абодва зрубы (прамавугольны ў плане неф і гранёны алтар) завершаны самастойнымі вальмавымі дахамі — вышэйшым над нефам і больш нізкім над алтаром. Кожны аб'ём увечываецца галавой на васьмігранным пастаменце. Аналагічнае рашэнне можна прасачыць і ў некаторых трохзрубных царквах, напрыклад Ільінскай у в. Вуйвічы (Пінскі р-н, 1788). Да

перабудовы 1937 г. яна была трохзрубнай з квадратным у плане нефам, прамавугольным бабінцам і гранёным алтаром. Зрубы бабінца і алтара былі вузейшымі за неф, таму план пабудовы нагадаў крыж. Шатровае пакрыццё вылучала больш высокую цэнтральную частку будынка, алтарны зруб завяршаўся вальмавым, а бабінец — двухсхільным дахам. У царкве таксама своеасабліва сумяшчаліся прыёмы сіметрыі і асіметрыі — вылучэнне цэнтральнай часткі па вышыні і фронтоннае рашэнне галоўнага фасада.

Рашэнне кожнага зруба самастойным аб'ёмам асабліва характэрна для храмаў глыбінна-прасторавай кампазіцыі Прыпяцкага і Гомельскага Палесся, хоць і ў іншых раёнах Беларусі такія пабудовы таксама сустракаюцца. Адзначаная традыцыя выявілася не толькі ў царквах з вярхамі, але і з плоскім бэчечным перакрыццём. Напрыклад, двухзрубная царква Раства багародзіцы ў в. Вылазы Пінскага раёна (1787) мела над кожным зрубам шатровыя дахі, што імітавалі вярхі. У Праабражэнскай царкве ў в. Олтуш (Маларыцкі р-н, 1783) над бабінцам і нефам захаваліся неразвітыя вярхі ў выглядзе пірамідальных усечаных зверху скляпенняў. Звонку яны не выяўлены, аднак кампазіцыя будынка з рознымі па вышыні і характару завяршэнняў дахамі красамоўна сведчыць аб найўнасці вярхоў у інтэр'еры. Кожны аб'ём завяршаецца шмат'яруснай барочнай вежкай складанага малюнка, дзякуючы чаму ўтвараецца кантраст паміж сціпла вырашанай ніжняй часткай і дахам.

У адзначаны перыяд працягвалася традыцыйная лінія развіцця трохзрубных храмаў глыбінна-прасторавай кампазіцыі, дзе ўсе зрубы (бабінец, неф і алтар) арыентаваліся адносна падоўжнай восі. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Мясяцічы (Пінскі р-н, 1794) уяўляла сабой трохзрубны будынак з прамавугольнымі

нефам і бабінцам і гранёным алтаром. Цэнтральная частка ўвянчана пірамідальным верхам (першапачаткова адкрытым у інтэр'ер, пры перабудове ў канцы XIX — пачатку XX ст. страчаным), бабінец і алтар накрыты вальмавымі дахамі.

Арыгінальны тып трохзрубнага аднаверхавага храма прадстаўляе

18. Праабражэнская царква ў в. Олтуш
Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл.
1783



Пакроўская царква ў в. Валікія Чучавічы (Лунінецкі р-н, 1846—1851). У 1908 г. да яе бабінца прыбудавана ярусная званіца (раней стаяла асобна), што сказала першапачатковую структуру храма. Спачатку царква ўяўляла пабудову з квадратнай у плане цэнтральнай часткай, прамавугольным бабінцам і гранёным алтаром. Над квадратным нефам узвышаецца васьмярык, які мае тыя ж параметры плана, што і ніжні чацвярык. Ветразі, на якіх ён асаваны, выяўлены звонку як элементы пластычнага прычолка паміж ярусамі. Дойлід не зрабіў купальнага перакрыцця над гэтым васьмерьком, бо яно было б залішне цяжкім і дамінавала б над усёй пабудовай. Ён выка-

рыстаў старажытны прыём, вядомы ў архітэктуры Ноўгарада, калі чатыры супрацьлеглыя грані васьмерыка завяршаюцца шчытамі, а дах носіць складаную складкавую форму. Дэкаратыўнае пяцігалоўе, кананізаванае праваслаўем, завяршае гэты будынак. Па ўсяму відаць, што дойдзі, які будаваў храм, быў знаёмы з архітэктурай Рускай Поўначы.

Манументальны культывы будынак уяўляў сабой Успенска-Мікалаеўскі сабор у Слуцку, збудаваны ў 1816—1819 гг. Гэта быў аднакупальны храм з трыма апсідамі і прыдзеламі, злучанымі з асноўным будынкам арачнымі праёмамі. Па перыметру ён абкружаўся глухой галерэяй. Пасля 1881 г. зруйнаваны²⁷.

У канцы XVIII — першай паловы XIX ст. пашырылася будаўніцтва трохзрубных цэркваў з цэнтральным верхам і званіцай на галоўным фасадзе. Мастацкая роля званіцы заключалася ў стварэнні другой вертыкалі, якая пераклікалася з вертыкаллю цэнтральнага верху, у выніку чаго кампазіцыя набывала рысы дынамічнай асіметрыі. Так вырашаны адзін з найбольш цікавых помнікаў беларускага драўлянага дойдзіства — Ільінская царква, узведзеная з брусоў на падмурку ў былой стараверскай Спаскай слабадзе г. Гомеля ў 1793 г.

Царква складаецца з трох паслядоўна размешчаных па падоўжнай восі зрубаў: прамавугольнага ў плане бабінца, квадратнага нефа і гранёнага алтара з невялікай рызніцай з поўначы. Бабінец і часткова неф з трох бакоў ахоплены нізкай галерэяй (раней адкрытай, у XX ст. зашклёнай). Цэнтральнае памяшканне ўв'язана двух'ярусным васьмерыковым верхам, пераход да якога ад ніжняга чацверыка зроблены на ветраях. Прапарцыянальныя суадносіны

паміж асобнымі часткамі храма базіруюцца на тым, што дыяганаль нефа ў плане адпавядае шырыні бабінца разам з галерэяй, а вышыня верху вызначалася агульнай даўжынёй нефа і алтара. Апошнія суадносіны былі характэрны для некаторых мураваных старажытных храмаў (Сафійскі сабор у Ноўгарадзе, Успенскі сабор у Чарнігаве і інш.)²⁸. Такім чынам, у пабудове кампазіцыі помніка адчуваецца пэўная гарманічная сістэма прапорцый, пры якой вылучаецца цэнтральная частка — трох'ярусны цэнтрычны ступеньчата-пірамідальны аб'ём у адрозненне ад больш ранніх і архаічных трохзрубных пабудоў з цэнтральным верхам, напрыклад Георгіеўскай царквы ў в. Сінкевічы Лунінецкага раёна (гл. т. 2), дзе зрубы і іх завяршэнні мелі выгляд лакалічных кубічных або пірамідальных элементаў. У гомельскай царкве мы бачым імкненне дойліда ўзмацніць кантраст паміж асобнымі аб'ёмамі і іх завяршэннямі, павысіць іх пластычныя якасці. Таму завяршэнне верхняга васьмерыка і між'ярусныя дахі цэнтральнага аб'ёма набылі складаны крывалянейны абрыс і ператварыліся фактычна ў купальныя пакрыцці. Безумоўна, у гэтым выявіўся ўплыў мураванай архітэктуры класіцызму. Такое ж складанае купальнае пакрыццё зроблена і над званіцай, якая ўяўляе сабой каркасную двух'ярусную канструкцыю («васьмерык на чацверыку») з адкрытай верхняй галасніковай часткай. Кампазіцыйна званіца вырашана больш стрымана, чым развіты ярусны цэнтральны аб'ём, у чым выявілася яе падпарадкаванасць апошняму.

Імкнучыся вылучыць цэнтральны аб'ём у кампазіцыі, дойдзі рашуча ідзе на прыём кантрасту, супрацьпа-

²⁷ Описание церквей и приходов Минской епархии. Минск, 1879. Вып. 3. С. 13—21; ЦДГА БССР, ф. 779, воп. 1, спр. 6.

²⁸ Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961. С. 65, 91.

стаўляючы трох'ярусны неф і нізкія лакавічна вырашаныя алтар і бабінец. Калі асноўная частка пабудовы мае буйныя члянэнні і дэкор абмяжоўваецца галоўным чынам ашалёўкай, нескладанымі па малюнку ліштвамі і антаблементам, што дазваляе найбольш выразна выявіць сілуэтную ярусную кампазіцыю будынка, якая ўспрымаецца з далёкіх кропак, то ў аздабленні галоўнага фасада, дзе размешчаны ўваход, ужыты шэраг нюансных дробнамаштабных элементаў, як, напрыклад, балкон другога яруса і іншыя дэталі. Такі прыём, не парашаючы агульнай мастацкай ідэі твора, дазволіў вылучыць галоўны фасад, падкрэсліць яго ролю і значэнне ў архітэктуры ўсяго збудавання. У гэтым спалучэнні сіметрыі і асіметрыі, кантрасту і нюансу, шматпланавасці і адзінства разнастайных па маштабу і мастацкаму вырашэнню элементаў, ва ўзмацненні пластычных якасцей выявіліся тыя новыя рысы, якія сфарміраваліся ў беларускім манументальным драўляным дойлідстве ў другой палове XVIII — пачатку XIX ст.

Пад уплывам стылю барока развіваюцца складаныя формы зрубаў і іх завяршэнняў. Пры гэтым чацверыковыя зрубы часта замяняліся васьмерыкамі, якія ў параўнанні з чацверыкамі мелі большыя магчымасці ў пластычнай пабудове формы, бо ўтваралі багатыя нюансы, святлоценныя градацыі і пазбаўлялі фасады плоскасці.

У шэрагу трохзрубных пабудоў васьмерыком вырашаўся толькі цэнтральны зруб, астатнія ж заставаліся чацверыковымі. Такі тып прадстаўляе Пакроўская царква ў в. Пінкавічы (Пінскі р-н), узведзеная ў 1830 г. Пры перабудове 1867 г. яна, верагодна, страціла першапачатковыя завяршэнні і ў сучасным выглядзе завяршаецца ў інтэр'еры трыма ўсечанымі зверху пірамідальнымі скляпеннямі, якія першапачаткова маглі ўтвараць асобныя вярхі.

Трохзрубная царква мае васьмерыковы цэнтральны аб'ём, гранёны алтар і прамавугольны ў плане бабінец. Цэнтральны аб'ём завяршаецца невысокім шатровым дахам, астатнія — больш нізкімі вальмавым (алтар) і двухсхільным (бабінец), якія ўтвараюць з шатром адзінае пакрыццё. Над бабінцам узведзена невысокая чацверыковая званіца з шатровым завяршэннем. Нягледзячы на вылучэнне ў кампазіцыі асобных вышынных кропак, у цэлым яна мае гарызантальны напрамак. Таму, каб зрабіць яе больш кампактнай і вылучыць цэнтральную дамінантную частку, дойлід сціснуў сяродні васьмерык у падоўжным напрамку, развіўшы яго па папярочнай восі; тое ж самае адбылося з бабінцам і алтаром. У выніку гэтага кампазіцыя атрымала і вертыкальны напрамак руху.

Аднак найбольш яркае ўвасабленне адзначаны прыём знайшоў у архітэктуры трохзрубных храмаў з трыма асобнымі вярхамі. На прыкладзе царкваў у вв. Ленін Жыткавіцкага і Рубель Столінскага раёнаў можна прасачыць паступовую эвалюцыю гэтага прыёму і з'яўленне ў канцы XVIII ст. пад уплывам позняга барока новых рыс у кампазіцыі трохверхавых культурных будынкаў.

Царква Раства багародзіцы ў в. Ленін, узведзеная ў 1788 г., яшчэ адлюстроўвала традыцыйныя прыёмы дойлідства XVIII ст. Яна ўключала прамавугольны ў плане, некалькі сціснуты ў падоўжным напрамку бабінец, васьмігранны неф і гранёны алтар. Цэнтральны зруб яшчэ не набыў характару «класічнага» васьмерыка, хутэй за ўсё гэта чацверык са зрэзанымі вугламі. Ён увенчваўся двух'ярусным верхам «васьмерык на чацверыку». Вышыня падкупальнай прасторы раўнялася агульнай даўжыні пабудовы (такая прапорцыя нярэдка ўжывалася ў старажытна-рускім дойлідстве, напрыклад у саборы Міхайлаўскага златаверхага ма-

настыра ў Кіеве). Бакавыя зрубы вяччаліся аднаруснымі васьмерыковымі вярхамі. Іх вышыня вызначалася дыяганаллю цэнтральнага васьмерыка ў плане. Нягледзячы на традыцыйныя ў цэлым метады пабудовы архітэктурнай формы, царква ў в. Ленін адлюстравала ўжо новы этап у развіцці культавага дойлідства Беларусі. Новыя рысы выявіліся перш за ўсё ў вертыкалізме кампазіцыі. Цэнтральным элементам сіметрычнай аб'ёмна-прасторавай структуры збудавання стаў сярэдні трох'ярусны аб'ём, увянчаны складанай барочнай галавой. Яго цэнтральнае месца ў кампазіцыі падкрэслена двума невысокімі бакавымі васьмерыкамі з аналагічнымі завяршэннямі. У збудаванні ўпершыню ў беларускім дойлідстве ўжыты прыём пастаноўкі чацверыка паміж двума васьмерыкамі ў цэнтральным аб'ёме. Гэта ўзмацніла кантраст кампазіцыі, які быў немагчымы пры манатонным чаргаванні адных толькі васьмерыкоў. Супрацьпастаўляючы чацверыковы і васьме-

рыковы аб'ёмы, дойлід такім чынам узмацніў і дынамічнасць усёй кампазіцыі.

Такія ж прыёмы атрымалі далейшае развіццё ў архітэктурцы Міхайлаўскай царквы ў в. Рубель, збудаванай праз восем гадоў пасля царквы ў в. Ленін — у 1796 г. Аўтар смела пайшоў на ломку звыклых архітэктурных канонаў. Ён сціснуў цэнтральны васьмярык, развіўшы яго па папярочнай восі так, што аб'ём у плане атрымаў прапорцыю 1:1,5. Сціснуты і астатнія зрубы, у якіх папярочныя памеры таксама пераўзыходзяць падоўжныя. Утварыўся надзвычай кампактны план, сабраны да цэнтра. Гэта дало магчымасць узмацніць вертыкалізм кампазіцыі будынка, утварыць новы рытмічны лад. Тут, як і ў папярэднім збудаванні, у цэнтральным аб'ёме паміж ніжнім і

19. Мікалаеўская царква ў в. Кажан-Гарадок Луцінецкага р-на Брэсцкай вобл. 1818



верхнім васьмерькамі пастаўлены чацвярык. Дзякуючы прадуманай сістэме прапорцый, дынамічнай кампазіцыі, рытміцы, жывапіснасці сілэта, паслядоўнаму раскрыццю зместу царква пры даволі сціпрых памерах выглядае надзвычай манументальнай.

Прыёмы, якія склаліся ў архітэктуры трохверхавых царкваў у канцы XVIII ст., характэрны і для крыжова-цэнтральных пабудов пачатку XIX ст., яркім прадстаўніком якіх з'яўляецца Мікалаеўская царква ў в. Кажан-Гарадок (Лунінецкі р-н), узведзеная ў 1814—1818 гг. У канцы XIX — пачатку XX ст. да бабінца з захаду была далучана трох'ярусная шатровая званіца, што сказала першапачатковы выгляд помніка.

Храм узнялі ў форме роўнакапцовага, так званага грэчаскага крыжа з пяці зрубаў, размешчаных на двюх узаемна перпендыкулярных восях. Як і ў цэрквах канца XVIII ст. у вв. Ленін і Рубель, цэнтральны трох'ярусны аб'ём складаецца з верхняга і ніжняга васьмерькоў, паміж якімі пастаўлены чацвярык. Аднак астатнія чатыры зрубы дойлід зрабіў чацверыковымі і завяршыў невысокімі чатырох'яруснымі вярхамі. Кожны верх вянцаецца складанай барочнай галавой з васьміграннай шыйяй на купале.

У пластычным вырашэнні кампазіцыі на першы погляд можна заўважыць некаторыя рэгрэсіўныя рысы ў параўнанні з цэрквамі ў вв. Ленін і Рубель (статычнасць кампазіцыі, спрошчанасць бакавых аб'ёмаў і г. д.). Аднак у гэтым выявілася пэўная задума дойліда — стварыць пабудову строга сіметрычнай кампазіцыі. Таму нават алтарны зруб ён зрабіў чацверыковым і з мэтай кантрастнага вылучэння цэнтральнага васьмерька завяршыў крайнія чацверыкі чацверыковымі ж вярхамі.

Звяртае на сябе ўвагу і прадуманая сістэма прапорцый, у якой адчувальны адгалоскі антычнага «залато-

га сячэння». Кампазіцыя як у плане, так і ў аб'ёмнай пабудове ўпісваецца ў квадрат, створаны на ўзаемна перпендыкулярных восях сіметрыі. Цэнтральны васьмярык займае палову даўжыні і шырыні будынка. Шырыня чацверыковых зрубаў вызначана паловай дыяганалі васьмерька

20. Тройцкая царква ў в. Бездзеж Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 1772



ў плане, а іх вышыня разам з вярхамі — паловай дыяганалі квадрата, у які ўпісаны план царквы.

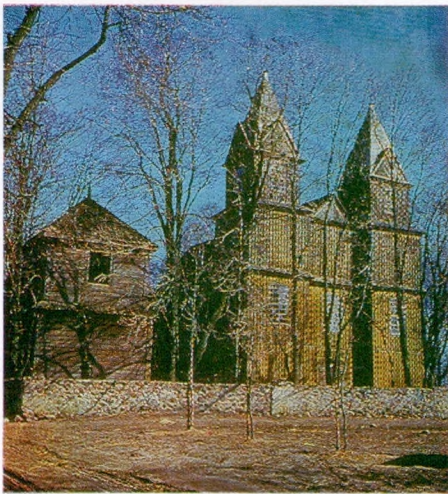
Разгледжаныя вышэй тры творы беларускага дойлідства канца XVIII — пачатку XIX ст. маюць адзіную стыльваю характарыстыку і належаць да адной архітэктурнай школы, якая складвалася ў другой палове XVIII ст. у межах сучасных Столінскага, Лунінецкага і Жыткавіцкага раёнаў. Можна меркаваць, што творчасць майстроў гэтай школы развівалася пад непасрэдным уплывам дойлідства ўкраінскага Прыдняпроўя. Тым не менш асаблівасці кампазіцыі, у якой у адрозненне ад украінскіх храмаў асобныя зрубы не ператварыліся ў аўтаномныя

шмат'ярусныя вежы, а былі абагульнены дахам, а таксама выкарыстаны неведомы ўкраінскаму дойлідству прыём пастаноўкі чацверыка паміж двума васьмерыкамі, сведчаць аб самастойнасці і самабытнасці прыпяцкай архітэктурнай школы.

Развіццё стыляў барока і класіцызму ў культурным драўляным дойлідстве канца XVIII — першай паловы XIX ст. выявілася таксама і ў перайманні асобных кампазіцыйных і дэкаратыўных прыёмаў мураванай архітэктурны.

Такія тэндэнцыі ўласцівы касцёлу ў в. Воўпа (Ваўкавыскі р-н), збудаванаму ў 1773 г. (перабудоваўся ў 1889 г.). Яго асноўную частку складае вялікі прамавугольны ў плане неф, завершаны плоскім бэлечным перакрыццём, апрацаваным кесонамі;

21. Касцёл Марыі ў в. Дуды Гіёўскага р-на Гродзенскай вобл. 1772



каля галоўнага алтара ён мае трансепт. Бабінец на галоўным фасадзе фланкіруюць дзве квадратныя ў плане двух'ярусныя чацверыковыя вежы.

Архітэктурна будынка носіць выразныя рысы барока (асіметрычная

двухвежавая кампазіцыя, высокі ламаны дах над нефам). У архітэктурцы касцёла няма вытанчанасці форм, выразнасці сілуэта, дынамікі, уласцівых позняму барока. Вежы галоўнага фасада масіўныя, прыземістыя; фронтон з атыкам паміж імі вырашаны ўжо ў класіцыстычнай, а не барочнай манеры.

Традыцыйную для мураванай архітэктурны стылю барока двухвежавую кампазіцыю мелі і некаторыя уніяцкія цэрквы другой паловы XVIII ст. Напрыклад, Троіцкая царква ў в. Бездзеж (Драгічынскі р-н), збудаваная ў 1784 г., складаецца з двух прамавугольных у плане зрубаў нефа і алтара, перакрытых роўнай па вышыні плоскай бэлечнай столлю. Агульнае вальмавае пакрыццё пад уплывам барока трансфармавалася наступным чынам: схіл вальмы на галоўным фасадзе ператварыўся ў даволі развіты прычолак, над якім узвышаецца адносна невысокі трохвугольны фронтон; вуглы галоўнага фасада аформлены чатырохграннымі вежкамі са складанымі барочнымі галоўямі. Такім чынам, пры традыцыйнай аб'ёмна-прасторавай структуры гэтага збудавання галоўны фасад набыў барочнае афармленне. Іменна афармленне, бо вежы, якія яго завяршаюць, не з'яўляюцца арганічнымі часткамі планіровачнай структуры храма. Яны ўзведзены на перакрыцці будынка і маюць значэнне чыста дэкаратыўнае.

Рысамі, уласцівымі мураванай архітэктурны стылю ракако, вылучаецца Праабражэнская царква ў в. Хаціслаў (Маларыцкі р-н), збудаваная ў 1799 г. Сцяна галоўнага фасада ламаецца трыма гранямі, а дзве чацверыковыя вежы стаяць пад вуглом прыкладна 45° да падоўжнай восі збудавання. У выніку гэтага галоўны фасад страчвае плоскаснасць, пераўтвараецца ў складаную паверхню, што надае збудаванню шмат дынамікі.

Традыцыі мураванай барочнай

архітэктуры адлюстравалі таксама збудаванні з трохвежавымі галоўнымі фасадамі і базілікальнымі храмы. Так, фасад двухзрубнай Петрапаўлаўскай царквы ў в. Махро (Іванаўскі р-н, 1792) вырашаны з нізкім прамавугольным атыкам, над якім у цэнтры ўзвышаецца васьмерык са сплясканай цыбулепадобнай галавой, якая з бакоў фланкіруецца дзвюма малымі галоўмі на чацверках. Таксама вырашаны і галоўны фасад Крыжаўзвіжанскай царквы ў в. Гошчава (Івацэвіцкі р-н, 1838). У адрозненне ад папярэдняга помніка роля веж у кампазіцыі ўзрасла: цэнтральная вежа атрымала тры ярусы (ніжні — чацвярык, два верхнія — васьмерыкі), бакавыя чацверыковыя вежы сталі двух'яруснымі. Іх шатровае завяршэнне адпавядае строгай і лаканічнай архітэктуры збудавання.

Драўляныя трохнефавыя базілікі ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. узводзіліся з дзвюма вежамі на галоўным фасадзе і без іх. Да першых адносіцца Міхайлаўская царква ў в. Сцяпанкі (Жабінкаўскі р-н, да 1780). Яе працяглы прамавугольны ў плане сярэдні неф непасрэдна пераходзіць у алтар. Да яго прылягаюць вузкія, ніжэйшыя за сярэдні бакавыя нефы. Галоўны фасад завершаны дзвюма невысокімі вежамі. Трэцяя вежка ў выглядзе складанай барочнай галавы фіксуе цэнтр вільчака даху цэнтральнага нефа. У збудаванні, нягледзячы на засваенне асобных элементаў мураванай архітэктуры, выявіліся традыцыйныя асновы палескага народнага дойлідства: лаканічнасць вырашэння аб'ёмаў і іх аздаблення, прысаджасць кампазіцыі. Неабходна адзначыць і такія спецыфічны прыём, як аб'яднанне розных аб'ёмаў агульным дахам. Праўда, ён выявіўся спецыфічна — трохвугольны застрэшак пракладзены паміж грамямі бакавых нефаў і алтара. Вокны царквы аформлены вітражамі ў выглядзе гранічна аб'ёмных саярных знакаў, што

ўзыходзіць да глыбін народнай палескай арнаментыкі.

Царква Параскевы Пятніцы ў в. Опаль (Іванаўскі р-н, 2-я палова XVIII ст.) адносіцца да тыпу трохнефавай бязвежавай базілікі. У параўнанні з папярэднім помнікам

22. Мікалаеўская царква ў в. Вялікія Сяжновічы Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII—XIX стст.



уплыў мураванай архітэктуры тут больш значны. У плане царква вырашана адзіным прамавугольным, са зрэзанымі вугламі ў алтарнай частцы аб'ёмам. Прамавугольны сярэдні неф адзелены ад больш нізкіх бакавых чатырма круглымі калонамі. У межах бакавых нефаў каля алтара ўтвораны двух'ярусныя сакрысціі. У інтэр'еры галоўны неф завершаны скляпеністым перакрыццём, уздоўж яго паўцыркульных вокнаў верхняга святла праходзіць вузкая абходная галерэйка, агароджаная балюстрадай. Галоўны фасад у наш час уяўляе сабой суцэльную плоскасць, аднак раней ён быў аб'ёмным, яго трохвугольны завяршаючы фронтон асноўваўся на чатырох парах калон. Дзякуючы таму што пярэдняя сцяна сярэдняга нефа была заглыблена, перад цэнтральным уваходам утвараў-

ся своеасаблівы партал, аформлены порцікам. Гэта акцэнтавала галоўны фасад, надавала яму прасторавае развіццё. У архітэктурцы збудавання спалучыліся барочная трактоўка аб'ёма-прасторавай кампазіцыі і класіцыстычнае вырашэнне галоўнага фасада.

У Мікалаеўскай царкве, збудаванай у 1750-я гады ў прадмесці Кобрына Зарэччы, а ў 1841 г. перанесенай у горад, прамавугольны ў плане асноўны аб'ём падзелены чатырма калонамі на тры нефы. Над ім узвышаецца даволі масіўны васьмярык на нізкім чацверыку, завершаны цыбулістым купалам. Да асноўнага аб'ёма прылягае пяцігранная апсіда з дзвюма прыбудовамі па баках, сцены якіх працягваюць сцены нефаў. У цэнтры галоўнага фасада зроблены ўступ у сцяне, што вылучае партал увахода. Царква ўспрымаецца адзіным, зрокава цяжкім маналітам, яе структура нагадвае структуру аднаапсідных купальных мураваных культавых пабудоў.

Цікавая гісторыя будаўніцтва Троіцкай царквы ў в. Зёлава (Драгічынскі р-н). У 1834 г. быў складзены праект на ўзвышэнне мураванага збудавання. Аднак адсутнасць цэгля вымусіла збудаваць яе з дрэва — традыцыйнага для Беларусі будаўнічага матэрыялу. Праект мураванай царквы прыстасавалі для драўлянай канструкцыі. Іменна гэтым тлумачыцца яе своеасаблівае кампазіцыя і архітэктурная апрацоўка, вырашаная ў стылі класіцызму.

У першай палове XIX ст. узнікла тэндэнцыя рэстаўратарства ў старажытных стылях. Прыкладам можа служыць Праабражэнская царква ў в. Дзятлавічы (Лунінецкі р-н), узведзеная ў 1823 г. і часткова перабудаваная ў 1871 г. Яна вырашана маналітным корпусам, у якім цэнтральную частку займае квадратны ў плане асноўны аднанефавы аб'ём, увянчаны двух'ярусным васьмерыковым верхам на ветразях і накрыты

шатром. Да яго з усходу прылягае алтарны аб'ём з трох раскрытых у неф апсід (як у старажытнарускіх храмах), а з захаду — бабінец з дзвюма прамавугольнымі ў плане

23. Мікалаеўская царква ў в. Дружылавічы Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1777



прыбудовамі. Кампазіцыя збудавання пяцівежавая: цэнтральны двух'ярусны верх з чатырох бакоў фланкіруюць чацверыковыя вежы, што ўзвышаюцца над бакавымі апсідамі і прыбудовамі каля бабінца. Хутчэй за ўсё кампазіцыя збудавання складалася пад уплывам архітэктурцы царквы-крэпасці XVI ст. у Супраслі. Гэта пацвярджае і тое, што ў Дзятлавічах яшчэ ў пачатку XVII ст. быў заснаваны праваслаўны манастыр у процівагу уніі, таму ў XIX ст. водгаласы барацьбы супраць уніі і каталіцызму маглі выліцца ў пабудову храма па тыпу Супрасльскага, які быў адным з галоўных манастырскіх храмаў на захадзе Беларусі. Магчыма таксама, што прататыпамі маглі служыць і Полацкая Сафія, і храмы-крэпасці ў Сынковічах і Мураванцы. Аднак пры ўсёй сувязі з храмамі-крэпасцямі XVI ст. царква ў Дзятлавічах мае

свае адзнакі, спецыфічныя для драўлянай архітэктуры, таму яе можна разглядаць як арыгінальны помнік драўлянага дойлідства XIX ст. У аздабленні фасада ўжыты асобныя элементы класіцызму.

У народных традыцыях развілася архітэктура званіц. Як і ў папярэднія перыяды, будавалася мноства адкрытых званіц на двух або чатырох слупах, завершаных двухсхільнымі, вальмавымі або шатровымі дахамі. На аснове іх канструкцыі будаваліся чатырохгранныя ў плане каркасныя званіцы, дзе ніжні ярус ашалёўваўся вертыкальна дошкамі, а верхні заставаўся адкрытым і складаўся з галаснікоў — праёмаў, праз якія даносіліся галасы званоў. Часта такія званіцы мелі стойкі каркаса не вертыкальныя, а нахіленыя да цэнтра, таму сам аб'ём меў выгляд усечанай зверху піраміды, накрытай невысокім чацверыковым шатром. Такая кампазіцыя ілюзорна павышала пабудову, рабіла яе прапорцыі больш зграбнымі і дасканалымі.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. будавалася мноства традыцыйных двух'ярусных званіц, дзе першы ярус складаў чацверыковы зруб, а другі быў каркасным з галасніковымі праёмамі (вв. Вылазы Пінскага, Рубель Столінскага р-наў). Звычайна ніжняя зрубная частка была брамай або каморай. На яе перакрыцці будаваўся верхні каркасны ярус. Сустрэкаліся і арыгінальныя тыпы званіц. Напрыклад, у в. Чарнякава (Бярозаўскі р-н) званіца масіўная, нізкая, яе яруснасць падкрэслена толькі між'ярусным прычолкам. Такая кампазіцыя тлумачыцца канструкцыйнай збудавання, у якім каркасная частка існуе аўтаномна і мае самастойную аснову, зрубная частка толькі абкружае каркасную па перыметры. У званіцы ў Століне каркас верхняй часткі пастаўлены на брусы-пераводзіны ніжніх вялкоў зрубнага яруса. Такім чынам, у гэтых дзвюх пабудовах верхняя і ніж-

няя часткі адасоблены адна ад другой. Такія прынцыпы вырашэння характэрны для паўночнарускіх званіц.

З другой паловы XVIII ст. традыцыйныя двух'ярусныя званіцы

24. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Чарняўчыцы Брэсцкага р-на. XVIII—XIX стст.



атрымліваюць новыя рысы, звязаныя з развіццём між'яруснага прычолка. Званіца ў г. п. Шарашова (Пружанскі р-н), збудаваная ў 1799 г., мае два ярусы: ніжні зрубны, верхні каркасны. Ярусы падзелены развітым прычолкам, па вышні роўным ніжняму ярусу і верхняму з пакрыццём. Прычолак атрымаў самастойную ролю ў кампазіцыі — гэта элемент, узабагачаючы пластыку збудавання. Верхні ярус аздоблены плоскімі баллясамі і аркаднымі галаснікамі. Яго завяршае чацверыковы шацёр, над якім узвышаецца глухі васьмярык з шатром і шпілем.

У канцы XVIII ст. збудавана званіца ў Давыд-Гарадку. Яна мела трох'ярусную кампазіцыю: ніжні ярус уяўляў васьмярык, сярэдні — чацвярык і верхні — васьмярык. Завяршалася званіца барочным купалам. Адзначаны тып кампазіцыі ўжо

вядомы ў цэнтральных аб'ёмах цэркваў вв. Ленін, Рубель, Кажан-Гарадок. Ён звязаны з уздзеяннем барочнай архітэктуры на драўлянае дойлідства. Званіца ў Давыд-Гарадку яшчэ раз характарызуе прыём паступоўкі чацверыка паміж двума васьмерыкамі, які быў спецыфічны для прышчэпнай школы дойлідства.

Драўлянае дойлідства канца XVIII — першай паловы XIX ст. з'явілася заканамерным пераемнікам тых традыцый, якія склаліся ў XVI—XVIII стст. Захоўваліся і развіваліся амаль усе тыпы збудаванняў, вядомыя і раней: народнае жыллё, замкі, палацы, сядзібы, гасціныя двары і гандлёвыя рады, корчмы і аўстэрыі, цэрквы, касцёлы, капліцы, званіцы і г. д. З'явіліся і новыя тыпы збудаванняў, напрыклад сельскія і гарадскія магазіны.

Новыя рысы ў дойлідстве гэтага часу звязаны з паступовым пераадоленнем барочных традыцый і перапрацоўкай прыёмаў стылю класіцызму. Найперш новы стыль укараніўся ў грамадзянскай, асабліва ў сядзібна-палацавай, архітэктуры. Важнейшай адзнакай класіцызму з'явіўся калонны порцік, які замяніў традыцыйны слуповы ганак. Утвараліся разгорнутыя парадныя франтальныя кампазіцыі.

Агульная сведкая накіраванасць архітэктуры садзейнічала рэгрэсу замкавага будаўніцтва, якое ператваралася ў палацава-замкавае, а потым і ў палацавае.

Разнастайнасцю канструкцый і форм вылучаліся гаспадарчыя і вытворчыя збудаванні: свірны, лямусы, спіхлеры, сырніцы, скарбніцы, бровары, млыны.

У адрозненне ад грамадзянскага культавае дойлідства найбольш трывала захоўвала барочныя асновы. Прычым па меры іх выцяснення ў грамадзянскай архітэктуры, у культавым дойлідстве барочныя тэндэнцыі ўсё больш нарасталі. Відаць, гэта тлумачыцца тым, што з укараненнем

класіцызму ў грамадзянскай архітэктуры дойлідцы, якія працавалі ў старой барочнай манеры, былі вымушаны пераключыцца на культавае дойлідства, дзе яшчэ не было такіх суровых рэгламентацый, як у грамадзянскім. Вяршыня барочнай традыцыі падае на канец XVIII — пачатак XIX ст. Іменна ў гэты час былі створаны такія выдатныя творы, як цэрквы ў вв. Ленін, Рубель і Кажан-Гарадок.

Пачынаючы з 20-х гадоў XIX ст. барочныя прыёмы паступова дэградуюць і ў сярэдзіне стагоддзя амаль зусім знікаюць. Аднак класіцызм у драўляным культавым дойлідстве не атрымаў такога моцнага гучання, як барока. Разам з ім развівалася і тэндэнцыя рэстаўрацыі старажытных архітэктурных форм, якая найбольш ярка выявілася ў царкве ў в. Дзятлавічы.

З сярэдзіны XIX ст. манументальнае драўлянае дойлідства распадаецца на шэраг дробных плыней класіцыстычна-ампірнага і рэтраспектыўнага характару. Асаблівае значэнне ў ім атрымлівае плынь, звязаная з перапрацоўкай традыцыйных прыёмаў народнай архітэктуры.

ЖЫВАПІС

У канцы XVIII — першай паловы XIX ст. жывапіс паступова вызваляецца ад уплыву рэлігіі. Узрастае цікавасць да штодзённых спраў людзей, увага да простага чалавека. Асабліва гэтыя настроі ўзмацняюцца пасля 1812 г., калі народ адчуў у сабе сілу ўздзейнічаць на лёс гісторыі, быць яе стваральнікам. Уздым ва ўсіх сферах грамадскага жыцця адбіўся і на развіцці мастацтва. Найбольш яркае адлюстраванне ён знайшоў у жанры партрэта.

Наступныя падзеі — падаўленне руху дзекабрыстаў, а затым паўстання 1830—1831 гг. — цяжка адбіліся на развіцці беларускага жывапісу.

Многія мастакі, што прынялі ўдзел у рэвалюцыйных выступленнях, былі рэпрэсаваны царскім урадам, некаторыя былі вымушаны эміграваць. Гэтыя падзеі, аднак, не толькі не паслабілі іх увагі да чалавека, да яго ўнутранага свету, а, наадварот,

25. Ф. Смуглевіч. Сяляне ў нацыянальных касцюмах. Пач. XIX ст. Варшава. Нацыянальны музей



садзеінічалі рамантызацыі мастацтва партрэта, што стала неад'емнай прыкметай многіх твораў беларускіх мастакоў. Рэпрэсіі царскага ўрада, што пачаліся пасля 1831 г., у творчасці мастакоў выклікалі некаторы налёт сентыменталізму, але гэта не было адступленнем ад тых прагрэсіўных, дэмакратычных ідэалаў, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў той час.

У партрэтным жывапісе, як і ва ўсім выяўленчым мастацтве Бе-

ларусі першай паловы XIX ст., можна адзначыць дзве лініі развіцця. Першая была звязана з Віленскай мастацкай школай, дзе яшчэ моцна адчуваліся традыцыі класіцызму, што ішлі ад Ш. Чаховіча і Ф. Смуглевіча. Пазней, пасля закрыцця Віленскай школы ў 1832 г., вядучымі напрамкамі сталі афіцыйны акадэмізм, які падтрымлівала Пецяярбургская акадэмія мастацтваў, і звязаная з імёнамі У. Баравікоўскага і А. Кіпрэнскага рамантычная плынь у жывапісе.

Адным з найбольш вядомых партрэтаў, у творчасці якога яскрава праявіліся гэтыя дзве тэндэнцыі, быў Іосіф Іванавіч Аляшкевіч (1777—1830). Жыццё і творчасць гэтага мастака цесна звязаны з перадавымі ідэямі рускага грамадства. Беларус па паходжанню, ён большую частку свайго жыцця пражыў у Пецяярбургу, куды вымушаны быў пераехаць, не атрымаўшы прызнання ў сябе на радзіме. Беларуская і польская шляхта, у руках якой знаходзіліся ўсе матэрыяльныя і духоўныя каштоўнасці Беларусі, не была зацікаўлена ў развіцці нацыянальнага мастацтва. У Пецяярбургу пад уплывам дэмакратычных ідэй сфарміраваўся светапогляд мастака, які прывёў яго ў далейшым да рамантызму.

Біяграфічных звестак пра Аляшкевіча захавалася вельмі мала. Вядома, што яго бацька быў бедным музыкантам, жыў у мястэчку Радашковічы Мінскага павета. Першую мастацкую адукацыю Аляшкевіч атрымаў у Вільні ў Ф. Смуглевіча. Пасля скончыўшы жывапісны факультэт Віленскага ўніверсітэта, у 1803 г. пры дапамозе графа А. Хадкевіча ён быў накіраваны для ўдасканальвання ведаў у Дрэздэн, затым у Парыж. Тут ён вучыўся ў Давіда і Энгра. Гады, праведзеныя ў майстэрні Давіда, адбіліся на ўсёй творчасці Аляшкевіча. Мастак стаў палымяным прыхільнікам класіцызму.

Вярнуўшыся на радзіму, Аляшкевіч некаторы час жыў у Вільні і Віленскай губерні, у 1811 г. пераехаў у Пецярбург. Тут ён быў выбраны

26. Я. Рустэм. Аўтанартрэт.
I-я трэць XIX ст. Вільнюс.
ДММ ЛітССР



членам Акадэміі мастацтваў «у адзеле гістарычнага жывапісу» за карціну «Дабрадзейнасць імператрыцы Марыі Фёдароўны» (месца знаходжання невядома). Жывучы ў Пецярбургу, Аляшкевіч падтрымліваў цесныя сувязі з радзімай, часта бываў у беларускіх губернях, дзе пакінуў шмат цікавых партрэтаў у стылі позняга класіцызму і рамантызму.

Адзін з найбольш цікавых твораў Аляшкевіча — партрэт князя Адама Чартарыйскага, напісаны ў Вільні ў 1810 г. напярэдадні пераезду ў Пецярбург (ДГМ, Масква). У гэтым парадным партрэце. выкананым у

стылі класіцызму, яскрава адчуваецца ўплыў школы Давіда з яго пазнавальнай параднай урачыстасцю ў трактоўцы вобраза. Знатны чыноўнік, які шмат зрабіў для развіцця адукацыі і культуры ў Паўночна-Заходнім краі, паказаны ў рост на фоне строгага класічнага інтэр'ера, упрыгожанага пілястрамі з карынфскімі капітэлямі. Цяжкія аксамітавыя драпіроўкі спадаюць роўнымі «класічнымі» складкамі. На пераднім плане крэсла ў стылі ампір, на якім ляжаць галаўны ўбор і шпага Чартарыйскага. Князь паказаны ў свабоднай, натуральнай позе. Крыху ганарысты, пранізлівы погляд і прыгожая «рабесі'ераўская» прычоска выдаюць у партрэтаваным асобу «вышэйшага» свету. Кантрасты цёмна-зялёнага, белага і чырвонага робяць партрэт строгім і велічым.

Зусім іншую накіраванасць набывае творчасць Аляшкевіча ў пецярбургскі перыяд жыцця (партрэты піяністкі Шыманоўскай, паручыка Рыклеўскага, Ярашэвіча, членаў сям'і генерала Альхоўскага (месца знаходжання невядома) і інш.). Акадэмічная ўмоўнасць і скаванасць пераадолены, вобразы поўныя рамантычнай усхваляванасці і цеплыні, вельмі добра перададзены псіхалагічны стан партрэтаваных.

У канцы 20-х гадоў мастак стварае серыю партрэтаў беларускіх магнатаў: Лявона Сапегі, Мікалая Радзівіла, графа Плятэра, Генрыху Ржавускага і інш.

Асабліва выразны партрэт Лявона Сапегі (1827, месца знаходжання невядома). Малады прывабны твар арыстакрата крыху сентыментальны. Уважлівы мяккі погляд карых вачэй, простая, натуральная поза. Рука маладога чалавека спакойна ляжыць на спіцы крэсла. Гладкі фон, адсутнасць штучнай урачыстай атрыбутыкі, імкненне пранікнуць ва ўнутраны свет партрэтаванага сведчаць пра вялікія змены ў светапоглядзе мастака. Пад уплывам

дэмакратычных колаў рускай інтэлігенцыі, мастакоў, якія пачалі звяртацца да рамантызму і сентыменталізму, фарміраваўся светапогляд мастака. І. Аляшкевіч бясспрэчна быў знаёмы з творчасцю У. Баравікоўскага і А. Кіпрэнскага, якія склалі цэлую эпоху ў развіцці рускага рэалістычнага мастацтва.

Да пецярбургскага перыяду належыць і партрэт А. Міцкевіча, напісаны ў строгай акадэмічнай манеры (Нацыянальны музей у Кракаве). Паэт паказаны ў момант глыбокага роздуму. Яго погляд скіраваны ўдалачынь. Тонкія нервовыя пальцы падпіраюць завостраны падбародак. Партрэтнае падабенства невялікае, схоплены агульны вобраз паэта. Манера пісьма крыху сухаватая. У сваю чаргу А. Міцкевіч, добра знаёмы з мастаком, прысвяціў яму пекалькі вершаў, з якіх вырысоўваецца аблічча мастака-грамадзяніна, якога хваляваў лёс свайго народа. У вершы «Дзень перад пецярбургскім навадненнем»²⁹ А. Міцкевіч называе І. Аляшкевіча гусліяром, г. зн. народным песняром, выразнікам думак і мар народа.

Апошнія гады жыцця І. Аляшкевіча прайшлі ў вялікай беднасці. Памёр ён у 1830 г. у Пецярбургу і пахаваны на Смаленскіх могілках.

Мастацкая спадчына І. Аляшкевіча вялікая. Яго работы знаходзяцца ў карцінных галерэях Масквы, Ленінграда, Кракава, Варшавы, Вільнюса і іншых гарадоў. Многія знаходзяцца ў прыватных асоб і пакуль што не выяўлены. У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР маецца некалькі работ Аляшкевіча, якія сведчаць аб вялікім майстэрстве жывапісца. Сярод іх «Групавы партрэт» (1813) і «Партрэт дзяўчынкі» (1823).

Не менш цікавым партрэтывам і гістарычным жывапісам, чыя творчасць увайшла ў скарбніцу поль-

скага выяўленчага мастацтва, але ў значнай ступені ўзбагаціла і беларускае мастацтва, з'яўляецца Юзаф Пешка (1767—1831). Нарадзіўся ён у Кракаве, першапачатковую адукацыю атрымаў у Дамініка Эстрэйхера. Затым вучыўся ў Варшаве ў Ф. Смуглевіча. Разам са Смуглевічам у 1797 г. пераехаў у Вільню. Тут Ю. Пешка цалкам аддаецца творчай рабоце. Піша партрэты прадстаўнікоў віленскай шляхты, духавенства. Сярод іх найбольш вядомы партрэт Станіслава Солтана, які ў час напалеонаўскага нашэсця ўзначальваў марыянетачны ўрад так званага Вялікага княства Літоўскага, і інш.

З Вільні Пешка часта на працяглыя тэрміны выязджае ў Віцебск, Мінск, Магілёў і іншыя беларускія гарады, дзе працуе ў дамах багатых магнатаў. У 1800 г. едзе ў Пецярбург для ўдзелу ў афармленні Міхайлаўскага замка. У 1807 г. Пешка пераязджае ў Маскву, дзе працуе над кампазіцыямі на гістарычныя тэмы і выконвае серыю партрэтаў.

У 1809 г. вяртаецца ў Мінск. Некаторы час жыве ў сакратара Мінскага дваранскага сходу Ю. Кабылінскага. У Смілавічах наведвае кампазітара Станіслава Манюшку. У Мінску Пешкам былі напісаны гістарычныя карціны «Пастрыжэнне Мечыслава І», «Устанаўленне пагранічных слупоў Мечыславам І» і інш., а таксама групавы партрэт сям'і Станіслава Манюшкі (месца знаходжання невядома). Затым Пешка некаторы час жыве ў Нясвіжы ў Дамініка Радзівіла. Тут ён стварае кампазіцыі «Баляслаў Крывагубы, нападаючы на памораў», «Смерць Баляслава Крывагубага», «Арыстыд піша сам сабе загад на выгнанне» (месца знаходжання невядома), партрэт Тэафілы Радзівіл у стылі ампір³⁰. Знатная да-

³⁰ Знаходзіўся ў маёнтку Савічы Слуцкага павета. Цяпер месца знаходжання невядома, захаваліся толькі чорна-белы здымак.

²⁹ Письма А. Мицкевича. Чикаго, 1905.

27. Я. Рустэм. Партрэт Г. Ваньковіч.
1830-я гг. Варшава.
Нацыянальны музей



ма намалёвана на мяккай канаве ў паўляжачай позе, корміць нейкую птушку. Вольная, ураўнаважаная кампазіцыя, нядбайна кінутае адзенне. Твар партрэтаванай прывабны, крыху ідэалізаваны. Ён увасабляе заможнасць і шчасце. Гэтакім жа падпарадкаваны і іншыя дэталі партрэта: багатыя, спадаючыя ўніз драпіроўкі і старадаўняя ваза ў левым кутку, якая, відаць, пастаўлена для ўраўнаважвання кампазіцыі.

Да гэтага ж перыяду належыць таксама выкананы ў стылі ампір партрэт «Тры грацыі». Зграбныя позы партрэтаваных добра звязаны ў адзінае цэлае. Гэта дасягаецца пры-

гажосцю ліній і лёгкасцю драпіровак, напісаных з вялікім майстэрствам.

У мінскі перыяд Ю. Пешка напісаў партрэты Мастоўскай, князя Аляксандра Любамірскага, Казіміра Сапегі (месца знаходжання невядома) і інш. У гэты час мастак шмат капіруе Ш. Чаховіча ў мінскіх храмах, піша эцюды з натуры. Мадэлі для сваіх работ ён знаходзіць сярод мінскіх рамеснікаў і бедных гандляроў. У 1810 г. па запрашэнню кіраўніцтва Віленскага універсітэта пераязджае ў Вільню, дзе атрымлівае званне магістра прыгожых мастацтваў. У гэты ж час, выконваючы заказ магната Абуховіча, стварае карціны «Перамога Сабескага пад Венай», «Хрыстос перад Пілатам» (месца знаходжання невядома) і інш. З Вільні Пешка часта выязджае ў Дукору, у маёнтка графа Ашторпа, дзе піша партрэты гаспадароў, а таксама партрэт гетмана Касакоўскага. Акрамя таго, Пешка шмат часу ўдзяляе пейзажу: піша ваколіды Вільні, Мінска, Дукоры, Смілавіч, робіць замалёўкі сялян і рамеснікаў з натуры, у якіх вялікую ўвагу ўдзяляе адзенню, што потым з поспехам выкарыстоўвае ў сваіх шматлікіх гістарычных кампазіцыях.

У 1812 г. Пешка зноў збіраецца паехаць у Маскву, але нашэсце Напалеона перашкодзіла здзяйсненню яго планаў. Мастак вяртаецца ў Кракаў, дзе і жыве да апошніх сваіх дзён. Некаторы час выкладае жывапіс у Ягелонскім універсітэце.

У кракаўскі перыяд ім напісаны гістарычныя кампазіцыі на тэму напалеонаўскай эпохі — «Называнне Кракава вольным горадам», «Напалеон на кані», а таксама партрэты князёў Чаргарыйскага, Патоцкага (месца знаходжання ўсіх невядома).

Гаворачы аб партрэтным жывапісе Беларусі першай чвэрці XIX ст., нельга абысці маўчаннем творчасць прыгонных мастакоў Фёдара Ту-

лава (памёр у 1852 г.) і Антонія Главацкага (каля 1750—1811), чыіх жывапісных палотнаў захавалася вельмі мала. У сваёй творчасці гэтыя мастакі імкнуліся выкарыстаць лепшыя традыцыі беларускага народнага мастацтва.

Фёдар Тулаў быў прыгонным князёў Шахоўскіх на Магілёўшчыне. На выстаўцы гістарычнага партрэта ў 1905 г. у Пецярбургу экспанавалася яго «Сямейны партрэт князёў Шахоўскіх» (ДГМ, Масква).

Кампазіцыя і стылістычныя асаблівасці партрэта карэнным чынам адрозніваюцца ад групавых партрэтаў прадстаўнікоў Віленскай школы (Ю. Пешкі, І. Аляшкевіча і інш.). Прастата і адухоўленасць вобразаў, натуральнасць у размяшчэнні фігур, імкненне па магчымасці паказаць усё, «як у жыцці», сведчаць пра тое, што мастак зыходзіў з народнага ўяўлення аб прыгажосці і гармоніі жыцця. Таму кампазіцыя партрэта бліжэй да народнага прымітыву, чым да акадэмічнага жывапісу. Мастак не імкнуўся ліслівіць перад сваім заказчыкам. Ён паказвае старога князя слабым і хворым, а княгіню і яе дачок — напышлівымі правінцыяльнымі модніцамі. Некаторае парушэнне прапорцый і несуразмернасць фігур толькі падкрэслівае, завастрае характар персанажаў. Вялікую ўвагу мастак удзяляе вачам. Яны паспраўднаму жывыя і выразныя. Імкненне да раскрыцця ўнутранага свету сваіх герояў, іх характараў родніць гэты партрэт з работамі вядомага рускага мастака В. А. Трапініна, якія склалі цэлую эпоху ў гісторыі рэалістычнага мастацтва.

Партрэтыст і тэатральны дэкаратар Антоні Главацкі доўгі час працаваў у маёнтку графа Зорыча ў Шклове (паблізу Магілёва). Тут ім было напісана шмат партрэтаў і дэкарацый да спектакляў прыгоннага тэатра. З 1794 да 1802 г. Главацкі быў жывапісцам у магілёўскага архіепі-

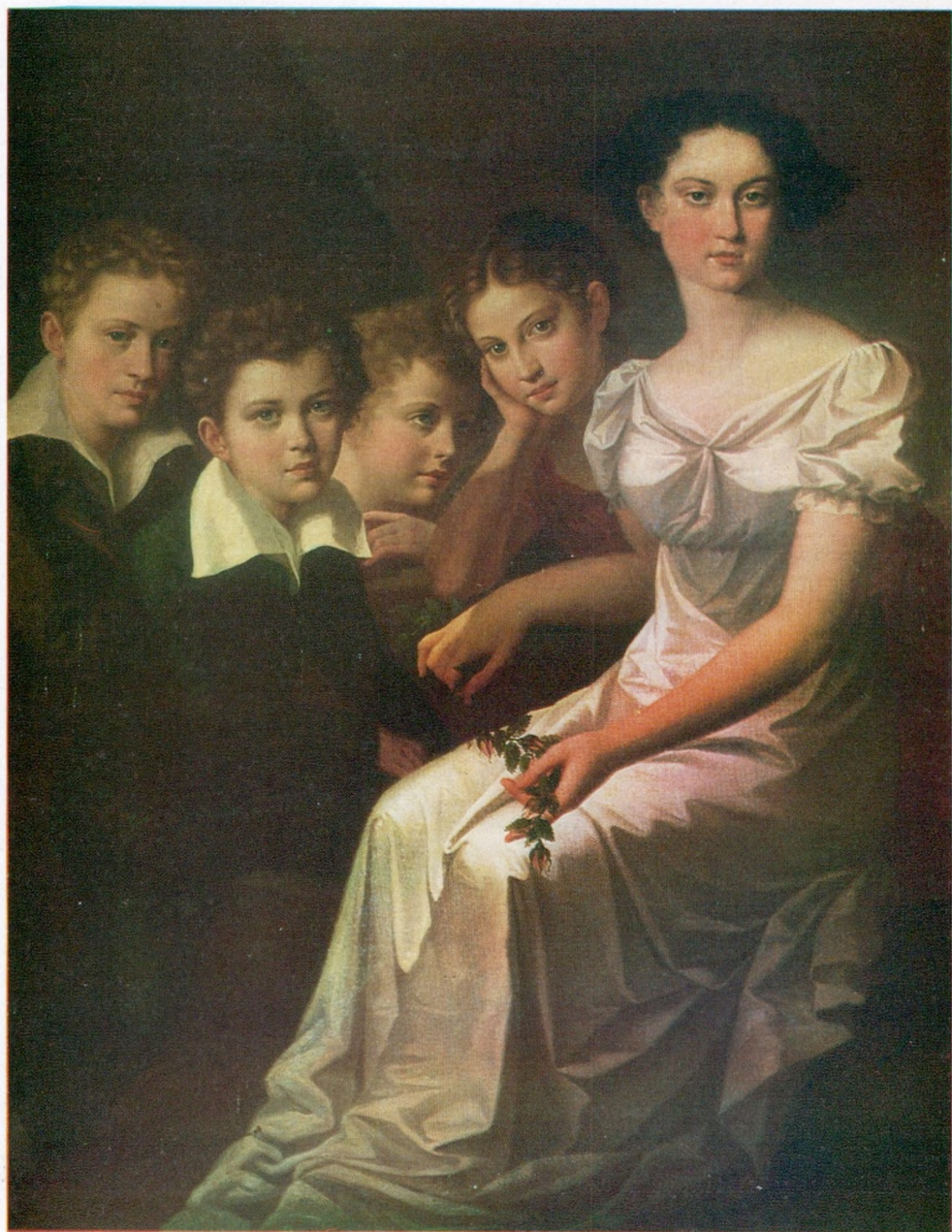
скапа Станіслава Богуша-Сестранцэвіча. Да гэтага перыяду творчасці мастака належаць шматлікія роспісы, выкананыя ім у цэрквах і касцёлах Магілёва.

Развіццё беларускага партрэта ў сярэдзіне 30-х гадоў звязана з імёнамі мастакоў, большасць з якіх першапачатковую мастацкую адукацыю атрымалі ў Віленскай мастацкай школе. Да іх належаць В. Ваньковіч (1799—1842), А. Рышынскі (1808—1892), К. Карсалін (1809—1871), А. Шэмеш (1808—1864), П. Ютэйка (нарадзіўся ў 1803 г.), І. Хруцкі

28. Я. Рустэм. Партрэт А. Ваньковіча. 1830-я гг. Варшава. Нацыянальны музей



29. І. Аляшкевіч. Групавы партрэт.
1813. Мінск. ДММ БССР



(1810—1885) і інш. Творы гэтых мастакоў аб'ядноўвае адна агульная рыса, характэрная для Віленскай школы таго часу, — адыход ад канонаў акадэмічнага класіцызму, уважлівае вывучэнне натуры і асноў рэалістычнага мастацтва, імкненне перадаць у партрэце псіхалагічны стан партрэтаваных, аб'ектыўнае адлюстраванне рэчаіснасці.

Адзін з найбольш славутых прадстаўнікоў гэтай плеяды Валенцій Мельхіёравіч Ваньковіч — мастак, які ўпісаў яркую старонку ў гісторыю беларускага жывапісу першай паловы XIX ст. Ён успрыняў усе лепшыя дасягненні сучасных яму партрэтстаў-рамантыкаў і развіў іх на больш высокім узроўні.

Нарадзіўся Валенцій Ваньковіч у мястэчку Калюжыца Ігуменскага павета Мінскай губерні (цяпер Бярэзінскі р-н). Схільнасць да малявання праявілася ў яго з дзяцінства. Пасля падрыхтоўкі ў хатніх настаўнікаў юнак вучыўся ў гімназіі пры Полацкім езуіцкім калегіуме. Тут яшчэ былі моцнымі традыцыі, закладзеныя Габрыэлем Груберам у канцы XVIII ст. Вялікае ўражанне на маладога Ваньковіча зрабілі работы Шымана Чаховіча і Юзафа Пешкі, якіх было досыць многа ў рысавальных класах.

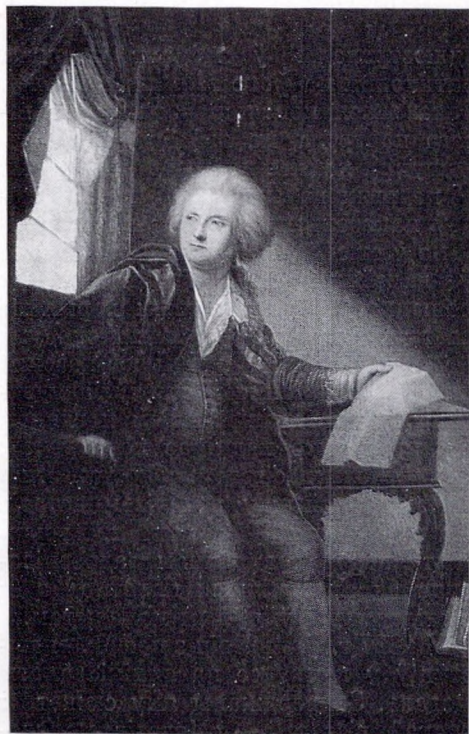
Пасля заканчэння гімназіі Ваньковіч паступае ў Віленскі універсітэт на кафедру рысунка і жывапісу. Тут ён штудзіруе натуру, яго малюнкі вызначаюцца здзіўляючым падабенствам і дакладнасцю прапарцый. Акрамя заняткаў жывапісам, мастак вывучае філалогію, антычную гісторыю, мовы.

У 1824 г. рашэннем вучонага савета універсітэта В. Ваньковіч быў накіраваны для ўдасканалення ведаў у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў, дзе ў той час выкладалі такія выдатныя прадстаўнікі рускага класіцызму, як А. Ягораў і В. Шабуеў. У час вучобы ў акадэміі Ваньковіч выявіў выключныя здольнасці ў ры-

саванні і жывапісе. Яго лічылі лепшым рысавальшчыкам, майстрам партрэта. У той жа час ён трывала ўваходзіць у колы перадавой дэмакратычнай інтэлігенцыі, знаёміцца з А. Пушкіным, з мастаком А. Арлоўскім і інш. Яму, несумненна, былі знаёмы работы А. Кіпрэнскага, поўныя ўзвышаных імкненняў і рамантычнага пафасу. Творчасць Кіпрэнскага аказала значны ўплыў на маладога мастака. У партрэтах Ваньковіча гэтага перыяду можна адзначыць рысы, уласцівыя манеры вялікага рускага жывапісца-рамантыка.

У 1828 г. Ваньковіч напісаў адно з самых значных сваіх палотноў — кампазіцыйны партрэт «А. Міцкевіч на скале Аюдаг» (Нацыянальны музей у Варшаве). Вялікі польскі паэт

30. Ю. Пешка. Партрэт Ф. Смуглевіча, 1890-я гг. Познань. Нацыянальны музей



31. В. Ваньковіч. А. Міцкевіч на скале
Людаг. 1828. Варшава.
Нацыянальны музей



адлюстраваны ў момант творчага натхнення на фоне горнага пейзажу. Захавалася некалькі эскізаў да гэтага партрэта, на якіх добра відаць пошукі кампазіцыйнага рашэння. У першых варыянтах Ваньковіч хацеў паказаць паэта ў рымскай туніцы з узнятай да воблакаў рукой, але ў далейшым адмовіўся ад гэтага рашэння. У канчатковым варыянце паэт намаляваны ў сціплым сурдуце і ў накінутай на плечы каўказскай бурцы. Рамантычны парыў адчуваецца і ў мэтанакіраваным поглядзе, і ў рудэ, што падпірае падбародак, і ў навіслых сівых воблаках, якія надаюць пейзажу асаблівы настрой. Па жывапісных якасцях гэты партрэт карэнным чынам адрозніваецца ад акадэмічных палотнаў з іх застыласцю і ўмоўным каларытам.

У 1827 г. Ваньковіч з поспехам выступіў у конкурсе на вялікі залаты медаль. Зацверджаны яму сюжэт з рускай гісторыі — «Подзвіг маладо-

га кіяўляніна пры аблозе Кіева печанегамі ў 968 годзе» — быў бліжэй і больш зразумелы для Ваньковіча, чым сюжэты з Бібліі ці Свяшчэннага пісання, якія звычайна прапаноўваліся акадэмістам для конкурсных работ. Па выніках конкурсу яму адзінагалосна была прысуджана вышэйшая акадэмічная ўзнагарода, што давала права на замежную камандзіроўку. Але скарыстаць яе Ваньковіч так і не змог.

Пасля заканчэння акадэміі Ваньковіч яшчэ некаторы час заставаўся ў Пецярбургу і наведваў акадэмію як вольны слухач. У гэты час ён пачынае пісаць партрэт А. С. Пупкіна, але неўзабаве пакідае гэту работу. На канец 30-х гадоў ён зноў меў намер прыступіць да партрэта, але раптоўная смерць паэта перашкодзіла здзейсніць гэту мару. Партрэт так і застаўся ў падмалёўку.

У 1828 г. Ваньковіч вяртаецца ў Мінск. Жыве ў сваім радавым маітку Сляпянка, дзе цалкам аддаецца творчасці. Піша шматлікія партрэты родных, сяброў, суседзяў. Майстэрня Ваньковіча ў гэтыя гады, на сутнасці, з'яўляецца цэнтрам, вакол якога групуюцца лепшыя мастацкія сілы Мінска. Яе часта наведвалі Я. Дамель, М. Кулеша і іншыя жывапісцы. Сябры абмяркоўвалі праблемы мастацкай творчасці. У сваю чаргу Ваньковіч часта наведваў Дамеля ў яго мінскай майстэрні. Вынікам гэтай дружбы, відаць, была агульнасць у поглядах, у схільнасці да гістарычнага жанру.

У Сляпянцы мастак пачынае работу над вялікім гістарычным палатном «Напалеон каля вогнішча» (Нацыянальны музей у Варшаве), у якім імкнецца паказаць падзеі 1812 г. у плане жаправай кампазіцыі. Аднак гэта задума не была даведзена да канца. Невядома, што з'явілася прычынай ахаладжэння мастака да сваёй працы. Магчыма, новае захапленне — сюжэт на рэлігійную тэму, якая ўсё больш пачы-

нае прыцягваць мастака. Ваньковіч блізка сыходзіцца з Андрэем Тавянскім, пранікаецца яго ідэямі ўдасканалення грамадства шляхам рэлігіі. Піша па яго парадзе карціну «Мадонна з дзіцем». Па сведчанню сучаснікаў, гэта быў адзін з выдатнейшых твораў жывапісца.

Найбольш дасканалымі творамі Ваньковіча гэтага перыяду трэба лічыць партрэты Андрэя Тавянскага і яго жонкі (1837, абодва ў Нацыянальным музеі ў Варшаве). Асабліва выразны партрэт Караліны Тавянскай. Маладая знатная дама ў яркажоўтай шаўковай сукенцы сядзіць за клавесінам. З левага пляча звісае край расшытай золатам хусткі. Сукенка ля шыі аздоблена лёгкімі карункамі. Галава жанчыны павернута да гледача. Уважліва глядзяць празрыстыя цёмна-блакітныя вочы. Цёмна-каштанаваыя валасы ярка выдзяляюцца на фоне цяжкай чырванай драпіроўкі.

32. В. Ваньковіч. Партрэт К. Тавянскай. 1837. Варшава. Нацыянальны музей



Тонкія рысы твару, прыгожы малянак вуснаў, праніклівы разумны погляд выдаюць высокі інтэлект партрэтаванай. Кампазіцыя партрэта не вызначаецца арыгінальнасцю. Гэта тыповая для класіцызму схема. Аднак удала знойдзеныя рух фігуры, паварот галавы, прыгожы сілуэт, плаўныя лініі пляча і рук надаюць партрэту непаўторную чароўнасць, сведчаць пра высокі мастацкі густ жывапісца.

Не менш цікавы і партрэт Андрэя Тавянскага, дзе мастаку ўдалося стварыць вобраз чалавека незвычайных здольнасцей — разумнага, валявога, гатовага на рашучыя дзеянні ў імя дасягнення сваёй мэты.

Апошнія гады жыцця Ваньковіча склаліся даволі драматычна. Ведаючы схільнасць мастака да рэлігійнасці, царкоўнікі завалілі яго заказамі, на выкананне якіх мастак траціў шмат часу. Імкнучыся пазбавіцца ад гэтага, В. Ваньковіч у 1839 г. едзе за мяжу. Наведвае Мюнхен, Дрэздэн, дзе капіруе творы мастакоў Адрэаджэння. У 1841 г. з мэтай азнаямлення з мастацкімі скарбамі Луўра едзе ў Парыж. Але раптоўная смерць парушыла ўсе планы мастака.

Сярод вялікай і разнастайнай творчай спадчыны В. Ваньковіча ямаля цікавых партрэтаў дзеячаў літаратуры і мастацтва, грамадскіх дзеячаў, вучоных. Апрача шматлікіх партрэтаў А. Міцкевіча, напісаных у розныя перыяды жыцця, яму належаць партрэты А. Гарэцкага (створаны ў час знаходжання мастака ў Гродна), піяністкі Марыі Шыманаўскай (напісаны ў Пецярбургу, месца знаходжання невядома), сяброў В. Ваньковіча па Віленскаму універсітэту Эміліі і Станіслава Хамінскіх (створаны ў Ашмянах), Гілярыя Гранаўскага (напісаны ў Смілавічах). Нейкі час Ваньковіч быў у сяброўстве са слонімскім старастам В. Пуслоўскім, жыву ў яго і стварыў партрэты яго і жонкі. Партрэты Войцеха Пуслоўскага, а так-

33. I. Хруцкі. Бітая дзіч, гародніна, грыбы. 1854. Мінск. ДММ БССР



сама Расалоўскага, Пясецкага — удзельніка тайнага таварыства філаматаў, сябра Ваньковіча па Віленскаму універсітэту, жонкі Пясецкага з дзецьмі зараз знаходзяцца ў Дзяржаўным мастацкім музеі Літоўскай ССР. У Варшаве захоўваюцца партрэты музыканта Карла Ліпінскага (1827) і іншых сяброў мастака, напісаныя ў гэты перыяд.

Мастак не толькі маляваў прадстаўнікоў пануючых класаў, ён часта звяртаўся да паказу людзей з народа. Адным са сваіх лепшых твораў В. Ваньковіч лічыў партрэт старога Сапліцы, напісаны ім у Смілавічах (гравюра з гэтага партрэта знаходзіцца ў ДММ ЛітССР). Збяднелы шляхціц намалюваны за сталом са скрыжаванымі рукамі, у простым халаце. Уважліва глядзяць добрыя вочы ўбеленага сівізнай ста-

рога. Ва ўсім яго абліччы пячатка замілавання і прастаты.

Валенціі Ваньковіч вядомы і як аўтар шматлікіх партрэтаў-мініяцюр, якія ў той час былі асабліва шырока распаўсюджаны. Вядомы, напрыклад, цудоўна выкананы на вечку табакеркі аўтапартрэт мастака, які на сваіх стылістычных даных нагадвае работы вядомага рускага мастака В. А. Трапіціна з іх сакавітым каларытам, упэўненым малюнкам і выразнай псіхалагічнай характарыстыкай.

У сваю бытнасць у Мінску Ваньковіч напісаў мініяцюрны партрэт графа С. Строганова (1831), які, па вызначэнню гісторыка Э. Раставецкага, адзначаны рысамі жывапісу Рафаэля. Цяжка меркаваць пра дакладнасць гэтага сцвярджэння, бо партрэт не захавался. Адно несум-

34. І. Хруцкі. У пакоях сядзібы мастака.
1855. Мінск. ДММ БССР



35. I. Хруцкі. Старая за работай.
1840-я гг. Мінск. ДММ БССР



ненна, што Ваньковіч творча ўспрымаў спадчыну вялікіх майстроў італьянскага Адраджэння, вучыўся ў іх мудрасці спасціжэння прыгожага. Рысы класіцызму і рамантызму, якімі была пазначана творчасць В. Ваньковіча, не засланяюць, аднак, яго адносіна да рэалістычнага адлюстравання жыцця.

Выдатным прадстаўніком беларускага партрэтнага жывапісу першай паловы XIX ст., чыё імя цесна звязана з рускай мастацкай культурай, быў Іван Фаміч Хруцкі (1810—1885). Гэты мастак увайшоў у гісторыю рускага і сусветнага жывапісу як заснавальнік класічнага нацюрморта. Але аб Хруцкім як беларускім партрэтчыце пакуль што амаль нічога не сказана. А між тым вывучэнне матэрыялаў і твораў мастака, якія захаваліся, даюць магчымасць гаварыць аб Хруцкім як слаўным партрэтчыце, які на беларускай глебе развіў лепшыя дэмакратычныя традыцыі рускага партрэтнага жывапісу. На стылістыцы

партрэты Хруцкага бліжэй за ўсё да творчасці А. Г. Венецыянава. Гэта падабенства дазваляе сцвярджаць, што Хруцкі быў паслядоўнікам яго школы.

I. Хруцкі нарадзіўся ў сям'і уніяцкага свяшчэнніка ў мястэчку Ула Лепельскага павята Віцебскай губерні. Пазней сям'я была вымушана пераехаць у вёску Захарнічы паблізу Полацка. Першапачатковую мастацкую адукацыю ён атрымаў у Полацкім ліцэі. У Пецябургскую акадэмію мастацтваў Хруцкі прыйшоў ужо дастаткова падрыхтаваным жывапісцам. Пра гэта сведчыць выкананы ім у 1835 г. партрэт жонкі (ДММ БССР)³¹. У 1836 г. Хруцкаму за прадстаўлення ў савет акадэміі работы (партрэты, ландшафты і нацюрморты) было прысвоена званне «някласнага» (вольнага) мастака. У 1839 г. за нацюрморт «Кветкі і садавіна» ён атрымаў званне акадэміка.

У 1838 г. на штогодняй акадэмічнай выстаўцы з'явілася новая работа I. Хруцкага «Старая за работай». За гэту карціну I. Хруцкаму быў прысуджаны вялікі залаты медаль. Гэты і папярэднія партрэты былі, відаць, створаны мастаком у вёсцы Захарнічы, бо пейзаж, адлюстраваны ў іх, нагадвае полацкія ваколіцы. Не менш цікавы ўжо прыгаданы «Партрэт жонкі». Тут Хруцкі паказаў сябе ўмелым каларыстам, майстрам жывапіснага партрэта на пленэры. Ён у значнай ступені адышоў ад тых акадэмічных умоўнасцей, згодна з якімі твары, намаляваныя ў памяшканні, мала чым адрозніваліся ад напісаных на паветры. Паспяхова выкарыстаўшы рэфлексы сонечнага асвятлення, ён стварыў

³¹ Верагоднасць такога сцверджання ў апошнія гады супрацоўнікамі ДММ БССР пастаўлена пад сумненне. Бо стала вядома, што мастак ажаніўся ў 1845 г. Магчыма, ён быў жанаты двойчы.

36. І. Хруцкі. Партрэт жонкі.
Да 1836 г. Мінск. ДММ БССР



жыццядасную, светлую гаму, якая надае партрэту аптымістычнае гучанне. Мастак умела перадаў і этнаграфічную характарыстыку вобраза. Хударлявы просты твар, трэшкі завостраны нос, вялікія блакітныя вочы, уважлівы погляд, гладка пры-

часаныя на прабор валасы выдаюць у партрэтаванай простую жанчыну-беларуску.

У пачатку 40-х гадоў Хруцкі жыў на радзіме, у Беларусі. Матэрыяльнае становішча яго ў той час было, відаць, вельмі цяжкім. Маёнтак

Э. И. Хруцкий. Семейный портрет. 1854.
Ленинград. Руски музей



даваў мала прыбытку³². Гэта вымусіла пісаць заказныя партрэты. Хруцкі становіцца модным жывапісцам, яго запрашаюць да сябе мінскі епіскап Антоній і аршанскі Васілій. Але заказныя партрэты не

прыгоннага мастака Ф. Тулава. Тая ж натуральнасць і прастата кампазіцыі, адухоўленасць вобразаў. Аднак у параўнанні з Тулавым мастак імкнецца ўнесці ў кампазіцыю элемент жанравасці, надаць кожнаму

38. І. Хруцкі. Партрэт невядомага. 1851. Рыга. Приватны збор



39. І. Хруцкі. Партрэт П. Рубцова. 1841. Мінск. ДММ БССР



ўяўляюць каштоўнасці ў творчай спадчыне мастака.

Зусім іншы мастак у сваіх «сямейных партрэтах». (У адной са справаздач Акадэміі мастацтваў 40-х гадоў паведамлялася, што «Хруцкі напісаў тры «сямейныя партрэты» і некалькі партрэтаў іншых асоб».) Да сярэдзіны 40-х гадоў адносіцца сямейны партрэт з жонкай і дзецьмі (Рускі музей, Ленінград). Па мастацкіх асаблівасцях гэта работа ў многім нагадвае сямейныя партрэты

персанажу пэўны сэнс. Хлопчыка ён паказвае з раскрытай кнігай на каленях: ён толькі пакінуў чытаць, адарваўся на хвіліну ад тэксту, задумаўся. Дзяўчынка, маладзейшая за яго, глядзіць наіўнымі дзіцячымі вачамі прама на гледача. Другая, больш дарослая, паглыбілася ў чытанне. У яе на галаве чапец — дэталі, характэрная для гардэроба правінцыяльных пашэнак. Жонка на партрэце паказана ў рост. У яе тая ж прычоска, што і на партрэце 1835 г., аднак выраз твару больш сур'ёзны, погляд мэтанакіраваны і засяроджаны.

Каларыт карціны ў адрозненне ад ранніх работ Хруцкага больш

³² У даведніку «Вся Россия» (Київ, 1913, Т. 3) маёнтак Захарнічы аднесены да самай апошняй катэгорыі.

40. І. Хруцкі. Партрэт С. Ромера.
1850-я гг. Вільнюс. Дзяржаўны
гісторыка-этнаграфічны музей ЛітССР



тымi ж якасцямi вызначаюцца партрэты старшыні Віцебскай казённай палаты П. Я. Рубцова (1841) і яго жонкі Г. М. Рубцовай (ДММ БССР).

У 30—40-я гады быў створаны і «Партрэт хлопчыка ў саламяным капелюшы» (ДММ БССР), які пераконаўча сведчыць аб сімпатыях мастака да народа. Хлопчык апрануты ў простае сялянскае адзенне, у руках кошык, з якога звісаюць гронкі вінаграду. Не па-дзіцячаму сур'ёзны твар хлопчыка, крыху журботны, але ў той жа час сканцэнтраваны, уважлівы погляд — усё гэта сведчыць не столькі аб характары партрэтаванага, колькі аб настройх і сімпатыях самога мастака.

У сярэдзіне 50-х гадоў Хруцкі часта выязджаў у Вільню да сям'і вядомых культурных дзеячаў Ромераў, дзе напісаў вельмі цікавы партрэт фундатара «Віленскага альбома» Севярына Ромера. Партрэт гэты адметны высокімі жывапіснымі

41. І. Хруцкі. Партрэт міграналіта
Іасафата Булгака. 1838.
Мінск. ДММ БССР

жыццярэдасны і аптымiстычны. Гэтаму ў многім дапамагае тая акалічнасць, што група паказана на фоне сельскага пейзажу, у якім цяжка пазнаць месцы паблізу вёскі Захарнічы.

У канцы 40-х гадоў тут жа, у маёнтку, Хруцкі напісаў партрэты жонкі лепельскага прадвадзіцеля дваранства Грабніцкага, старасты Неміровіча, П. Янкоўскага (месца знаходжання невядома) і інш. У гэтых работах прыкметны далейшы рост Хруцкага-партрэтYSTа. Мастак не ідэалізуе сваю мадэль, паказвае ўсё проста, «як у жыцці», асабліва падкрэсліваючы этнаграфічныя дэталі. Ён умела перадае матэрыяльнасць драпіроўкі, характар і партрэтнае падабенства. Кампазіцыя гэтых работ простая. Партрэты ў асноўным паясныя. Каб надаць творах большую рэльефнасць, мастак святлом падкрэслівае найбольш істотнае. Гэ-



42. І. Хруцкі. Партрэт хлопчыка
ў саламяным капелюшы. Канец 1830-х гг.
Мінск. ДММ БССР



43. I. Хруцкі. Гародніна, грыбы і рыба.
1839. Мінск. ДММ БССР



якасцямі. С. Ромер паказаны на чыста белым фоне ў тры чвэрці. Гэты прыём сведчыць пра адыход Хруцкага ад канонаў, якія ўсталяваліся тады ў партрэтным жывапісе. Добра вытрыманы танальныя суадносіны. Псіхалагічная характарыстыка надзвычай выразная. Мы бачым чалавека высокага інтэлекту.

Цяжка прааналізаваць дэталёва ўсю творчасць Хруцкага, бо вельмі мала захавалася яго работ. Яны разышліся па многіх гарадах нашай краіны. Вядома, напрыклад, што ў 40-я гады мастак напісаў партрэты полацкага прадвадзіцеля дваранства Белікава, купца С. Куўшынікава, яго жонкі, ротмістра Стругоўшчыкава, палкоўніка Карпава, жонкі віцебскага грамадзянскага губернатара Кляменцьева (месца знаходжання невядома) і інш.

Акрамя нацюрмортаў, інтэр'ераў і партрэтаў І. Ф. Хруцкі пісаў шмат пейзажаў, аднак аўтарства некаторых з іх устанавіць цяжка, бо пейзажам займаўся і яго браты Андрэй Хруцкі (1829—1919) і Яўстафій Хруцкі (нар. 1820), якія таксама скончылі Пецярбургскую акадэмію мастацтваў.

Імёны Сяргея Канстанцінавіча Заранкі (1818—1871)³³ і Андрэата Ільіча Карсаліна (1809—1871), выхадцаў з Беларусі, трывала ўвайшлі ў гісторыю рускага рэалістычнага партрэтнага жывапісу. Гэтыя мастакі амаль усё сваё свядомае жыццё правялі за межамі Беларусі, але ніколі не гублялі сувязей

³³ С. К. Заранка нарадзіўся ў мястэчку Ляды на Магілёўшчыне ў сям'і прыгоннага селяніна князёў Любамірскіх.

з радзімай і ў меру сіл і магчымасцей садзейнічалі развіццю беларускага выяўленчага мастацтва. Так, С. К. Заранка, будучы інспектарам і выкладчыкам Маскоўскага вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, аказваў вялікую дапамогу і падтрымку вучням з Беларусі братам П. І. і Ф. І. Хадаровічам, В. Сляндзінскаму і інш.

Менш вядомы жывапісец, майстар інтымнага партрэта К. І. Карсалін нарадзіўся ў Слуцку. Свае першыя мастацкія вопыты ён зрабіў пад кіраўніцтвам вучня Я. Рустэма Тамаша Гесэ. У гэтым сэнсе Карсалін з'яўляецца пераемнікам традыцый Віленскай мастацкай школы. У далейшым Карсалін атрымаў грунтоўную падрыхтоўку ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў, стаўшы пазней, у 1857 г., акадэмікам партрэтнага жывапісу. Доўгі час (да 1846 г.) ён пражыў за мяжой, быў жывапісцам пры рускай місіі ў Кітаі. Апрача

шматлікіх партрэтаў, напісаных у гэты час, мастак стварыў шмат пейзажаў.

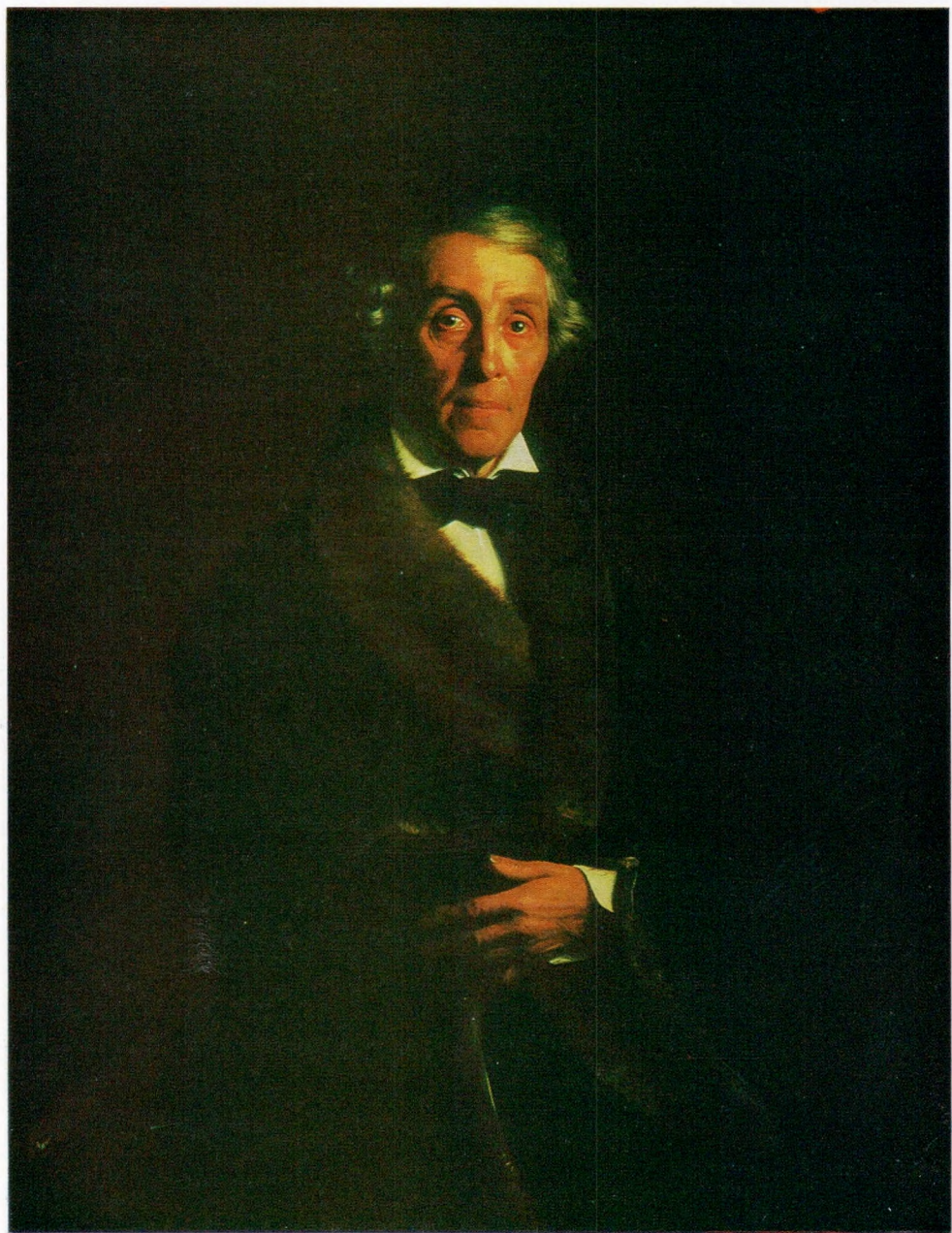
Асобнае месца ў гісторыі развіцця беларускага партрэтнага жывапісу належыць тым мастакам, якія па тых ці іншых акалічнасцях не змаглі вучыцца ў Акадэміі мастацтваў, але тым не менш пакінулі прыкметны след у гісторыі мастацтва. Да іх належаць Палікарп Ютэйка, Карл Рыпінскі і Адам Шэмеш.

Браты Палікарп і Іван Ютэйкі паходзілі з Мінскай губерні. Палікарп нарадзіўся ў 1803 г. Біяграфічных звестак пра яго захавалася вельмі мала. Вядома, што ён вучыўся ў Я. Рустэма. На выстаўцы ў Віленскім універсітэце 1820 г. былі прадстаўлены яго копія «Святога сямейства» Рафаэля і некалькі ма-

44. І. Хруцкі. Від на Елагіным востраве ў Пецяярбургу. 1839. Ленінград. Рускі музей



45. С. Заранка. Портрэт Ф. Талстога.
1850-я гг. Мінск. ДММ БССР



люнкаў. Пазней П. Ютэйка працаваў настаўнікам малявання ў Нясвіжы. З яго работ вядомы партрэты прафесараў Віленскага універсітэта Юрэвіча і Гетцольда (ДММ ЛітССР). Яны вызначаюцца добрым партрэт-

скага ўяўляюць пэўную каштоўнасць для гісторыі як іконаграфічны матэрыял.

З мэтай заробку К. Рыпінскі выконваў шматлікія копіі абразоў для цэркваў і касцёлаў Беларусі. Яго

46. Шэмеш. Партрэт І. Янушкевіча.
1830-я гг. Варшава.
Нацыянальны музей



47. А. Шэмеш. Партрэт Т. Янушкевіч.
1830-я гг. Варшава.
Нацыянальны музей



ным падабенствам, сціпласцю каларыту і кампазіцыйнага вырашэння.

Карл Рыпінскі (1808—1892) вядомы як аўтар шматлікіх партрэтаў-мініяцюр і акварэлей. Яго пэндзлю належаць партрэты многіх выдатных палітычных і культурных дзеячаў Паўночна-Заходняга краю. Найбольш вядомы партрэты прафесара баганікі Віленскага універсітэта Станіслава Юндзіла, Станіслава Хамінскага, яго жонкі, Станіслава Маскаленкі і інш. Характэрная рыса ўсіх гэтых работ — прастата кампазіцыі, сціплы каларыт, крыху натуралістычны малюнак. Рыпінскі не ідэалізаваў асоб, якіх маляваў. У гэтых адносінах партрэты Рыпін-

работы знаходзіліся ў Цытвянах і Вільні. Для «Віленскага альбома» Ю. Вільчынскага Рыпінскі скапіраваў фрэскі Данкерса з Віленскага кафедральнага сабора («Суправаджэнне праху св. Казіміра», «Цуд св. Казіміра» і інш.), якія па мастацкіх якасцях мала чым адрозніваюцца ад арыгіналаў. Апошнія гады жыцця Рыпінскі правёў у Вільні, дзе працаваў настаўнікам малявання ў адной з гімназій.

Адам Шэмеш увайшоў у гісторыю мастацтва як жывапісец-партрэтyst і мастацтвазнаўца, аўтар шэрагу артыкулаў па выяўленчаму мастацтву Беларусі таго часу. Яго пярэ належаць досыць падрабязны

нарыс пра Віленскую мастацкую школу³⁴, ён з'яўляецца аўтарам «Успамінаў пра Дамеля». З ім у свой час кансультаваўся Уладзіслаў Сыракомля, складаючы вопіс помнікаў выяўленчага мастацтва Мінска.

А. Шэмеш (1808—1864) нарадзіўся ў Слуцкім павеце Мінскай губерні ў сям'і старацы. Мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскай мастацкай школе ў Я. Рустама. Пасля заканчэння ў 1831 г. універсітэта вярнуўся ў Мінск. Тут актыўна займаўся творчай і грамадскай дзейнасцю. У гэтыя гады ім напісаны партрэты Уладзіслава Сыракомлі і Станіслава Манюшкі (месца знаходжання невядома). На мастацкіх якасцях яны мала чым адрозніваліся ад партрэтаў К. Рыпінскага і П. Ютэйкі. У гэты ж час, як сцвярджае гісторык М. Балінскі, Шэмеш піша гістарычныя і бытавыя кампазіцыі, у якіх вобразы дробнай шляхты і простага народа былі «паказаны вельмі праўдзіва». Цяжка меркаваць пра дакладнасць гэтых даных, бо ніякіх гістарычных і бытавых кампазіцый гэтага аўтара выявіць пакуль што не ўдалося (за выключэннем кампазіцыі на рэлігійную тэму «Святы Казімір», якая не мае значнай мастацкай каштоўнасці).

А. Шэмеш быў вялікім паклоннікам паэзіі А. Міцкевіча. На мясцовым матэрыяле ён рабіў ілюстрацыі да паэмы «Конрад Валенрод» і іншых твораў вялікага польскага паэта. Як чалавек высокаадукаваны, добры знаўца гісторыі мастацтваў і ўсеагульнай гісторыі, Шэмеш карыстаўся аўтарызэтам у асяроддзі мастацкай моладзі Мінска і іншых беларускіх гарадоў. Да яго за парадзі звярталіся вядомыя жывапісцы Я. Дамель, В. Ваньковіч, М. Кулеша і інш. За свае прагрэсіўныя думкі і выказванні А. Шэмеш падвяргаўся ганенням з боку царскага ўрада.

У 1842 г. ён быў высланы ў цэнтральныя губерні Расіі, але і там не спыніў сваёй публіцыстычнай і мастацкай дзейнасці. Вярнуўшыся ў 1846 г. у Мінск, Шэмеш стварыў некалькі партрэтаў дзеячаў культуры. Сярод іх партрэт артысткі Евы Фялінскай — адна з лепшых яго работ. Для гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі творчая спадчына А. Шэмеша асабліва каштоўная тым, што ён пакінуў для патомкаў праўдзівае, гістарычна дакладнае апісанне мастацкага жыцця Беларусі першай паловы XIX ст.

Асаблівасці развіцця гістарычнага жанру ў канцы XVII — першай палове XIX ст. былі вызначаны шэрагам фактараў. Пасля далучэння да Расіі ў Беларусі яшчэ захоўваліся тыя ідэалагічныя настроі, што культываваліся польскімі панамі на працягу стагоддзяў. Польшча імкнулася ўмацаваць сваё панаванне, прапагандавала польскую гісторыю, дзе Беларусі адводзілася роля «ўсходняй ускраіны» Рэчы Паспалітай. Таму не выпадкова тэмы для гістарычных кампазіцый многія беларускія жывапісцы чэрпалі з польскай гісторыі. Аднак трэба адзначыць, што іх работы, хаця і лічыліся афіцыйна ілюстрацыяй польскай гісторыі, на самай справе адлюстроўвалі тыя падзеі, якія былі непасрэдна звязаны з родным краем.

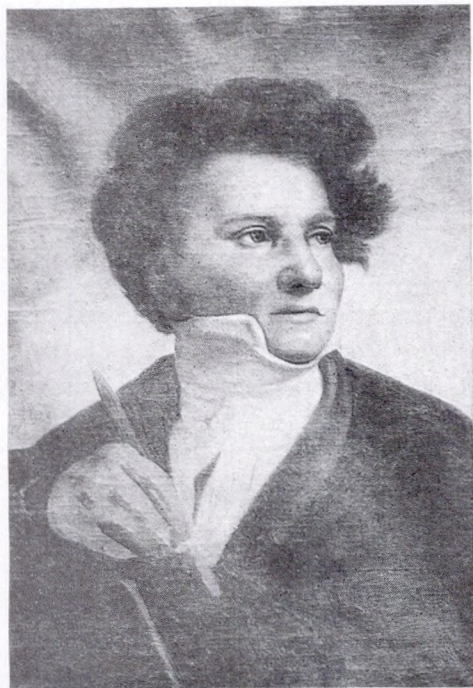
Трымаючыся прынцыпаў класіцызму, некаторыя жывапісцы звярталіся да сюжэтаў з антычнай гісторыі. Аднак і ў гэтых сюжэтах яны імкнуліся ўвасобіць ідэі патрыятызму і грамадзянскасці. Многія гістарычныя сюжэты з польскай гісторыі трактаваліся на манер антычных.

Барацьба за скасаванне уніі, распаўсюджанне ідэі агульнаславянскага яднання і братэрства пасля далучэння Беларусі да Расіі адкрылі шырокую дарогу для распаўсюджвання праваслаўя, выклікалі да жыцця сюжэты са старажытнарускіх

³⁴ Athenaeum, 1844. Т. 4—6.

кай гісторыі, што з'явілася свайго роду пераходным момантам да адлюстравання сваёй беларускай гісторыі.

48. Я. Дамель. Аўтапартрэт. 1828.
Варшава, Нацыянальны музей.
Фрагмент



Айчынная вайна 1812 г. і надышоўшы за ёй рух дэкабрыстаў наклалі глыбокі адбітак на развіццё гістарычнага жанру. У гістарычны жывапіс пачынаюць пранікаць ідэалы грамадзянскасці, патрыятызму і сацыяльнага вызвалення.

Буйнейшым жывапісцам-гісторыкам Беларусі першай паловы XIX ст., у творчасці якога адлюстраваліся гэтыя тэндэнцыі, быў Ян Дамель (1780—1840).

Імя гэтага мастака было добра вядома ў Беларусі на пачатку мінулага стагоддзя. Прайшлі гады. У выніку войнаў загінула значная част-

ка творчай спадчыны жывапісца, і пра яго паступова забыліся. Аднак у некаторых музеях і прыватных зборах Літвы і Польшчы захавалася частка твораў Дамеля. Гэтыя творы і архіўныя матэрыялы даюць магчымасць аднавіць творчае аблічча выдатнага дзеяча беларускай культуры.

Ян Дамель пакінуў значны след амаль ва ўсіх жанрах выяўленчага мастацтва. Яго карціны былі добра вядомы нават у самых аддаленых кутках нашай Радзімы. Іх яшчэ і цяпер можна сустрэць самым нечаканым чынам у Беларусі, Літве, Польшчы і Сібіры. Гэта тлумачыцца тым, што мастак доўга жыў і працаваў у гэтых месцах, свае творы прадаваў за невялікую плату (а часам проста дарыў), таму іх маглі набыць людзі самых розных саслоўяў і стану.

Ян Дамель нарадзіўся ў Мітаве (цяпер г. Елгава ЛатвССР) у сям'і ваеннага. Тут атрымаў і першапачатковую адукацыю. Затым вучыўся ў Віленскім універсітэце на кафедры жывапісу ў вядомых жывапісцаў Ф. Смуглевіча і Я. Рустэма. Атрымаўшы ступень магістра прыгожых мастацтваў, некаторы час быў ад'юнктам на кафедры жывапісу, але ў 1820 г. па лжываму абвінавачанню яго саслалі ў Сібір на два гады.

Па дарозе да месца ссылкі ў горад Табольск Дамель рабіў замалёўкі і кароткія запісы. Гэтыя своеасаблівыя «Дзённік з падарожжа ў Сібір» захаваліся да нашых дзён (частка яго знаходзіцца ў Дзяржаўным музеі г. Каўнаса ЛітССР). Ён мае значную цікавасць, бо з'яўляецца сапраўдным дакументам эпохі.

У ссылцы мастак шмат працаваў. Рабіў роспісы евангелісцкага касцёла ў Табольску, упрыгожваў фрэскамі касцёл бернардынцаў у Томску, пісаў партрэты мясцовых чыноўнікаў і іншых асоб. Шмат увагі ўдзяляў пейзажу. З Табольска Дамель выязджаў у Іркуцк, Енісейск.

Пасля адбыцця пакарання ў 1822 г. Я. Дамель вяртаецца ў Мінск, жыве і працуе тут да канца сваіх дзён. Яму так і не ўдалося ажыццявіць сваю задуму, якая, па яго словах, «поўнаасцю ўжо выспела ў галаве», — напісаць вялікае манументальнае палатно аб адступленні французай праз Бярэзіну ў 1812 г. Эскіз і эцюдны матэрыял для гэтай карціны ў яго ўжо былі падрыхтаваны.

Жывучы ў Мінску, мастак фактычна быў адарваны ад культурнага жыцця краіны, бо Мінск у гэты перыяд уяўляў сабой глухую правінцыю. Ён не мог бачыць лепшых узораў жыванісу, таму ўсе яго дасягненні і поспехі ў мастацтве абумоўлены выключна працавітасцю і талентам.

Творчая спадчына Я. Дамеля была вялікай. Цяжка назваць хаця б адзін жанр выяўленчага мастацтва, у якім бы мастак не пакінуў следу.

Я. Дамель добра ведаў айчынную і антычную гісторыю, многа чытаў, добра валодаў некалькімі замежнымі мовамі. У сваіх палотнах імкнуўся адлюстраваць найбольш яркія, кульмінацыйныя моманты гістарычнага развіцця краіны. Рысы класіцызму ў яго творчасці цесна знітаваны з рэалізмам, таму гістарычныя палотны мастака надзвычай жыццёвыя і пераканаўчыя.

Раннія творы Я. Дамеля прысвечаны падзеям, звязаным з якой-небудзь гістарычнай асобай. У іх народ хоць і прысутнічаў, але быў толькі фонам для паказу галоўнага героя. Такімі з'яўляюцца карціны «Смерць князя Панятоўскага», «Смерць магістра крыжаносцаў Ульрых фон Юнгінгена ў бітве пад Грунвальдам» (месца знаходжання

49. Я. Дамель. Адступленне французай праз Вільню ў 1812 г.
1820-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



невядома) і інш. Гэтыя карціны, напісаныя ў 20-я гады, былі ўласнасцю магната Антонія Ратынскага, уладальніка буйнога маёнтка ў Ігуменскім павеце. Цяжка меркаваць пра жывапісныя якасці гэтых твораў, бо іх далейшы лёс невядомы. Захаваліся толькі эскізы, якія сведчаць пра высокае майстэрства мастака. Кампазіцыі пабудаваны па строга акадэмічных канонах з захаваннем раўнавагі і тэатралізаванай патэтыкі. Выдатны рысавальшчык, Я. Дамель паказваў фігуры ў самых разнастайных і складаных ракурсках. Яго малюнкi адрозніваюцца добрым веданнем анатоміі і цудоўным графічным выкананнем.

Вайна 1812 г. і ўсе наступныя падзеі глыбока ўсхвалявалі мастака. Ён стварае дзве вялікія кампазіцыі: «Смерць Глінскага ў няволі» і «Вызваленне Т. Касцюшкі з цямніцы» (месца знаходжання невядома). Напісаныя ў 30-я гады XIX ст., гэтыя палотны знаменавалі сабой рэзкі паварот мастака ў бок рэалізму. А. Шэмеш паведамляе³⁵, што ў сярэдзіне XIX ст. яны знаходзіліся ў старшынi рэчыцкага гарадскога суда Ракіцкага. Сюжэт першай карціны вядомы па апісанню А. Шэмеша: «...факт смерці Глінскага ў няволі паслужыў тэмай для напісання карціны. Глінскі сядзіць у доўгім грубым адзенні з аковамі на нагах. Пры ім дачка, якая схілілася да яго рукі. Выраз твару Глінскага добра адчуты»³⁶.

Змест твора ў пэўнай ступені алегарычны. Такой бачыў Дамель радзіму, што стагнала пад прыгнётам царскага самадзяржаўя. Сродкі выразнасці гранічна лаканічныя. Ніводнай лішняй дэталі. Адаючы даніну класіцызму, Дамель паказаў Глінскага ў адзенні, якое нагадвае рымскую туніку. Складкі драпіро-

вак спадаюць роўнымі, плаўнымі лініямі. Твар крыху ідэалізаваны.

У карціне «Вызваленне Т. Касцюшкі з цямніцы» (эскіз у ДММ БССР) Дамель добра выкарыстаў эфекты асвятлення. Ужо сам факт, што галоўным героем твора з'яўляецца кіраўнік антыпрыгонніцкага паўстання, сведчыць аб патрыятычным настроі мастака. Ён не імкнуўся дагадзіць густам высокапастаўленых вяльмож. Гледачу добра запамінаўся непрыгожы кірпаты твар Паўла І, яго тэатральныя выхвальны жэст, што паказвае вязню шлях да свабоды. Разам з тым ён не ідэалізуе і галоўнага героя кампазіцыі — Тадэвуша Касцюшку, паказваючы яго чалавекам хворым, крыху надломленым працяглым заняволеннем у казематах Петрапаўлаўскай крэпасці.

Дакладнасць у адлюстраванні гістарычнага факта, яго праўдзівая трактоўка сведчаць пра сур'ёзнае вывучэнне Я. Дамелем гістарычных матэрыялаў і імкненне аднавіць рэальную карціну рэчаіснасці.

У наступных работах Я. Дамеля на гістарычныя тэмы галоўным героем становіцца народ, які вырашае лёс гісторыі.

Найбольш выразныя з твораў гэтага плана — акварэль «Адступленне французаў праз Вільню ў 1812 г.» (ДММ ЛітССР) і эскіз неажыццёвай кампазіцыі «Пераход Напалеона цераз Бярэзіну» (месца знаходжання невядома). У гэтых творах Дамель узнімае свой гнеўны голас супраць жахаў вайны.

Выразныя мастацкія сродкі кампазіцыі. У невялікай па памерах акварэлі «Адступленне французаў праз Вільню ў 1812 г.» добра перададзены стан халоднага зімовага дня. Ён падкрэсліваецца і спакойным шэрым небам, прарэзаным роўнымі слупамі дыму над комінамі. Мірны стан прыроды кантрастуе з неспакойным патоўпам салдат, узмацняючы ўражанне асуджанасці.

³⁵ Athenaeum, 1844. Т. 4—6.

³⁶ Там жа.

Другая кампазіцыя абяцала быць яшчэ больш выразнай. Пра гэта сведчаць шматлікія замалёўкі з натуры, якія захаваліся ў архівах, пошукі вобразаў і рухаў, фігуры, выкананья ў складаных ракурсах. Але,

50. Я. Дамель. *Партрэт М. Равіч з сынам. 1831. Познань. Нацыянальны музей*



на жаль, эскіз гэтай карціны не захаваўся.

Акрамя названых гістарычных палотнаў Дамелю належаць карціны «Чарнецкі перапыльвае Піліцу» (знаходзілася ў Антона Хорвата ў Мінскай губ.), «Напалеон на бівуаку пад Аўстэрліцам», «Твардоўскі паказвае Сігізмунду Аўгусту цень яго жонкі Барбары» (абедзве знаходзіліся ў Ігната Булгака ў Бабруйску), «Цар Аляксандр I падпісвае ў Вільні амністыю», «Хрышчэнне славян» (месца знаходжання ўсіх невядома) і шмат іншых. Усяго А. Шэ-

меш называе 27 кампазіцый³⁷. Польскі гісторык Э. Раставецкі ў сваім «Слоўніку польскіх мастакоў» паведамляе, што Я. Дамелем было напісана 57 карцін на гістарычныя тэмы. Супярэчліваць такіх паведамленняў відавочна. Гэта пытанне яшчэ патрабуе дакладнага вывучэння.

Аб майстэрстве Я. Дамеля-партрэтаста можна меркаваць па творах, што захаваліся ў музеях Вільнюса і іншых гарадоў. Дамель напісаў іх вялікую колькасць. Некаторыя партрэты, выкананыя на заказ, не вылучаюцца глыбокай псіхалагічнай выразнасцю. Большасць, аднак, вельмі тонкія па вобразнай характарыстыцы творы. Па манеры выканання яны нагадваюць партрэты вядомага рускага партрэтаста першай паловы XIX ст. У. Л. Баравікоўскага.

З найбольш ранніх можна назваць «Партрэт хлопчыка» (Ноўгарадскі мастацкі музей), партрэты Шчаснай-Патоцкай, Дамініка Радзівіла, рэктара Віленскага універсітэта Ш. Малеўскага, прафесара Рустэма (ДММ ЛітССР) і інш. У гэтых палотнах яшчэ адчуваецца ўплыў класіцыстычнай школы Ф. Смуглевіча. Яны крыху ідэалізаваны, хоць у вобразнай характарыстыцы ўжо можна адзначыць і шмат індывідуальных рыс.

У 30-я гады напісаны партрэты мінскага губернатара Гіцэвіча, Ю. Кабылінскага, Тышкевіча, Антона Хорвата з жонкай (месца знаходжання невядома) і інш. Характэрная асаблівасць гэтых партрэтаў — рашучы адыход ад акадэмізму, імкненне не толькі адлюстраваць знешнія рысы партрэтаваных, але і пранікнуць у іх унутраны свет (партрэты Ю. Кабылінскага, доктара Райхоўскага і інш.). Некаторыя вобразы нясуць на сабе рысы рамантыз-

³⁷ Szemiesz A. Wspomnienia o Damału // Athenaeum. Wilno, 1842. T. 2.

му (аўтапартрэт, партрэт прафесара Я. Рустэма (Нацыянальны музей у Варшаве) і інш.). Тут яўна адчуваецца імкненне стварыць вобраз чалавека-грамадзяніна, паказаць уласцівы часу грамадзянскі пафас. Я. Дамель пакінуў шмат партрэтаў людзей з народа — старых, гараджан, рамеснікаў, напісаных з вялікім майстэрствам (ДММ ЛітССР).

Значнае месца ў творчасці Я. Дамеля займае пейзаж. Яшчэ ў 20-я гады, жывучы ў Вільні, мастак шмат часу ўдзяляе паказу прыроды. Асабліва выразныя і эмацыянальныя творы сібірскага перыяду. Вось як апісвае А. Шэмеш пейзаж «Захад сонца ў Табольску» (месца знаходжання невядома):

«...Халоднае пахмурнае неба, дождж. Удалечыні асветлены сонцам круты бераг Іртыша. На ім у святле заходзячага сонца відаць абрысы горада. На пярэднім плане карціны нейкая пабудова. У ценю пасецца жывёла; фігуркі людзей. Сябе Дамель паказаў так: ён сядзіць у пралётцы, запрэжанай худым конікам, і піша пейзаж. Эфект карціны здзіўляючы»³⁸.

Не менш выразным быў пейзаж «Ноч ва Уральскіх гарах» (месца знаходжання невядома): «...Абкружаны лёгкімі белымі воблакамі месяц. Пры святле вогнішча распазнаецца качэўе татар. Добра перададзена свячэнне месяца і вогнішча. У групах татар ярка вылучаецца іх адзенне. Для начнога асвятлення яны, мабыць, вельмі яркія»³⁹.

Большасць пейзажаў Я. Дамеля не захавалася. Але і па апісаннях сучаснікаў можна зрабіць вывад, што яны былі адзначаны рысамі рамантызму. Гэта аднавідала настрою мастака ў той перыяд. Аднак пазней, знаходзячыся ўжо ў Мінску, Дамель адмаўляецца ад пейзажаў на-

парамнага плана, піша ўтульныя куточки мінскіх ваколіц, у якіх не ставіць задач перадачы эмацыянальнага стану прыроды («Дрэвы пад вадой», «Вадзяны млын», «Вадапад» (месца знаходжання невядома) і інш.

Спад рэвалюцыйнай актыўнасці пасля паражэння паўстання дзекабрыстаў, рэакцыйная палітыка царызму не маглі не адбіцца на настроі мастака. Тым не менш творчасць Дамеля-пейзажыста ў перыяд панавання афіцыйнага акадэмічнага напрамку ў жывапісе была значным крокам наперад. Мастак імкнуўся не толькі перадаць прыгажосць роднай прыроды, але і выклікаць у гледачоў пачуццё горадасці за сваю Радзіму.

У галіне бытавога жанру Я. Дамель таксама пакінуў значны след. Ён спачувальна ставіўся да простага народа і імкнуўся выклікаць такое ж спачуванне ў гледачоў. Тэмы для бытавых карцін ён чэрпаў у жыцці простых людзей. Такіх карцін створана значна менш, чым гістарычных. Але палотны «Стары», «Дзяўчына, якая моліцца» (месца знаходжання невядома) і іншыя яскрава сведчаць пра сімпатый мастака да простага народа. Асабліва ж выразнымі былі замалёўкі з натуры, у якіх Дамель выкрываў лютыя прыгонніцкія норавы.

Мастак шмат працаваў і як дэкаратар. Ён упрыгожваў сваімі малюнкамі і пано памяшканні масонскіх ложаў, афармляў урачыстасці ў Мінску.

Ян Дамель унёс значны ўклад у развіццё беларускай культуры XIX ст. На яго творах выхоўваліся многія пакаленні беларускіх мастакоў, якія адлюстравалі гісторыю края ў жывапісных кампазіцыях, малюнках, гісторыка-этнаграфічных замалёўках, пейзажах.

Далейшае развіццё гістарычнага жанру звязана з імем Януара Іванавіча Сухадольскага (1797—

³⁸ Athenaeum, 1842. Т. 2.

³⁹ Там жа.

51. Я. Сухадольскі. Пераход Напалеона
цераз Барэзіну. 1850-я гг.
Познань. Нацыянальны музей



1875), які ўнёс значны ўклад у гісторыю выяўленчага мастацтва не толькі беларускага, але і рускага, і польскага, і літоўскага народаў.

Януар Сухадольскі нарадзіўся ў Гродна ў сям'і збяднелага двараніна. У дваццацігадовым узросце быў адпраўлены ў Варшаву да свайго дзядзькі — перакананага прыхільніка Напалеона. У час адступлення французай цераз Варшаву Я. Сухадольскаму асабіста давялося бачыць Напалеона. Гэтыя абставіны дазволілі будучаму жывапісцу стварыць у сваіх батальных кампазіцыях праўдзівы вобраз французскага імператара. Семнаццацігадовым юнаком Я. Сухадольскі быў уладкаваны на ваенную службу. У 1829 г. ён ужо быў у чыне капітана рускай арміі. Здольнасці да малявання прабудзіліся ў яго яшчэ ў раннім дзяцінстве,

але развіваць іх ён пачаў ужо будучы афіцэрам. У час службы ў Варшаўскім гарнізоне ён знаходзіў час, каб браць урокі жывапісу ў А. Брандоўскага.

Першы буйны поспех выпаў на долю жывапісца на пачатку 20-х гадоў. У час наведвання Мікалаем I Варшавы была наладжана мастацкая выстаўка, на якой экспанавалася карціна Сухадольскага «Смерць Варненчыка». Гэта карціна спадабалася цару, і ён жахадаў яе набыць. Сухадольскі падараваў яе Мікалаю, за што быў узнагароджаны залатой табакеркай.

У 1830—1831 гг. Сухадольскі прыняў актыўны ўдзел у паўстанні, пасля падаўлення якога быў вымушаны эміграваць за мяжу. Некаторы час жыў у Рыме, дзе наведваў майстэрню баталіста Г. Вернэ. З гэтым

жывапісцам Сухадольскага пазней звязвала працяглая дружба. У тыя гады Сухадольскі піша некалькі карцін з напалеонаўскай эпопеі. Карціны мелі поспех і прывеслі вядомасць мастаку. Гэта акалічнасць дала яму магчымасць вярнуцца на радзіму. Ён прыязджае ў Гродна, але ў хуткім часе быў запрошаны ў Пецяярбург, дзе атрымаў ад цара заказ на стварэнне батальных кампазіцый на тэму Айчыннай вайны 1812 г. За сваё доўгае жыццё Я. Сухадольскі стварыў вялікую колькасць батальных кампазіцый, з якіх асабліва ўдалыя тыя, што напісаны ў выніку асабістых назіранняў. Ёсць падставы меркаваць, што ў час службы ў арміі Сухадольскі прымаў удзел у паходах фельдмаршала І. Паскевіча Эрыванскага ў час руска-іранскай вайны 1826—1828 гг. Большую частку свайго жыцця мастак пражыў у Варшаве, дзе напісаў «Узяцце крэпасці Карс», «Перамога пад Ялдавай», «Фельдмаршал Паскевіч прымае дэлегацыю жыхароў Эрзерума», «Штурм крэпасці Абасабад», «Штурм крэпасці Ахалцых у 1828 г.» і шмат іншых. (Многія з гэтых карцін былі напісаны па заказе князя Паскевіча для яго замка ў Гомелі. Там яны захоўваліся доўгі час. Частка з іх загінула ў Вялікую Айчынную вайну, частку ўдалося выратаваць. Цяпер яны знаходзяцца ў Гомельскім абласным краязнаўчым музеі.)

У 1839 г. на акадэмічнай выстаўцы ў Пецяярбургу экспанавалася карціна Я. Сухадольскага «Штурм крэпасці Ахалцых у 1828 г.». У гэтым творы адчуваецца пратэст супраць вайны. Такую карціну мог напісаць толькі мастак, які асабіста бачыў гэту трагедыю. Дэмакратызм жывапісца праявіўся не толькі ў праўдзівым адлюстраванні гістарычных падзей, але і ў спачувальных адносінах да простых людзей, апранутых у шэрыя салдацкія пынжалі, вымушаных паміраць за чужыя інтарэсы. У гэтых адносінах творчасць Сухадольскага

сугучна творчасці рускага баталіста XIX ст. В. В. Верашчагіна (1842—1904).

Мае цікавасць і карціна «Фельдмаршал Паскевіч прымае дэлегацыю жыхароў Эрзерума» (Гомельскі абласны краязнаўчы музей), напісаная ў тыя ж гады, што і папярэднія палотны. Тут мастак выступае не толькі як баталіст, але і як бытапісальнік. Мастак з сімпатыяй ставіцца да жыхароў Усходу, паказвае іх без ценю зняважлівасці. Такія ж рысы можна адзначыць і ў карціне «Штурм крэпасці Абасабад», у якой аўтар, апрача названых ужо якасцей, паказаў сябе выдатным майстрам кампазіцыі.

Значнае месца ў творчасці жывапісца займае тэма паўстання 1830—1831 гг. Ёй мастак прысвяціў лепшыя свае творы. Асаблівую цікавасць выклікае палатно «Сцэна з 1831 года» (да другой сусветнай вайны знаходзілася ў Кракаве, цяпер месца знаходжання невядома). На карціне спаленае сяло, на ўскраіне якога ляжыць на папалішчы паранены паўстанец. Яму аказвае дапамогу кволая дзяўчына. Цікавы кампазіцыйны прыём, якім карыстаецца Сухадольскі: група з дзвюх фігур змешчана ў цэнтры карціны, фонам для яе служыць адзінокі комін спаленай хаты. Каб спыніць увагу на гэтай сцэне, мастак вылучае яе святлом, усё астатняе — у прыцемку. Ствараецца ўражанне як ад кінутага на зямлю адзінокага праменя сонца. Гэты прыём мастак паўтарае ў шэрагу твораў: «Бітва пад Рашынам», «Трыумф Напалеона» і інш.

У апошнія гады жыцця мастак піша карціны, у якіх адлюстроўвае кульмінацыйныя моманты айчыннай гісторыі: у 1853 г.— «Узяцце Ачакава», у 1866 г.— «Пераход арміі Напалеона цераз Бярэзіну» (месца знаходжання невядома). Карціна «Узяцце Ачакава» была набыта Пецяярбургскай акадэміяй мастацтваў.

Перадавы чалавек свайго часу, Я. Сухадольскі не стаяў у баку ад гістарычных падзей. Многія яго палотны прысвечаны барацьбе польскага народа за нацыянальную незалежнасць. Разам з тым у яго творах знайшлі адлюстраванне і погляды дробнапамеснай беларускай і польскай шляхты («Кавалерская язда», месца знаходжання невядома).

Не зразумеў мастак і сутнасці заваявальных войнаў Напалеона, якога падтрымлівала польская арыстакратыя і дваранства і лічыла сваім вызваліцелем. Шмат палотнаў мастак прысвяціў гэтай тэме («Трыумф Напалеона» (месца знаходжання невядома) і інш.). Яны ў асноўным аднастайныя, парадныя і саладжавыя як у жывапісных адносінах, так і ў кампазіцыйных і таму значнай з'явай у творчасці мастака не з'яўляюцца.

Да гістарычнага жанру звярталіся і многія беларускія жывапісцы, што працавалі ў асноўным у іншых жанрах жывапісу. Напрыклад, майстар бытавой кампазіцыі К. Бароўскі пісаў карціны на сюжэты з антычнай гісторыі. Пейзажыст В. Дмахоўскі стварыў некалькі твораў на сюжэты з гісторыі Літвы і Беларусі XIII—XIV стст. (яго карціна «Крыжакі пры асадзе крэпасці Пуны» захоўваецца ў ДММ ЛітССР) і г. д.

Абуджэнне рэвалюцыйнай свядомасці ў колах перадавой беларускай інтэлігенцыі ў першай палове XIX ст. мела рашаючае значэнне для развіцця бытавога жанру ў жывапісе. Мастакі ўсё часцей пачалі звяртацца да паказу жыцця народа, да яго патрэб і надзей. Гэта з'явілася спрыяльнай глебай для станаўлення крытычнага рэалізму ў выяўленчым мастацтве.

Развіццё бытавога жанру ў жывапісе мела ў Беларусі свае адметныя асаблівасці. Шматнацыянальная па складу насельніцтва Беларусь

вылучыла са свайго асяроддзя выдатных жанрыстаў, якія адлюстравалі жыццё самых розных нацыянальных і сацыяльных груп краю. Пры разглядзе гэтага пытання трэба ўлічваць той факт, што Беларусь у ліку іншых ускраін Расійскай імперыі ўваходзіла ў «мяжу аседласці», дзе дазвалялася жыць яўрэйскаму насельніцтву. Таму не выпадкова, што ў многіх творах беларускіх жанрыстаў паказаны жыццё і побыт яўрэйскага насельніцтва.

Асабліва характэрныя для грамадскага жыцця Беларусі 30-я гады і канец 40-х гадоў, калі з'яўляюцца першыя парасткі нацыянальнай свядомасці. У гэты час у Вільні і Пецярбургу Рамуальдам Падбярэскім выдаюцца літаратурна-мастацкія альманахі, дзе змяшчаюцца матэрыялы пра Беларусь. Ян Баршчэўскі (1794—1851) апявае вобраз беларускай дзяўчыны. Станіслаў Манюшка па матывах беларускай народнай творчасці стварае оперы «Свіцязянка» і «Галька». Узнікаюць беларускія літаратурныя аб'яднанні ў Вільні і Пецярбургу. Абуджаецца цікавасць да вывучэння гісторыі роднага краю. Вядомы гісторык і этнограф Адам Кіркор прысвячае свае працы жыццю і быту беларускага народа. На старонках віленскага часопіса «Athenaeum» («Атэнэум») пад рэдакцыяй Ю. Крашэўскага змяшчаюцца матэрыялы, прысвечаныя беларускаму мастацтву.

У 1856 г. у Вільні па ініцыятыве Е. Тышкевіча адкрываецца гісторыка-краязнаўчы музей. У яго рабоце дзейсны ўдзел прымаюць такія выдатныя дзеячы беларускай культуры, як А. Кіркор, А. Шэмеш, Ул. Сыракомля і інш.

Усе гэтыя падзеі не маглі не аказаць уплыў на развіццё беларускага выяўленчага мастацтва і асабліва бытавога жанру. Першымі беларускімі жанрыстамі XIX ст. трэба лічыць выхаванцаў Віленскай школы жывапісу К. Кукевіча (1810—1842),

К. Русецкага (1801—1860), Ю. Карчэўскага (1806—1833), Ц. Бычкоўскага (1799—1843) і інш.

Ціт Бычкоўскі нарадзіўся ў Мінску ў сям'і прыгоннага князёў Тышкевічаў⁴⁰. Першапачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскім універсітэце пад кіраўніцтвам Я. Рустэма. Затым у 1827 г. пры дапамозе князя Тышкевіча быў адпраўлены ў Германію, дзе займаўся капіраваннем экспанатаў Дрэздэнскай галерэі. У 1836 г. ён паступіў у Акадэмію мастацтваў у Мюнхене, якую паспяхова скончыў у 1842 г. У 1843 г. паехаў у Венецыю. Але там жыццё яго нечакана абарвалася — мастак пакончыў самагубствам.

З твораў жывапісца амаль нічога не захавалася. Вядома, што ў час знаходжання на радзіме мастак пісаў партрэты, найбольш вядомы з якіх партрэт Князевіча. За мяжой ён напісаў шэраг бытавых кампазіцый з жыцця прыгонных сялян. Сюжэты карцін «Касец, што менціць касу», «Дзяўчынка з разбітым збанам» і іншых былі навеяны ўспамінамі пра далёкую Беларусь.

Па сведчанню тагачаснай крытыкі, лепшымі работамі мастака з'яўляюцца «Варажбітка прадказвае лёс», «Святая Вікторыя збірае сродкі для бедных». Карціна «Музыкант настройвае вялянчэль» была паказана на выстаўцы ў Варшаве ў 1841 г. Пра ўвагу мастака да простых людзей сведчаць самі назвы твораў.

Аб жывапісным майстэрстве Ц. Бычкоўскага можна меркаваць па кампазіцыйнаму партрэту вядомага польскага паэта і драматурга Юльюша Славацкага (1831, музей А. Міцкевіча ў Варшаве). На невялікім палатне паказаны юнак у студэнцкай форме. Уважлівы позірк трохі заду-

менных блакітных вачэй, высокі лоб, прыгожа акаймаваны «байранічэскай» прычоскай, і зусім па-дзіцячаму сціснутыя вусны раскрываюць палкі і няўрымслівы характар. Ю. Славацкі трымае ў руках цыліндр і кульбу. Ствараецца ўражанне, быццам ён сабраўся ў дарогу. Няўлоўны жэст і энергічны паварот галавы надаюць вобразу своеасаблівую напружанасць і дынаміку, што збліжае гэты партрэт з творамі мастакоў-рамантыкаў. Твар і фігура выдзяляюцца сілуэтам на спакойным гладкім фоне.

Ц. Бычкоўскі быў дастаткова прыкметнай фігурай у мастацтве першай паловы XIX ст. Дэмакратычныя тэндэнцыі яго творчасці аказвалі значны ўплыў на творчую моладзь.

Шмат агульнага з жыццём Ц. Бычкоўскага ў лёсе другога беларускага жанрыста Юльяна Карчэўскага (1806—1833). Ён нарадзіўся ў Ашмянах у сям'і адваката⁴¹. Бацька хацеў бачыць сына юрыстам і пасля заканчэння гімназіі ўладкаваў яго ў Віленскі універсітэт. Аднак юнака больш захапляў жывапіс. У вольны ад заняткаў час ён наведваў урокі прафесара Рустэма. Ужо ў студэнцкія гады Ю. Карчэўскі праявіў зайздросныя здольнасці жанрыста. На першай студэнцкай выстаўцы, дзе пераважалі копіі і вучнёўскія работы, ён экспанавалі два арыгінальныя творы. Работы Ю. Карчэўскага, як вызначаў А. Шэмеш, нагадвалі жывапіс Д. Тэнерса. У іх былі паказаны бытавыя сцэны з жыцця простага народа. У 1824 г. пасля заканчэння універсітэта Ю. Карчэўскі едзе ў Пецябург. Там ён шмат часу праводзіць у Эрмітажы, вывучае творы рускага і сусветнага жывапісу. Знаёміцца з вядомым жывапісцам А. Арлоўскім, які адразу заўважыў талент маладога мастака. Карчэўскі ў гэтыя

⁴⁰ Некаторыя гісторыкі месцам нараджэння Бычкоўскага называюць Лагойск (гл.: Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960. С. 10).

⁴¹ Athenaeum. 1851. Т. 1. С. 116—124.

гады стварае некалькі твораў: «Яўрэйская карчма», «Яўрэйскае пахаванне», «Руская хуткая пошта» і інш. Па словах Ю. Вільчынскага, гэтыя работы «сваім каларытам, кампазіцыяй, выразнасцю вобразаў пакарылі ўсіх. Яны былі напісаны шырокім і смелым пэндзлем»⁴².

З 1826 г. Ю. Карчэўскі жыве за мяжой, спачатку ў Дрэздэне, затым у Амстэрдаме і Парыжы. У Луўры капіруе лепшыя творы заходнееўрапейскага мастацтва, адначасова наведвае ўрокі жывапісца барона Гросса. Затым едзе ў Лондан і Рым. Там ён упершыню выстаўляе некалькі пейзажаў. Англійская крытыка змясціла пра іх захапляючыя водгукі. Мастака сталі лічыць выдатным каларыстам.

З пачатку 30-х гадоў Ю. Карчэўскі аддае перавагу гістарычнаму жанру. Ён стварае шэраг цікавых кампазіцый, у тым ліку «Ян III пад Венай», «Турак на кані» і інш. Карчэўскі не любіў выстаўляць свае творы. Ён лічыў іх не зусім дасканалымі. Аднак ужо яго першыя работы, што з'явіліся на выстаўцы 1830 г., прынеслі маладому жывапісцу еўрапейскую вядомасць.

У Рыме Ю. Карчэўскі блізка пазнаёміўся з польскім паэтам Адамам Міцкевічам. Гэта сустрэча натхніла мастака на стварэнне новых бытавых палотнаў, але раптоўная смерць не дала развіцця гэтаму шчодраму таленту.

Па сведчанню сучаснікаў, Карчэўскі вельмі любіў мастацтва «малых галандцаў», захапляўся творамі Тыцыяна, Рафаэля, Тэнера. У некаторых яго работах адчуваецца ўплыў творчасці гэтых майстроў. З арыгінальных твораў Карчэўскага захавалася толькі адна карціна — «Яўрэйскае пахаванне» (Нацыянальны музей у Варшаве), якая сведчыць,

што гэта быў таленавіты жывапісец і выдатны каларыст.

Значную цікавасць выклікае творчасць жывапісца Канута Іванавіча Русецкага (1801—1860). Першапачатковую адукацыю ён атрымаў

52. К. Русецкі. Аўтапартрэт. 1830-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



як юрыст, а мастацкія здольнасці развіваў пад кіраўніцтвам Я. Рустэма. На першай мастацкай выстаўцы ў Віленскім універсітэце ў 1820 г. К. Русецкі экспанавалі некалькі копій з Рыберы і Рэмбранта. У 1821—1822 гг. вучыўся ў Дж. Сандэрса і К. Ельскага, у Парыжы ў Камучыні і ў Рыме ў Б. Торвальдсена. Гэта зрабіла значны ўплыў на ўсю яго творчасць. Вобразы ў творах Русецкага ідэалізаваныя, манера пісьма сухаватая. У іх адчуваўся ўплыў класіцызму.

У Рыме Русецкі зрабіў копіі з фрэсак Рафаэля «Багаслоўе», «Філасофія», «Правасуддзе», «Паэзія». За іх у 1830 г. Русецкаму было пры-

⁴² Wilczyński J. Wspomnienia // Athenaeum. 1851. T. 1.

своена званне акадэміка⁴³. Апошнія гады жыцця Русецкі пражыў у Вільні, выкладаў маляванне і жывапіс у многіх навучальных установах горада.

У сярэдзіне XIX ст. работы К. Русецкага былі шырока вядомы на Беларусі. Пра гэта пісаў у сваіх успамінах гісторык і этнограф К. Тышкевіч. У час падарожжа па Беларусі ён наведаў маёнтак Русецкіх Карпаўку на Гродзеншчыне. Там К. Тышкевіч бачыў вялікую колькасць карцін, эцюдаў, а таксама копіі, выкананых мастаком. Асаблівую цікавасць у яго выклікала карціна «Жня» (1845, ДММ ЛітССР). Яна была выканана на «італьянскі манер». Твар і рукі дзяўчыны ідэалізаваны, аднак нацыянальныя асаблівасці касцюма захаваны цалкам.

Аўтар паказаў дзяўчыну на фоне сельскага пейзажу. Яна на хвіліну адарвалася ад нялёгкай працы і ўглядаецца ўдалачынь. У руках дзяўчына трымае жменю зжатага жыта і серп. Кампазіцыя ў многім напамінае рафаэлёўскіх мадоннаў — той жа паварот галавы, тая ж адухоўленасць вобраза.

Увага да простага чалавека, да яго штодзённага жыцця відаць і ў карціне «Вербная нядзеля» (1847, ДММ БССР). Тут паказана простая сялянская дзяўчына, якая прыйшла ў касцёл на богаслужэнне. У руках яна трымае пучок вярбы і невялікі клуначак. Дзяўчына апранута ў беларускую світку, на галаве хустка. Вялікія блакітныя вочы глядзяць уважліва і трохі сумна. Фонам з'яўляецца касцёл з расчыненымі дзвярняма, углыбіні відаць фігуры на каленях. Вобраз дзяўчыны надзвычай выразны і паэтычны.

Не менш выразныя малюнкi і эцюды Русецкага «Спячая дзяўчынка» і

«Італьянец з усмешкай» (1823, ДММ ЛітССР), выкананыя мастаком яшчэ ў час знаходжання за мяжой. Тут добра адчуваецца імкненне перадаць самыя тонкія псіхалагічныя перажыванні чалавека.

53. К. Русецкі. Жня. 1845.
Вільнюс. ДММ ЛітССР



Мастак шмат падарожнічаў па Беларусі, рабіў замалёўкі і пісаў эцюды ў ваколіцах Навагрудка і Апшмян, у Белавежскай пушчы. Захаваўся яго чудаўныя акварэлі, у якіх этнаграфічная дакладнасць добра спалучаецца з выразнай манерай пісьма. Свае пейзажы Русецкі часта насяляў людзьмі, ад чаго яны становіліся надзвычай жыццёвымі і праў-

⁴³ Дзяржаўная публічная бібліятэка імя М. Е. Салтыкова-Шчадрына, ф. Собко. воп. 577.

дзівымі. Асабліва цікавы «Пейзаж са скачкамі» (месца знаходжання невядома), напісаны, відаць, у ваколіцах Вільні. На прэдыім плане група коннікаў, дамы і кавалеры. На другім плане намалюваны статак, які вяртаецца з поля, удалечыні відаць пяская сядзіба. Такі пейзаж быў тыповым для таго часу. Прыхільнік традыцый класіцызму, мастак паказаў усё гэта ўрачыста і строга.

Імя Канстанціна Фадзеевіча Кукевіча (1810—1842) звязана са станаўленнем і развіццём бытавога жанру не толькі ў беларускім, але і ў рускім і літоўскім жывапісе.

Нарадзіўся Кукевіч у сям’і віленскага адваката. Прафесійную падрыхтоўку пачынаў пад кіраўніцтвам Я. Рустэма ў Віленскім універсітэце. Затым вучыўся ў Пецяўбургскай акадэміі мастацтваў у класе баталіста А. Заўэрвейда. Аднак баталістам Кукевіч не стаў. Яго больш прыцягвалі сцэны з народнага і салдацкага жыцця, якія ён паказваў з вялікай цеплынёй і любоўю. Яшчэ ў акадэміі ён напісаў карціны «Салдат, які распальвае агонь у лесе» (1836), «Гусары» (1837) (месца знаходжання абедзвюх невядома). Па стылістычных асаблівасцях і вобразнаму ладу яны вельмі блізкія да ранніх работ А. Венецыянава. Несумненна, што мастак у перыяд вучобы ў Пецяўбургу (а магчыма, і раней) быў знаёмы з работамі гэтага мастака. Асабліва цікавыя работы Кукевіча «Рускія салдаты ў вёсцы» і «Прывал уланаў каля пераправы цераз раку» (1830, абедзве ў Рускім музеі ў Ленінградзе).

У карціне «Рускія салдаты ў вёсцы» паказана тыповая для таго часу бытавая сцэнка. У вёску на пастой прыбылі салдаты. Сельскі стараста размяркоўвае іх па кватэрах. Група з некалькіх чалавек спынілася ля ганка небагатага дома, з дзвярэй якога выглядвае цікаўная гаспадыня. У некалькіх кроках ад цэнтральнай групы мужык сячэ дровы. Усё ў гэ-

тай карціне проста і будзённа. Тут няма напружаных вострых сітуацый, імклівага руху, глыбокіх перажыванняў. Кожны персанаж заняты сваёй справай.

Такую ж няспешнасць, штодзённасць можна адзначыць і ў карціне «Прывал уланаў каля пераправы цераз раку». Сюжэт яе нескладаны. Каля пераправы група спешаных уланаў вядзе гутарку з выпадкова сустрэтымі падарожнікамі, сярод якіх і гарадскі фронт, і пажылы вандроўнік-пілігрым, і сялянка. Прастата і натуральнасць сцэны тут удала спалучаюцца з сацыяльнай характарыстыкай персанажаў. Хоць мастак і не ставіць сваёй мэтай вырашэнне вялікіх сацыяльных праблем, аднак глядач ясна адчувае, на чым баку сімпатыі жывапісца.

На акадэмічнай выстаўцы ў Пецяўбургу ў 1839 г. з’явіліся карціны К. Кукевіча «Салдацкі прывал», «Карчма ў прадмесці» і «Бівуак» (месца знаходжання невядома), у якіх мастак працягвае распачатую раней тэму. Ён зусім не ідэалізуе сваіх персанажаў. Салдаты ў яго — гэта тыя ж сяляне, апранутыя ў салдацкія мундзіры.

Увага да народа, да яго нястачы і надзей відаць і ў карціне «Яўрэйскія кантрабандысты ў ваколіцах Вільні» (да 1839). У гэтай карціне з бязлітаснай праўдай мастак паказвае загану існуючага ладу, галечу і бяспраўе працоўнага народа. Рэалізм К. Кукевіча ў гэтых творах яшчэ сузіральны, але ўжо яскрава адчуваецца крытычны погляд мастака на існуючую рэчаіснасць. Гэтыя рысы бытавога жанру ўзмацнілі і паглыбілі творчасць наступных пакаленняў беларускіх жывапісцаў, якія выступалі ўжо з пазіцыі крытычнага рэалізму.

Далейшае развіццё бытавога жанру атрымаў у творчасці Фадзея Антонавіча Гарэцкага (1825—1868). Дзяцінства жывапісца прайшло ў Віленскай губерні. Вядома таксама,

што яго бацькі мелі невялікі маёнтак Біскупцы ў Лідскім павеце Гродзенскай губерні. Бацька яго вядомы польскі паэт Антоні Гарэцкі за ўдзел у паўстанні 1830—1831 гг. быў рэпрэсаваны царскім урадам, пасля чаго быў вымушаны эміграваць за мяжу. Сям'я Гарэцкіх жыла бедна. Гэта акалічнасць, відаць, аказала значны ўплыў на ўсю творчасць жывапісца. Мастак шчыра спачуваў бедным, паказваў у сваіх карцінах іх гора і галечу.

У 1841 г. Гарэцкі паступае ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў, вучыцца ў К. П. Брулова. У справах акадэміі за гэты перыяд яго імя значыцца ў ліку «бедных вучняў». «Вялікі Карл» высока цаніў талент Гарэцкага. Ён лічыў яго лепшым сваім вучнем і нярэдка даручаў яму выкананне заказаў, у якіх сам прымаў дзейсны ўдзел. Вядома, напрыклад, што Ф. Гарэцкі дапамагаў К. П. Брулову ў выкананні жывапісных работ у Ісакіеўскім саборы ў Пецярбургу⁴⁴.

За карціну «Сповідзь маладой дзяўчыны ў каталіцкага свяшчэнніка» Ф. Гарэцкі ў 1845 г. атрымаў малы залаты медаль, а ў 1848 г. вялікі залаты медаль за выкананую для конкурсу праграму «Хрыстос благаслаўляе дзяцей» (месца знаходжання невядома). Гэта ўзнагарода давала права на замежную камандзіроўку. У 1850 г. у якасці пенсіянера акадэміі ён едзе ў Італію. Пасля вяртання з-за мяжы, у 1854 г., за карціны «Пілігрымы» і «Перспектыўны від Альгамбры» яму было прысвоена званне акадэміка⁴⁵. Некаторы час мастак жыў у Віцебскай губерні, але апошнія гады жыцця правёў у Парыжы, дзе і памёр у 1868 г.

На творчасць Ф. Гарэцкага значны ўплыў аказаў К. П. Брулоў.

У творах Ф. Гарэцкага побач з класіцызмам прысутнічаюць і рысы сентыменталізму. Персанажы яго твораў вызначаюцца псіхалагічнай выразнасцю, завершанасцю жывапіснай формы.

На адной з акадэмічных выставак 50-х гадоў з'явілася карціна Ф. Гарэцкага «Маці ля пасцелі паміраючай дачкі» (месца знаходжання невядома), якая пакарыла глядачоў сваім драматызмам. Гэту ж тэму мастак паўтарыў і ў карціне «Апошнія прычашчэнне» (месца знаходжання невядома), дзе паказаў цяжка хворую маладую жанчыну, каля якой клапоцяцца маці і каталіцкі свяшчэннік. Нягледзячы на некаторую ідэалізацыю вобразаў, у карціне яўна адчуваюцца напружанасць і ўсхваляванасць. Тут, відаць, праявіўся асабісты настрой жывапісца, абумоўлены кепскім станам яго здароўя ў той час і цяжкім матэрыяльным становішчам. Такая ж няўдэшнасць і журба адчуваюцца і ў карціне «Сляпы жабрак з павадыром» (ДММ ЛітССР), якая на мастацкаму ўзроўню блізкая да твораў рускіх мастакоў-перадзвіжнікаў.

Ф. Гарэцкі вядомы і як выдатны партрэтyst. Захаваўся партрэт скульптара П. К. Клода (Траццякоўская галерія), які вызначаецца глыбокай псіхалагічнай характарыстыкай і высокім майстэрствам выканання.

У творчасці Ф. Гарэцкага ярка праявіўся дэмакратычны настрой перадавой беларускай і літоўскай інтэлігенцыі. У гэтым сэнсе яго творчасць з'яўляецца значным укладам у гісторыю мастацкай культуры двух брацкіх народаў.

Прыкметнае месца ў беларускім жывапісе канца XVIII — першай паловы XIX ст. належыць п е й з а ж у. Над ім працавалі не толькі мастакі-пейзажысты, але і майстры іншых жанраў. Развіццё беларускага пейзажнага жывапісу мае свае адметныя асаблівасці.

⁴⁴ Архіў Рускага музея ў Ленінградзе, ф. 22, адз. зах. 37, л. 3—16.

⁴⁵ Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. СПб., 1893. С. 223.

Калі для рускага пейзажа канца XVIII — пачатку XIX ст. характэрны класічная ўраўнаважанасць, узнёсласць, эмацыянальнасць (Ф. Аляксееў, М. Вараб'ёў), то для беларускага больш уласцівы спакойныя, сузіральныя, хутчэй ідылічныя адносіны да паказу прыроды. Пераважаюць адлюстраванні дваранскіх сядзіб і прывабных куточкаў беларускай зямлі. У творчасці беларускіх пейзажыстаў рысы класіцызму трактуюцца ў больш будзённым, спрошчаным выглядзе. Гэта тлумачыцца тым, што пейзажны жывапіс у той час набыў чыста утылітарны характар. Ім упрыгожвалі свае гасцінныя беларускія магнаты і дробнапамесная шляхта.

Але ў пачатку 30-х гадоў пейзаж пачынае набываць новыя адценні, што было абумоўлена пранікненнем рамантычных павеваў. Мастакі пачынаюць рамантызаваць родную прыроду, ствараюць яе эмацыянальны вобраз (Я. Дамель, В. Ваньковіч і інш.). У канцы 40-х гадоў пейзаж канчаткова траціць ідылічны характар. У ім усё часцей гучаць ноткі дэмакратызму, пільнай увагі да жыцця народа, да яго штодзённых клопатаў. Многія пейзажысты насяляюць свае творы людзьмі, звяртаюць увагу на характэрныя дэталі і з'явы іх жыцця і побыту (В. Дмахоўскі). Мастакі выкарыстоўваюць дасягненні пейзажыстаў заходнеўрапейскай школы XVII—XVIII стст. (У. Хогарт, Д. Тэнер і інш.).

Яркім прадстаўніком беларускага пейзажнага жывапісу першай паловы XIX ст. з'яўляецца Вікенцій Ігнатавіч Дмахоўскі (1807—1862). Сучаснікі называлі яго «Клодам Ларэнам віленскіх ваколіц». Яго пейзажы такія ж паэтычныя і велічныя, эмацыянальна насычаныя, строга па кампазіцыі, як і ў выдатнага французскага жывапісца XVII ст. У многіх з іх, як і ў К. Ларэна, паказаны людзі, занятыя паўсядзённай працай.

Цікавая біяграфія жывапісца. Нарадзіўся ён у в. Нагародавічы (Дзятлаўскі р-н) у сям'і дробнапамеснага беларускага шляхціца. Першапачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскім універсітэце ў Я. Рустэма. Характэрна, што ён, таксама як і многія яго ровеснікі (Ю. Карчэўскі, Р. Слізень і інш.), афіцыйна лічыўся студэнтам літаратурнага факультэта. У колах беларускай шляхты пачатку XIX ст. прафесія мастака была непапулярнай. Многія імкнуліся даць сваім дзецям спецыяльнасць літаратара, філосафа, юрыста і г. д., але толькі не жывапісца. Жывапісныя лічылі заняткам другарадным. З універсітэта Дмахоўскага прызвалі ў армію. Магчыма, ён з'яўляўся членам адной з тайных студэнцкіх арганізацый, за што і быў «здадзены ў салдаты». У 1831 г., ужо ў чыне падпаручніка 13-га уланскага палка, ён прыняў удзел у польскім паўстанні. Пасля падаўлення паўстання быў вымушаны эміграваць за мяжу. Па царскай амністыі 1837 г. В. Дмахоўскі вярнуўся на Навагрудчыну, дзе пражыў амаль бязвыезна, зрэдку наведваючы толькі Вільню, да канца сваіх дзён.

Працаваў В. Дмахоўскі шмат і напружана. Яго работы ў той час былі шырока вядомы на Беларусі, у Літве і Польшчы. У асноўным ён замалёўваў месцы, звязаныя з жыццём і дзейнасцю славуцанага польскага паэта А. Міцкевіча, асабістым сябрам якога быў.

З ранніх работ В. Дмахоўскага вядомы пейзаж «Радзіма» (1843, ДММ ЛітССР), напісаны ў маёнтку Нагародавічы. Патрыярхальны ўклад жыцця дробнапамеснага беларускага шляхціца перададзены тут востра і пераканаўча. У самім выбары сюжэта відаць адданасць і любоў да родных мясцін. У карціне паказаны прасторны двор, на якім гуляюць пад наглядом нянек панскія дзеці, тут жа вывешана для сушкі бялізна, ходзяць куры, па рацэ плывуць гусі.

Удалечыні прасты аднапавярховы драўляны дом традыцыйнай беларускай сельскай архітэктуры. Усе дэталі дома і прыбудовак выпісаны ўважліва і любоўна.

У больш позні перыяд напісаны пейзажы «Возера Свіцязь», «Захад сонца» (месца знаходжання невядома) і інш. Да гэтага ж перыяду, відаць, належыць і пейзаж «Начлег» (ДММ ЛітССР), дзе ідэалізацыя патрыярхальнага быту ўжо саступіла месца рамантызацыі і паэтызаванню. У пейзажы паказаны сціплы куток беларускай прыроды. На пярэднім плане ля вогнішча фігуры пастухоў. У начным прыцемку патанаюць абрысы дрэў і возера, і толькі адзінокі месяц ціха плыве над зямлёю. Усё ў гэтым пейзажы проста і звычайна, але разам з тым паэтычна і ўсхвалявана. Тут няма акадэмічнай умоўнасці і скаванасці.

Жыванісная спадчына В. Дмахоўскага мае значную цікавасць для гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі. Яго без перабольшвання можна лічыць заснавальнікам беларускага рэалістычнага пейзажа. Нягледзячы на некаторую ідэалізацыю патрыярхальнага быту дробнапамеснай шляхты, Дмахоўскі ўнёс у беларускі пейзаж свежую дэмакратычную струю, упершыню звярнуўся да паказу беларускай прыроды. Гэтыя тэндэнцыі ў далейшым знайшлі развіццё ў творчасці беларускіх пейзажыстаў — выхаванцаў рускай акадэмічнай школы М. Атрыганьева, Б. Залескага і А. Жамета, творчасць якіх у асноўным развівалася ўжо ў другой палове XIX ст.

Жываніс Беларусі першай паловы XIX ст. мае багатую, самабытную гісторыю. Яго станаўленне і развіццё ішлі ў адзіным рэчышчы з рускім жыванісам. Гэта было абумоўлена не толькі агульнасцю лёсаў братніх народаў, але і агульнай мастацкай адукацыяй.

Беларускі жываніс, таксама як і рускі, прайшоў шлях ад класіцызму

да дэмакратычнага рэалізму. Хоць рэалізм у беларускім жыванісе першай паловы XIX ст. быў яшчэ сузіральным, аднак ён падрыхтаваў глебу для з'яўлення ўжо ў другой палове XIX ст. твораў, блізкіх да крытычнага рэалізму. Многія беларускія мастакі другой паловы XIX ст. развілі і паглыбілі дэмакратычныя тэндэнцыі, закладзеныя сваімі папярэднікамі.

Развіццё беларускага жыванісу ў першай палове XIX ст. адбывалася ў цесным узаемадзеянні з мастацтвам польскага, літоўскага і ўкраінскага народаў. Беларускі жываніс увабраў пэўныя рысы нацыянальнай культуры гэтых народаў, але ніколі не траціў сваіх характэрных нацыянальных асаблівасцей.

* * *

Манументальна-дэкаратыўны жываніс на тэрыторыі Беларусі ў пачатку XIX ст. развіваўся ў асноўным у рэчышчы стылю класіцызму. Далучэнне Беларусі да Расіі садзейнічала ўзмацненню сувязей з перадавой рускай культурай. Пецябургская акадэмія мастацтваў стала асноўным цэнтрам мастацкага выхавання ў краіне. Яна сцвярджала класічны напрамак, які яскрава адлюстравалася ў манументальна-дэкаратыўным мастацтве.

У заходнія вобласці Беларусі класіцызм пранікаў праз заходнееўрапейскія школы, дзе вучыліся многія мастакі, якія пасля працавалі на Беларусі. Такім чынам, руская і еўрапейская мастацкія культуры суіснавалі і ўзаемадзейнічалі на тэрыторыі Беларусі, надаючы манументальна-дэкаратыўнаму мастацтву гэтага рэгіёна рысы непаўторнасці і своеасаблівасці. Класічную сістэму афіцыйнага стылю праз прызму народнага мастацтва засвойвалі мясцовыя майстры, што прыўносіла ў роспіс нацыянальныя традыцыі.

З уплывам рускай будаўнічай школы на тэрыторыі Беларусі значна распаўсюдзіліся цэнтральныя храмы-ратонды, будаваліся вялікія саборы. Найбольш грандыёзны з іх Іосіфаўскі сабор быў пабудаваны ў Магілёве ў 1798 г. па праекту прадстаўніка пецябургскай класіцыстычнай школы архітэктара М. А. Львова. Дэкарыраваць сабор быў запрошаны вядомы рускі мастак У. Л. Баравікоўскі. Ён напісаў восем вялікіх абразоў для іканастаса і, магчыма, быў аўтарам роспісу скляпенняў. Мяркуючы па чатырох уцалелых абразках іканастаса, роспісы былі выкананы з надзвычайнай свабодай і майстэрствам, уражвалі багаццем колеравых суадносін. Разам з тым налёт акадэмічнай ідэалізацыі, імкненне ўвасобіць узвышаны этычны ідэал у адэкватнай яму гарманічнай і прыгожай форме яўна сведчаць аб трывалай прыхільнасці да класіцыстычнага напрамку.

Стройная паслядоўная дэкаратыўная сістэма класіцызму, якая абапіралася на ўзоры антычнага і рэнесанснага мастацтва, была непаруўна звязана з архітэктурай. Запазычаныя класічных форм архітэктурны спрыяла распаўсюджанню ў дэкоры інтэр'ераў культавых і грамадзянскіх збудаванняў класічнага арнаменту, міфалагічных і алегарычных сюжэтаў. Тэктанічна вырашаныя інтэр'еры збіраюць у свае выразныя геаметрычныя члянэнні (плафоны, рэзеткі, медальёны, панелі і інш.) манументальна-дэкаратыўны жывапіс і ляпны дэкор.

Праблему сінтэзу мастацтваў класіцызм вырашаў інакш, чым гэта рабілася ў XVIII ст. Калі ў барочнай архітэктурцы манументальны жывапіс палкам падпарадкоўваўся патрабаванням упрыгожання будынка і выконваў падпарадкаваную дэкаратыўную ролю, то зараз іх гарманічнае аб'яднанне падтрымлівала і выяўляла асаблівасці кожнага віду мастацтва.

Характэрным прыкладам з'яўляюцца роспісы касцёла св. Тадэвуша ў в. Лучай Пастаўскага раёна. У першай палове XIX ст. пры яго перабудове інтэр'еры былі распісаны мастаком, які арыентаваўся на італьянскія ўзоры. Насычаную архітэктурную пластыку касцёла падтрымліваюць і развіваюць роспісы, выкананыя ў тэхніцы грызайль, што стварала ілюзію прастора-аб'ёмных кампанентаў архітэктурнай формы, скульптурнага рэльефу, арнаментальнай ляпніны як аднаго са сродкаў члянэння плоскасці сцяны і прасторы.

Ніжняя частка купала запоўнена ілюзорна-перспектыўнай архітэктурнай кампазіцыяй, якая імітуе балюстраду, упрыгожаную ляпнымі гірляндамі і завіткамі аканту.

У люнетах цэнтральнага нефа — маляваныя васьмігранныя плафончыкі. На ветразях, тарцовых сценах трансента і ў консе апсіды выявы евангелістаў, святых і анёлаў. Сцены бакавых нефаў дэкарыраваны фрэскавай размалёўкай, якая імітуе скульптурны рэльеф. Гэтак жа выканана і размешчанае над уваходам пано-картуш з выявамі двух воінаў са шчытамі і воінскіх атрыбутаў. Разнастайным арнаментальным дэкорам запоўнены ўсе плоскасці сцен і перакрыццяў. У ілюзорна распісаных нішах размешчаны жывапісныя пано на евангельскія сюжэты, а таксама сцэны жыцця св. Лайолы і апостала Тадэвуша.

Пры такой пластычнай сістэме дэкару захоўваліся раўнавага частак роспісу, прастата і дасканаласць іх суадносін, вылучэнне галоўных элементаў, яснасць сілуэта, што стварала цэласнасць успрымання.

У стылістыцы, блізкай да роспісу касцёла ў в. Лучай, дэкарыравана Варварынская царква ў Пінску. У яе апсідзе архітэктурны прафіляваны карніз пераходзіць у маляваны арнаментальны фрыз, які падзяляе выкананую ў тэхніцы грызайль у традыцыйных ранняга класіцызму размалёў-

54. Распяце. Фрэска алтара касцёла
ў в. Будслаў Мядзельскага р-на
Мінскай вобл. 1783



ку алтарнай часткі на два ярусы. У ніжнім імітуюцца архітэктурныя формы карынфскага ордэра (паўратонда з дзвюма галерэямі, якія разыходзяцца ў два бакі). Столь паўратонды арнаментавана кесонам. Адпаведны дэкор і на падпружных арках зальнага памяшкання. У консе над лучковымі вокнамі, якія абрамляе стылізаваны раслінны арнамент, намалюваны невялікія плафоны.

На мяжы двух стагоддзяў мастаком А. Антажэўскім выкананы роспіс касцёла Ушэсця ў в. Будслаў Мядзельскага раёна. Велічную і манументальную архітэктурную галоўнага алтара імітуе роспіс у тэхніцы грызайль. У цэнтры яго алтарны абраз «Распяцце». Яго фланкіруюць ілюзорна напісаныя калоны карынфскага ордэра і нібы скульптурныя постаці маці боскай і Марыі Егіпецкай.

Такога ж характару роспісы ўпрыгожвалі касцёлы ў в. Геранёны і г. Лідзе Гродзенскай вобласці.

У пачатку XIX ст. разам з класічным вырашэннем у роспісах інтэр'ераў з'яўляюцца матывы неаготыкі, напрыклад у касцёле в. Жупраны Гродзенскай вобласці. Роспіс конхі і арачных пралётаў імітуе неіснуючыя нервюры. У намалюваных стральчатых арках конхі паказаны літургічныя атрыбуты, над імі з абодвух бакоў — па два анёлы, якія падтрымліваюць папскую тыяру, у цэнтры — агнец. У разарваным антаблеменце алтара — выява Саваофа, выкананая ў традыцыях акадэмізму. Аркі нефаў упрыгожаны прамавугольнымі кесонамі з разеткамі. Міжарачныя пралёты цэнтральнага нефа распісаны арнамантам з сустрачных трохвугольнікаў, якія завяршаюцца выявамі анёлаў; бакавыя нефы — выявамі перакрыжаваных нервюраў, абрамленых стылізаваным лісцем плюшчу.

Плафон Троіцкага касцёла ў Ружанах распісаны жывапіснымі ўстаўкамі ў медальёнах і грызайлем, які

імітуе нервюрныя зводы. У медальёнах дадзены выявы евангельскіх сцэн. Эфектныя ў каларыстычных адносінах, лагічна і ясна скампанаваныя, яны, аднак, страчаюць значнасць манументальных вобразаў і

55. Фрагмент роспісу ў царкве Раства багародзіцы ў г. Слаўгарадзе Магілёўскай вобл. Канец XVIII ст.



маюць адценне павярхоўнага салоннага мастацтва.

Традыцыі барока, якія моцна і доўга трымаліся ў беларускім мастацтве і абаяліся на густы правінцыяльнага шляхецтва, гараджан і каталіцкіх ордэнаў, спарадычна прабівалі праз пануючы стыль класіцызму.

Так, плафон Спаса-Праабражэнскай царквы ў Смалянах Аршанскага раёна запаўняюць выявы дванаццаці апосталаў у рост. Велічныя постаці, усхваляваныя жэсты, струменістае адценне сведчаць аб прыхільнасці аўтара да барочных традыцый. Фігуры апосталаў з прастароднай суровай знешнасцю, напісаныя на дошках тэмперай, запаўняюць амаль усе плоскасці граней купала.

Невялікія правінцыяльныя цэрквы і касцёлы часта размалёўвалі мяс-

цовыя майстры, якія своеасабліва засвойвалі пануючыя стылі — класіцызм і барока. Яны змякчалі строгае афіцыйнае стыляў прыўнясеннем у роспіс нацыянальных традыцый, быццам бы стваралі мясцовы варыянт «высокіх» стыляў.

Прыкладам гэтых тэндэнцый з'яўляюцца роспісы царквы ў в. Дубна, касцёла ў в. Струбніца Мастоўскага раёна і інш. Так, у царкве в. Дубна мясцовы мастак выкарыстоўвае і праваслаўную і каталіцкую іканаграфію ў трактоўцы евангельскіх сюжэтаў. Вобразы святых і апосталаў вылучаюцца мясцовым тыпажом.

Дэфармацыя маштабных суадносін у роспісах двух бакавых алтараў і фрыза (касцёл у Струбніцы), які цягнецца па перыметры сцен, адлюстравала своеасаблівае пластычнае мыслення народнага майстра.

У тагачасныя манументальныя роспісы храмаў усё часцей пранікалі свецкія матывы і рэалістычнае святадчуванне. Дэкаратыўна-манументальны роспіс палацаў меў цалкам свецкі характар. Антычныя міфалагічныя сюжэты, алегарычныя вобразы спалучаліся ў ім з арнаментальнымі кампазіцыямі.

У палацах, сядзібных дамах, гарадскіх асабняках квітнела мастацтва роспісу скляпенняў. Часцей за ўсё гэта былі манахромныя арнаменты з яркімі каляровымі клеймамі. Паўтор адных і тых жа матываў сваёй манатоннасцю надаваў кампазіцыям спакойны і велічны рытм. Дэкаратыўнай насычанасцю, дакладнымі маштабнымі суадносінамі ўражвае вырашэнне інтэр'ераў палаца ў в. Жылічы Кіраўскага раёна, пабудаванага па праекту вядомага архітэктара К. Падчашынскага. Кесаніраваную столь з ляпной разеткай у цэнтры ўпрыгожваў манахромны роспіс, асноўным матывам якога быў раслінны арнамент. Апалагічныя роспісы аздаблялі Сноўскі, Гомельскі і іншыя палацы. Вызначальная роля рысунка і святлацень, завершанае

і скульптурная акрэсленае форм, ураўнаважанае кампазіцый характэрны для роспісаў у тэхніцы грызайль, якая была надвычай пашырана не толькі ў культавых пабудовах першай паловы XIX ст., але і ў афармленні інтэр'ераў грамадзянскіх будынкаў.

Класіцызм першай паловы XIX ст. садзейнічаў развіццю дэмакратычнай плыні ў манументальна-дэкаратыўным мастацтве і абнаўленню мастацка-выразных сродкаў.

ГРАФІКА

Графічнае мастацтва, якое ў эпохі Рэнэсанса і барока мела на Беларусі вялікія і багатыя традыцыі, у першай палове XIX ст. уступіла ў новую фазу развіцця. Як і ў жывапісе, у ім пануючым быў стыль класіцызму, які, аднак, не стварыў закончаных форм (як, напрыклад, у дойлідстве) і ўжо ў 30-я гады саступіў месца рамантызму. У той жа час у барацьбе з устарэлай класіцыстычнай схемай упершыню прыкметна ўзмацняюцца рэалістычныя тэндэнцыі, прычым у графіцы — мастацтве найбольш масавым і дэмакратычным, адчувальным да жыцця — гэтыя тэндэнцыі прыкметны асабліва ярка. У ёй з найбольшай непасрэднасцю выявіліся адыход ад царкоўна-рэлігійнай тэматыкі, пошукі ясных і даступных форм для паказу простага жыццёвага зместу. Рэалістычныя і дэмакратычныя здабыткі графікі выявіліся ў пашырэнні тэматыкі (асабліва бытавых матываў), што сведчыла пра ўзрастаючую цікавасць мастакоў да навакольнай рэчаіснасці, жыцця народа.

У параўнанні з ранейшымі перыядамі ўдзельная вага графікі ў мастацтве ўзрасла. Развіццё паліграфіі з больш масавымі тыражамі друкаваных выданняў патрабавала спецыялістаў рознага профілю — ілюстратараў, шрыфтавікоў, картогра-

фаў, стымулявала развіццё кніжнай графікі.

Важным відам графічнага мастацтва стаў народны лубок, росквіт якога прыпадае на XVIII — першую палову XIX ст. Але асабліва шырокае

56. В. Ваньковіч. Аўтапартрэт. 1830-я гг. Варшава. Нацыянальны музей



развіццё і пашырэнне атрымалі накіды і замалёўкі, якія ў першыя дзесяцігоддзі XIX ст. фактычна ўпершыню пачынаюць сцвярджаць сваё самастойнае мастацкае існаванне. Гэтыя малюнкi цікавыя тым, што ў іх адлюстраваны непасрэдныя жывыя ўражанні ад рэчаіснасці. Звярталіся да іх, натуральна, і жывапісцы, і архітэктары, занатоўваючы свае першыя думкі пра той ці іншы твор, яшчэ не адкарэктыраваны воляй заказчыка і ўмоўнасцямі мастацкіх стыляў, норм і эстэтычных канонаў. Яшчэ чакаюць свайго даследчыка

малюнкi Я. Рустэма, Ю. Аляшкевіча, В. Ваньковіча, І. Хруцкага, К. Русецкага, С. Заранкі, А. Шэмеша, М. Кулешы, К. Бахматовіча, Я. Сухадольскага і многіх іншых мастакоў, якія ўнеслі прыкметны ўклад у мастацтва Беларусі, Літвы і Польшчы, Расіі.

Як адзначана вышэй, некаторыя здольныя мастакі з Беларусі вучыліся ў гэты час у Пецябургскай акадэміі мастацтваў і ў Вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства ў Маскве. На Беларусі значным мастацка-прафесійным асяродкам была Полацкая езуіцкая акадэмія, дзе атрымалі свае першыя веды ў галіне мастацтва В. Ваньковіч, Р. Слізень, К. Бароўскі, вядомы рускі мастак Ф. Талстой і інш.⁴⁶

І ўсё ж асноўным цэнтрам падрыхтоўкі прафесійных мастакоў — ураджэнцаў Беларусі — у гэты перыяд быў Віленскі універсітэт. Некаторыя даследчыкі ставяць Віленскую мастацкую школу на адзін узровень з мастацкімі школамі пры Варшаўскім і Кракаўскім універсітэтах. Адсюль робіцца не зусім дакладны вывад аб «пераважнай большасці палякаў» сярод студэнтаў Віленскага універсітэта⁴⁷. На самай справе ў Віленскім універсітэце побач з літоўцамі і палякамі было ня мала навучэнцаў з гарадоў, мястэчак і вёсак Беларусі, прычым мастацкія класы часцей наведвалі малазабеспечаныя студэнты з сацыяльных нізоў. У сваіх успамінах аб рысавальным класе Віленскага універсітэта А. Шэмеш (ён, дарэчы, нарадзіўся на Случчыне) піша: «Там можна было бачыць розныя твары і фігуры: некаторыя (гэта рэдка) яўна належалі да вышэйшых класаў нашага грамад-

⁴⁶ У Полацкай акадэміі доўгі час выкладаў аўстрыйец Габрыэль Грубер, які вучыўся ў Мастацкай акадэміі ў Вене і шмат зрабіў для прафесійнай адукацыі на Беларусі (гл.: Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. С. 305).

⁴⁷ Свирида И. И. Польская художественная жизнь. М., 1978. С. 147.

ства, другія — зусім вясковыя, у грубых кажухах і байкавых капотах»⁴⁸.

Найбольш вядомыя графікі — М. Падалінскі, Ю. Главацкі, Ю. Азамблоўскі, Б. Клямбоўскі — нарадзіліся ў Мінску, другія прыехалі ў Вільню са Слуцка, Радашковіч, Ашмян. Усе яны прагна імкнуліся стаць мастакамі, перамагаючы на сваім шляху вялікія цяжкасці.

Спецыфічныя асаблівасці развіцця тагачаснай беларускай графікі (як, дарэчы, і іншых відаў мастацтва) абумоўлены радам сацыяльных фактараў. Сваёй дзяржаўнасці Беларусь не мела, сацыяльна-палітычны прыгнёт народа спалучаўся з нацыянальным. Рэпрэсіі, якія пачаліся пасля падаўлення паўстання 1830—1831 гг., вызвалі эміграцыю творчай інтэлігенцыі. Прадстаўнікі паланізаванай шляхты досыць часта лічылі сябе «палякамі» (нельга забываць, што назва «Беларусь», як і беларуская мова, была фактычна забаронена), хоць змест іх работ, створаных на мясцовым матэрыяле, па сутнасці, быў беларускім.

Мастакі — выказнікі дум і пачуццяў народа — балюча перажывалі цяжкі, амаль трагічны лёс свайго зрабаванага краю, сваёй зямлі і народа, імкнуліся служыць ім усім сэрцам і талентам. Не маючы выданняў на роднай мове, графікі — ураджэнцы Беларусі — прымалі ўдзел у ілюстраванні кніг на польскай і рускай мовах. Пры гэтым яны шырока выкарыстоўвалі свой жыццёвы і творчы вопыт, уласныя натурныя назіранні, што нярэдка надавала іх работам пэўны нацыянальны каларыт. Усведамленне нацыянальных задач у галіне мастацкай культуры хоць яшчэ і не зрабілася вядучай тэндэнцыяй (як, напрыклад, у рускім мастацтве 60-х гадоў XIX ст.),

але паступова становілася прыкметнай з'явай творчай асобы. «Рамантызм у літоўскім мастацтве вырас, абапіраючыся на праўду жыцця, на выяўленне сваёй любові і павязей да роднай зямлі, да прыгажосці яе пры-

57. К. Кукевіч. Букініст. 1830-я гг.
Вільнюс. ДММ ЛітССР



роды, да трагічнага лёсу свайго народа і нацыі, на мары і рашучасць дасягнуць больш шчаслівай будучыні»⁴⁹, — піша літоўскі даследчык У. Дрэма. І яго словы можна цалкам аднесці да мастакоў — ураджэнцаў Беларусі.

⁴⁸ Szemesz A. Wspomnienia o szkole malarskiej Wileńskiej // Athenaeum. 1844. Т. 4. С. 210.

⁴⁹ Дрэма В. Искусство Литвы // История искусства народов СССР. М., 1979. Т. 5. С. 228.

У мастацтве барока металаграфюра абслугоўвала ў асноўным польска-лацінскую кнігу (у беларускім кірыліцкім друкарстве яна сустракалася як выключэнне), прымянялася ў ілюстрацыях, гравюрах-тэзісах, або так званых «канклюзіях». У пачатку XIX ст. упершыню пашыраецца рэпрадукцыйная гравюра, якая служыла папулярнага жывапісных твораў, скульптур, фрэсак і г. д. Відную ролю яна адыграла і ў развіцці рэалістычнага партрэта (у меншай ступені — пейзажа).

Праца гравёра, якога вялікі ўкраінскі пясняр Т. Шаўчэнка называў «пашыральнікам прыгожага і навуцальнага ў грамадстве, распаўсюджвальнікам святла ісціны»⁵⁰, патрабуе працяглага навучання, карпатлівай і вельмі ўпартай работы над сабой, што маглі дазволіць сабе толькі матэрыяльна забяспечаныя студэнты, якіх у Віленскім універсітэце было няшмат. «Гравюры ў нас не маюць пошты, а таму жыццё гравёра вельмі цяжкае, мазольнае, якое патрабуе вытрымкі, для моладзі не прывабнае, бо не забяспечвае сродкаў для жыцця... Якія перспектывы мае ў нас гравёр, пачынаючы працу над значным творам? Хто яму аплотціць шматгадовую работу, за якую ён павінен утрымліваць сябе і сям'ю?»⁵¹ — гаворыцца ў рапарце савета Варшаўскага універсітэта Камісіі адукацыі (1827).

Аналагічная сітуацыя назіралася і ў Віленскім універсітэце, дзе мастацтва графікі карысталася меншай папулярнасцю, чым жывапіс. Таму гравіраванню звычайна вучыліся дзяржаўныя стыпендыяты, асобныя з якіх часам на казённыя грошы пасылаліся для ўдасканалвання ў галіне гравюры за мяжу. Тым не менш

арганізацыя кафедры графікі з'явілася несумненна паваротнай вяхой у развіцці графічнага мастацтва Беларусі. Спачатку кафедрай кіраваў італьянец Ісідор Вейс (год параджэння невядомы, памёр у 1820 г.), які жыў і працаваў у Вільні, дзе меў уласную друкарню для адбіткаў гравюр. Ён добра валодаў тэхнікай металаграфюры (пераважна медзярыта), быў чулым настаўнікам, даваў вучням трывалыя асновы прафесійнай граматы. Выхаваны на цэхавых традыцыях мінулага стагоддзя, Вейс добра ведаў старую беларускую і літоўскую гравюру і ў педагагічнай сістэме (як і ва ўласнай творчасці) працягваў яе традыцыі, не вылучаючы новай стылявой праграмы⁵².

Пасля Вейса кафедрай графікі кіраваў англічанін Джозеф Сандэрс (1773—1845) — адукаваны чалавек (у Віленскім універсітэце ён пэўны час выкладаў і гісторыю мастацтва), выдатны рысавальшчык і майстар разцовай гравюры. Мастацкую адукацыю атрымаў у Англіі. У 90-я гады XVIII ст. быў запрошаны ў Пецярбург для гравіроўкі рэпрадукцый з карцін Эрмітажа, а ў першае дзесяцігоддзе XIX ст. пераехаў у Вільню⁵³.

Дж. Сандэрс сур'ёзна ставіўся да сваёй педагагічнай дзейнасці і з рэдкай руплівасцю клапаціўся пра адукацыю маладых мастакоў у Віленскім універсітэце, садзейнічаў далейшай прафесіяналізацыі мастацкай школы. Навучанне было падпарадкавана адзінай праграме, якая прадагледжвала не толькі спецыяльныя прадметы (малюнак, анатомію, перспектыву, гравюру), але таксама тэ-

⁵² Червоная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972. С. 331.

⁵³ З 1794 г. Дж. Сандэрс «лічыўся гравёрам яго вялікасці пры Эрмітажы з акладам 1200 руб.» У 1800 г. абраны акадэмікам (гл.: Ровінскі Д. А. Подробный словарь русских гравёров XVI—XIX веков. СПб., 1895. Ст. 578).

⁵⁰ Цыт. па кн.: Касіян В. Украінська дожовтнева реалістична графіка. Кіів, 1961. С. 19.

⁵¹ Цыт. па кн.: Свирида И. И. Польская художественная жизнь. М., 1978. С. 136.

орыю і гісторыю мастацтва, французскую і нямецкую мовы, рыторыку і паэзію. У школе з'явілася калекцыя гравюр, неабходных для вучэбнага працэсу. Сандэрс стаў таксама адным з ініцыятараў арганізацыі ў Вільні мастацкіх выставак, першая з якіх адкрылася ў 1820 г. ужо пасля ад'езду мастака ў Італію⁵⁴.

Большасць гравюр мастака зроблена яшчэ ў пецяярбургскі перыяд⁵⁵. У Вільні ён у асноўным працягваў займацца рэпрадукцыйнай гравюрай, узнаўляючы жывапісныя партрэты Я. Рустэма, якія дакладна перадаюць усе асаблівасці арыгіналаў — святлоценныя эфекты, аб'ём, фактуру, матэрыяльнасць выявы (аўтапартрэт Я. Рустэма, партрэты прафесараў Нішкоўскага, Славінскага і інш.). Гэтыя асаблівасці графічнага почырку майстра праявіліся і ў цыкле яго ілюстрацый да казак «Тысяча і адна ноч». У штрыхоўцы Сандэрс часцей за ўсё карыстаўся косай клеткай, педантычна строгімі і тонкімі паралельнымі лініямі, нязменна пакладзенымі па форме. Як зазначаюць даследчыкі, ён скіроўваў творчыя пошукі ў бок прастаты, яснасці пластычнай формы, бездакорнасці малюнка і чоткасці, выразнасці кампазіцыі⁵⁶.

Адным з лепшых вучняў Сандэрса быў Міхаіл Дамінікавіч Падалінскі (1783—1856) — таленавіты і найбольш прыкметны гравёр першай паловы XIX ст. На кафедры графікі ён пэўны час замяняў Сандэрса. Такім чынам, Падалінскі стаў першым прадстаўніком мясцовай школы,

які пачаў рыхтаваць прафесійных графікаў пасля замежных мастакоў. Нарадзіўся ён у Мінску. У 1802—1808 гг. вучыўся ў Пецяярбургскай акадэміі мастацтваў. У 1806 г. за малюнак з натуры атрымаў другі, а ў 1808 г. — першы сярэбраны медаль⁵⁷.

У Дзяржаўным Рускім музеі захоўваецца малюнак М. Падалінскага «Два натуршчыкі»⁵⁸. Ён сведчыць, што мастак дасканала авалодаў анатоміяй чалавека, упэўненай святлоценявой мадэліроўкай формы. У выдатна пабудаваных фігурах натуршчыкаў цудоўна спалучаюцца лінейна-графічны і аб'ёмна-танальны пачаткі.

У 1808 г. М. Падалінскі «па прапанню» быў зволены з акадэміі, атрымаўшы атэстат I ступені і шпагу⁵⁹.

Гравюрай М. Падалінскі пачаў займацца з 1802 г. яшчэ ў Пецяярбургу, дзе ўдзельнічаў у гравіраванні рэпрадукцый з карцін Эрмітажа. Пасля пераезду ў Вільню стаў асістэнтам свайго прафесара, а скончыўшы універсітэт (відаць, у 1825 г.), выкладаў малюнак у гімназіях Вільні, Маладзечна; пазней, да канца сваіх дзён працаваў настаўнікам малявання ў Мінску.

З творчай спадчыны М. Падалінскага захавалася няшмат, але і тыя гравюры, якія маюцца, сведчаць пра незвычайны талент гравёра. Гэта перш за ўсё серыя партрэтаў прафесараў Віленскага універсітэта, асобныя з якіх зроблены з жывапісных арыгіналаў Я. Рустэма і яго вучняў.

Будучы вучнем Сандэрса, Падалінскі ідзе за ім у манеры гравіроўкі, характары мадэліроўкі формы (партрэты В. Герберскага, І. Франка і інш.).

⁵⁴ Па стану здароўя Сандэрс ад'ехаў з Вільні ў Фларэнцыю, адкуль працягваў аказваць увагу вучням Віленскага універсітэта і ажыццяўляў для яго закуп твораў (гл.: Свирида И. И. Польская художественная жизнь. С. 147, 231, 245).

⁵⁵ Пералік і апісанне твораў Дж. Сандэрса пецяярбургскага перыяду гл. у кн.: Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб., 1893. Т. 1.

⁵⁶ История искусства народов СССР. Т. 5. С. 246.

⁵⁷ Собко Н. П. Словарь русских художников. Т. 1. С. 311—312.

⁵⁸ Рэпрадуцыраваны ў кн.: Свирида И. И. Польская художественная жизнь. С. 135.

⁵⁹ Собко Н. П. Словарь русских художников. Т. 1. С. 311—312.

Цікавы партрэт Л. Сапегі, які, відавочна, таксама ўзнаўляе жывапісны арыгінал. Гэта тыповы парадны партрэт. Параднасць позы не перашкаджае ўспрымання характару партрэтаванага, на твары якога можна прачытаць яснасць розуму і цвёрдасць духу. Тэхнічна гравюра зроблена амаль бездакорна, у ёй ва ўсю моц выяўляюцца лепшыя якасці школы Сандэрс: дакладнасць прапорцый, аб'ём і матэрыяльнасць, «фактурнасць» выявы, яе скрупулёзная дэталізацыя.

Значную цікавасць уяўляюць таксама ілюстрацыі М. Падалінскага да кнігі «Гісторыя царствавання Жыгімонта III».

Творчасць М. Падалінскага яшчэ мала вывучана. Гэтаму ў многім перашкаджаюць невялікая колькасць твораў гравёра, што дайшлі да нашых дзён, і абмежаванасць звестак пра яго. Несумненна адно — гэта быў таленавіты мастак, які валодаў усімі сакрэтамі гравёрнага мастацтва і шмат зрабіў для развіцця рэалістычных традыцый у графіцы. Па ўзроўню майстэрства ён мала меў сабе роўных. І толькі нялёгка ўмовы жыцця не дазволілі яму ва ўсю моц разгарнуць вялікія прыродныя здольнасці.

Здольным вучнем І. Вейса і Дж. Сандэрс быў Тэафіл Кіслінг (каля 1790—1846), які з 1827 г. выкладаў графіку ў Віленскім універсітэце. Месца яго нараджэння дакладна невядома. Прыкладна з 1814 г. вучыўся ў Сандэрс, пазней як універсітэцкі стыпендыят працягваў адукацыю ў Германіі і Італіі, аб чым сведчыць дакумент «Аб выездзе ў чужыя краі для ўдасканалвання сябе ў гравіравальным мастацтве з 1824 па 1829 г.»⁶⁰

Лёс Т. Кіслінга ў многім сходны з лёсам М. Падалінскага. Апошнія

гады жыцця ён правёў у Віцебску, выкладаючы маляванне ў гімназіі.

Як Дж. Сандэрс і М. Падалінскі, Т. Кіслінг працаваў у жанры партрэта, аб чым сведчыць выява заснавальніка Батанічнага саду ў Вільні прафесара Віленскага універсітэта Юндзіла, адлюстраванага на фоне вясковага пейзажу. У прафесійна выкананай гравюры мастак здолеў паказаць унутраны свет чалавека, перадаць характар і дапытлівы розум вучонага.

Па малюнках Я. Рустэма Кіслінг у тэхніцы афорта стварае сатырычныя карты, у якіх у вострай, амаль гратэскай форме паказвае жыццё мясцовай шляхты і ксяндзоў. Сатырычная накіраванасць гэтых работ, а таксама ўменне мастака пекалькімі штрыхамі трапна намаляваць той ці іншы тып, характар выклікае ў памяці ілюстрацыі рускага мастака А. Агіна.

Сярод бытавых замалёвак Кіслінга ліст «Мяснік Кулік» (каля 1814 г.), які пралівае святло на побыт і норавы Вільні першай чвэрці XIX ст. Выява суправаджаецца дасціпным вершаваным подпісам, у якім рэкламуюцца «бравы пан Кулік» і яго тавары. Падожнае адлюстраванне жыцця простых гараджан ва ўмовах панавання класіцыстычных сюжэтаў — смелы крок у бок рэалізму.

Шматгадовая практыка ў працы над гравюрай зрабіла Кіслінга выдатным майстрам, яго гравюрныя лісты вылучаюцца віртуознай тэхнікай, але, як зазначаюць даследчыкі, у іх часам прысутнічае халадок празмернай развагі і адцягненасці. Апошняе асабліва характэрна для кампазіцый на гістарычныя тэмы: «Сустрэча Аляксандра I з Напалеонам у 1807 г.», «Граф Ян Папятоўскі на кані», «Каралева Францыі Марыя Луіза»⁶¹.

⁶⁰ Свирида И. И. Польская художественная жизнь. С. 244.

⁶¹ Червоная С., Богданас К. Искусство Литвы. С. 90.

Паўнае ўздзеянне класіцызму адчуваецца і ў гравюрах вучня Яна Рустэма Банавентуры Клямбоўскага (1795—1888), якога калегі-мастакі лічылі лепшым рысавальшчыкам свайго часу. Нарадзіўся ён у Мінску. Некаторы час быў вучнем славутага мінскага жывапісца Валенція Ваньковіча. Далейшае жыццё Б. Клямбоўскага звязана з Вільняй і Віленскім універсітэтам. Як стыпендыят ён вучыўся за мяжой, у прыватнасці ў Парыжы, дзе займаўся малюнкам і жывапісам. Апошнія гады жыцця правёў у горадзе Крамянцы на Украіне, дзе працаваў настаўнікам малювання ў ліцэі.

Як і іншыя тагачасныя гравёры, Б. Клямбоўскі шмат працаваў як партрэтyst. Яму належыць серыя партрэтаў прафесараў Віленскага універсітэта Юндзіла, Станіслава Косткі і інш. Яркая індывідуалізацыя вобразаў гаворыць аб уменні мастака дакладна перадаць іх характэрныя рысы. Адаючы дапіну класіцызму, Б. Клямбоўскі часам апрацаваў партрэтаваных у рымскае адзенне (партрэт прафесара прыродазнаўства і астраноміі Я. Снядэцкага), і гэты «маскарад» уступае ў супярэчнасць з цалкам рэалістычнай трактоўкай твару і антуражу.

Новай, невядомай раней графічнай тэхнікай у разглядаемы перыяд з'явілася літаграфія, у якой асабліва ярка выявіліся рэалістычныя пошукі ў графіцы. Літаграфская майстэрня пры Віленскім універсітэце была створана ў 1819 г. Яна прызначалася для ілюстравання навуковых прац, але амаль з самага пачатку праследвала мастацкі мэты. Сярод першых літографаў трэба назваць Вінцэнта Славецкага (каля 1800—1845), які авалодаў гэтай тэхнікай у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. Літаграфскае абсталяванне (камяні, машыны) былі дастаўлены ў Вільню з Варшавы. Кіраваў універсітэцкай літаграфскай майстэрняй Я. Рустэм.

Пазней у Вільні пачалі засноў-

вацца прыватныя літаграфскія майстэрні. Сярод іх вылучалася арганізаваная ў 1835 г. майстэрня ўраджэнца Мінска Ю. Азімблоўскага (1804—1878), аб творчасці якога гаворка пойдзе далей. Яна праіснавала працягла тэрмін і надрукавала больш як 600 літаграфій (ілюстрацый і асобных лістоў). Таленавіты мастак і выдатны арганізатар, Ю. Азімблоўскі згрупаваў вакол сябе здольных выхаванцаў Віленскай мастацкай школы, выпусціў значную колькасць літаграфскіх краявідаў, партрэтаў, відаў Беларусі і Літвы. Акрамя таго, беларускія графікі пярэдка змяшчалі свае творы і ў «Віленскім альбоме» Ю. Вільчынскага, які выходзіў у 1848—1860 гг. Малюнкi да альбомаў рабілі І. Хруцкі, М. Кулеша, К. Русецкі, Я. Дамель, М. Андрыёлі, А. Бартэльс, М. Залескі, А. Аляшчынскі, К. Кукевіч і інш.⁶²

З'яўленне літаграфіі, несумненна, значна пашырыла магчымасці графікі ў адлюстраванні навакольнага жыцця. Асобныя мастакі пачалі аздаваць перавагу літаграфіі перад працаёмкай і карпатлівай тэхнікай разцовай гравюры.

Рэалістычнымі здабыткамі новай графічнай тэхнікі адзначаны работы Канстанціна Фадзеевіча Кукевіча, у якіх найбольш поўна выявіліся лепшыя рысы рамантызму ў мастацтве Беларусі і Літвы. Яго літаграфіі, несумненна, больш мастацкія, чым будзённыя алейныя палотны на сюжэты з жыцця сялян («Салдат, які распальвае агонь у лесе», 1836; «Гусары», 1837; «Рускія салдаты ў вёсцы» і інш.). Жыццёваасцю і трапнасцю псіхалагічных характарыстык вабяць лісты «Букініст», «Карчма ў прадмесці», «Кантрабандысты» (усе 30-х гг. XIX ст.). Тонкі, назіральны жанрыст, К. Кукевіч умела кампа-

⁶² История искусства народов СССР. Т. 5. С. 248.

58. К. Кукевіч. Карчма ў прадмесці.
1830-я гг. Вільнюс ДММ ЛітССР



нуге ў лісце бытавыя сцэны, убачаныя на вуліцах Вільні і ў яе ваколіцах. У літаграфіях мастака нярэдка гучаць сацыяльныя ноты, выяўляюцца яго дэмакратычныя погляды.

Асабліва выразная літаграфія «Кантрабандысты», дзе з рэдкай праўдзівасцю і натурнай назіральнасцю адлюстраваны бедная сялянская сядзіба з сумным комінам, якая згубілася ў прасторы тыповага беларускага пейзажу, пакрыты белым воз кантрабандыстаў, яго гаспадары, адзінокія вясковыя хаты ў глыбіні краявіду ля небакраю. Ёсць у гэтай бездакорна скампанаванай працы нейкі кранаюча непаўторны настрой і вобраз роднай зямлі, які так хвалюе нас у апісаннях тагачасных пісьменнікаў Ул. Сыракомлі, Ю. Нямцэвіча, П. Шпілеўскага і інш.

Па-майстэрску зроблены К. Кукевічам і літаграфіі бытавога плана: «Гандляр шапкамі», «Букініст», «Карчма ў прадмесці» (усе ў ДММ ЛітССР). Гэта тыповыя жанрава-бытавыя сцэны, адлюстраваныя з вялікай жыццёвай назіральнасцю. Прастата і натуральнасць кампазіцыі спалучаюцца ў іх з трапнай сацыяльнай характарыстыкай дзеючых персанажаў.

Ранняя смерць мастака не дазволіла яму падняцца да вялікіх сацыяльных абагульненняў, але і тое, што ён зрабіў для развіцця бытавога жанру, дае магчымасць гаварыць пра К. Кукевіча як пра выдатнага майстра жывапісу і графікі свайго часу.

Рэалістычныя тэндэнцыі графічных лістоў К. Кукевіча, арганічна аб'яднаныя з рамантычным бачаннем

навакольнага, сугучны працам Казіміра Бахматовіча (1808—1837). Нарадзіўся ён у в. Дабраўляны на Гродзеншчыне. Мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскай мастацкай школе ў Я. Рустэма. У 1827—1828 і 1830 гг. быў хатнім настаўнікам малюнка ў добраўлянскім маёнтку графа А. Гюнтэра⁶³.

Сярод літаграфскіх твораў К. Бахматовіча вылучаецца серыя літаграфій «Добраўлянскі сувенір» (1835) — краявіды парку і палаца А. Гюнтэра ў Добраўлянах, зробленыя, несумненна, на аснове натуральных замалёвак. Уменне мастака дакладна запатаваць убачанае добра відаць і ў літаграфскім цыкле «Успаміны аб

59. К. Кукевіч. Гандаль шапкамі. 1830-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



Вільні» (1837). Перакапаўчы, крыху ідэалізаваны малюнак, мяккая лёгкая штрыхоўка, усхваляванасць вобраза — усё гаворыць пра рамантычнае светаўспрыманне мастака,

60. К. Бахматовіч. Мужчынскі партрэт. 1820-я гг.



пшыра закаханага ў родны край, яго людзей і непаўторныя краявіды.

Многія з каштоўных замалёвак К. Бахматовіча захоўваюцца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве. Здзіўляюць сваёй праўдзівасцю сцэны з гарадскога і вясковага побыту, выразныя, вострахарактэрныя тыпы гараджан, рамеснікаў і сялян, занятых сваёй штодзённай працай⁶⁴. Цікавыя сцэны ў магазінах і каля тэатра, дзе звычайна збіралася мясцовая арыстакратыя. К. Бахматовіч дае сваім персанажам трапныя псіхалагічныя, а часам і сатырычныя характарыстыкі, паказвае важных модніц, эlegantных надзьмутых кавалераў, пражных гандляроў. У малюнках мастака вабіць адметная дакументальнасць, у іх асабліва ярка, жыва і непасрэдна адлюстравана натура. Вялі-

⁶³ Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. T. 1. С. 64.

⁶⁴ Рэпрадуцыраваны ў кн.: Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. С. 102—103.

кую ўвагу ён надае касцюмам, якія выразна характарызуюць сацыяльную і нацыянальную прыналежнасць яго герояў.

На малюнках К. Бахматовіча лёгка вызначыць этнаграфічны тып беларускіх сялян. Мужчыны апрануты ў кароткія белыя светкі, падпяраза-

Як і К. Кукевіч, К. Бахматовіч рана памёр, не паспеў ва ўсю моц развіць свой талент. Але і тое, што мастак зрабіў за кароткае жыццё,—

61. А. Бартэльс. Канцэрт вакальны і інструментальны. 1844



ныя поясам, на нагах — характэрныя беларускія лапці. Жанчыны ў доўгіх паласатых спадніцах. У гэтых малюнках адчуваецца тонкі гумар і замілаванне мастака да людзей, якіх ён паказвае, дэмакратычная накіраванасць яго поглядаў.

У 1831 г. К. Бахматовіч выканаў шэраг малюнкаў, аб'яднаных у альбоме, якому мастак даў назву: «Збор нацыянальных і ваенных касцюмаў. Нарысаваў Казімір Бахматовіч, вучань Віленскай акадэміі на Літве» (захоўваецца ў Польскай акадэміі навук у Кракаве). На асобных малюнках з рэдкай цеплынёй адлюстраваны беларускія сялянскія тыпы ў народнай вопратцы.

прыкметная з'ява выяўленчага мастацтва.

Некалькі іншы характар маюць замалёўкі Артура Бартэльса (1818—1885). Уласцівы творчасці К. Бахматовіча пэўны этнаграфізм змяняецца ў асобных работах вострай сатырай, накіраванай супраць нораваў дваранства і буржуазіі.

Ацэньваючы творчасць А. Бартэльса, М. А. Арлова адзначае: «У змесце сваіх малюнкаў Бартэльс не выходзіць за межы дваранскіх сядзіб, але іх быт становіцца ў яго аб'ектам вострай сатыры. Ён высмейвае самадавольства, абмежаванасць паноў-памешчыкаў, бессаромнасць жулікаў-эканомаў, бічуе іх паразітызм,

жорсткасць і агіду ў адносінах да «халопаў» і народа»⁶⁵.

Ёсць меркаванне, што нарадзіўся А. Бартэльс на Случчыне ў 1818 г.⁶⁶ Агульную адукацыю атрымаў у Пе-

62. А. Бартэльс. *Езuit*. 1844



цярбургу і Парыжы, пазней, як сведчаць крыніцы, жыў «часцей за ўсё ў Гарадку пад Мінскам»⁶⁷.

Шырокую вядомасць А. Бартэльсу прынеслі серыі малюнкаў «Пан Апанас Скрупка — чалавек прагрэсіўны», «Пан Яўген», «Скупы» і інш., якія ў 1858 г. былі выдадзены ў «Віленскім альбоме» Ю. Вільчынскага (літаграфаваны ў Парыжы фірмай Я. Лемерсье). Згаданыя серыі не вычэрпваюць усёй творчай спадчыны

Бартэльса. У бібліятэках і музеях Вільнюса, Варшавы, Кракава захоўваюцца і іншыя малюнкi, не менш надзённыя і вострыя па сацыяльнай накіраванасці.

Асабліва цікавая серыя «Чалавек высокага паходжання». Са знішчальным сарказмам мастак малюе тут вобраз царскага чыноўніка, які не грэбуе нічым дзеля сваёй кар'еры. Малюнкi выкананы даволі ўпэўненым лаканічным штрыхом, які сведчыць пра здольнасці прыроднага рысавальшчыка. Яны нярэдка суправаджаліся дасціпнымі подпісамі аўтара (А. Бартэльс, дарэчы, вядомы таксама як паэт, аўтар песень, музыкант і кампазітар) і карысталіся папулярнасцю ў сучаснікаў.

У другой серыі — «Пан Апанас Скрупка — чалавек прагрэсіўны» А. Бартэльс высмейвае нізкапаклоства мясцовай арыстакратыі перад усім замежным.

Сярод іншых яго твораў варта прыгадаць графічныя кампазіцыі «Скупы», «Пан Яўген», «Эканом», «Абед чэлядзі», якія таксама вылучаюцца сатырычнай накіраванасцю і сацыяльнай вострынёй, уменнем падпарадкаваць мастацкія сродкі стварэнню сатырычнага вобраза. Упэўнены, моцны штрых дакладна лепіць форму, надаючы ёй выразнасць і аб'ём.

Большасць малюнкаў А. Бартэльса стварае ўражанне хуткіх, жывых накідаў. Але пры дэталёвым разглядзе можна заўважыць, што мастак наўмысна завастрае форму, засяроджваючы ўвагу на найбольш характэрных дэталях. У яго серыях перад гледачом праходзіць цэлая галерэя чапурных правінцыяльных модніц, надзьмутых кавалераў, паліцмайсраў, гарадавых, царкоўнікаў. Яны трактуюцца ў сатырычным плане, толькі да прадстаўнікоў народа — рабочых, сялян — аўтар ставіцца станоўча, малюе іх з сімпатыяй. Характарам адзення, рухам, дэталямі ён імкнецца падкрэсліць іх цяжкое ста-

⁶⁵ Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 19.

⁶⁶ Słownik artystów polskich... С. 94.

⁶⁷ Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 19.

повішча, выклікаць спачуванне глядачоў.

У апошнія гады жыцця А. Бартэльс зрабіў серыю малюнкаў на тэмы паліявання. Яны далёкія ад сацыяльнай накіраванасці больш ранніх яго твораў, мастак тут папросту жартуе над звычаямі і нормамі паліўнічых. Гэтыя малюнкi таксама выкананы ўпэўненым контурам, які дзе-нідзе спалучаецца з суцэльнай заліўкай чорнай тушшу.

У цэлым графічныя лісты А. Бартэльса з іх сатырычным паказам прываў і побыту двараства і буржуазіі ўжо сведчаць пра новы напрамак у беларускім мастацтве, звязаны з крытычным рэалізмам.

Значнае месца займаў малюнак у творчасці Я. Дамеля, які доўгі час жыў і працаваў у Мінску. У 1820—1821 гг. ён выканаў значную колькасць малюнкаў, у якіх адлюстраваным побыт народаў Сібіры. Выразныя рэалістычныя замалёўкі майстра з так званага «Сібірскага альбома» («Калмык з канём», партрэт Томаса дэ Берваля і інш.) зроблены нібы экспромтам, жывой, амаль непарыўнай лініяй, але пранікнёна і дакладна, трапна ва ўсіх дэталях.

Асобныя гістарычныя кампазіцыі Я. Дамеля літаграфаваліся ў «Віленскім альбоме» Ю. Вільчынскага («Разбітыя войскi Напалеона на плошчы ратушы ў Вільні»).

Працаваў Дамель таксама ў жанры карыкатуры, выдатна валодаў тэхнікай акварэльнага жывапісу.

Глыбокай праўдзівасцю ў перадачы жыццёвай праўды вылучаюцца і лепшыя працы Люцыяна Крашэўскага — брата выдамага гісторыка Юзафа Крашэўскага. Амаль усё жыццё правёў ён на Міншчыне, пакінуў для нашчадкаў праўдзівыя карціны з народнага быту. Праўда, у адрозненне ад А. Бартэльса і Я. Дамеля ў працах Л. Крашэўскага амаль адсутнічае сатырычная завостранасць вобразаў, яны маюць сюжэтна-апавадальны характар, праўдзіва

ілюструюць быт і норавы тагачаснай беларускай правінцыі. У серыі алоўкавых сатырычных партрэтаў Л. Крашэўскі ўважліва замацоўвае на паперы не толькі знешнія рысы сваіх сучаснікаў, але спрабуе пранікнуць у іх унутраны свет. Асобныя вобразы нечым нагадваюць персанажаў гогалеўскіх твораў (графічны ліст «Купчыха» і інш.).

Малюнкi Л. Крашэўскага маюць этнаграфічны характар. Мастак уважліва вывучаў сялянскі быт, замалёўваў прылады сялянскай працы, помнікі матэрыяльнай культуры беларусаў. У гэтых, здавалася б, чыста этнаграфічных творах адчуваецца сімпатія мастака да ўсяго, што зроблена рукамі беларускага селяніна, чалавека нялёгкай фізічнай працы.

Цеплынёй і лірызмам вее ад малюнка «У святліцы», дзе сярод бед-

63. М. Кулеша. Гусары. 1840-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



нага жылля намалявана маладая сялянка з немаўляткам. Праца Л. Крашэўскага як бы кладзе пачатак цыклам малюнкаў на тэмы жыцця беларускіх сялян, якія пазней займуць значнае месца ў творах М. Мікешына, С. Богуша-Сестранцэвіча і інш.

Актыўна працаваў у галіне графікі Юзаф А з я м б л о ў с к і (1804—1878). Нарадзіўся ён у Мінску. У 30-я гады вучыўся ў прафесара Я. Рустэма. Каля 1835 г. заснаваў у Вільні літаграфскую майстэрню, якой карыстаўся Ю. Крашэўскі, Т. Нарбут, Ф. Бохвіц, Ю. Струмiла і інш.

Ю. Азямблоўскі працаваў у жанры партрэта (партрэты Я. Рустэма і Ю. Франка), гарадскога краявіду (віды Вільні, беларускіх гарадоў), яму належыць таксама шэраг жанравых замалёвак. Асобнае месца ў яго творчасці займае літаграфія «Славянскі нявольнік» («Беларускі раб»). З рэдкай для тых часоў праўдзівасцю ў ёй паказаны вобраз змардаванага на паншчыне і прыгоннай працы беларускага селяніна, які без шапкі стаіць пасярод поля і неяк крыва і безнадзейна глядзіць на зямлю. Суровы рэалізм літаграфіі і бязлітасная, амаль гратэская характарыстыка вобраза выклікалі глыбокае спачуванне А. І. Герцэна, які ў працы «Хрышчоная ўласнасць» пісаў: «Нянавісць, змешаная са злосцю і сорамам, напаўняе маё сэрца, калі я гляджу на гэты бязлітасны дакор, на гэта «к тапарам, браткі», прадстаўленае з надзвычайнай праўдзівасцю.

За гэта злачыства, за гэтага беларуса яго паны не свабодныя...»⁶⁸

Літаграфія Ю. Азямблоўскага «Славянскі нявольнік» пераканаўча сведчыць, што лепшыя мастакі Беларусі адчувалі непарыўнасць свайго лёсу з лёсам народа. Адсюль вялікая выкрывальная, вобразна-эмацыйна-ная сіла іх графічных лістоў.

Асобнае месца ў творчасці беларускіх графікаў першай паловы XIX ст. займаў пейзаж. З выхадам на арэну культурнага жыцця Беларусі новага атрада мясцовай прагрэсіўнай інтэлігенцыі (Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, Ф. Савіч, Н. Орда, А. Бартэльс і інш.) узрос інтарэс да гісторыі роднага краю. Вучоныя і мастакі шмат увагі сталі аддаваць вывучэнню этнаграфіі і фальклору беларусаў. З гэтай мэтай яны наладжвалі экспедыцыі па Беларусі, запісвалі народныя песні, казкі, паданні, замалёўвалі прадметы побыту, адзежу сялян, прылады працы і г. д. Значнае месца ў гэтай справе адводзілася вывучэнню асяродкаў культуры і мастацтва, а таксама мясцін, з якімі былі звязаны буйныя гістарычныя падзеі.

Адзін з першых, хто сур'ёзна заняўся вывучэннем роднага краю і збіраннем гістарычных звестак, быў Міхал Кулеша (1795 ці 1800—1863).

Нарадзіўся ён у Лідскім павеце Гродзенскай губерні. У 1821 г. паступіў у Віленскі універсітэт, дзе два гады займаўся на факультэце жывапісу ў Я. Дамеля і Я. Рустэма. Прыцягваўся да адказнасці за ўдзел у тайным студэнцкім таварыстве філарэтаў. Аддушчаны «на парукі», жыў у Пінску, пазней у Гродна.

М. Кулеша выканаў шмат малюнкаў, літаграфій, жывапісных і графічных пейзажаў, гістарычных кампазіцый. Яго ўклад у гісторыю беларускага мастацтва цяжка пераацаніць. У той час, калі яшчэ мала хто з інтэлігентаў цікавіўся гісторыяй і культурай роднага краю, не маючы матэрыяльнай падтрымкі, амаль без сродкаў да існавання, мастак рабіў вялікую патрыятычную справу — знаёміў беларускае грамадства са слаўнымі старонкамі айчынай гісторыі.

Цікавасць да гісторыі роднага краю ўзнікла ў М. Кулешы ў час вучобы ў Віленскім універсітэце, дзе

⁶⁸ Герцен А. И. Избр. филосф. произв.: В 2 т. М., 1948. Т. 2. С. 251.

64. М. Кулеша. Царква на Каложы ў Гродна. Канец 1850-х гг.



ён прымаў актыўны ўдзел у тайных студэнцкіх гуртках. Сяброўства з вядомым беларускім гісторыкам і этнографам Я. Чачотам абудзіла ў яго жывы інтарэс да гістарычнага мінулага беларускага народа.

Падарожнічаючы па Беларусі і Літве, М. Кулеша рабіў шмат замалёвак, пісаў пейзажы, эцюды, на аснове якіх пазней ствараў гістарычныя кампазіцыі. Графічныя працы ён аб'ядноўваў у серыі, якія меркаваў выдаць у выглядзе асобных альбомаў. Аднак пры жыцці М. Кулешы пры ўдзеле і дапамозе Ю. Крашэўскага выйшаў толькі адзін альбом, у якім былі змешчаны літаграфіі, зробленыя ў розных месцах Беларусі і Падолля на Украіне: «Царква Барыса і Глеба на Каложы ў Гродна», «Замак у Псковай Скале», «Руіны замка ў Луцку», «Друскенікі», «Мерачоўшчына» і інш. Выразная літаграфія «Царква Барыса і Глеба на Каложы ў Гродна» (1850-я гады),

дзе вядомы помнік дойлідства, паказаны на высокім стромкім беразе Нёмана, прыгожым сілуетам вылучаецца на фоне светлага неба. Выдатна скампанаваны краявід ажыўляюць фігуркі людзей на пярэднім плане, падкрэсліваючы характар пейзажу, веліч слаўтай Каложы. У сучасны момант, калі правая частка царквы ў выніку апоўзня знішчана, малюнак М. Кулешы ўяўляе асаблівую каштоўнасць як важны дакумент аб першапачатковым выглядзе помніка.

Якасці папярэдняй літаграфіі ўласцівы і лісту «Мерачоўшчына». Мастаку ўдалося перадаць атмасферу тугі і суму, якая асацыявалася са станам грамадскага жыцця Беларусі, Літвы і Польшчы пасля падаўлення паўстання пад кіраўніцтвам Тадэвуша Касцюшкі.

Уласцівыя работам М. Кулешы патрыятычныя матывы, шчырая любоў і прыхільнасць да роднай зямлі, да прыгажосці яе прыроды родняць

іх з творчасцю Напалеона Орды (1807—1883) — графіка, які таксама пакінуў значны след у гісторыі выяўленчага мастацтва. Нарадзіўся ён у Беларусі, у в. Варацэвічы, што пападалёку ад Пінска. Пачатковую адукацыю атрымаў у Свіслацкай гімназіі. У 1823 г. паступіў у Віленскі ўніверсітэт на аддзяленне фізіка-матэматычных навук. Яшчэ ў час навучання ў Свіслацкай гімназіі актыўна ўдзельнічаў у тайным вучнёўскім таварыстве «Заране», за што быў пакараны царскай адміністрацыяй. За ўдзел у паўстанні 1830—1831 гг. Орда вымушаны быў эміграваць.

Праз Аўстрыю, Італію і Швейцарыю Орда трапіў у Парыж. Пазнаёміўся тут з Адамам Міцкевічам і Фрыдэрыкам Шапэнам, у якога вучыўся кампазітарскаму майстэрству. Пяру Орды належаць некалькі цікавых паланезаў і славутая «Імша». Выключныя здольнасці юнака адзна-

чыў геніяльны Ферэнц Ліст, які зычыў Орду бліскучую музычную будучыню. Але Н. Орда шчыра захапляўся выяўленчым мастацтвам, наведваў студию П'ера Жырара, майстра архітэктурнага пейзажа. Пад уплывам Жырара і сфарміраваўся мастацкі талент Орды.

У 1856 г. Н. Орда вяртаецца на радзіму. З планшэтам і алоўкам аб'ездзіў і абышоў ён амаль усю Беларусь, Польшчу, Літву, робячы накіды і акварэльныя замалёўкі ледзь не ўсіх гістарычных помнікаў і месцаў, звязаных з жыццём і дзейнасцю многіх і многіх знакамітых людзей свайго часу, а таксама помнікаў архітэктуры, гістарычных мясцін Беларусі. Дзякуючы малюнкам Н. Орды мы маем магчымасць узна-

65. Н. Орда. Грушайка. 2-я чвэрць XIX ст. Кракаў. Нацыянальны музей



віць праўдзівае аблічча Беларусі пачатку і сярэдзіны XIX ст.

Са 140 акварэлей, зробленых на Гродзеншчыне, 40 былі прысвечаны толькі аднаму гораду — Гродна. Мінску мастак прысвяціў каля 20 малюнкаў. Часта маляваў Магілёў і яго ваколіцы. Пакінуў малюнак замка князя Паскевіча ў Гомелі, на якім добра відаць статуя Панятоўскага, якая ўпрыгожвала пляцоўку перад вежай.

Акварэлі і малюнкi Н. Орды затым пераводзіліся ў літаграфіі і выдаваліся асобнымі альбомамі, графічнымі серыямі па 20—30 каляровых літаграфій у кожнай. Было выдадзена сем серый — 280 малюнкаў. Тыраж іх быў досыць вялікі. Даволі сказаць, што амаль кожная бібліятэка або ўладальнік прыватнай калекцыі лічылі за гонар мець альбом Напалеона Орды.

Не ўсе малюнкi і акварэлі Орды ўбачылі свет пры жыцці мастака. Большая іх частка засталася нявыдадзенай і знаходзіцца ў музеях Польшчы. Усяго нам удалося выявіць больш за 1000 малюнкаў і акварэлей, і з іх паўстае маляўнічы вобраз нашай радзімы, якой яна была больш за сто гадоў назад.

У цэлым графіка першай паловы XIX ст. — вялікі і важны раздзел тагачаснага мастацтва, у якім ярка выявіліся яго рэалістычныя і дэмакратычныя тэндэнцыі. Нягледзячы на ўстарэлую класіцыстычную схему, жыццёвая праўда актыўна ўваходзіла ў творчасць мастакоў, падрыхтоўваючы глебу для крытычнага рэалізму.

СКУЛЬПТУРА

Скульптура канца XVIII — першай паловы XIX ст. вызначаецца складаным і супярэчлівым характарам. З аднаго боку, у скульптуры, асабліва драўлянай, прасочваюцца

водгукі позняга барока і ракако, а з другога — гэта перыяд панавання класіцызму, які праявіўся літаральна ва ўсіх відах і жанрах мастацтва. Яго распаўсюджанне шмат у чым было абумоўлена значнымі сацыяльна-палітычнымі і грамадска-эканамічнымі зменамі, і ў першую чаргу ўз'яднаннем Беларусі з Расіяй (1772—1795). Яно мела прагрэсіўнае значэнне і стварыла спрыяльныя ўмовы для развіцця эканомікі Беларусі, росту прырытэту перадавой рускай культуры, умацнення арыентацыі на новыя культурныя цэнтры — Пецярбург і Маскву. Шляхі беларускай і рускай культур пачынаюць у значнай ступені збліжацца. На Беларусі працуюць рускія архітэктары і мастакі (А. І. Мельнікаў, В. П. Стасаў і інш.), беларускія мастакі, скульптары накіроўваюцца ў Маскву і Пецярбург. Так, у 1800 г. для роспісу Міхайлаўскага замка ў Пецярбургу быў запрошаны вядомы мастак Ф. Смуглівіч, там жа ўдаканальвалі сваё майстэрства жывапісец В. Ваньковіч, скульптары К. Ельскі, Р. Слізень, бо ў Беларусі ў гэты час не было ўстановаў, дзе б рыхтавалі скульптараў. Толькі ў 1803 г. пры Віленскім універсітэце адначасова з кафедрай жывапісу і графікі быў арганізаваны і клас скульптуры, які спачатку ўзначальваў французскі скульптар Андрэ Ле Брун (1737—1811), а пасля яго смерці — вучань Ле Бруна ўрадженец Міншчыны Казімір Ельскі. Ён засвоіў асветніцкую філасофію і мастацкую праграму класіцызму і кіраваўся ёй у сваёй уласнай творчасці і ў сістэме мастацкай адукацыі. Характэрнымі рысамі яго творчасці з'явіліся сцвярдзенне патрыятычных, грамадзянскіх ідэй, каштоўнасці чалавечай асобы, цікавасць да свайго роднага краю.

Скульптурны клас развіваўся даволі паспяхова. У 1821 г. у ім займаліся 22 студэнты, але ў 1826 г. ён быў закрыты «за непатрэбнасцю».

Лічылася, што мастацтва скульптураў з прычыны беднасці краю немагчыма ўжыць з «найвялікшай карысцю». Сам імператар Аляксандр I уласнаручна паставіў пад сумненне неабходнасць існавання гэтага класа на той падставе, што, маўляў, для набыцця неабходных навыкаў у скульптурным майстэрстве існуе Пецябургская акадэмія мастацтваў. Дарэчнымі былі намаганні прыхільнікаў К. Ельскага даказаць, што скульптурны клас прыносіць вялікую карысць, не дапамагло і пісьмо рэктара на імя міністра народнай асветы адмірала А. С. Шышкова, у якім, між іншым, гаварылася: «Навучэнцы — у большасці людзі беднага саслоў'я і з вялікімі цяжкасцямі ўтрымліваюцца тут пры родзічах. Яны не маюць сродкаў не толькі на пражыццё, але і на праезд да Санкт-Пецярбурга. Тыя ж, якія маюць дастатковыя сродкі для ўтрымання, звычайна займаюцца гэтай справай толькі між іншым, як аматары»⁶⁹.

Скульптурны клас быў закрыты, сапраўднай прычынай яго закрыцця быў удзел навучэнцаў і асабліва яго кіраўніка Казіміра Ельскага ў тайным таварыстве філаматаў і філарэтаў, дзейнасць якога была накіравана супраць царскага самадзяржаўя. Але, нягледзячы на тое што скульптурны клас праіснаваў кароткі час, яго роля ў гісторыі беларускага мастацтва даволі значная. Ён з'явіўся не толькі крыніцай мастацкіх ведаў, але і расаднікам мастацкай культуры сярод шырокіх колаў беларускага грамадства.

У 1832 г. спынілася дзейнасць усіх астатніх кафедраў мастацтва ў сувязі з закрыццём універсітэта. Беларускае мастацтва страціла аргані-

зацыйнае ядро, аднак прагрэсіўныя традыцыі Віленскай мастацкай школы яшчэ доўгі час працягваюць жыць у творчасці шэрагу яе выхаванцаў.

Трэба адзначыць, што скульптура ў параўнанні з жыванісам і графікай у першай палове XIX ст. развівалася некалькі слабей. Сказваліся адсутнасць сярэднявечных маральных і матэрыяльных умоў, недахоп заказаў, сродкаў. Але тым не менш у гэты

66. К. Ельскі. Бюст Чартаўскага.
1-я пал. XIX ст. Вільнюс.
ДММ ЛітССР



перыяд, і асабліва ў першай трэці XIX ст., атрымліваюць развіццё ўсе разнавіднасці скульптуры — станковая, манументальна-дэкаратыўная, пластыка малых форм.

Адно з важных месцаў належала станковай скульптуры, прадстаўленай шэрагам імён, сярод якіх вылу-

⁶⁹ Дробаў Л. М. Роля Віленскай школы ў развіцці выяўленчага мастацтва Беларусі першай паловы XIX стагоддзя // Весті АН БССР. Сер. грамад. навук. 1961. № 3. С. 118.

чаюцца Ельскія — бацька Кароль і яго два сыны — Ян і Казімір.

Кароль Ельскі (памёр у 1824 г.) пачынаў як лепшчык яшчэ ў 1778—1782 гг. разам з архітэктарам К. Спампані. Ён аздобіў стукавай лешкай палац у Заслаўі, дэкарыраваў інтэр’еры іншых палацаў і сядзіб. У 1783 г. стварыў надмагілле з партрэтным медальёнам К. Спампані ў базыльянскай царкве ў в. Чапцы каля Нясвіжа, у 1791—1792 гг. — скульптуры Алены, Казіміра і Станіслава для Віленскага кафедральнага сабора. Для касцёла бернардынцаў у Троках ім былі зроблены фігуры чатырох евангелістаў, анёлаў і абраз св. Тройцы.

Сын яго Ян (нар. у 1780 г.) працаваў ужо толькі як скульптар. Ён выканаў у 1804 г. фігуры прарокаў Іераміі і Ісаі для галоўнага алтара касцёла Пятра і Паўла ў Вільні. Працаваў таксама на прыватных заказах буйных магнатаў, такіх, як Дамінік Радзівіл, для Нясвіжскага замка якога выканаў 10 разьбяных рам для партрэтаў.

Самым буйным скульптарам сярод іх быў Казімір Ельскі — відны прадстаўнік класіцызму ў беларускім мастацтве. Засваенне і сцвярджэнне яго прынцыпаў становяцца галоўным напрамкам дзейнасці гэтага майстра.

К. Ельскі (1782—1867) нарадзіўся ў в. Дудзічы Пухавіцкага раёна. Першапачатковыя навыкі скульптурнай разьбы атрымаў у свайго бацькі. У 1804—1808 гг. вучыўся ў Віленскім універсітэце на кафедры скульптуры ў А. Ле Бруна, у 1808 г. атрымаў ступень кандыдата мастацтваў. У 1809 г. тры месяцы ўдасканальваў скульптурнае майстэрства ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў пад кіраўніцтвам І. Г. Мартаса, Ф. Ф. Шчадрына, В. І. Дэмут-Маліноўскага. У 1810 г. атрымлівае ў Вільні ступень маістра мастацтваў. Пасля смерці Ле Бруна ўзначальваў кафедру скульптуры ў Віленскім універсітэце, якую наведвалі як пра-

фесійныя скульптары, так і некаторыя жывапісцы, напрыклад В. Смакоўскі, які стварыў шэраг партрэтных медальёнаў.

К. Ельскі быў першым прафесарам скульптуры ў Беларусі. Ён вядомы і як мастацтвазнаўца. За трактат «Аб сувязі архітэктуры, скульптуры і жывапісу» (1822) атрымаў ступень ад’юнкта.

Творчасць К. Ельскага вельмі разнастайная па жанрах. Сваю дзейнасць ён пачынае як дэкаратар і разьбяр. У 1801—1803 гг. ён працуе ў Краславе (Дзінабургскі пав.), дзе ўпрыгожвае пазалочанай разьбой алтары ў мясцовых капліцах. У 1804 г. стварае чатыры фігуры прарокаў для галоўнага алтара касцёла Пятра і Паўла ў Вільні.

К. Ельскі працуе і ў партрэтным жанры. Так, у 1807 г. па заказе Ізабелы Броэль-Платэр ён лепіць яе бюст, бюст яе мужа і членаў сям’і, дзе імкнецца перадаць не толькі індывідуальныя рысы, але даць псіхалагічную характарыстыку партрэтаваным. Часам ён прыкметна ідэалізуе вобразы (бюст Адама Чартарыйскага, ДММ ЛітССР). Ідэйную структуру, трактоўку формы яго партрэтных вобразаў вызначае класіцыстычны пачатак, як гэта можна бачыць у партрэце прафесара Віленскага універсітэта Захарыя Нямцэўскага (паміж 1810 і 1820 гг.). Вядомыя вучоны паказаны з аголенымі плячыма і грудзьмі і больш падобны на рымскага імператара або антычнага атлета. У адпаведнасці з ідэаламі антычнасці скульптар імкнецца надаць партрэту ўзвышаны і манументальны характар, выкарыстоўваючы з гэтай мэтай форму гермы. Партрэт З. Нямцэўскага — адзін з шаснаццаці партрэтаў-бюстаў, створаных К. Ельскім для галерэі калоннай залы універсітэта.

У пісьме да рэктара Ягелонскага універсітэта ў 1833 г. К. Ельскі ўспамінае пра 32 бюсты сваёй работы. Сярод іх бюсты перадавых дзеячаў

67. К. Ельскі. Алегорыя скульптуры.
1858. Вільнюс.
ДММ ЛітССР



культуры, буйных вучоных Францішка Пелікана, Эрнеста Готфрыда Градзецкага, Андрэ Ле Бруна, Міхала Пачобута, Адама Бялькевіча, Яна Снядэцкага, Францішка Смуглевіча, Яна Русэма, Іосіфа Франка, Іаахіма Храптовіча, Міхала і Антонія Ромераў, Кароля Ліпінскага, Юльяна Нямцэвіча і інш.

Шмат увагі К. Ельскі надае ідэі сінтэзу мастацтваў. Нягледзячы на тое што магчымасці развіцця манументальнага мастацтва былі вельмі абмежаваныя, ён імкнецца падтрымаць яго сваёй асабістай працай у гэтай галіне. К. Ельскі ўпрыгожвае барэльефамі калонную залу Віленскага універсітэта. У 1820 г. ён выконвае рэльеф «Акт стварэння Віленскага універсітэта ў 1803 г.» з постацямі цара Аляксандра I, куратара

універсітэта Адама Чартарыйскага, рэктара біскупа Гераніма Страйноўскага, рэльефы «Заклучэнне Парыжскага міру ў 1813 г.», «Венера, Адоніс, Геркулес», «Бюст Аляксандра Македонскага» (не захаваліся).

Вельмі плённа працуе К. Ельскі і ў скульптуры малых форм. У яго творчай спадчыне фігуркі з гліны «Марфей і вакханкі», медальёны з выявамі гістарычных асоб і партрэтныя выявы дзеячаў універсітэцкага кола, выкананыя ў гіпсе або тэракоце. Вядомы яго медальёны Пятра I, Кацярыны II, Станіслава Аўгуста, Дзіянзісія Якутовіча.

Не меншую ўвагу К. Ельскі надае сакральнай і мемарыяльнай пластыцы, якую выконвае ў строга класіцыстычнай манеры. Ён лепіць бюст біскупа Страйноўскага для яго надма-

гілля ў касцёле св. Яна ў Вільні (1828), гіпсавую мадэль помніка Вітальда для Віленскага кафедральнага сабора, стварае падмагілле Міхала Ромера і яго жонкі ў іх фамільным склепе ў Новых Троках. Для Віленскага евангелісцка-рэфармацкага касцёла ён стварае алегарычную выяву «Вера» з двума ўкленчанымі анёламі на баках, для дамініканскага — пазалочанае «Распяцце».

Шмат што з творчай спадчыны К. Ельскага беззваротна страчана. З нешматлікіх работ, якія захаваліся да сённяшняга дня, нельга не назваць барэльеф «Алегорыя скульптуры» (1858), выкананы ў канонах класіцызму.

На нейтральным фоне — шматфігурная кампазіцыя. На першым плане муза скульптуры ў выглядзе маладой прыгожай, аголенай да пояса жанчыны з юным адухоўленым тварам. Яна апусцілася перад бюстам на адно калена, каля яе левай нагі — вугольнік і рашпіль. У правай, паднятай на ўзровень пляча рудэ — малаток, у левай — шпунт. Яшчэ некалькі ўдараў, і бюст мужчыны, пад якім працуе муза, будзе закончаны. Бюст з абодвух бакоў падтрымліваюць два анёльчыкі. Кампазіцыя вызначаецца тонка распрацаваным рытмам рухаў, плаўна закругленымі лінямі сілуэта, якія цудоўна данасуюцца да авальнай формы барэльефа. К. Ельскі выступае тут як майстар сілуэта і лініі, якімі тонка мадэліруе форму, яснай, ураўнаважанай кампазіцыі, дакладнасці ў перадачы аб'ёмаў і форм.

Прынцыпамі класіцызму ў сваёй творчасці кіраваўся і вучань К. Ельскага Ян Астроўскі (1811—1872). Ён нарадзіўся ў мястэчку Сянно (Віцебская вобл.). У маладым узросце прыехаў у Вільню, дзе пачаў займацца лепкай пад кіраўніцтвам Рафала Слізеня, потым працаваў у майстэрні Казіміра Ельскага. Там жа выступіў са сваёй першай работай — скульптурай Хрыста, якую по-

тым паўтараў шматкратна. Працаваў Астроўскі пераважна ў малых формах — рабіў медальёны ў гіпсе, якія потым адліваліся ў вялікай колькасці экзemplяраў. Ян Астроўскі ствараў галерэю бюстаў гістарычных асоб і культурных дзеячаў Беларусі, Літвы і Польшчы — Міколы Рэя (1856), Казіміра Ельскага (1853), Міхала Балінскага (1857), Уладзіслава Сыракомлі (1856), Юльяна Корсака (1855), Тэадора Нарбута (1856), Юзафа Панятоўскага (1850),

68. Я. Астроўскі. Бюст Я. Тышкевіча. 1856. Варшава. Нацыянальны музей



Юльяна Нямцэвіча (1850), Яна Каханоўскага (1855), Яўстафія Тышкевіча (1856) і шмат іншых (Нацыянальны музей у Варшаве).

Кампазіцыя ўсіх партрэтных бюстаў Я. Астроўскага ўзыходзіць да

тыпу аптычнай гермы і вызначаецца прамой пасадак галавы, роўна абрэзанымі па вертыкалі плячамі. Такімі сродкамі дасягалася строгасць кампазіцыі і ўзмацняўся гераічны пачатак. Часам скульптар дапускае пэўную, узыходзячую да антычнасці ўмоўнасць у перадачы вачэй без зрэпак (бюсты Сыракомлі, Балінскага). Але гэты элемент умоўнасці спалучаецца з перадачай жывых рэалістычных рыс мадэлі. Ён пазбягае энергічнай мадэліроўкі, лініі скульптурных

вае і друзласць шчок, і складкі на шыі, і рэзкія маршчыны каля рота. Але ўсё гэта не засланяе галоўнай задачы — перадаць тонкія нюансы характару, псіхалогіі партрэтаваных.

Стомленасць і мудры спакой па твары М. Балінскага, задуменны позірк, у якім свеціцца інтэлект. У характары гэтага чалавека адчуваюцца энергія і воля, што падкрэслена буйным падбародкам, упарта сцятымі вуснамі.

Поўны твар польскага паэта Ю. Нямцэвіча здаецца нават некалькі апатычным. Але ў пранізлівым позірку, суровых складках рота, высокім адкрытым ілбе, адухоўленым твары адчуваюцца глыбокі роздум, засяроджанасць, сіла творчай думкі.

У вобразе Казіміра Ельскага, кіраўніка скульптурнага класа Віленскай мастацкай школы, майстар імкнецца не столькі дакладна перадаць яго знешні выгляд, колькі сродкамі пластыкі стварыць жывы і цэльны вобраз чалавека добрамычлівага і мяккага. Наогул для творчасці Я. Астроўскага характэрна імкненне раскрыць не складанасць і супярэчліvasць асобы, а іменна ўсё лепшае, высакароднае ў чалавеку.

Вучнем К. Ельскага быў і Казімір Кавалеўскі (нар. у 1798 г.). Вучыўся ў Віленскай мастацкай школе (1819—1824). На ўніверсітэцкім конкурсе атрымаў узнагароду за жывапісную кампазіцыю «Паядынак Уліса». К. Кавалеўскі актыўна ўдзельнічаў у школьных выстаўках. У 1820 г. экспанавалі шэсць мініячур — копіі з работ Я. Рустэма, у 1822 г. — натурныя замалёўкі і скульптуру Апалона. У 1820 г. выканалі копіі з мармуровага рэльефу Андрэ Ле Бруна «Ковенская Венера». У 1830 — 1833 гг. працаваў настаўнікам малявання ў Бабруйску. Такі лёс напаткаў і іншых скульптараў, напрыклад В. Смакоўскага, які быў вымушаны працаваць настаўнікам малявання ў Слуцку пасля закрыцця скульптурнага класа.

69. Я. Астроўскі. Бюст Т. Касцюшкі. 1860. Варшава. Нацыянальны музей



мас цякуць свабодна і павольна. Твары мадэліруюцца мяккай і ў той жа час вельмі ўпэўненай лепкай з перадачай асаблівасцей знешняга выгляду партрэтаваных, прычым яны зусім не ідэалізуюцца. Аўтар паказ-

Відным скульптарам-прафесіяналам быў Рафал Слізень (1804—1881). Нарадзіўся ён у сям’і памешчыка ў маёнтку Бортнікі Навагрудскага павета Мінскай губерні. Пачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Полацкай езуіцкай акадэміі, дзе страсна захапіўся выяўленчым мастацтвам. З 1820 г. вучыўся на юрыдычным факультэце Віленскага ўніверсітэта, дзе працягваў займацца ў К. Ельскага. Тут ён зблізіўся з коламі рэвалюцыйна настроенага студэнцтва. Пасля заканчэння ўніверсітэта некаторы час жыве ў Пецярбургу, дзе працуе ў Міністэрстве ўнутраных спраў і адначасова працягвае вучыцца скульптуры.

У 1830 г. Р. Слізень пасяліўся ў сваім маёнтку на Міншчыне і правёў там амаль усё жыццё. Жывучы ў родных мясцінах, у акружэнні маляўнічай беларускай прыроды, ён стварыў некалькі дзесяткаў скульптур родных, блізкіх знаёмых, суседзяў. Праславіўся ён і як аўтар медальёнаў і барэльфеаў перадавых дзеячаў культуры свайго часу — Генрыха Ржавускага, Яўстафія і Канстанціна Тышкевічаў, Міхала Ромера, Эдварда Адзінца, Тамаша Зана і інш. На мастацкіх якасцях гэта былі дасканалыя творы, у іх адчуваецца ўпэўненая рука і тонкі мастацкі густ, смелае выкарыстанне традыцый класіцызму.

Вось, напрыклад, барэльф з профільнай выявай Тамаша Зана (ДММ ЛітССР). У яго абліччы пачуццё ўласнай годнасці і эмацыянальнага багацця натуры. Тонкая індывідуальная характарыстыка спалучаецца з перадачай цвёрдасці, яснасці і сілы розуму, душэўнай раўнавагі — тых уяўленняў аб чалавечай асобе, якія былі ўласцівыя эстэтыцы класіцызму.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. значнае развіццё атрымала манументальна-дэкаратыўная скульптура, што было звязана з шырокім размахам палацавага і сядзібнага будаўніцтва. Яно ажыццяў-

лялася прадстаўнікамі буйных магнатскіх родаў, дробнапамеснай мясцовай шляхты і рускага дваранства — вядомых ваенных і палітычных дзеячаў, якія актыўна мігрыруюць на далучаныя землі. Яны будуюць

70. Р. Слізень. Барэльф Т. Зана.
1-я пал. XIX ст.



палацы і сядзібы, багата ўпрыгожваюць іх лепкай, разьбой, скульптурай, творами жывапісу, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, што мела мэтай праславіць асобу ўладальніка, паказаць яго высокае грамадскае і эканамічнае становішча. На жаль, да нашага часу захавалася невялікая колькасць узораў дэкаратыўнага ўбрання, але і тое, што засталася, сведчыць аб высокіх мастацкіх вартасцях, бездакорным майстэрстве яго тэхнічнага выканання.

Калі прасачыць за эвалюцыйнай вонкавага і ўнутранага афармлення палацаў і сядзіб, то нельга не адзначыць, што яшчэ даволі працяглы час тут захоўваецца традыцыйны позняга барока і ракако. Напрыклад, даволі шырока ўжываецца прыём па-

шырэння меж рэальнай прасторы ілюзіянісцкімі сродкамі. Сцены, упрыгожаныя лепкай, зрокава аблягчаюцца, нібы губляюць сваю матэрыяльнасць; пышныя жывапісныя кампазіцыі ствараюць уражанне выхату ў вонкавую прастору. Шырока выкарыстоўваюцца матывы ракако—гірлянды кветак, садавіна (сядзіба ў в. Мосар Глыбоцкага р-на), кітайскія арнаментальныя матывы (замак у Нясвіжы)⁷⁰.

Паступова ў дэкаратыўнае афармленне палацаў і сядзіб пранікаюць рысы класіцызму. Кампазіцыі інтэр'ераў становяцца сіметрычнымі, формы і члэнні — ураўнаважанымі, прапарцыянальнымі. Намаганні скульптураў і дойлідаў былі накіраваны на тое, каб гарманічна спалучаць архітэктурна-прасторавыя і пластычныя формы.

Афармленне інтэр'ераў не зводзілася толькі да праслаўлення асобы ўладальніка, а ў адпаведнасці з эстэтыкай класіцызму было прызначана выявіць яго грамадска-палітычныя погляды і ідэалы, увасабленне якіх бачылі ў вобразах антычнага мастацтва. З гэтай мэтай мастакі шырока выкарыстоўваюць міфалагічныя алегорыі, вобразную эмблематыку. Асабліва ўрачыста ўпрыгожваліся парадныя інтэр'еры, дзе побач з пластычнымі элементамі ордэрнай сістэмы — каланадамі, аркамі, экседрамі — шырока ўжываліся манументальная скульптура, разьба, лепка.

Арнаментальныя матывы становяцца больш разнастайнымі і ўключаюць акрамя раслінных і геаметрычных — меандры, разеткі, ромбы. Шырока выкарыстоўваюцца набор геральдычных воінскіх атрыбутаў (палац у в. Свяятычы Ляхавіцкага р-на), адзіночныя або пераплеценныя гірлянды (палацы ў вв. Бачэйкава

Бешанковіцкага, Жылічы Кіраўскага р-наў). Нярэдка быў і гратэскны арнамент (палац у в. Свяцк Гродзенскага р-на), а таксама арнамент, заснаваны на антычных матывах, якія ўключалі ніці жэмчугу, парасткі аканту, вазы, факелы, баявыя лукі, дручкі, вянкi і г. д. (палац Румянцава — Паскевіча ў Гомелі, сядзіба ў в. Гародна Воранаўскага р-на). Гэты арнамент часта ўзбагачаўся матывамі мясцовай флоры (сядзібы ў гг. Высокае, Паставы).

Інтэр'еры часта ўпрыгожваліся фрызавымі кампазіцыямі, як, напрыклад, у палацы ў Жылічах, дзе адну залу аздабляў фрыз з крылатых грывонаў, другую — фрыз з маскаронаў, німф, арматуры. Цэнтральная зала

71. Медальён з сядзібы Грымяча (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.).
1-я пал. XIX ст.



сядзібы ў в. Гародна дэкарыравана фрызам з пальмет і званочкаў, а ў інтэр'ерах сядзібы ў в. Грымяча ў медальёнах былі адлюстраваны антычныя німфы ў танцы. Шэраг залаў палаца ў Свяцку меў антычную трак-

⁷⁰ Кулагін А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии. Минск, 1981. С. 44.

тоўку — статуі, грыфоны, рэльефы з жыцця старадаўніх грэкаў. Фрызы на антычную тэматыку ўпрыгожвалі Пампейскую залу палаца ў Жылічах.

Вялікая ўвага надаецца і вонкаваму дэкару збудаванняў. Ляпны арнамент, як правіла, змяшчаўся на фасадзе, групуваўся ў дакладна абазначаных пап, медальёнах, якія стваралі самастойныя дэкаратыўныя плямы, падкрэслівалі асноўныя члененні і кампазіцыйны строй збудаванняў. Лепкай аздаблялі франтоны, дзе размяшчаліся геральдычныя знакі, манаграмы або сюжэтныя рэльефы. Так, на франтоне порціка сядзібы ў в. Старыя Пескі Бярозаўскага раёна змешчаны рэльеф галавы сабакі, што сведчыла аб схільнасці ўладальніка да палявання. Пластику фасада часта ўзбагачаюць гермы, пілоны, якія змяшчаюцца не толькі ў цэнтры, але і падтрымліваюць карніз бакавых крылаў. Часта фасад па перыметру ўпрыгожваўся фрызам з меандрам або арнаментальнымі матывамі ў выглядзе акантавых лістоў і галінак або нават антычных сюжэтаў, як у сядзібе Старыя Пескі, дзе на фрызе паказана працэсія грэчаскіх танцоўшчыц.

Разам з ляпнінай збудаванні дэкарыруюцца скульптурай, у асноўным алегарычнымі фігурамі (палац у в. Ляўкова Маладзечанскага р-на). Часта ўваход у сядзібу ўпрыгожвалі ляжачыя львы, якія быццам ахоўвалі яе ўладальніка. Гэту ж ролю выконвалі і сфінксы (палац у г. Нароўля).

Не менш значная ўвага надавалася і афармленню садова-паркавага акружэння палацаў і сядзіб. Там часта змяшчаліся культавыя і мемарыяльныя збудаванні — капліцы, маўзалеі, пахавальні, абеліскі, альтанкі. Неад'ёмным элементам паркаў была і дэкаратыўная скульптура. Так, палац у в. Воўчын Камянецкага раёна быў абкружаны садам, у канцы яго стаяла «статуя Нептуна з усёй яго світай у французскім стылі, вельмі

модным у той час», а ў в. Дзярэчын Зэльвенскага раёна ў парку перад палацам стаялі дзве вялікія бронзавыя фігуры Адама і Евы. Вельмі прыгожа выглядаў палац у Гомелі. Пры палацы была галерэя і высокая трох'ярусная вежа. З боку вежы быў зроблены грот з фігурамі львоў на вуглах.

Акрамя дэкаратыўнай скульптуры паркі часта ўпрыгожваліся статуямі і бюстамі гістарычных дзеячаў, антычных філосафаў. Напрыклад, у Гомельскім парку над ракой стаяў манумент у гонар фельдмаршала Паскевіча. На адной з тэрас парку змяшчалася конная статуя Іосіфа Папятоўскага, пляменніка польскага караля, выкананая дацкім скульптарам Бертэлем Торвальдсенам (1768 ці 1770 — 1844). Створаная ў 30-я

72. Фрагмент увахода сядзібы «Альбярцін» у Слоніме Гродзенскай вобл. 1-я пал. XIX ст.



гады XIX ст., яна была ўстаноўлена ў Варшаве. Пасля паражэння паўстання 1863—1864 гг. статуя была падаравана І. Ф. Паскевічу. (У 20-я гады XX ст. Савецкі ўрад перадаў гэты помнік Польшчы.)

Багата аздабляліся і пейзажныя паркі, якія прыйшлі на змену рэгулярным. Вось што піша сведка пра парк Піпенберг каля Магілёва: «Узгоркі і паглыбленні, гаі натуральныя і штучна пасаджаныя, амфітэатры, альтанкі, храмы, статуі, вазы і сам палац — усё злучалася для ўпрыгожання гэтага месца»⁷¹. Нават з кароткага апісання можна зрабіць вывад, што арганічнаму спалучэнню архітэктурнага ансамбля з прыродным акружэннем надавалася вялікае значэнне. Пры гэтым дэкаратыўнай скульптуры адводзілася адно з важных месцаў.

Ідэалы класіцызму аказваюць значны ўплыў і на афармленне культурных пабудов, інтэр'еры якіх дэкарыруюцца арнаментальнай і сюжэтнай стукавай лепкай. Выдатнае месца сярод іх палезыць касцёлу Ганны ў в. Мосар Глыбоцкага раёна (1792).

Сцены касцёла па ўсяму перыметру раскрапаваны канеліраванымі пілястрамі і карнізным поясам, дэкарыраваным тонкім стукавым арнаментам раслінных форм. Звяртаюць на сябе ўвагу дзесяць рэльефаў на евангельскія тэмы, размешчаныя над вокнамі ў прамавугольных рамах. Сярод іх «Хрышчэнне», «Евангеліст Лука», «Евангеліст Марк», «Евангеліст Іаан», «Евангеліст Матфей» і інш. Для рэльефаў характэрна разгорнутая ў прасторы кампазіцыя, свабодная і ўпэўненая пабудова скульптурных форм. Рухі персанажаў натуральныя, позы велічныя. Твары, дадзеныя ў фас або профіль, выразныя, характарныя. Адзёнка падкрэслівае формы магутных фігур, адкрытыя часткі цела згладжаны. Тонкасцю пластычнага вырашэння, строгай выразнасцю рухаў, рытмаў, сілуэтаў вызначаецца кампазіцыя «Хрышчэнне». Выкананыя ў стылі ранняга класіцызму рэльефы нясуць

на сабе яшчэ некаторыя прыкметы барока, якія праяўляюцца ў пэўнай дынаміцы мас і складанасці сілуэтаў фігур, але моманты руху ў позах не парушаюць іх статуарнасці і замкнёнасці.

73. Хрышчэнне. Канец XVIII ст. в. Мосар Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.



Не менш яўна рысы класіцызму адчуваюцца і ў вырашэнні алтарных комплексаў. Характэрным прыкладам з'яўляецца галоўны алтар Троіцкага касцёла ў в. Ружаны (Пружанскі р-н), рэканструкцыя якога была скончана ў 1788 г. У гэты ж час былі створаны амбон, хоры, арган, парталы прэзбітэрыума. Аўтарам праектаў і малюнкаў быў Ян Самуіл Бекер.

Галоўны алтар Троіцкага касцёла, які замыкае прастору інтэр'ера, аднаіарусны, чатырохкалонны, з рас-

⁷¹ Антипов В. Г. Парки Белоруссии. Минск, 1975. С. 16.

крапанавым лучковым франтонам, упрыгожаны скульптурамі анёлаў, ляпным арнаментом і гербам Сапегі — фундатару касцёла. Франтон вяччае ўсёвідуччае вока ў прамянях і воблаках. Абпал калон размешчаны драўляныя паліхромныя скульптуры Пятра і Паўла. Нягледзячы на

74. *Евангеліст Лука. Канец XVIII ст. в. Мосар Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.*



некаторыя рысы позняга барока ў канструкцыі алтара, нельга не адзначыць агульную строгасць і дакладнасць яго вобразнага ладу, і гэта ўражанне ўзмацняецца колеравым вырашэннем — шэра-ружовы тон асноўнай канструкцыі падкрэсліваецца ззяннем пазалочанага адзення анёлаў і апосталаў, раслінным арнаментом, што надае ўсяму алтару высакароднасць. Агульнаму вобразнаму ладу алтара адпавядае пластычная трактоўка фігур апосталаў. Яны паказаны ў велічных і ўрачыстых позах. У Пятра ў сагнутай руцэ ключы, у апушчанай — евангелле, у Паўла ў апушчанай — меч, у сагнутай — евангелле, што стварае своеасаблівы рытм рухаў. Неглыбокія складкі адзення падкрэсліваюць пластыку паўнаважкіх форм. У майстэрстве кампазіцыйнага і пластычнага

рашэння скульптур, у перадачы прапорцый адчуваецца рука прафесійнага разьбяра.

У процілегласць гэтаму ансамблю ў мастацкім афармленні інтэр'ера Мікалаеўскай царквы ў в. Кажан-Гарадок Лунінецкага раёна (1818) яўна адчуваецца народны густ. Інтэр'ер храма багата дэкарыраваны арнаментальнай скульптурнай разьбой, выкананай мясцовым майстрам Іосіфам Асташчыкам. Значную мастацкую каштоўнасць уяўляе двух'ярусны пазалочаны іканастас, упрыгожаны накладной разьбой. Дэкор, у якім выкарыстаны матывы пальмавай галінкі з вянком, мае строгія і дасканалыя формы. Выкананы ён з вялікім майстэрствам, тонкім пачуццём прапорцый і рытму, дакладным веданнем асаблівасцей дрэва як матэрыялу.

Галоўны алтар у выглядзе двух'яруснага порціка вяччае фігура Іаана Хрысціцеля з дзвюма скульптурамі ўкленчаных анёлаў. Некалькі ніжэй фігуры анёлаў у дынамічных позах. У першым ярусе змешчаны скульптуры апосталаў Пятра і Паўла. Майстар, які выканаў іх, відаць, быў добра знаёмы з узорами скульптуры барока, але інтэрпрэтаваў іх па-свойму. Ён пазбягае складаных ракурсаў, паўмыснай дынамікі. У Пятра толькі адведзена ўбок рука з непамерна вялікімі ключамі і крыху павернута ўбок галава, што не парушае фронтальнасці і статычнасці кампазіцыі. Уражвае твар апостала з асіметрычнымі, але надзвычай выразнымі рысамі — высокім пукатым ілбом, вялікімі ракавінамі вушэй.

Для скульптур алтара наогул характэрны выразнасць сілуэта, стрыманасць рухаў, строгі лінейны рытм. Водгукі класіцызму адчуваюцца і ў расфарбоўцы фігур у белы і залацісты колеры, што надае ім асаблівую ўрачыстасць.

Драўляная культавая скульптура ў канцы XVIII ст. часта ствараецца яшчэ пад уплывам барока, аб чым яр-

ка сведчыць шэраг твораў з кобрынскага касцёла Ушэсця Марыі (ДММ БССР). Гэта тыповыя ўзоры кultaвай пластыкі, якая стваралася ў вялікай колькасці для аздаблення касцёлаў і цэркваў.

Гераічную і высокую маральна-этычную ідэю нясе ў сабе скульптурная выява архангела Міхаіла. Ён пададзены ў рост, у воінскіх даспехах, правай нагой наступіў на пачвару. У правай паднятай угору руцэ ён трымае меч, якім вось-вось адсячэ ёй галаву, у левай — канец вяроўкі, зацягнутай вакол шыі пачвары. Усё аблічча святога, яго поза сведчаць аб рашучасці і гатоўнасці да барацьбы са злом. Скульптура зроблена з вялікім майстэрствам. Кожная дэталю выканана старанна, ювелірна-дакладна. Фігурны плем аздаблены пазалотай. Серабрэнне і залачэнне даспехаў і мяча добра імітуюць халодную цвёрдасць металу, адлакіраванага да бляску. Дакладна і тонка перададзены складкі тунікі, высокая, да каменя, перавязь сандаляў. Пластычна мякка трактаваны складкі шарфа, які эфектна спадае з левага пляча. Адчувальна і дакладна перададзены мужны твар з тонкімі гарманічнымі рысамі.

Нягледзячы на старанную аддзелку кожнай дэталі, мастак пазбегнуў халоднасці вобраза, увасобіўшы ў ім вялікую жыццёвую энергію, высакароднасць і мужнасць.

Не менш выразная і скульптура св. Тэрэзы з таго ж касцёла. Фігура дадзена ў рост з лёгкім паваротам управа, але выява святой застаецца амаль франтальнай. У левай руцэ, прыціснутай да грудзей, свяцільнік, правая адведзена ўбок. Цвёрдасць характару выяўлена ў фізічна моцнай, буйной на прапорцыях фігуры, энергічным жэсце, валявым твары.

У кампазіцыі «Esse homo», шырока распаўсюджанай у кultaвай скульптуры, слупападобная фронтальная фігура адлюстроўвае змучанага катаваннямі Хрыста (в. Азят

Жабінкаўскага р-на, ДММ БССР). Строгія вертыкальныя лініі хітона, упрыгожанага кветкамі васількоў, робяць кампазіцыю кампактнай, замкнёнай. Усе элементы кампазіцыі — прамая пастаноўка фігуры і пасадка галавы з цярновым вянцом, твар з выразам цвёрдай волі і муж-

75. *Архангел Міхаіл. Канец XVIII ст. Мінск. ДММ БССР*



насці, скрыжавання ля пояса і звязаныя вяроўкай рукі — ствараюць уражанне нязломнай чалавечай годнасці. Мастацкая мова твора стрыманая і лаканічная. Нешматлікія дэталі не парушаюць прастаты і яснасці кампазіцыі, чысціні прамых ліній сілуэта.

Уплыў класіцызму адчуваецца ў скульптуры дзева Марыі (в. Ганута Вілейскага р-на, МСБК). Яе пышная фігура апранута ў раскошнае адзенне, падпяраеся поясам. Шырокі, перакінуты цераз плячо шаль эфектна драпіруе фігуру ніжэй пояса збоку ў выглядзе пышнага букета складак. Нагой у сандалі дзева Марыя адкідае змяю — сімвал заганы і зла. Усе кампаненты кампазіцыі падпарадкаваны адной мэце — стварыць уражанне царскай велічы, сілы, самазадаволенасці. Гэта адлюстравана і на твары — пешчаным, поўным, з правільным авалам, прамым носам, высокім чыстым ілбом, міндалеподобнымі вачыма, поўнымі, прыгожымі малюнка вуснамі. Марыя тут больш паходзіць на арыстакратку, чым на святую. У трактоўцы гэтага вобраза адчуваецца ўплыў афіцыйнай свецкай скульптуры з яе рэпрэзентатывнасцю і пампэзнасцю.

У «Распяці» канца XVIII — пачатку XIX ст. яшчэ выразна заяўляюць аб сабе рысы барока — і ў патэтычным драматызме позы Хрыста, і ва ўскладненым ракурсе фігуры, і ў неспакойнай дынаміцы завязанай на бёдрах драпіроўкі, і ў рэзкіх святлоценявых кантрастах. У першай палове XIX ст. пад уплывам класіцызму трактоўка пластычнай формы становіцца больш стрыманай з прыкметамі імпульсаў мясцовай народнай творчасці.

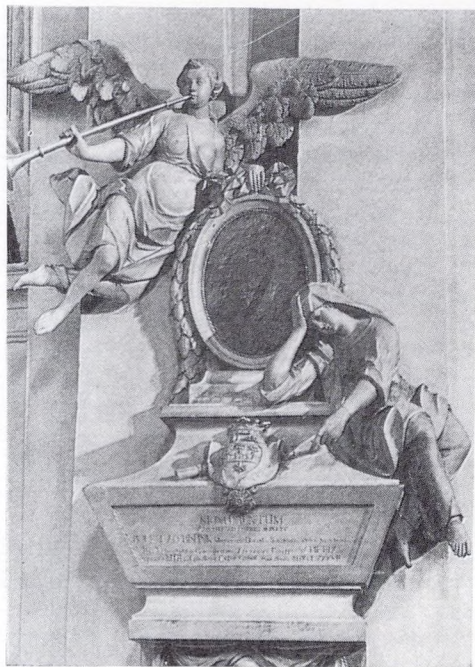
У гісторыі беларускай скульптуры гэтага перыяду прыкметнае месца належыць і мемарыяльнай пластыцы. Яна была даволі распаўсюджанай у свой час, але на сённяшні дзень захавалася нязначная колькасць помнікаў. Сярод іх вылучаецца надмагілле Баляслава Біспінка ў Троіцкім касцёле г. п. Ружаны Брэсцкай вобласці. Выканана яно ў 1789 г. скульптарам Іосіфам Прукнерам у стылі ранняга класіцызму.

Характэрная асаблівасць гэтага помніка — арганічная ўзаемасувязь жыванісных і пластычных матываў,

абумоўленая ўключэннем у яго кампазіцыю разам са скульптурнымі выявамі і жываніснага пахавальнага партрэта.

Авальны партрэт Б. Біспінка, акаймаваны лаўровым вянком і стужкамі, зверху трымаюць скульптурныя выявы трубячых анёлаў. Пад партрэтам саркафаг з мемарыяльным надпісам і гербам. Справа на саркафагу сядзячая фігура плакальшчыцы, якая ў роспачы абaperла галаву на правую руку. Стрыманасць у перадачы глыбокіх чалавечых пакут, велічнасць яе аблічча ўвасабляюць антычныя ідэалы мужнасці і дасканалай прыгажосці. Але развароты фігур плакальшчыцы і анёлаў у прасторы, паўнаважкасць і вытанчанасць форм, разнастайнасць і свабода рухаў фігур, асіметрыя іх контураў сведчаць яшчэ пра барочныя традыцыі.

76. Надмагілле Біспінка. 1789. Троіцкі касцёл у г. п. Ружаны Пружанскага р-на Брэсцкай вобл.



Помнік Канстанцыі Радзівіл (ня-свіжскі касцёл Богага цела, 1825) — далейшая ступень у развіцці традыцый класіцызму ў надмагільнай скульптуры. Жывапісны партрэт тут адсутнічае. Сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку нясуць толькі пластычныя і архітэктурныя формы.

Даволі глыбокую нішу акаймоўваюць пілястры і арка, якая ўвянчана чэрапам з крыжам. У нішы прамавугольная пліта з мемарыяльным надпісам, на ёй саркафаг з сядзячай фігурай жанчыны. Яна абаяраецца на сагнутую руку, у другой руцэ, апушчанай уніз, лаўровы вянок. Поза велічная і спакойная. У нахіле галавы, задуменным позірку журбота. Жанчына ў доўгім лёгкім адзенні, якое пакідае адкрытымі ступні, рукі і грудзі. З майстэрствам перададзена фактура лёгкай тканіны, задрапіраванай у дробныя складкі, якія быццам струменяцца, мерна і плаўна. Яны прызначаны выявіць аб'ём фігуры, які атрымаў ясны і замкнёны выразны сідуэт. Строгая архітэктанічная кампазіцыя, дакладнае вылучэнне яе асноўных члененняў, плаўныя абрысы сідуэта фігуры падкрэсліваюць лірычны змест, які ўвасоблены ў надмагіллі.

Значную цікавасць уяўляе і скульптура «Багіня міру» (1834), якая захавалася да нашага часу. Выкананая рускім скульптарам В. І. Дэмут-Маліноўскім (1779 — 1846) скульптура была адліта ў двух экзэмплярах. Адна была ўстаноўлена ў радавой сядзібе фельдмаршала П. А. Румянцава-Задунайскага, другая — на магіле яго сына М. П. Румянцава — рускага дзяржаўнага дзеяча і дыпламата, пахаванага ў Петрапаўлаўскім саборы ў Гомелі. Багіня міру паказана ў выглядзе маладой прывабнай жанчыны з аліўкавай галінкай і жэзлам у руцэ. Правай нагой яна топча змяю — увасабленне ворагаў Расіі. У фігуры акцэнтаваны асноўны франтальны аспект. Прапорцыі яе крыху падоўжаныя, вы-

танчаныя, зграбныя. Паэтычна-эмацыянальная, узвышана-гераічная трактоўка вобраза характэрна для эстэтыкі класіцызму.

Ствараюцца ў гэты перыяд і надмагільныя помнікі-абеліскі. Характэрны прыклад такіх помнікаў — абеліск на магіле польскага паэта і драматурга Францішка Карпінскага (1741—1825) у в. Лыскава Пружанскага раёна, пастаўлены ў 1827 г. У якасці эпітафіі ўзяты радок з верша Ф. Карпінскага «Вяртанне з Варшавы ў вёску»: «Вось мой дом убогі». На чорным фоне прамавугольнай пліты надпіс на польскай мове:

77. Надмагілле Сявдэцкага. 1835.
в. Гарадкі Ашмянскага р-на
Гродзенскай вобл.



«Францішак Карпінскі 1741—1825». Знізу выява разгорнутаі кнігі. Магіла абнесена васьміграннымі слупкамі, злучанымі чыгуннымі ланцугамі.

У першай трэці XIX ст. узводзіцца шэраг помнікаў у гонар герояў Айчыннай вайны 1812 г. На сённяшні дзень захаваўся толькі абеліск генералу-лейтэнанту Я. П. Кульневу, пастаўлены ў 1830 г. на месцы яго гібелі недалёка ад былой вёскі Сівошына (Полацкі р-н).

Абеліск змешчаны на прамавугольным пастамеце. У верхняй частцы медальён з рэльефна-пагруднай выявай Кульнева, пад ім пліта з тэкстам.

Помнікі, пастаўленыя ў гонар перамогі, сімвалізавалі веліччасць і сілу рускай арміі.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. развіццё беларускай скульптуры рэгламентавалася двума мастацка-стылістычнымі кірункамі — барока і класіцызмам. Трэба адзначыць устойлівасць прыёмаў і форм барока, якія праявіліся амаль ва ўсіх разнавіднасцях скульптуры. Класіцызм, які нёс прышчынова іншыя якасці, уключаецца ў мастацкую культуру паступова. У беларускай скульптуры ён вызначаецца своеасаблівымі і стрыманымі формамі і застаецца верным праўдзе жыцця. Скульптура паступова адрываецца ад архітэктурнага асяроддзя, становіцца камернай, аўтаномнай і характарызуецца разнастайнасцю стылявых вырашэнняў.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Уз'яднанне Беларусі з Расіяй садейнічала хуткаму развіццю мануфактурнай вытворчасці. Асаблівае пашырэнне яна атрымала ў Магілёўскай губерні, дзе землі былі падараваны Кацярынай II рускім памешчыкам і мясцовай шляхце, якая прыняла падданства Расіі. Улічваю-

чы агульны стан эканомікі і гандлю Расіі, новыя гаспадары пачалі актыўна ствараць прыгонныя мануфактуры, фабрыкі і заводы. У канцы XVIII ст. узніклі шклянныя мануфактуры і заводы ў Рагачове, Усвятах, Батаеве, Чачэрску, Беліцы, Мікалаеве, парусінавыя і суконныя — у Шклове і іншых месцах.

Хаця прадаўжалі працаваць Слуцкая, Урэцкая, Налібоцкая і іншыя мануфактуры мастацкіх вырабаў, але каштоўнай прадукцыі ў першай палове XIX ст. яны ўжо не выпускалі. Ад стварэння унікальных вырабаў на заказ яны паступова перайшлі на масавую прадукцыю, неабходную ў побыце сярэдняй шляхты і мяшчан. Задавальненнем масавага попыту займаліся і амаль усе новыя мануфактуры. Напрыклад, большасць ткацкіх мануфактур складалі суконныя, якія ў асноўным працавалі на армію.

Па колькасці занятых у вытворчасці майстроў у канцы XVIII ст. першае месца займала металаапрацоўка. Так, у Мінску ў 1800 г. працавала больш 300 майстроў на апрацоўцы металу, з іх 56 — майстроў залатых і сярэбраных спраў. Значны працэнт сярод рамеснікаў металаапрацоўшчыкі складалі ў Пінску, Слуцку, Магілёве, Полацку і іншых гарадах Беларусі⁷².

У канцы XVIII ст. узніклі чыгунаплавільныя і жалезаапрацоўчыя заводы. Старэйшым з іх быў заснаваны графам Іаахімам Храптовічам у 1794 г. жалезаапрацоўчы завод у маёнтку Вішнева Ашмянскага павета. Ён працаваў на мясцовай балотнай рудзе і меў больш сотні рабочых, з іх восем вольнанаёмных, астатнія — прыгонныя⁷³.

⁷² Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Минск, 1963. С. 18.

⁷³ Матэрыялы па гісторыі мануфактуры Беларусі ў час распаду феадалізму (1796—1840). Мінск, 1934. Ч. 1. С. 197.

Адным з самых буйных заводаў у XIX ст. быў Уладзіміраўскі пры сяле Старынка Чэрыкаўскага павета (належаў ротмістру фон Бенкендорфу). Завод, на якім працавала больш 500 рабочых, выдаваў 140 пудоў металу ў суткі⁷⁴.

Як толькі была асвоена вытворчасць чыгуну, ён адразу стаў папулярным матэрыялам у ліцейшчыкаў. Вырабы з яго адрозніваліся выключнай тонкасцю і выразнасцю. У руках таленавітых майстроў яны атрымліваліся то ўрачыстымі і манументальнымі, то ажурнымі і зграбнымі. Чыгун дазваляў адліваць як масіўныя, так і мініяцюрныя вырабы. Як і каванае жалеза, ён часта прымяняўся для вырабу розных архітэктурных дэталей: балконаў, кранштэйнаў, лесвічных парэнчаў, рашотак варот і агародж. З чыгуну адлівалі прадметы царкоўнага і грамадзянскага ўжытку (надмагільныя пліты, крыжы, агароджы), а таксама разнастайнае хатняе начыння і прадметы ўнутранага ўбрання дамоў: прасы, пяхныя дзверцы, свяцільні, розныя падстаўкі і інш.

Чыгунныя архітэктурныя дэталі, якія прымяняліся для адзелкі фасадаў, акрамя эстэтычнай функцыі мелі прамое утылітарнае прызначэнне. Да такіх літых чыгунных вырабаў у першую чаргу адносяцца балконныя рашоткі. У Расіі чыгунныя рашоткі для балконаў пачалі вырабляць з сярэдзіны XVIII ст., у канцы XIX ст. цікавасць да іх прапала⁷⁵. Тое ж назіралася і ў Беларусі. У XVIII ст., калі пашыраецца мураванае будаўніцтва, дэталі з літога чыгуну знаходзяць шырокае прымяненне. Балконы на будынках у беларускіх гарадах адрозніваюцца вялікай разнастайнасцю форм і малюн-

каў рашотак, адлюстроўваюць высокі мастацкі густ і творчую індывідуальнасць беларускіх мастакоў і выдатнае майстэрства ліцейшчыкаў.

Літыя чыгунныя рашоткі захаваліся ў вялікай колькасці. Асабліва іх шмат у Віцебску. Галоўны фасад былой гарадской ратушы аздабляюць два балконы, рашоткі якіх адліты ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. Рашотка складаецца з дзевяці паўторных звенняў, змацаваных чатырма фігурнымі стойкамі, ніжняя частка якіх мае форму мініяцюрнай прафіляванай калоны. Верхняя частка стойкі вінтападобна скручана і заканчваецца патаўшчэннем і невялікім шарыкам. Рысунак кожнага звяна складаецца з плаўна выгнутых ліній, якія сутыкаюцца з цэнтральным элементам — кветкай. Нягледзячы на грубаватасць і важкасць металу, рашоткі здаюцца лёгкімі і зграбнымі і добра ўпісваюцца ў архітэктuru будынка.

Да эпохі станаўлення класіцызму ў Беларусі адносіцца будынак на вуліцы Суварова ў Віцебску, які мае вуглавы балкон. Гэта досыць масіўная канструкцыя падкрэсліваецца знізу двума літымі кранштэйнамі. Верхняя частка балкона мае ажурныя каваны падзор. Рашотка складаецца з пяці звенняў, прымацаваных да масіўных стоек нахшталь калон рымскага іанічнага ордэра. Арнаменціцы рашоткі вытрымана ў познекласіцыстычным стылі. Уверсе і ўнізе рашотка аздоблена вузкай паласой дэкору ў выглядзе меандру, характэрнага для класіцызму. Асноўную частку арнаменціцы поля рашоткі складаюць ажурна пераплеценныя кольцы, на фоне якіх размешчаны маскарон. Скарыстанне такіх элементаў было характэрна і для многіх рашотак, выкананых рускімі майстрамі ў XIX ст. Дзякуючы ажурнаму пераплеценню кругоў і іншых дэталей у агульным вырашэнні кампазіцыі рашоткі знікае грубасткасць. Як і ў каваных рашотках, вуглавая

⁷⁴ Матэрыялы па гісторыі мануфактуры Беларусі ў час распаду феадалізму (1796—1840). С. 139.

⁷⁵ Соболев Н. Н. Чугунное литье в русской архитектуре. М., 1951. С. 77.

стойкі маюць своеасаблівыя завяршэнні. Часам гэта вельмі простыя формы ў выглядзе чашы ці шара, нярэдка больш складаныя, утвораныя з разнастайных форм лістоў ці кветак.

Багаццем форм, памераў, малюнкаў рашотак адрозніваюцца гродзенскія балконы. І хаця літых вырабаў у Гродна засталася няшмат, тым не менш можна гаварыць пра шырыню развіцця чыгуналіцейнай справы ў гэтым горадзе. Многія рашоткі выкананы на самым высокім прафесійным узроўні і могуць быць аднесены да лепшых узораў чыгуналіцейнай вытворчасці. На жаль, імёны іх стваральнікаў не захаваліся, аднак можна сцвярджаць, што зроблены яны высокаадукаванымі майстрамі і мастакамі, якія добра адчувалі стыль часу, ведалі пластычныя магчымасці металу і скарыстоўвалі яго лепшыя ўласцівасці. У малюнках гродзенскіх рашотак адзначаюцца дзве асабліваці: з аднаго боку, выкарыстанне чыста раслінных матываў, з другога — іх стылізацыя ў спалучэнні з геаметрычнымі фігурамі. Акрамя рашотак плоскай формы часта сустракаюцца выпуклыя ці ўвагнутыя, што надае вялікую разнастайнасць экстэр'ерам будынкаў. Работы гродзенскіх майстроў адрозніваюцца кампазіцыйнай завершанасцю, высокай культурай ліцыя, дакладнасцю апрацоўкі ўсіх элементаў, што вылучае іх сярод падобных работ у іншых гарадах Беларусі.

Звычайна чыгунныя балконы падтрымліваліся літымі кранштэйнамі. У большасці выпадкаў гэта масіўныя важкія вырабы, якія складаюцца з пераплеценых элементаў дэкарыроўкі расліннага характару: кветак, лісця, завіткаў і г. д. Вельмі рэдкія выпадкі гарманічнага спалучэння літых кранштэйнаў з літымі рашоткамі, што якраз характэрна для каваных вырабаў. Відаць, гэта тлумачыцца тым, што кранштэйны адлівалі не толькі для падтрымання літых ці ка-

ваных рашотак, але і для мацавання розных навесей, рашотак паркавых агародж.

З чыгуну адліваліся і рашоткі варот. Цікавым прыкладам з'яўляюцца вароты касцёла ў в. Вішнева (Валожынскі р-н Мінскай вобл.). Яны складаюцца з дзвюх розных палавін. Відаць, з часам адна палавіна была пашкоджана, і яе замянілі новай, крыху іншай па малюнку. Гэта дапаўняе нашы ўяўленні аб творчым падыходзе да вытворчага працэсу. Два варыянты аднаго і таго ж матыву сведчаць аб пошуках майстра, яго імкненні да ўдасканалення формы.

Вельмі часта ў рашотках варот спалучаліся два віды апрацоўкі: каванне і ліццё. Часам да варот, непасрэдна ці праз каменныя шулы, прымыкалі рашоткі агародж дамоў і паркаў. Узорам такога тыпу ансамбля з'яўляецца агароджа дома па вуліцы Суворова ў Віцебску. Выканана яна на дастаткова высокім тэхнічным узроўні. У адрозненне ад іншых агародж, звычайна сабраных з асобных звенняў, гэта рашотка адліта цалкам. Увесь комплекс — агароджа, вароты, балконы — вырашаны ў адзіным стылі, што сустракаецца вельмі рэдка. Аднак аўтару праекта не ўдалося ў поўную сілу скарыстаць магчымасці чыгуну. У трактоўцы як сілуэта рашоткі, так і формы аўтар зведаў уплыў кавальства, міжволі паўтарыўшы манеру выканання каваных агародж. За выключэннем асобных дэталей, рашотка мае аднолькавую таўшчыню, нібы выкавана з чатырохграннага стрыжня. Уражанне коўкі ўзмацняецца псеўдааскобкамі, якія імітуюць месца злучэнняў асобных элементаў. Уплыў кавальства асабліва адчуваецца ў малюнку шатра, якім увенчваецца ганак гэтага ж дома, дзе ў літыя дэталі ўведзены каваныя вырабы.

Арыгінальна, з вялікім майстэрствам выкананы шацёр жылога дома па вуліцы Ленінскай у Магілёве. Тут плаўна закручаныя раслінныя

элементы кранштэйнаў спалучаюцца з геаметрычнымі на фрызях шатра. Умела размеркаваны вялікія і малыя формы. Гэтыя рысы характэрны для большасці шатроў работы магілёўскіх ліцейшчыкаў. Так жа аформлены ганак дома Каніскага ў Магілёве, у іншых гарадах Беларусі.

У XVIII—XIX стст. многія беларускія чыгуналіцейныя заводы выпускалі вырабы бытавога прызначэння: водакалонкі, пячныя дзверцы, прасы, падстаўкі для лямп і інш. Адным з узораў такога ліцця з'яўляецца кран водакалонкі ў Нясвіжы, выкананы ў выглядзе птушыннай галавы. Падобным чынам вырашаны праса звярынай галавой (ДМ БССР). Звяртае ўвагу падыход майстроў да вырашэння гэтых дэталей. У абодвух выпадках паказаны не канкрэтны, а абагульнены вобраз птушкі і звера, прычым у кожным выпадку ў залежнасці ад прызначэння вырабу майстар вырашае іх па-рознаму. У кране водакалонкі спакойнае, з мяккай лепкай формы адлюстраванне, прызначанае для нетаропкага выпуску вады. У праса — рух, выраз ярасці, майстар нібы пацярэджвае аб уважлівым і акуратным карыстанні распаленай прыладай.

Адзін з чыгуналіцейных заводаў у майтку графа Паскевіча ў Добрушы выпускаў каробкі для мастоў, надмагільныя помнікі, рашоткі, пячныя дзверцы і інш.⁷⁶ Відаць, на гэтым жа заводзе былі адліты і некаторыя прадметы з былога маёнтка Паскевіча. Асабліва цікавыя невялікія чыгунныя столікі (Гомельскія абласны краязнаўчы музей). Выпускам садова-паркавай мэблі займаўся і невялікі завод пры Горацкіх навучальных установах⁷⁷.

⁷⁶ Матэрыялы па гісторыі мануфактуры Беларусі ў час распаду феадалізму. С. 126.

⁷⁷ Опыт описания Могилевской губернии/ Под ред. А. С. Дембовецкого. Могилев-на-Днепре, 1884. Кн. 2. С. 263.

Акрамя вырабаў архітэктурнага ўбрання дамоў і прадметаў гаспадарча-бытавога прызначэння на заводах адлівалі рознай формы чыгунныя рашоткі для агароджвання магіл. Характар малюнка і кампазіцыі такіх рашотак пэўным чынам адрозніваліся ад архітэктурных. Так, надмагільная рашотка ў г. п. Лагішын (Брэсцкая вобл.) складаецца з асобных звенняў, у аснове пабудовы якіх — матыў узаемна перасечаных стральчатых арак. Куткі агароджы аформлены своеасаблівымі стойкамі з чатырох змацаваных паміж сабой мячоў, перавітых гірляндай з лаўровых лістоў і перавязі. Мячы багата арнаментаваны расліннымі элементамі. Акцэнтам усёй кампазіцыі з'яўляецца герб, арганічна ўпісаны ў бакавую рашотку агароджы. У рабоце адчуваецца высокае прафесійнае майстэрства мастака і ліцейшчыка.

На Міншчыне найбольшую цікавасць уяўляюць чыгунныя агароджы ў Валожынскім раёне, асабліва ў Вішневе. На мясцовых могілках і сёння стаіць шмат такіх агародж. Многія з іх пазначаны надпісам «Вішнева», што пацвярджае месца вырабу.

Шырока была наладжана вытворчасць надмагільных помнікаў розных форм і відаў. Адна з распаўсюджаных форм — мемарыяльная пліта, устаноўленая гарызантальна ці з невялікім нахілам. Часцей такія пліты сустракаюцца ў раёнах, дзе быў значны ўплыў каталіцкай царквы. У большасці пліты запоўнены тэкстам на польскай ці лацінскай мове, па краях акаймаваным вузкім арнаментом з раслінных ці геаметрычных элементаў. Некаторыя пліты аздоблены выявамі радавых гербаў. Падобныя вырабы выпускаў чыгуналіцейны завод Н. Якабсана ў Мінскай губерні.

Найбольш распаўсюджаным відам надмагільных помнікаў з'яўляецца вертыкальна пастаўлены крыж. Ён меў строга геаметрычную форму, імітаваў абрублены ствол дрэва, нагадаваў складаны пастамент, аздоблены

выявамі чалавечых фігур і г. д. Асобную групу надмагільных літых помнікаў складаюць калоны, урны, тумбы.

Паралельна з ліцейным прадаўжала паспяхова развівацца і кавальскае рамяство. Нягледзячы на пашырэнне прамысловай апрацоўкі металу, узнікненне буйных заводаў па выплаўцы чорных металаў, у Беларусі яшчэ здабывалі метал на маленькіх прымітыўных руднях. Па сведчанню М. Т. Раманоўскага, у 40-х гадах XIX ст. у Мінскай і Віленскай губернях было не менш 100 рудняў, для якіх здабывалі жалеза з навакольных лугоў⁷⁸.

Буйнымі цэнтрамі па апрацоўцы чорных металаў становяцца Віцебск, Гродна, Мінск, Магілёў. Так, у канцы XVIII ст. у Магілёве налічвалася 58 кавалёў і 71 слесар⁷⁹. Асартымент каваных вырабаў значна пашырыўся. У сувязі з пашырэннем мураванага будаўніцтва рос пошты не толькі на літыя, але і на каваныя архітэктурныя дэталі: балконы, аконныя рашоткі, лесвічныя парэнчы, агароджы і інш.

З уцалелых да нашых дзён каваных балконных рашотак найбольшай разнастайнасцю і багаццем арнаментальнай вызначаюцца віцебскія⁸⁰. Мясцовыя майстры шырока скарыстоўвалі свабодную трансфармацыю традыцыйных элементаў, што стварала багацце і разнастайнасць форм. Адмысловыя перапляценні нагадваюць

разнастайныя стылізаваныя раслінныя матывы. Для стварэння большага падабенства з расліннымі ўзорамі канцы скобак часам раскоўваліся і ім надавалася форма бутонаў, палымяпадобных парэткаў і т. п. Часта каваныя рашоткі дадаткова аздабляліся накладнымі кветкамі ці лістамі, выкаванымі з ліставага металу. Вертыкальныя стойкі заканчваліся разнастайнай формы кветкамі, а самі стойкі мелі складаную прафіляваную форму. Як элементы аздабы ў арнаментыку рашотак часам уводзіліся рознага роду манаграмы. У некаторых выпадках каваныя балконныя рашоткі падтрымліваліся кранштэйнамі разнастайнай формы. Аднак, як і ў літых балконах, яны рэдка знаходзіліся з рашоткамі ў стыльным адзінстве. Часцей гэта характэрна для кранштэйнаў, якія падтрымліваюць навісь над уваходам у будынак. У апошнім выпадку яны звычайна маюць агульную схему пабудовы, якая складаецца з разеткі ў выглядзе кветкі, акружанай S-падобнымі завіткамі. Замест разеткі цэнтральную частку нярэдка займаюць буйныя валютападобныя завіткі, дапоўненыя кольцамі і сэрцападобнымі скобкамі. Канцам завіткаў часта надавалі форму лістоў ці спіралей, прымацоўвалі да іх кветкі з ліставага металу. Так вырашаўся звычайна і пярэдні бок навісей.

Каваны метал прымяняўся і ў аздабленні інтэр'ераў будынкаў як кultaвага, так і грамадзянскага прызначэння. У тэхніцы кавання выконваліся камінныя рашоткі, алтарныя перагародкі, лесвічныя парэнчы, падсвечнікі, дзвярныя клямкі, розныя падстаўкі і інш.

Каваныя надмагільныя агароджы і крыжы вызначаюцца большай разнастайнасцю, чым літыя, бо нават пры вырабе іх у многіх экзэмплярах каваль не імкнуўся да поўнай ідэнтычнасці, а ўносіў у чарговы выраб нешта новае. Напрыклад, крыжы часта ўпрыгожваліся толькі рубкай

⁷⁸ Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии (вторая половина XVIII — первая половина XIX века). Минск, 1967. С. 330.

⁷⁹ Игнатько А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. С. 15—17.

⁸⁰ У Гродна пераважаюць літыя чыгунныя рашоткі, у Гомелі, Брэсце, Магілёве іх захавалася няшмат (многія з іх адносяцца да пачатку XX ст.). Уцалелыя балконныя рашоткі Мінска не ўсе арыгінальныя па форме і арнаментальнасці; аналагічныя рашоткі ёсць у іншых гарадах.

і адгінаннем асобных частак металічнай паласы. Такім дэкаратыўным прыёмам звычайна карысталіся вясковыя кавалі. Неабходна было мець тонкі мастацкі густ і чуццё, вялікі вопыт работы, каб са звычайнай металічнай паласы стварыць арыгінальны па малюнку выраб, у якім дэкаратыўны эфект дасягаўся за кошт загадзя прадуманай рубкі металу. Майстрам нават не трэба было прыкладаць намаганні для адгінання канцоў, бо пры рубцы яны самі адвольна займалі адпаведнае становішча. Другая характэрная рыса вырабаў вясковых кавалёў — адсутнасць дадатковай апрацоўкі. Сляды малатка, незашліфаваныя завусеніцы, некаторая асіметрыя — усё гэта надавала вырабу своеасаблівую цеплыню і прыгажосць формы.

Іншы характар маюць вырабы гарадскіх кавалёў. Канкурэнцыя вымушала іх дасканала апрацоўваць кожную дэталю, дабівацца ідэальнай сіметрыі. Наяўнасць гатовага, стандартнага пракату значна спрашчала задачу майстроў, дазваляючы ім выпускаць вырабы куды большых памераў, чым сельскім кавалям. Імкненне заказчыкаў мець арыгінальную, не падобную на іншыя форму крыжа вымушала шукаць новыя варыянты, спрабаваць разнастайныя тэхнічныя прыёмы. Часта аднолькавыя па форме дэталі выконваліся з металу рознага профілю і рознай таўшчыні. У адных выпадках сталёвы стрыжань ці паласа заставаліся гладкімі, у другіх — падвяргаліся рознай пластычнай апрацоўцы: пракцоўцы, скручванню і інш. Гатовы выраб узбагачаўся рознага роду плоскімі і аб'ёмнымі накладкамі з ліставага металу. Дэталі злучаліся паміж сабой скобкамі-хамуцікамі, якія часта выконвалі толькі дэкаратыўную ролю.

Высокімі мастацкімі і дэкаратыўнымі якасцямі вызначаюцца каваныя крыжы на завяршэннях культавых пабудоў, дзе яны часта мелі досыць

складаную канфігурацыю. Кампазіцыя іх уключае мноства дробных крыжыкаў, сонечныя дыскі з прамянямі, кветкі і г. д. Такі крыж завяршае купал царквы ў Кажан-Гарадку Брэсцкай вобласці (пачатак XIX ст.). Канцы ажурнай канструкцыі з паласавога жалеза, пастаўленага ў фас, аздоблены выпуклымі накладнымі дыскамі, ад якіх разыходзяцца арыгінальныя крыжападобныя кветкі. У цэнтры размешчаны накладны выпуклы дыск, які адлюстроўвае сонца з прамянямі ў выглядзе аржаных каласоў. Майстар нібы супрацьпастаўляе рэлігіі сапраўдны сэнс жыцця, сцвярджаючы, што жыццё і хлеб дае чалавеку сонца, а не што іншае.

Акрамя мастацкай апрацоўкі чорнага металу (ліццё з чыгуну, каванне) па-ранейшаму развівалася ліццё з бронзы, свінцу і іншых каляровых металаў і сплаваў. У прыватнасці, прадаўжалі сваю дзейнасць майстры звоналіцейшчыкі. У 1799 г. у Слуцку быў адліты бронзавы зван вагой 207 пудоў і 10 фунтаў⁸¹. З бронзы адлівалі падстаўкі для лямп, чарнільніныя прыборы, крыжы, падсвечнікі. Шырокае распаўсюджанне ў побыце атрымалі бронзавыя жырандолі і бра, якія акрамя асноўнай функцыі выконвалі і эстэтычную, служылі аздобай інтэр'ера.

Адным з састаўных кампанентаў пры ліцці бронзавых вырабаў было волава, якое часта скарыстоўвалася і ў чыстым выглядзе — ішло для пакрыцця металаў, у асноўным чорных, што надавала вырабам серабрысты бляск і ахоўвала ад карозіі. Адносная лёгкаплаўкасць волава дазваляла вырабляць з яго ў масавым парадку шматлікія арнаментаваныя палосы, разеткі, якія прымацоўваліся да сценак драўляных куфэркаў. З такіх палос складалі рамы для

⁸¹ ЦДГА БССР, ф. 95, воп. 6, спр. 1, л. 39.

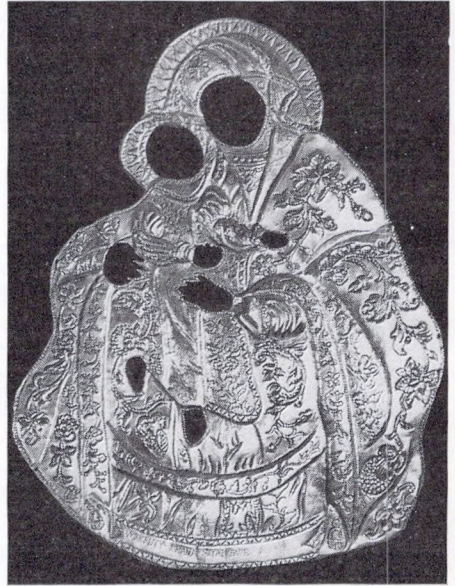
люстэркаў, ківатаў і інш.⁸² Для паўночнага ўсходу Беларусі (Полацк, Віцебск) характэрны царкоўныя падсвечнікі з волава, разлічаныя на вялікую колькасць свечак⁸³. Звычайна верх такога падсвечніка складаўся з плоскага круга з вострым стрыжнем у цэнтры для вялікай свечкі. Вакол стрыжня размяшчаліся чашачкі для малых свечак. Широка былі распаўсюджаны і вялікія аднасвечнікі. Некалькі экзэмпляраў такіх вырабаў знаходзілася ў канцы XIX ст. у віцебскай Ільінскай царкве⁸⁴. Адзін з іх, пазначаны 1762 г., быў зроблены са сплаву волава і свінцу і меў вагу больш 9 фунтаў. Падножка складалася з трох разводаў у форме арліных лап з шарам. Паміж рэльефнымі ўзорамі падножка змяшчаліся галовы анёлаў. На падножжы мацавалася калона круглай формы, якая заканчвалася жалезным стрыжнем для свечкі.

Танныя алавяныя літыя падсвечнікі шырока бытавалі па ўсёй Беларусі. У некаторых царквах і касцёлах іх налічвалася па некалькі дзесяткаў агульнай вагой у сотні фунтаў.

У вялікай колькасці выкарыстоўвалася волава і для вырабу разнастайнага посуду. Алавяны посуд быў шырока распаўсюджаны ва ўсіх краінах Еўропы. Асаблівай папулярнасцю карысталася волава ў нямецкіх майстроў, шматлікія вырабы якіх разам з сыравінай траплялі і на тэрыторыю Беларусі⁸⁵.

Нескладаная тэхналогія ліцця да-

78. Абклад з в. Парахонск Пінскага р-на Брэсцкай вобл. 1803. Мінск. МСБК



зваляла параўнальна проста і хутка вырабляць рэчы з волава ў масавым парадку. Адносна даступны кошт іх, прыемны мяккі колер металу, які імітаваў серабро, рабілі алавяны посуд папулярным сярод усіх слаёў насельніцтва. Патрэба ў танным посудзе была вялікая, што выклікала з'яўленне значнай колькасці майстроў-алавянікаў. У буйных гарадах іх налічвалася па некалькі дзесяткаў. Так, у Мінску ў канцы XVIII ст. з 356 майстроў па апрацоўцы металу ліццём з волава займаліся 42 чалавекі⁸⁶.

Пачынаючы з другой паловы XVIII ст. паступова ўзнаўляецца і набірае сілу ювелірнае мастацтва. У 1800 г. у Пінску ўжо налічвалася 33, у Мінску — 56 майстроў залатых і сярэбраных спраў⁸⁷. Шмат майст-

⁸² Русское декоративно-прикладное искусство. М., 1962. Т. 2. С. 33.

⁸³ Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение. Витебск, 1911. С. 25.

⁸⁴ Описание предметов древности, поступивших в Витебское церковно-археологическое древлехранилище до ноября 1887 г. Витебск, 1899. Вып. 1. С. 33—34.

⁸⁵ Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной России. Вильна, 1867. Т. 3. С. 288—321.

⁸³ ЦДГА БССР, ф. 1350, воп. 312, спр. 90, л. 22—26.

⁸⁷ Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. С. 15—17.

роў па апрацоўцы каляровых і каштоўных металаў было ў Магілёве. Гарэльефныя чаканеныя абклады абразоў, выкананыя ў канцы XVIII ст. для аршанскіх і магілёўскіх цэркваў Афанасіем Воўчакам і Пятром Сліжыкам, дазваляюць гаварыць пра Магілёў як пра своеасаблівую школу, якая аб'ядноўвала высокакваліфікаваных майстроў ювелірнай справы⁸⁸.

У асяродзі заможных заказчыкаў вялікім попытам карыстаўся сталовы посуд з каштоўных металаў. Сталовыя прыборы вырабляліся з серабра і раней, аднак па розных абставінах (дэфіцыт сыравіны, высокі кошт) часта выкарыстоўваліся замяняльнікі каштоўных металаў: пазалочаная і пасярэбраная медзь і яе сплавы — бронза, латунь. Аднак старыя спосабы залачэння і серабрэння перасталі задавальняць заказчыкаў. Пасля ўз'яднання з Расіяй беларускія ювеліры запазычылі вынайдзеныя і распаўсюджаныя там тэхнічныя навінкі ў гэтай галіне: гальванічнае пакрыццё каштоўнымі металамі і асабліва разнастайныя замяняльнікі серабра. Адным з іх быў «апліке», які ўяўляў сабой сярэбраную пласціну, нанесеную механічным спосабам на медную аснову з аднаго ці двух бакоў. Вырабы, выкананыя такім чынам, па знешняму выгляду не адрозніваліся ад сярэбраных, але каштавалі значна менш. Шырока прымяняўся гэты спосаб для вырабу царкоўнага начыння: крыжоў, абкладаў для кніг, абразоў і г. д. Так, у царкве св. Духа ў Беразіно Барысаўскага павета знаходзілася «евангеліе на лист, обложено бархатом и по оному апликовыми золочеными чеканными досками»; у Троіцкай

царкве (в. Бродаўка таго ж павета) «потир устроен из низкопробного серебра, остальные приборы к нему из аплике». Такія ж вырабы знаходзіліся і ў Бягомлі, Вітунічах, Вілейцы і многіх іншых цэрквах і касцёлах Беларусі⁸⁹.

Славутая ў папярэдні перыяд аб'ёмна-ажурная разьба ў канцы XVIII ст. ужо не мела значных дасягненняў. Дзейнасць разьбяроў у XIX ст. абмяжоўвалася ў асноўным дробнымі афармленчымі работамі ў інтэр'ерах палацаў і культываваных збудаванняў.

Класіцызм, які атрымаў развіццё ў беларускім мастацтве ў канцы XVIII ст., унёс свае характывы ў агульны характар іканастанасаў і іх дэкор. Іканастанас зноў ператвараецца ў сцэльную сцяну, аднак адрозніваецца ад старога манументальнасцю і ўрачыстасцю. Выразны дэкор спалучаецца з вялікімі плоскасцямі. Сінтэз разьбы, скульптуры, жывапісу будуецца не на арганічным зліцці, як у барочным іканастанасе, а на гарманічным супастаўленні. Разьба выконваецца часцей за ўсё ў невысокім рэльефе і ясна вырысоўваецца на гладкім фоне. Дэкор будуецца па прынцыпу сіметрыі, са шматразовым паўторам асобных аптычных матываў: лістоў аканту, іонікаў, рэзетаў, а таксама гірлянд, вякоў, факелаў, ваз, ваеннай атрыбутыкі. Больш актыўную ролю пачынае выконваць скульптура. Для іканастанаса становяцца характэрнымі распяцці, лунаючыя анёлы. На царскай браме з'яўляецца кампазіцыя ў выглядзе голуба ў прамянях.

Беларускі іканастанас канца XVIII — першай паловы XIX ст. ужо не вызначаецца адзінствам стылю, што было характэрна для папярэд-

⁸⁸ Работы гэтых майстроў з іх падпісамі захоўваліся да 1941 г. у Магілёўскім дзяржаўным музеі (гл.: Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў / Аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая, Мінск, 1984. Іл. 72—74).

⁸⁹ Описание церквей и приходов Минской епархии. Минск, 1878. Кн. 2. С. 188, 192, 218, 222.

няга перыяду. Класіцызм звычайна спалучаецца з праяўленнямі сталага барока, ракако, ампіру. Моцна адрозніваецца мастацкі ўзровень багатых гарадскіх храмаў і правінцыяльных цэркваў. Масаве будаўніцтва цэркваў, якое разгарнулася пасля далучэння Беларусі да Расіі, апырэджвала магчымасці майстроў, вымушаючы іх у многіх выпадках імітаваць рэльеф на асобных частках іканастасаў, ківотаў, мэблі пазалочанымі накладкамі. Сухой і малавыразнай часта выглядае нават разьба царскіх брам, хаця яны на-ранейшаму аздабляюцца пазалочаным ажурам.

Больш выразны разьбяны дэкор у выглядзе свабодна і сакавіта выкананага расліннага матыву накітавалі аканту блізкі па характару ажурнай разьбе папярэдняга перыяду. Аднак гэты матыву практычна без ніякіх варыянтаў сустракаецца ў дэкоры многіх іканастасаў у розных месцах Беларусі, што наводзіць на думку пра існаванне спецыяльных кіраўніцтваў для разьбяроў.

У «Описании церквей и приходов Минской епархии» прыведзены даныя пра некалькі дзесяткаў ікана-

стасаў XVIII — першай паловы XIX ст.⁹⁰ Кампазіцыйны і мастацкі дыяпазон іх вельмі шырокі — ад архаічных алтарных перагародак на чатыры абразы да іканастасаў у два — шэсць ярусаў. Асноўныя канструкцыйныя і мастацкія элементы — карнізы, калоны, пілястры, рамы, прычым разьбой аздаблены толькі некаторыя іканастасы.

Калі прафесійная дэкаратыўная разьба канца XVIII — першай паловы XIX ст. у большасці выпадкаў малацікавая, то народная адрозніваецца цеплынёй, непаўторнасцю, своеасаблівым мясцовым каларытам. Сакавіты і пластычны дэкор царскіх брам, у большасці выпадкаў расфарбаваны, а не пазалочаны, добра спалучаўся са сціплым інтэр'ерам сельскіх цэрквавак.

Адзін з такіх узораў — царская брама ў царкве в. Збірагі (Брэсцкі р-н)⁹¹. Тут выкарыстана традыцыйная кампазіцыя. Аснову разьбянога дэбору складаюць два парэсткі з гронкамі і лістамі, якія хвалепадобна ўздываюцца з ніжніх куткоў брамы, агінаючы авальныя клеймы.

Асаблівую цікавасць уяўляюць іканастасы работы народных майстроў, у аздабленні якіх выкарыстаны нетрадыцыйныя матэрыялы. Унікальная з'ява ў сусветным мастацтве — царскія брамы пачатку XIX ст. з вв. Вавулічы (Драгічынскі р-н) і Лемяшэвічы (Пінскі р-н), цалкам вышпечаныя з саломы на драўляным каркасе (ДММ БССР).

Кампазіцыя брамы з Вавуліцкай царквы традыцыйная: дзве створкі з паўкруглымі вярхамі, раздзеленыя кожная на тры часткі. У цэнтрах

79. Куфэрак. XIX ст. Мінск. ДМ БССР



⁹⁰ Описание церквей и приходов Минской епархии. Минск, 1878—1879. Кн. 5. С. 137; Кн. 8. С. 25, 85; Кн. 9. С. 14, 58, 189.

⁹¹ Брама дагуецца, відаць, 30—40-мі гадамі XIX ст., калі ў царкве быў перароблены іканастас (гл.: Якімовіч Ю. А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся. Мінск, 1978. С. 88).

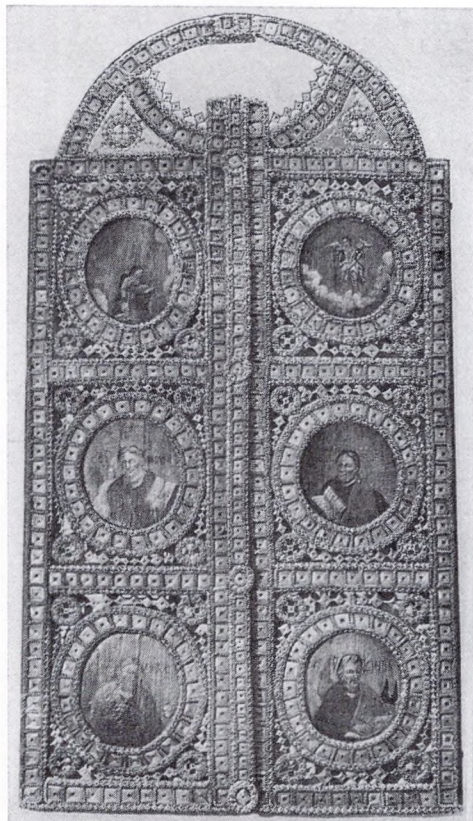
квадратаў — авальныя жывапісныя клеймы, абкружаныя суцэльным ажурным саламяным дэкорам. Аснову яго складаюць традыцыйныя для беларускага народнага саломаяпляцення вітыя пляцёнкі і чатырохгранныя выпуклыя ўстаўкі. Ажурныя плечы ўзор яўна пераважае над іко-

награфічнымі адлюстраваннямі, з'яўляючыся не проста фонам, а галоўным дэкаратыўным элементам. Брама з Лемяшэвіч не мае клеймаў

*80. Фрагмент царскай брамы
з в. Збірагі Брэсцкага р-на.
1-я пал. XIX ст.*



81. Царская брама з в. Вавулічы Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Мінск. ДММ БССР



і ўяўляе сабой сцэльны залацісты дыван, хаця і раздзелены па традыцыі гарызантальнымі пляцёнкамі на часткі.

Арганічна ўпісваючыся ў сціплы інтэр'ер драўляных сельскіх цэркваў, такія брамы ў косых прамянях сонца зіхацелі і пераліваліся, надаючы ўсяму ўбранню такое ж мажорнае гучанне, як і пазалочаная разьба.

У канцы XVIII — першай паловы XIX ст. разам з ужо вядомымі прыгоннымі ткацкімі майстэрнямі і мануфактурамі адкрыліся і дзейнічалі новыя: Гродзенскія каралеўскія мануфактуры (з 1766 г.), Сапегаў пры

Ружанскім палацы Слонімскага павета (з 1787 г.), у памесцях уладальніка Шклова графа Зорыча, майстэрні пры Гомельскім палацы П. Румянцава (пазней — князя Паскевіча), вядомая ткацкая мануфактура графа К. Тышкевіча ў Лагойску Мінскай губерні (з 1837 г.) і інш. Як і раней, апрача задавальнення патрэб іх уладальнікаў яны працавалі таксама на рынак.

У пачатку XIX ст. толькі ў Магілёўскай губерні налічвалася сем буйных ткацкіх мануфактур. Слава беларускіх ткачоў выходзіла далёка за межы Беларусі. Тканіны беларускіх майстроў вывозіліся ў Польшчу, Германію, Аўстра-Венгрыю і Францыю, выстаўляліся ў музеях, экспанаваліся на выстаўках⁹².

У канцы XVIII — пачатку XIX ст. Слуцкая мануфактура шаўковых паясоў працягвала заставацца буйным прадпрыемствам па вырабу мастацкіх тканін. За 1796 г., калі фабрыкай кіраваў Лявон Маджарскі, выраблялася паясоў «шаўковых з золатам да 200 штук у год»⁹³. Працавала тут каля 48 чалавек. І аб'ём прадукцыі, і колькасць ткачоў былі значна большымі, чым на іншых мануфактурах, якія выпускалі шаўковыя паясы (напрыклад, на фабрыцы князя Юсупава ў Маскве).

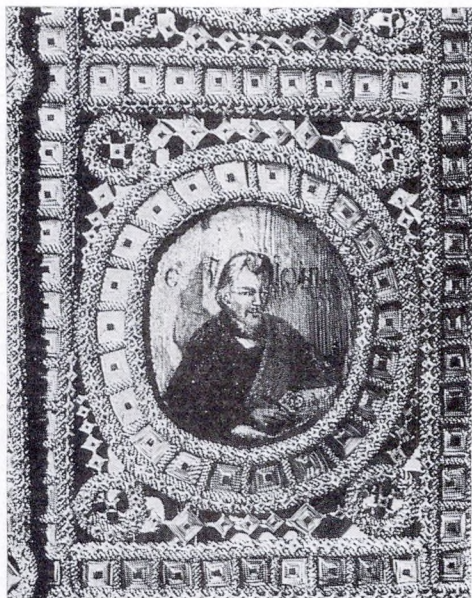
У другой чвэрці XIX ст. мануфактура заняпала. Характар прадукцыі за перыяд з 1807 па 1844 г., калі фабрыка спыніла сваё існаванне, зусім мяняецца. Слуцкая мануфактура пачынае выпускаць узорыстыя і залотныя тканіны, галоўным чынам для патрэб царквы: амафоры, арналы і інш. Л. Маджарскі займаўся далейшай распрацоўкай сладчыны. Прыступіўшы да кіраўніцтва мануфактурай, калі тып слуцкага пояса

⁹² Палеев А. Ткацтва па Беларусі // Беларусь. 1947. № 3. С. 51—54.

⁹³ Зеленский И. О мануфактурах Мінскай губерні // Описание Мінскай губерні. Мінск, 1864.

набыў поўную закончанасць, ён пачаў распрацоўваць новую арнаментальную сярэдніца. Замест чаргавання палос аднолькавай шырыні, якія адрозніваліся колерам і арнаментом,

82. Царская брама з в. Вавулічы Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Мінск. ДММ БССР. Фрагмент



Акрамя паясоў мануфактура вырабляла шаўковыя махры, залатыя і сярэбраныя галуны, падвязкі, стужкі, нашывкі, залотныя шаўковыя тканіны.

У канцы XVIII ст. павялічыўся экспарт сліцкіх паясоў у Расію, дзе яны сталі выцясяняць усходнія вырабы. Рост попыту на іх паслужыў адкрыццю многіх новых персіярань на тэрыторыі Беларусі — у Нясвіжы, Ружанах у Сапегаў, на Палессі ў князя Міхала Агінскага, у Карэлічах, Гарадніцы і Ласосне пад Гродна, а таксама на тэрыторыі Польшчы — у Кабылках і Ліпкаве пад Варшавай,

83. Царская брама з в. Лемяшэвічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Мінск. ДММ БССР



Л. Маджарскі ўводзіць палосы рознай шырыні, якія таксама адрозніваюцца колерам і арнаментом. Сутнасць перамен заключалася ў стварэнні кантрасту памераў, адценняў і арнаментальнага палос. Супастаўляўся геаметрычны арнамент з кветкавым⁹⁴.

У арнаментальнай канцоў па-ранейшаму захоўваліся ўлюбеныя матывы. Каларыт пояса стаў больш яркім, арнамент канцоў абводзіўся чорнай контурнай лініяй. У арнамент уваходзілі кветкі мясцовай флоры. Махры сталі неад'емнай часткай пояса.

⁹⁴ Якуніна Л. І. Слуцкія паясы. Мінск, 1960. С. 30.

у Кракаве, Гданьску і іншых месцах. Узніклі і невялікія саматужныя майстэрні, якія выпускалі шаўковыя паясы. Вялікі ўплыў на іх дзейнасць аказвала Слуцкая мануфактура. Адно з іх бралі гатовыя сліцкія ўзоры, уносячы толькі некаторыя змяненні, іншыя распрацоўвалі разнавіднасць сліцкага пояса, якую можна называць «польскім» тыпам. У аснову яго былі пакладзены памеры, чляненне і структура арнаменту, вызначаныя яшчэ Янам і Лявонам Маджарскімі на Слуцкай мануфактуры. Адрозніваліся «польскія паясы» ад сліцкіх характарам арнаменту і каларытам, самастойнай трактоўкай арнаменту. Распрацоўка «польскага пояса» вялася спачатку на Гродзенскіх мануфактурах, потым у Кабылках і Ліпкаве пад Варшавай і закончылася ў Корцу на Вальні, дзе ў розны час працаваў таленавіты майстар Ф. Селіманд. Паясы гэтых персіярань вызначалі прыгажосцю арнаментыкі і каларыту, часта адзначаліся меткамі.

Сліцкія паясы маюць вялікую каштоўнасць як узоры мастацкага ткацтва. Пасля таго як яны перасталі быць неабходнай часткай шляхецкага касцюма, з іх выраблялі культываванае адзенне. З XIX ст. сліцкія паясы пачынаюць калекцыяніраваць як унікальныя мастацкія творы.

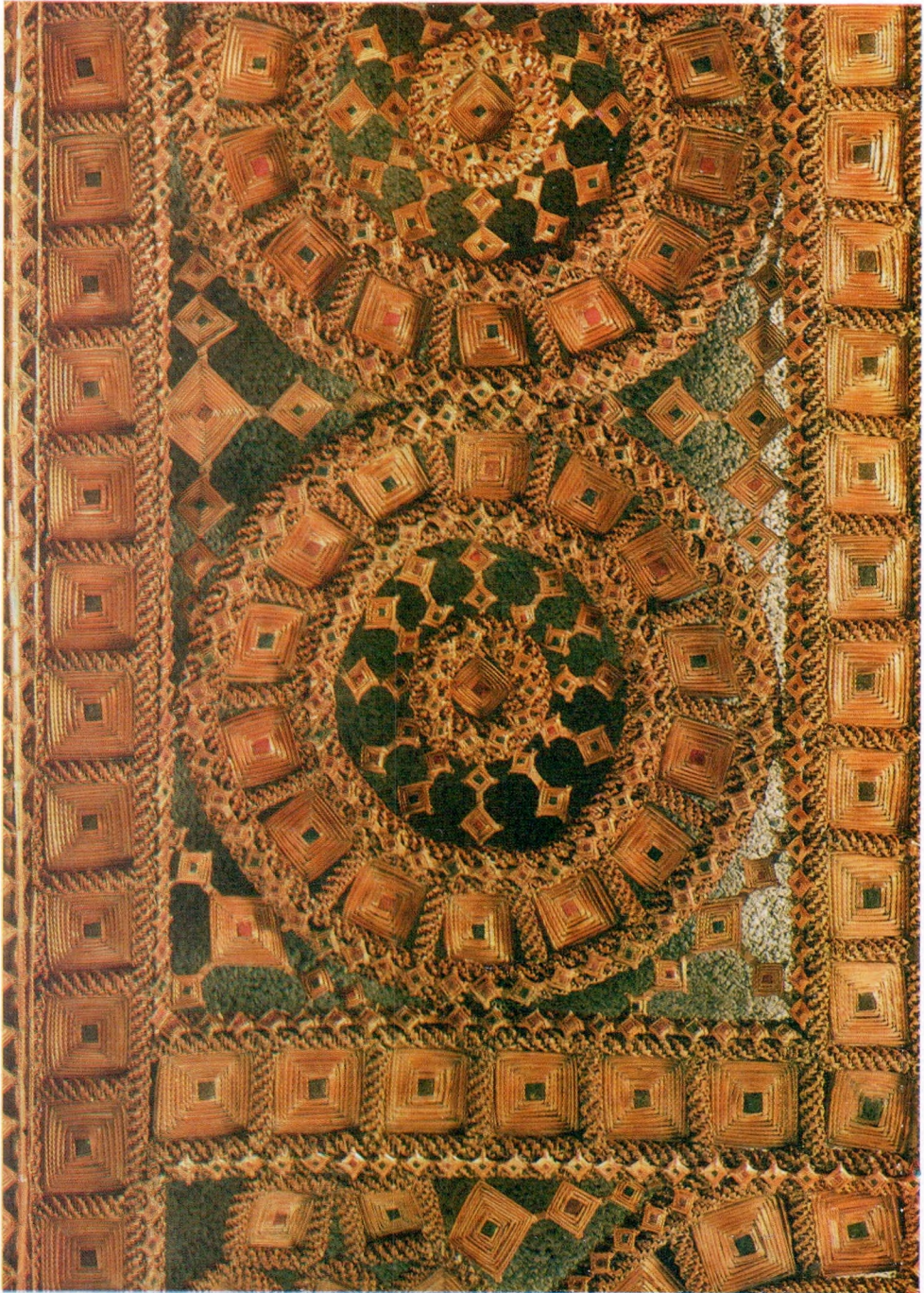
Пасля ўз'яднання ўсходніх абласцей Беларусі з Расіяй (1772) у месцах дзейнасці былых дробных гут пачалося бурнае развіццё шкляной прамысловасці. Асабліва шырока развівалася яна на тэрыторыі былой Магілёўскай губерні, землі якой былі падараваны Кацярынай II чатырнаццаці рускім памешчыкам і мясцовай шляхце, якая прыняла падданства Расіі. Іменна яны пачалі ствараць прыгонныя мануфактуры, заводы і фабрыкі, улічваючы агульны стан эканомікі, унутранага і знешняга гандлю Расіі.

Граф П. А. Румянцаў-Задунайскі рэканструяваў дробныя шкляныя гуты, якія належалі мясцовай шляхце, у добра абсталяваных мануфактурах ў в. Пясочная Буда (Гомельскі р-н) і Студзянец (Кармянскі р-н). Апошняя ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. была буйнейшай за Урэцкую і Налібоцкую па колькасці працуючых майстроў, печавы рознага прызначэння, па вырабу больш шырокага асартыменту посуду з крышталёвага і каляровага шкла. Князь Р. А. Падцёмкі, атрымаўшы ў складзе Крычаўскага графства шкляную мануфактуру і гуту ў в. Ушакі (Чарыкаўскі р-н), аб'яднаў іх у 1785 г., утварыўшы ў в. Ушакі буйную мануфактуру. «Обученные из Кричева мещанские люди», а не прыгонныя выраблялі «хрустальные изделия разной доброты и образцов» на 10—12 тыс. руб. у год. Буйныя шкляныя заводы на базе былых дробных гут былі створаны ў 1795 г. памешчыкам В. М. Гальнскім у в. Батаева (Ходцімскі р-н), у 1789 г. графам З. Р. Чарнышовым у Чачэрску і г. д. У канцы XVIII ст. у Гродна граф А. Тызенгаўз стварыў мануфактуру шкляных пацерак⁹⁵.

Уяўленне пра мастацкі ўзровень беларускага шкла канца XVIII ст. пакуль што можна атрымаць толькі пасля аналізу вырабаў Налібоцкай і Урэцкай шкляных мануфактур. У гэты перыяд у мастацтве панавалі класіцызм, і заканадаўцам гэтага стылявога напрамку ў шкловытворчасці была Англія. Пад уплывам англійскіх узораў у 80-я гады Урэцкая і Налібоцкая мануфактуры пачалі вырабляць бакалы і кілішкі на грацыёзных «жэрдепадобных» ножках, часта аздобленых рубінавай, сіняй або белай ніцямі шкла, што мудрагеліста перапляталіся накшталт венецыянскай філіграні («кілішак з за-

⁹⁵ Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло. Мінск, 1977. С. 27, 76.

84. Царская брама з в. Лемяшэвічы
Пінскага р-на Брэсцкай вобл.
Пач. XIX ст.
Мінск. ДММ БССР. Фрагмент



латым кальцом і рубінамі ў пастаменце»⁹⁶).

З 80-х гадоў формы англійскіх бакалаў так эвалюцыяніравалі, што іх чашы набылі канічныя формы, якія плаўна пераходзілі ў звужаную да нізу ножку. Высакароднай канструкцыйнай прастатой і цэльнасцю

85. Г. Грыневіч. Дыван з Рагачоўскага савета Магілёўскай губ. 1852



форм гэтыя бакалы адпавядалі стылістыцы класіцызму. Аздабляліся яны галоўным чынам медальёнамі з манэрамамі, фестонамі і гірляндамі, раслінным далікатным пасачкавым арнаментам пад мясцовымі назвамі «авёс», «оўсікі».

У апошнія дзесяцігоддзе XVIII ст. бакалы набылі антычныя формы за кошт складаных канструкцый чашы, ножкі і стаі. Невялічкія кілішкі сталі падобны на антычныя урны. Да таго ж плаўна перацякаючы ў масіўную ножку чашы і самі ножкі звычайна часткова шліфаваліся чатыр-

ма, пасцю ці васьмю гнямямі. Дэкаратыўная гравіроўка іх уяўляла сабой рознай шырыні пасачкі з раслінных ці геаметрычных элементаў. Адначасова распаўсюдзіўся англійскі спосаб дэкаратыўнай шліфоўкі крышталю і таўстасценнага «белага шкла», які атрымаў мясцовую назву «ў брыльянт». Такой шліфоўкай часта пакрывалі ўвесь посуд, надаючы яму зіхаценне брыльянта, падкрэсліваючы тым самым, што шкло як матэрыял на каштоўнасці раўназначна сапраўднаму алмазу. Сустрэкаюцца вырабы, у якіх «брыльянтавае» граненне апаясвае толькі донца ці тулава.

З канца XVIII ст. прадукцыя мануфактур становіцца больш дэмакратычнай, разлічваецца на шырокае кола пакупнікоў. Гэтаму спрыяў і склад майстроў, якія працавалі ўжо без кансультацый іншаземных спецыялістаў і таму змаглі адлюстраваць у гравіраваных кампазіцыях хвалюючую іх тэматыку, мясцовы арнаментальны дэкор. Нягледзячы на тое што з XIX ст. Беларусь ужо цалкам знаходзілася ў складзе Расійскай імперыі, цесныя мастацкія, тэхнічныя і тэхналагічныя сувязі мясцовай шкляной вытворчасці з заходнееўрапейскім мастацтвам і прамысловасцю, што складалі тут на працягу XIV—XVIII стст., захаваліся. На шкляных прадпрыемствах Беларусі працавала шмат рамеснікаў і спецыялістаў з Чэхіі, Германіі, Польшчы, Бельгіі.

Паўны кансерватызм і інерцыя традыцый прывялі да таго, што асартымент вырабаў і многія віды дэкору Урэцкай і Налібоцкай мануфактур захоўваліся побач з новым асартыментам на працягу амаль 50 гадоў — з 1780-га па 1830-ы. Менш пачалі вырабляць келіхаў, пераважалі кілішкі і бакалы. Пашырыўся выраб талерак, кубкаў і сподкаў для кавы і чаю, салніц, шклянак, бутэлек, салатнікаў, графінаў, сподкаў для варэння. Кіраўнікі мануфактур імкнуліся

⁹⁶ Buczkowski K. Dawne szkła artystyczne w Polsce. Kraków, 1958, С. 172.

прапанаваць пакупніку шклянны сервізы, якія ўключалі ўвесь асартымент посуду, што вырабляўся на мануфактурах. Усе прадметы сервіза стылістычна аб'ядноўваліся формай і дэкорам.

У 1781 г. на Урэцкай мануфактуры з'явілася новая форма посуду — стаканы. Вядома, што ў 1810 г. стаканы аздабляліся шліфаванымі аваламі, кружочкамі, стужкамі. К. Бучкоўскі апублікаваў від посуду «келіх з тоўстым дном». «Тоўстым дном» К. Бучкоўскі называе шклянны прамавугольны пастамент, у які ўмацавана ножка бакала⁹⁷. У 40-х гадах паявіліся флаконы, табакеркі, шкатулкі, вазы дэкаратыўныя і для кветак.

На беларускіх мануфактурах значна павялічыўся выраб рэчаў, аздабленых шліфаваным дэкорам. Найбольш распаўсюджанымі яго элементамі з'яўляюцца фрызы з трохвугольнікаў, авалаў, ромбікаў, кругоў, «жамчужынак», ламбрэнаў на вусцах, рабiчная сетка на донцах і ножках. Часта шліфаваны і паліраваны дэкор размяшчаўся на фоне матавых вузкіх пасачак, каб падкрэсліць розную якасць шкла, і асабліва яго бляск, святланоснасць, прамяністасць.

Першыноство ў вытворчасці мастацкага шліфаванага шкла ў першай чвэрці XIX ст. па-ранейшаму належала англійскім майстрам шкла, уплыў якіх быў даволі прыкметным на ўрэцка-палібоцкіх вырабах.

Цэннік Урэцкай мануфактуры на шліфаваны посуд за 1817 г. сведчыць, што ў гэты час тут прымянялі чатыры віды шліфавання: «у брыльянт», «карпавая луска», «у паскі» і «шліф гладкі»⁹⁸. Тэхніка шліфавання «ў брыльянт» была засвоена бе-

ларусамі яшчэ ў XVIII ст.⁹⁹ Яна заключаецца ў рытмічным паўтарэнні чатырох трохвугольнікаў, злучаных катэтам і вяршынямі, што прыводзіла да ўтварэння мноства пірамідак, якія ўкрывалі сценкі посуду ці падсвечнікаў. Такую шліфоўку рабілі на таўстасценных вырабах. Гэты від шліфоўкі ў нямецкім мастацтвазнаўстве атрымаў назву «Schpicschtein-schlif»¹⁰⁰, у рускім — шліфоўка «островерхая»¹⁰¹.

У 1810 г. англійскія майстры ўдасканалілі гэты від шліфоўкі крышталю. Навізна апрацоўкі заключалася ў змяншэнні маштабу пірамідак. Пазней пірамідкі былі заменены глыбокімі прызмамі. Адзін з відаў такога шліфавання ў канцы XIX ст. атрымаў назву «рускі камень». Святло, якое праламлялася ў шматлікіх гранях, выпраменьвала высёлкавае зіхаценне.

Шліфоўка «карпавая луска» ўяўляла сабой мноства шліфаваных кругоў, якія цалкам пакрывалі посуд, ствараючы ўражанне карпавай лускі. Гэты від шліфоўкі быў распаўсюджаны на Урэцкай мануфактуры яшчэ ў XVIII ст., ужываўся і ў першай чвэрці XIX ст.

Шліфоўка «ў паскі» — вузкія шпачкі, утвораныя з вастраверхага гранення, якія апаясвалі бутэлькі, шклянкі, кілішкі, чашы бакалаў і келіхаў, графіны сервізныя і іншыя вырабы.

«Шліф гладкі» засвоены беларускімі майстрамі таксама з XVIII ст., але тады шліфаванне плоскімі шырокімі вертыкальнымі гранямі ў форме прамавугольніка ў інвентарах называлася «ў сценкі». Такой шліфоўкай пачалі аздабляць не толькі нож-

⁹⁹ Там жа.

¹⁰⁰ Pozaurek G. Glaser der Empire und Biel-der meirzeit. Leipzig, 1923. С. 23.

¹⁰¹ Лазаревский И. Заметки о русском цветном хрустале и стекле // Среди коллекционеров. 2-е изд. Пг., 1917. С. 192.

⁹⁷ Buczkowski K. Dawne szkła... С. 99, 100.

⁹⁸ Kameńska Z. Manufaktura szklana w Urzeczu (1737—1846). Warszawa, 1964. С. 108.

86. Бакал. Пач. XIX ст.
Урэчча — Налібокi. Кракаў.
Нацыянальны музей



кі бакалаў, але і донцы чаш, зрэдку стопы і вельмі часта донцы шклянак, бутэлек-графінаў.

Шліфаваннем аздабляўся амаль кожны выраб¹⁰². Павялічылася колькасць шліфоўшчыкаў. Калі ў 1750—1775 гг. на Урэцкай мануфактуры працавалі толькі 2—3 шліфоўшчыкі, то ў 1811 г.— 33 шліфоўшчыкі¹⁰³. Колькасць шліфаваных вырабаў пачала скарачацца ва Урэччы толькі з 1825 г.¹⁰⁴

Галоўным шліфоўшчыкам першай чвэрці XIX ст. лічыўся Каспар

Рымахэўскі¹⁰⁵, які карыстаўся традыцыйнымі для Урэчча і Налібок рысункамі «шліфу», распрацаванымі яшчэ рысавальшчыкамі-шліфоўшчыкамі XVIII ст.— Хрысціянам Шэрберам, Данілам Арастовічам, Мікалаем Банцэрам, Ежы Лобачам, Казімірам Хадаровічам, а ў XIX ст.— Мікалаем Рымахэўскім і Міхалам Малішэўскім, якія былі абучаны не толькі майстэрству шліфоўкі, але і рысаванню¹⁰⁶. Наяўнасць «шліфэрні» як асобнага цэха шкляной мануфактуры — з’ява рэдкая нават для заходнееўрапейскіх шкляных мануфактур, дзе звычайна шліфоўкай шкляных вырабаў займаліся ў спецыяльных майстэрнях, якія знаходзіліся ў гарадах. Шкляныя вырабы скуплялі ў гутах і аздаблялі іх гравіроўкай і шліфоўкай згодна з індывидуальнымі густамі і заказамі пакушнікоў¹⁰⁷.

Роля гравіраванага дэкору на шкле ў XIX ст. значна паменшылася ў параўнанні з XVIII ст., але ён яшчэ ўплываў на мастацкае аблічча рэчаў. Наяўнасць 111 афортаў з узорами аздаблення шклянога посуду на Урэцкай мануфактуры і 336 — на Налібоцкай¹⁰⁸ сведчыць аб устойлівай традыцыі шліфаваць і гравіраваць пэўныя ўзоры і тым самым павышаць якасць выканання. Падобнымі зборамі афортаў з узорами рысункаў для шліфовак і гравіровак карысталіся і на мануфактурах Заходняй Еўропы¹⁰⁹.

Уяўленні пра характар гравіраванага дэкору даюць таксама інвентары. Згодна з цэннікам урэцкага гравіраванага посуду ад 1817 г., там выраблялі бутэлькі, шклянкі, кілішкі, фужэры, «карафіны», флеты,

¹⁰² Kameńska Z. Manufaktura szklana... С. 108.

¹⁰³ Там жа. С. 106.

¹⁰⁴ Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии. С. 290, 312.

¹⁰⁵ Kameńska Z. Manufaktura szklana... С. 107.

¹⁰⁶ Там жа. С. 106, 129.

¹⁰⁷ Там жа. С. 109.

¹⁰⁸ Там жа.

¹⁰⁹ Polak A. Szkło i jego historia. Warszawa, 1981. С. 163, 164.

шклянiцы i келiхi з накрывукамі («дэжiнглясы») ¹¹⁰. Вельмi каштоўна, што цэннiк дае пералiк гравiровак. Выгляд некаторых з iх удалося высветлiць. Так, рысунак «у сухарыкi» ¹¹¹ мае выгляд шашачнага арнаменту з гравiраваных матавых i палiраваных квадрацiкаў. У цэнтры матавых квадрацiкаў размешчана шлiфаваная блiскучая зорачка, а ў цэнтры блiскучых зорачак — матавая. Пад назвай «шашачны» гэты дэкор упамiнаецца i ў iнвентарах Налiбок. «Авёс шэры» — стылізаваная выява квiтнеючага аўса ў выглядзе гравiраванага матавага кружочка на сцяблiнцы, размешчанага памiж дзвума лiсточкамі. Ён аздабляў пераважна бутэлькi i шклянкi. Прымяняўся таксама дэкор пад назвай «авёс палiраваны ў кратах», «вiнаградavy», «пацеркi з гiрляндамi», «зорачкi», «шлячкi з хвойкамі» i iнш. Часта ў якасцi дэбору выкарыстоўвалi манagramы, «вянкi», «фестоны з оўсiкаў», стужкi, «стужкi з вензелямi», «стужкi з кратачкамi». У раслiнным i кветкавым дэборы часта называюцца «вiнаграднае лiсце», «павiлёнiк» i «флеўраткi» — свабодна размешчаныя кветкi цi букецiкi (ад нямецкага flor). Своеасаблiва выглядаў арнамент «балясiкi». Блiзкiмi да яго былі «вузьялкi з кутасамi» — завязаныя бантамі вузкiя шнурочкi, i «кутасы са шлячкамі» — банцiкi, якiя звiсаюць са шлячкоў.

Пералiчаныя вышэй вiды дэбору, якiя ўпамiнаюцца ў iнвентарах Урэцкай i Налiбоцкай мануфактур, лiчыліся мясцовымi майстрамi ўласнымi, хоць некаторыя яго вiды прымяняліся i на мануфактурах Заходняй Еўропы i Расiі, магчыма, былі адтуль запазычаны, але моцна перапрацава-

ны. Мясцовы арнамент i сюжэтныя кампазіцыі — вынiк развiцця вечна жывой народнай творчасцi. «Налiбоцкi» дэкор, якi гравiравалi i на Урэцкай мануфактуры, сведчыць, што рысавальшчыкi самi стваралi рысункi гравiровак i выкарыстоўвалi мясцовыя матывы (стылізаваныя выявы хваёвых галiнак, аўса), папулярныя ў народным беларускiм мастацтве сiмвалы «зорачкi», арнамент «шашачны», распаўсюджаны таксама ў ткацтве, i «карункавы» — у вязаннi.

Адначасова ў iнвентарах называецца дэкор, якi ўрэцка-налiбоцкiя гравёры лiчылі запазычаным: чэшскi, расійскi, з вензелем баварскiм, каралеўскi, чэшскi з папярочнымi лiнiямi, варшаўскi. Пакуль што не

87. Кiлiшак. Канец XVIII — пач. XIX ст.
Урэчча — Налiбокi. Кракаў.
Нацыянальны музей



¹¹⁰ Камейска Z. Manufaktura szklana... С. 98.

¹¹¹ Сам тэрмін «сухарыкi» мае архiтэктурнае паходжанне, што яшчэ раз напамiнае аб удзеле радзiвілаўскiх архiтэктараў у распрацоўцы дэбору для шкляннага посуду.

ўдалося вызначыць, як выглядаюць усе гэтыя рысункі. Шэраг матываў не трэба тлумачыць: «з вензелем», «з кутасамі», «з аўсом шэрым ламавым», «з аўсом паліраваным без вяскоў», «з паліраваным вензелем саксонскім».

Сярод гравіраваных рысункаў Налібоцкай мануфактуры ў «Рэестры праданых за 1823 г. шклянных вырабаў у мястэчку Ляхавічы» ўпамінаюцца «налібоцкі», «ламбрэкаваны», «вінаградны», «шашачны», «варшаўскі» (магчыма, тут так называлі рысунак «каралеўскі») ¹¹². З «Рэестра...» вынікае, што ў першай чвэрці XIX ст. рэзка размяжоўваліся віды гравіраваных кампазіцый на шклянках, кілішках, бутэльках і графінах, якія прызначаліся для продажу ў беларускіх мястэчках і для заможных пакупнікоў. Вырабам, прызначаным для масавага пакупніка, уласцівы гладкія паверхні, сціпла гравіраваныя пераважна геаметрычным арнамантам вакол вусцяў бакалаў і кілішкаў.

Сюжэтныя гравіраваныя кампазіцыі, якія наносіліся на шклянныя вырабы, прызначаныя для заможных пакупнікоў, таксама падвергліся зменам. У канцы XVIII і пачатку XIX ст. яны стужкай апаясвалі чашу келіха, бакала ці кілішка, нібы развіваючы дзеянне ў прасторы. У 30—50-я гады гравіраваныя кампазіцыі звычайна размяшчалі ў авальнай ці прамавугольнай рамцы, чым падкрэсліваўся іх адасоблены сімвалічны сэнс. Гравіраваныя кампазіцыі ў асноўным мелі «фасадны» характар, г. зн. размяшчаліся на адным баку чашы.

У сярэдзіне XIX ст. вяртаюцца дэкаратыўныя элементы класіцызму 80—90-х гадоў XVIII ст. — лаўровыя і дубовыя галінкі, амуры — і адначасова наглядаецца зварот да імклівых

завіткаў ракако, ракавінак і кветак. Яны размяшчаюцца на класіцыстычных чашах выразных геаметрычных форм (цыліндрычных, канічных, паўсферычных), устаноўленых на кароткіх ножках з масіўнымі квадратнымі

88. Флакон. Канец XVIII — пач. XIX ст.
Урэчча — Налібокі, Кракаў.
Нацыянальны музей



ці круглымі стопамі, якія асацыіруюцца з архітэктурнымі под’юмамі ці пастаментамі. Таму звычайныя утылітарныя сасуды выглядалі прэтэнцыёзнымі манументальнымі пабудовамі.

Увогуле ў першай палове XIX ст. мастацкае аблічча шклянных вырабаў па-ранейшаму знаходзілася пад моцным уплывам стыляў і напрамкаў прафесійнай архітэктурны. Шклянны посуд, як і ў XVIII ст., распрацоўваўся архітэктарамі.

Посуд у стылі класіцызму вылучаецца класічнай прастатой форм, сціплым дэкорам. Пры канструяванні

¹¹² ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 4282, л. 2.

формы перавага аддавалася прамой выразнай лініі, стромкім прапорцыям, сухаватым геаметрычным формам (конусападобным і паўсферычным). Цыліндрычныя формы хоць і працягвалі бытаваць, але значнай ролі ўжо не адыгрывалі. У беларускім шкларобстве гэтага перыяду прыкметны ўплыў антычнага посуду, што звязана з распаўсюджаннем класіцызму і ампіру. З'ява гэта была ўсеагульнай.

Шкло стылю ампір было звычайна бясколерным, умерана дэкарыраваным і часта манціравалася з бронзай ці мела бронзавую аправу. На Урэцкай мануфактуры быў створаны спецыяльны цэх, дзе вырабляліся алавяны і бронзавы дэкор, а таксама канструкцыйныя элементы — падстаўкі (пастаменты), накладкі, коркі, накрыўкі, аплёткі, венчыкі, упрыгожванні для сасудаў, умацаванняў люстэракаў і асвятляльных люстраў, жырандолей, кандэлябраў, наспенных асвятляльнікаў («кінкетаў» — бра).

У стылі ампір на мануфактурах былі створаны новыя формы посуду: чашы келіхаў, падобныя на лодку (ладдзя), жбаны ў форме амфар, чашы бакалаў у форме кратэра, паціры, урны, вытанчаных прапорцый «чары», высокія вузкія кілішкі для шампанскага і шырокія раскрытыя, як пацір. У дэкоры паявіліся новыя віды: надпісы і эмблемы, аб чым сведчыць упамінанне 60 масонскіх кілішкаў у «Рэестры шліфаваных і гравіраваных работ Урэцкай мануфактуры за 1820 г.»¹¹³ У шліфаваным дэкоры пераважаў англійскі від шліфоўкі «ў брыльянт». Увогуле ампір характарызаваўся ўмеранасцю дэкаратыўных сродкаў.

У 30-я гады XIX ст. у мастацкім шкле ўзнік стыль бідэрмеер як негатыўная рэакцыя на зіхаценне і бляск шліфаванага «ў брыльянт» крышта-

лю. У шкларобстве гэты стыль характарызаваўся шырокім выкарыстаннем каляровага шкла, з'яўленнем новых відаў вырабаў: флаконаў, табакерак, шкатулак, кубкаў для чаю і кавы, талерак, бісеру.

Пальма першынства ў вытворчасці мастацкага шкла ў другой чвэрці XIX ст. належала чэшскім прадпрыемствам. Чэшскія майстры супрацьпаставілі англійскаму свінцоваму крышталю сваё шкло «чэшскае», у якім дабіліся чысціні колеру і крыштальнай празрыстасці іменна ў бясколерным шкле. У Беларусі і Расіі яно атрымала назву «бемскае». У час панавання стылю бідэрмеер чэшскія шкларобы знайшлі новае рашэнне

89. Кілішак і графін.
Канец XVIII — пач. XIX ст.
Заслаўскі гісторыка-археалагічны
музей-запаведнік



для шкла такой якасці дзякуючы тэхналагічнаму ўдасканаленню: вынайшлі новыя пнеўматычныя станкі і прыстасаванні, прымянілі тэхналогію ліцця, прасавання, маціравання, ціхага выдзімання. Таўстасценны з рэльефным дэкорам посуд, які меў

¹¹³ Buczkowski K. Dawne szkła... С. 124.

пераважна дэкаратыўнае прызначэнне (памятныя рэчы), выраблялі і на беларускіх шклянках мануфактурах. З другой чвэрці XIX ст. тут з'явіўся новы асартымент вырабаў: кубкі са сподкамі для чаю, флаконы парфюмерныя, табакеркі, сальніцы, шкатулкі з крышталю і каляровага шкла, у тым ліку накладнога двухслойнага.

У мастацкім шкле Беларусі бідэрмеер характарызуецца падкрэсленай масіўнасцю форм чаш і ножак бакалаў, кілішкаў, а таксама стоп, прымяненнем у дэкоры акруглых рэльефных плоскасцей. Вызначылася тэндэнцыя да падкрэслівання пластычных уласцівасцей шкла. Формы страцілі класіцыстычную выразнасць і сталі «рыхлымі». Шырока выкарыстоўвалі каляровае шкло, і асабліва накладное двухслойнае, пераважна чырвонага колеру, які атрымліваўся пры афарбоўцы шкляной масы селенам (селенавае шкло). Ва Урэччы ў сярэдзіне XIX ст. вытворчасць вырабаў з селенавага шкла пераўзыходзіла ў 20 разоў выпуск вырабаў са шкла бясколернага¹¹⁴. Адначасова выдзімалі посуд з марганцавага шкла, афарбаванага ў фіялетава колер, а таксама са шкла сіняга, жоўтага, жоўта-зялёнага (салатнага) колеру.

Замест накладнога каляровага шкла часта прымянялі люстраное пакрыццё чырвонага, фіялетавага, зялёнага, сіняга і жоўтага колеру. Рысункі на такіх вырабах гравіраваліся і шліфаваліся. Сярод гравірава-

ных кампазіцый пераважалі сцэны палявання, краявіды, выявы вінаграднай лазы, манаграмы.

Галоўнае значэнне пры аздобе посуду мела шліфоўка. Простая геаметрычная англійская шліфоўка «ў брыльянт» набыла большую глыбіню, краі граней сталі больш вострымі, што прывяло да ўзнікнення глыбокага шліфавання па рэльефных крыва лінейных формах авальных медальёнаў, сігмападобных элементаў з паўсферычнымі завяршэннямі. Звычайна глыбокай шліфоўкай дэкарыраваліся посуд і падсвечнікі з накладнога шматслойнага шкла, а таксама крыштallo і добра асветленага «бемскага» шкла. У сярэдзіне XIX ст. зноў пачалі выкарыстоўваць старыя тэхнікі дэкарыравання: шліфоўку і гравіроўку паверх пластычнага дэкору, закладзенага ў форму. Гэта прывяло да эклектызму ў мастацкім шкларобстве, да перагрузкі дэкорам.

Такім чынам, у формах і дэкоры беларускага мастацкага шкла канца XVIII — першай паловы XIX ст., як і ў іншых відах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, знайшлі адлюстраванне стылістычныя плыні, якія прыйшлі з Заходняй Еўропы. Але беларускія майстры па-свойму інтэрпрэталі агульнапрынятыя формы і дэкор, выбіраючы толькі тыя, што адпавядалі іх уяўленням аб прыгажосці. У параўнанні з папярэднім перыядам заўважаецца змяншэнне колькасці унікальных дарагіх вырабаў, прызначаных для заможных заказчыкаў. Рамесніцкая вытворчасць набывае рысы масавасці, што падрыхтавала аснову для развіцця мастацкай прамысловасці.

¹¹⁴ Kameńska Z. Manufaktura szklana... С. 79.



Глава II

МАСТАЦТВА 60—90-х ГАДОЎ XIX СТ.

Развіццё беларускай культуры ў другой палове XIX ст. характарызуецца цеснымі ўзаемасувязямі і ўзаемадзеяннем з перадавой рускай культурай. Адмена прыгоннага права садейнічала павелічэнню гарадскога насельніцтва і росту гарадоў. Шырокае распаўсюджанне набываюць грамадскае будаўніцтва, прамысловая архітэктура, інтэнсіўна развіваецца чыгуначны транспарт, што абумовіла рост гарадскіх ўскраін. Паглыбляецца класавая дыферэнцыяцыя ў гарадах, што адбілася на іх планіроўцы і архітэктурным абліччы збудаванняў. Наглядаецца рэзкая розніца ў забудове ўскраін і цэнтра, падзел архітэктуры на драўляную і мураваную. Масавая забудова ў другой палове XIX ст. вядзецца галоўным чынам драўлянымі аднапавярховымі дамамі. Часам узводзяцца змешаныя будынкі, калі на мураваным паўэтажы ўстанаўліваецца драўляны зруб.

Развіццё капіталістычнай вытворчасці, прамысловасці і чыгуначнага транспарту спрыяла пашырэнню манументальнай архітэктуры. З'яўляюцца новыя тыпы будынкаў — заводы, фабрыкі, вакзалы, карпусы навучальных устаноў, гасцініц, бальніц, шматкватэрных дамоў і г. д. Будаўніцтва культавых устаноў, гарадскіх і загарадных сядзібна-паркавых ансамбляў прыкметна скарачаецца.

Тэхнічны прагрэс у будаўніцтве выявіўся ў выкарыстанні новых для таго часу будаўнічых матэрыялаў — бетону, жалеза, пракату, чыгуну, а таксама шматпалётных канструкцый.

У архітэктуры пануе эклектыка. Знешняе аблічча збудаванняў залежыць галоўным чынам ад густаў заказчыкаў. Таму рознастылёвасць у мастацкім абліччы горада становіцца звычайнай з'явай.

У выяўленчым мастацтве адбываецца працэс дэмакратызацыі. Беларускія жывапісцы выходзяць на ідэях рэвалюцыйных дэмакратаў В. Р. Бялінскага, М. Г. Чарнышэў-

скага, М. А. Дабралюбава. Вялікі ўплыў на іх творчасць аказваюць прадстаўнікі рускага перадзвіжніцтва В. Пяроў і І. Крамской. На творах гэтых мастакоў выходзілі такія выдатныя беларускія і рускія жывапісцы, як Н. Сілівановіч, А. Гараўскі, К. Альхімовіч.

У грамадска-палітычным і эканамічным жыцці Беларусі асабліва моцнымі былі пазіцыі дробнай буржуазіі. З яе асяроддзя выйшлі многія беларускія мастакі, якія прынялі ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг. Рэпрэсіі царскага ўрада супраць удзельнікаў паўстання надоўга спынілі іх імкненне ставіць і рашаць у сваёй творчасці сацыяльныя пытанні. Кожнае праяўленне дэмакратызму ў творах пісьменнікаў і мастакоў — выходцаў з заходніх губерняў — расцэньвалася як праяўленне «польскага духу».

Развіццё мастацкай культуры ў значнай ступені тармазіў і нізкі ўзровень пісьменнасці насельніцтва. Беларускія мастакі па-ранейшаму атрымлівалі мастацкую адукацыю ў Пецярбургу, Маскве, Варшаве, Кіеве, Адэсе. Адсутнасць элементарных умоў для творчасці на радзіме вымусіла многіх з іх заставацца і працаваць творчую дзейнасць у гэтых гарадах. Але яны ніколі не парывалі сувязей з Беларуссю (Н. Сілівановіч, А. Гараўскі і інш.). Асновай іх творчасці па-ранейшаму заставаўся родная прырода, жыццё свайго народа.

Прыкладам можа служыць дзейнасць вядомага рускага мастака С. Заранкі. Сын прыгоннага селяніна князёў Любамірскіх з Магілёўшчыны, ён з вялікімі цяжкасцямі атрымаў мастацкую адукацыю ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. І калі ўжо стаў сусветна вядомым мастаком, прафесарам жывапісу ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства, ніколі не забываў сваю радзіму — Беларусь, усяляк падтрымліваў здольных бе-

ларускіх юнакоў, якія імкнуліся набыць мастацкую адукацыю.

Вялікую дапамогу і падтрымку беларускай культуры аказвалі перадавыя дзеячы рускага мастацтва. Па іх ініцыятыве ў 1866 г. у Вільні адкрываецца рысавальная школа, якой кіруе вядомы жывапісец акадэмік Іван Пятровіч Трутнеў. Гэта школа адыграла прыкметную ролю ў справе развіцця выяўленчага мастацтва Беларусі і Літвы. Больш чым за 40 гадоў свайго існавання яна падрыхтавала некалькі пакаленняў мастакоў, з ліку якіх выйшлі такія выдатныя жывапісцы і скульптары, як Ф. Пархоменка, Л. Альпяровіч, Э. Паўловіч, І. Дабравольскі, Б. Тамашэвіч. Многія выхаванцы Віленскай рысавальнай школы (І. Шрэдар, М. Антакоўскі, І. Гінзбург і інш.) зрабілі значны ўклад у развіццё рускай мастацкай культуры.

Адкрыццё Віленскай рысавальнай школы было звязана з інтэнсіўным развіццём фабрычнай вытворчасці, якой патрэбны былі кадры, валодаючыя прыкладным рысаваннем і асабліва чарчэннем. «Школа павінна была даць жадаючым магчымасць вывучыць мастацтва рысавання адпаведна ступені карыснасці ў прымяненні да рамёстваў і фабрычнай вытворчасці», — адзначалася ў цыркуляры па Віленскай вучэбнай акрузе за 1866 г. Аднак дзейнасць гэтай школы выходзіла далёка за межы першапачатковай задумы. Пры ёй існаваў і клас жывапісу, які меў на мэце «даць сродак аматарам прыгожага мастацтва развіваць і ўдасканальваць свае здольнасці».

Гэтыя праграмныя ўстаноўкі цалкам вызначалі ўсю сістэму навучання ў школе. Вучням рысавальнага класа даваліся першапачатковыя звесткі па архітэктуры і перспектыве.

Нацыянальны склад навучэнцаў быў вельмі стракатым. Тут апрача беларусаў і рускіх займаліся палякі, літоўцы і яўрэі. Колькасць вучняў

пастаянна вагалася ў межах 100—150 чалавек.

Кіраўніцтва Пецяўбургскай акадэміі мастацтваў, у веданні якой знаходзілася Віленская рысавальная школа, надавала мала ўвагі гэтай навучальнай установе. Школа была дрэнна абсталявана, не хапала вучэбных дапаможнікаў.

Сістэма навучання ў школе грунтавалася на прынцыпах рэалізму. І. П. Трутнеў пільна ахоўваў сваіх вучняў ад уплываў фармалістычнага мастацтва, якія ў канцы XIX — пачатку XX ст. пачалі пранікаць у мастацкія ўстановы. Ён пастаянна клапаціўся аб папаўненні Віленскага музея лепшымі ўзорамі рускага рэалістычнага жывапісу, каб перагарадзіць шлях мастацтву дэкадэнтаў.

Дзякуючы настойлівым клопатам І. П. Трутнева савет Акадэміі мастацтваў выдзеліў для Віленскага музея і рысавальнай школы шэраг твораў вядомых рускіх мастакоў — А. Багалюбава, А. Марозава, А. Ягарава і інш., што ў многім садзейнічала ўмацаванню рэалістычных традыцый у творчасці беларускіх жывапісцаў.

Не з'яўляючыся членам Таварыства перасоўных выставак, І. П. Трутнеў падзяляў іх погляды і падтрымліваў іх ідэйныя пазіцыі. Ён рэгулярна пасылаў на пастаянныя акадэмічныя выстаўкі свае карціны, якія карысталіся заслужаным поспехам.

І. П. Трутнеў не губляў сувязей са сваімі вучнямі і пасля заканчэння імі курса ў Віленскай рысавальнай школе. Па традыцыі былыя вучні школы, дасягнуўшы пэўных поспехаў у вучобе, прысылалі свае лепшыя работы ў Вільню, якія экспанаваліся на пастаяннай мастацкай выстаўцы пры Віленскім музеі.

Акрамя І. П. Трутнева ў Віленскай рысавальнай школе ў розны час выкладалі выпускнікі Пецяўбургскай акадэміі мастацтваў І. Рыбакоў, В. Разанаў, А. Ромер, І. Бальзукевіч і інш., а таксама выпускнік Стро-

ганаўскага вучылішча І. Чамаданаў.

Значны ўплыў на развіццё мастацкай культуры Беларусі аказвалі выкладчыкі малявання беларускіх гімназій. У Гродна ў 60-х гадах выкладаў выхаванец Пецяўбургскай акадэміі мастацтваў, а потым яе пенсіянер І. Зяньковіч (1832—1897), у Мінску — акадэміст І. Ермакоў, які аказаў даволі значны ўплыў на фарміраванне творчай індывідуальнасці вядомага пейзажыста Ф. Рущыца.

Апрача выхаванцаў Пецяўбургскай акадэміі і Строганаўскага вучылішча на Беларусі працавалі выпускнікі Жытомірскага вучылішча прыкладнага мастацтва імя М. В. Гогаля і Міргарадскага вучылішча тэхнічнага малявання. Іх дзейнасць з'яўляецца яркім прыкладам узаемадзеяння культур беларускага і ўкраінскага народаў.

Не менш прыкметным фактарам у развіцці беларускай мастацкай культуры было адкрыццё ў 70—80-я гады ў розных губернскіх гарадах царкоўна-археалагічных музеяў старажытнасцей. Збіральніцкая дзейнасць ініцыягараў стварэння музеяў, іх вопыт сталі асновай арганізацыі, ужо ў савецкі час, краязнаўчых музеяў у абласных і раённых цэнтрах Савецкай Беларусі. Тут па традыцыі разам з прадметамі матэрыяльнай культуры экспанаваліся творы жывапісу, графікі і скульптуры.

Адной з найбольш яркіх старонак у гісторыі беларускага мастацтва другой паловы XIX ст. з'яўляецца ўмацаванне і пашырэнне сувязей прагрэсіўных беларускіх мастакоў з мастакамі іншых народаў. Многія выдатныя жывапісцы Расіі, Польшчы, Літвы і Украіны доўга жылі і працавалі на Беларусі. Іх творчая дзейнасць на беларускай зямлі была ў многіх выпадках асабліва плённай. Так, вядомы рускі жывапісец-перадзвіжнік К. А. Савіцкі ў 70-я гады мінулага стагоддзя доўгі час жыў у г. Дзвінску Віцебскай губерні, дзе

пачаў пісаць сваю вядомую карціну «На вайну» (быў зроблены эскіз). Тут ім былі напісаны палотны «Хрыстова міласціна», «З нячыстым знаецца», «На могілках» і эцюды для вядомых твораў «Сустрэча абраза» і «Рамонтныя работы на чыгунцы». Вялікі рускі жывапісец І. Я. Рэпін на працягу некалькіх гадоў жыў у Здраўневе непадалёк ад Віцебска. Тут ён стварыў шэраг сваіх цудоўных твораў: кампазіцыйны партрэт «Асенні букет» (партрэт старэйшай дачкі Веры), «Беларус» (абедзве ў 1892 г.), першы варыянт карціны «Дуэль» (1896), эскіз карціны «Пропаведзь Кунцэвіча на Беларусі» (1893) і інш., якія ўзбагацілі культуру беларускага і рускага народаў.

Па эцюдах, напісаных у Белавежскай пушчы, ствараў свае лепшыя творы вядомы рускі пейзажыст І. І. Шышкін.

Доўга і плённа працаваў на Беларусі і вядомы ўкраінскі жывапісец П. Пахітонаў. Беларуская прырода і жыццё беднякоў натхнілі яго на стварэнне такіх цудоўных твораў, як «Прачкі», «На Прыпяці» і інш.

Ранняя творчасць вядомага польскага жывапісца Юльяна Фалата таксама цесна звязана з беларускай зямлёй. Шматлікія паляўнічыя сцэны, якія назіраў мастак у Нясвіжы, знайшлі адлюстраванне ў карцінах «На мядзведзя», «З палявання» і інш. Натхніны герайчнай гісторыяй Беларусі, ён стварыў серыю эпічных палотнаў, у якіх адлюстраваны падзеі 1812 г. на тэрыторыі Беларусі. Яго «Пераправа цераз Бярэзіну» і «Бярэзіна» праўдзіва аднаўляюць бяслаўны канец «вялікай» арміі Напалеона.

Усё гэта не магло не паўплываць на развіццё выяўленчага мастацтва Беларусі.

Скульптура ў гэты перыяд развівалася слаба. Большасць работ выхаванцаў Віленскага універсітэта насілі прыкладны характар. Найбольш шырока была прадстаўлена

культавая, садова-паркавая і мемарыяльная скульптура. Рэалістычнае накіраванне ў скульптуры звязана з творчасцю Р. Слізенья, Г. Дмахоўскага, якія стварылі шэраг партрэтаў дзеячаў беларускай і літоўскай культуры.

У творчасці графікаў другой паловы XIX ст. наглядаецца ўзмацненне агульнаграмадскага кірунку. Многія творы вызначаюцца сацыяльнай вострыяй. У іх знаходзяцца адлюстраванне падзей, звязаныя з паўстаннем 1863—1864 гг., барацьбой народа за сваё сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне. Значную цікавасць графікі праяўляюць да беларускага фальклору, народнай творчасці, гісторыі краю, жыцця народа, яго мар і спадзяванняў. Асабліва плённа працуюць М. Андрыёлі, А. Гротгер, Ф. Дмахоўскі, А. Ромер І. Трутнеў, М. Мікешын і інш. У графіцы гэтага перыяду значна ўзмацніліся дэмакратычныя і рэалістычныя тэндэнцыі. Многія творы вызначаліся сацыяльнай вострыяй і грамадзянскасцю гучання. У іх знайшлі адлюстраванне найбольш важныя падзеі жыцця беларускага народа.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва гэтага перыяду характарызуецца моцным уплывам двух кірункаў — прафесійнага (прамысловага) і народнага. Высокімі мастацкімі якасцямі вызначаюцца ўзорыстыя парчовыя і габеленавыя тканіны, набіванкі, бязворсавыя дываны-кілімы, вышыўка, каляровае шкло і крышталі, кафля і кераміка. Значных поспехаў дасягнула арнаментальнае майстэрства ў кавальскай справе.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Геаграфічнае становішча Беларусі садзейнічала фарміраванню на яе тэрыторыі ў другой палове XIX ст. густой сеткі чыгунак. Новыя транс-

партныя сувязі спрыялі ўцягненню яе ў агульны расійскі рынак, паскаралі працэс урбанізацыі. У выніку істотна змянілася гістарычна сфарміраваная структура рассялення. Адчувальныя змены адбыліся ў планіровачнай арганізацыі пасяленняў, у характары і маштабе горадабудаўнічых пераўтварэнняў, што паслужыла штуршком да зараджэння новых эстэтычных крытэрыяў у архітэктуры.

У гэты перыяд выразна вылучаюцца чатыры тэрытарыяльныя раёны са сваімі цэнтрамі: заходні (Гродзенская і частка Віленскай губерні) — Гродна, Брэст; паўднёва-ўсходні (Палессе, поўдзень Мінскай і Магілёўскай губерняў) — Гомель, Пінск; цэнтральны (Мінская губерня) — Мінск; паўночна-ўсходні (Віцебская, Магілёўская губерні) — Віцебск, Магілёў. Кожны з раёнаў меў свае асаблівасці горадабудаўнічага і архітэктурна-мастацкага развіцця. Так, працэс мастацка-стылявых пошукаў у архітэктуры заходняга і цэнтральнага раёнаў адбываўся значна хутчэй у параўнанні з іншымі.

Шырокае выкарыстанне новых камунікатыўных сродкаў прывяло да актывізацыі ўсіх відаў сувязей паміж беларускімі пасяленнямі, што ў канчатковым выніку спрыяла павелічэнню горадабудаўнічага патэнцыялу гарадоў. Ужо ў другой палове XIX ст. горад як аўтаномнае ўтварэнне ўступае месца складаным інтэграваным сістэмам пасяленняў. Вядучае становішча ў іх занялі губернскія і павятовыя гарады з дастаткова інтэнсіўным развіццём прамысловасці, транспарту, гандлю і культуры. Гарады пачалі набываць новыя функцыі: транспартных вузлоў (Брэст, Баранавічы, Віцебск, Гомель, Жлобін, Орша, Мінск), камерцыйна-фінансавых і культурных цэнтраў (Бабруйск, Гродна, Гомель, Віцебск, Пінск, Мінск, Магілёў).

Адной з важнейшых перадумоў

далейшага ўдасканалення планіровачнай структуры гарадоў (асноўных напрамкаў іх тэрытарыяльнага росту, маштабаў і капітальнасці забудовы) з'явілася іх становішча адносна галоўных планіровачных восей (транспартных напрамкаў). Так, значнае развіццё атрымалі Брэст, Віцебск, Гомель, Мінск, што знаходзіліся на перасячэнні галоўных транспартных магістралей.

Дастаткова хутка раслі гарады Ліда, Маладзечна, Орша, Полацк, размешчаныя на перасячэнні транспартных магістралей. Актывнае развіццё атрымалі гарады, якія знаходзіліся на перасячэнні транспартнай магістралі з буйной воднай артыяй (Бабруйск, Барысаў, Пінск, Рагачоў, Жлобін).

Разам з тым гістарычна сфарміраваныя гарады Бялынічы, Бешанковічы, Валожыч, Давыд-Гарадок, Дуброўна, Ігумен (цяпер Чэрвень), Лагойск, Лепель, Мсціслаў, Навагрудак, Нясвіж, Ашмяны, Петрыкаў, Прапойск (цяпер Слаўгарад), Пружаны, Ружаны, Сянно, Слуцк, Сурож, Тураў, Чэрыкаў, Чачэрск, што засталіся ў баку ад планіровачных восей, прыкметна знізілі тэмпы свайго развіцця і паступова згасалі.

Са станаўленнем капіталізму ў Беларусі адбываецца карэннае пераўтварэнне горадабудаўнічай структуры ў сацыяльных адносінах. У межах тэрытарыяльна-планіровачнага адзінага гарадскога арганізма ў 1860—1880-я гады складаюцца зоны канцэнтрацыі пралетарыяту, буржуазіі, багатага дваранства і духавенства. Адбываецца працэс ператварэння гарадоў з дваранскіх у буржуазныя. Гэта адбылася і на планіровачнай структуры гарадоў, і на ўзроўні капітальнасці і паверхавасці забудовы, на яе архітэктурна-мастацкай характарыстыцы, а таксама на ступені добраўпарадкавання. У выніку горад набыў рэзка выяўлены кантраст, падзяляючыся на два процілеглыя раёны: цэнтральны, дзе

канцэнтраваліся буржуазія, чыноўнікі і абяднелае дваранства, і перыферыіны, дзе размяшчаліся жыллё працоўных і вытворчыя і складскія зоны. Жыллё рабочых было канцэнтравана на ўскраінах, дзе кошт зямлі быў нязначны. Часта ўскраіны так шчыльна забудоўваліся, што ўтваралі суцэльныя рабочыя раёны, так званыя слабодкі. Нярэдка гэтым раёнам даваліся хадзячыя назвы: «Амерыка», «Каўказ» у Гомелі, «Камароўка», «Грушаўка» ў Мінску, «Пескавацік» у Віцебску і г. д.

У гэты перыяд пачынаецца актыўная перабудова цэнтральных кварталаў: выраўноўваюцца і расшыраюцца асобныя вуліцы, павялічваецца паверхавасць будынкаў, павышаецца іх капітальнасць. У гарадах з'яўляюцца новыя плошчы (прывакзальныя, тэатральныя, адміністрацыйныя), скверы, паркі. Так, да канца 80-х гадоў XIX ст. вызначыліся габарыты прывакзальных плошчаў у Віцебску, Гомелі, Гродна, Полацку, Мінску.

Характар змяненняў планіровачнай структуры гарадоў у эпоху капіталізму знаходзіўся ў прамой залежнасці ад фарміравання асноўных функцыянальных зон — прамысловай, сядлібнай і цэнтра. Вытворчыя тэрыторыі часцей за ўсё размяшчаліся ўздоўж транспартных восей ці на іх перасячэнні. За кароткі прамежак часу гэтыя тэрыторыі перараслі ў адносна буйныя прамысловыя зоны. Напрыклад, на Ляхаўцы ў Мінску, у Занёманскім фарштаце ў Гродна канцэнтруюцца асноўныя прамысловыя прадпрыемствы гэтых гарадоў. Буйныя на тых часах прамысловыя аб'екты Бабруйска, Барысава, Віцебска, Гомеля, Пінска канцэнтруюцца на перасячэнні чыгункі з буйной воднай артэрыяй.

Прыватнапрадпрыемальніцкае самавольства пры выбары месца для будаўніцтва фабрык і заводаў нярэдка прыводзіла да захопу пад прамысловыя прадпрыемствы лепшых тэ-

рыторый гарадоў. Гэта мела месца ў Бабруйску, Віцебску, Гродна, Мазыры, Мінску.

Працэс фарміравання новых гарадскіх сядлібна-прамысловых зон уздоўж транспартных магістралей адбываецца ў многім стыхійна. Лініі чыгунак у большасці сваёй прайшлі прыкладна на адлегласці 2—3 км ад існуючых граніц гарадской мяжы. За параўнальна кароткі прамежак часу гэтыя свабодныя тэрыторыі былі забудаваны. Стыхійнасць забудовы абумоўлівалася яшчэ і тым, што рэзервовыя тэрыторыі, пакінутыя для наступных этапаў будаўніцтва па планах, складзеных у пачатку XIX ст., не супадалі з характарам структурнай перабудовы ў гарадах, з іх якасным працэсам развіцця.

Пераважная горадабудаўнічая роля заставалася за прамысловай вытворчасцю. Важнымі фактарамі, вызначыўшымі характар забудовы гэтых тэрыторый, з'явіліся параўнальна нізкі кошт зямельных участкаў у параўнанні з коштам падобных участкаў у мяжы горада, а таксама блізкасць месца прыкладання працы. Ужо да 80-х гадоў XIX ст. стыхійнае развіццё гэтых тэрыторый, асабліва ў хуткарастучых гарадах, прывяло да таго, што яны ператварыліся ў буйныя сядлібныя масівы. Патрабавалася тэрміновае ўмяшанне спецыялістаў-планіроўшчыкаў, каб спыніць стыхійнасць і ажыццяўляць наступнае будаўніцтва ў аднаведнасці з намечаным планам забудовы. Хваля жыллёвага будаўніцтва рухалася цяпер ад ускраін да цэнтра, разрастаючыся ўвышыню.

Адначасова ад цэнтра да ўскраін ішоў сустрэчны паток будаўніцтва, што нярэдка прыводзіла да зліцця асобных пасяленняў, якія ўвайшлі потым у гарадскую мяжу. У многіх буйных гарадах (Мінску, Віцебску, Гродна, Брэсце, Магілёве, Гомелі, Бабруйску) сядлібныя тэрыторыі ўжо ў пачатку XX ст. падзяліліся на асобныя жылыя ўтварэнні (цэн-

тральныя і перыферыійныя). Паверхавасць, шчыльнасць і капітальнасць забудовы павялічвалася ў напрамку да цэнтра.

Фарміраванне агульнагарадскога цэнтра — месца канцэнтрацыі адміністрацыйных, дзелавых, гандлёвых, культурна-асветніцкіх устаноў і абслугоўвання — было цесна звязана з развіццём планіровачнай структуры горада. Ужо ў 1850-я гады ў беларускай горадабудаўнічай практыцы адзначаюцца рысы практыцызму, уласцівыя новай эканамічнай фармацыі. Так, усё больш выразна намячаецца трансфармацыя функцыянальна-планіровачнай арганізацыі цэнтральнай плошчы: з некалі параднай яна ператвараецца ў дзелавую. Вялізную прастору цэнтральнай плошчы пачынаюць расцяляць на часткі — дзелавую і гандлёвую. Так, на плошчы Высокі рынак у Мінску (сучасная плошча Свабоды) да 1850 г. была перабудавана царква св. Духа. Вежа з гадзіннікам каля былога езуіцкага калегіума ў 1853 г. была прыстасавана пад пажарную каланчу. У 1840-я гады па праекту архітэктара К. Хршчановіча ажыццёўлена перабудова былога будынка гімназіі для размяшчэння адміністрацыйных устаноў. У 1850-х гадах зносіцца ратуша, якая з'яўлялася кампазіцыйным цэнтрам плошчы. З 1860-х гадоў плошча Высокі рынак атрымлівае новую назву «Саборная»; Перабудоўваюцца і сумежныя з плошчай вуліцы.

Як і раней, грамадскі цэнтр горадоў уяўляе сабой кампактную зону, што складаецца з галоўнай плошчы і непасрэдна мяжуючай з ёй вуліцы. Напрыклад, у Мінску ролю грамадскага цэнтра выконвалі ў гэты перыяд Саборная плошча і вуліца Губернатарская. З кампактнай гарадской прасторы грамадскі цэнтр набывае лінейны характар.

З будаўніцтвам Маскоўскага вакзала ў Мінску (1871) стварыліся спрыяльныя ўмовы для развіцця

заходняга раёна горада, Віленскага вакзала (канец 70-х гадоў XIX ст.) — паўднёвай яго часткі.

Віленскаму вакзалу абавязаны сваёй інтэнсіўнай забудовай Бабруйская, Пецябургская (сучасная вул. Ленінградская), Міхайлаўская (вул. Кірава), Мікалаеўская (вул. Ульянаўская), Сяргеёўская (не існуе) вуліцы. Прывакзальная плошча качаткова сфарміравалася к 90-м гадам XIX ст. Яна мела форму выцягнутага прамавугольніка ўздоўж скразной Бабруйскай вуліцы. Пад рознымі вугламі ў плошчу ўлівалася пяць вуліц, якія ўтваралі больш-менш раўнамерны веер прамянёў. Тры з іх — Пецябургская, Міхайлаўская і Мікалаеўская — арганічна ўліліся ў існуючую рэгулярную сетку вуліц.

Цэнтральнае становішча на плошчы займаў будынак пасажырскага чыгуначнага вакзала, які сваімі вежкамі са спічастымі шатрамі ў «рускім» стылі замыкаў перспектыву вуліцы Міхайлаўскай. Забудова гэтай вуліцы практычна не захавалася, аб яе характары дазваляе меркаваць толькі цудам уцалелы чатырохпавярховы будынак жаночай гімназіі на рагу вуліцы Кірава і Міхайлаўскага завулка.

Прывакзальная плошча становіцца важным грамадскім і транспартным цэнтрам горада. Да вакзалаў з цэнтра пайшлі першыя конкі (конначыгуначныя дарогі) і трамваі. Параўнальна стракатая забудова плошчы з заходняга боку фланкіравалася адна-, двухпавярховымі пабудовамі царкоўнапрыходскай школы, з усходняга — адна-, двухпавярховымі службовымі пабудовамі чыгуначнікаў. Гэтыя невысокія распластаныя збудаванні, якія тоўпіліся па баках вакзала, мелі здробненую архітэктурную тканіну, якая не стасавалася з буйнамаштабнымі формамі будынка чыгуначнага вакзала.

Чыгуначны вакзал стаў не толькі апорным элементам гарадскога

плана, але ў многіх выпадках сваёй архітэктурна-прасторавай кампазіцыйнай спрыяў фарміраванню новага гарадскога ансамбля прывакзальнай плошчы. У шэрагу выпадкаў ён аказаў істотны ўплыў на змяненне гістарычна сфарміраванай вулічна-дарожнай сеткі горада. Такім чынам, чыгуначны вакзал пачаў вызначаць архітэктурна-прасторавую кампазіцыю не толькі асобнай часткі горада, але і важнейшых яго элементаў: вуліц, плошчаў, гарадскога цэнтра.

У канцы 1880-х гадоў вуліца, якая звязвала цэнтральную частку горада з чыгуначным вакзалам, паступова пачынае набываць новыя функцыі, пераўтвараючыся ў гарадскі грамадскі цэнтр. Гэта лёгка прасачыць, аналізуючы планіровачную структуру Мінска, Віцебска, Магілёва, Гомеля, Гродна.

Большасць беларускіх гарадоў (Бабруйск, Віцебск, Гомель, Гродна, Магілёў, Мазыр, Полацк, Пінск і г. д.) размяшчалася па берагах буйных суднаходных артэрый. Галоўным элементам фарміравання вобраза прырэчнага горада, па найлепшых умовах успрымання і арыентацыі, з'яўляецца прырэчная панарама, якая фарміруецца ўзбярэжнай паласой у межах гістарычнага цэнтра. Дынамічнасць панарамы, напрыклад Віцебска, Гродна, Пінска, Полацка, дасягалася за кошт нарастання рытму вертыкальных акцэнтаў па меры набліжэння да цэнтра.

Скарачэнне аб'ёму кльтавага будаўніцтва і інтэнсіўная рэканструкцыя жыллой забудовы прывялі да павышэння ролі агульнага кампазіцыйнага фону. Капітальная двух-, чатырохпавярховая шчыльная жылая забудова стала выцяняць ранейшыя аднапавярховыя сядзібныя пабудовы. Такім чынам павышаўся ўзровень гарызантальнай забудовы. У сувязі з развіццём прамысловасці інжынерна-тэхнічныя збудаванні (воданепорныя вежы, трубы і г. д.) актыўна ўключаліся ў

каркас вертыкальных кампазіцый і адыгрывалі ролю дамінант. Адбываецца паступовае адцясненне горада ад ракі. Парушаецца асноўны прынцып гарадабудаўніцтва папярэдняга перыяду — узаемасувязь архітэктурны і прыроды. Страчваюць свой кампазіцыйна-прасторавы сэнс папярочныя вуліцы, і перш за ўсё тыя з іх, якія стваралі прамыя і зваротныя сувязі паміж ракой і зарэчнай часткай. Знікае магчымасць стварэння добраўпарадкаваных набярэжных.

У другой палове XIX ст. адбылося прыкметнае змяншэнне асноўных напрамкаў тэрытарыяльнага росту некаторых гарадоў у цэнтральным раёне Беларусі (Мінск, Барысаў). Так, у Мінску асноўная кампазіцыйная вось горада змясцілася з паўночнага напрамку, з вуліцы Аляксандраўскай (сучасная М. Горкага), на ўсход у бок Масквы. Гэта было выклікана той акалічнасцю, што Вільня — гісторыка-культурны і эканамічны цэнтр Паўночна-Заходняга краю — стаў страчваць сваю гандлёва-эканамічную ролю, хоць значэнне культурнага цэнтра ён захаваў да 1917 г. У выніку гэтага пачалі рэзка скарачацца функцыянальна-транспартныя і гандлёвыя сувязі, што адбілася на планіровачнай структуры названых беларускіх гарадоў. Гэты змяненні адбываліся не адразу, а фарміраваліся на працягу дзесяцігоддзяў. У Мінску кампазіцыйная вось паступова стала зрушвацца з паўночнага напрамку на ўсходні. Транспартная сувязь цяпер ажыццяўлялася па вуліцы Георгіеўскай (пачатак сучаснай вул. Куйбышава), затым на поўдзень ад Троіцкай гары спускалася да р. Свіслач, перасякала тэрыторыю сучаснай плошчы Перамогі і далей выходзіла на вуліцу Даўгабродскую (сучасная вул. Казлова) у раён Ваенных могілак. Праходзячы па вуліцы Даўгабродскай, збочвала да Сляпянкі і далей улівалася ў Стара-Барысаўскі тракт. І толькі на рубяжы стагод-

дзяў кампазіцыйная вось горада захад — усход замацоўваецца за вуліцай Захар’еўскай (сучасны Ленінскі праспект), якая становіцца галоўнай магістраллю. Забудова гэтай магістралі вялася інтэнсіўна і адзначалася капітальнасцю, што знайшло адлюстраванне ў павышэнні ўзроўню мастацкай выразнасці і спрыяла ўзмацненню яе кампазіцыйнай ролі ў планіровачнай структуры горада.

Разам з практыкай шырокага выкарыстання горадабудаўнічых прыёмаў рэгулярнай сістэмы на характар забудовы беларускіх гарадоў значны ўплыў аказвалі гістарычна сфарміраваныя горадабудаўнічыя традыцыі. Меў месца прынцып пейзажнай арганізацыі гарадскога асяроддзя са свабодным размяшчэннем буйных грамадскіх будынкаў у канкрэтным гарадскім ландшафце. Прыкладамі могуць служыць будынкі жаночых епархіяльных вучылішчаў у Мінску (архіт. А. Жукоўскі, 1864, сучасны адміністрацыйны будынак); у Магілёве (архіт. П. Камбураў, 1882, сучасны будынак школы-інтэрната па вул. Вароўскага, 29). У выніку, нягледзячы на значныя пераўтварэнні, кожны горад захаваў індывідуальныя рысы, сваё непаўторнае мастацкае аблічча.

У многіх гарадах праводзіліся канчатковыя работы па ліквідацыі сярэдневяковых фартыфікацыйных збудаванняў, якія стрымлівалі горадабудаўнічыя пераўтварэнні. Так, у 1870-х гадах у Віцебску на месцы зрытых земляных валоў на Замкавай гары пачалі ўзводзіць буйныя грамадскія будынкі: акружнага суда (архіт. Л. Камінскі, 1882), мужчынскай гімназіі (архіт. А. Палонскі, Н. Карчэўскі, 1880).

З тэрытарыяльным ростам гарадоў фарміраваліся і новыя прасторавыя сувязі. Асаблівае месца ў будове ў гэты перыяд усё яшчэ адводзілася культываваным збудаванням, якія ў многіх выпадках арганічна ўпісваліся ў сістэму існуючых кульміна-

цыйных вузлоў. Гэта сістэма акцэнтаваных па вертыкалі збудаванняў забяспечвала кампазіцыйнае і мастацкае адзінства гарадскога асяроддзя. Ідэя актыўнага пераўтварэння планіроўкі і забудовы Мінска належала архітэктару К. Хршчановічу (1794—1871). Іменна ён, будучы мінскім губернерскім архітэктарам з 1825 па 1863 г., адным з першых усвядоміў размах гарадскога будаўніцтва, вызначыў задачу неабходнасці сістэмнага падыходу да яго правядзення. Ужо ў гэты перыяд яўна адчувалася, што развіццё прасторавай структуры горада павінна адбывацца праз сістэму аб’ёмных вертыкальных арыенціраў, якія складаліся не толькі з культываваных збудаванняў, але і з буйных будынкаў грамадскага прызначэння. Дастаткова назваць такія пабудовы гэтага перыяду, як архірэйскі дом з Успенскай царквой (1860); турэмны замак (1825) з царквой (1878); царкву св. Марыі Магдаліны (1847); ваенны шпіталь (архіт. К. Хршчановіч, 1848); касцёл св. Роха на Залатой гарцы (1864); будынак духоўнай семінарыі (архіт. А. Мельнікаў, М. Чахоўскі, 1860); жаночае епархіяльнае вучылішча (архіт. А. Жукоўскі, 1864) і царкву Ушэсця на Троіцкай гары (архіт. М. Чагін, 1866) і г. д.

З імем К. Хршчановіча звязана фарміраванне капітальнай забудовы комплексу архірэйскага падвор’я (50—60-я гады XIX ст.) — спецыялізаванага цэнтра праваслаўнага духавенства мінскай епархіі.

Пад забудову быў выбраны ўчастак у паўднёва-ўсходняй частцы горада на высокім мысе над Свіслаччу. Архітэктурна-планіровачнымі сродкамі ўдала ўлічылі асаблівасці прыроднага ландшафту мясцовасці. Асноўныя аб’ёмы палацавага комплексу парадна раскрываліся на свабодную ад забудовы плошчу, на якой у 1870 г. быў разбіт Аляксандраўскі сквер (цяпер Цэнтральны сквер).

Успенскай царкве, па задуме дойліда, адводзілася не столькі арганізуючая роля ў комплексе, колькі актыўны ўдзел у фарміраванні апорных арыенціраў і візуальных сувязей у прасторавай структуры горада. Сваёй вертыкальнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыяй царква ўдала замыкала перспектыву вуліцы Скобелеўскай (сучасная Чырвонаармейская). Разам з такімі капіталнымі збудаваннямі, як епархіяльная канцылярыя (цяпер Музей гісторыі войск Чырванасцяжнай Беларускай ваеннай акругі) і царкоўна-археалагічны музей (Дом работнікаў мастацтваў), яна арганічна ўпісалася ў рытмічны лад лінейнай забудовы вуліцы Захар'еўскай і стала адным з яе важнейшых горадаўтваральных акцэнтуючых дамінант.

Выбар месца для ўзвядзення гэтых будынкаў вызначаўся стараннай увязкай іх як з прыродным ландшафтам, так і са структурай гарадскога плана. У большасці сваёй гэтыя збудаванні занялі дамінуючае становішча ў гарадскім рэльефе. У адрозненне ад вышынных кампазіцый XVII—XVIII стст., займаўшых параўнальна абмежаваную прастору, гэтыя будынкі размяшчаліся на вялікай адлегласці адзін ад другога.

Разам з тым яны ўдзельнічалі ў арганізацыі сілуэта і панарамы горада, далёкіх візуальных перспектывў як унутры, так і з пад'ездаў да яго. Акрамя таго, яны актыўна ўплывалі на сваё акружэнне, адыгрываючы вялікую горадафарміруючую ролю, з'яўляліся тымі галоўнымі кампазіцыйнымі вузламі, вакол якіх у далейшым актыўна фарміравалася гарадская забудова.

Архітэктура Беларусі ў гэты перыяд развівалася на рацыянальнай горадабудаўнічай аснове, закладзенай у генеральных планах гарадоў канца XVIII — пачатку XIX ст. Успрыняцце культуры класіцызму ў Беларусі выявілася не столькі ў вы-

карыстанні ордэрных форм, колькі ў засваенні ўласцівай гэтаму стылю сістэмы рэгулярнай арганізацыі горада. Для горадабудаўніцтва гэтага перыяду характэрна ўсё большая жорсткасць. Іменна пераўтварэнне гарадской забудовы ў традыцыйных позняга класіцызму надало многім гарадам падкрэслена рэгулярны характар.

Разам з тым у планіровачна-прасторавай структуры гарадоў і ў архітэктурным асяроддзі яе некаторых зон яшчэ захаваліся асобныя кампазіцыйныя рысы, што ўзыходзяць да сярэднявечных традыцый. Так, у Мінску тэрыторыя Ракаўскага прадмесця, што знаходзіцца на паўночны захад ад вуліцы Нямігі, захавала маляўніча-пейзажны характар. Па-першае, тут сяліліся так званыя нацыянальныя меншасці — татары, яўрэі. Па-другое, правядзенне работ на добраўпарадкаванню і пераўтварэнню патрабавала значных затрат.

У складаных горадабудаўнічых умовах жылыя будынкі ставіліся шчыльна, іх фасады паўтаралі контуры вуліц, ствараючы адзіную «чырвоную лінію», адыходзячы сваімі аб'ёмамі ў глыбіню вузкіх гарадскіх участкаў. Змяненні аб'ёмна-прасторавай структуры будынкаў дыктаваліся канкрэтным участкам, прызначаным пад будаўніцтва. Збудова суцэльным фронтам ахоплівала ўсе цэнтральныя кварталы. У сувязі з такой планіроўкай карэнным чынам змяніліся прасторавыя характарыстыкі вуліц.

У кампазіцыйнай пабудове вулічных фасадаў пераважае раўнамерна-рытмічны прынцып, без мастацкага акцэнтавання галоўнага вузла. Пры ўсёй разнастайнасці ўбрання ў развіцці дэкаратыўнага афармлення фасадаў намеціліся два асноўныя напрамкі. Абодва з іх вялі да візуальнага разбурэння тэктонікі сцяны як канструкцыі, да надання ёй характару дэкаратыўнай кулісы.

Важкі ўклад у развіццё горадабудаўніцтва другой паловы XIX ст. унесла жыллёвае будаўніцтва. Яно аб'ектыўна адлюстроўвала ўзровень сацыяльнага, эканамічнага і тэхнічнага развіцця горада і, галоўнае, характарызавала жыццёвую сілу мясцовых нацыянальных традыцый у іх пераемным пераасэнсаванні ў новых гістарычных умовах.

Характар жыллёвага будаўніцтва Беларусі ў даследуемы перыяд быў у многім тыповым для ўсёй тэрыторыі Расійскай імперыі. Новыя формы быту, узросшыя інжынерна-тэхнічныя магчымасці аказалі рашаючы ўплыў на фарміраванне жылля і яго арганізацыю. Пры ўсёй шырыні дыяпазону пошуку новых тыпаў грамадскіх будынкаў мастацкую выразнасць галоўных магістралей і цэнтральных вуліц у многім пачала вызначаць іменна архітэктура жылой забудовы.

З пункту погляду горадабудаўніцтва адбывалася сумяшчэнне двух процілеглых прынцыпаў забудовы. З аднаго боку, цэнтральныя гарадскія кварталы, якія ўяўлялі сабой арыфметычную суму прыватнаўласніцкіх участкаў, шчыльна забудоўваліся шматпавярховымі (двух-, чатырохпавярховымі) капіталнымі дамамі. З другога боку, гарадскія ўскраіны адрозніваліся празмернай скупнасцю, хаатычнай драўлянай забудовай, вельмі невыразнай у архітэктурных адносінах.

Па знешняму выглядзе і планіровачнай структуры жылля дамы ў гарадах у многім паўтаралі архітэктуру сельскага жылля. Асноўнае будаўніцтва падобнага тыпу жылля вылося на ўскраінах буйных гарадоў, але найбольш шырокае распаўсюджанне яно атрымала ў практыцы забудовы малых гарадоў і мястэчак.

Жыллё, якое ўзводзілася ў беларускіх гарадах у эпоху капіталізму, можна падзяліць на наступныя віды:

аднапавярховыя аднакватэрныя жылля дамы сядзібнага тыпу, якія

ўзводзіліся масавым індывідуальным забудоўшчыкам;

адна- і двухпавярховыя дамы купцоў, крамнікаў з паяўнасцю, акрамя жылля, асобных памяшканняў для гандлёвай залы, складоў, падсобна-гаспадарчых памяшканняў;

адна-, двух- і трохпавярховыя гарадскія і загарадныя асабнякі, якія будаваліся галоўным чынам па індывідуальных праектах і належалі буржуазіі;

шматпавярховыя (два — пяць паверхаў) шматкватэрныя (так званыя даходныя) дамы, якія ўзводзіліся ў цэнтральных раёнах буйных гарадоў.

Па планіроўцы жылля дамы могуць быць падзелены на чатыры асноўныя тыпы: аднакамерны, двухкамерны, трохраздзельны і складаны.

Да прасцейшай катэгорыі рабочага жылля, атрымаўшага значнае распаўсюджанне, адносіцца першы тып дома, жылое памяшканне якога сумяшчалася з кухняй. Прыкладам такога тыпу жылля з'яўляецца жылы дом, які захаваўся на вуліцы Спартыўнай, 46 у Барысаве. Гэта невялікая (5,4×5,1 м) пабудова 90-х гадоў XIX ст. складаецца з жылога пакоя (23,2 кв. м), які асвятляецца трыма невялікімі вокнамі, два з якіх выходзяць на вуліцу і адно ў двор. У дом выдчуць невялікія сенцы (гэты элемент сельскага жылля атрымаў шырокае распаўсюджанне ў гарадскім жыллі). Знешнія аблічча такога жылля вельмі простае і лаканічнае. Архітэктурна-мастацкія элементы самыя прасцейшыя: аконныя ліштвы, аканіцы, карнізныя навісі, фантоны.

Аднакамерныя дамы нярэдка ўскладняліся за кошт прыбудовы да дваровага гарца дома. Такім чынам, дамы пачалі набываць выпягнутую форму. Падобныя змяненні адбыліся з жылымі дамамі па вуліцы Палявой (сучасная Арджанікідзе, 33) у Барысаве. У планіроўцы выразна прасочваецца пэўнае функцыянальнае

завананне праз вылучэнне кухні-сталавай і жылой часткі дома. Паступова такое завананне стала агульнапрынятым у трохраздзельным тыпе жылога дома, які складаецца з кухні, жылога пакоя, ці гасцінай, і спальні.

Далейшае ўскладненне планіровачнай структуры жылля адбывалася за кошт падзелу плошчы дома ўнутранымі перагародкамі. Трэба адзначыць, што драбленне жылога дома на асобныя ячэйкі найбольш тыповае для планіроўкі іменна гарадскога жылога дома (дом па вул. Маладзечанскай, 27 у Мінску).

Чацвёрты — складаны — тып жылога дома ўключаў рад новых дадатковых памяшканняў. Гэта лёгка прасачыць на прыкладзе жылога дома па былой вуліцы Лодачнай, 12 у Мінску. Пры агульных памерах (15,2×8,0 м) яго планіровачную структуру можна падзяліць на дзве часткі. Меншая, дваровая, прызначалася пад жыллё гаспадара дома, большая была прыстасавана для задачы ў наём.

З разгледжаных прыкладаў відаць асноўныя планіровачныя змяненні, якія адбыліся ў гарадскім жыллі. Па-першае, жылыя дамы пачалі вызваляцца ад гаспадарчых прыбудоў. Па-другое, змяняецца ўзаемазвязь памяшканняў. Адбываецца значнае пераразмеркаванне балансу плошчаў у бок павелічэння жылой плошчы і скарачэння падсобных і гаспадарчых памяшканняў.

На шматлікіх прыкладах жылых дамоў другой паловы XIX ст., якія захаваліся, лёгка прасачыць найбольш характэрныя элементы народнага дойлідства, многія з якіх былі ўдасканалены ў адпаведнасці з эканамічнымі магчымасцямі забудовы-шчыкаў. Напрыклад, шырокае распаўсюджанне атрымаў такі элемент, як ганак. Ён меў не толькі функцыянальнае значэнне, але спрыяў узбагачэнню мастацкай пластыкі дома, надаючы яму прыгажосць і кампа-

зіцыйную завершанасць. Найбольшае распаўсюджанне гэты элемент атрымаў у жылых пабудовах гарадоў паўночна-ўсходняга раёна — Віцебскай і Магілёўскай губернях.

Значнае месца ў забудове беларускіх гарадоў перыяду капіталізму займалі дамы крамнікаў і купцоў. Першы паверх у такіх дамах прызначаўся для гандлёвых залаў магазінаў, крам і іншых камерцыйных устаноў, вышэйшыя паверхі адводзіліся пад жыллё.

У невялікіх павятовых гарадах дамы купцоў канцэнтраваліся традыцыйна вакол гандлёвай плошчы, як, напрыклад, на плошчы Свабоды ў Кобрыне, ці рынку, як у Бабруйску і Барысаве. Шчыльная лінейная забудова з гэтых дамоў у сістэме вуліцы часта ўтварала суцэльную сетку дробных прыватных гандлёвых устаноў.

Ад раней разгледжаных купецкія жылыя дамы адрозніваліся выразнасцю знешняга аблічча, капітальнасцю, маштабам. Па архітэктурна-планіровачнай структуры іх можна падзяліць на два тыпы. Першы ўяўляе сабой невялікі адна-, двухпавярховы дом з гандлёвай залай, якая займае толькі пераднюю частку аб'ёма першага паверха. Астатняя частка адводзілася пад жыллё гаспадара.

Пры ўсёй разнастайнасці планіроўкі і аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі ў дамах гэтага тыпу прасочваецца адзіны прынцып пабудовы і рашэння фасада. Выразнасць яго дасягалася за кошт прарысоўкі асобных архітэктурных дэталяў, балконаў, карнізных цяг, розных створаў, дзвярэй, вітрын. У планіроўцы жылой часткі такіх дамоў пэўную ролю адыгрывалі традыцыйныя прыёмы народнага жылля. Да падобных рашэнняў можна аднесці дамы па вуліцы 17 верасня, 7—10 у г. п. Мір, па вуліцы Леніна, 69 у Баранавічах.

Да другога тыпу адносяцца буйныя шматпавярховыя даходныя да-

мы, дзе магазін з гандлёвай залай займаў увесь першы паверх, а складскія памяшканні размяшчаліся ў падвале. Найбольш шырокае распаўсюджанне такі тып магазіна атрымаў у пачатку XX ст. Прыкладамі могуць служыць дамы ў Мінску па вуліцах Валадарскага, 12 і К. Маркса, 5, 17; у Магілёве па вуліцы Першамайскай, 51, 45/1; у Гродна па вуліцы Кірава, 32; у Брэсце па вуліцы Леніна, 16; у Полацку па вуліцы К. Маркса, 9. Галоўныя фасады дамоў з яркай рэкламай магазінаў сталі актыўна ўдзельнічаць у афармленні асноўных магістралей і цэнтральных вуліц гарадоў.

У параўнанні з індыўдуальным жылым домам шматпавярховы шматкватэрны дом валодаў шэрагам пераваг: эканамічнасцю, кампактнасцю планіроўкі, якая дазваляла забяспечыць жылём вялікую колькасць людзей пры адначасовым скарачэнні расходаў на будаўнічыя матэрыялы, пракладку падземных камунікацый, тратуараў, маставых. Натуральна, што арганізацыя вялікага магазіна з адпаведнымі памяшканнямі пры жылым доме паграбавала перагляду ўнутранай планіроўкі дома, у асноўным першага і цокальнага паверхаў. Найбольш характэрны прыклад — жылы дом у Мінску на рагу вуліц Захар’еўскай (сучасная Савецкая, 27) і Серпухоўскай (сучасная Валадарскага, 12).

Разам з даходнымі дамамі і будынкамі грамадскага прызначэння ў цэнтральных кварталах гарадоў узводзіліся і буйныя асабнякі. Характэрныя рысы падобных будынкаў можна прасачыць на прыкладзе шэрагу гарадскіх асабнякоў: купца Мураўёва ў Гродна (сучасная плошча Савецкая, 2), прадпрымальніка Назымава ў Віцебску (вул. Суворова, 26), мешчаніна ў Полацку (вул. Г. Скарыны, 5), мешчаніна ў Віцебску (вул. Фрунзе, 5), купца-лесатрамыслоўца Суціна ў Мінску (вул. Энгельса, 18).

У суцэльнай перыметральнай забудове, якая складалася з такіх асабнякоў, часткова ці цалкам адсутнічалі адкрытыя прасторы ўнутранага двара, у якіх зеляніна была

90. Будынак мужчынскага духоўнага вучылішча ў Віцебску. 1890



рэдкай з’явай. У сістэме вуліцы гэтыя дамы складалі плоскасць адзінага фронту з рытмічным строем балконаў, эркераў, з актыўна выступаючымі карнізамі і казыркамі. Некаторыя вуліцы, як Паліцэйская (сучасная Кірава), Купецкая (сучасная К. Маркса), Саборная (сучасная Савецкая) у Гродна, Суворова ў Віцебску, Вялікі Садовы завулак (вул. Леніна) у Магілёве, вызначаліся пэўным адзінствам і маштабнасцю. Забудова таго перыяду, якая часткова захавалася ў Віцебску па вуліцы Суворова, дазваляе адзначыць, што яе архітэктура цягнецца да традыцый класіцызму.

У невялікіх павятовых гарадах ці на ўскраінах губернскіх гарадоў з нязначнай шчыльнасцю забудовы мясцовая буржуазія будавала свае дамы больш свабодна, у акружэнні зеляніны. Прыкладам такога рашэння могуць служыць жыллыя дамы ў Слоніме на Рыначнай плошчы (сучасная вул. Першамайская, 5, 2 і су-

часная плошча Леніна, 6), у Віцебску на скрыжаванні вуліц Я. Купалы і Суворова, 13/20 і на вуліцы Л. Талстога, 2.

Асноўная рыса аб'ёмна-прасторавага рашэння такіх дамоў — вылучэнне асноўнага аб'ёма, да якога з боку двара прымыкаў вузкаявыцянуты блок. Такая кампазіцыйная пабудова дазваляла дакладна заніраваць увесь дом: з аднаго боку, падкрэсліць непасрэдна жыллё гаспадара, з другога — вылучыць дапаможны аб'ём з шэрагам абслуговых памяшканняў. На першым паверсе звычайна размяшчаліся вялікая прыхожая, зручная звязаная з гасцінай, бильярдная, сталовая, дзіцячыя пакоі для гульні. На другім — бібліятэка, рабочы кабінет, спальныя пакоі для дарослых і дзяцей. У прымыкаючым аб'ёме — кухонныя і службова-гаспадарчыя памяшканні, а таксама пакоі для прыслугі. Жылыя

91. Фрагмент забудовы вуліцы Я. Купалы ў Віцебску. Канец XIX — пач. XX ст.



і парадныя пакоі ізаляваліся ад падсобнай групы памяшканняў з дапамогай калідораў і ўнутраных пераходаў. Як правіла, парадная група памяшканняў выходзіла на галоўны фасад.

Цікава вырашаны інтэр'еры параднай і жылых пакояў у былым купецкім доме ў Гродна (вул. Савецкая, 2). Маляўніча распісаны столь і сцены, высокая якасць работ захавала свежасць фарбаў і дагэтуль.

Шматкватэрныя жылыя даходныя дамы, якія атрымалі распаўсюджанне ў гарадах Беларусі з 70-х гадоў XIX ст., уяўляюць найбольш характэрны тып збудаванняў капіталістычнай эпохі і з'яўляюцца яе параджэннем.

Размяшчэнне іх па фронту забудовы вуліцы вызначала розныя планіровачныя асаблівасці даходнага дома. Да 80-х гадоў XIX ст. цэнтральныя гарадскія кварталы ў губернскіх гарадах былі ўжо цалкам шчыльна забудаваны. Буйныя домаўладальнікі скуплялі старыя адна-, двухпавярховыя дамы і на іх месцы ўзводзілі трох-, чатырохпавярховыя капітальныя збудаванні. Такі ўчастак меў складаную канфігурацыю і абмежаваныя памеры. Адсюль зразумела, чаму дойліды не мелі магчымасці паўнацэнна ўдзельнічаць у арганізацыі адзінай унутрыквартальнай прасторы, не гаворачы ўжо аб стварэнні цэласных ансамбляў. Дамы ставіліся ўздоўж вуліцы і абмяжоўваліся з трох бакоў суседнімі пабудовамі. Наглядным прыкладам могуць служыць шматкватэрныя даходныя дамы на вуліцы Купецкай (сучасная К. Маркса) у Гродна. Пры індывідуальнасці знешняга рашэння ўсе гэтыя дамы падобныя ў плане — П-падобнай формы. З'яўленне такой формы плана будынкаў было вынікам абмежаваных памераў участка. Невялікі ўнутраны двор-калодзеж, што ўтвараўся пры гэтым, ледзь выконваў адзіную нагрузку — функцыю светлавой крыніцы. Як правіла, такія дамы развіваліся ў глыбіню квартала.

У больш выгадным становішчы аказваліся дамы, якія займалі вуглавыя ўчасткі ў забудове вуліц. Ад-

на з асноўных вартасцей такіх дамоў — магчымасць павялічыць колькасць памяшканняў, добра асветленыя натуральным святлом.

Па архітэктурна-планіровачнай пабудове шматкватэрныя шматпавярховыя жылыя дамы адрозніваліся галоўным чынам сістэмай сувязі кватэр з навакольнай тэрыторыяй і падзяляліся на чатыры тыпы: секцыйныя, калідорныя, галерэйныя і дамы змешанага тыпу. Найбольшае распаўсюджанне ў гарадах Беларусі, як і ў Расіі, атрымалі даходныя дамы секцыйнага тыпу. Даны тып лепш адпавядаў мясцовым кліматычным умовам, забяспечваючы кампактнасць збудавання, дастатковую ізаляцыю кватэр пры максімальным атрыманні жылой плошчы і забяспечваю адпаведны эканамічны эфект. Асаблівасцю аб'ёмна-планіровачнай структуры секцыйнага дома з'яўлялася наяўнасць аднаго камунікацыйнага вузла (уваход, вестыбюль, лесвічная клетка, калідоры) на групу кватэр. Секцыйныя дамы паміж сабой адрозніваліся радам тыпалагічных прыкмет — паверхавасцю, працягласцю, колькасцю кватэр, арыентацыяй і некаторымі іншымі.

Параўноўваючы жыллёвае будаўніцтва, у прыватнасці шматпавярховых даходных дамоў, у канцы XIX — пачатку XX ст. на тэрыторыі Беларусі і цэнтральнай Расіі, мы назіраем агульнасць напрамкаў.

У залежнасці ад таго, для каго прызначаліся даходныя дамы, іх можна падзяліць на дзве групы. Да першай, найбольш шматлікай, адносяцца дамы для сярэдніх і дробных буржуа, служачых і інтэлігенцыі. Да другой — для багатых дваран і высокапастаўленых чыноўнікаў.

У аснове планіроўкі шматкватэрных даходных дамоў першай групы выкарыстоўваўся прынцып праектавання ганцлёвых радоў і манастырскіх келляў. Аб'яднальным элементам у іх служылі лесвічная клетка, калідор, галерэя. Дамы гэтай групы

адрозніваліся вялікай колькасцю блізкіх па памерах кватэр. Іх планіроўка заснавана на паўторнасці аднародных груп памяшканняў, аб'яднаных агульнымі лесвічнымі клеткамі. Прыкладам могуць служыць даходныя дамы ў Магілёве па Дняпроўскаму праезду (сучасная вул. Першамайская, 45/1, 51).

Планіровачная структура шматкватэрных даходных дамоў другой групы прадугледжвала невялікую колькасць камфартабельных шматпакаёвых кватэр, а таксама некаторыя элементы планіроўкі загарадных палацаў і асабнякоў. Парадныя і жылыя пакоі групаваліся каля галоўнай лесвіцы параднага ўвахода, а гаспадарча-дапаможныя памяшканні — каля чорнага ўвахода і службовай лесвіцы. Пры рашэнні парадных памяшканняў выкарыстоўваўся прынцып анфіладнасці.

З планіровачнай структуры падобнага тыпу жылых дамоў бачна, што яны былі прызначаны для вузкага кола вельмі багатых слаёў грамадства. Разам з тым у гэтых дамах знаходзіліся памяшканні з нізкім санітарна-гігіенічным узроўнем. Гэта, як правіла, пакоі прыслугі ці паўпадвальных памяшканні для кухаркі і вартаўніка.

Аналіз і абагульненне аб'ёмна-планіровачных рашэнняў даходных дамоў дазваляюць выявіць супярэчнасці і парадоксы эпохі капіталізму. Пачынаючы з 80-х гадоў XIX ст. у многіх даходных дамах з'яўляюцца водаправод, каналізацыя, электрычнае асвятленне. Аднак домаўладальнікі да мінімуму скарачалі расходы на добраўпарадкаванне жылых дамоў, асабліва з дробнымі і сярэднімі кватэрамі, попыт на якія быў асабліва вялікі. Адсутнічала ці вельмі непрывабна выглядала ўнутрыквартальная тэрыторыя.

Нягледзячы на цэлы шэраг негатывных бакоў, у параўнанні з індывідуальнымі домам шматкватэрныя дамы мелі і шэраг пераваг. Па-пер-

шае, яны больш эканамічныя, больш кампактныя, што дазваляла пасяліць большую колькасць людзей. Па-другое, значна скарачаліся расходы на будаўнічыя матэрыялы, інжынерныя камунікацыі, пракладку тратуараў і маставых.

* * *

Мастацка-стылявыя пошукі беларускай архітэктуры другой паловы XIX — пачатку XX ст. былі непасрэдна звязаны з дынамічным сацыяльна-палітычным развіццём, характэрным для гэтай эпохі.

У адрозненне ад архітэктуры сталічных гарадоў (Масквы, Пецярбурга) сродкі мастацкай выразнасці большасці збудаванняў беларускіх гарадоў вызначаліся пастаянствам у адносінах да стылю класіцызму, выкарыстаннем традыцыйных для яго кампазіцыйных прыёмаў і дэкаратыўных матываў, лаканізмам іх выканання. У найбольшай ступені гэта характэрна для архітэктуры паўночна-ўсходняга рэгіёна, у прыватнасці Віцебскай губерні.

Разам з тым ужо к сярэдзіне XIX ст. у беларускай архітэктуры, спачатку ў заходнім раёне, пачалі намячацца тэндэнцыі да паступовага адыходу ад класіцызму ў бок эклектыкі і рэтраспектывізму (гістарызму). З'яўленне эклектыкі тлумачыцца не столькі выраджэннем класіцызму, колькі фарміраваннем новага, дыяметральна процілеглага ідэйна-эстэтычнага светапогляду. На розных узроўнях сацыяльна-палітычнага жыцця насіявала незадаволенасць афіцыйнай палітыкай царскай Расіі. 1860—1880-я гады характарызуюцца шырокім выкарыстаннем стыляў мінулага ў беларускай архітэктуры, што адбывалася пад моцным уплывам рускай архітэктуры, якая таксама перажывала гэты этап.

Асноўныя рысы эклектыкі (гістарызму) — апавядальнасць, з аднаго боку, своеасаблівы культ дэталі — з другога. Спалучэнне розных дэталей давала архітэктару магчымасць раскрыць яго ідэйна-мастацкую праграму. Эклектызм як творчая сістэма архітэктуры, дзе прыважае пераважае над агульным, спачатку базіраваўся на аснове выкарыстання архітэктурна-пластычных сродкаў сярэдняковага доілідства, у прыватнасці готыкі, з формамі якой суадносіўся шырокі круг асацыяцый — свабода духу, пратэст супраць абстрактнасці, рацыяналістычнасці, інтарэс да гісторыі. Разам з тым на гэтым этапе эклектыка мела пераходны, прамежкавы характар. Эклектыка як стылявы напрамак архітэктуры валодала сваімі, зусім пэўнымі гістарычна заканамернымі ўласцівасцямі развіцця. Эклектызм дапускаў пэўную свабоду выбару форм з розных архітэктурных стыляў мінулых эпох.

Эклектыка ў архітэктуры другой паловы XIX ст. была ўнутрана блізкая да тых рамантычных плыней, што панавалі ў беларускай архітэктуры ў 1830—1850 гг.

Архітэктура рамантызму аб'ектыўна адлюстроўвала настрой эпохі і з'явілася станаўчым момантам у працэсе пераемнасці культур. У Беларусі архітэктура гэта была прамежкавай ступенню ад класіцызму да гістарызму. Да буйных збудаванняў, навеяных рамантызмам, адносяцца палац у г. Косава Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці (архіт. Ф. Яшчолд і У. Марконі, 1838), Кальварыйскі касцёл (1839) і касцёл св. Роха (1864) у Мінску, касцёл у в. Сар'я (архіт. Г. Шахт, 1852—1857), станцыйныя дамы, пабудаваныя ў 40-я гады XIX ст. па «ўзорных» праектах уздоўж шашы Пецярбург — Кіеў (у Кузьміне, Гарадку, Грышанах, Вільчыцах, Сідаравічах), шашы Мінск — Варшава (у Артышанцы, Пасекавай Горцы,

Прапойску (цяпер Слаўгарад), Сакалоўцы, Чэрыкаве, Крычаве).

Захапленне готыкай у 1850-я гады было не выпадковым для архітэктуры Беларусі. Інтэрэс да мінулага, смутак па гераічных ідэалах сярэднявечча былі характэрны для рамантычнага руху ў Беларусі ў гэты перыяд. Яскравы прыклад такіх збудаванняў — касцёл св. Роха ў Мінску (1864), Халяўшчынскі касцёл у Раўбічах (1858—1862).

«Рускі» стыль, асабліва яго цагляны варыянт, як стыль эканамічнага будаўніцтва, што зацвердзіўся ў Расіі ў канцы 70-х гадоў, знайшоў шырокае распаўсюджанне ў беларускай архітэктуры (Ільінская царква ў Бешанковічах, 70-я гады XIX ст.; сабор Аляксандра Неўскага ў Барысаве, архіт. П. Мяркулаў, 1874). Пры гэтым ён перастае быць манаполіяй храмавага дойлідства і знаходзіць сваіх прыхільнікаў у жыллёвым і грамадзянскім будаўніцтве (будынкi жаночай гімназіі і рэальнага вучылішча, архіт. В. Мільяноўскі, 70—80-я гады XIX ст.; будынак Віленскага чыгуначнага вакзала ў Мінску, 70-я гады XIX ст.). У знешнім абліччы падобных пабудоў утылітарныя элементы, матэрыял і колер пачалі набываць першачарговае значэнне як мастацка-свядомыя сродкі эстэтычнай выразнасці. Стылізатарства ў духу традыцый старажытнарускага дойлідства з багатай арнаменталіяй і ўзорыстасцю цаглянай кладкі найбольш ярка выявілася ў архітэктуры Магілёва (гарадскі тэатр, архіт. П. Камбураў, 1886—1888) і Гомеля (гарадская дума, архіт. Я. Торлін, 1880), якая цягнецца да маскоўскай школы, дзе «рускі» стыль меў найбольшую колькасць прыхільнікаў.

Праблема нацыянальнай своеасаблівасці беларускай архітэктуры вырашалася шляхам дэкаратыўнага насычэння яе багаццем археалагічных і этнаграфічных дэталей (воданаропныя вежы па вул. Свядло-

92. Фрагмент забудовы вуліцы Л. Талстога ў Віцебску. Канец XIX — пач. XX ст.



ва, 2 у Гродна; будынак гарадской думы па вул. Савецкай, 1 у Гомелі; вытворчы корпус папяровай фабрыкі «Герой працы» ў Добрушы, 1870).

Такім чынам, у архітэктуры гістарызму прасочваюцца два стылістычныя напрамкі. Адзін знаходзіўся пад уплывам готыкі, раманскай, маўрытанскай і рускай архітэктуры, другі — антычнай культуры і стыляў Новага часу, узнікшых на іх аснове, — рэнесансу, барока, класіцызму. Апошні звязаны з развіццём шведскай архітэктуры. Ён знайшоў адлюстраванне ў архітэктуры банкаў, тэатраў, адміністрацыйных будынкаў. Адным з найбольш характэрных твораў, выкананых у акадэмічнай стылізацыі барока, з'яўляецца будынак гарадскога тэатра ў Мінску (архіт. К. Казлоўскі, 1890).

Эклектыка панавала перш за ўсё ў пабудовах масавага прызначэння — даходныя дамы, навучальныя ўстановы, бальніцы, вакзалы, банкі, тэатральныя пабудовы і інш. Пачынаючы з 70-х гадоў XIX ст. гэтыя збудаванні ў многім спрыялі фарміраванню новага мастацкага аблічча гарадоў.

Найбольшае развіццё эклектызм атрымаў у архітэктуры малых і сярэдніх гарадоў, напрыклад у капітальнай забудове Занёманскага фарштата, а таксама асобных вуліц: Троіцкай (сучасная А. Кашавога), Купецкай (К. Маркса) у Гродна; Задубровенскага і Шклоўскага раёнаў у Магілёве; Троіцкага, Раманаўскага і Ракаўскага прадмесцяў у Мінску; Задзвінскага раёна ў Віцебску.

Пасля падзей 1863—1864 гг. культурнае і грамадскае жыццё ў Беларусі стала менш інтэнсіўным. Абмежаванне нацыянальнай культуры выявілася ў адсутнасці свядомых пошукаў мясцовага мастацкага напрамку ў галіне архітэктуры.

У параўнанні з папярэдняй эпохай наменклатура грамадскіх будынкаў у беларускіх гарадах значна пашырылася. Калі вядучымі тыпамі архітэктурных збудаванняў першай паловы XIX ст. былі культурныя і дварцова-маёнтаквыя, дык пачынаючы з 1860-х гадоў імі становяцца семінары, гімназіі, пазней рэальныя і рамесныя вучылішчы, а таксама гандлёвыя, лячэбныя, фінансава-камерцыйныя і транспартныя пабудовы. У гэты перыяд архітэктура Беларусі асвоіла асноўныя тыпы збудаванняў, звязаныя з прамысловым развіццём. Практычна абнавілася ўся сістэма тыпаў будынкаў. Патрабаванні часу па адначасоваму дынамічнаму абслугоўванню вялікай колькасці людскіх мас спрыялі з'яўленню такіх будынкаў, як чыгуначныя вакзалы, буйныя магазіны, крытыя рынкі, гасцініцы, буйныя камерцыйныя канторы і банкі і г. д.

Месцамі размяшчэння гэтых будынкаў становяцца галоўныя гарадскія вуліцы, якія пачынаючы з другой паловы XIX ст. выконваюць актыўную ролю ў арганізацыі гарадскога цэнтра.

Яскравым увасабленнем духу часу ў архітэктуры Беларусі другой

паловы XIX ст. сталі чыгуначныя вакзалы. За параўнальна невялікі час пачынаючы з 1866 г. яны сфарміраваліся ў самастойны тып грамадскага збудавання і атрымалі шырокую «прапіску» ў многіх беларускіх гарадах. У Мінску, Баранавічах і Гомелі было пабудавана па два вакзалы. Чыгуначныя вакзалы пачалі набываць першачарговае становішча ў сістэме горадаўтвараючых вузлоў. Многія гарады ператварыліся ў чыгуначныя вузлы ўсерасійскага маштабу (Баранавічы, Брэст, Ваўкавыск, Віцебск, Гомель, Жлобін, Ліда, Маладзечна, Мінск, Орша, Асіповічы, Полацк і інш.).

Вакзалы, пабудаваныя ў дарэвалюцыйны перыяд, розныя як па аб'ёмна-планіровачнаму, функцыянальна-тэхналагічнаму, канструкцыйнаму рашэнню, так і па архітэктурна-мастацкаму абліччу. На праектаванне чыгуначных вакзалаў распаўсюджвалася агульнае імкненне архітэктурна-мастацкага адзінства вядзеных прасторавых сістэм. Напрыклад, пасажырскія вакзалы і комплекс станцыйных пабудоваў Маскоўска-Брэсцкай чыгункі аб'ядноўваліся пэўным архітэктурна-стыльным адзінствам і разам з тым своеасабліва, што адрознівала іх ад збудаванняў Лібава-Роменскай ці Рыга-Арлоўскай чыгунак.

Найбольшае распаўсюджанне ў Беларусі атрымала анфіладна-сіметрычная планіровачная схема будынка пасажырскага вакзала. Яна практычна выкарыстоўвалася пры рашэнні вакзалаў усіх класаў. Прыкладам могуць служыць вакзальныя збудаванні ў Мінску, Гомелі, Ваўкавыску.

Традыцыйнае ўяўленне аб вакзале як аб галоўных вяротах горада знайшло адбітак у абліччы многіх будынкаў вакзалаў. Характэрным прыкладам у гэтых адносінах з'яўляецца Віленскі вакзал у Мінску, пабудаваны ў 1872 г. і рэканструяваны ў 1896 г. па праекту інжынера

Шчарбакова ў «рускім» стылі (не захавалася, быў разбураны ў гады Вялікай Айчыннай вайны). Дзве высокія вежы займалі галоўнае становішча ў аб'ёмна-кампазіцыйнай пабудове, утвараючы асноўны акцэнт, якому былі падпарадкаваны ўсе астатнія аб'ёмы. Паміж вежамі размяшчалася невялікі аб'ём з галоўным уваходам. Уваходны партал — неабходны элемент многіх вакзалаў, якія будаваліся ці рэканструяваліся ў канцы XIX — пачатку XX ст. (Баранавічы, Віцебск, Гомель, Полацк, Орша, Мінск). Маючы складаную аб'ёмна-прасторавую пабудову, будынак Віленскага вакзала ў Мінску быў умела скампанаваны, адрозніваўся цэльнасцю і яркай індывідуальнай выразнасцю.

Адным з самых буйных будынкаў падобнага тыпу ў канцы XIX ст. лічыўся вакзал у Брэсце¹ (архіт. В. Лорберг, інж. Л. Нікалаі і Я. Гарбуноў, 1884—1886). Галоўным фасадам ён выходзіў на невялікую прывакзальную плошчу. Сувязь з горадам ажыццяўлялася праз пуцэпразвод (архіт. В. Касякоў, 1886).

Цэнтральнае становішча ў аб'ёме вакзала займаў вестыбюль, які ўяўляў сабой вялікі крыты двор, асветлены радамі вокнаў другога паверха. Па перыметру да вестыбюля прымыкалі залы чакання для пасажыраў 1-га і 2-га класаў і дапаможныя і службовыя памяшканні.

Архітэктурна-мастацкая выразнасць збудавання дасягалася з дапамогай сярэднявечных архітэктурных форм, але гэта не дало арганічнага адзінства знешняга аб'ёма з унутранай прасторай. Цяжкае аздабленне з архітэктурных дэталей аказалася такім надуманым, што не выяўляла выкарыстання архітэктурна-прагрэсіўных канструкцый. «Неэстэтычнасць» канструкцыі як быццам

хавалася за раскошным убраннем архітэктурных форм. Будынак вызначаўся ўзбуйненым маштабам, манументальнасцю, ён добра праглядаўся на вялікай адлегласці, дамінуючы ў навакольнай забудове Брэста.

93. Будынак чыгуначнага вакзала ў Віцебску. 1866



У прасторава-планіровачнай структуры горада навучальныя ўстановы займаюць самыя розныя становішчы. Так, сярэднія навучальныя ўстановы — гімназіі, рэальныя, камерцыйныя і духоўныя вучылішчы — цягнуліся да цэнтральнай часткі горада. Сваёй архітэктурай яны стваралі новыя кампазіцыйныя акцэнты ў гарадской забудове.

Як да асабліва важнага мерапрыемства адносілася да праектавання і будаўніцтва сярэдніх навучальных устаноў у невялікіх павятовых гарадах, бо гімназіі і рэальныя вучылішчы становіліся цэнтрамі культурнага і асветнага жыцця ў павеце. Адсюль і натуральнае імкненне вылучыць гэты цэнтр і ў архітэктурна-мастацкіх адносінах. Гэта прыводзіла да з'яўлення ў павятовых гарадах такіх архітэктурных твораў, якія маглі б заняць дастойнае месца

¹ ЦДГА СССР у Ленінградзе, ф. 446, воп. 28, адз. зах. 11.

і ў гарадах больш высокага рангу. Напрыклад, будынкi мужчынскіх гімназій у Брэсце, Гомелі, рэальнае вучылішча ў Рагачове.

У планіровачнай структуры школьных будынкаў з'явіўся новы прыём — выкарыстанне цокальнага паверха пад гардэроб.

У другой палове XIX ст. адкрыліся новыя тэатры ў многіх беларускіх гарадах: Віцебску, Магілёве, Мінску. Да канца XIX ст. тэатры існавалі і ў іншых гарадах: Пінску, Брэсце, Бабруйску, але яны былі менш значныя ў параўнанні з губернскімі. Асабліва ўвага надавалася падбору ўчастка для пабудовы тэатра. Да яго прад'яўляліся патрабаванні блізкасці да цэнтра і зручнасці для наведвання. Знешні выгляд тэатра павінен быў павышаць мастацкі ўзровень забудовы цэнтральнай часткі горада. Так, будынак гарадскога тэатра ў Магілёве (архіт. П. Камбураў, інж. В. Міляноўскі, 1886—1888) з'яўляўся адным з найбольш значных у мастацкіх адносінах збудаванняў горада ў канцы XIX ст. Для будаўніцтва была выдзелена пляцоўка Мураўёўскага бульвара на перасячэнні Дняпроўскага праспекта (сучасная вул. Першамайская, 7) і вуліцы Дваранскай (сучасная Камсамольская). Размяшчэнне тэатра ў цэнтральнай частцы горада спрыяла ўключэнню яго ў агульны ансамбль забудовы цэнтра, утварэнню тэатральнай плошчы. Тэатральная плошча і Мураўёўскі бульвар спрыялі ўтварэнню культурна-відовішчнай зоны ў цэнтры горада, дзе вялікі будынак тэатра спалучаўся з вялікай адкрытай прасторай і бульварам. Тэатр пабудаваны з мясцовай чырвонай цэглы са шматлікімі дэталямі, афарбаванымі ў белы колер. Багатая пластычная прапрацоўка фасадаў выканана на спалучэнні тэрактавага і белага колераў, што надае будынку прыгожы выгляд. Тэатр успрымаецца ў кантрасе з акружаючай забудовай. Аўтарам праек-

та ўдалося стварыць маштабную прастору, гарманічна звязаную з невысокай двух-, трохпавярховай забудовай. У пасляваенны перыяд забудова тэатральнай плошчы крыху павялічылася ў паверхавасці (да пяці паверхаў), тым не менш дзякуючы іменна будынку тэатра захавала сваю ранейшую ўраўнаважаную кампазіцыю.

Пры ўсёй эклектычнасці знешняга аблічча Магілёўскага тэатра ў ім знайшлі яскравае праяўленне рысы «рускага» стылю — характэрнай з'явы айчынай архітэктуры 70—80-х гадоў XIX ст.

Тэатр у Мінску (архіт. К. Казлоўскі, 1890, сучасны будынак тэатра ім. Я. Купалы) таксама быў пабудаваны ў цэнтральнай частцы горада на перасячэнні вуліц Петрапаўлаўскай (сучасная Энгельса) і Падгорнай (сучасная К. Маркса), непасрэдна прымыкаючы да Аляксандраўскага сквера (сучасны Цэнтральны сквер).

У Віцебску месца для тэатра, з мастацкага пункту погляду, было выбрана не зусім удала. Ён быў размешчаны на Смаленскай гандлёвай плошчы па суседству з рынкам.

З пункту погляду канструкцыйнага рашэння названыя тэатры ўяўлялі сабой да канца XIX ст. тып рангавага тэатра з плоскім партэрам і ярусамі лож і глыбокай сцэнай. Пабудаваны яны на тых жа асноўных прынцыпах, якія былі ўласцівы сталічным тэатрам і тэатрам Заходняй Еўропы. Тэатральны будынак складаўся з некалькіх аб'ёмаў, згрупаваных вакол тэатральнай залы. Кожны з аб'ёмаў быў багата ўпрыгожаны архітэктурнымі дэталямі, дзе ў большай ступені праяўляліся тэндэнцыі стылізатарства. Па прыкладу агульнай моды тэатральныя будынкi праектаваліся па ўзору Парыжскай оперы, у мастацкіх адносінах выконваліся пад барока. Глядзельная зала з'яўлялася асноўнай часткай тэатральнага будынка, архі-

тэктурнаму рашэнню якой надавалася галоўная ўвага. Існавалі тры тыпы формы глядзельнай залы: падковападобная, авальная, паўкруглая.

Да першага тыпу адносіцца зала Мінскага гарадскога тэатра, да другога — залы тэатраў Магілёва і Пінска. Паўкруглую форму мае глядзельная зала ў гарадскім тэатры ў Віцебску (архіт. М. Чарвінскі). Яна ўтваралася сцяной лож, выкананых у дрэве. Такі прыём просты ў тэхнічным выкананні, быў найбольш распаўсюджаны. Падобнае рашэнне выкарыстаў архітэктар В. Пакроўскі ў 1873 г. пры перабудове двухпавярховага мураванага дома на Смаленскай вуліцы ў Віцебску пад гарадскі тэатр, які пасля пажару 1889 г. быў рэканструяваны архітэктарам А. Кляментавым.

Форма залы Мінскага тэатра падковападобная, у разрэзе трох'ярусная з амфітэатрам. Балкон быў пабудаваны з уступчатай прыпаднятасцю, для лепшай бачнасці. Усе ярусы размешчаны падковападобна, кансольна выступаючы за плоскасць сцяны амаль на 30 см. Гэта было некаторым тэхнічным дасягненнем, бо ў ранейшых шмат'ярусных тэатрах перакрыцці лож заўсёды абапіраліся на калоны, звычайна чугунныя, як, напрыклад, у Гродзенскім тэатры. Такім чынам, дасяглася добрая бачнасць з мінімальнай колькасцю так званых «мёртвых кропак». Рады месц партэра ўстанаўліваліся канцэнтрычна да знешняга краю бар'ера аркестравай ямы. Асноўны цэнтральны праход размяшчаўся ўздоўж паддоўжнай восі глядзельнай залы з дадатковым праходам паралельна бакавым сценам глядзельнай залы, з двума дадатковымі выходамі па баках. Тэхнічным удасканаленнем было тое, што падлога ў глядзельнай зале пры дапамозе дамкратаў магла ўзнімацца да ўзроўню падлогі сцэны, ліквідуючы перапад. Такім чынам, пры некато-

рай трансфармацыі ўтваралася зала даўжынёй 24,14 м, прыдатная для балоў і маскарадаў.

Да другога тыпу відовішчных збудаванняў адносяцца будынкі, якія маюць вялікія залы са сцэнай, што маглі часова прыстасоўвацца для паказу тэатральных спектакляў. Такія будынкі па свайму асноўнаму функцыянальнаму прызначэнню былі вельмі разнастайнымі. У Гомелі гэта будынак пажарнай аховы, дзе на першым паверсе размяшчалася пажарнае дэпо, на другім — двухкаляровая тэатральная зала. У Магілёве — будынак Дваранскага сходу, у Брэсце — будынак Ваеннага сходу. Па форме глядзельныя залы ў такіх будынках прамавугольныя. У залежнасці ад прамога прызначэння і прыналежнасці будынка глядзельная зала мела адпаведную ўнутраную планіроўку і мастацкае афармленне. Фae, калідоры, буфет часта адсутнічалі. Вельмі абмежаваным быў набор памяшканняў, прызначаных для артыстаў, рабочых сцэны. З-за адсутнасці тэатраў, асабліва ў павятовых гарадах, гэтыя часова прыстасаваныя памяшканні дазвалялі далучаць шырокія слаі насельніцтва да культурнага жыцця.

Да трэцяга тыпу відовішчных збудаванняў належаць драўляныя тэатры, якія існавалі ў Беларусі і раней. З-за нетрываласці будаўнічага матэрыялу яны аказаліся менш даўгавечнымі. Для размяшчэння такіх тэатраў выбіраліся маляўнічыя мясціны ў гарадскіх садах і парках, якія, як правіла, былі прыватнымі. Па сваёй планіроўцы яны часта паўтаралі, па меры магчымасці і рашэнню, капітальныя гарадскія тэатры. Прыкладам такога тэатра можа служыць летні тэатр у садзе «Еўропа» ў Віцебску.

У складанні праектаў акруговых судоў у Паўночна-Заходнім краі вялікую ролю адыграў інжынер Н. Высоцкі, які ў розны час распрацаваў праекты судоў для Вільні, Гродна,

94. Будынак былога акруговага суда ў Віцебску. 1883



Магілёва, Коўна. Але да найбольш цікавых збудаванняў падобнага тыпу трэба аднесці будынак акруговага суда ў Віцебску (архіт. Л. Камінскі, 1883², цяпер будынак абкома камсамола).

Будынак Віцебскага акруговага суда быў узведзены на Саборнай плошчы пасупраць Мікалаеўскага сабора. Ён завяршыў планіровачную кампазіцыю ансамбля плошчы.

Будынак двухпавярховы з П-падобнай формай плана. Унутраная плаціровачная структура мае калідорную сістэму, характэрную для многіх адміністрацыйных пабудов Беларусі дарэвалюцыйнага перыяду. У цэнтральным крыле (што выходзіць на Саборную плошчу) знаходзіцца парадны вестыбюль з лесвіцай. У бакавым крыле, арыентаваным да р. Віцьбы, размяшчалася зала пасяджэнняў. Аб'ёмна-прасторавы рашэнне і знешняе афармленне будынка нясуць на сабе рысы позняга класіцызму. Будынак вызначаецца манументальнасцю, маштаб-

най суразмернасцю асноўных аб'ёмаў і дэталей, высокай якасцю будаўнічых работ.

Шырокае распаўсюджанне ў эпоху капіталізму атрымалі крэдытна-фінансавыя ўстановы і банкі, якія з'явіліся зусім новым тыпам грамадскіх будынкаў. У канцы XIX — пачатку XX ст. іх будаўніцтва ў Беларусі набыло шырокія маштабы. Пэўная роля адводзілася архітэктурнаму абліччу банкаўскай установы. Багацце архітэктурных форм, умела сабраных разам, было найбольш характэрнай адметнай рысай архітэктурны банкаўскіх устаноў. Гэта быў першы этап, які адносіцца да 70—90-х гадоў XIX ст., развіцця крэдытна-фінансавых і банкаўскіх устаноў.

95. Касцёл Варвары ў Віцебску. 1885



Культываванне будаўніцтва ў другой палове XIX ст. заставалася састаўной часткай будаўнічай дзейнасці на Беларусі, але ў агульным маштабе будаўніцтва ў гэты перыяд яно прыкметна здае свае ранейшыя пазіцыі. Разам з тым культываванне збудавання па-ранейшаму захоўвалі сваё значэнне ў фарміраванні мастацкага аблічча гарадоў і населеных месц Беларусі.

² ЦДГА СССР у Ленінградзе, ф. 1293, воп. 166, адз. зах. 51, л. 1.

Аднаўляліся сярэдневяковыя стылі — готыка, раманскі, «рускі». Так, пры праектаванні касцёлаў у асноўным пануе неаготыка. У 1850—1860-я гады былі створаны адзінаквыя інтэрпрэтацыі готыкі і раманскага стылю.

Асаблівай прыхільнасцю карыстаўся візантыйскі стыль. Пэўную ролю ў папулярызацыі гэтага напрамку ў архітэктуры адыграў адзін з пунктаў будаўнічага статута, дзе было ўказана, што «пры складанні праектаў на пабудову праваслаўных цэркваў пераважна і на магчымасці павінен быць захаваны густ старажытнага візантыйскага дойлідства».

Найбольш характэрным прыкладам у перайманні візантыйскага дойлідства могуць служыць Ільінская царква ў Бешанковічах (1770); брэсцкая крапасная царква св. Мікалая-цудатворца (архіт. Д. Трым, 1874—1875); сабор Узвіжання Крыжа Спаса-Ефрасінеўскага манастыра ў Полацку (архіт. В. Коршыкаў, 1897); Мікалаеўская царква ў Петрыкаве (другая пал. XIX ст.).

Брэсцкая царква з'яўлялася кампазіцыйным цэнтрам крэпасці. У аб'ёмна-планіровачных адносінах

яна ўяўляе сабой храм з трох частак з адной паўцыркульнай апсідай, з дастаткова выразнай і прастай канструкцыйнай схемай. Паўцыркульны сплясканы купал і формы выгнутых паверхняў даху надавалі збудаванню ўцяжараны выгляд. Сплясканасць аб'ёма адпавядала і канкрэтным умовам — знаходжанню царквы на тэрыторыі крэпасці. Разам з адзіночнымі вокнамі мелі месца і трайныя, і пяцірадных, якія падзяляліся калонамі. Што датычыцца дэталей, дык яны ўяўлялі сабой набор запазычаных з арсенала візантыйскага дойлідства. Калоны мелі капітэлі, дэкарыраваныя арнаментам. Храм, па задуме аўтара, павінен быў уражваць не столькі знешняй формай і манументальнасцю, колькі багаццем і раскошай архітэктурна-мастацкай аздобы, асабліва інтэр'ера.

У 70-я гады XIX ст. Сінодам у Беларусь было накіравана некалькі груп архітэктараў з мэтай праектавання і будаўніцтва праваслаўных храмаў, але галоўным чынам для перабудовы рада каталіцкіх касцёлаў пад праваслаўныя цэрквы. Адну з такіх груп узначаліў пісьменны і вопытны архітэктар П. Мяркулаў³. Трэба адзначыць, што пры «рэканструкцыі» касцёлаў пад праваслаўныя храмы не ўсе спецыялісты аднесліся з належным разуменнем да існуючых архітэктурна-мастацкіх твораў. У выніку многім помнікам беларускага кultaвага дойлідства XVII—XVIII стст. быў нанесены значны мастацкі ўрон.

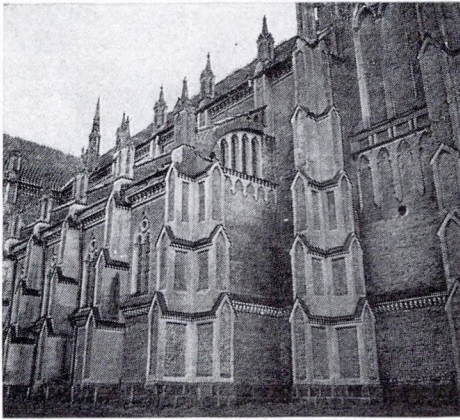
Распаўсюджаным у Беларусі быў тып кultaвага храма, выкананы ў прыёмах і формах, імітуючых царкоўнае дойлідства Масквы XVII ст. Цікавым прыкладам можа быць сабор Аляксандра Неўскага ў Барысаве (архіт. П. Мяркулаў, 1871—1874). Дзевяцігаловы сабор уяўляе сабой

96. Петрапаўлаўская царква ў г. п. Узда Мінскай вобл. 1848



³ ЦДГА СССР у Ленінградзе, ф. 1293, воп. 167, адз. зах. 51, л. 1—3.

97. Тройцкі касцёл у в. Геряты Астравецкага р-на Гродзенскай вобл. 1903. Фрагмент бакавога фасада



крыжова-купальны храм, унутраная прастора якога падзелена на тры часткі. Дзякуючы таму што адлегласць паміж слупамі і вонкавымі сценамі сабора значна меншая, чым паміж шырока пастаўленымі падкупальнымі слупамі, цэнтральная частка значна вылучаецца. Перад саборам асобна была пабудавана званіца, па архітэктуры сугучная з саборам (архт. В. Струеў, 1907).

* * *

У сядзібнай архітэктуры Беларусі, як і Расіі, у другой палове XIX—пачатку XX ст. пануе эклектызм. У гэтым відзе збудаваўняў ён праявіўся найбольш адчувальна, таму што мастацка-стылявая трактоўка той ці іншай сядзібнай рэзідэнцыі выконвалася па сацыяльнаму заказу прадстаўнікоў новых колаў грамадства — буржуазіі, прамыслоўцаў, купецтва, чыноўніцтва, якія імкнуліся знайсці апору сваёй ідэалогіі і светаногляду ў галіне духоўнай і мастацкай культуры гістарычнага мінулага. Дойліды адлюстроўвалі ідэалы і густы буржуазіі і купецтва, якія цягнуліся да раскошы, бута-

форскай і пампезнай сімволікі багацця і добрабыту. Сядзібная архітэктура становіцца сродкам замацавання і сцвярджэння сацыяльнага прэстыжу. Прыватнаўласніцкая капурээнцыя ў эканамічнай сферы пераходзіць і на амбіцыйнасць архітэктуры сядзібных рэзідэнцый, закліканай багаццем дэкару дэманстраваць фінансавую заможнасць уладальніка. У асяроддзі архітэктараў пануе творчы індывідуалізм, мастацка-стылявы экстрэмізм, што адмаўляла наяўнасць амаль дзвюх аднолькавых па кампазіцыі сядзіб. Эклектызм у сядзібнай архітэктуры Беларусі другой паловы XIX — пачатку XX ст. расчляняецца на неаготыку, неарэнесанс, неабарока, неакласіцызм, руска-візантыйскі стыль і мадэрн. Валодаючы ўсім гэтым шматстыллем, дойдзі ў сядзібным будаўніцтве пераважна трымаліся прынцыпу «чысціні стылю» ў межах адной пабудовы.

Найбольшае распаўсюджанне ў сядзібным будаўніцтве набыў стыль неаготыкі ў яго сярэднявковым замкава-крапасным варыянце. Распаўсюджваецца мода на «партатыўныя» замкі ў духу англійскага гатычнага дойдства. Архітэктары імкнуцца да стварэння арыгінальных шматпланавых аб'ёмна-прасторавых кампазіцый. Набор гатычных форм уключаў стральчатую арку, крэнелажы, фіялы, высокія і востраканцовыя дахі, шпілі, ступеньчатыя шчыты, контрфорсы і іншыя элементы. Важным прыёмам узбагачэння аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі сядзібнага будынка становіцца выкарыстанне шматгранных эркераў (сядзібы ў вв. Залесе Глыбоцкага, Прылукі Мінскага р-наў, г. Расоны). Гарцы дамоў завяршаюцца ступеньчатымі ці востраканцовымі шчыпцамі (сядзіба ў в. Бальценікі Воранаўскага р-на). Імкненне да разнастайнасці і ўзбагачэння прасторавай кампазіцыі будынка абумовіла выкарыстанне дэкаратыўных вуглавых шматгранных

вежачак, завершаных зубчастымі парапетамі-крэпелажамі. Такімі вежачкамі дэкарыраваны фасады палацаў у Крываве, Любчы (Навагрудскі р-н) і сядзіб у вв. Прылукі, Высокая Ліпа (Нясвіжскі р-н).

Ранейшыя неагатычныя сядзібы яшчэ падпарадкоўваюцца прынцыпу рэгулярнасці адыходзячага класіцызму, узводзяцца па сіметрычна-восевай кампазіцыйнай схеме. Гэту групу сядзіб прадстаўляюць памешчыцкія рэзідэнцыі ў г. Косава (Івацэвіцкі р-н), вв. Прылукі, Масалыны (Бераставіцкі р-н), г. п. Любча; Пішчалаўскі замак у Мінску. Найбольш ранні з буйнамаштабных палацава-сядзібных будынкаў у духу гатычнай старыны быў узведзены ў 1838 г. на заходняй ускраіне г. Косава ва ўрочышчы Мерачоўшчына. Праект гэтага архітэктурнага ансамбля распрацаваны Ф. Яшчолдам і ажыццёўлены ім разам з вядомым на Беларусі архітэктарам У. Марконі і дэкаратарам Ф. Жмуркам. Палац-сядзіба мае сіметрычна-восевую, характэрную яшчэ не пакінуўшаму свае пазіцыі кла-

сіцызму аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, якая складаецца з цэнтральнага двухпавярховага прамавугольнага ў плане корпуса і бакавых павільёнаў, аб'яднаных вузкімі галерэямі-пераходамі. У архітэктуры палаца ўвасобіліся творчыя пошукі «замкавага стылю»: падкрэсленая манументалізацыя, павышаная экспрэсіўнасць архітэктурных форм, складаная расчлянёнасць фасадных плоскасцей. Вуглавя графёныя вежы размешчаных уступам аб'ёмаў, зубчастыя парапеты, вузкія шчыльны-байніды, лацінскія крыжы-пішы надаюць будынку суровы красны выгляд і надзвычай маляўнічы сілуэт. Рытміку фасадаў утвараюць гатычныя востраканцовыя праёмы, якія чаргуюцца з аднолькавымі па форме стральчатымі пішамі. Разам з ажурна аформленымі праёмамі дэкаратыўнасць фасадаў дасягаецца невялікімі контрфорсамі ў прасценках

98. *Троіцкая царква ў в. Даўгінава Вілейскага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XIX ст.*



і падкарнізным аркатурным фрызам — архітэктурнымі элементамі, запазычанымі з сярэдневяковага дойлідства.

Па сіметрычна-восевай аб'ёмна-прасторавай схеме ў 1851 г. збудаваны сядзібны дом у в. Прылуці пад Мінскам. Двухпавярховы будынак узбагачаны вуглавымі гранёнымі вежамі. У абмалёўцы арак цэнтральнага рызаліта выкарыстаны дзве гатычныя формы — стральчатая і пакатая («цюдор»). Дэкаратыўная аздоба фасадаў складаецца з аркатурных фрызаў, рустоўкі, філёнгаў, пластычных ліштваў, вузкіх стральчатых ніш.

99. Сабор Аляксандра Неўскага ў в. Пружаны Брэсцкай вобл. 1861—1866



Але больш за ўсё духу часу і імкненнем дойлідаў адпавядала свабодная планіровачная і аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, якая давала прастору для выяўлення вострай індывідуальнасці як у выбары архітэктурнага стылю, так і ў стварэнні непаўторнай прасторавай пабудовы. Яркі прыклад — негатычная сядзіба ў Расонах (мяжа XIX — XX стст.). У яе архітэктурны рэалізавана імкненне да павышанай экспрэсіі, вострай выразнасці, аб'ёмнай пластычнасці,

кампазіцыйнай ускладненасці. Будынак атрымаў складаны асіметрычны ступеньчаты сідуэт. З-за мноства ўступамі размешчаных аб'ёмаў і плоскасцей будынак быццам распадаецца на асобныя кампаненты. З паўночнага боку ўзвышаецца характэрная для неаготыкі вертыкальная дамінанта — чатырохгранная масіўная вежа з шатровым верхам, гатычнай аркатурай, стральчатымі вокнамі. Як і ў шматлікіх іншых негатычных сядзібах, тут былі выкарыстаны дэкаратыўныя якасці фактуры і колеру неатынкаванай, але высакаякаснай цаглянай муроўкі. Архітэктурна сядзібы ў Расонах характарызуецца каларыстычнай маляўнічасцю, якая дасягаецца спалучэннем цаглянай муроўкі з атынкаванымі і пабеленымі элементамі дэкору, паліхроміяй адкрытай бутавай муроўкі цокала. Гэта якасць архітэктурны будынка некалькі кампенсуе некаторую аморфнасць і несабранасць агульнай прасторавай кампазіцыі, адсутнасць акцэнта галоўнага фасада. Архітэктурна-дэкаратыўная раўнацэннасць фасадаў сядзібы абумоўлівалася новым, карцінным прынцыпам арганізацыі архітэктурнай прасторы, імкненнем паказаць будынак з усіх кропак бачання. Асіметрычная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя сядзібнага дома ў в. Краскі (Ваўкавыскі р-н) канчаткова сфарміравана ў 1905 г. у рэтра-спектыўна-рамантычных формах замкава-краснага дойлідства з элементамі готыкі, узбагачана круглай, квадратнай у сячэнні вежай з зубчастымі парапетами ў завершшы. Мастак І. Рэпін, жадаючы ўнесці ў архітэктурну сваёй дачы ў в. Здраўнева Віцебскай губерні модны элемент замкавага дойлідства, у 1892 г. пад драўляным будынкам надбудоўвае гранёную вежу з крэнелажамі ў завершшы.

На свядомае парушэнне сіметрыі аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі пайшоў архітэктар пры праектаванні сядзібнага дома ў в. Станькава (ця-

пер Дзяржынскі р-н, 1880). Прыбудаваная да тарца сіметрычна-восевага корпусу гранёная вежа акрамя кампазіцыйнага значэння як архітэктурнай дамінанты прызначалася для стварэння верхняй тэрасы, якая дазваляла азіраць маляўнічае паваколле. Падобную асіметрычна размешчаную гранёную вежу мелі неагатычныя сядзібы ў вв. Вусце Лепельскага (не захавалася), Горкі Расонскага, Наддэман Уздзенскага раёнаў (захавалася часткова).

У другой палове XIX ст. было распаўсюджана ўзвядзенне партыўных «казачных» замкаў для размешчэння ў іх бібліятэк, музеяў, фамільных архіваў. Рамантычнай маляўнічасцю пранізана архітэктура пабудаванага ў 1880 г. побач з палацам у в. Станькава павільёна «Скарбніца». У паркавым акружэнні, быццам з казак Андэрсена, узнікае цацачны замак з вуглавымі шатровымі вежачкамі, ажурнай аркатурай, крэнелажамі. Падобны павільён-скарб-

ніца з вежай і курантамі існаваў у сядзібе в. Варонча (Карэліцкі р-н).

Неагатычны стыль знайшоў адлюстраванне і ў архітэктуры невялікіх дробнапамесных сядзіб (вв. Болтуц Ашмянскага, Вольна Баранавіцкага, Лескавічы Шумілінскага, Абрына Карэліцкага, Цярэспаль Слуцкага р-наў, в. Вусце, г. п. Смілавічы Чэрвеньскага р-на і інш.). Яны мелі менш складаную, але такую ж арыгінальную асіметрычную прасторавую кампазіцыю з выкарыстаннем тых самых веж з крэнелажамі, стральчатых піш, аркатур і праёмаў, востраканцовых шчытоў і дахаў. Але часцей мастацка-стылявую характарыстыку дробнапамесных сядзіб вызначалі толькі адзінкавыя элементы гатычнай архітэктуры.

Неагатычная галіна эклектызму асабліва шырока праявілася ў прысідзібных паркавых збудаваннях —

100. Царква ў в. Князькоўцы Гігеўскага р-на Гродзенскай вобл. 1860



101. Сядзіба ў г. п. Смілавічы
Чэрвеньскага р-на Мінскай вобл.
2-я пал. XIX ст.



капліцах, маўзалеях-пахавальнях, брамах. Іменная імі звязана першачатковае пранікненне неаготыкі не толькі ў сядзібную архітэктурную, але і ў іншыя сферы будаўніцтва. У гэты час амаль не было сядзібна-паркавай рэзідэнцыі, у якой бы не мелася якога-небудзь экзатычнага збудавання — імітацыі гатычнага сабора ці казачкага замка часоў сярэднявечага рыцарства (сядзібы ў вв. Грушаўка Ляхавіцкага, Панямонь Навагрудскага, Закозель Драгічынскага, Лужкі Шаркоўшчынскага р-наў).

У шэрагу гэтых неагатычных архітэктурных варыяцый дасягаліся лёгкасць і вертыкалізм сярэднявечных прататыпаў. У 1852—1857 гг. у сядзібе в. Сар'я (Верхнядзвінскі р-н) з чырвонай цэглы ўзводзіцца неагатычны прысядзібны касцёл. Архітэктар Густаў Схахт, выкарыстоўваючы багацце вытанчаных, вертыкальна імклівых цагляных цяг, ніш, гранёных контрфорсаў, востраканцо-

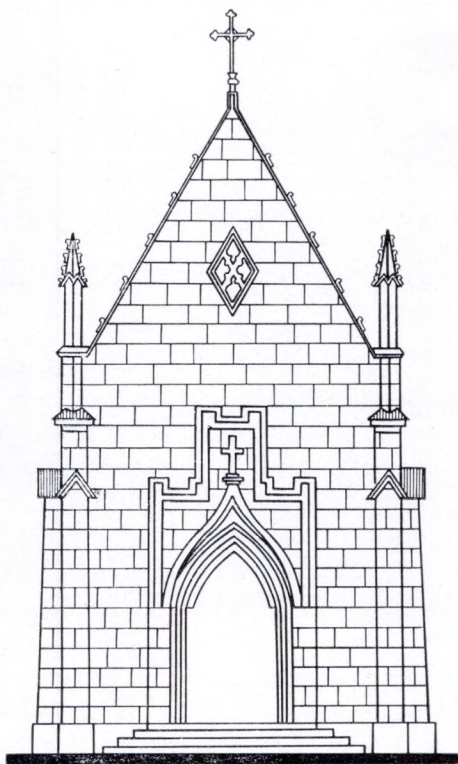
вых аркатур, фіял і шпіляў, высокіх стральчатых праёмаў, надаў архітэктурны будынка паветраную лёгкасць, вытанчаную графічнасць. Як і архітэктурныя формы, будаўнічы матэрыял становіцца ў яго руках стылеўтваральным фактарам. Прагрэсіўныя адносіны да будаўнічага матэрыялу былі характэрны для большасці архітэктараў перыяду эклектызму.

Для прысядзібных неагатычных капліц характэрны вертыкальная вось сіметрыі, яе акцэнтаванне шпілепадобнымі вежамі, фіяламі, ступеньчатымі шчытамі. Фамільная капліца-пахавальня ў неагатычным стылі была ўзведзена ў сядзібе Грушаўка (Ляхавіцкі р-н) у другой палове XIX ст. Галоўны фасад з трохграннай алтарнай часткай прамавугольнай у плане пабудовы вырашаны плоскаснай сцяной з двухгранным дэкарыраваным вуглавымі фіяламі шчытом, бакавымі контрфорсамі і перспектыўным стральчатым парталам у цэнтры. Інтэр'ер, як і ў іншых падобных збудаваннях (сядзібы у вв. Сар'я, Закозель), упрыгожвалі сляпценыя рэбраў нервуор скляпеністых перакрыццяў, вітражы стральчатых аконных праёмаў.

Найбольш удала неагатычныя навацы ўвасоблены ў капліца-пахавальні ў в. Закозель, збудаванай у сярэдзіне XIX ст. (да 1853 г.). Цэнтральная пабудова ўзведзена на плане квадрата і завершана шатровым дахам са шпілем на вяршыні. Сродкамі майстэрскай цаглянай муроўкі дасягнута насычаная пластычная і святлоценовая мадэліроўка фасадаў. У іх дэкоры выкарыстаны філёнгі, згрупаваныя вуглавяны контрфорсы, востраверхія фіялы. Белізна скульптурнага і ляшнога арнаментальнага дэкару кантраставала з залацістасцю меднага даху, чарнатой чыгунных фамільных гербаў і вуглавых парталаў. Важную ролю ў дынамічнай трактоўцы архітэктурны будынка выконваюць скульптуры евангелістаў, удалыя па маштабу і таму арганіч-

няы ў складанай архітэктуры будынка. Скульптурная фігура завяршае і вежу неагатычнай капліцы ў сядзібе Райца (Карэліцкі р-н). Скульптурныя ляшны дэкор у выглядзе рыцарскіх даспехаў размешчаны ў стральчатой нішы брамы сядзібы Высокая Ліпа (Нясвіжскі р-н).

102. Капліца сядзібы ў в. Грушаўка
Ляхавіцкага р-на Брэсцкай вобл.
Канец XIX — пач. XX ст.



Шырокую экспазіцыю неагатычных прысядзібных капліц, у архітэктуры якіх у тым ці іншым выглядзе вар'іраваліся разгледжаныя вышэй кампазіцыі, працягваюць капліцы ў сядзібах Бяльмонты (Браслаўскі р-н, 1858), Баравое (Дзяржынскі р-н), Вязыш і Асцоковічы (Вілейскі р-н), Масалыны і Бераставіцкі р-н, 30-я гады XIX ст., архіт. А. Градзецкі), Панямонь (Гродзенскі р-н), Рось

(Ваўкавыскі р-н), Свяцк (1868) і Сапоцкін (1873, Гродзенскі р-н). Ва ўсіх гэтых партатыўных «саборах» гатычныя формы выкарыстоўваліся толькі для стварэння мастацка-стылявога антуражу. Сутнасць гатычнага стылю — яго каркасная канструкцыйная сістэма з выкарыстаннем нервюрнага скляпення, аркбутанаў, контрфорсаў — не была ўспрыята. Асновай для стварэння шэрагу неагатычных уязных брам паслужыла форма вялікай стральчатой аркі (сядзібы Высокая Ліпа, Станькава, Чырвоны Бераг, Старыя Пескі Бярозаўскага р-на, г. Косава Івацэвіцкага р-на).

У 30—40-я гады XIX ст. разам з выкарыстаннем матываў готыкі з'яўляецца зацікаўленасць архітэктурай Адраджэння. Неарэнесанс як універсальны стыль буржуазнага будаўніцтва з'яўляецца і ў архітэктуры загарадных сядзіб і гарадскіх асабнякоў. Уяўленне аб гэтым стылі зводзілася да набору пілястр і калон розных ордэраў, скульптурных філёнгаў, рустаў. На змену прастаце і яснасці кампазіцый і форм класіцызму прыходзіць расчлянёнасць агульнага і дэталяй — камбінацыя ордэраў і арачнай сістэм. Аб'ёмна-прасторавыя вырашэнне якасна адрозніваецца ад рэнесансных прататыпаў асіметрыяй, кампазіцыйнай складанасцю, перанасычанасцю дэкарам.

Неарэнесансны кірунак пайбольш яскрава праявіўся ў архітэктуры сядзібнага дома ў в. Лынтупы (Пастаўскі р-н), пабудаванага ў 1907 г. у выглядзе абагульненага вобраза венецыянскага, размешчанага на канале «палаццо». Двухпавярховы сядзібны дом мае асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, у якой дамінуе трох'ярусная квадратная ў сячэнні вежа. У цэнтры франтальных фасадаў ідэнтычныя тэрасы на спараных канеліраваных калонах і бакавых антах. У экстэр'еры сядзібы прадстаўлена ўся разнастайнасць рэнесансных форм і прыёмаў. У дэкоры вы-

карыстаны фактурны і гладкі руст, атыкі, балюстрады, трохвугольныя і лучковыя сандрыкі, гірлянды, пальметы, ракавіны ў конхах і інш. Імкненне ўнесці ў дэкор усе прыкметы стылю прывяло да ўзбагачэння дробнага дэкару, да імітацыі характэрнага для рэнесанснай архітэктуры натуральнага каменя.

чэнні аб'ёмаў, фактур, святлоценных эфектаў, напружаных рытмаў.

Адзіную архітэктурную вобразнасць з сядзібамі ў Лынтупах і

103. Капліца ў в. Сар'я
Верхнядзвінскага р-на Віцебскай вобл.
1852—1857. Літаграфія
з аquareлі Н. Орды



Стылізаваны вобраз рэнесанснага палаца быў створаны ў сядзібe Ястрамбелі (Баранавіцкі р-н). Знешняе ўбранне яго маляўнічай і дынамічнай па прастораваму вырашэнню кампазіцыі пазбаўлена пачуцця меры ў выкарыстанні разнастайнага русту, філёнгаў, калон і інш. Маляўнічая хаатычнасць у размеркаванні архітэктурных аб'ёмаў тут толькі ілюзорная. Пад дэкаратыўнай вуаллю хаваецца абдуманая функцыянальнасць унутранай планіроўкі. Стваральнік увасобіў у гэтым архітэктурным творы сваю прыхільнасць да экспрэсіі, рэзкіх кантрастаў у спалу-

Ястрамбелі мае загарадная віла ў Мінску (вул. Казінца, 76), узведзеная ў другой палове XIX ст. у стылі неарэнесансу. Аднапавярховы кампактны будынак асіметрычна арганізаваны вакол пануючай дамінанты — двух'яруснай васьміграннай вежы з верхняй тэрасай. Фасады насычаны дэкаратыўным рустам, фактурнымі філёнгамі, імпастамі арачных аконных і дзвярных праёмаў. Аналагічны архітэктурны вобраз характэрны і для сядзібнага дома ў в. Аляксандраўшчына (Зэльвенскі р-н) канца XIX ст. Але яго адрознівае агульная сіметрыя прасторавай кампазіцыі, у

архітэктуры выкарыстаны характэрныя аркатуры, гранёныя эркеры, прафіляваныя ліштвы-табернаклі.

Больш лапідарную і суровую трактоўку, у «новаітальянскім стылі», надаў архітэктар Ланці сядзібнаму дому ў Пружанах, узведзенаму паміж 1854—1870 гг. Утрыманая форма італьянскай вільі, тракваная ў дынамічнай асіметрычнай кампазіцыі з вежай-дамінантай, з'явілася асновай для будаўніцтва сельскіх сядзібных дамоў у вв. Зводы (Брэсцкі р-н) і Лішкі (Бераставіцкі р-н, 1848, архіт. У. Марконі). У падобным архітэктурным вобразе вырашана і сядзіба Гарнова (Лідскі р-н). Нярэнесансныя насланні набываюць і раней узведзеныя класіцыстычныя пабудовы. Так, да палаца Паскевіча ў Гомелі па праекту архітэктара А. Ідзкоўскага і пры ўдзеле В. Вінцэнці ў 1837—1851 гг. была прыбудавана чатырох'ярусная неарэнесансная вежа.

У 70—80-х гадах прататыпам для архітэктурнай трактоўкі сядзібных дамоў з'яўляліся не толькі італьянскія «палаццо», але і пабудовы французскага рэнесансу. Архітэктура гэтага адгалінавання эклектызму характарызувалася кантрастным спалучэннем цёмнага фону цаглянай муроўкі з атынкаванымі і набеленымі элементамі дэкору (руст, ліштвы вокнаў, цягі, карнізы і інш.), выкарыстаннем дахаў складанай канфігурацыі. У Беларусі прыкладам такога запазычання з'яўляюцца сядзібны дом у Свіры (Мядзельскі р-н) і флігель у Чырвоным Беразе.

У канцы XIX — пачатку XX ст. з мэтай адраджэння страчанай пластычнасці архітэктуры дойліды звяртаюцца да больш пышных, пластычных форм барока. Найбольш яскрава неабарочны кірунак эклектызму праявіўся ў архітэктуры сядзібнага дома ў г. п. Жалудок (Шчучынскі р-н). Яго праект, імітуючы адносна нядаўнюю барочную «старажытнасць», стварае ў 1907—1908 гг. яскравы прадстаўнік эклектызму ў Беларусі

У. Марконі. Манументальны двухпавярховы будынак па фронтальнаму фасаду раскрапаваны глыбокімі прамавугольнымі бакавымі і авальнымі цэнтральным рызалітам з аўтаномнымі фігурнымі шатровымі завяршэннямі на фоне пластычнага мансардавага даху. Да буйных барочных форм дададзены лёгкія элементы ракако: авальныя люкарны, вазы, картушы. Знарочыстая пластычнасць архітэктурных элементаў неабарока характэрна для сядзібы Манькавічы (Столінскі р-н, 1905, не захавалася). Складанае па аб'ёмна-прасторавай

104. Капліца ў в. Закозель Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.



кампазіцыі вырашэнне пабудовы належыць праекту бялінскага архітэктара Венцаля. Неабарочнай трактоўкай вылучаецца сядзібны дом у Тракеніках (Астравецкі р-н, пачатак XX ст.). Аднапавярховы прамавугольны ў плане аб'ём накрыты пластычным мансардавым дахам. Над яго галоўным уваходам і на тарцах узвышаюцца фігурныя ўвагнута-пукатыя франтоны з люкарнамі. Падобны, у духу барока, фігурны ярусны шчыт надбудаваны ў 1906 г. над цэнтральным рызалітам сядзібы ў в. Пераквічы (Драгічынскі р-н).

Шырокую рэалізацыю неабарочнай галіна эклектызму знайшла і ў гарадскім асабняковым будаўніцтве пачатку XX ст. (г. Валожын, вул. Горкага, 9; г. Слонім, вул. Савецкая, 58). Неабарочныя формы пераносіліся і на малыя архітэктурныя збудаванні прысядзібных паркаў. У выглядзе разарванай (раскрапанай) ба-

рочнай аркі на двух пілонах, дэкарыраваных групамі калон, вырашана брама сядзібы ў в. Падароск (Ваўкавыскі р-н).

Панаванне руска-візантыйскага стылю ў культуравай архітэктуры другой паловы XIX ст. спарадычна адбілася і на сядзібным будаўніцтве. Адзінкавы сядзібны дом у такой архітэктурна-стылявой трактоўцы быў узведзены ў канцы XIX ст. у в. Дзям'янікі (Добрушскі р-н). Двухпавярховая пабудова мае развітую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, фасады пластычна распрацаваны мноствам элементаў патрыярхальна-рускага архітэктурнага дэкору — калоны-кубышкі, парэбрык, філёнгавыя фрызы, аркатура, «брыльянтавы» руст. Багацце архітэктурнага дэкору, кра-

105. Узязная брама сядзібы ў в. Старыя Пескі Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.



106. Сядзіба ў в. Лынтупы
Пастайскага р-на Віцебскай вобл.
2-я пал. XIX ст.



повак і профіляў прывяло да знікнення прывычных плоскасцей фасадаў, страты ўражання тэктанічнасці. Выступаючыя аб'ёмы рызалітаў і эркераў, западаючыя плоскасці сцен расчленены арачнымі стройнымі візантыйскімі вокнамі ў багатых буйнарэльефных ліштвах, пазычаных з церамной старажытнарускай архітэктуры. У абмалёўцы галоўнага ўвахода, праёмаў тэрасы, вокнаў выкарыстаны згрупаваныя звясаючыя аркі з гіркамі. Агульная незавершанасць кампазіцыі будынка, здробненасць яе форм, адмаўленне ад сістэматычнасці і лаканічнасці дэкору, што, як адзначалася, прывяло да страты суцэльнасці і выразнасці фасадаў будынка, яго мастацка-стылявая трактоўка — усё гэта толькі аддалена выклікала асацыяцыі са старажытнарускай церамной архітэктурай.

Больш шырокае ўвасабленне ў сядзібнай архітэктуры атрымалі асоб-

ныя элементы руска-візантыйскага стылю. А. Ідзкоўскі ў праектных распрацоўках вясковых сядзіб яшчэ ў 1843 г. звяртаецца да выкарыстання ў якасці дэкору кілепадобных бровак, трохлопсных аркад, цыбулепадобных купалаў і галовак для завершшаў архітэктурных аб'ёмаў. Папулярная форма кілепадобнай аркі выкарыстанна ў дэкоры праёмаў сядзібы ў Станькаве (Дзыржынскі р-н). Стылізацыя элементаў руска-візантыйскага стылю асабліва шырока выкарыстоўвалі прадстаўнікі архітэктуры «мадэрна» (круты трапецападобны дах з каваным грэбнем у завершшы сядзібы Чырвоны Берэг).

У неарускім стылі ў 1870—1889 гг. узводзіцца капліца-пахавальня пры палацава-паркавым ансамблі ў Гомелі. Яе аўтар акадэмік архітэктуры Я. І. Чарвінскі надаў цэнтрычнаму аб'ёму пірамідальную кампазіцыю з традыцыйным пяцікупаллем,

закамарамі, «бочкамі», трохлопасцевымі закругленымі франтончыкамі. Жаданая маляўнічасць будынка была дасягнута і дзякуючы афармленню мастака С. Садзікава. На першы план выступілі па-новаму асэнсаваная пластычнасць старажытнарускай

вынесеных далёка за межы фасадаў. Сядзібны дом у Лошыцы пад Мінскам узведзены ў «швейцарскім» стылі ў 70-х гадах XIX ст. Яго асіметрычная прасторавая кампазіцыя і сілуэт узбагачаны за кошт складанага спалучэння двухсхільных дахаў рознавялікіх аб'ёмаў. Далёкі вынас дахаў, якія падтрымліваюцца ажурнымі канструкцыямі з кансолей, рэштак страпілаў і бэлэк перакрыцця, фахверкавае члянненне франтонаў, драўляныя цягі і разныя стойкі, ліштвы вокнаў ствараюць характэрнае для такога роду будынкаў уражанне лёгкасці і тэктапічнай выразнасці.

107. Сядзіба ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.



Экзатычная тэматыка ў сядзібнай архітэктуры выявілася больш за ўсё ў афармленні інтэр'ераў. У сувязі з распаўсюджаннем моды на стылявы рэтраспектывізм у беларускіх сядзібах-ствараюцца анфілады разнастайных па стылявому афармленню залаў: гатычных, маўрытанскіх, пампейскіх, кітайскіх і інш. Як правіла, у стылявых адносінах інтэр'ер вырашаўся асобна ад знешняга аблічча будынка і накіравана ў бок павышанага дэкаратывізму. Залы Нясвіжскага замка ў XIX ст. атрымліваюць антычны, кітайскі, турэцкі, негатычны і іншыя інтэр'еры. Пагоня за разнастайнасцю і эфектнасцю за кошт багацця сабраных разам стылявых інтэр'ераў значна ўзбагачала ўражанне ад эклектычнай архітэктуры будынка. Інтэр'еры сядзібы Манькавічы (Пастаўскі р-н) у адрозненне ад яе неабарочнага знешняга аблічча былі вырашаны ў жорстка-графічным «англійскім» стылі. Сядзіба Дабраўляны (Мядзельскі р-н), узведзеная архітэктарам Я. Барэці ў 1823—1830 гг. у класіцыстычным стылі, атрымала шэраг інтэр'ераў па першым паверсе ў неагатычнай трактоўцы. Неаракайльная дэкаратыўная апрацоўка інтэр'ераў сядзібы ў Пружаных кантраставала з суровым неарэнесансным абліччам будынка. З «гатычным» вестыбюлем — стральчаты дзвярны партал і вуглавыя ка-

архітэктуры, яе сакавітасць і маляўнічасць, былінная казачнасць, каларыстычнае багацце. У гэтым творы яскрава праявілася характэрнае для канца XIX — пачатку XX ст. збліжэнне архітэктуры з дэкаратыўна-прыкладным мастацтвам і жывапісам.

Бесперапынна прагрэсіруючы ў другой палове XIX ст., працэс «адкрыцця» нацыянальных культур павялічваў кола крыніц і новых запазычанняў і ў сядзібнай архітэктуры.

З усёй разнастайнасці архітэктурных з'яў гэтага часу належыць адзначыць загарадныя вілы-дачы ў «швейцарскім» стылі (напрыклад, сядзіба ў в. Аеліні). Звычайна такая віла-дача ўяўляла сабой драўлянае збудаванне, узнятае на цагляны цокаль з сістэмай разнастайных дахаў,

міны — сядзібы Чырвоны Бераг (Жлобінскі р-н) суседнічаў неаракайльны інтэр'ер бакавой гасцінай з авальным ляпным плафонам, насычаным у вуглавых частках картушамі, музычнай арматурай, букетамі кветак.

У асяроддзі дойлідаў-стылізатараў другой паловы XIX — пачатку XX ст. былі асобныя прадстаўнікі, якія ўсведамлялі мінулае значэнне і мастацкую неабгрунтаванасць творчага рэтраспектывізму. Таму яны адмаўляюцца ад пошукаў новай архітэктурнай мовы, а здавальняюцца матываваным і на магчымасці дакладным узнаўленнем гістарычных аналагаў, звяртаюцца да капіравання выдатных архітэктурных шэдэўраў мінулага. Яны верылі, што ўзнаўленне па-мастацку моцных архітэктурных рэліквій можа аблегчыць выхад з творчага тупіка. Для сядзібнага будаўніцтва адбіраліся еўрапейскія архітэктурныя шэдэўры не толькі

высокай мастацка-эстэтычнай годнасці, але і значнага і важнага гісторыка-ідэйнага зместу.

Бліскучым узорам для натхнення, своеасаблівай данінай польскаму нацыянальнаму рамантызму з'явілася наследаванне каралеўскай рэзідэнцыі «Лазенкі» ў Варшаве. Гэты палац захапляў дойлідаў сваёй элегантнай і паветранай архітэктурай, надзвычай удалым размяшчэннем паміж двюма сажалкамі. Сядзіба Жамыслаўль (Іўеўскі р-н), пабудаваная ў 1877 г., блізкая вядомаму класіцыстычнаму палацава-паркаваму ансамблю ў Варшаве. І тут цяжка прызнаць стылізацыю — настолькі верыцца ў другое існаванне вядомага архітэктурнага шэдэўра.

У 1905—1908 гг. у сядзібе Моладава (Іванаўскі р-н) архітэктар

*108. Сядзіба ў в. Чырвоны Бераг
Жлобінскага р-на Гомельскай вобл.
1890—1893*



Т. Раствароўскі ўзводзіць не экзатычную ў духу часу капліцу, а ратандальны дарычны храм — копію існаваўшай тут стагоддзе назад сядзібнай капліцы. Уладальнік сядзібы Заполле (Пінскі р-н) у 1920-я гады будзе жылы дом, які з'яўляўся копіяй былой класіцыстычнай сядзібы Пясочнае на Піпчыне. Па ўзору драўлянай сядзібы Касцюшкі ў Мерачоўшчыне ў 30-х гадах XX ст. над возерам Свіцязь была ўзведзена турыстычная база. Прататыпам прысядзібнай капліцы ў сядзібе в. Кухцічы (Уздзенскі р-н) з'явіўся вядомы шэдэўр беларускай рэнесанснай архітэктуры — калвінскі збор у Смаргоні. Неагатычная башня ў парку сядзібы Варняны (Астравецкі р-н) нагадвае Белую вежу ў Камянцы — помнік старажытнарускага абарончага дойлідства XIII ст.

У паркавым будаўніцтве ўзнаўляліся архаічныя прататыпы з глыбокай гісторыі дойлідства. У густым зарасніку мемарыяльных зон прысядзібных паркаў узводзяцца фамільныя маўзалеі-пахавальні, якія імітуюць старажытнаегіпецкія піраміды (сядзібы Сэрвач-Кайшоўка сучаснага Карэліцкага раёна, Маліноўшчына Маладзечанскага раёна, Узда). У сядзібе Пральнікі (Валожынскі р-н) збудаваны маўзалеі-пахавальня ў выглядзе рымскага Пантэона.

Архітэктура Беларусі другой паловы XIX — пачатку XX ст. не абмяжоўвалася эклектычнай формавытворчасцю. Ёй уласціва і рэстаўрацтва. Архітэктурны кампільтывізм не дасягаў літаральнага паўтарэння арыгіналаў, а толькі імкнуўся больш простымі сродкамі наблізіцца да іх. Безумоўна, гэты шлях ці на крок не набліжаў дойлідаў да выхаду з творчага тупіка, у які зайшла архітэктура гэтага часу. Больш таго, кампільтывізм крайне абмяжоўваў магчымасці шырокага будаўніцтва, таму што рэалізуюўся толькі ў адзінаквых унікальных ансамблях.

На мяжы XIX—XX стст. у архі-

тэктуры з усёй вастрывёй паўстала дылема — спадчына ці наватарства. У пачатку нашага стагоддзя ўсё часцей пачынаюць выказвацца негатыўныя меркаванні аб эклектызме, складваецца апазіцыя супраць «швейцарскіх шалашоў», «жалкіх

109. Сядзіба ў в. Свіслач Гродзенскага р-на. Канец XIX ст.



карыктур на гатычныя замкі», «заканяшчыны». Пошук сучаснай архітэктурнай мовы, развіццё рацыяналістычных тэндэнцый у архітэктуры XIX ст. выліліся ў стыль «мадэрн».

Архітэктурна-мастацкая канцэпцыя «мадэрна» з найбольшым поспехам была рэалізавана ў архітэктуры гарадскіх віл і гарадскіх асабнякоў. Яскравым творам «мадэрна» з'яўляецца сядзібны дом у в. Чырвоны Бераг, пабудаваны ў 1890—1893 гг. па праекту архітэктара К. Шрэтэра. Як твору ранняга «мадэрна» яму ўласцівы павышаны дэкаратывізм, прэтэнцыёзна надуманыя формы. Пабудова надзвычай прывабная і ўражвае не толькі незвычайнасцю прасторавай кампазіцыі, але і самімі вытанчанымі адносінамі да архітэктуры. Фарміраванне развітай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі абумоўлена не стыхійнасцю, а паслядоўнасцю развіцця будынка знутры

вопкі, найбольш рацыянальнай і функцыянальнай пабудовай унутранай прасторы. Для будынка характэрны разнастайнасць аб'ёмных элементаў, ускладненасць, шматграннасць і шматпланакасць іх кампазіцыі, багацце колеравай і святлоценывай мадэліроўкі, пластычнасць і выразнасць архітэктурных форм.

Падобная складаная яруснасць аб'ёмаў, маляўнічы сілуэт шматфігурнага даху, насычанае колеравае рашэнне выкарыстаны ў сядзібе Свіслач (г. п. Свіслач Гродзенскай вобл.). У стылі «мадэрн» упершыню

Буйны па памерах сядзібны дом у в. Галавічполе (Шчучынскі р-н) узведзены ў стылі «мадэрн» у пачатку XX ст. Яго складаная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя пабудавана на прынцепах ступеньчатасці аб'ёмаў, завершаных востраканцовымі шчытамі, гранёнымі шатрамі, пластычнымі і каляровымі чарапічнымі дахамі. Для стылявой трактоўкі будынка найбольш характэрна выкарыстанне

110. Сядзібны дом у в. Галавічполе Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.

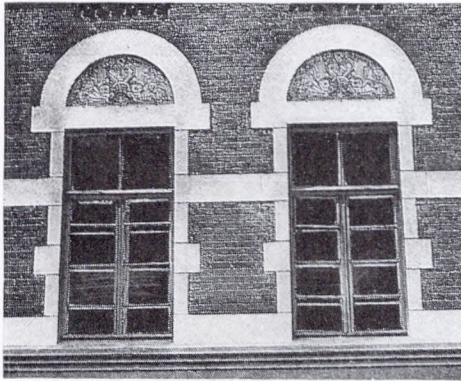


была зроблена спроба пераадолення глыбокай розніцы паміж функцыянальным і дэкаратыўным бакамі архітэктуры. Стваральнікі падобных рэзідэнцый імкнуліся абстрагавацца ад вядомых у архітэктурнай спадчыне форм, ажыццяўляючы пошук новага мастацкага вобраза за кошт выразных сродкаў. Таму ў сядзібе Свіслач толькі на дваровым фасадзе была ўведзена нясукая верхнюю тэрасу рэнесансная трайная аркада.

паліхромных арнаментальных керамічных пано над вокнамі першага паверха. Вынаходлівасць канструктара праявілася ў кансольным размяшчэнні вытанчанага гранёнага эркера з вострашпілёвым завершшам на галоўным фасадзе. Ускладненую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю ў стылі «мадэрн» маюць сядзібы ў вв. Бяздэдавічы (Полацкі р-н) і Межава (Аршанскі р-н), стайня ў сядзібе «Альбярцін» (Слоніўскі р-н).

Уражлівы твор архітэктуры «мадэрна» — наватарская па кампазіцыі капліца-пахавальня ў парку замка ў Міры (Карэліцкі р-н), узведзеная ў 1904 г. архітэктарам Р. Марфельдам. Новая архітэктура-мастацкая выразнасць дасягнута ім выкарыстаннем матываў старажытнарускага

III. Сядзіба ў в. Галавічполе Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст. Фрагмент галоўнага фасада



дойлідства. Аднак запазычанне датычцыца не столькі асобных форм і прыёмаў, колькі ідэальнай мадэлі архітэктурнага стылю, якую ён трансфармаваў і стылізаваў у адпаведнасці з эстэтычнымі ідэаламі сучаснасці. Збудаванне захоўвае асноўную якасць «мадэрна» — сінтэз архітэктуры і выяўленчых жанраў мастацтва. Пануючае становішча ў абліччы будынка належыць вялізнай мазаіцы «Хрыстос Уседзяжыцель», якая ўражвае не толькі маштабнасцю, але і звонкім спалучэннем чыстых колераў, разлічаных на ўспрыняцце з вялікай адлегласці. Разам з чаканеным у буйным рэльефе фамільным гербам князёў Святаполк-Мірскіх яна надае будынку некаторую сімваліку і містыцызм, што было ўласціва ўсяму выяўленчаму мастацтву «мадэрна».

Са сцвярджаннем «мадэрна» ў архітэктуры на мяжы XIX—XX стст. эпоха сядзібнага будаўніцтва не скончылася. Як і ў эпоху класіцызму, у гэты перыяд у жыцці грамадства зноў прачынаецца імкненне да рацыяналізму, што тлумачыцца адчуваннем надыходзячай рэвалюцыі, неабходнасцю перабудовы жыцця. Узнікае вострая неабходнасць адсухога фармалізму і свавольства эклектыкі, ад абстрактных пошукаў стылю «мадэрн» перайсці да пошуку чагосьці трывалага, яснага і надзейнага. Перадрэвалюцыйныя гады абавязвалі весці пошук рацыянальнага і рэвалюцыйнага зноў у дэмакратычным мастацтве антычнасці і класіцызму. Разумовая і рацыянальная нарматыўнасць класічнай эстэтыкі аб'ядноўвалася з настальгіяй па зніклых дваранскіх гнёздах. Паспрабаваўшы ўсю разнастайнасць рэтраспектыўнага адражжэння гістарычных архітэктурных стыляў, дойдзі зноў вяртаюцца да класіцыстычных схем, ордэрных форм і галоўным чынам да традыцыйнага класіцыстычнага сядзібнага дома канца XVIII — першай паловы XIX ст. На аднаўленне старога тыпу «шляхецкага двара» арыентауюць і публікацыі таго часу. Збыдненне гістарычных архітэктурных аналагаў як крыніцы для фарматворчасці прыводзіць у пачатку XX ст. да рэстаўрацыі класіцыстычнага стэрэатыпа сядзібы канца XVIII — пачатку XIX ст. з порцікам і мансардавым дахам: сядзібы Заполле (Нінскі р-н, 1920), Боркі (Дзятлаўскі р-н, пачатак XX ст.), Гальшаны (Ашмянскі р-н).

Сядзібны дом у в. Опса (Браслаўскі р-н) узведзены архітэктарам Целяжынскім у 1904 г. па традыцыйнай схеме памешчыцкай рэзідэнцыі канца XVIII ст.: П-падобная планіровачная схема з бакавымі павільёнамі і цэнтральным калонным уваходам, мансардавым пластычным дахам. Архітэктар свядома імкнецца да найбольшага абагульнення форм

112. Капліца ў г. п. Мір Карэліцкага р-на
Гродзенскай вобл. 1904

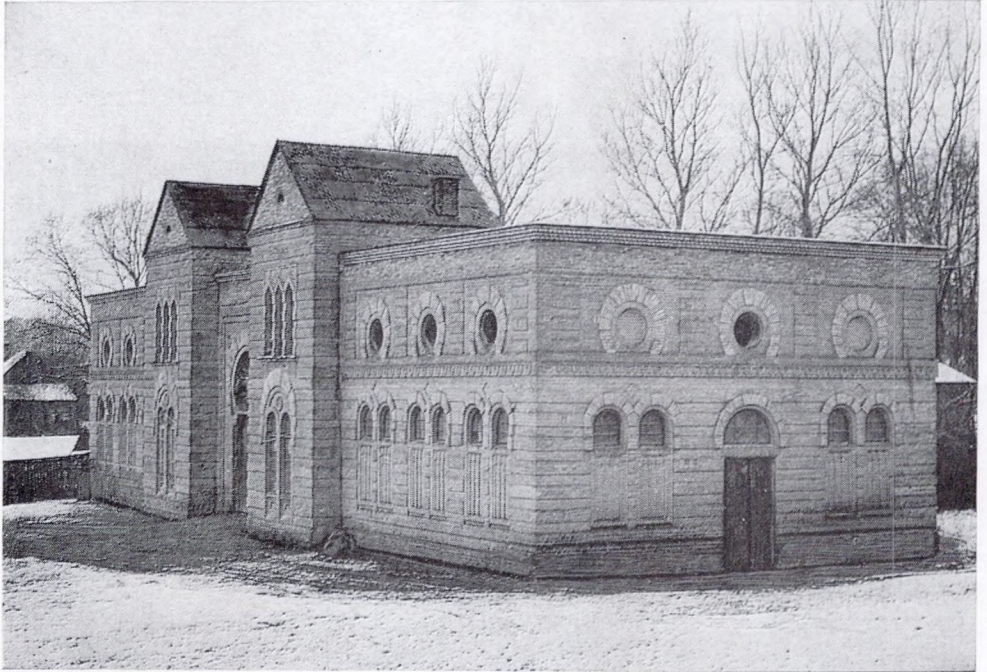


класіцызму і стварэння ў канчатковым вышкі вобраза старадаўняй класічнай сядзібы.

Сядзібны дом у в. Стралкава (Клецкі р-н), узведзены ў 1909 г., адрознівае ад класіцыстычных прататыпаў канца XVIII ст. толькі ўтрыроўка да гратэскай выразнасці чатырохкалоннага порціка і ліштваў

Меркавалася, што зварот да традыцый класіцызму і так званага «стылю памесцяў» верне архітэктуры сядзіб мінулую мастацка-стыльваю вобразнасць, страчаную пластычнасць і тэктанічнасць. Аднак архітэк-

113. Стайня ў сядзібе «Альбярцін» у г. Слоніме Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.



аконных праёмаў, рэльефа вылучаных на фоне гладкага фасада.

Спраба адысці ад гатовых схем, стылізаваць складзены ў перыяд класіцызму тып дробнапамеснай сядзібы ажыццёўлена ў сядзібе Блонь (Пухавіцкі р-н), у г. п. Шаркоўшчына, сядзібе Высокае (Аршанскі р-н). Ствараюцца праекты і буйных палацавых будынкаў у неакласіцыстычным стылі. Аднак нерэальныя ва ўмовах правінцыяльнага будаўніцтва повага часу, яны заставаліся часцей на паперы, як гэта адбылося з палацам у в. Сіняўка (Клецкі р-н), спраектаваным У. Маркопі ў 1906 г.

тура сядзіб, пабудаваных у гэты час, не адрознівалася гарманічнай яснасцю і лагічнай дасканаласцю, што было ўласціва спеламу класіцызму. Архітэктурныя формы сталі вялымі і манатоннымі. Другая крайнасць прынесла ў архітэктуру неакласіцыстычных сядзіб элемент знарочыстай ускладненасці і выпадковасці. Усе намаганні неакласіцыстаў не змагі пераадолець архаічнасць узнікшых архітэктурных твораў. Імітацыі старадаўніх феадальных рэзідэнцый у стылі неакласіцызму сталі сведчаннем канца сядзібнага будаўніцтва.

ЖЫВАПІС

Развіццё беларускага жывапісу ў другой палове XIX ст. праходзіла пад знакам умацавання дэмакратычных тэндэнцый, закладзеных лепшымі прадстаўнікамі рэалістычнага мастацтва першай паловы стагоддзя, такімі, як Я. Дамель, В. Ваньковіч, В. Дмахоўскі, Я. Сухадольскі і інш. Беларускія мастакі паступова вызваліліся з-пад уплыву акадэмічнага класіцызму, станавіліся цвёрда на пазіцыі рэалізму.

Нягледзячы на перавагу рэалістычных тэндэнцый, у творчасці некаторых жывапісцаў працягвалі захоўвацца і традыцыі рамантызму (К. Альхімовіч, Я. Манюшка і інш.).

Вялікі ўплыў на развіццё дэмакратычных тэндэнцый у жывапісе аказалі прадстаўнікі рускага рэалістычнага жывапісу, якія не толькі з'яўляліся настаўнікамі беларускіх жывапісцаў падчас іх навучання ў Пецябургру і Маскве (К. П. Брулоў, Ф. А. Бруні), але і непасрэдна працавалі на тэрыторыі Беларусі, сутыкаліся з беларускай рэчаіснасцю і адлюстроўвалі яе ў сваіх творах («Рамонтныя работы на чыгунцы» К. А. Савіцкага і інш.).

Для развіцця беларускага жывапісу 60—90-х гадоў XIX ст. характэрны амаль тыя ж працэсы, што і для рускага. Як і ў рускім жывапісе, на першы план выходзіць гістарычны жанр.

Перадумовай развіцця гэтага віду выяўленчага мастацтва было ўсталяванне капіталістычнай вытворчасці і з'яўленне сваёй, нацыянальнай буржуазіі, у асяроддзі якой узнікае цікавасць да гісторыі роднага краю. У той жа час яшчэ моцнымі заставаліся пазіцыі польскай шляхты, якая, абапіраючыся на беларусаў-католікаў, не адмаўлялася ад мары адраджэння Польшчы ў межах 1772 г. І хоць пазіцыі рэакцыйнай польскай шляхты былі ўжо значна падарваны падаўленнем паўстання 1830—

1831 гг., яна па-ранейшаму працягвала падтрымліваць тыя тэндэнцыі ў літаратуры і мастацтве, якія напаміналі пра былую магутнасць Рэчы Паспалітай. Гэтым тлумачыцца і з'яўленне ў беларускім жывапісе карцін, што трактавалі гістарычныя падзеі з пункту гледжання польскай шляхты. Тыя ж мастакі, што прытрымліваліся афіцыйнай арыентацыі, імкнуліся адлюстроўваць гістарычныя падзеі ў плане ідэалізацыі рускай гісторыі.

Характэрнай асаблівасцю гістарычнага жывапісу 60—90-х гадоў з'яўляецца яго яўна выяўлены сацыяльны характар. Гледзячы на творы Альхімовіча, Трутнева, Сухадольскага, можна беспамылкова вызначыць сацыяльныя сімплаты гэтых мастакоў. Як правіла, яны заўсёды былі на баку простага народа. У гэтым, відаць, не апошняю ролю адыгралі ідэі рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў.

Звяртае на сябе ўвагу той факт, што большасць гістарычных жывапісцаў не былі прыхільнікамі толькі гэтага віду жывапісу. Шмат хто з іх плённа працаваў і ў іншых жанрах.

Многія гістарычныя жывапісцы ў сваіх творах звярталіся да сюжэтаў з антычнай гісторыі, бо ўплыў Пецябургскай акадэміі, якая падтрымлівала і ўсяляк імкнулася распаўсюджваць традыцыі акадэмічнага класіцызму, быў яшчэ досыць вялікім. Адным з найбольш вядомых гістарычных жывапісцаў Беларусі другой паловы XIX ст. быў ураджэнец Гродзеншчыны Казімір Дамінікавіч Альхімовіч (1840—1916).

Лёс жывапісца склаўся такім чынам, што на працягу большай часткі свайго жыцця ён быў адарваны ад радзімы. Аднак усёй сваёй творчасцю мастак быў цесна звязаны з Беларуссю і ў сваіх палотнах увасобіў гістарычны лёс беларускага і літоўскага народаў.

Нарадзіўся К. Альхімовіч у сяле Дэмбраве былога Лідскага павета

Гродзенскай губерні ў сям'і небагатага беларускага шляхціца. Першапачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскай гімназіі. Тут, відаць, на фарміраванне творчай індывідуальнасці будучага мастака значны ўплыў зрабіў Канут Русецкі, творчасць якога ў твая гады была ў цэнтры ўвагі мастацкай грамадскасці Вільні.

У 1863 г. К. Альхімовіч прыняў актыўны ўдзел у паўстанні, за што пасля яго паражэння быў сасланы ў Сібір, дзе знаходзіўся да 1869 г. Гады, праведзеныя ў ссылцы, накла-лі адбітак на ўсю далейшую творчасць мастака. У яго творах гучаць ноткі смутку і жалыбы.

На пачатку 70-х гадоў К. Альхімовіч жыве ў Варшаве, дзе наведвае рысавальную школу выхаванца Пецярбургскай акадэміі Войцэха Герсана. На варшаўскіх выстаўках з'яўляюцца яго першыя самастойныя ра-

боты, створаныя пад уплывам нядаўняй сібірскай ссылкі, «Смерць у выгнанні» (каля 1873, Нацыянальны музей у Варшаве) і «Пахаванне на Урале» (каля 1873, Нацыянальны музей у Познані).

У 1875 г. мастак пасляхова канчае Мюнхенскую акадэмію мастацтваў, атрымаўшы за свае поспехі некалькі сярэбраных і залатых медалёў. У 1876 г. К. Альхімовіч едзе ў Парыж і там жыве на працягу трох гадоў. У Варшаву мастак вяртаецца ў 1880 г. сталым майстрам. На гэты час ён ужо неаднаразова выстаўляў свае творы ў Мюнхене і парыжскім Салоне, і яны нязменна карысталіся вялікім поспехам. Сюжэты для шматфігурных бытавых і гістарычных карцін К. Альхімовіч бярэ з той даўніны, калі гістарычны лёс беларус-

114. К. Альхімовіч. Пахаванне на Урале. 1873. Познань. Нацыянальны музей



кага і літоўскага народаў быў агульным. Ён стварае палотны «Хрысціянскія пакутнікі», «Пасля бітвы», «Пахаванне Гедыміна» і інш.

Урачысты і цяжкі рытм кампазіцыі «Пахаванне Гедыміна» напамінае жалобную музыку, у якой амаль няма мажорных гукаў. ...З непраходнай беларускай пушчы на шырокую паляну выходзяць воіны Гедыміна. На руках яны нясуць цела свайго загінуўшага князя. Схіліўшы галовы, услед за ім ідзе народ. Людзі апрачуты ў доўгае белае адзенне, на нагах — плечы з лыка лапці. Застылі ў німым маўчанні магутныя дубы і яліны. Над усім гэтым навеслі цяжкія свінцовыя хмары.

У стварэнні такога настрою значную ролю адыгрывае каларыт, а таксама пластычная пабудова кампазіцыйных груп і фігур, якія адлюстраваны мастаком пераканаўча і дасканала. Карціна атрымала сусветную вядомасць. Яна экспанавалася ў 1887—1888 гг. на выстаўках у Варшаве, Пецярбургу, Львове, Сан-Францыска.

У сваіх гістарычных палотнах К. Альхімовіч аднаўляе тыя далёкія часы, калі на тэрыторыі Літвы і Беларусі панавала язычніцкая вера. Карціны «Язычніцкія жрацы», «Багіня каханія Мільда», «Смерць Маргера», «Ліздзейка з дачкой на руінах царквы Перуна», «Апошні жрэц Літвы з дачкой Плёнтай» (месца знаходжання невядома) і іншыя сведчаць пра выдатнае веданне мастаком гісторыі свайго роднага краю.

У гістарычных кампазіцыях К. Альхімовіча нярэдка гучаць і патрыятычныя ноты, выкліканыя асабістымі адносінамі да падзей мінулай гісторыі. У 80-х гадах ён стварае карціны «Смерць Глінскага ў турме» і «Падрыхтоўка да смерці Самуіла Збароўскага», у якіх аднаўляе гераічныя вобразы барацьбітоў за ўз'яднанне беларускага народа з адзінакроўным рускім народам.

«Смерць Глінскага ў турме» экс-

панавалася на акадэмічнай выстаўцы ў Пецярбургу ў 1885 г. У ёй расказваецца пра апошнія дні слаўтага дзяржаўнага дзеяча XVI ст., з імем якога звязана шмат яскравых старонак у гісторыі Беларусі і Літвы. Карціна выклікала шматлікія водгукі ў

115. К. Альхімовіч. На этапе. 1894. Варшава. Нацыянальны музей



друку. Пра яе пісалі газеты Пецярбурга і Варшавы, якія адзначалі высокае майстэрства жыванісца. На жаль, немагчыма меркаваць пра мастацкія вартасці гэтага твора, бо ніякага іконаграфічнага матэрыялу не знойдзена.

У карціне «Падрыхтоўка да смерці Самуіла Збароўскага» паказаны нястрымны дух бунтара супраць вялікакняжацкай улады. Закаваны ў ланцугі, Самуіл Збароўскі сядзіць на цаглянай падлозе каземата. Каталіцкі свяшчэннік чытае над ім апошнія словы малітвы. У раскрытых дзвярах падвала відаць фігура ката

з сякерай у руках, які гатовы ў любы момант пазбавіць асуджанага галавы. У нямым маўчанні застыла стража. Але ўсё гэта не зламала непахіснай волі Збароўскага. Энергічны і ўпарты паварот галавы, пранізлівы погляд сведчаць пра нязломную стойкасць і непакорлівасць чалавека, які гатовы прыняць пакутніцкую смерць у імя сваіх ідэалаў.

Мастацкія сродкі выдатна выяўляюць асноўную ідэю твора — імкненне да свабоды. Прамяні сонца, што прарваліся ў глыбіню падвала, асвятляюць твар і рукі асуджанага, вырываюць з цемры ўсю яго фігуру. Гэты кампазіцыйны прыём засяроджвае ўвагу глядача на фігуры Збароўскага, выпісанай вельмі дэталёва. Усё астатняе пагружана ў цемру. Фігура палача паказана цёмным сілуетам на фоне ззяючага сонечнага дня.

У некаторых палотнах К. Альхімовіча, напісаных на сюжэты з польскай гісторыі, — «Абарона Ольштына» (1883), «Вясельныя ўрачыстасці Сігізмунда Аўгуста» і інш. — ідэалізаваны польскія каралі і военачальнікі. Жывапісец добрасумленна праілюстраваў гістарычныя факты, аднак не змог узяцца да мастацкага абагульнення. Таму названыя карціны не з'яўляюцца вызначальнымі ў творчасці жывапісца.

У шмат якіх гістарычных кампазіцыях і малюнках К. Альхімовіча знайшлі адлюстраванне падзеі 1863 г. Акрамя названых «Смерць у выгнанні» і «Пахаванне на Урале» ён напісаў карціну «На этапе» (1894, Нацыянальны музей у Варшаве), дзе вельмі ярка паказаў журботную долю паўстанцаў, якіх вязуць у далёкую сібірскую ссылку. Карціна здзіўляе праўдай адлюстраванага ў ёй моманту, дакладнасцю дэталей і мастацкіх сродкаў для перадачы эмацыянальнага настрою.

Плэнна працаваў мастак і ў бытавым жанры, паказваючы жыццё і побыт прыгонных сялян, батракоў і

дробнапамеснай шляхты. Сюжэты твораў «Жніво» (1869), «Дажынкi», «Найманне работнікаў» (1893), «Парабкава хата», «У поце чала» навеяны ўспамінамі пра далёкую радзіму. Карціны створаны, відаць, па замалёўках і эцюдах, зробленых у Дэмбраве. Гэтыя творы — свайго роду летапіс жыцця дарэвалюцыйнай беларускай вёскі, у якім ярка і пераканаўча адлюстравана цяжкая доля працоўнага люду, што стагнаў пад уціскам царскай адміністрацыі і памешчыкаў.

К. Альхімовіч шмат працаваў і як графік. У тэхніцы літаграфіі ім выкананы шматлікія ілюстрацыі да твораў Адама Міцкевіча, Юльюша Славацкага і іншых польскіх пісьменнікаў. Найбольш удалымі з'яўляюцца тыя, дзе адлюстраваны родныя мастаку беларускія лясы і балоты.

Імкненне адлюстраваць старонкі беларуска-літоўскай гісторыі знаходзім і ў творчасці іншых жывапісцаў, выхадцаў з Беларусі. Так, у другой палове XIX ст. у Беларусі некаторы час жыў і працаваў сын вядомага кампазітара Станіслава Манюшкі жывапісец Ян Манюшка (1855—1910).

Біяграфічных звестак пра мастака захавалася мала. Вядома, што дзяцінства яго прайшло ў акружэнні дзеячаў беларускай культуры — пісьменнікаў і мастакоў, з якімі быў у сяброўстве яго бацька. Сярод іх быў і вядомы беларускі пейзажыст Вікенцій Дмахоўскі. Гэтыя абставіны, відаць, мелі некаторы ўплыў на развіццё мастацкага таленту Я. Манюшкі.

Пасля пераезду сям'і ў Варшаву Я. Манюшка наведваў рысавальную школу В. Герсана. У 1874—1877 гг. ён вучыцца ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў у класе гістарычнага жывапісу. Апошнія гады мастак пражыў у Варшаве, дзе памёр у 1910 г. у вялікай нястачы. Яго гістарычныя і бытавыя кампазіцыі цаніліся вельмі

танна і амаль не прыносілі ніякіх сродкаў для існавання.

З гістарычных работ Я. Машошкі вядома карціна «Шлюб Зігфрыда», у якой паказаны зверствы нямецкіх псоў-рыцараў на захопленых імі беларускіх тэрыторыях. Прадвадзіцель крыжаносцаў у суправаджэнні сваіх воінаў вядзе прывязаную да сядла паланянку, захопленую ў пераможанай крэпасці. Удалечыні на фоне неба відаць трушы павешаных абаронцаў цытадэлі. Кампазіцыя выдатна скампанавана і выканана. У ёй добра перададзены рух усёй групы. Ён узмоцнены нястрымным парывам уздыбленага каня і энергічным жэстам уладара.

Вядома, што ў перыяд знаходжання ў Пецяргбургу і ў наступныя гады мастак напісаў некалькі гістарычных палотнаў. З бытавых твораў Я. Машошкі вядома жанравая сцэна «Атака кавалерыі», у якой у алегарычнай форме паказаны «гераізм» кавалерыйскіх афіцэраў. Падпіўшыя гусары «атакуюць» дзяўчат, для якіх, відаць, неабьякава заляцанне галантных кавалераў. Налёт сентыменталізму і безгустоўнасці тут відавочны. Такія карціны, відаць, былі разлічаны на непераборлівыя густы багатых арыстакратаў, таму значнага следу ў гісторыі выяўленчага мастацтва не пакінулі.

Вялікі ўклад у развіццё гістарычнага жанру ў жыванісе Беларусі другой паловы XIX ст. унёс рускі мастак Іван Пятровіч Трутнеў (1827—1912). Яго творы былі шырока вядомы ў Паўночна-Заходнім краі. Шмат якія з іх былі створаны на беларускім матэрыяле, падрыхтаваным у час падарожжаў па Беларусі.

І. П. Трутнеў нарадзіўся ў Калужскай губерні ў сялянскай сям'і. З дзяцінства яму былі блізкімі і зразумелымі патрэбы простага народа. Гэтыя абставіны адыгралі рашаючую ролю ў тым, што на працягу ўсёй сваёй дзейнасці мастак імкнуўся паказваць жыццё і быт ніжэйшых слаёў насель-

ніцтва царскай Расіі. Мастацкую адукацыю Трутнеў атрымаў у Строганаўскім вучылішчы ў Маскве (да 1849) і затым у Пецяргбургскай акадэміі мастацтваў у Б. Вілевальдэ. У 1855 г. за карціну «Благаслаўленне сына ў апалчэнне» ён быў ўзнагароджаны малым залатым медалём, а ў 1857 г. — вялікім залатым медалём за карціну «Хрэсны ход на вадохрышча ў вёсцы» (варыянт карціны 1858 г. у ДММ БССР).

Атрымаўшы званне мастака I ступені і права на пенсіянерства, Трутнеў накіроўваецца за мяжу. Ён наведвае Вену, Дрэздэн, Парыж, Антверпен, Дзюсельдорф, Брусель. Затым два гады жыве ў Італіі. Аднак жыццё ў далечыні ад радзімы моцна прыгнятала мастака. Не дабыўшы тэрміну свайго пенсіянерства, Трутнеў вяртаецца на радзіму. У хуткім часе па прапанове Акадэміі мастацтваў ён прымае на сябе абавязкі загадчыка Віленскай рысавальнай школы (1866). На гэтай пасадзе мастак заставаўся аж да сваёй смерці ў 1912 г.

У 1889 г. за карціну «Літоўская пагранічная карчма» Трутневу было прысвоена званне акадэміка. Да гэтага ж перыяду адносяцца карціны «Сляпы кабар» (знаходзілася ў Трацякоўскай галерэі, а зараз месца знаходжання невядома) і «Віленскія пакутнікі Антоній і Іаан» (месца знаходжання невядома).

Асабліва значным гістарычным творам І. Трутнева з'яўляецца карціна «Віленскія пакутнікі...» Сюжэтам для яе паслужыла сапраўдная гісторыя змагароў за праваслаўную веру віленскіх гараджан братаў Антонія і Іаана, па-зверску закатаваных язычнікамі ў XIV ст. Потым яны былі залічаны праваслаўнай царквой да «ліку святых».

У карціне паказаны момант развітання Іаана з Антоніем у падзямеллі віленскага храма перад вывадам аднаго з братоў на пакаранне. Схіліўшы галаву на рукі Антонія, ся-

дзіць закаваны ў ланцугі Іаан. Антоній з высока ўзнятай галавой у апошні раз кідае свой позірк у неба. Яго ўпэўненасць у справядлівасці сваёй справы настолькі моцная, што нават стража, здзіўленая незвычайнай стойкасцю, спынілася ў нерашучасці.

116. Н. Сілівановіч. Аўтапартрэт. 1880-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



Тэндэнцыйнасць твора відавочная. Безумоўна, ён праследаваў агітацыйна-рэлігійныя мэты. Пра гэта гавораць вельмі выразныя і ў той жа час надзвычай лаканічныя і зразумелыя сродкі, якія моцна выяўляюць высокі грамадзянскі пафас твора. Твар Антонія велічны і адухоўлены. У яго позірку няма і ценю страху. Увесь выгляд гаворыць аб гатоўнасці прыняць пакутніцкую смерць. Фігура яго выгадна адрозніваецца ад неспакойных і мітуслівых фігур катаў. Мастак-рэаліст сілай свайго майстэрства ўзнямае гэту сцэну да ўзроўню вялі-

кага мастацкага абагульнення. У карціне, хоць і ў алегарычнай форме, выразна адчуваецца пратэст супраць цёмных сіл рэакцыі, супраць зла і насілля.

Неабходнасць напісання гэтага твора, відаць, была прадыктавана тымі абставінамі, што пазіцыі каталіцызму ў Паўночна-Заходнім краі заставаліся яшчэ дастаткова моцнымі. Праваслаўе, якое лічылася афіцыйнай рэлігіяй у краі, усяляк імкнулася замацаваць сваё панаванне. Уваскрашаліся даўно забытыя «подзвігі» пакутнікаў за праваслаўную веру, каб пераканаць веруючых і прыцягнуць іх на бок праваслаўнай царквы. Безумоўна, не толькі гэтымі меркаваннямі кіраваўся мастак. Веліч і прыгажосць подзвігу ў імя ідэі натхнялі яго ў рабоце над гэтай карцінай.

Пэндзлю І. П. Трутнева належаць шэраг партрэтаў дзеячаў культуры Паўночна-Заходняга краю, а таксама шматлікія замалёўкі і акварэлі помнікаў беларускай архітэктуры мінулых стагоддзяў. Акварэлі (у асноўным выявы праваслаўных храмаў і цэркваў) уяўляюць значную цікавасць для гісторыкаў беларускай архітэктуры як вялікі фактычны матэрыял.

Разглядаючы станаўленне і развіццё гістарычнага жанру ў жывапісе Беларусі другой паловы XIX ст., нельга не сказаць і аб работах некаторых польскіх мастакоў, якія на матэрыяле з гісторыі Беларусі стварылі яркія, хвалюючыя творы, узбагаціўшы сусветную культуру. Маюцца на ўвазе работы мастакоў Станіслава Віткевіча «Напалеон на Літве» (панарама) і Юльяна Фалата «Бярэзіна» (месца знаходжання абедзвюх невядома). У гэтых палотнах уваскрашаюцца гераічныя падзеі Айчынай вайны 1812 г., у якой беларускі народ прыняў самы непасрэдны ўдзел. Асабліва цікавае палатно Ю. Фалата, напісанае ў канцы 80-х гадоў.

Страціўшы на бязмежных прасторых Расіі большую частку сваёй

117. Н. Сілівановіч. Партрэт жанчыны.
1870-я гг. Вільнюс.
ДММ ЛітССР



арміі, Напалеон падышоў да Бярэзіны. Групамі і па адным цягнуцца змучаныя, галодныя салдаты. Ужо страцілі ўсялякі сэнс баявыя сцягі, пад якімі салдаты Напалеона прайшлі трыумфальным маршам па ўсёй Еўропе. Цяпер яны ўжо не маюць ніякай каштоўнасці, бо многіх палкоў даўно не існуе. Французы вырашылі спаліць сцягі, каб не аддаць іх праціўніку. І аднак захопнікі яшчэ ўпіраюцца, спрабуюць захаваць падабенства воінскага рытуалу. Пад барабанны бой сцяганосцы кідаюць у агонь баявыя рэліквіі. За ўсім гэтым моўчкі назірае французскі імператар, які са сваім штабам прысутнічае пры гэтай сумнай цырымоніі.

Напалеонаўскай эпохы ў жывапісе Беларусі XIX ст. было прысвечана шмат карцін. Да яе на пачатку стагоддзя звярталіся Я. Дамель, В. Ваньковіч і іншыя мастакі. Але ўсе яны імкнуліся падкрэсліць толькі адну якую-небудзь рысу — асуджанасць, бессэнсоўнасць, жорсткасць. Палатно Ю. Фалата выгадна адрозніваецца ад работ названых вышэй мастакоў. У ім перададзена сіла і пераможнасць рускага народа.

Да гістарычнага непасрэдна прымыкае бытавы жанр. У яго развіцці ў другой палове XIX ст. адбыліся істотныя змены. Яны вынікалі з грамадска-палітычнага жыцця краю ў парэфарменны перыяд, калі сяляне па-ранейшаму заставаліся ў эканамічнай залежнасці ад памешчыкаў і сельскіх багацеяў. Гэта выклікала пачуццё справядлівага абурэння ў колах перадавой інтэлігенцыі. У жывапісе, як і ў творах літаратуры, з'яўляецца вобраз селяніна-бедняка.

На фарміраванне светапогляду беларускіх мастакоў XIX ст. значны ўплыў аказала перадавая руская грамадская і эстэтычная думка. Ідэі рэвалюцыйных дэмакратаў, матэрыялістычная эстэтыка М. Г. Чарнышэўскага і М. А. Дабралюбава атрымалі распаўсюджанне і на беларускай зямлі. Перадавыя мастакі не толькі

імкнуліся да праўдзівяга і дакладнага адлюстравання жыцця, але і выносілі суровы прысуд існуючаму ладу. Вось чаму лепшыя работы беларускіх мастакоў-рэалістаў былі блізкімі па духу і зместу да твораў рускага мастацтва.

Аднак было б памылкай спытацца складаную карціну культурнага жыцця Беларусі таго часу. Развіццё жанравага жывапісу ў многім было супярэчлівым. Шмат якія мастакі яшчэ заставаліся на кансерватыўных пазіцыях акадэмічнага мастацтва. Яны ўсяляк імкнуліся прыхарошыць акаляючую рэчаіснасць, ідэалізаваць

118. Н. Сілівановіч. Літвінка з Езна. 1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



патрыярхальны ўклад жыцця дробна-памеснага дваранства і дробнай гарадской буржуазіі.

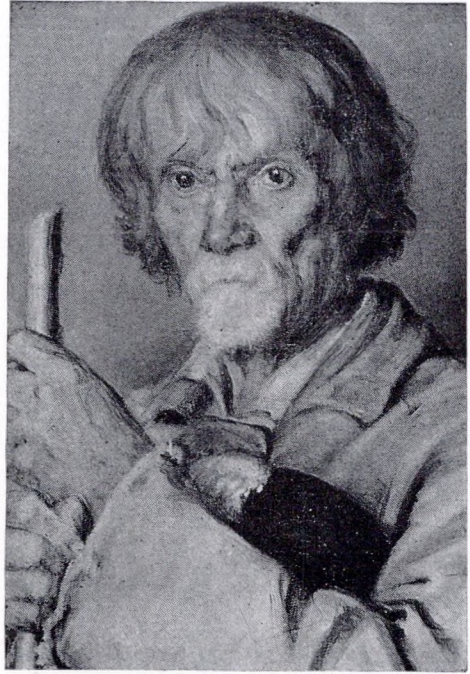
Асаблівасцю беларускага жанравага жывапісу была перавага ў ім аднафігурных кампазіцый, якія часта нагадвалі звычайны партрэт. Вя-

лікіх сюжэтна-тэматычных палотнаў у той час не было створана. Шматфігурныя кампазіцыі «Дажынкi» і «Найманне работнікаў» К. Альхімовіча і іншыя насілі ў асноўным апавядальны характар. Мастакі, як правіла, не ўзнімалі ў іх вялікіх сацыяльных пытанняў. Абмежаванасць тэндэнцыі праглядаецца ў творчасці вядучых жывапісцаў Беларусі другой паловы XIX ст. Н. Сілівановіча, Ф. Гарэцкага, Ул. Лускіны, В. Дмахоўскага і інш.

Нікадзім Юр'евіч Сілівановіч (1834—1919) нарадзіўся ў вёсцы Цынцавічы Вілейскага павета Віленскай губерні паблізу ст. Маладзечна ў сям'і дзяржаўнага селяніна. Нягледзячы на значныя цяжкасці, звязаныя з сацыяльным паходжаннем, мастаку ўдалося атрымаць агульную адукацыю ў павятовым для дваран пяцікласным вучылішчы ў мястэчку Маладзечна. Невядома, хто быў першым настаўнікам, які падрыхтаваў Сілівановіча да паступлення ў Пецярсбургскую акадэмію мастацтваў. Невядомы і раннія работы жывапісца. Мяркуючы па некаторых звестках, першыя крокі ў выяўленчым мастацтве Сілівановіч зрабіў у жанры партрэта. У гэтай галіне ён спецыялізаваўся і ў Пецярсбургскай акадэміі мастацтваў (1859—1866). Творы гэтага перыяду не захаваліся, але пра поспехі мастака сведчыць тое, што ў 1863 г. за работы, прапанаваныя акадэмічнаму савету, яму было прысвоена званне вольнага мастака, і ён пакінуў акадэмію.

Н. Сілівановіч вярнуўся ў родную вёску Цынцавічы. Адсутнасць заказаў прымусіла яго звярнуцца да царкоўнага жывапісу. У 1864 г. ён быў запрошаны Лідскім павятовым праўленнем для афармлення праваслаўных храмаў павета. Пісаў таксама абразы і партрэты царкоўных дзеячаў. Маюцца звесткі, што ў гэты час ім быў напісаны абраз з выявай Аляксандра Неўскага (1864, месца знаходжання неведома).

119. Н. Сілівановіч. Пастух са Свянцяншчыны. 1891. Вільнюс. ДММ ЛітССР



Займаючыся царкоўным жывапісам, Н. Сілівановіч выбірае час і для ўдасканалення ў галіне бытавога і партрэтнага жывапісу. У 1866 г. ён прадстаўляе акадэмічнаму савету свае новыя работы, за якія яму было прысвоена званне класнага мастака III ступені.

Відаць, з прычыны заняткаў царкоўным жывапісам, для якога характэрны манументальна-дэкаратыўны строй, у Сілівановіча з'явілася цікаvasць да манументальных форм мастацтва. Ён захапляецца мазакай. Жадаючы ўдасканаліць сваё майстэрства ў гэтай галіне, мастак паступае вучнем у мазаічны клас Акадэміі мастацтваў. Пасля заканчэння яго (1870) Сілівановіч быў залічаны ў акадэмію ў якасці малодшага мастака-мазаічніка. Неўзабаве яму было прысвоена званне класнага мастака II ступені.

У час заняткаў і работы ў акадэміі Н. Сілівановіч ніколі не спыняў сувязей з радзімай. Ён пастаянна выязджаў на летнія месяцы ў Цынцавічы, дзе пісаў эцюды і партрэты. Да гэтага перыяду належаць паказаныя

120. Н. Сілівановіч.
Партрэт Рустэйкайтэ.
1880-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



на выстаўцы Пецяўбурскага таварыства заахвочвання мастацтваў «Галава дзяўчынкі», «Партрэт бацькі», «Партрэт яўрэя» (месца знаходжання невядома) і інш.

Удасканалваючы майстэрства ў галіне партрэта, Н. Сілівановіч асабліваю ўвагу надае псіхалагічнай і сацыяльнай характарыстыцы партрэтаваных. Яго партрэты набываюць характар бытавых карцін, якія сведчаць пра сімпатыі мастака да простага народа. У гэтых адносінах асабліва цікавы «Пастух са Свянцяншчыны» (ДММ ЛітССР).

У карціне паказаны стары беларус, які абанёра на свой пастухоўскі кій. Доўгія сівыя пасмы валасоў спадаюць на высокі лоб. Моцныя вузлаватыя пальцы сціскаюць кій. Псіхалагічная глыбіня, востры сацыяль-

ны падтэкст выразна прачытваюцца ў карціне. Асабліва ўражваюць вялікія цёмныя вочы старога, у якіх як бы застыў дакор. Вобраз пастуха прываблівае жыццёвасцю, праўдай. Перад намі чалавек з народа. Цяжка знайсці ва ўсім беларускім жывапісе дарэвалюцыйнага перыяду больш яркі і сацыяльна завыстаны вобраз. У ім адлюстраваны і векавечны прыгнёт, і бяспраўе беларусаў, і смутак лепшых яго сыноў за лёс свайго народа. У гэтым партрэце-карціне Н. Сілівановіч паказаў сябе не толькі выдатным псіхалагам, але і цудоўным майстрам бытавой кампазіцыі. Тут няма ўжо і ценю той акадэмічнай умоўнасці, што яшчэ наглядалася ў работах некаторых мастакоў гэтага перыяду.

Узросшае майстэрства Н. Сілівановіча — партрэтыста, бытапісца і майстра мазаікі — дазволіла хаданічаць аб прысваенні яму звання класнага мастака I ступені. Гэта званне ён атрымаў у 1874 г. за работы, выкананыя ў Пецяўбургу і Беларусі. Працы мастака, яго ўзросшы аўтарытэт у мастакоўскіх колах дазволілі К. П. Брулову запрасіць яго да ўдзелу ў афармленні славутага Ісакіеўскага сабора ў Пецяўбургу.

Разам з пецяўбургскім мазаічнікам Іванам Лаверэцкім беларускі жывапісец удзельнічаў у стварэнні кампазіцыі «Тайная вячэра» для галоўнага іканастанаса сабора. За гэту работу ў 1876 г. Н. Сілівановічу было прысвоена званне акадэміка. Неўзабаве ён быў прызначаны старшым мастаком-мазаічнікам акадэміі. Вольны ад заняткаў у акадэміі час Сілівановіч выкарыстоўваў для падарожжаў па Беларусі, адкуль заўсёды прывозіў багаты матэрыял для сваіх бытавых кампазіцый. На матэрыялах паездак ім напісаны карціны «Дзеці ў двары» і «У школу» (абедзве ў ДММ ЛітССР у Вільнюсе). У гэтых творах мастак выявіў глыбокае веданне сялянскага жыцця, свайго народа, адданым сынам якога ён быў.

Сюжэт карціны «Дзеці ў двары» просты і зразумелы: пасярэдзіне сялянскага двара сядзяць хлопчык і дзяўчынка. Яны заняты напраўкай рыбалоўнай снасці. Тут жа, прыма-сціўшыся ля ганка, дрэмле кошка, грэецца на сонцы цяля. Карціна пры-ваблівае сваёй жыццёвасцю. З вялікай любоўю напісаны прадметы хат-няга ўжытку — кошык, цэбар і інш., падкрэслены характэрныя для Белар-усі асаблівасці іх вырабу.

Карціна добра выканана і па част-цы жывапісу. Пры ўсёй складанасці танальнай пабудовы прадметы ў цені не здаюцца чорнымі. Малюсенькія фігуркі дзяцей вылучаны святлом з ахутанага ценем асяроддзі. Палатно ўспрымаецца адзінай цэльнай пля-май. І хоць усе прадметы і фігуры напісаны з аднолькавай любоўю і ўвагай, мастак не забывае падкрэ-ліць галоўнае. Ён вельмі ўважліва і праўдзіва ставіцца да перадачы дзі-цячай псіхалогіі. Твары дзяцей пры-вабліваюць непасрэднасцю і праста-той.

Не менш цікавая і карціна «У школу», у якой Сілівановіч увасо-біў спрадвечнае імкненне беларусаў да асветы.

Названая работы не адзіныя жан-равыя творы Н. Сілівановіча. Маюць звесткі, што жанравыя палотны ён экспанававу і на выстаўках Пецяр-бургскага таварыства заахвочвання мастацтваў. Аднак знайсці іх пакуль што не ўдалося, што не дае магчы-масці больш падрабязна асвятліць шматгранную творчасць гэтага май-стра жывапісу Беларусі другой па-ловы XIX ст.

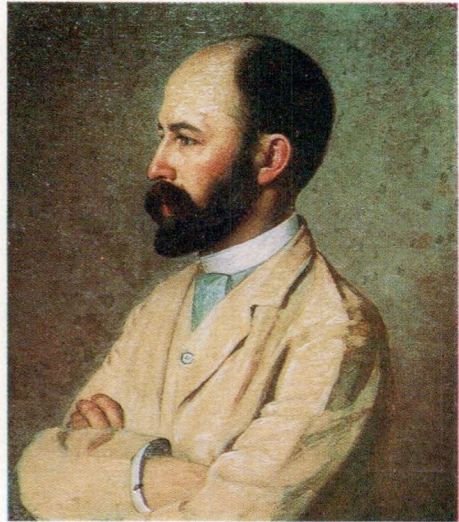
У рэчышчы дэмакратычнага рэа-лізму, бліжкім да крытычнага рэалі-зму рускіх перадзвіжнікаў, працавалі В. Сляндзінскі, І. Дабравольскі, Д. Баркоўскі і інш.

У мастацтвазнаўчых працах зве-сткі пра гэтых мастакоў, на жаль, вельмі скупыя. Так, М. Арлова, за-сноўваючыся на архіўных даных, паведамляе, што на акадэмічнай вы-

стаўцы 1867 г. экспанававуся эцюд І. Дабравольскага «Тып беднага се-ляніна Магілёўскай губерні», пры-сланы са Шклова⁴.

Асоба і творчае аблічча жывапіс-ца ў многім застаюцца пакуль што

121. Н. Сілівановіч. Мужчынскі партрэт. 1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



няяснымі. Несумненна адно: Дабра-вольскі быў прыхільнікам крытычна-га рэалізму ў мастацтве. Пра гэта сведчыць выбар тэмы для кампазі-цыйнага малюнка.

Прыклад І. Дабравольскага не адзінкавы. Сам факт з'яўлення та-кіх твораў гаворыць пра шырокае распаўсюджанне рэвалюцыйных ідэй у асяроддзі беларускіх мастакоў-дэ-макратаў.

На пачатак 60-х гадоў прыпада-юць і першыя крокі дзейнасці Д. Баркоўскага (1850—1905). Гэта адзін з тых беларусаў, якія, ат-рымаўшы адукацыю ў Віленскай ры-савальнай школе І. П. Трутнава і не

⁴ Орлова М. А. Искусство Советской Бело-руссии. С. 26.

122. Н. Сілівановіч. Дзеці ў двары.
1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



маючы сродкаў для далейшага мастацкага ўдасканалення, заставаліся працаваць настаўнікамі малявання ў павятовых і губернскіх гарадах. Аб прыналежнасці Д. Баркоўскага да мастацтва Беларусі гавораць тыя нешматлікія творы, што захаваліся. Паказальны ў гэтых адносінах акварэльны эскіз яго бытавой карціны «Беларуская карчма» (месца знаходжання невядома), датаваны 1864 г. У эскізе паказана тыповая для таго часу сцэнка, якая трапіна характарызуе жыццё і побыт сялян паслярэформеннай Беларусі. Нават няўпэўнены малюнак і некалькі ўмоўны каларыт работы гавораць пра імкненне мастака да ілюстравання сацыяльных з'яў.

Пра жанрыста Вікенція Сляндзінскага (1837—1909) біяграфічных звестак захавалася больш. Нарадзіўся ён у Скрабянах на Ковен-

шчыне. Мастацкую адукацыю атрымаў у Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства. Пра выдатныя поспехі гэтага жывапісца сведчаць тры сярэбраныя і адзін залаты медаль, атрыманыя за выкананне праграмы «Самсон і Даліла».

В. Сляндзінскі быў вучнем С. Заранкі. Як відаць з архіўных дакументаў, па яго хадайніцтву Сляндзінскаму была выдзелена матэрыяльная дапамога, бо бацькі не маглі ўтрымліваць сына-навучэнца. Пасля паўстання 1863—1864 гг., у якім Сляндзінскі прыняў удзел, Заранка клапаціўся аб дазvole яму вярнуцца на радзіму з сібірскай ссылкі. Такія клопаты вядомага мастака, акадэміка жывапісу аб маладым мастаку з Беларусі тлумачыліся не толькі яркімі здольнасцямі апошняга. Сам Заранка быў выхадцам з беднага саслоўя белару-

123. Н. Сілівановіч. Салдат з хлопчыкам.
1866. Мінск. ДММ БССР



саў. Памяць аб радзіме, народзе, з якога ён выйшаў, ніколі не пакідала яго. Дэмакратычныя перакананні, што прывялі Сляндзінскага ў лагер паўстанцаў у 1863 г., вызначылі ўсю далейшую творчасць жывапісца. Ён піша шматлікія жанравыя сцэны з жыцця простага люду, у якіх дае праўдзівую сацыяльную характарыстыку дзеючых персанажаў. Такія работы, як «Дзяўчынка ля дзвярэй», «Бабулька запраўляе нітку ў вушка іголки» (ДММ ЛітССР) і інш., якія экспанаваліся ў 70-я гады ў Варшаве і Вільні, былі з цікавасцю сустрэты грамадскасцю. Як і Н. Сілівановіча, В. Сляндзінскага таксама хвалявала дзіцячая тэма. З вялікай любоўю пісаў ён сляндзінскіх дзяцей, паказваў іх цяжкае, пазбаўленае шчасця дзяцінства («Літоўскія дзеці», ДММ ЛітССР і інш.).

Вострай крытычнай накіраванасцю вылучаюцца работы і такога выдатнага жывапісца XIX ст., выхаванца Пецябургскай акадэміі мастацтваў, як Фадзей Антонавіч Гарэцкі (1825—1868), аўтара жанравай карціны «Сляпы жабрак з павадыром» (1843, ДММ ЛітССР).

Тэмы для сваіх жанравых палотнаў ён чэрпаў непасрэдна з рэчаіснасці. Вялікі ўплыў на Ф. Гарэцкага аказаў В. Ваньковіч, у якога вучыўся мастак падчас знаходжання ў Вільні.

У канцы 40-х — пачатку 50-х гадоў ім былі створаны палотны «Маці ля пасцелі паміраючай дачкі» (1852, Нацыянальны музей у Познані), «Сповідзь маладой дзяўчыны ў каталіцкага свяшчэнніка» (1845).

Складаным і супярэчлівым быў лёс таленавітага беларускага жанрыста Уладзіслава Д м а х о ў с к а г а (1841—1913), сына вядомага пейзажыста першай паловы XIX ст. Вігенція Дмахоўскага. Нарадзіўся ён у Вільні. Але большую частку свайго жыцця пражыў у Нагарадавічах на Гродзеншчыне, дзе маляваў сцэны з жыцця дробнапамеснай беларускай шляхты.

Пачатковыя навыкі ў маляванні і жывапісе атрымаў, відаць, у свайго бацькі. У канцы 60-х гадоў вучыўся ў Віленскай рысавальнай школе І. П. Трутнева. Завяршыў мастацкую адукацыю ў Парыжы, дзе быў блізка знаёмы з выдатным польскім жывапісцам Юльянам Косакам.

Першы перыяд творчай дзейнасці Ул. Дмахоўскага звязаны з Польшчай. У 1872 г. у Варшаве ён працаваў настаўнікам малявання, затым некаторы час жыў у Кракаве, дзе ўдзельнічаў у жывапісна-дэкаратыўным афармленні Марыяцкага касцёла. Увесь гэты час ён прымаў актыўны ўдзел у мастацкім жыцці краіны, выстаўляў свае жанравыя палотны і пейзажы на выстаўках Таварыства заахвочвання мастацтваў у Варшаве і Кракаве і быў выбраны членам гэтага таварыства. З канца 70-х гадоў творчасць Ул. Дмахоўскага цалкам звязана з Беларуссю.

Спадчына Ул. Дмахоўскага вельмі разнастайная. З яго жанравых твораў вядомыя «Рамізінік», «Сані», «Паштовая станцыя», «У Вільню на карнавал», «На начлезе» і інш. Большасць з іх была прыхільна сустрэта тагачаснай крытыкай.

Заслугоўвае ўвагі карціна «На начлезе» (ДММ ЛітССР), у якой добра адлюстраваны побыт беларускіх сялян.

...На шырокім лузе, залітым святлом месяца, пасецца табун коней. На заднім плане невялікія фігуркі пастухоў — вясковых хлапчукоў, якія прыселі ля ўтульнага вогнішча. Гэта тыповы куточак беларускай прыроды, напісаны з вялікім пачуццём і пранікнёнасцю. Ул. Дмахоўскі добра ведаў жыццё беларускай вёскі. Яго любоў да радзімы, да свайго народа відаць ва ўсім.

Кампазіцыйная пабудова гэтага пейзажа-карціны карэнным чынам адрозніваецца ад акадэмічнай схемы. Тут няма традыцыйнай ураўнаважанасці аб'ёмаў, падкрэсленай урачыстасці і наўмыснай прыгажосці. Жыва-

пісн्या плямы размешчаны свабодна, буйным планам. У паказе коней і групы ля вогнішча адчуваецца добрае валоданне сродкамі рэалістычнага малюнка.

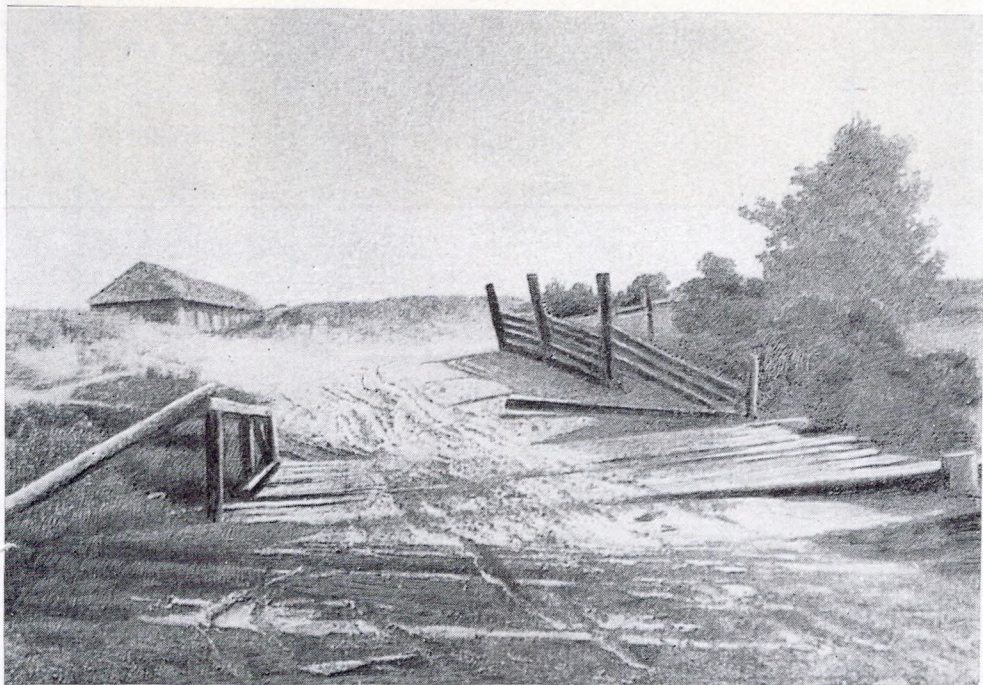
Калі ў карціне «На начлезе» яўна праглядаюцца сацыяльныя сімпаты мастака, дык у палатне «У Вільню на карнавал» Ул. Дмахоўскі ўжо некалькі адыходзіць ад той ідэйнай пазіцыі, якую адстойваў у сваіх напярэдніх творах. Дмахоўскага, відаць, не вельмі хваляваў унутраны свет паказаных у карціне персанажаў. Іх вобразы толькі акрэслены, пазбаўлены псіхалагічнай выразнасці. Значна большая ўвага нададзена пейзажу, які напісаны па-майстэрску. Здаецца, у наветры чуцен бомаў звон, асабліва пранізлівы ў ясны марозны дзень. Беларускі пейзаж напісаны з такім пачуццём, што глядачу міжвольна перадаецца настрой радасці жыцця, міратворнасці і спакою.

Як ужо адзначалася, у працах многіх прадстаўнікоў бытавога і гі-

старычнага жанраў вялікае месца займае п е й з а ж. Паступова пейзаж вылучаецца ў асобны жанр жывапісу. Мастакі ўсё часцей пачынаюць звяртацца да паказу роднай прыроды, блізкай і дарагой простаму народу. Саладжава-сентыментальны матыў дваранскай сядзібы саступае месца шырокім палям, лугам, некранутым лясам, непраходным балотам.

У процілегласць пейзажу першай паловы XIX ст. пейзажны жывапіс 60—90-х гадоў становіцца выразнікам грамадскіх ідэалаў перадавой часткі беларускай інтэлігенцыі. Бяспраўе і прыгнёт працоўнага народа нараджалі ў колах прагрэсіўных мастакоў думку пра неабходнасць пераўтварэння акаляючай рэчаіснасці. Мары пра лепшае жыццё, росквіт радзімы, пра зямлю, багатую дарамі прыроды, яны ўвасаблялі ў сваіх творах. Акадэмічны пейзаж к гэтаму часу стаў

124. А. Гараўскі. На радзіме. 1860.
Масква. Траццякоўская галерэя



справай салонных пейзажыстаў, прадметам задавальнення густаў багатых заказчыкаў.

Найбольш вострую сацыяльную афарбоўку набыў пейзаж у 70—90-я гады. Сюжэтам пейзажных твораў становяцца малапрыкметныя, закінутыя куточки беларускай прыроды, што ярка сведчыць аб сацыяльных сімпатых і настроях жывапісцаў.

ніка Бенуа, начальніка Гараўскага па Брэст-Літоўскаму корпусу, які пазнаёміў яго з першапачатковымі асновамі мастацкай граматы і падрыхтаваў да паступлення ў 1851 г. у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў.

У акадэміі А. Гараўскі вучыўся

125. А. Гараўскі. Купальшчыцы.
1858. Мінск. ДММ БССР



Найбольш яркім прадстаўніком пейзажнага жывапісу другой паловы XIX ст., у творчасці якога знайшлі адлюстраванне дэмакратычныя погляды перадавой беларускай інтэлігенцыі, стаў Апаалінар Гілярыевіч Гараўскі (1833—1900).

А. Гараўскі нарадзіўся ў маёнтку Уборкі былога Ігуменскага павета Мінскай губерні ў збяднелай дваранскай сям'і. Дзесяцігадовым хлопчуком ён быў уладкаваны ў Брэст-Літоўскі кадэцкі корпус. Тут мастацкі талент будучага жывапісца заўважыў вядомы архітэктар М. Л. Бенуа, які часта наведваў свайго брата палкоў-

пад кіраўніцтвам вопытных прафесараў М. Вараб'ева і Ф. Бруні. Ужо ў першыя гады вучобы ён паказаў выдатныя здольнасці ў пейзажным і партрэтным жывапісе. Так, у 1852 г. яго пейзаж «Балота», напісаны ў час летніх канікул у Мінскай губерні, быў ухвалены акадэмічным саветам і набыты царскім наследнікам⁵,

⁵ Лёс пейзажа цяпер невядомы. У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захоўваецца пейзаж «Балота», падпісаны А. Гараўскім, аднак стылістычныя асаблівасці гэтай работы не даюць падстаў сцвярджаць, што пейзаж належыць пэндлю А. Гараўскага.

а ў 1853 г. А. Гараўскі паспяхова экспануе на выстаўцы ў акадэміі партрэт епіскапа Вайткевіча, напісаны таксама ў час знаходжання ў Беларусі. Гэты партрэт адразу прыцягнуў увагу да творчасці маладога жывапісца. Мастацкі крытык Апалон Майкаў адзначыў гэты партрэт у ліку лепшых работ, назваўшы яго «цудоўным»⁶.

К 1858 г. А. Гараўскі ўжо атрымаў неабходную колькасць залатых і сярэбраных медалёў, якія давалі яму права канкурываць на вялікі залаты медаль. У якасці праграмы Гараўскаму быў вызначаны пейзаж «Від у Пскоўскай губерні». За гэты твор Гараўскаму быў прысуджаны залаты медаль I ступені і званне класнага мастака, што давала яму права на замежную паездку. Аднак

прыроды, кампануе з іх станковыя карціны.

Лепшымі работамі гэтага перыяду з'яўляюцца «Ліпы» (1857, пейзаж быў набыты вядомым збіральнікам К. Салдаценкавым), «Свіслач» (1868), шматлікія віды ваколіц крэпасці Бабруйск і г. д. Мастак вельмі ўважліва вывучае прыроду, дакладна перадае ўсё бачанае, не даруе сабе нават малейшага промаху — па некалькі разоў перапісвае ўжо напісанае.

Упартая праца прыносіць свой плён. Многія пейзажы атрымліваюць высокую ацэнку спецыялістаў, некаторыя з іх набывае для сваёй галерэі П. М. Трацякоў. Аднак былі

126. А. Гараўскі. Заросшая сажалка.
1857. Мінск. ДММ БССР

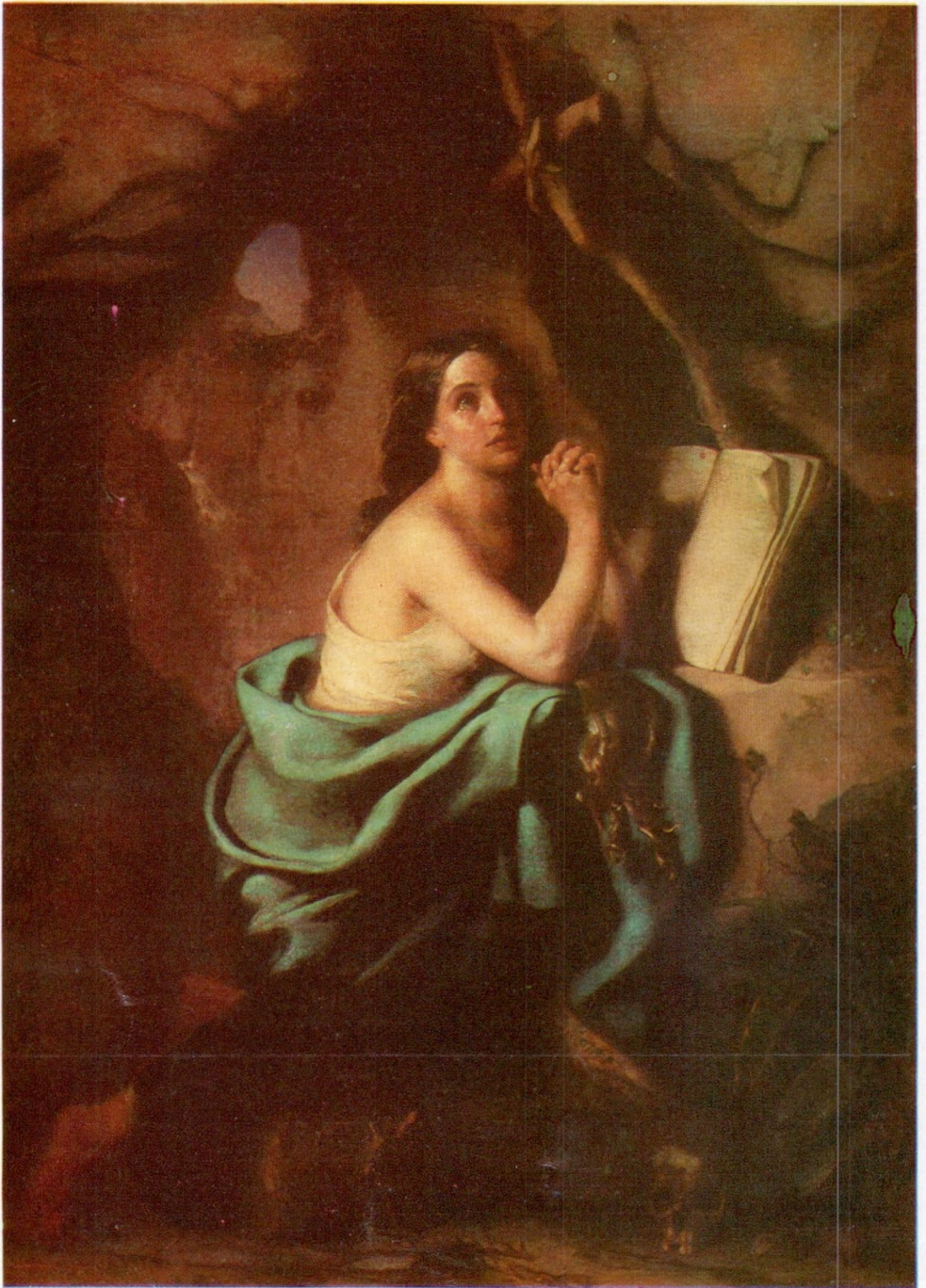


А. Гараўскі не адразу паехаў за мяжу. Да мая 1858 г. ён заставаўся на радзіме ў маёнтку Уборкі. У гэты час ён цалкам аддаецца любімай справе, піша шматлікія эцюды беларускай

і няўдачы, асабліва ў тых выпадках, калі пейзажы пісаліся на заказ. Так, у «Пейзажы з каровамі» (1870-я гады), пісаным па заказу К. Салдаценкава, раптам высветлілася, што мастак недастаткова ўмее маляваць жывёл. А. Гараўскі глыбока перажываў гэту няўдачу. У пісьме да

⁶ Отечественные записки. 1853. № 3. С. 42.

127. А. Гарайскі. Марыя Магдаліна.
1861. Мінск. ДММ БССР



П. М. Трацякова ён пісаў: «Па працы і на затрачаным часе мне гэты пейзаж больш за ўсё каштаваў... ніколі не буду ператвараць эцюд у карціну. Лягчэй было б новую напісаць, чым прыклеіваць кавалачкі з розных месцаў. Групу кароў я пісаў па звычцы пейзажыстаў для маштабу і для ажыўлення пейзажу, але каб іх выпісаць зусім здавальняюча з прыроды, дык трэба прысвяціць столькі ж часу, як і на сам пейзаж, да таго ж патрэбна асаблівае вывучэнне і штудзіраванне»⁷.

Акрамя пейзажаў А. Гараўскі піша партрэты — мінскага архірэя Галубовіча, мітрапаліта Галавіна (месца знаходжання невядома) і інш. Але работа над заказнымі партрэтамі не прыносіла жывапісцу маральнага задавальнення, бо залежнасць ад густу заказчыкаў пазбаўляла магчымасці ўдасканалваць сваё майстэрства. Мастак знаходзіў час, каб займацца па-сапраўднаму творчай працай. Ён піша жанравыя палотны, у якіх выказвае свае адносіны да рэчаіснасці. Так з'яўляюцца «Яўрай за малітвай» і «Старая моліца» (1857, месца знаходжання невядома). Апошняю карціну вельмі высока ацаніў І. Я. Рэпін, адзначыўшы, што твар старой напісаны «з порамі на скуры»⁸.

Ацэнка, дадзеная карціне Рэпіным, не вычэрпвае зместу гэтай работы. Каб спыніць увагу на твары і руках партрэтаванай, мастак паказвае пажылую беларускую жанчыну буйным планам. Погляд яе звернуты да неба, вусны шэпчуць словы малітвы. Рукі, што бачылі на сваім вяку ўсялякую работу, складзены на грудзях. На твары адбітак пакоры і ціхмянасці. Бяспраўе і галечка паклалі адбітак на ўсю істоту гэтай жанчыны. Яна, ціхая, нясмелая, забытая, са сло-

вамі надзеі звяртаецца да бога, у якога шчыра верыць. Па сіле тыпізацыі, глыбіні сацыяльнай характарыстыкі гэта адзін з лепшых твораў жывапісца, ён у многім сугучны лепшым творам рускага рэалістычнага жывапісу другой паловы XIX ст.

Карціна карысталася вялікім поспехам на выстаўках у Расіі і за мяжой. Пра яе пісалі ў перыядычным друку. У 1870-я гады мастак паўторна напісаў гэту карціну для экспазіцыі выставак у Парыжы і Бруселі. У 1861 г. за гэту карціну і шэраг эцюдаў А. Гараўскаму было нададзена званне акадэміка.

У 1858 г., натхнёны высокімі ідэаламі служэння мастацтву, А. Гараўскі едзе за мяжу. Некаторы час ён жыве ў Жэневе і Дзюсельдорфе, дзе наведвае майстэрні вядомых жывапісцаў А. Калама і А. Ахенбаха. Аднак сустрэча са славутымі майстрамі не прынесла задавальнення Гараўскаму, бо іх парады і «рэцэпты» карэнным чынам разыходзіліся з поглядамі А. Гараўскага, які лічыў прыроду і работу з прыроды лепшымі настаўнікамі жывапісца.

Расчараваўшыся ў нямецкіх жывапісцах, Гараўскі ў 1859 г. яшчэ з большым запалам імкнецца ў Італію, у Рым. У горад, які, па яго словах, быў «сталіцай усіх мастакоў свету», але і тут яго чакала расчараванне. Цудоўная прырода Італіі, яе найбагацейшая культурная спадчына спрыялі творчасці, але мастацкае жыццё «абшчыны мастакоў» далёка не адпавядала гэтаму. У той час Італію наваднілі мастакі з усяго свету. Яны аб'ядноўваліся ў саюзы і групы, якія мелі свае праграмы і прынцыпы. Гэтыя групы ўвесь час ваявалі паміж сабой, ствараючы вярзасную творчую атмасферу. У 1860 г., перарваўшы тэрмін свайго пенсіянерства, Гараўскі вяртаецца на радзіму. З гэтага часу і на працягу 60—80-х гадоў мастак жыве ў Мінскай губерні, час ад часу выязджаючы з сям'ёй у Пскоўскую губерню да бацькоў жонкі.

⁷ Письма художников П. М. Третьякову. М., 1960. С. 19—20.

⁸ Цыт па кн.: Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 23.

128. А. Гараўскі. Вечар у Мінскай губерні. Пач. 1870-х гг. Мінск. ДММ БССР



Зімовыя месяцы А. Гараўскі праводзіць у Пецяўбургу, дзе выкладае жывапіс у Вышэйшай мастацкай школе, якая падпарадкоўвалася Акадэміі мастацтваў.

У 1860 г. у в. Брадзец Мінскай губерні, неўзабаве пасля вяртання з-за мяжы, Гараўскі стварае цудоўны пейзаж «На радзіме» (Трацякоўская галерэя), у якім знайшоў адлюстраванне глыбокі роздум жывапісца пра лёс сваёй радзімы⁹.

З вялікай выкрывальнай праўдай паказвае жывапісец спустошанасць беларускай вёскі. І хоць у карціне глядач не бачыць сялян, ён добра адчувае іх прысутнасць. Паўсюдна галеча і разбурэнне. Мастак аб'ектыўна, сілай свайго таленту, майстэрствам здолеў праўдзіва адлюстраваць цёмныя бакі жыцця. У гэтай рабоце пра-

явіліся асабістая блізкасць і сімпатыі мастака да прадстаўнікоў крытычнага рэалізму ў рускім жывапісе 60-х гадоў В. Пярова, А. Багалюбава і іншых, з якімі мастак быў у блізкіх адносінах.

Аднак поспехі, дасягнутыя А. Гараўскім у пейзажным і партрэтным жывапісе, яго работы, атрымаўшыя вядомасць у Расіі і за мяжой, не задавальнялі жывапісца. Ён увесь час імкнуўся ўдасканалваць сваё майстэрства. З вялікімі цяжкасцямі ў 1869 г. ён дабіваецца ад савета акадэміі рашэння «аб дазволе акадэміку А. Гараўскаму падарожжа па Расіі для заканчэння сваёй адукацыі і вытворчасці карцін з народнага побыту тэрмінам на тры гады»¹⁰.

А. Гараўскі выязджае на Украіну

⁹ Карціну высока ацаніў П. М. Трацякоў, набыўшы яе для сваёй галерэі.

¹⁰ З прашэння ў савет Акадэміі мастацтваў ад 28 жніўня 1867 г./ ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 14, спр. 42, л. 9, 17.

і ў найбольш глухія месцы Беларусі. Плёнам гэтых паездак з'явілася серыя партрэтаў і пейзажаў, лепшыя з якіх былі створаны ў наваколлі р. Бярэзіны.

У 1868 г. мастак пачаў работу над сваёй вядомай карцінай «Пінскія балоты». Ён едзе ў забалочаныя месцы Піншчыны і тут «здымае» эцюды з прыроды. Але раптоўная хвароба на доўга прыкавала мастака да пасцелі. Паспяхова пачатую працу жывапісец быў вымушаны перапыніць.

З пейзажаў пачатку 1870-х гадоў найбольш цікавы «Вечар у Мінскай губерні» (ДММ БССР). У гэтым пейзажы яшчэ адчуваецца залежнасць мастака ад акадэмічных канонаў. Ён дакладна вызначае планы, імкнецца ўраўнаважыць кампазіцыю, у каларыце вытрымлівае раней зададзены колер. Але і тут прыхільнасць да рэалізму, любоў да родных краявідаў бяруць верх. Мастак напаўняе карціну своеасаблівым лірычным гучаннем, прыгажосцю заміраючага на ноч жыцця.

У творчасці А. Гараўскага адбываюцца істотныя змены. Ад капіравання прыроды мастак пераходзіць да шырокага абагульнення п'сьма, імкнецца не толькі дакладна перадаць прыроду, але і яе настрой.

Свае апошнія гады А. Гараўскі пражыў у невялікім маёнтку Кірылавічы паблізу станцыі Белая былой Пецярбургска-Варшаўскай чыгункі, дзе памёр у 1900 г. Але да канца жыцця Гараўскі не траціў сувязі з роднай Беларуссю, ведаў і шанаваў яе багатую культуру, звычай, традыцыі і мову. У шматлікіх лістах да П. М. Трацякова і іншых асоб Гараўскі вельмі часта ўжываў беларускія словы і выразы.

Вялікая заслуга Гараўскага і як збіральніка культурных каштоўнасцей. Доўгая і працяглая дружба звязвала яго са слаўным стваральнікам маскоўскай карціннай галерэі Паўлам Міхайлавічам Трацяковым. А. Гараўскі дапамагаў яму ў збіран-

ні і фарміраванні яго мастацкай калекцыі.

Творчая спадчына А. Гараўскага была вялікай і разнастайнай. Яго творы разышліся па многіх гарадах і вёсках нашай радзімы. Шмат якія з іх можна сустрэць на Беларусі, у Літве, Маскве і Ленінградзе. Зараз вядзецца вялікая работа па пошуку твораў жывапісца, абагульненню і вывучэнню яго творчай спадчыны.

Бяспрэчную цікавасць для гісторыі беларускага жывапісу мае творчасць Іпаліта Гілярыевіча Гараўскага (брата Апалінара). У Рускім музеі ў Ленінградзе знаходзіцца пейзаж І. Гараўскага «На берагах ракі Бярэзіны» (1857).

Кампазіцыйны матыў пейзажа вельмі цікавы. На берэзе ракі стаіць магутны дуб. Крона яго займае амаль палову палатна. Пад дубам, прысеўшы на пянёк, адпачывае жанчына. Яе кволая фігурка вырывае з царства зеляніны прамень святла. На пярэднім плане — паваленае маланкай дрэва. Лісты даўно абсыпаліся з яго, галінкі пазасыхалі. З зямлі вывернуты карэні. І нават у гэтым стане дрэва не страціла сваёй магутнасці і прыгажосці.

Па манеры адлюстравання прыроды гэты пейзаж блізкі да твораў А. Гараўскага. Тая ж дакладнасць у выпісанні дэталей і старанная праца над планами. У гэтым пейзажы яшчэ шмат прыкмет акадэмізму: строгае ўраўнаважанае кампазіцыя, некалькі аднастайны каларыт, імкненне да «прыгажосці». Разам з тым пейзаж вельмі рэалістычны. Ён цудоўна перадае багацце і прыгажосць беларускай прыроды, выклікае ў памяці асацыяцыі са знаёмымі з дзяцінства карцінамі роднай Беларусі. Аўтар аб'ектыўны ў паказе дэталей. З аднолькавай адданасцю ён піша і ствалы дрэў, і лісце, і зямлю, і неба. У рамантычным гучанні пейзажа адчуваецца вялікая любоў мастака да сваёй зямлі, яго вернасць дэмакратычным ідэалам часу.

Біяграфічных звестак пра І. Гараўскага захавалася мала. Нарадзіўся ён у 1828 г. у сяле Уборкі Ігуменскага павета Мінскай губерні. Першапачатковыя звесткі аб выяўленчым мастацтве атрымаў ад выкладчыка Мінскай гімназіі Машчынскага, дзе вучыўся з 1840 па 1847 г. Затым працяглы час удасканалваў свае веды самастойна, пісаў з натуры. Навучанне ў акадэміі Іпаліт пачаў значна пазней, у 1855 г., пасля таго як скончыў яе Апалінар. Пра поспехі ў вучобе Іпаліта Гараўскага сведчаць два сярэбраныя медалі I і II ступені, атрыманыя ім за пейзажы з натуры, напісаныя ў Мінскай губерні. І. Гараўскаму было прысуджана званне класнага мастака.

У сярэдзіне 1860-х гадоў І. Гараўскі быў хатнім настаўнікам у Мінску, затым некаторы час жыў у Пецярбургу. Разам з Апалінарам ён дапамагаў у збіральніцкай дзейнасці

П. М. Трацякову. Месца і дата смерці жывапісца невядомы, не знойдзены і пакуль што не вывучаны ўсе яго творы. Але і па карціне «На берагах ракі Бярэзіны» і па водгукках сучаснікаў можна меркаваць аб рэдкім таленце гэтага жывапісца.

Сучаснікам братоў Гараўскіх быў Мікалай Аляксеевіч А т р ы г а н ь е ў (1823—1892). Нарадзіўся ён у Чарнігаўскай губерні ў дваранскай сям'і. У дзяцінстве пазнаёміўся з выдатнымі ўзорамі рускага жывапісу, якія выклікалі ў ім страсць да малявання. Пасля заканчэння Кіеўскай гімназіі вучыўся ў Пецярбургскім інстытуце інжынераў шляхоў зносін, затым службы ў войску на Каўказе (1845—1848). Па выхадзе ў адстаўку пасяліўся ў вёсцы і цалкам аддаўся жывапісу. Спецыяльнай мас-

129. М. Атрыганьей. Дубовы гай. 1890





тачкай адукацыі Атрыганьёў не атрымаў, але займаўся самастойна пад кіраўніцтвам вядомых жывапісцаў Сварчкова і А. Мяшчэрскага¹¹. З Беларуссю М. Атрыганьева звязваюць 80-я і пачатак 90-х гадоў. У гэты час мастак жыў у Магілёўскай губерні. Тут найбольш поўна праявіўся яго жывапісны талент. У 1882 г. мастак напісаў «Зімовы пейзаж» — адзін з найбольш цікавых сваіх твораў. У ім выразна адчуваецца любоў да багатых прыгажосцю куткоў беларускай прыроды. На пярэднім плане карціны высахшае дрэва, занесенае снегам. А ў наветры ўжо адчуваецца набліжэнне вясны. Яно ў хмарным, як перад дажджом, небе, чарадзе варон на снезе...

Падобныя матывы і кампазіцыйная пабудова вельмі характэрны для

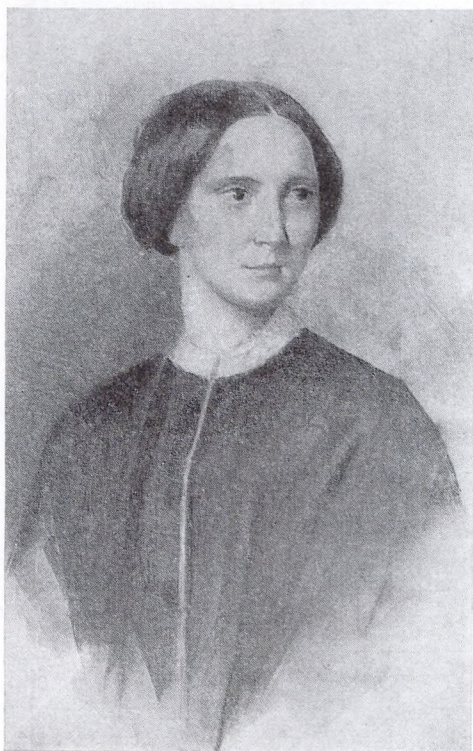
рускага пейзажа 80-х гадоў. Іх любіў паказваць у сваіх творах заснавальнік рускага рэалістычнага пейзажа А. Саўрасаў. Атрыганьёў, адчуваецца, глыбока паваяжаў задушэнасць і лірызм саўрасаўскіх пейзажаў і імкнуўся ўвасобіць гэтыя якасці і ў сваіх работах. У далейшым М. Атрыганьёў некалькі адыходзіць ад эмацыянальнага паказу прыроды ў бок раскрыцця яго лірызму. Улюбёнымі яго матывамі становяцца цяністыя дубовыя гаі, заліўныя лугі са статкамі кароў.

У 1883 г. мастак прадстаўляе на акадэмічную выстаўку пейзаж «Краявід у Магілёўскай губерні» (месца знаходжання невядома), які адразу быў заўважаны крытыкай і экспанаваньне на акадэмічнай перасоўнай выстаўцы¹². З той пары ён

¹¹ Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб., 1893.

¹² Акадэмія мастацтваў у гэты час услед за Таварыствам перасоўных выставак пачала наладжваць уласныя перасоўныя выстаўкі.

131. Б. Русецкі. Жаночы партрэт.
Канец 1840-х гг. Вільнюс.
ДММ ЛітССР



становіцца пастаянным удзельнікам перасоўных акадэмічных выставак. Кампазіцыя пейзажа не складаная. На пярэднім плане мастак паказаў папараць і лапухі, што раскошна разрасліся. На другім — пахілення над нешырокай ракой магутныя ствалы дрэў, у цені якіх знайшоў ратунак ад гарачых прамянёў сонца статак кароў. Матыў пейзажа элегічны, ён настройвае глядача на сентыментальны лад. Дакладная выпісанасць дэталей, скрупулёзная прапрацоўка малюнка набліжаюць гэту работу да акадэмічнага напрамку. Разам з тым тут ёсць і любаванне прыгажосцю і багаццем прыроды.

У 1886 г. за паўторна выкананы «Краявід у Магілёўскай губерні» М. Атрыганьеву было прысуджана званне Ганаровага вольнага суполь-

ніка. У той жа год ім былі створаны пейзажы «Вечар», «Восень», пазней «Пасля дажджу», «Перад захадам сонца», «Распчэплены дуб» (1889), «Дубовы гай» (1890) (месца знаходжання ўсіх карцін невядома) і іншыя, вядомыя нам па чорна-белых рэпрадукцыях, змешчаных у перыядычным друку, і з апісанняў сучасных Атрыганьеву мастацтвазнаўцаў¹³.

У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захоўваецца «Пейзаж з капліцай», па якім можна меркаваць аб майстэрстве М. Атрыганьева. Старанная выпісанасць дэталей тут удала спалучаецца з агульным ідылічным настроем, што характарызуе Атрыганьева як майстра рэалістычнага пейзажа.

Апошняя вялікай работай мастака быў «Дубовы гай» (1890, Ульянаўскі мастацкі музей), напісаны ў Магілёўскай губерні.

Заслуга М. Атрыганьева перад беларускай мастацкай культурай XIX ст. несумненная. Следам за А. Гараўскім ён прынёс у беларускі пейзажны жывапіс свежую дэмакратычную струю, што, безумоўна, садзейнічала развіццю рэалістычнага напрамку.

Важным раздзелам беларускага выяўленчага мастацтва другой паловы XIX ст. быў партрэт. Гэты жанр прадстаўлены імёнамі такіх мастакоў, як Б. Русецкі, А. Ромер, Э. Паўловіч, Л. Пігулеўскі і інш. У жанры партрэта працавалі прадстаўнікі і іншых відаў і жанраў жывапісу. Так, шмат цікавых партрэтаў было створана майстрам мазаікі Н. Сілівановічам, пейзажыстам А. Гараўскім, майстрам бытавой і гістарычнай кампазіцыі К. Альхімовічам. Ёсць усе падставы гаварыць аб партрэце як аб самастойным жанры ў жывапісе Беларусі другой па-

¹³ Булгаков Ф. И. Наши художники. СПб., 1889. Т. 1.

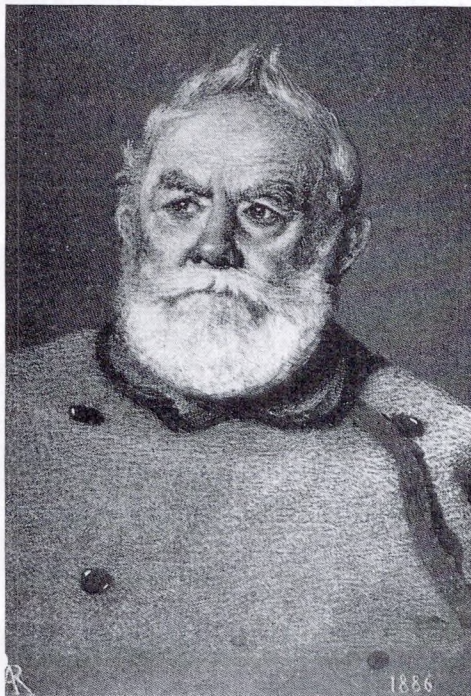
ловы XIX ст. Партрэтэсты імкнуліся перадаць не толькі знешнія рысы і псіхалогію сваіх герояў, але і іх сацыяльную прыналежнасць. Такія адносіны да паказу сучаснікаў з'явіліся вынікам паглыблення сацыяльных матываў ва ўсім беларускім жывапісе названага перыяду.

Паказальнай у гэтых адносінах з'яўляецца творчасць Баляслава Русецкага (1824—1913). Ён нарадзіўся ў Рыме ў сям'і вядомага віленскага жывапісца Канута Русецкага. Першым яго настаўнікам малявання быў бацька, які і падрыхтаваў юнака для паступлення ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў.

На працягу шасці год (з 1843) Б. Русецкі вучыўся ў К. Брулова і Ф. Бруні. У 1850 г. ён пакідае акадэмію і вяртаецца на радзіму. На працягу некалькіх год жыве ў Вільні. Але, як сведчаць архіўныя дакументы, большую частку свайго часу мастак праводзіў у Гродна, Беластоку і ў маёнтку Янавічы Беластоцкага павета. Іменна тут ён стварыў многія лепшыя свае творы, пераважна партрэты. У 1850 г. Б. Русецкі прадставіў у савет Акадэміі мастацтваў два партрэты, за якія быў удастоены звання някласнага мастака.

Пачынаючы з 1850 г. Б. Русецкі рэгулярна прымае ўдзел у акадэмічных выстаўках. Экспануе партрэт князя Гедройца і некалькі акварэлей, у 1851 г. — партрэт папярчыцеля Віленскай вучэбнай акругі сенатара Навасільцава, у 1852 г. — партрэт Паўлоўскага і аўтапартрэт, у наступным годзе — партрэт віленскага генерал-губернатара Бібікава і інш. Адначасова на працягу рада гадоў Б. Русецкі працуе над алегарычнай кампазіцыяй «Упадзенне ракі Віліі ў Нёман», разлічваючы атрымаць за яе званне акадэміка. Карціна была прадстаўлена на акадэмічную выстаўку 1853 г., але поспеху не мела, звання акадэміка мастак не атрымаў. Карціна была набыта ў прыватную калекцыю, а з 1876 г. уключана ў

132. А. Ромер. Партрэт паўстанца 1863 г. 1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



пастаянную экспазіцыю Віленскай мастацкай выстаўкі. Расчараваны няўдачай мастак едзе за мяжу. Некаторы час жыве ў Парыжы і Італіі. А ў 60-я гады назаўсёды вяртаецца ў Беларусь.

Апрача партрэтаў і акварэлей Б. Русецкаму належаць фрэскі ў цэрквах Гродна і Турчан Беластоцкага павета.

З творчай спадчыны Б. Русецкага найбольш вядомы «Аўтапартрэт»¹⁴ і некалькі акварэльных партрэтаў (ДММ ЛітССР). Асабліваю цікавасць мае «Жаночы партрэт» (1850). У гэтай невялікай, тонка выпісанай мініяцюры мастак паказаў сябе выдатным рысавальшчыкам і псіхалагам.

¹⁴ Яго чорна-белы здымак быў змешчаны ў літаратурна-мастацкім зборніку «Z okolic Dzwiny», які выдаваўся ў Віцебску ў 1910—1912 гг.

Вялікія чорныя вочы маладой жанчыны глядзяць уважліва і нават трошкі сарамліва. Тонкія сцягнутыя вусны, прамы нос, шырокі лоб і бледныя хударлявыя шчокі выдаюць мяккасць характару і інтэлект. Чорная шаўковая сукенка, валасы і вочы напісаны з выключным майстэрствам.

У «Аўтапартрэце» (1852, месца знаходжання невядома) яшчэ адчуваецца ўплыў акадэмічнай школы К. Брулова. Форма трактуецца абагульнена, вялікімі плоскасцямі. Присутнічае некаторая доля ідэалізацыі. Мастак адлюстраванне сябе ў нескладаным ракурсе. Глядач выразна адчувае, што ў левай руцэ мастак трымае палітру і час ад часу кароткім уважлівым позіркам глядзіцца ў люстэрка. Такі позірк можа быць толькі ў жывапісца, які цалкам аддаўся рабоце. Побач з рысамі знешняга падабенства і псіхалогіі Б. Русецкі перадаў і рысы свайго сучасніка-грамадзяніна.

Творчая спадчына Б. Русецкага, як і многіх іншых мастакоў Беларусі XIX ст., цалкам яшчэ не высветлена. Асабліва гэта датычыцца апошняга перыяду жыцця мастака (канец XIX—пачатак XX ст.). Вядома, што ў гэтыя гады ён прымаў актыўны ўдзел у перыядычных выданнях Беларусі, рыхтаваў ілюстрацыі да твораў, якія выходзілі з друку.

Альфрэд Р о м е р (1832—1897) — адзін з прадстаўнікоў дынастыі мастакоў Ромераў, якія ўнеслі значны ўклад у развіццё выяўленчага мастацтва Літвы і Беларусі. Амаль ва ўсіх відах і жанрах выяўленчай творчасці А. Ромер пакінуў прыкметны след. Ён быў добрым жывапісцам, рысавальшчыкам, графікам, скульптарам і мастацтвазнаўцам.

А. Ромер нарадзіўся ў Вільні. Пачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Канута Русецкага, у 1856—1857 гг. працягваў яе ў Парыжы і Рыме. Па вяртанні з-за мяжы ў кан-

цы 50-х гадоў доўгі час жыў у спадчынным маёнтку Крэўна Нова-Аляксандраўскага павета. Актыўна супрацоўнічаў у віленскім перыядычным друку, дасылаў туды свае ілюстрацыі, малюнкi і гравюры, у якіх паказваў жыццё і быт мясцовага насельніцтва.

За ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг. А. Ромер быў прысуджаны да турэмнага зняволення і адбываў яго ў Вільні. Па выхадзе з турмы А. Ромер некаторы час жыве ў Мюнхене, Кракаве, Парыжы, дзе прымае актыўны ўдзел у мастацкім жыцці гэтых гарадоў. На выстаўках экспанаваліся яго гравюры, партрэты і скульптуры. У 1871—1874 гг. удаканальвае сваё майстэрства і веды ў Мюнхенскай акадэміі мастацтваў. Многа піша і малюе з натуры. Спрабуе сябе ў розных жывапісных і графічных матэрыялах. Аднак смутак па радзіме прывёў мастака ў 1874 г. у маёнтак Каралінава Свянцянскага павета Віленскай губерні (цяпер Пастаўскі р-н Віцебскай вобл.), дзе ён застаецца да канца жыцця.

Гады, пражытыя на Беларусі, былі найбольш плённымі ў творчасці мастака. Тут ім было створана шмат цудоўных гравюр, партрэтаў і кампазіцый пра жыццё і побыт беларускага народа. Як мастак-дэкаратар А. Ромер прымаў удзел у роспісах праваслаўных і каталіцкіх храмаў у Камаях і Шінску.

У Каралінаве А. Ромер збліжаецца з коламі прагрэсіўнай беларускай і літоўскай інтэлігенцыі, вывучае народнае і прыкладнае мастацтва Беларусі, рыхтуе да выдання манаграфію аб вытворчасці славурых случкіх паясоў.

Найбольш поўна здольнасці А. Ромера выявіліся ў партрэтным мастацтве. У Каралінаве ім створана вялікая колькасць партрэтаў сучаснікаў. Яны напісаны алеем, акварэллю і пастэллю. Многія вылеплены з гліны. Найбольш вядомымі ў свой час былі партрэты Уладзіслава

Лущквевіча, Фларыяна Даноўскага, скульптара Яцунскага, жыванісца Швайніцкага, жонкі Швайніцкага, «Аўтапартрэт», «Партрэт бацькі» і «Партрэт маці» (большасць з пералічаных работ знаходзіцца ў ДММ ЛітССР у Вільнюсе).

Прыцягвае ўвагу «Партрэт жонкі» А. Ромера (Дзярж. этнаграфічны музей ЛітССР). Маладая жанчына паказана на нейтральным фоне ў фас. Высокая ўзбітая прычоска, уважлівыя шэрыя вочы. Апанута жанчына ў просты сарафан. Каларыстычная гама пабудавана на светлых блакітна-шэрых танах, што надае партрэту мяккасць і лірызм. Гэта аднавідае характару жанчыны, спакойнай і ўраўнаважанай.

У акварэльным партрэце «Сялянская дзяўчынка» (месца знаходжання невядома) той самы спакойны позірк шэрых вачэй, той жа задушэўны лірызм. Характэрна, што А. Ромер асноўную ўвагу надае вачам, якія дапамагаюць раскрыць характар чалавека.

Некалькі ў іншым плане выкананы «Партрэт паўстанца 1863 г.» (ДММ ЛітССР). Гэта партрэт-біяграфія. Паказаны ўжо немалады беларускі шляхціц, былы ўдзельнік паўстання 1863 г. З-пад навеслых сівых броваў прама глядзяць чорныя бліскучыя вочы. Энергічны паварот галавы, шчыльна сціснутыя вусны гавораць пра горды і нязломны характар гэтага чалавека.

Ва ўсіх разгледжаных партрэтах А. Ромера выдатны малюнак і вельмі прастая, немудрагелістая кампазіцыя. Выявы ў асноўным пагрудныя, твары пададзены ў фас або ў тры чвэрці. Ніякіх надуманых эфектаў. Прастата і натуральнасць былі неабходны мастаку для таго, каб засяродзіць асноўную ўвагу не на знешніх аксесуарах, а на псіхалагічным стане партрэтаваных.

Як ужо адзначалася, у галіне партрэта працавалі і Н. Сілівановіч, В. Сляндзінескі і А. Гараўскі. У Дзяр-

жаўным мастацкім музеі Літоўскай ССР у Вільнюсе захоўваецца «Аўтапартрэт» Н. Сілівановіча, выкананы ў ранні перыяд творчасці. Ён паказаў сябе ў шыракаполым саламяным капелюшы, накінутым на плечы плашчы, з вялікай папкай пад рукою — быццам сабраўся на эцюды. Уважліва глядзяць з-пад насупленых броваў вочы. Чорная барада прыгожа адцяняе бялявасць твару. У партрэце не цяжка пазнаць вобраз інтэлігента-разначынца. Пра гэта сведчыць не толькі адзенне, але і напружаны строй усёй кампазіцыі. Мастак цалкам у руху, поўны рамантычных думак і спадзяванняў. Ён быццам спяшаецца здзейсніць штосьці важнае, карыснае для людзей.

Паказваючы сябе такім чынам, мастак імкнуўся не толькі перадаць знешняе падабенства, але — і гэта галоўнае — падкрэсліць грамадскае прызначэнне чалавека. У «Партрэце сына» побач з перадачай тонкіх псіхалагічных рухаў дзіцяці ён паказаў і яго сацыяльную прыналежнасць.

Захаваліся некаторыя партрэты Апалінара Гараўскага: «Жанчына з палітрай» (1867), «Жаночы партрэт» (1867) і інш., якія па праву займаюць належае месца ў экспазіцыі Дзяржаўнага мастацкага музея БССР.

Работы А. Гараўскага неаднолькавыя па мастацкіх вартасцях. Напрыклад, «Дама ў жоўтым» (месца знаходжання невядома) выканана ў акадэмічнай манеры. Яны, відаць, належаць да ранняга перыяду творчасці мастака і напісаны ў хуткім часе пасля заканчэння акадэміі. У іх яшчэ адчуваецца моцны ўплыў школы К. Брулова і Ф. Бруні. У больш позніх работах: «Аўтапартрэт» (месца знаходжання невядома), «Партрэт жыванісца Ф. Бруні» (Трацякоўская галерэя), «Партрэт кампазітара М. Глінкі» (месца знаходжання невядома) і інш. — гэты ўплыў ужо ў асноўным пераадолены. Мастак галоўную ўвагу спыняе не на знеш-

ніх аксесуарах і кампазіцыі, а на паказе ўнутранага свету сваіх герояў, што сведчыць пра сталасць рэалізму ў творчасці А. Гараўскага. Асабліва пераканаўчы ў гэтых адносінах «Партрэт жывапісца Ф. Бруні». Перакананы паслядоўнік акадэмізму ў жывапісе, Бруні паказаны ў характэрнай для яго позе са скрыжаванымі на грудзях рукамі. Гэта ўжо не маладзі, з сівымі бакенбардамі чалавек. У ім адчуваецца вялікі інтэлект і ўласная годнасць. Позірк Бруні скіраваны ўдалачынь. Ён цалкам паглынуты сваімі думкамі, далёкімі ад акаляючай рэчаіснасці. Кампазіцыя партрэта добра выяўляла задуму мастака — паказаць чалавека творчай працы.

Высокімі жывапіснымі якасцямі адрозніваецца і мініяцюры «Жаночы партрэт» (1867, ДММ БССР). Нягледзячы на малыя памеры выявы, у ёй захаваны ўсе каштоўнасці вялікага партрэта: добры, моцны малюнак, свежы, яркі каларыт і аніякай умоўнасці колеравай гамы, характэрнай для паслядоўнікаў акадэмічнага жывапісу. Тонкія спалучэнні халодных і цёплых таноў сведчаць аб узрошым майстэрстве мастака. Яны надаюць партрэту жывапіснасць, не зніжаючы пры гэтым уражання ад вобраза.

«Партрэт Антона Макавецкага» В. Сляндзінскага (Дзярж. этнаграфічны музей ЛітССР) не з'яўляецца лепшай з работ гэтага плана і таму не дае поўнага ўяўлення аб В. Сляндзінскім-партрэтысце, але такія рысы твора, як уважліва прапрацаваныя дэталі твару, шырока напісаны касцюм, добры малюнак, удалае танальнае рашэнне, дазваляюць меркаваць аб яго незвычайных здольнасцях партрэтыста. У гэтым партрэце можна адзначыць і такую важную асаблівасць творчасці В. Сляндзінскага, як пільнасць да сацыяльнай характарыстыкі вобраза. Перад намі прадстаўнік разначыннай інтэлігенцыі.

Такім чынам, найбольш прагрэ-

сіўныя беларускія партрэтысты 60—90-х гадоў XIX ст. канчаткова парвалі з акадэмізмам, які тармазіў развіццё рэалістычнага мастацтва. Значную дапамогу ў гэтым ім аказалі рускія мастакі-рэалісты, сярод якіх доўга жылі і працавалі многія жывапісцы з Беларусі. На жаль, у наступныя дзесяцігоддзі партрэт у беларускім жывапісе не атрымаў значнага развіцця. Захапіўшыся фармальнымі пошукамі, некаторыя жывапісцы паступова паслабілі ўвагу да чалавека, а гэта прывяло да таго, што ўдзельная вага партрэта ў выяўленчым мастацтве Беларусі на канец XIX ст. значна знізілася.

Развіццё беларускага жывапісу 60—90-х гадоў XIX ст. адбывалася ў выключна складаных умовах. Пра гэта сведчаць асаблівасці развіцця кожнага жанру.

У гістарычным жывапісе прыкметна імкненне мастакоў адлюстраваць падзеі тых далёкіх часоў, калі беларускі народ яшчэ не быў пад уладай Рэчы Паспалітай, а разам з літоўскім народам развіваў сваю культуру.

Найбольш інтэнсіўна працэс дэмакратызацыі адбываўся ў пейзажы. Пейзажысты імкнуліся адлюстроўваць прыроду роднага краю. Яны выбіралі мілыя іх сэрцу куткі беларускай зямлі, імкнучыся тым самым зрабіць сваё мастацтва блізкім і зразумелым простаму народу.

У бытавым жанры найбольш поўна выявіліся сацыяльныя сімпаты жывапісцаў. Ад простага, сузіральнага адлюстравання жыцця беларускія жанрысты пераходзяць да свядомага раскрыцця і выкрыцця заган існуючага ладу. Праз паказ галечы і разбурэння беларускага сялянства яны імкнуцца выклікаць спачуванне да простага народа і гэтым самым садзейнічаць абуджэнню рэвалюцыйнай свядомасці сярод шырокіх працоўных мас.

У партрэтным жанры прыкметна імкненне да больш глыбокага пра-

нікнення ва ўнутраны свет чалавека, да раскрыцця сацыяльнага і псіхалагічнага стану героя-сучасніка.

* * *

У другой палове XIX ст. манументальны жывапіс працягвае заставацца адным з асноўных сродкаў фарміравання інтэр'ераў культурных збудаванняў і палацаў.

Ідэалагічная насычанасць манументальнага жывапісу ўжо ў сярэдзіне века саступае месца больш дэкаратыўным рашэнням. На плоскасцях сцен жывапіснымі сродкамі мастакі ствараюць алтары, нішы, капэлы, багатыя ляпныя рамы, у якіх хаця і знаходзіцца часта фігуры святых, кампазіцыі на евангельскія сюжэты, але падпарадкаваны яны агульнай пластычна-прасторавай сістэме, якая надае інтэр'еру велічны і размераны рытм, завершанасць і манументальнасць. Так, у інтэр'еры царквы Раства багародзіцы (1811) у в. Дубае Пінскага раёна роспіс (1855, грызайль) імітуе каланяду алтароў, картушы з малюванымі ўстаўкамі і ляпны фрыз. Падпарадкаваны класіцыстычнай архітэктурны будынка роспіс больш прызначаны для пластычнага ўзбагачэння прасторы інтэр'ера, вылучэння ў ёй рытуальных зон, чым для выяўлення ідэалогіі.

Роспіс касцёла Сымона ў в. Міклеўшчына Мастоўскага раёна імітаваў ляпны карніз з выявай гарэзлівых анёлаў, кесаніраваны плафон, у медальёнах якога выявы евангелістаў і літургічныя сімвалы, цэнтральны алтар з выявамі св. Антонія з дзіцем і св. Пятра і Паўла на баках і інш. Магчыма, тымі ж майстрамі распісаны касцёл Ушэсця ў г. п. Жалудок Шчучынскага раёна, у якім тэмперны жывапіс на евангельскія сюжэты «Благавешчанне» і «Маці боская» добра суадносіцца з роспісам у тэхніцы грызайль, які імітуе ляпныя рамы, картушы,

арнаментальную ляпніну на скляпеннях паўночнага і паўднёвага трансптаў касцёла.

У роспісе касцёла в. Вішнева Валожынскага раёна спалучаюцца арнаментальна-дэкаратыўныя і сюжэтныя матывы. Размешчаны роспіс на скляпеннях, над нішай паўднёвай капліцы, на паўночнай і паўднёвай сценах і пад арачнымі нішамі. Дэкаратыўная арнаментыка складаецца з завіткаў, лістоў аканту, картушаў, разетак і прадметаў рэлігійнай сімволікі, выкананых у тэхніцы грызайль.

Кампазіцыі ілюструюць некаторыя падзеі з евангельскіх сюжэтаў: «Уцёкі ў Егіпет», «Увядзенне ў храм», «Уваскрэсенне» і інш. Кожная з іх падаецца ў трохвугольнай прасторы скляпення над вокнамі. Кампазіцыя «Уцёкі ў Егіпет» разгортваецца на прыгожым краявідзе.

Да другой паловы XIX ст. можна аднесці дэкаратыўна-арнаментальны роспіс касцёла Яна Непамука ў в. Вялікія Эйманты Бераставіцкага раёна і роспіс Вацлаўскага касцёла ў Ваўкавыску.

Роспіс касцёла Яна Непамука ў Вялікіх Эймантах ілюзорна-прасторавы, ён імітуе архітэктурныя дэталі: пілястры, капітэлі, алтарныя перагародкі і г. д. Па перыметру сцен пад скляпеннем праходзіць арнаментальны фрыз, раслінны матыву якога складаецца з лістоў аканту і завіткаў. У ілюзорна-дэкаратыўнай манеры распісаны і скляпенні касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку М. Тынчынскім.

Разам з роспісамі ў тэхніцы грызайль з жывапіснымі ўстаўкамі ў другой палове XIX ст. храмы распісваліся і тэмперай у традыцыйных позняга класіцызму. Прыкладам з'яўляецца жывапіс у Пакроўскай царкве в. Руднікі Пружанскага раёна. Роспіс размешчаны на сценах купала і прасценках верхняга яруса вокнаў. У цэнтры над завершшам іканастаса знаходзіцца кампазіцыя

«Новазапаветная тройца» ў даволі свабоднай трактоўцы. На ўзроўні кампазіцыі па кругу прасторы купала намаляваны ў фас і ўвесь рост фігуры архангелаў, воінаў, святых з сіваламі-атрыбутамі.

У другім ярусе на ўсходняй сцяне размешчаны кампазіцыі «Нараджэнне Хрыстова», «Уваскрэсенне». Евангельскія сюжэты разгортваюцца на фоне скупого краявіду з увядзеннем мясцовых этнаграфічных дэталей. У «Нараджэнні Хрыстовым» гэта хлёў, накрыты саломай; маці боская з немаўляткам, абкружаным шэра-белым кавалкам палатна ў цэнтры кампазіцыі.

На паўночнай сцяне «Спас перукатворны»: галава Хрыста на абрусе шэра-белага колеру, дэкарыраваным кветкамі, які трымаюць уклечаныя анёлы.

На чатырох гранях прасценкаў купала, якія нагадваюць ветразі, фігуры сядзячых евангелістаў.

У другой палове XIX ст. рэлігійная тэматыка ўсё больш страчвае сваю эстэтычную і сацыяльную каштоўнасць. Аднак магчымасці для ўзнікнення рэалістычнага манументальнага мастацтва, цесна звязанага з жыццём народа, з'явіліся толькі пасля перамогі Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі і з'яўлення новага грамадства.

ГРАФІКА

Мастацкае жыццё Беларусі другой паловы XIX ст. істотна рознілася ад развіцця выяўленчай культуры ў Расіі і на Украіне, дзе ўмовы для творчасці былі больш спрыяльныя (выстаўкі Пецябургскага таварыства заахвочвання мастацтваў, якія адбываліся не толькі ў рускіх, але і ва ўкраінскіх гарадах — Кіеве, Харкаве, Адэсе, узровень мастацкай адукацыі і г. д.). Але і ў гэтых неверагодна цяжкіх умовах мастакі Беларусі не спынялі мастацкай дзейнас-

133. К. Альхімовіч. Аўтапартрэт. 1864. Варшава. Нацыянальны музей



ці, не заставаліся аб'якавымі да хваляючых праблем сучаснасці, да нястач і пакут свайго народа.

Графіка разглядаемага перыяду характарызуецца большай сацыяльнай вастрывёй, умацненнем актуальна-грамадскага зместу, шчыльнай сувяззю з тагачаснымі падзеямі. У творчасці графікаў знайшлі адлюстраванне падзеі паўстання 1863—1864 гг., сацыяльнае расслаенне вёскі. На аснове вывучэння беларускага фальклору, народнай творчасці, гісторыі краю графікі па-свойму адлюстравалі жыццё беларускага народа, яго мары, надзеі і спадзяванні.

Найбольш буйным прадстаўніком гэтага напрамку ў графіцы быў Міхал Эльвіра Андрыёлі (1836—1893). Нарадзіўся ён у сям'і настаў-



ніка малявання ў Вільні, мастацкую адукацыю першапачаткова атрымаў у В. Герсана ў Варшаве, затым у Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства (1855 — 1857). У 1860 г. Андрыёлі едзе ў Італію, дзе вучыцца ў акадэміі св. Лукі ў Рыме. Калі ў 1863 г. пачалося паўстанне, ён вяртаецца на радзіму і прымае ў ім актыўны ўдзел, змагаецца ў атрадах пад кіраўніцтвам З. Серакоўскага і Л. Нарбута на тэрыторыі Гродзенскай губерні. Пасля паражэння паўстання Андрыёлі трапіў у турму, але ўцёк з заключэння за мяжу. Жыў у Парыжы, Лондане. Тут ён стварыў шмат графічных лістоў, у якіх адлюстравалі падзеі паўстання. Жывучы ў выгнанні, мастак вельмі сумаваў па роднай зямлі, якая была крыніцай яго творчага натхнення. У 1871 г. яму ўдалося вярнуцца зсылкі, але жыць

у Паўночна-Заходнім краі было забаронена. Ён пасяліўся ў Варшаве, і толькі ў канцы жыцця яму ўдалося вярнуцца на радзіму.

Талент Андрыёлі адметны, своеасаблівы. Ён выдатна ведаў гісторыю, добра адчуваў эпоху, што з'явілася асновай для стварэння яркіх і запамінальных гістарычных вобразаў. Андрыёлі быў цудоўным майстрам кампазіцыі. Будучы прыродным рысавальшчыкам і выдатна ведаючы анатомію, ён віртуозна паказваў чалавечую фігуру ў любым ракурсе. У гэтым сэнсе ён не меў сабе роўных у тагачаснай графіцы.

Андрыёлі звяртаўся да тых далёкіх часоў літоўска-беларускай гісторыі, калі Вялікае княства Літоўскае яшчэ захоўвала сваю незалежнасць. У 1880-я гады стварыў серыю ілюстрацый і эскізаў, у якіх увасобіў ідэі свабоды і незалежнасці.

Асабліва цікавыя з гэтага цыкла творы «Смерць Кейстута», «Сутычка літвінаў з крыжаносцамі», «Гусяляр», «Хрышчэніне язычнікаў» і інш.

У кампазіцыі «Смерць Кейстута» адлюстраваны момант, калі найміты князя Ягайлы — нямецкія рыцары змардоўваюць у Крэўскім замку мужа бацькі за незалежнасць Вялікага княства Літоўскага. Твор Андрыёлі — палымяны заклік супраць вераломства і насілля захопнікаў. Грубай фізічнай сіле крыжаносцаў і узурпатару мастак супрацьпастаўляе высакародства і непакісную стойкасць Кейстута. І хоць фізічная перавага на баку ворагаў, маральная — на баку абаронцы роднай зямлі. У гэтым творы адлюстраваліся патрыятычныя настроі мастака, які марыў бачыць сваю радзіму вольнай і незалежнай. Выдатны малянак, распрацаваны ў дэталях, гарманічная, завершаная кампазіцыя. Мастак святлом вылучае фігуру і твар галоўнага героя — Кейстута, каб засяродзіць увагу на яго непакіснасці і адвазе. Фігуры наймітаў-рыцараў паказаны контражурам. Такі прыём дазваляў мастаку перадаць грубую фізічную сілу прыгнятальнікаў.

Не менш выразны і ліст «Гусяляр», які пераносіць гледача ў тыя далёкія часы, калі Вялікае княства Літоўскае было ўключана ў склад Рэчы Паспалітай, але народ працягваў захоўваць традыцыі сваёй нацыянальнай культуры.

На беразе паўнаводнай ракі на вялікім камені сядзіць стары. У яго руках народны музычны інструмент — гуслі. Ён спявае песню аб цяжкай долі народа, што трапіў пад уладу польскіх феодалаў. Побач з гусяляром, скрыжаваўшы на грудзях рукі, стаіць малады рыцар. Выразнасць і пераканаўчасць песні гусяляра яго нібы зацікавіла. Ліст умела скампанаваны і, як заўсёды ў Андрыёлі, добра распрацаваны ў дэталях. Жыццёва пераканаўчы

вобраз гусяляра створаны, відаць, на аснове натуральных замалёвак.

На матэрыяле фальклору створаны ілюстрацыі Андрыёлі да «Пана Тадэвуша» і «Конрада Валенрода» А. Міцкевіча. Яму таксама належаць

135. М. Андрыёлі. Смерць Кейстута. 1880-я гг.



цудоўныя ілюстрацыі да паэм Ул. Сыракомлі «Народжаны Ян», «Дубарог», Яна Ходзькі «Успаміны квестара» і твораў іншых беларуска-польскіх пісьменнікаў. Вядомы беларускі пісьменнік заснавальнік новай беларускай літаратуры Францішак Багушэвіч называў Андрыёлі «лепшым нашым графікам». Ёсць звесткі, што, жывучы ў Вільні, ён разам з пейзажыстам Ул. Дмахоўскім наладжваў экспедыцыі па навакольных вёсках і мястэчках, дзе збіраў і запісваў народны фальклор.

Творы Андрыёлі 1880-х гадоў адзначаны майстэрствам псіхалагічна-

га аналізу, дэталёва прадуманай эмацыянальна-вобразнай кампазіцыяй. Адлюстроўваючы слаўныя старонкі гісторыі, яны садзейнічалі абуджэнню нацыянальнай самасвядомасці беларускага і літоўскага народаў, заклікалі іх да лепшага жыцця.

Значную цікавасць уяўляюць працы Андрыёлі, прысвечаныя паўстанню 1863—1864 гг. Выкананыя пад непасрэдным уражаннем падзей, яны ўзнаўляюць праўдзівую карціну барацьбы паўстанцаў з царскімі войскамі. У Дзяржаўным мастацкім музеі Літоўскай ССР захоўваецца графічны ліст «Смерць Людвіка Нарбута каля Дубічаў», у якім пераканаўча паказаны акалічнасці гібелі кіраўніка паўстанцкіх атрадаў у Лідскім павеце Гродзенскай губерні.

136. М. Андрыёлі. Ілюстрацыя да паэмы «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча. 1882. Варшава. Музей А. Міцкевіча



Верны рэалістычным прынцыпам мастак праўдзіва адлюстроўвае супрацьлеглыя сілы, якія прымалі ўдзел у паўстанні. Мастак не ідэалізуе паўстанцаў, паказвае нават іх збынтэжанасць, тым самым як бы падкрэсліваючы неарганізаванасць паўстання. Беларuskіх сялян лёгка адрозніць па характэрных кажухах, белях анучах і лыкавых лапцях. З вялікай цеплынёй і любоўю Андрыёлі перадае пастычную прыгажосць беларускай прыроды, з дзівосным пачуццём адлюстроўвае велічны лясны краявід.

Асобнае месца ў творчасці Андрыёлі займаюць станковыя кампазіцыі аб жыцці і побыце беларускага народа ў сярэдзіне XIX ст. Многія з іх наведваюць народнымі звычаямі і абрадамі («Каляднікі», «Ваджэнне казы» і інш.).

Акрамя Андрыёлі праўдзіва адлюстравана падзеі 1863—1864 гг. і Артур Гротгер (1837—1867). Першыя звесткі ў малюнку і жывапісе атрымаў дома. Наведваў рысавальную школу Статлера ў Кракаве. Затым вучыўся ў Вене ў Акадэміі мастацтваў пад кіраўніцтвам прафесара Рубэна. У гэтыя гады вялікім поспехам карыстаўся яго работы «Начны патруль», «Вянкі», «Паход на Мехаў» і інш. Найбольш поўна яны былі прадстаўлены на выстаўцы ў Львове ў 1894 г. У 1860-х гадах Гротгер некаторы час жыў у Беларусі. Урадзянец Заходняй Украіны (былая ўсходняя Галіцыя), Гротгер не мог непасрэдна назіраць жыццё беларускага народа, аднак гады, праведзеныя на Беларусі, уважлівае вывучэнне матэрыялаў аб паўстанні 1863—1864 гг. далі яму дастатковы матэрыял, каб праўдзіва адлюстравалі гераічныя падзеі. Ім мастак прысвяціў серыі аўталітаграфій і некалькі жывапісных кампазіцый, аб'яднаных агульнай назвай «Літуанія».

У кампазіцыі «Бітва» адлюстраваны кульмінацыйны момант сутычкі паўстанцаў з царскімі войскамі.

Жменька храбрацоў гатова памерці, але не аддаць ворагу паўстанцкі сцяг, які лунае над іх галовамі. Гротгер не паказвае праціўніка, але яго блізкая прысутнасць, небяспека, што пагражае паўстанцам, абараняючым сцяг, выразна адчуваюцца.

Арыгінальныя і выразныя фігуры паўстанцаў. Выдатны рысавальшчык, Гротгер умела перадае псіхалогію

пры адлюстраванні зусім рэальных падзей. Паказальны ў гэтых адносінах ліст «Пушча».

Закончыліся баі паміж арміяй паўстанцаў і царскімі войскамі, у бе-

137. М. Андрыёлі. Ілюстрацыя да паэмы «Конрад Валенрод» А. Міцкевіча.

1891. Варшава. Нацыянальны музей



сваіх герояў, іх характэрныя рысы. Яго вобразы канкрэтна індывідуалізаваны і, як героі Андрыёлі, пераконваюць сваёй праўдай.

З глыбіні беларускай пушчы ў імклівым парыве вырываецца атрад паўстанцаў. Наперадзе камандзір (магчыма, гэта сам Кастусь Каліноўскі) з баявым сцягам атрада. Пабудаваная па вертыкалі кампазіцыя ліста крыху фрагментарная, але такі прыём абраны не выпадкова — ён дае мастаку магчымасць наблізіць да гледача герояў твора.

У асобных працах А. Гротгера маюць месца рысы сімвалізму. Мастак умела карыстаецца сімволікай

ларускай пушчы ўсталявалася прывычная цішыня. У кантрасце з гэтым настроем дадзена алегарычнае адлюстраванне смерці ў белаі вяртання з касой у руцэ.

Па-свойму выразныя лісты «Арышт», «Удава», «Рэкруцкі набор», «Пасля адыходу ворага», «Голлад» і інш. У гэтых добра скампанаваных і намалюваных творах выказана думка, што не рускі народ, а рускае самадзяржаўе несла народам гора і пакуты. З прафесійнага боку згаданыя творы вылучаюцца выдатнай кампазіцыяй, добрым малюнкам, жыццёва пераканаўчымі тыпажамі, высокай тэхнікай.

У некаторых творах Гротгер уздымаецца да сацыяльнага пратэсту. Такі ліст «Прымірэнне» з цыкла «Вайна». Забітыя рускі салдат і польскі паўстанец ляжаць побач і трымаюцца за рукі. Ліст напоўнены глыбокім падтэкстам: вайна аднолькава непатрэбна ні польскаму, ні рускаму сялянину, апранутым у салдацкія шынялі. Яны вымушаны змагацца і гінуць за інтарэсы пануючых класаў.

Найбольш поўна творы Гротгера былі прадстаўлены на мастацкіх выстаўках у Львове і Кракаве ў 1894 г. — звыш 127 работ з цыклаў «Варшава» і «Літуанія». Руская прагрэсіўная крытыка называла Гротгера «сапраўдным мастаком», карціны і малюнкi якога «поўныя драматычнай выразнасці», ставіла яго як рысавальшчыка намнога вышэй, чым жыванісец. Творчасць А. Гротгера — майстра графічнай кампазіцыі — безумоўны ўклад у гісторыю беларускага выяўленчага мастацтва XIX ст.

Цікавым графікам быў прызнаны жыванісец, майстар станковага парт-

рэта і гістарычнай кампазіцыі Фадзей Дмахоўскі. Пад уплывам творчасці Я. Матэйкі ён захапіўся геральдыкай. Яму належыць серыя малюнкаў гербаў беларускіх гарадоў — Полацка, Віцебска, Веліжа і іншых для «Гербоўніка літоўскага», якія публікаваліся ў пачатку XX ст. у віленскіх часопісах «Kwartalnik Litewski» («Квартальнік літоўскі») і «Litwa i Ruś» («Літва і Русь»).

Графічных твораў Ф. Дмахоўскага захавалася няшмат. Акрамя ўпамнутых малюнкаў гербаў у бібліятэцы АН Літоўскай ССР знаходзіцца літаграфскія партрэты беларуска-літоўскіх князёў. Іх кампазіцыйная будова і малюнак дазваляюць меркаваць, што яны з'яўляюцца падрыхтоўчым матэрыялам для вялікіх гістарычных палотнаў. Па завершанасці і мастацкай выразнасці гэта, аднак, цалкам закончаныя мастацкія творы.

138. М. Андрыёлі. Смерць
Людвіга Нарбуга каля Дубінай.
Канец 1860-х гг. Вільнюс.
ДММ ЛітССР



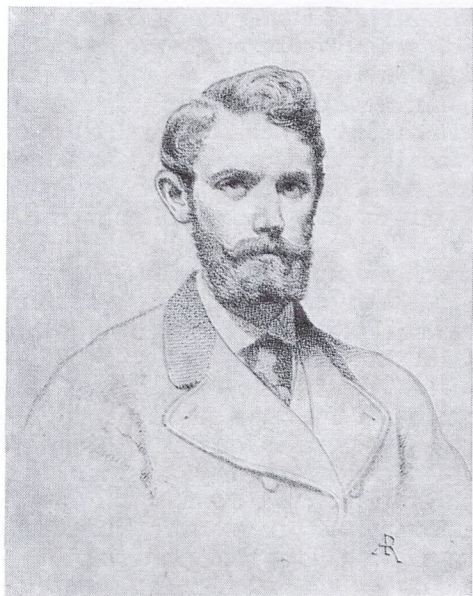
У графічным лісце «Прысяга князя» паказаны адзін з полацкіх князёў, што змагаліся за незалежнасць беларускіх зямель. Князь стаіць на фоне старажытнай крэпасці са шлемам у руках, на якім адлюстраваны герб Полацкай зямлі. Ён схіліўся ва ўрачыстым маўчанні. Магутныя рукі, якія трымаюць шлем, сведчаць аб сіле і непакіснай волі гэтага чалавека. У глыбіні кампазіцыі відаць фігуры воінаў, што вітаюць новага князя.

Рамантычная ўсхваляванасць адчуваецца ў агульным строі малюнка. Мастак здолеў перадаць не толькі смеласць і мужнасць, але і натхнёнае імкненне нашых продкаў да сва-

139. Ф. Дмахоўскі. Прысяга князя. 1880-я гг. Фрагмент



140. А. Ромер. Аўтапартрэт. 1870-я гг. Кракаў. Нацыянальны музей



боды. У другім малюнку князь з мячом у руках заклікае народ стаць на абарону радзімы. Паказваючы віцебскіх і полацкіх князёў, адлюстроўваючы падзеі далёкай гісторыі, гераічныя вобразы мінулага, Ф. Дмахоўскі імкнецца выказаць настроі прагрэсіўнай інтэлігенцыі Беларусі другой паловы XIX ст.

Цеснай сувязю з народнымі нацыянальнымі традыцыямі, з жыццём і побытам простага чалавека, сялянна адзначана творчасць аднаго з буйнейшых жыванісацаў і графікаў другой паловы XIX ст. Альфрэда Р о м е р а . Ён актыўна супрацоўнічаў у віленскім часопісе «Ілюстраваны штотыднёвік», дзе публікаваў свае ілюстрацыі, малюнкі і гравюры.

У Дзяржаўным этнаграфічным музеі Літоўскай ССР у Вільнюсе захаваліся акварэлі «Сялянскі двор», «Сялянская хата» і інш., якія акрамя дакументальнай вартасці (мастак дакладна ўзнаўляе жыццё і быт сялян Беларусі ў канцы XIX ст.) уяў-

ліюць і значную мастацкую каштоўнасць, бо выкананы на высокім прафесійным узроўні. Выдатны малюнак, высокае тэхнічнае майстэрства вылучаюць іх сярод іншых работ гэтага жанру.

Значны ўклад у развіццё графікі другой паловы XIX ст. унёс славу ты рускі скульптар, жывапісец і графік Міхаіл Восіпавіч Мікешын (1835—1896). Яму палежыць шэраг замалёвак бедных сялянскіх сядзіб і іх жыхароў, беларускіх мястэчак, вёсак і ваколіц. Графічны цыкл, які атрымаў назву «Беларускія малюнкi», у тагачаснай графіцы амаль не мае сабе роўных. «Беларускія малюнкi» высока ацаніў І. Я. Рэпін, назваўшы іх «цудоўнымі». Будучы здольным літаратарам, М. Мікешын досыць часта суправаджаў свае малюнкi, якія друкаваліся ў ілюстрацыйным часопісе «Пчела» (яго выдаваў Мікешын у 1876—1877 гг.), літаратурнымі каментарыямі.

М. В. Мікешын нарадзіўся ў

в. Платонаўка Рослаўскага павета Магілёўскай губерні (зараз Смаленская вобл.) у беднай сям'і. У раннім дзяцінстве мастак бачыў бяспраўе народа і сытае здаволенне багатых. Вучыцца пачаў у Рослаўлі, дзе скончыў павятовае вучылішча. Першыя звесткі па выяўленчаму мастацтву атрымаў ад брадзячага іканапісца Ціта Андрэвіча, удзячнасць да якога захаваў на ўсё жыццё. У 1858 г. Мікешын бліскуча скончыў Акадэмію мастацтваў. Разам са скульптарам Іванам Шрэдарам (1836—1906), таксама ўраджэнцам Беларусі, шмат працаваў над стварэннем шэрагу помнікаў (ён аўтар выдатнага помніка Багдану Хмяльніцкаму ў Кіеве і шэрагу іншых манументальных твораў).

Як грамадскі дзеяч М. Мікешын прымаў актыўны ўдзел у мастацкім жыцці Расіі, рэдагаваў часопіс «Пчела», шмат падарожнічаў па Украіне

141. Д. Баркоўскі. Беларуская карчма. 1864



142. М. Мікешын. Каля калодзежа.
З серыі «Беларускія малюнкi»
1880-я гг.



і Беларусі, часта наведваў тая мясціны, дзе прайшло яго дзяцінства, падоўгу жыў у мястэчку Клімавічы. Рабіў замалёўкі з народнага побыту, пісаў літаратурныя творы на аснове ўласных назіранняў і ўражанняў. У вялікай літаратурнай спадчыне вельмі часта падкрэсліваў сваю прыналежнасць да беларускага народа, яго самабытнай, багатай культуры. Мікешын шчыра любіў сваю радзіму — Беларусь — і адлюстроўваў яе ў сваіх творах. Сюжэты яго замалёвак нібы падгляджаны ў глухіх кутках роднай Магілёўшчыны.

Вось тыповая сцэнка з правінцыяльнага жыцця: падвыпіўшыя музыкі каля карчмы наладзілі «канцэрт», але яны ледзь трымаюцца на нагах. Пад малюнкам трапіны надпіс: «Без музыкі, без дуды ходзяць ногі не туды» (1886). Мастак фіксуе звычай-

ны жыццёвы факт, іранічна, нібы з боку падсмхваецца над чалавечымі заганамі. Але ў творы гучыць і моцная сацыяльная нота: людзі, якія паказаны, канчаткова страцілі надзею на лепшую будучыню.

Ёсць у М. Мікешына работы і іншага плана. У іх мастак шукае аб'ектыўныя прычыны, якія параджаюць правінцыяльную тугу і безвыходнасць. Да такіх твораў належыць «Сцэна колішняга рэкруцкага набору. Клімавічы» (1865).

У мастацкай спадчыне М. Мікешына шмат цёплых, лірычных малюнкаў, у якіх ярка раскрываецца характар беларусаў («Кяханне», «Ля карчмы» і інш.). Усе дэталі — студня, карыта для вады, саламяная страхы — намаляваны з глыбокім веданнем быту.

Фігура М. В. Мікешына — маста-

ка і грамадзяніна — яркая і каларытная. Прадстаўнік прагрэсіўнай мастацкай інтэлігенцыі, выхадзец з беднай беларускай сям'і, ён знаходзіць творчае натхненне ў асяроддзі прыгнечаных і абяздоленых, яму былі чужыя мішурны бляск багатых палацаў, норавы іх няшчырых жыхароў. У часопісе «Пчела» ён у папулярнай форме апавядаў аб жыцці Расіі і Беларусі, знаёміў чытачоў з лепшымі творамі беларускай літаратуры (на старонках часопіса выступалі лепшыя літаратары і крытыкі другой паловы XIX ст.).

М. Мікешын шырока вядомы і як ілюстратар твораў Гоголя, Шаўчэнкі і іншых пісьменнікаў.

У графіцы другой паловы XIX ст. прыкметна ўзмацніліся дэмакратычныя і рэалістычныя тэндэнцыі, яна стала дзейсным фактарам нацыянальнай культуры. Лепшыя прадстаўнікі гэтага віду мастацтва разам з майстрамі жывапісу глыбока адлюстравалі жыццё беларускага народа, яго мары, надзеі і спадзяванні.

СКУЛЬПТУРА

Пасля закрыцця Віленскай мастацкай школы ў 1832 г. навучальнай мастацкай установы ў Паўночна-Заходнім краі доўгі час не існавала, бо царскі ўрад не быў зацікаўлены ў развіцці мастацтва, якое абуджала ў народзе вольналюбівыя думкі і пачуцці. Таму многія таленавітыя юнакі імкнуліся атрымаць адукацыю ў Пецяўбург, Маскве, Варшаве, Адэсе. Адсутнасць элементарных умоў для творчай дзейнасці на радзіме вымусіла іх заставацца там і пасля заканчэння вучобы. Яны актыўна ўключаліся ў мастацкае жыццё іншых народаў і ў той жа час імкнуцца зберагчы сувязь з родным краем. Пецяўбургскую акадэмію мастацтваў закончылі скульптары М. Антакольскі (1843—1902), якога прывялі туды вялікія здольнасці да разьбы і

глыбокая цікавасць да мастацтва, яго вучань, ураджэнец Гродзеншчыны І. Гінзбург (1859—1939). Медальерны клас Пецяўбургскай акадэміі скончыў ураджэнец Магілёва А. Васюцінскі (1858—1935), які атрымаў узнагароды за шэраг медалёў. З гэтай жа навучальнай установы звязаны і лёс І. Шрэдара (1836—1906), які нарадзіўся ў Віцебскай губерні. У 1869 г. ён быў удастоены звання акадэміка скульптуры. У 1852—1858 гг. у Пецяўбургскай акадэміі вучыўся скульптар М. Мікешын (1835—1896), які на працягу ўсяго свайго жыцця не парываў сувязі з роднай Беларуссю, прысвяціўшы шмат сваіх твораў яе прыродзе, жыццю і быту. У кожным з іх — пяшчота і любоў да родных мясцін і разам з тым сыноўскі боль мастака за жабрацкае цёмнае жыццё на яго радзіме.

Беларускія скульптары, навучэнцы акадэміі, з вялікай гатоўнасцю ўключыліся ў ажыццяўленне вялікіх грамадскіх задач, якія вырашала рускае мастацтва. Яны ўнеслі значны ўклад у развіццё мастацкай культуры рускага народа і падышлі да разумення высокай грамадзянскай місіі скульптуры. Многія з іх успрынялі традыцыі рускага акадэмічнага мастацтва і эстэтычныя погляды рэвалюцыйных дэмакратаў і дасягнулі ў сваіх творах высокага мастацкага і прафесійнага ўзроўню. Пецяўбургская акадэмія аказвала станоўчы ўплыў на развіццё беларускага мастацтва, але разам з тым наклала на работы асобных скульптараў адбітак акадэмізму.

У Паўночна-Заходнім краі толькі ў 1866 г. была зноў адкрыта рысавальная школа пад кіраўніцтвам І. П. Трутнева. Яе адкрыццё ў Вільні адбылося дзякуючы намаганням перадавых рускіх мастакоў, якія клапаціліся аб узнаўленні мастацкай адукацыі ў гэтым краі. Хаця яе адкрыццё было выклікана практычнымі патрабаваннямі — рыхтаваць кад-

ры мастакоў для фабрычнай вытворчасці, аднак дзейнасць школы І. П. Трутнева выйшла далёка за гэтыя рамкі. Больш як за саракагадовы перыяд існавання (закрыта ў 1914 г.) яна падрыхтавала некалькі пакаленняў беларускіх і літоўскіх мастакоў і скульптараў¹⁵. Яе дзейнасць набыла дэмакратычны характар і садзейнічала актывізацыі мастацкага жыцця ў Беларусі і Літве.

Сярод дзеячаў мастацтва, якія працавалі ў гэты перыяд у Беларусі, віднае месца належыць жывапісцу, графіку Альфрэду Р о м е р у (1832—1897), які актыўна працаваў у галіне скульптуры, асабліва пластыкі дробных форм, стварыўшы каля пяцідзсяці медалёў. Сярод іх медалі кардынала Дунаеўскага, кракаўскага біскупа Паўла Попеля, маршалка А. Плятэра, біскупа І. Берасневіча, героя Грунвальда рыцара Заклікі. Дарэчы, апошні медаль так падабаўся аднаму з патомкаў Заклікі, што ён загадаў адліць яго ў золце.

Разцу А. Ромера належаць таксама выявы сялян і блізкіх яму людзей: «Сялянскі хлопчык», «Бюст старога», медальён з партрэтам жонкі Ванды, выкананыя на высокім мастацкім узроўні. Вядома, што ў маёнтку Ромера Каралінава зберагалася шмат работ, створаных ім у розныя гады: «Спячы фаўн», «Фаўн з німфай», «Ляжачы хлопчык», «Жывапіс і музыка» і інш.¹⁶ Шэраг работ А. Ромера знаходзіўся ў музеі графа Я. Тышкевіча ў яго маёнтку ў Лагойску. Сярод іх некалькі медалёў з пагруднымі выявамі і бюсты¹⁷.

Пэўны ўклад у развіццё беларускай скульптуры ўнесла Алена Ск і р м у н т (1827—1874). Яна нарадзіла-

ся ў Пінскім павеце ў небагатай дваранскай сям'і. Пачатковую мастацкую адукацыю атрымала ў Вільні ў Вінцэнта Дмахоўскага. З 1844 г. вучыцца за мяжой, спачатку ў Берліне, затым у Парыжы. Пасля вяртання на радзіму займаецца жывапісам — стварае замалёўкі маляўнічых куткоў палескай прыроды, спрабуе пісаць партрэты. Шмат увагі надае яна і рэстаўрацыі старых абразоў у пінскіх касцёлах, прыцягваючы да гэтай работы мясцовага мастака-самавука Радыка. Але дрэнны зрок не дазваляе ёй паспяхова займацца жывапісам. Яна едзе за мяжу лячыцца і адначасова бярэ ўрокі ў скульптара і медалёра Іосіфа Цэзара.

А. Скірмунт шмат працуе ў гліне. Яна стварае жанравыя кампазіцыі «Шляхціц у сядзібе», «Муза Талія», партрэты Януша Радзівіла («Пане Куханку»), скульптара Торвальдсена. У мясцовых касцёлах знаёміцца з узорамі драўлянай скульптуры і арнаментальнай разьбы, якія ўражваюць яе дзівоснай прыгажосцю ліній, выразнасцю і дакладнасцю пластыкі. Пад уплывам касцельнай скульптуры выконвае ў гліне «Распяцце». З яе работ, створаных у 1870-я гады, можна адзначыць наступныя: галава селяніна і галава капуцына (1854, гліна), распяцці (1863, 1865, 1871, гіпс), бюсты князёў Вялікага княства Літоўскага (абодва 1870, гіпс). Акрамя таго, ёй зроблена звыш дзесяці медалёў з партрэтамі родных, блізкіх знаёмых, сярод якіх і медаль з выявай яе настаўніка Іосіфа Цэзара¹⁸.

Нават адзін пералік работ А. Скірмунт сведчыць аб вялікай тэматычнай і жанравай разнастайнасці яе творчых пошукаў. Яна актыўна працуе ў галіне пластыкі дробных форм, вельмі папулярнай у гэты перыяд, якой аддаюць даніну амаль усе тагачасныя скульптары.

¹⁵ Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Минск, 1974. С. 207—208.

¹⁶ Гл.: Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры. Минск, 1974. С. 10—11.

¹⁷ Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. СПб., 1858. С. 178.

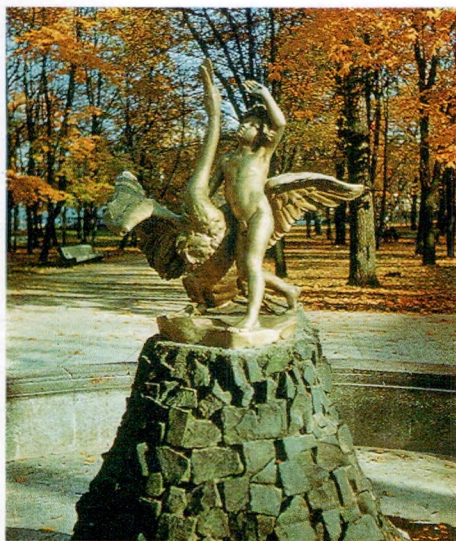
¹⁸ Zaleski B. Z życia litwinki. Poznań, 1876. С. 44—61.

Творчая праца многіх беларускіх скульптараў праходзіла па-за межамі радзімы. Да іх ліку належыць Генрых Дмахоўскі (1810—1863). Ён нарадзіўся ў маёнтку Забалотце Міёрскага раёна ў заможнай сям'і. У 1830 г. закончыў юрыдычны факультэт Віленскага універсітэта і атрымаў ступень магістра юрыдычных навук. Пад кіраўніцтвам К. Ельскага вывучаў скульптуру. Дмахоўскі прыняў актыўны ўдзел у паўстанні 1830—1831 гг., пасля паражэння якога вымушаны быў эміграваць за мяжу, дзе прайшо амаль усё яго жыццё. Але і ў эміграцыі ён працягвае палітычную барацьбу. За антыманархічную прапаганду ў Галіцыі Дмахоўскі быў арыштаваны аўстрыйскімі ўладамі і знаходзіўся ў заключэнні (1834—1841).

У 1841 г. Дмахоўскі едзе ў Парыж, дзе пачынае займацца скульптурай у майстэрні Ф. Руф, прадстаўніка французскага рамантызму. З 1851 па 1860 г. жыве і працуе ў ЗША пад псеўданімам Д. Сандэрс. Толькі ў 1860 г. атрымаў дазвол вярнуцца ў Вільню, дзе пражыў апошнія гады. Тут ён актыўна ўключыўся ў арганізацыю паўстання 1863 г. і гераічна загінуў у бітве з царскімі войскамі ў в. Парэчча (былы Барысаўскі павет).

Творчая спадчына Г. Дмахоўскага шматгранная і разнастайная. Яшчэ ў Парыжы ён стварыў шэраг медалёў з выявамі Т. Касцюшкі, Г. Саванаролы, помнік паўстанцу В. Пяткевічу. У парыжскім Салоне ў 1853 г. эскапаваў бюст караля Яна III Сабескага, партрэт бацькі, у 1853—1857 гг. у Філадэльфіі ў Пенсільванскай акадэміі навук выставіў медальён з сілуэтамі павешаных дэкабрыстаў П. Пестэля, К. Рылеева, С. Мураў'ева-Апостала, П. Кахоўскага, М. Бястужава-Руміна. У 1853—1854 гг. для будынка кангрэса ЗША ў Вашынгтоне стварыў шэраг бюстаў прагрэсіўных палітычных дзеячаў — А. Т. Джэферсана, М. Ж. Лафаэта,

143. Хлопчык з лебедзем.
1874. Мінск



Б. Франкліна. Яго разцу належыць скульптурная група «Гарыбальдзі з воінамі».

Г. Дмахоўскі вядомы і як аўтар надмагільных помнікаў. У Філадэльфіі ім выкананы помнік жонцы і двум сваім дзецям, а таксама помнік палкаводцу К. Пулаўскаму для горада Саваны.

Вярнуўшыся ў Вільню, Дмахоўскі працуе асабліва інтэнсіўна. Ён адкрывае скульптурнае атэлье. Па заказу Віленскай археалагічнай камісіі стварае гіпсавыя мадэлі (фігурная выява, барэльефная кампазіцыя) для помніка Барбары Радзівіл.

Шмат працуе Г. Дмахоўскі і ў галіне сакральнай скульптуры, але на сённяшні дзень захавалася толькі выява св. Уладзіслава ў Віленскім кафедральным саборы. Акрамя таго, ён займаецца дробнай пластыкай і медальерным мастацтвам. Стварае бюст і медальён з выявай гісторыка М. І. Балінскага, у 1862 г. бярэцца за выкананне помніка Ул. Сыракомлю. На думку аўтара, ён павінен быў мець выгляд абеліска са скульптурным партрэтам паэта, а падножжа

складацца з камянёў, прывезеных з Беларусі, Польшчы і Літвы¹⁹.

У шматлікіх сваіх работах Г. Дмахоўскі выступае як прадстаўнік рамантызму. Персанажы яго твораў — гэта яркія індывідуальнасці, мяцежныя натуры з напружаным духоўным жыццём, што падкрэсліваецца дынамікай фігур, экспрэсіяй натхнёных твараў і імпульсіўных жэстаў, складкамі адзення, якія быццам узвіраны ветрам. Паверхня скульптур жывапісна прапрацавана.

Па-за межамі радзімы праходзіла творчая дзейнасць скульптара Клементы Барычэўскага (нарадзіўся ў Вільні ў 1828 г.). У перыяд вучобы ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў атрымаў дыплом за бюст з натуры (1851). З 1861 г. жыве ў Парыжы, дзе займаецца партрэтнай скульптурай (бюсты і медалі), стварае рэлігійную пластыку і надмагільныя помнікі. Працуе К. Барычэўскі ў разнастайных матэрыялах — гіпсе, мармуры, бронзе і пачынаючы з 1867 г. выстаўляе свае работы ў парыжскіх салонах.

Сярод яго твораў найбольш вядомыя бюсты французскага мастака Эжэна Дэлакруа (1873), рускага філосафа Рыгора Вырубава, публіцыста Зыгмунта Кржыжаноўскага-Лакруа (абодва 1881), партрэтныя медальёны (1888, 1890).

Значнае развіццё атрымлівае ў гэты час мемарыяльная пластыка. Тыпы надмагільляў застаюцца амаль нязменнымі ў параўнанні з папярэднім перыядам. У надмагільных помніках, як і раней, мастакі імкнуцца выявіць боль чалавечай душы, перадаць горьч вечнай разлукі, думку аб непазбежнасці канца, аб кароткачасовасці чалавечага жыцця. Высокі лад думак і пачуццяў, увасобленых у надмагільных помніках, надае ім рысы манументальнасці.

Цікавым у гэтых адносінах з'яўляецца помнік заснавальніку Гродзенскіх каралеўскіх мануфактур Антонію Тызенгаўзу, створаны львоўскім скульптарам Тамашам Дыкасам, які ў 1886—1887 гг. жыў у Варшаве, дзе і выканаў для Гродзенскага езуіцкага касцёла гэты помнік. Кампазіцыя яго вызначаецца яснасцю аўтарскай задумы, а архітэктоніка ўяўляе сінтэз архітэктурных і скульптурных форм.

На ступеньчатым п'едэстале ўзвышаецца абеліск з медальёнам, у якім профільная выява Тызенгаўза. Абеліск вячае урна — улюбёны матыў класіцызму. Дарэчы, урны ўжываліся ў надмагільлях першай паловы XIX ст., як аб гэтым сведчыць помнік на магіле прафесара хіміі Віленскага ўніверсітэта А. Снядэцкага ў в. Гароднікі (1839, Ашмянскі р-н Гродзенскай вобл.). Урна тут уяўляецца крыжам і аздоблена медальёнамі з эмблемамі хіміі і медыцыны.

На урне помніка Тызенгаўзу змешчаны дэкаратыўны элемент — пакрывае яе ўдакладныя сімвалічны сэнс надмагільля. Дасканалае пластыка яго журботных, плачучых складак нараджае лірычны настрой. Пакрывала накінута збоку, і урна застаецца амаль уся адкрытай. Яе строгія і выразныя контуры ў супастаўленні са святлоценнявой гульні складак успрымаюцца вельмі эфектна.

На п'едэстале, побач з абеліскам — сядзячая фігура жанчыны ў доўгім адзенні з галінкай у руцэ. Яе схіленая галава, апущаныя плечы, складкі адзення, прадуманыя вельмі старанна, уносяць ноткі асаблівай тугі, даюць адчуць элегічны, але мужны смутак.

Надмагільле сям'і Міцкевічаў у Кобрыне, створанае пасля 1873 г., мае ўжо іншую кампазіцыйную структуру. На высокім пастаменце з чэсаных камянёў фігура анёла, галава якога ў журбоце схілена ўніз. Гэты настрой падкрэсліваецца плаўным цягненнем складак тунікі. У ад-

¹⁹ Giejsztor I. Pamietniki z lat 1857—1865. Wilno, 1913. T. 1. S. 194.

ной рупэ анёла, якой ён абхапіў крыж, абвіты гірляндамі з дубовых і кляновых лісцяў, вянок, у другой, апущанай уніз — галінка. Помнік уражвае кампазіцыйнай зладжанасцю, прадуманасцю ўсіх элементаў. На камянях пастамента змешчаны надпісы. Іх велічны строй з'яўляецца нібы ўводзінамі да галоўнай тэмы, якую раскрывае пластычная кампазіцыя.

Значнае распаўсюджанне ў гэты перыяд атрымлівае манументальная скульптура. У гарадах устанаўліваюцца шматлікія помнікі царам і вяльможам, якія з'яўляліся ў асноўным тыражыраванымі копіямі аналагічных манументаў Пецярбурга і Масквы. Паркі і скверы ўпрыгожваюцца манументальна-дэкаратыўнай скульптурай. Адзін з такіх помнікаў — «Хлопчык з лебедзем» (1874, рэстаўрыраваны ў 1974 г.) — быў устаноўлены ў Аляксандраўскім садзе Мінска (цяпер Цэнтральны сквер).

Найбольш поўна да нашых дзён захавалася драўляная культавая пластыка, прызначаная для інтэр'ераў культавых збудаванняў і прыдарожных капліц і крыжоў, што ў вялікай колькасці ўзводзіліся на могілках, пры дарогах, пры ўездах і выездах з вёсак. Імі адзначалі важнейшыя грамадзянскія падзеі, усаўлялі гістарычныя месцы. П. Шпілеўскі яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. пісаў: «Погляд падарожніка пры ўездзе ў Нясвіж сустракае амаль на кожным кроку драўляныя крыжы і крыжыкі, а таксама каплічкі з разб'янымі фігурамі маці боскай, спасіцеля, Іаана Прадцечы»²⁰. Такія каплічкі часта аздабляліся ажурнай разьбой, якая ў спалучэнні са скульптурай надавала ім асаблівую прывабнасць і прыгажосць.

Скульптурныя вобразы, створа-

ныя народнымі майстрамі, сэнсавы і пластычны выразныя, шчырыя і непасрэдныя. Народныя скульптары адлюстроўвалі, як правіла, сялянскі тыпаж з усімі асаблівасцямі яго сацыяльнай і этнічнай характарыстыкі, што выяўлялася ў трактоўцы твару, адзення, трапна перададзенай паставе, жэстах, рухах.

Сцвярджанне жыццёвай рэальнасці ў процівагу рэлігійнай умоўнасці, дэміфалагізацыя вобразаў святых — вызначальныя рысы твораў народнай скульптуры.

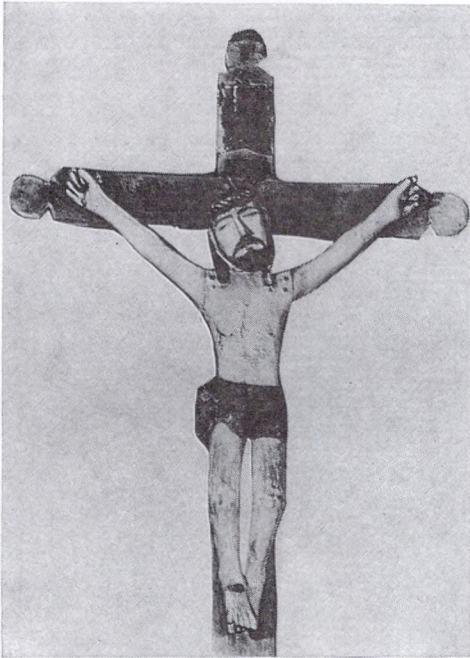
144. Хрыстос засмучаны. 1860—1890-я гг.
3 в. Мядзель Мінскай вобл.
Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах



²⁰ Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. С. 40.

Асаблівай любоўю народных майстроў карысталіся вобразы, у якіх была заключана экспрэсія. Да іх адносіліся шматлікія выявы Хрыста — Хрыстос смуткуючы, ці распяты і паміраючы на крыжы, ці прывязаны

145. Распяцце. 1860—1890-я гг.
Троіцкі касцёл у в. Струбніца
Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл.



тоўкай кананічнага сюжэта. У гэтых адносінах вельмі характэрны вобраз смуткуючага Хрыста з Мядзельскага раёна (ДММ БССР). Па-сялянску заклапочаны, Хрыстос сядзіць на ка-

146. Святая. 2-я пал. XIX ст.
З в. Забалаць Воранаўскага р-на
Гродзенскай вобл. Музей беларускага
народнага мастацтва ў Раўбічах



да слупа і змучаны катамі. Варыянты і кампазіцыйныя нюансы выяў Хрыста вельмі разнастайныя, як разнастайная жыццёвая аснова, якая ў іх адлюстравана.

Цікавае «Распяцце» з в. Сцепанкі Жабінкаўскага раёна Брэсцкай вобласці (МСБК). Агрубелы твар Хрыста нагадвае твар простага селяніна. Буйныя, па-мужыцку цяжкія кісці рук і ногі з выступаючымі мышцамі. Выразнасць фігуры надае журботны нахіл галавы ў цярновым янцы.

Многія з твораў народнай скульптуры вызначаюцца свабоднай трак-

мені ў глыбокім роздуме, падпершы рукой шчаку. Вузкія плечы, плоскія рабрыстыя грудзі, вялікія круглыя калені, худыя ногі з развітымі ікрамі і вялікія шырокія ступні. На лбе сляды крыві. Каляровыя плямы разам з пластычнай мадэліроўкай узмацняюць сэнсавую і эмацыянальную выразнасць скульптурнага вобраза.

Досыць распаўсюджанымі ў творчасці беларускіх разьбяроў былі выявы і іншых святых, у інтэрпрэтацыі якіх яны прытрымліваліся тых жа прынцыпаў дэмакратызацыі, адыходу ад кананічнай іканаграфіі. Знач-

ную цікавасць уяўляе шэраг скульптур з в. Забалаць Воранаўскага раёна Гродзенскай вобласці (ДММ БССР). Сярод іх архістратыг Міхаіл, Вераніка, апостал Пётр, Іосіф з дзіцем, Юрый Пераможац і інш. Скульптуры гэтыя прызначаліся для прыдарожных крыжоў, таму былі змешчаны ў неглыбокіх кіётах, аздобленых металам.

Кіёт з фігурай архістратыга Міхаіла ўпрыгожаны стылізаванымі металічнымі галінкамі. На чырвоным фоне выразна вылучаецца яго фігура з зялёнымі крыламі, у белым плашчы, блакітнай кашулі, жоўтым шлем. У левай паднятай руцэ ён трымае вагі, на якіх узважвае дабро і зло. Тут нельга памыліцца, таму ён у глыбокай задуманнасці і нават не заўважае, што мячом дакранаецца да вуснаў, быццам гэта дапамога знайсці яму правільнае рашэнне. У гэтым вобразе бачна імкненне майстра ўвасобіць сваё разуменне справядлівасці.

Зямнымі, чалавечымі пачуццямі напоўнены вобраз Іосіфа з дзіцем, і вырашаны ён вельмі рэалістычна. Правай рукой Іосіф трымае дзіця за руку, галава яго звернута ў бок дзіцяці ў доверлівым, любоўным нахіле. Іосіф апрануты ў доўгую да пят блакітную кашулю з жоўтай падкладкай, цераз правае плячо перакінуты белы плашч. Лінейныя абрысы фігур спакойныя і строгія. Дэталі, вырашаныя рэльефна, узбагачаюць рытмічны лад скульптуры.

Народным разуменнем вобраза вызначаецца і скульптура Юр'я Пераможца. Юрый — увасабленне волата, народнага заступніка, змагага за справядлівасць. Ён паказаны прыгожым юнаком вярхом на кані. У паднятай руцэ кап'ё, якім ён вось-вось нанясе завяршальны ўдар па пачвары. Юрый у блакітнай кашулі і белым плашчы, на галаве — шлем. Широка выкарыстаны прыём градацыі аб'ёмаў, які ўзбагачае агульную пластычную выразнасць кампазіцыі. Вялікая ўвага надаецца

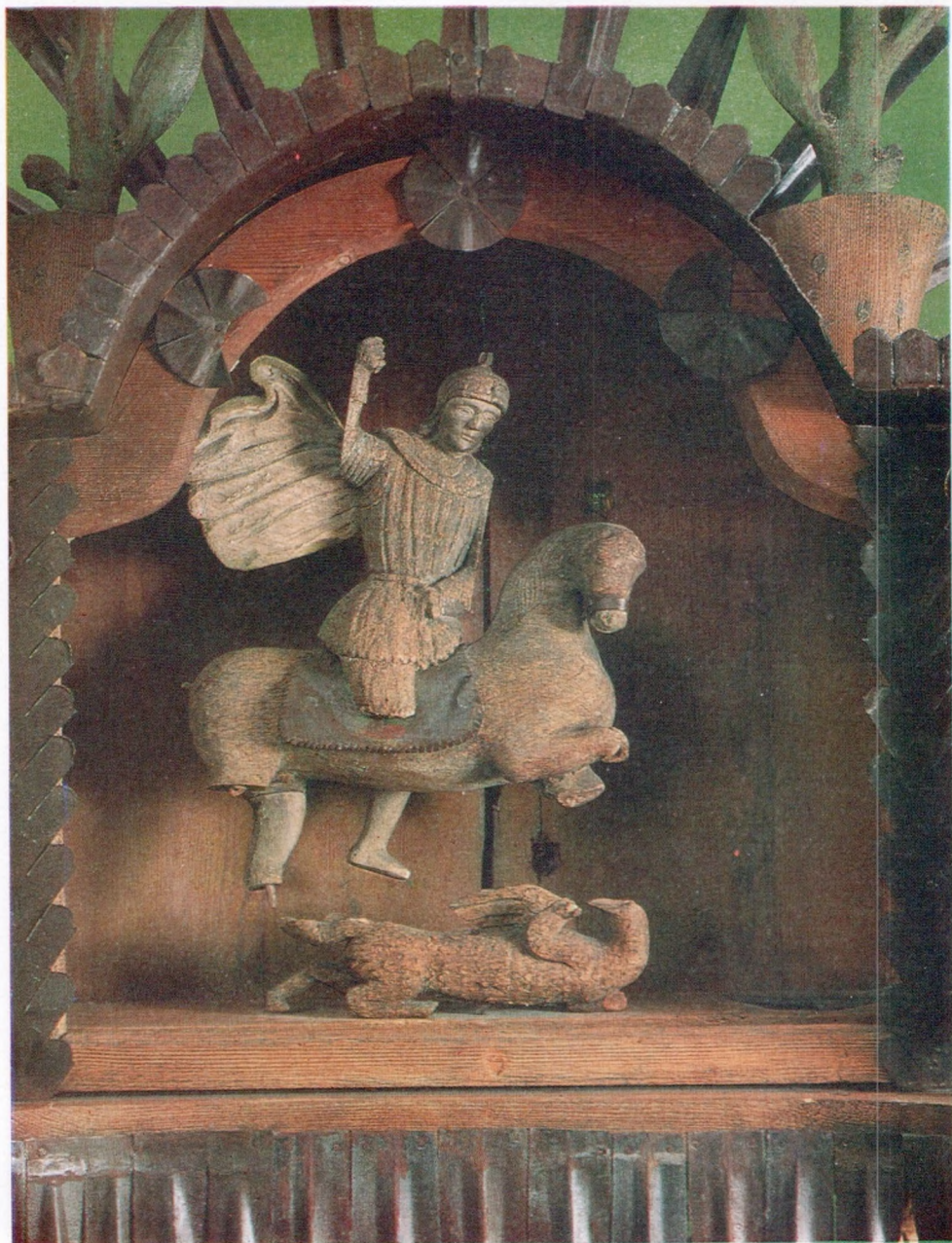
прыгожаму развароту фігуры Юр'я, пывучай лінейнасці яе абрысаў.

Народнай скульптуры ўласціва ўстойлівая сістэма мастацкіх вырашэнняў, для якой характэрна максімальная прастата выразных сродкаў. Імкнучыся дасягнуць эмацыянальнай насычанасці вобраза, народныя майстры часта прыбягалі да парушэння прапорцый фігуры — узбуднялі твар, кісці рук, ступні і г. д. Калі твар быў сканцэнтраваннем экспрэсіі, то фігура заставалася статычнай. Гэты прыём удала спалучаў падкрэслены псіхалагізм з манументальнай абагульненасцю кампазіцыі ў цэлым. Дэталі ў невысокім рэльефе пластычна ўзбагачалі форму. Эмацыянальную выразнасць народнай скульптуры ўзмацняла і колеравая расфарбоўка.

147. Апостал Пётр. 2-я пал. XIX ст.
З в. Забалаць Воранаўскага р-на
Гродзенскай вобл. Музей беларускага
народнага мастацтва ў Раўбічах



148. Юрый Пераможца. 2-я пал. XIX ст.
3 в. Забалаць Воранаўскага р-на
Гродзенскай вобл. Музей беларускага
народнага мастацтва ў Раўбічах



Падводзячы вынікі развіцця беларускай скульптуры 60—90-х гадоў XIX ст., можна адзначыць, што побач з сакральнай скульптурай, якая сваімі каранямі ўходзіць у народнае мастацтва, развівалася і манументальная і манументальна-дэкаратыўная пластыка, а таксама станковая скульптура, якія хоць і выконваліся ў духу акадэмізму і класіцызму, але паступова набывалі і рысы рэалізму.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Рост фабрычна-заводскай прамысловасці ў другой палове XIX ст. выклікаў скарачэнне рамесніцкай вытворчасці, якая пакінула высокамастацкія ўзоры ў папярэдні перыяд. Існуючыя мануфактуры перайшлі на выпуск таннай масавай прадукцыі. З другога боку, у гэты перыяд на базе дробных мануфактур і традыцыйных саматужных промыслаў узнікаюць заводы і фабрыкі, якія выпускаюць хаця і масавую, але часта высокамастацкую прадукцыю.

Значны крок наперад зрабіла шкляробства. Прымяненне навейшых дасягненняў у гэтай галіне, увядзенне дасканалата абсталявання садзейнічалі палепшэнню якасці прадукцыі, расшырэнню асартыменту вырабаў і зніжэнню іх сабекошту. Адначасова з масавым бытавым посудам і аконным шклом выпускаліся гравіраваныя вырабы з крышталю.

У 60-я гады XIX ст. Урэцкая і Налібоцкая мануфактуры спынілі сваю дзейнасць. Але на працягу 60—90-х гадоў на тэрыторыі Беларусі дзейнічалі 49 шкляных і хрустальных заводаў і гут, якія выраблялі выдзіманы сталовы посуд з каляровага шкла і крышталю, аздобленых шліфаваным і гравіраваным дэкорам, а таксама танкаценны прасаваны посуд з нізкарэльефнымі выявамі пераважна расліннага характару (графіны, бутлікі, кварталы, шклянкі, сподкі

з кубкамі для гарбаты, кілішкі, бакалы, кухлі, разеткі для варэння, салатнікі, сальніцы, талеркі, чайніцы, сямлёдачніцы, цукарніцы, вазы для кветак і вазы на ножках для садавіны і дэсерту, попельніцы, чарніліцы і інш.). На гэтых жа прадпрыемствах выдзімалі і прасавалі аптэчны (флаконы, склянчкі для мазяў, слоікі, банкі з прыцёртымі коркамі) і гаспадарчы посуд (бутлі, кварталы і бутэлькі для піва, моцных напіткаў, мінеральнай вады, слоікі для саленняў і варэння), лямпавае шкло, газавыя лямпы са шклянымі рэзервуарамі і абажурамі.

У 60-я гады буйнейшымі лічыліся заводы і гуты ў вв. Міхалін і Нароўшчына (Брэсцкая вобл.), Саленікі (Гродзенская вобл.), дзе выраблялі посуд з распісам эмалямі, Ілья (Мінская вобл.), Батаева (Магілёўская вобл.); у 70-я гады — Нароўшчына, Ноўка (Віцебская вобл.), Залесе (Мінская вобл.); у 80-я — Чарняны (Брэсцкая вобл.) і Устронь (Гродзенская вобл.); у 90-я — Астраўно, Бярозаўка і Новая Гута (Гродзенская вобл.), Залесе, Старэва і ў пасадзе Нова-Барысаў (Мінская вобл.).

На працягу 70—90-х гадоў на буйнейшых шклозаводах адбываецца частковая механізацыя ручных працаў шліфоўкі. З гэтай мэтай былі ўстаноўлены паравыя рухавікі ў шліфавальных цэхах завода «Ноўка» (з 1879), на шклозаводах у вв. Парэчча (з 1892), Чарняны, Старая Елча (1895), Новая Гута, Целяханы (з 1896), Елья (з 1897), Астраўно (з 1898), Бярозаўка (з 1899), у пасадзе Нова-Барысаў (з 1898) і інш. Механічныя драблкі, шаравыя млыны, газавыя генератары дзейнічалі на шклозаводах у вв. Устронь (з 1893 г.), Старэва (з 1899 г.) і г. д. Першыя ў Беларусі 30 пневматычных прэсаў, 5 гільяшырных станкоў і пантограф для механічнага панясення гравіраваных рысункаў на шклянныя вырабы былі ўстаноўлены

149. Вырабы беларускіх шклозаводаў.
1860—1890 гг.
Мінск. ДМ БССР



ў Новай Гуде ў 1896 г. I. Столе і В. Краеўскім.

Прасаванае шкло і крышталёў у канцы XIX ст. сталі першымі ў сучасным разуменні масавымі вырабамі мастацкага шкла. Тэхніка прасавання павінна была замяніць працаёмкі і цяжкі ручны характар працы, але майстры імкнуліся захаваць выгляд свабодна фармаваных вырабаў тэхнікай выдзімання і ручным спосабам дэкарыравання шліфоўкай і гравіроўкай. Часта металічныя прэсформы ствараліся без уліку магчымасцей новай тэхналогіі, што зніжала мастацкія якасці вырабаў. Аднак сабекошт прасаванага посуду быў ніжэйшы, а прыбыткі большымі. Шклозаводчыкі ўжо маглі знізіць цану на вырабы і тым самым пашырыць іх збыт.

Механізацыя шкловай вытворчасці закранула не толькі формаўтва-

рэнне вырабаў, але і тэхніку іх дэкарыравання. Гравіравальныя і шліфавальныя станкі пачалі працаваць ад электрапрыводаў, што павялічыла прадукцыйнасць і аблегчыла працу шліфоўшчыкаў і гравіроўшчыкаў. Механізацыя адбілася і на мастацкім узроўні шкловых вырабаў, асабліва ў параўнанні з XVIII — першай паловай XIX ст., калі яны часта насілі рэпрэзентатыўны характар і былі разлічаны на індывідуальнага, а не масавага пакупніка.

Укараненне на шклозаводах Беларусі пантографу і гільяшырных станкоў дазволіла наносіць гравіраваныя рысункі з прамых і хвалістых ліній адначасова на 12—24 аднолькавыя выдзіманія (а не прасаваныя) вырабы.

Узоры вырабаў закупляліся на лепшых пляных прадпрыемствах Заходняй Еўропы, а мясцовыя май-

стры стваралі на аснове гэтых узораў уласныя прэс-формы з пэўнымі зменамі і ўдасканаленнямі. Дэкаратыўная арнаментация прасаваных вырабаў часам зводзілася да набору спрошчаных арнаментальных раслінных і геаметрычных матываў.

Мастацкі ўзровень вырабаў вызначалі самі ўладальнікі шклозаводаў, многія з якіх мелі не толькі тэхнічна-тэхналагічную, але і мастацкую падрыхтоўку. Напрыклад, І. Столе, да таго як стаў уладальнікам гуты «Нёман», быў не толькі выдзімальшчыкам, але і жывапісцам па шкле. Ён працаваў на гудце памешчыка З. Ленскага ў в. Устронь (цяпер Устрынь-Боркі), а В. Краеўскі кіраваў вытворчасцю. Пазней яны сталі арандатарамі гэтай гуты²¹. Захаваліся прозвішчы і іншых мастакоў,

якія працавалі на беларускіх шклозаводах у гэты час. Так, распрацоўкай узораў распісаў на гудце З. Ленскага (в. Устронь) у 1880 г. займаўся Міхал Людвіцкі, які пазней, да 1920 г., ствараў малюнкi распісаў для ўсіх гут І. Столе.

Усе рэчы, што вырабляліся на шклозаводах Беларусі ў 80—90-я гады, у залежнасці ад тэхналогіі фармавання дзяліліся на прасаваныя, выдзіманія ў нерухомя (ціхавыдзіманія) формы і свабодна фармаваныя, што вызначыла характар іх дэкарыравання. Прасаваныя і выдзіманія ў нерухомя формы вырабы называліся «форменнымі».

Сценкі многіх прасаваных вырабаў густа пакрываліся вытанчаным нізкарэльефным дэкорам з матывамі неаготыкі і неаракако. Віці аканту, ракайльняы грабенчыкі і краты, выявы анёлаў мудрагеліста кампанаваліся на паверхні ваз, шклянак, кілішкаў, лампад, чаш, графінаў. Дробнарэльефны дэкор у выглядзе карункаў, які пакрываў сценкі посуду, каб схваць матавасць паверхні пасля прасавання, атрымаў назву «карункавы стыль». Акрамя нізкарэльефнага дэбору гэтыя вырабы дадаткова ўпрыгожваліся гутнай скульптурай — фігуркамі людзей, жывёл, птушак, а таксама каляровымі шкляннымі ніцямі. Спалучэнне тэхнікі прасавання з гутнай значна ўзбагачала мастацкае аблічча масавай прадукцыі.

Прасаваныя вырабы аздабляліся таксама тонкім слоём сульфідна-цынкавага наклладу, што дапаўняла каляровую палітру рэчаў апалавымі адценнямі. Звычайна ўжывалі глушонае (сульфідна-цынкавае) шкло вельмі прыгожых адценняў — блакітнае, ружовае, аранжавае, чырвонае, а таксама малочнае і чорнае. Шырокая гама колераў і адценняў ужывалася для аздаблення прасаваных вырабаў з празрыстага каляровага шкла — сіні, зялёны, жоўты, ружовы, фіялетаваы, чырвоны. Вельмі не-

²¹ В. Краеўскі, які паходзіў з Сялецкай губ. Расіі, да таго як заснаваў у 1885 г. шклозавод у Барысаве і пачаў кіраваць шклозаводам у пасадзе Нова-Барысаў у 1898 г., працаваў тэхнічным кіраўніком шкляной вытворчасці ў шклароба чэшскага паходжання Хрдлічкі, які ў канцы XIX ст. валодаў гутай «Чэхі» ў Польшчы (гл.: Banas P. Szkło huty «Niemen» // Muzeum Mazowieckie w Płocku. 1984; Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло XIX — пачатку XX ст. Мінск, 1984. С. 134, 135). Такія шклозаводчыкі самі рашалі, якія шклянныя вырабы неабходна вырабляць, і ўлічвалі пры гэтым магчымасці механізацыі шкляной вытворчасці. Увогуле такія шклозаводчыкі, як І. Столе і В. Краеўскі, якія ў 90-х гадах XIX ст. сталі ўладальнікамі шасці шклозаводаў — Барысаўскага, трох нёманскіх, Целяханскага і Гапцавіцкага — былі напшадкамі беларускіх шкларобаў і шклозаводчыкаў першай паловы XIX ст. І. Столе паходзіў з в. Ставы (цяпер Камянецкі р-н Брэсцкай вобл., раней Холмскі павет Люблінскай губ.). Узяўшы 1 мая 1891 г. у арэнду гуту З. Ленскага ў в. Устрынь-Боркі, яны яе значна рэканструявалі і пашырылі выраб сталовага крышталёвага посуду, шліфавапага ўручную, які карыстаўся вялікім поштам. Праз тры гады (1894) заснавалі ўласны «Паравы шклозавод» ва ўрочышчы Маладзіна і ў 1896 г. назвалі яго «Нёман-Б», а гуту ў в. Устрынь-Боркі — «Нёман-А» як узнікшую значна раней.

звычайны дэкор — танючкімі накладнымі жгуцікамі з каляровага глушонага шкла — прымяняўся для аздаблення вырабаў з бясколернага шкла.

Выдзіманія вырабы дэкарыраваліся шліфоўкай, светлым траўленнем, матавай гравіроўкай, тэхнікай кракле, роспісам эмалямі.

Тэхніка траўлення кіслотамі, якая змяніла працаёмкую гравіроўку і разьбу па шклу, шырока распаўсюдзілася ў 80-я гады. Узоры наносілі на воск на шаблону з тонкай бляхі, у 90-я гады — пры дапамозе гільяшырнага станка і рысавальнага аўтамата, які замяніў разьбу карундавым калёсікам. Апушчаная ў кіслату рэч набывала матавы светлы рысунак на тым месцы, дзе не было васковага пакрыцця. Такая тэхніка дэкарыравання атрымала назву «светлае траўленне», а на гуде «Нёман» яе называлі «сталеўская гравіроўка». Магчымасці светлага траўлення былі даволі шырокія: можна было наносіць на шкло не толькі далікатныя раслінныя і геаметрычныя ўзоры, але нават фігуратыўныя і пейзажныя кампазіцыі.

Сярод рысункаў тэхнікі гільяшыравання часцей за ўсё сустракаўся арнамент «кляймёны», які ўяўляў сабой выявы стылізаваных манаграм, і «косы грант». Апошні складаўся з дыяганальна размешчаных, нібы гравіраваных ліній, што апаясвалі вырабы ў самым шырокім месцы ці пасярэдзіне. Акрамя таго, ужываўся дэкор «лентачны», «зорачкі» і інш. Такі дэкор арганічна спалучаўся з класіцыстычнымі формамі.

У 90-я гады зноў набыло папулярнасць шліфаванае шкло. Посуд і вазы з цяжкага свінцовага крышталю шліфаваліся «ў брыльянт» або глыбокімі дзвюма, трыма і чатырма паліраванымі гранямі, з якіх утвараліся геаметрычныя рысункі — «зоркі», «кусты», «ружы», «разеты», «рускі камень» і інш. Вырабы з бясколернага, так званага багемскага, шкла пакрываліся простаай шліфоў-

кай. Найбольш папулярным быў шліф «алівіер» (у форме аліўкі), а сярод яго разнавіднасцей — «алівіер маскоўскі». Рытмічнае паўтарэнне пэўных элементаў шліфаванага дэкору на крывалінейных сценах сасудаў давала вялікі эфект. Дробныя шліфаваныя грані зіхацелі нібы брыльянтавыя россыпы. Гэта фаза развіцця шкла атрымала ў Амерыцы назву «брыльянтавы стыль»²², у Расіі — «мальцаўскі стыль».

Шліф «алівіер» наносіўся толькі на выпуклую ці самую шырокую частку сасуда, астатняя паверхня заставалася гладкай і ззяючай, падкрэсліваючы прыгажосць шкла як матэрыялу крышталёнай празрыстасці. У такіх вырабах дэкор тактоўна падкрэсліваў форму.

Самым распаўсюджаным відам дэкору выдзіманых вырабаў быў роспіс эмалямі. Акрамя дробнага расліннага дэкору (каляровыя кропкі па контурах рысункаў) ужываўся мазковы роспіс, асабліва на буйных формах — абажурах, рэзервуарах настольных газавых ламп, вазах, жбанах, крушонах, графінах. Па матывах роспісы можна падзяліць на садавінныя, кветкавыя і пейзажныя. Садавінныя матывы прадстаўлены вінаграднымі гронкамі і лісцямі, галінкамі рабіны, вішні, галінкамі з яблыкамі, грушамі, агрэстам ці парэчкай і г. д. Кветкавыя складаюцца са сцяблінкаў з лісцямі, увянчаных цюльпанамі, браткамі, макамі, рамонкамі, суквеццямі зонцікавых раслін. Сярод пейзажных матываў часцей сустракаюцца беларускі пейзаж з бярозкай, возера, над якім ляціць качка, грыбы пад бярозай, пірамідальныя таполі, драўляная хата і сцежка, што ўецца ўдалечыні, вятрак на фоне неба, птушкі на галінках і інш. На абажурах і рэзервуарах настольных ламп названыя роспісы

²² Polak A. Szkło i jego historia. Warszawa, 1981. С. 298.

паўтараліся, але сустракаліся і іншыя: хата на фоне яловага лесу, сасна на пярэднім плане і ўдалечыні поле.

У роспісах па шклу адлюстраваліся сімпатый мастакоў да асобных відаў мясцовай флоры, да роднай прыроды, любоў да свайго краю. Характар роспісаў рэалістычны, часам нават натуралістычны. Роспісы сведчаць аб незвычайным майстэрстве жывапісцаў, іх высокім прафесійным уменні кампанаваць рысункі на складаных крывалінейных аб'ёмах. Трактоўка кампазіцыі і стыль роспісаў нагадваюць лубок, што сведчыць аб уплыве народнага мастацтва ў дэкоры шкляных вырабаў нават буйных гут.

Мастацкая апрацоўка металу ў другой палове XIX ст. абмяжоўвалася галоўным чынам кавальскімі работамі ў галіне архітэктуры. З'яўленне таннага паласавога жалеза аблегчыла працу кавалёў, якія стваралі агароджы, вароты, балконныя рашоткі для гарадской забудовы, сядзіб, культурных збудаванняў, але адначасова адмоўна паўплывала на мастацкі бок вырабаў. Яны сухаватыя і аднастайныя па малюнку, пазбаўлены той рукатворнай цеплыні, якой вызначаліся кавальскія вырабы папярэдняга перыяду.

Адным з нешматлікіх узораў удалага прымянення каванага металу ў архітэктуры другой паловы XIX ст. з'яўляецца металічны дэкор пахавальні графа Паскевіча ў Гомелі. Помнік уяўляе сабой гарманічны архітэктурны ансамбль з кафляным і кавальскім дэкорам. Асаблівай дасканаласцю вызначаецца дзвярная рашотка, малюнак якой вырашаны на аснове расліннай арнаментыкі. З ёй гарманіруюць каваныя крыжы на купалах, дзвярныя малаткі, аконныя рашоткі.

З металу часта выконваліся і прадметы ўнутранага ўбраўня: падсвечнікі, люстры, камінныя рашоткі,

лесвічныя парэнчы і інш. Адзін з лепшых узораў такога тыпу — жырандоль у касцёле в. Крочын Баранавіцкага раёна, выкананая мясцовым майстрам П. Багрымам, выдатным паэтам-самародкам. Паэтычная натура майстра праявілася і ў яго каваных вырабах, у прыватнасці жырандолі, аздобленай выкаванымі з чорнага металу кветкамі і лістамі, а таксама адлітымі з волава фігуркамі жаўрукоў. Аснову канструкцыі складаюць два абады, прастора паміж якімі запоўнена С-падобнымі скобкамі і вертыкальнымі стрыжнямі з чашачкамі для свечак. Кампазіцыя надзвычай гарманічная, зграбная і лёгкая²³.

Паўны час прадаўжалі сваю дзейнасць некаторыя металургічныя і металаапрацоўчыя заводы. У сярэдзіне XIX ст. узніклі новыя прадпрыемствы, паколькі вытворчасць чыгуну і сталі з мясцовай балотнай руды яшчэ заставалася рэнтабельнай. Невялікі чыгуналіцейны завод быў адкрыты ў 1854 г. у Высокім на Аршаншчыне. Акрамя дэталей і механізмаў для сельскагаспадарчых машын тут адлівалі і мастацкія вырабы: помнікі, надмагільныя пліты, балконныя рашоткі. На падобным прадпрыемстве ў Добрушы акрамя названага асартыменту выпускаліся лесвічныя парэнчы, маставыя каробкі, пячныя дзверцы²⁴. Металаапрацоўчыя прадпрыемствы ўзніклі ў Чэрнеўцы на Барысаўшчыне, каля Горак Чавускага павета і іншых месцах, але мастацкім ліццём яны амаль не займаліся, забяспечваючы галоўным чынам патрэбы ў нескладаных сельскагаспадарчых прыладах і жалезным пракаце²⁵.

Найбольш буйным металургічным і металаапрацоўчым прадпрыемствам

²³ Сахута Я. Жырандоль Паўлюка Багрыма // Мастацтва Беларусі. 1986. № 3.

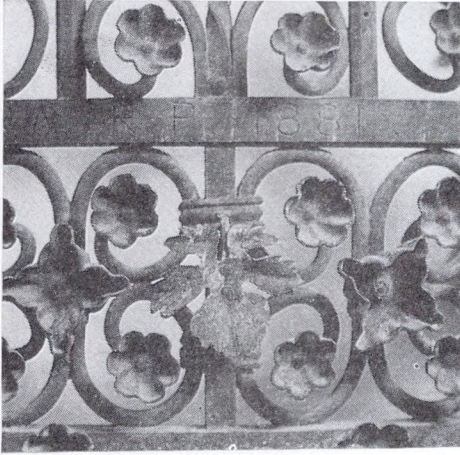
²⁴ Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии. С. 343.

²⁵ Там жа. С. 343—344.

быў завод, пабудаваны ў 1852 г. у Налібоках (Стаўбцоўскі р-н)²⁶. Асноўную частку прадукцыі складала гатунковае жалеза, а таксама літвы чыгунныя вырабы.

150. II. Багрым. Фрагмент дэкору
жырандолі. 1881. в.

Крошын Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл.



Мастацкае ліццё Налібоцкага завода ілюструюць шматлікія ўзоры, якія можна бачыць на мясцовых могілках: крыжы, помнікі, агароджы, надмагільныя пліты. Сярод дзесяткаў вырабаў лёгка вылучыць некалькі груп, аднолькавых па сілуэту і дэкору. Відаць, адліваліся вырабы серыйна, толькі авальныя дошкі з надпісамі-эпітафіямі вырабляліся па канкрэтных заказах. Асаблівай дэкаратыўнасцю вырабы не вызначаюцца. Крыжы ў большасці выпадкаў складаюцца з гладкіх ці прафіляваных перакладзін з завіткамі, кольцамі ці іншымі простымі элементамі на канцах, у цэнтры звычайна змяшчаецца

літое чыгуннае ўкрыжаванне. Радзей сустракаюцца больш адмысловыя помнікі ў выглядзе ствала дрэва з каранямі, адлітыя, відаць, па спецыяльных заказах. Некалькі рашотак адліта ў характэрным для таго часу стылі, які імітаваў гатычныя рэзкі, стральчатая аркі і да т. п.

У 70-х гадах XIX ст., не вытрымаўшы канкурэнцыі з буйнымі прадпрыемствамі поўдня Расіі, усе названыя вышэй заводы закрыліся ці ператварыліся ў дробныя металаапрацоўчыя майстэрні.

Традыцыйнае народнае мастацтва, якое развівалася пераважна як хатняе рамяство, амаль не зазнала змяненняў. Развіццё капіталізму адбілася ў першую чаргу на тых яго відах, якія мелі характар промыслу, — ганчарстве, пляценні, набойцы і інш. Дробныя промыслы, не вытрымліваючы канкурэнцыі з заводамі і фабрыкамі, занепадалі ці зніклі зусім, больш буйныя імкнуліся да ўдасканалення тэхналогіі і зніжэння сабекошту прадукцыі, што нярэдка выклікала зніжэнне мастацкіх якасцей вырабу. Майстры, вымушаныя падладжвацца пад густы і запатрабаваны пакупнікоў і заказчыкаў, нярэдка адыходзілі ад традыцыйных форм і матываў, аздабляючы свае творы натуралістычным дэкорам. Аднак гэта мела і пэўнае станоўчае значэнне. Новыя матывы, якія стасаваліся з традыцыямі, паступова прыжываліся ў народным мастацтве, узбагачаючы яго. З'явіліся нават новыя віды народнага мастацтва. Так, у сувязі з дыферэнцыяцыяй вёскі і паліпшэннем канструкцыі народнага жылля набывае распаўсюджанне народная архітэктурная разьба.

Мастацкае аздабленне беларускага народнага жылля феадальнай эпохі было вельмі сціплае. З дэкаратыўных элементаў можна назваць хіба толькі вільчак — канструкцыйна-мастацкі элемент, які атрымліваецца ад прадаўжэння над шчытом скрыжава-

²⁶ Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии. С. 338. У першыя гады пасля яго пуску тут працавалі звыш 600 чалавек, завод даваў за год да 500 тыс. пудоў чыгуну.

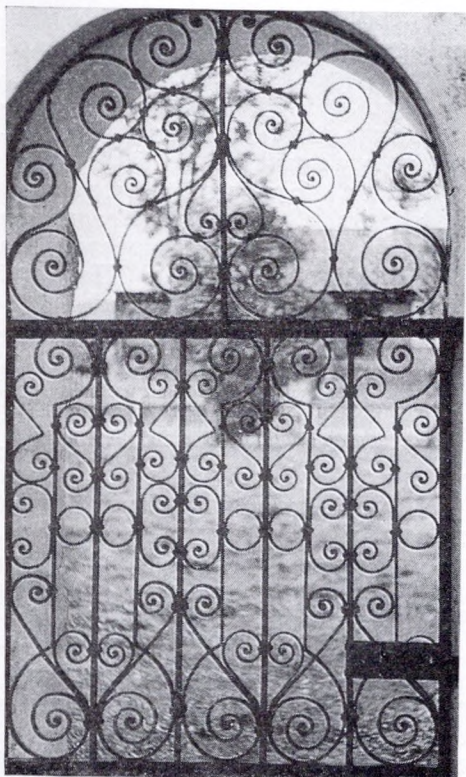
ных дошак (закрылін), якія закрываюць канцы абрашоткі страхі. Найбольш распаўсюджаныя матывы апрацоўкі закрылін — выкананыя прапілоўкай контуры каровіных рагоў, конскіх галоў, фігуры птушак і змей, павернутыя ў процілеглы бакі. У многіх выпадках канцы закрылін апрацоўваліся проста ў выглядзе адвольных геаметрычных фігур. Разьбяныя вільчакі звяртаюць увагу часта надзвычай удалай стылізацыяй зоамарфічных матываў, асабліва каня. Зграбным контурам перадаецца горда выгнутая шпя, невялікія зубчыкі выразна падкрэсліваюць грыву.

У старажытнасці вільчакі ў выглядзе контураў жывёл ці птушак выконвалі ролю абярэгаў. Агульнавядома, што вобраз каня і птушкі як у славянскім, так і агульнаеўрапейскім народным мастацтве распаўсюджаны яшчэ з часоў язычніцтва²⁷. З імі звязвалася складаная сістэма ўяўленняў і вераванняў, у аснове якіх ляжала пакланенне сілам прыроды. «Відаць, такія адносіны чалавека да жывёл, — адзначаў Е. Раманаў, маючы на ўвазе Палессе, — устанавіліся даўным-даўно, і ва ўсякім выпадку шмат вякоў назад. Пра гэта можна меркаваць па таму арнаменту, якім насельніцтва аздабляе тут вільчакі сваіх двухсхільных стрэх: гэта нязменна ці дзве змяі, павернутыя галовамі ў процілеглы бакі, ці дзве галавы бусла ў гэткім жа становішчы»²⁸.

Са знадворных упрыгожванняў курной хаты можна назваць яшчэ фігурнае счэсванне канцоў бярэння аднаго або двух верхніх вякоў зруба. Гэты від дэкору сустракаўся галоўным чынам у паўднёва-заходняй

частцы Беларусі, дзе хаты часта будавалі з брусоў. Выпускі выконвалі ролю кансолей, якія падтрымлівалі вынесеную над зрубам частку страхі, а пры будаўніцтве хаты са шчытом — і падстрэшак. Пачудцё дыктавала цеслярам неабходнасць такой апрацоўкі кансолей, каб канструкцыя

151. Вароты. Канец XIX ст. в. Вішнева
Валожынскага р-на
Мінскай вобл.



выглядала зграбнай і адначасова была б моцнай. Выпускі счэсваліся па плаўнай ці ламанай лініі ад сцяны к канцу верхняга бярвяна, па меры змяншэння нагрукі на кансолі. На цэнтральным Палессі канцы бярэнняў апрацоўвалі, як правіла, у выглядзе шасціграннікаў, чым ствараўся рытмічны выразны малюнак вуглоў.

²⁷ Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Тр. Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. М., 1956. Т. 31. С. 354.

²⁸ Романов Е. Р. По Гродненскому Полесью // Зап. Северо-Западного отд. имп. Рус. географ. о-ва. Вильно, 1911. Кн. 2. С. 67.

У другой палове XIX ст. дэкор народнага жылля становіцца больш разнастайным, што было звязана са зменамі ў яго характары і канструкцыі²⁹. На вокнах з'яўляюцца ліштвы, па якія і звярнулі ўвагу народныя майстры-разьбяры. Найчасцей верхнюю частку лішты (надваконнік) вышліоўвалі ў выглядзе двух завітоў, што нагадваюць раслінныя парасткі. Шырока выкарыстоўваліся розныя накладныя элементы геаметрычнага характару: рэчкі, ромбікі, кружочки. На Гомельшчыне, дзе мацней адчуваўся ўплыў рускай архітэктурнай разьбы, ліштвы аздабляліся накладкамі ў выглядзе шматялістых разетак, выкананых тэхнічнай трохгранна-выемчатай разьбы.

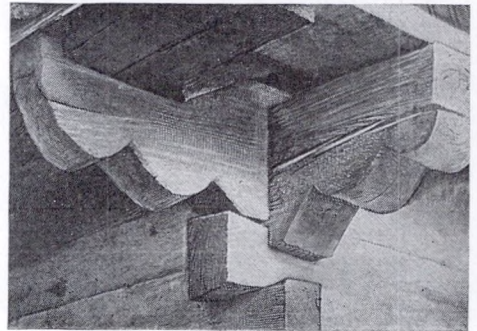
Замена будаўніцтва «закотам» будаўніцтвам са шчытом адкрыла магчымасць для дэкаратыўнага аздаблення апошняга. Паколькі шчыт разам з вокнамі ствараў галоўны мастацкі акцэнт фасада, яго ўпрыгожванню надавалася значная ўвага. Галоўны від дэкору шчытоў — мастацкая ўкладка шалёўкі. Пры спалучэнні вертыкальнай і гарызантальнай укладкі атрымліваліся простыя і прыгожыя ўзоры ў выглядзе розных геаметрычных фігур — квадратаў, прамавугольнікаў, ромбаў. Укладка шалёўкі наўкос давала прыгожы ўзор «у елачку».

У гарадскім і местачковым будаўніцтве дэкаратыўная абшыўка шчытоў была вядома і раней. Ва ўсякім выпадку ў Брэсце і Кобрыне памастацку аздаблення шчыты бытавалі ўжо ў пачатку XIX ст.³⁰

Адначасова з архітэктурным з'яўляецца дэкор і на мэблі. У фэадальную эпоху амаль усё абсталяванне народнага жылля будавалася і стваралася разам з ім і складала адно цэлае з інтэр'ерам: лавы, перухома

прымацаваныя да сцяны, палаці, паліцы, пасуднікі і больш дробнае абсталяванне, якое асобна ад памяшкання існаваць не магло. Узоры перухомай мэбліроўкі выпрацоўваліся стагоддзямі, былі дапасаваны да жылля і адпавядалі мінімальным патрэбам прыгоннага селяніна. Кожная частка перухомага абсталявання хаты несла сваю пэўную функцыю (а часта і некалькі), замацаваную шматвяковымі традыцыямі.

152. Кансоль дома ў в. Клейнікі Брэсцкага р-на. Пач. XX ст.



Перасоўная мэбля ў інтэр'еры народнага жылля пачала з'яўляцца ў другой палове XIX ст. З паяўленнем двух- і трохкамернага жылля больш заможныя сяляне вылучаюць чыстае памяшканне — святліцу. Тут ужо можна было ўбачыць драўляны ложка для гаспадара, стол, шафу, некалькі крэслаў, часта зробленых «па гарадскому ўзору»³¹.

Хаця на распаўсюджанне мэблі ў народным жыллі значны ўплыў аказалі гарадскі ўклад жыцця, абсталяванне сядзібных і культавых інтэр'ераў, у аснове яе канструкцыі ляжалі прадметы традыцыйнага абсталявання. Так, правобразам канапы была лава, ложка — палок ці палаці,

²⁹ Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. С. 32.

³⁰ Чантурыя В. А. История архитектуры Белоруссии. Мінск, 1969. С. 199.

³¹ Зеленин И. Материалы для географии и статистики России: Минская губ. СПб., 1864. Ч. 2. С. 669.

шафы — розныя ёмкасці для захавання адзення і хатняга набытку.

Дэкор канапы звычайна канцэнтравалася на спінце. Вышэй узроўню сядзення і асабліва на верхняму краю спінка аздаблялася прапілоўкай барочнага характару. Падлакатнікі ў выглядзе завіткаў і зграбна выгнутыя пярэднія ножкі завяршалі кампазіцыю.

Мастацкае аздабленне шафаў канцэнтравалася таксама на верхняй частцы. Часцей за ўсё шафы завяршаліся трохвугольнай накладкай барочнага тыпу накіраванымі ў процілеглыя бакі завіткамі і зробленымі прапілоўкай. У большасці выпадкаў верхняя частка шафы дэкарыравалася аналагічна аконным ліштвам.

Значную цікавасць у мастацкіх адносінах уяўляе народная мэбля заходняй часткі Беларусі, у аздабленні якой адлюстравалася ўплыў заходняеўрапейскага рэнесансу. Для ўспрыняцця такіх матываў матэрыяльная культура Беларусі была добра падрыхтавана. Напрыклад, характэрная для рэнесансу канструкцыя сталаў на скрыжаваных ножках мела ў Беларусі свой аналаг — стол на козлах, традыцыйны для беларускага народнага жыцця феадальнай эпохі. Вельмі просты і сціплы на выгляд, з цягам часу ён набывае даволі масіўнае падстолле, а Х-падобныя ножкі фігурна выпілоўваюцца па краях. Працілеглыя пары ножаў у месцах скрыжавання злучаюцца папярочнай рэйкай, прапушчанай праз ножкі і зафіксаванай клінамі. Канструкцыя вызначаецца дабротнасцю, устойлівасцю, прадуманасцю форм, стрыманым спакойным дэкорам, які заключаўся звычайна ў фігурнай выпілоўцы ножаў.

Яшчэ адна разнавіднасць рэнесанснага стала — на дзвюх Т-падобных ножках. Такі стол мае масіўнае, сабранае на шыпах падстолле, у тарцах якога мацуюцца дзве шырокія вертыкальныя дошкі з перакладзіна-

мі на ніжніх канцах (для большай устойлівасці стала). Дошкі і перакладзіны фігурна выпілоўваюцца па краях, утвараючы зграбную канструкцыю Т-падобных ножаў, таксама змацаваных паміж сабой перакладзінамі з клінамі³².

У такім жа стылі рабіліся і крэслы. У трапецападобнае сядзенне, што звужаецца да спінкі, нахільна ўстаўляліся чатыры высокія прамыя

153. Крэсла. XIX ст.
Са Столінскага р-на Брэсцкай вобл.



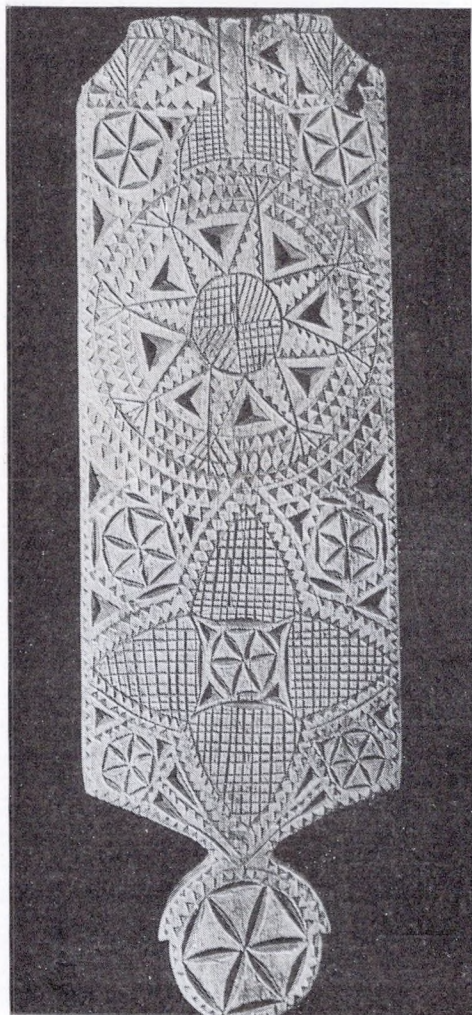
ножкі. Да сядзення мацавалася спінка з шырокай дошкі, якая фігурна выпілоўвалася па краях, а нярэдка і наскрозь, ці дэкарыравалася кантурнай, трохгранна-выемчатай і нават рэльефнай разьбой геаметрычнага або расліннага характару. Адзначаныя віды мэблі стылістычна блізкія да падобных вырабаў Польшчы, Чэхіі, Славакіі і іншых краін.

Большасць відаў народнай мэблі аздаблялася звычайна прапілоўкай, характэрнай і для архітэктурнага дэкору. Рэльефная разьба, больш

³² Сахута Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Минск, 1982. С. 22.

складаная з тэхнічнага боку, менш характэрна як для народнай мэблі, так і для беларускага народнага разьбярства наогул. Часцей яе прымянялі гарадскія і местачковыя рамеснікі пры аздабленьні мэблі на заказ, ды зрэдку некаторыя найбольш умелыя вязковыя сталары і разьбяры спрабавалі паўтарыць узоры, убачаныя ў багатых сядзібах ці інтэр'ерах царкваў і касцёлаў. На дробных

154. Прасніца. Канец XIX ст.
З в. Радасць Камянецкага р-на
Брэсцкай вобл.



відах мэблі прапілоўка і накладны дэкор часта спалучаліся з трохгранна-выемчатай ці контурнай разьбой геаметрычнага характару. Шматплялёсткавыя разеткі-сонейкі, зубчыкі, зігзагі можна бачыць на паліцах, лыжачніках, вешалках для ручнікоў.

Трохгранна-выемчатая і контурная разьба больш характэрная для аздабленьня прылад працы, прадметаў хатняга ўжытку, посуду. Гэтыя віды разьбы па дрэву здаўна распаўсюджаны ў народным мастацтве не толькі Беларусі, але і многіх іншых народаў, аднак узораў разьбы раней XIX ст. не захавалася.

Самы старажытны і надзвычай распаўсюджаны від разьбы — трохгранна-выемчатая. На звычайнай гладкай дошцы нажом ці простым разцом выразаліся неглыбокія выемкі геаметрычнага характару, часцей за ўсё трохгранныя. І хаця колькасць такіх нескладаных элементаў невялікая, іх разнастайнае камбінаванне давала бясконцою колькасць непаўторных варыянтаў. Найбольш улюбёны і даўні матыў трохгранна-выемчатай разьбы — шматпрамянёвы кругразетка, старажытны сімвал сонца, распаўсюджаны і ў мастацтве іншых народаў. Часцей за ўсё такая разетка бывае шасціплялёсткавай, што тлумачыцца лёгкасцю яе разметкі самым простым дыркулем. Трохгранна-выемчатая і контурная геаметрычная разьбой аздабляліся часцей за ўсё прасніцы, якія маюць шырокую роўную плоскасць, а таксама качалкі, цуркі для вязання снапоў (цэнтральнае Палессе), дэталі ткацкіх станкоў і іншыя рэчы, якія існавалі ў народным побыце здаўна.

Аднак трэба адзначыць, што дэкаратыўная разьба — з'ява на Беларусі не такая распаўсюджаная, як, напрыклад, у Расіі. Беларускія народныя майстры-дрэвапрацоўшчыкі ў першую чаргу распрацоўвалі і выяўлялі пластычныя магчымасці матэрыялу, што асабліва прыкметна ў драўляным посудзе.

Разнастайны даўбаны посуд — міскі, лыжкі, карцы, чарпакі, сальніцы, стушы, начоўкі, кадобчыкі — быў прыгожым сам па сабе, пры адсутнасці дэкару. Мастацкая выразнасць гэтых вырабаў дасягалася кампактнасцю і прадуманасцю формы, гарманічнасцю частак, зграбнасцю сілуэта. Іх формы вызначаюцца традыцыйнасцю, яны не мяняліся на працягу многіх стагоддзяў. Зроблены з дапамогай нескладаных інструментаў даўбаны посуд устойлівы, манументальны, яго формы звычайна крышачку асіметрычныя, а паверхня, апрацаваная разцом, нібы ўтрымлівае цяпло чалавечых рук. Такімі якасцямі даўбаны посуд Беларусі збліжаецца з аналагічнымі вырабамі Літвы³³, усходняй Украіны³⁴, Рускай Поўначы³⁵.

У найбольш старажытных і архаічных вырабах яўна прасочваюцца зоамарфічныя формы, што звязана з культуам жывёл і птушак. Несумненна, што зоамарфічным матывам надаваліся калісці магільныя функцыі, пазней яны сталі сродкам дасягнення канструкцыйна-мастацкай выразнасці. Асабліва характэрныя ў гэтых адносінах карцы для квасу ці вады. Выразаліся яны ў выглядзе глыбокай лыжкі з плоскім дном. Ручка, нібы прыстаўленая да тулава карца амаль вертыкальна, звычайна заканчвалася зарубкай для трымання за край ядра. Ручкі карцоў выразаліся ў выглядзе конскай ці птушынай галавы, пеўневага грэбня, птушынага хваста. Як правіла, пазбаўленыя натуралізму, яны моцна стылізаваны, форма абагульненая і заўсёды падпарадкавана канструкцыі ўсяго вырабу.

У падобным стылі вырашаліся і сальніцы, якія былі абавязковай прыналежнасцю колішняга сялянскага стала. Характэрным узорам з'яўляецца сальніца з Клімавіцкага павета Магілёўскай губерні (ДМЭ)³⁶. Яна выразана з аднаго кавалка дрэва ў выглядзе плавучай чаккі. Вечка, прымацаваная на шпяньку, ніколькі не парушае цэласнасці скульптурнага аблічча. Сальніца, невялікая па

155. Фрагмент дэкару прасніцы. Канец XIX ст. З Камянецкага р-на Брэсцкай обл.



памеры, выглядае ўстойліва, масіўна і манументальна.

Добрае апісанне сальніц іншага тыпу, што бытавалі на Віцебшчыне ў 70-х гадах XIX ст., даў М. Я. Нікіфароўскі: «Чатыры дошчачкі зверху і знізу звязаны тонкімі абручамі, знізу ўстаўлена дно, зверху — нахільнае шарнірнае вечка... Узорыстая разба на дошчачках і нават абручках простая і аднастайная: то дробныя выразы косых крыжоў, ромбаў, то зубчастыя выразы, то неглыбокія выем-

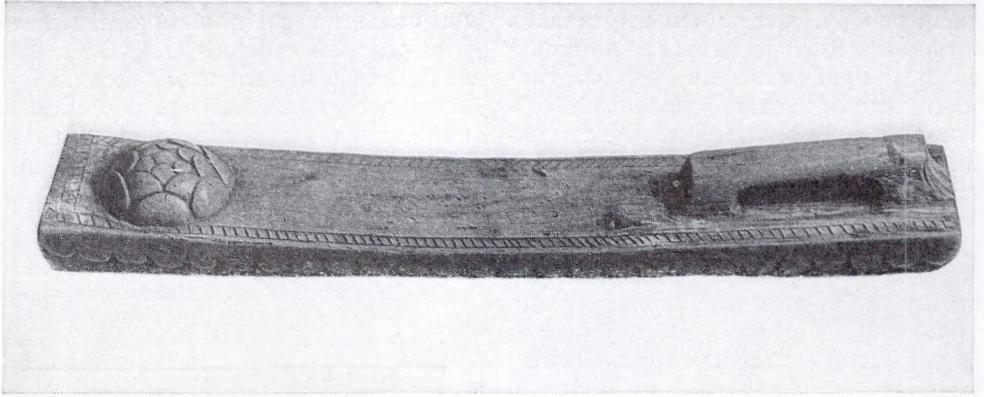
³³ Литовское народное искусство: Деревянные изделия. Вильнюс, 1958. Кн. 2. С. 16—17.

³⁴ Василенко В. М. Народное искусство. М., 1974. С. 172.

³⁵ Круглова О. В. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974. Лл. 153, 154.

³⁶ Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. Минск, 1972. С. 118, 119.

156. Качалка. Пач. XX ст.
3 в. Засвяты Пухавіцкага р-на
Мінскай вобл.



кі»³⁷. Такія сальніцы бытавалі не толькі на Віцебшчыне, але і на ўсёй Беларусі, і часам іх сценкі былі ўкрыты сучальнай трохгранна-выемчатай разьбой.

Цікавымі ўзорамі рэльефнай разьбы на дрэву прадстаўлены набоечныя і пернікавыя дошкі. І тыя і другія не з'яўляліся самастойнымі дэкаратыўнымі вырабамі, а служылі для нанясення ўзору на іншыя вырабы.

Набойка — адзін з найстаражытнейшых промыслаў на Беларусі, вядомы яшчэ ў XII ст.³⁸ Прыйшоў ён сюды з Усходу праз Расію і ў XVIII—XIX стст. ужо быў распаўсюджаны амаль на ўсёй тэрыторыі Беларусі, аднак пераважаў ва ўсходняй яе частцы.

Да сярэдзіны XIX ст. набоечным промыслам займаліся пераважна гарадскія і местачковыя рамеснікі³⁹, прычым майстэрні Віцебска і іншых усходнебеларускіх гарадоў і мястэ-

чак часта атрымлівалі гатовыя дошкі з Расіі⁴⁰. К канцу XIX ст. набоечны промысел у гарадах не вытрымлівае канкурэнцыі з фабрыкамі і паступова затухае, але вясковыя саматужнікі прадаўжаюць працаваць яшчэ і ў пачатку XX ст. (в. Мішкавічы Полацкага павета)⁴¹. Набоечныя дошкі, як правіла, яны выраблялі самі, скарыстоўваючы традыцыйныя мясцовыя ўзоры.

Да канца XIX ст. набоечныя дошкі выразаліся з дрэва. Узоры на іх стрыманыя, стылізаваныя, абгульненыя, што дыктавалася асаблівасцямі матэрыялу. Найбольш частыя матывы беларускай набойкі — раслінныя, радзей зоамарфічныя, прычым апошнія больш старажытныя. У зоамарфічных і раслінных узорах найбольш ранніх набоек яшчэ ўяна прасочваецца ўплыў Усходу. Узоры назнейшых дошак (другая палова XIX ст.), асабліва сельскіх майстэрняў, складаюцца з традыцыйных, распаўсюджаных у народным мастацтве элементаў: зорак, клетчак, лісточкаў, стылізаваных кветак. Аса-

³⁷ Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. Витебск, 1895. С. 73.

³⁸ Шлюбскі А. А. Крашаніна (набіванка). Віцебск, 1926. С. 5.

³⁹ Цэнтрамі набоечнага промыслу былі Віцебск, Веліж, Мінск, Орша, Бабруйск.

⁴⁰ Шлюбскі А. А. Крашаніна (набіванка). С. 12.

⁴¹ Там жа. С. 18—19.

бліва частым і любімым быў матыў васілька, які звычайна выразалі з трыма пялёсткамі.

Як і набоечны, пернікавы промысел да XIX ст. задавальняў пераважна патрэбы гараджан, потым шырока распаўсюдзіўся і ў вёсцы. Выпаліся фігурныя пернікі пераважна ў гарадах і мястэчках (Орша, Копысь, Дуброўна) і тысячамі збываліся на мясцовых кірмашах. У старажытнасці яны выконвалі вельмі важную абрадавую ролю. Фігурныя пернікі былі абавязковай прыналежнасцю вясельных абрадаў, памінак, розных урачыстых момантаў народнага жыцця. Яны былі, бадай, самым даступным і распаўсюджаным ла-сункам.

Формы для выпечкі пернікаў выразалі з добра вытрыманага дробна-слойнага дрэва майстры-разьбяры, якія добра валодалі даволі складанай тэхнікай заглыбленага рэльефу.

Беларускія пернікавыя дошкі маюць шмат агульных рыс з рускімі. І тыя, і другія, відаць, агульнага паходжання. Яно добра прасочваецца як у матывах — конь, певень, рыба, так і ў характары разьбы — контр-рэльеф з дробнаўзорыстай арна-ментацыяй⁴². Адначасова беларускія дошкі маюць і пэўныя адрозненні ад рускіх. На жаль, недастатковая колькасць матэрыялу⁴³ не дазваляе зрабіць дэталёвую класіфікацыю беларускіх дошак, як гэта ёсць у рускім мастацтвазнаўстве⁴⁴.

Разьба беларускіх пернікавых дошак уяўляе сабой своеасаблівы



«двайны рэльеф». Асноўны рэльеф выразаны плаўнымі выемкамі. Глыбіня іх вызначае асноўны контур на перніках. Схілы выемак маюць дадатковую арнаментальную ў выглядзе зубчыкаў, якія ўросшы ці ланцужкамі аздабляюць асноўны рэльеф. Гэты дэкор часта не звязаны з характарам малюнка і аднолькава можа аздабляць і фон дошкі, і бок каня, і хвост пёўня. Такая арнаментальнасць на паверхні перніка надае яму дэкаратыўны выгляд.

Трэба адзначыць, што на беларускіх дошках арнаментальнасць была больш сціплай і часцей за ўсё ўвязвалася з асноўным малюнкам, напрыклад абазначала поўсць жывёлы

⁴² Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972. Рыс. 132, 133; Сахута Я. М. Народная резьба на дереву. Минск, 1978. С. 78.

⁴³ Невалякая калекцыя дошак з фондаў Беларускага дзяржаўнага музея знікла ў час Вялікай Айчыннай вайны. Адзіны дакументальны матэрыял — ілюстрацыі ў кнізе М. М. Нікольскага «Жывёлы ў звычайных, вераваннях і абрадах беларускага сялянства» (Мінск, 1933).

⁴⁴ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. С. 250—279.

ці пер'е птушкі. На рускіх дошках дробнаўзорыстыя выемкі часта ўкрываюць усю разьбу⁴⁵. Асабліва гэта датычыць дошак XIX — пачатку XX ст., г. зн. таго часу, калі ў рускім народным мастацтве значна

каў, дзе адлюстраваны добра вядомыя, традыцыйныя ўзоры.

У другой палове XIX ст. амаль на ўсіх мануфактурах спыніўся выраб дываноў. Толькі некаторыя майстэрні і мануфактуры працягвалі вырабляць шаўковыя тканіны, сукно, парусіну, абрусы і г. д.

З 1850-х гадоў да пачатку першай сусветнай вайны ў в. Агароднікі (Мінская вобл.) дзейнічала пабудаваная Радзівілам вялікая майстэрня па вырабу абрусаў (кіраваў ёю ткач Міхалевіч), якія ткалі на шырокіх кроснах у традыцыйных узорах з перавагай чырвонага і чорнага колераў.

Асноўная маса мастацкіх тканін у гэты перыяд выраблялася ў сялянскім асяроддзі і ў асобных памешчыцкіх і манастырскіх майстэрнях, галоўным чынам бранай, закладной, і выбарнай тэхнікамі. Практыкавалася таксама старажытнае ўзорыстае шматрамізнае, або шматнітовае, ткацтва. Малюнак дэкаратыўных поспілак і дываноў, выкананых гэтымі тэхнікамі, геаметрычны ці рас-

158. Коўшыкі. Канец XIX ст. Мінск. ДМ БССР



ўзрасла роля дэкаратыўнасці. На беларускіх жа магічная, абрадавая роля аздаблення яўна пераважае над дэкаратыўнай.

Заўважаюцца адрозненні і ў матывах разьбы. Калі конь і певень сустракаюцца і на рускіх, і на беларускіх дошках, то казёл — толькі на беларускіх. Агульны для абодвух народаў матывы рыбы таксама атрымаў мясцовыя варыянты: у рускіх — сцерлядзь, у беларусаў — шчупак.

Нават просты пералік матываў разьбы дазваляе пераканацца, што паходзяць яны з глыбокай старажытнасці, калі выконваліся з яўна магічнымі мэтамі. К канцу XIX ст. іх сімвалічнае значэнне паступова забываецца, што, аднак, не аказала ўплыву на фармальны бок гэтых матываў. Тракуюцца яны гэтак жа, як і стагоддзі назад, і нават гарадскія майстэрні не імкнуцца адступаць ад старажытных традыцый. Гэта тлумачыцца, безумоўна, найбольшым попытам у народзе іменна тых перні-

159. Чарпак. 2-я пал. XIX ст. З в. Галейшчызна Віцебскай вобл. Мінск. МСБі



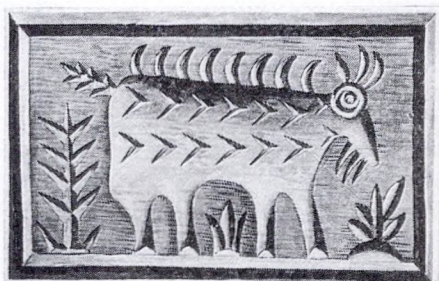
лінны. Пераважныя дэкаратыўныя матывы дываноў, вытканых беларускімі прыгоннымі сялянамі ў XIX ст., — стылізаваныя кветкі, галінкі, лісце, якія ўтвараюць гарманічную кампазіцыю з цэнтрам. Кам-

⁴⁵ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Фото 133, 135, 136, 140.

пазіцыя завяршаецца бардзюрам з расліннага арнаменту.

Прыгонная сялянка Ганна Грынкевіч з Рагачоўскага павета Магілёўскай губерні выткала ў 1852 г. ціка-

160. *Пернікавая дошка.
Канец XIX — пач. XX ст.
З Усходняй Беларусі*



вы дыван (1,60×1,90 м)⁴⁶. Кампазіцыя яго складаецца з раскіданых па чорнаму фону дробных, выкананых у тры колеры букецікаў кветак, звязаных стужкамі, і завяршаецца бардзюрам з такіх жа кветак. Далікатная лінія рысунка, стрыманая колеравая гама сведчаць аб вялікім майстэрстве і тонкім мастацкім гусце ткачыхі. Дыван работы прыгонных сялян з Рэчыцкага павета Мінскай губерні, створаны ў 50-я гады XIX ст. (1,76×1,90 м)⁴⁷, дэманструе ўлюбёны ў народным ткацтве матыў вазона. Цэнтр дывана складаецца з раскіданых кветачак, а вазоны з пышнымі кветкамі ўтвараюць бардзюр, які завяршае кампазіцыю.

Прырода Беларускага Палесся прадстаўлена на тканым дыване работы прыгонных сялянак Мазырскага павета Мінскай губерні (другая палова XIX ст., памер 1,73×2,08 м). Рознакаляровы выянок мясцовай флары ўтварае цэнтр дывана, шырокі бардзюр вытканы з такіх жа кветак⁴⁸.

⁴⁶ Беларускае народнае мастацтва. Мінск. 1951. С. 31.

⁴⁷ Там жа. С. 32.

⁴⁸ Там жа. С. 33.

З 50—60-х гадоў XIX ст. у Гродзенскай, Мінскай, Віцебскай губернях поруч з ужо існуючымі ў сялянскім асяроддзі ткацкімі тэхнікамі пашыраецца тэхніка габеленавага тыпу, якой шырока карысталіся ў Заходняй Еўропе. Падобную да яе «тапіярную» тэхніку мясцовыя беларускія ткачы прымянялі ўжо ў XVII ст. у прыгоннай майстэрні Ганцы Радзівіла. У XVIII — першай палове XIX ст. габеленавая тэхніка была вядома і на многіх іншых ткацкіх прыгонных мануфактурах на тэрыторыі Беларусі. У другой палове XIX ст., калі ткацкія мануфактуры спынілі сваё існаванне, сяляне, якія працавалі на іх, перанеслі гэту тэхніку на хатняе мастацтва і ткалі ёй арнаментальныя дываны⁴⁹.

Асобнае месца ў гісторыі беларускага ткацтва займаюць падвойныя

161. *Набоекная дошка. Канец XIX ст.
З Віцебскай вобл. Ленінград.
Дзяржаўны музей этнаграфіі*



тканіны, так званыя гродзенскія дываны. Нямецкі прафесар Конрад Гагм, які адным з першых дэтальна вывучаў гэтыя тканіны, указваў на вузкі раён іх распаўсюджання: Гродна — Беласток — Аўгустаў. Такія

⁴⁹ Там жа. С. 9.

дываны ім адзначаны яшчэ ў Швецыі, а з другой паловы XIX ст. іх выраб быў сканцэнтраваны толькі ў названым рэгіёне. Гродзенскія дываны маюць старажытную гісторыю і здаўна ўжываліся ў вясельных абрадах.

162. Вільчак. Пач. XX ст. в. Ёдчыцы
Клецкага р-на Мінскай вобл.



К. Гагм у залежнасці ад прызначэння падзяляе іх на два тыпы. Да першага ён адносіць дываны, якімі накрывалі ложка, да другога, — якімі накрывалі стол (К. Гагм лічыць другі тып дываноў больш старажытным⁵⁰). Ткалі іх з чыстай воўны ручнымі спосабам, ніткі фарбавалі хатнімі сродкамі, выкарыстоўвалі на сямейных і рэлігійных святах і абавязкова пры вясельных абрадах як важную частку пасагу маладой. Таму на большасці такіх дываноў вытканы матывы вясельнага карагода: фігуркі людзей мяжуюцца з фігуркамі птушак і жывёл, сілуэты дзяўчы-

ны і хлопца сімвалізуюць маладую пару. Часта сустракаецца матыв дрэва жыцця з фігуркамі людзей і жывёл. Птушкі і жывёлы (каза, конь) даюцца заўсёды ў профіль, людзі — у фас. І тыя і другія трактуюцца статычна, але з унутраным стрыманым напружаннем. Асабліва прыгожа глядзіцца манументальны дыван з вясельным карагодам і маладой парай.

На полю многіх гродзенскіх дываноў раскіданы выявы рачкоў ці зорак. К. Гагм сцвярджае, што колькасць і месца іх размяшчэння заўсёды мелі значэнне. Колькасць зорак на фоне дывана, паводле яго думкі, адпавядае колькасці дзён у годзе⁵¹.

Каларыстыка падвойных тканін звычайна двухкаляровая. Часцей спалучаюцца чырвона-цагляныя і залаціста-жоўтыя колеры, зялёны розных адценняў з чорным. Сустракаюцца спалучэнні цёмна-сіняга колеру з карычневым і інш.

Тэхніка ткання гродзенскіх дываноў даволі складаная. Аснова навіваецца на два навоі, кожны з якіх удзельнічае ў стварэнні тканіны пэўнага колеру, і толькі ў месцы арнаментацыі дзве столкі тканіны злучаюцца; колер ніжняга палотнішча стварае ўзор на фоне верхняга і наадварот. Узор набіраецца пры дапамозе пруткоў.

Некалькі старажытных узораў двухасноўных дываноў да 1939 г. захоўвалася ў Гродзенскім гісторыка-археалагічным музеі⁵². Іх колеравая гама пераважна зялёна-фіялетавая ці блакітна-чырвоная. Адзін дыван сіне-чырвоны. Цэнтр апошняга складаецца з раслінных матываў, бардзюр адной пары супрацьлеглых бакоў — таксама з раслінных элементаў, з астатніх двух бакоў геаметрызаваныя фігуркі дзяўчат і хлопцаў чаргуюцца з дрэўцамі ў вазонах і фігуркамі казлоў і пёўняў.

⁵⁰ Гл.: Szrammówna H. Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej. Wilno, 1939. С. 37—40.

⁵¹ Там жа. С. 37—40.

⁵² Там жа.

Дыван 1888 г. вытканы ў два колеры — сіне-фіялетавы і светла-зялёны. Цэнтральнае поле ўсыпана рытмічна размешчанымі дробнымі «рачкамі», стылізаванымі гронкамі вінаграду і ромбамі. Унізе фігуркі дзяўчыны і хлопца. Дыван акаймваны шырокімі лініямі («фіглон»). У канцы XIX — пачатку XX ст. на

мужчыны. Аб гэтым гаворыцца ў справаздачных матэрыялах Віцебскага таварыства сельскіх гаспадароў за 1883 г. Мужчынская праца ў асноўным прымянялася тады, калі ткацтва насіла характар промыслу.

*163. Дыван. 2-я пал. XIX ст.
Мазырскі р-н Гомельскай вобл.*



подвойных дыванах ткалі ружы з лісточкамі, купідонаў, ірысы, у чым адбіўся ўплыў стылю «мадэрн». Кампазіцыі іншых вырабаў складаліся з кветчак, ягад, лісточкаў, размешчаных аднаведна фантазіі майстрых.

Цікавы падвойны чырвона-зялёны дыван 1902 г., які захоўваецца ў касцёле г. п. Поразава Гродзенскай вобласці. Раслінны арнамент на ім глядзіцца як квяцісты луг.

Саматужным ткацтвам у гэты час займаліся не толькі жанчыны, але і

Так, у вядомых прамысловых ткацкіх цэнтрах таго часу — Шклове, Бялынічах, Дуброўне Магілёўскай, Капылі Мінскай губерняў — пераважна працавалі мужчыны⁵³.

Для больш шырокага развіцця рамёстваў і саматужных промыслаў адкрываліся спецыяльныя школы і рамесныя класы, вучэбныя майстэр-

⁵³ Руткоўскі Е. С. Шляхі развіцця саматужнага ткацтва ў БССР // Зал. аддзела прыроды і народнай гаспадаркі. Мінск, 1929. Т. 2. С. 114.

ні, арганізоўваліся музеі саматужных промыслаў⁵⁴. У гэты перыяд у Беларусі было створана некалькі рамесніцкіх школ па розных відах народнага мастацтва⁵⁵. Вучэбна-паказальныя майстэрні арганізоўваліся пры памешчыцкіх дварах. Першую школу ткацтва на Беларусі заснавала графіня Ганна Мооль у г. Рэжыцы Віцебскай губерні ў другой палове XIX ст. Адначасова ёй было адкрыта некалькі магазінаў у Вільні, Варшаве і Пецяўбургу для продажу тканых вырабаў гэтай школы-майстэрні. «Адсюль пайшлі ўсе іншыя школы нашага краю, — пісала газета «Наша ніва» ў 1909 г. — ...У Рэжыцкім варштаце (школе) ёсць 10 самалётаў (станкоў), робяцца лепшыя гатушкі сукна»⁵⁶. Мастацкія вырабы майстэрні Ганны Мооль вызначаліся высокай якасцю, не саступаючы англійскім тканінам. Тэхніка, прывезеная з Заходняй Еўропы, была дасканалай па тых часах. Ткачыхі пасля заканчэння курсу вучобы ў майстэрні працягвалі працаваць тут або ў іншых ткацкіх майстэрнях.

Ткалі ў Рэжыцкай школе-майстэрні дываны-кілімы па эскізах і малюнках вядомага польска-беларускага мастака К. А. Стаброўскага (1869—1929), прыхільніка мастацкага напрамку «сецэсія».

Школы-майстэрні падобнага тыпу былі адкрыты ў Клецку, Койданаве, маёнтку Барок Дзівінскага павета, пры Слуцкім аддзяленні Мінскага сельскагаспадарчага таварыства, у мястэчках Каты Мінскай губерні і Бранчыцы каля Слуцка, у Дзісне Віцебскай губерні, вучэбна-паказальная прадзільна-ткацкая майстэрня — у Кацельніках Мінскай губерні.

З другой паловы XIX ст. пашыраецца выставачная дзейнасць. Выстаўкі (звычайна сельскагаспадарчыя), на якіх былі прадстаўлены лепшыя ўзоры рамесніцкай творчасці, адбыліся ў Горы-Горацкай сельскагаспадарчай школе (1853), у Пецяўбургу (1850, 1870), Маскве (1868) і іншых гарадах. Работы беларускіх саматужнікаў экспанаваліся і на Суветнай парыжскай выстаўцы 1867 г.⁵⁷ Выстаўкі засведчылі, што мастацкая прамысловасць і народнае мастацтва Беларусі другой паловы XIX ст. вызначыліся новымі прыкметнымі здабыткамі. Прамысловыя вырабы адлюстравалі ўплыў тагачасных мастацкіх стыляў; народнае ж мастацтва і народныя мастацкія промыслы захоўвалі старажытную традыцыйную стылістыку сімвалічнага характару, хаця сацыяльна-эканамічныя змены ў жыцці сялянства выклікалі пэўнае развіццё дэкаратыўнага і рэалістычнага напрамкаў.

⁵⁴ Мусерскі М. И. О состоянии в Могилевской губернии кустарной промышленности. Могилев-на-Днепре, 1910. С. 5—13.

⁵⁵ Кацэр М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 107—108.

⁵⁶ Наша ніва, 1909, № 9.

⁵⁷ ЦДГА БССР, ф. 3157, воп. 1, адз. зах. 307, л. 1; ф. 136, воп. 1, адз. зах. 22708, л. 1—15; ф. 2502, воп. 1, адз. зах. 94, л. 12; Кацэр М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 108.



Глава III

МАСТАЦТВА КАНЦА XIX — ПАЧАТКУ XX СТ.

К канцу XIX — пачатку XX ст. са зменаў грамадска-палітычных і эканамічных умоў жыцця беларускага народа істотна змянілася і яго культура. З ростам капіталістычнай вытворчасці на арэну класавай барацьбы выходзіць рабочы клас. Марксісцкія ідэі ўзброілі рабочых магутнай зброяй барацьбы не толькі за свае эканамічныя, але і за палітычныя правы.

З'яўленне адносна буйной капіталістычнай вытворчасці выклікала ўзбуйненне гарадоў, ускладненне іх планіроўкі. Паглыбляецца класавая дыферэнцыяцыя жылой забудовы. Усё большае значэнне ў планіровачнай структуры гарадоў набывае прамysłовае будаўніцтва, узвядзенне гандлёвых і фінансавых будынкаў, вакзалаў, бальніц, гасцініц, навучальных устаноў. Шырэй вядзецца азелененне, добраўпарадкаванне гарадоў. Аднак забудова часам адбываецца яшчэ непланамерна, хаатычна, што часта прыводзіць да парушэння прынцыпу ансамблевасці, які к гэтаму часу замяніў традыцыйны прыём радыяльна-кальцавой планіроўкі. Класавая дыферэнцыяцыя забудовы прывяла да яшчэ большай розніцы паміж цэнтрам, дзе жыла пераважна буржуазія, і рабочымі ўскраінамі.

Развіццё капіталістычнай прамysłовасці абумовіла прагрэс у будаўнічай тэхніцы. Шырока выкарыстоўваюцца цэгла, жалезабетонныя вырабы і канструкцыі. Узросшыя тэхнічныя магчымасці будаўніцтва абумовілі пошук новых сродкаў выразнасці, новых прыёмаў у архітэктуры. Аднак у гэты перыяд не складалася якога-небудзь адзінага мастацкага напрамку, а пераважалі дробныя плыні рознага плана і арыентацыі: неакласіцызм, псеўдаготыка, псеўдарускі стыль і інш. Пры характэрнай для іх імітацыі асноўных дэкаратыўных прыёмаў пад старажытную архітэктуру асноўны ўпор рабіўся на знешнюю дэкаратыўнасць фасадаў, што прыводзіла да парушэння сты-

лявога адзінства забудовы, яе ансамблевасці. У канцы XIX ст. у архітэктур Беларусі пранікае стыль «мадэрн», які тут не атрымаў шырокага распаўсюджання.

Архітэктур Беларусі канца XIX — пачатку XX ст. развівалася пад непасрэдным уплывам рускай архітэктурнай школы. На тэрыторыі Беларусі былі ажыццёўлены праекты вядомых рускіх дойлідаў Д. Грыма, А. Гагена, В. Кенэля, В. Касякова, І. Фаміна і інш. Гэта былі не проста вялікія майстры архітэктур, але і прадстаўнікі перадавой рускай інтэлігенцыі, што садзейнічала стварэнню атмасферы творчага ўдасканалення, пошукаў мастацка-эстэтычных ідэалаў.

У канцы XIX — пачатку XX ст. на нацыянальных ускраінах Расійскай імперыі стала актывізавацца грамадскае і культурнае жыццё. З'яўляецца шэраг культурна-асветніцкіх таварыстваў, пачынаецца выданне перыядычнай літаратуры. Усё гэта, хоць і было заціснута ў жорсткія рамкі царскай цензуры, садзейнічала кансалідацыі прагрэсіўных сіл грамадства.

Гэты працэс не абышоў і Беларусь. У Мінску, Віцебску, Мазыры, Магілёве з'яўляюцца таварыствы аматараў прыгожых мастацтваў. Акрамя вялікай культурна-асветніцкай работы яны праводзілі палітычную агітацыю сярод насельніцтва. Красамоўным прыкладам гэтага можа служыць дзейнасць Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Мінску. У перыяд рэвалюцыйнага ўздыму 1905—1907 гг. яно распаўсюджвала сацыял-дэмакратычную літаратуру сярод насельніцтва горада.

Дзейнасць мінскага таварыства мела вялікае значэнне і для актывізацыі мастацкага жыцця Мінска і іншых беларускіх гарадоў. Па ініцыятыве арганізатараў таварыства ў 1899 г. у Мінску была адкрыта выстаўка Таварыства перасоўных мас-

тацкіх выставак, на якой экспанаваліся творы У. Макоўскага, М. Касаткіна, І. Рэпіна і іншых вядомых рускіх мастакоў. Іх творы, паказаныя на выстаўцы, вызначаліся сацыяльнай завостранасцю і высокім прафесійным майстэрствам. Выстаўка адыграла вялікую ролю ў справе развіцця беларускага выяўленчага мастацтва. Яна заклікала мастакоў наблізіць мастацтва да народа, вывесці яго па-за сцены майстэрняў.

Прафесійнай мастацкай школы, асноўнай крыніцы падрыхтоўкі кадраў для выяўленчага мастацтва, на Беларусі па-ранейшаму не існавала. Першапачатковую мастацкую адукацыю, неабходную для паступлення ў Пецябургскую акадэмію мастацтваў і Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, беларускія мастакі, як і раней, атрымлівалі ў Вільні, Кіеве, Адэсе і Варшаве. Знаходзіліся ініцыятары, якія на ўласныя сродкі спрабавалі наладзіць мастацкую адукацыю на Беларусі. Гэта было звязана з вялікімі цяжкасцямі. Іх энергія і настойлівасць натываліся на непераадоўную сцяну абьякаваці царскай адміністрацыі, якая не была зацікаўлена ў развіцці мастацкай культуры на Беларусі.

Адным з найбольш вядомых ініцыятараў развіцця мастацтва ў Мінску быў архітэктар губернскага праўлення В. Ф. Маас. Асоба гэтага чалавека вельмі адметная. Скопчыўшы з сярэбраным медалём Акадэмію мастацтваў, В. Маас некаторы час працаваў архітэктарам у Адэскім інжынерным упраўленні і выкладаў у Адэскай рысавальнай школе.

Пераехаўшы ў 1889 г. у Мінск, В. Маас рашыў адкрыць мастацкую школу, але для гэтага былі неабходны сродкі, якіх ён не меў. З мэтай збору сродкаў па ініцыятыве В. Мааса ў 1891 г. у Мінску была адкрыта мастацкая выстаўка, на якой экспанаваліся творы мясцовых мастакоў. Выстаўка 1891 г. была першай выстаўкай прафесійнага выяўленчага

мастацтва. Яна паклала пачатак рэгулярнай выставачнай дзейнасці беларускіх мастакоў.

Пазней, у 1899 г., пытанне аб адкрыцці мастацкай школы ўзнямае мінскі жывапісец-баталіст А. Папоў (1859—1917). Яго старанні ўвянчаліся поспехам. Апрача рысавальнага класа, які знаходзіўся пад наглядом Акадэміі мастацтваў, у Мінску было адкрыта некалькі прыватных рысавальных школ.

Ініцыятары развіцця мастацкай адукацыі былі не толькі ў Мінску. У Магілёве выкладаў выхаванец Віленскай рысавальнай школы Ф. Пархоменка, у Віцебску — Ю. Пэн. Школа-майстэрня Ю. Пэна за час свайго існавання (1892—1918) падрыхтавала нямала жывапісцаў. Яна стала тым арганізацыйным ядром, на базе якога ўжо пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі было створана Віцебскае мастацкае вучылішча, якое падрыхтавала некалькі пакаленняў беларускіх савецкіх мастакоў.

1890—1900-я гады адзначаны хуткім ростам колькасці беларускіх мастакоў. У Мінску налічвалася многа мастакоў-прафесіяналаў, якія скончылі мастацкія навучальныя ўстановы Масквы, Пецярбурга, Варшавы, Кіева і Адэсы. Гэта дало магчымасць часцей арганізоўваць мастацкія выстаўкі. У перыяд з 1890 па 1917 г. у Мінску і іншых гарадах Беларусі было наладжана каля 10 такіх выставак. Найбольш значнай пасля рэвалюцыі 1905 г. была выстаўка 1911 г., на якой экспанаваліся творы жывапісу, скульптуры і графікі каля 30 беларускіх, літоўскіх, польскіх, украінскіх і рускіх мастакоў.

Велізарнае значэнне для фарміравання матэрыялістычнага светапогляду дзеячаў культуры канца XIX — пачатку XX ст. меў артыкул У. І. Леніна «Партыйная арганізацыя і партыйная літаратура». Ён узброіў мастакоў перадавой тэорыяй, выкрыў ідэйную безгрунтоўнасць і

рэакцыйную сутнасць буржуазнага мастацтва. У той жа час ён вызначыў правільны шлях для мастакоў-рэалістаў, творчасць якіх была неадрыўна ад жыцця народа.

Характарызуючы мастацкае жыццё Беларусі 1890—1917 гг., трэба адзначыць, што імклівая змена падзей, нарастанне рэвалюцыйнага руху паграбавалі найбольш апэратыўных сродкаў умяшання ў рэчаіснасць. Таму не выпадкова хутка расце калектыў беларускіх графікаў, якія ў карыкатуры, станковай графіцы, кніжнай ілюстрацыі поўна адлюстравалі падзеі свайго часу.

У гэтыя гады шмат і паспяхова працуюць рысавальшчык і карыкатурыст Станіслаў Богуш-Сестранцэвіч, ураджэнец Гродзенскай губерні, які пазней стаў адным з вядучых польскіх мастакоў-графікаў, Антон Каменскі, выдатны жывапісец і графік І. Яроменка, Казімір Кастравіцкі (Карусь Каганец). У іх работах знайшлі адлюстраванне рэвалюцыйныя падзеі 1905—1907 гг., сацыяльнае расслаенне вёскі, гора і галеча беларускага сялянства, жорсткасць царскага самаўладства.

У жывапісе паглыбляюцца сацыяльныя матывы. Асабліва востра сацыяльная тэма прагучала ў творах Я. Кругера, Ю. Пэна, бытавых кампазіцыях Л. Альпяровіча, акварэлях Э. Сукоўскага і інш. Разам з паляпшэннем каларыстычных і кампазіцыйных рашэнняў у пейзажным жывапісе яўна адчуваецца яго сацыяльная накіраванасць (пейзажы Ф. Рушчыца, Г. Вейсенгофа, раннія пейзажы С. Жукоўскага, К. Стаброўскага, В. Бялыніцкага-Бірулі і інш.). Амаль зусім знікае гістарычны жанр.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва гэтага перыяду развівалася на аснове жывых традыцый мастацтва папярэдніх перыядаў. Разам з тым фабрычна-заводская вытворчасць прывяла да скарачэння кустарнага мастацтва. Узнікае некалькі ткацкіх, керамічных прадпрыемстваў, шкля-

ных заводаў, дзе побач з прадметамі масавага ўжытку вырабляюцца мастацкія вырабы.

Найбольш распаўсюджаным відам дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў асяроддзі сялян і рамеснікаў працягвае заставацца мастацкае ткацтва. Шырока выкарыстоўваецца разьба па дрэву ў аздабленні дамоў, агародж, варот, прадметаў хатняга ўжытку, мэблі. Паспяхова развіваецца вытворчасць мастацкага шкла, керамікі, кафлі, вырабаў з жалеза, латы, саломы і бяросты і г. д. У мастацкай вытворчасці вялікая доля вырабаў прыпадае на прамысловасць.

У беларускім жывапісе, графіцы і тэатральна-дэкарацыйным мастацтве на працягу XIX — пачатку XX ст. усталёўваюцца рэалістычныя традыцыі. Мастацтва Беларусі развівалася ў цесным кантакце з рускім, а таксама літоўскім, польскім і ўкраінскім. Многія мастакі — выхадцы з Беларусі — вучыліся ў Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу, Вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства ў Маскве, у мастацкіх навучальных установах Кіева, Адэсы, Варшавы.

Рускія мастакі І. Рэпін, І. Шышкін, К. Савіцкі і іншыя аказалі значны ўплыў на творчасць беларускіх жывапісцаў, паслядоўнікаў дэмакратычнага рэалізму, — Ф. Рупчыца, Г. Вейсенгофа, Э. Сукоўскага, Я. Кругера, Ю. Пэна, С. Жукоўскага, В. Бялыніцкага-Бірулі і інш. Многія з іх сталі носьбітамі тых прагрэсіўных традыцый і тэндэнцый у развіцці рэалістычнага мастацтва, пад уплывам якіх пазней выкрышталізавалася беларускае савецкае мастацтва.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

У канцы XIX — пачатку XX ст. Беларусь з насельніцтвам 7,5 мільёна чалавек (да 1914 г.) становіцца важным эканамічным і культурным

рэгіёнам Расійскай імперыі. Разам з прамысловасцю важным фактарам паскарэння працэсу урбанізацыі беларускіх гарадоў становіцца чыгуначны транспарт.

Вядучае становішча занялі губернскія і буйныя павятовыя гарады-цэнтры, яны набылі новыя функцыі: транспартных вузлоў, прамысловых, гандлёвых, фінансавых, вучэбных і культурных цэнтраў. Найбольшай дынамікай росту вызначаўся Гомель, які за перыяд з 1890 па 1917 г. павялічыўся ў 2,7 раза, стаўшы трэцім па колькасці насельніцтва беларускім горадам.

Хуткія тэмпы росту характэрны не толькі для буйных гарадоў (Мінск, Віцебск, Гродна, Гомель, Магілёў), але і для асобных гарадскіх пасяленняў (Баранавічы, Жлобін, Калінкавічы, Ліда, Лунінец, Маладзечна, Орша, Асіповічы, Полацк), размешчаных на скрыжаванні транспартных патокаў.

Баранавічы — адзін з характэрных прыкладаў горадаўтваральнай значнасці чыгунак. Ён узнік як паселішча толькі ў другой палове XIX ст. Перасячэнне дзвюх чыгуначных ліній утварыла тут важны чыгуначны вузел, ад якога пудзі ішлі ў пяці напрамках, забяспечваючы зручнасць зносін з многімі прамысловымі цэнтрамі Расіі і заганіцай.

Актыўнае развіццё атрымалі гарады і населеныя пункты (Бяроза, Бабруйск, Барысаў, Ганцавічы, Івацэвічы, Кобрын, Пінск, Рагачоў, Стоўбцы), размешчаныя на транспартных магістралях.

Такім чынам, у сярэдзіне XIX — пачатку XX ст. у Беларусі адбылося далейшае фарміраванне і якаснае развіццё радыяльна-кальцавой планіровачнай структуры рассялення. Яна спрыяла росту вузлавых гандлёва-прамысловых цэнтраў, уключэнню дадатковых гарадскіх пасяленняў у адзіную сістэму, узмацненню ўзаемасувязі паміж гарадамі.

На рубяжы стагоддзяў Мінск ста-

повіцца не толькі буйным прамысловым цэнтрам Беларусі, але і займае вядучае становішча ў рэвалюцыйным руху ў рэгіёне. Роля і аўтарытэт Мінска ў палітычным жыцці краіны яшчэ больш узраслі пасля правядзення ў горадзе 1—3 сакавіка 1898 г. I з'езда РСДРП.

Выхад на гістарычную арэну беларускага пралетарыята, рост рэвалюцыйнага руху, актывізацыя палітычнага жыцця Беларусі адбываліся на стане мастацтва, нараджалі ў ім новыя формы мастацкага абагульнення жыцця.

Пад уздзеяннем актыўных сацыяльна-палітычных працэсаў, выкліканых першай рускай рэвалюцыяй, у горадабудаўнічай практыцы Беларусі ў пачатку XX ст. усё выразней праяўляюцца тэндэнцыі дэмакратычнага развіцця, што знайшло адлюстраванне ў некаторай нівеліроўцы адрозненняў паміж раёнамі цэнтральнай забудовы і рабочых ускраін. У перыферыяльных раёнах з'яўляюцца будынкі масавага прызначэння: бальніцы, багадзельні, школы, тэхнічныя і рамесныя вучылішчы. Разгрупаванне аб'ектаў грамадскага прызначэння вяло да з'яўлення лакальных цэнтраў больш шырокага функцыянальнага зместу (гандлёва-бытавых, вучэбных, лячэбна-аздараўленчых, культурна-спартыўных і г. д.) у параўнанні з лакальнымі цэнтрамі гарадоў феадальнага перыяду, дзе адзінымі збудаваннямі грамадскага прызначэння былі карчма і прыходская царква (ці касцёл). На фарміраванне лакальных грамадскіх цэнтраў у буйных гарадах (Мінску, Віцебску) істотна ўплываў унутрыгарадскі транспарт (конка, трамвай).

У 1890 г. Акцыянернае таварыства конна-чыгуначных дарог у губернскіх гарадах Варонежы і Мінску пабудавала ў Мінску конную чыгунку. Гэта дарога мела два асноўныя маршруты. Першая лінія была пракладзена ад Маскоўска-Брэсцкага вакзала праз Саборную плошчу (сучасная

плошча Свабоды) і далей да завода братаў Лекерт «Багемія» (сучасны піўзавод «Беларусь»). Другая лінія праходзіла ад Віленскага вакзала (сучасная Прывакзальная плошча) да Саборнай плошчы.

Будаўніцтва ў 1898 г. у Віцебску дзвюх трамвайных ліній дазволіла звязаць унутрыгарадскім транспартам тры адносна разгрупаваныя часткі горада. Калі спачатку трасіроўка і выбар напрамкаў руху (конкі, трамвая) вызначаліся месцамі канцэнтрацыі людскіх патокаў (прывакзальная плошча — гістарычна грамадскі цэнтр — прамысловая зона з размяшчэннем там буйных будынкаў грамадскага прызначэння: вакзала, гандлёвых радоў, галоўнага гарадскога сабора, фабрыкі, завода і г. д.), дык у наступным размяшчэнне грамадскіх будынкаў у структуры горада ў многім залежала ад праходжання трас унутрыгарадскога транспарту. З'яўленне конкі, трамвая на якойнебудзь вуліцы цягнула за сабой канцэнтрацыю новых грамадскіх аб'ектаў уздоўж гэтай вуліцы ці паблізу ад яе.

Такім чынам, паступова фарміруюцца новыя прынцыпы горадабудаўніцтва, якія прадугледжваюць рашэнне цэлага шэрагу новых задач: развіцця ўнутрыгарадскога транспарту, інжынерных камунікацый, добраўпарадкавання, азелянення.

Станоўчае значэнне ў развіцці горадабудаўніцтва, асабліва малых і сярэдніх гарадоў, у гэты перыяд адыграла выкарыстанне тыпавых і паўторна прымяняемых праектаў. Да пачатку XX ст. іх наменклатура ў Беларусі была дастаткова шырокая: навучальныя установы, бальніцы, будынкі камунальнага абслугоўвання, культывыя збудаванні. Так, па паўторна выкарыстоўваемых праектах да пачатку XX ст. узведзены касцёлы ў Вілейцы, Красным, Радашковічах, Ракаве. Умелая прывязка праектаў да месца, кампазіцыйная разнастайнасць, выкарыстанне ландшафт-

164. Фрагмент забудовы вуліцы Карбышава ў Гродна. Пач. XX ст.



ных асаблівасцей пэўнай мясцовасці дазвалялі атрымліваць разнастайныя рашэнні.

На планіровачную структуру многіх беларускіх гарадоў канца XIX ст. сур'ёзны ўплыў аказалі чыгункі. Калі ў першыя гады эксплуатацыі чыгунка яшчэ мала ўплывала на структуру гарадскога плана, дык ужо ў канцы першага дзесяцігоддзя яе існавання такія планіровачныя элементы, як прывакзальная плошча, вуліца, вядучая ад вакзала да цэнтра горада, і сам вакзал, набылі важнае і адказнае горадабудаўнічае значэнне. Размяшчэнне вакзала вызначала раён інтэнсіўнага будаўніцтва, фарміравала новую ўнутрыгарадскую транспартную сетку. У губернскіх і буйных павятовых гарадах дамінуючае становішча пачынае набываць ужо не столькі галоўная гарадская плошча, як у час панавання класіцызму, а магістральная вуліца, якая злучае вакзал з гістарычным цэнтрам. Іменна магістральная вуліца ў

другой палове XIX — пачатку XX ст. становіцца месцам канцэнтрацыі ўсіх дзелавых, спажывецкіх і культурных зносін, г. зн. грамадскім цэнтрам горада.

Рост гарадскога насельніцтва, развіццё прамысловасці і чыгуначнага транспарту суправаджаліся ростам гарадскіх тэрыторый. Тэрыторыя разрасталася галоўным чынам за кошт будаўніцтва новых прамысловых аб'ектаў (комплексу вытворчых будынкаў і збудаванняў, чыгуначных станцый) і жытля вакол іх.

Важкі ўклад у развіццё архітэктуры і горадабудаўніцтва ў канцы XIX — пачатку XX ст. унесла жыллёвае будаўніцтва. Значна ўзраслі яго тэмпы і маштабы. Да канца XIX ст. тэндэнцыі стыхійнага развіцця тэрыторыі вакол прамысловых аб'ектаў і ўздоўж ліній чыгунак, асабліва ў хуткарастучых гарадах, прывялі да таго, што яны ператварыліся ў вялізныя жылыя масівы.

Да пачатку XX ст. на планах большасці буйных беларускіх гарадоў выразна прасочваецца такое якасна новае змяненне планіровачнай структуры, як пераразмеркаванне значнасці існуючых вуліц, што прывяло да з'яўлення новых унутрыгарадскіх кампазіцыйна-планіровачных восей (гарадскіх дыяметраў). Напрыклад, у Віцебску новы напрамак захад — усход (вул. Вакзальная, сучасная Кірава) з працягам у левабярэжнай частцы вуліцы Замкавай стаў другім дыяметрам горада. Згодна з праектам урэгулявання і пашырэння горада, зацверджаным у 1898 г., неабходна было пашырыць вуліцу Замкавую. Існуючыя габарыты вуліцы ўжо да таго часу не задавальнялі ўсё ўзрастаючы транспартны і пасажырскі патокі, ідучыя ад вакзала. На плане Віцебска 1904 г. кампазіцыйным цэнтрам правабярэжнай часткі значыцца ўжо прывакзальная плошча з прылягаючай да яе сістэмай вуліц.

Кампазіцыйнай воссю Магілёва становіцца Дняпроўскі праспект (су-

часная вул. Першамайская). Калі ў пачатку XIX ст. гарадскім цэнтрам з'яўлялася толькі Губернатарская плошча (сучасная плошча Савецкая), дык у пачатку XX ст. ён становіцца больш працяглым, уключаючы Дняпроўскі праспект з сістэмай плошчаў — Губернатарскай, Тэатральнай, Саборнай, Прывакзальнай.

Новы грамадскі цэнтр Мінска пачаў фарміравацца ўздоўж вуліцы Захар'еўскай (сучасны Ленінскі праспект), якая стала асноўнай магістраллю горада.

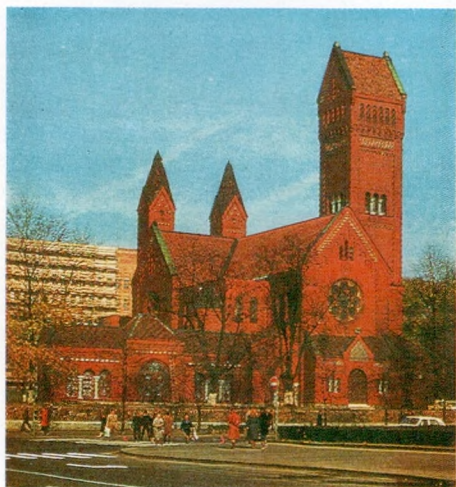
На рубяжы стагоддзяў гарадскі цэнтр Мінска ўключае не толькі Саборную плошчу і вуліцу Губернатарскую, але і вуліцу Захар'еўскую на значным яе працягу. Ён становіцца грамадска-адміністрацыйным, дзелавым і гандлёва-камерцыйным ядром горада, набываючы, такім чынам, галоўную ролю ў яго прасторавай структуры.

165. Фрагмент забудовы вуліцы К. Маркса ў Гродна. Пач. XX ст.



Забудова цэнтра ажыццяўлялася трох-, чатырохпавярховымі капіталымі будынкамі і вялася інтэнсіўнымі тэмпамі, што дазволіла ўжо да першага дзесяцігоддзя XX ст. мець зусім сфарміраванае аблічча новага

166. Касцёл Сімяона і Гелены ў Мінску. 1908.



дзеялага цэнтра. У шэрагу выпадкаў новыя будынкi вельмі тактоўна ўпісваліся ў гістарычна сфарміраваную забудову. Такім удалым прыкладам можа служыць рэканструяваны ў пачатку XX ст. на Саборнай плошчы будынак Гасцінага двара (пазней Купецкі сход). Размешчаны на ўзвышаным месцы, ён новым знешнім абліччам не парушыў гістарычнага ансамбля плошчы. Разам з тым ён эфектна замыкаў перспектыву вуліцы Койданаўскай (сучасная Рэвалюцыйная), прылягаючай да Саборнай плошчы. Будынак Паўночнага банка, перабудаваны ў 90-х гадах XIX ст., удала гарманіраваў з забудовай гасцінічнага комплексу «Еўропа».

У пачатку XX ст. вуліца Захар'еўская становіцца не толькі самай працяглай, але і кампазіцыйнай воссю плана горада, сканцэнтраваннем

культурнага і грамадскага жыцця. К канцу першага дзесяцігоддзя XX ст. яе працягласць значна павялічылася: яна стала пачынацца на перакрываванні з вуліцай Маскоўскай і заканчвалася ў раёне сучаснай вуліцы Сурганова. Забудова гэтай магістралі вялася капіталымі жылымі і грамадскімі будынкамі. Фрагменты дарэвалюцыйнай забудовы, што захаваліся дагэтуль невялікімі астраўкамі — касцёл Сімяона і Гелены, ці Чырвоны касцёл (цяпер будынак Саюза кінематаграфістаў БССР — Дом кіно), былыя даходныя дамы (сучасная вул. Савецкая, 17, 19), будынкi Страховага сельскагаспадарчага таварыства (цяпер адміністрацыйны будынак), духоўнай кансісторыі (Музей гісторыі войск Чырванасцяжнай Беларускай ваеннай акругі), царкоўна-археалагічнага музея (Дом работнікаў мастацтваў), — дазваляюць у нейкай ступені меркаваць аб архітэктурна-мастацкім абліччы гэтай вуліцы ў пачатку XX ст.

У сваю чаргу вуліца Маскоўская, атрымаўшая назву ад Маскоўска-Брэсцкага чыгуначнага вакзала, з'явілася фактычным прадаўжэннем вуліцы Захар'еўскай у паўднёва-заходнім напрамку. Забудова вуліцы вялася капіталымі двух-, трохпавярховымі цаглянымі будынкамі, на першых паверхах якіх размяшчаліся розныя ўстановы абслугоўвання, верхнія ж паверхі адводзіліся пад жыллё, што здавалася ў наём. На плошчы пры зліцці вуліц Маскоўскай і Захар'еўскай у пачатку XX ст. быў пабудаваны Чыгуначны сабор (не захаваўся). Гэта буйное кultaвае збудаванне ў руска-візантыйскім стылі ў значнай ступені пераўтварыла характар забудовы абедзвюх вуліц. На перасячэнні вуліцы Маскоўскай з чыгуначнымі пуцямі ў 1912 г. быў пабудаваны пуцэправод, які значна палепшыў сувязь і транспартныя зносіны паміж Маскоўска-Брэсцкім вакзалам і цэнтральнымі раёнамі горада.

У той жа час адбываецца ператварэнне некалі другараднай вуліцы Падгорнай (сучасная вул. К. Маркса), якая пэўным чынам дубліравала Захар'еўскую, у адну з галоўных вуліц горада. На рубяжы стагоддзяў тут былі пабудаваны Дваранскі сход,

М. Горкага), што злучала Стара-Віленскі тракт з гістарычным цэнтрам горада — Ніжнім рынкам. Буйнымі

167. Фрагмент забудовы вуліцы Астроўскага ў Мінску. Канец XIX — пач. XX ст.



гарадскі тэатр, дзяржаўны банк, мужчынская і жаночая гімназіі, шматкватэрныя даходныя дамы, буйны гарадскі асабняк графа Чапскага. Гэтыя збудаванні ў многім змянілі аблічча вуліцы. Значна ўзрасла роля вуліцы Магазіннай (сучасная вул. Кірава), што праходзіла паралельна вуліцам Падгорнай і Захар'еўскай і звязвала вакзал з паўднёвай часткай горада.

Далейшае развіццё горада ў паўночна-ўсходнім напрамку абумоўлена наяўнасцю гістарычна сфарміраваных уездаў у горад з боку асноўных транспартных пуцей. Галоўнай магістраляю ў паўночна-ўсходняй частцы горада заставалася вуліца Аляксандраўская (сучасная вул.

апорнымі збудаваннямі на гэтай вуліцы з'явіліся будынкі духоўнай семінарыі і піваварны завод «Багемія» (сучасны піўзавод «Беларусь»), якія пэўным чынам спрыялі інтэнсіўнай забудове прылягаючых кварталаў Троіцкага прадмесця.

Гомель, як ужо адзначалася, з усіх беларускіх гарадоў у эпоху капіталізму вызначаўся найбольшай дынамікай росту, што адбілася на характары змянення яго архітэктурна-планіровачнай структуры, а галоўнае — цэнтра. Пачынаючы з сярэдзіны XIX ст. з дробнага павятовага горада к першаму дзесяцігоддзю XX ст. ён ператварыўся ў прамыслова-гандлёвы і культурны цэнтр Беларусі.

Планіровачная схема цэнтральнай часткі Гомеля сфарміравалася да першай паловы XIX ст. Горад набыў рэгулярную планіровачную структуру. Кампазіцыйным цэнтрам з'яўляўся палацава-паркавы ансамбль (сучасны Парк культуры і адпачынку імя А. В. Луначарскага, абласны краязнаўчы музей і Палац піянераў і школьнікаў), які захаваў сваю горадабудаўнічую значнасць да гэтага часу. Дзве прамалінейныя вуліцы — Замкавая (сучасны праспект Леніна) і Румянцаўская (вул. Савецкая) — паслужылі асновай у фарміраванні двухпрамянёвага характару вулічнай структуры горада. Яны звязвалі галоўную плошчу, размешчаную перад палацам, з іншымі раёнамі горада. Гэтыя магістралі арыентаваны такім чынам, што купал палаца замыкаў іх перспектыву і добра праглядаўся на значнай адлегласці. Быў выкарыстаны і традыцыйны для горадабудаўнічай практыкі прыём кампазі-

цыйнага спалучэння нізкага масіву жывой забудовы і вертыкальных дамінант палацавага комплексу і культуравага збудавання, якія адыгрывалі значную ролю ў прасторавым і мастацкім абліччы горада. Уся астатняя вулічная сетка падпарадкоўвалася галоўным магістралям.

Прыкметна змянілася аблічча Румянцаўскай вуліцы. К пачатку XX ст. яна расцягнулася ад галоўнай плошчы і перайшла ў шасейную дарогу Кіеў — Пецябург. Гэта вуліца стала адміністрацыйна-грамадскім і культурным цэнтрам горада. Тут былі сканцэнтраваны гандлёва-камерцыйныя ўстановы, банкі, біржы, гасцініцы, магазіны, даходныя дамы. У цэнтральнай частцы Румянцаўскай вуліцы ў сярэдзіне XIX ст. быў разбіты гарадскі бульвар. Забудова вулі-

168. Капліца Паскевічаў у палацава-паркавым ансамблі ў Гомелі. 1870—1889





цы ажыццяўлялася двух-, чатырох-павярховымі капітальнымі будынкамі.

Адна з асаблівасцей забудовы вуліцы Румянцаўскай заключалася ў тым, што буйныя грамадскія будынкі (банкі, канторы вядомых гандлёвых фірм, гасцініцы, культавыя збудаванні) узводзіліся ў месцах яе перасячэння з другараднымі вуліцамі. Расстаноўка вертыкальных акцэнтаў па чырвонай лініі вуліцы мела на мэце ўтварэнне асобных ансамбляў. Гэтыя будынкі стваралі кампазіцыйны рытм усёй забудовы вуліцы, што спрыяла ўзмацненню яе эмацыянальнага ўздзеяння.

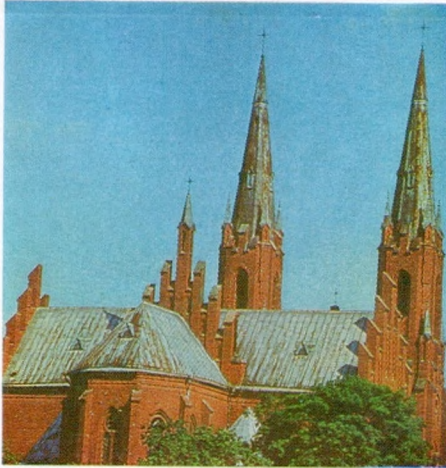
У канцы XIX — пачатку XX ст. у будове беларускіх гарадоў прасочваецца пейзажны прычып арганізацыі гарадскога асяроддзя са свабодным размяшчэннем буйных грамадскіх будынкаў, улічваючы канкрэтны гарадскі ландшафт мясцовасці. Цэнтральная забудова ажыццяўляла-

ся з арыентацыяй на ўласныя гістарычныя і мастацкія традыцыі. Нагляднай ілюстрацыяй могуць служыць будынкі былых жаночых епархіяльных вучылішчаў у Магілёве (архіт. П. Камбураў, 1889, сучасны будынак сярэдняй школы-інтэрната на вул. Вароўскага, 29) і ў Віцебску (архіт. А. Паўлоўскі, 1898, цяпер будынак аблвыканкома); грамадзянскія пабудовы: царкоўна-археалагічны музей у Мінску (архіт. В. Струеў, 1913, цяпер Дом работнікаў мастацтваў); радзільны дом у Гомелі (архіт. С. Шабунёўскі, 1916, сучасны будынак ваеннага шпітала); культавыя пабудовы: касцёл у Паставах (архіт. А. Гойбель, 1880—1887); царква-пахавальня князёў Святаполк-Мірскіх у г. п. Мір (архіт. Р. Марфельд, 1901).

Пры будове галоўных вуліц беларускіх гарадоў архітэктары засяроджвалі асаблівую ўвагу на вузлавых з горадабудаўнічага пункту по-

гляду аб'ектах, якія дазвалялі ў значнай ступені расшырыць радыус візуальнага ўздзеяння. Тыпалагічная наменклатура збудаванняў, якія з'яўляюцца вузлавымі пунктамі ў горадабудаўнічай структуры горада, з сярэдзіны XIX — пачатку XX ст. значна ўзрасла. Разам з тым культурныя збудаванні па-ранейшаму заставаліся важнымі кампазіцыйнымі акцэнтамі, што спрыялі развіццю сілуэтна-маляўнічага характару панарамы горада і адыгрывалі важную ролю ў стварэнні пазавулічных арыенціраў. Напрыклад, неагатычны касцёл у Паставах (архіт. А. Гойбель, 1880—1887), пабудаваны ў цэнтральнай частцы горада на адкрытым участку, абкружаным возерам і р. Мядзелкай, звязаны з сістэмай

170. Тройцкі касцёл у г. п. Відзы
Браслаўскага р-на Віцебскай вобл.
1914. Бакавы фасад



вуліц і рознымі часткамі горада. Трэба адзначыць, што асноўная маса касцёлаў, што з'явіліся ў малых гарадах і мястэчках паўночна-заходняй Беларусі ў канцы XIX — пачатку XX ст., вызначалася буйнамаштанасцю аб'ёмна-прасторавых рашэнняў. Вялізнымі памерамі яны падаўлялі навакольную адна-, двухпавяр-

ховую забудову, становіліся арыенцірамі больш шырокага акружэння — прыроднага ландшафту. Напрыклад, Тройцкі касцёл у г. п. Відзы Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці (архіт. В. Міхневіч, 1914). Вышыня яго васьмігранных шатровых завяршэнняў гатычных веж раўнялася 59 м. Падобнай буйнамаштабнасцю вызначаліся касцёл Сэрца Ісуса ў в. Слабодка Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці (1903), касцёл у в. Краснае Маладзечанскага раёна Мінскай вобласці (пачатак XX ст.), касцёл у в. Суботнікі Іўеўскага раёна Гродзенскай вобласці (пачатак XX ст.).

Касцёл Сімяона і Гелены ў Мінску (архіт. У. Марконі і Т. Паяздэрскі, 1908—1910) арганізаваў вельмі абмежаваны прастор прылягаючых жылых кварталаў, і толькі яго высокія вежы закрывалі далёкую перспектыву вуліцы Аляксандраўскай (сучасная М. Горкага) — адной з найбольш працяглых вуліц горада.

Важную кампазіцыйна-прасторавую ролю ў будове беларускіх гарадоў сталі адыгрываць помнікі манументальнага мастацтва. Прычым калі раней яны ставіліся толькі на плошчах, што было вынікам іх грамадскай значнасці ў гарадах, дык у пачатку XX ст. помнікі ўсё часцей будаваліся на шырокіх вуліцах, бульварах, у месцах канцэнтрацыі грамадскага жыцця.

Так, у Кобрыне помнік у гонар герояў 1812 г. (скульпт. С. Ота, архіт. Д. Маркаў, 1912) быў пабудаваны на цэнтральнай вуліцы горада. Кампазіцыя помніка вызначаецца яснасцю, пластычнай цэласнасцю архітэктурнай і скульптурнай формы.

Вертыкальная кампазіцыя помніка-абеліска ў гонар 100-годдзя гераічнай бітвы пад Віцебскам у Айчынай вайне 1812 г. (архіт. І. Фамін, 1912) замыкала перспектыву Дварцовай вуліцы (сучасная Савецкая) і арганізавала прастору перад палацам губернатара. Манумент уда-

ла ўпісаўся ў каркас вертыкальных акцэнтаў набярэжнай Дзвіны, якасна ўзбагачаючы архітэктурна-прасторавую кампазіцыю прырэчнай панарамы горада.

Разам з устаноўкай помнікаў у гарадах у канцы XIX — пачатку XX ст. прасочваецца пэўная заканамернасць ва ўзвядзенні помнікаў непасрэдна на месцах буйных гістарычных баталій.

Комплексным падыходам вызначалася стварэнне мемарыяльнага ансамбля ў в. Лясная (Слаўгарадскі р-н Магілёўскай вобл.) на месцы біт-

нейшых элементаў псіхалагічнага ўздзеяння.

Мемарыяльны ансамбль «Лясны» ўключаў у сябе драўляны храм, узведзены ў 1708 г. на асабістаму загаду Пятра I, помнік у выглядзе скалы, на вяршыні якой сядзеў арол, устаноўлены ў 1908 г. (аўтар — вядомы рускі скульптар-аніmalіст А. Обер), храм-помнік, пабудаваны па праекту вядомага рускага архітэктара А. Гагена. Сінтэз архітэктурна-мастацкіх

*171. Будынак банка ў г. Слоніме
Гродзенскай вобл. 1905*



вы 1708 г., дзе была атрымана першая перамога рускай рэгулярнай арміі на чале з Пятром I над шведскім корпусам генерала А. Левенгаўпта. Гістарычна натуральнае прыроднае асяроддзе і мемарыяльныя збудаванні ўспрымаліся ў арганічным адзінстве. Характэрна, што само асяроддзе з'яўлялася адным з важ-

і ландшафтных форм у поўнай ступені адлюстроўвае як філасофскую ідэю мемарыяльнага збудавання, так і яго вобразнасць. Храм-помнік успрымаецца з любой адлегласці з аднолькавым эмацыянальным уздзеяннем.

Вялікай мастацкай выразнасцю вызначаецца белакаменная капліца-

помнік, устаноўлены на 12-м кіламетры пашы Магілёў — Бабруйск (в. Салтараўка Магілёўскага р-на) па праекту архітэктара К. Міхайлава ў 1912 г. Падкрэслена манументальнасць невялікага па аб'ёму збудавання дасягнута дзякуючы чысціні і дакладнасці плана, цэласнасці кампазіцыйнага ладу. Сродкі мастацкага выяўлення архітэктар выбраў з архітэктурнай спадчыны рускага класіцызму.

Устаноўленыя ў Беларусі помнікі ратнай славы неслі шматграннуюсэнсавую нагрузку: служылі наглядным сімвалам магутнасці Расіі, славілі брацкую дружбу, замацаваную пралітай крывёй на палях бітваў, выхоўвалі будучыя пакаленні ў духу патрыятычнай гордасці, вучылі памнажаць слаўныя справы продкаў, служылі сродкам эстэтычнага выхавання.

* * *

На рубяжы стагоддзяў у беларускай архітэктуры поўнага развіцця дасягнулі гістарычныя формы — неарэнесанс, неаготыка, неабарока і інш. Многія перадавыя беларускія архітэктары інтуітыўна адчувалі крызіс эклектыкі, пераасэнсоўвалі свае адносіны да мінулага, сённяшняга і будучага. Найбольш паслядоўным прадстаўніком стылізатарства ў Беларусі быў гомельскі архітэктар С. Шабунеўскі (1871—1937 гг.). У большасці яго твораў праявіўся прынцып свядомага ідэйна-мастацкага выбару пэўнага стылю, аднаўдаючага прызначэнню будынка: рэнесансу — для гімназіі (Гомель, 1898), готыкі — для каталіцкага касцёла (Рэчыца, 1904), маўрытанскага стылю — для сінагогі (Гомель, 1908), класіцызму — для раддома (Гомель, 1916). Яго творчы метада базіраваўся на рацыяналістычным уліку функцыянальнага, канструкцыйнага і эстэтычнага бакоў архітэктуры.

172. Капліца ў в. Бяльмонты
Браслаўскага р-на Віцебскай вобл.
Пач. XX ст.



У 1900-я гады ў беларускай архітэктуры назіраецца новая хваля рэтраспектывізму, крыніцай патхнення якой становіцца творчасць вядучых майстроў рускага класіцызму канца XVIII — пачатку XIX ст. У сучасных даследаваннях гэты напрамак называюць па-рознаму: класіцыстучы «мадэрн», неакласіцызм ці рэтраспектывізм. Асаблівасць гэтага новага мастацкага напрамку заключалася не толькі ў свядомай арыентацыі на мінулае, але і ў імкненні да рэканструкцыі фармальнай сістэмы стыляў мінулага. Па сваёй сутнасці неакласіцызм, нягледзячы на дэкларатыўную традыцыйнасць, з'яўляўся стрымальным пачаткам, які тармазіў тыя заваёвы ў архітэктуры, якія абвясчаў «мадэрн» (у разуменні архітэктуры як мастацтва афармлення прасторы і арганізацыі навакольнага асяроддзя).

Найбольш яркава гэты напрамак праявіўся ў Беларусі ў творчасці мінскіх архітэктараў С. Гайдукевіча і Г. Гая (даходныя дамы па вул. Захар'еўскай, сучасная Савецкая, 17, 19; будынак Таварыства сельскагаспадарчага страхавання; сучасная

вул. Урыцкага; даходны дом па вул. Падгорнай, сучасная К. Маркса, 46). Цікава вырашаны будынак рэальнага вучылішча ў Гродна (грамадз. інж. Државецкі і Езіёрскі, 1907, цяпер адміністрацыйны будынак). Найбольш вядомым творам неакласіцызму з'яўляецца названая вышэй мемурыяльная капліца ў в. Салтанаўка Магілёўскага раёна. З уздымам грамадска-дэмакратычнага руху ў Расіі пасля першай рускай рэвалюцыі (1905—1907 гг.) творчая і грамадская актыўнасць перадавых беларускіх архітэктараў значна павысілася. У горадабудаўнічай практыцы Беларусі ўсё больш выразна праяўляюцца тэндэнцыі дэмакратычнага развіцця. Гэта знайшло сваё адлюстраванне ў нейкай нівеліроўцы паміж цэнтральнай забудовай і рабочымі ўскраінамі. У перыферыіных раёнах з'яўляюцца будынкi масавага прызначэння: бальніцы, багадзельні, школьныя будынкi, тэхнічныя і рамесныя вучылішчы, народныя дамы. Агульнадаступнымі становяцца культурна-асветныя ўстановы, размешчаныя ў цэнтральнай частцы горада: тэатры, кінатэатры, бібліятэкі, музеі, спартыўныя збудаванні і г. д.

Жаданне перадаць не само жыццё, а толькі яго настрой, яго «тайну» нараджала асаблівы спосаб адлюстравання, які ў архітэктуры праявіўся ў стылі «мадэрн». Архітэктары, якія належалі да гэтай плыні, адмаўляліся ад эклектызму і стылізатарства. Адной з асаблівасцей развіцця стылю «мадэрн» у Беларусі з'явілася яго дваістасць і супярэчлівасць пры параўнальна абмежаваным распаўсюджанні і недаўгавечнасці. Засваенне архітэктурнай спадчыны сярэднявечнага адбываецца, з аднаго боку, праз готыку з усведамленнем яе канструкцыйных і формаўтваральных прынцыпаў, з другога — праз архітэктуру рускага ранняга сярэднявечжа, у якой масіў сцяны выступае як канструкцыйная плоскасць.

Першы шлях меў адносна раўна-

мернае распаўсюджанне па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Характэрнымі прыкладамі могуць служыць сядзібны дом Козел-Паклеўскіх у маёнтку Чырвоны Берэг (Жлобінскі р-н Гомельскай вобл.), пабудаваны архітэктарам К. Шрэтэрам у 1890—1893 гг. (цяпер галоўны вучэбны корпус Чырвонабярэжнага сельскагаспадарчага тэхнікума), будынак пазямельна-сялянскага банка ў Віцебску (архіт. К. Тарасаў, 1914, цяпер Віцебскі ветэрынарны інстытут), капліца ў в. Лясная Слаўгарадскага раёна Магілёўскай вобласці (архіт. А. Гаген, 1912), асабняк у Бабруйску (1910—1912), вучэбны корпус Лужаснянскай земляробчай школы (сучаснага Лужаснянскага сельскагаспадарчага тэхнікума імя Ф. А. Сурганава) у Віцебскім раёне (1909).

Адным з актыўных прапагандыстаў «мадэрна» ў Беларусі быў мінскі архітэктар А. Кіраснапольскі. Перапрацоўваючы знешнюю гістарычную форму (у бок спрашчэння), ён імкнуўся да творчага сінтэзу традыцый і прагрэсіўнага наватарства.

Нягледзячы на кароткі час існавання, у развіцці «мадэрна» ў Беларусі ўяна вылучаюцца два этапы.

Першы — ранні «мадэрн» — адносіцца да 1890—1907 гг. Характэрная яго асаблівасць — дэманстратыўна адмова ад механічнага капіравання гістарычных архітэктурных форм, характэрнага для эклектыкі і стылізатарства. Раньняму «мадэрну» ўласціва дыялектычнае адзінства карыснага і прыгожага. Гэта праяўлялася не столькі ў прасторавай арганізацыі аб'ёмаў будынка, колькі ў фарміраванні новай сістэмы дэкаратыўна-пластычнай пабудовы, якая вызначаецца лініяй, формай, плоскасцю (у Гродна — былая крэдытная кантора па вул. Сацыялістычнай, 46; жылы дом па вул. Кірава, 32; у Гомелі — жылы дом па вул. Вялецкага, 5 і інш.).

У дэкаратыўнасці ранняга «мадэрна» дастаткова выразна адчуваец-

да ўплыў эклектыкі з яе цягай да дэталей. Прасочваюцца два тыпы дэкору, адзін з якіх арганічна быў звязаны з канструкцыяй (абрамленне аконных і дзвярных праёмаў, дзвярных пераплётаў, металічных рашотак балконаў, лесвічных клетак, уваходных казыркоў і г. д.), другі проціпастаўляўся канструкцыйнай форме і характарызаваўся графічным рэльефным арнаментам, а таксама маляўнічасцю мазаічнага жывапіснага пано. Прыкладамі, ілюструючымі ўсе гэтыя рысы і ўласцівасці «мадэрна» ў Беларусі, могуць служыць збудаванні: Купецкі сход у Мінску (цяпер адміністрацыйны будынак на пл. Свабоды), дом урача ў Гродна (цяпер медыцынскі пункт па пераліванню крыві па вул. Студэнцкай, 6), даходны дом у Магілёве (вул. Леніна, 35), Камерцыйны банк у Слоніме (сучасны будынак дзяржаўнага банка).

Другі этап развіцця «мадэрна» ахоплівае 1907—1917 гг. Гэта ўжо першая фаза пераходу да функцыянальнай архітэктуры. Творчая праграма архітэктараў-антыэклектыкаў прадугледжвала ўстанаўленне сувязі паміж формай і функцыяй. Яны ўсё часцей звяртаюцца да сучасных канструкцый і новых будаўнічых матэрыялаў, шырока выкарыстоўваюць колер. Цікава працаваў у гэтым плане архітэктар А. Краснапольскі. У сваёй тэарэтычнай канцэпцыі і непасрэдна ў творчай практыцы ён імкнуўся да стварэння выразных па пластыцы аб'ёмаў і форм. Гэта дастаткова поўна адлюстравана ў архітэктуры даходнага дома Е. Кастравецкай у Мінску (сучасная вул. Кірава, 11), пабудаванага ў 1911 г. па яго праекту.

Кампазіцыя дома складаецца з трох асноўных аб'ёмаў. Мастацкая трактоўка кожнага аб'ёма з'яўляецца своеасаблівай варыяцыяй адной агульнай тэмы. Пластыка фасадаў пабудавана на зрухах і кантрастах выемак і зрэзах форм, актыўнасці форм аконных і дзвярных праёмаў,

віртуознасці выкарыстання фактурна-колеравых кантрастаў, паўтаральнасці матываў дэкаратыўнай арнаментыкі. Усе архітэктурныя дэталі і формы прарысаваны геаметрычна дакладна і выкананы амаль скульптурна пры высокай якасці адзелачных работ.

Фасад, звернуты на вуліцу Кірава, вызначаецца спакоем, ураўнаважанасцю архітэктурных мас пры агульнай сіметрычнай кампазіцыі. Яго цэнтральная частка вылучаецца вертыкальным размяшчэннем аконных праёмаў і завяршаецца атыкам паўцыркульнага абрысу. Фасад, звернуты на вуліцу Валадарскага, наадварот, мае асіметрычную кампазіцыю, яго фланкіруюць два трапецападобныя атыкі.

Эпіцэнтр напружання прыпадае на вуглавы, цэнтральны аб'ём будынка. Яго пластычная гратэскнасць падкрэслена навісаючым эркерам другога паверха, над якім кансольна выступаў геаметрычна строгі аб'ём вышэйшага паверха, завяршэннем якога была мудрагелістай формы навугольная вежка (не захавалася). Аб'яднаўчымі матывамі ўсіх частак будынка служыць высокі атынкаваны, з вертыкальным рэльефам цокальны паверх і шырокі карнізны пояс з рэльефнай паверхняй, які абкружае будынак.

У знешнім выглядзе збудавання адчуваецца схільнасць да экспрэсіі, драматызацыі архітэктурных мас, што выклікае нейкі неспакой пры першапачатковым яго ўспрыняцці. Многія сучаснікі архітэктара, уключаючы і спецыялістаў-мастацтвазнаўцаў, не маглі па заслугах ацаніць гэты твор А. Краснапольскага. За будынкам доўгі час была замацавана назва «дзікі дом».

Сваю творчую пазіцыю ў адносінах да мастацтва і архітэктуры А. Краснапольскі папулярываў у шматлікіх артыкулах. Ён падкрэсліваў імкненне да стварэння па магчымасці выразных і абагульненых форм

173. Касцёл Ушэсця ў в. Дзярэчын
Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл.
1906—1910



і плоскасцей, да надання архітэктуры большай манументальнасці, лакалізму форм і рацыяналізму ў аб'ёмна-планіровачным рашэнні. Новае разуменне заканамернасцей пабудовы архітэктурнага арганізма, адраджэнне ў ім пластычнай мастацкай мовы — вось у чым ён бачыў прагрэсіўную ролю «мадэрна». Іменна гэтыя, якасна новыя пазіцыі ў адносінах да прасторавага і пластычнага вырашэння дазваляюць паставіць мінскага архітэктара А. Краснапольскага ў адзін рад з вядомымі майстрамі рускай архітэктуры.

У новую эпоху далейшае асэнсаванне пытанняў мастацкай накіраванасці ў архітэктуры набыло важнае значэнне. З архітэктурна-мастацкіх напрамкаў пачалі вылучацца такія стылявыя плыні, як неаготыка, неарускі стыль, візантыйскі стыль, неакласіцызм. У Беларусі найбольшае распаўсюджанне атрымаў неакласіцызм. Многія збудаванні, выкананыя ў гэтым стылі, вызначаліся высокімі мастацкімі якасцямі. Дастаткова назваць будынак былога Таварыства страхавога агенцтва ў Мінску, будынак былога рэальнага вучылішча ў Гродна, банкаўскія ўстановы ў Гомелі, Баранавічах, Брэсце, Мінску, а таксама значную колькасць буйных даходных дамоў у Мінску, узведзеных па праектах архітэктараў С. Гайдукевіча і Г. Гая. Іх творчасць аказала прыкметны ўплыў на фарміраванне эстэтычных канцэпцый неакласіцызму ў Беларусі.

На пабудовах, узведзеных гэтымі архітэктарамі ў Мінску, — будынак Таварыства страхавога агенцтва (Г. Гай, 1913, сучасны адміністрацыйны будынак на рагу Ленінскага праспекта і вул. Урыцкага), былыя даходныя дамы па вуліцах К. Маркса, 9 (Г. Гай, 1912), Савецкай, 19 (Г. Гай, 1911—1912), Савецкай, 17 (С. Гайдукевіч, 1912), Савецкай, 20 (С. Гайдукевіч, 1913, будынак не захаваныся), Урыцкага, 8 (С. Гайдукевіч, 1913) — выразна прасочваецца ім-

кненне архітэктараў да адраджэння страчаных горадабудаўнічых традыцый, да ансамблевасці забудовы. У сваім творчым пошуку яны свядома ідуць на вострую знешнюю выразнасць, падкрэсліваюць пластыку дэталяў і аб'ёмаў, манументальнасць сваіх твораў з мастацкай арыентацыяй на класічную спадчыну з сучасным яе мадэліраваннем.

У гэты ж час адбываецца мадэрнізацыя і іншых архітэктурных стыляў — раманскага, гатычнага. Найбольш поўна спрашчаны раманскі стыль прадстаўляюць работы У. Марконі і Т. Паяздэрскага (касцёл Сімяона і Гелены ў Мінску), Р. Марфельда (царква-пахавальня князёў Святаполк-Мірскіх у Міры).

Пераважная большасць касцёлаў ў пачатку XX ст. пабудавана ў стылі неаготыкі (Вілейка, Івянец, Краснае, Лагішын, Міёры, Полацк, Паставы, Ракаў, Рэчыца). Калі ў перыяд 1830—1860 гг. на базе дзвюх сістэм — класіцызму і готыкі адбываўся актыўны творчы пошук па перасэнсаванню гэтых мастацкіх кірункаў, дык на рубяжы стагоддзяў, пачынаючы з 90-х гадоў XIX ст., назіраецца літаральна аднаўленне ўзораў архітэктуры мінулага, імкненне паўтарыць прасторавыя кампазіцыі і дэкаратыўныя элементы сярэднявечных храмаў. Крыніцай гатычных форм былі альбомы абмерных чарцяжоў сярэднявечных помнікаў, якія выдаваліся ў Германіі і папулярывалі ўзоры нямецкай цаглянай готыкі.

Трэба адзначыць, што архітэктурна-мастацкая накіраванасць беларускай архітэктуры ў даследуемы перыяд характарызувалася большай устойлівасцю класіцызму ў параўнанні з рускай (Масква, Пецярбург), хоць па асобных раёнах яна была нераўнамерная. Акрамя таго, у адрозненне ад архітэктуры сталічных гарадоў сродкі мастацкага выяўлення беларускай архітэктуры вызначаліся меншай разнастайнасцю стылявых

174. Андрэеўскі касцёл у в. Нарач
Мядзельскага р-на Мінскай вобл.
Пач. XX ст.



матываў, лаканізм, абмежаванасцю ў выкарыстанні ляпных дэталей, у той жа час высокай якасцю будаўнічых работ.

Працэс мастацкага развіцця архітэктуры ў заходнім і цэнтральным раёнах Беларусі адбываўся хутчэй, чым у паўночна-ўсходнім. Гэта тлумачыцца перш за ўсё больш высокім эканамічным узроўнем развіцця гарадоў Гродзенскай, Віленскай (часткова) і Мінскай губерняў у параўнанні з гарадамі Віцебскай і Магілёўскай губерняў паўночна-ўсходняга рэгіёна.

У архітэктуры заходняга і часткова цэнтральнага раёнаў на рубяжы стагоддзяў адчуваліся тэндэнцыі рацыяналістычнай накіраванасці, што тлумачыцца праікненнем заходне-еўрапейскай (польскай) мастацкай культуры.

У паўночна-ўсходнім раёне, напрыклад гарадах Віцебскай губерні, існавалі моцныя мясцовыя архітэк-

турныя традыцыі, многія з якіх былі прадвызначаны планами развіцця гарадоў, ажыццёўленымі ў першай чвэрці XIX ст. Акрамя таго, большасць спецыялістаў — губернскіх, гарадскіх і епархіяльных архітэктараў — былі выпускнікамі Пецябургскай акадэміі мастацтваў (В. Вуколаў, К. Макер, Т. Кібардзін, Ф. Фурман). Яны сталі непасрэднымі пераемнікамі сваіх настаўнікаў, страснымі прапагандыстамі лепшых традыцый архітэктуры рускага класіцызму, хоць асобныя іх работы, асабліва познія — пачатку XX ст., — носяць кампрамісны характар. Яны тонка адчувалі прагрэсіўныя тэндэнцыі XX ст. і імкнуліся развіваць прынцыпы класікаў у адпаведнасці з сучаснымі патрабаваннямі. Найбольш выразна гэта прасочваецца ў творчасці В. Вуколава. У гарадах Віцебскай губерні традыцыі архітэктуры класіцызму захоўваліся аж да 1917 г.

На рубяжы стагоддзяў намячаецца працэс абуджэння нацыянальнай самасвядомасці, які праяўляецца ў фальклорных і этнаграфічных элементах у беларускім выяўленчым мастацтве, літаратуры, музыцы, закрануў ён і архітэктару. Пошук нацыянальнай своеасаблівасці беларускай архітэктары ў гэты перыяд наглядна праявіўся ў звароце архітэктараў да мясцовай манументальнай спадчыны сярэднявекі, спробе яе творчага асэнсавання (будынак Мікалаеўскага чыгуначнага вакзала ў Полацку; былы асабняк па вул. Камсамольскай у г. п. Расоны Віцебскай вобл., 1897; будынак жаночай гімназіі па сучаснай вул. Кірава ў Мінску, 90-я гады XIX ст.; воданепронны вежы па вул. Свярдлова ў Гродна, канец XIX — пачатак XX ст.; Холмскія вароты Брэсцкай крэпасці, сярэдзіна XIX ст.).

Некаторыя архітэктары спрабавалі інтэрпрэтаваць асобныя элементы сярэднявечных замкавых форм, кампазіцыйныя метады іх пабудовы (будынак царкоўна-археалагічнага музея ў Мінску, архіт. В. Струеў, 1913; мемарыяльная капліца ў в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл., архіт. А. Гаген, 1908; сядзібны дом у в. Краскі Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл., пачатак XX ст. і г. д.).

Аднак большасць архітэктараў, як мясцовых, так і запрошаных, на вычале свае творы багачам археалагічных і этнаграфічных дэталей (будынак жаночай гімназіі Рэйман у Мінску, канец XIX ст., сучасны будынак вучэбнага цэнтра на рагу вул. Кірава і Міхайлаўскага завулка, 5/6, даходны дом у Гомелі, сучасны жылы дом на праспекце Леніна, 13 і г. д.).

Адным з рэгіянальных праяўленняў нацыянальнай своеасаблівасці ў архітэктары Беларусі ў даследуемы перыяд было выкарыстанне каменя-валуна як сродку мастацкай выразнасці. Найбольшую папулярнасць і

распаўсюджанне камень-валун як мясцовы будаўнічы матэрыял атрымаў у заходнім, часткова цэнтральным і паўночна-ўсходнім (Віленская, Віцебская губ.) раёнах (Пакроўская царква ў в. Краснае Маладзечанскага р-на Мінскай вобл., 1889; касцёл у в. Гожа Гродзенскага р-на, канец XIX — пач. XX ст.; Казіміраўскі касцёл у в. Ліпнішкі Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл., 1908; званіца Пакроўскай царквы ў в. Асінгарадок Пастаўскага р-на Віцебскай вобл., пач. XX ст. і інш.).

Камяні-валуны ўкладваліся гарызантальнымі радамі, памеры якіх з вышынёй кладкі паступова змяншаліся. На рубяжы стагоддзяў сцэльныя камяні ўжывалі радзей, іх замянялі колатым каменнем. Вялікія прамежкі-швы паміж камянямі запаўнялі друзам або галькай. Мясцовыя майстры, умела падбіраючы камяні рознай канфігурацыі, велічыні і колеру, стваралі цэласныя дэкаратыўныя кампазіцыі. У гэтым плане безумоўную каштоўнасць уяўляе знешняе афармленне касцёла ў г. Браславе. Мясцоваму муляру ўдалося стварыць некалькі арыгінальных кампазіцый, вырашаных у выглядзе мазаічных пано, на якіх выразна бачны малюнкi кветак і звяроў, выкананых у яркай маляўнічай, лубачнай манеры. Валодаючы высокім прафесійным майстэрствам і багатай мастацкай фантазіяй, майстар стварыў чароўныя малюнкi і прадэманстраваў у іх невычэрпныя багацці народнай мастацкай творчасці.

Камень-валун выкарыстаны ў збудаваннях розных тагачасных мастацка-стылявых напрамкаў. Так, Пакроўская царква ў в. Краснае была выканана ў псеўдарускім стылі, касцёл у г. Браславе ў псеўдагатычным, касцёл у в. Ліпнішкі ў псеўдараманскім стылі, капліца ў в. Цвіраўшчына Валожынскага раёна пабудавана ў традыцыйных класіцызму.

Веданне гісторыі культуры Беларусі служыла для многіх мясцовых архітэктараў крыніцай фарматворчасці. У канцы XIX — пачатку XX ст., калі архітэктурнаму элементу, дэталі пачалі надаваць вялікае значэнне, выкарыстанне мясцовых будаўнічых традыцый як пратэсту супраць магутнага патоку стандартызацыі жыцця асабліва актывізавалася. Многія архітэктары для знешняга афармлення шырока выкарыстоўвалі мастацкую коўку: кранштэйны, рашоткі, рознага роду агароджы і г. д. Кавальская справа і мастацкая коўка з металу ў Беларусі мелі векавыя традыцыі, якія адносяцца да XI—XV стст. На рубяжы стагоддзяў метал усё часцей пачаў уключацца ў сістэму архітэктурна-кампазіцыйных сродкаў, дзе яму адводзілася не толькі функцыянальная, але і дэкаратыўная роля. Найбольш наглядна гэта праяўлялася пры афармленні сельскіх культавых пабудоў, якое ў большасці выпадкаў архітэктары даручалі мясцовым майстрам: мулярам, цеслярам, сталярам, кавалям. Кемліваець і майстэрства простых кавалёў надавала збудаванням арыгінальны нацыянальны каларыт. Напрыклад, акоўкі дзвярэй у касцёлах вв. Слабодка (1903), Ліпнішкі (1908), Чырволага касцёла ў Мінску ўяўляюць творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва высокага ўзроўню.

Спалучаючы асобныя, у нейкай ступені аднастайныя элементы, сельскія кавалі стваралі мудрагелістыя, непаўторныя кампазіцыі, што спрыяла пластычнаму ўзбагачэнню архітэктурнага твора (капліца князёў Паскевічаў у Гомелі, архіт. Я. Чарвінскі, 1870—1889; жылы дом кнзца Мураўёва ў Гродна, пачатак XX ст.; гарадскі тэатр у Магілёве, архіт. П. Камбураў, 1886).

Структурныя элементы многіх металічных рашотак былі адлюстраваннем багатага расліннага свету, часта сустракаліся матывы змеек і

сонца. У большасці выпадкаў кампазіцыйны строй малюнка рашотак, накладных элементаў меў той жа стылявы характар, што і ў цэлым усё збудаванне. Так, металічная рашотка ўязных варот у палацава-паркавы комплекс «Манькавічы» (Пастаўскі р-н Віцебскай вобл., архіт. Венцаль, пачатак XX ст.; палац і многія пабудовы разбураны ў гады Вялікай Айчыннай вайны) вытрымана ў стылі «мадэрн». Строгі класічны малюнак мае казырок над галоўным уваходам у будынак акруговага суда (сучасны будынак гаркома партыі) у Віцебску (архіт. Л. Камінскі, 1882). У рускім стылі выкананы мастацкія каваныя дэталі гарадскога тэатра ў Магілёве (архіт. П. Камбураў, 1886).

Традыцыйным аддзелачным матэрыялам беларускага дойлідства з'яўлялася дэкаратыўная кераміка. У даследуемы перыяд інтарэс да гэтага матэрыялу не змяншаўся. У пачатку XX ст. з пранікненнем «мадэрна» ў беларускае мастацтва і архітэктурную папулярнасць керамікі значна ўзрасла. Гэтаму спрыяла і тая акалічнасць, што вытворчасць буйных маёлікавых архітэктурных дэталей (пілястр, карнізаў, кранштэйнаў, аконных налічнікаў і г. д.) была наладжана на заводах Барысава, Віцебска, Магілёва. Буйнейшым цэнтрам па вытворчасці дэкаратыўнай керамікі з'яўлялася Копысь.

Да выдатных прыкладаў умелага выкарыстання кафлі ў беларускай архітэктурцы эпохі капіталізму адносяцца капліца князёў Святаполк-Мірскіх у г. п. Мір, Усясвяцкая царква ў в. Пірэвічы Жлобінскага раёна Гомельскай вобласці; пазямельна-сялянскі банк у Віцебску; пазямельна-сялянскі банк у Гродна (архіт. Б. Астравумаў, 1913); мемарыяльная капліца ў в. Лясная; гасцініца ў Мінску па сучаснай вуліцы Інтэрнацыянальнай (1913).

Этапы, пройдзеныя беларускай архітэктурай з сярэдзіны XIX да

пачатку XX ст. (да 1917 г.), сведчаць, што станаўленне яе мастацкіх тэндэнцый было непасрэдна звязана з развіццём архітэктуры Расіі.

Вялікі ўклад у развіццё беларускага горадабудаўніцтва і архітэктуры ўнеслі вядомыя рускія архітэктары: Д. Грым (1823—1898), А. Гаген (1856—1914), В. Кенэль (1869 — паміж 1918—1923), В. Касякоў (1862—1921), Р. Марфельд (1852 — паміж 1918—1923), І. Фамін (1872—1936) і інш., праекты якіх былі ажыццёўлены на тэрыторыі Беларусі. У даследуемы перыяд у Беларусі працавалі такія буйныя польскія архітэктары, як Генрых Гай (1875—1936), Стэфан Шылер (1857—1933), Юзаф Дзеконскі (1844—1927), Уладзіслаў Марконі (1848—1915), Кароль Казлоўскі (1847—1902) і інш., многія з якіх вучыліся ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў. Значыць, мы можам з упэўненасцю гаварыць аб плённым уздзеянні рускай і польскай мастацкіх культур, узбагаціўшых духоўную культуру суседніх славянскіх народаў.

* * *

У даследуемы перыяд абнавіўся і значна павялічыўся тыпалагічны рад будынкаў грамадскага прызначэння. У другой палове XIX — пачатку XX ст. яны займалі пануючае становішча ў будове беларускіх гарадоў і спрыялі стварэнню мастацкай індывідуальнасці іх аблічча. Пачынаючы з 1900-х гадоў у буйных, у першую чаргу губернскіх, гарадах усё выразней прасочваецца тэндэнцыя да павелічэння паверхавасці і памераў жыллой забудовы, якая складаецца са шматкватэрных даходных дамоў. Жылая забудова таксама спрыяла абнаўленню знешняга аблічча гарадоў. З'яўляюцца такія тыпы збудаванняў, як буйныя магазіны, крытыя рынкі,

чыгуначныя вакзалы, вучэбныя будынкі, лячэбныя ўстановы, будынкі кантор і банкаў. Яны выконваюць актыўную ролю ў арганізацыі гарадскога цэнтра.

Большасць буйных грамадскіх збудаванняў узводзілася па індывідуальных праектах як мясцовых архітэктараў (гарадскі тэатр у Магілёве, архіт. П. Камбураў, 1886; будынак мужчынскай гімназіі ў Гомелі, сучасны галоўны вучэбны корпус БНЖТа, архіт. С. Шабунеўскі, 1898 і інш.), так і вядомых сталічных архітэктараў (будынак дзяржаўнага банка ў Гомелі, архіт. О. Мунц, пачатак XX ст.; будынак акруговага суда ў Віцебску, сучасны будынак абкома камсамола, архіт. Л. Камінскі, 1882; мемарыяльная капліца ў в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл., архіт. А. Гаген, 1912; помнік героям Айчынай вайны 1812 г. у Віцебску, архіт. І. Фамін, 1912 і інш.; гарадскі тэатр у Мінску, архіт. К. Казлоўскі, 1890).

Вакзалы, пабудаваныя ў Беларусі ў дарэвалюцыйны перыяд, розныя як па аб'ёмна-планіровачнаму, функцыянальна-тэхналагічнаму і канструкцыйнаму рашэнню, так і па архітэктурна-мастацкаму вобразу. Да канца XIX ст. быў ужо сфарміраваны і пэўны набор памяшканняў вакзала, у якіх размяшчаліся пасажыры, адміністрацыйныя і дапаможныя службы: вестыбюль, залы чакавання, білетныя касы, камеры для захоўвання багажу, буфетныя.

Найбольшае распаўсюджанне ў Беларусі атрымала анфіладна-сіметрычная планіровачная схема будынка пасажырскага вакзала. Яна практычна прымянялася пры рашэнні вакзалаў усіх класаў. Прыкладам могуць служыць вакзальныя збудаванні ў Гомелі, Мінску, Ваўкавыску. Пасажырскі будынак уяўляў сабой выпягнутую ўздоўж чыгуначных пуцей сіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, прапарцыянальны строй якой у многім за-

лежаў ад памераў і рытму аконных праёмаў.

У будаўніцтве пасажырскіх будынкаў мела месца і калідорная сістэма планіроўкі. Прыкладам можа служыць вакзал у Магілёве, узведзены ў 1902 г. Ён быў вырашаны ў выглядзе аднапавярховага цаглянага аб'ёма з выцягнутай прамавугольнай формай плана. Прасторавая структура будынка мае строга сіметрычнае рашэнне з двума невялікімі прыбудовамі ў тарцах. Цэнтральнае месца ў планіровачнай структуры займае вестыбюль васьміграннай формы, ад якога ўздоўж падоўжнай восі направа і налева ідуць невялікія калідоры, якія звязваюць залы чакання з дапаможнымі службамаі — поштай, тэлеграфам, памяшканнем начальніка станцыі і г. д. Білетныя касы і багажнае аддзяленне выходзілі непасрэдна ў вестыбюль. У знешнім абліччы будынка прасочваецца эклектычнае выкарыстанне класічных дэталяў і форм, якія нічога агульнага не маюць з неакласіцызмам.

Перабудова ўсёй сістэмы адукацыі ў другой палове XIX ст. патрабавала новых тыпаў будынкаў навучальных устаноў. Наступае новы этап у гісторыі развіцця вучэбных будынкаў. У прасторава-планіровачнай структуры горада яны пачалі займаць самае рознае становішча. Так, сярэднія навучальныя ўстановы (гімназіі, рэальныя, камерцыйныя і духоўныя вучылішчы) цягнуліся да цэнтра. Сваёй архітэктурай яны стваралі новыя кампазіцыйныя акцэнтны ў гарадской забудове.

Як да важнага мерапрыемства ставіліся да праектавання і будаўніцтва сярэдніх навучальных устаноў у невялікіх навучальных гарадах, бо гімназіі і рэальныя вучылішчы становіліся цэнтрамі культурнага і асветніцкага жыцця ў павеце. Адсюль і натуральнае імкненне вылучыць іх у архітэктурна-мастацкіх адносінах.

175. Будынак чыгуначнага вакзала ў г. Маладзечна Мінскай вобл. 1904—1905



176. Будынак былога жаночага
епархіяльнага вучылішча
ў Віцебску. 1902



Прыкладам можа служыць будынак мужчынскай гімназіі ў Мсціславе (архіт. С. Валансевіч, 1908). Галоўным фасадам будынак выходзіў на плошчу і трактаваўся як важнае грамадскае збудаванне горада. Архітэктурна-планіровачная і аб'ёмная пабудова яго спрыялі паспяховай арганізацыі навучальнага працэсу: двухпавярховы вучэбны блок прымыкаў да блока памяшканняў грамадскага прызначэння, дзе размяшчаліся актавая зала, бібліятэка, спартыўная зала, адміністрацыйна-гаспадарчыя службы. Самастойным аб'ёмам выдзелены жылы блок. Разам з тым усе групы памяшканняў былі добра ўзаемазвязаны. Вучэбны блок меў аднабаковае размяшчэнне класных памяшканняў, арыентаваных вокнамі на паўднёвы захад. Лесвічныя клеткі размяшча-

ліся ў тарцовых частках будынка. Класныя і іншыя памяшканні звязваў шырокі светлы калідор.

Аналагічную планіровачную схему меў і будынак мужчынскай гімназіі ў Брэсце (ваен. інж. А. Трацякоў, 1903). Аб'ёмная кампазіцыя будынка, яго план вызначаюцца прастамай і яснасцю. Такая схема размяшчэння вучэбных памяшканняў, пачынаючы з другой паловы XIX ст., трывала замацоўваецца пры будаўніцтве сярэдніх навучальных устаноў у Беларусі. Яна задавальняла не толькі функцыянальныя патрабаванні, але і дазваляла паспяхова рашаць пытанні інсальцыі. Калідоры рашаліся ў выглядзе шырокіх прамавугольных рэкрэацый, якія аб'ядноўвалі групы класных пакояў, колькасць якіх не перавышала шасці. Недахопам П-падобнага плана

можна лічыць тое, што класныя памяшканні, што размяшчаліся ў бакавых крылах будынка, зацямніліся.

Адначасова ў практыцы праектавання і будаўніцтва навучальных устаноў яшчэ захоўвалася схема з двухбаковым размяшчэннем класных памяшканняў, якая мела шырокае распаўсюджанне ў вучэбных будынках Беларусі XVIII — першай паловы XIX ст.

Да разраду сярэдніх навучальных устаноў належалі жаночыя епархіяльныя вучылішчы.

Манументальнасцю, сілуэтнай выразнасцю ў забудове Віцебска вылучаецца будынак жаночага епархіяльнага вучылішча (грамадз. інж. А. Паўлоўскі і П. Вінаградаў, 1902, сучасны будынак аблвыканкома). Ён уяўляе сабой трохпавярховы цагляны аб'ём, E-падобны ў плане. Побач з вучылішчам размяшчалася Духаўская царква XVII ст. (не захавалася). Займаючы ключавое становішча ў планіровачнай структуры горада, выгаднае ў горадабудаўнічых адносінах — вяршыню Духавой гары (сучасная вул. Гоголя), будынак былога епархіяльнага вучылішча і цяпер спрыяе стварэнню шматпланавых прасторавых кампазіцый, актыўна ўдзельнічае ў асноўных панарамах цэнтра горада. У яго аб'ёмна-прастаравай кампазіцыі выкарыстаны прыёмы класіцызму — сіметрычнасць, прастата і яснасць планіровачнай структуры, вылучэнне цэнтра выступаючым рызалітам з уваходным парадным порцікам. У дэкаратыўна-мастацкім афармленні пераважаюць элементы псеўдарускага стылю. Двухколернасць (жоўта-вохрысты тон сцен і белыя дэкаратыўныя элементы) спрыяе выяўленню агульнай архітэктурнай кампазіцыі будынка.

У пачатку XX ст. планіроўка школьнага будынка стала набываць блакіраваную схему (будынак рэальнага вучылішча ў Гродна, будынкі мужчынскіх гімназій у Мсціславе, Гомелі). У гэтых збудаваннях аб'ём

падзелены на некалькі функцыянальна звязаных блокаў, кожны з якіх нёс пэўную функцыянальную нагрузку: вучэбны блок складаўся з класных пакояў, блок грамадскага прызначэння меў гімнастычную залу, бібліятэку, актавую залу, сталовую і г. д., у жылым блоку размяшчаліся кватэры, медыцынскі ізалятар.

У планіровачнай структуры школьных будынкаў з'явіліся новыя прыёмы: выкарыстанне цокальнага паверха пад гардэроб і іншыя дапаможныя памяшканні, раздзяленне ўваходаў на парадны і рабочы, увядзенне ў склад школьных будынкаў гімнастычнай залы і залы для малявання, лабараторыі па біялогіі і фізіцы, бібліятэкі, памяшканняў для ўрокаў спеваў і танцаў; параднае рашэнне мелі асобныя групы памяшканняў: вестыбюль, актавая зала, гімназічная царква. Значны крок наперад быў зроблены і ў санітарна-гігіенічных адносінах. Большасць вучэбных класаў мела спрыяльную арыентацыю з боку святла, вадзяное ацяпленне.

Неабходнасць у кваліфікаваных кадрах прывяла да з'яўлення ў канцы XIX ст. цэлага шэрагу спецыяльных навучальных устаноў. Сетка рамесных, чыгуначных, камерцыйных і сельскагаспадарчых вучылішчаў у Беларусі была дастаткова развітая. У аб'ёмна-планіровачных адносінах яны часта паўтаралі схему сярэдніх навучальных устаноў, але адрозніваліся меншымі памерамі. Значны ўклад у іх распрацоўку ўнеслі архітэктары К. Леве, І. Лявіцкі, К. Быкоўскі, С. Валансевіч. Праектныя матэрыялы народных вучылішчаў, распрацаваныя ў 1909 г. архітэктарам С. Валансевічам, што захаваліся, дазваляюць меркаваць аб іх высокай якасці. Паўторна выкарыстоўваемыя праекты вучэбных будынкаў, таксама як і тыпавыя, у значнай ступені спрыялі паскарэнню будаўніцтва школ у Беларусі.

Архітэктура лячэбных устаноў у другой палове XIX — пачатку XX ст. якасна змянілася, што было прадвызначана шэрагам фактараў. Па-першае, значна ўскладнілася сетка медыцынскага абслугоўвання. Па-другое, вызначылася пэўная спецыялізацыя лячэбных працэсаў. Будынкi бальніц атрымалі шырокае распаўсюджанне ў забудове гарадоў. У большасці выпадкаў іх аб'ёмна-кампазіцыйныя рашэнні не адрозніваліся высокай мастацкай і горадабудаўнічай значнасцю, хоць асобныя збудаванні ўяўляюць у гэтым плане пэўную цікавасць. Напрыклад, будынак радзільнага і гінекалагічнага аддзяленняў (сучасны будынак ваеннага шпітала) у Гомелі (архіт. С. Шабунеўскі, 1914); будынак бальніцы духоўнай семінарыі (сучасны будынак хуткай медыцынскай дапамогі) у Віцебску (архіт. Ц. Кібардзін, 1903); будынак земскай бальніцы (сучасны лячэбны корпус абласной бальніцы) у Гомелі (архіт. С. Шабунеўскі, 1913); чыгуначная бальніца ў Мінску (1912—1914).

Чыгуначная бальніца ў Мінску была адным з буйных медыцынскіх збудаванняў горада ў пачатку XX ст. Узведзеная паблізу ад чыгуначнага вакзала, яна займала значную тэрыторыю, на якой размяшчаліся шэсць цагляных карпусоў, што ўяўлялі адзіную сістэму медыцынскага комплексу. Прагрэсіўная ў той час павільённая сістэма бальнічных комплексаў мела шырокае распаўсюджанне ў горадабудаўнічай практыцы Беларусі. Такім чынам былі вырашаны ваенны шпіталь у Мінску, чыгуначныя бальніцы ў Гомелі, Брэсце, Оршы, Баранавічах, Асіповічах. Стварэнне комплексу са свабодна размешчаных на ўчастку карпусоў знаходзілася ў нейкай супярэчнасці з асобнымі канонамі рэгулярнага горадабудаўніцтва, у прыватнасці парадным афармленнем вуліц суцэльным фасадом. Свабодная планіроўка чыгуначнай бальніцы ў

Мінску падпарадкавана асноўнаму функцыянальнаму прынцыпу. Яе аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя адпавядае лінейнай сістэме каардынат — трасе чыгуначнай магістралі і паралельнай з ёю вуліцы.

Галоўны корпус бальніцы вырашаны двухпавярховым аб'ёмам з Т-падобнай формай плана, з аднабаковым размяшчэннем палат. Цэнтральнае месца ў аб'ёме 1-га і 2-га паверхаў займаюць аперацыйныя залы, якія маюць форму пяцігранніка. Астатнія карпусы бальніцы вырашаны аднатыпна і мала выразныя ў мастацкіх адносінах. Як большасць капітальных пабудоў Маскоўска-Брэсцкай чыгункі, будынкi бальнічнага комплексу вырашаны ў так званым «рускім» стылі.

Будаўніцтва народных дамоў у 1900-х гадах станавілася часткай агульнага працэсу дэмакратызацыі мастацтва. Народныя дамы былі пабудаваны ў Брэсце, Гродна, Магілёве, Мсціславе, Слоніме, на станцыі Каргуз-Бяроза (Бярозаўскі р-н), на станцыі Орша. Характэрным прыкладам такога тыпу будынка можа служыць народны дом у Гродна (грамадз. інж. М. Раманаў, Л. Лангада, 1904, цяпер гарадскі Дом культуры). Ён уяўляе сабой выцягнуты ў плане аднапавярховы аб'ём, цэнтральнае месца ў якім займае глядзельная зала, разлічаная на 350 чалавек. Памяшканні для гурткавай работы, бібліятэка і чытальная зала аддзелены ад глядзельнай залы калідорам, што абкружаў яе з трох бакоў. Знешняя архітэктура будынка мела сухі, «казённы» характар, сцены былі выкананы з жоўтай цэглы і не атынкаваны. У архітэктурна-планіровачных адносінах народны дом у Гродна цікавы тым, што меў асноўныя кампаненты сучасных клубаў і дамоў культуры. Ён з'явіўся іх прататыпам.

Развіццю мастацкай культуры беларускага народа на рубяжы стагоддзяў спрыялі мастацка-археалагіч-

ныя выстаўкі, шматлікія экспанаты якіх паслужылі асновай для арганізацыі царкоўна-археалагічных музеяў у Віцебску (1894), Магілёве (1897), Мінску (1913), Брэсце (1910). Афармлялі музеі мясцовыя мастакі. Найбольш цікавым прыкладам падобнага тыпу будынкаў з'яўляецца царкоўна-археалагічны музей у Мінску (цяпер Дом работнікаў мастацтваў, архіт. В. Струеў).

Размешчаны на высокім адхоне ўзгорка будынак і зараз добра прачытваецца на фоне шэрых глухіх плоскасцей тэатральнай часткі Дома афіцэраў. Сваёй вобразнай характарыстыкай ён нагадвае білібінска-васняцоўскія ілюстрацыі да рускіх народных казак і красамоўна раскрывае сваё прызначэнне — скарбніцы нацыянальнай спадчыны беларускага мастацтва. У музеі экспанаваліся этнаграфічныя матэрыялы, прадметы кultaвага прызначэння, 1900 тамоў старажытных кніг, сярод якіх рукапісы XVI і XVII стст.

Галоўны фасад, звернуты на паўночны захад (у бок сучаснага Ленінскага праспекта), мае асіметрычную трохчастковую пабудову з мудрагелістым сілуэтным абрысам. З усходняга боку фланкіруецца круглай у плане вежай, якая імітуе старажытнарускі вартавы «слуп» тыпу Камянецкай вежы.

Для кампазіцыйнай раўнавагі архітэктурных мас галоўнага фасада заходні бок фланкіраваны невялікай, квадратнай у плане вежай, якая з чатырох бакоў прарэзана неглыбокімі арачнымі нішамі. Вежка завяршаецца востраверхім шатром.

Галоўны ўваход вырашаны ў выглядзе перспектыўнага партала і падкрэслены рызалітам, што выступае ўперад. Яго завяршае кілепадобны фронтон. Плоскасць упрыгожана геаметрычным арнамантам. У мастацка-стылістычным характары маляўніца яўна адчуваецца запазычанне матываў з дэкаратыўна-прыклад-

нога мастацтва, у прыватнасці разьбы па дрэву, а таксама ўплыў «мадэрна» з яго рафініраванай манерай графічнай пластыкі. Падобныя арнаментальныя матывы сустракаюцца і ў прыхільнікаў гэтага мастацка-стылявога кірунку ў першым дзесяцігоддзі XX ст.: у будынках Яраслаўскага вакзала, царквы Пакроваў багародзіцы на Вялікай Ардынцы, Траццякоўскай галерэі ў Маскве, у даходным доме Е. Кастровецкай у Мінску (архіт. А. Краснапольскі, 1911).

В. Струеў (1864—1934), выпускнік Маскоўскага вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, а потым Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, дасканала валодаў шырокай палітрай матываў і форм старажытнарускага дойлідства. Будучы мінскім архітэктарам (з 1893 г.) і даспытлівым мастаком, ён добра ведаў народнае дойлідства і дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва Беларусі. Аб гэтым сведчаць некаторыя яго работы: мураваная званіца для Барысаўскага сабора (1913), мураваная Ільінская царква ў г. п. Любча (1910), выкананыя на высокім мастацкім узроўні металічныя рашоткі агароджы вакол Екацярынінскай царквы ў г. Мінску (1912) і шмат іншых.

Пры ўсёй дэкаратыўнай насычанасці і багацці дробных дэталяў агульная аб'ёмна-прасторавая структура будынка царкоўна-археалагічнага музея вылучаецца яснасцю і прастатой. Багацце дэкору і археалагізму набліжаецца да рэтраспектывізму, шматоб'ёмная дынамічная кампазіцыя — да мадэрнізму.

Гэты твор з'яўляецца яркім прыкладам беларускай архітэктуры канца XIX ст. і адлюстроўвае разнастайнасць нацыянальнага рамантызму.

У эпоху капіталізму атрымаў распаўсюджанне зусім новы тып грамадскіх будынкаў — крэдытна-фінансавыя і банкаўскія ўстановы. У канцы XIX — пачатку XX ст. іх будаўніцтва ў Беларусі набыло шы-

рокія маштабы. Пэўная роля адвядзілася архітэктурнаму абліччу: жаданне ўразіць кліентаў багаццем архітэктурных форм было найбольш характэрна для гэтага тыпу збудаванняў. Кожны будынак быў разлічаны на яркую своеасаблівасць, каб па арыгінальнасці і багаццю перасягнуць ужо існуючыя і канкурыруючыя ўстановы. Яны рэзка вылучаліся ў навакольнай забудове маштабнасцю і манументальнасцю, высаканым адзелачным матэрыялам. Далейшае развіццё і ўскладненне адбывалася і ў планіровачным рашэнні. У параўнанні з раней існуючымі памяшканнямі з'яўляюцца новыя, дапаможныя і канторскія.

У архітэктурна-мастацкім плане найбольшую цікавасць уяўляюць дзве групы банкаўскіх збудаванняў: да першай належаць будынкі аддзяленняў сялянска-пазямельных банкаў, да другой — будынкі аддзяленняў дзяржаўнага банка. Найбольш значныя ў архітэктурных адносінах збудаванні першай групы — аддзяленні сялянска-пазямельных банкаў у Віцебску, Гродна, Магілёве. Банк у Віцебску (цяпер галоўны вучэбны корпус ветэрынарнага інстытута) быў пабудаваны па праекту грамадз. інж. К. Тарасава (1913—1917), у Гродна (сучасны адміністрацыйны будынак) — па праекту грамадз. інж. Б. Астравумава (1909—1913), у Магілёве — па праекту архітэктара А. Друкера (1909—1914). Інтэр'еры банка ў Магілёве былі выкананы па праекту магілёўскага архітэктара П. Кальвіна.

На канфігурацыю плана будынка банка вялікі ўплыў аказвала планіровачная сітуацыя гарадскога ўчастка. У Гродна ён быў прадыктаваны ўчасткам, утвораным вуліцамі Сафійскай і Палявой, што зыходзіліся пад вострым вуглом. У Магілёве будынак банка замыкаў перспектыву Афіцэрскай вуліцы. У Віцебску будынак меў вуглавое рашэнне, выходзячы раўназначнымі фасадамі на

вуліцы Аляксееўскую і Нікольскую. У архітэктурна-планіровачных адносінах агульным для іх было двухпавярховае рашэнне будынкаў на высокім цокалі з падвалам. У цокальным паверсе размяшчаліся памяшканні для інжынерна-тэхнічных службаў, архіў, сховішча, на першым паверсе — вестыбюль, прыёмныя і службовыя памяшканні і інш., на другім — акрамя залы пасяджэнняў і кабінетаў размяшчаліся кватэры ўпраўляючага, кіраўніка і кур'ера. Аперацыйная зала як галоўнае памяшканне банка знаходзілася на другім паверсе і вылучалася на фасадзе праёмамі вокнаў.

Самае вялікае ўражанне рабіў банк у Віцебску. Асноўныя аб'ёмы і масы будынка буйныя і выразныя. Асэнсоўваючы функцыянальна арганізаваную прастору будынка банка, К. Тарасаў віртуозна лепіць буйныя пластычныя аб'ёмы, развіваючы і дапаўняючы іх эфектна прыдуманымі дэталямі. Нягледзячы на складанасць аб'ёмна-планіровачнага рашэння і асіметрычную групоўку буйных пластычных мас, будынак мае гарманічную ўраўнаважанасць. У кампазіцыі банка тэма веж падпарадкоўвае сабе ўсё астатняе. Вуглавая вежа, увянчаная высокім шатром, утварае статычны цэнтр, у адносінах да якога бачна мяняецца становішча астатніх аб'ёмаў.

Завяршэннем выступаючага наперад рызаліта галоўнага фасада, выходзячага на вуліцу Нікольскую (сучасная Баўмана), служыць кілепадобнай формы фрынтон з мазайчым маэлікавым пано — гербам Віцебска 1781 г. Маляўнічасць сілуэта і пластычнасць аб'ёмаў разам з багаццем шырокай гамы фактурна-калеравых супастаўленняў адзелачных матэрыялаў нясуць бачныя рысы новага.

У гэтым творы з асаблівай вострынёй праявіліся рысы творчай індывідуальнасці К. Тарасава. Яго ідэйна-мастацкія пошукі супалі з по-

шукамі вядучых прадстаўнікоў «неарускага» стылю, своеасаблівага варыянта «нацыянальна-рамантычнага» напрамку «мадэрна» ў Расіі рубяжа XX ст. Пры гэтым ён не капіруе гістарычныя формы, а стварае шматлікія варыяцыі на гэту тэму. У выніку К. Тарасаву ўдалося стварыць ёмкі і прывабны вобраз буйнога грамадскага будынка Віцебска.

Да найбольш значных збудаванняў другой групы належаць аддзяленні дзяржаўнага банка ў Магілёве (архт. П. Камбураў, 1904—1906) і ў Мінску (аўтар невядомы, 1907). Па аб'ёмна-планіровачнаму рашэнню гэтыя будынкi вельмі падобныя і ўяўляюць сабой сіметрычную кампазіцыю з цэнтральнымі выступаючымі рызалітамі з прымяненнем ордэра. Прататыпам для такога рашэння паслужыў будынак дзяржаўнага банка ў Маскве на Няглінай вуліцы (архт. К. Быкоўскі, 1890—1892). Пераняўшы прынцыповую схему сталічнага банка, беларускія архітэктары перанеслі яе на спілную глебу губернскіх гарадоў. У архітэктурна-мастацкім плане будынкi аддзяленняў дзяржаўнага банка ў Мінску, Магілёве, Віцебску вырашаны працей, але і тут на фоне навакольнай забудовы яны выглядалі маўментальна-парадна і сваім выглядам служылі сведчаннем трываласці становішча гэтых устаноў.

Архітэктура кultaвых збудаванняў у канцы XIX — пачатку XX ст. заставалася састаўной часткай будаўнічай дзейнасці ў Беларусі, але ў агульным маштабе будаўніцтва ў гэты перыяд кultaвае будаўніцтва значна ўступае свае ранейшыя пазіцыі. Разам з тым у горадабудаўнічых адносінах кultaвыя збудаванні па-ранейшаму заставаліся тымі кампазіцыйнымі элементамі, якія захоўвалі градаўтваральнае значэнне ў фарміраванні мастацкага аблічча гарадоў і іншых населеных пунктаў Беларусі.

У мастацка-стылістычных адносінах у кultaвай архітэктуры ўзнаўляліся гістарычныя сярэдневяковыя стылі: готыка, раманскі, «рускі» стыль. Так, пры праектаванні каталіцкіх касцёлаў у асноўным выкарыстоўвалася неаготыка. У праваслаўнай кultaвай архітэктуры

177. Царква ў в. Дубна Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.



асаблівае месца займаў так званы візантыйскі стыль. Найбольш характэрным прыкладам пераймання візантыйскага доілідства можа служыць сабор Узвіжання крыжа, пабудаваны на тэрыторыі Спаса-Ефрасінеўскага манастыра ў Полацку (архт. В. Коршыкаў, 1897).

Разам з запазычаннем форм і матываў архітэктуры мінулых эпох пры ўзвядзенні кultaвых пабудоваў шырока выкарыстоўваліся мясцовыя традыцыйныя прыёмы. Гэта можна прасачыць на прыкладзе ваеннага сабора ў Гродна. У плане ён мае выцягнутую форму, характэрную для каталіцкіх храмаў, трохнефавую базіліку з адной трохграннай апсідай. Дванаццаць магутных слупоў падпіраюць сцены другога цэнтральнага святла. Масіўныя вонкавыя аб'ёмы базілікі раздзелены плоскімі лапат-

камі з геаметрычнымі малюнкамі выемак. Галоўны фасад, выходзячы на вуліцу Э. Ажэшка, завяршаецца высокай шмат'яруснай шатровай званіцай, якая вячаецца цыбульнай галоўкай на стройным тонкім барабане. Дзве бакавыя меншыя вежкі з шатровым завяршэннем ствараюць сіметрычную кампазіцыю галоўнага фасада. З мастацкага пункту погляду прыцягваюць увагу афармленне ўваходных парталаў і вокнаў, асобныя элементы знешняй аздобы. Іменна сродкамі дэкарацыі дасягалася пэўнае стылявое гучанне.

Для будаўніцтва касцёлаў, асабліва ў невялікіх гарадах (Браслаў, Вілейка, Іўе, Лынтупы, Паставы, Ракаў, Свір, Суботнікі, Юрацішкі і г. д.), адводзіліся цэнтральныя вуліцы, плошчы ці месцы перасячэння асноўных вуліц, што пераходзілі ў загарадныя дарогі. Яны ў многім спрыялі стварэнню грамадскага цэнтра населенага пункта. Гэта група архітэктурных збудаванняў дзякуючы кансерватыўнай устойлівасці ка-

панічных кампазіцыйных прыёмаў істотна не змянілася. Самымі прастымі пабудовамі з'яўляліся адна-нефавыя аднавежавыя касцёлы, напрыклад Казіміраўскі ў в. Ліпнішкі (Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.) ці Троіцкі ў в. Герваты (Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.). З пачатку XX ст. з'яўляюцца трохнефавыя базілікальныя касцёлы ва ўсіх сваіх разнавіднасцях. Іх характэрнай асаблівасцю былі складаныя архітэктурна-прасторавыя кампазіцыі, узбуйнены маштаб, багацце знешняй аздобы і інтэр'ераў.

Найбольшае распаўсюджанне атрымалі базілікальныя двухвежавыя храмы. Некаторыя з іх узведзены па паўторна прымяняемых праектах. Мастацкая выразнасць многіх з іх дасягалася за кошт шырокага выкарыстання якаснай абліцовачай цэглы з улікам яе вялікіх каларыстычных магчымасцей.

178. Пакроўская царква ў Гродна.
Пач. XX ст.



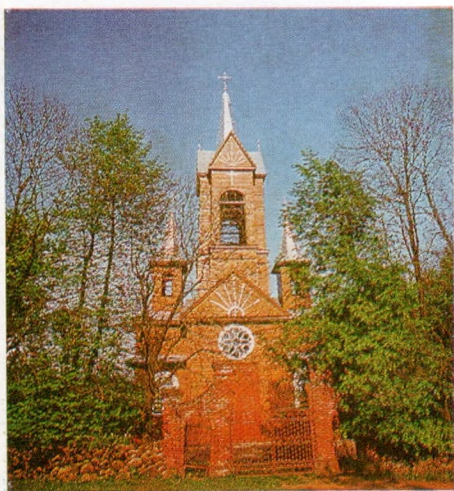
179. Антоніеўскі касцёл у в. Каменка
Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл.
1908. Бакавы фасад



180. Касцёл у в. Дварэц
Дзяглаўскага р-на Гродзенскай вобл. 1904



181. Касцёл у в. Канвельшкі
Воранаўскага р-на
Гродзенскай вобл. 1916



182. Касцёл
на Кальварыйскіх могілках
у Мінску. Пач. XIX ст.



Касцёл Сімяона і Гелены (Чырвоны касцёл) у Мінску вырашаны ў неараманскім стылі. Будынак вызначаецца прастатай архітэктурных аб'ёмаў і форм, іх рытмам, строгім спляценнем выразных ліній.

Пры ўсёй традыцыйнасці плана касцёл мае шэраг асаблівасцей: папершае, кампазіцыйнае размяшчэнне цэнтральнай вежы, па-другое, з'яўленне дзвюх дадатковых веж за міжкрыжжам. Такія змяненні часткова былі выкліканы пэўным пошукам аўтарам новых выразных форм і сродкаў, а таксама горадабудаўнічымі мэтамі. Дробныя архітэктурныя дэталі і строгі геаметрычны арнамент спрыяюць уражанню велічнасці гэтага архітэктурнага твора.

Разам з такімі тыпамі культовых збудаванняў, як цэрквы і касцёлы, узводзіліся синагогі і мячэці.

Істотныя змяненні ў сацыяльна-эканамічнай структуры Расіі і інжынерна-тэхнічны прагрэс у будаўніцтве абумовілі карэнныя змяненні ў жылой забудове гарадоў Беларусі ў другой палове XIX — пачатку XX ст. Аднак тэмпы жыллёвага будаўніцтва рэзка адставалі ад тэмпаў прыросту насельніцтва, абвастраючы жыллёвую праблему.

Асноўны прырост жылога фонду ў гарадах ажыццяўляўся за кошт масавага забудоўшчыка. Для ўзвядзення жылля выкарыстоўваўся традыцыйны для Беларусі матэрыял — дрэва, якое было даволі танным і даступным.

Сярод забудовы Бабруйска сваім даволі незвычайным знешнім выглядам вылучаецца двухпавярховы драўляны будынак былога купецкага асабняка па вуліцы Гарнізоннай (сучасны будынак райвыканкома па вул. Інтэрнацыянальнай, 25), пабудаваны ў пачатку XX ст.

Па знешняму выглядзе асабняк мала чым падобны на жыллё, ён хутчэй нагадвае будынак грамадскага прызначэння: пачатковую школу, па-



ліклініку ці пасажырскі чыгуначны вакзал 3-га класа. Яго архітэктурная выразнасць вызначаецца логікай спалучэння геаметрычна простых аб'ёмаў, складаючых цэльную архітэктурна-прасторавую кампазіцыю, у пабудове якой можна выразна прасачыць мастацкае асэнсаванне асаблівацей канструкцыйна-прасторавых структур рускага «мадэрна».

Асабняк мае сіметрычна-восевую кампазіцыю пабудовы галоўнага фасада з дзвюма фланкіруючымі вежамі, завершанымі шатрамі. У агульнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі вежы займаюць галоўнае становішча і добра праглядаюцца з далёкіх перспектыв. Цэнтр кампазіцыі падкрэслены цыліндрычным аб'ёмам з круглым вітражом, выходзячым на галоўны фасад. Актыўная роля ў кампазіцыі фасадаў належыць вокнам і іх дэкаратыўнаму афармленню.

Вялікія памеры аконных праёмаў зніжаюць цяжкаважкасць будынка.

Т-падобнай формы план будынка з цэнтральным унутраным калідорам лагічны і старанна прадуманы. Парадныя, жылыя, дзелавыя і абслуговыя памяшканні былі аб'яднаны ў ізаляваныя адну ад адной групы.

Асабняк у Магілёве на сучаснай вуліцы Мігая, 7 (будынак дзіцячай мастацкай школы) пабудаваны ў 1913 г. Двухпавярховы цагляны будынак з рашучым прамавугольным абрысам, з падкрэслена простым рытмам члянэнняў сваім знешнім абліччам у многім набліжаўся да тых кампазіцыйных прыёмаў, якія будуць уласцівы мастацкай сістэме 30-х гадоў XX ст.— сістэме канструктывізму, г. зн. на 20 год апырэдзіў час.

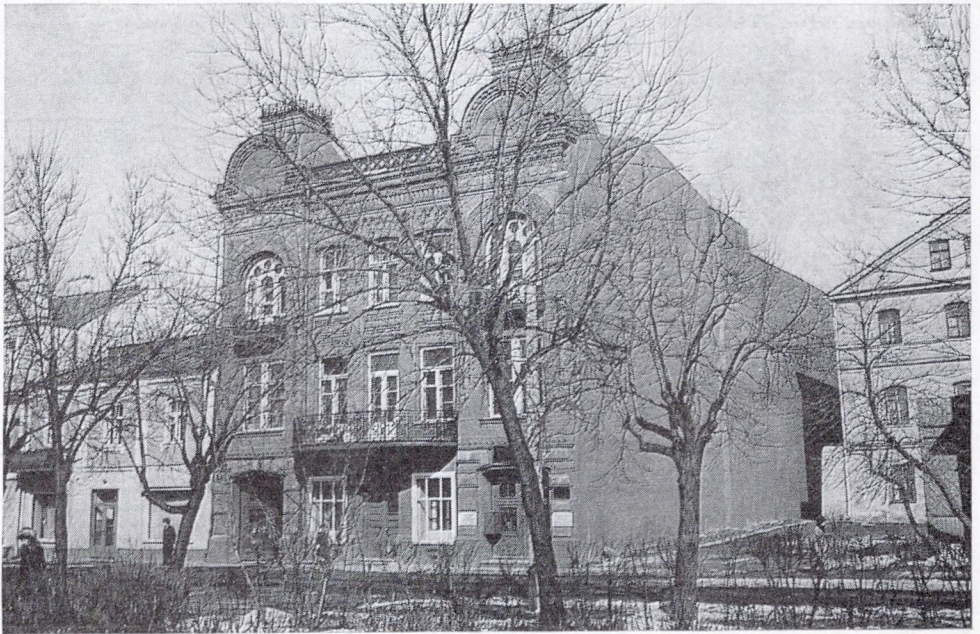
План і аб'ёмная кампазіцыя будуюцца па законах супадпарадкавання і ўзаемадзеяння прасцейшых

аб'ёмаў і форм, маючых дакладнае функцыянальнае запіраванне, зручную сувязь з усімі групамі памяшканняў. Рызаліт з шырокімі вакошнымі праёмамі, што выступае ўперад, падкрэслівае планіровачную структуру з вылучэннем парадных пакояў, размешчаных анфіладай на другім паверсе.

У імкненні кампенсаваць аскетичную аголенасць будынка архітэктар уводзіць некаторыя элементы, запазычаныя са спадчыны мінулага: развіты бетонны карнізны пояс, дробныя дэталі якога (сухарыкі, іонікі і г. д.) тонка прарысаваны і якасна прафесійна выкананы. Бетонны карніз удала кантрастуе з ярка-чырвонымі вонкавымі сценамі. Інтэр'еры маюць горшую захаванасць, але нават і па сучаснаму стану можна меркаваць, што яны не вылучаліся індывідуальнасцю і былі насычаны лепшымі ўпрыгожаннямі (карнізы, плафоны і г. д.). Гэты будынак можа служыць яркім прыкладам рацыяналістычнай накіраванасці беларускай архітэктуры.

У жылых дамах багатых слаёў інтэлігенцыі ў канцы XIX — пачатку XX ст. прасочваецца новы тып жылля, у якім разам з жыллём гаспадара размяшчалася цэлая група памяшканняў, прызначаных для прыватнай практыкі. Найбольш характэрным прыкладам такога тыпу з'яўляліся дамы ўрачоў. Спецыфічныя планіровачныя змяненні былі прынесены новай функцыянальнай нагрузкай. Гэта знайшло адлюстраванне ў размяшчэнні на першым паверсе прыёмнага пакоя, кабінетаў, пакояў для стацыянарнага лячэння і іншых памяшканняў. На другім знаходзілася жыллё гаспадара. За кошт багацця дэкаратыўна-пластычных сродкаў сваім знешнім абліччам гэтыя дамы вылучаліся з навакольнага асяроддзя. Як правіла, такія дамы размяшчаліся не на цэнтральных вуліцах, а ў акружэнні зеляніны і ў цішыні. Прыкладам можа служыць прыватная бальніца ў Гомелі на

184. Жылы дом на Савецкай плошчы ў Гродна. 1914.



рагу Замкавай (сучасная вул. Леніна) і Грынінскай (вул. Першамайская). На вуліцы Грынінскай знаходзіліся таксама дамы ўрачоў (сучасная Першамайская, 13 і 15).

Дом урача па вуліцы Першамайскай, 13 у Гомелі (цяпер Дом грамадзянскіх абрадаў) — характэрны прыклад і лепшы ўзор падобнага тыпу жылля (архіт. С. Шабунеўскі, 1903). Жылы дом уяўляе сабой аднапавярховы цагляны аб'ём, яго мастацкая выразнасць дасягаецца за кошт простых архітэктурных форм, дакладнасці прарысоўкі аб'ёмных элементаў, умелага выкарыстання шырокай палітры дэкаратыўна-скульптурных сродкаў.

У сістэме забудовы вуліцы даходны дом існаваў не як адасоблены аб'ём, а сваім фасадам уключаўся ў агульны рытм забудовы, як кампанент адзінага вулічнага ансамбля з яго характэрным рытмічным ладам. Прыкладам могуць служыць шматкватэрныя даходныя дамы па вуліцы Румянцаўскай (сучасная вул. Савецкая, 4, 6, 8, 10, 12, 17, 20, 24) у Гомелі. Пры індывідуальнасці архітэктурнага рашэння кожнага дома агульнай рысай гэтай забудовы з'яўлялася павышаная дэкаратыўная напышлівасць, што ў пэўнай ступені адлюстроўвала густы і запатрабаванні буржуазіі. Багацце і «мастацкія» прэтэнзіі заказчыка дыктавалі як вобразны характар архітэктуры, так і ступень насычанасці дэкорам. Найбольшае распаўсюджанне ў кампазіцыйнай пабудове фасадаў атрымаў прыём, заснаваны на раўнамерным, ураўнаважаным рытме дэкаратыўна-мастацкіх акцэнтаў. Рытм элементаў асобнага дома потым падтрымліваўся суседнімі будынкамі, што стварала пэўны кампазіцыйна-дынамічны лад усёй вуліцы.

Шматкватэрны даходны дом у Мінску па вуліцы Захар'еўскай (сучасная Савецкая, 17, архіт. С. Гайдукевіч, 1912) уяўляе сабой буйны жылы будынак секцыйнага тыпу, ха-

рактэрны для дакастрычніцкага будаўніцтва ў Беларусі. Трохпавярховы будынак займае вуглавое становішча, мае сіметрычную аб'ёмна-прасторавую пабудову асноўных мас з падкрэсленым пануючым цэнтрам. Імкненне да своеасаблівай пластычнасці за кошт стылізацыі матываў класікі адчуваецца ў знешнім абліччы дома. Кампазіцыя фасадаў будынка на спалучэнні простых геаметрычных форм буйных мас і тонкай прарысоўкі дробных архітэктурных дэталяў, узятых са спадчыны класікі, — складаных карнізаў, балюстрадаў на балконах, піяэстр, калон і г. д. Кватэры мелі зручную планіроўку з функцыянальным запіраваннем памяшканняў, з выразным вылучэннем параднай зоны, добра прадуманым інтэр'ерам. Большасць жылых памяшканняў арыентавалася на паўднёвы захад. Дапаможныя памяшканні вылучаліся ў кампактную групу з уваходам праз шлюз.

Планіровачная структура некаторых шматкватэрных даходных дамоў была разлічана на невялікую колькасць камфартабельных шматпакаёвых кватэр. У ёй маюць месца і некаторыя элементы, узятыя з загарадных палацаў і асабнякоў.

Пры рашэнні плана даходнага дома прытрымліваліся дыферэнцыяцыі памяшканняў на парадныя, жылыя, службовыя і гаспадарча-дапаможныя. Адпаведна парадныя і жылыя пакоі групаваліся каля галоўнай лесвіцы і параднага ўвахода ў кватэру, а гаспадарча-дапаможныя — каля чорнага ўвахода і службовай лесвіцы.

Пры рашэнні парадных памяшканняў выкарыстоўваўся прынцып афіладнасці. Планіровачная схема ў гэтых дамах вырашалася наступным чынам: на галоўны ўваход выходзілі добра асветлены парадныя пакоі, гасціная, сталовая, кабінет. Гэта група памяшканняў зручна звязвалася з пярэдняй, а таксама калідорам, які вёў у кухню. За стало-

вай паслядоўна размяшчаліся спальні, кухня, памяшканні для прыслугі і чорны ўваход.

З планіровачнай структуры падобнага тыпу жылых дамоў відаць, што яны былі прызначаны для вузкага кола даволі багатых слаёў грамадства. Разам з тым у гэтых дамах знаходзіліся памяшканні пізкага санітарна-гігіенічнага ўзроўню. Гэта, як правіла, асветленыя другім святлом пакоі прыслугі ці паўпадвальныя памяшканні для кухаркі і вартаўніка.

У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі даходных дамоў шырока выкарыстоўваюцца вуглавяя вежападобныя формы з фігурнымі купаламі, выступаючыя эркеры, балконы. Прасторавая значнасць многіх будынкаў узмацнялася за кошт пластыкі развітых карнізаў, парапетаў, высокіх шчышоў, франтснаў і г. д. У 1900-х гадах мастацкая пластыка актыўна дапаўнялася каляровай маёлікай.

Сярод найбольш характэрных узораў такога тыпу жылля індывідуальнасцю і складанасцю архітэктурна-прасторавай кампазіцыі вылучаецца даходны дом на перасячэнні вуліцы Падгорнай (сучасная К. Маркса, 30/13) і Губернатарскай (вул. Леніна) у Мінску (архіт. Г. Гай, 1910). Гэты будынак — адзін з самых цікавых тварэнняў Г. Гая ў Мінску. Галоўная ідэя, якую праследаваў архітэктар, была накіравана на рашэнне аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі будынка. Па-першае, неабходна было арганічна ўпісаць яго ў існуючую капітальную забудову. Па-другое, і гэта, бадай, галоўнае, трэба было кампазіцыйна замкнуць перспектыву вуліцы Губернатарскай. Г-падобны ў плане будынак мае складаную, несіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, якая ўдала спалучаецца з рэльефам мясцовасці, што падкрэслена розніцай у рашэнні паўночнага і заходняга фасадаў. Выразнасць будынка вызначаецца логікай спалучэння простых

аб'ёмаў. Форма і рытм аконных праёмаў з'яўляліся вызначальнымі ў сістэме кампазіцыйнай пабудовы фасадаў. Увядзенне ляпных дэталей узмацняе гарызантальныя і вертыкальныя члянэнні плоскасцей сцен галоўных фасадаў. З вялікім майстэрствам Г. Гаём распрацаваны асобныя дэталі будынка, асабліва элементы парадных уваходаў.

План будынка быў падзелены на дзве часткі, кожная з якіх мела свой самастойны ўваход, парадную і «чорную» лесвіцы. Апошняя была характэрнай асаблівасцю шматкватэрных жылых дамоў, прызначаных для буржуазіі. На кожным паверсе размяшчалася толькі адна шматпакаёвая кватэра. У левым, вялікім крыле з боку вуліцы Падгорнай кватэры маюць анфіладнае раскрыццё пакояў. У планіроўцы дакладна прасочваецца размежаванне на зоны асноўных жылых і парадных памяшканняў і гаспадарча-дапаможных. Жылыя і парадныя пакоі былі ізаляваны ад падсобнай групы памяшканняў з дапамогай невялікага калідора-шлюза. Ванныя пакоі размешчаны паблізу ад спальняў, туалеты прымыкалі да кухні. Усё гэта стварала поўны камфорт для тых, хто там жыў. Жылыя пакоі мелі правільныя формы і добрыя прапорцыі.

У вуглавой частцы на першым паверсе размяшчалася зальнае памяшканне (цяпер ігравыя пакоі дзіцячага сада), прызначанае для прыватнай праектнай канторы «Гай — Свянціцкі». Яно мела выхад у невялікі ўнутраны двор, перакрыты зашклёным літаром.

У гэтым творы Г. Гая выразна праявіліся тэндэнцыі да пошуку новага аблічча жылога дома, выражанага простым аб'ёмам і сімплымі, зведзенымі да мінімуму дэкаратыўнымі дэталямі, а таксама імкненне пераадолець супярэчнасці паміж утылітарным пачаткам збудавання і яго мастацкім рашэннем.

З развіццём капіталізму ў Бела-

русі гасцініцы паступова складаюцца ў сучасны тып жылля для часовага пражывання. У паўночна-заходніх губернях гасцініцы меліся ва ўсіх губернскіх і ў большасці павятовых гарадоў: у Мінску — 47, Віцебску — 33, Магілёве — 28, Гомелі — 23, Бабруйску — 22, Пінску — 20, Полацку — 16, Гродна — 15 і г. д.

У асноўным гэта былі невялікія прыватныя гасцініцы. Яны часам мелі гучныя назвы, а колькасць месц у іх была нязначная. Так, у мінскай гасцініцы «Бальвю» на Праабражэнскай вуліцы (сучасная Інтэрнацыянальная) за 1911 г. іх было 6, у «Гранд-атэлі» па вуліцы Губернатарскай (сучасная вул. Леніна) — 8, у «Маскоўска-Брэсцкай» па вуліцы Суражскай — 4.

Разам са шматлікімі дробнымі гасцініцамі будаваліся і больш буйныя, такія, як «Еўропа» па Губернатарскай вуліцы ў Мінску, разлічаная на 38 нумароў, Дрэйцара па Багадзельнай (сучасная вул. Камсамольская) — на 40 нумароў.

Месца для будаўніцтва гасцініц выбіралася, як правіла, у цэнтры горада паблізу ад дзелавых кварталаў, вакзалаў, рынкаў. Гасцініцы «Францыя» ў Магілёве, «Бразі» і «Брыстоль» у Віцебску былі размешчаны ў цэнтры, гасцініца «Метраполь» у Гомелі — каля вакзала, а «Лонданская» і «Кіеўская» — каля рынка. Буйныя гасцініцы выгадна глядзеліся ў гарадскоў забудове і значным агульным аб'ёмам і парадна вырашаным галоўным уваходам. Не выпадкова для будаўніцтва такіх гасцініц, як «Францыя» ў Магілёве, «Еўропа» ў Мінску, «Савой» у Гомелі, былі адведзены ўчасткі вуглавых кварталаў, што дазваляла пашырыць фронт абслуговых памяшканняў. Шчыльнасць забудовы ў цэнтральнай частцы горада істотна ўплывала на канфігурацыю планаў гасцініц. Часта пры невялікім фронце ўчастка вуліцы архітэктурна-планіровачныя рашэнні мелі глыбінную пабудову.

Асноўным крытэрыем, якім кіраваліся гаспадары гэтых устаноў, была пагоня за прыбыткам, што прыводзіла да максімальнага выкарыстання адведзенага ўчастка. Наглядным прыкладам такога рашэння можа служыць будынак гасцініцы па сучаснай вуліцы Інтэрнацыянальнай, 16 у Мінску.

Глыбіннае рашэнне плана спрыяла з'яўленню не толькі двароў-калодзежаў, але і прыводзіла да таго, што некаторыя жыллыя памяшканні не мелі натуральнага асвятлення. Так, у лепшай гасцініцы Мінска «Еўропа» было некалькі пакояў, якія не мелі нават вокнаў.

Каб прывабіць наведвальнікаў, гаспадары гасцініц звярталіся не толькі да многаабяцаючых рэкламных назваў сваіх устаноў, але, заказваючы праект, імкнуліся да таго, каб знешнія аблічча будучых збудаванняў прыцягвала ўвагу. У 1880—1890 гг. большасць гасцініц былі вырашаны ў эклектыцы — пад барока, пад рэнесанс, пад готыку.

Пры планіровачных рашэннях гасцініц часцей выкарыстоўвалася калідорная схема. Пачынаючы з ХХ ст. гэта схема замацавалася як асноўная, хоць і сустракаецца галерэйная, як правіла, у спалучэнні з калідорным рашэннем (гасцініца па вул. Інтэрнацыянальнай, 16 у Мінску).

Гасцініца «Францыя» ў Магілёве, пабудаваная ў канцы ХІХ ст., разам са складана вырашаным планам 1-га паверха мае выразную калідорную сістэму плана 2-га паверха. Найбольш характэрным прыкладам плана калідорнага тыпу служыць гасцініца Дрэйцара ў Мінску па Багадзельнай вуліцы (сучасная Камсамольская, 13—15). Той канчатковы варыянт, які захаваўся з нязначнымі змяненнямі да сённяшняга дня, гасцініца набыла ў пачатку ХХ ст.

У архітэктурна-планіровачнай структуры гэтай гасцініцы знайшлі адлюстраванне прынцыпы праекта-

вання і будаўніцтва падобных устаноў. Выбар калідорнай сістэмы не выпадковы — пры ёй дасягаецца рассяленне большай колькасці жыхароў, зручнасць пры абслугоўванні іх. Такая структура дазваляла таксама дыферэнцыраваць памяшканні на непасрэдна прызначаны пад жыллё і на дапаможныя і абслуговыя.

Будынак гасцініцы ўяўляе сабой трохпавярховы аб'ём, выцягнуты ўздоўж вуліцы, архітэктурная кампазіцыя якога падзелена на тры часткі. Цэнтральная частка, крыху выступаючая па вышыні, завяршаецца франтонам. Два сіметрычна размешчаны бакавыя крылы прымыкаюць да цэнтральнай часткі і маюць крыху меншую вышыню. З боку двара да асноўнага аб'ёма з дапамогай пераходнай галерэі па 2-му і 3-му паверхах далучаецца самастойны трохпавярховы блок. У выніку атрымалася ўскладненая кампазіцыя плана і вельмі нязначныя па памерах унутраны двор. З той прычыны, што будынак асноўнага аб'ёма будаваўся ў некалькі этапаў і вышыня бакавых крылаў не супадала з вышыняй цэнтральнага аб'ёма, для ліквідацыі перападу былі выкарыстаны дадатковыя пераходы са ступенькамі. Пры доўгім вузкім калідоры ўсе гэтыя неспрабачаныя пераходы з'яўляюцца адным з недахопаў, уласцівых гасцініцам даследуемага перыяду. Нягледзячы на некаторую ўскладненасць плана, архітэктару пры рашэнні галоўнага фасада ўсё ж удалося знайсці формы і пластычныя сродкі для выяўлення архітэктурна-мастацкага аблічча будынка. Напрыклад, каб збіць некаторую манатоннасць у паўтаральнасці асобных аконных праёмаў, архітэктар звярнуўся да прыёму, з дапамогай якога вокны 2—3-га паверхаў аб'ядноўваліся за кошт выступаючых плоскасцей. У выніку былі дасягнуты некаторая ўзбудуенасць, вертыкальны рытм члянэнняў, што надавала будынку стройнасць. Узба-

гачэнню пластыкі фасадаў служаць балконы, агароджы якіх могуць быць узорам майстэрства мастацкай коўкі.

У пачатку XX ст. найбольш буйныя гасцініцы Беларусі імітавалі лепшыя гасцініцы Масквы, Пецярбурга, паступова набываючы новыя функцыянальныя якасці. Так, на 1-м паверсе гасцініц «Еўропа» і «Парыж» у Мінску, «Савой» у Гомелі, «Бразі» і «Брыстоль» у Віцебску размяшчаліся вестыбюль і памяшканні для служб і дзяжурнага адміністратара, рэстаран, цырульня, аптэка, магазіны.

Неад'ёмным элементам гасцініц становіцца рэстаран з кухняй. Часцей такі блок знаходзіўся на 1-м паверсе. Каб надаць больш утульнасці, зала рэстарана праектавалася з большай вышыняй памяшкання і выносілася ў самастойны блок, як гэта было ў гасцініцы ў Гродна (сучасная вул. Энгельса, 20). Разам з асноўнай тут была прадугледжана і невялікая банкетная зала. Вышыня асноўнай залы — 4,9 м, банкетнай — 4,2 пры агульнай вышыні ўсіх астатніх памяшканняў 3,6 м.

З разгледжаных прыкладаў бачна, што ў большасці сваёй планіровачныя схемы гасцініц былі аднатыпнымі, разам з тым іх аб'ёмна-кампазіцыйная пабудова сведчыць аб хуткім фарміраванні новага для беларускай архітэктуры тыпалагічнага тыпу будынка. Адначасова ішлі пошукі і мастацкага аблічча будынка, яго вобразнасці, аб гэтым гаворыць разнастайнасць кампазіцый фасадаў. Тут і імітацыя будынкаў адміністрацыйнага прызначэння (гасцініца «Савой» у Гомелі, архіт. С. Шабуневскі, 1912), і жаданне знайсці сучасны эквівалент будынкам падобнага тыпу сталічных гарадоў (гасцініца «Еўропа» ў Мінску, 1913), і пошук новых рашэнняў на шляху сінтэзавання сучасных форм, і пераасэнсаванне класічнай спадчыны (гасцініца «Францыя» ў Магілёве, 1898).

У планіровачнай структуры буй-

ных гасцініц, узведзеных у Беларусі ў пачатку XX ст., усё большае месца пачынае адводзіцца памяшканням для размяшчэння служб камунальна-бытавога абслугоўвання. Разам з рэстаранамі і буфетамі ў гасцініцах размяшчаліся фатаграфіі, майстэрні па дробнаму рамонту адзення і абутку, цырульні і г. д.

Такім чынам, гасцініца як новы тып будынка стала займаць прамежкавае становішча паміж жылым і грамадскім будынкам камунальна-бытавога абслугоўвання.

* * *

З сярэдзіны XIX ст. у развіцці драўлянага дойлідства Беларусі пачаўся новы этап. Для яго характэрны распад адзіных стылявых прынцыпаў, якія раней вызначалі важнейшыя рысы манументальнага дойлідства, перш за ўсё мураванага, а праз яго і драўлянага. Ад высокакваліфікаванага майстра-цесляра, які адначасова быў і аўтарам, і выканальнікам сваёй мастацкай задумы, ініцыятыва пераходзіць да падрадчыка — кіраўніка будаўнічых работамі. Пры гэтым роля майстра зводзіцца да простага выканальніцтва праекта, распрацаванага ў губернскіх або епархіяльных майстэрнях (нярэдка аўтарамі праектаў былі і павятовыя землемеры). Усё гэта прыводзіць да крызісу мясцовых школ дойлідства, якія ўжо ў сярэдняй трэці XIX ст. фактычна распадаюцца. У выніку гэтага ў драўляным дойлідстве яшчэ больш рэзка, чым раней, вызначыўся падзел на два кірункі: традыцыйны, звязаны з захаваннем мясцовых прыёмаў народнага будаўніцтва, і афіцыйны, у якім пераважала штучная рэгламентацыя запазычаных з розных стыляў нярэдка супярэчлівых форм. Многія збудаваны афіцыйнага кірунку трацяць яснасць і лагічнасць канструкцыйна-мастацкага вырашэння, а по-

шук пластычна выразнай формы нярэдка падмяняецца сухой і дысгарманічнай рэгламентаванай кампазіцыйнай схемай. Дойлідцы, з аднаго боку, імкнуліся выкарыстоўваць разнастайныя прыёмы, як кампазіцыйныя, так і дэкаратыўныя, а з другога — вышуквалі іх у эклектычных мураваных формах, забываючы шматвяковыя традыцыі драўлянага дойлідства. Тым не менш у некаторых творах другой паловы XIX — пачатку XX ст. можна заўважыць і высокапрафесійную інтэрпрэтацыю ў дрэве асноўных стылявых кірункаў таго часу.

Найбольш традыцыйна і ў значнай меры кансерватыўна развівалася архітэктура народнага сялянскага жылля. Гэта тлумачыцца архаічнасцю і застойнасцю вясковага побыту ў мінулым, а таксама цяжкім матэрыяльным становішчам беларускага сялянства. Толькі пасля адмены прыгоннага права ў часткі сялян склаліся больш спрыяльныя ўмовы для ўдасканалення жылых і гаспадарчых пабудоў. Курныя печы замяняюцца печамі з дымаходамі, з'яўляюцца падмуркі, пашыраецца вонкавае аздабленне ў выглядзе шалёўкі і элементаў архітэктурнай разьбы.

Этнографы XIX — першай паловы XX ст. апісалі агульнараспаўсюджаныя тыпы сялянскіх лвароў, хат і гаспадарчых пабудоў¹. У планіроўцы двароў склаліся два асноўныя

¹ Анимелле Н. Быт белорусских крестьян // Этнограф. сб. СПб., 1854. Вып. 2; Эремич И. Очерки Белорусского Полесья. Вильна. 1868; Опыт описания Могилевской губернии / Под ред. А. С. Дембовского. Могилев. 1882. Кн. 1; Никифоровский Н. Я. Очерки проstonародного житья-бытья в Витебской Белоруссии. Витебск, 1895; Харузин А. Славянское жилище в Северо-Западном крае. Вильна. 1907; Сербов И. А. Поездки по Полесью 1911 и 1912 года. Вильна. 1914; Ён жа. Беларусы-сакуны. Пг., 1915; Ён жа. Вічынскія паляне: Зб. арт. Ін-та беларускай культуры. Мінск, 1928; Лебе-

прыёмы. Найбольш старажытным тыпам двара лічыцца вянквы (вяночны), дзе ўсе збудаванні (акрамя гумна, што ў мэтах праціпажарнай бяспекі ставілі на пэўнай адлегласці ад іншых збудаванняў), звязаныя адзін з другім, абкружалі двор па перыметру. Звычайна да вуліцы арыентаваліся хата і клець, за імі размяшчаліся павець, хлявы, адрына і г. д. Такі тып двара найбольш распаўсюдзіўся на ўсходзе Беларусі, дзе ўстойліва захоўваліся архаічныя рысы матэрыяльнай культуры і пераважалі маладворныя вёскі радковай або жывапіснай планіроўкі. Апошняя ў этнаграфічнай літаратуры характарызуецца як бессістэмная. Аднак такое вызначэнне мы лічым недарэчным. У кожнай планіроўцы ёсць свая сістэма, і жывапісны прыцып выкарыстоўваўся пераважна ў тых выпадках, калі складаны рэльеф мясцовасці або іншыя фактары не дазвалялі вылучаць больш-менш выразна асноўныя кампазіцыйныя восі паселішча.

Зусім іншы тып двара склаўся на паўднёвым захадзе Беларусі, дзе вялікія вёскі ў 50—100 і болей двароў былі нярэдкай з'явай. Для таго каб скараціць даўжыню вуліцы і зрабіць забудову больш кампактнай, усе збудаванні двара злучаліся ў адзіны доўгі (да 100 м і болей) пагон, які выцягваўся ад вуліцы ў глыбіню ўчастка. Паходжанне такога тыпа двара прынята звязваць з «валочнай памерай» другой паловы XVI — пачатку XVII ст. Аднак, на нашу думку, гэтыя кампазіцыйныя прыцыпы маглі сфарміравацца і раней — ушчыльненнем забудовы. Ва ўсякім

разе пагонныя двары існавалі ў гарадках і мястэчках са старажытнасці, асабліва ў тых іх частках, дзе забудова была найбольш кампактнай (Кобрын, Зэльва і інш.).

Параўнанне кампазіцыйных тыпаў і форм беларускіх сялянскіх двароў з тыпамі і формамі двароў іншых усходнеславянскіх народаў пераканаўча сведчыць пра тое, што вянквы і пагонныя двары з'яўляліся своеасаблівымі пераходнымі архітэктурна-прасторавымі варыянтамі ад паўночнарускіх крытых двароў тыпу «кашэль» і «брус» да ўкраінскіх з нязвязанымі пабудовамі. У гэтым сэнсе развіццё такіх двароў было звязана найперш з прыродна-геаграфічнымі фактарамі і безумоўна з фактарамі сацыяльна-эканамічнымі і этнічнымі.

У канцы XIX — пачатку XX ст. вядомы новыя планіровачныя варыянты двароў, якія сінтэзавалі рысы двароў пагонных і вянквых: двухрадныя пагонныя, П-падобныя, Г-падобныя (блізкія да паўночнарускіх двароў тыпу «глаголь»). У в. Дворня (Сенненскі р-н) зафіксаваны двары, вырашаныя трохраднымі пагонамі. З пачатку XX ст. на тэрыторыі Мінскай, Гродзенскай, Брэсцкай, Гомельскай губерняў пачынаюць пашырацца двары з нязвязанымі пабудовамі, што некаторыя даследчыкі тлумачаць мерамі супрацьпажарнай засцярогі і паляпшэннем санітарна-гігіенічнага стану вёсак². Гэтаму спрыяла і ўзмацненне этнічных кантактаў з украінцамі, у якіх такія двары былі вядомы здаўна. Такая версія абгрунтоўваецца тым, што двары з нязвязанымі пабудовамі ў пачатку XX ст. зафіксаваны толькі ў паўднёвых рэгіёнах Беларусі, зрэдку — у цэнтральных. Потым, ужо ў наш час, яны распаўсюдзіліся па ўсёй беларускай тэрыторыі.

дева Н. И. Жилище и хозяйственные постройки Белорусской ССР. М., 1929; Moszviński K. Polesie Wschodnie. Warszawa, 1928; Еп жа. Kultura Ludowa Słowian. Warszawa, 1967. Т. 1. Wyd. 2.; Pietkiewicz Cz. Polesie Rzeczyckie. Kraków, 1928; Dmochowski Z. Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym. Warszawa, 1937.

² Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. С. 30.

Такім чынам, у канцы XIX — пачатку XX ст. былая лакалізацыя тэрыторыі Беларусі паводле тыпаў сялянскага двара ў значнай меры парушаецца, ствараюцца сінтэзаваныя тыпы двароў, якія сведчаць пра пашырэнне ўзаемасувязей народнага дойлідства розных куткоў Беларусі.

Зафіксаванае этнографамі ў другой палове XIX — пачатку XX ст. традыцыйнае беларускае сялянскае жыллё мела агульныя рысы, перш за ўсё ў планеўцы, канструкцыі і кампазіцыі. Сялянская хата гэтых часоў уяўляла сабой зрубнае збудаванне без падклеці, ставілася надрубамі на зямлю, штандары ці камяні, накрывалася двухсхільнай або чатырохсхільнай страхой з драці або саломы. Паводле планеўкі хаты падзяляліся на два асноўныя тыпы: двухкамерны, калі да жылога памяшкання прыбудоўваліся «халодныя» сенцы, і трохкамерны, у якім сенцы злучалі жылое памяшканне з каморай, клеццю, варыўнёй ці два жылыя памяшканні. Больш архаічная аднакамерная хата без сенцаў, якая часам сустракалася ў бяднейшых сялян.

У выніку этнаграфічных даследаванняў 50—70-х гадоў нашага стагоддзя вылучана некалькі лакальных варыянтаў традыцыйнага сялянскага жылля Беларусі, якія склаліся ў дакастрычніцкі перыяд. Сярод іх найбольш значнае месца займаюць сярэднебеларускі, паўночна-ўсходні і ўсходні, а таксама паўднёва-заходні³. Для сярэднебеларускага жылля характэрны канструкцыі рубкі зруба «ў чашку», радзей «v лапу» (пераважна з пачатку XX ст.). Страха на кроквах, выкарыстанне ў якасці матэрыялу пакрыцця саломы і дрэва. Планаўка хаты двухкамерная з вылучэннем у сенцах каморы. Бытавалі як пагонныя, так і вяноквыя сядзібы, прычым

найбольш шырока, чым у іншых раёнах Беларусі, былі прадстаўлены іх пераходныя варыянты — двухрадны пагон, П-падобныя, Г-падобныя, а таксама сядзібы з нязвязанымі пабудовамі. У формах пакрыцця пераважала двухсхільная страха, але на захадзе арэала (Лідскі, Ашмянскі, Гродзенскі р-ны) стрэхі мелі ўсечаныя франтоны з залобкамі. У пачатку XX ст. на Гродзеншчыне зафіксавана ўскладненне планеўкі традыцыйнага жылля.

Жыллё паўночна-ўсходніх і ўсходніх раёнаў Беларусі вылучаецца традыцыйнай страхой «закотам», архаічнымі прыёмам пакрыцця саломай «пад колас». У вонкавым афармленні жылля тут раней, чым у іншых раёнах Беларусі, з'явіўся ганак. У планеўцы двароў найбольш распаўсюджаны вяноквыя сядзібы з агароджамі з бярэня і шчытавымі дашчанымі варотамі. Гэты рэгіён вылучаецца таксама бытаваннем лазняў як асобных збудаванняў. На поўдні Гомельшчыны (Мазырскі, Ельскі, Гомельскі і іншыя р-ны) склаўся тып хаты кампактнай планеўкі з вальмавай або нават шатровай страхой. У гэтых раёнах, асабліва на ўсходзе Гомельшчыны, развівалася архітэктурная разьба ў вонкавым аздабленні народнага жылля.

Заходняе Палессе найбольш выразна адрозніваецца ад іншых беларускіх рэгіёнаў як у канструкцыйных прыёмах будаўніцтва, так і ў планеўцы і кампазіцыі народнага жылля. Іменна тут будавалі хаты не з бярэняў, а з дыляў, з вугламі «ў каню». Стрэхі былі як двухсхільнымі, так і вальмавымі, прычым шырока вядомы пераходныя іх формы: з прычолкамі, дымнікамі, залобкамі. Яны мелі канструкцыю на кроквах. Як адметную з'яву планеўкі можна адзначыць злучэнне жылога памяшкання і варыўні сенцамі, што для іншых тэрыторый Беларусі не было характэрна.

³ Беларускае народнае жыллё. С. 93—98.

Такім чынам, жылая сялянская архітэктура не была рэакцыйнай застойнай з'явай, а, наадварот, гэта быў працэс у пэўным сэнсе дынамічны, дзе традыцыі і новыя рысы прыводзіліся ў дыялектычную адпаведнасць з усімі сацыяльнымі і этнакультурнымі з'явамі, якія адбываліся на тэрыторыі Беларусі.

Адзначаныя лакальныя варыянты жылля, безумоўна, не вычэрпваюць усяго багацця іх кампазіцыйных тыпаў. Розныя рэгіёны нарадзілі свае арыгінальныя прыёмы стварэння архітэктурнай формы пры еднасці агульных канструкцыйных сродкаў.

Надзвычай архаічнымі прыёмамі адрозніваліся «курэні» Прыпяцкага Палесся, якія ўяўлялі сабой часовае жыллё лесапрамыслоўцаў і паляўнічых. Гэта цэнтрыйныя ў плане збудаванні пірамідальнай кампазіцыі з адтулінай уверсе для выхаду дыму ад вогнішча, раскладзенага ў цэнтры жытла (в. Дарашэвічы Петрыкаўскага р-на). Такія тыпы жылля існавалі тут яшчэ з часоў ранняга жалезнага веку.

Традыцыйны для цэнтральных, паўночных і некаторых паўднёвых раёнаў Беларусі тып жылля адлюстроўвае хата ў в. Барыскавічы (Мазырскі р-н), зафіксаваная Н. І. Лебедевай у час яе экспедыцыі 1927 г. на Палессю⁴. Прамавугольны ў плане зруб хаты з бяровенняў (вуглы з астаткамі) звонку не меў ніякай аздобы. Гарэц зруба завяршаўся трохвугольным «закотам», з якога выступалі вонкі канцы падоўжных жэрдак-свалок. На іх укладваліся драпіцы, якія знізу стрымліваліся ад спаўзання шырокімі гарызантальнымі дошкамі-закрылінамі, замацаванымі ў «круччах» — Г-падобных натуральных суках, што ўрубаліся ў піжнія свалокі. Драпіцы аднаго са схілаў страхі напускаліся зверху на

драпіцы другога схілу, каб засцерагчы вільчак ад ападкаў. З трох бакоў зруб быў абнесены земляной прызбай. Да жылога зруба з дапамогай дзвюх шул прыбудаваны трысцен, накрыты саломай.

Архітэктурны вобраз гэтага збудавання надзвычай лаканічны і выразны. Тут няма піводнай дэталі, якая б не мела строга функцыянальнага прызначэння. Кампазіцыя будоўлі на кантрастных суадносінах паміж аб'ёмнымі вянкамі зруба і плоскім пакрыццём. Манатоннасць нарастання вяноў уверх перарываецца трыма асіметрычна размешчанымі ў двух сумежных сценах вокнамі. Іх размяшчэнне адпавядае структурнай арганізацыі інтэр'ера хаты: два «кутнія» акны асвятлялі самае важнае месца ў хаце — покуць, «прышечнае» акно асвятляла рабочую зону гаспадыні каля печы.

Традыцыя рабіць у хаце толькі тры акны бытвала і ў заходніх раёнах Беларусі. Такую хату, напрыклад, мы бачым на гравюры 1869 г. «Возера Свіцязь». У некаторых мясцовасцях вокнаў на тарцовых вулічных фасадах не рабілі (в. Ражкоўка Камянецкага р-на), што было звязана з пэўнымі заканадаўчымі рэгламентацыямі.

З паяўленнем кроквеннай канструкцыі вырашэнне тарцовай часткі двухсхільнай страхі некалькі відазмяняецца. Перанясенне асноўнай нагрукі ад перакрыцця з тарцовых сценаў на падоўжныя прыводзіць да развіцця шчыта, які ў адрозненне ад ранейшага «закота» ўжо не заўсёды з'яўляецца працягам плоскасці тарцовай сцяны. Ён заглыбляецца або выдаецца наперад, ствараючы своеасаблівую кансольна-балечную падчэнь перад вулічным фасадам хаты. Тым самым узмацняецца святлопенявая кантрастная малаліроўка фасада (вв. Сырмеж Мядзельскага, Чудзін Ганцавіцкага р-наў). Далейшае павышэнне акцэнтнай ролі шчыта ў кампазіцыі ўсяго збудавання

⁴ Лебедева Н. И. Жилище и хозяйственные постройки Белорусской ССР. С. 48.

выяўляецца ў развіцці прычолка, які аддзяляе шчыт ад тарцовай сцяны, ва ўзбагачэнні поля шчыта мастацкай укладкай шалёўкі, у аздабленні лабавых дошак вільчакамі (вв. Паленчыцы Пінскага, Вялікі Ражан Салігорскага р-наў). Дэкаратыўны характар мае зашыўка шчыта чаротам (в. Лосічы Пінскага р-на) і плятнёвай канструкцыяй (г. п. Мір Карэліцкага р-на).

Архітэктурны вобраз хат з вальмавым пакрыццём фарміруецца ўжо на іншай аснове. Так, кампазіцыя хаты ў в. Хабовічы (Кобрынскі р-н) будуецца на аснове выразнага кантрасту паміж адносна нізкімі сценамі і высокай пластычнай саламянай страхой, вышыня якой большая ў паўтара раза за вышыню зруба. Малянак некалькі аморфнай па форме страхі актывізуецца за кошт афармлення вуглавых схілаў «закалоснікамі» ў выглядзе шэрагу паўкруглых саламяных прыступак, якія падкрэслваюць рух страхі ў вертыкальным напрамку.

Трэба сказаць, што вальмавае пакрыццё хаты найбольш адпавядала яе франтальнай кампазіцыі. Але яе традыцыйная пастаноўка тарцом да вуліцы перашкаджала стварэнню выразнага вулічнага фасада. Кампрамісным вырашэннем такой «канфліктнай» сітуацыі было стварэнне з боку вуліцы вуглавых падчэняў (в. Бяроза Кобрынскага р-на) або замена на вулічным фасадзе вальмы паўвальмавым схілам з усечаным зверху шчытом (в. Паленчыцы Пінскага р-на). Арганічнасць форм вальмавых і паўвальмавых стрэх дасягалася толькі ў дварах з нязвязанымі пабудовамі, асабліва ў тых выпадках, калі была магчымасць вылучыць цэнтр падоўжнага (а не тарцовага) фасада слуповым ганкам або тамбурам (вв. Мяжаны Браслаўскага, Ліпнікі Шчучынскага, Навасёлкі Ваўкавыскага р-наў).

У другой палове XIX — пачатку XX ст. пэўныя змены адбываюцца і

ў вырашэнні традыцыйнага інтэр'ера хаты. Этнографы зафіксавалі розныя этапы яго развіцця. Найбольш архаічнай можна лічыць такую структуру інтэр'ера, дзе пакрыццё драўніцамі па свалоках адначасова з'яўлялася і перакрыццём хаты, г. зн. яе столлю. На Палессі (в. Гарадная Столінскага р-на і інш.) такая столь-страха паступова трансфармавалася ў скляпеністую столь з трох плоскасцей дзякуючы паніжэнню ўзроўню верхніх свалок і ўзвядзенню над такой столлю двухсхільнай страхі на кроквах. Канчатковым этапам гэтай эвалюцыі была плоская столь на «траме» — рэмінісцэнцы каньковай свалокі, паніжанай да ўзроўню верхняга вянка зруба. Такім чынам, замена вянкавай канструкцыі страхі кроквеннай прывяла да з'яўлення плоскай столі, якая аддзяляла інтэр'ер жылога памяшкання ад паддашкавай часткі. Эвалюцыя інтэр'ера хаты адбывалася ў розных рэгіёнах Беларусі асінхронна і хутчэй там, дзе бытавалі вальмавыя або паўвальмавыя кроквенныя саламяныя стрэхі. У тых рэгіёнах, дзе пераважалі архаічныя канструкцыі стрэх «закотам», устойліва бытавалі і старадаўнія прыёмы вырашэння інтэр'ера з сумешчаным скляпеністым перакрыццём.

Традыцыйны інтэр'ер жылога памяшкання ўтваралі нешматлікія элементы. Каля ўваходу размяшчалася печ, па дыяганалі ад яе знаходзілася «покуць», ці чырвоны кут, са сталом і ўслонам, дзе сыходзіліся дзве нерухома прымацаваныя да падоўжнай і тарцовай сцен лавы: кутня і прыпечная. Прасторы ад печы да тарцовай сцяны займалі спальныя нары — пол. Часам над полам узвышаліся палаці — другі спальны ярус. Пры печы рабілі «палкі». Такі інтэр'ер падрабязна апісаны ў этнаграфічнай літаратуры. З канца XIX ст. назіраюцца некаторыя відазмяненні ў традыцыйным інтэр'еры. Напрыклад, печы вусцямі выводзілі ў сенцы, у жылым памяшканні перагародкай

вылучаўся спальны алькоў (алькеж), з'явіліся кухні. Аднак усё гэта не закранула большасці збудаванняў і новаўвядзенні былі характэрны ў асноўным для жылля заможнага сялянства. У другой палове XIX ст. вызначыўся працэс замены курных печак «белымі» з дымаходамі, што склала перадумовы для істотнага змянення інтэр'ера сялянскага жылля.

У другой палове XIX — пачатку XX ст., як і ў папярэднія перыяды, драўляная жылая забудова ў гарадах і мястэчках пераважала. Напрыклад, у гарадскіх паселішчах Гродзенскай губерні ў 1857 г. налічвалася 593 мураваныя і 8134 драўляныя дамы. Нават у такім буйным горадзе, як Брэст, было толькі 55 мураваных дамоў і 757 драўляных. Яшчэ больш паказальныя лічбы па павятовых гарадах. На 100 дамоў там прыпадала толькі 9 мураваных, у «заштатных» гарадах — 3 са 100⁵. Прыкладна такая ж статыстыка характэрна і для іншых беларускіх губерняў.

Вялікая шчыльнасць гарадской забудовы прымусіла Сенат прыняць яшчэ ў 1832 г. спецыяльную пастанову аб тым, што сядзіба павінна займаць даўжыню вуліцы, не меншую за 40 сажняў (каля 21 м)⁶. Аднак рэальна гэта пастанова не была праведзена ў жыццё. Устанаўліваліся і такія рэгламентацыі, што на ўсе ўзводзімыя жыллыя будынкі павінны быць зацверджаныя губернскім архітэктарам планы і фасады. Аднак такая пастанова не выконвалася. Часта павятовыя землемеры даносілі свайму губернскаму начальству аб тым, што мясцовыя жыхары будавалі новыя дамы пад выглядам перабудовы старых. Прычым будавалі з дрэва, нягледзячы на афіцыйную ўстанову будаваць новыя дамы з цэглы. Гу-

бернскія канцылярыі сачылі ў асноўным за будаўніцтвам буйных грамадскіх і культывых аб'ектаў. Што датычыць масавага народнага жылля, то яно развівалася стыхійна, на аснове мясцовых традыцый.

Паводле малюнкаў, гравюр, акварэлей, старых фатаграфій другой паловы XIX — пачатку XX ст. можна сказаць, што многія дамы ў гарадах і мястэчках вонкавым выглядам амаль не адрозніваліся ад традыцыйнага сялянскага жылля тых часоў (Петрыкаў, Мір Карэліцкага, Поразава Свіслацкага, Лебедзева Маладзечанскага р-наў, Камянец, Беразвечча каля Глыбокага, Чарнаўчыцы Брэсцкага, Зэльва, Талачын, Глыбокае, Гарадзішча Баранавіцкага, Герваты Астравецкага р-наў і многія іншыя). Ад вясковай забудовы гарадская і местачковая адрознівалася большай шчыльнасцю. Часам дамы мелі высокія падмуркі (Гарадзішча), двары адносіліся да пагоннага тыпу. Такія ж дамы мы бачым на малюнках Заёманскага прадмесця Гродна Н. Орды, на старых фотаздымках Клецка, Мінска, Віцебска і іншых гарадоў.

І ўсё ж для гарадоў і мястэчак, як і ў папярэднія перыяды, былі характэрны і свае спецыфічныя тыпы жылля, у якіх цэнтральным элементам вулічнага фасада з'яўляліся ўваходныя дзверы і нярэдка ганкі (Клецк, Браслаў, Іванава, Гальшаны Ашмянскага р-на). Дамоў з падчэнямі ў адзначаны перыяд становіцца менш, аднак яны не знікаюць зусім, а будуюцца пераважна ў невялікіх мястэчках (Трабы Іўеўскага, Лунінец, Ішкалдзь Баранавіцкага, Івянец Валожынскага р-наў). Франтон галоўнага фасада як завяршаючы элемент кампазіцыі дома вырашаўся ўрачыста. Звычайна ў цэнтры размяшчалася адно ці два акенцы, што асвятлялі прастору паддашша. Яны аздабляліся складанымі па форме ліштвымі. Верхняя частка фронтона часам аздаблялася рознымі выявамі з саляр-

⁵ Бобровский П. Гродненская губерния. СПб., 1863. Ч. 2. С. 737—739.

⁶ ЦДГА БССР, ф. 8, воп. 1, спр. 131, л. 2.

нымі матывамі. Салярная арнаментыка пераважала ў палескіх гарадах і мястэчках (Пінск, Столін, Давыд-Гарадок, Тураў, Мазыр і інш.) і на захадзе Беларусі (Гальшаны Ашмянскага р-на). У Віцебску салярныя матывы трансфармаваліся ў геаметрызаваныя выявы — ромбы, квадраты, прамавугольнікі, якія ўтваралі дэкаратыўныя фронтоныя фрызы. Такія матывы адзначаны на Магілёўшчыне — у Шклове і іншых месцах. У Магілёве фронтоны разбіваліся на шэраг гарызантальных плоскасцей, кожная з якіх мела свой характэрны малюнак дэкору — раслінная вязь, трыліснікі, раслінныя махры, кругі, элементы ў выглядзе дэкаратыўнага лемяша, сэрцаў і інш. У тых рэгіёнах Беларусі, дзе традыцыйнымі былі вальмавыя стрэхі, аздабленне фронтонаў не атрымала развіцця. Галоўнымі дэкаратыўнымі элементамі з'яўляліся ажурна выразаныя аконныя ліштвы, падзоры, глухія фрызы (Гомель, Мазыр і інш.). Пэўнае дэкаратыўнае значэнне мелі высокія ламачныя, ярусныя і мансардавыя дахі (в. Вязынь Вілейскага р-на) і моцна выступаючыя наперад на розных прафіляваных выпусках прычолкі, што аддзялялі зруб ад фронтона (Нясвіж).

У канцы XIX — пачатку XX ст. склаўся арыгінальны тып дома, які сінтэзаваў рысы гарадскога і сельскага жылля. Для яго характэрны захаванне ўвахода ў падоўжнай сцяне будынка і асіметрычна размешчаны на вулічным фасадзе ганак (Магілёў, Шклоў, Чачэрск і інш.). Ганак багата аздабляўся разбой, меў прафіляваныя, звычайна парныя ці здвоеныя калонкі. У матывах і формах дэкору гарадскога жылля прасочваўца ўплывы ракако і ампіру.

Шчыльнасць гарадской і местачковай забудовы натуральна прыводзіла да выкарыстання паддашша як дадатковага жылля. Увогуле такія элементы, як мезаніп, мансарда і іншыя надбудовы, асабліва характэр-

ны для гарадской жылой архітэктуры (Мінск, Свіслач, Мядзель, Слаўгарад і многія іншыя). У некаторых дамах сумяшчаліся мураваныя і драўляныя часткі. Так, у Магілёве, Міры, Навагрудку і ў іншых гарадах

*185. Сядзіба ў в. Агарэвічы
Ганцавіцкага р-на Брэсцкай вобл.
2-я пал. XIX ст.*



і мястэчках былі зафіксаваны дамы, ніжнія паверхі якіх зроблены з цэглы (звычайна яны прызначаліся пад склады, крамы, шынкі), а верхнія, жылыя — з дрэва. Верхнія паверхі часам аздабляліся галерэйкамі. Арыгінальную форму мае мезаніп дома ў Слаўгарадзе, вырашаны ў выглядзе піраміды з чатырма шчытамі на фасадах.

У гарадской забудове даволі шырока былі распаўсюджаны асабнякі — жыллё заможных слаёў насельніцтва. Яны спалучалі рысы гарадскога дома і сядзібы. Некаторыя з іх мелі адзнакі ампіру і вырашаліся з манументальнымі порцікамі на галоўным фасадзе (Брэст, Мінск). Часам порцік замест фронтона на версе меў тэрасу, на якую можна было трапіць з мезаніпа (Пружаны).

Арыгінальны асабняк у стылі

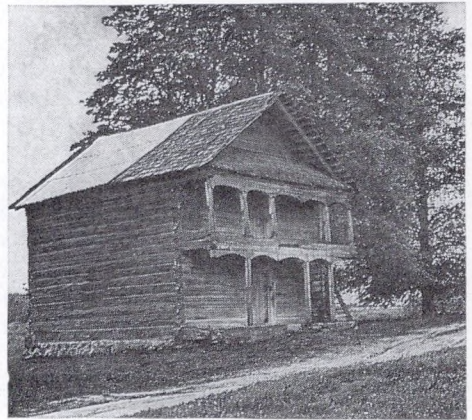
«мадэрн» захаваўся ў Бабруйску (1912). Ён аднапавярховы, Г-падобны ў плане, з мезанінам, які ўтвараюць чатыры амаль квадратныя ў плане памяшканні, злучаныя паміж сабой холам і невялікім калідорам. Тры памяшканні арыентаваны на галоўны, чацвёртае — на дваровы фасад. Бакавыя памяшканні мезаніна, працягваючы рызаліты, ствараюць разам з апошнімі вежападобныя аб'ёмы, завершаныя дахамі адмысловай формы, у аздабленні якіх выкарыстаны драўляная разьба і коўка. Цэнтральнае памяшканне рызаліта ўяўляе сабой паўавальны аб'ём з круглым акном у цэнтры шчыта, што выходзіць на галоўны фасад. Сцены звонку ашалаваны гарызантальна і вертыкальна, аформлены панелямі і ўстаўкамі з геаметрычным дэкорам (крыжавіны, прамавугольнікі, квадраты). У выніку створана развітая прасторавае кампазіцыя, у якой прыёмы кантрасту і нюансу атрымалі надзвычай своеасаблівую трактоўку.

У традыцыйна народнага дойлідства вырашаны дом лесапрамыслоўца ў г. п. Парычы (Светлагорскі р-н), збудаваны ў пачатку XX ст. з бярвення ў на высокім цагляным падмурку і завершаны вальмавым дахам. План яго кампактны, асіметрычны, памяшканні звязаны паміж сабой Г-падобным калідорам. Тры ганкі афармляюць процілеглыя фасады. Да аднаго з тарцоў прылягае паўкруглы эркер. Архітэктурны вобраз ствараецца кантрастным проціпастаўленнем неашалаваных сцен і разных ліштваў лучковых вокнаў, завершаных фігурнымі фронтоначкамі з тонкімі разнымі расліннымі ўзорамі і выявамі львоў.

Цікавы прыклад спалучэння народных традыцый і элементаў псеўдарускага стылю — дом у Клімавічах (1867). Яго план кампактны, набліжаны да квадрата. Прыбудова ў паўночна-заходняй частцы надала дому рысы асіметрыі, аднак не адбілася на вырашэнні галоўнага фасада, які

мае сіметрычны характар. Яго павышаная (з мезанінам) цэнтральная частка дамінуе ў кампазіцыі. Яна завяршаецца дахам складанай формы, які на фасадзе ўтварае фронтон у выглядзе какошнікі. Аднапавярховыя бакавыя часткі завершаны трохвугольнымі фронтонамі. У выніку стварылася кантрастная кампазіцыя, у якой важнае месца займае ажурная разная аздаба.

186. *Свіран у в. Кушыльы Смаргонскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XIX ст.*



Цікавым разным аздабленнем вылучаюцца жыллыя дамы пачатку XX ст. у Слаўгарадзе, Талачыне, Віцебску, Полацку і іншых гарадах паўночнага ўсходу Беларусі. Гэтыя раёны традыцыйна захоўваюць разам з усходнім Палессем вядучую ролю ў архітэктурнай разьбе і ў наш час.

Традыцыйную лінію развіцця адлюстравала жыллё шляхты ў засценках, аколіцах і невялікіх фальварках. Напрыклад, дом Равінскіх у засценку Мікулічы пад Навагрудкам, вядомы па фотаздымку 1898 г., уяўляў сабой традыцыйнае сялянскае трохкамернае жыллё, накрытае вальмавай саламянай страхой. Прыкладна таксама выглядалі дамы фальваркаў Залучча Стаўбцоўскага і Магільна Уздзенскага раёнаў, якія ў

адрозненне ад папярэдняга збудавання мелі крытыя ганкі перад уваходамі на двух або чатырох слупах.

Больш складаныя па плане дамы мелі прыхожую, жылыя пакоі, сталовую, салон, буфетную, кабінеты, аранжарэю і іншыя памяшканні. Часам з домам блакіравалася кухня (в. Кунаса Нясвіжскага р-на). У кампазіцыйных адносінах гэтыя збудаванні былі блізкія да народнага жылля, адрозніваючыся ад апошняга толькі планіровачнай структурай і наяўнасцю перад уваходам ганка, які часам трансфармаваўся ў закрыты тамбур ці веранду (вв. Страла Дзятлаўскага, Замосце Жлобінскага р-наў, Просце пад Нясвіжам, Старынкі Ваўкавыскага р-на, Бердуны каля Пінска, Нагародавічы Карэліцкага, Азярэцк Аршанскага, Гатуўка Воранаўскага, Мураваная Ашмянка Ашмянскага р-наў, Скідаль і інш.). У аздабленні фронтонаў і шчытоў ганкаў нярэдка выкарыстоўвалася архітэктурная разьба. Напрыклад, фронтон ганка сядзібнага дома ў г. п. Высокае (Аршанскі р-н) упрыгожаны разным дэкорам, які імітуе двухпалётную арку з усічай гіркай у цэнтры.

Арыгінальную архітэктурную трактоўку атрымаў сядзібны дом Ф. Багушэвіча ў в. Кушляны (Смаргонскі р-н). Ад традыцыйнага сядзібнага жылля ён адрозніваецца характарам анфіладнай планеўкі і размяшчэннем сенцаў не ў цэнтры, а збоку дома. Галоўны фасад на ўсю шырыню афармяе галерэя на 10 слупах. Сядзібны дом у в. Агарэвічы (Ганцавіцкі р-н) мае Г-падобны план анфіладнага тыпу, накрыты вальмавым дахам. У якасці галоўнага вылучаны фасад большага крыла дома. У цэнтры ён аформлены чатырохкалонным ганкам. Да тарца гэтага крыла прылягае паўкруглая ў плане аранжарэя. Кароткае крыло мае свой аўтаномны ўваход з ганкам на двух слупах. Такім чынам, у плане дамы і аб'ёмна-прасторавай кам-

пазіцыі сядзібнага жылля склаліся разнастайныя прыёмы, як традыцыйныя, так і арыгінальныя, уласцівыя таму ці іншаму збудаванню.

Кампазіцыя шэрагу дамоў узбагачаецца надбудовай над цэнтральнай часткай дома — мезанінам. Ён вырашаецца ў выглядзе рызаліта, які выступае наперад па-за плоскасць фасаднай сцяны. Ніжні ярус трактуецца як адкрыты або закрыты ганак ці веранда, у верхнім ярусе размяшчаецца галерэя на чатырох або больш слупах, якія часам упрыгожваюцца дэкаратыўнымі падкосамі ў верхняй частцы (в. Сычы Брэсцкага р-на) ці ажурнай балюстрадай (в. Каросна пад Навагрудкам). Тымпан фронтона мае традыцыйную кампазіцыю з салярнай арнаментыкай. Яго цэнтр утварае паўкруглае акнолюнет у ніжняй частцы фронтоннага поля, ад якога разыходзяцца сонечныя прамяні ва ўсе бакі (в. Заазер'е Нясвіжскага р-на).

У другой палове XIX ст. у сядзібнай архітэктуры працягвалі развіццё традыцыі стылю класіцызму, асабліва яго апошняй стадыі — ампіру. Праўда, у большасці аднапавярховых збудаванняў уплывы гэтага стылю абмяжоўваліся заменай слуповага ганка чатырох-ці шасцікалонным порцікам з паўцыркульным люнетам у цэнтры поля фронтона (вв. Спорава Івацэвіцкага, Крычын Старадарожскага, Зембін Барысаўскага, Амішавы Лагойскага, Ясневічы Пастаўскага, Гурнаўшчына Клецкага р-наў, Навагрудак і інш.). У некаторых дамах у дрэве былі даволі дасканала імітаваны формы калон каменнага тасканскага ордэра, а таксама дэнтакульныя карнізы. У іншых збудаваннях трактоўка класічных прататыпаў дадзена адвольна, без захавання кананізаваных антычных прапорцый. У шэрагу драўляных дамоў выкарыстоўваліся мураваныя порцікі.

Больш развітая ампірная кампазіцыя ўласціва сядзібным дамам з ме-

занінамі. Напрыклад, дом у в. Біжарэвічы (Пінскі р-н) у цэнтры галоўнага фасада меў манументальны порцік з чатырма масіўнымі мураванымі тасканскімі калонамі і драўляным фронтонам. Порцік аб'ядноўваў абодва паверхі, пад фронтонам знаходзіўся балкон мезаніна, які меў ажурную рашотку агароджы. Бакавыя часткі фасада завяршаліся двума трохвугольнымі шчытамі, якія сваёй формай пераклікаліся з фронтонам порціка. Тарцы будынка былі аформлены галерэямі на чатырохгранных калонках. Аконныя ліштвы з сандрыкамі і фронтонамі ў завяршэнні былі зроблены паводле ампірных мураваных узораў. Блізкую кампазіцыю мелі сядзібныя дамы ў вв. Вейна (Магілёўскі р-н), Высацк (Слоніўскі), Дарашэвічы (Петрыкаўскі), Мяцэвічы (Салігорскі р-н) і інш. Яны адрозніваліся адзін ад другога ў асноўным памерамі і некаторымі дэкаратыўнымі дэталямі.

У канцы XIX — першай палове XX ст. сярод польскіх гісторыкаў архітэктуры і мастацтвазнаўцаў узрасла цікавасць да вывучэння архітэктурных форм так званых старапольскіх сядзіб. Характэрная ў гэтым плане праца Ф. Маркоўскага⁷, у якой ён вылучае два тыпы сядзібных дамоў — «звычайныя» і «абарончыя». Аўтар паказаў асноўныя асаблівасці развіцця сядзібнай архітэктуры (сіметрычны план, слуповы ганак, ламаны дах і г. д.). Падобна руху русафільства ў Расіі, яго пазіцыя выражала настрой пэўнай часткі творчай інтэлігенцыі Польшчы, Украіны і Беларусі, якая бачыла ў выкарыстанні архітэктурных форм мінулых эпох нейкі шлях да стварэння новых нацыянальных традыцый. Гэты рух садзейнічаў уздыму архітэктурнага стылю неабарока, развіццю якога ў значнай ступені спрыяў стыль «мадэрн».

Прыкладамі неабарочных збудаванняў з'яўляюцца сядзібныя дамы ў вв. Навадворкі Клецкага і Ольсava Мядзельскага раёнаў (перабудова пачатку XX ст.). Гэта аднапавярховыя збудаванні, аформленыя на галоўных фасадах класіцыстычнымі порцікамі. Асноўны кампазіцыйны прыём — кантраст паміж адносна нізкімі ашалаванымі сценамі і высокім пластычным ламавым пакрыццём. У сядзібным доме ў в. Строча (Астравецкі р-н) цэнтральны рызаліт вылучаны буйнымі арачнымі вокнамі з псеўдагатычнымі ўзорамі пераплётаў. Дом у Гальшанах Ашмянскага раёна (цяпер тут школа) мае прыкметы «мадэрна». Выразны сілуэт створаны высокім мансардавым дахам, з якога выступаюць прамавугольныя аконныя блокі, завершаныя трохвугольнымі фронтонычкамі. Напружаная лінія даху і мезаніна ствараюць кантрастную і рытмічную пластыку гэтага збудавання.

Больш развітыя прасторавыя кампазіцыі маюць дамы з П-падобным планам, дзе невялікія бакавыя крылы ўтвораны алькежамі. Такі выгляд мае дом у в. Заполле пад Пінскам. Алькежы, аб'яднанія з асноўным корпусам дома агульным ламавым пакрыццём, утвараюць кароткія бакавыя крылы. Цэнтр галоўнага фасада аформлены мураваным тасканскім порцікам. У сядзібным доме ў в. Краснае (Маладзечанскі р-н) алькежы вылучаны больш нізкімі трохсхільнымі пакрыццямі, у той час як дом мае высокі мансардавы дах. Тым не менш алькежы не атрымалі самастойнага значэння ў кампазіцыі дома, а падпарадкаваны асноўнаму аб'ёму. П-падобная кампазіцыя дома ў в. Будслаў (цяпер тут школа) утворана цэнтральным і двума бакавымі крыламі, якія маюць значныя памеры. Гэта ўжо не алькежы, як у папярэдніх прыкладах, а флігелі, аб'яднанія з цэнтральным корпусам у адзіную кампазіцыю.

Сядзібны дом у Шклове можна

⁷ Markowski F. Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XIX w. Lwów, 1935.

аднесці да тых «шматслаёвых» помнікаў, у архітэктуры якіх арганічна спалучаюцца рысы стыляў ракако, ампір і «мадэрн». Гэта П-падобнае ў плане аднапавярховае збудаванне, накрытае невысокім двухсхільным дахам. Планіроўка анфіладная, з традыцыйнай залай у цэнтральным рызаліце. На жаль, галоўны фасад фактычна страчаны ў выніку пазнейшых перабудоў. Таму меркаваць аб архітэктуры гэтага будынка можна толькі на падставе вывучэння паркавага фасада. Ён у цэнтральнай частцы аформлены ажурнай галерэяй складанай у плане формы, з точанымі слупамі і балясамі, трэльяжнай сеткай у завяршэнні. Цэнтральны рызаліт завершаны трохвугольным фронтонам, такія ж фронтоны маюць і бакавыя крылы.

Будынак вылучаецца сярод шэрагу яму падобных збудаванняў перш за ўсё багатым разным аздабленнем. Гэта адносіцца не толькі да калон, балюстрады, пілястр, карнізных крашчэйнаў адмысловай формы, але і да цікавых дэкаратыўных уставак над вокнамі, выкананых у тэхніцы «слухой» разьбы. Кожная ўстаўка падзелена на два гарызантальныя палі: у ніжнім выява элемента ампірнай гірлянды, у верхнім — меандравы фрыз. Найбольш складаны ракайльны малюнак мае разьба ў тымпанах бакавых фронтонаў. Тут адмысловае расліннае вязь з лістоў аканту пераплятаецца з фігурнымі элементамі ў выглядзе завіткаў валют. Гэта разьба мае яўна геральдычны характар.

Асноўнымі гаспадарчымі пабудовамі сялянскага двара былі хлёў, або абора, павець, клець, свіран, адрына, варыўня (істопка), пуня, гумно (ток, стадола, клуня), асець, або ёўня, лазня. Аднак такая наменклатура пабудоў сялянскага двара далёка не заўсёды вытрымлівалася. Так, паводле даных 1850 г., у вв. Ліпнікі Драгічынскага і Дружылавічы Іванаўска-

га раёнаў сялянскія двары мелі па дзве-тры гаспадарчыя пабудовы; двары з чатырма-пяццю пабудовамі сустракаліся рэдка. Былі і такія двары, дзе стаяла адна толькі хата⁸.

Прасцейшыя клеці і свірны ўяўлялі сабой невялікія квадратныя або прамавугольныя ў плане збудаванні вянковай канструкцыі, накрытыя двухсхільнымі стрэхамі з драці ці саломы. Яны мелі скляпеністае перакрыццё, утворанае свалокамі «зако́та». Уваход размяшчаўся ў тарцовай або падоўжнай сцяне. Перад ім нярэдка будавалі невялікі ганак — «пераклець». Ставілі зруб на камянях ці штандарах. Такія збудаванні зафіксаваны ў вв. Таль Любанскага, Літва Маладзечанскага, Чудзін Ганцавіцкага, Асінаўка Шаркоўшчынскага, Жодзішкі Смаргонскага, Жупраны Ашмянскага, Гняздзілава Докшыцкага, Глушкавічы Лельчыцкага раёнаў. Яны вядомы практычна на ўсёй тэрыторыі Беларусі. У некаторых свірнах такога тыпу развіваліся падчэні ў выглядзе двух брусоў, што асноўваліся на кансольных выпусках верхніх вянкоў зруба (вв. Лучай Пастаўскага, Мураваная Ашмянка Ашмянскага р-наў). Пры асіметрычнай кампазіцыі свірна ўздоўж адной з падоўжных сценаў рабілі галерэйку, якую разам са свірнам накрывалі агульнай двухсхільнай страхой (в. Караняты Ашмянскага р-на).

Іншы архітэктурна-кампазіцыйны варыянт такога свірна ўтвараецца пры яго вальмавым (звычайна саламяным) пакрыцці. Пры тарцовым размяшчэнні ўвахода перад ім рабілі падчэні на двух ці чатырох слупах (вв. Шэні Пружанскага, Мязаны Браслаўскага р-наў). Пры размяшчэнні ўвахода ў падоўжнай сцяне падчэні маглі адсутнічаць, іх замяняла навесь страхі (в. Дамантовічы Капыльскага р-на).

⁸ ЦДГА БССР, ф. 31, воп. 3, спр. 152, л. 7 адв.; спр. 97, л. 10 адв.

Больш складаную кампазіцыю мелі двухпавярховыя свірны, у якіх галоўным быў адзін з тарцовых фасадаў. Вядомы разнавіднасці такіх збудаванняў з двухсхільнымі і паўвальмавымі стрэхамі. Слупавыя падчэні ніжняга паверха з'яўляліся адначасова асновай верхняй галерэйкі, з якой траплялі ў верхняе памяшканне (вв. Вірышча Карэліцкага, Баравікі Валожынскага, Ліпнікі Навагрудскага р-наў). Гэтыя збудаванні мелі зграбныя прапорцыі, часам аздабляліся нескладанай разьбой (падзоры, ліштвы, шалюванія дзверы і інш.). З'яўленне верхняй галерэйкі звязана з тым, што абодва памяшканні свірна не злучаліся ўнутры лесвіцай, бо мелі рознае функцыянальнае прызначэнне. Таму трапіць на верхні паверх можна было толькі праз галерэю. У больш позні час з'явіліся свірны з унутранымі лесвіцамі, аднак галерэйкі ў іх традыцыйна захоўваліся. Двухпавярховыя свірны пірамідальна-цэнтрыйнай кампазіцыі (з шатровымі пакрыццямі) часам мелі кансольна навісаючыя галерэі з аднаго або некалькіх бакоў збудавання (Клецк).

Хлявы, аборы, адрыны, пуні ўяўлялі сабой звычайныя прамавугольныя ў плане збудаванні, накрытыя двухсхільнымі ці вальмавымі стрэхамі. Кантраст кампазіцыі ствараўся паміж сценамі і страхой, якая часам перавышала зруб па вышыні (в. Ялупкі Докшыцкага р-на).

Гумны, стадолы, токі, клуні вядомы ў двух асноўных канструкцыйных варыянтах — з вянкавай і каркаснай канструкцыяй перакрыцця. Да архаічных тыпаў гумнаў і стадол, якія сустракаліся на поўдні Беларусі, можна далучыць цэнтрыйныя ў плане (квадратныя, шасцігранныя) збудаванні, накрытыя шатровымі стрэхамі (вв. Ляскавічы Петрыкаўскага, Баянічы Любанскага, Грычынавічы Жыткавіцкага р-наў). Каля Турава і Любані сустракаліся гумны з двухсхільнымі стрэхамі «заготам»

(вв. Валасовічы Акцябрскага, Грабава Жыткавіцкага р-наў). Спалучэнне такіх дзвюх форм пакрыцця атрымала цікавую трактоўку ў гумнах і стадолах з прамавугольнымі планамі і чатырохсхільнай страхой вянкавай канструкцыі «ў рэж» (в. Вайткевічы былога Столінскага пав.). На Любаншчыне і Случчыне адзначана будаўніцтва пяцігранных гумнаў (в. Таль Любанскага р-на), а таксама прамавугольных у плане са зрэзанымі вугламі (в. Лучнікі Случкага р-на). Некаторыя даследчыкі, напрыклад К. Машынскі, звязвалі паходжанне форм гэтых збудаванняў з тыпамі старажытнага жылля. Была нават сфармулявана тэорыя, згодна з якой спачатку жылыя і гаспадарчыя збудаванні развіваліся сінхронна, захоўваючы паміж сабой падабенства. Аднак потым хаты атрымалі новы імпульс развіцця і «адарваліся» ад гаспадарчых збудаванняў. Апошнія ж захоўвалі архітэктурныя вобразы старадаўніх жылых пабудоў.

Іншым шляхам развівалася архітэктурна гумнаў і стадол з каркасным перакрыццём на сохах. Іх архаічныя формы таксама маюць старажытнае паходжанне.

На паўднёвым захадзе Беларусі існавалі стадолы, якія мелі выгляд высокай вальмавай страхі без сцен (в. Астрэмечавы Брэсцкага р-на). Аснову апорных канструкцый такіх стадол-стрэх складалі сохі, размяшчаныя ў адзін або два падоўжныя рады. Пры аднарадным размяшчэнні сох апошнія неслі каньковую жэрдзь-кладзь, якая з'яўлялася вільчаком страхі. Пры двухрадным размяшчэнні сох кожная пара злучалася папярочнай бэлькай, у цэнтры якой ставіўся дзядок. Дзядкі неслі кладзь. На кладзь навшваліся тонкія кроквы-ключы, якія з'яўляліся асновай паплёту страхі. У цэнтры збудавання выбіваўся з гліны ток, па баках рабіліся застаронкі (або прыстаронкі), дзе захоўвалі неабмалочаныя снапы. Больш развітыя ты-

пы ўяўляюць збудаванні са сценамі вянковай, каркаснай або мяшанай вянкова-каркаснай канструкцыі (тарцовыя часткі сцен зрубныя, а падоўжныя — замётам у шулы) і двухсхільным, вальмавым ці паўвальмавым пакрыццём з саломы, гокты, драціц (вв. Кушыяны Ашмянскага, Мязаны Браслаўскага, Сырмеж і Старлыгі Мядзельскага, Кабакі Бярозаўскага р-наў). Пакрыццё на свайму аб'ёму пераважае над адпосна нізкімі сценамі. Звычайна рабілі двое варот у тарцах, аднак вядомы збудаванні з аднымі, трыма і нават чатырма варотамі. На Століншчыне (в. Стахава і інш.) уздоўж адной з падоўжных сцен стадоны рабілі слуповыя падчані.

Асеці будавалі ў два ярусы. Цёплае паветра ад курнай печы, размешчанай у ніжнім ярусе, праз шчыліны перакрыцця паступала ў верхні ярус, дзе ставілі снапы. Такія збудаванні былі пашыраны пераважна на ўсходзе Беларусі. Існавалі і больш прымітыўныя сушні — ёўні, дзе печ і памост для сушкі снапоў размяшчаліся ў адным памяшканні. На паўднёвым захадзе Беларусі сушні ў сялян былі рэдкай з'явай. Тут збавіну сушылі пераважна ў азіродах.

Сялянскія варыўні і істопкі ўяўлялі сабой невялікія аднакамерныя курныя хаткі з нізкімі дзвярыма і маленькімі валаковымі акенцамі (в. Пухавічы Жыткавіцкага р-на). На паўночным усходзе Беларусі сяляне будавалі лазні — адна- ці двухкамерныя зрубныя збудаванні з курнай печчу ўнутры. Іх звычайна размяшчалі каля вадаёмаў. Нярэдка лазні выкарыстоўвалі і як сушні.

Архітэктура службовых і гаспадарчых збудаванняў фальваркаў захоўвала традыцыйныя рысы. Сядзібныя пабудовы ад сялянскіх адрозніваліся буйнейшым маштабам, развітацю кампазіцыі, больш шырокім выкарыстаннем дэкару.

Характэрнымі сядзібнымі збудаваннямі былі флігелі, так званыя

афіцыны. Яны выконвалі разнастайныя функцыі: служылі жыллём для чэлядзі, іх прыстасоўвалі пад кухню, пякарні, гасціныя хаты і г. д. Рысамі народнага дойлідства адметны пякарня сядзібы ў в. Калдычава (Баранавіцкі р-н), чалядны дом сядзібы ў в. Варыяны (Астравецкі р-н), флігель сядзібы ў в. Багданава (Валожынскі р-н). Гэта працяглыя, прамавугольныя ў плане аднапавярховыя збудаванні, накрытыя высокімі паўвальмавымі дахамі, якія ўтвараюць на тарцовых фасадах усечаныя зверху шчыты і франтоны. Флігель сядзібы ў в. Кухцічы (Уздзепскі р-н) — фактычна невялікі аднапавярховы прамавугольны ў плане сядзібны дом, упрыгожаны на галоўным фасадзе адмыслова вырашаным слуповым ганкам.

Разнастайныя планіровачныя і кампазіцыйныя прыёмы ўласцівы архітэктуры сядзібных свірнаў, скарбніц, спіхлераў і лямусаў. Найбольш простыя з іх уяўлялі сабой невялікія адназрубныя збудаванні з галерэйкамі на тарцовых фасадах (в. Ахрэмаўцы Браслаўскага р-на). Слупам галерэі часам надавалі складаную прафіліроўку, што вылучала яе як найбольш пластычна значымы элемент кампазіцыі ўсяго збудавання (в. Прастаньшчына пад Лідай). Масіўныя дубовыя дзверы, збітыя грубымі кавальскімі цвікамі з дошак «у елку» або «ў ромбы», з разнастайнымі па форме ручкамі, клямкамі і іншай кавальскай фурнітурай пастацку акцэнтавалі ўваход у збудаванне (в. Бараціна Баранавіцкага р-на).

Больш развіты тып свірнаў і спіхлераў — доўгія аднапавярховыя манументальна вырашаныя збудаванні, якія нярэдка ставілі на высокіх падмурках і цокалях. Унутры яны падзяляліся на некалькі адсекаў, мелі вонкавыя галерэі ўздоўж усяго бакавага фасада або толькі яго цэнтральнай часткі (г. п. Тураў Жыткавіцкага р-на, вв. Новы Пагост

Міёрскага, Чомбрава Карэліцкага р-наў і інш.). З элементаў аздаблення можна адзначыць разныя падзоры, дэкаратыўныя тарцовыя шчыты, флюгеры, прафіляваныя карнізы, капіталі калонак. Блізкую да іх кампазіцыю меў двухпавярховы сядзібны свіран у в. Крухавічы Клецкага раёна. У ім галерэя на 11 калонах была ўтворана толькі ў аб'ёме першага паверха. Падоўжная сцяна другога паверха, расчлянёная нізкімі паўцыркульнымі вокнамі, асноўвалася на калонах галерэі. У выніку стварылася кантрастная кампазіцыя галоўнага фасада, пабудаваная на проціпастаўленні амаль глухой плоскасці сцяны другога паверха і адкрытай ніжняй галерэі, пластыка якой узбагачалася актыўнай святлаценню. Высокі аб'ёмісты паўвальмавы дах быццам абагуляў усю кампазіцыю і надаваў ёй лагічную завершанасць.

На такіх жа прынцыпах кантрас-ту масіўнага буйнамаштабнага аб'ёму і лёгкіх ажурных элементаў аздаблення пабудавана кампазіцыя спіхлера ў Радзівілімонтах (в. Чырвоная Зорка Клецкага р-на). Асабліва-сці яго размяшчэння ў палацава-паркавым ансамблі прадыхтавалі дойлід у вылучыць у якасці галоўнага не падоўжны, а тарцовы фасад, арыентаваны ў бок палаца. Ён расчлянёны на чатыры ярусы, кожны з якіх мае спецыфічныя сродкі аздаблення. Першы ярус, утвораны масіўнай бутавай муроўкай, выглядае зрок-кава цяжкім. У другім ярусе сцены расчлянняюць паўцыркульныя вокны. Асноўны мастацкі акцэнт трэцяга яруса стварае ажурны ганак. Нарэшце, чацвёрты ярус — трохвугольны франтон, што навісае кансольна над ніжнімі ярусамі і завяршаецца ажурнай вежкай з флюгерам і званам. Такім чынам, пластычная насычанасць кампазіцыі, аблегчанасць форм нарасталі знізу ўверх. Гэта стварала і кантраст, і актыўны рытм фасада.

Трэба сказаць, што выкарыстанне галерэі і ганкаў было надзвычай характэрна для архітэктуры свёрнаў і спіхлераў, прычым не толькі буйна-маштабных, але і адносна невялікіх. Такія збудаванні зберагліся ў вв. Людзвіноў Петрыкаўскага раёна і Альба пад Нясвіжам.

Яшчэ ў большай ступені матыў галерэі быў уласцівы архітэктуры сядзібных лямусаў. Сярод іх у адзначаны перыяд вядомы два кампазіцыйныя варыянты: франтальная двух'ярусная кампазіцыя з двух'яруснай слуповай галерэяй уздоўж аднаго з падоўжных фасадаў (в. Галынка Клецкага р-на) і цэнтрычная з кругавой галерэяй (вв. Бірукі Міёрскага, Вялікае Мажэйкава Шчучынскага р-наў). Блізкую да цэнтрычных лямусаў кампазіцыю мелі некаторыя сырніцы, кузні і інш.

Некаторыя тыпы сядзібных збудаванняў мелі вежападобныя або цэнтрычна-ярусныя кампазіцыі. У выглядзе васьмігранных аб'ёмаў, завершаных пірамідальнымі дахамі, часам вырашаліся паркавыя павільёны і гаспадарчыя збудаванні (вв. Лаздуны Іўеўскага, Яшчуны Ашмянскага р-наў). Цікавую вежападобную кампазіцыю з нахіленымі да цэнтра сценамі і шатровым пакрыццём мела квадратная ў плане вядлярыя ў в. Янікі пад Барысавам. Сядзібная галубятня ў в. Вялікі Двор на Навагрудчыне ўяўляла сабой квадратны ў плане аб'ём, абнесены па перыметру слуповай галерэяй. Над цэнтрам яе пакрыцця ўзвышалася вежа галубятні з адтулінамі для галубоў у сценах. Блізкую кампазіцыю мела галубятня ў сядзібе Манькавічы пад Столінам, збудаваная ў тэхніцы «прускага муру». Сядзібная галубятня ў в. Крыкалы Пастаўскага раёна мела рытмічную цэнтрычна-ярусную кампазіцыю, у якой чаргаваліся вертыкальныя часткі і іх пакрыцці: кожны наступны ярус быў меншым па вышыні і памерам у плане за ніжні, у

вышкі чаго стварыўся выразны рытм кампазіцыі збудавання.

Сярод вытворчых драўляных збудаванняў найбольш масавымі былі млыны. Існавала значная колькасць іх разнавіднасцей: мукамольныя, вальюшні, млыны-рудні, паперні і інш. На асаблівасцях работы і канструкцыі яны падзяляюцца на дзве вялікія групы: вадзяныя і ветраныя.

Вадзяныя млыны будавалі не толькі на буйных і сярэдніх, але і на малых рэках, праточных азёрах, балотах. Традыцыйна развіваліся два тыпы вадзяных млыноў: калёсныя і наплаўныя. Для першых рабілася запрада з плацінай і грэбляй. Вада па спецыяльных лотаках паступала звізу ці зверху на лопасці млыновага кола (у залежнасці ад гэтага існавалі колы верхняга ці ніжняга «бою»), ад якога вярчальны рух праз сістэму валоў і шасцерняў перадаваўся на жорны. Унутры млын падзяляўся на некалькі ярусаў. Уверсе знаходзілася загрузачнае памяшканне, адкуль зерне ссыпалася ў драўляныя кашы, размешчаныя над паставамі жорнаў.

Многія млыны былі значнымі па маштабу манументальнымі збудаваннямі, у якіх спалучаліся некалькі рознавялікіх аб'ёмаў, завершаных вальмавымі, двухсхільнымі і аднасхільнымі дахамі (в. Клейнікі Брэсцкага р-на). Другія ўяўлялі сабой кампактныя прамавугольныя ў плане высокія збудаванні пад двухсхільнымі дахамі (в. Банцараўшчына Мінскага р-на). Для некаторых сядзібных млыноў характэрна афармленне галоўнага ўвахода манументальным ганкам або порцікам (в. Варочча Карэліцкага р-на). Частка млыноў мела высокія падмуркі і цокалі з грубога бутавага каменя, якія кантрастна спалучаліся са зрубнымі надбудовамі (в. Жодзішкі Смаргонскага р-на). Часам муроўка мела дэкаратыўны характар, што павышала пластычныя якасці збудавання (в. Зарачча Браслаўскага р-на).

Наплаўныя млыны больш сціплыя па памерах. Гэта невялікія прамавугольныя ў плане аб'ёмы пад двухсхільнымі або вальмавымі дахамі. Яны не мелі пры сабе плацін і ставіліся на высокіх п'ялах пасяродзіне рэк, дзе цячэнне было найбольш хуткае. Кола рухалася натуральным цячэннем вады. Млын такога тыпу замалюваны Н. Ордай у маёнтку Седлішча (Валожынскі р-н) у 70-я гады XIX ст. Адносна простыя па канструкцыі млыны-плывякі сяляне часта будавалі самі (млын у в. Кароцічы Столінскага р-на). Недахопам млыноў такога тыпу было тое, што ўзімку, калі лёд скоўваў раку, яны прыпынялі сваю дзейнасць.

З канца XIX ст. у млынах замест вадзяных колаў пачалі ставіць металічныя турбіны, якія давалі большы эфект работы. У архітэктурных адносінах такія млыны былі падобны на колавыя. Напрыклад, турбінны млын на р. Усяжа каля вёскі з аднайменнай назвай уяўляе развітае па кампазіцыі збудаванне з брусоў «у лапу», пастаўленае на высокія п'алі. Да асноўнага прамавугольнага ў плане двухпавярховага аб'ёма, накрытага высокім двухсхільным дахам, прылягаюць у тарцах два больш нізкія аднапавярховыя прырубкі, крытыя таксама двухсхільнымі дахамі. Маляўнічы акцэнт кампазіцыі млына ствараў узняты на высокіх п'ялах ганак, пакрыццё над якім працягвала агульны рух даху асноўнага аб'ёма.

У вёсках і фальварках, дзе не было праточных вадаёмаў, працягвалі будаваць конна-валовыя млыны, вядомыя з XVIII ст. Асноўным элементам такога млына з'яўлялася кола, насаджанае на тоўсты дубовы вал, пастаўлены не вертыкальна, а з пэўным нахілам. Пад вагой вала ці камя паступальны рух кола з дапамогай шасцярных перадач трансфармаваўся ў вярчальны рух верхняга каменя-пастава. Такі млын называўся

«таптаком» ад таго, што жывёла як быццам тапталася на адным месцы. У інвентарах сядзіб і фальваркаў XIX — пачатку XX ст. зафіксаваны і іншыя тыпы конна-валовых млыноў.

З канца XIX — пачатку XX ст. вядомы і так званыя паравыя млыны, дзе паставы праз адпаведныя перадачы рухала паравая машына, размешчаная ў асобнай прыбудове. Млын такога тыпу збырогся ў в. Крэва Смаргонскага раёна. Яго цікавым элементам з'яўляецца кансольна-бэлечны балкон у верхняй частцы галоўнага аб'ёма з пад'ёмным блокам. Сюды падавалі мяхі са збожжам, якія паступалі ў асноўнае загрузачнае памяшканне. Потым збожжа высыпалася ў «кашы», адкуль яно паступала на жорнавыя паставы.

Ветраныя млыны, або ветракі, вядомыя на тэрыторыі Беларусі з XVII ст., з другой паловы XIX ст. атрымалі асабліва шырокае распаўсюджанне. Яны будаваліся не толькі ў фальварках, але нярэдка і ў сялянскіх гаспадарках. На паўднёвым захадзе Беларусі пераважаў стрыжнёвы тып збудаванняў, а на ўсходзе — шатровыя.

Адзін з найбольш простых стрыжнёвых ветракоў пабудаваны ў в. Верамееўцы Пінскага раёна. Гэта мініяцюрнае каркаснае, ашалеянае звонку збудаванне. Яго асновай з'яўляецца ўкапаны ў зямлю слуп, вакол якога вятрак паварочваецца да ветру. Цікавая канструкцыя ветрака на коле, пастаўленым на штандары, зафіксавана ў в. Святаполка Іванаўскага раёна.

Больш дасканалым варыянтам стрыжнёвага ветрака з'яўляецца млын так званага козлавага тыпу з крыжавінай (козламі), у аснове якога нерухома замацоўваўся вертыкальны стрыжань млына. Такі вятрак вырашаўся выцягнутым дагары квадратным у плане каркасным ашалеяным звонку корпусам, завершаным двухсхільным дахам, які часам з бо-

ку крылаў меў паўвальмавы схіл, а з процілеглага боку — навісаючы над ніжняй часткай аб'ёма шчыт (вв. Опаль Іванаўскага, Уласы Баранавіцкага, Паніквы Маларыцкага, Балоты і Бяроза Кобрынскага р-наў).

У адрозненне ад «козлавых» шатровыя ветракі ўяўлялі сабой высокія вежападобныя збудаванні з дзвюх частак: ніжняга нерухомага корпуса і верхняй «ізбіцы», або «шатра», якая гарызантальна паварочвалася пры дапамозе «вадзіл», або «матавіл», адносна нерухомай часткі. Ніжні гранёны каркасны аб'ём, нярэдка ўстаноўлены на невысокім зрубным пастаменце, меў нахілены да цэнтра сцены, што зрокава падавала яму ўстойлівасць і рабіла прапорцы збудавання больш вытанчанымі. Верхняя частка вырашалася ў выглядзе шатра (в. Сычы Брэсцкага р-на) або квадратнай ці васьміграннай невыскай «ізбіцы» з шатровым завяршэннем, сцены якой кансольна выступалі па-за межы сцен верхняй часткі нерухомага аб'ёма (вв. Кучын Кармянскага, Межаўка Слуцкага, Сямёнаўка Рэчыцкага, Ляды Жлобінскага р-наў). У выніку стваралася кантрастная вертыкальная цэнтрычна-ярусная кампазіцыя.

Традыцыйнымі тыпамі грамадскіх збудаванняў, якія рубіліся з дрэва, па-ранейшаму заставаліся шынкі, корчмы, аўстэры, крамы, гандлёвыя рады, магазіны, гасціныя дамы і двары.

Невялікія вясковыя шынкі і корчмы нагадвалі двухкамернае жыллё і складаліся з сенцаў і шынковай хаты, ад якой часам адгароджвалі камору (в. Кулакi Капыльскага р-на). Местачковыя шынкі і корчмы былі падобныя да мясцовага жылля і вырашаліся працяглымі карпусамі з уваходамі ў тарцах (вв. Крэва Смаргонскага, Міхалішкі Астравецкага р-наў). Больш развітыя тыпы корчмаў спалучалі ў адзіным прамаву-

гольным у плане корпусе шыпковую хату, гасціныя пакоі, заезд, вазоўню і іншыя памяшканні. Такі выгляд мае карчма ў Ашмянах. Яе нізкія зрубныя сцены кантрастуюць з высокім, удвая перавышаючым іх дахам паўвальмавай формы. У карчме ў в. Нача (Воранаўскі р-н) у цэнтры галоўнага фасада быў размешчаны праезд, які вёў да прыбудаванай у тыле корпуса карчмы вазоўні. Карчма ў мястэчку Гнезна (Ваўкавыскі р-н) мела наверху мезанін, у якім былі размешчаны гасціныя пакоі. Галоўны фасад афармляў чатырохкалошны порцік, які аддалена нагадваў адпаведныя ампірныя ўзоры. Стылізаваны порцік ампірнага тыпу афармляў галоўны фасад карчмы ў мястэчку Страча (Астравецкі р-н). Калі ў гарадскіх і сельскіх паселішчах у сувязі з абмежаванасцю тэрыторыі забудовы карчмы блакіраваліся з іншымі жылымі і гаспадарчымі збудаваннямі, то па-за межамі паселішчаў, на дарогах карчмы ўяўлялі сабой традыцыйныя двары з нязвязанымі пабудовамі. Такі выгляд меў карчомны двор ва ўрочышчы Выгада пры дарозе з Навагрудка ў Завоссе, зафіксаваны на фотаздымку 1898 г.

Краммы ўяўлялі сабой невялікія прамавугольныя ў плане збудаванні з вальмавымі або двухсхільнымі пакрыццямі і ўваходам у тарцовай сцяне вулічнага фасада. Адна з такіх крам збераглася ў в. Караняты (Смаргонскі р-н). Яна мае кансольна-балечныя падчэні, якія навісаюць над уваходам і асноўваюцца на выпусках бэлэк перакрыцця. Падчэні завяршае трохвугольны шчыт.

У некаторых гарадах краммы складалі цэлыя вуліцы або забудовалі гандлёвую плошчу (Капыль, Камянец, Лунінец і інш.). Іх галоўныя фасады вырашаліся са слуповымі падчэнямі і трохвугольнымі або ўсечанымі зверху дэкаратыўна ашляванымі шчытамі і франтонамі. У Століне неведомы мастак канца

XIX — пачатку XX ст. замалюваў краммы, якія былі прыбудаваны да падоўжных сцен жылых дамоў. Апошнія злучаліся паміж сабой праз праезды перамычкамі, накрытымі двухсхільнымі стрэшкамі.

У сувязі з тым што ратуш у другой палове XIX — пачатку XX ст. ужо не будавалі і яны фактычна страцілі сваё былое значэнне ў гарадскім ансамблі (асабліва гэта было характэрна для невялікіх гарадоў і мястэчак), галоўным збудаваннем гандлёвай плошчы сталі гандлёвыя рады. З павышэннем іх горадабудаўнічай ролі некалькі змянілася і іх архітэктурнае вырашэнне. Калі раней пераважалі гандлёвыя рады замкнёнай ці падковападобнай кампазіцыі, якія абкружалі плошчу па перыметру, то цяпер будуюцца рады пагоннага тыпу. Яны размяшчаліся ў цэнтры плошчы і ўяўлялі сабой працяглыя карпусы, расчлянёныя на шэраг крам, арыентаваных на абодва падоўжныя фасады; краммы будаваліся і ў тарцах корпуса. Асноўным архітэктурна-пластычным матывам рады ўяўлялася парадная слуповая галерэя, часам вырашаная ў ордэрных формах (в. Сіняўка Клецкага р-на, Пружаны⁹ і інш.).

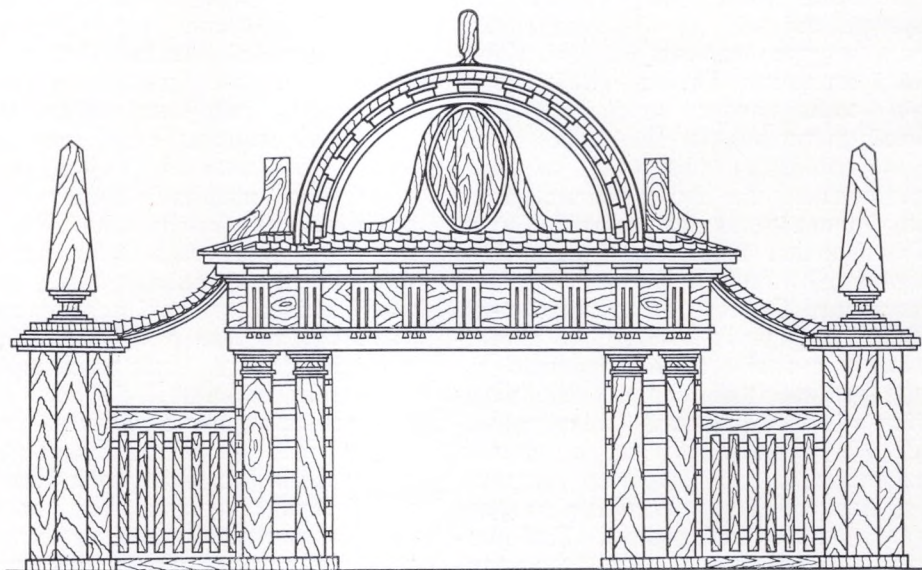
У даследуемы перыяд на галоўных дарогах будавалі пастаяльныя двары, заезных дамы, конна-паштовыя станцыі. Пастаяльныя двары і заезныя дамы амаль нічым не адрозніваліся ад карчмаў і аўстэрый папярэдняга перыяду, толькі ў архітэктурна-планіровачнай структуры большае значэнне набылі гасціныя пакоі для падарожнікаў. Фактычна такія збудаванні ўяўлялі сабой гасцініцы са спрошчаным саставам памяшканняў. Вядомы праектны чарцёж пастаялага двара ў мястэчку Сіняўка (Клец-

⁹ Маюцца на ўвазе не мураваныя рады, якія існуюць цяпер, а драўляныя, спраектаваныя ў 60-я гады XIX ст. архітэктарам Саковічам.

кі р-н), складзены ў другой палове XIX ст. Пастаялы двор — квадратны ў плане комплекс з калодзежам у цэнтры. З боку вуліцы размяшчалася галоўнае збудаванне гасцінічнага тыпу з жылымі пакоямі для пастаяльцаў і шынком. Перыметральную забудову двара за домам складалі стай-

ры знайшлі выяўленне, з аднаго боку, традыцыі народнага дойлідства, з другога — афіцыйныя архітэктурныя кірункі тых часоў. У цэлым гэтыя

187. Брама ў г. Давыд-Гарадку.
1-я пал. XIX ст.
Рэканструкцыя А. М. Кулагіна



ні і павеці, вырашаныя П-падобным планам. У архітэктурную аздабу галоўнага будынка асцярожна ўведзены некаторыя класіцыстычныя дэталі: лёгкія пілястры, франтоны над уваходам, руставаныя вуглы. Нягледзячы на гэта, у цэлым комплекс быў вырашаны ў традыцыях народнага дойлідства.

У другой палове XIX — пачатку XX ст. з дрэва будаваліся масты (у Магілёве, Гродна, Мінску), пуцэпразавы, пакгаўзы і іншыя інжынерныя збудаванні, прамысловыя аб'екты, а таксама разнастайныя грамадскія будынкі: школы, аптэкі, вакзалы (напрыклад, Лібава-Роменскі вакзал у Мінску), астросі (турмы), будынкі для павятовага адміністрацыйнага кіраўніцтва (так званыя прысутныя месцы), гарадскія і сельскія бальніцы, лясніцтвы і г. д. У іх архітэктур-

збудаванні вывучаны даследчыкамі пакуль што надзвычай слаба.

Культывавае дойлідства другой паловы XIX — пачатку XX ст. развівалася разнастайна. З аднаго боку, для яго характэрна захаванне традыцыйных старажытных прыёмаў і форм, з другога — распрацоўка новых архітэктурна-мастацкіх прыёмаў, шырокае выкарыстанне форм мураванай архітэктуры, архітэктурна-мастацкіх традыцый іншых народаў.

У 20—30-я гады нашага стагоддзя на Браслаўшчыне зафіксаваны разныя крыжы. Гэта высокія крыжовыя канструкцыі, ствалы якіх піжэй перакладзін упрыгожаны арнаментальнай геаметрычнай разбой (кругі, ромбы, трохвугольнікі і інш.). З вялікім густам выконваліся невялікія прыдарожныя каплічкі ў вы-

глядзе слупа, на пастаменце якога змяшчалася скульптурная кампазіцыя, пакрытая шатровай стрэшкай. Адмыслова выразанія падзоры, карнізы, S-падобныя апоры стрэшкі з валютамі ў верхніх і ніжніх частках уласцівы каплічкам у Мядзелі і Нарачы (былое мястэчка Кабыльнікі Мядзельскага р-на). Да іх можна таксама аднесці каплічкі на чатырох слупах, вырашаныя ў выглядзе альтанак. Яны часам мелі складаныя купальныя пакрыцці, аздабляліся разьбой (в. Чамяры Слонімскага р-на). Сярод малых форм архітэктурны можна адзначыць царкоўныя і гасцельныя платы. Напрыклад, плот цвінтара царквы ў в. Дарапеевічы (Маларыцкі р-н) мае цікавы малюнак скразной разьбы, матывамі якой з'яўляюцца крыжападобныя элементы.

Традыцыйныя кампазіцыйныя прыёмы архітэктурны слуповых каплі-

чак развіты ў слуповых і каркасных званіцах. Яны мелі ашаляваную ніжнюю частку і адкрытую верхнюю пляцоўку — «звон» (в. Валеўка Навагрудскага р-на). Для стварэння больш зграбных прапорцый слупы каркаса ставіліся не вертыкальна, а з нахілам да цэнтра (в. Шэметава Мядзельскага р-на). Будавалі традыцыйныя чацверыковыя званіцы і больш складаныя па кампазіцыі: двух'ярусныя тыпу «васьмярык на чацверыку» (в. Дзівін Кобрынскага р-на) і трох'ярусныя (в. Кемялішкі Астравецкага р-на).

Прасцейшыя традыцыйныя тыпы храмаў прадстаўлены адназрубнымі капліцамі і цэрквамі. Сярод іх вылучаюцца тры асноўныя кампазіцыйныя варыянты. Да першага адносяцца збудаванні цэнтрычнай кампазіцыі, якія маюць квадратны або шматгранны план і пірамідальны дах (вв. Харомск Столінскага, Стайкі Магілёўскага р-наў). Кампазіцыйна процілеглым варыянтам з'яўляюцца будынкі з некалькі выцягнутым па надоўжнай восі прамавугольным планам і двух- або трохсхільным дахам, які на галоўным фасадзе ўтварае шчыт або франтон (вв. Трошчыцы Карэліцкага, Кнотаўшчына Стаўбцоўскага р-наў). Часам шчыт выступаў наперад па-за плоскасць галоўнага фасада, утвараючы перад уваходам кансольныя падчэні (в. Вечкава на Навагрудчыне). Невялікі купалок на гранёнай шыйцы размяшчаўся ў цэнтры вільчака даху або асіметрычна, над алтаром. Для ўраўнаважання кампазіцыі ў некаторых збудаваннях другі купалок ставіўся на галоўным фасадзе (в. Андронава Кобрынскага р-на). Пераходным варыянтам паміж двума адзначанымі вышэй з'яўлялася збудаванне з прамавугольным планам і вальмавым пакрыццём. Размяшчэнне аднаго або двух купалкоў аналагічнае другому варыянту (Слуцк, в. Крывічы Мядзельскага р-на). Некаторыя збудаванні зусім не мелі купалкоў (в. Ка-

188. Званіца Пакрыўскай царквы ў в. Ганчары Лідскага р-на Гродзенскай вобл. 2-я пал. XIX ст.



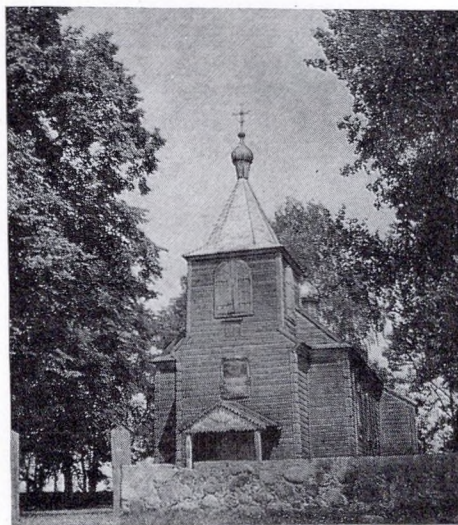
жан-Гарадок Лунінецкага р-на). У сваю чаргу другі і трэці варыянты мелі мноства кампазіцыйных разнавіднасцей. Сярод іх можна адзначыць збудаванні з гранёнай алтарнай часткай (на 2 або 3 грані), з тамбурам ці слуповымі падчэнямі на галоўным фасадзе (вв. Сінцічы, Тывовічы Пінскага, Дубатоўка Астравецкага, Гута, Нач і Чудзін Ганцавіцкага р-наў). Імкненне вылучыць галоўны фасад у кампазіцыі ўсяго збудавання прывяло да развіцця купалка над франтонам або пярэдняй вальмай у ярусную вежку, завершаную шатром ці купалам (вв. Сеняжыцы Навагрудскага, Астрашыцкі Гарадок Мінскага, Цапра Клецкага, Ніўнікі Міёрскага, Азёры Гродзенскага р-наў). Такая тэндэнцыя была характэрна і для мінулых этапаў развіцця традыцыйнай культавай архітэктуры. У гэтым плане развіццё традыцыйнай культавай архітэктуры ў другой палове XIX — пачатку XX ст. не было адзначана стварэннем нейкіх арыгінальных ты-

паў, як гэта часам наглядалася раней. Тым не менш у гэты час сустракаліся варыянты, ужо пазбаўленыя рэнесансных і барочных рыс, у якіх асноўным момантам было новае асэнсаванне мясцовых, часам архаічных прыёмаў. Такі характар маюць царквы са званіцамі ў вв. Кудавічы Ашмянскага, Цюрлі Маладзечанскага, Медна Брэсцкага, Баркі Пінскага, Аброва Івацэвіцкага раёнаў і многія іншыя. У сваіх архітэктурных тыпах яны заключаюць разнастайныя мясцовыя варыянты. Налёт афіцыйнай архітэктуры выявіўся ў тым плане, што на загаду царкоўных улад храмы будавалі са званіцамі ў прытворы або «на фронце», г. зн. на галоўным фасадзе.

Арыгінальны тып храма зафіксаваны ў в. Відзбор Столінскага раёна. Яго асноўны аб'ём уяўляе сабой выцягнуты на падоўжнай восі васьмярык, накрыты вальмавым дахам, да якога прыбудаваны чацверыковы бабінец са званіцай у завяршэнні. Мяркуецца, што ён з'яўляецца своеасаблівай рэмінісцэнцыяй рэнесанснай або нават класіцыстычнай архітэктуры (Смаргонь, Чачэрск).

На аснове тых жа прыпынкаў развіталася архітэктура двух- і трохзрубных драўляных храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі. У іх вырашэнні адзначаны два асноўныя прыёмы. У адных выпадках зрубы аб'ядноўваліся агульным дахам (вв. Мірацічы Навагрудскага, Цмень Столінскага р-наў), у другіх — зрубы мелі самастойныя пакрыцці двухсхільнай, вальмавай або шатровай формы (Вілейка, Капаткевічы Петрыкаўскага р-на). Калі першы прыём у сваёй аснове мае барочныя рысы, то другі звязаны з даўняй традыцыяй будаваць асобнымі зрубамі з самастойнымі над імі вярхамі. У гэтых збудаваннях, як і ў адназрубных, можна таксама вылучыць прыём акцэнтацыі галоўнага фасада званіцай (вв. Княгініна Мядзельскага, Астрашыцкі Гарадок Мінскага,

189. Юр'еўская царква ў в. Альба Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XX ст.



190. Царква на могілках
у в. Астрашыцкі Гарадок
Мінскага р-на. Пач. XX ст.



Камень Пінскага, Беразнькі Нясвіжскага, Альшаны Столінскага р-наў).

Асобную групу збудаванняў, таксама звязаную з мясцовымі традыцыямі, складаюць храмы з адкрытымі ўнутр вярхамі. Адзін з найбольш простых варыянтаў гэтай групы ўяўляе царква ў в. Пагост Жыткавіцкага раёна. Яна двухзрубная, складаецца з асноўнага аб'ёма і алтара. Над уваходам — фронтон, вынесены кансольна па-за плоскасць галоўнага фасада, які ўтварае глыбокія падчэні. Некалькі грувасткі па форме васьмерыковы верх, накрыты нізкім шатром, завяршае дах царквы ў месцы злучэння асноўнага і алтарнага зрубаў. Цэнтральны аб'ём трохзрубнай царквы ў в. Ставок Пінскага раёна (1855, мясцовыя будаўнікі Станкевіч і Глінскі) завяршаецца светлавым васьмерыком даволі зграбных прапорцый на чатырох слупах, накрытым купальным дахам. Яго

кампазіцыйна дапаўняе ярусная званіца на галоўным фасадзе. У архітэктуры царквы назіраецца пэўны афіцыйны налёт.

Адметнае месца ў працягу традыцый усходнепалескай школы дойлідства займае царква Параскевы Пятніцы ў в. Беражное Столінскага раёна. Яна была збудавана ў XVIII ст., у XIX ст. згарэла. У 1884 г. на старых падмурках была ўзведзена новая царква. Безумоўна, яе будаўнік быў кваліфікаваным народным майстрам, знаёмым з векавымі традыцыямі мясцовай архітэктурнай школы. Магчыма, ён карыстаўся наказам тутэйшых жыхароў пабудавать такую ж царкву, якая існавала раней. Ён узвёў трохзрубны храм глыбінна-прасторавай кампазіцыі, які складаецца з прамавугольнага бабінца, квадратнага асноўнага аб'ёма, завершанага чацверыковым вярхом з заломам і ўвянчанага шатровым дахам, і пяціграннага алтарнага зруба з прыбудаванай да аднаго з яго бакавых граней рызніцай. Прапорцыі былі класічнымі для палескай архітэктуры. Уся кампазіцыя збудавання па падоўжнай восі (да крыжа купала верху) упісвалася ў квадрат, вышыня ўнутранага прасторы цэнтральнага двухсветлавога аб'ёма вызначалася агульнай даўжыняй гэтага аб'ёма і алтарнага зруба. Перабудовы пачатку XX ст. (дабудова да аднаго з бакоў цэнтральнага аб'ёма прамавугольнай у плане капліцы з васьмерыковым вярхом і яруснай званіцы да бабінца) некалькі парушылі цэльнасць і яснасць кампазіцыі храма, аднак і ў такім выглядзе ён уяўляе сабой адзін з найцікавейшых помнікаў народнага беларускага дойлідства. Трэба асабліва адзначыць яго па-мастацку выкаваныя крыжы, у матывах якіх адбіліся яскравыя ўзоры палескай салярнай і расліннай арнаментыкі.

У выніку перабудовы XX ст. кардынальна змяніўся архітэктурны вобраз царквы ў в. Вуйвічы (Пінскі

191. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Беражное Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.



р-н), збудаванай у 1788 г. Першапачаткова яна ўяўляла трохзрубны храм падоўжна-восевай кампазіцыі з нізкім шатровым завяршэннем цэнтральнага аб'ёма, двухсхільным дахам над бабінцам і вальмавым — над алтаром. Пры перабудове была створана развітая асіметрычная кампазіцыя, якая рытмічна ўзрастала ад алтара да прыбудаванай званіцы, завершанай складаным купалам. Ёсць падставы меркаваць што такая кампазіцыя была ўспрынята ад карпацкіх лемкаўскіх цэркваў. Гэта сведчыць пра пэўнае пашырэнне сувязей палескай архітэктуры з украінскай.

Яшчэ адзін традыцыйны архітэктурны тып складалі крыжова-цэнтрычныя культавыя збудаванні. Яны ўвогуле працягвалі развіццё мясцовых архітэктурных традыцый, аднак у некаторых дэталях адлюстравалі ўзмацненне ўплыву рускай культуры на беларускую. Прыкладам такога тыпу збудавання з'яўляецца Юр'еўская царква ў в. Будча (Ганцавіцкі р-н), узведзеная ў 1896 г. Яна чатырохзрубная, мае кампактны план у выглядзе роўнаканцовага крыжа. Цэнтральнае квадратнае ў плане па-

мяшканне завершана масіўным светлавым васьмерьком на ветразях, над якім узвышаецца даволі высокі шацёр. Пакрыццё бакавых аб'ёмаў пафрантонае. І сам архітэктурны тып збудавання, і яго дэкаратыўныя дэталі сведчаць пра пэўнае ўздзеянне паўночнарускай архітэктуры, хаця такая структура мае і мясцовыя вытокі (дастаткова, напрыклад, успомніць сабор аршанскага Богаўленскага манастыра XVII ст.).

Да збудаванняў крыжова-цэнтрычнай кампазіцыі можна аднесці таксама і царкву ў в. Балонаў-Сялец Быхаўскага раёна (сярэдня XIX ст.). У ёй шмат рыс храмаў глыбінна-прасторавай кампазіцыі. Цэнтральны аб'ём завершаны шатром, над якім узвышаецца цыбулісты купал на васьмерьку. Унутры гэты аб'ём перакрыты васьмігранным скляпеннем на васьмі слупах і ветразях, якое ўверсе пераходзіць у барабан купала. Галоўны фасад фарміруе ярусная чацверыковая званіца, прыбудаваная да бабінца царквы. Баквыя прыбудовы і апсіды завершаны звычайнымі схільнымі дахамі і адыгрываюць у кампазіцыі падпарадкаваную асноўнаму аб'ёму ролю. Падоўжная вось у гэтым будынку пераважаючая.

Да разгледжаных вышэй твораў традыцыйнай беларускай архітэктуры можна далучыць і мячэці ў г. п. Іўе і в. Асмолава на Навагрудчыне. Іўеўская мячэць, пабудаваная ў 1884 г., уяўляе сабой цэнтрычнае, амаль квадратнае ў плане збудаванне з невялікай пяціграннай алтарнай прыбудовай — міхрабам. Унутры мячэць падзелена на мужчынскую і жаночую палавіны з асобнымі ўваходамі з боку галоўнага фасада. Будынак накрыты нізкім шатровым дахам, над якім узвышаецца васьмігранны мінарэт з кругавым балконам у ніжняй частцы, завершаны высокім шпілем. Раней галоўны фасад быў аформлены галерэяй на чатырох слупах з выгнутымі падкосамі (у 70-я гады на-

шага стагоддзя галерэя заменена тамбурам). Мячэць у Асмолаве мела больш «звыклы» для беларускага дойлідства выгляд: прамавугольнае ў плане збудаванне, накрытае вальмавым дахам, цэнтр якога ўвечываў невысокі каркасны чацверыковы мінарэт, завершаны шатровым дахам. Трэба сказаць, што татарскае насельніцтва Беларусі ў значнай меры асімілявалася ў беларускім асяроддзі, прыняло яго мову і культуру (аб гэтым сведчаць, напрыклад, так званыя кітабы — кнігі, напісаныя на беларускай мове арабскім пісьмом). Таму і пры стварэнні мячэцей татары карысталіся пераважна тымі формамі, якія выпрацавала беларускае народнае дойлідства.

Разам з традыцыйнымі кірункамі ў культывавым драўляным дойлідстве другой паловы XIX—пачатку XX ст. мелі месца і шматлікія кірункі, звязаныя з перапрацоўкай форм стыляў неабарока, ампіру і неакласіцызму,

псеўдарускага стылю, неаготыкі і «мадэрна».

Прыкладам адраджэння барочных форм у драўляным культывавым дойлідстве другой паловы XIX ст. з'яўляецца Ільінская царква ў в. Велямічы Столінскага раёна. Яна збудавана ў 1881 г. як трохзрубная з трыма адкрытымі ўнутр вярхамі. У 1888 г. да бакавых сценаў галоўнага аб'ёма далучаны дзве прамавугольныя ў плане прыбудовы, у выніку чаго царква набыла крыжова-цэнтрычную пяціверхавую кампазіцыю. Відаць, будаўнікі першапачаткова імкнуліся наблізіць яе формы да царкваў барочнага тыпу ў вв. Леніна (Жыткавіцкі р-н) і Рубель (Столінскі р-н), а потым — да царквы ў в. Кажан-Гарадок (Лунінецкі р-н). Гэтыя збудаванні з'яўляліся вызначальнымі на асноўных этапах усходнепалескай школы дой-

*192. Ільінская царква ў в. Велямічы
Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 1881*



лідства другой паловы XVIII—пачатку XIX ст. Аднак падабенства з імі атрымалася чыста фармальнае, і царква ў Велямічах знамянуе ўжо пэўны крок назад ад познебарочных традыцый канца XVIII—пачатку XIX ст. Захавана толькі знешняе фармальнае падабенства ярусных аб'ёмаў і купальных завяршэнняў. Знік характэрны прыём пастаноўкі паміж двума васьмерыкамі чацверыка ў вырашэнні кампазіцыі цэнтральнага аб'ёма. Увогуле формы гэтага збудавання больш сухія, схематычныя і малавыразныя, чым формы адзначаных познебарочных збудаванняў. Тым не менш гэты архітэктурны твор, размешчаны ў цікавым прыродным ландшафце, з развітай кампазіцыяй плана і завяршэннямі робіць вялікае эстэтычнае ўздзеянне.

У пэўнай частцы культавых збудаванняў другой паловы XIX — пачатку XX ст. можна адзначыць рысы позняга класіцызму, асабліва ампіру. Яны дапаўняліся рысамі неакласіцызму, які захапіў рускую архітэктурную таго часу. Класіцыстычныя формы ў драўляным дойлідстве падвяргаліся вельмі значнай перапрацоўцы. Часцей за ўсё класіцыстычна-ампірныя рысы абмяжоўваліся выкарыстаннем порціка ў аздабленні фасада, часам адвольна трактованага. Адзнакі класіцызму можна таксама ўбачыць у купальных пакрыццях царкоўных вярхоў і званіц, у арачных вокнах з паўцыркульнымі завяршэннямі, у аздабленні аконных праёмаў франтончыкамі і плоскімі сандрыкамі, у рустоўцы вуглоў, у выкарыстанні прафіляваных карнізаў і г. д. (Троіцкая царква ў Быхаве, Пакроўская царква ў в. Вялікія Лазіцы Шклоўскага р-на, царква Ушэсця ў Століне, цэрквы ў вв. Германавічы Шаркоўшчынскага, Глыбоцкае Гомельскага р-наў).

Аднак найбольшы ўплыў на афіцыйную праваслаўную культуравую архітэктурную зрабіў псеўдарускі стыль, у якім бачылі зварот да «ісконно

праваславных» архітэктурных форм. Пашырэнне гэтага стылю ў беларускім дойлідстве аднавідала і палітыцы русіфікацыі, якая паслядоўна праводзілася, асабліва шырока пасля паўстання 1863—1864 гг. Аднак штучны перанос маскоўскіх ці поўгарадскіх архітэктурных форм на беларускую глебу далёка не заўсёды прыводзіў да дасканалых архітэктурна-пластычных вырашэнняў. Тым не менш шырэйшае, чым раней, выкарыстанне дэкору ў аздабленні фасадаў у некаторых збудаваннях мела і пэўныя станоўчыя вынікі.

Рэгламентаваным тыпам праваслаўнай культуравой пабудовы з'яўлялася трохзрубная царква з размешчанымі па падоўжнай восі з захаду на ўсход бабінцам, асноўным аб'ёмам і алтарнай апсідай з рызніцай і дыяканнікам абাপал яе. Званіца размяшчалася ў другім (або трэцім) ярусе бабінца ці прыбудоўвалася да яго, ствараючы такім чынам чацвёрты зруб храма. Вядомы і такія варыянты кампазіцыі, калі паміж бабінцам і званіцай знаходзіўся невялікі праежкавы прамавугольны ў плане аб'ём, звычайна накрыты двухсхільным дахам. Асноўны аб'ём быў шырэйшы за астатнія, у выніку чаго ў плане ўтвараўся крыж — царкоўны сімвал.

Адным з простых варыянтаў такога архітэктурнага тыпу з'яўляецца царква ў в. Новы Двор (Пінскі р-н), збудаваная ў 1862 г. Гэта трохдзельны храм з трыма асобнымі дахамі над аб'ёмамі. Званіца не вылучана ў кампазіцыі вежай і накрыта звычайным двухсхільным дахам. Скупа вырашаныя фасады некалькі ажыўлены аконнымі ліштвямі. Цэнтр вільчака даху асноўнага аб'ёма ўвянчаны цыбулістым купалком на глухім васьмерыку. Амаль такі ж выгляд мае Пакроўская царква ў Жабінцах (1885). Яна адрозніваецца ад папярэдняга збудавання больш багатым дэкорам фасадаў і невысокай вежай званіцы над бабінцам. У архітэктур-

ры гэтага будынка спалучаюцца рысы псеўдарускага стылю і ампіру. Для павышэння дамінантнай ролі званіцы ў кампазіцыі збудавання яе часам завяршалі высокім шпілем (вв. Аздамічы Столінскага, Месткавічы Пінскага р-наў). Такі прыём шоў ад ампіру, у прыватнасці ад стылю будынка Адміралцейства ў Пецярбург.

Трэба адзначыць, што найбольш цікавыя ўзоры псеўдарускага стылю архітэктуры з'яўляюцца ў пачатку ХХ ст., калі ён спалучаецца з «мадэрнам». Апошні надае псеўдарускім формам новае гучанне. Напрыклад, арыгінальную, у нечым традыцыйную кампазіцыю мае Праабражэнская царква ў в. Язвінкі (Лунінецкі р-н), збудаваная ў 1910 г. Яе рызніца размешчана не з боку алтарнай апсіды, а ў тыле яе. Гэта было зроблена для таго, каб стварыць рытм дахаў, што як быццам спускаюцца ад асноўнага аб'ёма да рызніцы. Для актывізацыі формы дахі над асноўным аб'ёмам і апсідай зроблены паўвальмавымі. У цэнтры абодвух бакавых фасадаў утвораны ўсечаныя зверху шчыты з паўвальмавымі дашкамі над імі, тымпаны ўпрыгожаны буйнымі саялярнымі выявамі. Вокны-трыфоры ўмы аздоблены мастацкай разьбой. На ўзроўні іх сандрыка, вырашанага ў выглядзе філёнгі з трохвугольнымі элементамі зубчаткі, праходзіць разны двухслойны фрыз — падзор. Двух'ярусная чацверыковая званіца, завершаная высокім шатром з паліцамі ў ніжняй частцы, таксама ўпрыгожана разной аздобай.

Рэгламентацыя крыжападобнага плана прывяла ў шэрагу выпадкаў да далучэння да бакавых сцен цэнтральнага памяшкання двух прамавугольных у плане прырубаў, злучаных з асноўным аб'ёмам шырокімі праёмамі. Гэта значна павялічвала прастору перад іканастасам. Аднак у большасці збудаванняў наяўнасць прырубаў не змяніла прынцыпова характару глыбінна-прасторавай кампазі-

цыі, якая развівалася па падоўжнай восі. У сувязі з тым што цэнтральнае памяшканне такім чынам пазбаўлялася натуральнага бакавога асвятлення, традыцыйным элементам такога збудавання становіцца светлавая барабан, звычайна васьмерыковай формы, які асвятляў цэнтральную прастору царквы. Гэты барабан, завершаны шатровым дахам, над якім узвышаўся купал на глухім васьмерыку, складаў асноўную, званіца — другую вертыкаль кампазіцыі (вв. Мокрава Лунінецкага, Акцябр Кобрынскага, Чырвоны Партызан Добрушскага р-наў). Аб'ём званіцы часам развіваўся ўшырыню, пры гэтым у ніжнім ярусе ўтвараліся два службовыя памяшканні аб'ёмнага праходу ў бабінец. У такім выпадку званіца мела шырыню, роўную з асноўным аб'ёмам.

Своеасаблівай рытмікай аб'ёмаў вылучаецца царква Дзмітрыя Растоўскага ў в. Выдранка (Краснапольскі р-н), збудаваная ў пачатку ХХ ст. У ёй разам з псеўдарускімі формамі прасочваюцца асобныя рысы «мадэрна». Цэнтральны аб'ём з двума бакавымі прырубамі, бабінец і пяцігранная апсіда ўтвараюць роўнаканцовы крыж. Сцены завяршаюцца трохвугольнымі шчытамі, над цэнтральным аб'ёмам узвышаецца двух'ярусны верх тыпу «васьмярык на чацверыку», накрыты высокім шатром з цыбулістым купалком на глухім барабане. Падобны характар кампазіцыі мае і званіца, злучаная з бабінкам невялікім пераходным аб'ёмам, накрытым двухсхільным дахам. У выніку стварылася рытмічная кампазіцыя, для якой характэрны, з аднаго боку, прасторавае развіццё складанага па форме плана збудавання, з другога — паўторнасць форм бакавых фасадаў і завяршэнняў званіцы і цэнтральнага аб'ёма. Каб падкрэсліць дамінуючую ролю верху над цэнтральным аб'ёмам, дойлід апрацаваў яго больш разнастайна, чым верхнія ярусы званіцы. Цэнтральны вась-

мярык ён завяршыў васьмю шчытамі, якія стварылі так званы франтонны пояс, вядомы ў паўночнарускай архітэктуры XVII—XVIII стст. Такі ж дэкаратыўны паясок прысутнічае ў аздабленні глухога васьмерыка купальнага завяршэння. Дэкаратыўныя элементы пераклікаюцца са шчытамі бакавых фасадаў сцен. Такім чынам, адзінства і падабенства архітэктурных аб'ёмаў і форм тут мяжуюцца з кантрастным вылучэннем больш дробнымі формамі галоўных частак кампазіцыі. Выразную акцэнтную ролю адыгрываюць ганкі галоўнага і двух бакавых уваходаў, вырашаных у стылі «мадэрн». Ім уласцівы складаныя формы накрыццяў і шчытоў у выглядзе какошнікаў, крыжавіны, падкосы, прафіляваныя калонкі. Аконныя праёмы аздаблены разнымі ліштывамі з сандрыкавымі завяршэннямі, стылізаванымі пад ампір.

Багатым разным дэкорам вылучаюцца цэрквы ў вв. Іёдчыцы Клецкага, Хатынічы Ганцавіцкага, Павіцце Кобрынскага, Парэчча Пінскага, Дубай Столінскага раёнаў. Царква ў в. Лемяшэвічы (Пінскі р-н) у аснове шатровых дахаў цэнтральнага аб'ёма і званіцы мае какошнікавыя паясы, якія імітуюць закамары старажытнарускіх мураваных сабораў. Такія формы ў драўляным дойлідстве выглядаюць некалькі паўнымі і недарэчнымі.

У драўляным культывым дойлідстве псеўдарускага напрамку выкарыстоўваўся яшчэ адзін тып кампазіцыі — крыжова-цэнтральная. Вядомы і раней, ён у другой палове XIX — пачатку XX ст. атрымаў вельмі спецыфічную трактоўку. Напрыклад, царква ў в. Кунаса (Нясвіжскі р-н) мае кампактную крыжападобную кампазіцыю, цэнтральным элементам якой з'яўляецца васьмерыковы светлавы барабан над сярэдняй часткай храма. Ён завяршаецца шатром, над якім узвышаецца купалок на глухім двух'ярусным васьмерыку. Васьме-

рыковы барабан аформлены дэкаратыўнымі шчытамі. Бабінец вырашаны як двух'ярусны аб'ём з вузкім верхнім ярусам, завершаным трохвугольным шчытом і шырокім ніжнім, бакавыя часткі якога накрыты аднаасійнымі дахамі. У выніку кампазіцыі галоўнага фасада ў завяршэнні аддалена нагадвае трохлопасцевую закамару, вядомую ў ноўгарадскай мураванай архітэктуры сярэднявекі. Царква ў в. Хатляны (Уздзенскі р-н) — тыповае крыжова-цэнтральнае збудаванне з пяццю васьмерыковымі вярхамі: трох'ярусным у цэнтры і двух'яруснымі па баках. Разныя паяскі, накладкі, фрызы, ліштвы ўпрыгожваюць яе фасады. Пакроўская царква ў в. Плотніца Пінскага раёна (1875) васьмізрубная. Яна нагадвае гранічна перапрацаваны тып крыжова-купальнага мураванага старажытнарускага храма. Роўнаканцовую крыжападобную ў плане царкву ўтвараюць чатыры прамавугольныя зрубы. Цэнтр кампазіцыі завяршае светлавы васьмерык з цыбулістым купалам. Да бакавых сцен гэтых зрубаў далучаны чатыры меншыя па памерах, квадратныя ў плане прырубы, завершаныя падобна цэнтральнай частцы, аднак васьмерыкі тут глухія. У выніку была створана кампактная цэнтральная кампазіцыя дзевяцічасткавага тыпу (як у Візантыі) з традыцыйным для праваслаўя пяцігалоўем у завяршэнні.

Цікавым прыкладам сінтэзу форм псеўдарускага стылю і «мадэрна» з'яўляюцца цэрквы Раства багародзіцы ў в. Лыскава Пружанскага і Крыжаўзвіжанская ў в. Амелянец Камянецкага раёнаў. Лыскаўская царква збудавана ў 1930 г. з брусоў і ашалавана звонку дошкамі. Гэта прамавугольнае ў плане збудаванне са светлавым купальным васьмерыком у цэнтры і чацверыковай вежай-званіцай на галоўным фасадзе. Кампазіцыя пабудавана на рытмічна-кантрастным спалучэнні розных па

форме і вышыні аб'ёмаў. Пры гэтым актыўную пластычную ролю выконваюць дахі напружанага выгнутага малюнка, купальныя завяршэнні цэнтральнага васьмерыка і званіцы, якія толькі знешне нагадваюць цыбулістыя купалы барочных царкваў, адрозніваючыся ад сваіх прататыпаў больш дынамічнымі формамі.

Царква ў в. Амелянец збудавана ў канцы XIX ст. у праваслаўным манастыры каля Белага возера, у 1925 г. перавезена ў вёску. Пры гэтым яна была перабудавана і набыла яркавыя рысы «мадэрна». Захоўваючы псеўдарускую крыжова-цэнтральную кампазіцыйную схему з традыцыйным пяцігалоўем (у цэнтры масіўны шатровы васьмярык, па баках значна меншыя па вышыні чацверыкі з купальнымі завяршэннямі), царква мае і новыя рысы. У выніку таго што новым пластычным элементам стала вежа-званіца над бабінцам, уся кампазіцыя атрымала дынамічны рух наперад. Іменна акцэнтацыя галоўнага фасада, а не цэнтральнага пяцікупалля выразна адрознівае гэты помнік ад большасці псеўдарускіх збудаванняў XIX—пачатку XX ст., у якіх вежа-званіца з'яўлялася элементам дапаўняльным і сваёй формай паўтарала цэнтральны верх. Тут жа вежа-званіцы мае фронтальнае вырашэнне, прычым актыўную ролю адыгрываюць высокі паўвальмавы дах са шчытом на галоўным фасадзе, складаны па форме галаснік пад шчытом, ганак, утвораны кансольнымі выпускамі бярэвенняў, якія ствараюць актыўную ломку граней бакавых сценак. Сродкам актывізацыі архітэктурнай пластыкі было і кантрастнае спалучэнне неашалеваных з бярэвення сценак з рубкай вуглоў «з астаткам» і ашалеваных паверхняў.

У шэрагу каталіцкіх храмаў канца XIX—пачатку XX ст. вызначальнымі былі рысы несапраўднай готыкі. У адрозненне ад псеўдарускіх праваслаўных царкваў, у кампазіцыі

якіх вылучаўся цэнтральны адна- або пяцікупальны аб'ём, а званіца на галоўным фасадзе выступала ў большасці выпадкаў у ролі дадатковай вертыкалі, будынку касцёлаў мелі ясную базілікальную структуру з акцэнтацыяй галоўнага фасада, якому падпарадкоўваліся ўсе астатнія элементы кампазіцыі.

У бязвежавых псеўдагатычных збудаваннях асноўным пластычным элементам з'яўляўся высокі дах выгнутага формы. Яго напружаны профіль ствараўся з дапамогай кароткіх клінападобных нарожнікаў, якія па таўшчалі кроквы ў ніжняй частцы і давалі магчымасць зрабіць больш значны вынас даху. Гэта ўзмацняла кантраст паміж плоска вырашанымі сценамі і пластычным завяршэннем, стварала багатыя святлоценныя эфекты (в. Лінава Пружанскага р-на). У некаторых збудаваннях для ўзбагачэння кантрастных суадносін паміж плоскасцямі галоўнага фасада некаторыя яго ўчасткі выконваліся з бутаванага каменя (в. Стараельня Дзяглаўскага р-на).

Выразнай пластыкай аб'ёмаў і іх завяршэнняў вылучаецца касцёл пачатку XX ст. у в. Мяжаны (Браслаўскі р-н). Асіметрычная форма плана, галерэя, што абкружае бабінец-званіцу, высокія выгнутыя дахі, прычоллак, што дзеліць сцены на два ярусы, вежка над вільчаком даху асноўнага аб'ёма, ссунутая да алтара, — усё гэта надае збудаванню шмат дынамікі, робіць кампазіцыю ўзрушанай, выразна акцэнтуюе асноўныя кампазіцыйныя элементы.

Далейшае ўзмацненне дынамікі асіметрычных кампазіцый адбылося ў збудаваннях з вежамі на галоўным фасадзе. Да ліку аднавежавых адносяцца касцёлы ў вв. Далекія і Дрысвяты (Браслаўскі р-н). Кампазіцыя іх актыўна нарастае ад алтара да галоўнага фасада, дамінантным элементам якога становіцца ярусная вежа-званіца. Кантрастнае нарошчванне яе ярусаў, аддзеленых адзін ад

другога прычолкамі (пяць ярусаў у Дрысвяцкім касцёле), стварае выразную вертыкаль кампазіцыі. У павышэнні пластычных якасцей збудаванняў значную ролю адыгрывалі завяршэнні веж, у якіх чаргаваліся купальныя і шатровыя формы (Крыжаўзвіжанскі касцёл у Баранавічах).

Касцёлы ў вв. Паланечка Баранавіцкага і Кемялішкі Астравецкага раёнаў маюць двухвежавыя галоўныя фасады. Вежы фланкіруюць фасад, робячы яго аб'ёмным. Паўторнасць іх ярусна-шатровых форм уносіць рысы сіметрыі ў вырашэнне кампазіцыі гэтых збудаванняў. Аднак у параўнанні з аднавежавымі збудаваннямі двухвежавыя не маюць такой выразнай дынамікі. У параўнанні ж з барочнымі помнікамі папярэдняй эпохі яны традыцыйна дынамічную экспрэсію і фактычна з'яўляюцца не зусім густоўнымі паўторамі тых кампазіцый, якія найбольшую выразнасць атрымалі ў архітэктуры ракако.

ЖЫВАПІС

На развіццё беларускага жывапісу канца XIX— пачатку XX ст. значны ўплыў аказала тая ідэалагічная барацьба, якая разгарнулася паміж прадстаўнікамі дэмакратычнага напрамку — мастакамі-рэалістамі і прыхільнікамі мадэрнісцкага мастацтва, што прытрымліваліся фармалістычных плыней.

Самым распаўсюджаным жанрам беларускага жывапісу канца XIX— пачатку XX ст. быў пейзаж. Ён пераважаў амаль на ўсіх выстаўках у Мінску і іншых гарадах Беларусі. З'явіліся новыя імёны — Ф. Рушчыц, Г. Вейсенгоф, К. Стаброўскі, В. Бялыніцкі-Біруля і інш., творы якіх былі добра вядомы не толькі на Беларусі, але і за яе межамі.

Перыядам найвышэйшага росквіту, кульмінацыяй развіцця рэалістычнага мастацтва пейзажа быў канец 90-х — пачатак 900-х гадоў.

Чым тлумачыцца ўздым пейзажнага жывапісу ў гэты перыяд? Можна назваць шэраг прычын і перш за ўсё тое, што жанр пейзажа як сацыяльнага апавядання ў жывапісе быў найбольш даступным ва ўмовах царскай цензуры сродкам, праз які мастак мог, хоць і ўскосна, перадаваць свае думкі і пачуцці, свае сацыяльныя сімпатыі. Не выпадкова і тое, што творы прадстаўнікоў дэмакратычнага напрамку ў беларускім жывапісе насілі ярка выражаны сацыяльны характар («Зямля» і «Эмігранты» Ф. Рушчыца, «Шэсце навальніцы» К. Стаброўскага і інш.).

Не менш важным фактарам, які абумовіў з'яўленне кагорты майстроў эмацыянальнага пейзажа, была і вучоба ў перадавых рускіх мастакоў-дэмакратаў. Так, Ф. Рушчыц вучыўся ў І. Шышкіна і А. Куінды, Г. Вейсенгоф — у М. Клода і Б. Вілевалдэ, К. Стаброўскі — у І. Рэпіна, С. Жукоўскі — у І. Левітана і г. д. Творчасць выдатных рускіх жывапісцаў наклала адбітак на ўсю далейшую дзейнасць беларускіх пейзажыстаў. Яны не цураліся і прагрэсіўных дасягненняў французскіх імпрэсіяністаў, якія прынеслі ў жывапіс святло і наветра, і творчасці польскіх мастакоў, якая, як правіла, адзначалася высокай культурай колеравага вырашэння, падкрэсленай дэкаратыўнасцю і лакалізмам кампазіцыйнай пабудовы.

Аднак творчасць некаторых беларускіх мастакоў не была адназначнай і роўнай. Асабліва прыкметныя змены адбыліся ў перыяд з 1907 па 1917 г.

Пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг. многія мастакі адыходзяць ад паслядоўна-рэалістычных пазіцый. Асновай іх творчасці становяцца пошукі ў галіне формы. Песімізм, маркота — неад'емныя спадарожнікі дэградацыі і заняпаду буржуазнага мастацтва — наклалі адбітак на творчасць тых мастакоў, у мінулым рэалістаў, якія не здолелі

193. Ф. Рушчыц. *Ля касцёла*. 1899.
Мінск. ДММ БССР



падняцца вышэй сваіх вузакласавых інтарэсаў.

Найбольш прагрэсіўная частка беларускіх мастакоў да канца заставалася на паслядоўна-рэалістычных пазіцыях. Яны становіцца ўспрынялі Вялікую Кастрычніцкую сацыялістычную рэвалюцыю і садзейнічалі станаўленню савецкага рэалістычнага мастацтва.

Найбольш паслядоўным прыхільнікам і стваральнікам яркага, глыбока эмацыянальнага рэалістычнага пейзажа быў Фердынанд Эдуардавіч Рушчыц (1870—1936).

Нарадзіўся ён у маёнтку Багданаў Ашмянскага павета Віленскай губерні ў збяднелай дваранскай сям'і. У Мінску ён паспяхова скончыў гімназію і атрымаў першыя навукі ў выяўленчым мастацтве. Настаўнікам Ф. Рушчыца быў К. Ермалаеў, выхаванец Пецябургскай акадэміі мастацтваў, які прывіў яму любоў да малюнка як асновы рэалістычнага мастацтва, што ў далейшым дало магчымасць Ф. Рушчыцу паступіць у акадэмію (1892—1897). Спачатку ён займаецца ў майстэрні І. Шышкіна, а затым — А. Куінджы. Тут ён блізка сыходзіцца з А. Рыловым, М. Рэрыхам і іншымі дэмакратычна настроенымі студэнтамі. Маладыя жывапісцы, кіруючыся традыцыямі сваіх настаўнікаў, былі палкімі прыхільнікамі рэалістычнага жывапісу. Гэту традыцыю многія з іх (А. Рылоў і інш.) захавалі ў сваёй творчасці да канца жыцця. Яго каларыстычныя і жывапісныя здольнасці высока цаніў І. Рэпін. Ён ужо тады ўбачыў у маладым мастаку сапраўдны жывапісны талент.

Пасля заканчэння акадэміі Ф. Рушчыц працяглы час жыве на радзіме ў маёнтку Багданаў, час ад часу робячы паездкі па Беларусі і Расіі. У гэтыя гады ён стварыў лепшыя свае творы: «Зямля» (1898), «Стары млын» (1899), «У свет» (1901), «Эмігранты» (1902) і інш., якія вызначаюцца вялікім прафесійным май-

194. Ф. Рушчыц. Вясна. 1897. Варшава. Нацыянальны музей



стэрствам і высокай ідэйнасцю. У раннях творах Ф. Рушчыца асабліва прыкметны ўплыў перадавых прадстаўнікоў рускага рэалістычнага жывапісу А. Куінджы і І. Рэпіна.

Вялікай эмацыянальнай сілы і выразнасці дасягае Ф. Рушчыц у пейзажы «Эмяля» (Нацыянальны музей у Варшаве), напісаным на матэрыялах, сабраных у ваколіцах Багданава. Гэты твор з'яўляецца своеасаблівым гімнам цяжкай сялянскай працы. Арыгінальная кампазіцыя твора. Больш паловы палатна займаюць цяжкія свінцовыя воблакі, што навіслі над зямлёй. Усім сваім цяжарам яны нібы наваліліся на адзінокую фігуру селяніна, які, выбіваючыся з апошніх сіл, арэ гэту палітую потам зямлю. Пара запрэжаных у плуг валоў і фігура селяні-

на выразна вырысоўваюцца на фоне воблачнага неба. Гарызонт паказаны не ў выглядзе прамой лініі, а некалькі выгнутым, напамінаючы пра тое, што дзеянне адбываецца на Беларусі з яе характэрным, перасечаным ярамі краявідам. Выгнутая лінія гарызонта паўтараецца і ў лініях спіны чалавека і жывёл, ствараючы своеасаблівы рытм і рух. У пейзажы выдатна спалучаецца элемент умоўнасці з рэалістычным адлюстраваннем рэчаіснасці. Цяжкія свінцовыя хмары ўспрымаюцца сімвалічна, уваасабліваючы цёмныя сілы.

Не менш эмацыянальны і выразны пейзаж «У свет» (месцазнаходжанне невядома). Па шырокім узараным полі, амаль згінаючыся да зямлі, плятуцца дзве фігуры. Іх адзінокія малюсенькія сілуэты сіратліва выдзяляюцца на фоне пахмурнага неба. Хто яны, гэтыя людзі? Куды ідуць? Што чакае іх наперадзе? На гэтыя пытанні мастак не дае прамога адказу, але і без таго зразумела, які цяжкі іх лёс. Гора і галеча прымусілі гэтых людзей у пошуках кавалка хлеба пайсці жабраваць.

Пейзаж «Эмігранты» (ДММ ЛітССР) з'яўляецца своеасаблівым завяршэннем гэтай серыі карцін пра

пакуты беларускага народа. У карціне расказваецца аб цяжкай долі сялян, якія ў пошуках лепшага жыцця вымушаны пакідаць свой родны кут, павялічваючы армію абяздоленых эмігрантаў.

Пейзажы «Зямля», «У свет», «Эмігранты» аб'яднаны адзіным філасофскім зместам. У іх гучыць думка пра неабходнасць змены існуючага ладу. З'яўленне такіх пейзажаў было выклікана рэвалюцыйным уздымам канца XIX — пачатку XX ст., які захпіў шырокія колы прагрэсіўнай беларускай інтэлігенцыі. Тут, несумненна, знайшлі адлюстраванне і сацыяльныя сімпатыі самога Ф. Рушчыца, які паўсюдна наглядаў цяжкае, бяспраўнае жыццё беларускага народа.

У гэтыя ж гады Ф. Рушчыц стварае і пейзажы, у якіх сацыяльныя матывы адыходзяць на задні план: «Вадзяны млын», «Лясны ручай», «Берагі Вілейкі» і інш. У іх пераважаюць лірычныя матывы.

Асабліва выразны і арыгінальны пейзаж «Вадзяны млын». Мастак глядзіць на прыроду быццам з вы-

195. Ф. Рушчыц. Старыя яблыні.
Уласнасць сям'і мастака



шыні птушынага палёту. Такі прыём дазваляе яму паказаць толькі зямлю, не кранаючы неба. Млын і акаляючыя прадметы падаюцца ў нязвыклым ракурсе. Каларыт карціны нагадвае ўкраінскія пейзажы А. Куінджы з іх яркай маляўнічасцю і дэкаратыўнасцю. У даным выпадку Ф. Рушчыц, відаць, імкнуўся стварыць штосьці падобнае на беларускім матэрыяле. Ён паказвае невялікі ручай з драўлянай плацінай і вялікім колам, што прыводзіць у рух жорны млына. Будынак млына тыповы для беларускага пейзажу. Нізкі, прыземісты, з зарослай мохам саламянай страхой. Усе прадметы ў пейзажы адліваюць ізумрудна-зялёным і чырванаватым колерамі. Спалучэнне гэтых фарбаў надае непаўторную чароўнасць надзіва прыгожаму кутку беларускай прыроды. Агульны настрой пейзажа ў параўнанні з раней разгледжанымі работамі вельмі мажорны, у ім адчуваецца своеасаблівы лірызм і рамантычная прыўзнятасць.

Пейзажы Ф. Рушчыца паветрачныя і матэрыяльныя адначасова. Гэтага аўтар дасягае спалучэннем каларыстычнага і танальнага вырашэння. Экспанаваньня на выстаўках у Пецярбургу і Варшаве, яны прынеслі мастаку славу выдатнага каларыста і рысавальшчыка. У 1904 г. Ф. Рушчыца запрашаюць на пасаду прафесара жывапісу ў Варшаўскую школу прыгожых мастацтваў. Тут яго засталі падзеі 1905 г.

У 1908 г. Ф. Рушчыц вяртаецца на радзіму, у маёнтак Багданаў, дзе жыве аж да Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Творчасць Ф. Рушчыца ў гэты перыяд зведала значныя змены. Ад вялікіх філасофскіх абагульненняў, якімі былі адзначаны яго работы раняга перыяду, ён пераходзіць да рашэнняў больш інтымнага плана. Піша інтэр'еры багданаўскай сядзібы, робіць замалёўкі і эцюды мілых яго сэрцу куточкаў прыроды. Да гэтага

перыяду належаць цудоўныя па колераваму вырашэнню эцюды «Бляклае сонца», «У пакоях», «Масток», «Зіма» (месцазнаходжанне невядома) і інш. Майстэрства Рушчыца-каларыста ў названых работах дасягае сваёй гранічнай вышыні. Ён уме адзіным шырокім мазком стварыць адчуванне цяжару бронзавага кандэлябра, перадаць бляск кафлянай керамікі і іскрыстасць снегу пад сонцам.

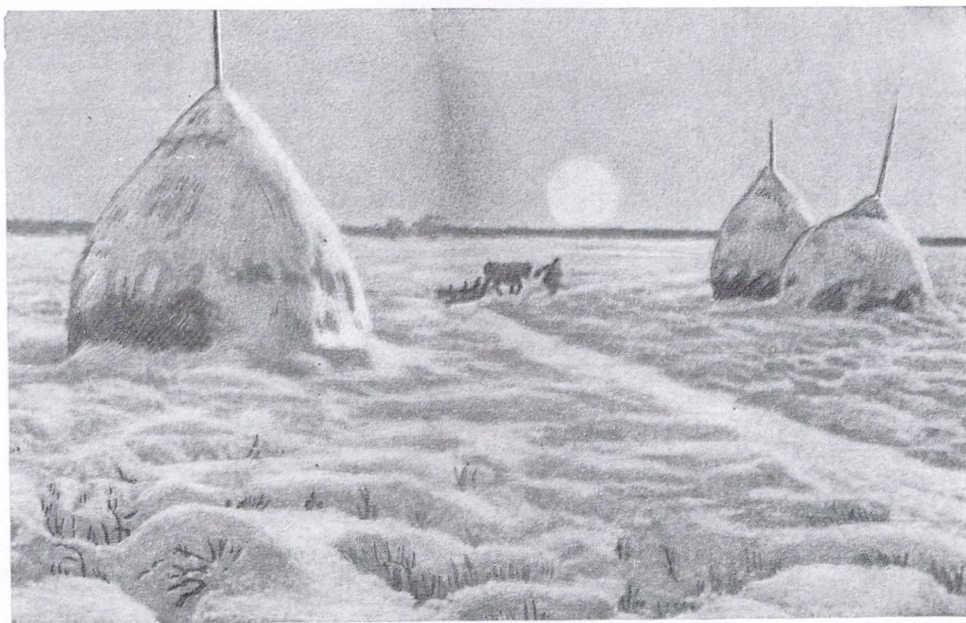
Жывучы ў Багданаве, Ф. Рушчыц часта наведваў Вільню, дзе прымаў удзел у афармленні спектакляў у тэатры Н. Младзьяўскай-Шчуркевіч. Яму належаць эскізы дэкарацый да спектакляў «Ліля Венера», «Князь Нязломны», «Варшавянка» і інш.

У станковых творах Рушчыца гэтага перыяду адчуваецца імкненне адысці ад рашэння вялікіх сацыяльных пытанняў. У час Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі ў светапоглядзе Ф. Рушчыца — пэўная кансерватыўнасць і сацыяльная абмежаванасць.

Пасля заключэння Рызскага мірнага дагавору з панскай Польшчай (1921), па якому Заходняя Беларусь, Заходняя Украіна і частка Літвы былі ўключаны ў склад Польшчы, Ф. Рушчыц жыве ў Вільні. Ён прымае ўдзел у аднаўленні Віленскага ўніверсітэта, дзе ўзначальвае кафедру жывапісу.

Значных палотнаў у гэты час Ф. Рушчыц не стварыў. Прычынай, несумненна, з'явілася яго адарванасць ад асяроддзя перадавых рускіх мастакоў-рэалістаў, з якімі Ф. Рушчыц на пачатку свайго творчага шляху быў блізкі.

Заслугоўваюць увагі «гістарычныя» пейзажы Ф. Рушчыца. На пачатку 30-х гадоў як старшыня Камісіі па ахове помнікаў старажытнасці ён наведвае руіны замкаў у Крэве, Міры, Лідзе, іншых месцах Беларусі, збірае звесткі аб гістарычных падзеях, што адбыліся тут, і робіць замалёўкі і эцюды. Па іх стварае



пекалькі цікавых твораў. Прыцягвае ўвагу пейзаж «Крэва» (Бібліятэка АН ЛітССР). У гэтым невялікім памерах палатне відаць не толькі каларыстычнае майстэрства жывапісца, але і ўменне абагульняць, ствараць сінтэтычны вобраз. Пейзаж нагадвае пра тыя далёкія гістарычныя часы, калі нашы продкі будавалі магутныя замкі-крэпасці, якія не толькі надзейна ахоўвалі ад нападу ворагаў, але і з'яўляліся сімвалам сілы і магутнасці краіны. У іх знайшлі ўвасабленне творчы талент і геній народа, здолеўшага пабудаваць такія цудоўныя помнікі архітэктуры, якія дагэтуль чаруюць сваёй веліччу і прастатой.

У пачатку 30-х гадоў Камісія па ахове гістарычных помнікаў была ліквідавана. Ф. Рушчыц балюча ўспрымае гэта рашэнне польскага ўрада. Ён пакідае універсітэт і капітэтка перасяляецца ў Багданаў. Піша эцюды сядзібы і робіць замалёўкі ваколіц. Некаторыя эцюды ён затым ператварае ў карціны. Так

узнік пейзаж «Старыя яблыні» (уласнасць сям'і мастака).

Жывапісная спадчына Ф. Рушчыца вялікая. Шмат яго карцін і эцюдаў ёсць у музеях Вільнюса, Львова, Варшавы, Кракава і іншых гарадоў. У Дзяржаўным мастацкім музеі Беларускай ССР захоўваецца адна з ранніх яго карцін «Каля касцёла» (1899). Яна вызначаецца дэкаратыўнасцю і эмацыянальным настроем і ў многім напамінае жывапіс вядомага рускага пейзажыста А. Рылова.

Рознабакавасцю і ўсёабдымнасцю характарызуецца творчасць беларускага жывапісца, графіка і скульптара Генрыха Уладзіслававіча Вейсенгофа (1859—1922). Спадчына гэтага мастака, як і Ф. Рушчыца, вывучана яшчэ недастаткова.

Г. Вейсенгоф нарадзіўся ў маёнтку Пакрэўна Ковенскай губерні. Бацька Генрыха быў пісьменнікам, прымаў актыўны ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг., за што быў высланы ў Сібір. Неўзабаве маці Г. Вейсенгофа разам з дзецьмі выехала следам

за мужам у выгнанне. Першыя звесткі пра выяўленчае мастацтва Г. Вейсенгоф атрымаў ад ссыльнага жывапісца Люцыяна Крашэўскага — брата вядомага гісторыка Іосіфа Крашэўскага.

У 1874 г. бацьку Г. Вейсенгофа было дазволена пасяліцца ў Варшаве. Юнак паступае ў рысавальную школу В. Герсана (1874), славетую сваімі рэалістычнымі традыцыямі і падрыхтаваўшую ня мала польскіх, беларускіх і літоўскіх жывапісцаў. Тут на творчасць маладога мастака звярнуў увагу вядомы жывапісец Г. Семірадскі, які дапамог яму паступіць у Пецяўбургскую акадэмію мастацтваў (1878—1882), дзе Г. Вейсенгоф спачатку займаецца ў М. Клоута, затым у батальнай майстэрні Б. Вілевалдэ. За кампазіцыю «Перавозка параненых» (1889, месцазнаходжанне невядома) Г. Вейсенгоф быў удастоены сярэбранага медаля і звання мастака.

Яшчэ да паступлення ў акадэмію сям'я Вейсенгофаў пераязджае ў маёнтак Русаковічы Ігуменскага павета Мінскай губерні (цяпер Пухавіцкі р-н Мінскай вобл.), дзе мастак правёў амаль усё сваё жыццё, зрэдку выезджаючы за мяжу — у Мюнхен і Парыж.

Асабліва вялікую вядомасць у Расіі і за мяжой атрымалі яго пейзажы «Снег», «Беларускія могілкі. Русаковічы» (1889), «Куток у Польшым» (1891), «Стары двор. Русаковічы» (месцазнаходжанне невядома) і інш. Карціна «Снег» у 1888 г. была адзначана прэміяй на выстаўцы ў Пецяўбургу, а ў 1900 г. на выстаўцы ў Парыжы ёй быў прысуджаны сярэбраны медаль. Вядомасць карціне прынеслі не толькі яе жывапісныя якасці. Тут знойдзены абагульнены вобраз беларускай прыроды, надзвычай характэрны для тагачаснага жывапісу. Матыў пейзажа надзвычай просты. Злёгка прысыпанае снегам балота, на якім відаць стагі сена і адзінокая фігура селяні-

на, што паганяе запрэжанага ў сані вала. Гэтыя тыповыя, характэрныя для Беларусі дэталі надаюць яму асаблівую чароўнасць. Сена з забалочаных месцаў вывозілі толькі зімой, калі балота замерзне і да стагоў можна пад'ехаць на санях. Пейзаж надзвычай рэалістычны. Усё пабочнае выключана. Асноўную ўвагу мастак засяроджвае на перадачы стану прыроды — халоднай зімавай раіцы і сонца, якое толькі што ўзыхло і асвяціла стагі і балотныя купіны. Своеасаблівага светлагага эфекту мастак дасягае ўмелым супастаўленнем цёплых і халодных таноў. Вершаліны прысыпаных снегам стагоў і купін, асветленыя сонцам, напісаны цёплымі фарбамі, а іх цені — халоднымі. Спалучэнне фіялетавага, блакітных, белых і жоўтых таноў надае пейзажу дэкаратыўнасць.

Вялікім поспехам у 90-я гады карыстаюцца пейзажы Г. Вейсенгофа «Беларускія могілкі. Русаковічы» (ганаровая прэмія на выстаўцы ў Берліне ў 1891 г.), «Куток у Польшым» (вялікі залаты медаль на выстаўцы ў Львове ў 1891 г.).

Значнае месца ў творчасці Г. Вейсенгофа займаюць так званыя паляўнічыя сцэны. У 1889 г. ён экспануе на выстаўцы ў Пецяўбургу карціну «Беларускія паляўнічыя», а крыху пазней стварае карціну «Паляўнічыя з сабакамі»¹⁰. У гэтых творах, як і ў папярэдніх, мастак вельмі ўдала знаходзіць тое арганічнае адзінства чалавека і прыроды, якое надае яго палотнам характар бытавых карцін. Людзі ў пейзажах Г. Вейсенгофа заняты сваімі паўсядзённымі справамі і клопатамі, іх немагчыма ўявіць сабе ў іншых абставінах.

У 1911 г. на выстаўцы ў Мінску мастак экспануе карціну «Прадчуванне» і некалькі эцюдаў: «Гусі»,

¹⁰ Экспанавалася на выстаўцы выяўленчага мастацтва БССР у 1940 г.

«Лось», «След», «Сплін», «Від Палесся» і інш. У «Прадчуванні» (месцазнаходжанне невядома), як і ў многіх іншых творах, напісаных у гэты час, адлюстраваны, відаць, і асабістыя перажыванні жывапісца, выкліканыя паражэннем рэвалюцыі 1905—1907 гг. Вялікі майстар-рэаліст не мог не заўважыць працэсаў, што адбыліся ў жыцці грамадства, не мог не адчуць набліжэння той рэвалюцыйнай навальніцы, якая павінна змяніць існуючы лад. Цяжка меркаваць аб палітычных поглядах і перакананнях Г. Вейсенгофа, але незалежна ад гэтага, дзякуючы свайму рэалістычнаму майстэрству мастак праўдзіва адлюстраваў сучасную яму рэчаіснасць і паказаў набліжэнне рэвалюцыі.

Акрамя заняткаў жывапісам Г. Вейсенгоф, жывучы ў Русаковічах, захапляўся скульптурай і графікай.

Для сельскагаспадарчай і прамысловай выстаўкі 1904 г. у Мінску ён выканаў эскіз дыплама, якім узгагароджваліся пераможцы, дзе адлюстравана селяніна з касой і рабочага з молатам на фоне трыумфальнай аркі. Завяршаецца кампазіцыя жывапіснымі беларускімі краявідамі.

Паказваючы селяніна і рабочага, мастак імкнуўся перадаць не толькі знешняе падабенства і адметныя сацыяльныя рысы, але і падкрэсліць іх грамадскую ролю. Рабочыя і сяляне ў малюнках Г. Вейсенгофа — гэта ўжо не тыя пакорныя і маўклівыя істоты, якіх мы бачылі на карцінах А. Гараўскага, Н. Сілівановіча і інш. Яны поўныя чалавечай годнасці, сілы і прыгажосці.

Як і Ф. Рушчыц, Г. Вейсенгоф не зразу меў значэння Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. У 1917 г. ён выехаў за мяжу. Жыў у Варшаве, дзе і памёр у 1922 г. Да канца сваіх дзён Г. Вейсенгоф быў адданы рэалістычнаму мастацтву. Ён прымаў актыўны ўдзел у мастацкім жыцці Польшчы, быў членам Таварыства заахвочвання мастацтваў.

Вызначаючы месца Г. Вейсенгофа ў гісторыі беларускага мастацтва, нельга не ўспомніць і пра яго збіральніцкую дзейнасць. У маентку Русаковічы ім была сабрана значная колькасць жывапісных твораў і граўюр майстроў, у мінулым працаваўшых на Беларусі. Так, у калекцыі Г. Вейсенгофа быў «Аўтапартрэт» мінскага мастака Яна Дамеля, напісаны ў 1826 г., партрэты работы В. Ваньковіча, Я. Рустэма і інш.

Сапраўдны рэаліст, майстар глыбока эмацыянальнага пейзажа, Г. Вейсенгоф пакінуў вялікую спадчыну. Яго работы ёсць у музеях Варшавы, Кракава і Вільнюса. Пейзажы Г. Вейсенгофа цікавыя па колеру і кампазіцыі. У яго жывапісе добра адчуваецца мясцовы каларыт. Яго работы немагчыма зблытаць з творамі польскіх або літоўскіх жывапісцаў, яны адметныя як па форме, так і па зместу. Творчасць Г. Вейсенгофа трывала ўвайшла ў актыўнае дарэвалюцыйнае мастацтва Беларусі, узбагаціўшы традыцыі беларускага рэалістычнага жывапісу.

Далейшае развіццё беларускі пейзаж атрымаў у творчасці С. Жукоўскага, В. Бялыніцкага-Бірулі, К. Стаброўскага і іншых мастакоў, што працавалі ўжо на пачатку XX ст. Лёс многіх з іх склаўся такім чынам, што большую частку свайго жыцця яны вымушаны былі пражыць удалечыні ад радзімы. Аднак у творчасці гэтых жывапісцаў пераважаюць рысы, якія звязваюць іх з беларускім мастацтвам (у кампазіцыйных матывах, каларыце, характары жывапіснай пабудовы і г. д.), што, як сцвярджаюць некаторыя мастацтвазнаўцы, было выклікана ўспамінамі аб далёкай незабыўнай радзіме.

Зусім відавочна, што на станаўленне і развіццё творчасці кожнага мастака ў пэўнай ступені паўплывалі месца нараджэння і тыя раннія ўражанні, якія ён атрымаў на пачатку жыцця. Аднак у творчасці вышэйназваных жывапісцаў вялікую ролю

ігралі не толькі дзіцячыя ўражання, але і працяглыя тэрміны жыцця і работы на Беларусі, калі мастакі знаходзіліся ў непасрэднай блізкасці з беларускай прыродай, з беларускім народам.

Станіслаў Юльянавіч Жукоўскі (1875—1944) нарадзіўся ў маёнтку Ендрыхаўцы Ваўкавыскага павета Гродзенскай губерні ў дваранскай сям'і. Спачатку ён вучыўся ў Варшаве ў класічнай гімназіі Лугаўскага, затым у Беластоцкім рэальным вучылішчы¹¹. Маляванне выкладаў выхаванец Пецябургскай акадэміі мастацтваў С. Южанін, які падрыхтаваў С. Жукоўскага да паступлення ў Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства. Тут з 1892 па 1901 г. яго настаўнікамі былі К. Каровін, І. Левітан, А. Архіпаў, В. Сяроў і інш.¹² Яшчэ вучнем С. Жукоўскі прыняў удзел у перасоўнай выстаўцы. Тады ж на конкурсе Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Маскве атрымаў прэмію за пейзаж «Май». У наступным годзе прэміямі былі адзначаны яго карціны «Восеньскай ноччу» і «Красавіцкі вечар».

У 1898 г. С. Жукоўскі паспяхова канкураваў на атрыманне звання класнага мастака і вялікага сярэбранага медала за пейзаж «Вясенняя ноч». Гэту карціну набыў з выстаўкі вядомы прамысловец і мецэнат С. Мамантаў. У тым жа годзе некалькі пейзажаў С. Жукоўскага («Вясенні вечар» і інш.) набыў для сваёй галерэі П. М. Трацякоў. У гэты перыяд маладога мастака прываблівае рамантычны стан прыроды, які ён перадае з вялікім майстэрствам.

У час летніх канікулаў С. Жукоўскі часта бываў у родных мясцінах на Гродзеншчыне, наведваў Белавежскую пушчу, рабіў там замалёўкі і пісаў эцюды з натуры. У архіве Пецябургскай акадэміі мастацтваў захоўваецца кампазіцыйны малюнак «Паляванне на зубраў у Белавежскай пушчы», які сведчыць пра тое, што малады жывапісец цікавіўся не толькі прыродай, але і гісторыяй Белавежскай пушчы. Мастак адлюстравваў тут момант, калі цяжка параненая жывёліна кідаецца ў прадсмертнай агоніі. Мастак паказаў і «паляўнічых» — царскіх вельможаў, якія баязліва збіліся ў гурт пад прыкрыццём спецыяльна пабудаванага для іх насцілу. У гэтым раннім творы яшчэ няма ясных адносін аўтара да падзей, кампазіцыя сузіральная, але аб'ектыўны вывад напрошваецца сам сабой.

Пасля заканчэння вучылішча С. Жукоўскі пасяляецца ў Маскве, аднак часта наведвае Беларусь. Па матывах беларускай прыроды напісаны яго лепшыя творы: «Нёман»¹³, «Асенні вечар», «Ельнік», «Ветрана» і інш. Пейзаж «Нёман» быў адзначаны на акадэмічнай выстаўцы і затым набыты Акадэміяй мастацтваў.

На пачатку 900-х гадоў С. Жукоўскі становіцца актыўным удзельнікам Таварыства перасоўных выставак і Саюза рускіх мастакоў. Аднак у пытаннях ідэалогіі мастацтва ён заставаўся на ўмераных ліберальных пазіцыях. Ён імкнуўся прымірыць прыхільнікаў перадавога дэмакратычнага мастацтва з апалагетамі афіцыйнага акадэмічнага напрамку, лічыў, што асновай разыходжанняў паміж мастакамі з'яўляюцца не ідэалагічныя прынцыпы і погляды, а пранікненне ў айчыннае мастацтва заходніх уплываў, супраць якіх трэба

¹¹ ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 14, спр. 61, л. 8.

¹² Цікава, што ў аўтабіяграфіі С. Жукоўскі не называе ў ліку сваіх настаўнікаў І. Левітана, у той час калі большасць біёграфіаў свярдаюць гэта. Відзь, Левітан не быў непасрэдным настаўнікам С. Жукоўскага, але зрабіў значны ўплыў на яго творчасць.

¹³ Да паказу гэтай беларускай ракі С. Жукоўскі звяртаўся неаднаразова. У 1931 г. ён напісаў «Крыгаход на Нёмане» (Нацыянальны музей у Варшаве).

сканцэнтраваць увесь агонь крытыкі. С. Жукоўскі імкнуўся паставіць сябе і сваю творчасць па-за межамі партыйнай, г. зн. ідэалагічнай, барацьбы.

Істотна змянілася творчае аблічча жывапісца на пачатку другога дзесяцігоддзя XX ст. Ад інтымных, рамантычных пейзажаў ён пераходзіць да вялікіх, шырокіх абагульненняў, у якіх улашчваюцца багацце і прыгажосць роднай прыроды. У яго пейзажах пераважаюць лірычныя ноты. Матывамі твораў становяцца прырода, якая абуджаецца ад зімовага сну, асветленыя сонцам куточки леса, дваранскія сядзібы, патрыярхальныя рускія вёсачкі. У творах С. Жукоўскага паўстае паэтычны вобраз рускай зямлі. У гэты перыяд былі напісаны такія цудоўныя пейзажы, як «Вясною ў лесе», «Белы дом», «Вялікая дарога», «Старая сядзіба», «Веснавая вада» і многія іншыя. Большасць з іх разышлася па розных месцах Беларусі і Расіі. Частка знаходзіцца ў Рускім музеі ў Ленінградзе, частка — у Трацякоўскай галерэі. Многія творы былі набыты калекцыянерамі, аматарамі жывапісу, у тым ліку П. Рабушынскім, С. Мамантавым і інш.

У 1907 г. С. Жукоўскаму па прапанове А. Куіндзы, К. Крыжыцкага, Б. Цвяткова было прысвоена званне акадэміка, а ў 1910 г. прысуджана ганаровая прэмія імя А. Куіндзы за карціну «Плаціна» (1909), якая экспанавалася на выстаўцы перадзвіжнікаў і атрымала ўсеагульнае адабрэнне. Матыву пейзажа навяны знаходжаннем жывапісца на роднай Гродзеншчыне. На прыэднім плане карціны паказана невялікая рэчка, перагароджаная плацінай. На беразе хатка, каля якой спыніліся запрэжаныя сялянскія коні. За пабудовамі — край леса, там-сям відаць пласты снегу. Неба пахмурнае, з-за хмар праглядае блакітнае неба. Пейзаж не мудрагелісты, але паэтычны і праўдзівы, надзелены рысамі, тыповымі для беларускай прыроды.

У першыя дзесяцігоддзі XX ст. С. Жукоўскі, хоць і быў блізкі да групы «Свет мастацтва», аднак не замыкаўся ў рамкі даўніны. У яго шматлікіх інтэр'ерах адчуваецца некарая ідэалізацыя патрыярхальнага ўкладу жыцця, але жывапіс радасны і светлы. Вялікае месца ў творчасці С. Жукоўскага займае матыву адкрытага ў свет акна, за якім кіпіць паўнакроўнае жыццё. Гэты стан добра перададзены ў карціне «Інтэр'ер» (1916, ДММ БССР).

Праз расчыненае акно памешчыцкага дома магутным патокам ліюцца сонечныя прамяні. Іх залатыя блікі адбіліся на паліраваным туалетным століку, паркетнай падлозе, на блакітным аксаміце канапы, на поручнях мяккіх крэслаў. Астатняя частка пакоя ахутана паўзмрокам, які, аднак, поўнасю не паглынае прадметы, і яны захоўваюць уласны лакальны колер. Захапляе дзіўнае ўменне жывапісца перадаваць матэрыяльнасць прадметаў. Яны важкія і пераканаўчыя. Упэўненая мадэляроўка формы, дакладнасць каларыстычных і танальных суадносін сведчаць пра вялікае прафесійнае майстэрства жывапісца.

З іншых твораў С. Жукоўскага вядомы «Вясенні вечар» (у 1912 г. на выстаўцы ў Мюнхене гэты пейзаж удастоены залатога медаля), «Асенняя поч» (месцазнаходжанне невядома).

Апошнія гады жыцця С. Жукоўскага прайшлі ў буржуазна-памешчыцкай Польшчы. Тут ён не стварыў значных твораў. Памёр мастак у 1944 г. непадалёку ад Варшавы.

У плеядзе выдатных каларыстаў, майстроў рэалістычнага пейзажа С. Жукоўскаму належыць адно з самых пачэсных месцаў. На працягу ўсяго свайго творчага жыцця ён захаваў свежасць і вастрыню ўспрымання, навяянага цудоўнай прыродай Беларусі.

Не меншую ролю ў развіцці пейзажнага жывапісу канца XIX — па-

чатку XX ст. адыграла творчасць Казіміра Антонавіча Стаброўскага (1869—1929), аднолькава значная сваім укладам у беларускае і польскае выяўленчае мастацтва.

Нарадзіўся К. А. Стаброўскі ў Гродзенскай губерні ў маёнтку Крупляны паблізу Навагрудка ў сям’і штабе-капітана рускай арміі. Пасля заканчэння рэальнага вучылішча ў Беластоку паступіў у Пецябургскую акадэмію мастацтваў. У апошнія гады вучобы К. Стаброўскі займаўся ў майстэрні І. Рэпіна. У 1894 г. паспяхова канкурыраваў на атрыманне звання класнага мастака I ступені і залатога медалі за карціну «Магамет у пустыні».

Пасля заканчэння акадэміі К. Стаброўскі некаторы час жыве на роднай Гродзеншчыне, а затым у Варшаве. У гэтыя гады ім была напісана карціна «Цішыня ў вёсцы», за якую ў 1900 г. на выстаўцы ў Парыжы ён быў узнагароджаны вялікім сярэбраным медалём. З гэтага часу К. Стаброўскі становіцца пастаянным удзельнікам міжнародных выставак у Парыжы, Мюнхене, Венецыі. Ён выстаўляе свае лепшыя палотны: «Белая ноч у Петраградзе ля раз’езду» (была набыта ў Мюнхенскую пінакатэку), «Змярканне ў Лазенкаўскім парку ў Варшаве» (знаходзілася ў Галерэі Акадэміі мастацтваў у Венецыі) і інш.

У 1904 г. К. Стаброўскі вяртаецца ў Варшаву і бярэцца за арганізацыю мастацкай школы. Школа прыгожых мастацтваў, дырэктарам якой К. Стаброўскі быў з 1904 па 1909 г., хутка стала адной з лепшых навучальных устаноў Варшавы. Сярод вучняў было шмат беларусаў. На справаздачных выстаўках у Акадэміі мастацтваў у Пецябургу работы вучняў К. Стаброўскага неаднаразова адзначаліся прэміямі.

У 1912 г. К. Стаброўскі пакідае школу і цалкам аддаецца творчасці. Ён робіць працяглыя падарожжы па Іспаніі, Італіі, Швецыі, на Канарскія

астравы, адкуль нязменна прывозіць мноства эцюдаў. У тыя ж гады з’явілася славетная серыя «Шэсце наваліціцы». Серыя складалася з 11 палотнаў, аб’яднаных адзіным зместам, сярод іх «Удар маланкі», «Курганы», «Над журботнай краінай» і інш., у якіх у алегарычнай форме мастак адлюстравваў набліжэнне новых, рэвалюцыйных змен.

У самым пачатку першай сусветнай вайны (1914) К. Стаброўскі, не маючы намеру заставацца ў Варшаве, «захапіўшы толькі свае карціны, выехаў у Петраград, дзе наладзіў у Таварыстве заахвочвання мастацтваў выстаўку сваіх работ. Пасля заканчэння выстаўкі, не ведаючы, як быць з вялікай колькасцю карцін (звыш 200), ён перавёз іх у Маскву, дзе ў залах мастацкага салона на Вялікай Дзмітроўцы, 11 адкрылася выстаўка яго карцін, якая павінна была працягнуцца да 14 сакавіка 1916 г.»¹⁴

Большасць твораў, якія экспанаваліся на выстаўцы ў Петраградзе, не захавалася. Аднак і па тых нешматлікіх паведамленнях у друку, і па рэпрадукцыях, змешчаных у часопісе «Нива», можна меркаваць аб цікавасці, якую выклікала выстаўка. Тут экспанавалася карціна «Белыя ночы» (захаваўся чорнабелы здымак).

На беразе вялізнага возера, сярод магутных елак і агромністых камянёў, прыхінуўшыся да кволага дрэўца, сядзіць дзяўчынка. Сваім абліччам яна нагадвае васнядоўскую Алёнушку. Яе тонкая хударлявая фігурка арганічна ўпісваецца ў пейзаж. На дзяўчыны просценькі белы сарафан, аздоблены сціплай вышыўкай. Яе белая фігурка, быццам бярозка, выдзяляецца на фоне прыбрэжных скал. Карціна поўная

¹⁴ Вытрымка з біяграфіі К. Стаброўскага, складзенай з выпадку прадстаўлення да звання акадэміка (ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 11, спр. 101, л. 85—86).

197. В. Бялыніцкі-Біруля. Пачатак вясны.
1905. Мінск. ДММ БССР



рамантычнага і лірычнага хвалявання. Яна кранае сэрца і будзіць фантазію глядача.

Творы, паказаныя на персанальнай выстаўцы К. Стаброўскага, зрабілі вялікае ўражанне на мастацкую грамадскасць Масквы і Пецярбурга. Перадавыя рускія мастакі І. Беклямішаў, І. Рэпін, В. Матэ ўнеслі на разгляд савета акадэміі прапанову аб прысваенні яму звання акадэміка жывапісу¹⁵.

На пачатку 20-х гадоў імя К. Стаброўскага з'яўляецца ў каталогах мастацкіх выставак Варшавы. Польскі друк паведамляў пра актыўную творчую дзейнасць жывапісца, які экспанавалі творы сімвалічнага характару, блізкія па свайму духу да польскай «сецэсіі».

Ацэньваючы значэнне творчасці

К. Стаброўскага для развіцця беларускага пейзажа 1890—1917 гг., трэба адзначыць, што ў ім, як і ў жывапісе С. Жукоўскага, ужо даволі выразна акрэсліваліся нацыянальныя асаблівасці беларускага пейзажа: душэўная напеўнасць і лірызм, схільнасць да перадачы рамантычнага стану прыроды, прыгожы каларыт, павышаная эмацыянальнасць і г. д. Усе гэтыя рысы ў далейшым атрымалі развіццё ў творчасці беларускіх савецкіх пейзажыстаў.

Адной з яркіх старонак у гісторыі беларускага пейзажа дарэвалюцыйнага і савецкага перыяду з'яўляецца творчасць Вітольда Каятанавіча Бялыніцкага-Бірулі (1872—1957) — жывапісца, які развіў дэмакратычныя традыцыі мінулага і ўнёс значны ўклад у рэалістычнае мастацтва будучага. Творчасць В. Бялыніцкага-Бірулі

¹⁵ ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 119, с. 101, л. 84.

з'явілася пераходным этапам ад прагрэсіўнага рэалістычнага мастацтва XIX ст. да сучаснага мастацтва Савецкай Беларусі.

В. Бялыніцкі-Біруля нарадзіўся непадалёк ад мястэчка Бялынічы Магілёўскай губерні. Дзяцінства яго прайшло ў сядзібе Крынкі сярод жывапіснай беларускай прыроды. Мастацкія здольнасці ў будучага жывапісца абудзіліся вельмі рана. Аднак бацькі, жадаючы бачыць у ім афіцэра, аддалі юнака ў Кіеўскі кадэцкі

ступіць у Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства. Юнак з захапленнем аддаецца любімай справе, наведвае мастацкія выстаўкі, Трацякоўскую галерэю, дзе з глыбокай пашанай вывучае творы рускіх жывапісцаў. Настаўнікамі В. Бялыніцкага-Бірулі ў Маскоўскім

198. В. Бялыніцкі-Біруля.
Сакавіцкае змярканне. 1903.
Мінск. ДММ БССР



корпус. У Кіеве ён наведваў рысавальную школу М. І. Мурашкі (1884—1889)¹⁶.

Прафесійная падрыхтоўка, атрыманая ў школе, дала магчымасць В. Бялыніцкаму-Бірулю ў 1889 г. па-

вучылішчы былі К. Каровін, В. Паленаў, І. Пранішнікаў і інш. Малады мастак быў страсным прыхільнікам жывапісу І. Левітана.

На летнія каникулы В. К. Бялыніцкі-Біруля прязджаў на радзіму, у мястэчка Бялынічы, пісаў тут эцюды, у якіх ужо былі відаць адметны творчы почырк і жывапісная манера. Гэтыя якасці, набытыя ў ранні

¹⁶ Школа М. І. Мурашкі падрыхтавала не аднаго беларускага жывапісца. Тут у 80-я гады вучыўся Я. Кругер.

199. В. Бялыніцкі-Біруля. Зімовы пейзаж.
1912. Мінск. ДММ БССР



перыяд вучобы і творчасці, у далейшым увасобіліся ў лепшых творах жывапісца. Яны надалі творчасці Бялыніцкага-Бірулі своеасаблівы нацыянальны каларыт.

У 1892 г. мастак наведаў Пяцігорск. Тут ён напісаў сваё першае значнае палатно «З ваколц Пяцігорска». Гэты пейзаж, паказаны на перасоўнай выстаўцы, прыцягнуў увагу да маладога жывапісца. Яго высока ацаніў І. Я. Рэлін, а П. М. Трацякоў пажадаў набыць пейзаж для сваёй галерэі. Незвычайны поспех твора быў абумоўлены непасрэднасцю жывапіснага ўспрыняцця і тым задушэўным лірызмам, якім была прасякнута ўся жывапісная тканіна палатна. Не было ў ім ні асаблівых светлавых эфектаў, ні незвычайных

ракурсаў. Мастак апаэтызаваў куточак каўказскай прыроды.

З гэтага часу В. К. Бялыніцкі-Біруля — пастаянны ўдзельнік перасоўных выставак, а пазней і актыўны член таварыства. Яго карціны карыстаюцца нязменным поспехам, іх набываюць вядомыя калекцыянеры і збіральнікі. Некалькі палатнаў купіў П. М. Трацякоў. Імя Бялыніцкага-Бірулі становіцца вядомым і за мяжой. На міжнародных выстаўках у Парыжы, Вене пейзажы В. Бялыніцкага-Бірулі былі адзначаны прэміямі. У 1901 г. за карціну «Вечныя снягі» на Каўказскай юбілейнай выстаўцы мастак быў удастоены залатога медаля, а ў 1908 г. В. Бялыніцкаму-Бірулю было прысвоена званне акадэміка жывапісу.

Сталым жывапісцам, з багатым творчым вопытам прыйшоў В. К. Бялыніцкі-Біруля ў савецкае мастацтва. На працягу многіх гадоў ён развіваў і паглыбляў тыя рэалістычныя традыцыі, што былі закладзены ў яго творчасці яшчэ да рэвалюцыі.

Для творчасці жывапісца заўсёды былі характэрны пранікнёны лірызм, глыбокае разуменне сутнасці жывапіснага вобраза, патрыятызм, пачуццё адказнасці за лёс айчыннага мастацтва.

Значны ўплыў на развіццё беларускага пейзажа ў перыяд 1890—1917 гг. аказалі рускія жывапісцы, якія жылі і працавалі на Беларусі. У гэтай сувязі неабходна адзначыць пейзажы ў карцінах І. Я. Рэпіна «Асенні букет» і «Дуэль», напісаныя ў Здраўневе на Віцебшчыне, пейзажы, а таксама эцюды К. А. Савіцкага да карціны «Сустрэча абраза». Выдатны ўклад у развіццё беларускага пейзажнага жывапісу ўнеслі і такія буйныя рускія мастакі, як І. Шышкін, І. Пахітонаў, А. Мясчэрскі, Г. Кандраценка і інш., якія лепшыя свае творы напісалі на Беларусі. Многія беларускія пейзажысты настушных пакаленняў карысталіся нарадамі гэтых мастакоў, пераносячы на беларускую глебу прагрэсіўныя традыцыі рускага рэалістычнага жывапісу.

Змены, якія адбыліся ў беларускім жанравым жывапісе ў канцы XIX — пачатку XX ст., звязаны з узмацненнем дэмакратычных тэндэнцый. Рэвалюцыйная барацьба рабочага класа Беларусі патрабавала ад прадстаўнікоў літаратуры і мастацтва яркіх, багатых вобразаў, у якіх былі б адлюстраваны не толькі цяжкае жыццё і бяспраўе беларускага народа, але і тыя язвы існуючага ладу, што паставілі працоўны народ Беларусі на грань галечы і разбурэння. У літаратуры ўсё мацней гучаць галасы беларускіх паэтаў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма

Багдановіча, Алаізы Пашкевіч (Цёткі), якія заклікалі народ да актыўнай рэвалюцыйнай барацьбы. Дзейнай зброяй становіцца графіка, якая аператыўна адгукалася на грамадскія падзеі. У перыяд рэвалюцыі 1905—1907 гг. і пасля яе паражэння ў перыядычным друку з'яўляецца шэраг вострых па зместу палітычных карыкатур, у якіх выкрываліся заганы існуючага ладу. Вобразы селяніна-працаўніка, рамесніка, рабочага трывала замацоўваюцца на старонках газет і часопісаў.

Гэта не магло не адбіцца на развіцці бытавога жанру ў жывапісе. Большасць графікаў у той жа час былі і нядрэннымі бытавымі жывапісцамі: С. Богуш-Сестранцэвіч, А. Каменскі, К. Кастравіцкі (Карусь Каганец) і інш. Вобразы, створаныя імі ў графіцы, з'яўляліся свайго роду папярэднімі малюнкамі і накідамі для ўвасаблення іх у жывапісных палотнах¹⁷.

Найбольш буйным прадстаўніком бытавога жанру ў беларускім жывапісе гэтага перыяду быў Юдаль Моўшавіч Пэн (1854—1937), мастак, чыя творчасць ахоплівае канец XIX і значную частку XX ст., які даволі працяглы час працаваў ужо ў Савецкай Беларусі.

Ю. М. Пэн нарадзіўся ў Новааляксандраўску былой Ковенскай губерні ў беднай яўрэйскай сям'і. Дзяцінства яго прайшло ў глухім мястэчку, у патрыярхальным мяшчанскім асяроддзі, якое старанна захоўвала рэлігійныя абрады і старадаўнія традыцыі. Гэта не магло не паўплываць на творчасць будучага жывапісца. Да канца сваіх дзён Пэн захаваў прыхільнасць да ідэалізацыі нацыянальных рыс яўрэйскага побыту. У дзяцінстве Пэн пазнаў гора і нястачы,

¹⁷ Асабліва добра гэта відаць у карціне С. Богуш-Сестранцэвіча «Баль у Мінску» (ДММ ЛітССР), папярэднія малюнкi для якой з'яўляюцца самастойнымі мастацкімі творами.

вымушаны быў зарабляць на пра-жыццё, працуючы вучнем маляра. Так упершыню ён пазнаёміўся з выяўленчай творчасцю. Аднак прафесійныя звесткі па выяўленчаму мастацтву ён атрымаў ад сапраўднага жыванісца — Барыса Гершовіча, які закончыў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў. У 1881 г. пасля доўгіх нягод Пэну ўдаецца паступіць у акадэмію. Тут яму пашанцавала трапіць у вучні да П. П. Чысцякова. У 1885 г. ён атрымлівае малы сярэбраны медаль і званне пазакласнага мастака.

У наступным годзе Пэн вяртаецца на радзіму. Доўгі час блукае ў пошуках выпадковага заробку, некаторы час жыве ў Дзвінску, Рызе, Крэйтцбургу, потым канчаткова пасяляецца ў Віцебску. Тут ён цалкам аддаецца любімай справе. Але яго творы рэдка знаходзілі збыт, ды і сам жыванісец лічыў за лепшае не прадаваць іх. Пэн арганізоўвае прыватную мастацкую школу, для якой знаходзіць таленавітых вучняў. У школе Пэна вучыліся такія розныя па творчай індывідуальнасці мастакі, як М. Шагал, С. Юдовін і інш.

За доўгае творчае жыццё мастак стварыў цэлую галерэю тыповых вобразаў дарэвалюцыйных рамеснікаў. Лепшыя сярод іх «Гадзінчык», «Стары кравец» (1902) і інш. Гэтыя творы па ідэйнаму зместу не вельмі глыбокія, хутчэй сузіральныя, але сімпатны мастака да простага люду ў іх адчуваюцца пэўна. Найбольш цікавая з гэтай серыі народных тыпаў «Стары кравец» (ДММ БССР).

У ранні перыяд творчасці Пэн стварае шэраг кампазіцый, блізкіх па ідэйнай накіраванасці да мастацтва крытычнага рэалізму. Гэта «Жабрак», «Стары салдат» (1902, абедзве ў ДММ БССР), «Жанчына з пісьмом» (1903) і інш. Гэтыя карціны выклікаюць не толькі спачуванне да паказаных у іх людзей, але і прымушаюць думаць аб прычынах, якія парадзілі галечу і гора. У карціне



«Жабрак» адлюстраваны адстаўны мікалаеўскі салдат, які доўгія гады служыў «верай і праўдай цару-бачухну», а на старасці гадоў апынуўся на вуліцы. Без усялякіх сродкаў да існавання ён вымушаны збіраць міласціну.

У перыяд рэакцыі, пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг., у творчасці Ю. Пэна востра праяўляюцца рысы песімізму, які мяжуе з містыцызмам. Ён замыкаецца ў шкарлупіне патрыярхальнага мяшчанскага жыцця, імкнецца ўзнавіць найбольш кансерватыўныя бакі яўрэйскага быту. У гэтыя гады ён стварае карціны «Яўрэйскі рабін», «Апошняя субота» (месцазнаходжанне невядома) і інш. Духам містыцызму і адлучанасці прасякнута карціна «Апошняя субота», у якой паказана хворая жанчына, што сустракае сваю апошнюю суботу на

201. Я. Кругер. Дзяўчынка ў чырвоным.
1910-я гг. Мінск.
ДММ БССР



смяротным одры. Стан асуджанасці даведзены тут да крайняй мяжы. Натуралістычна выпісаныя дэталі паглыбляюць уражанне прыгнечанасці. З нешматлікіх многафігурных кампазіцый Пэна найбольшую вядомасць атрымала яго драматычнае палатно «Развод» (ДММ БССР).

Пэн выдатна валодаў колерам, тэхнікай і тэхналогіяй жывапісу. Яго палотны і цяпер захоўваюць свежасць жывапіснай палітры. У гісторыю беларускага выяўленчага мастацтва Ю. М. Пэн увайшоў як выдатны майстар-рэаліст, які на беларускай глебе паглыбляў лепшыя дэмакратычныя традыцыі рускага рэалістычнага жывапісу, атрыманыя ім яшчэ ў гады вучобы.

Творчасць Якава Маркавіча Кругера (1869—1940) з'явілася

нібы пераходным этапам ад дарэвалюцыйнага рэалістычнага мастацтва да мастацтва Савецкай Беларусі. Як і Ю. Пэну, Я. Кругеру ў дарэвалюцыйны перыяд давялося адчуць на сабе ўсю несправядлівасць царскай нацыянальнай палітыкі.

Я. М. Кругер нарадзіўся ў Мінску ў беднай яўрэйскай сям'і. Яшчэ ў дзяцінстве праявіў здольнасці да малявання, але развіваць іх не мог, таму што ў Мінску ў той час не было ні адной спецыяльнай навучальнай установы. На здольнасці юнага мастака звярнуў увагу дырэктар мінскай гімназіі, які дапамог Кругеру ў 1883 г. паступіць у Кіеўскую рысавальную школу М. І. Мурашкі. Тут малады мастак атрымаў добрую прафесійную падрыхтоўку, якая давала яму ўсе падставы для паступлення ў Пецябургскую акадэмію мастацтваў. Але паступіць у акадэмію юнаку не ўдаецца. Страціўшы надзею на паступленне ў акадэмію, Я. Кругер едзе ў Варшаву, дзе некаторы час займаецца ў Леапольда Горавіца, а потым, у 1888 г., — у Парыж, дзе паступае ў акадэмію Жуліяна, наведвае Луўр, вывучае шэдэўры сусветнага мастацтва, часта выязджае ў Берлін і Лондан для азнаямлення з лепшымі творамі заходнееўрапейскага жывапісу. Да гэтага часу адносяцца яго першыя сур'ёзныя самастойныя крокі ў мастацтве. У Парыжы ён упершыню прымае ўдзел у мастацкіх выстаўках.

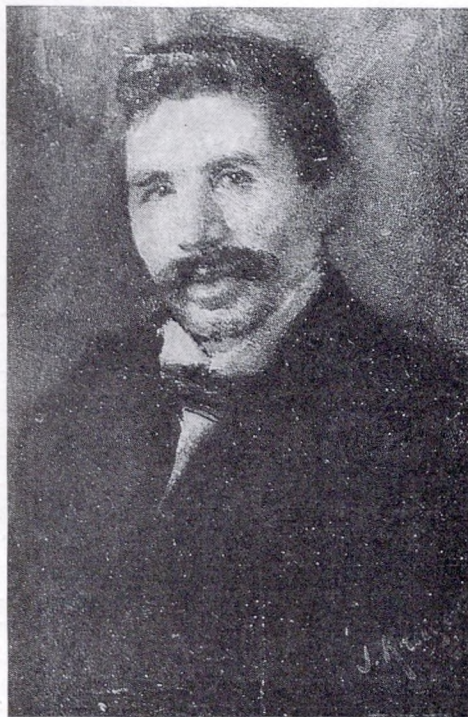
У 1895 г. Я. Кругер вяртаецца на радзіму. Шчаслівы выпадак зводзіць яго з вядомым рускім жывапісцам І. Я. Рэпіным, які дапамагае яму ў 1897 г. паступіць у акадэмію, дзе ён займаецца ў майстэрні У. Макоўскага. Маладому мастаку імпанавала творчасць гэтага вядомага жанрыста. Яшчэ да паступлення ў акадэмію ён стварыў некалькі жанравых карцін і партрэтаў у манеры Макоўскага. Падобнаства творчых задач яшчэ больш умацавала яго думку працаваць у галіне жанравай кампазіцыі.

Першым, найбольш значным твораў Кругера ў гэтым плане была яго дыпломная работа «На суд прафесара» (1900), у якой жывапісец спрабуе вырашыць вялікую і складаную задачу — паказаць шлях у мастацтва таленавітага хлопчыка з народа, лёс якога залежыць ад аднаго толькі слова ўплывовага чалавека. Мастак бліскача справіўся з пастаўленай задачай. Юны скрыпач іграе ў прысутнасці прафесара. За спіной хлопчыка замерлі ў чаканні прыгавора бацькі. Атмасфера гранічна напружаная. Мастак не паказвае вынікаў гэтага своеасаблівага конкурсу, але і так зразумела, на чым баку сімпатыі жывапісца. Кволая, тоненькая фігурка хлопчыка нікчэмная ў параўнанні з саліднай фігурай прафесара, але ў гэтым слабым цэле адчуваецца незвычайная сіла, сіла таленту, які ў канчатковым выніку прабе сабе дарогу. Мастак не выпадкова выбраў падобны сюжэт. Лёс хлопчыка нагадвае лёс самога жывапісца. Кампазіцыйны прыём, якім карыстаецца мастак, таксама не выпадковы. Ён наўмысна выбірае гіпербалу, каб завастрыць увагу на падзеі і выклікаць павагу да юнага музыканта.

У 1901 г. Кругер вяртаецца ў Мінск, дзе цалкам аддаецца мастацка-выкладчыцкай дзейнасці. У 1904 г. ён арганізоўвае курсы рысавання і жывапісу, якія потым імкнецца ператварыць у прыватную школу. Гэту задуму ён здзяйсняе ў 1906 г. Мастацкая школа Кругера рыхтавала здольных юнакоў для паступлення ў Акадэмію мастацтваў¹⁸.

У гэты час Я. Кругер стварае некалькі палотнаў («Пісьманосец», 1907, «Апавяданне», «Маларасійская сям'я»), якія па ідэйных і мастацкіх якасцях не ўяўляюць цікавасці, таму што ў аснове сваёй ілюстрацыйныя. Леншыя творы гэтага перыяду —

202. Я. Кругер. *Партрэт скрыпача Жухавіцкага. 1897. Мінск. ДММ БССР*



партрэты прадстаўнікоў мінскай інтэлігенцыі: скрыпача Жухавіцкага (1897), мастачкі і мецэнаткі П. Мрачкоўскай, брата мастака (1896) і інш. (усе ў ДММ БССР). У гэтых творах Я. Кругер выступае не толькі як таленавіты жывапісец, але і як тонкі псіхалаг, здольны пранікнуць ва ўнутраны свет свайго героя.

Асабліва цікавы «Партрэт скрыпача Жухавіцкага». Невялікае па памерах палатно робіць уражанне значнай карціны. З партрэта глядзяць вясяля, крыху прыжмураныя вочы музыканта. Гэты чалавек не ганарыцца сваім талентам. Ён сціплы правінцыяльны працаўнік на глебе мастацтва, Сціпласць, звычайнасць, непатрабавальнасць добра стасуюцца з псіхалогіяй музыканта. Жывапісныя вартасці партрэта даволі значныя.

¹⁸ ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 12, спр. ц-62, л. 22—25.

У каларыце ўгадваецца жаўтавата-зялёная, крыху прыглушаная гама, якая ў будучых партрэтах і жанравых палотнах мастака стане вызначальнай.

У гады рэакцыі Я. Кругер, таксама як і Ю. Пэн, адыходзіць ад тых дэмакратычных ідэалаў, з якімі дэбютаваў у карціне «На суд прафесара». У яго творчасці пачынаюць гучаць ноткі песімізму, рэлігійныя настроі, тэматыка абмяжоўваецца вузкім колам мяшчанскага яўрэйскага асяроддзя. У 1911 г. на выстаўцы ў Мінску ён экспануе (акрамя некалькіх эцюдаў) дзве жанравыя кампазіцыі: «Яўрэйскі духоўны суд» і «Перапісчык торы». Упадніцкія рысы ў творчасці Кругера ў далейшым нарастаюць. У 1913 г. на літоўскай мастацкай выстаўцы ў г. Коўна ён экспануе карціны «Талмудыст» і «На малітву». У гэты перыяд ён спрабуе адгукнуцца на падзеі, звязаныя з разгулам чарнасоцэнага антысемітызму, пачынае кампанаваць карціну «Пагром» (1905). Аднак закончыць гэты твор яму не ўдалося. Карціна была знішчана царскімі жандарамі яшчэ ў майстэрні мастака.

Яскравым увасабленнем жывапіснага майстэрства Я. Кругера з'яўляецца партрэт «Дзяўчынка ў чырвоным» (1910-я гады, ДММ БССР). Партрэт напісаны ў яркай цёмначырвонай гамае, шырокім свабодным мазком. Мастак лепіць форму ўпэўнена, дзе-нідзе змякчае контуры, ствараючы глыбіню прасторы і матэрыяльнасць. Сям-там мазок становіцца больш вострым, падкрэсліваючы характэрныя дэталі. З цікаўнасцю і з некаторым недаверам глядзяць на нас з партрэта ўважлівыя карыя вочы. Вільготныя дзіцячыя губы тояць нямое пытанне. Мастак паказаў дзяўчынку ў звычайных абставінах: у яе распушчаныя пышныя валасы, спіцкая чырвоная сукенка. Ствараецца ўражанне, што мастак узяў сваю мадэль з мітусні паўсядзённага жыцця. Гэты партрэт надзіва су-

часны, ён падкупляе ўвагай і любоўю да чалавека, да жыцця.

На рубеж XIX—XX стст. прыпадае творчасць Льва Абрамавіча Альпярвіча (1874—1913). Калі ў творчасці разгледжаных вышэй жывапісцаў назіраліся хістанні ідэалагічнага парадку, выкліканыя развіццём гістарычных падзей, то Л. А. Альпярвіча такія хістанні амаль не крануліся. Жывапісец цвёрда і паслядоўна праводзіў у сваёй творчасці дэмакратычныя прынцыпы. Ён звяртаўся да тэм з жыцця рабочага класа, гарадской беднаты, праўдзіва паказваў іх цяжкае жыццё.

Біяграфія Л. Альпярвіча ў многім нагадвае біяграфію Ю. Пэна і Я. Кругера. Л. Альпярвіч нарадзіўся ў в. Куранец Віленскай губерні. Шаснаццацігадовым юнаком паступіў у Віленскую рысавальную школу І. П. Трутнева. Аднак заняткі ў гэтай школе не задавальнялі таленавітага юнака. Школа была дрэнна абсталявана і не магла даць яму неабходнай прафесійнай падрыхтоўкі. У той час найбольш моцнай сярэдняй мастацкай навучальнай установай лічылася Адэская рысавальная школа. У 1892 г. Альпярвіч едзе ў Адэсу. Пасля заканчэння вучобы ў Адэсе (1897) ён паступае ў Пецябургскую акадэмію мастацтваў, дзе становіцца вучнем славутага рускага жывапісца І. Я. Рэпіна.

Творчыя інтарэсы Альпярвіча былі рознабаковымі. Ён пісаў партрэты, пейзажы, бытавыя кампазіцыі. Аднак большасць яго работ мае характар эцюдаў. Мастак не меў дастаткова матэрыяльных сродкаў і часу, каб давесці да канца пачатую работу. Найбольш вядомымі бытавымі ца «Вечар у сям'і» і «Краўчыкі» кампазіцыямі Альпярвіча з'яўляюцца (Адэская карцінная галерэя). Гэтыя работы не вызначаюцца складанасцю пабудовы кампазіцыі і сюжэта, але ў іх ясна выказаны сімпатыі жывапісца да бедных, абяздоленых людзей. Яшчэ ў час вучобы ў Адэсе Альпяр-

203. С. Богуш-Сестранцэвіч. Уборка сена.
1900-я гг. Варшава. Нацыянальны музей



віч пісаў рыбакоў і грузчыкаў, занятых сваёй штодзённай цяжкай працай. У карціне «Краўчыхі» жывапісец паказаў цяжкую знясільваючую працу жанчын на капіталістычным прадпрыемстве. Альпяровіч спрабаваў адлюстраваць і падзеі 1905 г. Ён напісаў эскіз «Падпольны сход», аднак карціну па гэтаму эскізу стварыць не ўдалося. Ранняя смерць (ва ўзросце 39 гадоў) парушыла ўсе планы жывапісца.

Вялікую ўвагу Л. Альпяровіч удзяляў партрэту. Многія яго работы ў гэтым жанры («Бацька, які спіць», «Партрэт старой» і інш.) маюць характар бытавых карцін. Некаторыя з іх высока ацаніў І. Я. Рэпін.

Пейзажы Л. Альпяровіча адзначаны некаторым уплывам імпрэсіянізму. Яны гучныя па колеру, добра перадаюць мяккі беларускі клімат, аднак, як і партрэты, сырыя і недапрацаваныя. Відаць, жывапісец не

імкнуўся да завершанасці формы. Захапляючыся гучнымі спалучэннямі фарбаў, ён у некаторых выпадках пагарджаў малюнкам і кампазіцыяй, аднак характар і асаблівасці беларускай прыроды адлюстраваў праўдзіва і пераканаўча.

Творчая спадчына Л. Альпяровіча была даволі вялікай і разнастайнай, аднак многія яго работы ўбачылі свет толькі пры Савецкай уладзе. Да рэвалюцыі Альпяровіч удзельнічаў у выстаўках рэдка. Так, на выстаўцы 1911 г. экспанавалася толькі адна яго работа — «Партрэт дзяўчыны». Затое на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы 1925 г., ужо пасля смерці жывапісца, было выстаўлена 19 яго твораў (жанравыя сцэны, партрэты, пейзажы), а на персанальнай выстаўцы 1939 г. — больш 200. Многія з гэтых работ загінулі ў гады Вялікай Айчыннай вайны.

Асаблівае месца ў гісторыі бела-

рускага жывапісу канца XIX — пачатку XX ст. належыць мастакам Э. Сукоўскаму, С. Богуш-Сестранцэвічу, К. Кастравіцкаму, А. Каменскаму, якія ў асноўным працавалі як графікі, але пакінулі значны след і ў жывапісе. Гэтыя мастакі праводзілі ў беларускім выяўленчым мастацтве тую рэвалюцыйна-дэмакратычную лінію, якую пачалі ў літаратуры Янка Купала, Якуб Колас, М. Багдановіч і інш.

Аналізуючы працэс станаўлення і развіцця беларускага жывапісу канца XIX — пачатку XX ст., нельга не заўважыць, што некаторыя яго віды і жанры к канцу стагоддзя ўжо страцілі вядучае становішча (напрыклад, гістарычны жанр), а некаторыя (жанр партрэта) працягвалі існаваць у вельмі складаных умовах.

Распаўсюджанне разнастайных фармалістычных і дэкадэнцкіх плыней знізіла ўвагу да асобы чалавека. Многія беларускія мастакі ў сваіх пошуках сталі кіравацца хутчэй праблемамі формы, чым зместу. Але побач з імі працавалі і мастакі, якія строга прытрымліваліся рэалістычных пазіцый.

Нязначная колькасць партрэтаў, створаных у разглядаемы перыяд, не дае магчымасці выдзеліць гэты жанр асобна. Аднак было б несправядліва забываць або замоўчваць творчасць тых беларускіх жывапісцаў, якія працавалі пераважна ў жанры партрэта.

Несумненны ўплыў на іх творчасць аказала дзейнасць у Беларусі вялікага рускага жывапісца І. Я. Рэпіна. Як ужо адзначалася, у пачатку 90-х гадоў Рэпін жыў у Здраўневе (недалёка ад Віцебска), дзе стварыў серыю цікавых кампазіцыйных партрэтаў, у тым ліку «Беларус», «Асенні букет», «Партрэт мастака Вашчылава» і г. д. Названія партрэты — лепшыя творы гэтага жанру, напісаныя ў дарэвалюцыйнай Беларусі. І. Я. Рэпін убачыў у беларускім селяніне чалавека з пачуццём чала-

вечай годнасці, свабодалюбівага, гордага, здольнага пастаяць за свае правы. Не цяжка заўважыць, што ў беларускім жывапісе гэта быў новы, значны крок на шляху дэмакратызаванай выяўленчай творчасці (успомнім аналагічныя работы 60—90-х гадоў Н. Сілівановіча «Стары пастух» і А. Гараўскага «Старая моладца»). Многія беларускія партрэтныя мастакі пайшлі па гэтаму шляху. Яны стварылі партрэты глыбока рэалістычныя як па зместу, так і па форме. Гэтымі рысамі адзначаны і партрэты, створаныя Ю. Пэнам, Я. Кругерам і Л. Альпіравічам.

«Аўтапартрэт у малінавым берэце» Я. Кругера (1889, ДММ БССР) нясе рад новых рыс, якія збліжаюць яго з творамі прадстаўнікоў дэмакратычнага напрамку. Кампазіцыя ў ім гранічна спрошчаная. Мастак паказаў сябе ў свабоднай, натуральнай позе анфас. Незалежны, горды позірк, ліха пасунуты на лоб берэт, упарты паварт галавы — усё сведчыць аб цвёрдым, паслядоўным характары.

У «Партрэце мастака Л. В. Туржанскага» работы Ю. Пэна (ДММ БССР) прыкметы эпохі выявіліся і ў характары, і ў адзенні партрэтаванага, і ў характэрных бытавых дэталях. Жывапісец Туржанскага, які любіў маляваць ціхія куткі Віцебска, мастак паказаў за работай, у момант творчага натхнення. Яго засяроджаны ўважлівы позірк, упарта сціснутыя вусны, крыху прыжмураныя вочы гавораць пра тое, што мастак цалкам паглынуты працай. Ю. Пэн менш за ўсё клапаціўся аб перадачы знешніх прыкмет прафесіі Туржанскага. Асноўную ўвагу ён засяродзіў на псіхалагічным стане партрэтаванага.

Падобныя рысы можна назіраць і ў некаторых аўтапартрэтах Ю. Пэна. Найбольш цікавым з іх з'яўляецца аўтапартрэт, напісаны ў пачатку стагоддзя ў Віцебску (ДММ БССР). Цікавая кампазіцыя гэтага твора. У невялікае па фармату палатно (20×

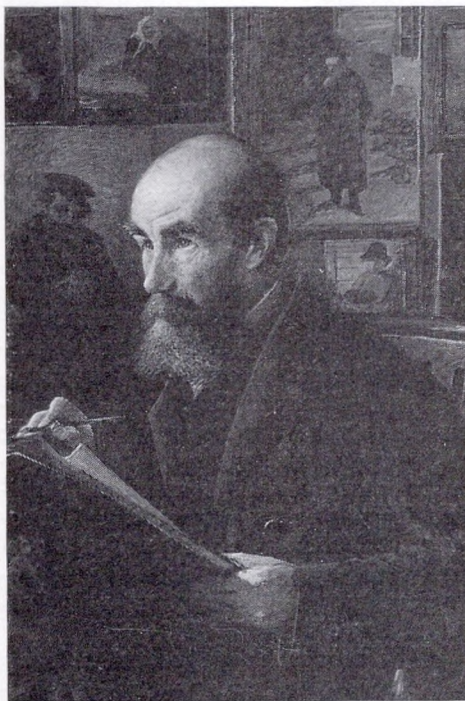
30) жывапісец укампановаў толькі галаву і левую руку, якая трымае пэндзаль, размясціўшы яго такім чынам, што асноўная ўвага глядача засяроджваецца на вастрыі. Гэта на першы погляд малапрыкметная дэталі многае раскрывае ў характары мастака. Жывапісец вельмі любіў «даводзіць» свае творы тонкімі, каланковымі пэндзлікамі, уважліва вышлісваў усе «дробязі». І тут ён застаўся верным сабе. Увага да «гаворачых» дэталей у спалучэнні са стараннай прапрацоўкай твару і рук характэрна і для многіх іншых партрэтаў Ю. Пэна, напісаных у гэты перыяд.

Прынцыпы І. Я. Рэпіна наследоваў у сваёй творчасці яго вучань, беларус Рыгор Міхайлавіч Баброўскі (1873—1942), які большую частку свайго жыцця правёў у Пецярбургу, дзе пасля заканчэння вучобы ў акадэміі выкладаў у школе Таварыства заахвочвання мастацтваў (1905—1917), але ніколі не парываў сувязей з роднай Беларуссю. Найбольш плённа працаваў Р. Баброўскі ў жанрах бытавой кампазіцыі і партрэта.

Р. М. Баброўскі нарадзіўся ў сям'і свяшчэнніка ў в. Парэчча Невельскага павета Віцебскай губерні. Адукацыю атрымаў у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, куды паступіў у 1892 г. Вялікі ўплыў на фарміраванне яго творчай індывідуальнасці аказаў І. Я. Рэпін.

У мастацкіх выстаўках Р. Баброўскі пачаў удзельнічаць яшчэ ў перыяд вучобы. Першыя яго работы (у асноўным партрэты і пейзажы) з'явіліся на вяснянай акадэмічнай выстаўцы 1898 г. У наступныя гады Р. Баброўскі прымае актыўны ўдзел у выстаўках Саюза рускіх мастакоў, Новага таварыства мастакоў і іншых творчых арганізацый Пецярбурга і Масквы, а таксама экспануе свае творы за мяжой — у Бруселі, Мюнхене, Рыме, Венецыі, Пітсбургу, Сан-Францыска.

204. Ю. Пэн. Партрэт мастака
Л. Туржанскага. 1900-я гг.
Мінск. ДММ БССР



Работы Р. Баброўскага нязменна карысталіся поспехам. Так, у 1900 г. за «Партрэт В. Г. Чубанав» на конкурсе Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Маскве яму была прысуджана прэмія. У 1911 г. на выстаўцы ў Мюнхене яго «Партрэт В. Андрэевай» быў узнагароджаны малым залатым медалём, а ў 1913 г. за «Партрэт А. Прохаравай» Р. Баброўскі атрымаў вялікі залаты медаль.

Дасягнутыя мастаком поспехі ў партрэтным і пейзажным жывапісе далі магчымасць І. Я. Рэпіну і В. А. Беклямішаву ў 1916 г. хадайнічаць аб прысваенні Р. Баброўскаму звання акадэміка.

На працягу свайго жыцця Баброўскі стварыў вялікую колькасць партрэтаў грамадскіх дзеячаў і прыватных асоб, а таксама карцін жан-

равага і пейзажнага характару¹⁹. З мастацкай спадчыны Баброўскага вядомы карціны, якія выстаўляліся ў розныя гады ў Пецяўбург на выстаўках «Свету мастацтва», у тым ліку «Лета», «Партрэт дзяўчынкі» і інш. (Музей Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе).

Ёсць падставы меркаваць, што некаторыя з названых работ напісаны мастаком у Беларусі. У «Партрэце пані В.» і ў «Партрэце дзяўчынкі», відаць, паказаны сёстры мастака. Няцяжка заўважыць, што асноўная ўвага ў іх засяроджана на дэкаратыўным вырашэнні. Партрэты выкананы ў стылі мастакоў «Свету мастацтва». Каляровыя плямы пададзены вельмі абагульнена, каларыт пабудаваны на кантрастных супастаўленнях белага і чорнага. Вялікая ўвага ўдзелена касцюму і аксэсуарам. Усё гэта сведчыць пра тое, што мастак шмат працаваў над пошукамі мастацкай формы для ўваблення сваіх задум.

У «Партрэце дзяўчынкі» мастак, каб засяродзіць увагу на твары, вылучае яго колерам і светам, усё астатняе агорнута змрокам. Для таго каб ураўнаважыць дэкаратыўныя плямы, мастак завязаў дзяўчынцы вялікі белы бант, які цудоўна кантрастуе з яго чорнымі валасамі.

Біяграфічныя звесткі пра Р. Баброўскага абрываюцца на 1925 г. Пакуль што не ўдалося знайсці яго апошнія творы. Несумненна адно, ён быў жывапісцам вялікага мастацкага таленту і высокай прафесійнай культуры.

У 1911 г. на выстаўцы ў польскім салоне «Агніска» ў Мінску з'явіліся партрэты Багуслава Адамовіча (1870—1944): «Мужчынскі партрэт», «Жаночы партрэт», «Галоўка» і «Эцюд».

Біяграфічных звестак пра мастака захавалася вельмі мала. Вядома толькі, што ён нарадзіўся ў Мінску ў сям'і мастака²⁰. Бацька яго быў вучнем вядомага жывапісца першай паловы XIX ст. Яна Дамеля²¹. У мастацкіх колах Варшавы ў 30-я гады Б. Адамовіч быў вядомы і як мастак і як літаратар. Прафесійную адукацыю атрымаў у Пецяўбургскай акадэміі мастацтваў. Быў за мяжой. Па чорна-белых здымках партрэтаў, якія маюцца ў нашым распараджэнні, немагчыма меркаваць аб жывапісным майстэрстве Б. Адамовіча. Але рысавальшчык ён быў нядрэнны. Гэта пацвярджаюць і яго акадэмічныя маляўнікі (Архіў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе), за якія мастак атрымаў у акадэміі першыя нумары. Ёсць падставы меркаваць, што Б. Адамовіч быў таксама нядрэнным акварэлістам, майстрам інтымнага партрэта. Аб гэтым сведчыць мініяцюры «Партрэт Софіі Тарноўскай» (1904, Нацыянальны музей у Кракаве), выкананы на авальнай касцяной плітцы. У гэтым невялікім памерах творы відаць майстэрства Б. Адамовіча-партрэтаста.

Пажылая дама ў чорным сядзіць на фоне акна. Яе ўважлівы, стомлены позірк звернуты да гледача. Мяркуючы па ўсім, гэтай жанчыне давялося пражыць цяжкае жыццё. На яе абліччы адбітак смутку і тугі. Але твар цудоўны. Ён вабіць унутранай адухоўленасцю і вялікім інтэлектам.

З прыведзеных прыкладаў відаць, што развіццё партрэтнага жанру ў жывапісе Беларусі канца XIX — пачатку XX ст. было няроўным. Побач з некаторымі дасягненнямі ў галіне формы партрэт у значнай ступені

²⁰ Гэта відаць з яго ўспамінаў, змешчаных у часопісе «Tygodnik Wileński». 1910. № 13.

²¹ Як успамінае Б. Адамовіч, у іх доме доўгі час захоўвалася палітра Я. Дамеля як сведчанне працяглай дружбы продкаў Адамовіча з вядомым беларускім жывапісцам.

¹⁹ ЦДГАЛ, ф. 789, справа Р. Баброўскага, л. 57. Паслужны спіс акадэміка Р. Баброўскага складзены ў 1924 г.

страціў сваю грамадскую сутнасць. Ён стаў больш інтымным, камерным. Увага да чалавека, да яго ўнутранага свету, асабліва пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг., значна аслабела. Гэты працэс быў паглыблены ўшывам фармалістычнага мастацтва, якое вяло да страты не толькі рэалістычнай формы, але і зместу. І толькі нямногія жывапісцы-партрэтысты цвёрда стаялі на рэалістычных пазіцыях, імкнуліся працягваць традыцыі рэалістычнага жывапісу 60—80-х гадоў, ствараючы творы, блізкія і зразумелыя народу.

Падводзячы вынік разгляду беларускага жывапісу канца XIX — пачатку XX ст., варта адзначыць, што станаўленне і развіццё беларускага рэалістычнага жывапісу ў 1890—1917 гг. — значны этап у гісторыі выйўленчага мастацтва Беларусі.

Распаўсюджанне марксісцкіх ідэй, рэвалюцыйны ўздым 1905 г. выклікалі да жыцця творы крытычнага рэалізму. Гэтаму ў значнай меры садзейнічала збліжэнне перадавых беларускіх мастакоў з прадстаўнікамі высокаідэйнага напрамку ў рускім мастацтве — рускімі перадзвіжнікамі.

Крыху іншым стаў малянак развіцця беларускага жывапісу пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг. Песімізм і разгубленасць прывялі некаторых жывапісцаў у лагер дэкадэнтаў. Многія жывапісцы-рэалісты свае пошукі ў галіне зместу (як асноўнага сродку раскрыцця ідэі твора) замянілі пошукамі ў галіне формы, і хоць у гэтых адносінах яны дасягнулі некаторых вынікаў, ідэйны бок іх твораў знізіўся.

У той жа час перадавыя беларускія жывапісцы В. Бяльніцкі-Біруля, С. Жукоўскі і іншыя супрацьпаставілі фармалістычным плыням і напрамкам высокаідэйнае рэалістычнае мастацтва, захаваўшы тым самым для будучых пакаленняў лепшыя дасягненні беларускага рэалістычнага жывапісу мінулых часоў.

Адбыліся сур'ёзныя змены і ў развіцці асобных жанраў. Найбольш распаўсюджаным і прагрэсіруючым стаў жанр пейзажа, у якім былі дасягнуты значныя поспехі.

Бытавы жанр набыў больш пэўную сацыяльную афарбоўку. Мастакі, якія працавалі ў галіне жанравага жывапісу, працягвалі традыцыі беларускіх жывапісцаў мінулых дзесяцігоддзяў, захоўваючы традыцыйную адна-, двухфігурную кампазіцыю.

У партрэтным жанры прыкметна імкненне да арыгінальных колеравых і кампазіцыйных вырашэнняў, да стварэння партрэта больш інтымнага, камернага плана.

Амаль зусім знік гістарычны жанр. У разглядаемы перыяд не было створана ні аднаго значнага гістарычнага палатна. Гэта тлумачыцца дэградацыяй буржуазнай культуры. Беларуска нацыянальная буржуазія аддала забыццю гераічнае гістарычнае мінулае беларускага народа, знішчыўшы такім чынам перадумовы для стварэння твораў гэтага жанру.

* * *

Крызіс класічнай архітэктурнай школы ў канцы XIX — пачатку XX ст. адбіўся на развіцці манументальна-дэкаратыўнага жывапісу. Стала відавочным, што ідэі, якія былі крыніцай класічнага мастацтва, не вытрымалі выпрабавання часам і ператварыліся ў мёртвую догму. На кансерватыўную сістэму акадэмічнага мастацтва пачалі абавірацца афіцыйныя і царкоўныя колы для барацьбы з усім перадавым і новым. Дойліды ўсё часцей адмаўляліся ад канонаў класікі і спрабавалі дамагчыся новага арыгінальнага гучання архітэктурны шляхам адвольнай інтэрпрэтацыі візантыйска-рускіх і гатычных форм. Мастакі, захопленыя пошукам новага стылю і імкненнем аднавіць старажытныя тра-

205. М. Кошалеў. Спас з кцігарам.
Мазаіка Пакроўскага сабора
ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл.
1902—1911



дыцы манументальнага жывапісу, адыходзілі ад афіцыйнай царкоўнасці і паэтычна інтэрпрэтавалі біблейскія і евангельскія сюжэты. Пад уплывам рэлігійна-містычных ідэй, распаўсюджаных у канцы XIX — пачатку XX ст., многія мастакі былі шчыра перакананы, што праз рэлігійны жывапіс шырокія масы могуць далучыцца да мастацтва.

Пошукі новай стылістыкі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва не далі значных, высокамастацкіх твораў у разглядаемы перыяд на тэрыторыі Беларусі, але прыцягнулі ўвагу да народнага мастацтва, рамёстваў, традыцыйных тэхнік (вітражу, мазаікі) і матэрыялаў.

У мазаіках Пакроўскага сабора ў Баранавічах прыкметна імкненне мастакоў перадаць прыгажосць духоўнага свету ў вобразах хрысціянскай міфалогіі. Мазаікі пабраны ў 1902—1911 гг. у славутай пецярбургскай майстэрні У. Фралова па эскізах рускіх мастакоў В. Васняцова, А. Рабушкіна, М. Кошалева і В. Думіт-

рашкі і першапачаткова ўпрыгожвалі сабор Аляксандра Неўскага ў Варшаве, пабудаваны ў пачатку XX ст. па праекту Л. Бенуа.

Уваход у сабор з паўднёвага боку ўпрыгожвае кампазіцыя «Спас з данатарам», упісаная ў тымпан фронта порціка (мастак М. Кошалеў). У цэнтры паўсферы паказаны Спас у рост, унізе — укленчаны данатар з партрэтнымі рысамі архітэктара Л. Бенуа, які трымае мадэль сабора. Побач архангелы і анёлы ў светлым адзенні, паабпал кампазіцыі — пецярбургскі Ісакіеўскі і маскоўскі Успенскі саборы на фоне блакітнага неба. На фронтонае паўночнага ўвахода ў сабор размешчана кампазіцыя «Отрака у акружэнні анёлаў».

Адна з самых выразных кампазіцый мазаічнага цыкла на сюжэт «Аб табе радуецца» выканана па эскізу В. Васняцова. Фрагмент гэтай кампазіцыі «Маці боская Замілаванне» размешчаны ў консе апсіды. Мастак дабіваецца ў ёй моцнага гучання чалавечых пачуццяў. Мазаіка «Маці боская з анёламі» размешчана ў інтэр'еры над паўднёвым уваходам. У тымпане ўсходняга партала знаходзіцца кампазіцыя «Сабор архістраціга Міхаіла», на апорных слупах — выявы мітрапалітаў Алексія і Іосіфа Волацкага, выкананыя па кардонах мастака В. Думітрашкі.

У прыёмах пабудовы мазаік адчуваюцца традыцыйныя акадэмічныя навывкі і разам з тым імкненне крыху мадэрнізаваць застарэлую класічную эстэтыку. Колеравы лад мазаік, багацце і гучнасць фарбаў сведчаць пра ўважлівае і любоўнае вывучэнне мастакамі старажытнарускага і візантыйскага жывапісу.

У гераічным плане вырашаны мазаікі, што ўпрыгожваюць мемарыяльны храм у в. Лясная Слаўгарадскага раёна ў гонар 200-годдзя разгрому шведскай арміі Пятром I (1908). Падкрэсленая вертыкаль кампазіцыі «Св. Пётр», упісанай у нішу, узмацняе ўражанне велічнасці фігуры. Вы-

разны сілуэт св. Пятра на залатым фоне, фронтальнасць паставы, рытмічны рух складак адзеньня — усё падпарадкавана стварэнню манументальнага вобраза.

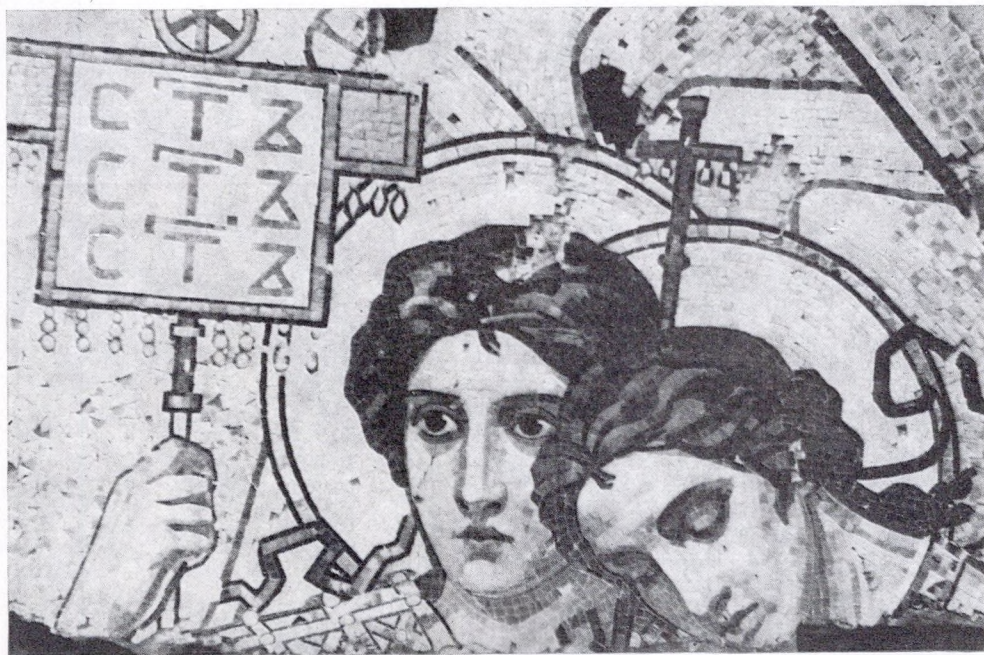
Пошукі новых фармальных прыёмаў выявіліся ў тэндэнцыі да павышанай дэкаратыўнасці, выразнасці колеру і рытму. Так, у паясной выяве Хрыста ў мазаіцы, набранай у 1904 г. на фасадзе храма-пахавальні ў Міры, адбілася эстэтыка новага стылю «мадэрн». Маштабна суднесеная з усімі элементамі архітэктуры, звонкая па колеру і дакладная па сілуэту, яна перш за ўсё ўпрыгожвае фасад, а не ідэалагічна насычае яго.

Водгукі стылю «мадэрн» з усёй упэўненасцю праявіліся і ў дэкаратыўным маёлікавым пано на фасадзе будынка пазямельна-сялянскага банка (цяпер ветэрынарны інстытут) у Віцебску. Яно складзена ў 1917 г. з неглазурованай керамічнай пліткі няправільнай формы і ўпісана ў прадаўгаваты шпіцападобны картуш над галоўным парталам. Тэма яго — сты-

лізаваны герб Віцебска (зацверджаны ў 1781 г.). Стылістыка «мадэрна» праявілася ў характэрнай цякучасці ліній і тэхніцы набору. У цэнтры кампазіцыі — коннік на белым кані з паднятай у руцэ шаблей. Рознакаляровыя пліткі, з якіх набрана блакітная туніка, залацістыя латы і шлем з галунамі, чырвона-карычневыя боцікі надаюць мазаіцы асаблівую дэкаратыўную гучнасць. Купы дрэў і вінаградныя лозы з цяжкімі гронкамі вырашаны стылізавана. Фон і пазём набраны ў выглядзе хвалепадобных ліній.

Цікавасць да нацыянальнага фальклору на пачатку XX ст. — характэрная тэндэнцыя часу. Праявілася яна і на Беларусі ў дэкаратыўных роспісах, што ўпрыгожвалі культывую і грамадзянскую архітэктуру. Вытанчанасцю дэкаратыўнага ўбран-

206. Фрагмент мазаікі
«Сабор архістраціга Міхаіла»
Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы
Брэсцкай вобл. 1902—1911



207. В. Думітрашка. Іосіф Волацкі.
Мазаіка Пакроўскага сабора
ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл.
1902—1911



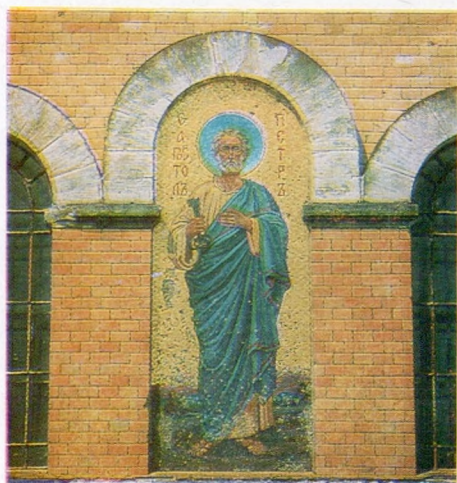
ня вылучаецца капліца-пахавальня ў палацава-парковым ансамблі ў Гомелі, выкананая ў псеўдарускім стылі. Яе сцены, аконныя ліштвы, партал абліцаваны кафлямі, пакрытымі раслінным арнаментальным малюнкам, кветкамі і вазонамі ружаватых, фіялетава-охрыстых таноў у духу жыццярадаснага народнага роспісу. Дэкаратыўныя работы ў капліцы выконваліся мясцовымі майстрамі пад кіраўніцтвам мастака С. Садзікава. Кафля мясцовых майстроў удала выкарыстана і ў дэкоры Усясвяцкай царквы в. Пірэвічы Жлобінскага раёна Гомельскай вобласці.

Творчая фантазія народнага майстра, уменне выкарыстаць элементы афіцыйнага стылю, перапрацаваць яго па-свойму, надаць яму цеплыню і жыццярадаснасць народнага мастацтва праявіліся ў роспісах былога касцёла св. Міхала ў в. Цімквічы Капыльскага раёна Мінскай вобласці. Роспіс інтэр'ера выкананы мастаком з Піншчыны Францішкам Бруздовічам (1861—1912) у 1906—1908 гг. (касцёл згарэў у 1986 г.).

Роспіс па характару арнаментальна-дэкаратыўны, у якім увасоблены лепшыя народныя традыцыі. Матыў дэбору — раслінны арнамент, які складаўся са шматлікіх кветак мясцовай флоры, пераплеценых з галінкамі і лісцем, і геаметрычны, аснова якога — ромб і яго варыянты.

Столь і бэлькі распісаны гірляндамі кветак. Па цэнтру тонкай хвалістай лініяй падаецца белы рамонак з зялёным лісцем. Па баках раскіданы блакітныя незабудкі. Плоскасці сцен распісаны разнастайнымі кветкамі, раслінамі і дрэвамі. На алтарнай сцяне знаходзіліся галінкі шпышны і букеты з руты. На паўночнай і паўднёвай сценах асноўны матыў — дрэвы: вялікі моцны дуб з густой зялёнай кронай і жалудамі, зялёныя яблыні са спелымі ружовымі яблыкамі. Над хорамі — букеты ў выглядзе вазонаў, абрамленых чатырохвугольнай арнаментальна-дэкаратыўнай рамкай. Букеты кветак складаюцца з лілеі, белага рамонку, вяргіні, валошкі і іншых відаў. Плоскасці аконных праёмаў распісаны белымі лілеямі і

208. Святы Пётр. Мазаіка мемарыяльнай
капліцы ў гонар 200-годдзя
перамогі рускіх войск пад Лясной.
1908. в. Лясная Слаўгарадскага р-на
Магілёўскай вобл.



209. Мазаічнае маёлікавае панно на франтоне галоўнага фасада будынка былога пазямельнага банка ў Віцебску. 1917



цветкамі сланечніку. Пад вокнамі праходзіць дэкаратыўны фрыз з рознакаляровых хвалістых непарыўных ліній.

Цімкавіцкі роспіс — яркі твор народных традыцый у манументальна-дэкаратыўным жывапісе Беларусі.

Шырока выкарыстоўваецца ў інтэр'ерах культавых і грамадзянскіх пабудоў класічны вітраж. У формах неаготыкі выкананы ў пачатку XX ст. вітражы ў касцёлах вв. Шэметава (Мядзельскі р-н), Васілішкі (Шчучынскі р-н), Жупраны (Ашмянскі р-н), царкве в. Шумакі (Брэсцкі р-н).

У той час, калі ў свецкім жывапісе смела і хутка развіваліся наватарскія тэндэнцыі і напрамкі, культавы жывапіс у большай ступені працягваў заставацца ў рэчышчы акадэмічнага мастацтва з сухой і халоднай інтэрпрэтацыйнай кананічных сюжэтаў. Падобныя роспісы на пачатку XX ст. з'явіліся ў многіх культавых пабудовах на тэрыторыі Беларусі пры аднаўленні інтэр'ераў: у 1901 г. у Троіцкім касцёле г. п. Рось Ваўкавыскага раёна Гродзенскай вобласці, у царкве г. Докшыцы, Праабражэнскай царкве г. Чашнікі Віцебскай вобласці, у Юр'еўскай царкве в. Туміловічы

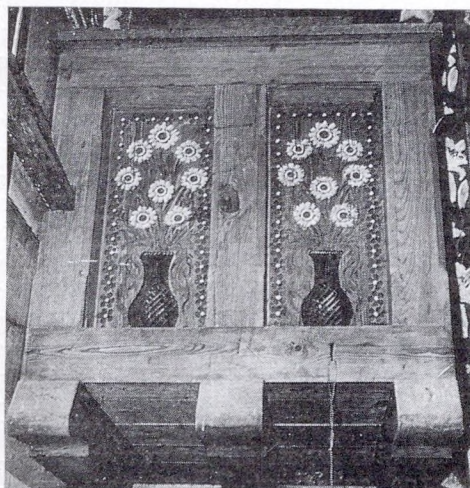
Докшыцкага раёна Віцебскай вобласці, у касцёле в. Суботнікі Іўеўскага раёна Гродзенскай вобласці.

У барочны па характару інтэр'ер французскага касцёла ў Пінску (XVIII ст.) уведзены фрэскі на сюжэты «Зняцце з крыжа» і «Пакланенне вестуноў». Выкананыя ў сухаватай акадэмічнай манеры ў 1909 г. Браніславам Вішнеўскім, яныносяць акрэслена карцінны характар — заключаны ў арнаментальную раму з выяў чырвона-карычневага лісця і кветак на зялёным фоне. Халоднае следаванне кананічнай схеме ў фрэсцы «Зняцце з крыжа» ў кампазіцыі «Пакланенне вестуноў» змякчаецца выявай сялян у народным адзенні.

Роспісы дзвюх капліц пінскага касцёла французскага — св. Варвары і архангела Міхаіла, — магчыма, былі створаны ў XVIII ст., але ў 1896 г. цалкам перапісаны мастаком Касперам Зданкевічам.

У 1909 г. Станіслаў Рудзінскі роспісаў плафон касцёла раслінным арнаментам, зоркамі, лілеямі, медальёнамі з лікамі анёлаў і выявамі рэлігійных сімвалаў, якія дэкаратыўна і

210. Дэкор інтэр'ера касцёла ў в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл. 1908



рытмічна ўзбагацілі інтэр'ер. Такога ж тыпу неакласіцыстычныя роспісы скляпенняў касцёлаў з'явіліся ў гэты час у многіх месцах Беларусі.

Безумоўна, пошукі новай стылістыкі ў манументальна-дэкаратыўным жывапісе канца XIX — пачатку XX ст. спрыялі паглыбленню ўвагі да народнага мастацтва, рамёстваў, традыцыйных тэхнік (мазаікі, вітражу і г. д.), але для росквіту гэтага віду мастацтва патрэбны былі новыя сацыяльныя ўмовы, якія ўзніклі ўжо пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНАЕ МАСТАЦТВА

Развіццё беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва XIX — пачатку XX ст. цесна звязана са станаўленнем і развіццём новай беларускай літаратуры, са з'яўленнем нацыянальнай драматургіі. Аднак яго вытокі бяруць пачатак у глыбокай старажытнасці. Беларускае дэкарацыйнае мастацтва развівалася ў цеснай сувязі з рускім, украінскім, польскім і мастацтвам іншых народаў нашай краіны і свету. Яшчэ ва ўмовах першабытнаабшчыннага ладу наглядаюцца яго першапачатковыя элементы. Іх вывучэнне «дапамагае ўскрыць паходжанне той ці іншай загадкавай з'явы і ўстанавіць яе заканамернасць і традыцыйнасць. Гістарычны шлях развіцця элементаў тэатральнага мастацтва дапамагае больш поўна і глыбока ўявіць сабе гісторыю фарміравання асобных тэатральных сістэм, дапамагае пераадолець шматвяковы ланцуг загадак, пошукаў і гіпотэз у адносінах некаторых загадкавых з'яў у гісторыі тэатра». Прыцягненне фальклору, этнаграфічнага матэрыялу пры вывучэнні тэатра і дэкарацыйнага мастацтва дазваляе адзначыць «наяўнасць сход-

ных па форме з'яў на самых розных этапах існавання чалавецтва»²².

Элементы найпрасцейшых дэкарацый паяўляліся ў народных ігрышчах, рытуальным адзенні, песнях, танцах, тэатралізаваных карагодных гульнях, атрыбутах валачобнікаў, калядоўшчыкаў, прадстаўленнях скамарохаў, у народнай драме, школьным і кірмашовым тэатры.

Значную цікавасць уяўляе творчасць валачобнікаў і калядоўшчыкаў, дзейнасць якіх была цесна звязана са святкаваннем вялікадня і каляд. Будучы стваральнікамі і выканаўцамі фальклору, з музыкай, вальнкай, дудой хадзілі яны па вёсках, мястэчках з двара ў двор, велічаючы гаспадароў. У дзейнасці валачобнікаў і калядоўшчыкаў мы назіраем наяўнасць элементаў тэатралізацыі, ігры, імпрывізацыі, выкарыстанне масак, грыву, пераапраанання. У час святкавання каляд разыгрываліся невялікія сцэнікі з казой. «У некаторых месцах каза ўбіраецца надзвычай прыгожа (ёй апранаецца хлопеч): з мордай, рожкамі, у воўне... Прасцей — гэта накіштат расхіннай кашулі з белага палатна, якая надзяваецца на галаву, а над галавой чалавека прымацоўваецца штучная галава казы, прышытая да каўняра: галава казы з пучка чаго-небудзь, морда з дзвюх драўляных плашак, працягнутых вяроўкаю, што спускаецца да іграючага і якую ён торгае і прымушае плашкі шчоўкаць, быццам губы і зубы жывёлы... На Белай Русі яна самая гаваркая, самая — у сваім родзе — драматычная: не толькі ёсць пры ёй свая размова, рэчытатыў прадстаўлення, але нават асобая песня»²³.

Важная роля ў развіцці тэатра і дэкарацыйнага мастацтва належыць скамарохам і лялечнаму тэатру — батлейцы. Вядома, што скамарохі існавалі ў Беларусі з XII ст. і захаваліся

²² Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л.; М., 1959. С. 25.

²³ Бессонов П. Белорусские песни. М., 1971. С. 97—98.

ліся да ХХ ст. На вяселлях, народных ігрышчах яны заўсёды былі ў цэнтры ўвагі, ведалі шмат жартаў, ігравых дыялогаў, умелі добра спяваць, танцаваць, лічыліся выдатнымі музыкантамі, выкарыстоўвалі маскі, грим, своеасаблівае адзенне, ужывалі сцэнічныя эфекты. «Скамарошыя прадстаўленні ў многім паслужылі асновай для стварэння рэпертуару беларускага лялечнага тэатра — батлейкі, інтэрмедый школьнага і балаганнага тэатраў»²⁴.

Побач з дзейнасцю скамарохаў з ХVI ст. у Беларусі пачынае сваё існаванне адна са своеасаблівых форм лялечнага тэатра — батлейка, з'яўленне якога цесна звязана з рэлігійнымі святам нараджэння Хрыста, а таксама са святам каляд. Шырокаму распаўсюджанню лялечнага тэатра садзейнічалі школяры і семінарысты, якія ў час канікула паказвалі сцэны «Нараджэнне Хрыста», «Цар Ірад», інтэрмедый школьнага тэатра. Паступова батлейка пераходзіць у рукі дробных рамеснікаў і сялян, што садзейнічала нараджэнню арыгінальнай драматургіі. Гэта прывяло да таго, «што царкоўны сюжэт пачаў секулярызаватца. Асноўная тэма інсцэніроўкі — нараджэнне Хрыста — аказалася заслоненай лялечнай іграй у духу камічных інтэрмедый, насычаных жывым фальклорным матэрыялам — прымаўкамі, бытавымі анекдотамі, камічнымі сцэнкамі і г. д.»²⁵ Аб шырокай папулярнасці прадстаўленняў батлейкі сведчыць не толькі любоў простага народа да лялечнага тэатра, спектаклі якога даваліся ў Мінску, Магілёве, Смаленску, Бабруйску, Гомелі, Баранавічах, Беразіно, Рэчыцы, Мазыры, Мсціславе, Ашмянах, Крычаве і многіх іншых гарадах і мястэчках Беларусі, але і працяг-

ласць яго існавання — да пачатку ХХ ст.

Вялікую цікавасць выклікае афармленне батлеечных прадстаўленняў, якія адбываліся ў спецыяльна зробленай скрыні накшталт сялянскай хаты, а часам з купалам і рознай колькасцю паверхаў. «На Беларусі было вядома ў асноўным шэсць відаў батлеек: аднапавярховыя (панарамныя); двухпавярховыя з лялькамі, якія рухаліся, і кананічным афармленнем; двухпавярховыя са спецыяльнай вешкай; батлейкі, пабудаваныя па прынцыпу ценявога тэатра; батлейкі з празрыстымі дэкарацыямі, якія мяняліся ў час спектакля; батлейкі-«зоркі»²⁶.

Аднапавярховы лялечны тэатр нагадваў сабой хату з дахам, прыдняя сцяна якой звычайна была палатнянай і паднімалася як заслона ў тэатры. У двухпавярховай батлейцы верхні ярус уяўляў «неба» і служыў для паказу біблейскіх сцэн, звязаных з нараджэннем Хрыста. Для верхняга яруса характэрна багатае і маляўнічае афармленне. Задняя сцяна батлейкі «была распісана рознымі фігуркамі, у цэнтры размешчана высокая, абклееная «залатай» паперай паўкруглая арка, у глыбіні якой знаходзілася невялікае ўзвышэнне накшталт царкоўнага аналая. З бакоў меліся дзве меншыя аркі, яны служылі ўваходам і выходам для лялек. Іменна ў двухпавярховай батлейцы захавалася сувязь з містэрыяльным тэатрам і характэрным для яго падзелам на «неба», «зямлю» — «рай» і «ад»²⁷.

На ніжнім ярусе, які ўяўляў «зямлю» з палацам цара Ірада, іграліся сцэнікі бытавога характару. Ён быў аформлены больш стрымана. Сцены былі пафарбаваны ў шэра-блакітны

²⁴ Няфёд У. Беларускі тэатр: Нарыс гісторыі. Мінск, 1959. С. 19.

²⁵ Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948. С. 57.

²⁶ Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка. Мінск, 1962. С. 66.

²⁷ Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Мінск, 1983. Т. 1. С. 100.

колер з наклеенымі з белай паперы аконнымі рамамі. У цэнтры стаяў трон цара Ірада ў выглядзе крэсла, такое ж крэсла стаяла і з левага боку. Уваход у пекла быў выкананы ў выглядзе галавы пачвары з выскаленымі зубамі.

Да трэцяга тыпу батлейкі адносіцца двухпавярховае збудаванне з вежай, падлога якой уяўляла вярчальны круг, дзе памяшчаліся лялькі. У батлейках чацвёртага тыпу панарамная батлейка спалучалася з цэпным тэатрам.

Найбольшую цікавасць выклікае афармленне пятага тыпу батлеечнага тэатра, у якім ужываліся празрыстыя дэкарацыі, вельмі падобныя на дэкарацыі сучаснага лялечнага тэатра. «Такая батлейка існавала ў канцы XIX — пачатку XX ст. і была характэрна толькі для Беларусі, таму што падобныя тэатры (маюцца на ўвазе дэкарацыі) на Украіне пакуль што невядомы»²⁸.

Нягледзячы на тое што батлеечны тэатр прыйшоў да нас з Захаду, на Беларусі ён набыў чыста народны характар. У ім шырока выкарыстоўваліся вобразы і сцэны ў коле прывычных падзей сялянскага і гарадскога жыцця. Прадстаўленні суправаджаліся песнямі, танцамі, камічнымі сцэнкамі, маналогамі і дыялогамі. Героямі прадстаўленняў звычайна былі персанажы, з якімі непасрэдна ў жыцці сустракаліся гледачы: купец, цыган, карчмар, мужык і інш. Варта таксама адзначыць, што «характар дэкарацыйнага афармлення лялечнага тэатра набыў чыста нацыянальныя рысы, якія праявіліся ў творчасці невядомых народных майстроў, стварыўшых батлеечныя тэатры ў выглядзе невялікіх праваслаўных цэркваў і аздабляўшых афармленне абодвух ярусаў вынаходлівай разьбой і нацыянальным арнамантам. У параўнанні з украінскім вяртэнам

і польскай шопкай дэкарацыйнае ўпрыгожанне беларускай батлейкі больш простае і строгае»²⁹.

Беларускія батлеечнікі былі сталярамі, разьбярамі і мастакамі. Яны самі будавалі батлейку, майстравалі лялькі, шылі для іх адзенне, грывіравалі адпаведна характару вобраза, падбіралі атрыбуты, што вызначалі сацыяльнае становішча, характар персанажаў. Звычайна лялькі выразаліся з дрэва, касцюмы шыліся ці размаляўваліся адпаведна вобразу-характару.

Два анёлы, якія пачыналі прадстаўленне ў верхнім ярусе, апраналіся ў белае, блакітнае ці шэрае адзенне. Крылы рабіліся з паперы і абклеіваліся «залатымі» ласкутамі. Цікавыя былі касцюмы трох цароў, што прыходзілі з ніжняга ў верхні ярус, каб пакланіцца нованароджанаму Хрысту. Былі яны ў доўгай вопратцы, паверх якой надзяваўся кароткі кафтан з шырокім поясам. Шыліся кафтаны з яркага шоўку ці парчы і абшываліся «золатам». Пастухі, якія прыходзілі, каб пакланіцца Хрысту, былі апрануты ў простае адзенне.

Самай дасканалай была лялька цара Ірада. Ён уяўляў сабой «сярэдных гадоў мужчыну з непрыемным выразам твару, барада была чорная, шырокая, густыя чорныя вусы і чорныя доўгія простыя валасы даходзілі да плеч... На лбе і паміж броваў вырасоўваліся зморшчыны. На галаве шасцізубковая карона, абклееная «залатой» паперай. Рукі на шарнірах, у правай, сагнутай у локці цар Ірад трымае бляшаны скіпетр, левая была выцягнута ўперад. Апрануты ў доўгае простае адзенне «з залатой» парчы з шырокімі рукавамі»³⁰.

У адзенні воіна цара ўжываліся пазалочаныя латы з шырокімі на-

²⁹ Там жа, С. 71.

³⁰ Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук. СПб., 1908. Т. 13. Кн. 2. С. 57.

²⁸ Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускія народныя тэатры батлейка. С. 70.

плечнікамі і кароткая спадніца, у правай руцэ ён трымаў кап'ё, у левай — круглы шчыт³¹. Па характару касцюм нагадваў касцюм трагеды, што ставіліся ў канцы XVIII — пачатку XX ст. Рахіль апраналі ў касцюм беларускай сялянкі, а часам у гарадскі касцюм. Лялька Смерць звычайна выразалася з дрэва і нагадвала шкілет. Яна трымала ў руках касу. Лялькі Антон з казой і Антоніха заўсёды былі апрануты ў беларускія касцюмы. «Паліцэйскі быў апрануты ў мундзір і шапку з пазалочанай кукардай, на баку — кабура. Чорныя вусы былі закручаны ўгору. У правай руцэ трымаў шаблю, ручка якой абклеивалася «залатай» паперай»³². Цыган з цыганкай былі апрануты адпаведна характару ў маляўнічыя касцюмы. «Касцюмы дзеючых асоб другой часткі спектакля, што адлюстроўвала тагачасную рэчаіснасць, увесь час змяняліся адпаведна з модай, якая была характэрна ў той ці іншы час для розных слаёў насельніцтва Беларусі»³³.

Дэкарацыйнае афармленне, касцюмы лялек-персанажаў мелі вялікае значэнне для развіцця дэкарацыйнага мастацтва беларускага народнага і прафесійнага тэатраў. Афармленне батлейкі набыло нацыянальныя рысы, якія праявіліся ў форме скрыні, што будавалася ў выглядзе хаты ці праваслаўнай царквы, а таксама ў аздабленні абодвух ярусаў разбой на дрэву і нацыянальным арнамантам, у стрыманасці знешняга афармлення батлейкі ў адрозненне ад украінскага вяртэна і польскай шопкі, якія надзвычай пышна ўбіраліся знадворку.

Побач з шырокім распаўсюджаннем лялечнага тэатра на Беларусі з

XVII да пачатку XX ст. вялікую папулярнасць набывае народная драма як больш дасканалая форма тэатра. Удзел у прадстаўленні жывога акцёра, аматара, а часам і прафесіянала, сацыяльная завостранасць зместу, дзе закраналіся агульнанародныя інтарэсы, забяспечылі шырокую вядомасць народных драм і працягласць іх існавання. Сярод драм, запісаных у Беларусі, найбольшую вядомасць набылі «Цар Максімілян», «Лодка», «Цар Ірад» і інш. Дэкарацыі ў народным тэатры амаль адсутнічалі. Аб характары і месцы дзеяння гледачы даведваліся з паводзін удзельнікаў прадстаўлення, з іх размоў з публікай і паміж сабой.

Для развіцця народнай драмы ў Беларусі вялікае значэнне мелі народныя абрады, святочныя ігрышчы, гульні і карагоды. Тут можна гаварыць аб надзвычай цікавых прыёмах афармлення прасцейшых тэатральных форм, дзе касцюм, галаўны ўбор, грым, маскі садзейнічалі крысталізацыі дэкарацыйнага мастацтва. Абрадавыя гульні і карагоды разыгрываліся звычайна сярод жываліснай прыроды ці проста ў сялянскай хаце, якія і з'яўляліся фонам, правобразам будучай дэкарацыі.

Такім чынам, у іграх і абрадах, карагодах і прадстаўленнях народнай драмы, у выступленнях скамарохаў і батлейцы адбываўся паступовы адбор прасцейшых элементаў тэатральнага, музычнага і дэкарацыйнага мастацтва.

Важная роля ў развіцці тэатра і дэкарацыйнага мастацтва належыць школьнаму тэатру, узнікненне якога адносіцца да канца XVI — пачатку XVII ст. Прадстаўленні школьнага тэатра наладжваліся навучэнцамі духоўных семінары і акадэміяў як для больш глыбокага засваення пройдзенага матэрыялу, так і для папулярызацыі рэлігійна-маральных ідэй. Найбольшую цікавасць у гэтых прадстаўленнях выклікаюць інтэрмедый вострасацыяльнага зместу.

³¹ Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук. С. 81.

³² Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка. С. 77—78.

³³ Там жа. С. 81.

Абсталяванне сцэны, яе афармленне было больш складаным. Вядома, што ў спектаклях «Св. Ксаверы» і «Св. Антоні Падуанскі» на школьнай сцэне ў Брэсце (пасля 1750 г.) «былі дэкарацыі, вежы, маляваныя на кардоне музы, якія падымаліся на шнурках. Там былі карпы і іншыя лускаватыя істоты, якія слухалі набожныя казанні з адчыненымі рыльцамі»³⁴. На сцэне дзейнічалі верхнія і ніжнія машыны. Дэкарацыі рыхтавалі самі выкладчыкі. Значную дапамогу пры падрыхтоўцы пастановак і іх афармленні аказвалі «Лекцыі па паэтыцы» М. К. Сарбеўскага. Згодна з ёй, «сцэна школьнага тэатра павінна быць пакатай, пашырацца ў бок глядача. Абапал сцэны па тры ў рад размяшчаліся чатырохгранныя прызмы, якія паварочваліся вакол сваёй восі. На кожным баку прызмы на раме нацягвалася палатно, на якім маляваліся воблакі, віды лесу, языкі полымя, вежы і будынкi. Паміж прызмамі-тэларыямі пакідаліся праходы для акцёраў»³⁵. Значная ўвага ў «Лекцыях...» М. К. Сарбеўскага надавалася натуральнасці афармлення, штучнаму асвятленню, таму што «дэкарацыі пры свечках здаюцца прыгажэйшымі ад пераліваў блізкага і прыдатнага святла, а таксама і таму, што пры штучным асвятленні шматлікія тэхнічныя недахопы і дэфекты могуць застацца незаўважанымі»³⁶. Вялікае значэнне надавалася сцэнічнаму касцюму, які павінен быў раскрываць характар вобраза.

Значную ролю ў развіцці школьнага тэатра адыграў выдатны драматург, беларускі і рускі грамадскі і царкоўны дзеяч, педагог, пісьменнік і публіцыст Сімяон Полацкі (1629—

1680). Створаныя ім у Беларусі дэкламацыйны з'яўляюцца першапачатковай формай школьнага тэатра. У Маскве ён піша п'есы «Пра Навухаданосара цара...», «Камедыю прытчы пра блуднага сына» і інш. Адзінай крыніцай выяўленчага рашэння «Камедыі прытчы пра блуднага сына» 1685 г. могуць служыць ілюстрацыі галандскага гравёра П. Пікара. «Бясспрэчна, гравюры адлюстравалі будову школьнага тэатра і асноўныя агульнапрынятыя традыцыйныя мізансцэны»³⁷. Па гравюрах можна судзіць, што ў афармленні выкарыстоўваліся рамы для перспектывага пісьма, неабходная мэбля, бутэфорыя, штучнае асвятленне, эфекты ценявога тэатра.

Дзейнасць Сімяона Полацкага мела выключнае значэнне для развіцця беларускага і рускага тэатраў, садзейнічала ўмацаванню руска-беларускіх тэатральных сувязей.

Прадстаўнікі беларускага тэатральнага мастацтва былі цесна звязаны з дзейнасцю першага ў Расіі прыдворнага тэатра, створанага ў 1672 г. пры двары цара Аляксея Міхайлавіча. «Калі рускія людзі пад уплывам царквы лічылі тэатр згубнай для душы справай, то для выхадцаў з Беларусі ён быў звычайным і папулярным відовішчам. Таму ў якасці акцёраў прыдворнага тэатра і выступалі галоўным чынам дзеці выхадцаў з Беларусі, якія жылі ў Мяшчанскай слабадзе. Апрача таго, беларускія рамеснікі, якія перасяліліся ў Маскву, мелі ўяўленне аб тэхніцы афармлення спектакляў (будынак, касцюмы, рэквізіт і г. д.). Такім чынам, іх удзел у падрыхтоўцы «камедыйнага дзейства» быў не выпадковым»³⁸. Усё гэта сведчыць аб узаема-

³⁴ Estrucher K. Teatr w Polsce. Warszawa, 1953. Т. 1. С. 46.

³⁵ Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 145.

³⁶ Старинный спектакль в России. Л. 1928. С. 201.

³⁷ Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978. С. 22.

³⁸ Абедедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Минск, 1957. С. 45.

ўплыве беларускага і ўзаемасувязяў рускага тэатральнага мастацтва.

У XVIII — пачатку XIX ст. пачынаецца бурны рост дваранскіх гарадскіх і маёнткавых прыгонных тэатраў. Яны ўзніклі ў Нясвіжы, Магілёве, Шклове, Гродна, Слоніме, Ружаных, Дзярэчыне, Чачарску, Дукоры і іншых гарадах і маёнтках. Прадстаўленні асобных тэатраў уражвалі гледача пышнасцю і пампезнасцю дэкарацый, багаццем касцюмаў. Сцэна ў большасці тэатраў была абсталявана машынерыяй, вызначалася велізарнымі памерамі, што дазваляла ўжываць самыя разнастайныя дэкарацыі. Прыгонныя тэатры былі выразнікамі густаў і запатрабаванняў багатых вяльмож і магнатаў. Па рэпертуару, высокаму выканаўчаму майстэрству некаторыя з іх набліжаліся да заходнеўрапейскіх тэатраў і часам насілі камерцыйны характар, другія былі прызначаны для задавальнення нораваў і густу гаспадара. Спектаклі ішлі на французскай, нямецкай, італьянскай мовах. За кошт пастаяннай эксплуатацыі народа, які жыў у галечы і бяспраўі, наладжваліся фантастычныя відовішчы, пышныя прадстаўленні. Большасць тэатраў ва ўсім імкнулася пераймаць царскі двор. «Дарога прыгоннага тэатра ішла не ад сядзібы да горада, а, наадварот, ад горада да сядзібы»³⁹.

Найбольш раннія звесткі аб прыгонных тэатрах на тэрыторыі Беларусі звязаны з Нясвіжам. Ужо ў 1730 г. у маёнтку Радзівілаў ствараецца так званая «літоўская музыка», у 1736 г. дзейнічаюць прыдворная капэла і аркестр, з 1740 г. — прыватны тэатр Радзівілаў.

Вялікую цікавасць уяўляе афармленне ў тэатрах Францыскі Урсулы і Міхала Радзівілаў. Князьёўна нямала зрабіла для развіцця прыдворнага тэатра. Яна была аўтарам шматлікіх твораў, рэжысёрам, педагогам-выха-

вацелем актёраў. У самім Нясвіжы і яго наваколлі было некалькі тэатраў. Гэта перш за ўсё «тэатр у палацы князя, зялёны тэатр у летняй рэзідэнцыі, тэатр кадэцкага корпуса, правінцыяльны тэатр у Альбе і шмат паркавых тэатраў»⁴⁰.

Каб атрымаць некаторае ўяўленне аб афармленні спектакляў у тэатрах Радзівілаў, варта звярнуцца да кнігі «Трагедыі і камедыі... 1754» У. Радзівіл з гравюрамі М. Жукоўскага, на якіх паказаны дэкарацыі да шматлікіх спектакляў. Цяжка сцвярджаць, хто быў аўтарам гэтых дэкарацый, сам М. Жукоўскі ці хто іншы. Бясспрэчным застаецца высокі ўзровень афармлення. На гравюрах М. Жукоўскага паказаны кулісна-арачныя, сімулянныя, перспектыўныя, павільённыя, баскетныя дэкарацыі.

Усе віды дэкарацый вызначаюцца высокім мастацкім узроўнем, кампазіцыйнай выразнасцю, пластычнай завершанасцю. На адной з гравюр адлюстраваны турэцкія пакоі з пышнымі маляўнічымі дыванамі, пластычна выразнымі, характэрнымі касцюмамі, багаццем усяго разнастайнага абсталявання.

Сцэнічную пляцоўку ў спектаклі «Дасціпнае каханне» У. Радзівіл, які быў пастаўлены ў 1746 г. у Альбе, з двух бакоў абрамляюць аркады са статуямі. Яны звужаюцца да цэнтра і завяршаюцца сцяной з традыцыйнымі нішамі малераўскага тэатра. Усю глыбіню сцэны займаюць групы зялёных дрэў і каменнае збудаванне. На небе — велізарныя воблакі. Калі спектаклі ішлі ў зялёным тэатры, то звычайна абыходзіліся без дэкарацый. Падбіралася месца, якое адпавядала характару спектакля⁴¹. Фонам служылі зялёныя дрэвы, кустарнікі, будынкі.

⁴⁰ Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa, 1971. С. 121.

⁴¹ Там жа. С. 121.

³⁹ Дынік Т. Крепостной театр. М., 1963. С. 38.

Эскізы касцюмаў арлекіна, акцёра, турэцкія касцюмы з тэатраў Радзівілаў вызначаюцца дакладнасцю, пластычнай выразнасцю і нацыянальным каларытам. Мастакамі-дэкаратарамі тут працавалі К. Атасельскі, К. Гескі, М. Скржыцкі, С. Цыбульскі і інш. Сцэна ў Нясвіжскім тэатры была абсталявана паваротным кругам, складанай машынерыйяй.

Прыгонныя тэатры на тэрыторыі Беларусі ўражвалі сучаснікаў пышнасцю дэкарацый і абсталявання, багаццем касцюмаў. Да найбольш цікавых тэатраў можна аднесці прыватны тэатр графа С. Г. Зорыча ў Шклове. Першыя спектаклі ў ім адбыліся ў час знаходжання там Екацярыны II у 1778 г. Вядома, «што прадстаўленні, якія наладжваліся ў Шклоўскім тэатры, пераўзыходзілі на пышнасці прыдворныя тэатры рускія, былія польскія, імператарскія, аўстрыйскія ў Ценбрунне і французскія ў Версалі»⁴². На працягу аднаго прадстаўлення часам мяняліся дэкарацыі да 70 разоў⁴³. Гэта дае падставу меркаваць аб высокай тэхнічнай падрыхтоўцы пастаноўшчыкаў, тэатральных мастакоў, абсталяванні сцэны. Дэкаратарамі ў тэатры Зорыча працавалі скульптар і архітэктар Я. Канціеры, жывапісец Р. Зомер, прыгонны Даніла Фёдараў, кіраваў дэкарацыйнай справай Антон Главацкі.

Вялікую вядомасць у XVIII ст. набыў Слоніміскі тэатр Міхала Агінскага. Асабліва ўражвала сучаснікаў сцэна, якая мела надзвычай складанае тэхнічнае абсталяванне. Нездзе пад сцэнай праходзіла мноства труб. Па іх з бліжэйшай сажалкі падавалася на сцэну вада, імгненна ператвараючы яе ў водны басейн. У час

прадстаўлення па вадзе плавалі судны, разыгрываліся водныя баталіі. Калі ж падзеі спектакля разгортваліся на сушы, сцэну зверху закрывалі велізарнымі шчытамі. Праз шырокія вароты, якія знаходзіліся ў глыбіні сцэны, свабодна выязджала кавалерыя, як гэта рабілася ў Венскім тэатры. Усё гэта служыць яркім сведчаннем складанай аздобленасці сцэны, грандыёзнасці яе памераў. Тэатр Агінскага ўяўляў сабой яркі прыклад познебарочнага тэатра на тэрыторыі сярэдняевай Еўропы. Дэкаратарамі ў ім працавалі вучань Я. Плерша і А. Смуглевіча Антоні Дамброўскі, Юзаф Пешка, Ян Рустэм і інш.⁴⁴

У 70—80-я гады XVIII ст. пачынае сваю дзейнасць Гродзенскі прыгонны тэатр А. Тызенгаўза. Асабліваю папулярнасць набывае балетная трупа, поўнасцю складзеная з прыгонных сялян. Выступленні тэатра ў 1785 г. у Варшаве мелі вялікі поспех. Ён раўняўся па сваіх мастацкіх вартасцях «на лепшыя тэатры Варшавы, пераўзыходзіў іх у афармленні».

Прыгонныя тэатры ў Ружанах, Дзярэчыне, Зэльве, Свіслачы, Асвеі, Шчорсах узніклі ў сярэдзіне ці другой палове XVIII ст. У 1803—1860 гг. у Мінску таксама працаваў польскі тэатр. «Тэатры Зорыча, Чарнышова, Салагуба бралі прыклад з пецябургскага прыдворнага тэатра — Эрмітажа, а ў спектаклях Нясвіжскага, Дзярэчынскага і Слонімскага тэатраў польскіх магнатаў было шмат ад варшаўскіх прыдворных пастановак»⁴⁵.

У імкненні ні ў чым не ўступіць пышнасці і бляску двара на сцэне прыгонных тэатраў ствараліся дэкарацыі выключнай прыгажосці. Гэтым садзейнічалі грандыёзнасць сцэ-

⁴² Сахновский В. Крепостной усадебный театр. Л., 1924. С. 26.

⁴³ Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра: У 2 т. Л.; М., 1929. Т. 1. С. 34.

⁴⁴ Król-Kaczorowska В. Teatr dawnej Polski. С. 132.

⁴⁵ Смольский Б. С. Белорусский музыкальный театр. Минск, 1963. С. 30—31.

ны, паваротны круг, складаная машынерыя. Афармлялі спектаклі ў прыгонных тэатрах іншаземцы, а таксама беларускія майстры. Будынкі, абсталяванне сцэны, афармленне прадстаўленняў і касцюмы вызначаліся празмернай пышнасцю і бляскам. «На грошы, якія выціскаліся з поту і крыві падданных, наладжваліся фантастычныя відовішчы»⁴⁶. Грандыёзнасць пастановак, багацце і пышнасць афармлення патрабавалі немалых сродкаў, якіх часта не аказвалася, і яны закрываліся.

Прыгонныя тэатры на тэрыторыі Беларусі існавалі каля стагоддзя. Пры ўсёй сваёй супярэчлівасці яны аказалі значны ўплыў на развіццё нацыянальнай мастацкай культуры, садзейнічалі больш інтэнсіўнаму стаўленню тэатральнага і дэкарацыйнага мастацтва.

У сувязі з палітычнымі і эканамічнымі зменамі, развіццём гарадоў у пачатку XIX ст. прыгонныя тэатры на тэрыторыі Беларусі спынілі сваю дзейнасць. Ім на змену прыходзяць прыватныя антрэпрызы з больш разнастайным рэпертуарам.

Творчыя кантакты братніх рускага, беларускага і ўкраінскага народаў садзейнічалі больш імкліваму і паспяховаму развіццю тэатральнага мастацтва ў Беларусі.

Побач з прыватнымі антрэпрызамі дзейную ролю пачынае іграць аматарскі тэатр дваран і разначынцаў. У гарадах і мястэчках павялічваецца колькасць вандроўных антрэпрыз, якія «ў сувязі са зменай нацыянальнага складу гарадоў і патрабаваннямі афіцыйных колаў, перабудоўваючы свой рэпертуар, пачалі іграць уперамешку з польскімі п'есамі творы на рускай мове, а зрэдку — і на ўкраінскай»⁴⁷. Больш сталую форму набываюць гастролі заезжых

прафесійных калектываў, якія выступваюць у Мінску, Гродна, Магілёве, Віцебску і іншых гарадах Беларусі. Так, у 1778 г. у Мінску выступала труп артыстаў з цэнтральнай Польшчы, у 1784 г. у Гродна трынаццаць спектакляў паказала труп артыстаў Варшаўскага таварыства пад кіраўніцтвам В. Багуслаўскага, дзе дэкаратарамі працавалі выдатныя мастакі Я. Плерш, А. Смуглевіч, Я. Беражыскі і В. Ясінскі⁴⁸.

У буйных гарадах і мястэчках Беларусі тэатральныя калектывы пад кіраўніцтвам Д. Мараўскага, М. Кажынскага, А. Жукоўскага і іншых паказалі вялікую колькасць спектакляў. З канца 1790 г. труп А. Жукоўскага працавала ў Мінску і прабыла да сакавіка 1792 г. Кампаньёнам і дэкаратарам А. Жукоўскага быў вядомы мастак А. Главацкі. Амаль чатыры гады трымаў антрэпрызу ў Мінску выдатны спявак, акцёр і тэатральны дзеяч М. Кажынскі. А з 1811 г. і на працягу больш дваццаці гадоў мінскую антрэпрызу ўзначальваў А. Жукоўскі, труп якога выступала не толькі ў Мінску, але і ў іншых гарадах і мястэчках Беларусі.

У першай палове XIX ст. тэатральная дзейнасць значна актывізавалася. У Мінску і Магілёве, Віцебску і Гродна, Полацку і Шклове, Бешанковічах і Брэсце, Слоніме і Слуцку, іншых гарадах і мястэчках працавалі даволі моцныя тэатральныя калектывы. Шырокую папулярнасць набываюць аматарскія музычныя вечары і спектаклі. Устойлівае шматлікіх антрэпрыз, іх шырокая папулярнасць сярод насельніцтва Беларусі, высокі мастацкі ўзровень пастановак, цікавае дэкарацыйнае афармленне садзейнічалі паспяховаму развіццю тэатральнага і дэкарацыйнага мастацтва ў Беларусі.

⁴⁶ Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 178.

⁴⁷ Там жа. С. 225.

⁴⁸ Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. С. 125.

Шматлікія гастролі рускіх, украінскіх і замежных тэатральных калектываў, выступленні майстроў рускай сцэны ў другой палове XIX ст. садзейнічалі зацвярджанню рэалістычных традыцый як у творчасці беларускіх драматургаў, так і амаатарскіх і паўпрафесійных тэатраў. Дзеячы беларускага тэатральнага мастацтва маглі знаёміцца з дэкарацыямі рускіх мастакоў М. Шышкова, М. Бачарова, В. Васняцова, В. Паленава, М. Урубеля, В. Сярова, К. Каровіна і А. Галавіна, што пракладвала шырокія шляхі для развіцця мастацкай культуры Беларусі.

Вялікую ролю ў развіцці нацыянальнай драматургіі, музычнага і тэатральнага мастацтва адыграла творчасць вядомага беларускага пісьменніка і драматурга В. Дуніна-Марцінкевіча (1808—1884). Большасць яго твораў першую сцэнічную праверку прайшла ў музычна-драматычным гуртку створаным самім драматургам. На жаль, ніякіх звестак аб афармленні гэтых пастацовак не захавалася. Вядома толькі, што мастаком быў А. Шэмеш. Разуваючы вялікую прыхільнасць драматурга да нацыянальнай культуры, можна меркаваць, што пры афармленні выкарыстоўваліся прадметы побыту, ткацтва, беларускія касцюмы.

Дзеячы прагрэсіўнага, дэмакратычнага напрамку беларускай культуры адчулі на сабе плённае ўздзеянне эстэтычных, духоўных і іншых ідэй выдатных рускіх публіцыстаў, літаратараў, работнікаў мастацтва. Аднак беларускае тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва развівалася ўсё яшчэ марудна. Большасць спектакляў афармлялася выпадковымі надборкамі, дзяжурнымі дэкарацыямі, якія пераходзілі з аднаго спектакля ў другі. Пасля будаўніцтва ў Мінску ў 1890 г. гарадскога тэатра «для стварэння шэрагу тыпавых дэкарацый і афармлення тэатральнай залы і фойе» былі запрошаны мастакі-дэкаратары В. Н. Біцілёў, С. П. Лебя-

дзінскі, Г. Ф. Веніг, Ю. Ю. Рэйнберг, К. Ф. Ульрых і В. Мас»⁴⁹.

Дэкаратар Ю. Рэйнберг быў вучнем вядомага мастака М. Шышкова і ў Мінск прыехаў пасля заканчэння Пецябургскай акадэміі мастацтваў. Ён разам з Г. Венігам распісаў заклон для гарадскога тэатра.

«Галоўная заслона для сцэны выканана маладымі пецябургскімі мастакамі Ю. Ю. Рэйнбергам і Г. Ф. Венігам, якія паспелі ўжо выказаць свой талент дэкаратыўнымі работамі пры пастаноўцы «Барыса Гадунова» ў шарамецёўскім тэатры ў Санкт-Пецярбургу.

Заслона паказвае раскошную драпіроўку пунсовага колеру, з багатым упрыгожаннем: на баках калоны іанічнага ордэра з атыкай, над якой красуюцца анёлы; частка драпіроўкі адвернута і ва ўглыбленні бачны габелены. Перспектыва, безумоўна, мастацкая»⁵⁰.

На адкрыцці Мінскага гарадскога тэатра 5 чэрвеня 1890 г. былі паказаны асобныя сцэны са «Сфінкса» Феле, дэкарацыі да якіх былі створаны Ю. Рэйнбергам.

Частка тыпавых дэкарацый В. Біцілёва і К. Ульрыха захоўвалася ў Мінскім гарадскім тэатры аж да 20-х гадоў XX ст. і выкарыстоўвалася нават у БДТ-І. Яны вызначаліся высокім прафесіяналізмам выканання. Аднак «гэта былі звычайныя тыпавыя павільёны, шырока распаўсюджаныя ў той час у правінцыі, можа быць, больш прафесійна выкананыя, чым у іншых тэатрах. Былі павільёны стылю ампір, барока, рэнесанс, павільёны ў егіпецкім і старажытнарускім стылі, відавны дэкарацыі гор, два павільёны хат, беднай і багатай, і некалькі пейзажных дэ-

⁴⁹ Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии в период 1905—1917 гг. // Белорусское искусство: Сб. ст. и материалов. Минск, 1957. С. 64.

⁵⁰ Минский листок. 1890. 5 июня. № 45.

карацый розных пораў года»⁵¹. Мелася таксама некалькі гарнітураў стыльнай мэблі, якая прызначалася да гэтых павільёнаў.

Ёсць звесткі, што дэкарацыі да спектакля Мінскага гарадскога тэатра «Разбойнікі» Ф. Шылера (1902) былі створаны К. Ульрыхам. Асабліва высокую ацэнку ў друку атрымала афармленне да спектакля «Дзеці вуліцы» В. К. Траўскага: «Што датычыцца абсталявання, то лепшага і жадаць нельга. Дэкарацыя 7-й карціны — шлюз маста і агульны выгляд — надзвычай эфектная»⁵².

Павышэнню культуры мастацкага афармлення спектакляў шматлікіх мясцовых антрэпрыз у Беларусі садзейнічалі гастролі рускіх і ўкраінскіх тэатральных калектываў. У 1894 г. Таварыствам артыстаў Александрынскага тэатра ў Магілёве былі паказаны спектаклі «Рэвізор» М. Гогаля, «Дон Жуан» і «Тарцюф» Ж. Мальера, «Жаніцьба Фігара» П. Бамаршэ, «Утаймаванне свавольніцы» У. Шэкспіра і інш. Аб спектаклі «Дон Жуан» паведамлялася ў друку: «Як ні бедныя былі сродкі Магілёўскага тэатра для пастаноўкі на сцэне раскошнай і ў дэкарацыйных адносінах п'есы Мальера, аднак перашкоды былі пераадолены з дастатковым поспехам...»⁵³ У час летніх гастролей у Віцебску, Гродна, Мінску, Магілёве Таварыствам артыстаў пад кіраўніцтвам буйнога тэатральнага дзеяча, драматурга і актёра Александрынскага тэатра П. Д. Ленскага былі паказаны спектаклі «Пар Фёдар Іаанавіч» А. Талстога і «Барыс Гадуноў» А. Пушкіна. У пастаноўках удзельнічала амаль уся трупна Малога тэатра. Для афармлення спектакляў былі прывезены больш

як восемдзесят касцюмаў, дэкарацыі, бутафорыя, нават званы і быў запрошаны вопытны званар з Масквы. Паколькі дэкарацыі былі надзвычай вялікіх памераў і не падыходзілі для невялікіх тэатраў, то былі заказаны дублікаты⁵⁴. Высокую ацэнку даў рэцэнзент спектаклю «Барыс Гадуноў»: «Мастацкае ўражанне ад спектакля надзвычай цэльнае. Пастаноўка выдатная. Раскошныя касцюмы. Уласныя дэкарацыйныя трупы не пакідаюць жадаць нічога лепшага...»⁵⁵

У 1860-я гады ў рускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве адбыліся значныя змены: на сцэну прыйшла гісторыка-бытавая дэкарацыя, якая прынесла гістарычную дакладнасць рускай архітэктуры, пейзажу і касцюму. Часам дырэкцыя імператарскіх тэатраў звярталася за дапамогай не да мастакоў, а да людзей, што непасрэдна займаліся вывучэннем этнаграфіі, быту, дойлідства, — да гісторыкаў, археолагаў, архітэктараў. Вядучыя рускія драматургі ў рэмарках сталі «больш падрабязна ўказваць усе дэталі касцюмаў і сцэны для сваіх твораў...»⁵⁶ Гэта садзейнічала зацвярджэнню рэалістычнай дэкарацыі ў рускім мастацтве. Руская гістарычная і бытавая дэкарацыя становіцца больш выразнай, змястоўнай, па-мастацку завершанай і сцэнічнай.

Пры пастаноўцы твораў А. М. Астроўскага, Ф. М. Дастаеўскага, А. К. Талстога, М. Я. Салтыкова-Шчадрына ў тэатрах Беларусі ў дэкарацыях знайшлі адлюстраванне лепшыя традыцыі рускага мастацтва.

⁵¹ Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 65.

⁵² Северо-Западный край. 1902. № 10.

⁵³ Могилевские губернские ведомости. 1894. № 39.

⁵⁴ Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.: М., 1961. С. 74.

⁵⁵ Могилевские губернские ведомости. 1899. № 58.

⁵⁶ Стасов В. В. Заметки о Венской театральной выставке. (Рукопись 1892 г. находилась в Ин-те рус. лит. АН СССР (Пушкинский дом), ф. 294, воп. 1, спр. 799, л. 19.)

Аб пастаноўцы Віцебскім мясцовым тэатрам «Смерці Іаана Грознага» А. Талстога вядома, што «трагедыя была абстаўлена вельмі прыстойна»⁵⁷. І гэта ў той час, калі мясцовы гарадскі тэатр быў надзвычай «бедны бутафорыяй і дэкарацыямі»⁵⁸.

Аднак большасць спектакляў усё яшчэ афармляецца тыповымі дэкарацыямі. У Мінскім гарадскім тэатры К. Ульрых выкарыстоўваў універсальны павільён, які мог лёгка ператварацца ў кабінет або гасціную, сталовую або будуар. Падобнае афармленне служыла абстрактным фонам, якое нічога не гаварыла аб спектаклі, месцы дзеяння, самой эпосе. Касцюмы таксама насілі выпадковы характар. Яны не адпавядалі ні сацыяльнаму становішчу героя, ні яго характару. Часам акцёры атрапалі сучаснае адзенне, звычайна асабістае. Аб цэльнасці і адпаведнасці афармлення і касцюмаў пастаноўкі не магло быць і размовы. Дзяжурныя павільёны, пейзажныя віды пераносіліся з аднаго спектакля ў другі. Аб пастаноўцы оперы А. Вярстоўскага «Аскольдава магіла» (1890) на сцэне Мінскага гарадскога тэатра паведамлялася ў друку: «Што датычыцца абсталявання, то нават не было зроблена і тое, што не патрабуе асаблівых затрат. Варагі бадзяліся хто ў польскім кунтушы, хто ў іспанскай куртцы — наогул у міжнародных касцюмах. Кіеўскія рыбакі Францілі ў лакараваных батфортах. Няўжо не знайшлося лапцей? Замест руін храма стаяла сялянская хатка... і г. д. і г. д. да бясконцасці»⁵⁹. Часам дэкарацыю выкарыстоўвалі для рэкламы мэблевага магазіна. Так, пры пастаноўцы п'есы «Па грывеніку за рубель» у Мінскім гарадскім тэатры ў 1902 г. у афішы было аб'яўлена:

«Абсталяванне сцэны з мэблевага магазіна Л. В. Траўбе»⁶⁰.

У пагоні за вялікімі прыбыткамі антрэпрэнёры мала ўвагі надавалі мастацкаму афармленню таго ці іншага спектакля, шырока выкарыстоўваючы тыповыя дэкарацыі. Такое ж становішча было характэрна не толькі для Беларусі, але і для большасці правінцыяльных тэатраў Расіі. І гэта ў той час, калі на сцэне вядучых тэатраў Расіі працавалі выдатныя майстры тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва, зацвердзіўшыя рэалістычныя традыцыі афармлення, якое становіцца неаддзельнай часткай спектакля: К. Каровін, А. Галавін, В. Сімаў, В. Васняцоў, В. Паленаў, М. Урубель, М. Дабужынскі, А. Бенуа і інш.

Развіццю беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва перашкаджала перш за ўсё адсутнасць прафесійных тэатраў, сезоннасць у рабоце аматарскіх і паўпрафесійных тэатральных калектываў, адсутнасць нацыянальнай драматургіі, адсутнасць нацыянальных кадраў мастакоў-дэкаратараў.

Новы этап у развіцці беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва звязаны са з'яўленнем новых аматарскіх калектываў і тэатраў у гарадах і вёсках Беларусі, якія ўзніклі на хвалі рэвалюцыйна-дэмакратычнага ўздыху ў пачатку XX ст.

Увасабленне п'ес з жыцця рабочага класа і сялянства патрабавала іншых сродкаў выразнасці, як у трактоўцы вобразаў, так і ў дэкарацыйным афармленні. Паступова мастакі адмаўляюцца ад ужывання тыповых дэкарацый, а імкнуча да кожнага спектакля ствараць афармленне, адпаведнае характару пастаноўкі. Новыя дэкарацыі да спектакляў Мінскага гарадскога тэатра «Рабочая слабодка» Я. Карнава і «Вільгельм Тэль» Ф. Шылера былі створаны В. Біці-

⁵⁷ ЦДГА БССР, ф. 1416, воп. 6, спр. 665, т. 2, л. 968.

⁵⁸ Театр и искусство. 1901. № 6. С. 138.

⁵⁹ Минский листок. 1890. № 50.

⁶⁰ Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 67.

лёвым. Афармленне да спектакля «На дне» М. Горкага ў 1905 г. у пастаноўцы Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў стварыў мастак І. Удараў, які падкрэсліваў сацыяльную сутнасць твора. Гэта былі першыя крокі да стварэння мастацкага вобраза пастаноўкі, ступенька ў развіцці дэкарацыйнага мастацтва.

Асабліваю цікавасць выклікае галяўная заслона, якая была напісана для самадзейнага народнага тэатра на станцыі Каргуз-Бяроза начальнікам пуці А. Каўльбарсам. «На фоне заводаў, над якімі ўздымаецца зарыва, была намалёвана жанчына ў белай антычнай тозе з факелам у руцэ. Яна ішла насустрач людзям. Натхнёны строгі твар, абрамлены прыгожымі валасамі, што развяваліся на ветры, быў звернуты да публікі. Жанчына сімвалічна адлюстроўвала рэвалюцыю. Праз усю заслону было напісана «Незакончана»⁶¹. Сутнасць слова «незакончана» была добра зразумела гледачам — не скончана яшчэ барацьба супраць царызму.

Рэпертуар тэатра на станцыі Каргуз-Бяроза складаўся з п'ес «На дне» М. Горкага, «Дзядзька Ваня» А. Чэхава, «Лес» А. Астроўскага, «Рэвізор» і «Жаніцьба» М. Гоголя. Дэкарацыі да гэтых спектакляў былі створаны студэнтам В. Румянцавым. Пры афармленні таго ці іншага спектакля ён імкнуўся адзначыць тыповыя рысы асяроддзя і падкрэсліць сацыяльную сутнасць твора. Такія ж задачы ён ставіў пры стварэнні касцюмаў. У кожным з іх лёгка ўгадваліся характэрныя асаблівасці той або іншай сацыяльнай праслойкі. Пейзажныя фоны, якія былі неабходны на ходу дзеяння, ствараліся В. Румянцавым у адпаведнасці з нацыянальнай своеасаблівасцю краявіду і вызначаліся гарманічнай суладнасцю колераў, добрым веданнем перспектывы.

Складванне нацыянальнай своеасаблівасці ў беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве на першых парах адбывалася ў «беларускіх вечарынках», на якіх разыгрываліся невялікія сцэнікі, чыталіся вершы Ф. Багушэвіча, Я. Лучыны, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, Цёткі і іншых паэтаў. Праграму дапаўнялі беларускія народныя харавыя песні і танцы, а таксама ставіліся п'есы і інсцэніроўкі М. Крапіўніцкага, А. Чэхава, К. Каганца, Э. Ажэшкі, Я. Купалы. Вечарынікі праходзілі з мінімумам афармлення, але заўсёды ў беларускіх нацыянальных касцюмах для танцаў і выступленняў хору, з выкарыстаннем прадметаў, народнага побыту: пасцілак, ручнікоў, паясоў, якія вызначаліся незвычайным характарам і гармоніяй колераў.

На беларускай вечарынцы, якая адбылася ў 1912 г. у адным з двароў мястэчка Карэлічы Мінскай губерні, асабліва маляўніча былі афармлены жывыя карціны пораў года. Пры паказе «Вясны» сцэна была аздоблена зялёнымі галінкамі і асветлена зялёным колерам. Капа сена, дзяўчына з граблямі і хлопец з касой сімвалізавалі пару сенакосы. Маладая дзяўчынка-Вясна з'яўлялася на сцэне ў вянку з пралесак і зоркай на галаве.

«Лета» ішло ў зусім іншай афарбоўцы. Тут пераважалі жоўтыя, залацістыя фарбы, што падкрэслівалі пачатак жніва. На сцэну выходзілі жнеі ў вянках з палявых кветак са снапамі ў руках. Хор жнеі і жняцоў быў апрануты ў беларускія касцюмы⁶².

Вялікую вынаходлівасць і майстэрства праявілі ўдзельнікі вечарынікі пры стварэнні дэкарацый для другой часткі карціны «Лета». Яна «ўяўляла сабой ускаіну яловага лесу. Летняя ноч. Пры цьмяным святле месяца, што выплывае з-за лесу, хлапчук, які сядзіць на капе сена,

⁶¹ Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 405.

⁶² Там жа. С. 409.

чытае вершы. Паступова месяц знікае. Пачынаецца дождж. Неба асвятляецца маланкай. Навальніца аддзяецца. Пад заціхаючыя раскаты грому ідзе заслона»⁶³. У гэтай карціне афармленне набыло дзейсны характар і адпавядала самім падзеям, што разгортваліся на сцэне.

Барвовасць восені падкрэслівалася чырванаватым асвятленнем, касцюмамі і гронкамі чырвонай рабіны. Зусім іншае гучанне набывала «Зіма». Дзеянне адбывалася на фоне зімовага пейзажу, залітага халодным блакітным колерам. На небе гарэла яркая зорка.

Афармленне «жывых карцін» параў года, умелае выкарыстанне асвятлення, пейзажнага фону, адзення, шумавых эфектаў, музычнага суправаджэння і дэкламацыі служаць яркім сведчаннем таго, што аматары набылі значны вопыт у афармленні складаных сцэн, дзе побач з рэальнымі людзьмі дзейнічаюць сімвалічныя персанажы: «Вясна», «Лета», «Восень» і «Зіма».

Беларускі народны касцюм становіцца неад'емнай часткай кожнага сцэнічнага прадстаўлення. Калі 12 лютага 1910 г. у Вільні ў зале клуба чыгуначнікаў была наладжана першая беларуская вечарынка, то гледачы былі ўражаны маляўнічасцю народнага адзення ўдзельнікаў хору, які складаўся з 46 чалавек. «Апрануты ўдзельнікі былі ў нацыянальных касцюмы. Вылучаліся сваёй прыгажосцю дзяўчаты ў саматканых андараках, кужэльных кашулях, вышываных гарсэпках і фартушках. Рабілі ўражанне і мужчыны ў белых вопратках з рознымі нацыянальнымі аздабленнямі. Ужо адны гэтыя касцюмы, бачанья ўпершыню на сцэнічных падмостках, выклікалі вялікія сімпатыі»⁶⁴.

Паступова пашыраецца рэпертуар аматарскіх калектываў, з'яўляецца арыгінальная драматычная літаратура — творы Я. Купалы, К. Каганца, З. Бядулі і інш. Павышаецца выканаўчая і пастаноўчая культура спектакляў. Да пастаноўкі «Паўлінкі» Я. Купалы Беларускім музычна-драматычным гуртком у Вільні 27 студзеня 1913 г. «ужо спецыяльна рыхтаваліся дэкарацыі, хаця бутафорыю і касцюмы здабывалі ўдзельнікі самі»⁶⁵.

Беларускія вечарынкi ў перыяд паміж дзвюма рэвалюцыямі наладжваліся і за межамі Беларусі, усюды, дзе збіраўся хоць невялікі калектыв ўдзельнікаў: у Пецярбургу, Тамбове і іншых гарадах. І паўсюдна на артыстах было маляўнічае беларускае адзенне, на сцэне разнастайны нацыянальны антураж.

У беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве канца XIX — пачатку XX ст. намячаецца этнаграфічна-бытавая тэндэнцыя, асабліва пры пастаноўцы нацыянальных твораў, у падборы касцюмаў для хораў і танцавальных калектываў. Гэтаму садзейнічалі беларускія драматургі, якія вялікую ўвагу надавалі падрабязнаму апісанню той ці іншай карціны. Прыкладам можа служыць апісанне В. Дуніным-Марцінкевічам афармлення для другой дзеі «Залётаў»: «Сцэна ўяўляе сабой ускраіну лесу; углыбіні — вёска; злева — багаты двор, а справа, каля лесу, таксама ў глыбіні сцэны, — мужыцкая хата. З-за дрэў бачна палавіна калёс...»⁶⁶ Гэтак жа старанна апісаў афармленне «Паўлінкі» Янка Купала: «Прасторная святліца. Направа ад публікі — вокны ў сад, бліжэй — стол; каля сцяны — лавы і табурэцікі; над сталом — недарагая лямпа; на сцяне — абразы. Налева — дзверы ў сенцы, бліжэй да аркестра — куфар...

⁶³ Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 75.

⁶⁴ Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 412.

⁶⁵ Там жа. С. 419.

⁶⁶ Зборнік сцэнічных твораў: Камедыі і вадэвілі. Мінск, 1918. С. 95.

Справа пры сцяне — ложкак, засланы коўдрай: у галавах высока накладзе-на падушак; налева, у кутку, — печ; на сцяне стрэльба, старасвецкі з гірамі гадзіннік і некалькі лубачных малюнкаў»⁶⁷.

Значна ўзбагаціў і пашырыў магчымасці этнаграфічна-бытавой дэкарацыі заснавальнік сучаснага беларускага нацыянальнага тэатра Ігнат Цярэнцьевіч Буйніцкі (1861—1917), які ў пачатку XX ст. стварае першую прафесійную трупу. Ігнат Буйніцкі быў выдатным дзеячам беларускай сцэны, прапагандыстам беларускага танца і песні, паэтычнай творчасці Ф. Багушэвіча, Я. Лучыны, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча і іншых паэтаў, беларускай, рускай, украінскай і польскай драматыі.

У рэпертуары тэатра І. Буйніцкага апрача вялікай колькасці беларускіх танцаў, песень, вершаў пастаянна знаходзіліся спектаклі «Модны пляхцюк» К. Каганца, «У зімовы вечар» паводле Э. Ажэшка, «Сватанне» і «Мядзведзь» А. Чэхава, «Па рэвізіі» і «Пашыліся ў дурні» М. Крапіўніцкага, «Міхалка» Далецкіх.

Ігнат Буйніцкі імкнецца не толькі падабраць цікавы рэпертуар, але і ўважліва ставіцца да афармлення пастацовак. Будучы выдатным знаўцам народнай творчасці, ён адбірае ўсе лепшае з прадметаў ткацтва, нацыянальнага касцюма, прадметаў побыту. Ён першы ў Беларусі пачаў выкарыстоўваць народнае мастацтва для афармлення спектакляў і канцэртных праграм, складзеных з нацыянальных твораў. Дэкарацыйнае афармленне «пастацовак тэатра І. Буйніцкага мела этнаграфічны характар. Падчас канцэртных выступленняў сцэна ўпрыгожвалася рэчамі народнага ткацтва. Заднікі і кулісы былі зроблены з беларускіх пасцілак, абрусаў, ручнікоў. Ігнат Буйніцкі, сам выдатны танцор, для танцаў («Мяцеліца», «Лявоніха», «Бычок», «Чабор»,

«Юрка», «Мельнік» і інш.) збіраў па ўсёй Беларусі народныя касцюмы, якія заўсёды ўражвалі гледачоў сваёй маляўнічасцю і самабытнасцю. Мужчыны былі заўсёды апрануты ў белья светкі, падпяразаныя вытанымі паясамі, і белья капелюшы. Жанчыны апраналіся больш разнастайна і маляўніча»⁶⁸. Асаблівую ўвагу І. Буйніцкі звяртаў на вобразнае рашэнне касцюма ў ансамблі, гарманічнае колеравае спалучэнне жаночага і мужчынскага касцюмаў, якія ён набываў у час шматлікіх паездак па Беларусі. Часам самі ўдзельнікі тэатральных прадстаўленняў стваралі сцэнічныя касцюмы, у якіх пад наглядам І. Буйніцкага дабіваліся не толькі нацыянальнай своеасаблівасці, адпаведнага каларыту, але і сапраўднай тэатральнасці.

Перад кожным выступленнем І. Буйніцкі заўсёды правяраў правільнасць расстаноўкі мэблі на сцэне, прадметаў побыту, якія былі прынесены з сялянскай хаты. Ён з'явіўся прадаўжальнікам тэндэнцыі мастакоў-дэкаратараў М. Бачарова і М. Шышкова, якія ў дэкарацыях да оперы «Кузнец Вакула» П. Чайкоўскага (1877) у Марыінскім тэатры ледзь не ўпершыню на імператарскай сцэне стварылі «праўдзівы, неўпрыгожаны вобраз простага сялянскага пакоя з рускай печчу, мяшкамі, нізкай столлю, няхітрым абсталяваннем у кутку»⁶⁹, па-сапраўднаму праўдзівы ўкраінскі пейзаж ва ўсёй яго паэтычнай прыгажосці.

Дзейнасць Ігната Буйніцкага мела велізарнае значэнне для развіцця беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва напярэдадні Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

Дэкарацыі да яго спектакляў былі

⁶⁸ Барышев Г. И. Театральное декорационное искусство Белоруссии... С. 72.

⁶⁹ Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное декорационное искусство. С. 74.

⁶⁷ Зборнік сцэнічных твораў. С. 7.

простымі і праўдзівымі. «Пісаўся або падбіраўся спецыяльны заднік, які ўказваў месца дзеяння п'есы. На сцэне ўстанаўліваліся толькі самыя неабходныя дэкарацыі, без якіх нельга было абысціся, напрыклад кут хаты, паркан і г. д. Касцюмы або падбіраліся, або спецыяльна шыліся. У дэкарацыйным афармленні І. Буйніцкі прытрымліваўся двух прынцыпаў: гранічнай лаканічнасці (гэта мела і чыста практычнае значэнне, калі ўлічыць, што тэатр няспынна пераяздаў з месца на месца) і паказу нацыянальнага каларыту. Трэба адзначыць, што дэкарацыйнае афармленне, у якое звычайна выкарыстоўваліся элементы беларускай выяўленчай творчасці, адыгрывала немалую ролю ў прапагандзе тэатрам нацыянальнага мастацтва»⁷⁰.

Традыцыі тэатра І. Буйніцкага атрымалі далейшае развіццё ў дзейнасці Першага беларускага таварыства драмы і камедыі (1917—1920) пад кіраўніцтвам Ф. П. Ждановіча (1884—1942), Працаваў калектыў у мінскім клубе «Беларуская хатка», але большасць выступленняў адбывалася ў час паездак па Беларусі. «Увесь тэатральны скарб везлі і неслі артысты з сабой. Чаго не хапала для сцэны, здабывалі на месцы. Касцюм і грыміравальны прылады кожны ўдзельнік даставаў сам»⁷¹. З дэкарацыі меўся выразаны лес з маляўнічым заднікам і двухбаковы павільён. З аднаго боку была намалявана сялянская хата, з другога — мяшчанская кватэра⁷². Афармленне спектакляў у Першым беларускім таварыстве драмы і камедыі, як і ў тэатры І. Буйніцкага, было простым і лаканічным. Яно будавалася на шырокім выкарыстанні сапраўдных рэчаў, прадметаў побыту, ткацтва, народнага адзення. Аднак часам

афармленне некаторых спектакляў рабілася на выпадковых падборках. «Хатка злева, хатка справа, частакол, калодзеж — вось асноўныя элементы, якія вар'іраваліся на ўсе лады. Для некаторых п'ес бралі дэкарацыі на пракат з Гарадскога тэатра». Пры паказе «Раскіданага гнязда» Я. Купалы (1917) былі выкарыстаны тыпавыя дэкарацыі «сялянскай хаты» і «вёскі»⁷³.

На аматарскай сцэне робяцца першыя спробы па-сапраўднаму вобразнага рашэння спектакля. Пры пастаноўцы «Вяселля» А. Чэхава самадзейным тэатральным калектывам чыгуначнай гімназіі Мінска афармленне было створана настаўнікам гэтай гімназіі К. Ціханавым.

«Дэкарацыі «Вяселля» ўражвалі ўсіх удзельнікаў спектакля сваёй навізнай... Асабліва цікавым у іх з'явілася спалучэнне пышнасці і бляску сервіраванага стала з бруднымі і дзёнідзе абадранымі абоямі залы... тыпавыя залы таннай «рэстарачыі», якую звычайна наймалі для розных урачыстасцей. Асабліва ўдаўся пейзаж Замаскварэчча з месяцам за акном»⁷⁴. Надзвычай удала была паказана перспектыва вуліцы з велічным саборам і маленькімі старымі хаткамі, што туліліся ўперамежку з асабнякамі. І хоць касцюмы не з'явіліся данаўненнем глыбока мастацкага афармлення, «сама спроба ўпершыню па-сапраўднаму раскрыць у рэалістычным плане вобраз спектакля з'явілася прагрэсіўнай»⁷⁵.

Такім чынам, у дарэвалюцыйны перыяд у Беларусі існавалі дзве тэндэнцыі развіцця тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва: з аднаго боку, наяўнасць тыпавых дэкарацый, выпадковых падборак у прафесійных трупах, з другога — праўдзівае адлюстраванне жыцця, вобразнасць і

⁷⁰ Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 445—446.

⁷¹ Там жа. С. 454—455.

⁷² Там жа. С. 455.

⁷³ Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 77.

⁷⁴ Там жа.

⁷⁵ Там жа.

выразнасць, выкарыстанне сімволікі ў творчасці мастакоў-аматараў. У імкненні наблізіць афармленне да жыццёвай праўды народныя тэатры і самадзейныя калектывы звярнуліся да народнай творчасці, этнаграфіі, народнай архітэктуры і нацыянальнага касцюма. Мастакі-аматары перадавалі ў дэкарацыях жыццё такім, якім яны яго бачылі штодзённа. Для гэтага яны выкарыстоўвалі прадметы побыту, мэблю, нацыянальны касцюм, хатнія рэчы, элементы народнай архітэктуры, убрання, інтэр'ера, своеасабліваць беларускага пейзажу. Мастакі-аматары зрабілі першыя крокі да дасягнення вобразнасці, выразнасці і праўдзівасці ў афармленні, што садзейнічала развіццю рэалістычнай плыні ў тэатральна-дэкарацыйным мастацтве Беларусі.

ГРАФІКА

У канцы XIX — пачатку XX ст. ва ўмовах распаўсюджання марксісцкіх ідэй і пашырэння нацыянальна-вызваленчага руху графіцы як мастацтву найбольш масаваму і дэмакратычнаму належала асаблівая роля. Беларусы абуджаліся да самастойнага жыцця. У роднай літаратуры гэта час «Жалейкі» Я. Купалы і «Вянка» М. Багдановіча, твораў Я. Коласа, Цёткі, Каруся Каганца і інш. З'яўляюцца першыя газеты на беларускай мове «Наша доля» і «Наша ніва». Узнікае нацыянальны тэатр (трупа І. Буйніцкага і інш.), адраджаецца беларуская культура ў шырокім сэнсе гэтага слова.

Графіка не засталася ўбаку ад гэтых працэсаў, першая адгукнулася на іх. Яна ўсё больш усведамляе сябе як аўтаномнае, самастойнае мастацтва, нават сам тэрмін «графіка» фактычна ўпершыню набывае правы грамадзянства⁷⁶. Графіка становіцца

мастацтвам актуальна значным, асабліва шчыльна звязаным з грамадскімі падзеямі, са сваім часам. Пашырыўся яе жанравы дыяпазон: акрамя кніжнай і станковай графікі ў пачатку XX ст. пэўнае развіццё атрымаў плакат і сатырычны малюнак. У станковай графіцы мацней загучала тема рабочага класа, барацьбы гарадскога пралетарыяту за свае правы. Як убачым далей, заканамерным быў водгук публіцыстычных відаў графікі на падзеі першай рускай рэвалюцыі.

Як і раней, на Беларусі ў гэты час працавалі мастакі рознай арыентацыі. Паколькі спрыяльных умоў для творчасці не было, яны досыць

211. А. Каменскі. Беларус і літвін. 1909



⁷⁶ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М., 1969. С. 7.

часта звязвалі свой творчы лёс з Польшчай або Расіяй. Аднак будучы ўраджэнцамі Беларусі, адлюстроўваючы ў сваіх творах прыроду Беларусі і жыццё яе народа, гэтыя мастакі аб'ектыўна ўнеслі істотны ўклад у выяўленчую культуру Беларусі.

Разам з тым у пачатку XX ст. асобныя мастакі — прычым іменна графікі — выступалі як сапраўды беларускія мастакі (не толькі ў геаграфічным, але і ў этнічным, часткова і ў стылістычным плане). Яны прымаюць актыўны ўдзел у грамадскім жыцці, ілюструюць творы беларускіх пісьменнікаў. І хоць гэта былі толькі адзінкі, сам факт існавання сваіх мастацкіх сіл — значнальны.

Удзельная вага графікі ў разглядаемы перыяд прыкметна павялілася, мацней, чым у іншых відах выяўленчай творчасці, у ёй выяўляюцца працэсы крышталізацыі, вызначэння мастацкай школы. Праўда, пра нейкі адзіны накірунак графікі гаварыць

нельга. Мастакі, творчасць якіх сфарміравалася ў больш ранні перыяд, працягвалі працаваць у традыцыйным жанрава-бытавым напрамку. Часцей за ўсё гэта былі алоўкавыя замалёўкі, накіды, да якіх звярталіся і жывапісцы. Радзей сустракаецца эстамп (літаграфія, афорт).

У жанры станковай, эстампнай графікі шмат працаваў Антон Іосіфавіч Каменскі (1860—1933). Нарадзіўся ён у Вільні, у 1885—1890 гг. жыў у маёнтку Ярылаўка Гродзенскай губерні. У 1882 г. паступіў у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў, дзе займаўся ў батальнай майстэрні Б. Вілевальдэ. Аднак закончыць вучобу яму не ўдалося, і ён вяртаецца ў Ярылаўку, дзе не толькі займаецца сельскай гаспадаркай, але і піша эцюды, робіць замалёўкі. У пачатку 90-х гадоў для прадаўжэння вучобы мастак едзе ў Парыж, дзе

212. А. Каменскі. Падвода. 1909



ўдасканалвае майстэрства ў акадэміі Жуліяна. А. Каменскі працуе ў розных відах — партрэце, бытавой кампазіцыі, ілюстрацыі — і матэрыялах (туш, пастэль, гуаш, вугаль), займаецца афортам.

У Парыжы Каменскі пазнаёміўся з коламі рускай і польскай прагрэсіўнай моладзі, якая знаходзілася ў эміграцыі. Гэтыя акалічнасці прыкметна адбіліся на яго творчасці. Мастак стварае першыя кампазіцыі на рэвалюцыйныя тэмы: «Сходка рускай сацыялістычнай моладзі» (1891), ілюстрацыі да рэвалюцыйных песень і г. д. У працах Каменскага з'яўляецца вобраз пралетарыя, рэвалюцыянера-змагара. Сімпацыі і настрой мастака асабліва ярка праявіліся ў серыі «Дух рэвалюцыянера», прысвечанай рэвалюцыйным падзеям 1905—1907 гг.: «Перастрэлка», «Шпіён», «Мітынг», «Агітатар», «Стачка» і г. д.

Ніколі яшчэ дагэтуль у беларускай графіцы тэма барацьбы працоўных за права «людзьмі звацца» не гучала так выразна. Вось ліст «Стачка». На фоне змрочных заводскіх карпусоў паліцэйскія з дубінкамі накінуліся на рабочых, што выйшлі на вуліцы, каб заявіць аб сваіх правах. На пярэднім плане худыя, змарнелыя жанчыны, маці, за імі — паліцэйскія з дубінкамі, якія яны трымаюць над галавамі рабочых.

Малюнак выдатна скампанаваны. Каменскі ўмела карыстаецца цэнявымі эфектамі, штрыхоўка дакладная і выразная.

Характэрная асаблівасць мастацкай манеры А. Каменскага — жыццёвая пераканаўчасць, здаецца, што мастак маляваў з натуры. Такія лісты «Перастрэлка», «Падвода», «Сустрэча ў пушчы» і інш. У лісце «Перастрэлка» некалькі рабочых на вузкай гарадской вуліцы (магчыма, Вільні) адстрэльваюцца ад паліцэйскіх. Дым ад бомбы ахінуў будынкi, у жаху кінуліся ўбок жаночыя фігуры. Падобныя рысы характэрны і

для іншых лістоў: «Стачка», «Мітынг», «Шпіён» і г. д. Талент прыроднага рысавальшчыка дапамагаў яму ствараць яркія запамінальныя вобразы. Галоўных дзеючых персанажаў А. Каменскі размяшчаў звычайна на пярэднім плане. У кампазіцыях шырока прымяняў кантрастныя супастаўленні, даючы цёмныя плямы на светлым фоне і наадварот. Творы Каменскага вызначаюцца дасканаласцю мастацкай формы і глыбокім зместам. Яны праўдзівыя, гістарычна верагодныя і ўяўляюць вялікую каштоўнасць як наглядныя ілюстрацыі падзей, сведкам якіх быў мастак.

У кампазіцыі «Сходка рускай сацыялістычнай моладзі» мастак звяртаецца да традыцый рускага рэалістычнага мастацтва другой паловы XIX ст. Яна ў нечым нагадвае вядомую карціну У. Макоўскага «Вечарынка». Тое ж абсталяванне канспіратыўнай кватэры, усхваляваныя твары ўдзельнікаў сходкі, з вялікім майстэрствам адлюстраваны тыпажы. Асабліва ўдалы вобраз студэнта-народніка, што стаіць у глыбіні пакоя. Ён у доўгай белаі сарочцы, падпярзанай поясам. Інтэлігентны твар засяроджаны, задумнены. Гэта твар думачага чалавека, якога мастак адлюстроўвае з вялікай сімпатыяй.

Каля 1900 г., вярнуўшыся з Парыжа, Каменскі некаторы час жыў у Варшаве, пазней у Кіеўскай губерні (маёнтак Ястрабніцы, непадалёку ад станцыі Дашаў). Але, знаходзячыся далёка ад радзімы, ён марыць аб творчасці на зямлі бацькоў. Пра гэта сведчыць ліст аднаго з сяброў мастака, у якім гаворыцца: «...Запаветная мара Каменскага — зрабіць альбом відаў і эцюдаў у Белавежскай пушчы, для чаго ён нядаўна ездзіў туды і звяртаўся да кіраўніка пушчы генерала Калакольцава, які яму заявіў, што без дазволу з Пецярбурга ён не можа дапусціць яго працаваць з натуры ў межах пушчы». Каменскаму ў 1909 г. было дазволена працаваць

213. Ф. Рушчыц. Сям'я мастака. 1830-я гг.
Уласнасць сям'і мастака



з натуры ў Белавежскай пушчы. Эцюды і малюнкi, зробленыя там, былі выкарыстаны ў серыі літаграфій «Белавежская пушча». Гэта новае дасягненне майстра ў станковай эстампнай графіцы. Цудоўныя па выкананню, хвалюючыя па глыбiнi пачуцця лісты «Дарога ў пушчы», «Старыя дубы», «Беларусачка», «Беларус і літвін», «Вячоркі», «Падвода», «Сустрэча ў пушчы» і г. д. У іх мастак выдатна перадае побыт жыхароў Белавежскай пушчы, непаўторную прыроду. У лісце «Сустрэча ў пушчы» адлюстравана нечаканая сустрэча сялян з гаспадаром пушчы — зубрам, які спакойна падышоў да кастра, распаленага сялянамі. Магутны насельнік пушчы і людзі паводзяць сябе мірна, як даўно знаёмыя. У велічным маўчанні застыла прырода, выразна намаляваныя лясны краявід.

Выдатныя жанравыя і бытавыя

замалёўкі Каменскага. Бездакорна валодаючы малюнкам, ён стварае пераканаўчыя вобразы-тыпы («Беларус і літвін»), з рэдкай назіральнасцю паказвае прадстаўнікоў беларускага сялянства («Падвода»).

Графіка (малюнак, акварэль), як і раней, займала прыкметнае месца ў творчасці жывапісцаў. Напрыклад, Ф. Рушчыц разам з выдатнымі алейнымі палотнамі выканаў нямала гравюр, ілюстрацый, малюнкаў для перыядычных выданняў Вільні, Варшавы, Кракава. У асобных графічных творах (застаўках, канцоўках для кніг) славы жывапісец шырока выкарыстоўваў матывы беларускага арнаменту, слукціх паясоў.

Арыгінальнасцю кампазіцыйнай будовы адрозніваецца аформленая ім вокладка часопіса «Журавы». Высока над зямлёй лунае чарада журавоў. Цень іх адбіўся ў люстраной гладзі возера. Мастак падае сюжэт як бы з вышыні птушынага палёту. Таму глядач быццам сам з'яўляецца яго ўдзельнікам. Дасканалы малюнак, тонкая, дакладная штрыхоўка — характэрныя рысы гэтай работы.

Цікавыя таксама алоўкавыя замалёўкі Ф. Рушчыца: «Сям'я мастака», «Аўтапартрэт» і інш., зробленыя ім у апошні перыяд жыцця. Здзіўляе ўменне мастака тонкай непарыўнай лініяй перадаць характар і псіхалогію людзей, іх індывідуальныя рысы. Ёсць звесткі, што Рушчыц як графік прымаў удзел у афармленні беларускіх календароў. Вядомы алоўкавыя эскізы Рушчыца да яго слаўтай карціны «Зямля», якія рабіліся ў ваколіцах роднага мастаку Багданава.

Сярод іншых жывапісцаў, якія аддалі даніну графіцы, быў пейзажыст Г. Вейсенгоф. Яму належаць цудоўныя ілюстрацыі да паляўнічых апавяданняў свайго брата Юзафа Вейсенгофа. У іх мастак паказаў сябе здольным анімалістам.

У развіццё акварэльнага жывапісу прыкметны ўклад унёс Юліян Фалат (1853—1929). Многія яго

творы былі зроблены на падставе назіранняў за жыццём Нясвіжа, дзе мастак пэўны час працаваў. Акварэль «На мядзведзя» (Нацыянальны музей у Варшаве) вабіць вернасцю перадачы псіхалагічнага стану паляўнічых, паказаных буйным планам (яны стаяць у снезе з рагацінамі). Эцюд настолькі жыццёвы, што, здаецца, мастак выконваў яго з натуры. Выдатна напісаны снег, фігуры паляўнічых, лес на заднім плане.

Такой жа тонкай назіральнасцю вылучаецца малюнак «Шашні паляўнічага».

Сюжэты твораў Ю. Фалата — гэта кавалачкі сапраўднага жыцця, па якіх можна меркаваць аб побыце беларусаў канца XIX ст. Мастак бываў і на возеры Свіцязь, і на Бярэзіне, дзе таксама рабіў замалёўкі і пісаў эцюды. Яны паслужылі зыходным матэрыялам для вялікага гістарычнага палатна, прысвечанага напалеонаўскай эпошэі 1812 г., «Бярэзіна. Спальванне сцягоў».

Цікавыя кампазіцыйныя малюнкi Ю. Фалата, у якіх паказаны беларускія сяляне, занятыя штодзённай працай. Вось пажылы селянін у доўгай белае сарочцы рамантуе граблі, а яго старэйшы сын наладжвае касу. Побач сціплыя прылады іх працы — саха і барана. У гэтых малюнках хоць і няма пэўнага сюжэтнага дзеяння, але добра відаць сімпатыя мастака да людзей працы. Творчасць Ю. Фалата — несумненны ўклад у гісторыю беларускага мастацтва. Ён садзейнічаў станаўленню ў ім бытавога жанру, умацаванню рэалістычных традыцый.

У жанры акварэльнага партрэта паспяхова працаваў Казімір Мардусевіч, які жыў на Гродзеншчыне. Яму належаць выдатныя партрэты Элізы Ажэшкі і Адама Міцкевіча, а таксама вялікая колькасць літаграфічных партрэтаў: «Партрэт жонкі А. Міцкевіча», «Партрэт Марылі Верашчакі» і інш. Асобныя з гэтых работ знаходзяцца ў літаратурным

музеі Адама Міцкевіча ў Навагрудку. Яны каштоўныя не толькі гістарычнай верагоднасцю, але і досыць высокім прафесійным узроўнем.

Працэс самавызначэння беларускай графікі намеціўся ў пачатку XX ст. пад уплывам першай рускай рэвалюцыі (1905—1907). На хвалі рэвалюцыйна-дэмакратычнага ўздыму выраслі мастакі слова — Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, Цётка (Алаіза Пашкевіч) і інш. Фарміруецца беларуская інтэлігенцыя.

Развіццё выяўленчага мастацтва ў параўнанні з літаратурай адбывалася запаволена. Літаратура пры сваім станаўленні абаяралася на падмурак вуснапаэтычнай творчасці, на неўміручае беларускае слова, якое народ, нягледзячы на неспрыяльныя ўмовы, захоўваў вякамі, жывучы глыбокай верай у тое, што «загляне сонца і ў наша аконца». Нарэшце,

214. Ю. Фалат. На мядзведзя. 1890. Варшава. Нацыянальны музей



215. Ю. Фалат. На паляванні. 3 серыі
«Паляванне ў Нясвяжы». 1890.
Варшава. Нацыянальны музей



перад пісьменнікамі новага часу быў яшчэ жывы прыклад іх папярэднікаў — пісьменнікаў XIX ст. В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча і інш.

У выяўленчым жа мастацтве справа была значна складаней. Яно мела даўнія традыцыі, але не сабранае ў музеях, занядбалае, закінутае, яно ў тыя часы было наогул наўрад ці вядома. Ды і прафесійных кадраў мастакоў амаль не было, дакладней, былі толькі адзінкі. Становішча ў мастацтве было больш складаным, чым у Расіі і на Украіне. У Расіі, дзе існавалі трывалыя і непарыўныя мастацкія традыцыі, адным з важных асяродкаў развіцця графічных мастацтваў, як вядома, стаў часопіс «Свет мастацтва» («Мир искусства»), дзе папулярызавалася творчасць В. Сярова, К. Сомана, А. Бенуа, Л. Бакста, І. Білібіна, М. Дабужынскага і інш.⁷⁷ На Украіне значна

больш было прагрэсіўных мастакоў, развіццю графічных мастацтваў таксама садзейнічалі новыя часопісы: «Мастацтва ў паўднёвай Расіі» (Кіеў), «Ілюстраваная Украіна» (Львоў); шмат твораў — Ф. Крычэўскі, О. Кульчыцкая, Ф. Красіцкі, М. Бурачок і інш. — аб'ядналіся ў «Групе ўкраінскіх мастакоў», мелі значна большыя магчымасці для творчасці⁷⁸.

Аб беларускім мастацтве М. Шчакціхін у 20-я гады пісаў, што ў галіне прасторавых мастацтваў паслярэвалюцыйная Беларусь як быццам апынулася перад аркушам чыстай паперы. А ў пачатку XX ст. праблема мастацкай інтэлігенцыі была яшчэ больш вострай. Беларускае мастацтва як самастойная культурная з'ява са сваім непаўторным абліччам яшчэ не было сфарміравана.

Але пачатак быў зроблены. Вакол першых беларускіх газет («Наша

⁷⁷ Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. С. 63—79.

⁷⁸ Українська дожовтнева графіка. Київ, 1961. С. 117—121.

доля», «Наша ніва») групуецца інтэлігенцыя. У яе прадстаўнікоў, якія выйшлі з народных глыбінь, любоў да літаратуры, імкненне да ведаў спалучаліся з цікавасцю да мастацтва. Я. Купала сябраваў з М. Чурлёнісам, Я. Колас даручае К. Каганцу ілюстраваць свае творы. Цётка (Алаіза Пашкевіч) едзе ў Італію і вывучае славутых мастакоў Рэнесанса⁷⁹.

Беларускія пісьменнікі спрабуюць прыцягнуць мастакоў да супрацоўніцтва ў першых беларускіх газетах.

216. С. Кудраўцаў. Селянін з Гродзенскай губерні. Канец XIX ст.



Іменна графіка — як мастацтва найбольш публіцыстычнае, масавае, дэмакратычнае — ішла наперадзе ў справе «водгуку» на актуальныя праблемы беларускай культуры і яе раз-

віцця. У пачатку XX ст. у графіцы ствараюцца першыя ўзоры мастацтва беларускай кнігі, выконваюцца вокладкі да твораў Я. Купалы, Я. Коласа, К. Буйло. Краявіды, характэрныя беларускія тыпы мастакі адлюстроўвалі і раней. Але цяпер народная адметнасць у творах акцэнтуюцца, вобразы Беларусі як бы напана адкрываюцца, падкрэслваюцца. У гэтым сэнсе графіка ішла наперадзе жывапісу і скульптуры.

На стылістыку беларускай графікі пачатку XX ст. уздзейнічала руская мастацкая школа. У той цікавасці, з якой мастакі адлюстроўвалі сцэны нялёгкага народнага жыцця, міжволі пазнаеш рускіх перадзвіжнікаў.

Мастакоў, што звязалі свой творчы лёс з беларускай культурай і сваімі творамі садзейнічалі абуджэнню народа ад літаргічнага сну, былі адзінкі. Яны не мелі значнай прафесійнай падрыхтоўкі, не валодалі высокай выяўленчай культурай, але самаахварна служылі мастацтвам свайму народу, жылі верай і надзеяй на яго лепшую будучыню.

Адным з першых, хто звязаў свой творчы лёс з беларускім народам, быў вядомы пісьменнік і культурны дзеяч Карусь Каганец (Казімір Карлавіч Кастравіцкі). Таленавіты майстар слова, адзін з пачынальнікаў беларускай літаратуры новага часу, ён унёс пэўны ўклад і ў развіццё беларускага мастацтва.

Нарадзіўся К. Каганец 29 студзеня (10 лютага) 1868 г. у Табольску. Яго бацька паходзіў з даўняга беларускага роду (між іншым, даводзіўся сваяком Міхаілу Апалінарыю Кастравіцкаму, дзеду вядомага французскага паэта Гіёма Апалінэра), а ў Сібір быў высланы за ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг. Калі Казіміру споўнілася чатыры гады, Кастравіцкі атрымалі дазвол вярнуцца на радзіму. Вучыўся спачатку дома, пасля ў Мінскім гарадскім вучылішчы. Маючы ад прыроды здольнасці, Ка-

⁷⁹ Паводле яе слоў, міма Рафаэля «прайшла са спакойным сэрцам, а ля Мікеланджэла знямела душой».

ганец марыў стаць мастаком. У 1885—1888 г. ён вучыўся ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства, пазней пэўны час займаўся ў вучылішчы Шцігліца ў Пецярбургу. З-за адсутнасці сродкаў вучобу не закончыў, але заняткаў мастацтвам пазней ніколі не пакідаў. У снежні 1905 г. за агітацыйную дзейнасць сярод сялянства ў Койданаве К. Каганец трапіў у мінскую турму, дзе прасядзеў да мая 1906 г. У другі раз апынуўся за кратамі ў 1910 г. за ўдзел у рэвалюцыйным руху. Як зазначае С. Александровіч, «за турэмнымі засценкамі пісьменнік не падаў духам, многа пісаў і маляваў»⁸⁰. У лістах мастака з мінскай турмы ёсць звесткі аб тым, што ён маляваў беларускія тыпы, сцэнкі, ілюстраваў творы Я. Коласа.

Сярод ранніх твораў К. Каганца вылучаецца плакат «З новым рокам!» (1905). Новы год на ім адлюстраваны ў выглядзе беларускага селяніна ў нацыянальнай вопратцы з касой у левай і факелам у правай высока ўзнятай руцэ; стары год К. Каганец паказаў у вобразе рускага цара, які палахліва і таропка ўцякае ад беларуса-рэвалюцыянера. Пры ўсёй мастацкай недасканаласці значэнне плаката «З новым рокам!» цяжка пераацаніць. У гісторыі мастацтва гэта была першая спроба стварыць вобраз беларуса-рэвалюцыянера, не забітага і прыніжанага (як, напрыклад, у літаграфіі Ю. Азямблоўскага «Славянскі нявольнік»), а гордага і смелага, які ўзняўся на барацьбу за права «людзмі звацца». Ясны і выразны, ярка нацыянальны па задуме, лаканічны паводле выканання плакат К. Каганца можна лічыць першым сапраўдным беларускім плакатам.

Відаць, у 1905 г. створана Каганцом і вострая карыкатура на царызм «Пахаванне Свабоды» ў чатырох

малюнках⁸¹. На першым малюнку Свабоду ў труне адпявае тоўсты лысы поп з кадзілам. Але вось крышка труны прыўзнялася — да яе імгненна кінуліся жандары, каб не даць Свабодзе ўзняцца з труны. У заключным малюнку адлюстравана кульмінацыя сцэны: Свабода ў выглядзе гордай жанчыны смела і ненакорна ўзнялася з труны са шпагай у правай руцэ; жандары падаюць, палахліва лезе пад стол тоўсты поп.

У гэтай карыкатуры К. Каганец удала выкарыстаў прыём выяўленчага апавядання, якім мастакі-сатырыкі шырока карыстаюцца і ў нашы дні. Малюнак вылучаецца яснасцю задумы, тэма ў ім вырашана публіцыстычна востра, даходліва, гранічна выразна. Гэтаму садзейнічае і ўпэўнены контур.

Нешматлікія станковыя творы К. Каганца сведчаць, што ён свядома браў тэмы з жыцця народа, пераважна сялян, акцэнтаваў увагу на асаблівасцях яго побыту, адзнення і г. д., імкнуўся адлюстраваць характэрны беларускі пейзаж.

Такі малюнак тушшу «За сахою»: беларускі селянін арэ зямлю на худых валах, сціплы навакольны краявід. Як і ў іншых творах К. Каганца, тут адчуваецца, што аўтар не меў значнай прафесійнай падрыхтоўкі, але малюнак зроблены з любоўю, пранікнёна, прасякнуты хваляваннем. Ды і скампанаваны выдатна: фігура селяніна, дадзена амаль са спіны, удала ўпісана ў пейзаж, добра намалюваны валы, ралля. Вядомы і іншыя малюнкi мастака: «Маці», «Буслы», «На ростаньках» і інш. «Толькі ў карыкатурах, — піша М. Арлова, — накіраваных супраць царызму, Кастравіцкі стварае вобразы, у якіх выяўлена, хоць, можа, без дастатковай мастацкай сілы, прага

⁸⁰ Каганец К. Творы. Мінск, 1979. С. 7 (Прадмова).

⁸¹ Рэпрадуцыравана ў кнізе М. С. Кацара «Выяўленчае мастацтва Беларусі дэвалюцыйнага перыяду» (Мінск, 1969. С. 196).

да дзеяння, да барацьбы. У іншых працах Кастравіцкі імкнецца падаць народныя вобразы надта ўжо пакорнымі (ён нават месца адводзіць ім як бы другараднае — у рознага роду прыкладным жывапісе і скульптуры); гэтыя вобразы атрымліваюцца ў яго дробнымі і пасіўнымі...»⁸²

У альбоме «Изобразительное искусство БССР» (М.; Л., 1932, С. 28) змешчана рэпрадукцыя яго твора «У беларускай вёсцы» (1908). Пад акном сялянскай хаты на прызбе сядзіць сляпы лірнік, побач — яго павадыр, хлопчык з кійком і торбай. З вялікім спачуваннем сяляне слухаюць сумныя песні лірніка. Малюнак не зусім упэўнены, нават наіўны. Але задума і кампазіцыя вельмі жыццёвыя, тыпова беларускія, што характэрна для большасці работ К. Каганца.

Працаваў К. Каганец і ў кніжнай графіцы. Як ужо адзначалася, у мінскай турме ён праілюстравваў творы Я. Коласа. На жаль, 12 зробленых малюнкаў не захаваліся.

У 1910 г. Каганец зрабіў вокладку да працы Я. Коласа «Другое чытанне для дзяцей беларусаў». На фоне зімовага краявіду з засыпанымі снегам хатамі вясковы хлапчук з кнігай. Пры ўсёй прастаце задумы ў рабоце Каганца адчуваюцца пранікненне ў сутнасць з'явы, сімпатыя да маленькага героя, любоў да беларускага пейзажу.

Каганец зрабіў вокладку і для ўласнай кнігі, якая павінна была выйсці яшчэ да рэвалюцыі. У ёй мастак шырока выкарыстаў матывы народнага мастацтва, ткацтва, разьбы па дрэву⁸³.

Мастацкая спадчына К. Каганца невялікая. Ранні яго творы (прыкладны жывапіс па дрэве з адлюстраваннем народных тыпаў) уначылі

свет на першых беларускіх выстаўках у 900-я гады. Больш поўна яны былі прадстаўлены ў паслякастрычніцкі перыяд на выстаўках беларускіх савецкіх мастакоў.

Цесна звязаў свой лёс з народам і Язэп Нарцызавіч Драздовіч (1888 — каля 1954)⁸⁴.

Нарадзіўся ён у засценку Пунькі Дзісенскага павета Віленскай губерні (зараз Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.) у сям'і немаможнага шляхціца-арандатара. Пасля заканчэння школы ў Дзісне васемнаццацігадовы мастак наступіў у Віленскую рысавальную школу, дзе вучыўся ў прафесара І. П. Трутнава. Мастацкі светапогляд Я. Драздовіча сфарміраваўся пад уплывам Я. Купалы, Я. Коласа, Цёткі, К. Каганца і іншых дзеячаў нашай культуры. У творчым фарміраванні мастака значную ролю адыграла газета «Наша ніва», з якой ён пачаў супрацоўнічаць з восені 1908 г.⁸⁵ Паводле ўспамінаў мастака П. Сергіевіча, Я. Драздовіч так выказваў сваё творчае крэда: «Рысуў народ, падай чалавека працы. Рысуў яго хату і дзяцей, раскажы пра яго мару і долю. Падымі некранутыя пласты гісторыі»⁸⁶.

І ён здзейсніў гэту задачу. Нягледзячы на вялікія цяжкасці, у якіх жыў, працаваў, ён стварыў выдатныя творы, якія ў 1979 г. былі паказаны на яго персанальнай выстаўцы ў Мінску. Гэта выстаўка стала сапраўдным адкрыццём таленту Драздовіча — графіка, жывапісца, вучонага-этнографа і пісьменніка⁸⁷.

⁸⁴ Аб яго жыцці і творчасці гл.: Ліс А. Шляхі і пошукі // Польшыя. 1964. № 3. С. 152—168; Ён жа. Вечны вандроўнік. Мінск, 1984; Шматаў В. Мастацкі свет Язэпа Драздовіча // Літ. і мастацтва. 1979. 8 ліп.

⁸⁵ Ліс А. Вечны вандроўнік. С. 26.

⁸⁶ Ліс А. Шляхі і пошукі. С. 160.

⁸⁷ У 1931 г. у Вільні выйшла яго кніга «Нябесныя бегі». Пазней мастак напісаў «Тэорыю рухаў», рукапіс якой адаслаў Я. Коласу.

⁸² Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 46.

⁸³ Рэпрадуцыравана ў кн.: Каганец К. Творы. С. 13.

Раннія графічныя творы мастака, якія экспанаваліся на выстаўцы, даюцца 1910 г. Драздовіч у іх аддаў даніну сімвалізму, меўшаму пашырэнне ў рускім мастацтве пачатку XX ст. Але яго сімвалы адметныя: мастак звяртаецца да вобразаў роднай зямлі, адзін з першых імкнецца стварыць сімвалічную выяву Беларусі. На адным з малюнкаў адлюстравана жанчына-беларуска, якая паказвае шлях у будучыню; побач руіны старажытных замкаў, а ўдалечыні — ззяючы сонечны горад. У малюнку яшчэ адчуваецца рука вучня: у штрыхоўцы няма лаканізму, кампазіцыя празмерна ўскладнена. Але думка, мастацкая ідэя выказаны ясна і выразна. Магчыма, малюнак быў зроблены для «Нашай нівы», з якой аўтар быў цесна звязаны.

У 1909 г. Драздовіч выконвае вокладку для першага «Беларускага календара на 1910 год». Тут таксама адчуваецца імкненне да сімвалікі: араты-селянін, яркае сонца, што ўздымаецца над гарызонтам. Побач шэрая вёска, а на старым, абламным дрэве сімвал варожых сіл — сава⁸⁸. Твор прасякнуты думкай аб будучыні беларусаў, аб іх імкненні да волі, да святла. У кампазіцыі ёсць кампаненты, якія пазней, у спелых творах майстра, загучаць у поўную моц: сімвал волі, святла — сонца (яго асабліва любіў маляваць Драздовіч), сімвал варожых сіл — сава.

У ранні перыяд творчасці Драздовіч шмат працуе і ў жанры графічнага пейзажа («Стадолішча», 1907 і інш.). Гэта краявіды роднай мастаку Дзісеншчыны, сціплыя куточки беларускай прыроды, намалёваныя з любоўю і мастацкім пачуццём.

У 1914 г. ён выканаў вокладку да зборніка вершаў К. Буйло «Курганная кветка». Яна вырашана про-

ста і лаканічна: буйным планам намалёвана на ёй загадкавая сімвалічная кветка, сілуэт якой нагадвае галаву жанчыны. Малюнак выкананы смелай, энергічнай штрыхоўкай.

Графічныя творы 1915—1916 гг. («Архітэктурныя фантазіі», віньетки для друку) зроблены не без уплыву пецяярбургскага «Свету мастацтва». Зноў Драздовіч часта звяртаецца да алегорый, сімвалаў.

Высокую ацэнку Я. Драздовічу даў М. Танк: «Гэта надзвычай арыгінальны, цікавы і таленавіты чалавек, які ў нашых умовах жыцця (буржуазнай Польшчы.— В. Ш.) сланяецца, не знаходзячы сабе месца. Арыгінальныя яго карціны, напісаныя гуашшу, акварэльнымі фарбамі, на гістарычныя і касмічныя тэмы не толькі здзіўляюць сваім новым бачаннем свету, але змушаюць задумацца над тым яшчэ неразгаданым, што акружае чалавека. Зарысоўкі ж яго народных тканін, дываноў, паясоў, зробленыя падчас яго бясконцых вандровак па Заходняй Беларусі і падараваныя музею, — рэдкі скарб, якому некалі цаны не будзе»⁸⁹.

Уклад Я. Драздовіча ў развіццё выяўленчага беларускага мастацтва пачатку XX ст. вельмі прыкметны, значны. Ён следам за К. Каганцом падпісвае свае творы па-беларуску. Яго выяўленчая творчасць сугучна актуальным праблемам развіцця тагачаснай беларускай культуры, якой творца да канца службы няўрымсліва, аддана, смела.

У 1902 г. у Пецяярбургу студэнты-беларусы арганізуюць «Круг беларускай народнай прасветы і культуры» («Круг беларускі»). Ён ставіў мэтай выданне і распаўсюджванне кніг на роднай мове, імкнуўся звярнуць увагу грамадскасці на беларускі народ і яго мову, на сацыяльную няроўнасць, цяжкае становішча працоўнага ся-

⁸⁸ Малюнак быў узноўлены на вокладцы «Беларускага календара на 1928 год» (Ліс А. Вечны вандроўнік. С. 27).

⁸⁹ Танк М. Лісткі календара. Мінск. 1970. С. 178.

лянства. «Круг беларускі» выдаў «Вязанку» Я. Лучыны, «Калядную пісанку» (абедзве ў 1903), «Казкі», «Велікодную пісанку» (абедзве ў 1904). Яны аформлены дужа сціпла, і, як заўважыў Ц. Гартны, «усёю сваёю істотаю сімвалізуюць тагачаснае становішча беларускай культуры»⁹⁰. Просты шрыфт, кепская папера, адсутнасць малюнкаў — характэрныя рысы ранніх беларускіх выданняў, якія друкаваліся на тэкстографе або літаграфічным спосабам.

У 1906 г. у Пецярбургу была заснавана суполка «Загляне сонца і ў наша аконца». Яна мела свае агенствы ў Мінску, Віцебску, Гродна, Магілёве, Гомелі, Вільні, Варшаве, куды паступалі ў продаж яе выданні. Гэта былі падручнікі «Беларускі лемантар, або Першая навука чытання» К. Каганца, «Першае чытанне для дзетак беларусаў» Цёткі, «Другое чытанне для дзяцей беларусаў» Я. Коласа; творы Я. Купалы «Жалейка», «Сон на кургане», «Шляхам жыцця», Я. Коласа «Батрак», Ц. Гартнага «Песні», У. Галубка «Апавяданні», З. Бядулі «Абразкі» і інш.⁹¹ З мастацка-тэхнічнага боку выданні суполкі таксама вельмі сціплыя. Слабай была матэрыяльная і паліграфічная база, амаль не было ўласных мастакоў. Уціск цензуры прымушаў канцэнтраваць увагу перш за ўсё на самім факце друкавання беларускіх кніг, якія часам выдавалі пад выглядам балгарскіх. Сказвалася адсутнасць неабходных шрыфтоў, а таксама незнаёмасць з выдвецкай справай.

Дзеячы суполкі добра разумелі, якое вялікае значэнне ў распаўсюджванні кніг на роднай мове мае іх мастацкае афармленне. таму рабілася ўсё магчымае, каб палепшыць якасць друку і паліграфічны ўзровень. У 1907 г. суполка «Загляне сон-

ца і ў наша аконца» пачала выпускаць падпісную серыю кніг «Беларускія песняры», прычым у абвестцы рэдакцыя паведамляла чытачам, што «выданне будзе дваякае: дарагое на пекнай паперы, быццам старасвецкай, ці на грубой белай, на выбар, у пекнай, з беларускім узорам, вокладцы, з партрэтамі песняроў, падклеенымі на шурпатуую паперу...»⁹²

Дзеячы суполкі «Загляне сонца і ў наша аконца» дбалі пра нацыянальную адметнасць мастацкага афармлення, прычым яно выяўлялася ў асноўным з дапамогай народнай арнаментыкі («беларускага ўзору»). Гэта быў плённы кірунак у пошуках нацыянальнага стылю, далейшая эвалюцыя беларускай кнігі (асабліва ў 1920-я гады) пацвердзіла яго перспектывнасць.

Пры ўсёй сціпласці мастацкага аздаблення выданні суполкі «Загляне сонца і ў наша аконца» з'явіліся важным крокам у вырашэнні праблемы мастацтва беларускай кнігі. Як дасціпна заўважыў Ц. Гартны, кнігі серыі «Беларускія песняры» можна было ўжо ўзяць у рукі і «паказаць людзям»⁹³.

Беларускае выдавецтва існавала і пры газеце «Наша ніва» (выдавалася з 1906 г. у Вільні). «Наша ніва» асобна выдала кнігі Цёткі, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, Ц. Гартнага, З. Бядулі і інш. Нярэдка таксама выпускаліся пераклады на беларускую мову твораў рускіх і польскіх класікаў — Л. Талстога, У. Караленкі, М. Горкага, А. Міцкевіча, Э. Ажэшка і інш.⁹⁴ Як і іншыя беларускія кнігі, большасць выданняў «Нашай нівы» пазбаўлены афармлення і маюць выгляд брашур з разнароднымі шрыфтамі і даволі кепскай тэхнікай набору, друку.

Разам з тым іменна ў Вільні ўбачылі свет першыя беларускія ілюст-

⁹⁰ Польшыя. 1925. № 1. С. 118.

⁹¹ БелСЭ. 1971. Т. 4. С. 468.

⁹² Польшыя. 1925. № 1. С. 119—120.

⁹³ Там жа.

⁹⁴ БелСЭ. 1973. Т. 7. С. 462—463.

217. С. Богуш-Сестранцэвіч. На рынку.
Каля 1907



раванья выданні. Апавяданне Э. Ажэшка «Гэдалі» (1907) аформіў Станіслаў Станіслававіч Богуш-Сестранцэвіч (1869—1927). Нарадзіўся ён у Вільні. Спачатку вучыўся, відаць, у школе І. П. Трутнева, а ў 1889—1894 гг.— у Пецябургскай акадэміі мастацтваў у батальнай майстэрні Б. Вілевальдэ.

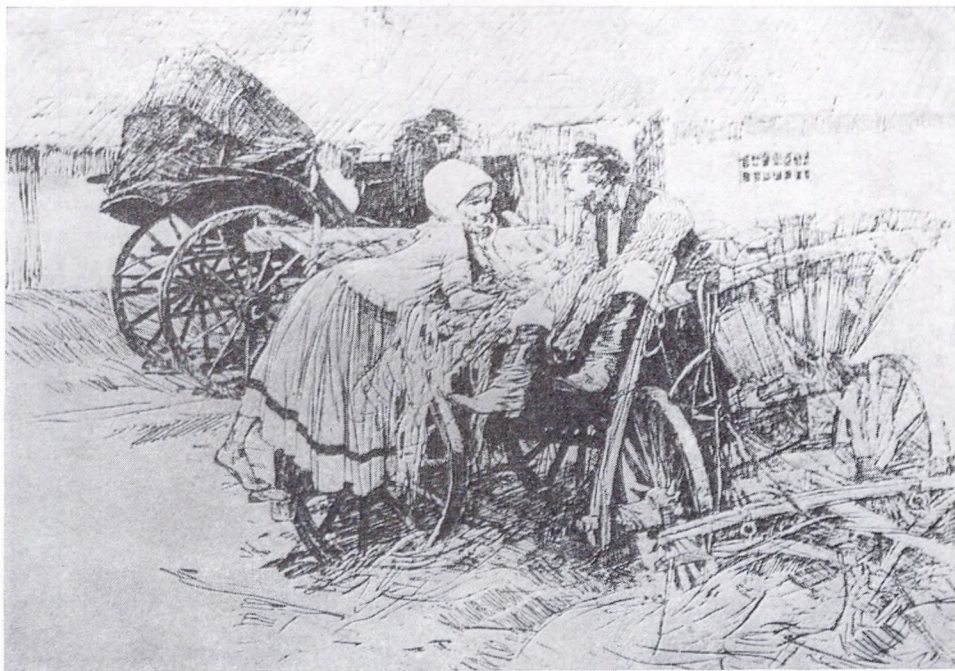
У акадэміі Богуш-Сестранцэвіч праявіў сябе здольным вучнем. У 1890 г. за эцюд «Бегавы конь» ён атрымаў малы сярэбраны медаль.

Пачынаючы з 1890 г. прымаў удзел у выстаўках Пецябургскага таварыства мастакоў, на якіх экспановаў графічныя лісты з адлюстраваннем сцэн з жыцця беларускага мястэчка і памешчыцкай сядзібы. Ён галоўным героем з'яўляецца просты беларускі селянін-працаўнік, якога мастак паказаў з прыхільнасцю, а часам і з добразычлівай іроніяй.

Вярнуўшыся ў Вільню, Богуш-

Сестранцэвіч прымае актыўны ўдзел у мастацкім жыцці, супрацоўнічае ў рэдакцыях газет і часопісаў, у тым ліку і ў беларускім выдавецтве газеты «Наша ніва».

З Вільні часта выязджае ў Мінск і іншыя беларускія гарады і мястэчкі, дзе назірае жыццё і побыт працоўнага народа. Дапытлівы позірк мастака заўважае і цяжкае становішча простых працаўнікоў і марнатраўнае жыццё свецкай знаці. Выдатны рысавальшчык Богуш-Сестранцэвіч робіць шматлікія накіды, якія потым абагульняе, ствараючы яркія, запамінальныя палотны і графічныя лісты. Асабліваю цікавасць уяўляе графічная спадчына Сестранцэвіча. У кампазіцыях «Праца ў фальварку», «Размова», «У мястэчку», «Цыганы», «Злоўлены жывым», «Бегавы конь», «На паляванні» і іншых майстэрства Сестранцэвіча-рысавальшчыка дасягае сваёй вяршыні.



Тэхніка, якой карыстаецца мастак (пяро, туш) лаканічная і простая. Вобразы дзеючых персанажаў яркія, індывідуалізаваныя, нібы выхапленыя з жыцця дапытлівым позіркам мастака.

У лісце «Цыганы» мастак паказваў жыццё шырока распаўсюджанага ў Беларусі племя цыганоў. Артыстызм, з якім мастак адлюстроўвае людзей і коней у складаных ракурсавых і рухавых выкліках захваплення («Бегавы конь», «Цыганы»).

Нельга не адзначыць яшчэ адну характэрную асаблівасць графічнай манеры Богуша-Сестранцэвіча. Яго чорна-белыя лісты па-свойму жывапісныя. Глядач выразна адчувае халаднаваты бляск скуры варанага каня, белізну жаночай хусткі, чарнату барады цыгана. Такогога эфекту мастак дасягае ўмельным кантрастным супастаўленнем чорна-белых тонаў. Гэтым жа прыёмам ствараецца і не-

абходны настрой у пейзажах «На паляванні», «Размова» і інш.

Цікавай старонкай у творчасці С. Богуша-Сестранцэвіча з'яўляецца яго ўдзел у ілюстраванні кнігі на роднай мове. Як ужо адзначалася, ён зрабіў ілюстрацыі да апавядання Э. Ажэшка «Гэдалі».

Па мастацкаму афармленню гэта лепшая тагачасная беларуская кніга. Нямногімі скупымі штрыхамі мастак абмалёўвае характары людзей, з вялікай сімпатыяй паказвае бедняка Гэдалі, вобраз якога дадзены і на вокладцы. Пераканаўча акрэслены пан Карэйба — самаздаволены багачай, які судзіць Гэдалі толькі за тое, што той узяў на яго полі жменьку гароху. Шляхціц Тамкевіч пададзены сродкамі сатыры: перад намі лакей без уласнага погляду і чалавечага гонару. Ілюстрацыі Сестранцэвіча зроблены ў лёгкай, як бы эскізнай манеры натурнага малюнка ці,

дакладней, накіду. Смелым, упеўненым контурам мастак стварае яркія сацыяльныя тыпы.

С. Богуш-Сестранцэвіч вядомы і як майстар шматлікіх твораў станковай графікі. Яго малюнкi кірмашоў з жанравымі сцэнкамі, гутаркамі ля вазоў, выявамі валоў, кароў і г. д. («Размова», «У мястэчку», «Цыганы» і інш.) выкананы віртуозна, з веданнем жыцця. Па майстэрству іх

ча Камуністычнай партыі ўраджэнца Магілёўшчыны П. М. Леяшынскага, якія друкаваліся ў 1904—1905 гг. на старонках газеты «Искра». П. М. Леяшынскому належыць серыя карыкатур, вастрыё якіх было накіравана супраць мен-

219. С. Богуш-Сестранцэвіч.
Віленскае гаварыства. 1915.
Вільнюс. ДММ ЛітССР



можна параўнаць з работамі слаўтых рысавальшчыкаў сярэдзіны XIX ст. Выкананыя тушшу і пяром малюнкi вылучаюцца экспрэсіяй і жыццёвасцю. Сакавіты, маляўнічы штрых мастака вельмі жывапісны, артыстычны. Асаблівага майстэрства дасягнуў Сестранцэвіч у перадачы народных тыпаў, кожны з якіх — яркі індывідуальны характар. Акрамя таго, мастак быў добрым анімалістам.

Заканамерным быў удзел беларускай графікі ў рэвалюцыйным рабочым руху. Асабліва ў гэтым сэнсе цікавыя карыкатуры вядомага дзея-

шавікоў і апартуністаў у рабочым руху («Як мышы ката хавалі», «Сучасны Сізіф», «Мартаў і яго цень» і інш.). Важна адзначыць, што яны ствараліся пры непасрэдным удзеле У. І. Леніна. «Ільіч смяяўся над маімі малюнкамі да ўпаду і патрабаваў, каб я надрукаваў сваіх «Мышэй» (маецца на ўвазе карыкатура «Як мышы ката хавалі». — В. III.) з дапамогай літаграфічнага каменя. З гэтага часу ніводная мая наступная карыкатура, што выдавалася на сродкі нашай бальшавіцкай касы, не праходзіла без парад і санкцый Ула-

дзіміра Ільіча...»⁹⁵, — успамінаў П. М. Лепашынскі.

Сатырычныя карыкатуры Лепашынскага займаюць ганаровае месца ў гісторыі савецкай сатырычнай графікі. Пазней ён пісаў: «Сучасная карыкатура, якая знаходзіць сабе месца хаця б, напрыклад, на старонках «Правды», мае сваім прататыпам тэа карыкатуры на рускае самаўладства, якія змяшчаліся ў дадатках да старой «Искры», ці тэа вясёлыя накіды, якія выходзілі асобнымі лістоўкамі ў 1904—1905 гг., выклікаючы вялікае абурэнне ў лагеры меншавікоў»⁹⁶.

Вельмі каштоўныя для нас змешчаныя ў артыкулах П. М. Лепашынскага весткі, якія характарызуюць погляды У. І. Леніна на сэнс і задачы творчасці карыкатурыста⁹⁷.

У цэлым графіка канца XIX — пачатку XX ст. — цікавая і разнастайная галіна мастацкай творчасці. Яна выступае мастацтвам надзвычайным, актуальным, перадавым. Раней, чым у іншых відах выяўленчай творчасці, у ёй былі ўвасоблены матывы і вобразы рэвалюцыйных пераўтварэнняў, былі закладзены першыя цагліны ў падмурак нацыянальнай мастацкай школы.

СКУЛЬПТУРА

Кансалідацыя мастацкіх сіл, актывізацыя культурнага жыцця ў гарадах Беларусі ў канцы XIX — пачатку XX ст. садзейнічала развіццю скульптуры. Узнікшае ў 1898 г. у Мінску Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў арганізавала ў 1902

і 1904 гг. дзве мастацкія выстаўкі, на якіх экспанавалася каля 200 работ, у тым ліку і скульптур. Апрача гэтага, у 1907, 1908, 1911, 1912 гг. польскае культурна-асветніцкае таварыства «Агніска» таксама наладзіла шэраг мастацкіх выставак. Ініцыятарамі іх былі жывапісец Ф. Рушчыц і скульптар Я. Тышынскі. На гэтых выстаўках скульптура была прадстаўлена даволі шырока, аб чым сведчыць каталог выстаўкі 1911 г. у Мінску. На ёй экспанаваліся бюсты і тры партрэты невядомых асоб работы А. Краснапольскага, барэльеф і жаночая галава Мадэйскага, кампазіцыя «Успамін» Я. Тышынскага, медальён Траяноўскага і інш. Ф. Рушчыц прадставіў некалькі ўзораў сярэбраных упрыгожанняў, выкананых па яго малюнках (рэльеф з лаўровай галінкай, барэльеф з кветкавай кампазіцыяй).

Развіццё капіталістычных адносін, рост прамысловасці і рэвалюцыйнай актыўнасці мас суправаджаліся прыкметнай дэмакратызацыяй мастацтва. Але дэмакратычны напрамак у скульптуры ў параўнанні з жывапісам, які займаў вядучае месца як сродак выяўлення перадавых дэмакратычных ідэй, фарміраваўся даволі марудна. Скульптары часта знаходзіліся ў баку ад тагачасных грамадска-палітычных пытанняў, нацыянальнай праблематыкі, не стваралі работ вялікага грамадзянскага гучання. Важнай прычынай была адсутнасць афіцыйнай матэрыяльнай падтрымкі скульптуры як віду мастацтва, які ў адрозненне ад жывапісу і графікі асабліва адчуваў патрэбу ў гэтым, бо спантанна, па-за грамадствам развівацца не мог. Заняткі скульптурай падтрымліваліся ў асноўным мецэнатамі, што абумовіла цесную залежнасць майстроў ад густаў і матэрыяльных магчымасцей заказчыкаў. Таму работы скульптараў насілі, як правіла, камерны характар. Гэта былі ў асноўным партрэты прыватных асоб, жанравыя і

⁹⁵ Лепешинский П. Н. На рубеже двух эпох: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. М., 1956. Т. 1. С. 196.

⁹⁶ Лепешинский П. Н. Карикатура на службе пионеров большевизма // Огонек. 1927. № 44.

⁹⁷ Лепешинский П. Н. На рубеже двух эпох. Т. 1. С. 196.

аніمالістычныя кампазіцыі, якія вельмі часта выконваліся пад уплывам мадэрнісцкіх плыней. Распаўсюджанню мадэрнісцкіх напрамкаў у мастацтве шмат у чым садзейнічала змена арыентацыі ў галіне адукацыі. Пецярбургская акадэмія, якая насаджала абстрактнае, адарванае ад жыцця мастацтва, ужо не магла задавальняць інтарэсы творчай моладзі. Таму яна імкнулася атрымаць мастацкую адукацыю ў Мюнхене, Парыжы, Швейцарыі, што прыводзіла да запазычання мадэрнісцкіх форм з Захаду. Беларускія скульптары часта арыентаваліся на еўрапейскія «сецэсіёны» — мюнхенскі (1812), венскі (1897), які аб'ядноўваў прадстаўнікоў стылю «мадэрн», берлінскі (1899), які ўключаў у асноўным прадстаўнікоў нямецкага імпрэсіянізму. Іх дзейнасць садзейнічала сцвярджанню як пазітыўных бакоў мастацтва «мадэрна», так і некаторых уласцівых яму ўпадніцкіх тэндэнцый. Творы сецэсіяністаў вылучаліся высокай культурай выканання, цікавасцю да тонкіх душэўных перажыванняў, асабістых пацупцяў, незалежных ад вонкавых падзей і сканцэнтраваных толькі на самім сабе. Гэтаму шмат у чым садзейнічала мяккая імпрэсіянісцкая манера лепкі, якая дапамагала перадаваць гэту няяснасць, неакрэсленасць. Іменна на такіх пазіцыях стаяў скульптар Я. Багушэўскі, які знаходзіўся пад моцным уплывам швейцарскага «сецэсіёна». Сярод яго работ «Мінулыя часы», «Галава Будды» і інш., якія ў поўнай меры характарызуюць кола творчых інтарэсаў скульптара. Так, напрыклад, скульптура «Мінулыя часы» ўяўляе сабой вялікую мужчынскую галаву з маленькай фігуркай аголенай жанчыны побач, якая тварам прыціснулася да пасмаў валоў мужчыны. Цяжка нават сказаць, які сэнс укладзены скульптарам у гэту выяву, настолькі далёкая яна ад канкрэтнай жыццёвай сітуацыі.

Актыўна працуюць у гэтыя гады

скульптары Я. Тышынскі і А. Краснапольскі. Абодва яны вучыліся ў Кракаўскай акадэміі мастацтваў, затым А. Краснапольскі працягваў адукацыю ў парыжскай прыватнай акадэміі Жуліяна. Яны стваралі жанравыя кампазіцыі, лірычныя эцюды, партрэты блізкіх, знаёмых. Вядомы партрэты Э. Адамовіч, сястры мастака-мініяцюрыста Б. Адамовіча, сяброўкі жонкі А. Асвенцімскай, «Жаночы партрэт», «Мужчынскі партрэт», партрэт Т. Шаўчэнкі, выкананыя Я. Тышынскім⁹⁸. Сярод іх вылучаецца поўны элегічнага суму «Жаночы партрэт». Маладая жанчына з тонкімі рысамі далікатнага твару паказана ў глыбокай задумненасці. Галава яе крыху нахілена ўперад, вочы апущаны, уся яна ва ўладзе ўспамінаў і асабістых перажыванняў.

З лірычных кампазіцый Я. Тышынскага нельга не назваць «Успамін», «Эскіз», «Эцюд», адзначаныя перадачай тонкіх адценняў душэўнага стану.

У гэтым жа плане працуе і А. Краснапольскі. Ён стварае эцюд аголенай натуры, лірычную кампазіцыю «Сум», «Воблака», «Эскіз», «Акт», «Мадонна», выкананыя ў імпрэсіяністычнай манеры. Адна з іх — «Сум» — паказвае маладую аголеную жанчыну, якая ў задуменні сядзіць на вялікім валуне. Уся яна ва ўладзе ўспамінаў і, здаецца, нішто не можа адарваць яе ад сумнага роздуму. Абагульненыя формы цела быццам ахутвае лёгкая дымка, што яшчэ больш узмацняе атмасферу цішыні, спакою, адзіноты.

Яркім прадстаўніком сімвалізму ў беларускай скульптуры пачатку XX ст. быў К. А. Змігродзкі (1876—1936). Пачатковыя мастацкія веды ён атрымаў у народных майстроў, прафесійную адукацыю ў Кра-

⁹⁸ Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской станковой скульптуры. С. 15.

каўскай акадэміі мастацтваў. Працаваў у Парыжы, дзе наведваў майстэрні Радэна, Бушэ. Вярнуўшыся на радзіму, ён жыве ў Віцебску, дзе працуе настаўнікам малявання і з'яўляецца актыўным членам Віцебскай вучонай архіўнай камісіі.

Першыя яго творы «Дзевяты вал», «Казка» і іншыя выкананы ў рэалістычнай манеры. Пасля заканчэння акадэміі ён стварае шэраг работ: «Думка», «Голад», «Насілле», «Крыўда», «Мара», «Прабуджэнне»⁹⁹, самі назвы якіх сведчаць, што скульптара хвалюць тэмы сацыяльнай несправядлівасці, грамадскага нераўнапраўя, самавольства чыноўнікаў, але вырашае іх скульптар абстрактна, у духу сімвалізму. Сярод названых работ найбольш выразна сацыяльныя ідэі акрэслены ў кампазіцыі «Голад», якая перафразіруе вядомую работу Бурдэля, усе ж астатнія творы праچытваюцца не адразу, часам іх змест нават цяжка зразумець. Напрыклад, скульптура «Прабуджэнне» ўяўляе сабой ляжачую на зямлі аголеную дзяўчыну. Коршун на спіне дзяўчыны клеюе яе ў плячо. Сюжэт яўна алегарычны. Сэнс твора застаецца незразумелым, бо невядома, якое «прабуджэнне» мае на ўвазе аўтар. Фармалістычнымі сродкамі вырашана і скульптура «Думка» — твар мысліцеля на кароценькіх нагах з вісячымі грудзямі і рагамі-пер'ямі, што тырчаць у розныя бакі. Відаць, скульптар імкнуўся паказаць складаны свет чалавечых думак, але гэту тэму ён не змог раскрыць даходліва. Канкрэтная рэальнасць падменена тут светам сімвалаў, адарваных ад рэчаіснасці.

«Мадэрн» у беларускай скульптуры прадстаўлены творчасцю Вацлава Бубноўскага (1865—1945), які атрымаў вядомасць як майстар вы-

танчанай салоннай скульптуры, што ў свой час упрыгожвала асабнякі і палацы¹⁰⁰. Нарадзіўся ён у Дубянцы над Полацкам. Закончыў скульптурнае аддзяленне Маскоўскага вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, затым вучыўся ў Кракаўскай акадэміі мастацтваў, дзе стварыў свае першыя работы («Хлопчык, які іграе на пішчалі» і інш.). Свае веды ў галіне скульптуры ўдасканалваў у Парыжы ў Алжэбера. Вярнуўшыся на радзіму, ён стварае некалькі работ у дрэве і тэракоце: «Галава мадонны», «Хрыстос», «Ваза», партрэт жонкі і інш.

Неўзабаве В. Бубноўскі арганізуе керамічную майстэрню і пачынае выпуск дэкаратыўных ваз і статуэтак для продажу, прычым разыходзіліся яны далёка за межы Беларусі, трапляючы нават у Берлін і Лондан. Ён распрацоўвае ўласны спосаб пацініравання керамікі і шырока карыстаецца ім. Бубноўскі выконвае шэраг партрэтаў у рэалістычнай манеры, сярод якіх вылучаецца «Жаночы партрэт». Гэта партрэт арыстакраткі — маладой жанчыны з тонкім прыгожым тварам і пышной прычоскай. У яе характэрны з гарбінкай нос, выразна акрэсленыя вусны, спакойны погляд. Твар поўны спакою, шчасця, ціхамірнасці.

Зямной радасцю, весялоцю і бестурботнасцю прасякнуты другі яго жаночы партрэт. Скульптар паказвае маладую прыгожую жанчыну з акруглым тварам, поўнымі пухлявымі вуснамі, кранутымі лёгкай усмешкай. Погляд, накіраваны ўдалачынь, сведчыць аб бесклапотнасці, радасці жыцця.

Трэба адзначыць, што скульптурныя партрэты В. Бубноўскага не вызначаюцца глыбінёй псіхалагічнага раскрыцця вобразаў, аўтар абмяжоўваецца толькі агульнай характарыстыкай чалавека. Некалькі іншая

⁹⁹ Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской станковой скульптуры. С. 23.

¹⁰⁰ Там жа. С. 24.

манера ўласціва яго пластыцы дробных форм (статуэткі, дэкаратыўныя кампазіцыі), у якой ён выступае як майстар салоннай скульптуры ў стылі «мадэрн». Гэтыя яго работы вызначаюцца дынамікай, цяжучасцю форм і сілуэта, мудрагелістасцю арнаменту характэрных крывалінейных абрысаў, экспрэсіўнасцю рытмаў. Яго персанажы поўныя бестурботнай вяселасці, пацудовай асалоды: прыгажуню цалуе купідон; аголеныя юнак і дзяўчына ў пацалунку стаяць на вялікай фантастычнай кветцы; юная купальшчыца выходзіць з зарасніку. Нават дэкаратыўныя вазы В. Бубноўскі ўзбагачае фігурнай пластыкай. Так, на адной з ваз паказана аголеная німфа, якая слухае ігру фаўна на свірэлі. Яна томна адкінула назад, абаперлася на выцягнутыя рукі і павярнула галаву ў бок музыкі.

Дробная пластыка В. Бубноўскага экспанавалася ў мастацкіх салонах Варшавы. Яна карысталася попытам і ўяўляла сабой першыя ўзоры керамічных вырабаў, прызначаных для насельніцтва.

Пэўнае развіццё атрымлівае ў гэты перыяд аніمالістыка. У гэтым жанры працуе Генрых Вейсенгоф (1859—1922). Сам ён быў заўзятым паляўнічым і, відаць, паляўнічыя ўражанні дапамагалі яму ствараць дынамічныя вобразныя фігуркі, як, напрыклад, «Мядзведзяня». Гэта скульптура экспанавалася на выстаўцы 1911 г. у Мінску.

З аніمالістыкай звязана творчасць і М. П. Міхалапа (1886—1979). Разам з Я. Купалам і іншымі прадстаўнікамі беларускай інтэлігенцыі ён гарача абмяркоўваў праблемы развіцця беларускай культуры. Не без уплыву апошняга М. Міхалап паступіў на аддзяленне керамікі ў вучылішча Шцігліца ў Пецярбургу. Улюбёны ў родную прыроду і жыццельны свет, ён стварае шэраг аніمالістычных работ. Сярод іх «Трус», «Грак», «Зубраня» (апошняя экспа-

навалася ў 1915 г. у Мінску на выстаўцы «Мастакі — воінам»).

У творчасці некаторых скульптараў знаходзіць адлюстраванне і нацыянальная тэматыка, якая вырашаецца, праўда, ілюстратыўна. Характэрныя ў гэтых адносінах творы беларускага пісьменніка і мастака Каруся Каганца (1868—1918). У гады вучобы ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, ваюння і дойдства ён робіць вялікія поспехі ў галіне скульптуры і атрымлівае за свае работы «першыя нумары»¹⁰¹. У вучылішчы ён стварыў скульптуры «Галава Хрыста» і «Галава Івана Грознага».

З больш позніх скульптурных твораў Каганца вядома яго драўлянае «Распяцце», дзе Хрыстос нагадвае ўлюбёны тып беларуса ў малюнках самога Каганца. Згодна з народным звычаем, «Распяцце» афарбавана ў белы колер, і толькі галава ў прыгожа завітым калючым вянку і рушнік ля пояса з народным арнаментом, ды вусы, бровы і невялікая барада — бурага колеру. Другая работа — барэльеф са слановай косці, зроблены ў 1910 г.¹⁰² Ён адлюстроўвае вельмі распаўсюджаны ў літаратуры і мастацтве сюжэт — сустрэчы хлопца з дзяўчынай каля пералаза. Скульптар любоўна перадае кашулю, гарсэцік і андарак дзяўчыны, камізэльку і кашулю хлопца, завязаную жычкай ля шыі і падпяраную паяском. Фігуры прасякнуты рухам, напружанасцю, але ў прапрацоўцы фону адчуваюцца стылізатарскія тэндэнцыі. Характэрна, што праяўленне нацыянальнага аўтар бачыць толькі ў перадачы асаблівасцей адзення, побыту, што сведчыць аб пэўнай абмежаванасці яго поглядаў.

Трэба адзначыць яшчэ адну галіну творчых пошукаў К. Каганца, звя-

¹⁰¹ Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 45.

¹⁰² Каспяровіч М. Карусь Каганец // Маладняк. 1928. № 10. С. 92—93.

заную з упрыгожаннем быту. Ён стварае шмат узораў арнаментальнай аздобы гліняных вырабаў, вокнаў, лаў, сталоў, паліц, шафаў, сякер. Вядома таксама шмат розных бытавых рэчаў, зробленых і аздобленых ім самім: пачвы, настольныя скрынкі, палічкі і г. д. Іменна такім чынам, уносячы ў побыт прыгажосць, Каганец імкнецца палепшыць і аблегчыць цяжкае жыццё народа.

Хаця скульптурная спадчына К. Каганца і нешматлікая, тым не менш і яна, і яго мастацкая праграма ўяўляюць значную цікавасць і з'яўляюцца каштоўным укладам у беларускую культуру.

Побач са станковай пэўнае распаўсюджанне атрымлівае і манументальная скульптура. У гэты перыяд ствараюцца помнікі, прысвечаныя

гераізму і патрыятызму народа, якія ўслаўляюць вечную і непарушную дружбу паміж рускім і беларускім народамі, увекавечваюць вобразы доблесных абаронцаў роднай зямлі. На жаль, многія з гэтых помнікаў былі знішчаны ў гады першай сусветнай, грамадзянскай і Вялікай Айчыннай войнаў.

Захаваўся да нашых дзён помнік героям Айчыннай вайны 1812 г. у Віцебску, устаноўлены ў 1912 г. (архт. І. А. Фамін). Ён мае выгляд чатырохграннага абеліска, выкананага з чырвонага граніту. Абеліск пастаўлены на часткова расцяляны прамавугольны п'едэстал і завершаны выявай двухгаловага арла. На вертыкальнай плоскасці п'едэстала — пліта з надпісам. Кампазіцыя помніка, яго колеравае вырашэнне ствараюць уражанне строгаści і велічнасці.

Некалькі ў іншым плане вырашаны помнік, устаноўлены ў Кобрыне ў гонар 100-годдзя з дня перамогі ў Айчыннай вайне 1812 г. (архт. Д. Маркаў). Помнік адноўлены ў 1951 г. скульптарам М. Керзіным. Ён складаецца з пастамента, зробленага з гранітных валуноў, які нагадвае скалу, і ўстаноўленага на ім бронзавага арла з распасцёртымі крыламі і лаўровым вянкком у кішчорах. На фасадзе і бакавых гранях пастамента тры мармуровыя дошкі. На пярэдняй — мемарыяльны надпіс, на бакавых — пералічаны палкі і часці рускай арміі, што ўдзельнічалі ў бітве пад Кобрынам.

Цікавы помнік быў пастаўлены ў в. Лясная (Слаўгарадскі р-н Магілёўскай вобл.), дзе рускімі войскамі была атрымана перамога ў бітве са шведамі. Помнік устаноўлены ў 1908 г. у гонар 200-годдзя перамогі (скульпт. А. Обер). Ён уяўляе сабой пастамент у выглядзе гранітнай скалы, на вяршыні якой выява арла, што топча шведскі сцяг са зламаным дрэўкам. Драматызм барацьбы і пафас перамогі падкрэсліваюць магут-

220. Помнік у гонар перамогі рускіх войск пад Лясной. 1908. в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.



ны размах крылаў птушкі, напружанаць яе рухаў. Крыху ніжэй — выява лаўровага вянка і дошка з пералікам рускіх палкоў — удзельнікаў бітвы.

Акрамя названых у гэты перыяд ствараюцца мемарыяльныя помнікі, якія не вызначаюцца высокімі мастацкімі якасцямі. Яны больш здробненых форм і ў сваёй аснове эклектычныя. Многія з іх толькі з вялікай агаворкай могуць быць аднесены да разраду мастацкіх твораў, але гэтыя помнікі характарызуюць карціну агульнага стану мемарыяльнага мастацтва канца XIX — пачатку XX ст., дапаўняюць нашы ўяўленні аб ім.

Канец XIX — пачатак XX ст. адзначаны актывізацыяй рэлігійнай прапаганды, інтэнсіўным будаўніцтвам царкваў, узмацненнем царкоўнай цэнзуры. У сувязі з гэтым і ў мемарыяльнай пластыцы зрушваюцца мастацкія акцэнты. Самай распаўсюджанай формай помніка становіцца крыж, які выконваецца ў розных матэрыялах — мармуры, граніце, чыгуне, гіпсе. Крыжы ўпрыгожваюцца скульптурнымі выявамі Хрыста, анёлаў, медальёнамі і вянкамі. Так, на могілках у в. Сноў (Нясвіжскі р-н Мінскай вобл.) устаноўлены чыгуны крыж, абвіты вянкам з руж, прычым і крыж і яго абрамленне выкананы ў барочным стылі. Крыж, абвіты ланцугамі і дубовымі лісцямі, устаноўлены на могілках у Гродна. У сяродкрыжжы — медальён з выявай Хрыста, выкананы некалькі натуралістычна.

Не менш распаўсюджанымі ў надмагільных помніках былі і выявы анёлаў на пастаментах. Анёлы паказваліся ў малітоўнай позе або з крыжом у руках (в. Дварэц Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл., пасля 1905 г.; в. Гошчава Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл., пасля 1898 г.).

Для мемарыяльных збудаванняў канца XIX — пачатку XX ст. характэрна ўзмацненне ролі архітэктуры. Вельмі часта помнікі выконваліся ў

выглядзе перапрацаваных антычных ахвярнікаў, парталаў, каплічак, якія завяршаюцца крыжамі. Каплічкі (асабліва чыгуныя) часта нагадвалі гатычныя збудаванні. Змяшчалася ў іх, як правіла, выява маці боскай у поўны рост у малітоўнай позе. Такія надмагіллі становіліся храмамі-помнікамі, а скульптура прызначана была раскрыць і дапоўніць гэту тэму. Часам помнікі вырашаліся толькі архітэктурнымі сродкамі, без скульптуры. Іменна такія помнікі вызначалі агульны выгляд гарадскіх могілак.

Ствараюцца помнікі і ў інтэр'ерах культавых збудаванняў. У якасці прыкладу можна прывесці помнік беларуска-польскаму паэту Уладзіславу Сыракомлю, устаўлены прыхільнікамі яго таленту ў 1902 г., у 40-ю гадавіну з дня смерці «вясковага лірніка» (касцёл Божага цела ў Нясвіжы). Прамавугольнай формы стэла, якую вячае крыж, упрыгожана медальёнам з пагруднай выявай паэта. Пад медальёнам надпіс, які займае цэнтральную частку стэлы. На ніжняй частцы пастамента рэльефныя выявы ліры і лаўровай галінкі, на якіх разгорнуты світак і гусінае пяро. Мастацкі вобраз помніка будуюцца на бездакорна знойдзеных прапорцыях стэлы, на суадносінах яе мас з надпісам і рэльефнымі выявамі.

Мемарыяльныя помнікі, якія ўстанаўліваліся ў культавых збудаваннях і на могілках, ствараліся не толькі мастакамі-прафесіяналамі, але ў большасці выпадкаў самавукамі, асабліва ў правінцыяльных гарадах і сельскай мясцовасці. Іменна ім даводзілася выконваць асноўныя заказы насельніцтва. З гэтай мэтай у многіх беларускіх гарадах узнікаюць нават скульптурныя майстэрні, як, напрыклад, майстэрні Шышкевіча і Качана ў Гродна. Шышкевіч быў скульптарам-партрэтэстам, але нешматлікасьць заказаў вымусіла яго пераклучыцца на выкананне надмагільных помнікаў, многія з якіх за-

хаваліся да нашых дзён. Сярод яго работ — помнік Я. Памеранскаму на могілках у Гродна, выкананы з вапняку. Ён уяўляе сабой фігуру плакальшчыцы, якая абaperлася адной рукою на зламанае дрэва. У рудэ яна трымае патухшы факел, увянчаны вянком, у другой — букет кветак. Вобраз плакальшчыцы з прыгожым, крыху задумлівым тварам, мяккай лініяй валасоў, зачасаных назад, вельмі лірычны, поўны глыбокага смутку.

Да помнікаў гэтага тыпу можна аднесці і надмагілле самога Шышкевіча, які пражыў усяго 29 гадоў. Выканана яно з вапняку невядомым скульптарам і складаецца з высокага п'едэстала, які вянчае фігура плакальшчыцы. Захавалася рэльефная выява майстра, выкананая ў мармуры і акаймаваная кіпарыснай галінкай. Мармуровы рэльеф і тэкставыя накладкі ствараюць пэўны дэкаратыўны эффект.

У майстэрні Качана ў Гродна таксама вырабляліся надмагільныя помнікі, але ў некалькі іншай манеры. Яны выразаліся з каменя і мелі выгляд стылізаванага дрэва, на зрэзе якога змяшчалі крыж або разгорнуты святак. Апрацоўка паверхні каменя нагадвала фактуру кары дрэва, а сучкі або зрэзы старанна паліраваліся. Шматлікія помнікі гэтага тыпу вызначаліся строга прадуманымі рашэннямі.

Глыбока ўражваюць дзіцячыя надмагіллі, выкананыя ў сваёй большасці мастакамі-самавукам. На могілках в. Кошцеўка Гродзенскага раёна захавалася надмагілле пяцігадовага хлопчыка (пасля 1906 г.). У матросцы і кароценькіх штанах хлопчык сядзіць на камені, падзіцячы скрыжаваўшы ногі ў высокіх бацінках. Кампазіцыя помніка вызначаецца натуральнасцю, трактоўка вобраза — глыбокай рэалістычнасцю.

Такім чынам, мемарыяльная пласцька канца XIX — пачатку XX ст. адзначана ў большасці сваёй эклек-

тычнымі рашэннямі. У складаных умовах праходзіла развіццё і станковай скульптуры. Хаця ўдзельная вага яе ў выяўленчым мастацтве Беларусі была даволі значнай, тым не менш маштабных работ створана не было. Скульптура не адыгрывала значнай ролі ў духоўным жыцці народа, а абслугоўвала буржуазныя колы і адлюстроўвала іх густы. Дэмакратычны напрамак у гэтым відзе мастацтва быў прадстаўлены яшчэ даволі слаба. І тым не менш гэта быў заканамерны этап, які дае ўяўленне аб стане і напрамках развіцця станковай скульптуры канца XIX — пачатку XX ст.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Складаныя сацыяльна-палітычныя ўмовы развіцця грамадства ў канцы XIX — пачатку XX ст. адбіліся на стане і характары дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Інтэнсіўнае развіццё прамысловасці моцна пацягнула рамесніцкую вытворчасць дэкаратыўных вырабаў. Цэхавае рамяство прыходзіць у заняпад, на першы план выступае фабрычна-заводская вытворчасць, тапная масавая прадукцыя якой выпяняла з рынку рамесніцкія вырабы. У дэкаратыўна-прыкладным мастацтве праявіліся эклектычныя рысы, адначасова заўважаюцца пошукі новых сродкаў выразнасці, якія б адпавядалі ўмовам таго часу. На гэтай аснове ўзнік і заваяваў вядучыя пазіцыі стыль «мадэрн». Ён захапіў у асноўным мастацкую прамысловасць, дзе нярэдка бытаваў прынцып раздзялення прадукцыі на масавую і мастацкую. Ад розненні часта праяўляліся толькі ў нанясенні адпаведнага арнаменту — разьбы, роспісу і інш. Тэндэнцыю механічнага прыстасавання мастацтва да масавай фабрычнай прадукцыі ярка адлюстравалі тэрмін «прыкладное

221. Масленіца і кілішак. Пач. XX ст.
Гута «Нёман». Прыватная калекцыя



ванні-прэсы для вырабу тысячнымі тыражамі чайных шклянак, кілішкаў, сподкаў, талерак і іншых відаў посуду, попельніц, асвятляльных прыбораў (галоўным чынам рэзервуараў лямп), выдзіманага лямпавага шкла і абажураў для іх. Пераважала прадукцыя, аздобленая нізкарэльефнымі дэкаратыўнымі элементамі, якія можна атрымліваць пад прэсам. Частка выдзіманага посуду аздаблялася роспісам эмалямі, шліфоўкай і гравіроўкай. Узоры вырабаў закупляліся на лепшых шкляных прадпрыемствах Заходняй Еўропы, пры гэтым мясцовыя майстры ўносілі ўласныя змены ў формы і дэкор. Узоры

мастацтва», які пашырыўся ў Еўропе якраз у канцы XIX ст.¹⁰³

Усе гэтыя асаблівасці і тэндэнцыі найбольш поўна праявіліся ў шкларобстве, якое ў адзначаны перыяд было вядучым відам мастацкай прамысловасці Беларусі.

У канцы XIX ст. на тэрыторыі Беларусі налічвалася 32 буйныя шкляныя прадпрыемствы. Па аб'ёму прадукцыі і колькасці рабочых шкляная прамысловасць Беларусі займала ў Расіі трэцяе месца¹⁰⁴. Найбольш буйнымі шкля заводамі лічыліся «Нёман А», «Нёман Б», Целяханскі, «Ноўка», «Барысаў», Равяціцкі, «Труды», Чарнянскі і інш. Яны мелі паравыя шліфавальні і ванныя шклоплавільныя печы, механізаваныя цэхі, дзе складвалася шыхта і механічна драбілася фрыта, з якіх варылі шкло. Паравыя рухавікі, механічныя драбілкі, шаравыя млыны, газавыя генератары пачалі ўстанаўліваць з 80-х гадоў XIX ст.

У пачатку XX ст. з'явіліся больш складаныя аўтаматычныя прыстас-

222. Дэкаратыўныя вазы. Пач. XX ст.
Гута «Нёман». Мінск. МСБК



барысаўскага і нёманскага шклянога посуду канца XIX — пачатку XX ст., апублікаваныя ў прэйскурантах «Хрустальнай фабрыкі товарищества братьев Краевских «Борисов» у 1904 г. і «Хрустальных фабрик «Нёман» Ю. А. Столле» ў 1911 г., сведчаць, што майстры гэтых заводаў бы-

¹⁰³ Рожанковский В. Ф. Художественная промышленность // История русского искусства. М., 1969. Т. 10. Кн. 2. С. 434.

¹⁰⁴ Документы и материалы по истории Белоруссии. 1900—1917. Минск, 1953. Т. 3. С. 56.

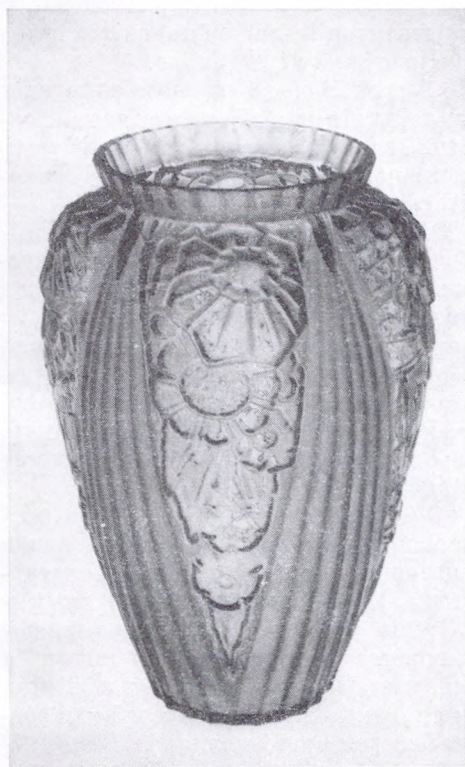
лі добра знаёмы з заходнееўрапейскім (у прыватнасці, французскім) мастацкім шкларобствам. Акрамя таго, у той час на гэтых заводах працавалі іншаземныя майстры — палякі, аўстрыйцы, чэхі, немцы, сербы, мадзьяры¹⁰⁵.

Вялікі ўплыў на развіццё беларускага мастацкага шкла аказалі міжнародная мастацкая выстаўка, арганізаваная С. П. Дзягілевым у 1899 г. у Пецярбургу¹⁰⁶, а таксама шэраг выставак замежнага мастацтва, якія адбыліся ў Расіі ў канцы 90-х гадоў. Асабліва значнай была першая выстаўка бельгійскага мастацтва ў Пецярбургу і Маскве (1898—1899). Больш трэці яе экспанатаў складалі творы прыкладнага мастацтва, якія дэманстраваліся ў раздзеле «Мастацкія творы ў прымяненні да прамысловасці». Тут былі выстаўлены тыповыя ўзоры прыкладнага «мадэрна»: вазы ў выглядзе архідэй, ірысаў, лілей, бронзавыя макіпадсвечнікі, прэс-пап'е ў выглядзе жаночых галовак з волава і г. д. Выстаўка выявіла і падкрэсліла важную заканамернасць у развіцці мастацкай прамысловасці — хутка ўзрастаючую ролю мастацкай індустрыі.

Увогуле ў канцы XIX ст. склаліся ўмовы для стварэння новага стылю, які адпавядаў машынай эпосе. Гэтым стылем быў «мадэрн», эстэтыка якога развівала ідэі сімвалізму і эстэтызму. Іменна імкненне знайсці гарманічнае спалучэнне новых машынізаваных метадаў вытворчасці шклянных вырабаў і традыцыйных ручных прыёмаў дэкарыравання

шкла ляжала ў аснове ўкаранення стылю «мадэрн» у шкларобства. Мастакі «мадэрна» ўпершыню ў гісторыі дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва адышлі ад традыцыйных форм і стварылі прынцыпова новыя формы і дэкор.

223. Ваза. 1910—1930 гг. Гута «Нёман». Плоцк (ШНР). Мазавецкі музей



Новыя павевы ў галіне форм і дэкару ўкараняліся ў масавай вытворчасці не толькі на буйнейшых шклозаводах, але і ў в. Старэва¹⁰⁷, Целяханах¹⁰⁸, Нова-Барысаве¹⁰⁹, дзе вырабляліся шклянкі «мадэрн» і «венскія», чаркі «венскія», лямпы

¹⁰⁵ Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло: XIX — пачатак XX ст. Мінск, 1984; Vanaš P. Szkło huty «Niemen» // Muzeum Marowieckie w Płocku, 1984. С. 28; Борисовский стекольный // История фабрик и заводов. Минск, 1974. С. 6.

¹⁰⁶ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX — XX веков. М., 1970. С. 121.

¹⁰⁷ ЦДГА БССР, ф. 311, воп. 1, спр. 176, л. 104—117.

¹⁰⁸ Там жа, спр. 261 (ч. 1), л. 38, 62.

¹⁰⁹ Там жа, спр. 204, л. 6—10, 16.

«берлінскія» і «венскія», «кветнікі барока», «графіны залочаныя бакара» і г. д.

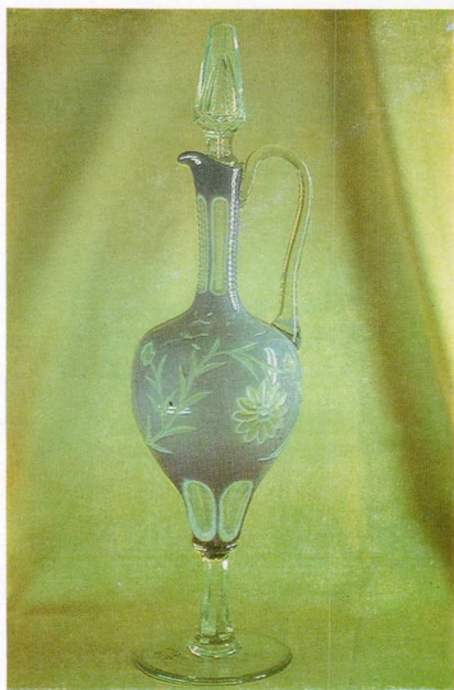
На беларускіх шкляваздах быў досыць высокі ўзровень тэхналогіі варкі каляровага, бясколернага і хрустальнага шкла, розных метадаў фармавання і дэкарыравання, што спрыяла не толькі масаваму вырабу шклянных рэчаў па ўзорах вядомых заходнееўрапейскіх мастакоў, але і стварэнню «прадметаў раскошы», у прыватнасці, на нёманскіх гутах В. Краеўскага і Ю. Столе.

Аналіз форм і дэкору беларускіх шклянных вырабаў гэтага часу сведчыць, што большасць з іх былі творчымі перапрацоўкамі вырабаў французскіх мастакоў Я. Русо (1827—1891) і Э. Гале (1846—1904). Найбольш значны ўклад Я. Русо ў мастацкае шкларобства — стварэнне празрыстых ваз, якія маюць эфект накладнога колеру і пластычна-рэльефныя паверхні ў вазах з непразрыстага шкла¹¹⁰. Уплывы творчасці Я. Русо прыкметны ў вырабах шклявазда «Нёман А» і гуты на хутары Маладзіна.

У канцы 90-х гадоў Э. Гале працаваў уласны раслінны дэкор (пазней атрымаў назву «натурстыль») для шклянных ваз і лямп у тэхніцы разьбы і траўлення па накладному шматслойнаму шклу, а таксама з эмалевым роспісам, імкнучыся даць самыя разнастайныя выявы кветак і дрэў дакладна, без якой-небудзь стылізацыі, г. зн. батанічныя віды ў чыстым выглядзе. Ён лічыў прыродныя формы і колер зыходнымі пунктамі ў праектаванні ўзораў шклянных вырабаў. Пры гэтым Э. Гале дабіваўся арганічнай сувязі формы, дэкору і тэхналогіі. Такая пазіцыя была прагрэсіўнай, ёй следавалі не толькі ў Францыі, але і ва ўсім свеце.

Беларускія шкларобы па-свойму інтэрпрэтавалі «натурстыль» Э. Гале, які імпанаваў ім, таму што дазваляў адлюстраваць у шкле родную прыроду, яе флору і фауну. З усіх тэхналагічна-дэкаратыўных тэхнік Э. Гале яны выбралі шматслойны наклад з глыбокім траўленнем (ён пазней атрымаў назву «тэхніка Гале») і роспіс

224. Графін для лікёру. Пач. XX ст.
Мінск. ДМ БССР



эмалямі па глушонаму, апалаваму і празрыстаму шклу. Тэхніка роспісу шкла эмалевымі і алейнымі фарбамі атрымала ў гэты час асаблівае распаўсюджанне. Беларускія майстры ўводзілі ў дэкор рэалістычна трактавання выявы раслін, дрэў і птушак, найбольш папулярных у народзе. Умоўна матывы роспісаў можна падзяліць на кветкавыя, садавінныя і пейзажныя, у стылі неаракако і неабарока. Сярод кветкавых сустракаюцца выявы вертыкальна размешча-

¹¹⁰ Рожанковскі В. Ф. Стекло и художник, М., 1971. С. 13.

ных і манерна выгнутых сцяблінак з ірысамі, браткамі, званочкамі, васількамі, ландышамі, цюльпанамі, макамі, галінкамі бэзу. Сярод садавінних пераважаюць выявы галінак з вішнямі, чарэшняй, парэчкамі, агрэстам, сланечнікам, вінаградом, яблыкамі. Пейзажныя адлюстроўваюць знаёмыя карціны: возера ў лесе, грыбы пад бярозкай, групу бяроз, птушак на галінках дрэў, яловы лес, курганы сярод яловага лесу, хату і вятрак каля лесу, хату на фоне лесу і інш.

Сярод роспісаў у стылі неаракаво пераважала спалучэнне ракайльных

225. Ваза. Пач. XX ст. Гута «Нёман».
г.п. Бярозаўка Гродзенскай вобл.
Музей шклозавода «Нёман»



грабенчыкаў і рабмічных кратаў з кветкавымі матывамі, неабарочныя ўключалі медальёны з выявамі анёлаў і прывабных пухлых дзетак, стылізаваныя манаграмы, якія наследавалі дэкор першай паловы XIX ст.

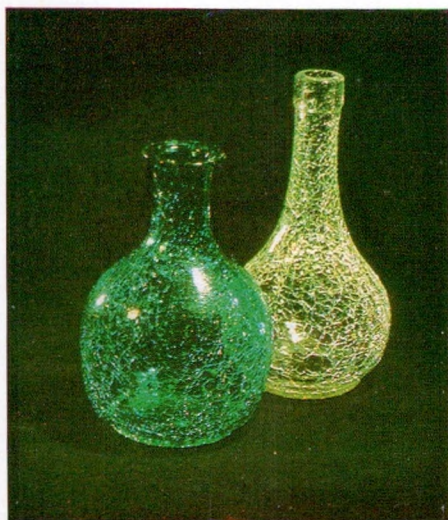
Вытанчанаасцю авальных форм графінаў і чаш бакалаў, зграбнаасцю

раслінных роспісаў золатам і эмалямі вылучаліся прыборы для крушону на вітых кашічных паддонах (такія паддоны называліся ў каталогу «ножка віццю»), што своеасабліва развівала традыцыі беларускага гутніцтва XV—XVIII стст., а таксама прыборы для крушону з высокімі збанамі і бакаламі аваідальнай формы (на круглых сплясканых паддонах і без паддонаў), распісаных расліннымі і ракайльнымі матывамі.

Размеркаванне малюнкаў на крывалінейнай паверхні посуду рабілася так, каб уся кампазіцыя роспісу была ў полі зроку. Пейзажныя кампазіцыі набліжаюцца да роспісаў беларускіх народных дываноў.

Хоць большасць форм шкляных вырабаў у канцы XIX — пачатку XX ст. стваралася ў адпаведнасці з існуючымі стылямі і напрамкамі ў прыкладным мастацтве Заходняй Еўропы, самабытнасць беларускага мастацкага шкла вызначалася дэкорам, яго тэматыкай, матывамі роспісу, характарам кампануюкі малюнкаў на плоскасці, колерам шкла і каларытам роспісаў.

226. Бутэлікі. Канец XIX — пач. XX ст.
Заслаўскі гісторыка-археалагічны
музей-запаведнік

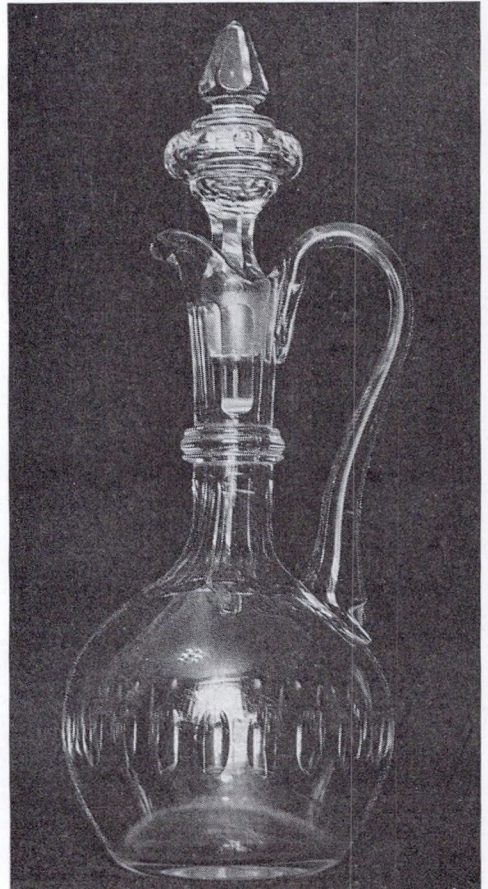


Уплывы стылю «мадэрн» асабліва выразна праявіліся ў вытанчаных прапорцыях і крыху манерных формах ваз для кветак, так званых «кветнікаў». Візітнай карткай «мадэрна» ў Беларусі можна лічыць квадратныя ў плане, масіўныя ў дне вазы з вузкімі стромкімі сценкамі, якія ўверсе ледзь пашыраліся ці заканчваліся кветкавымі пялёсткамі. Іх выраблялі аж да 50-х гадоў XX ст. Вышыня іх вагалася ад 20 да 120 дм. Уплыў «мадэрна» наглядаецца таксама ў вузкіх высокіх вазах, формы якіх часта паўтаралі стромкія камлі дрэў з імітацыяй каранёў вакол донца; сценкі ваз уверсе спіральна абвіталіся пластычнай выявай вужакі. На сценках вузкіх ваз цыліндрычнай формы размяшчаўся нізкарэльефны дэкор з балотных сцяблоў, асакі і кветак, паверх якіх таксама вілася вужака. Венчыкі падобных «кветнікаў» завяршаліся пластычна выкананай выявай кветкі «грамафончыка» (батанічная назва «радыёла»), лісцямі ці пышным «рушам». «Гадзюкападобны» пластычны дэкор ужываўся і на многіх заходнеўрапейскіх гутах. Такім чынам, «мадэрн» закронуў у шкле не толькі арнаментальную вырабаў, але і іх формы. Многія вазы беларускіх шклозаводаў наследавалі біялагічныя формы, асабліва кветкавыя (яны завяршаліся пластычнай выявай кветкі ці бутона). Донцы іншых ваз аздабляліся зверху пластычнай выявай галінкі з кветкай ружы ці лілеі, нарцыса ці гарлачыка. Некаторыя вазы мелі антрапаморфныя формы: у выглядзе зграбнай жапочай рукі, якая трымае вазачку капічнай формы з кветкавым эмалевым роспісам і інш. Пад уплывам «мадэрна» ствараліся вазы з глушонага блакітнага шкла, нізкарэльефны дэкор адлюстроўваў мясцовы пейзаж (чаплі на фоне забалочанага азярца з лілеямі, гарлачыкамі і асакой), вазы з хвалістымі ці зубчастымі пялёсткападобнымі венчыкамі.

Вырабляліся вазы, што складалі-

ся з двух кантрастных аб'ёмаў — цыліндра і шара ў верхняй частцы, цыліндра і конуса з «рушападобным» венчыкам, цыліндра і біканічнага завяршэння. Многія вазы ўзвышаліся на паддонах розных форм, падкрэсліваючы вертыкальнасць вырабу, што было характэрнай рысай шкла ў стылі «мадэрн». Гэтаму ж стылю адпавядалі вытанчаныя па прапорцыях графіны для лікёру з пластычна выгнутымі і выцягнутымі па вертыкалі ручкамі, высокімі ножкамі і коркамі; стромкія «ромеры» (бакалы з шырокімі па вусцю чашамі і акруг-

227. Графін. Канец XIX — пач. XX ст.
Шклозавод «Барысаў». Прыватная калекцыя



лымі донцамі на высокіх ножках, у тым ліку і на высокіх пустацельных канічных паддонах замест жоак і стоп). На «Нёмане» «ромеры» вырабляліся васьмі ўзораў: трох форм «рыжскія» (з жокамі «віццю» і з жокай «абручы»), дзвюх форм «лібаўскія» (са складана мадэляванай жокай з «яблыкаў» і «дыскаў» і з жокамі «віццю»), тры віды пад назвай «арыстакрат» (вытанчаных форм чашы на стромкіх і танюткіх «жэрдзенадобных» жоках).

Многія вырабы ў стылі «мадэрн» бабяць тэхнічнай і тэхналагічнай вынаходлівасцю, нечаканасцю мастацкага рашэння. Гэта былі сапраўды новыя вырабы, асабліва па формах, у якіх дамінавала вертыкальная лінія. Нават шарападобныя тулавы лікёрных прыбораў імкнуліся зрабіць моцна выцягнутымі. Класічны ж арнамент «мадэрна» — манерна выгнутыя, амаль графічна выпісаныя сцяблінкі ўюнка з грамафончыкападобнымі кветкамі і клінападобнай формы лісточкамі — у беларускім шкле гэтага перыяду не атрымаў развіцця.

Усе шклянныя рэчы, што вырабляліся на шклезаводах Беларусі ў канцы XIX і да 20-х гадоў XX ст., у залежнасці ад тэхнікі фармавання падзяляліся на прэсаваныя, выдзіманыя ў формы і свабодна фармаваныя.

Сценкі большасці прэсаваных вырабаў, якія вырабляліся да 1917 г., густа пакрываліся вытанчаным нізкарэльефным дэкорам, які наслідаваў неагатычныя і ракайльныя матывы. «Віці аканту», ракайльныя грабенчыкі і краты, выявы анёлаў, раслінныя галінкі і кветкі мудрагеліста кампанаваліся на паверхні ваз, шклянак, кілішкаў, чарак, лампад, чаш, графінаў, цукарніц. Многія прэсаваныя вырабы з нізкарэльефным дэкорам маціраваліся, што падкрэслівала пластычны характар дэкару і надавала ім большую вытанчанасць. Шэраг прэсаваных вырабаў дадаткова дэкарыраваўся пластыкай (фігур-

камі людзей, жывёл, птушак, жгудзікамі каляровых ніцей). Частка прэсаванага посуду мела зааморфныя формы. Напрыклад, «кошычак» (ваза на жоцы для цукерак ці пячэння) пад назвай «кракадзіл» меў выцягнутую чашу, адзін бок венчыка якой нагадваў галаву кракадзіла, а процілеглы быў настолькі выцягнуты і паступова звужаны, што выклікаў уяўленне аб кракадзілавым хвасце. Спалучэнне прэсавання з гутнымі тэхнікамі значна ўзбагачала мастацкі ўзровень вырабаў.

У прэсаваных вырабах, якія наслідавалі дэкор шліфаванага шкла, выкарыстоўвалі часта тонкі слой сульфідна-цынकाвага наклладу, што дапаўняў каляровую палітру вырабаў апалавым адценнямі. Для прэсаваных вырабаў, акрамя бясколернага і каляровага празрыстага шкла (у тым ліку уранавага і разалін), ужывалі глушонае шкло вельмі прыгожых колераў — блакітнае, ружовае пад назвай «ружа» і «рэзда», аранжавае, лімонна-жоўтае, чырвонае, малочнае, чорнае. Прымяняўся і вельмі радкі дэкор у выглядзе танюткіх накладных жгудзікаў з каляровага глушонага шкла, якімі аздаблялі бясколерныя вырабы. На «Нёмане» вырабляліся 400 мадэлей прэсаванага посуду, па «Барысаве» — 500 (шклянкі, судкі для хрэну, перцу і гарчыцы, воцату, куфлі, кілішкі, крэманкі, цукарніцы, шырока раскрытыя па вусцю вазы на ножках для садавіны, куфэркі для цукру і для туалетных столікаў, скрынкі для круп, чайніцы, талеркі, салатнікі, міскі, сялёдачніцы, падсвечнікі, лампады).

Прэсаваныя вырабы вызначаліся высокім тэхналагічным і часта высокім мастацкім узроўнем цалкам машынізаванага формаўтварэння і аздаблення. Акрамя таго, гэта быў асноўны від шкла, які набывалі бяднейшыя слаі грамадства, таму што прэсаваныя вырабы былі вельмі танымі, цана іх вызначалася ў цэнніках за 100 шт., тады як на рэчы

«гладкія» (г. зп. выдзіманья) — за штуку.

Сярод выдзіманых вырабаў заслугуюваць увагі сталовыя сервізы, якія розіліся формамі посуду, дэкарам і колькасцю рэчаў. Так, у сервіз «Гладкі» ўваходзіла 57 мадэлей посуду: розных форм і прызначэння збаны, графіны, малочнікі, шклянкі, кубкі, у тым ліку «флеты», бакалы для піва, розных він — шампанскага, пуншу, крушону, кілішкі, крэманкі, «кілішкі для лімону», вазы на высокіх ножках для садавіны («карзіны»), сподкі з чайнымі чашкамі і шклянкамі, судкі для спецый, талеркі на трох ножках, масленіцы, сырніцы, цукарніцы, сальніцы, міскі, блюда, чашкі для паласкання пальцаў і г. д. Акрама «Гладкага», выраблялі сервізы «Стужкавы», «Стужкавы з зернем», «Стужкавы з косым зернем», «Ніткавы», «Зоркавы», «Гравіраваны», «Фірменны», «Грант косы», «Грант просты», «Арнамент зоркавы», «Пірамід», «Алівіер», «Алівіер новы фасон», «Кляймёны», «Грант», «Рысунак траўлены № 1», «Рысунак траўлены № 14», «Гільяшчыны», «Апыляны». Стылістычна блізкія па формах сервізы вырабляліся на многіх шклязаводах Заходняй Еўропы, а таксама Расіі, напрыклад на Дзяцькаўскім хрустальным заводзе (Бранская вобл.). Але сервізы кожнага завода адрозніваліся памерамі, прапорцыямі, характарам дэкару. Асаблівасцю сервізаў нёманскіх і Барысаўскага хрустальных заводаў быў эмалевы роспіс і маціраваныя раслінныя ці геральдычныя рысункі, якія атрымліваліся ў выніку прымянення пескаструменнага апарата ці тэхнікі траўлення кіслотамі.

У канцы XIX — пачатку XX ст. зноў набыло папулярнасць шліфаванае шкло. Гэта былі вырабы пераважна з цяжкага свінцовага крышталю, уся паверхня якіх шліфавалася «ў брыльянт», а таксама глыбокімі паліраванымі гранямі. З граней утвараліся розныя геаметрычныя рысун-

кі: «зоркі», «кусты», «розы», «разеты», «рускі камень». Выкарыстоўвалася і плоскае шліфаванне «ў канты», «у авалы»¹¹¹, сярод якіх асабліва вылучаўся «алівіер маскоўскі», а таксама выемчатае шліфаванне пад назвамі «Прага» і «грант» (трыма апошнімі карысталіся барысаўскія шліфоўшчыкі). Адзін від шліфаванага дэкару на нёманскіх заводах пазываўся «фірменны», на Барысаўскім — «Нёман». Рытмічнае паўтарэнне пэўных элементаў шліфаванага дэкару на крывалінейных сценах сасудаў давала вельмі эфектныя вынікі. Дробныя грані зіхацелі, нібы брыльянтавыя россыпы. Такая плынь у шкле атрымала назву «брыльянтавы стыль», у Расіі — «мальцаўскі стыль», які праіснаваў аж да канца 50-х гадоў XX ст.

Па мастацкаму ўзроўню шклянны посуд беларускіх заводаў на пачатку XX ст. не саступаў вырабам лепшых шклязаводаў Расіі, што адзначалася Камітэтам усерасійскіх сельскагаспадарчых выставак, які ўзнагародзіў Целяханскі завод залатым медалём «За трудолюбие и искусство» за яго рэчы з крышталю і каляровага шкла, а Барысаўскі — вялікім залатым медалём за высокую якасць вырабаў¹¹². Вырабы Старэўскага шкло-хрустальнага завода, які вырабляў хрустальны посуд і лямпы, былі ўдастоены вышэйшай узнагароды «Grand-prix» у 1908 г. на Міжнароднай выстаўцы мастацтва ў Марсэлі (Францыя)¹¹³. У 1910 г. вырабы хрустальнай фабрыкі «Барысаў» былі ўдастоены залатога медалю на выстаўцы ў Парыжы¹¹⁴.

¹¹¹ У XVIII — першай палове XIX ст. такая шліфоўка называлася «ў ямкі», у пачатку XX ст. — то «алівіер», то «алівіер».

¹¹² Жаврид М. Ф. Белорусское стекло. Минск, 1969. С. 64.

¹¹³ ЦДГА БССР, ф. 311, воп. 1, спр. 176, л. 113.

¹¹⁴ Борисовский стекольный. Минск, 1974. С. 9.

Складанае становішча перажывала народнае мастацтва, якое развівалася ў выглядзе традыцыйных промыслаў. Адно з іх, не вытрымліваючы канкурэнцыі з фабрычна-заводскай прамысловасцю, занепадалі,

маліся цэлыя вёскі, палічваючы па 100—200 ганчароў¹¹⁶. Звычайна яны забяспечвалі сваёй прадукцыяй акругу ў радыусе 50—100 км, а майстры з некаторых буйных цэнтраў (Гарадной, Івянца, Дуброўны) траплялі са

228. *Белагліняная кераміка. Пач. XX ст. 3 в. Гарадняя Столінскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. МСБК*



другія, наадварот, развіваліся, асабліва тэа, што задавальнялі бытавыя патрэбы бядзейшай часткі сялянства з яго нізкай пакупной здольнасцю. Як сведчаць дакументы, саматужніцкія промыслы пачатку XX ст. абмяжоўваліся галоўным чынам вырабам звычайных бытавых рэчаў: транспартных сродкаў, бандарных вырабаў, збруі, палатна, абутку і інш.¹¹⁵

Адным з найбольш пашыраных народных мастацкіх промыслаў, якія прадаўжалі сваё развіццё, было ганчарства. Там, дзе былі запасы добрай гліны, — а на тэрыторыі Беларусі яны ёсць практычна ў любым яе кутку, — ганчарствам часта зай-

229. *Чайнік. Канец XIX ст. 3 г. п. Івянец Валожынскага р-на Мінскай вобл. Ленінград. Дзяржаўны музей этнаграфіі*



сваім таварам у Літву, Расію, на Украіну.

Асартымент народнага ганчарнага посуду быў досыць шырокі: сталовы (міскі, талеркі, збанкі, кубкі, імбрычкі, масленіцы, сальніцы), для прыгатавання, захавання і транспартавання ежы (цёрлы, гаршкі, слоікі, латушкі, спарышы, глянкі), дэкаратыўны (вазоны, вазы, букетнікі) і інш. Але пры ўсёй гэтай разнастайнасці ганчарныя вырабы беларускіх майстроў вызначаюцца досыць агульнымі мастацкімі асаблівасцямі, якія надаюць ім характэрны нацыянальны каларыт. Беларускія ганчары аперывалі простымі выразнымі фор-

¹¹⁵ Документы і матэрыялы па гісторыі Беларусі (1900—1917). Т. 3. С. 130—131.

¹¹⁶ Милюченко С. Белорусское народное гончарство. Мінск, 1984. С. 16—17; Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мінск, 1987. С. 15—16.

мамi, у аснове якіх ляжалі шар, цыліндр, конус. Мастацкае аблічча посуду стваралася за кошт своеасаблівай пластычнасці і скульптурнасці, ярка выяўленымі і падкрэсленымі прыроднымі ўласцівасцямі матэрыялу. Складаныя формы і яркі роспіс для традыцыйнага беларускага на-

р-на, Пружаны, Поразава) аддавалі перавагу прысадзістым шарападобным формам, часта досыць значных памераў.

230. Чорнаглінявая кераміка.
Пач. XX ст. З в. Пагост-Загародскі
Пінскага р-на Брэсцкай вобл.
Мінск. ДМ БССР



роднага ганчарства не характэрныя.

Агульныя мастацкія асаблівасці ў розных рэгіёнах Беларусі вырашаліся па-свойму. Ганчарны посуд Падняпроўя (в. Благаўка Шклоўскага р-на, Крычаў, Дуброўна) вызначаецца стройнасцю і вытанчанасцю форм. Дэкор абмяжоўваецца сціплымі хвалістымі паяскамі (старажытны сімвал вады), нанесенымі вострай палачкай на плечыкі посуду ў час яго вырабу. На поўначы Беларусі (Дзісна, Глыбокае) формы посуду масіўныя, ёмкія, устойлівыя, гарлавіны збанкоў нібы раздаюцца ўбакі. Ганчары паўднёва-заходняй Беларусі (в. Гарадная Столінскага

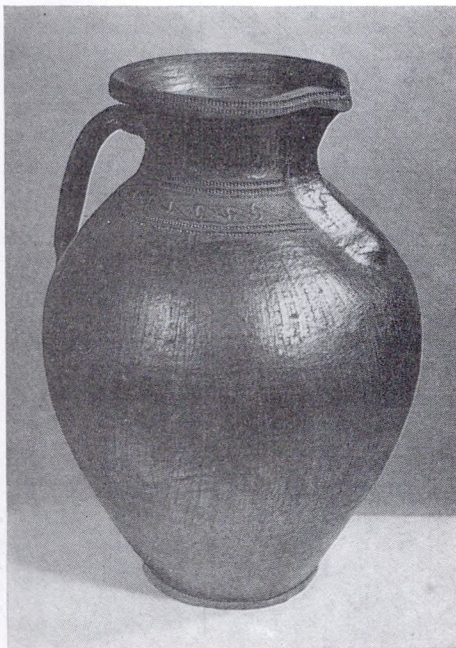
Паўныя дэкаратыўныя якасці надавала посуду тэхналогія вытворчасці. Розныя гатункі гліны пасля абпалу набывалі досыць шырокую градацыю колераў: ад амаль белага (Гарадная) да чырвона-карычневага (в. Бабінавічы Лёзненскага р-на). Цікавы мастацкі эффект дасягаўся пасля загартоўкі распаленых вырабаў у рошчыне з цеста (такая тэхналогія была пашырана ў сельскіх ганчарных цэнтрах). Светлая тэракотава паверхня посуду ўпрыгожвалася карычнева-чорнымі, нібы спецыяльна намалёванымі плямамі адвольнага малюнку.

Асаблівай гарманічнасцю форм і

дэкору вызначаецца чорнаглянцаваны посуд, тыповы для заходняй часткі Беларусі (Пружаны, Поразава, Пагост-Загародскі, Мір), а таксама суседніх тэрыторый Польшчы¹¹⁷. Толькі для яго характэрны вельмі старажытны геаметрычны дэкор у выглядзе палосак, сеткі, елачкі. Дэкор наносілі на падсохлыя вырабы гладкім цвёрдым прадметам (лашчылам), затым іх абпальвалі ў наглуха закрытай печы без доступу кіслароду. У выніку ўзаемадзеяння вокісу вугляроду (чаднага газу) са злучэннямі жалеза посуд набываў чорны ці сіняваты колер. На шурпатай матавай паверхні эфектна выдзяляецца дэкор з уласцівым яму металічным бласкам. У некаторых ганчарных цэнтрах загладжвалі ўсю паверхню (Пагост-Загародскі на Піншчыне, Брацянка пад Навагрудкам) ці, наадварот, задавальняліся матавым шурпатым фонам без ніякага дэкору (цэнтральная і ўсходняя часткі Беларусі). У апошнім выпадку чорназадымлены посуд нічым, акрамя колеру паверхні, не адрозніваўся ад тэракотавага, бо і той і другі звычайна рабілі адны і тыя ж ганчары, вар'іруючы характар абпалу ў залежнасці ад густаў пакупнікоў.

Развіццё капіталізму не магло не аказаць уплыву на характар народнай керамікі. Сельскія ганчары імкнуцца актыўней засвойваць лепшыя дасягненні рамяства, арыентавацца ў новых густах і запатрабаваннях. Набывае распаўсюджанне паліва, пашыраецца сціплы дэкор, узбагачаецца асартымент вырабаў, з'яўляецца дэкаратыўны і фігурны посуд (попельніцы, вазы, падсвечнікі, цукерачніцы, капілки і інш.). Хаця ўзорамі для многіх новых відаў сталавага і дэкаратыўнага посуду паслужылі фарфаравыя і фаянсавыя вырабы, іх вытанчаныя і часта досыць складаныя формы перапрацоўваліся ган-

231. *Збан Пач. XX ст. 3 г. п. Поразава
Свіслацкага р-на Гродзенскай вобл.
Мінск. МСБК*



232. *Настольная пластыка «Леў».
Пач. XX ст. 3 в. Ракаў
Валожынскага р-на Мінскай вобл.*



¹¹⁷ Ганцкая О. Народное искусство Польши. М., 1970. С. 22—25.

233. Пацкі «Поп» і «Пападдзя». Канец XIX ст. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей



чарамі ў аднаведнасці з матэрыялам і мясцовымі густамі.

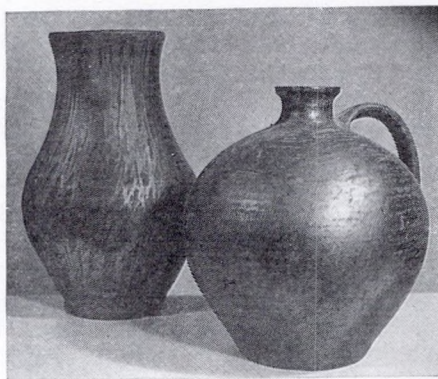
Паліва не толькі палепшыла знешні выгляд посуду, але і ўзбагаціла яго ў дэкаратыўных адносінах. Вонкавую паверхню посуду звычайна глазуравалі не цалкам, а толькі ў верхняй частцы (з-за дарагавізны і складанасці прыгатавання палівы), і яркія бліскучыя пацёкі прыгожа кантраставалі з мяккімі тэракотавамі фарбамі ніжняй часткі вырабу.

Дэкор, які на рубяжы стагоддзяў сустракаўся на вырабах з некаторых сельскіх ганчарных цэнтраў, быў даволі сціплы і рэдка пераходзіў у стадыю ручнога адвольнага роспісу, як гэта характэрна для керамікі паўднёвых народаў. Звычайна ён абмяжоўваўся тымі элементамі, якія можна было наносіць непасрэдна ў працэсе вытворчасці (паяскі, хвалістыя палоскі). З аднаго боку, дэкаратыў-

ная асаблівасць беларускай народнай керамікі тлумачыцца агульным стрыманым, спакойным характарам народнага мастацтва, з другога — нізкай пакупной здольнасцю беларускага сялянства. Багаты дэкор значна ўдаражаў вырабы, і, каб вытрымліваць канкурэнцыю з прамысловасцю, майстры вымушаны былі рабіць посуд максімальна танным.

Сціпласць дэкаратыўнага аздоблення не збыдняя мастацкіх якасцей ганчарнага посуду. Бадай, найлепшы доказ — кераміка з в. Гарадная Столінскага раёна. Яна настолькі характэрная па свайму абліччу, што збытаць яе з вырабамі іншых ганчарных цэнтраў Беларусі немагчыма¹¹⁸. Ёмістыя, масіўныя, устойлівыя белагліняныя макітры, бунькі,

234. Чорнагліняваная кераміка. Пач. XX ст. 3 в. Брацянка Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл. Мінск. МСБК



збаны па верхняму краю ці на плечыках аздоблены чырвонымі паяскамі, паміж якімі ўкампанаваны хвалістая палоска ці косыя рыскі. Гэты старажытны сціплы дэкор выразна чытаецца на амаль белым фоне, над-

¹¹⁸ Блізкая ёй па характару кераміка некаторых цэнтраў Украінскага Падняпроўя (гл.: Данченко Л. Народна кераміка сярэдняго Прыдніпроўя. Київ, 1974. С. 58, 68).

235. Дэкаратыўная талерка. Пач. XX ст.
З Цэнтральнай Беларусі



звычай удала дапаўняючы пластыку вырабаў.

Масавая вытворчасць паліўнога глінянага посуду шляхам штампоўкі была наладжана ў Янаве на Аршаншчыне, у Барысаве, Ракаве і іншых месцах¹¹⁹. Хлебніцы, салатніцы, талеркі і іншы посуд, зроблены спосабам штампоўкі, меў больш дасканалыя тэхналагічныя якасці, але ў мастацкіх адносінах быў мала цікавы.

З другой паловы XIX ст. зноў папыраецца вытворчасць пячной кафлі. Аднак яе мастацкія якасці былі непараўнальна ніжэй кафлі XVII ст. Паліхромія саступае месца аднатоннай расфарбоўцы ці беламу фону з залатой абводкай (хаця часткова паліхромная кафля выпускалася аж да рэвалюцыі).

У характары дэкору кафлі канца XIX — пачатку XX ст. пераважаў стыль «мадэрн», асабліва ў малюнках расліннага характару. Вычварныя контуры, у якіх з цяжкасцю ўгадваюцца пэўныя раслінныя матывы, бы-

лі чужыя традыцыйнаму беларускаму мастацтву.

Як і ў папярэднія стагоддзі, буйнейшым цэнтрам па вырабу кафлі быў Копысь. Пасля некаторага заняпаду кафляная вытворчасць у Копысі з канца XIX ст. інтэнсіўна адраджаецца. У пачатку XX ст. там налічвалася каля 20 заводаў. Маштабы кафлянай вытворчасці былі даволі значныя. Так, адзін з заводаў Гінзбурга выпускаў да 46 000 штук кафлі ў год¹²⁰. Копыская кафля карысталася попытам ў Расіі, на Украіне, яе вывозілі нават у Варшаву.

Хаця ўладальнікі заводаў і майстры-іншаземцы, запрошаныя ў Копысь, арыентаваліся на замежныя ўзоры, таленавітыя мясцовыя майстры імкнуліся нейкім чынам ажывіць

236. Кафля з Копысі. Канец XIX ст.



замежныя малюнкi, надаць ім мясцовы каларыт, чым і прывабліваюць многія копыскія вырабы, асабліва пачатку XX ст. Лепшымі майстрамі

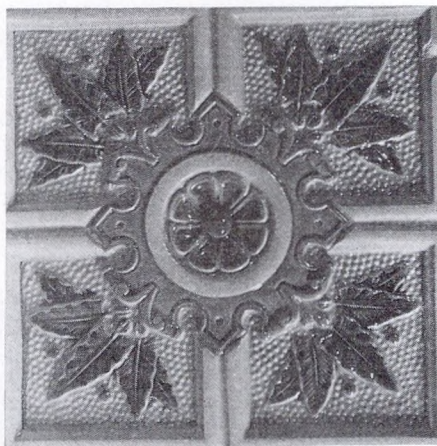
¹¹⁹ Елатамцава І. М. З гісторыі беларускай мастацкай керамікі // Беларускае мастацтва. Мінск, 1962. Вып. 3. С. 166.

¹²⁰ Там жа. С. 164.

ў гэтай справе лічыліся А. Чорцікаў і А. Чабатароў¹²¹.

Буйным цэнтрам па вырабу кафлі быў таксама Івянец (Валожынскі р-н Мінскай вобл.). Праўда, тут выраблялі толькі аднатонную кафлю — белаяга, зялёнага, карычневага ці охрыстага колеру. Івянец, відаць, падтрымліваў сувязі з Копыссю і іншымі цэнтрамі кафлярства. Пра гэта

237. Кафля з Віцебска. Канец XIX ст.



сведчыць як характар некаторых малюнкаў кафлі, так і знаходкі ў Івянцы гіпсавых форм са штампам копыскага завода Х. Песельніка. Аднак большасць малюнкаў і форм стваралася на месцы, бо івянецкі дэкор (напрыклад, кляновы ліст) не сустракаецца на вырабах іншых цэнтраў.

Найбольшай вядомасцю як па малюнку, так і па якасці работы карысталася кафля П. Лотыша. Да сённяшняга дня ў Івянцы захавалася некалькі камінаў яго работы. Гэта высокія паралелепіпеды, набраныя з кафлі геаметрычнага малюнка, завершаныя фігурнымі фрызамі, цалкам адціснутымі з адной формы. Ма-

люнак фрыза складаецца з багата распрацаваных раслінных матываў і маскарона ў цэнтры. Уплыў «мадэрна» адчуваецца і тут, хаця і ў меншай ступені, чым у копыскіх вырабах¹²².

Заводы па вырабу кафлі былі таксама ў в. Лемніца Сенненскага павета, Віцебску, Навагрудку, Прапойску і іншых месцах.

Паляпшэнне планіроўкі народнага жылля выклікала не толькі змяненне ў характары традыцыйных відаў народнага мастацтва, але і з'яўленне новых, напрыклад мастацкага роспісу. У курнай хаце феадальнага часу роспіс быў бы і недаўгавечным, і проста не да месца. У чыстай палавіне хаты канца XIX ст. роспіс пачаў выконваць дэкаратыўную ролю.

У першую чаргу роспіс з'явіўся на куфрах — мэблі, якая была звязана з народнымі вясельнымі абрадамі і таму аздаблялася асабліва старанна і адмыслова. У беларускім народным побыце куфры набылі распаўсюджанне з другой паловы XIX ст., замяніўшы старадаўнія кублы¹²³. Цікава, што яшчэ ў пачатку XX ст. удзельнікі вясельнага абраду, якія перавозілі куфар з пасагам нявесты, па традыцыі называліся «кубельнікамі»¹²⁴.

Вырабам куфраў займаліся звычайна гарадскія ці месцячковыя рамеснікі. Свой тавар яны збывалі на мясцовых рынках і вывозілі на кірмашы ў іншыя месцы. Так, напрыклад, саматужнікі з мястэчка Відзы (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) пастаўлялі свае вырабы ў Казляны, Даўгялішкі, Рымшаны, Дуцішкі, Дрывяты, Опсу, Браслаў, Друю, Ёды, Новы Пагост, Міёры, Дзісну, Шар-

¹²¹ Елатамцава І. М. З гісторыі беларускай мастацкай керамікі. С. 164.

¹²² Сахута Я. М. Івянецкая кераміка першай трэці XX ст. // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мінск, 1985. С. 76—77.

¹²³ Молчанова Л. А. Матэрыяльная культура беларусов. Мінск, 1968. С. 216.

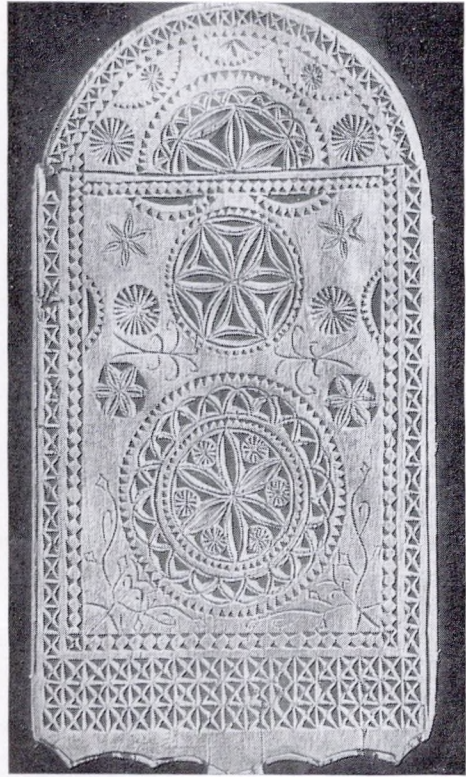
¹²⁴ Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вильно, 1912. Вып. 8. С. 381.

коўшчыну, Чарневічы, Глыбокае¹²⁵. Саматужніцкія майстэрні, дзе працавалі сам гаспадар і яго сям'я і вельмі рэдка адзін-два работнікі, існавалі пераважна на паўночным захадзе Беларусі (Відзы, Свянцяны, Эйшышкі, Ліда, Іўе). На Палессі і ўсходзе Беларусі вырабам куффаў нярэдка займаліся і вясковыя майстры. Былі нават цэлыя вёскі, якія спецыялізаваліся ў гэтай галіне народнага промыслу.

На першым часе куфры не распісваліся, а фарбаваліся ў адзін колер: блакітны, зялёны, карычневы, вешнёвы ці охрысты. Металічныя часткі фарбаваліся ў чорны колер. Нешырокія чорныя палосы праводзіліся і паабпал акоўкі.

Рост попыту на куфры і канкурэнцыя паміж рамеснікамі прымусілі апошніх шукаць нейкія новыя віды аздаблення сваіх вырабаў. Гэтыя пошукі з'яўляюцца яркай ілюстрацыяй таго, як паступова і не адразу прыжываюцца ў народным мастацтве новыя матывы. Так, некаторыя рамеснікі з паўночна-заходніх мястэчак спрабавалі маляваць чорнай фарбай на прырэзанай сценцы пад замком дзве скрыжаваныя кветкі або вазон. Аднак такія куфры не карысталіся попытам, у народзе гэтыя малюнкi насмешліва называліся «венікамі»¹²⁶. Тады майстры звярнуліся да традыцыйнай набойкі, якая здаўна была вядома ў народзе, і геаметрычных матываў, характэрных для разьбы па дрэву і ткацтва. Куффар спачатку фарбавалі ў які-небудзь асноўны колер. Калі фон падсыхаў, на ім кантрастнай фарбай штампавалі ўзор. Штampы выразалі з бульбін ці рэпы. На разрэзанай папалам бульбіне выразалі нескладаныя ўзоры, аналагічныя тым, што здаўна бытавалі ў трох-

238. Дэкор прасніцы. Пач. XX ст. Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.



гранна-выемчатай ці контурнай разьбе па дрэву і набойцы: шматпрамянёвая рэзетка, зорка, сетка, трохвугольнік, крыжык у крузе, лісце, стылізаваныя кветкі і інш. Гэты, аналагічны набойцы метады называлі цацкаваннем. Хутка ён набыў досыць шырокае распаўсюджанне, асабліва на паўночным захадзе Беларусі.

Пры цацкаванні кампазіцыя аздаблення ўвязвалася з размяшчэннем металічных дэталей. Элементы дэкару размяшчаліся ў адну ці дзве паласы паабпал металічнай акоўкі і замка або стваралі канцэнтрычныя колы на свабодным полі куффа. Колер падбіраўся кантрастны ў адносінах да фону. Так, на шырока распаўсюджаным на Гродзеншчыне блакітным фоне штампавалі жоўтым, белым ці

¹²⁵ Dynowski W. Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia. Wilno, 1935. С. 29.

¹²⁶ Dynowski W. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogrodzkiej. Wilno, 1935. С. 35.

239. Набоекная дошка.
Канец XIX — пач. XX ст.
З Усходняй Беларусі. Ленінград.
Дзяржаўны музей этнаграфіі



чырвоным колерам. На ўсходзе Беларусі, дзе цацкаванне было распаўсюджана менш, на куфрах кантрастнай фарбай малявалі прамыя ці хвалістыя палосы. Чорныя палосы на вшнёвым фоне звычайна расчэрвалі поле куфра і нагадвалі густую акоўку. Такое аздабленне блізкае аздабленню рускіх сундукоў.

Адначасова па ўсёй Беларусі шырока прымянялі фляндроўку, што імітавала колер і фактуру дарагіх парод дрэва. У многіх выпадках фляндроўка выпрацавала ўласныя дэкаратыўна-мастацкія якасці і не глядзелася як падробка. Фляндроўкай аздаблялі і іншыя віды мэблі: шафы, камоды, пасуднікі.

У пачатку XX ст., калі ў народным мастацтве, акрамя старажытных геаметрычных матываў сімвалічнага характару, пачынаюць сустракацца і новыя, дэкаратыўнага характару, майстры зноў звярнуліся да расліннага дэкару на куфрах, які яшчэ не так даўно ўспрымаўся не надта прыхільна. Цікава, што на гэты раз такі дэкор быў успрыняты спакойна, а ў некаторых рэгіёнах (асабліва на Пін-

скім Палессі) маляванія куфры атрымалі шырокую папулярнасць¹²⁷.

З усіх відаў мастацкага роспісу старажытнае паходжанне маюць хіба толькі пісанкі (крашанкі, маляванкі). Роспіс курыных яек, якія адгрывалі сімвалічную ролю ў веснавых абрадах, здаўна распаўсюджаны ў многіх славянскіх народаў.

У Беларусі пашырэнне мелі дзве тэхнікі аздаблення яек (не лічачы звычайнай аднатоннай афарбоўкі). Найбольш простая з іх — гравіраванне. Яйка фарбавалі ў адвары раслін, лісця, кары ў чырвоны, фіялетава, карычневы колер, а затым на высахлай паверхні вострым прадметам прадрапвалі розныя ўзоры, якія па характару нагадвалі гравіроўку.

Больш складаны, але дасканалы спосаб, які даваў разнастайны па рысунку і каларыту дэкор — афарбоўка з папярэдне нанесеным васко-

¹²⁷ Сахута Я. Куфры // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1977. № 1; Валасовіч М. Застаўска-завершскія куфры // Мастацтва Беларусі. 1984. № 1.

вым узорам. Паверхня, закрытая воскам, заставалася неафарбаванай.

Дэкор пісанак XIX — пачатку XX ст. захоўваў старажытныя сімвалічныя элементы: шматпрамянёвыя разеткі, ромбы, моцна стылізаваныя зааморфныя і антрапаморфныя адлюстраванні, якія спалучаліся са стылізаванымі расліннымі матывамі. Часам у дэкор уключаліся розныя надпісы. Асноўным элементам усіх відаў дэбору была выцягнутая кропелька, што выклікалася тэхналогіяй вытворчасці (накашваннем воску)¹²⁸.

Пэўныя змены закрунулі характар народнай разьбы па дрэву. Старажытная трохгранна-выемчатая і контурная разьба геаметрычнага характару, якой аздаблялі прадметы хатняга ўжытку, дапаўняецца адлюстраваньнямі раслін, птушак, жанравых сцэнак, выкананых гнуткімі контурнымі лініямі. Калі геаметрычныя матывы — водгалас іх старажытнай сімвалічнай ролі, то раслінныя сведчаць пра імкненне разьбароў да рэалістычнага адлюстраванья навакольнага свету, да вышэння дэкаратыўнасці вырабаў. Праўда, гэтыя матывы не атрымалі такога шырокага распаўсюджання, як на аналагічных вырабах Літвы¹²⁹ ці Паволжа¹³⁰. Трохгранна-выемчатая разьба геаметрычнага характару па-ранейшаму займае вядучае становішча.

Працэс змянення характару разьбянога дэбору можна прасачыць на прыкладзе прасніц з Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці, дзе аздабленне гэтых прылад жаночай працы мела амаль масавы характар¹³¹.

Адны прасніцы, пераважна канца XIX ст., аздаблены строга і сціпла. Дэкор у асноўным размешчаны на ніжняй частцы лопасці і складаецца з двух радоў трохгранных выемак, акаймаваных па краі зубчыкамі, якія нібы перацякаюць на стойку лопасці і закругляюцца на яе дэкаратыўным расшырэнні, акаймоўваючы пасціпялёткавую разетку.

Больш разнастайна аздаблены невялікія лёгкія праснічкі, якія замацоўвалі на рычагу непасрэдна да каляўрота (апошнія набылі распаўсюджанне ў канцы XIX — пачатку XX ст.). Аснову дэбору і тут складаюць традыцыйныя геаметрычныя матывы ў выглядзе шматпрамянёвых разетак, самая большая з якіх размяшчаецца ў цэнтры. Аднак сімвалічны сэнс разетак тут ужо яўна адыходзіць на другі план, і яны больш нагадваюць кветкі, чым сімвалізуюць сонца. Самыя ж маленькія разеткі — гэта і ёсць кветкі са сцяблінкамі і лістамі. Такая кампазіцыя — цікавы прыклад спалучэння геаметрычных і раслінных матываў, пераход ад сімвалічнага аздаблення да дэкаратыўнага.

Нарэшце, дэкор некаторых прасніц нагадвае дыван. Традыцыйная геаметрычная разьба сімвалічнага характару, досыць дробная і ювелірная, па-ранейшаму складае аснову кампазіцыі, але дэкаратыўнасць, перавага раслінных матываў тут відзючныя. Майстры імкнуліся да традыцыйнага сіметрычнага размяшчэння элементаў разьбы, але геаметрычнасць, чужая прыродным формам, адышла на другі план, і раслінныя матывы выразаны свабодна і жыва.

У канцы XIX ст. на драўляных вырабах, пераважна посудзе, сустракаецца і рэльеф. У першую чаргу гэта датычыць вырабаў рамеснікаў, якія імкнуліся ствараць рэчы па ўзорах, убачаных у інтэр'ерах калтавых памяшканняў, памешчыцкіх сядзібах, дамах вясковых багаццяў. Старажытныя сімвалічны змест аздаблення ў іх начыста адсутнічае, яго

¹²⁸ Сахута Я. Маляванкі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1985. № 1.

¹²⁹ Литовское народное искусство: Деревянные изделия. Вильнюс, 1957. Кн. 1.

¹³⁰ Василенко В. Народное искусство. М., 1974. С. 85—88.

¹³¹ Сахута Я. Беларускае народнае мастацтва. Мінск, 1980. Іл. 5, 63, 65, 66, 68, 69.

240. Дзяўчына ў святочным адзенні.
Пач. XX ст. в. Лукі
Калінкавіцкага р-на Гомельскай вобл.



241. Апlechча рукава кашулі. 1900-я гг.
в. Кляевічы Касцюковіцкага р-на
Магілёўскай вобл.



змяняюць рэалістычна, а часта і проста натуралістычна выкананыя раслінныя і зааморфныя матывы. Утылітарны бок такіх вырабаў адыходзіць на другі план, яны ўспрымаюцца як чыста дэкаратыўныя рэчы. Характэрным узорам з'яўляюцца точаныя, аздобленыя рэльефнай разьбой талеркі-хлебніцы з надпісам «Хлеб-соль», «Чым хата багата, тым і рада» і інш., якія сустракаюцца амаль ва ўсіх краязнаўчых музеях рэспублікі і вырабляліся, відаць, месчачковымі ці гарадскімі рамеснікамі.

Змены ў характары народнага мастацтва закранулі перш за ўсё тыя яго віды, якія развіліся ў выглядзе промыслаў. Больш дэкаратыўнай стала набойка. Разьбяны ўзор набоечных дошак дапаўняецца металічнымі пласцінамі, якія давалі адбіткі тонкіх ліній любых контураў, і цвічкамі, што ўтваралі кропачкі (піко). Раслінныя матывы, скаманаваныя з гнуткіх ліній, кропчак і разьбяных контураў, сталі больш разнастайныя. Гэта ўзбагаціла набійны арнамент, надало яму рэалістычны характар. На адных узорах набойкі можна бачыць стылізаваныя адлюстраванні васілька, рамонка, канюшыны і іншых матываў навакольнай прыроды, на другіх яны стылізаваныя да непазнавальнасці. Пэўнае распаўсюджанне мелі асобныя матывы ўсходняга паходжання, напрыклад «турэцкі агурок», які прыйшоў разам з набойкай з яе радзімы.

Нягледзячы на такія змены, у беларускай набойцы канца XIX — пачатку XX ст. па-ранейшаму пераважаюць геаметрычныя і моцна стылізаваныя раслінныя матывы; іх кампазіцыя выразная і ясная. Узор будуюцца ў паласе ці часцей у сетцы. Складаецца ён са стылізаваных трох-, чатырохпялёсткавых кветчак, кропелек, зорак, палосак, кропак. Такая кампазіцыя, хаця і выглядае скупаватай у дэкаратыўных адносінах, мае ўсё ж сваю непаўторную прыгажосць

і прывабнасць. Палосы са сціплых дробненькіх кветчак, ягад, кропелек або тонкіх хвалістых парасткаў бясконца бягуць па палатну, ствараючы лёгкі, стрыманы і спакойны ўзор. Сеткавы дэкор, пабудаваны з тых жа сціплых элементаў, стварае выразны малюнак, які мігаціць і пераліваецца на белым ці каляровым фоне.

У канцы XIX — пачатку XX ст. свайго росквіту дасягае дэкор народнага адзення, асабліва святочнага, якое больш, чым іншыя віды народнага мастацтва, было навідавоку. У яго аздабленні гарманічна спалучаліся ткацтва, вышыўка, карункапляценне, аплікацыя, набойка. «На святочным адзенні, — пісаў у канцы XIX ст. Н. Я. Нікіфароўскі, маючы на ўвазе Віцебшчыну, — можна бачыць такую тканіну, вытворчасць і апрацоўка якой могуць спрацацца з фабрычнымі, і не хочацца верыць, што яна выраблена таўстаскурамі пальцамі на грубым «кросніным ставу»¹³².

Асаблівай гарманічнасцю форм, разнастайнасцю і дасканаласцю дэкару вызначаецца святочнае жаночае адзенне. Калі не зважаць на некаторыя рэгіянальныя варыянты, практычна па ўсёй Беларусі комплекс святочнага жаночага адзення ў XIX — пачатку XX ст. складаўся з кашулі (сарочкі), спадніцы (андарак, буркі), фартуха (пярэдніка), безрукаўкі (гарсэта, кабата, шнуроўкі). Сюды ж уваходзіў галаўны ўбор, абутак і верхняе адзенне¹³³.

Аснову жаночага касцюма складала палатняя кашуля, заўсёды белага колеру. Дэкарыраваліся галаўным чынам верхнія часткі рукава, палікі, каўнер, манжэты. Такая

асабліваць размяшчэння ўзору тлумачыцца тым, што паўзверху кашулі звычайна пасілі гарсэт-безрукаўку, таму дэкарыраваць іншыя часткі кашулі не мела сэнсу.

Традыцыйны дэкор кашулі абмяжоўваўся тканым ці вышываным

242. Рукаў сарочкі. Пач. XX ст.
в. Залужжа Старадарожскага р-на
Мінскай вобл.



арнамам чырвонага колеру, часам з дадаткам чорнага. Нескладаныя геаметрычныя матывы — ромбы, крыжыкі, зорачкі, квадрацікі, выкананыя бранай тэхнікай ці вышыўкай наборам, камбінаваліся ў разнастайныя ўзоры, размешчаныя звычайна

¹³² Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житгя-бытгя в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. Витебск, 1895. С. 170.

¹³³ Беларускае народнае адзенне. Мінск, 1975. С. 29.

палосамі. У пачатку XX ст. пэўнае распаўсюджанне набылі і раслінныя матывы, выкананыя крыжыкам, якія звычайна ўдала гарманіруюць з браным ткацтвам ці вышыўкай набо-рам.

У адрозненне ад кашулі андарак звычайна шылі з афарбаванай ільняной ці шарсцяной тканіны, вытканай

243. Жанчына ў святочным адзенні.
Пач. XX ст. в. Маграны
Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл.



у клетку белага, чырвонага, зялёнага колеру па чырвонаму, вішнёваму, чорнаму фону. Часта андаракі, асабліва будзённыя, мелі аднатонную расфарбоўку — вішнёвую, зялёную, сінюю, фіялетавую. У цэлым яны па свайму колераваму вырашэнню складалі яркі кантраст стрыманаму бела-чырвонаму каларыту кашулі.

Паўзверх андарака звычайна павязвалі фартух з белаай палатнянай тканіны, аздоблены вышываным ці тканым дэкорам таго ж характару і стылістыкі, што і кашулі. Узор з нескладаных геаметрычных фігур кампанаваўся ў некалькі палос, якія размяшчаліся ў ніжняй частцы фартуха. У пачатку XX ст. фартухі часта аздабляліся вышыўкай расліннага характару, аплікацыяй з фабрычных тканін, карункамі, кутасамі.

Вялікай разнастайнасцю крою і дэкору вызначаюцца гарсэты, хаця абавязковым кампанентам жаночага касцюма яны былі не ўсюды: у некаторых вёсках заходняй Брэстчыны, Гомельшчыны, Віцебшчыны, Магілёўшчыны іх не насілі¹³⁴. Шылі гарсэты звычайна з пакупных тканін яркіх колераў: чырвонага, зялёнага, сіняга, бардовага, часта чорнага, але з яркай вышыўкай ці аплікацыяй. Вышыўка звычайна мела раслінны характар, аплікацыя выконвалася палосамі, хвалістымі лініямі ці зубчыкамі. Для вышыўкі ўжывалі шарсцяныя, шаўковыя, нават залотныя ніткі, дадавалі металічныя бліскаўкі, шклярус і інш.

Завершанасць і святочнасць жаночага касцюму надавалі галаўныя ўборы. Дзяўчаты запляталі косы, упляталі ў іх стужкі, насілі вянкi, а таксама вэчасаблівыя ўборы ў выглядзе вузкага складзенага палотнішча (скіндачка, шлячок), якія не закрывалі макаўку. Замужнія жанчыны павінны былі абавязкова хаваць валасы, і ў розных рэгіёнах Беларусі існавала вялікая колькасць разнастайных і складаных галаўных убораў.

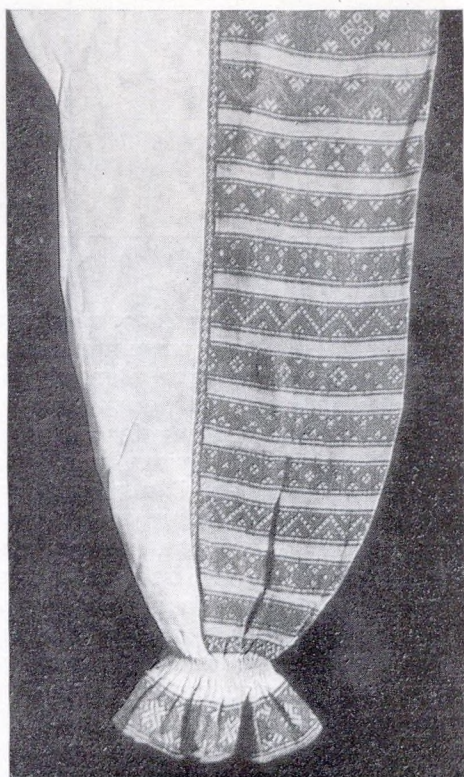
Пры такім параўнальным адзінстве кампанентаў жаночага святочнага адзення яго вобраз, аблічча, характар, асаблівасці дэкору былі рознымі не толькі ў розных рэгіёнах, але часам нават у суседніх вёсках, што

¹³⁴ Беларускае народнае адзенне. С. 22.

асабліва характэрна для Палесся з яго адноснай геаграфічнай замкнёнасцю. Тут нярэдка адзін рэгіён ці нават група вёсак утваралі характэрны толькі для гэтай мясцовасці комплекс адзення, што дазваляе спецыялістам лёгка адрозніваць яго ад суседніх.

Адзенне заходніх раёнаў Брэсцкага Палесся (Кобрынскі, Жабінкаўскі, часткова Камянецкі) адрозніваецца арнаментальным багаццем і адначасова каларыстычнай стрыманасцю і завершанасцю. Тканы ці вышываны наборам арнамент густа-чырвонага колеру з дробных геаметрычных элементаў сабраны ў вузкія палосы звычайна аднолькавай шырыні, якія праз роўныя прамежкі ўкрываюць

244. Дэкор рукава сарочки.
Сярэдзіна XIX ст. в. Рухавічы
Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл.



245. Дзяўчына ў святочнай вопратцы.
Пач. XX ст. Камянецкі р-н
Брэсцкай вобл.



ую паверхню рукавоў уздоўж ці ўпоперак. Такія ж палосы гарызантальна, зверху да нізу, размяшчаюцца і на фартухах, якія тут часта насілі па два такім чынам, каб ніжні быў відаць з-пад верхняга. Андракі чырвонага ці цёмна-сіняга колеру з вузкімі вертыкальнымі палоскамі стрыманыя па каларыту і арнаменту.

Завершанасць і веліч тутэйшаму адзенню надавала беласнежная намітка (плат), аздобленая па канцах і аднаму падоўжнаму боку далікатным узорыстым паяском чырвонага колеру. Завітая па спецыяльна ўкладзеныя валасы, яна цалкам закрывала іх, утвараючы на галаве своеасаблівы абруч, мяккімі складкамі акаймоўвала твар і спадала на спіну ў выглядзе кароткага шлейфа¹³⁵.

На паўднёвым захадзе Брэсцкага Палесся (Маларыцкі, часткова Брэсцкі, а таксама суседнія раёны

¹³⁵ Раманюк М. Жаночае народнае адзенне // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1971. № 3. С. 44.

Украінскага Палесся) жаночы касцюм вызначаецца ўключэннем у пясное адзенне матэрыялу натуральнага колеру (ільну, каноплі, воўны), што надае касцюму асаблівы серабрысты каларыт, які арганічна спалучаецца з насычаным цёмна-чырвоным арнаментам вышыўкі на кашулях і фартухах. Шырокія арнаментальныя палосы, густа запоўненыя рабiчным арнаментам, размяшчаюцца звычайна ў верхняй частцы рукава, а таксама па фартуху, прычым самая шырокая паласа знаходзіцца ўнізе, а верхнія паступова звужаюцца. Такі ж насычаны рабiчны ўзор старажытнага сімвалічнага характару аздабляе плат, павязаны такім чынам, каб шырокая паласа ўзору акаймоўвала твар, спускаючыся на плечы. Аднак найбольш характэрная дэталю тутэйшага касцюма — спадніца (бурка) з узорыстай цяжкай і тоўстай шарсцяной тканіны ў бела-шэрых гарызантальных палосах, затканых арнаментам чырвона-карычневага колеру. Самая шырокая чырвоная паласа з ромбаў, квадратаў і іншых геаметрычных фігур ідзе па ніжняму краю буркі, кож-

ная наступная больш вузкая, як і на фартуху. Гэта надавала касцюму своеасаблівую зрокавую ўстойлівасць і манументальнасць.

На ўсходзе Брэсцкага Палесся насычанасць арнаменту і яго колькасць імкліва змяншаюцца, дасягаючы гранічнай далікатнасці ў Іванаўскім раёне. Вузенькія, з вельмі дробным узорам палоскі арнаменту размяшчаюцца толькі па самаму верху

247. Дзяўчына ў адзенні пачатку XX ст. Лунінецкі р-н Брэсцкай вобл.



246. Фартух. Пач. XX ст. З Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. ДМ БССР



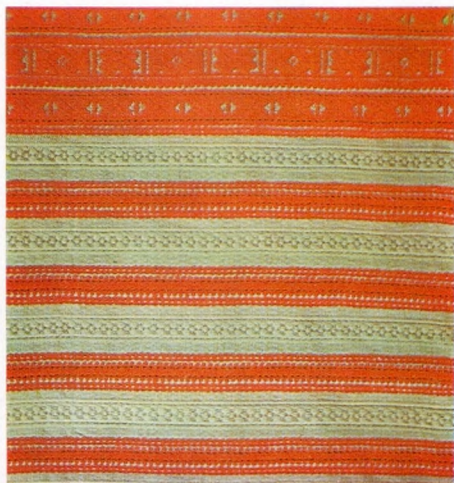
рукава, на манжэтах, па ніжняму краю фартуха. Гэту сучасную белізну ажыўляюць гарсэты з яркай пакупной тканіны, аздабленыя вышыўкай і аплікацыяй. Спадніца звычайна аднатонная, чырвоная колеру, з некалькімі вузенькімі палоскамі па падоле. Завяршаў комплекс шырокі вязаны пояс чырвонага колеру, павязаны такім чынам, каб яго канцы з доўгімі махрамі звисалі на фартух.

Яшчэ далей на ўсход (Піншчына) арнамент зноў становіцца насычаным, размяшчаецца па рукавах і фартуху ў некалькі палос рознай шырыні. Геаметрычны ўзор, выкананы браным ткацтвам, нярэдка чаргу-

еца з вышыванымі крыжыкам расліннымі матывамі. Акрамя беласнежнай, арнаментаванай толькі па канцах наміткі бытавалі таксама чашцы і хусткі.

ленькія стылізаваныя кветачкі¹³⁶. У многіх выпадках рукавы і грудзіна ўпрыгожваліся арнаментом у выглядзе дрэва, што, відаць, адлюстроўвае папшараны ў гэтых мясцінах культ

248. Фрагмент дэкору фартуха.
Пач. XX ст. в. Дубочна Маларыцкага р-на
Брэсцкай вобл.



249. Фрагмент дэкору спадніцы.
Пач. XX ст. в. Прыбарова
Брэсцкага р-на



На Гомельскім Палессі ўключэнне расліннай арнаментыкі становіцца яшчэ больш прыкметным. Строгасць колеравага вырашэння касцюма заходняга Палесся, дзе пераважаюць белы і чырвоны колеры, змяняецца паліхроміяй. На паўночным усходзе Гомельшчыны (Калінкавіцкі, Светлагорскі, часткова Мазырскі р-ны) гэта тэндэнцыя выявілася яшчэ слаба, пераважае традыцыйная бела-чырвоная гама. Аднак у арнаменце, выкананым звычайна крыжам, прыкметна пераважаюць раслінныя матывы. Арнамент звычайна сканцэнтраваны ў шырокай папярочнай паласе ў верхняй частцы рукава і складаецца з некалькіх буйных элементаў рамбічнага характару. Ніжэй размяшчаецца больш лёгкі і празрысты арнамент расліннага характару, часам у выглядзе косай сеткі, на скрыжаваннях якой — ма-

«дрэва жыцця»¹³⁷. У адным з тутэйшых комплексаў — кашуля і суконныя ці лянныя фартух (крыска, запаска) — вышыўкай аздаблялі і ніжнюю частку кашулі¹³⁸. Спадніца ў комплексе, які складаецца з кашулі, спадніцы, фартуха і гарсэта, звычайна мела чырвона-малінавы колер у буйную клетку з чорных, зялёных, белых палосак. Больш разнастайныя фартухі — белыя лянныя з вышыўкай геаметрычнага і расліннага характару, звычайна сканцэнтраванай

¹³⁶ Раманюк М. Святочныя строі жанчын Мазыршчыны // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1975. № 2. С. 56—57.

¹³⁷ Шейн П. В. Матэрыялы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1887. Т. 1. Ч. 2. С. 301, 312.

¹³⁸ Раманюк М. Святочныя строі жанчын Мазыршчыны. С. 55—56.

у ніжняй частцы, ці надзвычай маляўнічыя, насычаныя па каларыту і арнаментальнасці шарсцяныя, узор якіх нярэдка выконвалі тыповым для гэтых месц закладным ткацтвам¹³⁹. Аднак найбольш яркая дэталі тутэйшага касцюма — гарсэт з чорнага сукна ці аксаміту, багата аздоблены паліхромнай аплікацыяй, чырвонай, зялёнай, жоўтай тасьмой, рознымі гузікамі, нашыўкамі і інш. Яго дэкор гарманічна спалучаецца з агульным строем касцюма, стварае мажорны, шматфарбны каларыт.

На паўднёвым усходзе Гомельскага Палесся, па суседству з Украінай, у дэкоры адзення пераважае паліхромія. Вышываныя крыжыкам ці гладзю раслінныя матывы чырвоных, сініх, зялёных, жоўтых колераў укрываюць рукавы кашуль, фартухі, пераходзяць на хусткі, аздабляюць кароткія гарсэты блакітнага, бардовага, сіняга, чорнага колераў. Спадніцы бываюць не толькі клятчастыя, але і аднатонныя, затое розных колераў: чырвоныя, зялёныя, чорныя, блакітныя. На свята ці ў іншых урачыстых выпадках іх спераду падтыкалі за пояс, што надавала тутэйшаму адзенню своеасаблівы мясцовы каларыт¹⁴⁰. Часта сустракаецца аплікацыя з фабрычных тканін, асабліва на гарсэтах, а таксама на ніжнім краі спадніц. Касцюм паўднёвага ўсходу Гомельскага Палесся адлюстроўвае працэс узростання дэкаратыўнасці, характэрны для беларускага народнага мастацтва пачатку XX ст., і ўплывы ўкраінскага мастацтва.

На гэтым фоне надзвычай каларытна і архаічна выглядае касцюм насельніцтва палескіх мястэчак: Турава, Давыд-Гарадка, Століна. Шылі яго звычайна з пакушных тканін, але сам характар касцюма сведчыць пра глыбокую старажытнасць. Тутэйшыя

250. Жанчына ў святочным адзенні.
Пач. XX ст. Слуцкі р-н
Мінскай вобл.



мяшчанкі насілі доўгія, цёмнага колеру спадніцы-сукні з пакушнай тканіны, часта аздобленыя ўнізе палосамі серабрыстага галуна. Звычайна да іх прышываліся гарсэты (кабат, шнуроўка) з аксаміту. Цёмнага колеру быў і фартух, таны ці аздоблены набойкай. У комплекс уваходзіў шырокі плечены ці тканы малінава-чырвоны пояс. Туга зацягнуты крыху вышэй таліі, завязаны ззаду, ён надаваў фігуры мяшчанкі асаблівую стройнасць і веліч.

Аднак самы экзатычны элемент гэтага касцюма — галаўны ўбор замужніх жанчын у выглядзе высокага цюрбана (галава, галовачка). Па сутнасці, гэта адзін з варыянтаў распаўсюджанай на Палессі наміткі, але яго своеасаблівая канструкцыя, зрокава як быццам вельмі цяжкая, падае касцюму характэрны толькі для гэтых мясцін каларыт. Асаблівасцю яго было і ўжыванне вялікай колькасці аздоб, гэтых жа масіўных

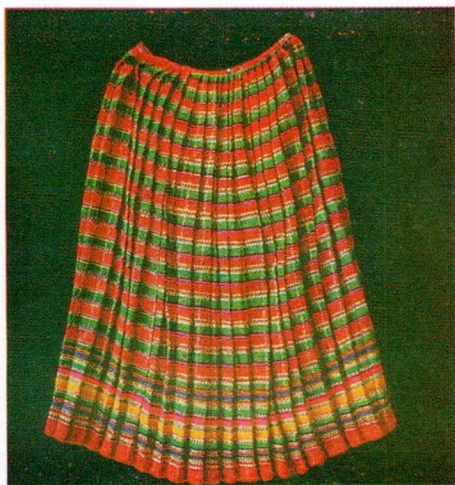
¹³⁹ Раманюк М. Святочныя строі жанчын Мазыршчыны. С. 55.

¹⁴⁰ Там жа.

і дабротных: ланцужкоў, крыжыкаў, пярсцёнкаў, абразкоў, пацерак і інш.

Жаночае адзенне Падняпроўя (Магілёўшчыны) вызначаецца перавагай белага колеру — вышыўкай

251. Андарак. Пач. XX ст.
Слуцкі р-н Мінскай вобл.



белымі ніткамі па беламу фону кашулі. Шырока прымяняліся мярэжкі, гафтаванне, маршчэнне. Характэрны для гэтага рэгіёна своеасаблівы тып андаракаў з прышыўным гарсэтам (ліфам, кабатам) і саяны, аналагічныя рускім сарафанам¹⁴¹, што сведчыць пра старажытныя ўзаемаўплывы культур братніх народаў. Галаўнымі ўборамі служылі чашцы (павойнікі) ці наміткі, павязаныя на цвёрдую аснову (абруч, тканку) такім чынам, што канцы агіналі падбародак і апускаліся на грудзі справа.

Адзенне паўночнай Беларусі (Падзвіння, Панёмання) у дэкаратыўных адносінах больш сціплае і стрыманае. Вышываны чырвоны (часам сіні) арнамент геаметрычнага

характару досыць прасты, яго дапаўняюць карункі ці мярэжка. Разнастайнасцю вызначаліся паясное адзенне і палатняныя спадніцы, саяны са шматнітовых тканін, андаракі, узорыстыя «дрыліхі» з паўсукна на льяняной аснове¹⁴². Характэрнае для гэтага рэгіёна шырокае прымяненне набойкі, таму ў каларыстыцы пераважае блакітны колер. Ужо ў канцы XIX ст. у паўночнай частцы Беларусі заўважаецца інтэнсіўны працэс выпяцнення традыцыйнага народнага касцюма, таму традыцыйная намітка сустракалася рэдка¹⁴³, яе выпяцнілі

252. М. Цурко. Фартух. Пач. XX ст.
в. Кужанка Любанскага р-на
Мінскай вобл.



хусткі. Бытаваў таксама чапец у выглядзе каптура з навушнікамі, які скарыстоўваўся як самастойны галаўны ўбор (паўночная Міншчына) ці ў комплексе з хусткай, якую завязвалі на чапец.

Мужчынскае адзенне вызначалася меншай разнастайнасцю і ўключала звычайна кашулю (сарочку),

¹⁴¹ Титов В. С. Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов. Минск, 1983. С. 106.

¹⁴² Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного життя-бытья в Витебской Белоруссии. С. 116—117.

¹⁴³ Беларускае народнае адзенне. С. 34, 37.

штаны (нагавіцы, парты) і пояс. На галаву надзявалі саламяны капялюш (брыль), зімой — валяную «магерку». На поўначы Беларусі дапаўненнем часта служылі безрукаўкі (жылеты, камізэлькі)¹⁴⁴, што сведчыць пра ўплыў гарадской культуры.

253. Паясы з розных раёнаў Беларусі.
Пач. XX ст



Больш сціплым быў мужчынскі касцюм і ў дэкаратыўных адносінах. Белая палатняная кашуля аздаблялася вышыўкай на грудзіне, вузкія яе палоскі ішлі па манжэтах і падоле.

Бадай, найбольш дэкаратыўная частка мужчынскага касцюма — пояс, якім падпяразвалі выпушчаную на штаны кашулю. На поясе насілі скураную сумачку (каліту), грэбень, кісет, прылады працы (нож, сякеру). З'яўленне мужчыны без пояса на людзях лічылася такім жа непрыстойным, як жанчыны — простава-лосай¹⁴⁵.

Як мужчынскія, так і жаночыя паясы досыць разнастайныя і па па-

мерах, і па дэкору. Шырыня іх вагаецца ад аднаго да некалькіх дзесяткаў сантыметраў, даўжыня дасягае трох метраў. Канцы завяршаліся кутасамі, махрамі, пампонамі. Непаўторныя і разнастайныя ўзоры паясоў (хаця бытавалі і аднатонныя, часцей за ўсё чырвоныя). Дробны выразны малюнак геаметрычнага характару, выкананы ў некалькі колераў, рытмічна паўтараецца па ўсёй даўжыні пояса, бясконца вар'іруецца на кожным новым вырабе. Пра разнастайнасць матываў сведчаць і іх назвы: «васьмёрка», «грэбелька», «капыцікі», «ланцужок», «дарожка», «рачок», «крыжык», «елачка», «вароніна вочка», «кветачка», «двайны прущік» і інш. Такая ўвага да аздаблення паясоў тлумачыцца той асаблівай роляй, якая адводзілася ім у народных абрадах, у першую чаргу вясельных. «Такіх паясоў,— сведчыць Ю. Крачкоўскі,— іншым нявестам даводзілася раздаць у час вясельнага часу да ста, і таму некаторыя дзяўчаты з дзевяці ці дванаццаці гадоў пачыналі ткаць паясы»¹⁴⁶.

Мужчынскае і жаночае верхняе адзенне асабліва адрозненняў не мела. Гэта суконная світа (сярмяга, світка, зіпун) белая, шэрага ці карычневага колеру. Жаночыя світы аздаблялі вышыўкай, шарсцянымі пампонамі, плеценым шнурам, абшывалі краі рукавоў, кішэніў і каўняры фабрычнай тканінай (звычайна аксамітам). Характар мастацкага аздаблення верхняга адзення часта служыў яркай рэгіянальнай прыкметай¹⁴⁷.

Працэс выцяснення традыцыйнага народнага саматканнага адзення фабрычнымі вырабамі пачаўся яшчэ ў канцы XIX ст. У адных рэгіёнах

¹⁴⁴ Беларускае народнае адзенне. С. 53.

¹⁴⁵ Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного життя-быття Витебской Белоруссии. С. 108.

¹⁴⁶ Крачковский Ю. Ф. Быт западнорусского селянина. М., 1874. С. 24.

¹⁴⁷ Романов Е. Р. Внешний быт Быховского белоруса // Зап. Северо-Западного отд. имп. Рус. географ. о-ва. Вильно, 1911. Кн. 2. С. 100.

(Віцебшчына) ён завяршыўся ўжо ў пачатку XX ст., у іншых (Палессе) прадаўжаўся яшчэ і ў паслярэвалюцыйны час.

Рамесніцкая апрацоўка металу ў канцы XIX — пачатку XX ст. напіла супярэчлівы характар. Масавасць і паточнасць вытворчасці, скарыстанне прамысловага металічнага пракату, эклектыка, што панавала ў мастацтве таго часу, — усё гэта адбілася на творчасці гарадскіх і местачковых кавалёў. Вырабаў іх захавалася шмат (асабліва ў старой забудове гарадоў і мястэчак, на старажытных могілках), але кідаецца ў вочы пэўная аднастайнасць і сухаватасць дэкору: адны і тыя ж гранёныя стрыжні і завіткі са стандартнага пракату, якія амаль не нясуць адбітку творчай асобы майстроў. У гэтым няма нічога дзіўнага: нярэдка работу рамеснікаў-кавалёў ацэньвалі не па мастацкіх якасцях, а на вагу. Кідаецца ў вочы і рознастылёнасць вырабаў, у дэкоры якіх можна бачыць і пышную дэкаратыўнасць барока, і сухаватую выразнасць класіцызму, і адвольную цякучасць «мадэрна», а часцей за ўсё — самае адвольнае іх спалучэнне ці поўную іх адсутнасць.

Большую цікавасць уяўляе творчасць вясковых кавалёў, якая ў меншай ступені падвяргалася ўплыву эклектыкі, захапіўшай у асноўным рамесніцкую гарадскую вытворчасць. Абапіраючыся на традыцыі мясцовага народнага мастацтва, яны стваралі досыць арыгінальныя вырабы. Праўда, метал, нават звычайнае жалеза, — матэрыял у народным побыце рэдкі, таму народнае мастацкае кавальства не мела такога распаўсюджвання, як кераміка, мастацкая апрацоўка дрэва, ткацтва. Яно абмяжоўвалася галоўным чынам нешырокім колам рэчаў, звязаных з інтэр'ерам народнага жылля, самаробнай мэбляй, транспартнымі сродкамі. Фігурна выконваліся завесы і клямкі на дзвярах хат, замковыя наклад-

кі і акоўка мэблі, аздобы вязнога транспарту.

На магілах, прыдарожных капляцах, на купалах цэркваў і шпілях касцёлаў ставіліся крыжы

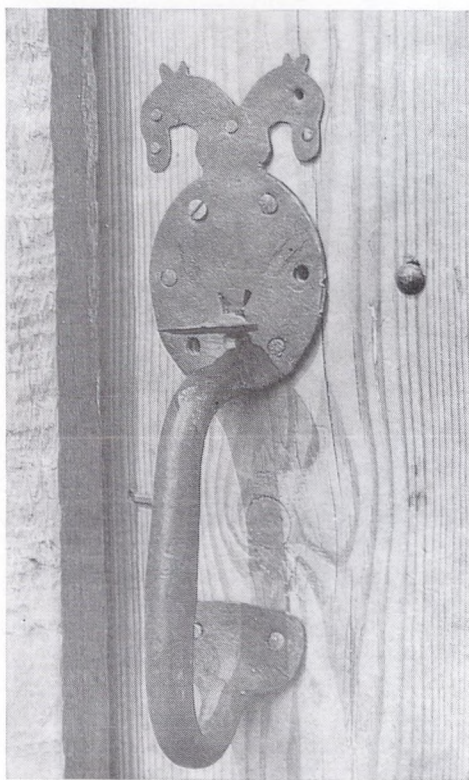
254. Крыж. Канец XIX ст. в. Каралеўцы Вілейскага р-на Мінскай вобл.



ажурнай формы, выкаваныя з адмыслова выгнутых металічных палос, гнутага і кручанага дроту, металічных накладак рознага профілю. Працейшыя крыжы выкоўвалі з двух ці трох злучаных стрыжняў, палос, прутоў. Іх канцы раскоўвалі ў выглядзе ліста або разразалі і адгіналі ў процілеглыя бакі, часта закручваючы ў выглядзе завіткоў. Ускладненне іх формы ішло за кошт дабаўлення розных дэталей і накладак мастацкага характару. Часцей за ўсё ад цэнтра крыжа адыходзілі хвалістыя змеяпадобныя прамяні, а месца іх сыходжання закрывалася рэльефна выкаваным дыскам. Такія крыжы нагадвалі сонца. Нярэдка іх кампазіцыя была настолькі адмысловай, што гублялася першапачатковая форма крыжа і ён нагадваў нейкую незвычайную кветку. Падобныя ўзоры народнага мастацкага кавальства характэрны таксама для Літвы і

Польшчы¹⁴⁸, асабліва пашыраны ў заходняй частцы Беларусі. Найбольш цікавыя вырабы ўпрыгожваюць культавыя збудаванні ў вв. Ліпнішкі (Іўеўскі р-н), Жабчыцы, Парэчча, Ставок (Пінскі р-н), Дамачава (Брэсцкі р-н) і інш.

255. Клямка. Пач. XX ст. в. Калоднае Столінскага р-на Брэсцкай вобл.



Надзвычайнай арыгінальнасцю і непаўторнасцю вызначаецца кавальскі дэкор касцёла Міхала ў Цімкавічах Капыльскага раёна. Кожная металічная дэталё выкавана своеасаб-

ліва, адзначана мясцовым густам. Ключавіны аздоблены дэкаратыўнымі выкладкамі рознай формы — ад прастай, сэрцападобнай да багата арнаментаванай па краях. Зашчапка спружыннага замка апрацавана ў выглядзе галавы рыбкі. Лёгкасцю і ажурнасцю вызначаецца дзвярная рапotka. Але найбольшым майстэрствам адрозніваюцца дзвярныя завесы, выкаваныя ў выглядзе дубовых галінак з лістамі, жалудамі, прычым перададзены не толькі іх контуры, але і рэльеф. Кавальскі дэкор выдатна спалучаецца з размалёўкай на сценах, разьбой і іншымі відамі аздаблення.

Своеасаблівы від мастацкага кавальства — медны посуд: глянкі, конаўкі, каструлі, тазы, чайнікі, цэбрыкі. Выраблялі яго пераважна месцацковыя майстры-меднікі (катляры). З-за дарагавізна прывазнага матэрыялу і працаёмкасці медны посуд быў набыткам пераважна заможнай часткі месцацковага і гарадскога насельніцтва. Як выключэнне можна назваць толькі конаўкі (праўда, не медныя, а латунныя), якія пасля першай сусветнай вайны сельскія ўмельцы напрактыкаваліся кляпаць са снарадных гільз.

Майстэрства катляроў не можа не выклікаць захаплення. Большасць відаў посуду, нават даволі складаных форм, выкоўвалася з аднаго-двух кавалкаў медзі. І калі таз ці талерку можна было выкаваць звычайным малатком, то для вырабу глянкі ці іншай вузкагорлай пасудзіны існавалі даволі простыя, але дасціпныя прыстасаванні. Напрыклад, у цісках замацоўваўся спружыністы рычаг, загнуты канец якога прасоўвалі ўнутр глянкі. Стукаючы малатком па рычагу, гэтым канцом рабілі выкалатку сценак посуду. Затым прыкліпвалі ручкі, устаўлялі дно, прыпайвалі гарлавіну. Посуд, прызначаны для гатавання ці захоўвання ежы і вады, знутры лудзілі.

Медны посуд, прызначаны на про-

¹⁴⁸ Reinfuss K. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1983. С. 203—214; Brenstein M. Krzyże i kapliczki żmudzkie // Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne. 1907. Т. 9.

даж, багатага дэкору не меў. Зрэдку на ручках штампаваліся простыя ўзоры, якія можна атрымаць пры дапамозе звычайнага зубіла ці прабойніка: ямкі, кропкі, палоскі, крыжыкі, зігзагі і інш. Але нават і без іх медны посуд валодаў бяспрэчнымі дэкаратыўнымі якасцямі, якія ствараліся выпрацаванасцю формы, пластычнасцю аб'ёму і іншымі утылітарна-мастацкімі асаблівасцямі. Своеасаблівы дэкаратыўны эфект давала ігра святла на няроўнай, апрацаванай ад рукі паверхні вырабаў. Да святла медны посуд начышчалі, і яго залацістае ззянне аздабляла не толькі паліцу для посуду, але і ўвесь інтэр'ер жылля.

У многіх формах меднага посуду прасочваецца ўплыў Усходу, дзе традыцыі медніцтва больш багатыя і даўнія. Але перш за ўсё кідаецца ў вочы, што майстры-катляры ведалі і творча засвойвалі формы распаўсюджанага ў народзе глінянага і драўлянага посуду. Напрыклад, медныя глякі, конаўкі, гаршкі па форме амаль не адрозніваюцца ад гліняных, а на месцы драўлянага ядра з вадой можна было ўбачыць медны цэбрык ці збанкападобны сасуд.

З развіццём капіталізму і з'яўленнем таннага фабрычнага посуду творчасць катляроў пачала занепадаць і ў пачатку XX ст. спынілася.

Як відаць, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва канца XIX — пачатку XX ст. — складаная, неадназначная з'ява. Гарадскія рамёствы, не вытрымліваючы канкурэнцыі з прамысловасцю, занепадаюць ці становяцца асновай для развіцця розных відаў мастацкай прамысловасці. Традыцыйнае народнае мастацтва, якое бытвала як хатняя вытворчасць для ўласных мэт, прадаўжала развівацца, убагачалася новымі матывамі і відамі. У яго характары заўважаецца адыход ад старажытных сімвалічных матываў і зварот да

рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці.

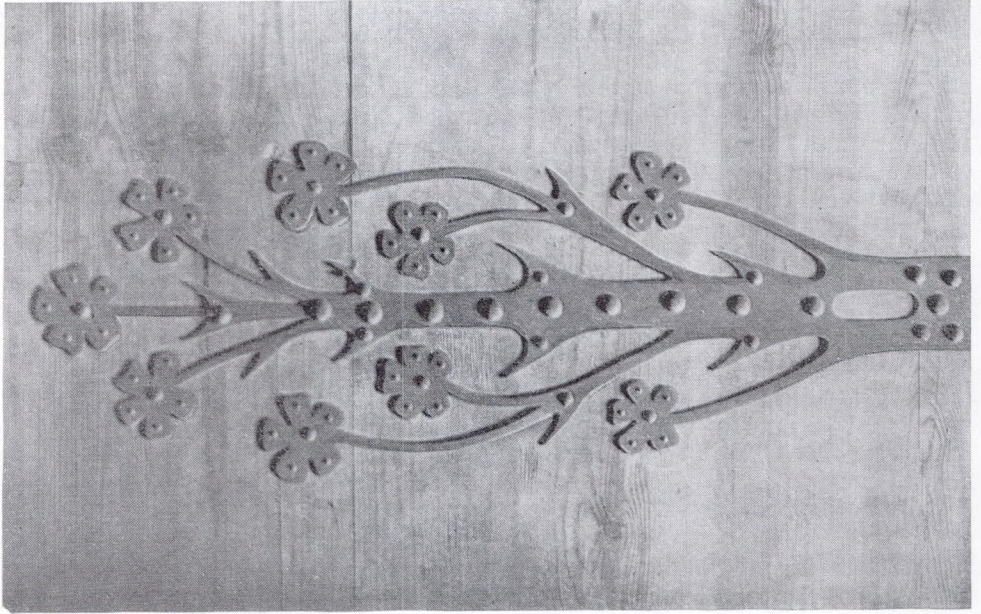
Больш складаным было становішча тых відаў народнага мастацтва, якія развіваліся ў выглядзе промыслаў. Бытвалі ў асноўным промыслы, якія задавальнялі мясцовыя патрэбы ў гаспадарчых вырабах: бандарны, кавальскі, шавецкі, ганчарны і інш. На рынак іх прадукцыя амаль не паступала, паколькі з-за прыміўнасці абсталявання і дарагавізны сыравіны была нерэнтабельнай. Майстры-саматужнікі нярэдка вымушаны былі «гнаць вал», максімальна спрашчаць формы і дэкор вырабаў. Першая сусветная вайна яшчэ больш паглыбіла гэтыя праблемы.

Стан саматужніцкіх промыслаў трывожыў перадавую грамадскасць Расіі. Каб хоць нейкім чынам падтрымаць іх, у Беларусі арганізуюцца рамесніцкія школы па апрацоўцы

256. Фрагмент дэкору дзвярэй.
Канец XIX ст. в. Цімжавічы
Капыльскага р-на Мінскай вобл.



257. Завеса. XIX ст. в. Цімкавічы
Капыльскага р-на Мінскай вобл.



258. Медны посуд. XIX ст. в. Ракаў
Валожынскага р-на Мінскай вобл.



дрэва, пляценню, слясарныя і ткацкія майстэрні. Так, Магілёўскае павятовае земства дабілася адкрыцця сталярна-такарных майстэрняў у Грабянёве і Друцку, ткацкай — у Севасцянявічах¹⁴⁹. Была адкрыта рамесніцкая ткацкая школа ў Лепелі. У Гомелі каля шасці гадоў працавала вучэбная карзіначная майстэрня¹⁵⁰.

Ажыўляецца збіральніцкая і выставачная дзейнасць. У 1893 г. у Магілёве была арганізавана выстаўка прадуктаў сельскай гаспадаркі і вырабаў саматужнікаў. Падобныя выстаўкі ў пачатку XX ст. адбыліся ў шэрагу гарадоў Беларусі: Мінску (1904, 1902), Слуцку (1908), Віцебску, Капылі, Глыбокім, Навагрудку (1913) і інш. Асабліва цікавай і разнастайнай была выстаўка саматужніцкай прамысловасці ў Вільні (1913). Да яе арганізацыі і збору экспанатаў былі прыцягнуты вядомыя этнографы і краязнаўцы, Ва ўсе куткі Беларусі і Літвы былі разасланы спецыяльныя анкеты і інструкцыі.

Многія экспанаты спецыяльна заказваліся народным майстрам. Выстаўка ўражвала багаццем і разнастайнасцю твораў народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў: ткацтвам, керамікай, мастацкай апрацоўкай дрэва¹⁵¹.

У 1912 г. у Вільні ствараецца Таварыства дапамогі саматужніцкім промыслам і народнаму мастацтву. Яно ставіла досыць шырокія задачы: дапамога ў арганізацыі рамяства, падрыхтоўка інструктараў розных спецыяльнасцей, арганізацыя збыту прадукцыі і выставак народнага мастацтва. Аднак таварыства з яго абмежаванымі магчымасцямі мала чым магло дапамагчы саматужніцкім промыслам. Не маглі аказаць значнага ўздзеяння на іх становішча і іншыя прагрэсіўныя меры. Яны былі не ў стане ліквідаваць прычыны цяжкага становішча рамеснікаў паўночна-заходніх ускраін Расійскай імперыі напярэдадні Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

¹⁴⁹ Документы и материалы по истории Белоруссии (1900—1917). Т. 3. С. 130—131.

¹⁵⁰ Там жа. С. 119—132.

¹⁵¹ Каталог кустарно-промышленного отдела выставки. Вильно, 1913.

КЛАСІКІ МАРКСІЗМА-ЛЕНІНІЗМА

- Маркс К. Капитал: Критика политической экономии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23—24.
- Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 419—459.
- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. 4-е изд. Т. 1. М., 1983. 605 с.; Т. 2. М., 1983. 701 с.
- Энгельс Ф. Анти-Дюринг // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 1—338.
- Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 269—317.
- В. И. Ленин и изобразительное искусство: Документы. Письма. Воспоминания. М., 1977. 551 с.
- В. И. Ленин о культуре. 2-е изд. М., 1985. 384 с.
- Ленин В. И. Государство и революция: Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции // Полн. собр. соч. Т. 33. С. 1—120.
- Ленин В. И. О государстве: Лекция в Свердловском университете 11 июля 1919 г. // Полн. собр. соч. Т. 39. С. 64—84.
- Ленин В. И. О культуре и искусстве: Сб. ст. М., 1976. 572 с.
- Ленин В. И. О литературе и искусстве. 5-е изд. М., 1976. 827 с.
- Ленин В. И. О национальной гордости великороссов // Полн. собр. соч. Т. 26. С. 106—110.
- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч. Т. 12. С. 99—105.

АГУЛЬНЫ РАЗДЗЕЛ

- Алпатов М. В. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVIII вв. М., 1973. 476 с.
- Батюшков П. Белоруссия и Литва. СПб., 1890.
- Белецкий П. Историческое обозрение деятельности Виленского учебного округа. 1808—1832. СПб., 1837.

- Белоруссия в эпоху феодализма: Сб. документов: В 3 т. Минск, 1961. Т. 3: Воссоединение Белоруссии с Россией и ее экономическое развитие в конце XVIII — первой половине XIX века (1772—1860). 625 с.; Белоруссия и Литва: Исторические судьбы Северо-Западного края... СПб., 1890. 183 с.
- Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1968. Т. 6: Архитектура России, Украины и Белорусии: XIV — первая половина XIX века. 568 с.; 1969. Т. 7: Западная Европа и Латинская Америка: XVII — первая половина XIX в. 620 с.; 1972. Т. 10: Архитектура XIX — начала XX в. 592 с.
- Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1964. Т. 5: Искусство XIX века. 429 с.; 1965. Т. 6: Искусство XX века. 480 с.
- Гісторыя Беларусі ў дакументах і матэрыялах: У 4 т. Мінск, 1940. Т. 2: Дакументы і матэрыялы па гісторыі Беларусі (1772—1903 гг.). 940 с.; 1953. Т. 3: Дакументы і матэрыялы па гісторыі Беларусі (1900—1917 гг.). 1019 с.
- Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры: У 2 т. Мінск, 1972. Т. 2: Беларусь у перыяд капіталізму (1861—1917 гг.). 687 с.
- Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мінск, 1972. Т. 2: Беларусь у перыяд капіталізму (1861—1917 гг.). 688 с.
- Дорошевич Э. К., Конон В. М. Очерки истории эстетической мысли в Белоруссии. М., 1972. 320 с.
- Историко-юридические материалы, извлеченные из актовых книг губерний Витебской и Могилевской, хранящихся в Центральном архиве в Витебске. Витебск, 1872—1906. Вып. 3—32.
- История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1971. Т. 4: Искусство конца XVII—XVIII века. 471 с.; 1981. Т. 6: Искусство второй половины XIX — начала XX века. 455 с.
- История исторической науки в СССР. До-октябрьский период: Библиография. М., 1965. 703 с.
- История рабочего класса Белорусской ССР: В 4 т. Минск, 1984. Т. 1: Рабочий класс Белоруссии в период капитализма. 400 с.
- История русского искусства: В 13 т. /Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1961. Т. 7: Русское искусство XVIII века. 510 с.; 1963. Т. 8. Кн. 1: Русское искусство первой трети XIX века. 707 с.; 1964. Кн. 2: Русское искусство второй трети XIX века. 670 с.; 1965. Т. 9. Кн. 1: Русское искусство второй половины XIX века. 587 с.; 1968. Кн. 2: Русское искусство конца XIX — начала XX века. 511 с.
- Киркор А. Исторические судьбы Белорусского Полесья // Живописная Россия. СПб., 1882. Т. 3.

- Кондаков С. Н. Юбилейный справочник императорской Академии художеств. СПб., 1915. Ч. 2.
- Лебедев А. К. Рукописи церковно-археологического музея Киевской духовной академии. Саратов (Волга), 1916. Т. 1. 474 с.
- Луначарский А. В. Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. 663 с.
- Мальдзіс А. І. Творчае пабрацімства: Беларуска-польскія літаратурныя ўзаема сувязі ў XIX ст. Мінск. 1966. 159 с.
- Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки: Сб. ст. М., 1983. 280 с.
- Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века: Сб. ст. советских и польских исследователей. М., 1977. 270 с.
- Швидковскій О. А. Актуальные задачи изучения художественной культуры предреволюционных десятилетий // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 10—16.
- Encyklopedia powszechna S. Orgelbrandta. Warszawa, 1898.
- Historia sztuki polskiej w zarysie. Kraków, 1962. Т. 1.
- Kopera F. Dzieje malarstwa w Polsce. Kraków, 1929. Т. 3.
- Kultura ludowa słowian. Warszawa, 1967. Т. 1. Wyd. 2.
- Kraszewski J. Wspomnienia Polesia, Wolyńia i Litwy. Wilno, 1840.
- Lietuviškoji enciklopedija. Kaunas, 1932—1941. Т. 1—9.
- Niewiadomski E. Malarstwo polskie XIX—XX wieku. Warszawa, 1926.
- Prace i materiały Zakładu historii sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Wilno, 1936.
- Salski J. Sztuka i kultura polska na Litwie i Rusi. Wilno, 1921.
- Thime-Beker. Encyklopedia. Warszawa, 1890—1914.
- Wileńskie Towarzystwo Artystyczne. Katalog VI wystawy. Wilno, 1914.
- Współczesne malarstwo polskie. Warszawa, 1911.
- АРХІТЭКТУРА**
- Акуліч С. А. Старажытны Лагойск // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1976. № 3. С. 22—25.
- Ахвердов И. Н. К истории белорусского жилища // Строительство и архитектура Белоруссии. 1974. № 2. С. 38—40.
- Багласов С. Г. Ансамбль XVIII века на центральной площади Постава // Строительство и архитектура Белоруссии. 1974. № 2. С. 41—43.
- Балько А. Е. Народные традиции в застройке белорусских сел // Строительство и архитектура Белоруссии. 1978. № 2. С. 11—12.
- Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. 123 с.
- Борисова Е. А. Некоторые особенности русской архитектуры конца XIX — начала XX в. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 91—109.
- Иконников А. В. Архитектура города. М., 1972. 215 с.
- Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. М., 1971. 224 с.
- Кицик Ю. Н. Традиции и проблемы формирования силуэта города // Строительство и архитектура Белоруссии. 1975. № 3. С. 34—37.
- Косенко Ю. Освоение наследия как средство гуманизации архитектурной среды // Архитектура СССР. 1978. № 4. С. 46—51.
- Кресальний Н. И. Русская и украинская архитектура XVIII — первой трети XIX века. Киев, 1982. 61 с.
- Кулагин А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: Вторая половина XVIII — начало XIX в. Минск, 1981. 134 с.
- Кулагін А. М. Прынцыпы пабудовы познебарочных і класічных палацава-сядзібных ансамляў у Беларусі: Другая палавіна XVIII — пачатак XIX ст. // Весті Акад. навук БССР. Сер. грамад. навук. 1977. № 4. С. 84—95.
- Лесик А. Современное использование памятников архитектуры: Из опыта Украины // Архитектура СССР. 1977. № 5. С. 43—51.
- Морозов В. Ф. Архитектура Гомеля начала XIX века // Строительство и архитектура Белоруссии. 1979. № 4. С. 22—24.
- Сербов И. А. Поездка по Полесью 1911 и 1912 года. Вильна, 1914.
- Чантурия В. А. Архитектурные памятники Белоруссии. Минск, 1982. 223 с.
- Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Минск, 1977. 319 с.
- Чарнатаў В. М. З архітэктурнай спадчыны І. А. Фаміна // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1971. № 3. С. 48—50.
- Чарняўская Т. І. Архітэктурна Віцебска: З гісторыі планіроўкі горада. Мінск, 1980. 111 с.
- Чарняўская Т. І. Архітэктурна Магілёва: З гісторыі планіроўкі і забудовы горада. Мінск, 1973. 95 с.
- Чернявская Т. И., Петросова Е. Ю. Памятники архитектуры Минска XVII — начала XX в. Минск, 1984. 151 с.
- Якімовіч Ю. А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся XII—XIX вв. Мінск, 1978. 151 с.

- Brensztein M. Krzyże i kapliczki żmudzkie // Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne. Warszawa, 1907. T. 9.
- Dmochowski Z. Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym. Warszawa, 1937.
- Gloger Z. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce. Warszawa, 1907. T. 1; 1909. T. 2.
- Lexicon illustrat de architectură modernă. München-Zürich, 1963.
- Markowski F. Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XIX ww. Lwów, 1935.
- Moszyński K. Polesie Wschodnie. Warszawa, 1928.
- Pietkiewicz Cz. Polesie Rzeczyckie. Kraków, 1928.
- Rewieńska W. Miasta i miasteczka w północno-wschodniej Polsce. Wilno, 1938.
- История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. М., 1966. 326 с.
- История европейского искусствознания: Вторая половина XIX — начало XX века: В 2 кн. М., 1969. Кн. 1. 472 с.; Кн. 2. 292 с.
- Карнач П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР. Мінск, 1973. 120 с.
- Карнач П. А. С. Ф. Нікалаеў. Мінск, 1970. 96 с.
- Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мінск, 1969. 201 с.
- Кацер М. С. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма: XIV—XVIII вв. // Белорусское искусство. Мінск, 1957. С. 133—152.
- Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1978. 526 с.
- Мальцев Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. М., 1959. Вып. 2. 301 с.
- Машковцев Н. Г. Из истории русской художественной культуры. М., 1982. 327 с.
- Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мінск, 1983. 176 с.
- Никифоровский Н. Я. Странички из недавней старины г. Витебска. Витебск, 1899.
- Ровинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVIII в. СПб., 1856. С. 1—196.
- Ровинский Д. А. Словарь русских художников. СПб., 1891.
- Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб., 1893—1899. Т. 1—3.
- Стажинский Ю. За сиптэгічэскі і сьравніцельны выгляд на польскае і рускае искусство рубежа XIX — начала XX в. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 7—9.
- Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 3: Статьи. 888 с.
- Стернин Г. Ю. Проблемы русского изобразительного искусства на рубеже XIX и XX вв. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 17—34.
- Тананаева Л. И. К проблематике творчества Фердинанда Руцица // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 69—90.
- Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1974. 552 с.
- Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і архэалагічнай літаратуры // Аdb. з «Польмя». 1927. № 6. С. 166—190; № 8. С. 158—185.
- Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мінск, 1928. Т. 1.
- Юцак В. Отражение в художественной критике перемен в польской живописи

ЖЫВАПІС

- Акуліч С. А. Да біяграфіі мастака Валянціна Ваньковіча // Беларускае мастацтва. Мінск, 1962. С. 180—183.
- Беларускае мастацтва: 36. арт. Мінск, 1962. 239 с.
- Белецкий П. Историческое обозрение деятельности Виленского учебного округа: 1808—1832. СПб., 1837.
- Белорусское искусство: Сб. ст. и материалов. Мінск, 1957. 264 с.
- Бенуа А. История живописи в XIX веке. СПб., 1902.
- Бядуля З. Батлейка // Вестник Народного комиссариата просвещения. 1922. № 3. С. 9—12.
- Высоцкая Н. Ф. Мастакі і малярскія цэхі ў Беларусі XVI—XVIII стст. // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 3. С. 16—21.
- Глебка П. Ф. Пытанні гісторыі, філалогіі, мастацтва /Склад. Н. І. Глебка, К. А. Цвірка. Мінск, 1975. 304 с.
- Горелов М. И. Станислав Юлианович Жуковский. М., 1982. 271 с.
- Дзяржаўны мастацкі музей БССР (Альбом) /Склад. П. М. Герасімовіч, І. А. Рэсіна. Мінск, 1979. 256 с.
- Дробаў Л. М. Беларускія мастакі XIX стагоддзя. Мінск, 1971. 111 с.
- Дробаў Л. М. Беларускія пейзажысты Гараўскія // Беларускае мастацтва. Мінск, 1962. С. 172—179.
- Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Мінск, 1974. 336 с.
- Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст.: Фрэска. Абраз. Партрэт /Склад. і аўт. уступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мінск, 1980. 316 с.
- Искусство Советской Белоруссии: Сб. ст. М.; Л. 1940. 147 с.

- на рубеже XIX и XX вв. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 55—68.
- Hutten-Czapski E. Portrety polskie XIX wieku. Warszawa, 1906.
- Katalog wystawy zbiorowej. Wilno, 1939.
- Katalog zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Warszawa, 1899.
- Kielsznowski H. Malarz Czechowicz. Warszawa, 1873.
- Komornicki K. Przegląd dziejów malarstwa. Wilno, 1851. Т. 1—2.
- Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa, 1971.
- Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na wystawie retrospektywnej. Warszawa, 1898.
- Kurier Warszawski. Warszawa, 1862.
- Ruszczyk F. 1870—1936. Pamiętnik Wystawy. Muzeum Narodowy w Warszawie. Warszawa, 1966.
- Ruszczyk F. Życie i dzieło. Wilno, 1939.
- Smokowski W. Walenty Wańkiewicz // Athenaeum. Wilno, 1845. Т. 4.
- Sroczyńska K. January Suchodolski. Wrocław, 1961.
- 150 lat malarstwa polskiego w szkicach. Warszawa, 1932.
- Wilezyński J. Wspomnienia // Athenaeum. Wilno, 1851. Т. 1.
- Wizerunki i roztrząsania naukowe. Wilno, 1834—1848.

ГРАФИКА

- Булаков Ф. Н. Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. СПб., 1889. Т. 1.
- Добрянский Ф. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских. Вильно, 1882.
- Записки Северо-Западного отделения императорского русского географического общества. Вильно, 1912. Кн. 3.
- История книги, книжного дела и библиографии в Белоруссии: Сб. научн. ст. Минск, 1986. 189 с.
- Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Минск, 1969. 102 с.
- Книга в Белоруссии: Книговедение, источники, библиография: Сб. ст. Минск, 1982. 136 с.
- Коротаев И. Описание славяно-русских книг. СПб., 1883.
- Ланшин В. П. Из истории русско-польских художественных связей // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 215—261.

- Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895.
- Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского «Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств». М., 1870. С. 31—38.
- Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям старого и нового времени. СПб., 1887.
- Тышкевич Е. Воспоминания из путешествий по Висле и Неману. Вильно, 1860.
- Швидковский О. А. Актуальные задачи изучения художественной культуры предреволюционных десятилетий // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 10—16.
- Шматаў В. Ф. Беларускае кніжнае гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мінск, 1984. 183 с.
- Черкесова Т. В. Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 года и ее создатели // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века: Материалы и исследования. М., 1971. С. 11—47.
- Bieliński J. Uniwersytet Wileński (1579—1831). Kraków, 1899—1900. Т. 2.
- Dobrzycki H., Piątkowski H. Andrioli w sztuce i życiu społecznym. Lwów, 1928.
- Polski słownik biograficzny. Kraków, 1935—1971. Т. 1—16.
- Tygodnik ilustrowany. Warszawa, 1859—1939.
- Tygodnik Petersburgski. Petersburg, 1830—1858.
- Siestrzenczewicz St. Rysunki piórem. Wilno, 1928.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. Т. 1.
- Szemesz A. Wspomnienia o Damelu // Athenaeum. Wilno, 1842. Т. 2.
- Szemesz A. Wspomnienia o szkole malarzkiej Wileńskiej // Athenaeum. Wilno, 1844. Т. 4.
- Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana. Warszawa, 1890—1904. Т. 1—38.

СКУЛЬПТУРА

- Богданович А. Е. Пережитки древнего мифосозерцания у белорусов. Гродно, 1895.
- Елатомцева И. М. Станковая скульптура: Понятие о жанрах. Минск, 1975. 200 с.
- Иванов С. В. Скульптура народов севера Сибири XIX — первой половины XX в. Л., 1970. 296 с.
- Каменская М. Н. Русская народная деревянная скульптура. Л., 1948. 28 с.
- Канцеликас А. С. Литовская народная скульптура. М., 1974. 186 с.

- Карилинь Г. Н. Латышская деревянная скульптура. М., 1969. 85 с.
- Капер М. С. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма XIV—XVIII вв. // Белорусское искусство. Минск, 1957. С. 133—152.
- Леонава А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Минск, 1977. 404 с.
- Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного життя-быття Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. Витебск, 1895.
- Проница И. А. Академия художеств XVIII — первой половины XIX века как художественный центр страны // Труды Академии художеств. М., 1984. Вып. 2. С. 89—100.
- Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1972. 272 с.
- Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1969. 296 с.
- Труды Академии художеств М., 1984. Вып. 2. 296 с.
- Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974. 491 с.
- Шмидт И. Русская портретная скульптура конца XIX — начала XX в. М., 1964. С. 307—362.
- Шмидт И. Скульптура конца XIX — начала XX века // История русского искусства: В 13 т. М., 1960. Т. 2. С. 418—440.
- Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. СПб., 1858.
- Baliński M. Henryk Dmochowski // Tygodnik ilustrowany. Wilno, 1861.
- Dereżyński M. Waclaw Bębnowski rzeźbiarz nieznany. Toruń, 1947.
- Gievsztor J. Pamietniki z lat 1857—1865. Wilno, 1913. Т. 1.
- Janowski L. Słownik bio-bibliograficzny dawnego Uniwersytetu Wileńskiego. Wilno, 1939.
- Norwid C. K. Do obywatela Dmochowskiego rzeźbiarza Dziennik polski. Poznań, 1849. № 55.
- Römer A. Do dziejów Wileńskiej szkoły sztuk pięknych // Sprawozdania z posiedzeń Komisji do Badań historii sztuki w Polsce, PAU. Kraków, 1896. Т. 5. Cz. 1.
- Starzewska M. Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX w. Wrocław, 1952.
- Syrokomla W. Podróż swojaka po swojszczyźnie. Warszawa, 1914.
- Tatarkiewicz W. Dwa klasycyzmy — Wileński i Warszawski. Warszawa, 1921.
- Tatarkiewicz W., Kaczmarzyk D. Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej // Sztuka i krytyka. Warszawa, 1956. № 1—2.
- Trzy uniwersyteckie szkoły sztuk pięknych. BHS, 1974. № 1.
- Zaleski B. Z życia litwinki. Poznań, 1876.
- ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА**
- Астройка А. Беларускі ткацкі арнамент. Мінск, 1929.
- Беларуская народная архітэктурная разьба (Альбом) /Склад і аўт. уступ. тэксту Л. А. Малчанова. Мінск, 1958. 96 с.
- Беларускае народнае адзенне. Мінск, 1975. 416 с.
- Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. 128 с.
- Беларускія народныя тканіны ў зборах Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Каталог. Мінск, 1979. 256 с.
- Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Тр. Ин-та этнографии им. Миклухо-Маклая: Новая серия. М., 1956. Т. 31.
- Бульба А. Колькі слоў аб дзівочай апрацы на Беларусі. Вільня, 1911.
- Василенко В. М. Народное искусство. М., 1974. 296 с.
- Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972. 352 с.
- Ганцка О. Народное искусство Польши. М., 1970. 184 с.
- Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии. Минск, 1966.
- Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. Минск, 1972. 173 с.
- Раманюк М. Ф. Беларускае народнае адзенне (Альбом). Мінск, 1981.
- Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацтва (Альбом). Мінск, 1980. 196 с.
- Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мінск, 1937. 410 с.
- Сахута Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Минск, 1982. 96 с.
- Сахута Я. М. Народная разьба на дрэву. Мінск, 1978. 96 с.
- Титов В. С. Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов. Минск, 1983. 152 с.
- Трызна Д. С. Беларускія дываны і габелены. Мінск, 1981. 127 с.
- Фурман І. П. Крашаніна. Віцебск, 1925.
- Харузин А. Н. Славянское жилище в Северо-Западном крае. Вильна, 1907.
- Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1902. Т. 3.
- Якчнина Л. І. Слуцкія паясы. Мінск, 1960. 240 с.
- Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло: XIX — пачатак XX ст. Мінск, 1984. 143 с.
- Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло (XVI—XVIII стст.). Мінск, 1977. 120 с.
- Яніцкая М. М., Сташкевіч А. Б. Мясціслаўскае шкло XVI—XIX стст. // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мінск, 1985. С. 83—93.

- Buczowski K. Dawne szkła artystyczne w Polsce. Kraków, 1958.
- Dynowski W. Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia. Wilno, 1935.
- Dynowski W. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródzkiej. Wilno, 1935.
- Jelski A. Wiadomości historyczne o fabryce szkieł i zwierciadeł ozdobnych w Urzeczcu Radziwiłłowskim na Litwie // Sprawozdania komisji historii sztuki. Wilno, 1899. T. 6.
- Kamieńska Z. Manufaktur szkłana w Urzeczcu (1737—1846). Warszawa, 1964.
- Polak A. Szkło i jego historia. Warszawa, 1981.
- Pozaurek G. Glaser der Empire und Biedermeirzeit. Leipzig, 1923.
- Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1983.
- Urbański A. O fabryce szkieł w Urzeczcu Radziwiłłowskim. Wilno, 1932.

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

1. Выгляд г. Віцебска. Акварэль І. Пешкі. Пач. XIX ст.
2. Выгляд г. Віцебска. Акварэль І. Пешкі. Пач. XIX ст.
3. Палац Румянцава — Паскевіча ў Гомелі. Канец XVIII — пач. XX ст. Агульны выгляд.
4. Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі. 1809—1819.
5. Дом віцэ-губернатара ў Гродна. 1-я пал. XIX ст.
6. Жылы дом на вуліцы Замкавай у Гродна. 1-я чвэрць XIX ст.
7. Касцёл Тэрэзы ў г. Шчучыне Гродзенскай вобл. 1829.
8. Царква Раства багародзіцы ў в. Масалыны Бераставіцкага р-на Гродзенскай вобл. 1796.
9. Сядзіба ў в. Падароск Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл. Сярэдзіна XIX ст.
10. Сядзібны дом у в. Відзы-Лаўчынскія Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. Пач. XIX ст.
11. Сядзіба ў в. Завоссе Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. 1-я пал. XIX ст. Літаграфія з акварэлі Н. Орды.
12. Палац А. Тызенгаўза ў г. Паставы Віцебскай вобл. 2-я пал. XVIII ст.
13. Сядзіба ў г. Слоніме Гродзенскай вобл. 1-я пал. XIX ст.
14. Сядзіба ў пас. Першамайскі Уздзенскага р-на Мінскай вобл. Пач. XIX ст.
15. Сядзіба ў пас. Чырвоная Зорка Клепцкага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XVIII ст.
16. Сядзіба «Альбярцін» у г. Слоніме Гродзенскай вобл. 1-я пал. XIX ст.
17. Сядзібны дом у в. Гейстуны Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл. XIX ст. Літаграфія з акварэлі Н. Орды.
18. Праабражэнская царква ў в. Олтуш Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. 1783.
19. Мікалаеўская царква ў в. Кажан-Гарадок Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. 1818.
20. Троіцкая царква ў в. Бездзеж Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 1772.
21. Касцёл Марыі ў в. Дуды Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл. 1772.
22. Мікалаеўская царква ў в. Вялікія Сяхновічы Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII—XIX стст.
23. Мікалаеўская царква ў в. Дружылавічы Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1777.
24. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Чарнаўчыцы Брэсцкага р-на. XVIII—XIX стст.
25. Ф. Смуглевіч. Сяляне ў нацыянальных касцюмах. Пач. XIX ст. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
26. Я. Рустэм. Аўтапартрэт. 1-я трэць XIX ст. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
27. Я. Рустэм. Партрэт Г. Ваньковіч. 1830-я гг. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
28. Я. Рустэм. Партрэт А. Ваньковіча. 1830-я гг. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
29. І. Аляшкевіч. Грунавы партрэт. 1813. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
30. Ю. Пешка. Партрэт Ф. Смуглевіча. 1890-я гг. Палатно, алей. Познань. Нацыянальны музей.
31. В. Ваньковіч. А. Міцкевіч на скале Аюдаг. 1828. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
32. В. Ваньковіч. Партрэт К. Тавянскай. 1837. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
33. І. Хруцкі. Бітая дзіч, гародніна, грыбы. 1854. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
34. І. Хруцкі. У пакоях сядзібы мастака. 1855. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
35. І. Хруцкі. Старая за работай. 1840-я гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
36. І. Хруцкі. Партрэт жонкі. Да 1836 г. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
37. І. Хруцкі. Сямейны партрэт. 1854. Палатно, алей. Ленінград. Рускі музей.
38. І. Хруцкі. Партрэт невядомага. 1851. Палатно, алей. Рыга. Приватны збор.
39. І. Хруцкі. Партрэт П. Рубцова. 1841. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
40. І. Хруцкі. Партрэт С. Ромера. 1850-я гг. Палатно, алей. Вільнюс. Дзяржаўны гісторыка-этнаграфічны музей ЛітССР.
41. І. Хруцкі. Партрэт мітрапаліта Іаафа-фата Булгака. 1838. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
42. І. Хруцкі. Партрэт хлопчыка ў саланяным капелюшы. Канец 1830-х гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
43. І. Хруцкі. Гародніна, грыбы і рыба. 1839. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
44. І. Хруцкі. Від на Елагіным востраве ў Пецяярбургу. 1839. Палатно, алей. Ленінград. Рускі музей.
45. С. Заранка. Партрэт Ф. Талстога.

- 1850-я гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
46. А. Шэмеш. Партрэт І. Янушкевіча. 1830-я гг. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
 47. А. Шэмеш. Партрэт Т. Янушкевіч. 1830-я гг. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
 48. Я. Дамель. Аўтапартрэт. 1828. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей. Фрагмент.
 49. Я. Дамель. Адступленне французаў праз Вільню ў 1812 г. 1820-я гг. Папера, акварэль. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 50. Я. Дамель. Партрэт М. Равіч з сынам. 1831. Палатно, алей. Познань. Нацыянальны музей.
 51. Я. Сухадольскі. Пераход Напалеона праз Бярэзіну. 1850-я гг. Палатно, алей. Познань. Нацыянальны музей.
 52. К. Русецкі. Аўтапартрэт. 1830-я г. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 53. К. Русецкі. Жыня. 1843. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 54. Распяцце. Фрэска алтара касцёла ў в. Будслаў Мядзельскага р-на Мінскай вобл. 1783.
 55. Фрагмент роспісу ў царкве Раства багародзіцы ў г. Слаўгарадзе Магілёўскай вобл. Канец XVIII ст.
 56. В. Ваньковіч. Аўтапартрэт. 1830-я гг. Папера, аловак. Варшава. Нацыянальны музей.
 57. К. Кукевіч. Букніст. 1830-я гг. Папера, аловак. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 58. К. Кукевіч. Карчма ў прадмесці. 1830-я гг. Папера, аловак. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 59. К. Кукевіч. Гандаль шапкамі. 1830-я гг. Папера, аловак. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 60. К. Бахматовіч. Мужчынскі партрэт. 1820-я гг. Папера, аловак.
 61. А. Бартэльс. Канспэрт вакальны і інструментальны. 1844. Папера, туш, пяро.
 62. А. Бартэльс. Езуіт. 1844. Папера, туш, пяро.
 63. М. Кулеша. Гусары. 1840-я гг. Папера, гуаш. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 64. М. Кулеша. Царква на Каложы ў Гродна. Канец 1850-х гг. Папера, літаграфія.
 65. Н. Орда. Грушаўка. 2-я чвэрць XIX ст. Папера, акварэль. Кракаў. Нацыянальны музей.
 66. К. Ельскі. Бюст Чартарыйскага. 1-я пал. XIX ст. Паціпіраваны гіпс. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 67. К. Ельскі. Алегорыя скульптуры. 1858. Гіпс. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 68. Я. Астроўскі. Бюст Я. Тышкевіча. 1856. Гіпс. Варшава. Нацыянальны музей.
 69. Я. Астроўскі. Бюст Т. Касцюшкі. 1860. Гіпс. Варшава. Нацыянальны музей.
 70. Р. Слізень, Барэльф Т. Зана. 1-я пал. XIX ст. Гіпс.
 71. Медальён з сядзібы Грымяча (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.). 1-я пал. XIX ст. Маёліка.
 72. Фрагмент увахода сядзібы «Альбярцін» у Слопіме Гродзенскай вобл. 1-я пал. XIX ст.
 73. Хрыпчэenne. Канец XVIII ст. Ступка. в. Мосар Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.
 74. Евангеліст Лука. Канец XVIII ст. Ступка. в. Мосар Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.
 75. Архангел Міхаіл. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мінск. ДММ БССР.
 76. Надмагілле Біспінка. 1789. Камень, разьба, метал, роспіс. Тройцкі касцёл у г. п. Ружаны. Пружанскага р-на Брэсцкай вобл.
 77. Надмагілле Снядэцкага. 1835. Мармур. в. Гарадкі Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл.
 78. Абклад з в. Парахонск Пінскага р-на Брэсцкай вобл. 1803. Метал, чаканка. Мінск. МСБК.
 79. Куфэрак. XIX ст. Дрэва, метал, кавальства. Мінск. ДММ БССР.
 80. Фрагмент царскай брамы з в. Збірагі Брэсцкага р-на. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, расфарбоўка.
 81. Царская брама з в. Вавулічы Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Дрэва, салом, пляценне, жываніс. Мінск. ДММ БССР.
 82. Царская брама з в. Вавулічы Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Дрэва, салом, пляценне, жываніс. Мінск. ДММ БССР. Фрагмент.
 83. Царская брама з в. Лемяшэвічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Дрэва, салом, пляценне. Мінск. ДММ БССР.
 84. Царская брама з в. Лемяшэвічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Салом, дрэва, пляценне. Мінск. ДММ БССР. Фрагмент.
 85. Г. Грыневіч. Дыван з Рагачоўскага павета Магілёўскай губ. 1852. Воўна, ткацтва.
 86. Бакал. Пач. XIX ст. Крышталь, грань, гравіроўка. Урэчча — Налібокi. Кракаў. Нацыянальны музей.
 87. Кілішак. Канец XVIII — пач. XIX ст. Урэчча — Налібокi. Кракаў. Нацыянальны музей.
 88. Флакон. Канец XVIII — пач. XIX ст. Урэчча — Налібокi. Крышталь, шліфоўка, алмазная грань. Кракаў. Нацыянальны музей.

89. Кілішак і графін. Канец XVIII — пач. XIX ст. Шкло, грань. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік.
90. Будынак мужчынскага духоўнага вучылішча ў Віцебску. 1890.
91. Фрагмент забудовы вуліцы Я. Купалы ў Віцебску. Канец XIX — пач. XX ст.
92. Фрагмент забудовы вуліцы Л. Талстога ў Віцебску. Канец XIX — пач. XX ст.
93. Будынак чыгуначнага вакзала ў Віцебску. 1866.
94. Будынак былога акруговага суда ў Віцебску. 1883.
95. Касцёл Варвары ў Віцебску. 1885.
96. Петрапаўлаўская царква ў г. п. Узда Мінскай вобл. 1848.
97. Троіцкі касцёл у в. Герваты Астравецкага р-на Гродзенскай вобл. 1903. Фрагмент бакавога фасада.
98. Троіцкая царква ў в. Даўгінава Вілейскага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XIX ст.
99. Сабор Аляксандра Неўскага ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. 1861—1866.
100. Царква ў в. Князькоўцы Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл. 1860.
101. Сядзіба ў г. п. Смілавічы Чэрвеньскага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XIX ст.
102. Капліца сядзібы ў в. Грушаўка Ляхавіцкага р-на Брэсцкай вобл. Канец XIX — пач. XX ст.
103. Капліца ў в. Сар'я Верхнядзвінскага р-на Віцебскай вобл. 1852—1857. Літаграфія з акварэлі Н. Орды.
104. Капліца ў в. Закозель Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.
105. Узнятая брама сядзібы ў в. Старыя Пескі Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.
106. Сядзіба ў в. Лынтуны Пастаўскага р-на Віцебскай вобл. 2-я пал. XIX ст.
107. Сядзіба ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.
108. Сядзіба ў в. Чырвоны Берэг Жлобінскага р-на Гомельскай вобл. 1890—1893.
109. Сядзіба ў в. Свіслач Гродзенскага р-на. Канец XIX ст.
110. Сядзібны дом у в. Галавічполе Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.
111. Сядзіба ў в. Галавічполе Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст. Фрагмент галоўнага фасада.
112. Капліца ў г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. 1904.
113. Стайня ў сядзібе «Альбярцін» у г. Слоніме Брэсцкай вобл. Пач. XX ст.
114. К. Альхімовіч. Пахаванне на Урале. 1873. Палатно, алей. Познань. Нацыянальны музей.
115. К. Альхімовіч. На этапе. 1894. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
116. Н. Сілівановіч. Аўтапартрэт 1880-я гг. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
117. Н. Сілівановіч. Партрэт жанчыны. 1870-я гг. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
118. Н. Сілівановіч. Літвінка з Езна. 1870-я гг. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
119. Н. Сілівановіч. Пастух са Свянцяншчыны. 1891. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
120. Н. Сілівановіч. Партрэт Рустэйкайтэ. 1880-я гг. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
121. Н. Сілівановіч. Мужчынскі партрэт. 1870-я гг. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
122. Н. Сілівановіч. Дзеці ў двары. 1870-я гг. Палатно, алей. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
123. Н. Сілівановіч. Салдат з хлопчыкам. 1866. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
124. А. Гараўскі. На радзіме. 1860. Палатно, алей. Масква. Траццякоўская галерэя.
125. А. Гараўскі. Купальшчыцы. 1858. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
126. А. Гараўскі. Заросшая сажалка. 1857. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
127. А. Гараўскі. Марыя Магдаліна. 1861. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
128. А. Гараўскі. Вечар у Мінскай губерні. Пач. 1870-х гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
129. М. Атрыганьёў. Дубовы гай. 1890. Палатно, алей.
130. М. Атрыганьёў. Краявід у Магілёўскай губерні. 1886. Палатно, алей.
131. Б. Русецкі. Жаночы партрэт. Канец 1840-х гг. Папера, акварэль. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
132. А. Ромер. Партрэт паўстанца 1863 г. 1870-я гг. Папера, афорг. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
133. К. Альхімовіч. Аўтапартрэт. 1864. Папера, акварэль. Варшава. Нацыянальны музей.
134. М. Андрэйлі. Вылазка паўстанцаў. Канец 1860-х гг. Папера, змешаная тэхніка.
135. М. Андрэйлі. Смерць Кейстута. 1880-я гг. Папера, змешаная тэхніка.
136. М. Андрэйлі. Ілюстрацыя да паэмы «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча. 1882. Папера, акварэль. Варшава. Музей А. Міцкевіча.
137. М. Андрэйлі. Ілюстрацыя да паэмы «Конрад Валенрод» А. Міцкевіча. 1891. Папера, змешаная тэхніка. Варшава. Нацыянальны музей.
138. М. Андрэйлі. Смерць Людвіга Нарбута каля Дубічаў. Канец 1860-х гг. Па-

- пера, акварэль. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
139. Ф. Дмахоўскі. Прысяга князя. 1880-я гг. Папера, літаграфія.
140. А. Ромер. Аўтанартрэт, 1870-я гг. Папера, афорт. Кракаў. Нацыянальны музей.
141. Д. Варкоўскі. Беларуская карчма. 1864. Папера, акварэль.
142. М. Мікешын. Каля калодзежа. 3 серыі «Беларускія малюнкі». 1880-я гг. Папера, туш, пяро.
143. Хлопчык з лебедзем. 1873. Бронза, графіт. Мінск.
144. Хрыстос засмучаны. 1860—1890-я гг. Дрэва, разьба, паліхромія. 3 в. Мядзель Мінскай вобл. Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах.
145. Распяцце. 1860—1890-я гг. Дрэва, разьба, паліхромія. Троіцкі касцёл у в. Струбніца Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл.
146. Святая. 2-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, паліхромія. 3 в. Забалаць Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах.
147. Апостал Пётр. 2-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, паліхромія. 3 в. Забалаць Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах.
148. Юрый Пераможац. 2-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, паліхромія. 3 в. Забалаць Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах.
149. Вырабы беларускіх шклязаводаў 1860—1890 гг. Крышталь, алмазная грань. Мінск. ДМ БССР.
150. П. Багрым. Фрагмент дэкору жырандолі. 1881. Жалеза, каванне, ліццё в. Крошын Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл.
151. Вароты. Канец XIX ст. Жалеза, каванне. в. Вішнева Валожынскага р-на Мінскай вобл.
152. Кансоль дома ў в. Клейнікі Брэсцкага р-на. Пач. XX ст. Дрэва, прапілоўка.
153. Крэсла. XIX ст. Дрэва, разьба. Са Столінскага р-на Брэсцкай вобл.
154. Прасніца. Канец XIX ст. Дрэва, разьба. 3 в. Радасць Камянецкага р-на Брэсцкай вобл.
155. Фрагмент дэкору прасніцы. Канец XIX ст. Дрэва, разьба. 3 Камянецкага р-на Брэсцкай вобл.
156. Качалка. Пач. XX ст. Дрэва, разьба. 3 в. Засвяты Пухавіцкага р-на Мінскай вобл.
157. Лыжкі. Пач. XX ст. Дрэва, разьба. 3 Віцебскай вобл.
158. Коўшыкі. Канец XIX ст. Дрэва, разьба. Мінск. ДМ БССР.
159. Чарпак. 2-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба. 3 в. Галеўшчызна Віцебскай вобл. Мінск. МСБФ.
160. Пернікавая дошка. Канец XIX — пач. XX ст. Дрэва, разьба. 3 Усходняй Беларусі.
161. Набоекная дошка. Канец XIX ст. Дрэва, разьба. 3 Віцебскай вобл. Ленінград. Дзяржаўны музей этнаграфіі.
162. Вільчак. Пач. XX ст. Дрэва, разьба. в. Едчыцы Клецкага р-на Мінскай вобл.
163. Дыван. 2-я пал. XIX ст. Шэрсць, ткацтва. Мазырскі р-н Гомельскай вобл.
164. Фрагмент забудовы вуліцы Карбышава ў Гродна. Пач. XX ст.
165. Фрагмент забудовы вуліцы К. Маркса ў Гродна. Пач. XX ст.
166. Касцёл Сімяона і Гелены ў Мінску. 1908.
167. Фрагмент забудовы вуліцы Астроўскага ў Мінску. Канец XIX — пач. XX ст.
168. Капліца Паскевічаў у палацава-паркавым ансамблі ў Гомелі. 1870—1889.
169. Будынак царкоўна-археалагічнага музея ў Мінску. 1913.
170. Троіцкі касцёл у г. п. Відзы Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. 1914. Бакавы фасад.
171. Будынак банка ў г. Слоніме Гродзенскай вобл. 1905.
172. Капліца ў в. Бяльмонты Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. Пач. XX ст.
173. Касцёл Ушэспія ў в. Дзярэчын Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл. 1906—1910.
174. Андрэеўскі касцёл у в. Нарач Мядзельскага р-на Мінскай вобл. Пач. XX ст.
175. Будынак чыгуначнага вакзала ў г. Маладзечна Мінскай вобл. 1904—1905.
176. Будынак былога жапачага епархіяльнага вучылішча ў Віцебску. 1902.
177. Царква ў в. Дубна Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.
178. Пакроўская царква ў Гродна. Пач. XX ст.
179. Антоніеўскі касцёл у в. Каменка Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. 1908. Бакавы фасад.
180. Касцёл у в. Дварэц Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл. 1904.
181. Касцёл у в. Канвельшкі Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. 1916.
182. Касцёл на Кальварыйскіх могілках у Мінску. Пач. XIX ст.
183. Брама на Кальварыйскіх могілках у Мінску. 1830.
184. Жылы дом на Савецкай плошчы ў Гродна. 1914.
185. Сядзіба ў в. Агарэвічы Ганцавіцкага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.
186. Свіран у в. Кушляны Смаргонскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XIX ст.
187. Брама ў г. Давыд-Гарадку. 1-я пал.

- XIX ст. Рэканструкцыя А. М. Кулагіна.
188. Званіца Пакроўскай царквы ў в. Ганчары Лідскага р-на Гродзенскай вобл. 2-я пал. XIX ст.
 189. Званіца Юр'еўскай царквы ў в. Альба Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XX ст.
 190. Царква на могілках у в. Астрашыцкі Гарадок Мінскага р-на. Пач. XX ст.
 191. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Беражное Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.
 192. Ільінская царква ў в. Вялімічы Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 1881.
 193. Ф. Рушчыц. Ля касцёла. 1899. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 194. Ф. Рушчыц. Вясна. 1897. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
 195. Ф. Рушчыц. Старыя яблыні. Палатно, алей. Уласнасць сям'і мастака.
 196. Г. Вейсенгоф. Снег. 1894. Палатно, алей.
 197. В. Бялыніцкі-Біруля. Пачатак вясны. 1905. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 198. В. Бялыніцкі-Біруля. Сакавіцкае змярканне. 1903. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 199. В. Бялыніцкі-Біруля. Зімовы пейзаж. 1912. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 200. Ю. Пэн. Стары кравец. 1903. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 201. Я. Кругер. Дзяўчынка ў чырвоным. 1910-я гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 202. Я. Кругер. Партрэт скрыпача Жухавіцкага. 1897. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 203. С. Богуш-Сестранцэвіч. Уборка сена. 1900-я гг. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
 204. Ю. Пэн. Партрэт мастака Л. Туржанскага. 1900-я гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
 205. М. Кошалёў. Спас з кітарам. Мазаіка Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911. Смальта.
 206. Фрагмент мазаікі «Сабор архістраціга Міхаіла» Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911. Смальта.
 207. В. Думітрашка. Іосіф Волацкі. Мазаіка Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911. Смальта.
 208. Святы Пётр. Мазаіка мемарыяльнай капліцы ў гонар 200-годдзя перамогі рускіх войск над Лясной. 1908. Смальта. в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.
 209. Мазаічнае маёлікавае пано на фронтоне галоўнага фасада будынка былога пазямельчага банка ў Віцебску. 1917.
 210. Дэкор інтэр'ера касцёла ў в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл. 1908.
 211. А. Каменскі. Беларус і літвін. 1909. Папера, аловак.
 212. А. Каменскі. Падвода. 1909. Папера, аловак.
 213. Ф. Рушчыц. Сям'я мастака. 1830-я гг. Папера, аловак. Уласнасць сям'і мастака.
 214. Ю. Фалат. На мядзведзя. 1890. Папера, акварэль. Варшава. Нацыянальны музей.
 215. Ю. Фалат. На паляванні. З серыі «Паляванне ў Нясвіжы». 1890. Папера, акварэль. Варшава. Нацыянальны музей.
 216. С. Кудраўцаў. Селянін з Гродзенскай губерні. Канец XIX ст. Папера, аловак.
 217. С. Богуш-Сестранцэвіч. На рынку. Каля 1907. Папера, туш, пяро.
 218. С. Богуш-Сестранцэвіч. Размова. Каля 1907. Папера, туш, пяро.
 219. С. Богуш-Сестранцэвіч. Віленскае таварыства. 1915. Папера, акварэль. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
 220. Помнік у гонар перамогі рускіх войск над Лясной. 1908. Бронза, граніт. в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.
 221. Масленіца і кілішак. Пач. XX ст. Гута «Нёман». Бясколернае шкло, шліфоўка, шырокая алмазная грань, прэс.
 222. Дэкаратыўныя вазы. Пач. XX ст. Гута «Нёман». Гродзенская вобл. Мінск. МСБК.
 223. Ваза. 1910—1930 гг. Гута «Нёман». Плоцк (ПНР). Мазавецкі музей.
 224. Графін для лікёру. Пач. XX ст. Шкло, наклад, шліфоўка, алмазная грань. Мінск. ДМ БССР.
 225. Ваза. Пач. XX ст. Шкло, грань. Гута «Нёман». г. п. Бярозаўка Гродзенскай вобл. Музей шклозавода «Нёман».
 226. Бутлікі. Канец XIX — пач. XX ст. Бясколернае і каларовае шкло, гута, кракле. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік.
 227. Графін. Канец XIX — пач. XX ст. Шклозавод «Барысаў». Бясколерны крыштал, шліфоўка, шырокая грань, аптычныя ямкі.
 228. Беллагліная кераміка. Пач. XX ст. Гліна, ангобы, роспіс. 3 в. Гарадная Столінскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. МСБК.
 229. Чайнік. Канец XIX ст. Гліна, паліва. 3 г. п. Івянец Валожынскага р-на Мінскай вобл. Ленінград. Дзяржаўны музей этнаграфіі.
 230. Чорнагліняваная кераміка. Пач. XX ст. Гліна, дымленне. 3 в. Пагост-

- Загародскі Пінскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. ДМ БССР.
231. Збан. Пач. XX ст. Гліна, глянцаванне, дымленне. З г. п. Поразава Свіслацкага р-на Гродзенскай вобл. Мінск. МСБК.
232. Настольная пласцька «Леў». Пач. XX ст. Гліна, паліва. З в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл.
233. Цацкі «Поп» і «Пападдзя». Канец XIX ст. Гліна, паліва. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей.
234. Чорнаглянцаваная кераміка. Пач. XX ст. Гліна, дымленне, глянцаванне. З в. Брацянка Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл. Мінск. МСБК.
235. Дэкаратыўная талерка. Пач. XX ст. Гліна, паліва. З Цэнтральнай Беларусі.
236. Кафля з Копысі. Канец XIX ст. Гліна, паліва.
237. Кафля з Віцебска. Канец XIX ст. Гліна, паліва.
238. Дэкор прасніцы. Пач. XX ст. Дрэва, разьба. Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.
239. Набоекная дошка. Канец XIX — пач. XX ст. Дрэва, разьба. З Усходняй Беларусі. Ленінград. Дзяржаўны музей этнаграфіі.
240. Дзяўчына ў святочным адзенні. Пач. XX ст. в. Лукі Калінкавіцкага р-на Гомельскай вобл.
241. Апlechча рукава кашулі. 1900-я гг. в. Кляевічы Касцюковіцкага р-на Магілёўскай вобл.
242. Рукаў сарочки. Пач. XX ст. в. Залужжа Старадарожскага р-на Мінскай вобл.
243. Жанчына ў святочным адзенні. Пач. XX ст. в. Макраны Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл.
244. Дэкор рукава сарочки. Сярэдзіна XIX ст. в. Рухавічы Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл.
245. Дзяўчына ў святочнай вопратцы. Пач. XX ст. Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.
246. Фартух. Пач. XX ст. з Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. ДМ БССР.
247. Дзяўчына ў адзенні пачатку XX ст. Луцінецкі р-н Брэсцкай вобл.
248. Фрагмент дэбору фартуха. Пач. XX ст. в. Дубочна Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл.
249. Фрагмент дэбору спадніцы. Пач. XX ст. в. Прыбарова Брэсцкага р-на Мінскай вобл.
250. Жанчына ў святочным адзенні. Пач. XX ст. Слуцкі р-н Мінскай вобл.
251. Андарак. Пач. XX ст. Слуцкі р-н Мінскай вобл.
252. М. Цурко. Фартух. Пач. XX ст. в. Кужанка Любанскага р-на Мінскай вобл.
253. Паясы з розных раёнаў Беларусі. Пач. XX ст.
254. Крыж. Канец XIX ст. Жалеза, каванне. в. Каралеўцы Вілейскага р-на Мінскай вобл.
255. Клямка. Пач. XX ст. Жалеза, каванне в. Калоднае Столінскага р-на Брэсцкай вобл.
256. Фрагмент дэбору дэвярэй. Канец XIX ст. Дрэва, жалеза, кавальства. в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл.
257. Завеса. XIX ст. Жалеза, каванне. в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл.
258. Медны посуд. XIX ст. Медзь, выкалатка, паянне. в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл.

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

- ЛВАК — Акты, издаваемыя Віленскаю археографічнаю камісіяю для разбора і выдання дрэвніх актаў
- АЗР — Акты, адносячыся да гісторыі Западнай Расіі
- АІМЭФ АН БССР — Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларускай ССР
- АР ВДУ — Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага ўніверсітэта
- АЮЗР — Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною комиссией для разбора дрэвніх актаў
- ГГАМ — Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей
- ДГМ — Дзяржаўны гістарычны музей (Масква)
- ДМ БССР — Дзяржаўны музей Беларускай ССР
- ДММ БССР — Дзяржаўны мастацкі музей Беларускай ССР
- ДММ ЛітССР — Дзяржаўны мастацкі музей Літоўскай ССР
- ДТГ — Дзяржаўная Трацякоўская галерэя
- ИЮМ — Историко-юридические материалы
- КСИА — Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР
- МСБК — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларускай ССР
- НБ ЛітССР — Навуковая бібліятэка Літоўскай ССР
- СНРВМ — Спецыяльныя навукова-рэстаўрацыйныя вытворчыя майстэрні Міністэрства культуры Беларускай ССР
- ЦГАДА — Цэнтральны Государственный архив дрэвніх актаў (Масква)
- ЦДГА БССР — Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў Беларускай ССР
- ЦДГА ЛітССР — Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў Літоўскай ССР
- ЦДГАЛ СССР — Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў СССР у Ленінградзе.

ПАКАЗАЛЬНІК ІМЕН

Агін А. 110
Адамовіч Б. 346, 382
Азіяблоскі Ю. 107, 111, 117, 374
Алжэбэр 383
Аляксееў Ф. 400
Аляшкевіч І. І. 65—67, 69, 70, 106
Аляшчынскі А. 111
Альпяровіч Л. Ф. 9, 10, 156, 261, 342—344
Альхімовіч К. 156, 195—198, 203, 218, 224
Андрыёлі М. Э. 111, 158, 224—229
Антажэўскі А. 104
Антакольскі М. 156, 233
Арастовіч Д. 150
Арлоўскі А. 14, 71, 95
Архішаў А. 332
Астапчык І. 130
Астравумаў Б. 279, 286
Астроўскі Я. 124, 125
Атасельскі К. 358
Атрыганьёў М. А. 101, 216—218
Ахенбах А. 213

Баброўскі Р. М. 345, 346
Багалобаў А. 157, 214
Багрым П. 245, 246
Багушэўскі Я. 382
Бакст Л. 372
Бальзукевіч І. 157
Банцэр М. 150
Баравікоўскі У. А. 28, 65, 67, 90, 102
Баркоўскі Д. 205, 206, 231
Бароўскі К. 6, 94, 106
Бартэльс А. 111, 114—117
Барычэўскі К. 236
Барэці Я. 188
Бахматовіч К. 7, 106, 113, 114
Бачароў М. І. 360, 365
Бачарэлі М. 13
Бекер Я. С. 33, 129
Беклямішаў І. 335, 345
Беражыскі Я. 359
Бенуа А. 362, 372
Бенуа Л. 348
Бенуа М. Л. 210
Білібін І. 372
Біцілёў В. Н. 360, 362
Богуш-Сестранцэвіч С. 10, 117, 261, 338, 343, 344, 378—380
Бохвіц Ф. 117
Брадоўскі А. 92
Бруздовіч Ф. 350
Брулоў К. 99, 195, 204, 219—221
Брун А. М. 120, 122, 123, 125

Бруні Ф. А. 195, 210, 219, 221, 222, 349
Бубноўскі В. 383, 384
Буйніцкі І. 365, 366
Бурачок М. 372
Бурдэль 383
Бушэ 383
Быкоўскі К. 283, 287
Бычкоўскі Ц. 95
Бялыніцкі-Біруля В. К. 10, 261, 262, 324, 331, 335—338, 347

Валансевіч С. 282, 283
Ваньковіч В. 6, 8, 14, 69, 71—74, 76, 86, 100, 106, 111, 120, 195, 202, 208, 331
Вераб'ёў М. 100, 210
Васняцоў В. 348, 360, 362
Васюцінскі А. 233
Вейс І. 108, 110
Вейсенгоф Г. 10, 261, 262, 324, 329—331, 370, 384
Венецыянаў А. Г. 76, 98
Венінг Г. Ф. 360
Верашчагін В. В. 93
Вернэ Г. 92
Венцаль 186
Вілевальдэ Б. А. 199, 324, 330, 368, 378
Вінаградаў П. 283
Вінцэнці В. 185
Віткевіч С. 200
Вішнеўскі Б. 351
Воўчак А. 141
Вуколаў В. 277
Высоцкі Н. 175

Гаген А. 260, 271, 273, 278, 280
Гагм К. 255, 256
Гай Г. 272, 276, 280, 294
Гайдукевіч С. 272, 276, 293
Галавін А. 360, 362
Гале Э. 390
Гараўскі А. Г. 9, 156, 209—216, 221, 222, 331, 344
Гараўскі І. Г. 215, 216
Гарбуноў Я. 173
Гарэцкі Ф. А. 98, 99, 203, 208
Герсан В. 196, 198, 225, 330
Гершовіч Б. 339
Гескі К. 358
Гесэ Т. 83
Гінзбург І. 156, 233
Главацкі А. 69, 358, 359
Главацкі Ю. 107
Глінскі 317
Гойбель А. 269, 270
Горавіц Л. 340
Градзецкі А. 183
Грос, архітэктар 36
Грос, жывапісец 96
Гротер А. 158, 227—229
Грубер Г. 71, 106
Грым Д. 260, 280
Грынкевіч Г. 148, 255

Дабравольскі 45
Дабравольскі І. 9, 156, 205

- Дабужынскі М. 362, 372
 Давід Л. Ж. 65, 66
 Дамброўскі А. 358
 Дамель Я. 14, 72, 86—91, 100, 111, 116,
 117—195, 202, 346
 Данкерт 85
 Дзеконскі Ю. 280
 Дмахоўскі В. 94, 100, 101, 195, 198, 203,
 208, 234
 Дмахоўскі Ф. 158, 229, 230
 Дмахоўскі Ул. 208, 209, 226
 Дмахоўскі Г. 158, 235, 236
 Драздовіч Я. Н. 375, 376
 Државецкі 273
 Друкер А. 286
 Думітрашка В. 348, 350
 Дыкас Т. 236
 Дэлакруза Э. 236
 Дэмут-Маліноўскі В. І. 122, 133

 Езіёрскі 273
 Ельскі Казімір 7, 96, 120—126, 235
 Ельскі Кароль 122
 Ельскі Ян 122
 Ермакоў К. Я. 157
 Ермалаеў К. 326

 Жамет А. 101
 Жмудзінавічус А. 10
 Жмурка Ф. 179
 Жукоўскі А. 463
 Жукоўскі М. 357
 Жукоўскі С. 10, 261, 324, 331—333, 335,
 347
 Жырар П. 119

 Залескі Б. 101, 111
 Заранка С. К. 82—84, 106, 156
 Заўэрвейд А. 98
 Зданкевіч К. 351
 Змігродзкі К. А. 382
 Зомер Р. 358
 Зянькевіч І. 157

 Ідзкоўскі А. 43, 185, 187

 Кавалеўскі К. 125
 Каганец К. гл. Кастравіцкі
 Казлоўскі К. 171, 174, 280
 Калама А. 213
 Калпокас П. 10
 Кальвін П. 286
 Камбураў П. 163, 171, 174, 269, 279, 280,
 287
 Каменскі Антон 261, 338, 344, 367—370
 Камінскі Л. 163, 175, 279, 280
 Кампучыні 96
 Кандраценка Г. 338
 Канцеры Я. 358
 Касаткін М. 260
 Кастравіцкі К. (Карусь Каганец) 10, 261,
 338, 344, 373—375, 377, 384, 385
 Касякоў В. 173, 260, 280
 Каровін К. 332, 336, 360, 362
 Карсалін К. 69, 82, 83

 Карчэўскі Н. 163
 Карчэўскі Ю. 95, 96, 100
 Каўльбарс А. 363
 Качан 386, 387
 Кенэль В. 260, 280
 Кервін М. 385
 Кібардзін Т. 277, 284
 Кіпрэнскі А. 65, 67, 71
 Кіслінг Т. 110
 Кларк Дж. 6, 14, 28
 Клот П. К. 324, 330
 Клямбоўскі Б. 107, 111
 Кляменцьеў А. 175
 Косак Ю. 208
 Кошалеў М. 348
 Коршыкаў В. 177, 287
 Краеўскі В. 242, 243, 390
 Крамской І. 156
 Крasicкі Ф. 372
 Краснапольскі А. 273, 274, 276, 285, 381,
 382
 Крашэўскі А. 116, 117, 330
 Крашэўскі Ю. 94, 116—118
 Кругер Я. М. 10, 261, 262, 336, 340—342,
 344
 Крыжыцкі К. 333
 Крычэўскі Ф. 372
 Кудраўчаў С. 379
 Кукевіч К. Ф. 94, 98, 107, 111—114
 Куіндык А. 324, 326, 328, 333
 Кулеша М. 72, 86, 106, 111, 116—118
 Кульчыцкая Ф. 372

 Лаверэцкі І. 204
 Лангада Л. 284
 Ланці 185
 Ларэн К. 100
 Лебядзінскі С. П. 360
 Лева К. 283
 Левітан І. 324, 332, 336
 Лепяшынскі П. М. 380, 381
 Лорберг В. 173
 Лобач Е. 150
 Лускіна Ул. 203
 Львоў М. 6, 14, 15, 18, 28, 102
 Людвіцкі М. 243
 Лявіцкі І. 283

 Маджарскі Л. 144—146
 Маджарскі Я. 146
 Мадэйскі 381
 Макер К. 277
 Макоўскі У. 260, 340, 369
 Малішэўскі М. 150
 Мамантаў С. 332, 333
 Манюшка Я. 195, 198, 199
 Манькоўскі Т. 41
 Мардусевіч К. 371
 Маркаў Д. 270, 385
 Марконі У. 170, 179, 185, 194, 270, 276, 280
 Марозаў А. 157
 Мартас І. Г. 122
 Марфельд Р. 192, 269, 276, 280
 Мас В. Ф. 260, 360
 Матэ В. 335

- Матэйка Я. 229
Машчынскі 216
Мельвікаў А. І. 14, 15, 120, 163
Менгес Рафаэль 13
Мікешын М. В. 8, 117, 158, 231—233
Мільяноўскі В. 171, 174
Міхайлаў К. 272
Міхалап М. П. 384
Міхневіч В. 270
Мрачкаўская П. 341
Мунц О. 280
Мурашка М. І. 336, 340
Мяркулаў П. 171, 177
Мяшчэўскі А. 217, 338
- Нарбут Т. 117
Нікалаі Л. 173
Норблін Я. П. 13
- Обер А. 271, 385
Орда Н. 36, 42, 117, 119, 120, 302, 311
Ота С. 270
- Падалінскі М. Д. 107, 109, 110
Падчашынскі К. І. 33, 37, 105
Паленаў В. 336, 360, 362
Палонскі А. 163
Папоў А. 261
Пархоменка Ф. 9, 156, 261
Паўловіч Э. 156, 218
Паўлоўскі А. 269, 283
Пахітонаў П. 158, 338
Паяздзерскі Т. 270, 276
Пешка І. 14, 18, 19
Пешка Ю. 67—69, 71, 358
Пігулеўскі Л. 218
Плерш Я. 358, 359
Правішнікаў І. 336
Прукнер І. 132
Пусэ І. 37
Пэн Ю. 10, 261, 262, 338—340, 342, 344, 345
Пяроў В. 156, 214
- Рабушкін А. 348
Радык 234
Радэн 383
Разанаў В. 157
Раманаў М. 284
Раствароўскі Т. 190
Рафаэль 74, 83, 96, 373
Ромер А. 157, 158, 218—221, 230, 234
Рубэн 227
Рудзінскі С. 351
Румянцаў В. 363
Русецкі Б. 218—220
Русецкі К. І. 7, 95—97, 106, 111, 196, 219, 220
Русо Я. 390
Рустэм Я. 7, 13, 14, 66, 68, 69, 83, 86, 87, 90, 91, 98, 100, 106, 109, 111, 113, 117, 125, 331, 358
Руф Ф. 235
Рунчыц Ф. 10, 157, 261, 262, 324, 325—329, 331, 370, 381
Рыбакоў І. 157
- Рыбера 96
Рылаў А. 326, 329
Рымашаўскі К. 150
Рымашаўскі М. 150
Рышынскі К. 69, 83, 85, 86
Рэйнберг Ю. Ю. 360
Рэмбрант 96
Рэпін І. 10, 158, 180, 213, 231, 260, 262, 324, 326, 334, 335, 337, 338, 340, 342—345
Рэрых М. 326
- Савіцкі К. А. 157, 195, 262, 338
Садзікаў С. 188, 350
Сака Дж. 33, 41
Сандэрс Дж. 96, 108, 109, 110
Саўрасаў А. 217
Свярчкоў 217
Сергіевіч П. 375
Селіманд Ф. 146
Семірадскі Г. 330
Сілівановіч Н. 9, 156, 200—208, 218, 221, 331, 344
Сімаў В. 362
Скірмунт А. 234
Скрэжыцкі М. 358
Сліжык П. 141
Слізень Р. 6, 14, 100, 106, 120, 124, 126, 158
Сляндзінскі В. 83, 205—221, 222
Смакоўскі В. 10, 122, 125
Смуглевіч А. 358, 359
Смуглевіч Л. 13
Смуглевіч Ф. 7, 13, 14, 41, 65, 67, 87, 90, 95, 96, 120, 123
Сомаў К. 372
Спампані К. 33, 51, 122
Стаброўскі К. А. 258, 261, 324, 331, 334, 335
Станкевіч 317
Стасаў В. П. 6, 14, 15, 18, 120
Столе І. 242, 243
Столе Ю. А. 388, 390
Струеў В. 178, 269, 278, 285
Струмiла Ю. 117
Сукоўскі Э. 261, 262, 344
Суходольскі Я. І. 14, 91—94, 106, 195
Схахт Г. 182
Сымановіч К. 53
Сяроў В. 392, 360, 372
- Талстой Ф. 106
Тамашэвіч Б. 9, 156
Тарасаў К. 273, 286, 287
Торвальдсен Б. 96, 128
Торлін Я. 171
Трапінін В. А. 69, 74
Трацякоў А., 282
Траяноўскі 381
Трутнёў І. П. 8, 156—158, 195, 199, 200, 205, 208, 233, 234, 342
Трым Д. 177
Тулаў Ф. 68, 69, 79
Туржанскі Л. В. 344, 345
Тэнерс Д. 95, 96, 100
Тычынскі М. 223
Тыцьян 96
Тычэцкі Б. А. 33, 40

Тышынскі Я. 381, 382

Ульхыр К. Ф. 360—362
Урубель М. 360, 362

Фалат Ю. 158, 200, 202, 370, 371, 372
Фамін І. 260, 270, 280, 385
Фёдараў Д. 358
Фралоў У. 348
Фурман Ф. 277

Хадаровіч К. 150
Хадаровіч П. І. 83
Хадаровіч Ф. І. 83
Хогарт У. 100
Хрдлічка 243
Хрупкі А. 82
Хрупкі І. Ф. 14, 69, 74—83, 106, 111
Хрупкі Я. 82
Хршчановіч К. 20, 161, 163

Цвяткоў Б. 333
Целяжынскі 192
Ціханаў К. 366
Ціт Андрэевіч, іканапісец 231
Цуг Ш. Б. 33
Цыбульскі С. 358
Цэзар І. 234

Чагін Н. М. 163
Чамаданаў І. 157
Чарвінскі Я. І. 187, 279
Чаховіч Ш. 13, 14, 65, 68, 71
Чахоўскі М. 163

Чурлёніс М. 10, 373
Чыспякоў П. П. 339

Шабуеў В. 71
Шабунеўскі С. 269, 272, 280, 284, 293, 296
Шагал М. 339
Шаўчэнка Т. 108, 382
Шахт Г. 170
Швайніцкі 221
Шрэдар І. 156, 281, 233
Шрэтэр К. 190, 273
Шульц М. 25, 37
Шчадрын Ф. Ф. 122
Шчарбакоў 173
Шылер С. 280
Шышкевіч 386, 387
Шышкін І. І. 158, 262, 324, 326, 338
Шышкоў М. 360, 365
Шэмеш А. 10, 69, 83, 85, 86, 89, 90, 91, 95,
106, 360
Шэрбер Х. 150

Энгр Ж. Д. 65
Эстрэйхер Д. 67

Юдовіч С. 339
Южанін С. 332
Ютэйка І. 69, 83
Ютэйка П. 83, 85, 86

Ягораў А. 71, 157
Яроменка І. 261
Ясінскі В. 359
Яцунскі 221
Яшчолд Ф. 170, 179

ПРАДМЕТНА- ГЕАГРАФІЧНЫ ПАКАЗАЛЬНІК

Аброва, в., Івацэвіцкі р-н; царква 316
Абрына, в., Карэліцкі р-н; сядзіба 181
Агароднікі, в., Капыльскі р-н 254
Агарэвічы, в., Ганцавіцкі р-н; сядзібны дом
303, 305
Адэса 156, 224, 233, 260, 261, 342
— карцінная галерэя 342
— рысавальная школа 260, 342
Аздамічы, в., Столінскі р-н; царква 321
Азёры, в., Гродзенскі р-н; царква 316
Азярэцк, в., Аршанскі р-н 305
Азіяты, в., Жабінкаўскі р-н 131
Акцябр, в., Кобрынскі р-н; царква 321
Альба, в., Івацэвіцкі р-н; Юр'еўская царк-
ва 54, 316
Альба, пад Нясвіжам 310, 357
— свіран 310
Альбярцін, Слоні́мскі р-н 194
— стайня ў сядзібе 194
Альгомель, в., Столінскі р-н; Васкрасен-
ская царква 54
Альманы, в., Столінскі р-н; карчма 47
Альшаны, в., Столінскі р-н; царква са зва-
ніцай 317
Аляксандраўшчына, в., Зэльвенскі р-н; ся-
дзібны дом 184
Амерыка 244
Амнішава, в., Лагойскі р-н; сядзібны дом
305
Амстэрдам 96
Амяльянец, в., Камянецкі р-н; царква 322,
323
Англія 108, 146
Андронава, в., Кобрынскі р-н; царква 315
Анелін, в.; сядзіба 188
Антверпен 199
Антопаль, г. п., Драгічынскі р-н; гандлё-
выя рады 24
Артышанка, в.; станцыйны дом 170
Асвея, г. п., Верхнядзвінскі р-н 33, 34, 42
— палацава-сядзібны ансамбль 33, 34
— зімовы сад і аранжарэя 42
Асінаўка, в., Шаркоўшчынскі р-н; дамы
307
Асінгарадок, в., Пастаўскі р-н; царква 278
Асіповічы, г. 172, 262, 284
Асмолава, в., Навагрудскі р-н; мячэць 318,
319
Астравец, г. п.; Казьмадзям'янаўскі кас-
цёл 31
Астрамечава, в., Брэсцкі р-н; стадола 308
Астрашчыцкі Гарадок, в., Мінскі р-н; царк-
ва 316, 317

Астроўкі, в., Нясвіжскі р-н; царква 54
Астроўня, в. (цяпер Астраўно), Навагруд-
скі р-н; шклозавод 241
Асцоковічы, в., Вілейскі р-н; капліца 183
Атвержычы, в., Столінскі р-н; карчма 47
Аўгустаў (ПНР) 255
Аўстра-Венгрыя 144
Аўстрыя 5, 119
Ахрэмаўцы, в., Браслаўскі р-н; сядзібныя
пабудовы 53, 309
Ашмяны, г. п. 73, 97, 107, 159, 313, 353
— карчма 313

Бабінавічы, в., Лёзненскі р-н 396
Бабруйка, р. 26
Бабруйск, г. 16, 17, 26, 90, 125, 159, 160, 162,
174, 211, 252, 262, 290, 295, 304, 353
— асабняк у стылі «мадэрн» 273
— крэпасць 26
Багданава, в., Валожынскі р-н; флігель ся-
дзібы 309
Багданаў, в., Ашмянскі р-н 326, 328, 329,
370
— маёнтак 326
Балонаў-Сяпец, в., Быхаўскі р-н; царква
318
Балоты, в., Кобрынскі р-н; вятрак 312
Бальценікі, в., Воранаўскі р-н; сядзіба 178
Банцараўшчына, в., Мінскі р-н; млын 311
Баравікі, в., Валожынскі р-н; свіран 308
Баравое, в., Дзяржынскі р-н; капліца 183
Баранавічы, г. 159, 172, 173, 262, 276, 284,
324, 353
— Крыжаўзвіжанскі касцёл 324
Барань, г., Аршанскі р-н; сядзібны дом 52
Бараціна, в., Баранавіцкі р-н; збудаванні
309
Барбарова, в., Мазырскі р-н 33, 42, 44
— брама 44
— зімовыя сады і аранжарэі 42
— палац 33
— сядзібны парк 42
Баркі, в., Пінскі р-н; царква 316
Барысаў, г., 16, 17, 159, 160, 165, 171, 243,
262
— мураваная званіца сабора 285
— сабор Аляксандра Неўскага 171, 177
— шклозавод 243
Барыскавічы, в., Мазырскі р-н; хата 300
Батаева, в., Хоцімскі р-н; шкляная гута
241
Бачэйкава, в., Бешанковіцкі р-н; палац
127
Баянічы, в., Любанскі р-н; гаспадарчыя
пабудовы 308
Бездзеж, в., Драгічынскі р-н; Троіцкая
царква 59, 60
Белавежская пушча 97, 158, 332, 369, 370
Белавуша, в.; карчма 47
Белае возера, в., Драгічынскі р-н 323
Белая, станцыя б. Пецярбургска-Варшаў-
скай чыгункі 215
Беласток, г. (ПНР) 219, 255, 332, 334
— рэальнае вучылішча 332, 334
Беларусь — 5—10, 12—16, 24, 28, 29, 31, 32,

- 43, 52, 55, 62, 65, 76, 82, 83, 85—87, 94, 95, 97, 100—102, 106, 107, 111, 117—120, 122, 124, 134—138, 140—142, 144—147, 154, 156—159, 164, 165, 168, 169, 171, 172, 175—179, 185, 190, 195, 197—200, 202, 203, 205, 206, 208, 211, 215, 217, 220, 222, 224, 227, 230—234, 236, 241—243, 247, 249—252, 258, 260—263, 272—274, 276—279, 282, 283, 285, 287, 290, 293, 294, 297—301, 303, 304, 306—309, 312, 319, 326, 328, 330—333, 336, 338, 344—349, 351—357, 359—362, 364—368, 372, 373, 376, 379, 381, 383, 388, 392, 393, 395—399, 401, 402, 405, 411, 412, 414, 415, 417
- Беліца, в., Лідскі р-н; шкларобчая мануфактура 134
- Бельгія 148
- Беніца, в., Маладзечанскі р-н; сядзібны дом 36, 49
- Беражное, в., Столінскі р-н; царква Параскевы Пятніцы 317, 318
- Беразвечча, в., Глыбоцкі р-н 302
- Беразіно, г. п., Мінская вобл. 40, 141
— царква св. Духа 141
- Беразнякі, в., Нясвіжскі р-н; царква са званіцай 317
- Бердуны, в., каля Пінска 305
- Берлін 234, 330, 340, 383
- Бешанковічы, г. п. 14, 159, 171, 177, 359
— Ільінская царква 171, 177
— маёнтак Храптовіча 14
- Біжарэвічы, в., Пінскі р-н; дом з порцікам 306
- Бірукі, в., Міёрскі р-н; сядзіба 310
- Біскупы, Лідскі п.; маёнтак 99
- Благаўка, в., Шклоўскі р-н 396
- Блонь, в., Пухавіцкі р-н; сядзіба 38, 194
- Болтуп, в., Ашмянскі р-н; сядзіба 181
- Боркі, в., Дзятлаўскі р-н 52, 192
— сырніца 52
— сядзіба 192
- Бортнікі, Навагрудскі п. 126
- Брадзец, в., Бярэзінскі р-н 214
- Браслаў, г. 278, 288, 302, 400
— касцёл 278, 288
- Брацінка, в., Навагрудскі р-н 397, 398
- Брусель 199, 213, 345
- Брэст 16, 24, 25, 49, 138, 159, 160, 172, 174, 248, 276, 282, 284, 285, 302, 303, 359
— будынак чыгуначнага вакзала 172, 173
— гандлёвыя рады 24
— крапасная царква св. Мікалая-цудатворца 177
— Холмскія вароты Брэсцкай крапасці 278
- Брэст-Літоўск, г. 210
— кадэцкі корпус 210
- Будслаў, в., Мядзельскі р-н 306
- Будча, в., Ганцавіцкі р-н; царква 318
- Быхаў, г. 16, 320
— Троіцкая царква 320
- Бягомль, г. 141
- Бяззедавічы, в., Полацкі р-н; сядзіба 191
- Бяловічы, в., Івацэвіцкі р-н; Ільінская царква 54
- Бяльнічы, мяст. Магілёўская губ. 159, 257, 336
- Бяльмонта, в., Браслаўскі р-н 33, 35, 41, 42, 183, 272
— палацава-сядзібны ансамбль 33, 35
— капліца 41, 183, 272
— сядзібны парк 42
- Бяроза, г. 262
- Бярозаўка, в., Лідскі р-н 241, 391
— шклозавод 241
- Бяроза, в., Кобрынскі р-н 301, 312
— хата 301
— вятрак 312
- Бярэзіна, р. 26, 88, 92, 93, 202, 215, 371
- Вавулічы, в., Драгічынскі р-н 142, 143, 145
- Вайткевічы, в., Столінскі р-н; гумны 308
- Валасовічы, в., Акцябрскі р-н 308
- Валеўка, в., Навагрудскі р-н 315
— званіца 314, 315
- Валожын, г. 159, 186
— асабняк 186
- Васілішкі, в., Шчучынскі р-н 351
- Варазевічы, в., Іванаўскі р-н; сядзіба 35, 119
- Варонча, в., Карэліцкі р-н 30—32, 181, 314
— касцёл Ганны 30—32
— павільён-скарбніца з вежай і курантамі ў сядзібе 181
— млын 311
- Варняны, в., Астравецкі р-н 42, 190, 309
— башня 190
— сядзібны парк 42
— чалядны дом сядзібы 309
- Варонеж, г. 263
- Варшава 13, 25, 67, 71, 72, 74, 87, 91—93, 95, 96, 106, 108, 111, 112, 115, 124, 125, 128, 156, 160, 170, 195, 197, 198, 206, 208, 225, 227, 233, 236, 258, 260, 261, 326, 328—335, 340, 343, 346, 358, 369, 370, 377, 384, 399
— «Лазенкі» 189
— Нацыянальны музей 71, 72, 87, 91, 106, 112, 124, 125, 197, 228, 326, 371
— сабор Аляксандра Неўскага 348
— універсітэт 106, 108
— школа прыгожых мастацтваў 328
- Ваўкавыск, г. 30, 39, 45, 48, 172, 223, 280
— Вацлаўскі касцёл 30, 223
— гандлёвы комплекс 45
— «дом Баграціёна» 39, 48
- Вашынгтон 235
— будынак кангрэса ЗША 235
- Вейна, в., Магілёўскі р-н; сядзібны дом 306
- Веліж, г. 229, 252
- Велямічы, в., Столінскі р-н; Ільінская царква 319, 320
- Вена 106, 199, 227, 337
— Акадэмія мастацтваў 106, 227
- Венецыя 95, 334, 345
— Галерэя Акадэміі мастацтваў 334
- Верамееўцы, в., Пінскі р-н; вятрак 312
- Вечкава, в., Навагрудчына; царква 315

- Відзы-Лаўчынскія, в., Браслаўскі р-н 33—35, 40, 270, 400, 401
 — касцёл 270
 — палац 33—35, 40
 — парк 43
 Відзбор, в., Столінскі р-н 316
 Візантыя 322
 Вілейка, г. 16, 141, 263, 276
 — касцёл 263, 276, 288
 Вільня (Вільна, Вільнюс) 6—8, 12, 13, 67, 68, 80, 83, 85, 94, 97, 98, 100, 107—111, 115, 117, 122, 124, 156, 162, 175, 200, 203, 204, 206, 208, 218, 220, 225, 226, 230, 233, 236, 251, 258, 260, 297, 328, 329, 331, 364, 368, 370, 377, 417
 — Дзяржаўны мастацкі музей ЛітССР 74, 90, 94, 96—100, 107, 112, 122, 126, 203—206, 219, 200, 219, 227
 — Дзяржаўны этнаграфічны этнаграфічны музей ЛітССР 221, 230
 — касцёл Пятра і Паўла 122
 — касцёл св. Яна 124
 — рысавальная школа І. Трутнева 8, 156, 157, 208, 342, 375, 376
 — універсітэт 6, 7, 12, 13, 65, 68, 71, 73, 74, 85, 96, 98, 100, 108—111, 117, 119, 120, 122, 126, 158, 235, 328
 Вільчыцы; станцыйны дом 170
 Вірышча, в., Карэліцкі р-н; свіран 308
 вітраж 351
 Вітунічы, в. 141
 Віцебск 6, 16, 17, 20, 22—24, 26, 28, 67, 110, 138, 140, 163, 167, 168, 171—176, 229, 252, 260, 262—264, 269, 273, 280, 185—287, 295, 302—304, 344, 359, 361, 377, 383, 417
 — бернадзінскі кляштар 21
 — Варварынскі касцёл 176
 — Васкрасенская царква 20
 — гарадскі тэатр 174
 — гасцініца «Бразі» 295, 296
 — гасцініца «Брыстоль» 295, 296
 — дом віцэ-губернатара 21
 — дом губернатара 21, 23
 — Ільінская царква 140
 — мастацкае вучылішча 261
 — Мікалаеўскі сабор 21
 — паштовы дом 26
 — ратуша 20
 — Спаская царква 28
 — царкоўна-археалагічны музей 285
 Віцьба, р. 20, 176
 Вішнева, в., Ашмянскі р-н 134, 223
 — чыгунаплавільныя і жалезазробчыя заводы 134
 Вольна, в., Баранавіцкі р-н 181
 Воўна, в., Ваўкавыскі р-н; касцёл 60
 Воўчын, в., Камянецкі р-н; палац 128
 Вуйвічы, в., Пінскі р-н; Ільінская царква 54, 317
 Вусце, в., Лепельскі р-н; сядзіба 181
 Выгада, урочышча пад Навагрудкам 313
 Выбранка, в., Краснапольскі р-н; царква 321
 Вылазы, в., Пінскі р-н 55, 63
 — званіца 63
 — царква Раства багародзіцы 55
 Высацк, в., Слоніўскі р-н; сядзібы дом 306
 Высокае, г. п., Аршанскі р-н; 43, 194, 305
 — сядзібны дом 194
 — парк 43
 Высокае, г. п., Камянецкі р-н; сядзіба 34, 35, 37, 39, 127
 Высокая Ліпа, в., Нясвіжскі р-н; 179, 183
 — уязная брама 183
 — сядзіба 179, 183
 Вязын, в., Вілейскі р-н; 183, 303
 — капліца 183
 Вялікае княства Літоўскае 67, 225, 226, 234
 Вялікае Мажэйкава, в., Шчучынскі р-н; сядзібны лямус 310
 Вялікая Каўпеніца, в., Баранавіцкі р-н; царква Іаана Хрысціцеля 54
 Вялікі Двор, в., на Навагрудчыне; сядзібная галубятня 310
 Вялікі Ражан, в., Салігорскі р-н; дом 301
 Вялікія Лазіцы, в., Шклоўскі р-н; Пакроўская царква 320
 Вялікія Сяхновічы, в., Жабінкаўскі р-н; Мікалаеўская царква 61
 Вялікія Чучавічы, в., Лунінецкі р-н; Пакроўская царква 55
 Вялікія Эйсманты, в., Бераставіцкі р-н; касцёл 223
 Галавічполе, в., Шчучынскі р-н; сядзібны дом 191, 192
 Галеўшчына, в., Віцебская вобл. 254
 Галіцыя 227, 235
 Гальшка, в., Клецкі р-н; сядзіба 39, 49, 52, 310
 Гальшаны, в., Ашмянскі р-н 192, 302, 303, 306
 — сядзібны дом 192
 Ганута, в., Вілейскі р-н 132
 Ганцавічы, г. 240, 262
 Ганчары, в., Лідскі р-н; званіца 315
 Гарадзец, в., Кобрынскі р-н; царква Ушэсця 54
 Гарадзішча, г. п., Баранавіцкі р-н 302
 Гарадкі, в., Дзятлаўскі р-н 133
 Гарадная, в., Столінскі р-н 301, 395—397
 — хата 301
 Гарадок, г. п. 16, 17, 115, 170
 — станцыйны дом 170
 Гародна, в., Воранаўскі р-н; сядзіба 44, 127
 Гароднікі, в., Ашмянскі р-н 236
 Гарынь, р. 47
 Гатуўка, в., Воранаўскі р-н 305
 Гейстуны, в., Ашмянскі р-н; сядзіба 42
 Геравёны, в., Іўеўскі р-н; Мікалаеўскі касцёл 31, 32
 Герваты, в., Астравецкі р-н 178, 288, 302
 — касцёл 178, 288
 Германавічы, в., Шаркоўшчынскі р-н 38, 320
 — сядзіба 38
 — царква 320
 Германія 95, 110, 144, 148, 276

- Глушкавічы, в., Лельчыцкі р-н; дамы 307
 Глыбокае, г. 302, 396, 401, 417
 Глыбоцкае, в., Гомельскі р-н; царква 320
 Гвяздзілава, в., Докшыцкі р-н; дамы 307
 Гнезна, в., Ваўкавыскі р-н; карчма 313
 Гожа, в., Гродзенскі р-н; касцёл 278
 Гомель 6, 21, 22, 28, 33, 35, 37, 39, 40, 42—
 44, 49, 56, 93, 120, 127, 133, 137, 159, 162,
 171, 173, 174, 185, 262, 268, 272, 276, 280,
 283, 284, 292, 293, 295, 303, 377, 417
 — абласны краязнаўчы музей 93, 137, 268
 — гасцініца «Лонданская» 295
 — гасцініца «Метраполь» 295
 — гасцініца «Савой» 295
 — капліца-пахавальня 187, 268, 279
 — Ільінская царква 56
 — палацава-паркавы ансамбль 15, 21, 33,
 35, 42—44, 268
 — палац Румянцава — Паскевіча 21, 33,
 37, 40, 127
 — «паляўнічы домік» 39, 49
 — Петрапаўлаўскі сабор 6, 21, 28, 29, 43,
 133
 Горкі, г. п. 258
 — Горы-Горацкая сельскагаспадарчая
 школа 258
 — корпус Горы-Горацкага земляробчага
 інстытута 25
 Горкі, в., Расонскі р-н; неагатычная сядзі-
 ба 181
 Гошчава, в., Івацэвіцкі р-н 61, 368
 — Крыжаўзвіжанская царква 61
 Грабава, в., Жыткавіцкі р-н; гумны 308
 графіка кніжная 86, 110, 114, 226—228, 370,
 375—379
 графіка станковая 98, 106, 107, 109—112,
 115—120, 226, 227, 229—232, 369—371,
 373, 374, 376, 378—380
 Гродна 13, 16, 17, 23, 25, 27, 35, 50, 73,
 93, 117, 120, 135, 138, 157, 160, 162, 167,
 168, 171, 172, 175, 219, 255, 262, 264, 273,
 276, 278—280, 283, 284, 353, 377, 417
 — гісторыка-археалагічны музей 256
 — езуіцкі касцёл 236, 287
 — Каралеўскія мануфактуры 144
 — Пакроўская царква 288
 — палац Агінскіх 50
 — палац віцэ-губернатора 23, 35
 Грозава, в., Капыльскі р-н 36, 40, 42
 — сядзіба 36, 40
 Грушаўка, в., Ляхавіцкі р-н; вінакурня,
 сядзіба 34
 Грушаўка, в., Чэрвеньскі р-н; сядзіба 35,
 44, 182, 183
 Грымяча, в., Камянецкі р-н 39, 43, 127
 — сядзіба 39, 127
 — сядзібны парк 43
 Грычынавічы, в., Жыткавіцкі р-н; гаспа-
 дарчыя пабудовы 308
 Грышаны, в.; станцыйны дом 170
 Гурнаўшчына, в., Клецкі р-н; сядзібны
 дом 305
 Гута, в., Ганцавіцкі р-н; царква 316
 гуты шкларобчыя:
 Налібоцкая 134, 146, 148, 150—152, 241,
 390
 «Нёман» (у в. Бярозаўка) 243, 388, 390,
 391, 393
 у в. Устронь (цяпер в. Устрынь-Боркі)
 241, 243
 Урэцкая 134, 146, 148—151, 154, 241, 389,
 390
 гуты іншыя (заводы, мануфактуры) 134,
 144, 146, 148—151, 154, 241, 243, 380,
 388—394
 Давыд-Гарадок, в., Столінскі р-н 45, 63,
 159, 303, 314, 410
 — гандлёвыя рады 45
 — званіца 63
 Дабраўляны, в., Мядзельскі р-н 13, 14, 112,
 188
 — маёнтак графа Гюнтэра 14, 112, 188
 Далёкія, в., Браслаўскі р-н; касцёл 323
 Дамантовічы, в., Капыльскі р-н; свіран
 307
 Даматканавічы, в., Клецкі р-н; сядзіба 38
 Дамачова, в., Брасцкі р-н 414
 Данюшава, в., Смаргонскі р-н; лямус 52
 Дарагеевічы, в., Маларыцкі р-н; царква
 315
 Дарашэвічы, в., Петрыкаўскі р-н; «курэні»,
 сядзібны дом 300, 306
 Дастоева, в., Іванаўскі р-н; Ільінская царк-
 ва 53
 Даўгінава, в., Вілейскі р-н; Троіцкая царк-
 ва 179
 Дварэц, в., Дзятлаўскі р-н 290, 386
 — касцёл 290
 Дворня, в., Сенненскі р-н; дамы 298
 Дзівін, в., Кобрынскі р-н; званіца 315
 Дзвінск, г., Віцебская губ. (цяпер Даўга-
 пілле) 157, 339
 Дзісна, г. п., Міёрскі р-н 16, 17, 375, 396,
 400
 Дзедзіна, в., Міёрскі р-н 35, 43, 53
 — парк 35
 — свіран 53
 Дзюсельдорф, г. (Германія) 199, 213
 Дзям'янка, в., Добрушскі р-н; сядзібны
 дом 186
 Дзярэчын, в., Зэльвенскі р-н 45, 52, 128,
 275
 — гандлёвыя рады 45
 — касцёл 275
 — парк 128
 Дзярэчын, в., Пружанскі р-н 35, 357
 — палац 35
 Дзятлава, г. п.; капліца 32
 Дзятлавічы, в., Лунінецкі р-н; Праабра-
 жэнская царква 62, 64
 Днепр, р. 33
 Добруч, г. 171
 Докшыцы, г.; царква 354
 Дружылавічы, в., Іванаўскі р-н 62, 307
 — гаспадарчыя пабудовы 307
 Друцк 417
 Друя, г. п., Браслаўскі р-н 400

Дрэздэн, г. 65, 73, 95, 96, 199
 — галерэя 95
 Дрыса, г. (цяпер Верхнядзвінск) 16
 Дрысвяты, в., Браслаўскі р-н; касцёл 323, 324
 Дубай, в., Пінскі р-н; царква Раства багарадзіцы 29, 223
 Дубай, в., Столінскі р-н; царква 322
 Дубатоўка, в., Астравецкі р-н; царква 316
 Дубна, в., Мастоўскі р-н 287
 Дубочна, в., Маларыцкі р-н 409
 Дуброўна, г. п. 159, 253, 257, 395, 396
 Дубянец, пад Полацкам 383
 Дудзічы, в., Пухавіцкі р-н 38, 122
 — сядзіба 38
 Дуды, в., Іўеўскі р-н; касцёл Марыі 60
 Дукора, в., Пухавіцкі р-н 35, 42, 43, 68, 357
 — аранжарэі 42, 43
 — маёнтак графа Ашторпа 35, 68
 дываны 148, 255—258
 Ембрана, в., Шчучыцкі р-н 195
 Ельян, в., Навагрудскі р-н; шклозавод 241
 Ендрыхоўцы, в. Ваўкавыскі п. Гродзенскай губ.; маёнтак 332
 Енісейск, г. (РСФСР) 87
 Еўропа 140, 202, 358
 Ёды, в., Шаркоўшчынскі р-н; царква 400
Жабінцы, в.; Пакроўская царква 320
 Жабчыцы, в., Пінскі р-н 414
 Жалудок, г. п., Шчучынскі р-н 185, 223
 — касцёл 223
 — сядзібны дом 185
 Жамыслаўль, в., Іўеўскі р-н; сядзіба 189
 Жлобін, г. 159, 172, 262
 Жодзішкі, в., Смаргонскі р-н 307, 311
 — млын 311
 Жупраны, в., Ашмянскі р-н 307, 351
 — дамы 307
 жывапіс станковы:
 «Абарона Ольштына» К. Альхімовіча 198
 «Апошнія прычашчэнне» Ф. Гарэцкага 99
 «Асенні букет» І. Рэпіна 158, 338, 344
 «Асенні вечар» С. Жукоўскага 332
 «Асенняя ноч» С. Жукоўскага 333
 «Аўтапартрэт» В. Ваньковіча 74
 «Аўтапартрэт» А. Гараўскага 221
 «Аўтапартрэт» Я. Дамеля 87
 «Аўтапартрэт» Я. Рустэма 66
 «Аўтапартрэт» Б. Русецкага 96, 219, 220
 «Аўтапартрэт» Н. Сілівановіча 220, 221
 «Аўтапартрэт у малінавым берэце» Я. Кругера 344
 «Бабулька запраўляе пітку ў вушка іголки» В. Сляндзінскага 208
 «Балота» А. Гараўскага 210
 «Беларус» І. Рэпіна 158, 347
 «Беларуская карчма» П. Баркоўскага 206
 «Беларускія могілкі. Русаковічы» Г. Вейсенгофа 330
 «Беларускія паляўнічыя» Г. Вейсенгофа 330

«Белая поч у Петраградзе» К. Стаброўскага 334
 «Белы дом» С. Жукоўскага 333
 «Берагі Вілейкі» Ф. Рушчыца 327
 «Бярэзіна» Ю. Фалата 158, 200
 «Бляклае сонца» Ф. Рушчыца 328
 «Вадапад» Я. Дамеля 91
 «Вадзяны млын» Я. Дамеля 91
 «Вадзяны млын» Ф. Рушчыца 327
 «Варажбітка падказвае лёс» Ц. Бычкоўскага 95
 «Вербная пядзеля» К. Русецкага 97
 «Веснавая вада» С. Жукоўскага 333
 «Вечар» М. Атрыганьева 218
 «Вечар у Мінскай губерні» А. Гараўскага 214, 215
 «Вечныя снягі» В. Бялыніцкага-Бірулі 337
 «Від у Пскоўскай губерні» А. Гараўскага 211
 «Віленскія пакутнікі Антоній і Іаан» І. Трутнава 199
 «Возера Свіцязь» В. Дмахоўскага 101
 «Вызваленне Т. Касцюшкі з цямніцы» Я. Дамеля 89
 «Вясенняя ноч» С. Жукоўскага 332
 «Гадзішчык» Ю. Пона 339
 «Дажынкі» К. Альхімовіча 198, 203
 «Дама ў жоўтым» А. Гараўскага 221
 «Дзяўчынка з разбітым збанам» Ц. Бычкоўскага 95
 «Дзяўчынка ля дзвярэй» В. Сляндзінскага 208
 «Дзяўчынка ў чырвоным» Я. Кругера 341
 «Дзеці ў двары» Н. Сілівановіча 204—206
 «Дубовы гай» М. Атрыганьева 216, 218
 «Дуэль» І. Рэпіна 158, 337
 «Ельнік» С. Жукоўскага 332
 «Жанчына з палітрай» А. Гараўскага 221
 «Жаночы партрэт» Б. Русецкага 219
 «Жнія» К. Русецкага 97
 «Жніво» К. Альхімовіча 198
 «Захад сонца» В. Дмахоўскага 101
 «Зімовы пейзаж» М. Атрыганьева 217
 «Змярканне ў Лазенкаўскім парку ў Варшаве» К. Стаброўскага 334
 «Зямля» Ф. Рушчыца 324, 326, 327
 «Кветкі і садавіна» І. Хруцкага 76
 «Краявід у Магілёўскай губерні» М. Атрыганьева 217, 218
 «Крыгаход на Нёмане» С. Жукоўскага 332
 «Купальшчыцы» А. Гараўскага 210
 «Крэва» Ф. Рушчыца 329
 «Куток у Польных» Г. Вейсенгофа 330
 «Краўчыхі» Л. Альперовіча 342, 343
 «Лета» Р. Баркоўскага 346
 «Літвінка з Езна» Н. Сілівановіча 202
 «Літоўская пагранічная карчма» І. Трутнава 199
 «Літоўскія дзепі» В. Сляндзінскага 208
 «Ля касцёла» Ф. Рушчыца 329
 «Маці ля пасцелі паміраючай дачкі» Ф. Гарэцкага 99, 208
 «На берагах ракі Бярэзіны» І. Гараўскага 215, 216
 «На вайну» К. Савіцкага 158

- «На мядзвездзя» Ю. Фалата 158
 «На пачлезе» Ул. Дмахоўскага 208, 209
 «На Прыпяці» П. Пахітонава 158
 «На радзіме» А. Гараўскага 209, 214
 «На этапе» К. Альхімовіча 197
 «Нёман» С. Жукоўскага 332
 «Паляванне на зуброў у Белавежскай пушчы» С. Жукоўскага 333
 «Паляўнічыя з сабакамі» Г. Вейсенгофа 330
 «Пасля бітвы» К. Альхімовіча 196
 «Пасля дажджу» М. Атрыганьева 218
 «Партрэт бацькі» А. Ромера 221
 «Партрэт виленскага генерал-губернатора Бібікава» Б. Русецкага 219
 «Партрэт Адама Чартарыйскага» Я. Рус-тэма 66
 «Партрэт групавы» І. Аляшкевіча 67, 70
 «Партрэт дзяўчынкі» І. Аляшкевіча 67
 «Партрэт жонкі» А. Ромера 221
 «Партрэт жонкі» І. Хруцкага 76, 77
 «Партрэт кампазітара М. Глінкі» А. Гараўскага 221
 «Партрэт Караліны Тавянскай» В. Ваньковіча 73
 «Партрэт мастака Л. В. Туржанскага» Ю. Пэна 344, 345
 «Партрэт маці» А. Ромера 221
 «Партрэт А. Міцкевіча на скале Людаг» В. Ваньковіча 71, 72
 «Партрэт паўстанца 1863 г.» А. Ромера 219, 221
 «Партрэт піяністкі Шыманаўскай» І. Аляш-кевіча 66
 партрэт рэктара Акадэміі мастацтваў Ф. Бруні А. Гараўскага 221, 222
 партрэт Сапліцы В. Ваньковіча 74
 «Партрэт скрыпача Жухавіцкага» Я. Кру-гера 341
 партрэт Ф. С. Талстога С. Заранкі 84
 партрэт «Тры грацы» Ю. Пешкі 67
 «Партрэт Тэафілы Радзівіл» Ю. Пешкі 67
 «Партрэт Уладзіслава Сыракомлі» А. Ша-меша 86
 «Партрэт хлопчыка» І. Хруцкага 80, 81
 «Пастух са Свянцяншчыны» Н. Сілівановіча 203, 204
 «Пейзаж з капліцай» М. Атрыганьева 218
 «Пейзаж са скачкамі» К. Русецкага 98
 «Пераправа цераз Бярэзіну» Ю. Фалата 158
 «Пінскія балоты» А. Гараўскага 215
 «Пропаведзь Кунцэвіча на Беларусі» І. Рэ-піна 158
 «Радзіма» В. Дмахоўскага 100
 «Рамонтныя работы на чыгунцы» К. Са-віцкага 158, 195
 «Свіслач» А. Гараўскага 211
 «Сляпы жабрак з павадыром» Ф. Гарэц-кага 99, 208
 «Снег» Г. Вейсенгофа 330
 «Старая моліца» А. Гараўскага 213, 344
 «Старая, што вяжа панчошу» І. Хруцкага 76
 «Стары двор. Русаковічы» Г. Вейсенгофа 330
 «Стары кравец» Ю. Пэна 339
 «Сустрэча абраза» К. Савіцкага 338
 «Сяляне ў нацыянальных касцюмах» Ф. Смуглевіча 65
 «Сямейны партрэт князёў Шахоўскіх» Ф. Тулава 69
 «Тайная вячэра» Н. Сілівановіча і І. Ла-верэцкага 204
 «Тып беднага селяніна Магілёўскай гу-берні» І. Дабравольскага 205
 «У Вільню на карнавал» Ул. Дмахоўска-га 208, 209
 «У свет» Ф. Русчыца 326, 327
 «У школу» Н. Сілівановіча 204, 205
 «Фельдмаршал Паскевіч прымае дэлега-цыю жыхароў Эрзерума» Я. Сухадольс-кага 93
 «Цішыня ў вёсцы» К. Стаброўскага 334
 «Штурм крэпасці Ахалцых у 1828 г.» Я. Сухадольскага 93
 «Шэсце навальніцы» К. Стаброўскага 324, 334
 «Эмігранты» Ф. Русчыца 324, 326, 327
 «Яўрэйская карчма» Ю. Карчэўскага 96
 Жылчы, в., Кіраўскі р-н; палац Булгака 37, 41, 127
 Жыровічы, в., Слоніўскі р-н 31, 54
 — Георгіеўская царква 54
 — Успенскі сабор (1613—1650) 31
 Жытомірскае вучылішча прыкладнага мастацтва імя М. В. Гоголя 157
 Жэнева 213
 Заазер'е, в., Нясвіжскі р-н 305
 Забалаць, в., Воранаўскі р-н 32, 238—240
 — Петрапаўлаўскі касцёл 32
 Забалоцце, в., Міёрскі р-н; маёнтак 235
 Завоссе, в., Баранавіцкі р-н 34, 36, 47, 313
 — сядзібны дом 34, 36, 37
 Задзвея, в., Баранавіцкі р-н; сядзіба 49
 Закозель, в., Драгічынскі р-н 34, 35, 40, 43, 182, 185
 — вінакурня 34
 — сядзіба 34, 35, 40, 182
 — парк 43
 Залесе, в., Смагонскі р-н 37, 42
 — сядзіба Агінскіх 37
 — аранжарэі 42
 Залесе, в., Глыбоцкі р-н; сядзіба 178
 Залесе, в., Мінская вобл.; шклозавод 241
 Залужжа, в., Старадарожскі р-н 408
 Залучча, в., Стаўбцоўскі р-н; дамы 304
 Замосце, в., Жлобінскі р-н 305
 Заполле, в., Пінскі р-н; сядзіба 190, 192, 306
 Зарачча, в., Браслаўскі р-н; млын 311
 Зарэчча, прадмесце Кобрына; царква Мі-калая 62
 Засвятое, в., Пухавіцкі р-н 252
 Заслаўе, г. п. 153, 391
 — музей-запаведнік 153
 Захарнічы, в., Полацкі р-н 74, 80
 — сядзіба 74
 Заходняя Дзвіна, р. 20, 22, 271

- Заходняя Еўропа 7, 150, 151, 154, 174, 242, 255, 258, 388, 391
 Збірогі, в., Брэсцкі р-н 142, 143
 — царква 142
 Зводы, в., Камянецкі р-н; сядзібны дом 185
 Здраўнева, в., Віцебскі р-н; дача І. Рэпіна 158, 180, 344
 Зембін, в., Барысаўскі р-н 31, 305
 — касцёл 31
 — сядзіба 305
 Зёлава, в., Драгічынскі р-н; царква Тройцы 62
 Зубкі, в., Нясвіжскі р-н; сядзіба 49
 Зэльва, г. п. 298, 302
- Іванава, г. п. 302
 Івацэвічы, г. п. 262
 Івянец, г. п., Валожынскі р-н 276, 302, 395, 400
 — касцёл 276
 Ігумен (цяпер г. п. Чэрвень) 16, 17, 159
 Ідчыцы, в., Клецкі р-н; царква 322
 Ізабелін, в., Ваўкавыскі р-н; Петрапаўлаўскі касцёл 30
 Ілья, в., Вілейскі р-н; шклозавод 241
 Індура, в., Гродзенскі р-н; Тройцкі касцёл 30, 31
 Іркуцк, г. 87
 Іртыш, р. 91
 Іспанія 334
 Італія 99, 110, 119, 199, 213, 219, 334, 373, 401, г. п. 288, 318, 401
 — касцёл 288
 — мячэць 318
 Ішкалдзь, в., Баранавіцкі р-н 302
- Кабакі, в., Бярозаўскі р-н; гаспадарчыя пабудовы 309
 Кажан-Гарадок, в., Лунінецкі р-н; Мікалаеўская царква 58, 59, 130, 316
 Калдычава, в., Баранавіцкі р-н; пякарня, сядзіба 309
 Калінкавічы, г. 262
 Калоднае, в., Столінскі р-н 414
 Калужыца, в. (цяпер Барысаўскага р-на); маёнтак 71
 Каменка, в., Шчучынскі р-н; касцёл 289
 Камень, в., Пінскі р-н; званіца, царква 317
 Камянец, г. п. 50, 190, 302, 313
 — Белая вежа 190, 285
 — замак 50
 Канарскія астравы 334
 Канвешкі, в., Воранаўскі р-н; касцёл 290
 Канстанцінопаль, г. 13
 Капаткевічы, в., Петрыкаўскі р-н; царква 316
 Капыль, г. п. 257, 313, 417
 Каралеўцы, в., Вілейскі р-н 413
 Каралінава, Свянцянскі п. Віленскай губ.; маёнтак 220, 234
 Караняты, в., Ашмянскі р-н; свіран 307
 Караняты, в., Смаргонскі р-н; крама 313
 Каросна, пад Навагрудкам; дом з балюстададай 305
- Кароцічы, в., Столінскі р-н; млын 311
 Картуз-Бяроза, г. 363
 Карэлічы, г. п. 363
 Каўнас, г. (ЛітССР) 87
 кафля беларуская 279, 350, 399, 400
 Кемялішкі, в., Астравецкі р-н; званіца 315, 324
 кераміка 395—400
 Кіеў, г. 58, 156, 170, 224, 231, 260, 261, 268, 336
 — рысавальная школа М. І. Мурашкі 336, 340
 — саборы Міхайлаўскага Златаверхага манастыра 58
 Кісцені, в., Жлобінскі р-н; палац, парк 33, 42
 Кітай 83
 Клейнікі, в., Брэсцкі р-н 248, 311
 — млын 311
 Клепачы, в., Свіслацкі р-н; парк 42
 Клецк, г. 45, 46, 302, 308
 — гандлёвыя рады 45
 — паштовы дом 46
 Кляевічы, в., Касцюковіцкі р-н 404
 Клімавічы, г. п. 16, 232, 304
 — дом у псеўдарускім стылі 304
 Кнотаўшчына, в., Стаўбцоўскі р-н; царква 315
 Княгінін, в., Мядзельскі р-н; званіца 316
 Князькоўцы, в., Іўеўскі р-н; царква 181
 Кобрын, г., 25, 26, 49, 131, 166, 248, 262, 298, 385
 — касцёл Узнясення Марыі 131
 Койданава (г. Дзяржынск) 374
 Кошчэўка, в., Гродзенскі р-н 387
 конна-паштовыя станцыя па шашы Маск-ва — Брэст — Варшава 25
 Копысь, г. п. 16, 253, 399, 400
 Косава, г. п., Івацэвіцкі р-н 170, 179, 183
 — палац 170, 179
 — уязная брама 183
 Коўна, г. (цяпер Каўнас) 173, 342
 Кракаў, г. (ПНР) 67, 68, 93, 114, 115, 119, 152, 208, 220, 227, 229, 298, 329, 331, 346, 370
 — Акадэмія мастацтваў 382, 383
 — Нацыянальны музей 119, 152, 346
 — Марыяцкі касцёл 208
 — Польская Акадэмія навук 114
 — Ягелонскі ўніверсітэт 68, 106, 122
 Крамянец, г. (УССР) 111
 Краскі, в., Ваўкавыскі р-н; сядзібны дом 180, 278
 Краслаў, г. (Латвія) 122
 Краснае, в., Маладзечанскі р-н 38, 263, 270, 278, 306
 — касцёл 263, 270, 276
 — сядзібны дом 38, 306
 — царква 278
 Крошын, в., Баранавіцкі р-н; касцёл 245
 Круляны, паблізу Навагрудка; маёнтак 334
 Крухавічы, в., Клецкі р-н 310
 — сядзіба 310

- Крэва, в., Смаргонскі р-н 312, 328
— карчма, млын 312
Крывічы, в., Мядзельскі р-н; царква 315
Крыкалы, в., Пастаўскі р-н; сядзібная галубятня 340
Крынкі, сядзіба каля Бялыніч 336
Крычаў, г., 25, 26, 40, 171, 179, 353, 396
— конна-паштовая станцыя 25, 171
— палац 40, 179
— суднабудаўнічая верф 26
Крычын, в., Старадарожскі р-н; сядзібны дом 305
Крэйцбург, г. 339
Крэўна, Нова-Аляксандраўскі п. 220
Кулакі, в., Капыльскі р-н; карчма 312
Кунаса, в., Нясвіжскі р-н 305, 322
— кухня 305
— царква 322
Кураец, в., Вілейскі р-н 342
Кухцічы, в., Уздзенскі р-н 35
— палац 35, 190, 309
— станцыйны дом 47
Кудавічы, в., Ашмянскі р-н; царква 316
Кучын, в., Кармянскі р-н; вятрак 312
Кушыяны, в., Смаргонскі р-н 304, 305, 309
— сядзібны дом Ф. Багуншэвіча 305
- Лагішын, г. п., Брэсцкая вобл. 137, 276
— касцёл 276
Лагойск, г. 35, 37, 40, 43, 159, 234
— палац 35, 37, 40, 234
— сядзібны парк 43
Лагновічы, в., Клецкі р-н; царква 54
Лаздуны, в., Іўеўскі р-н; паркавыя павільёны 310
Лебедзева, в., Маладзечанскі р-н 302
Лемніца, в., Сенненскі р-н 410
Лемяшэвічы, в., Пінскі р-н; царква 142, 322
Леніч, в., Жыткавіцкі р-н 57—59, 64, 319
— званіца 64
— царква Раства багародзіцы 57—59, 319
Ленінград 67, 79, 83, 98, 245, 255, 333, 346, 395
— Дзяржаўны Рускі музей 79, 83, 98, 109, 245, 333
Лепель, г. п. 20, 159, 417
Лескавічы, в., Шумілінскі р-н; сядзіба 181
Лецяшын, в., Клецкі р-н; капліца 53
Лібава-Роменская чыгунка 172
Ліда, г. 16, 29, 32, 159, 172, 262, 328, 401
— Іосіфаўскі касцёл 29, 32
Лінава, в., Пружанскі р-н; царква 323
Ліпава, в., Калінкавіцкі р-н 44
Ліпнікі, в., Драгічынскі р-н; гаспадарчыя пабудовы 307
Ліпнікі, в., Навагрудскі р-н; свіран 308
Ліпнікі, в., Пшччынскі р-н; хата 304
Ліпнішкі, в., Іўеўскі р-н 278, 279, 414
— Казіміраўскі касцёл 278, 279, 288
Літва 6—8, 87, 94, 100, 106, 108, 111, 112, 118, 119, 124, 156, 157, 197, 215, 220, 234, 236, 251, 280, 328, 395, 403, 417
Літва, в., Маладзечанскі р-н; дамы 307
- Лішкі, в., Бераставіцкі р-н; сядзібны дом 185
Лобча, пад Мазыром; чатырохпавярховы магазін 46
Лоеў, г.; палац 50
Лондан 96, 225, 340, 383
Лосічы, в., Пінскі р-н; дом 301
Лошыца, в., Мінскі р-н; віла-дача 188
Лужаснянская земляробчая школа, Віцебскі р-н 273
Лужкі, в., Шаркоўшчынскі р-н 34, 182
— вінакурня 34
— замак 182
Лукі, в., Калінкавіцкі р-н 404
Лунін, в., Лунінецкі р-н; палац Друцкіх-Любецкіх 51
Лунінец, г. 262, 302, 313
Лучай, в., Пастаўскі р-н; свіран 307
Лучнікі, в., Слуцкі р-н; гумно 308
Лынтупы, в., Пастаўскі р-н 183, 184, 288
— касцёл 288
— сядзіба 183, 184, 187
Лыскава, в., Пружанскі р-н 133, 322
— царква Раства багародзіцы 322
Львоў, г. 197, 227, 229, 329, 330
Любча, г. п., Навагрудскі р-н 179, 285
— палац 179
— царква 285
Людзвінаў, в., Петрыкаўскі р-н; свіран 310
Ляды, в., Жлобінскі р-н; вятрак 312
Ляскавічы, в., Петрыкаўскі р-н; гаспадарчыя збудаванні 308
Лясная, в., Слаўгарадскі р-н 273, 385
— капліца 273, 278, 280
Ляўкова, в., Маладзечанскі р-н; сядзіба 128
Ляцешын, в., Клецкі р-н; капліца, сядзібны дом 49
- Магілёў, г. 6, 15—17, 20, 22—28, 31, 37, 43, 67, 69, 102, 120, 129, 134, 138, 141, 159, 160, 167, 174, 172, 174, 176, 260, 261, 262, 264, 269, 274, 281, 284, 285, 291, 295, 297, 303, 314, 353, 357, 359, 361, 377, 417
— вакзал 281
— гарадскі тэатр 171, 174, 175, 280
— гасцініца «Францыя» 295
— губернатарскі дом 18
— дом архіепіскапа 37
— дом віцэ-губернатара 18
— жаночая гімназія 25
— Іосіфаўскі сабор 6, 15, 18, 28, 102
— краязнаўчы музей 18
— манеж 6, 18
— парк Піленберг 43, 129
— паштовы дом 26
— рагуша 17
— Станіславаўскі касцёл 31
— царкоўна-археалагічны музей 285
Магільня, в., Уздзенскі р-н (цяпер в. Неман); дамы 304
мазаіка 192, 348—351
Мазуркі, в., Ляхавіцкі р-н; сядзібны дом 47

- Мазыр, г. 16, 48, 50, 160, 162, 260, 303, 353
— замак 50
- Макраны, в., Маларыцкі р-н 405
- майстэрні вучэбныя (па дэкаратыўна-прыкладному мастацтву) 254, 258, 417
- Маладзечна, г. 109, 159, 172, 203, 262, 281
— вакзал 281
- Малевічы, в., Жлобінскі р-н; сядзібны дом з порцікам 48
- Машіноўшчына, в., Маладзечанскі р-н; маўзалеі-пахавальня 190
- Малое Маякэйкава, в., Лідскі р-н; сядзіба 39
- мануфактуры ткацкія:
у Гарадніцы, пад Гродна 145
у Гданьску 146
графы К. Тышкевіча ў Лагоўску 144
Гродзенскія каралеўскія мануфактуры 144
у Кабылках пад Варшавай 145, 146
у Карцы на Вальні 146
у Карэлічах 145
у Кракаве 146
у Ласосне пад Гродна 145, 146
у Магілёўскай губ. 144
у Ліпкавах пад Варшавай 145, 146
у памеснях уладальніка Шклова графа Зорыча 134, 144
шаўковых паясоў у Нясвіжы 145
шаўковых паясоў у Ружанах 145
шаўковых паясоў у Слуцку 144, 146
- Манькавічы, в., Пастаўскі р-н 47, 185
— сядзіба 47, 185, 189, 279, 310
- Марсэль, г. (Францыя) 394
- Масаланы, в., Бераставіцкі р-н 31, 179, 183
— капліца 183
- Масква 10, 15, 25, 67, 68, 88, 106, 120, 144, 162, 170, 177, 195, 215, 233, 237, 258, 261, 262, 276, 287, 332, 334, 335, 345, 384, 388
— Трапцякоўская галерэя 99, 199, 209, 214, 221, 285, 333
— фабрыка кн. Юсупава 144
— царква Пакроваў багародзіцы на Вялікай Ардынцы 285
— Яраслаўскі вакзал 285
- Маскоўска-Брэсцкая чыгунка 172, 284
- Махро, в., Іванаўскі р-н; Петрапаўлаўская царква 61
- Мацўльна, в., Ваўкавыскі р-н; дом 48
- Медна, в., Брэсцкі р-н; царква 316
- Межава, в., Аршанскі р-н; сядзіба 191
- Межаўка, в., Слуцкі р-н; вятрак 312
- Мерачоўшчына (б. хутар каля г. п. Косава), Івацэвіцкі р-н 179, 190
— сядзіба Касцюшкі 190
- Местакавічы, в., Пінскі р-н; царква 321
- металічныя вырабы 135—137, 139, 245, 247, 279, 285, 413—416
- Міёры, г. 276
- Мікалаева, в., Міёрскі р-н; шкларобчая мануфактура 134
- Мікелеўшчына, в., Мастоўскі р-н; касцёл 223
- Мікулічы, хутар пад Навагрудкам; дом Равінскіх 304
- Мінск 10, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 37, 67, 68, 72, 86, 88, 89, 91, 95, 107—109, 111, 116, 131, 138, 140, 157, 159—164, 166, 167, 170—174, 207, 212, 254, 260, 261, 278, 280, 283, 288, 291, 293—295, 302, 303, 314, 331, 340, 341, 346, 353, 358—361, 377, 378, 381, 384, 417
— базыльянскі манастыр 20
— будынак царкоўна-археалагічнага музея 164, 264, 269, 276, 285
— Ваенныя могілкі 162
— ваенны шпіталь 163
— Віленскі чыгуначны вакзал 161, 171—173, 263
— гасцініца «Еўропа» 295, 296
— гарадскі тэатр 171, 174, 267, 280
— Дзяржаўны мастацкі музей БССР 11, 67, 89, 131, 206, 212, 214, 215, 218, 237, 252, 253, 262, 263, 329, 375
— дом архірэя 163
— дом Ваньковіча 37
— езуіцкі калегіум 161
— завод «Багемія» 263, 267
— Кальварыйскі касцёл 170, 289
— касцёл св. Рохы 163, 170, 171
— касцёл Сімяона і Гелены (Чырвоны касцёл) 266, 270, 276, 279, 290
— Маскоўска-Брэсцкі вакзал 263, 266
— Петрапаўлаўскі сабор 20
— Пішчалаўскі замак (турэмны замак) 163, 179
— ратуша 20, 161
— царква св. Духа 161
— царква Ушэсія на Троіцкай гары 163
- Мір, г. п., Карэліцкі р-н 166, 192, 269, 301—303, 328, 397
— капліца-пахавальня ў парку 192, 193, 269, 276
- Мірацічы, в., Навагрудскі р-н; царква 316
- Міргарад, г. (УССР); вучылішча тэхнічнага малявання 157
- Мітава (цяпер г. Елгава ЛатвССР) 87
- Міхалін, в., Брэсцкі р-н; шклозавод 241
- Міхалішкі, в., Астравецкі р-н; карчма 312
- Мокрава, в., Лунінецкі р-н; царква 321
- Моладава, в., Іванаўскі р-н 35, 36, 44, 189
— брама 44
— сядзіба 35, 36, 189
- Мосар, в., Глыбоцкі р-н 127, 129
— касцёл Ганны 129
— сядзіба 127
- Мспіслаў, г., 16, 159, 281, 284, 353
- Мураваная Ашмянка, в., Ашмянскі р-н 305, 307
— свіран 307
- Мураванка, в., Ашмянскі р-н; сядзібны парк, храм-крэпасць 42, 62
- Мюнхен, г. 73, 95, 196, 220, 330, 333, 334, 345, 382
— Акадэмія мастацтваў 95, 196, 220
— пінакатэка 334
- Мядзель, г. п., 237, 303, 315
— капліца драўляная 315
- Міяжаны, в., Браслаўскі р-н 301, 307, 309, 323

- свіран 307
— царква 323
- Мясцячы, в., Пінскі р-н: царква Параскевы Пятніцы 55
- Мяцэвічы, в., Салігорскі р-н: сядзібны дом 306
- Навагрудак, г. 16, 24, 49, 97, 159, 223, 303, 305, 371, 400, 417
- Навасёлкі, в., Ваўкавыскі р-н: хата 301
- Навадворкі, в., Клецкі р-н: сядзібны дом 306
- Нагародавічы, в., Дзятлаўскі р-н 100, 208
— маёнтак 100
- Наднёман, в., Уздзенскі р-н: сядзіба 180
- Налібокi, в., Стаўбцоўскі р-н 134
— шкляная мануфактура 134, 146, 148—151, 154, 241, 389, 390
- Нарач (б. мяст. Кабыльвікі) Мядзельскі р-н 277, 315
— каплічка драўляная 315
- Нароўля, г. п. 33, 42—44, 128
— палац 33, 128
— сядзібны парк 42
— маяк 43
- Нароўшчына, в., Брэсцкая вобл.; шклозавод 241
- Нач, в., Ганцавіцкі р-н: царква 316
- Нача, в., Воранаўскі р-н 40, 313
— карчма 313
- Нача, в., Ляхавіцкі р-н: сядзіба 35
- Нёман, р.
- Ніўнікі, в., Міёрскі р-н: царква 316
- Новааляксандраўск, г., Ковенская губ. 338
- Нова-Барысаў, г. (цяпер г. Барысаў); парк, сад, шклозавод 241
- Новая Гута, в., Гродзенская вобл.; шклозавод 241
- Новы Двор, в., Пінскі р-н: царква 320
- Новы Пагост, в., Міёрскі р-н 309, 400
- Новыя Трокі (ЛітССР) 124
- Ноўгарад, г. 56, 90
— музей 90
— Сафійскі сабор 56
- Ноўка, в., Віцебская вобл.; шклозавод 241
- Нясвіж, г. 16, 67, 85, 122, 127, 133, 158, 159, 188, 237, 303, 357, 371
— замак 122, 188
— касцёл Божга цела 133, 386
- Нястанішкі, в., Мядзельскі р-н; лямус 52
- Няхачава, в., Ивацэвіцкі р-н; конна-паштовая станцыя 25
- Обаль, в., Чэрвеньскі р-н: сядзіба 35
- Обаль, в., Шумілінскі р-н 33, 36
- Олтуш, в., Маларыцкі р-н; Спаса-Праабражэнская царква 55
- Ольсавы, в., Мядзельскі р-н: сядзібны дом 306
- Опаль, в., Іванаўскі р-н 61, 312
— вятрак 312
— царква Параскевы Пятніцы 61
- Опса, в., Браслаўскі р-н 192, 400
— сядзібны дом 192
- Орша, г. 16, 28, 159, 172, 173, 177, 252, 253, 262, 284, 318
— Мікольская царква 28
— сабор Богаяўленскага манастыра 388
- Павіцце, в., Кобрынскі р-н; царква 222
- Пагост, в., Жыткавіцкі р-н; царква 317
- Пагост-Загароскі, на Піншчыне 396, 397
- Падароск, в., Ваўкавыскі р-н; сядзіба 33, 34, 186
- Пакрэўна, маёнтак у Ковенскай губ. 329
- Паланечка, в., Баранавіцкі р-н 35, 37, 42—44, 324
— брама 44
— касцёл 324
— палац 35, 37
- Паленчыцы, в., Пінскі р-н; дом 301
- Паніквы, в., Маларыцкі р-н; вятрак 312
- Панямонь, в., Навагрудскі р-н 182, 183
— замак 182
- «паравы шклозавод» ва ўрочышчы Маладзіна 243
- Парыж 65, 73, 96, 99, 111, 115, 119, 196, 199, 213, 219, 220, 225, 234—236, 334, 337, 340, 368, 369, 381, 383, 394
— Луўр 73, 96, 340
- Парэчча, в. (б. Барысаўскі п.) 235
- Парэчча, в. (Невельскі п. Віцебскай губ.) 345
- Парэчча, в., Пінскі р-н 322, 414
— царква 322
- Парэчча, в.; шклозавод 241
- Парычы, г. п., Светлагорскі р-н; дом лесапрамысловаца 304
- Пасекавая Горка; станцыйны дом на шляху Мінск—Варшава 170
- Паставы, г. 35, 37, 127, 269, 276
— касцёл 269, 270, 276, 288
— палац 35, 37, 127
- Пацейкі, в., Капыльскі р-н; Пакроўская царква 53
- Перадзелка, в., Лоеўскі р-н 33, 35—37, 39, 42, 43
— палац 33, 35—37, 39
— сядзібны парк 42, 43
- Перкавічы, в., Драгічынскі р-н 43, 186
— сядзіба 43, 186
— сядзібны парк 43
- Першамайскі, пас., Уздзенскі р-н; сядзіба 39
- Пескі, в., Бярозаўскі р-н 39
- Петрыкаў, г. 46, 50, 159, 177, 302
— замак 50
— Мікалаеўская царква 177
— магазін 46
- Пецяярбург, Петраград 10, 12, 13, 15, 20, 65—67, 72, 73, 76, 93, 95, 98, 99, 108, 120, 121, 126, 156, 170, 195, 197, 204, 214, 233, 237, 258, 261, 268, 334, 335, 345, 346, 364, 369, 374, 376, 377, 384, 388
— Ісакіеўскі сабор 99, 204
— Міхайлаўскі замак 13, 67, 120
— Эрмітаж 95, 108, 109
- Пігарэвічы, Жлобінскі р-н 279

- Пінкавічы, в., Пінскі р-н; Пакроўская царква 57
 Пінск, г. 16, 36, 45, 53, 117, 119, 134, 159, 160, 162, 175, 262, 295, 303, 351
 — касцёл Смуткуючай маці боскай 53
 — Францысканскі касцёл 351
 Пітсбург, г. (ЗША) 345
 Платонаўка, в., Рослаўскі п. Магілёўскай губ. 231
 Плотніца, в., Пінскі р-н; Пакроўская царква 322
 Познань, г. (ПНР) 90, 92, 196, 208
 Польшча 6—8, 86, 87, 100, 106, 119, 120, 124, 128, 144, 148, 157, 195, 208, 236, 249, 306, 328, 331, 333, 359, 368, 376, 397, 414
 Полацк, г. 13, 14, 16, 17, 22, 24, 26, 62, 76, 134, 140, 159, 160, 162, 167, 172, 173, 177, 229, 262, 276, 295
 — будынак Мікалаеўскага вакзала 278
 — езуцкі калегіум 6, 22, 71, 106, 126
 — паштовы дом 26
 — сабор Узвіжання крыжа 177, 287
 — Сафійскі сабор 62
 Поразава, в., Свіслацкі р-н 256, 302, 397
 Пральнікі, в., Валожынскі р-н 190
 — маўзалеі-пахавальня 190
 Прапойск (цяпер г. Слаўгарад) 33, 159, 171, 400
 — палац А. М. Галіцына 33
 Прастанышчына, пад Лідай; сядзібныя пабудовы 309
 Просце, пад Нясвіжам 305
 Пружаны, г. 24, 45, 48, 159, 180, 188, 303, 313, 397
 — гандлёвыя рады 24, 45, 313
 — сядзібны дом 48, 180, 188, 303
 Прусія 5
 Прылукі, в., Мінскі р-н; сядзіба 178—180
 Прыпяць, р. 33, 34
 Пуцькі, засценак, Дзісенскі п. Віленскай губ. 375
 Пухавічы, в., Жыткавіцкі р-н; варыўня 309
 Пясочнае, в., Пінскі р-н; сядзіба 190
 Пясочная Буда, в., Гомельская вобл.; шкляная гута 146
 Пяцігорск, г. 337
 Раванічы, в., Чэрвенскі р-н; сядзіба 35
 Рагачоў, г. 16, 22, 159, 174, 262
 Радасць, в., Камянецкі р-н 250
 Радашковічы, г. п., Маладзечанскі р-н 65, 107, 263
 — касцёл 263
 Ражкоўка, в., Камянецкі р-н 300
 Ракаў, в., Валожынскі р-н 263, 276, 397, 399, 416
 Райцы, в., Карэліцкі р-н; сядзіба 183
 Расійская імперыя 26, 94, 165, 260, 262, 417
 Расія 5, 9, 12, 14, 15, 25, 33, 86, 101, 106, 120, 133, 134, 141, 142, 145, 146, 151, 157, 169, 171, 178, 199, 200, 213, 214, 232, 243, 246, 250, 252, 262, 272, 273, 278, 287, 290, 326, 330, 333, 362, 368, 388, 394, 395, 399, 415
 Расоны, г. п.; сядзіба 178, 180, 278
 Раўбічы, в., Мінскі р-н 171, 237, 238
 Ровін, в. (б. Драгічынскае графства) 46
 — карчма 46
 Рослаў, г., Смаленская вобл. 231
 роспіс манументальны 32, 41, 102—105, 219, 220, 223, 350, 351
 Рось, в., Ваўкавыскі р-н; капліца 183,
 Троіцкі касцёл 30, 351
 Рубель, в., Столінскі р-н 57—59, 63, 319
 — званіца 63, 64
 — Міхайлаўская царква 57—59, 319
 Руднікі, в., Навагрудскі п. 52, 223
 — сядзіба 52
 Ружаны, г. п., Пружанскі р-н 36, 129, 132, 185, 357
 — палац Сапегаў 36, 185
 — Троіцкі касцёл 129, 132
 Русаковічы, в., Пухавіцкі р-н 330, 331
 — маёнтак 330
 Рухавічы, в., Кобрынскі р-н 407
 Рыга, г. 172, 339
 Рыжска-Арлоўская чыгунка 172
 Рым 13, 92, 96, 218—220, 225, 345
 — акадэмія св. Лукі 13, 225
 Рэч Паспалітая 5, 86, 222
 Рэчыца, г. 13, 16, 17, 272, 276, 353
 Савана, г. (ЗША) 235
 Сакалаўка, в., Клецкі р-н; станцыйны дом 171
 Саленікі, в., Карэліцкі р-н 241
 саломка мастацкая:
 — царская брама (в. Вавулічы, Драгічынскі р-н) 142, 143
 — царская брама (в. Лемяшэвічы, Пінскі р-н) 142, 145, 147
 Салтанаўка, в., Магілёўскі р-н; капліца 273
 Сан-Францыска, г. (ЗША) 197, 345
 Санкт-Пецярбург 360
 Сапоцкін, г. п., Гродзенскі р-н 52, 183
 — капліца 183
 Сар'я, в., Верхнядзвінскі р-н 170, 192, 184
 — сядзіба 182
 Святычы, в., Ляхавіцкі р-н; палац 35, 37, 127
 Свіслач, р. 19, 162, 163
 Свіслач, г. п. 25, 35, 43, 309
 — мужчынская гімназія 25, 119
 — палац 35, 190, 191
 — парк 43
 Свір, в., Мядзельскі р-н; касцёл 288, сядзібны дом 185
 Свіцязь, воз. 300, 371
 Святаполка, в., Іванаўскі р-н; вятрак 312
 Свяцк, в., Гродзенскі р-н; капліца 183,
 палац Валовічаў 37, 41, 127
 Седлішча, в., Валожынскі р-н; млын 311
 Сеняжыцы, в., Навагрудскі р-н; царква 316
 Сёмкава, в., Мінскі р-н; палацава-паркавы ансамбль 40
 Сібір 8, 87, 116, 195, 329, 373

- Сінкевічы, в., Лунінецкі р-н; Георгіеўская царква 56
- Сінчыцы, в., Пінскі р-н; царква 316
- Сіняўка, в., Клецкі р-н 45, 47, 194, 313
— гандлёвыя рады 45, 313
— палац 194
- Скідаль, г. п., Гродзенскі р-н 305
- Скрабляны, в. на Ковеншчыне 206
- скульптура (станковая, мемарыяльная, культавая, дэкаратыўная) 32, 44, 120—133, 142, 143, 192, 231, 234—238, 270—272, 280, 382—387
- помнікі
— Багдану Хмяльніцкаму ў Кіеве 231
— генералу-лейтэнанту Я. П. Кульневу (Расонскі р-н) 134
— героям Айчыннай вайны 1812 г. у Віцебску 270, 280, 385
— героям Айчыннай вайны 1812 г. у Кобрыне 270, 385
— капліца на шашы Магілёў — Бабруйск 272
— у в. Лясная 271, 385
- Слабодка, в., Браслаўскі р-н; касцёл Сэрца Ісуса 270, 279
- Славакія 249
- Славінск, пас., Петрыкаўскі р-н; палац 33
- Слаўгарад, г., 25, 29, 33, 42—44, 303, 304
— аранжарэі 42
— конна-паштовая станцыя 25
— сядзіба Галіцына 33, 43
— пейзажны парк 42—44
— царква Раства багародзіцы 25, 29, 43
- Сляпянка (раён Мінска) 72
- Слонім, г., 35, 38, 41, 43, 167, 186, 271, 273, 284, 357, 359
— сядзіба «Альбярцін» 38, 41, 43, 128, 191, 194
— парк 43, 128, 186
- Слупк, г. 16, 24, 46, 50, 53, 56, 83, 107, 125, 134, 159, 315, 359
— аўстэрыя на рынку 46
— будынак Дваранскага сходу (цяпер краязнаўчы музей) 24
— капліца 53
— Стары замак 50
— Успенска-Мікалаеўскі сабор 56
- Смаленск 353
- Смаргонь, г.; Варварынскі сабор 190, царква 316
- Смілавічы, г. п., Чэрвеньскі р-н 67, 68, 173
— сядзіба 181, 182
- Сноў, в., Нясвіжскі р-н;
— палацава-паркавы ансамбль 15, 34—37, 40, 41, 43
— Петрапаўлаўскі касцёл 43
- Сож, р. 17, 24, 22, 33
- Спсрава, в., Івацэвіцкі р-н; дом з порцікам 305
- Ставок, в., Пінскі р-н; царква 317
- Стайкі, в., Магілёўскі р-н; царква 315
- Станькава, в., Дзяржынскі р-н
— альтанка ў парку 43
— павільён «Скарбіца» 181
— сядзібны дом 180, 187
- брама 43, 44
- Стараельня, в., Дзятлаўскі р-н; царква 323
- Старынка, в., Чэрыкаўскі п.; Уладзімірскі металашлапавільны завод 135
- Старынкi, в., Ваўкавыскі р-н 305
- Старыгі, в., Мядзельскі р-н; гаспадарчыя пабудовы 309
- Старыя Пескі, в., Бярозаўскі р-н
— брама 44, 183, 186
— сядзіба 33—35, 128
- Старэва, в., Мінская вобл.; шклозавод 241, 389
- Стахава, в., Столінскі р-н; стадола 309
- Столін, г. 53, 63, 303, 320, 410
— Успенская царква 53
- Стоўбцы, г. п. 262
- Страла, в., Дзятлаўскі р-н 305
- Стралкова, в., Клецкі р-н; сядзіба 194
- Страча, в., Астравецкі р-н 306, 313
— сядзібны дом 306
- Стрыгань, в., Бярозаўскі р-н; царква Іаана Багаслова 53
- Струбніца, в., Мастоўскі р-н 237
- Стрэшын, г. п., Жлобінскі р-н; Пакроўская царква 29
- Студзянец, в., Кармянскі р-н; шкляная гута 146
- Суботнікі, в., Іўеўскі р-н 32, 270, 351
— касцёл 270, 288
- Супрасль (ПНР); царква-крэпасць 62
- Сураж, г. п., Віцебскі р-н 16, 159
- Сцепанкі, в., Жабінкаўскі р-н 61, 237
— Міхайлаўская царква 61, 237
- Сырмеж, в., Мядзельскі р-н; дом 300
- Сынкавічы, в., Зэльвенскі р-н; храм-крэпасць 62
- Сычы, в., Брэсцкі р-н 305, 312
— сядзібны дом 305
- Сэрвач-Кайшоўка, в. (цяпер Карэліцкага р-на); маўзалеі-пахавальня 190
- Сямінаўка, в., Рэчыцкі р-н 312
— вятрак 312
- Сянно, г. п. 124, 159
- Табольск 87, 91, 373
- Талачын, г. 302, 304
- Таль, в., Любанскі р-н; гумны 307, 308
- Тамбоў, г. 304
- Тарнова, в., Лідскі р-н; сядзіба 185
- Томск, г. 87
- Трабы, Іўеўскі р-н 302
- Тракепікі, в., Астравецкі р-н; сядзіба 186
- Трокі, г. (ЛітССР); касцёл бернардынцаў 122
- Тропчыцы, в., Карэліцкі р-н; царква 315
- Тумілавічы, в., Докшыцкі р-н; царква 351
- Тураў, г. п., Жыткавіцкі р-н 45, 159, 303, 308, 309, 410
— гаспадарчыя пабудовы 308, 309
— гасцінны двор 45
— магазін 45
- Тырвовічы, в., Пінскі р-н; царква 316
- тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва 356—358, 360—363

- Убель, в., Чэрвеньскі р-н; сядзібны дом 48
 Уборкі, маёнтак б. Ігуменскага п. Мінскай губ. 210, 211, 216
 Узда, г. п.; маўзалеі-пахавальня 190
 Узла, в., Мядзельскі р-н; Успенская царква 54
 Украіна 111, 118, 157, 214, 227, 231, 251, 306, 328, 353, 367, 399
 Ула, м., Лепельскі п. Віцебскай вобл. 76
 Уласы, в., Баранавіцкі р-н 312
 Урэчча, г. п., Любанскі р-н 134, 146, 148, 151, 154, 241, 389, 390
 Усяжа, р. 311
 Усвяты, в. (не існуе); шкляная гута 134
 Устронь (цяпер хут. Устрынь-Боркі Навагрудскага р-на); шклозавод 241
 Ушакі, в., Чэрыкаўскі р-н; шкляная гута 146
 Філадэльфія, г. 235
 — Пенсільванская акадэмія навук 235
 Фларэнцыя, г. 43, 109
 Францыя 144
 Хабовічы, в., Кобрынскі р-н; дом 301
 Хальч, в., Веткаўскі р-н 33, 37, 39, 42, 45
 — палац 33, 37, 39
 — сядзібны парк 42, 43
 Харкаў, г. 224
 Харомск, в., Столінскі р-н; царква 315
 Хатомель, в., Брэсцкая вобл.; карчма 47
 Хатляны, в., Уздзенскі р-н; царква 322
 Хатынічы, в., Ганцавіцкі р-н; царква 322
 Хаціслаў, в., Маларыцкі р-н; Спаса-Праабражэнская царква 60
 Хойнава, в., Лідскі р-н; сядзібны дом 49
 Хойнікі, г.; сядзібны дом 49
 Цвіркаўшчына, в., Валожынскі р-н; капліца 278
 Ценбрунен, г. (Аўстрыя) 358
 Цэпра, в., Капыльскі р-н 50, 316
 — царква 316
 Цімкавічы, в., Капыльскі р-н 45, 53, 350, 414, 416
 — вадзяны млын 53
 — магазін 45
 Цмень, в., Столінскі р-н; царква 316
 Цынцавічы, в., Вілейскі п. 203, 204
 Цюрлі, в., Маладзечанскі р-н; царква 316
 Цярэспаль, в. Слуцкі р-н; сядзіба 181
 Чавусы, г. 16
 Чамяры, в., Слоніўскі р-н; каплічка 315
 Чапцы, в. каля Нявіжа 122
 Чарлёна, в., Мастоўскі р-н; сядзіба 49
 Чарнаўцы, в., Брэсцкі р-н 63, 302
 Чарнігаў, г. (УССР); Успенскі сабор 56
 Чарныкова, в., Бярозаўскі р-н; званіца 63
 Чарняны, в., Брэсцкая вобл.; шклозавод 241
 Чачэрск, г. 28, 29, 33, 134, 146, 159, 303, 316, 357
 — палац Г. Чарнышова 33
 — Праабражэнская царква 28, 29, 316
 — ратуша 29
 — шкларобчая мануфактура 134, 146
 Чудзін, в., Ганцавіцкі р-н 300, 307, 316
 — дамы 300, 307
 — царква 316
 Чырвоная Зорка, в., Клецкі р-н (б. Радзівілімонты) 37, 39—41, 50, 310
 — каплічка 41
 — пабудовы 310
 — палац 37, 39—41, 50
 Чырвоны Бераг, в., Жлобінскі р-н 183
 — сядзіба 183, 185, 187, 189, 190, 273
 — брама 183
 Чырвоны Партызан, в., Добрушскі р-н; царква са званіцай 321
 Чэмбурава, в., Карэліцкі р-н; сядзіба 48, 52
 Чэрыкаў, г. 16, 17, 159, 171
 — станцыйны дом 171
 Чэхія 148, 249
 Шарашова, г. п., Пружанскі р-н 53, 63
 — званіца 63
 — Петрапаўлаўская царква 53
 Шаркоўшчына, г. 194, 401
 — сядзіба 194
 Швейцарыя 119, 382
 Швецыя 256, 334
 Шклоў, г. 24, 33, 69, 257, 303, 306, 357, 359
 — палац С. Зорыча 33, 69
 Шумакі, в., Брэсцкі р-н 351
 Шэметава, в., Мядзельскі р-н 315, 351
 — званіца 315
 Шэні, в., Пружанскі р-н; свіран 307
 Шчорсы, в., Навагрудскі р-н 34, 44
 — сядзіба 34
 Шчучын, г. 30, 31; кляштар піяраў 31
 Эйшышкі 401
 Юрацішкі; касцёл 288
 Язвінкі, в., Лунінецкі р-н 321
 — Спаса-Праабражэнская царква 321
 Янавічы, в., Беластоцкі п.; маёнтак 219
 Янавічы, в., Клецкі р-н; сядзіба 35, 38, 40
 Янукі, в., Докшыцкі р-н; гаспадарчыя пабудовы 308
 Яромічы, в., Кобрынскі р-н; Міхайлаўская царква 54
 Ярылаўка, в., Гродзенская губ.; маёнтак 368
 Ясневічы, в., Пастаўскі р-н 49, 52, 305
 — лямус 52
 — сядзіба 49, 305
 Ястрабіцы, маёнтак (непадалёку ад ст. Дашаў, УССР) 369
 Ястрамбель, в., Баранавіцкі р-н; сядзіба 184
 Яшчунь, в., Ашмянскі р-н; паркавыя павільёны 310

ЗМЕСТ

Уводзіны. *Жук В. І.* 5

Глава I

МАСТАЦТВА КАНЦА XVIII — ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XIX ст. 12

Уводзіны. *Дробаў Л. М., Карнач П. А.* 12
 Горадабудаўніцтва і архітэктура. *Чарняўская Т. І.* (горадабудаўніцтва і мураванае дойлідства), *Кулагін А. М.* (палацава-сядзібная архітэктура), *Якімовіч Ю. А.* (драўлянае дойлідства) 14

Жывапіс. *Дробаў Л. М.* (станковы жывапіс), *Лапцэвіч Л. Г.* (манументальна-дэкаратыўны жывапіс) 64
 Графіка. *Дробаў Л. М., Шматаў В. Ф.* 105
 Скульптура. *Лявонова А. К., Ляўкова Т. Ф.* 120

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. *Сахута Я. М.* (разьба па дрэву, саломапляценне), *Сямёнай А. І.* (мастацкая апрацоўка металу), *Трызна Д. С.* (ткацтва), *Яніцкая М. М.* (шкларобства) 134

Глава II

МАСТАЦТВА 60—90-х ГАДОЎ XIX ст. 155

Уводзіны. *Дробаў Л. М., Карнач П. А.* 155
 Горадабудаўніцтва і архітэктура. *Чарнатаў В. М.* (мураванае дойлідства)

(ва), *Кулагін А. М.* (сядзібная архітэктура) 158
 Жывапіс. *Дробаў Л. М.* (станковы жывапіс), *Лапцэвіч Л. Г., Церашчатава В. В.* (манументальны жывапіс) 195
 Графіка. *Дробаў Л. М., Шматаў В. Ф.* 224
 Скульптура. *Лявонова А. К.* 233
 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. *Сахута Я. М.* (мастацкая апрацоўка металу, разьба па дрэву), *Трызна Д. С.* (ткацтва), *Яніцкая М. М.* (шкларобства) 241

Глава III

МАСТАЦТВА КАНЦА XIX — ПАЧАТКУ XX ст. 259

Уводзіны. *Дробаў Л. М., Карнач П. А.* 259
 Горадабудаўніцтва і архітэктура. *Чарнатаў В. М.* (мураванае дойлідства), *Якімовіч Ю. А.* (драўлянае дойлідства) 262

Жывапіс. *Дробаў Л. М.* (станковы жывапіс), *Лапцэвіч Л. Г.* (манументальна-дэкаратыўны жывапіс) 324
 Тэатральна-дэкаратыўнае мастацтва. *Карнач П. А.* 352
 Графіка. *Дробаў Л. М., Шматаў В. Ф.* 367
 Скульптура. *Лявонова А. К.* 381
 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. *Сахута Я. М., Яніцкая М. М.* (шкларобства) 387

Літаратура 418
 Спіс ілюстрацый 424
 Спіс скарачэнняў 430
 Паказальнік імён 431
 Прадметна-геаграфічны паказальнік 435

ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

В шести томах

Т. 3

Конец XVIII — начало XX века

Загядчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
 Рэдактар *Л. А. Шрубок*
 Мастак *А. К. Шэвэрай*
 Мастацкія рэдактары: *В. В. Сайчанка,*
В. А. Жахавец
 Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*
 Карэктар *М. А. Вячорна*

ІБ № 2782

На беларусском языке

Минск. Издательство «Наука и техника»

Друкуецца па пастанове РВС АН БССР.
 Здадзена ў набор 07.12.87. Папісана ў друк 13.03.89. АТ 13178. Фармат 70×100^{1/16}. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 36,12. Ум. фарб.-адб. 138,96. Ул.-выд. арк. 37,28. Тыраж 2480 экз. Зак. № 980. Цана 6 р. 70 к.

ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У шасці тамах

Т. 3

Канец XVIII — пачатак XX стагоддзя

Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па справах выдавецтваў, паліграфіі і кніжнага гандлю. 220600. Минск, Ленінскі праспект, 68. Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфікамбінат МВША імя Я. Коласа. 220005. Минск, Чырвоная, 23.

Уз'яднанне Беларусі з Расіяй,
што адбылося ў канцы XVIII ст.,
выклікала вялікія зрухі
ў грамадскім і сацыяльным жыцці.
Значна пашырыліся творчыя сувязі
з рускай культурай.
У архітэктуры пануючым стылем
з'яўляецца класіцызм,
які ў другой палове XIX ст.
выціскаецца рэспектыўнымі пlynямі,
што прывяло да эклектыкі.
Інтэнсіўна развіваецца
выяўленчае мастацтва.
Нацыянальныя кадры рыхтуюцца
на кафедрах Віленскага ўніверсітэта,
у Пецябургскай акадэміі мастацтваў.
Гэта садзейнічала
ўмацаванню рэалізму, фарміраванню
нацыянальнай школы.

6 р. 70 к.

*Перамога Вялікага Кастрычніка
паклала канец нацыянальнаму ўціску,
стварыла спрыяльныя ўмовы
для развіцця мастацтва.
Адбываецца кансалідацыя
творчых сіл рэспублікі.
Дзейсныя формы
набывае выставачная дзейнасць.
Дзеячы мастацтваў рэспублікі
імкнуцца ярка адлюстраваць
савецкую рэчаіснасць, паказаць
велізарныя змены, што адбыліся
ў жыцці беларускага народа,
увасобіць стваральную працу,
героіку грамадзянскай
і Вялікай Айчыннай войнаў.
Аб гэтым складаным, багатым на падзеі
перыядзе раскажваецца ў IV томе
«Гісторыі беларускага мастацтва».*





ІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА



