



ІКАНАПІС

ЗАХОДНЯГА ПАЛЕССЯ
XVI—XIX СТСТ.



ІКАНАПІС

ЗАХОДНЯГА ПАЛЕССЯ
XVI–XIX СТСТ.



Прѣдѣла Мати.

Параскевѣя.

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі
і фальклору імя Кандрата Крапівы

ІКАНАПІС ЗАХОДНЯГА ПАЛЕССЯ XVI–XIX СТСТ.

2-выданне



Мінск
«Беларуская навука»
2005

УДК 75.04.03(476-13)«15/18»

ББК 85.14.(4Бен)

И 41

Аўтары:

В. Ф. Шматаў, Э. І. Вецер, М. П. Мельнікаў,
А. А. Ярашэвіч, Ю. А. Піскун, У. Р. Карэлін

Навуковы рэдактар

доктар мастацтвазнаўства В. Ф. Шматаў

Рэцэнзенты:

кандыдат мастацтвазнаўства М. Р. Баразна,
кандыдат мастацтвазнаўства М. М. Яніцкая

ISBN 985-08-0637-0

© Афармленне. УП «Выдавецтва
«Бел. навука», 2005

ПРАДМОВА

Нягледзячы на тое што ў апошнія дзесяцігоддзе пра іканапіс Беларусі з'явіўся шэраг каштоўных публікацый¹, унікальны від выяўленчай творчасці знаходзіцца ў стадыі першапачатковага вывучэння. Дастаткова сказаць, што ў гістарыяграфіі нашага мастацтвазнаўства пра беларускае абразапісанне дагэтуль не існуе ніводнай абагульняючай манаграфіі з даследаваннем яго нацыянальных асаблівасцей, паходжання, тэндэнцый развіцця ў розныя гістарычныя перыяды, выяўленнем і навуковым абгрунтаваннем найбольш значных помнікаў, школ, творчасці славных іканапісцаў і г. д. На дзіва адухоўлены, глыбока гуманістычны і чалавечны, непаўторны паводле зместу і вобразна-эмацыянальнага ладу, адметны па фармальна-выяўленчых,

¹ Гэтыя публікацыі, якія прааналізаваны далей (у раздзеле «Сакральнае мастацтва Беларусі. Этапы вывучэння»), належаць у асноўным Н. Ф. Высоцкай: Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1980; Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV—XVIII стагоддзя: Каталог. Мн., 1986; Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў. Мн., 1992. Гл. таксама раздзелы пра іканапіс, напісаныя Э. Вецер, Ю. Хадыкам і Н. Высоцкай у шасцітомнай «Гісторыі беларускага мастацтва» (Т. 1. Мн., 1987. С. 188—203; Т. 2. Мн., 1988. С. 41—52; 135—161; 262—277).

мастацкіх, стылістычных якасцях беларускі абраз і сёння застаецца мала вядомым і неацэненым. У Заходняй Еўропе пра яго ўвогуле ніхто нічога не чуў². Але вядомасць беларускага іканапісу і ў сябе на радзіме не нашмат большая; ён слаба прадстаўлены ў музеях (асабліва краязнаўчых), недастаткова папулярызуюцца сярод сучаснікаў і, нягледзячы на адзначаныя вышэй публікацыі, у навуцы з'яўляецца амаль што «белай плямай».

Тлумачыцца гэта не толькі маладосцю нашай навукі пра мастацтва, але, відаць, і сумна вядомай «традыцыяй» нядаўняга мінулага, калі на помнікі культавага мастацтва многія глядзелі нядобразычліва, насцярожана, а часам і ваража.

Трагічнае непаразуменне часу, у выніку якога мы назаўсёды страцілі многія сотні цэркваў, касцёлаў, абразоў, драўляных скульптур, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, паступова адыходзіць у нябыт; сёння неабходнасць паглыбленага даследавання культавай творчасці нашага народа становіцца ўсё больш відавочнай. Мы паноўнаму раскрываем для сябе своеасаблівасць і характэрнае старажытнага дойлідства, манументальных роспісаў, фрэсак, мініячюр, скульптур, абразоў і пачынаем глыбей усведамляць, што старажытнае мастацтва — у тым ліку культавае, якое ў Беларусі дамінавала не толькі ў сярэднявеччы, але і ў эпоху Рэнесанса, барока, — жывая крыніца

² Аўтар дадзеных радкоў асабіста пераканаўся ў гэтым на арганізаванай намі першай выставе старажытных беларускіх абразоў і скульптур у Францыі (Гл.: *Tresors d'art religieux de Minsk*. Gaillac, 1995).

творчай актыўнасці мінулага і сучаснага, што фарміруе сістэму каштоўнасцей, традыцыі і ўяўленні народа, яго нацыянальны дух. Вось чаму мы не без хвалявання сёння звяртаемся да культурна-мастацкай спадчыны. З'яўленне першай у гістарыяграфіі «Гісторыі беларускага мастацтва» ў шасці тамах — толькі пачатак вялікай працы, што чакае мастацтвазнаўцаў наперадзе. Наспеў час стварыць і гісторыю беларускага іканапісу, які развіваўся з часоў прыняцця хрысціянства і ўзбагаціў нацыянальную культуру шэрагам высокамастацкіх твораў, што маюць агульначалавечае значэнне. Не выклікае сумненняў, што такая гісторыя можа быць напісана толькі пасля глыбокага даследавання асобных рэгіянальных школ. Першыя крокі ў гэтым накірунку рабіліся раней (працы Альберта Іпеля, Міколы Шчакаціхіна і інш.). Аднак заходнепалескі іканапіс дагэтуль заставаўся па-за ўвагай мастацтвазнаўцаў. Яго даследаванню і прысвечана кніга «Іканапіс Заходняга Палесся XVI—XIX стст.» — першая ў нашым мастацтвазнаўстве праца пра асобную іканапісную школу ў Беларусі.

Яна створана супрацоўнікамі Музея старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і знаёміць чытача з культавым жывапісам аднаго з самых адметных, багатых на помнікі рэгіёнаў Беларусі. Матэрыял кнігі новы — пераважная большасць абразоў, якія прадстаўлены на яе старонках, невядомыя не толькі шырокай грамадскасці, але і спецыялістам. Гэтыя выдатныя творы выяўлены супрацоўнікамі Музея старажытнабеларускай культуры ў часе экспедыцый, якія праводзі-

ліся імі на працягу 25 гадоў (1970—1995), руплівага даследавання твораў сакральнага мастацтва ў культавых храмах Заходняга Палесся. Такое «натурнае» даследаванне помнікаў у нашым мастацтвазнаўстве таксама праводзілася ўпершыню. Нававыяўлены матэрыял востра ставіць пытанне пра існаванне на Беларусі самабытнай заходнепалескай школы іканапісу з яе цэнтрамі ў Брэсце, Пінску, Кобрыне, Століне, Давыд-Гарадку і інш. Структура кнігі абумоўлена мэтай даць чытачу першапачатковыя звесткі пра культавы жывапіс Беларусі ў цэлым і ў прыватнасці пра заходнепалескую школу і яе рэгіёны.

Ахапіць, убачыць, прааналізаваць усе помнікі заходнепалескай школы іканапісу немагчыма пры самым руплівым вывучэнні. Аднак лепшыя з іх, несумненна, прыведзены ў нашай працы. Гэта помнікі, якія вытрымалі выпрабаванне часам, захавалі нацыянальны стыль, збераглі ні з чым не параўнальныя фарбы народнай самабытнасці, мастацкай адметнасці. У гэтым пераканаецца кожны, хто пазнаёміцца з матэрыяламі дадзенай працы.

Варта прызнаць, што не ўсе мастацтвазнаўчыя праблемы вырашаюцца намі з аднолькавай паўнатай і пераканальнасцю. Напрыклад, складаная праблема датавання, атрыбутавання абразоў патрабуе ўдакладнення, бо матэрыял у цэлым знаходзіцца ў стадыі першапачатковага вывучэння. Відавочна, толькі пасля публікацыі абразоў іншых рэгіёнаў Беларусі мажліва будзе шляхам параўнальнага аналізу больш дакладна сфармуляваць рэгіянальныя асаблівасці іканапісу Заходняга Палесся. Асобныя абразы патрабуюць таксама расчысткі ад пазнейшых запісаў, што з часам дазволіць удакладніць не толькі іх каларыстычныя якасці, але,

магчыма, і сюжэты (вядомы выпадкі, калі абразы перапісваліся і нават запісваліся новымі выявамі цалкам).

Шмат спрэчных пытанняў застаецца і з рэгіянальнай прыналежнасцю абразоў. Яны падаюцца тут паводле іх выяўлення ў Заходнім Палессі. Але ж мы ведаем, што ў тыя часы нярэдка назіралася міграцыя твораў. І таму нельга цалкам выключыць, што асобныя абразы для палескіх цэркваў маглі быць створаны ў іншых рэгіёнах Беларусі. Да таго ж «малеры» часам пераязджалі з аднаго рэгіёна ў другі. Апошняе дазволіць у будучым удакладняць атрыбутаваанне помнікаў і ў гэтым напрамку.

Звесткі пра паходжанне абразоў, несумненна, трэба звязваць з мастацкай стылістыкай твораў, а гэта зноў-такі стане магчымым толькі пасля комплекснага вывучэння беларускага іканапісу ў цэлым.

Ісціна, творчы вынік нараджаюцца, як вядома, у працэсе працы. Таму чакаць тых часоў, калі ў мінулым нашага мастацтва ўсё стане бясспрэчным, адназначным і ясным, значыць, па сутнасці, увогуле адмовіцца ад публікацый старажытных твораў і надоўга пазбавіць грамадства ад знаёмства з унікальнымі помнікамі беларускага народа, які ва ўмовах шматвяковага прыгнёту не толькі выстаў, захаваў родную мову, найбагацейшы ў славянскім свеце фальклор, звычаі і традыцыі, але і стварыў мастацкія каштоўнасці агульначалавечага значэння.

У заключэнне варта таксама сказаць колькі слоў пра структуру «Іканапісу Заходняга Палесся». Гэтая кніга павінна была стаць першым томам задуманай намі шматтомнай працы «Старажытнае мастацтва Беларусі X—XVIII стст.». Акрамя заходнепалескай школы іканапісу асобныя тамы

ў ёй прысвячаліся гродзенскай, віцебскай, гомельскай і магілёўскай школам³. Меркавалася таксама паказаць (зноў-такі ў асобных кнігах) здабыткі беларускага народа ў партрэце, скульптуры, гравюры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Гэта не магло не адбіцца на змесце дадзенай працы, першы раздзел якой — «Сакральнае мастацтва Беларусі. Этапы вывучэння» — уступны для ўсяго шматтомнага выдання. Вось чаму ў ім акрамя заходнепалескага іканапісу аналізуюцца мастацтвазнаўчыя працы, прысвечаныя іншым школам.

Мы вырашылі пакінуць гэты раздзел без асаблівых змен. Таму што, па-першае, не губляем надзеі ажыццявіць першапачатковую задуму. Па-другое, аналіз навуковай літаратуры пра заходнепалескі іканапіс у кантэксце вывучэння культавага жывапісу іншых рэгіёнаў Беларусі дапамагае глыбей зразумець нацыянальную школу беларускага абразапісання ў цэлым, стан і складанасці яе вывучэння.

В. Ф. Шматаў

³ Матэрыял для такога выдання сабраны ў часе згаданых экспедыцый (пашпарты з апісаннем абразоў, фотатэка, якая налічвае 10 000 твораў), нарэшце, самі помнікі, якія сёння захоўваюцца ў Музеі старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.

САКРАЛЬНЫ
ЖЫВАПІС БЕЛАРУСІ.
ЭТАПЫ ВЫВУЧЭННЯ



Як і іншыя віды сакральнага мастацтва (манументальныя роспісы, мініяцюра рукапісаў), абразапісанне з'явілася на Беларусі разам з прыняццем хрысціянства. Яго перадатчыцай на нашы землі была Візантыя. Найбольш раннюю звестку пра іканапіс Беларусі ўтрымлівае «Жыццё Ефрасінні Полацкай» (напісана ў XII ст., захавалася ў спісах XVI—XVIII стст.). У ім гаворыцца, што пасля пабудовы ў Полацку Спаса-Ефрасіннеўскай царквы (каля 1150 г.) Ефрасіння «задумала пабудаваць другую царкву святой Багародзіцы...» і пажадала бачыць «найсвяцейшую Багародзіцу Адзігітрыю ў гэтай святой царкве». Ефрасіння паслала свайго слугу Міхаіла ў Канстанцінопаль да грэчаскага імператара Мануіла Комніна (1143—1180) і патрыярха Лукі, які «сбраў епіскапаў і ўвесь сабор у Святую Сафію і, блаславіўшы, аддаў абраз слуге найпадобнейшай Ефрасінні... Той жа з радасцю прыняў і прынёс пані сваёй Ефрасінні. А тая, унёсшы яго ў царкву Святой Багародзіцы, паставіла яго»¹.

¹ Помнік беларускай агіяграфіі // Спадчына. 1990. № 2. С. 41—42.

Такім чынам, абраз прыйшоў на Беларусь не праз Кіеў, які часам быў перадатчыкам візантыйскай традыцыі ў нашу краіну, — яго паходжанне непасрэдна звязана са сталічным (Канстанцінопальскім) іканапісам.

Лёс першага вядомага абраза на Беларусі вельмі складаны. Спачатку ён знаходзіўся ў Полацку, але ў 1239 г. з выпадку шлюбу Аляксандра Неўскага з полацкай князёўнай Параскеваю ён быў аддадзены маладой, а тая перавезла яго ў Тарапец (горад у Калінінградскай вобласці) і ахвяравала ва Уваскрэсенскую царкву. У 1936 г. «Маці Божая Адзігітрыя (Полацкая)» з Тарапца перавезена ў Рускі музей (Санкт-Пецярбург), дзе знаходзіцца і зараз². Гэта першая выява Адзігітрыі на ўсходнеславянскіх землях, якая стала прататыпам для ўсіх пазнейшых абразоў гэтага тыпу³.

Генетычная сувязь ранняга беларускага іканапісу са сталічнай Канстанцінопальскай школай абумовіла высокі ўзровень ужо на раннім этапе. Да таго ж сувязь з візантыйскай традыцыяй — а Візантыя, як вядома, была ў тыя часы найбольш буйной і культурнай сярэднявечнай дзяржавай — садзейнічала засваенню антычнай спадчыны, эліністычнай сістэмы прапорцый (найперш у выяве

² Шматаў В. Ф. Загадка Полацкай Адзігітрыі // Беларусь. 1987. № 8.

³ Некаторыя рускія даследчыкі спрабавалі аднесці абраз да Пскоўскай школы іканапісу, прычым датавалі XIII ці нават XIV ст. Аднак у 1963 г. абраз быў даследаваны з дапамогай электронна-аптычнай тэхнікі; пад грубымі запісамі выяўлена больш ранняя выява, якая адносіцца да сталічнага канстанцінопальскага жывапісу эпохі Комнінаў. На думку Н. Нікіфаракі, гэта і ёсць той абраз, які быў перавезены з Канстанцінопаля ў Полацк (Никифораки Н. ЭОП и атрибуция произведений живописи // Искусство. 1966. № 10).

фігуры чалавека), выяўленчай гармоніі, аб'ёму і формы, святла і ценю, матываў руху і г. д. Нельга таксама не заўважыць, што самыя раннія звесткі пра беларускі іканапіс (як і пра манументальнае мастацтва) звязаны з Полацкай зямлёй — сведчанне таго, што ля калыскі беларускай дзяржаўнасці нашы продкі глыбока ўсведамлялі значэнне мастацтва як важнага фактара у чынніка.

Развіццё іканапісу на Беларусі не спынялася на працягу стагоддзяў, і, як сведчаць матэрыялы дадзенай кнігі, нават у XIX ст. (асабліва ў яго першай палове) абраз захоўваў свае традыцыйныя мастацкія асаблівасці і рысы. Аднак колькасць помнікаў, якія дайшлі да нашых дзён, не аднолькавая — значная частка іканапіснага фонду Беларусі загінула ў пажарах войнаў, нямала помнікаў было вывезена.

Пра культавы жывапіс XII—XIV стст. можна меркаваць толькі на падставе мініячюр рукапісаў (Аршанскае евангелле XII—XIII стст., Лаўрышава евангелле XIV ст. і інш.). Адзінкавымі помнікамі прадстаўлены XV і XVI стст.⁴ Затое творы XVII—XIX стст. зберагліся значна лепш, што і дае магчымасць стварыць гісторыю беларускага іканапісу, гісторыю вельмі адметную і своеасаблівую⁵.

Раннія помнікі беларускага іканапісу сведчаць пра ўздзеянне візантыйскай мастацкай традыцыі (спачатку «Комнінаўскага стылю», а з XIV ст. палеалагаўскага Рэ-

⁴ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 188—190.

⁵ Як адзначыла Н. Ф. Высоцкая, «адна з найцікавейшых яго асаблівасцей — паралельнае існаванне абраза, алтарнай карціны і свецкага жывапісу, што не мае аналогій у мастацтве іншых краін Усходняй ці Заходняй Еўропы» (Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў. Мн., 1992. С. 5).

несанса). У шэрагу абразоў XVI ст. («Параскева» са Случчыны, НММ; «Адзігітрыя Іерусалімская» са Здзітава, МСБК; «Мікола Цудатворац» з Ляхавіч; «Лука і Семіон» з Кажан-Гарадка, МСБК; «Пакланенне вешчуноў» з Віцебшчыны, 1514 г., МСБК) даследчыкі адзначаюць уплыў рэнесанснага мастацтва⁶. У XVII—XVIII стст. у шмат якіх помніках заўважаюцца відавочныя кантакты з барока.

У эпоху Рэнесанса наш іканапіс як бы шукае сваё месца ў мастацкім працэсе і спрачаецца за яго з манументальным жывапісам і партрэтам. У перыяд барока ён цалкам «знаходзіць сябе», складаецца ў вялікае і самастойнае мастацтва. Помнікаў гэтага перыяду захавалася найболей, і яны пераконваюць у тым, што да сярэдзіны XVII ст. на Беларусі склалася самабытная нацыянальная школа іканапісу⁷. Як убачым далей, яе змястоўна-стылістычныя адзнакі асабліва ярка выявіліся ў заходнепалескіх помніках (найперш на Брэстчыне).

Так, у самых агульных рысах бачацца нам некаторыя характэрныя рысы гісторыі беларускага іканапісу. Гісторыя гэтая — драматычная, азораная пажарамі войнаў, разбурэннямі храмаў, канфесійнымі супярэчнасцямі, знішчэн-

⁶ Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии // Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1983. С. 209—211. Заходнееўрапейскае ўздзеянне на беларускае мастацтва — у тым ліку агульнаеўрапейскіх мастацкіх стыляў — умацнілася пасля Крэўскай уніі (1386), у выніку якой на Беларусі пачалі будавацца касцёлы, а таксама хрышчэння Літвы (1387) паводле каталіцкага веравызнання.

⁷ Найбольш значнымі зборамі помнікаў беларускага іканапісу валодаюць НММ РБ і МСБК ІМЭФ НАН Беларусі. Асобныя каштоўныя помнікі захоўваюцца ў музеях Брэста, Пінска, Гомеля і інш. (Гл.: Высоцкая Н. Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі; Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог. Мн., 1963).

нем і рабаваннем помнікаў. Не менш складаная і праблема даследавання сакральнага мастацтва Беларусі. Як адзначалася, яно знаходзіцца ў стадыі першапачатковага вывучэння. Паказальна, што дагэтуль не існуе нават ягонай гістарыяграфіі. У 20-я гады XX ст. — перыяд нацыянальнага адраджэння, які ў навуковай літаратуры атрымаў назву беларусізацыі — над гэтай праблемай працаваў М. Шчакаціхін, аднак, як сведчыць сама назва яго публікацый, ён разглядае ў асноўным гістарычную і археалагічную літаратуру пра дойлідства, манументальнае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва; іканапіс тут не разглядаецца⁸.

Кароткі агляд літаратуры дадзены М. Шчакаціхіным і ў першым томе «Нарысаў з гісторыі беларускага мастацтва»⁹. Але колькасць крыніц тут вельмі абмежаваная, іканапіс Заходняга Палесся не згадваецца. Да таго ж заканчваецца гістарыяграфія М. Шчакаціхіна пачаткам трагічных для нашай нацыянальнай культуры 30-х гадоў. Вельмі абмежаваная колькасць крыніц дадзена аб ім і ў шасцітомнай «Гісторыі беларускага мастацтва»¹⁰.

Можна меркаваць, што колькасць публікацый, якія ў той альбо іншай ступені асвятляюць праблемы беларускага іканапісу, не такая ўжо малая. Згадкі аб ім сустракаюцца ў статыстычных вопісах, рахункавых кнігах, апісаннях цэркваў, кляштараў, касцёлаў, вопісах маёмасці, працах царкоўна-археалагічных камісій, епархіяльных і губер-

⁸ Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры // Польша. 1927. № 6. С. 166–190; № 8. С. 158–186.

⁹ Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Т. 1. Мн., 1928.

¹⁰ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 278–279; Т. 2. С. 344–345.

скіх ведамасцях і г. д. Уважлівага агляду патрабуе шматлікая гісторыка-краязнаўчая літаратура¹¹. Ступень інфармацыі і мастацтвазнаўчая каштоўнасць гэтых крыніц, вядома, розныя: нататкі пра асобныя абразы, партрэты, рахункавыя кнігі, упамінанні «малераў», дамовы на выкананне тых або іншых мастацкіх работ і г. д. Неабходнасць іх вывучэння даўно наспела. Няма сумненняў, што поўная бібліяграфія беларускага абразапісання пашырыць наша ўяўленне пра ступень яго даследавання.

У дадзеным артыкуле адзначаны толькі асноўныя перыяды даследавання іканапісу, разгледжаны найбольш значныя публікацыі.

Факты пераканаўча сведчаць, што ў розныя гістарычныя перыяды адносіны да абраза былі неаднолькавыя. Па-рознаму ставіліся да яго і прадстаўнікі розных канфесій. Водгукі пэўнага супрацьстаяння дайшлі да нас ад эпохі Рэнэсанса, і звязаны яны з пашырэннем на Беларусі Рэфармацыі (адна з найбольш ранніх звестак пра яе адносіцца да 1535 г., калі слуцкі князь Юрый Сямёнавіч даў зямлю для пабудовы лютэранскай царквы). Рэфармацыя, як вядома, патрабавала перагляду рэлігійнай ідэалогіі, адмаўляла пышную і складаную царкоўную абраднасць, імкнулася супрацьпаставіць ім больш дэмакратычную і танную царкву¹². Абраза як адзін з яе важных атрыбутаў

¹¹ Гл.: Вецер Э. І. Літаратурныя і дакументальныя крыніцы для вывучэння беларускага старажытнага жывапісу (XII—XVIII стст.) // Библиотечное дело и библиография Белоруссии. Мн., 1974. С. 236—250.

¹² Подокшин С. А. Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы. Мн., 1970; Иванова Л. Рэфармацыйны рух на Беларусі (другая палова XVI — першая палова XVII ст.) // Беларускі гістарычны часопіс. 1997. № 2. С. 54—58.

не мог застацца ў баку ад палемікі, што разгарнулася ў грамадстве вакол новаўвядзенняў Рэфармацыі. Паказальна, што свае адносіны да яго на Беларусі адным з першых выказаў гуманіст і рэлігійны рэфарматар Сымон Будны (1530(?)—1593). Яго погляды на гэты від сакральнага мастацтва выказаны ў палеміцы з рускім царкоўным дзеячам Арцёміем, які каля 1555 г. уцёк з Салавецкага манастыра (куды быў сасланы царскім урадам за вальнадумства) у Вялікае княства Літоўскае¹³. У пачатку сваёй дзейнасці Арцёмій стаяў на іканаборчых пазіцыях, даводзячы, што «Бог забараніў свой вобраз тварыць». Аднак на Беларусі заняў супрацьлеглую пазіцыю іконашанавальніка¹⁴. У гэтым, магчыма, адыгралі ролю адмоўныя адносіны Арцёмія да Рэфармацыі — зацяты прыхільнік праваслаўя, ён не мог пагадзіцца з яе «заходніцтвам», жаданнем рэфармаваць царкву¹⁵. Як прыхільнік Рэфармацыі, С. Будны не прымаў поглядаў Арцёмія на абраз. Ён выказваў сумненні ў сапраўднасці дагмата Тройцы, адвяргаў звышнатуральны характар нараджэння Хрыста і даводзіў, што «Боскае» не можа быць кампетэнцыяй мастацтва. Таму Будны лічыў, што іканапісцы не маюць рэ-

¹³ Спачатку Арцёмій асталяваўся ў Слуцку, а пазней пераехаў у Віцебск (Очерки истории философии и социологической мысли в Белоруссии (до 1517 г.). Мн., 1973. С. 53).

¹⁴ Палеміка паміж Арцёміем і Будным захавалася ў пісьмах першага: «Пасланне да Сымона Буднага» (каля 1563 г.) і «Пасланне да Сымона ерэтыка Буднага» (каля 1564 г.).

¹⁵ На думку С. Падокшына, непрыманне Арцёміем ідэй Рэфармацыі было прадыхтавана А. Курбскім, з якім першы вёў перапіску (Очерки истории философской и социологической мысли в Белоруссии. С. 53).

альных падстаў для выявы Бога, бо малююць тое, чаго самі ніколі не бачылі¹⁶.

Спрэчка паміж Будным і Арцёміем аб іконапісанні з'яўляецца водгукам вядомай рэлігійна-філасофскай і эстэтычнай дыскусіі, якая вялася ў Візантыі ў эпоху іканаборства. Адназначна ацэньваць яе нельга. У палеміцы з Будным Арцёмій даводзіў, што Бог «з'явіўся ў плоці і аказаўся чалавечым вобразам», таму іконапісцы заканамерна адлюстроўваюць яго на абразях. Тое ж датычыцца анёлаў, херувімаў і іншых персанажаў хрысціянскага пантэона. С. Будны займаў супрацьлеглую пазіцыю.

Іканаборцы, як вядома, жадалі ачысціць культ ад грубага фанатызму, захаваць за боскасцю яе ўзвышаную духоўнасць; яе выява здавалася ім прафанацыяй лепшых рэлігійных пачуццяў. Малюючы Хрыста, казалі яны, мы малюем толькі яго чалавечую прыроду, у той час як ягоную Боскую сутнасць немагчыма адлюстравать у зрокавых формах. А калі мы не можам выявіць Боскую прыроду Хрыста, мы тым самым «дзелім» адзінства яго асобы. Усялякая спроба ў гэтым накірунку з'яўляецца фальсіфікацыяй¹⁷. Такого пункту гледжання ў прынцыпе трымаўся і Будны. Аднак яго іканаборства дыктавалася не столькі барацьбой супраць іконашанавання, колькі сцвярджаннем у мастацтве свецкіх пачаткаў. У гэтым погляды Буднага прынцыпова розныя ад артадаксальных выказванняў Арцёмія, які адваргаў антычную спадчыну (Будны, наадварот, яе высока цаніў) і ў якасці аб'екта творчасці бачыў

¹⁶ Адмоўныя адносіны рэфарматараў да іконапісу, магчыма, у некаторай ступені тлумачаць сціплую колькасць беларускіх абразоў XVI ст.

¹⁷ Лазарев В. Н. История византийского искусства. М., 1986. С. 54.

толькі створаны фантазіяй абстрагаваны свет. Іншымі словамі, для Буднага характэрны рэнесансны погляд на мастацтва, у той час як Арцёмій сцвярджаў эстэтычныя прынцыпы сярэднявечча.

Палеміка паміж Будным і Арцёміем дазваляе меркаваць, што Рэфармацыя прычынілася да пэўнага заняпаду абразоў на Беларусі (як адзначалася, колькасць помнікаў, што дайшлі да нашага часу ад гэтага складанага перыяду, вельмі нязначная).

Водгукі палемікі, якая ў часы Рэфармацыі адбывалася паміж прыхільнікамі розных канфесій, адчуваюцца і ў іншых тагачасных публікацыях. Так, іераманах Еўстафій з Супрасля ў сваім «Спісанні супраць лютэраў» (1580) прыводзіць шматлікія доказы на карысць іконашанавання. Ён спасылаецца на творы Васіля Вялікага, Івана Дамаскіна і інш., прыгадвае цуды, якія суправаджалі з'яўленне ранніх абразоў з выявай Божай Маці і інш. На думку Еўстафія, «учалавечанне Божае» ў абразях не супярэчыць адлюстраванню Боскай сутнасці святых, якіх «яко відехом во плоти тако и малюем»¹⁸.

Дагэтуль грунтоўна не прааналізаваная публікацыя Еўстафія¹⁹ зноў вяртае да праблемы спецыфікі абразоў. Іераманах з Супрасля, па сутнасці, паўтарае доказы праціўнікаў рэфарматараў. Іконашанавальнікі звязвалі задачы мастацтва з заканамерным адлюстраваннем багаслоўскіх ідэй, выхаваннем у грамадстве царкоўнай набожнасці.

¹⁸ Св. Евстафий. Списание против лютеров // Русская историческая библиотека. Т. 19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. 3. СПб., 1903. С. 47—180.

¹⁹ На яе адзін з першых звярнуў увагу Ю. Хадыка (Гл.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 136).

Як сведчыць праца Еўстафія «Спісанне супраць лютэраў», яны адчувалі ўмоўную прыроду мастацкай творчасці і ў своеасаблівай форме сцвярджалі ідэю пераемнасці мастацка-эстэтычнага вопыту антычнасці і сярэднявечча²⁰.

Для нашай тэмы асабліва вялікую цікаваць уяўляюць тэарэтычныя працы Сімяона Полацкага, у якіх разглядаюцца праблемы іканапісу: «Слова да русліўца іконнага пісання» (70-я гады XVII ст.), «Прашэнне да цара Аляксея Міхайлавіча аб мерах па паляпшэнню іканапісу» (да 1669 г.) і «Акружная царская грамата аб іканапісу» (1669)²¹. У нашым мастацтвазнаўстве яны закраліся мімаходзь²². Тым часам больш глыбокіх тэарэтычных доследаў пра культавы жываніс на ўсходнеславянскіх землях не існуе. Яны адлюстроўваюць барацьбу, якая ў XVII ст. вялася вакол праблем мастацтва, і ўзняюць шмат у чым новую тэму — мастацтва Захаду. Пафас прац Полацкага (перш за ўсё «Слова...»)²³ накіраваны супраць старых «даніканаўскіх» прыёмаў ікана-

²⁰ Пра гэта гл.: Подокшин С. Скорина и Будный. Мн., 1974. С. 117.

²¹ Гл.: Майков Л. Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1899.

²² Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 147—148.

²³ «Слова да русліўца іконнага пісання» («Слово к люботцательному иконного писания»), аб якім існуе немалая літаратура (публікацыі Ф. Булава, Г. Філімонава, М. Пакроўскага, Д. Айналава і інш.), большасць даследчыкаў прыпісвалі рускаму мастаку Сімону Ушакову. Аднак К. Ф. Харламповіч яшчэ да рэвалюцыі знайшоў рукапіс «Слова...», пісаны рукой Сімяона Полацкага (Гл.: Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую жизнь. Т. 1. Казань, 1914. С. 392). У наш час прыналежнасць гэтага твора Полацкаму даказаў В. М. Пузікаў (Пузікаў В. Новые материалы об дзейности Симеона Полоцкого // Весті АН БССР. Сер. грамад. навук. 1957. № 4. С. 78).

пісу, у абарону яго рэалістычных форм²⁴. Яны пераконваюць, што Полацкі дасканалы ведаў тагачаснае беларускае, рускае і заходнееўрапейскае мастацтва, валодаў рэдкай па тым часе эрудыцыяй, пільна сачыў за мастацкімі працэсамі.

Мастацтвазнаўчыя працы Сімяона Полацкага заслугоўваюць асобнага даследавання. Ён першы ва ўсходнеславянскім мастацтвазнаўстве даў досыць пераканаўчую класіфікацыю выяўленчых мастацтваў. На яго думку, яны дзеляцца на шэсць відаў: мастацтва статуарнае, вытачанае з каменя, дрэва, косці і іншых матэрыялаў (у тым ліку ліццё з золата, срэбра, медзі), разьбярства на шкле, каштоўных камянях; гравіраванне на медных дошках (для друку) і, нарэшце, жывапіс фарбамі. Полацкі аддае яму перавагу, бо жывапіс (у тым ліку іканапіс) пераўзыходзіць іншыя віды таму, што танчэй і жывей выяўляе прадмет адлюстравання і «падабенства ўсіх якасцей перадае ясней».

Класіфікацыю мастацтва, якую даў Полацкі, нельга, вядома, лічыць дасканалай. Разам з тым тры яго асноўныя віды — скульптуру, графіку, жывапіс — ён назваў выразна. У вылучэнні мастацтва жывапісу (як і ў сваёй класіфікацыі ў цэлым) Полацкі блізкі да рэнесансных тэарэтыкаў, у прыватнасці Леанарда да Вінчы і асабліва Джорджа Вазары. У адрозненне ад сярэднявечча, калі выяўленчае мастацтва прыраўноўвалася да звычайнага рамяства, Полацкі, як і рэнесансныя дзеячы, узвышае яго да «сямі вольных мастацтваў». Спасылаючыся на антычных аўтараў, у пры-

²⁴ Аб ім гл.: Дмитриев Ю. И. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы АН СССР. Т. IX. М.; Л., 1953. «Слова...» Полацкага цалкам надрукавана ў кн.: История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962.

ватнасці на Плінія, выхавальнік царскіх дзяцей узводзіць мастацтва (перш за ўсё жывапіс) у ступень «началодержательного» (першаснага). На яго думку, першым «образотворцам» (мастаком) быў сам Бог, які намалюваў свой вобраз на скрыжальях душы чалавека. Мастацтва, паводле Полацкага, служыць пазнанню прыгажосці і духоўнай карысці. Ён піша аб вобразах, «красоту приносящих, духовную пользу дающих и божественная нам смотрения являющих».

Не менш каштоўнае для нас «Прашэнне да цара Аляксея Міхайлавіча», а таксама састаўленая Полацкім жа «Акружная царская грамата аб іконным пісанні». Абедзве працы захаваліся ў рукапісах²⁵. У «Прашэнні...» Полацкі настойвае, каб абразы пісалі толькі кваліфікаваныя, таленавітыя мастакі, а не «грубапісацелі», якія возяць свой тавар па глухіх вёсках, мяняюць іконы на цыбулю, яечкі і на ўсялякі хлам. Полацкі прапануе цару заснаваць нешта накшталт «іконнага цэха», дзе будуць тварыць толькі таленавітыя мастакі. Як пісаў Л. Майкоў, «думка аб цэхавай арганізацыі мастакоў належыць XVII ст.», і аўтарам яе быў Полацкі, які першы хацеў паставіць жывапіснае мастацтва «на глебу дзяржаўную і грамадскую»²⁶.

Зусім верагодна, што Полацкі ў сваіх працах зыходзіў з таго стану ікананісу (і мастацтва ўвогуле), які ў яго часы існаваў у Беларусі. Яго погляды на жывапіс (асабліва «заходні») сугучныя мастацкім працэсам на радзіме Полацкага ў другой палове XVII ст., калі актыўна

²⁵ Майков Л. Н. Очерки по истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. С. 138—148.

²⁶ Майков Л. Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889. С.28.

фарміравалася беларуская жывапісная школа. Беларусь у мастацтве ў тых часы ішла наперадзе, і Полацкі, падагульніўшы творчы вопыт Радзімы, сфармуляваў яго ў «Слове...», прашэнні да цара і іншых сваіх доследах.

У цэлым творы Полацкага пераканаўча сведчаць, што ў тэарэтычнай распрацоўцы праблем ікананісу Беларусь яшчэ ў сярэдзіне XVII ст. займае вядучыя пазіцыі сярод усходніх славян. Аднак далейшыя падзеі не спрыялі развіццю беларускай навукі пра мастацтва. Стаўшы ў эпіцэнтры інтарэсаў супрацьборствуючых бакоў (Польшчы і Расіі), Беларусь, яе народ і культура зрабіліся аб'ектам не толькі тэрытарыяльнай, але і этнічнай экспансіі. Самабытнасці беларускай культуры (у тым ліку выяўленчай) дарэвалюцыйная руская і польская навука фактычна не прызнавалі: рускія вучоныя разглядалі гэтую культуру як расейскае мастацтва «в западных губерниях», а польскія, наадварот, як польскае мастацтва «на краях усходніх».

Такі падыход да беларускага мастацтва не мог абумовіць сур'ёзныя навуковыя вынікі прац рускіх і польскіх аўтараў, бо творчасць нашага народа разглядалася ў іх як несамастойная (паказальна, што самога тэрміна «беларускае мастацтва» да пачатку XX ст. у навуцы не існавала).

Некаторая цікавасць да беларускіх помнікаў з боку рускіх вучоных намецілася ў другой палове XIX ст. Пасля паўстання 1863 г. «попечитель» Віленскай навучальнай акругі І. П. Карнілаў пры садзеянні сумна вядомага графа Мураўёва арганізуе ў 1865—1867 гг. шэраг экспедыцый на Беларусь. Але збор матэрыялаў быў вельмі аднабаковы. Паводле М. Шчакаціхіна, «... аб выяўленні тыповых для Беларусі элементаў не было, зразумела, і гу-

таркі, і ўвесь аналіз форм старадаўняй культуры нашай краіны зводзіўся выключна да спроб давесці адзінства яе з старадаўняй культурай Кіеўскай і Маскоўскай Русі; пры гэтым часта занадта пераацэньваўся візантыйскі ўплыў, фактычна далёка не галоўны і ў кожным выпадку зусім не адзіны нават у царкоўным мастацтве Беларусі; з другога боку — пакідаліся зусім без увагі тыя элементы заходнееўрапейскіх мастацкіх форм, якія граюць досыць важную ролю ў шмат якіх помніках старасветчыны. Нарэшце, зусім не вызначаліся тыя самабытныя рысы, якімі характарызуюцца пэўныя нацыянальныя элементы ў старадаўняй мастацкай творчасці Беларусі»²⁷.

У цэлым беларуская выяўленчая творчасць заставалася не вывучанай. Нават у такім аўтарытэтным выданні, як «Гісторыя рускага мастацтва» (т. 1—6, 1909—1916) пад рэдакцыяй І. Э. Грабара, пра наша мастацтва нічога не сказана, у той час як, напрыклад, украінскае мастацтва тут усё ж неяк асветлена. Праўда, Грабару вядомы «шляхціц Станіслаў Лапуцкі і Васіль Пазнанскі», але гэтыя беларускія мастакі названы тут, як звычайна, «палякамі»²⁸.

Новы этап у даследаванні і асэнсаванні беларускага мастацтва вызначыўся ў перыяд нацыянальнага адраджэння

²⁷ Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Т. 1. 1928. С. 3—4.

²⁸ Грабарь И. История русского искусства: В 6 т. Т. 6. М., 1916. С. 414—416, 450. Творчасць беларускіх мастакоў у Маскве ў XVII ст. — асобная тэма. Аб гэтым гл.: Харлампович К. В. Малороссийское влияние...; Успенский А. И. Влияние иностранных художников на русское искусство во второй половине XVII в. // Золотое руно. 1906. № 7—9; Ён жа. Живописец Василий Познанский, его произведения и ученики // Золотое руно. 1906. № 7—9.

ў пачатку XX ст., калі беларусы пачалі абуджацца да самастойнага жыцця. Разам з першымі газетамі на роднай мове, развіццём нацыянальнага тэатра і літаратуры ў гэты час, нарэшце, убачылі свет артыкулы, у якіх наша мастацтва разглядаецца ўжо не як варыянт «рускага» або «польскага», а як мастацкая творчасць беларускага народа са сваім яркім і непаўторным абліччам.

Тэрміны «беларускае мастацтва» («die weissruthenische Kunst») і «беларуская школа малярства» («die weissruthenische Malerschule») у 1918 г. у навуковы ўжытак увёў нямецкі мастацтвазнавец Альберт Іпель. Будучы прафесійным мастацтвазнаўцам (спецыялістам па антычнаму мастацтву), ён не без уздзеяння дзеячаў беларускай культуры (найперш братоў Луцкевічаў) зацікавіўся старажытным беларускім мастацтвам, у тым ліку іканапісам. У 1918 г. у Вільні ён арганізаваў выставу беларускага мастацтва. Многія яе экспанаты паходзілі з калекцыі Івана Луцкевіча (на аснове яе ў Вільні пазней быў створаны славуты Беларускі музей). У тым жа 1918 г. выстава «Беларускае мастацтва» экспанавалася ў Мінску, прычым быў выдадзены першы ў гісторыі нацыянальнай культуры каталог на беларускай мове²⁹. А праз год у Берліне выйшаў артыкул Іпеля «Беларускае мастацтва»³⁰. У сваёй публікацыі нямецкі мастацтвазнавец зазначае, што Беларусь з

²⁹ Гл.: Павадыр на Менскай краёвай выстаўцы. Старасветчына, мастацтва. Выстаўка 10-й Арміі. Апрацаваў унт.-аф. д-р Іппэль. Менск, 1918. Друк і выданне 10-й Арміі. Рэдкі экзэмпляр унікальнага каталога — у бібліятэцы НАН Беларусі.

³⁰ Існуюць два пераклады на беларускую мову: Беларускае мастацтва // Вольны сцяг. 1921. № 1 (3). С. 10 — 11 / Пер. М. Байкова; Д-р Іппэль. Беларускае мастацтва. Віцебск, 1925 / Пер. З. Гарбаўца і М. Каспяровіча.

даўніх гістарычных часоў «з'яўлялася амаль што нязменнай арэнай Арэса... Мы тут бачым заўсёды адну і тую ж карціну: рух войск з Захаду на Усход і з Усходу на Запад з усімі яго жахлівымі вынікамі, з руйнаваннем і разбурэннем. Само сабой зразумела, што ў гэтай краіне цяжка было захавацца здабыткам старасветчыны, помнікам мастацтва і культуры... Толькі нямногія месцы дазваляючыяшчэ ў сучасны момант часткова аднавіць жывы вобраз культуры гэтай зямлі».

Іпель фактычна першы заўважыў самабытнасць беларускага мастацтва, яго адметнасць ад польскага і рускага. Спыняецца ён і на цэнтрах развіцця іканапісу. Адным з іх лічыць Слуцк (згадвае тры драўляныя царквы Слуцка XV ст.). У Юр'еўскай царкве яго ўразіў стары іканастас, рэзаны і распісаны мясцовым майстрам. На думку Іпеля, у сваёй прыгожай канструкцыі іканастас гэты з'яўляецца «праўдзівым вянком беларускага мастацтва, красой усіх беларусіх цэркваў». На абразях Слуцкіх цэркваў вучоны адзначае шаты і срэбны арнамент, галоўны матыў якога — цюльпаны і валошкі (цікавае назіранне тычыцца абраза Божай Маці ў Слуцкім манастыры Св. Тройцы).

Другім важным цэнтрам развіцця беларускага іканапісу Іпель лічыць Магілёў, дзе захавалася нямала абразоў XVII—XVIII стст. (ён пазнаёміўся з імі ў Магілёўскім царкоўным музеі). «Вельмі цікавым ва ўсіх гэтых творах з'яўляецца нязначны ўплыў візантыйскага мастацтва», — піша А. Іпель. У той жа час ён адзначае ў асобных помніках уздзеянне нямецкага мастацтва, якое пранікала, відаць, праз Балтыку. Гэты ўплыў ён бачыць у срэбных шатах абразоў Магілёўскай Брацкай царквы. Нягледзячы на тое што гэтыя творы пазначаны прозвішчам мясцовага

майстра-беларуса Ваўчка, яны блізкія да гданьскіх вырабаў (на адным з абразоў Іпель адшукаў гданьскую марку на мячы архангела Міхаіла).

На падставе прааналізаваных твораў, якія маюць адметную ўласную стылістыку, Іпель сцвярджае існаванне беларускай школы мастацтва, якая пакуль што гісторыі мастацтва невядома. Першыя звесткі пра гэту школу, на думку Іпеля, можна знайсці на творах XV ст. у Кракаўскім саборы, зробленым невядомым мастаком з Вільні па загаду Казіміра Ягелончыка³¹. Да гэтай жа школы адносіцца абраз Божай Маці з Вострай Брамы ў Вільні.

У заключэнне Іпель зазначае, што беларускае мастацтва «яшчэ адыграе калі-небудзь важную ролю ў гісторыі мастацтва. Краіна гэтая з'яўлялася калісьці мяжой паміж Усходняй і Заходняй Рымскай імперыяй на поўначы Еўропы. Старадаўні «вялікі дняпроўскі шлях» прынёс у гэтую зямлю апошнія сляды візантыйскай і старажытнагрэчаскай мастацкай манеры. У некаторых гаспадарчых будовах мы тут знаходзім асноўныя формы грэцкага тэатру і храму. Таксама сустракаюцца сялянскія двары, як, напрыклад, у ваколіцах Рагачова, распянаванне якіх нагадвае эліністычна-рымскія вільлі. Вядомыя беларускалітоўскія крыжы ні ў якім разе не мясцовага паходжання: мы пазнаем у іх формы антычнага насыценнага малярства, але формы старадаўняга паганскага культу былі тут, як гэта часта здараецца, хрысціянізаваны. Таксама вядомыя беларускія паясы ў сваім паходжання ўсходзяць

³¹ Відаць, маюцца на ўвазе роспісы, зробленыя ў XIV ст. беларускімі майстрамі (у тым ліку знакамітым Андрэем) у Кракаве. Аб іх: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 173—174.

да грэцкае тэніі. І хіба-ж ня дзіўна, напрыклад, што яшчэ да цяперашняга часу беларуская сялянка ўжывае таўкачы для крупы тэй-жа самай формы, якую мы бачым на малянку Полігнота ў руках траянскіх жанчын, што абараняюцца ад нападу грэкаў?»³²

Сёння лёгка адзначыць недахопы публікацыі нямецкага вучонага, напісанай у нялёгкіх умовах ваеннага часу. Але каштоўнасць артыкула Іпеля ў тым, што ў ім мастацтвазнавец упершыню разгледзеў беларускае мастацтва як самастойную школу ў кантэксце іншых культур.

Да таго ж арыгінальная праца Іпеля ў пэўнай ступені паўплывала на мастацтвазнаўчыя погляды М. Шчакаціхіна. Апошнія фактычна ён прызнаваў асабіста³³.

Новы важны этап даследавання сакральнага мастацтва вызначаўся ў 20-я гады, калі пачалася беларусізацыя ва ўсіх сферах грамадскага і культурнага жыцця. Гэта быў вельмі цікавы і значны перыяд. Фарміруецца школа беларускага мастацтвазнаўства. У пошуках матэрыялаў арганізуюцца экспедыцыі, у якіх удзельнічаюць вучоныя (М. Каспяровіч, А. Шлюбскі), мастакі (М. Філіповіч, Д. Полазаў) і інш. На першых Усебеларускіх выставах побач з сучасным экспануецца дарэвалуцыйнае мастацтва. Пры Інбелкульце ствараецца Бібліяграфічная камісія і Камісія па гісторыі мастацтва, публікацыі якой не страцілі сваёй каштоўнасці і сёння. Зроблена спроба, і прытым

³² Пераклад М. Шчакаціхіна. Гл.: Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. С. 7; Д-р Іпэль. Беларускае мастацтва. С. 7.

³³ Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры // Полюмя. 1927. № 6. С. 170.

паспяховая, стварэння шматграннай гісторыі беларускага мастацтва.

Усе самыя значныя, змястоўныя тагачасныя навуковыя працы пра старажытнае беларускае мастацтва (у тым ліку іканапіс) належаць слыннаму гісторыку беларускага мастацтва Міколу Шчакаціхіну³⁴. Гэта быў незвычайна эрудзіраваны, яркі і таленавіты вучоны. Шырыня яго навуковых інтарэсаў здзіўляе. Ён піша пра архітэктурныя помнікі, даследуе беларускую готыку, абарончыя збудаванні XIII—XVI стст., манументальны жывапіс, гравюру, закладвае падмурак у стварэнне бібліяграфіі беларускага мастацтва. Прымае ўдзел у арганізацыі ўсебеларускіх выстаў, даследуе творчасць В. Вашчанкі, М. Філіповіча, А. Астаповіча, апісвае творы А. Грубэ, В. Волкава і інш. Стварае першую гісторыю беларускага мастацтва — унікальную працу, велічны манумент перыяду беларусізацыі, помнік яе трагічна загінуўшаму аўтару³⁵. Па прафесіяналізму, глыбіні аналізу, дакладнасці ацэнак і высноў «Нарысы...» М. Шчакаціхіна, у якіх на вялікім канкрэтным матэрыяле ўпершыню распрацавана навуковая канцэпцыя гісторыі беларускага мастацтва, у нашым мастацтвазнаўстве не маюць сабе роўных.

Цікавіць М. Шчакаціхіна і беларускі іканапіс, якому ён прысвяціў шэраг змястоўных публікацый. Вучоны звярнуўся да яго ў «Каталозе старажытнага мастацтва I Усе-

³⁴ Пра яго гл.: Ліс А. Мікола Шчакаціхін. Мн., 1968; Матэрыялы да 100-годдзя з дня нараджэння Міколы Шчакаціхіна. 1896—1940. Мн., 1996.

³⁵ Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва.

беларускай выстаўкі»³⁶. У артыкуле «Беларускае малярства ў XVII—XVIII сталяцях» дадзена агульная характарыстыка старажытнабеларускага жыванісу, зроблена спроба намеціць яго генезіс, адзначаюцца нацыянальныя асаблівасці. Элементы беларускай школы М. Шчакаціхін бачыць ужо ў працах беларускіх мастакоў на тэрыторыі Польшчы (тут ён, несумненна, паўтарае назіранне Іпеля). Аднак, як і помнікі XVI ст., гэтыя творы прадстаўлены абмежаванай колькасцю прац, таму «прасачыць адпаведную пераймальнасць усталяваных у іх традыцый у працэсе далейшага развіцця малярскага мастацтва на Беларусі за недахопам дадзеных пакуль яшчэ немагчыма»³⁷.

Паводле Шчакаціхіна, карціна рэзка мяняецца з паловы XVII ст., калі «Вільня, разам з наплывам чужаземных майстроў, траціць сваё ранейшае значэнне мастацкага цэнтру ў адносінах да беларускага малярства, якое пераносіцца далей ад чужаземных уплываў у больш-менш буйныя асяродкі Усходняе Беларусі». Ужо з канца XVII ст. у развіцці мастацтва «пальма першынства» пераходзіць да мастацкіх цэнтраў Усходняй Беларусі: Случчыны, Магілёўшчыны, Віцебшчыны. Шчакаціхін аналізуе помнікі гэтых цэнтраў. Ён лічыць, што «з тэхнічнага і фармальнага боку тут вызначаецца відавочны адыход ад ранейшых візантыйскіх першаўзораў у сэнсе частковага набліжэння да некаторых заходняеўрапейскіх напрамкаў, разам з паступовым вызваленнем наогул з ланцугоў традыцый-

³⁶ Каталог аддзелу старажытнага мастацтва І Усебеларускай выстаўкі. Мн., 1926.

³⁷ Там жа.

нае канонічнасці ў бок маляўнічага натуралізму або дэкарацыйнае стылізацыі». Даследчык прыйшоў да высновы, што «і ў Віцебску, аналёгічна Магілёву, і ў іншых, толькі фармальных, выяўленьнях мы заўважаем тыя ж самыя асноўныя прынцыпы ў малярстве: натуралізм, як зыходны пункт — і потым графічнае, маляўнічае або дэкарацыйнае яго вырашэнне — прынцыпы, якія часткова збліжаюць беларускае малярства з украінскім — галоўным чынам XVII стагоддзя, і досыць выразна аддзяляюць яго ад мастацтва нашых заходніх і ўсходніх суседзяў».

Свае першыя назіранні над беларускімі абразамі даследчык развіў у 1925 г. у артыкуле аб помніках іканапісу, якія захоўваліся ў Віцебскім музеі³⁸. Апісанья ім абразы адносяцца да віцебскай школы. Разам з тым М. Шчакаціхін выказаў тут шэраг меркаванняў пра беларускую малярскую школу ў цэлым. У яе аснове — «асаблівасці пісьма і стылістычныя адзнакі» (па Шчакаціхіну — «фармальна-стылістычныя адзнакі»). Паводле гэтых адзнак мастацтвазнавец падзяляў абразы на тры групы: 1) лінейна-роўнічныя кампазіцыі; 2) кампазіцыі маляўніча-дэкаратыўнага характару; 3) кампазіцыі маляўнічага (часам маляўніча-мазаічнага) характару.

Даследчык адзначае самабытнасць беларускіх абразоў. Ён піша, што «ва ўсіх групах толькі невялічкі працэнт помнікаў выяўляе кампазіцыйную сувязь з традыцыйнымі іканапіснымі канонамі; у большасці выпадкаў нам даводзіцца адзначаць вядомую самастойнасць кампазіцый,

³⁸ Шчакаціхін М. М. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII стагоддзя // Віцебшчына. 1925. Т.1; 1928. Т. 2. С. 165—167.

абумоўленую, як відаць, цэлым шэрагам фактараў, якія ўтварылі наогул беларускі артыстычны стыль»³⁹.

Асаблівасцю беларускага стылю іканапісу даследчык лічыў «рэалістычнае адценне, а часам нават амаль што пабытовую афарбоўку». У тыпах твараў на абразях ён адзначае «партрэтавы», выразна індывідуальны характар. На думку М. Шчакаціхіна, гэтыя рысы «рэзка адасабляюць беларускі іканапіс ад наўгародскай і маскоўскай школ і часткова набліжаюць яго да ўкраінскай школы XVII ст.; розніца, аднак, у тым, што ў той час, як украінская школа да XVIII ст. бадай што зусім згубіла свой рэалістычны характар, відазьмяніўшыся пераважна ў дэкаратыўную і сымбалічную, — беларуская школа ў XVIII ст. шмат яшчэ захавала свае рэальныя жыццёвыя асновы»⁴⁰.

Другой важнай рысай беларускага іканапісу Шчакаціхін лічыць «выпрацоўку ўласных іканаграфічных тыпаў», у аснове якіх ляжыць таксама рэалістычнае бачанне беларускіх майстроў. Нават традыцыйныя, пашыраныя ў беларускім малярстве вобразы (як, напрыклад, выява Св. Міколы) не губляюць арыгінальнасці і свежасці. Гэта тлумачыцца адсутнасцю механічных «пераводаў», пашыраных у іканапісе Расіі так званых «лицевых подлинников», вялікай творчай свабодай беларускіх іканапісцаў у падыходзе да кожнай асобнай кампазіцыі.

Нарэшце, трэцяй асаблівасцю беларускіх абразоў М. Шчакаціхін лічыў «вынятковы інтарэс, які выяўляюць малеры да чалавечых фігур». Усё другараднае ў іх абра-

³⁹ Шчакаціхін М. М. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII стагоддзя // Віцебшчына. 1928. Т. 2. С. 165.

⁴⁰ Там жа. С. 166.

зах (дэталі, антураж) не істотна; амаль няма пейзажу, абмежавана выява архітэктуры. «У большасці выпадкаў кампазіцыі пабудаваны на нейтральных або на дэкарацыйна-аздобленых фонах, якія не адцягваюць нашай увагі і толькі дапамагаюць асабліваму вылучэнню галоўнага, г. зн. фігур у розных палажэннях і розных кампазіцыйных спалучэннях»⁴¹.

Перавагу чалавечых фігур над антуражам Шчакаціхін бачыў у абразях менавіта віцебскай школы, бо ў іншых мастацкіх цэнтрах Беларусі пачынаючы з XVII ст. «дэталі і другарадныя дробязі сталі рашуча пераважаць над галоўным, кампазіцыі будаваліся нязьменна на фоне пейзажу або складаных архітэктурных пабудов»⁴².

У трактоўцы беларускімі іканапісцамі чалавечых фігур Шчакаціхін адзначае вялікую разнастайнасць, «асаблівыя тыпы твараў, вопратак і арнаamentaў», манументальную або пластычную маляўнічую трактоўку і інш.

У заключэнні М. Шчакаціхін падкрэслівае пэўную тоеснасць віцебскіх абразоў з помнікамі іканапісу іншых малярскіх цэнтраў Беларусі (асабліва Магілёўшчыны). У той жа час мастацтвазнавец зазначае, што шмат якія ўласцівасці віцебскіх помнікаў характэрны і для іншых помнікаў старажытнабеларускага малярства. Ён лічыць, што віцебская школа іканапісу яшчэ і ў XVIII ст. знаходзілася ў пары свайго росквіту, захоўваючы ўсю сваю моц і жыццёвасць⁴³.

⁴¹ Шчакаціхін М. М. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII стагоддзя. Т. 2. С. 165.

⁴² Там жа. С. 167.

⁴³ Многія абразы, якія даследаваў М. Шчакаціхін, загінулі ў час апошняй вайны, і мы ведаем пра іх толькі дзякуючы яго апісанням.

Меркаванні М. Шчакаціхіна пра беларускі іканапіс, спроба вызначыць яго своеасаблівасць і адметнасць (у першую чаргу ў кантэксце візантыйскага, рускага і ўкраінскага абразапісання) дагэтуль не страцілі сваёй каштоўнасці. У нечым даследчык ішоў ад Альберта Іпеля. Разам з тым у яго нямала і сваіх уласных назіранняў.

Паступова ў яго выпрацоўваецца адметная канцэпцыя беларускага абразапісання, аб чым сведчыць артыкул «Беларускае мастацтва», напісаны ў 1927 г. для Вялікай Савецкай Энцыклапедыі. М. Шчакаціхін лічыць, што жываніс Беларусі «хоць і пабудаваны на аснове візантыйскіх канонаў, але больш вольны і натуралістычны ў трактоўцы тэм нават у тых выпадках, калі мастаку даводзілася распрацоўваць традыцыйныя царкоўныя сюжэты»⁴⁴. Гэта характэрна для шматлікіх беларускіх іканапісных помнікаў, дзе «асабліва ярка выступаюць рысы адасобленай школы».

Сярод найбольш значных цэнтраў іканапісу XVII—XVIII стст. М. Шчакаціхін зноў называе гарады Усходняй Беларусі (Віцебск, Слуцк і Магілёў), «дзе існавалі, верагодна, спецыяльныя «малярскія» цэхі паводле ўзору Заходняй Еўропы»⁴⁵. Ён адзначае найбольш адметныя асаблівасці беларускіх абразоў: «... у тэхнічным і фармальным сэнсе тут назіраецца рашучы адыход ад візантыйскіх прататыпаў з прыватным набліжэннем да некаторых заходне-еўрапейскіх школ і паступовым вызваленнем ад традыцыйных іканапісных канонаў; назіраецца ўхіл у бок жывапіс-

⁴⁴ Щекотихин Н. Н. Белорусское искусство // БСЭ. Т. 1. М., 1927. С. 416.

⁴⁵ Там жа.

нага натуралізму або дэкаратыўнай стылізацыі; атрымліваецца пры гэтым пэўная агульнасць напрамкаў і прыёмаў з нямецкім жывапісам XVI ст., а таксама з украінскім іканапісам XVII—XVIII стст. і якраз рэзкае адрозненне ад жывапісных і іканапісных прынцыпаў Расіі і Польшчы»⁴⁶.

М. Шчакаціхін збіраўся прысвяціць беларускаму іканапісу (як, дарэчы, гравюры, разьбе па дрэву, народнай арнаментыцы і інш.) асобны том сваіх «Нарысаў з гісторыі беларускага мастацтва». Вызначаючы іх структуру (паводле М. Шчакаціхіна, «Нарысы...» будуць складацца з пяці тамоў), ён у першым томе піша: «Не меншым лікам помнікаў прадстаўлена беларуская малярская школа, пераважна ў галіне царкоўнага малярства, пачынаючы з фрэскавых роспісаў XIV—XV стагоддзяў, якія рабіліся беларускімі майстрамі ў Польшчы (Люблін, Сандамір, Кракаў), і канчаючы шэрагам насыценных і паасобных кампазіцый XVII—XVIII стагоддзяў, што захаваліся ў старажытных гарадскіх і вясковых цэрквах або сабраны ў нашых музеях»⁴⁷. Аднак здзейсніць задуманае Шчакаціхіну не ўдалося⁴⁸.

Сярод публікацый іншых аўтараў 20-х гадоў — артыкул М. Ржавускай, прысвечаны іканапісу Магілёўшчыны. Даследчыца адна з першых звярнула ўвагу на адметны

⁴⁶ Щекотихин Н. Н. Белорусское искусство // БСЭ. Т. 1. М., 1927. С. 420.

⁴⁷ Шчакаціхін М. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII ст. Т. 1.

⁴⁸ Адміністрацыйна высланы з Беларусі М. Шчакаціхін у 1931 г. апынуўся ў башкірскім г. Белебеі. Памёр у росквіце сіл у 1940 г. (Ліс А. Мікола Шчакаціхін. Мн., 1968).

характар арнаментаты беларускіх абразоў, сувязь іх дэкору з мастацтвам Заходняй Еўропы⁴⁹.

У цэлым 20-я гады — якасна новы этап у развіцці беларускага мастацтвазнаўства. Менавіта ў гэты перыяд назіраюцца першыя значныя дасягненні беларускай мастацтвазнаўчай школы, адкрыліся новыя перспектывы ў яе развіцці. Аднак перыяд уздыму быў нядоўгім; ужо ў пачатку 30-х гадоў, калі пачалася барацьба з так званай «нацдэмаўшчынай», закрэсліваецца, па сутнасці, уся беларуская мастацкая спадчына. У публікацыях А. Кастэлянскага, М. Нэймана, О. Бэскіна, М. Керзіна, С. Вольфсана адмаўляецца адметны характар беларускага мастацтва, сцвярджаецца, што мастацтва з'явілася ў Беларусі толькі «пасля Вялікага Кастрычніка»⁵⁰. Пачаўся пагром музеяў, прычым адной з першых ахвяр стаў Беларускі дзяржаўны музей. Яго выдатныя абразы былі выкінуты на дровотнік. Намаганнямі дзеячаў культуры (мастак Віер, мастацтвазнавец А. Н. Шукелойц і інш.) у час Вялікай Айчыннай вайны ўдалося выратаваць частку помнікаў, якія, аднак, неўзабаве былі вывезены ў Германію. Пасля вайны толькі асобныя творы былі вернуты ў Беларусь (зараз яны ў НММ Беларусі)⁵¹.

⁴⁹ Ржавуская Н. Насценныя роспісы ў царкве Тупічэўскага манастыра ў Мсціслаўлі // Запіскі аддзела гуманітарных навук Інстытута беларускай культуры. Менск, 1928. Кніга 6.

⁵⁰ Гл.: Кастелянский А. Изобразительное искусство БССР. М.; Л., 1932. С. 9—10; Ус А. Беларускае выяўленчае мастацтва ў мастацтвазнаўчай літаратуры // Беларускае мастацтва. Мінск, 1960. С. 202—210.

⁵¹ Гл.: Мы гэтак шмат страцілі // Літ. і мастацтва. 1991. 26 ліп.

Такім чынам, у 30-я гады XX ст. вывучэнне беларускага іканапісу амаль цалкам спынілася. Тагачасныя публікацыі аб ім нам невядомы⁵².

Некалькі іншыя ўмовы для яго развіцця былі ў Заходняй Беларусі, дзе існаваў вядомы Беларускі музей⁵³.

Максім Багдановіч, што наведаў Вільню ў 1911 г. і пазнаёміўся з экспанатамі музея, пісаў: «Гэта ёсць фундамент нашага адраджэння. Гэта і за тысячу гадоў будзе сведчыць пра нас»⁵⁴.

У Беларускім музеі захоўвалася нямала каштоўных беларускіх рукапісаў, пячаткі полацкіх князеў, галоснікі Каложскай царквы ў Гродне, кнігі беларускіх мусульман Аль-Кітаб, старадрукі Вільні, Еўя, Заблудава, Магілёва, Нясвіжа, Куцейна, братоў Мамонічаў, першае выданне Статута Вялікага княства Літоўскага (1588), антымінсы, лубкі, старыя дрэварыты, драўляная пластыка, беларуская зброя, помнікі сфрагістыкі, медалі і паясы, дываны Нясвіжскай, Гродзенскай і Слуцкай мануфактур, партрэты беларускіх мастакоў і інш.⁵⁵

Былі ў музеі і абразы (як адзначалася, асобныя з іх экспанаваліся на выставах у Вільні, Мінску, арганізаваных А. Іпелем), аб якіх піша Антон Луцкевіч: «Побач з чысленымі іконамі чыста бізантыйскага стылю (пачынаючы

⁵² У рэдкіх манаграфіях пра мастацтва 30-х гадоў («Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии». М.; Л., 1940) аналізуюцца толькі творы так званага сацыялістычнага рэалізму.

⁵³ Гадавік Беларускага навуковага таварыства ў Вільні. Кніжка I. Вільня, 1933. С. 6.

⁵⁴ Цыт. па: Луцкевіч Л. Скарбніца беларусчыны // Літ. і мастацтва. 1991. 15 сак.

⁵⁵ Там жа.

з XIII ст.) бачым цэлую групу ікон, якія прадстаўляюць незвычайна цікаўны сінтэз бізантыйскіх традыцый і заходніх уплываў. Характэрны і чысленыя каталіцкія абразы мясцовай работы. Кідаецца ў вочы сваёй высокай мастацкасцю абраз св. Андрэя работы Смуглевіча»⁵⁶.

Як вядома, лёс віленскага Беларускага музея трагічны. Праўда, польскія ўлады давалі ўсё ж невялічкую дацыю для атрымання памяшкання і сціплай аплаты двух супрацоўнікаў. Але ў 1939 г. пасля ўз'яднання БССР з Заходняй Беларуссю супрацоўнікі былі арыштаваны. Сапраўдная ж трагедыя для музея пачалася пасля вайны. У Мінску, як вядома, вельмі насцярожана ставіліся да заходнебеларускіх дзеячаў, да «националистических предметов Луцкевича»; лічылася за лепшае пра іх не згадваць наогул. У такіх умовах урад Літоўскай ССР прымае рашэнне ліквідаваць Беларускі музей, а ягоныя зборы падзяліць паміж Літвой і Беларуссю. Была, безумоўна, рэальная магчымасць забраць частку экспанатаў. Гэта, аднак, зроблена не было. У выніку экспанаты (у тым ліку многія абразы) трапілі ў сховішчы Літвы.

У цэлым у 30-я — 40-я гады XX ст. аб беларускім сакральным мастацтве не было напісана не толькі ніводнай манаграфіі, але нават ніводнага грунтоўнага артыкула. Ды, уласна, і мастацтвазнаўцаў у нас тады не было; артыкулы пра вернісажы пісалі дылетанты або ў лепшым выпадку мастакі⁵⁷.

⁵⁶ Гадавік Беларускага навуковага таварыства ў Вільні. С. 178—179.

⁵⁷ Паказальная ў гэтых адносінах манаграфія «Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии» (М.; Л., 1940), аўтарамі якой былі ў асноўным мастакі (Керзін, Генін, Кастэлянскі і інш.).

Нельга не прыгадаць тут публікацыі (няхай сабе і сціп-ляя) рускіх аўтараў. Акадэмік І. Грабар, наведаўшы ў 1929 г. Полацк і ўбачыўшы яго фрэскі, з захапленнем адзначыў: «Тут столькі фрэсак, магчыма, самых ранніх, апрача Кіеўскіх; матэрыял велізарнай важнасці і абсалютна не вывучаны»⁵⁸.

Значную каштоўнасць уяўляюць таксама працы вядомага рускага мастацтвазнаўца А. І. Някрасава, які ўважліва прыглядаўся да беларускага мастацтва і бачыў вялікія навуковыя вынікі ў яго даследаванні. Ён лічыў, што многія прагрэсіўныя ідэі і новаўвядзенні ў мастацтве ўсходнеславянскіх народаў нараджаліся менавіта ў Беларусі («у Полацка-Смаленскай школе»), а пазней перадаваліся ў рускае мастацтва. Вучоны пацвярджаў гэта аналізам помнікаў Полацка, Віцебска, Гродна⁵⁹. А. Някрасаў даводзіў, што «цёмнае» ў гісторыі рускага мастацтва XIII ст. зусім не было такім у Беларусі, якая ўплывала не толькі на Маскву, але і на Ноўгарад. Ён першы аднёс да Беларусі такія выдатныя рукапісы, як Хутынскі служэбнік XII ст., Аршанскае і Універсітэцкае евангеллі XIII ст. Высока ацэньвае даследчык мініяцюры Радзівілаўскага летапісу XV ст., Ваўкавыскага евангелля XV ст.⁶⁰ «Калі пастаянна гавораць, што паўночнарускае і сярэднярускае мастац-

⁵⁸ Архіў Трацякоўскай галерэі. Пазней унікальныя полацкія фрэскі былі забыты (іх рэстаўрацыя пачалася толькі ў наш час).

⁵⁹ Некрасов А. И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XII веков. М., 1936. С. 78—90; Ён жа. Возникновение московского искусства. М., 1937. С. 139, 191, 203—208, 264, 275.

⁶⁰ Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. С. 139, 191, 203—208, 264, 275.

тва XIII ст. з'яўляецца цымянным перыядам і наўрад ці самастойным, то ці не ў Беларусі пасля падзення Кіеўскай Русі захавалася творчая праца ў галіне мастацтва, якая перадавалася на Усход і на Поўнач?»⁶¹ — пытаўся вучоны. І даводзіў сваё меркаванне на прыкладах шэрагу помнікаў. На жаль, ніхто з беларускіх даследчыкаў дагэтуль не паспрабаваў развіць цікавыя думкі А. Някрасава, якія б маглі прынесці сапраўдны навуковы плён.

Мастацтвазнаўчыя працы таленавітага рускага вучонага, якія з'явіліся ў змрочныя для беларускай навукі і мастацтва 30-я гады, як бы падводзяць вынікі тагачаснаму стану навукі ў гэтай галіне.

У першыя пасляваенныя гады ніводнай змястоўнай публікацыі пра старажытнае мастацтва Беларусі ў рэспубліцы не выйшла. Упершыню было сказана аб ім у 1-м томе маскоўскага выдання «Гісторыя рускага мастацтва» (М., 1953. С. 316—320). Услед за А. І. Някрасавым і пад яго ўплывам І. В. Варонін і В. Н. Лазараў у артыкуле «Полацкае княства» адзначаюць арыгінальнасць полацкага дойлідства і спыняюцца на згаданых Грабаром роспісах Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра, якія, на іх думку, «мала маюць агульнага з помнікамі візантыйскага жывапісу», пераклікаюцца з роспісамі Наўгародскай Нярэдзіцы⁶². В. М. Алпатаў ва «Усеагульнай гісторыі мастацтва» таксама адзначае «самабытнасць» дойлідства Полацка-Смаленскай зямлі⁶³.

У канцы 60-х гадоў у вывучэнні старажытнай мастацкай спадчыны Беларусі паступова намячаецца пэўны пера-

⁶¹ Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. С. 139, 191, 203—208, 264, 275.

⁶² История русского искусства. Т. 1. М., 1953. С. 320.

⁶³ Алпатов В. М. Всеобщая история искусств. Т. 3. М., 1955. С. 114.

лом. Праўда, водгулле «канцэпцый» 30—40-х гадоў XX ст. яшчэ адчуваецца ў публікацыях мастацтвазнаўцаў, якія спробы даследаваць помнікі лічаць «паэтызацыяй далёкага мінулага беларускага народа», «арыентацыяй на адлюстраванне адсталася сялянскага ўкладу жыцця, адцягваючы ўвагу ад тэм сучаснасці», «настроенцтвам і эстэцтвам», «трактоўкай мотивов национальной старины» і г. д.⁶⁴

Тым не менш так званая «хрушчоўская адліга» прычынілася да пераацэнкі мастацкай спадчыны. Сведчаннем гэтаму з'яўляецца манаграфія М. С. Кацара «Выяўленчае мастацтва Беларусі дакастрычніцкага перыяду» — першае комплекснае даследаванне беларускіх мастацкіх помнікаў. У манаграфіі робіцца спроба ўстанавіць перыядызацыю беларускага дарэвалюцыйнага мастацтва, разгледзець яго генезіс, паказаць эвалюцыю жывапісу, скульптуры, графікі. М. С. Кацар піша пра існаванне ў Беларусі XVI—XVIII стст. жывапісных школ — магілёўскай, полацка-віцебскай, палескай, гродзенскай, сліцка-мінскай, кожная з якіх «розніцца сваімі асаблівасцямі, характэрнымі рысамі». Даследчык гаворыць пра прыкметнае адрозненне беларускага іканапісу ад помнікаў Расіі і Украіны. «Супастаўляючы беларускую культуру з культурай суседніх краін, — піша М. С. Кацар, — некаторыя вучоныя схільныя характарызаваць яе як «прамежкавую» паміж рускай і польскай культурамі. Памылковасць гэтага палажэння — ў павярхоўнай трактоўцы грамадскіх з'яў. Беларуская культура такая ж самастойная, як культура любой іншай

⁶⁴ Мастацтва Савецкай Беларусі. Мн., 1955. С. 79; Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960. С. 66.

еўрапейскай краіны. І таму трактаваць беларускі жывапіс як нешта сярэдняе арыфметычнае паміж польскім і рускім іканапісам па меншай меры памылкова. Беларускі іканапіс мае свае заканамернасці і свае характэрныя рысы, уласцівыя толькі яму аднаму»⁶⁵.

На жаль, у працы М. С. Кацара згаданая канцэпцыя, як і тэзіс пра беларускія школы іканапісу, не падмацавана аналізам канкрэтных помнікаў. Яго манаграфіі, створанай у асноўным на падставе літаратурных крыніц, не папярэднічала грунтоўнае «натурнае» вывучэнне матэрыялу. Яна пісалася на аснове аўтарскіх назіранняў толькі над асобнымі помнікамі. Сур'ёзным недахопам працы М. С. Кацара з'яўляецца таксама поўная адсутнасць навуковага апарату, спасылак на архівы і публікацыі. У выніку большасць высноў даследчыка малапераканальныя.

Паступова, аднак, веды пра нашы дарэвалюцыйныя жывапіс, графіку, скульптуру паглыбляюцца, даследчыкі быццам бы вяртаюцца да тых зыходных меркаванняў, што былі выказаны аб іх у 1920-я гады. Досыць змястоўны артыкул пра беларускае мастацтва напісаў П. П. Памяранцаў у энцыклапедыі «Мастацтва краін і народаў свету». Ён адзначае «самабытны характар беларускага іканапісу, менш сцесненага рамкамі традыцыйных канонаў, чым, напрыклад, жывапіс Ноўгарада»⁶⁶. Памяранцаў слухна лічыць, што беларуская школа жывапісу склалася да XVII ст. Яе харак-

⁶⁵ Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. С. 64.

⁶⁶ Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия. М., 1962. С. 166.

тэрныя адзнакі — насычанасць колернай гамы, жыццёва-рэальная трактоўка твораў (дасягнутая за кошт адыходу іх ад умоўнаіканапіснай трактоўкі), арнаментальная распрацоўка фону, выкарыстанне разных драўляных накладак замест жывапіснай выявы адзення, акаймаванне іконы прафіляванай рамкай, зробленай на адной дошцы з жывапісам. У цікавай працы Памяранцава ўпершыню ў Маскве рэпрадуктаваны і тры беларускія абразы (чорна-белыя): «Параскева Пятніца» (XVI ст.), «Нараджэнне Багародзіцы» Пятра Яўсеевіча з Галынца (1649) і «Нараджэнне Хрыстова» (XVII ст.).

Нельга не адзначыць, што ва ўсіх разгледжаных публікацыях абразы Заходняга Палесся не згадваюцца зусім. Нават М. Кацар, які паставіў пытанне пра іканапісныя школы Беларусі, пра Заходняе Палессе нічога не піша. Абразы Брэстчыны не былі таксама вядомы Іпелю, Шчакаціхіну, Някрасаву і Памяранцаву.

Пытанне пра самабытную заходнепалескую школу іканапісу ўпершыню паўстала толькі ў 1970-я гады. Гэты перыяд можна з поўным правам лічыць паваротным у гісторыі вывучэння дарэвалюцыйнага мастацтва Беларусі (у прыватнасці іканапісу), фарміравання нацыянальнай школы мастацтвазнаўчай мадэлевістыкі. «Перыяд М. Шчакаціхіна», які яшчэ зусім нядаўна ўсім здаваўся амаль недасягальным, пачынаючы з 1970-х гадоў набывае значэнне зыходнага этапа. Дагэтуль не ацэнены феномен беларускага мастацтвазнаўства, якое, у тыя часы амаль не маючы прафесійных кадраў (падрыхтоўкай жа старажытнікаў ніхто не займаўся, прыярытэтным лічылася толькі даследаванне савецкага перыяду), быццам птушка фенікс

імкліва пачало ўздымацца з руін. Прытым, што для нашай тэмы асабліва важна, другое (пасля 1920-х гадоў) адраджэнне беларускай мастацтвазнаўчай школы адбывалася ў значнай ступені на матэрыялах Заходняга Палесся, на помніках Брэста, Пінска, Драгічына, Давыд-Гарадка і інш.

Таму былі свае прычыны. У 1967 г. Прэзідыум АН СССР і Калегія Міністэрства культуры СССР вынеслі пастанову аб падрыхтоўцы «Збору помнікаў гісторыі і культуры народаў СССР». У гэтай сувязі ў канцы 1969 г. у ІМЭФ АН БССР быў створаны сектар «Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі». Пачалася навукова-метадычная і даследчая работа па падрыхтоўцы рэспубліканскага выдання. Арганізуюцца экспедыцыі, мэтай якіх было выяўленне помнікаў мастацтва. Іх візуальнае, натурнае вывучэнне фактычна праводзілася ў БССР упершыню.

У час экспедыцый помнікі вывучаліся шляхам натуральных даследаванняў у культавых храмах Беларусі.

Выяўленне помнікаў пачалося з Брэстчыны⁶⁷, дзе захаваўся значная колькасць цэркваў і абразоў. Даследаванні вяліся ў Брэсцкім, Баранавіцкім, Бярозаўскім, Ганцавіцкім, Іванаўскім, Івацэвіцкім, Лунінецкім, Ляхавіцкім, Мала-рыцкім, Пінскім, Пружанскім, Столінскім раёнах. У выніку экспедыцый супрацоўнікі выявілі і зафіксавалі звыш 700 твораў выяўленчага мастацтва. Цяжка забыць уражанне ад нашай сустрэчы з першымі храмамі Брэстчыны. Многія з іх былі зачынены або зруйнаваны. У некаторых

⁶⁷ Першая экспедыцыя на Брэстчыну адбылася ў 1970 г. Акрамя аўтара гэтых радкоў у ёй удзельнічалі У. І. Няфёд, М. С. Кацар, Э. І. Вецер, Ю. А. Якімовіч.

не было пакрыцця, вільгаць, дождж прасочваліся праз старыя гонтавыя стрэхі. Абразы часам ляжалі на падлозе сярод смецця. Сустрадакаліся цэрквы і касцёлы, у якіх абразамі былі забіты вокны.

Ужо першае знаёмства на месцы з абразамі Брэстчыны гаварыла аб тым, што перад удзельнікамі экспедыцыі адкрываецца новая, невядомая ў выяўленчай культуры мастацкая з’ява. Здавалася амаль неверагодным, што ў самым цэнтры густанаселенай Еўропы захаваўся рэгіён з нікому невядомымі драўлянымі цэрквамі, абразамі, скульптурамі, помнікамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва — сапраўдная скарбніца натхнёнай творчасці народа. Нова-выяўленыя творы спрыялі значнаму прытоку ў мастацтвазнаўчую навуку новага фактычнага матэрыялу. Пачынаючы з 1970 г. даследчая праца вядзецца ў некалькіх напрамках. Ідзе натурнае апісанне абразоў, праводзяцца іх атрыбуцыя, класіфікацыя і даціроўка. З’яўляюцца артыкулы абагульняючага характару, у якіх мастацтвазнаўча асэнсоўваюцца новыя творы, устанаўліваюцца генезіс, тэндэнцыі развіцця ікананісу, робяцца першыя спробы вызначыць нацыянальную спецыфіку беларускіх абразоў⁶⁸.

Друкуюцца таксама артыкулы пра мастацтвазнаўчую праблематыку асобных помнікаў, пра асобныя рэгіяналь-

⁶⁸ Хадыка Ю. В., Церашчатава В. В. Аб датаванні групы помнікаў канца XVI — пачатку XVII ст. // Помнікі старажытнабеларускай культуры. Мн., 1984. С. 30—37; Вецер Э. І. Атрыбуцыя групы помнікаў жывапісу канца XVI — першай паловы XVII ст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1969. С. 24—30. Група абразоў другой палавіны XVII ст. з Брэста // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. С. 30—34.

ныя школы⁶⁹. Аналізуюцца асобныя мастацка-тэхнічныя кампаненты твораў іканапісу (рэльеф, фон, арнаментыка, шата і г. д.)⁷⁰.

Упершыню робяцца спробы пры вывучэнні абразоў выкарыстаць рэнтгенаграфічны і люмінесцэнтны метады⁷¹.

Ужо адзін пералік праблем, якія пачынаючы з 1970-х гадоў ставяцца і вырашаюцца ў артыкулах пра беларускі іканапіс — найперш Брэстчыны, пераконвае ў тым, што яго вывучэнне ўступіла ў гэты час у новы перыяд. У гэтым напрамку асабліва актыўна і мэтанакіравана працуе Э. Вецер. Сярод яе ранніх публікацый — артыкул пра абразы

⁶⁹ Вецер Э. І., Піскун Ю. А. Прастора і час у старажытнабеларускім жывапісе // *Мастацтва Беларусі*. 1991. № 4. С. 42—45; Піскун Ю. А. Аб змесце і аўтарстве маладзечанскіх абразоў «Пакровы» і «Мікола» // *Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні*. Мн., 1989. С. 34—40; Хадыка А. Ю. Да атрыбucыі «Маці Боскай» з Крывошына // *Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні*. С. 40—45; Вецер Э. І. Асаблівасці жывапісу сталінскага рэжыёна // *Помнікі культуры: Новыя адкрыцці*. Мн., 1985. С. 39—44.

⁷⁰ Вецер Э. І. Рэльефныя абразы як прыклад адлюстравання на-родных густаў у культавым мастацтве // *Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці*. Мн., 1984. С. 37—43; Быцева І. М. Стылістыка і характар розных арнаментаваных фонаў у старажытнабеларускім жывапісе // *Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці*. С. 43—50; Быцева І. М., Хадыка Ю. В. Разьба на фонах абразоў як дамінуючая прыкмета // *Помнікі культуры: Новыя адкрыцці*. С. 44—50; Максімава Э. С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва (арнаментальнае мастацтва злотнікаў «віленскага кола») // *Помнікі культуры: Новыя адкрыцці*. С. 93—100.

⁷¹ Мельнікаў М. П. Выкарыстанне рэнтгенаграфіі для вывучэння старажытнабеларускага жывапісу // *Помнікі культуры: Новыя адкрыцці*. С. 56—60; Мельнікаў М. П., Цэйтліна М. М., Казлова Г. Р. Аб магчымасях прымянення люмінесцэнтнага метаду ў даследаванні звязчыкаў тэмпернага жывапісу // *Помнікі культуры: Новыя адкрыцці*. С. 50—53.

Брэстчыны⁷². У ім аналізуюцца характэрныя рысы твораў Брэстчыны, паказана эвалюцыя стылю, датаваны асобныя творы. Аўтар адзначае, што абразы Брэстчыны «ўраджаюць яркай індывідуалізацыяй і псіхалагізмам у спалучэнні з характэрным мясцовым тыпамом». Адзначаны іх «сялянскі каларыт». Вецер, па сутнасці, упершыню ставіць пытанне пра новую іканапісную школу Беларусі — брэсцкую.

Назіранні над іканапісам Беларусі (у тым ліку абразамі Брэстчыны) аўтар паглыбляе ў артыкуле ў БелСЭ⁷³. Тут адзначаецца, што нацыянальная школа жывапісу ў Беларусі складвалася каля XVI ст. пад уплывам ідэй Рэнесанса. Пры гэтым у творах іканапісу Беларусі назіраецца адыход ад старажытнарускіх канонаў, што заўважаецца ў кампазіцыйнай будове, каларыце, імкненні да канкрэтнасці і рэальнасці (абразы «Нараджэнне Марыі» з Ляхаўцаў Маларыцкага раёна, «Апосталы» з Кажан-Гарадка Лунінецкага раёна і інш.). У шэрагу абразоў Брэстчыны Э. Вецер адзначае спалучэнне познегатычных і рэнесансных традыцый («Тройца старазапаветная», першая палова XVII ст.; «Пакровы», 1649 г.; «Успенне», 1650 г. і інш.).

Новае слова сказала даследчыца ў вывучэнні асаблівасцей беларускіх іканастасаў з іх трагічным лёсам⁷⁴.

Акрамя Э. І. Вецер праблемы беларускага іканапісу ў 70–90-я гады XX ст. даследуюць Ю. В. Хадыка, Э. С. Максімава, Ю. А. Піскун, М. П. Мельнікаў і інш.

⁷² Вецер Э. І. Живопись Полесья // Декоративное искусство. М., 1972. С. 43–44.

⁷³ Вецер Э. І. Беларускі жывапіс XIV–XVII стст. БелСЭ. Т. 12. Мн., 1975. С. 603–604.

⁷⁴ Ветер Э. И. Об особенностях белорусских иконостасов // Художественное наследие. ВЦНИЛКР. 1978. № 4.

Разглядаемы перыяд адметны тым, што ўпершыню з'явіліся манаграфіі аб розных відах старажытнага мастацтва: манументальным жывапісе (В. Церашчатава), скульптуры (А. Лявонава), гравюры (В. Шматаў) і інш.⁷⁵ Паглыблена вывучаюцца народнае мастацтва (М. Раманюк, Я. Сахута). Сярод публікацый пра дойлідства (В. Чантурыя) варта прыгадаць манаграфіі аб стылі ракако (А. Кулагін) і драўлянай архітэктуры Беларусі (Ю. Якімовіч). У гісторыі нацыянальнай культуры згаданыя сціплыя манаграфіі — першыя. Амаль усе яны створаны супрацоўнікамі ІМЭФ НАН Беларусі.

Другім важным асяродкам вывучэння старажытнага мастацтва, у прыватнасці абразоў, зрабіўся Нацыянальны мастацкі музей Беларусі⁷⁶. Асноўныя публікацыі пра абразы са збораў НММ Беларусі належаць Н. Ф. Высоцкай, уклад якой у маладую беларускую навуку пра старажытнае мастацтва вельмі значны. Працы даследчыцы вылучаюцца багаццем арыгінальнага матэрыялу, дакументацыяй, жаданнем максімальна выкарыстаць бібліяграфічныя крыніцы (пра гэта сведчыць ужо кандыдацкая дысертация Н. Ф. Высоцкай «Станковы жывапіс Беларусі XVI—XVIII стст.»)⁷⁷. Артыкулы Н. Ф. Высоцкай — вынік карпатлівай працы — утрымліваюць новую мастацтвазнаўчую інфармацыю, як, напры-

⁷⁵ Церашчатава В. В. Манументальны жывапіс Беларусі XII—XVIII стст.; Лявонава А. К. Народная драўляная скульптура; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984.

⁷⁶ Гл.: Дзяржаўны мастацкі музей БССР. Мн., 1991.

⁷⁷ Варта адзначыць, што яшчэ ў пачатку 1970-х гадоў абразы тэмай дысертацийнай работы старажытнае мастацтва Беларусі было амаль немагчыма — «вучоныя саветы» лічылі гэтую тэму не актуальнай.

клад, публікацыя пра мастакоў Беларусі XVI—XVII стст.⁷⁸, пра малярскія цэхі⁷⁹.

Істотным укладам ў вывучэнні іканапісу з'явіўся альбом «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў»⁸⁰. Аўтар знаёміць гледача з фрэскамі, абразамі, партрэтамі; аналізуе ключавыя помнікі, спыняецца на лепшых майстрах. Вызначаны стылістычныя асаблівасці абразоў, намечаны гісторыка-культурны фон і тэндэнцыі развіцця. Варта таксама адзначыць паліграфічныя якасці альбома «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў», які адыграў важную ролю ў вывучэнні беларускага іканапісу — па сутнасці, гэта быў першы выхад нашага культавага жывапісу на шырокую грамадскую арэну.

Вынік навуковых пошукаў даследчыцы падвёў каталог «Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV—XVIII стагоддзяў» (Мн., 1981), у якой Н. Ф. Высоцкая развіла і паглыбіла дасягненні папярэдняй публікацыі, дапоўніўшы яе шэрагам новых твораў.

Новы этап у вывучэнні іканапісу Беларусі звязаны з выданнем першай «Гісторыі беларускага мастацтва», у якой артыкулы пра іканапіс напісаны Э. І. Вецер, Ю. В. Хадыкам і Н. Ф. Высоцкай⁸¹.

⁷⁸ Высоцкая Н. Ф. Забытыя беларускія мастакі XVI—XVII стст. // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 3. С. 45—47.

⁷⁹ Высоцкая Н. Ф. Мастакі і малярскія цэхі ў Беларусі XVI—XVIII стст. // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1976. № 2.

⁸⁰ Высоцкая Н. Ф. Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1980.

⁸¹ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 188—204; Т. 2. Мн., 1988. С. 135—163, 262—280.

У першым томе «Гісторыі беларускага мастацтва» Э. І. Вецер разглядае іканапіс XIV—XVI стст. Прасочана эвалюцыя развіцця; адзначаецца своеасаблівасць у каларыце, дэкаратыўнай сістэме, разьбе і лепцы па ляўкасе, накладных элементах (разьбяныя ліштвы, кіёты, алтарчыкі); паказана тэхнічна-мастацкая адметнасць (змешаная тэхніка: тэмпера, алей). На думку даследчыцы, сувязь іканапісу Беларусі з традыцыямі старажытнарускага і візантыйскага мастацтва выяўляецца ў іканаграфіі і ўсёй вобразна-выяўленчай сістэме⁸². Свае высновы Э. Вецер аргументуе асаблівасцямі абразоў Брэстчыны: «Замілаванне» XIV—XV стст. (Маларыта), «Адзігітрыя Іерусалімская» XV ст. (Пінск), «Мікола» XVI ст. (Ляхаўцы) і інш. Яна адзначае ў шэрагу помнікаў гатычныя і рэнесансныя элементы, прычым «калі ў XV і самым пачатку XVI ст. іканапіс і мадэляваныя роспісы былі прамым працягам візантыйскага і старажытнарускага мастацтва, то пазней пад уплывам рэнесансных настрояў гэтыя віды жыванісу набываюць пэўную жанравасць, этнаграфічнасць і дэмакратызм, узбагачаюцца некаторымі дасягненнямі тэхнікі і дэкарацыі заходнееўрапейскага мастацтва і разам з тым інтэнсіўна засвойваюць прыёмы, уласцівыя народнай, бытавой творчасці»⁸³.

У другім томе «Гісторыі беларускага мастацтва» артыкул Э. Вецер пра тэндэнцыі развіцця іканапісу канца XVI — першай паловы XVII ст. з'яўляецца лагічным працягам папярэдняй публікацыі. Аўтар паглыбляе свае раней-

⁸² Гісторыя беларускага мастацтва. Т.1. С. 202.

⁸³ Там жа. С. 203.

шыя назіранні над абразамі, больш падрабязна спыняецца на аналізе іх рэльефнага арнаментаванага фону (адзначаюць аналогіі ў гэтым плане з іканапісам Польшчы, Чэхіі, Германіі, Македоніі). Заўважана далейшая фалькларызацыя іканапісу, які ў шэрагу помнікаў аднесены да «народнага прымітыву». Вобразнасць у трактоўцы твораў святых выяўляецца, на думку Э. Вецер, у асобным псіхалагічным стане адлюстраваных персанажаў, «перадачы жывога трапятковага душэўнага руху пры захаванні абстрагаванасці і абагульненасці вобраза»⁸⁴.

Як і ў папярэдняй публікацыі шмат увагі ўдзяляе Э. Вецер іканапісу Брэсцкага Палесся (фактычна большасць яе назіранняў грунтуецца менавіта на творах гэтага рэгіёна). Яна спыняецца на іканаграфіі, тыпажы, каларыстычных асаблівасцях помнікаў; адзначае новыя рысы, якія вызначаліся ў абразях сярэдзіны XVII ст.: узмацненне апавядальнасці, пэўнай жанравасці.

У другім томе «Гісторыі беларускага мастацтва» развіццё іканапісу другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. прааналізаваў Ю. В. Хадыка. У артыкуле паказана, што другая палова XVII — пачатак VIII ст. у эвалюцыі беларускага іканапісу — перыяд інтэнсіўнага фарміравання яго школы, уласнай выяўленча-вобразнай сістэмы. Ю. Хадыка адзначае складанасць гэтага працэсу, што адбываўся ва ўмовах контррэфармацыі. Ацэнены рэалістычныя пошукі іканапісцаў. «Выяўленчае мастацтва нібы паварочваецца тварам да рэчаіснасці і ў ёй шукае крыніцы натхнення», — піша Ю. В. Хадыка⁸⁵. Гэтая новая рыса істотна

⁸⁴ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 45.

⁸⁵ Там жа. С. 137.

адрознівае мастацтва XVII ст. ад старажытнарускага, якое знаходзілася ў арбіце магутнага візантыйскага ўплыву.

Тэндэнцыі развіцця іканапісу XVIII ст. у другім томе «Гісторыі беларускага мастацтва» прааналізаваны Н. Ф. Высоцкай. Аўтар на шырокім матэрыяле (у асноўным абразы са збораў НММ Беларусі) паказвае тыя змены, што адбыліся ў гэты час у беларускіх абразях, іх вобразна-выяўленчым ладзе. Н. Высоцкая даводзіць, што «ў іканапісе на працягу ўсяго XVIII ст. ідзе павольны працэс «распаду» абраза як цэласнай сістэмы»⁸⁶. На яе думку, гэта абумоўлена тым, што мастацтва для царквы ў гэты час ужо не магло з усёй паўнатай адлюстроўваць прагрэсіўныя ідэі эпохі, таму вядучыя мастацкія сілы аказваюцца ў арбіце свецкага мастацтва.

У заключэнні Высоцкая следам за Вецер і Хадыкам гаворыць пра беларускую школу іканапісу, якая, «убіраючы і перадаючы ўплывы з Захаду на Усход і з Усходу на Заход, заставалася адной з важнейшых з'яў у гісторыі мастацтва славянскіх народаў»⁸⁷.

* * *

Такім чынам, вывучэнне сакральнага жыванісу Беларусі мае даўнюю гісторыю, што сягае да часоў Рэнесанса, Рэфармацыі і барока. Але існаванне заходнепалескай школы абразанісання ўпершыню было пастаўлена ў 70-я гады XX ст., калі пачаліся экспедыцыі на Брэстчыну. Шматгадовае натурнае даследаванне абразоў у цэрквах і касцё-

⁸⁶ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 278.

⁸⁷ Там жа. С. 279.

лах, прыток новай інфармацыі абумовілі якасна новы ўзровень іканазнаўства, якое за кароткі перыяд прайшло шлях ад простых натуральных апісанняў да грунтоўных артыкулаў у «Гісторыі беларускага мастацтва». Яны напісаны пераважна на матэрыялах, выяўленых у час згаданых экспедыцый. Аднак колькасць гэтых помнікаў у тэя часы была яшчэ досыць абмежаванай (у «Гісторыі беларускага мастацтва» аналізуюцца ўсяго толькі некаторыя абразы Заходняга Палесся). Значная іх частка па-ранейшаму застаецца па-за ўвагай даследчыкаў, яны яшчэ нікому неведомы. Матэрыялы дадзенай працы, думаецца, значна пашыраюць нашы веды пра іканапіс Заходняга Палесся.

ГІСТАРЫЧНЫЯ ЎМОВЫ РАЗВІЦЦЯ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАГА ІКАНАПІСУ



У культурна-гістарычным сэнсе заходнепалескі рэгіён на перыяд, ад якога захаваліся помнікі іканапісу XVI—XVIII стст., можна акрэсліць тэрыторыяй Берасцейскага ваяводства і паўднёвай часткі Падляшскага ваяводства, якія ў сваю чаргу сталі спадчыннікамі даўнейшых зямель Турава-Пінскага і, часткова, Валынскага княстваў. Хрысціянства прыйшло на Прыпяцкае Палессе з Кіева даволі хутка пасля хрышчэння Русі Уладзімірам Святым. Тураўская епіскапская кафедра, магчыма, узнікла адначасова з Полацкай, і аб яе ўкладзе ў хрысціянскую культуру тагачаснай Русі можна меркаваць хоць бы па фігуры Кірыла Тураўскага, побач з якім у царкоўна-культурнай сферы XII ст. паставіць больш няма каго. Характэрна, што Ул. Будоўніц папракае Тураўскага Златавуста ў «сепаратызме» адносна Кіева, што сведчыць аб, так бы мовіць, рэгіянальнай самасвядомасці¹. На Тураўскі княжацкі прастол звычайна траплялі старэйшыя сыны вялікага князя Кіеўскага. Так, Яраслаў, паміраючы, выдзеліў сыну Ізя-

¹ Будовниц В. Словарь древней русской, украинской и белорусской письменности. М.; Л., 1966.

славу Кіеў, Ноўгарад і Тураў. Пазней тут княжылі сыны Ізяслава і Уладзімір Усеваладавіч Манамах, Юрый Даўгарукі, Андрэй Багалюбскі. З сярэдзіны XII ст. Тураў становіцца самастойным княствам з дынастыяй Яраславічаў, неўзабаве ўтварыліся ўдзелы ў Пінску і Дубровіцы. Да канца XIII ст. нашчадкі Ізяслава валодалі Турава-Пінскімі ўдзеламаі, якія ўвайшлі ў склад Вялікага княства Літоўскага і пазней (у XVI ст.) утварылі тэрыторыю Пінскага павета Берасцейскага ваяводства.

Пад 1114 г. упершыню ўпамінаецца Тураўская епархія і Барысаглебскі манастыр (аб ім гаворыцца ў сказанні пра манаха Марціна), утвораныя, паводле царкоўных гісторыкаў, Уладзімірам Манамахам, аднак цэрквы Спаса і Багародзіцы існавалі тут яшчэ ў XI ст., сведчаннем чаго служыць вядомае Тураўскае евангелле. На працягу XII ст. вядомы імёны сямі тураўскіх епіскапаў, на замчышчы быў пабудаваны мураваны храм, які, напэўна, стаў кафедральным (фундаменты яго знойдзены ў наш час археолагамі).

Паведамленне рукапіснага Кіева-Пячэрскага пацерыка Іосіфа Трызны (1647 – 1656) аб прыналежнасці ў 1005 г. да Тураўскай епархіі Пінска, Наваградка, Горадні, Берасця, Ваўкавыска, Здзітава, Нэбеля, Стэпані, Дубровіцы, Высоцка, Случаска, Копыля, Ляхавіч, Гарадка (напэўна, маецца на ўвазе Давыд-Гарадок), Смедыні², магчыма, трэба аднесці ўсё ж да больш позніх часоў, аднак сам пералік дае ўяўленне аб вялікай тэрыторыі гэтай епархіі (ахоплівала су-

² Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края. СПб., 1890. С. 17.

часныя Брэсцкую, Гродзенскую вобласці і поўдзень Мінскай). Адзначым, што такі глыбінны палескі цэнтр, як Тураў, ужо ў «кіеўскія часы» быў адкрыты для абедзвюх хрысціянскіх культур: візантыйскай і лацінскай. Праз Кіеў сувязі ішлі ў Візантыю, да прыкладу, Уладзімір Манамах пасяліў у Тураве ўдаву свайго стрыечнага брата грачанку Варвару (памерла ў 1124 г.), якая прывезла ў Кіеў мошчы Св. Варвары. Мяркуюць, што яна ж заснавала ў Тураве жаночы манастыр у гонар сваёй нябеснай патронкі, пазней пераведзены ў Пінск. Вядомы гісторык рускай царквы А. В. Карташоў, здзіўляючыся дасканаласці твораў Кірыла Тураўскага, тлумачыць гэта тым, што будучы епіскап прайшоў грэчаскую школу красамоўства. З другога боку, Святаполк, сын Уладзіміра Святога, ажаніўся на дачцы польскага караля Балеслава Храбрага, у свіце якой быў калабжэгскі біскуп Рэйберн. Некаторыя даследчыкі мяркуюць, што «візантыйскія» мініяцюры так званага Трырскага псалтыра былі выкананы ў Тураве³. На працягу XIV—XV стст. кафедра знаходзілася ў Тураве: Тураўская епіскапія ўвайшла ў склад Галіцкай мітраполіі, створанай па просьбе галіцка-валынскага князя Юрыя Львовіча (1303) і існаваўшай у часы Гедыміна, а пазней належала непасрэдна да Літоўскай мітраполіі. Тураўскі епіскап Еўфімій Акушко ўдзельнічаў у Наваградскім саборы 1416 г. пры выбранні літоўскім мітрапалітам Грыгорыя Цамблака. Сабор у Наваградку, а яшчэ раней працяглае знаходжанне на Літве мітрапаліта Кіпрыяна выклікалі ажыўленне царкоўна-культурнага жыцця ў Вялі-

³ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 89—90.

кім княстве Літоўскім. Вітаўту прыпісваюць аднаўленне разбуранай пры татарскіх набегах Тураўскай кафедры. На працягу XV—XVI стст. з гістарычных крыніц вядомы шэраг імёнаў турава-пінскіх епіскапаў: да прыкладу, Арсеній удзельнічаў у Віленскім саборы 1509 г., Макарый (1522—1528) — спачатку архімандрыт Ляшчынскага манастыра, а пасля Турава стаў луцкім епіскапам, Іона Пратасовіч (у 1568—1576 мітрапаліт), служыў тут Кірыл Цярлецкі (1576—1585, пазней ужо як епіскап луцкі, вядомы дзеяч Брэсцкай уніі).

Старажытнейшым горадам Палесся пасля Турава было Берасце (першае ўпамінанне ў 1019 г.), якое пэўны час залежала непасрэдна ад вялікага князя Кіеўскага, зрэдку трапляючы ў сферу палітычных інтарэсаў польскіх каралёў. Пры Ізяславе Мсціславічу Берасцейская зямля пераходзіць пад уплыў Валынскага княства, час ад часу імкнучыся ўтварыць асобны ўдзел, у гэты час узнікаюць гарады Драгічын, Мельнік, Бельск, Кобрын, Камянец. Галіцка-Валынскі летапіс асабліва адзначае дзейнасць Уладзіміра Васількавіча ў пабудове храмаў і іх аздабленні: у Камянцы «церковь постави Благовешчения Пресвятыя Богородицы и украси ю иконами златыми, и съсуды скова служебные сребрены, и еуангелие-апракос, оковано серебром, и апостол-апракос, и паремья, и съборник отца своего тутож положи, и крест въздвизальный положи»⁴. Таксама і ў Бельску «церковь снабдил иконами и книгами... в Берестье поставил церковь святого Петра, и Евангелие

⁴ Галіцка-Валынскі летапіс // Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1980. С. 243.

апракос, окованное серебром, дал и церковные сосуды новые серебряные, и кадиланицы серебряные и крест воздвижальный тоже положил...» (царква Благовешчання яшчэ ўпамінаецца ў 1562 г., аднак у 1654 г. ужо не існавала, а яе маёмасць падзелена паміж трыма іншымі царквамі Камянца — Сімяонаўскай, Уваскрэсенскай і Нараджэння Багародзіцы). Магчыма, Уладзімір Васількавіч заснаваў царкву ў Бельску, а ў Кобрыне — Спаскі манастыр, гэта вынікае з завяшчання князя, якім ён пакідае Кобрын з манастыром жонцы Алене (1288). Аб існаванні на Берасцейшчыне старажытнага ікананісу ад першых вякоў хрысціянства сведчыць паведамленне з таго ж летапісу, як князь Данііл Раманавіч пасля каранацыі ў Драгічыне на караля паехаў у Мельнік, каб пакланіцца ў царкве Св. Багародзіцы іконе Св. Спаса («которая и ныне в чести великой», — піша летапісец), і абяцаў кароль Данііл украсіць яе ўсялякімі аздобамі. Землі Берасцейскага і Падляшскага паветаў належалі ў царкоўных адносінах у самым пачатку да Валынскай епархіі (заснавана ў 992 г.) з кафедрай ва Уладзіміры Валынскім. Епіскапы ў больш познія часы часта тытулаваліся «ўладзімірскімі і берасцейскімі». Некаторы час Берасце належала да Тураўскай епархіі, затым існавала самастойна ці злучалася з Уладзімірскай (1405), уключаючы гарады Горадна, Драгічын, Мельнік, Бельск, Сураж, Камянец, Кобрын, Бранск⁵. Згаданне лініі праваслаўных валынскіх князёў (1324) і ўваход Берасцейшчыны ў склад «язычніцкага» Вялікага княст-

⁵ Паевский Л. Город Брест-Литовскъ и его древніе храмы // Тр. девятого археологическаго сѣзда в Вильне. 1893. Т. 1. М., 1895. С. 314.

ва Літоўскага пазбавілі царкву і такіх апекуноў, як Уладзімір Васількавіч, праўда, трэба сказаць, падобных яму сапраўдных хрысціян было не так многа і сярод праваслаўных князёў. На жаль, царкоўнае жыццё Берасцейшчыны да уніі 1596 г. амаль не даследавана з-за адсутнасці адпаведных гістарычных крыніц, але можна меркаваць, што было яно дастаткова інтэнсіўным, калі ўспомніць, што, згодна з вопісам 1562 г., нават у невялікім блізікім Камянцы было чатыры царквы. У Брэсце апрача згаданай царквы Св. Пятра здаўна існавала мураваная Мікалаеўская царква (упамінаецца ўжо ў 1392 г.), у якой быў, як вядома, заключаны акт Брэсцкай уніі. Яшчэ ў пачатку XX ст. у Брэсцкім саборы захоўваўся яе старажытны храмавы абраз Св. Мікалая з жыццём, намаляваны на дошцы. Заснаванне Крыжаўздзіжанскай царквы прыпісваюць жонцы вялікага князя Вітаўта, смаленскай князеўне Анне Святаславаўне. З 1427 г. вядома царква ў Малечы, з 1431 г. — у Сямяцічах і Мельніку, Петрапаўлаўская — у Кобрыне (раней 1465 г.), Нараджэння Хрыстовага — у Дабучыне (Пружаны), Казьмы і Даміана, а таксама Сергія і Вакха — у Брэсце (1485)⁶. З XV ст. вядомы Спаскі манастыр у Кобрыне, Троіцкі і Спаскі — у Драгічыне над Бугам. У ваяводскім горадзе, верагодна з XVI ст., існаваў Сімяонаўскі манастыр, які застаўся праваслаўным і ў часы уніі. Аб развіцці кніжнай пісьменнасці на Берасцейшчыне сведчыць шэраг рукапісаў не толькі літургічнага, але і павучальна-апапедальнага ха-

⁶ Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края. С. 17.

рактару. З іх найбольш каштоўным помнікам з'яўляецца «Чэцця-мінея» з асаблівасцямі беларускай мовы, перапісаная ў 1489 г. у Камянцы Літоўскім папавічам Бязозкаю з Наваградка. На Берасцейшчыне даволі рана з'явілася магдэбургскае права (Брэст — 1408 ці 1391 г., Бельск — 1495 г.), што сведчыць аб эканамічнай значнасці і сацыяльнай развітасці гэтых гарадоў.

Трэцім старажытным палітычным і культурным цэнтрам Палесся, пераемнікам Турава як цэнтра старажытнай епархіі, стаў Пінск, вядомы з 1097 г. У канцы XII ст. тураўскі князь Юрый Яраславіч выдзеліў Пінск сыну Яраславу. Яго нашчадкі валодалі Пінскім удзелам да канца XIII ст. Пры Дзмітрыі Юр'евічу Піншчына ўвайшла ў склад Вялікага княства Літоўскага. Яго сын атрымаў Астрог на Валыні і стаў родапачынальнікам князёў Астрожскіх, якія пазней ужо ад літоўскіх князёў валодалі Туравам. Важным асяродкам царкоўнага і культурнага жыцця Пінскага Палесся быў Лешчынскі манастыр, заснаванне якога царкоўная традыцыя прыпісвае апосталу Русі Уладзіміру Святаславічу. Сюды збег пасля забойства Міндоўга Войшалк, тут вялося летапісанне, пісалі царкоўныя кнігі (захаваўся пінскі «Апостал» XIV ст.), напэўна, малявалі абразы, час ад часу (а пасля пераносу ў сярэдзіне XV ст. у Пінск Тураўскай кафедры пастаянна) жылі епіскапы.

Як наогул на беларускіх землях, на Пінскім Палессі не захаваўся старажытны жывапіс раней XV ст., аб існаванні тут мясцовага царкоўнага мастацтва з пачатковых вякоў хрысціянства сведчыць каменны абразок «Хрыстос Эмануіл» пачатку XII ст., адно з самых ранніх адлюстра-

ванняў гэтага сюжэта на ўсходнеславянскіх землях. Зразумела, што ва ўмовах частых войн і пажараў драўляных храмаў іконы на дошках не маглі ацалець, таму да нашага часу дайшлі толькі творы дробнай пластыкі з трывалых матэрыялаў. Найбольш вядомым старажытным цудатворным абразом на Палессі лічыўся крыж-энкаліён з Купяціч на Піншчыне, які набыў вядомасць у першай палове XVII ст., амаль адначасова з цудатворным Жыровіцкім рэльефам. У 1638 г. у Кіеве была надрукавана кніга Афанасія Кальнафойскага «Тэарэгіум» з апісаннем гісторыі з'яўлення і цудаў абраза, там жа змешчана гравіраваная яго выява, а таксама прыведзены тэксты шматлікіх вершаваных эпітафій на польскай мове на пахаваных у склепах пад драўлянай царквой праваслаўнага манастыра, заснаванага тут у 1628 г. Апалоніяй Войнай з сынам Васілём Копацем. Медны энкаліён XII ст. у форме грэчаскага крыжа, з рэльефнай выявай Маці Божай у рост, з дзіцем на левай руцэ, меркавальна, быў адліты ў Кіеўскай майстэрні. Згодна з царкоўным паданнем, крыжык з'явіўся пры цудоўных абставінах у лесе каля Купяціч у 1182 г. (дата вылічана вучоным кіеўскім мітрапалітам Яўгенам Балхавіцінавым), ён ацалеў пры пажары царквы пад час татарскіх набегаў. Афанасій Філіповіч, які жыў у Купяцічах у 1630-я гады, усхваляў абразок як галоўную праваслаўную святыню на землях Рэчы Паспалітай. Аднак неўзабаве ва ўмовах праваслаўна-уніяцкай канфрантацыі і пачатку казацкай вайны манахі з Купяціч пайшлі ў Кіеў, забраўшы з сабою святыню⁷. На працягу

⁷ Купяціцкі Увядзенскі манастыр // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. Т. 4. Мн., 1997. С. 313.

XVIII—XIX стст. крыж знаходзіўся ў Сафійскім саборы, у паўднёвым прыдзеле Св. Андрэя Апостала, у мясцовым радзе іканастаса. У Купяціцкай царкве захавалася медная гравіраваная табліца-ківот, зробленая для энкаліпіёна ў 1630-я гады.

Незакончаны рэльефны абразок на косці, знойдзены П. Ф. Лысенкам у Тураве і датаваны XV—XVI стст., з выявамі «Дзісуса», Св. Міколы і Нікана сведчыць аб дзейнасці ў гэты час мясцовых разьбяроў. Выразным пацвярджэннем высокага ўзроўню рэльефнай разьбы па дрэве пінскіх майстроў з'яўляецца мініяцюры двухбаковы абразок разьбяра Ананія «Прамудрасць стварыла сабе храм», які належыў пінскаму князю Фёдару Іванавічу Яраславічу⁸. На адвароце абразка выразаны чатыры святочныя сюжэты: «Нараджэнне Хрыста», «Праабражэнне», «Узнясенне», «Успенне Багародзіцы», якія з'яўляюцца унікальным іканаграфічным матэрыялам для вывучэння загінуўшага палескага ікананісу XV—XVI стст., ад якога засталася толькі два творы. Найбольш верагодна, з Пінскам звязаны адзін з самых цікавых і загадкавых старажытнарускіх абразоў — так званае «Блакітнае Успенне» XV ст. Ёсць падставы спадзявацца, што гэта і ёсць цудатворнае «Успенне», аб якім пісаў паводле архіўных звестак даследчык царкоўнай гісторыі Пінска А. І. Мілавідаў⁹. Сярод самых значных рэлігійных святынь Палесся побач з епіскапскай кафедрай і Купяціцкім абразом А. І. Мілаві-

⁸ Пластика Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1983. С. 21—22.

⁹ Миловидов А. И. Церковно-археологические памятники Пинска. М., 1898.

даў паставіў Лешчынскі манастыр з шанаваным абразом Успення Багародзіцы. У інвентары 1588 г. новазбудава-най (1580—1584) Успенскай царквы ў намесным радзе іканастанаса згадваецца «образ Успенія Пречистое Богоро-дицы позлотистый великий»¹⁰. Звяртае на сябе ўвагу тое, што папярэдні храм быў асвечаны ў гонар свята Нара-джэння Багародзіцы. Змена назвы храма патрабуе важкай падставы, на наш погляд, гэтая перамена сімвалізуе кан-чатковы перанос у Пінск з Турава епіскапскай кафедры, храм якой насіў здаўна тытул Успенскага, разам з тым мог быць перанесены адтуль і старадаўні храмавы абраз «Успенне». Ні Мілавідаў, ні іншыя царкоўныя гісторыкі XIX ст. не паведамляюць аб лёсе абраза. У новай (1746), ужо уніяцкай, царкве Лешчынскага манастыра «цудатвор-най» лічылася разьбяная фігура Ісуса, некалі шанаваны абраз ці загінуў, ці страціў ранейшае значэнне. Пасля да-лучэння беларускіх зямель да Расіі ў 1794 г. як пераемніца старадаўняй Тураўскай епіскапіі была створана Мінска-Тураўская епархія і ў 1799 г. пры рэзідэнцыі епіскапа ў Мінску пабудавана Успенская царква. Дакументы пер-шай паловы XIX ст. з Мінскага архірэйскага дома згад-ваюць храмавы абраз Успення, які час ад часу ахвярна аздаблялі мінскія грамадзяне.

У Трацякоўскай галерэі захоўваецца выдатны па ма-стацкіх якасцях абраз Успення XV ст., вывезены І. С. Астра-вухавым у 1914—1917 гг. з Мінска. Першыя даследчыкі бачылі ў яго жывапісе водбліскі генія Андрэя Рублёва,

¹⁰ Довгялло Д. И. Пинский Лещинский монастырь в 1588 г. // Мин-ская старина. Вып. 1. Мн., 1908. С. 30.

праніклівы А. І. Някрасаў адзначыў рысы падабенства з люблінскімі «візантыйска-рускімі» фрэскамі першай чвэрці XV ст., пазней адносілі да Цвярскай школы, зараз адзначаюць рысы позневізантыйскага ці поствізантыйскага мастацтва. На наш погляд, Г. М. Папоў найбольш дакладна адзначыў мастацкі стыль абраза як «візантыйскую спадчыну ў мясцовым мастацтве»¹¹. Улічваючы сувязі Пінска з Мінскам і пераносы манастыроў паміж імі ў перыяд скасавання уніі, можна дапусціць, што унікальнае «Голубое Успение» з калекцыі Астравухава і ёсць колішняя Пінская праваслаўная святыня, якая цудам захавалася, а на працягу стагоддзяў уплывала на рэлігійны жывапіс Палесся і навакольных рэгіёнаў. Яго незвычайны блакітны колер можна заўважыць на ранніх галіцка-валынскіх мініяцюрах і нават на абразях XVIII ст. з цэркваў Тураўскай пратапопіі, а дакладная графічная кампазіцыя з анёламі, якія ляцяць на воблачках, паўтараецца ў абразе 1650 г. з Олтуша, і бліжэй да яго «Успенні» невядомага паходжання, якое зараз знаходзіцца ў Кракаўскім францысканскім касцёле. Гэты прыклад іканаграфічнай устойлівасці ў спалучэнні з архітэктурнай дакладнасцю кампазіцыі сведчыць аб працягласці візантыйскай асновы беларускай школы іканапісу XVII – XVIII стст.

У XVI ст. Пінск па колькасці праваслаўных цэркваў (гісторыкі налічваюць іх чатырнаццаць) стаіць побач з Вільняй і Віцебскам, у пачатку стагоддзя ўзніклі першыя два мураваныя храмы (яны былі разбураны, верагодна,

¹¹ Попов Г. В., Рындина М. А. Живопись и прикладное искусство Твери. М., 1985. С. 35.

у сярэдзіне XVII ст. у час вайны). Гэта дае падставу лічыць Пінск XVI ст. буйнейшым на Палессі (а магчыма, і на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага) цэнтрам іканапісу. На Берасцейшчыне і Піншчыне ў гэты час з'яўляецца значная колькасць новых храмаў і манастыроў. Рэгіянальным цэнтрам іканапісу мог стаць Спаскі манастыр у Кобрыне, заснаваны ў 1497 г. кобрынскім князем Іванам з жонкай Феадорай, і Супрасльскі манастыр (1498), уплыў якога адчуваўся на ўсім Падляшшы і Берасцейшчыне. Археаграфічныя крыніцы сведчаць аб узнікненні шэрагу іншых манастыроў: Троіцкага — у Драгічыне (каля 1500 г. пры царкве, фундаванай вялікім князем Аляксандрам у 1494 г.), Троіцкага — у Таракані (1517), жаночага Варварынскага — у Пінску (вядомы з 1520 г.), не азначанага па назве — у Нэбелі (Пінскі павет, упамінаецца ў 1524 г.), а таксама шматлікіх цэркваў: Мікольскай Старажавецкай — у Тураве (да 1497 г.), Нікіцкай — у в. Здзітаў (1502), у Збірагах (1502), Дзмітрыеўскай — у Пінску і Давыд-Гарадку, Увядзенскай — у Купяцічах (1503), Іакіма і Анны — у Стаўку (1504), Нараджэння Багародзіцы — у Бельску (вядома з 1507 г., заснавана каля 1484 г.), Фёдара Цірона — у Расне (1508), Прачысценскай — ва Уладзімірцы на Мухаўцы (каля 1508 г.), Св. Кірыла і Афанасія — у Пінску (1516), у Шчэбрыне (1518), Нараджэння Багародзіцы, Св. Мікалая, Св. Фёдара Цірона, Св. Ануфрыя — у Пінску, Св. Дзмітрыя — у Атвержычах (1518), Георгіеўскай — у Пінску, Мікольскай — у Нэбелі (1520), Спаскай — у Брэсце (1521), Св. Іаана Прадцечы — у Малешаве (1536), Мікольскай — у Дружылавічах, Трасцяніцы (1541), Троіцкай — у Пінску (1545), Св. Параскевы —

у Дубровіцы, Прачысценскай — у Парахонску (1546), Прачысценскай, Спаскай, Пятроўскай і Уваскрэсенскай — у Моталі (першая палова XVI ст.)¹².

У другой палове XVI ст., калі каталіцкая царква ў ВКЛ была паралізавана Рэфармацыяй, праваслаўе на Палессі працягвала развівацца, хоць і з пэўнымі цяжкасцямі. З археаграфічных актаў гэтага часу вядомы цэрквы ў Азятах (Мікольская, 1555), Альшанах (Пятніцкая, 1552), Пужычах (1554), Стахаве, Жолкіні, Волвічах, Вядзе, Гліннай, Лапаціне, Нараве, Клешчалах (1560), Чаравачыцах (Пятніцкая, 1563), Малечы (Сімяонаўская, 1563), Грушаве (1563), Аранчыцах (1564), Сычах (Св. Духа, 1566), Валовелі (1570), Пружанах (Праабражэння, 1570), манастыр у Дзятлавічах (1570, фундатар — князь К. К. Астрожскі), Пружанах (Св. Духа, 1577), Пінску (Св. Духа, пабудавана Кірылам Цярлецкім, 1582), Волчыне (Св. Мікалая і Юрыя, пабудавана Яраславам Солтанам, 1586), Клейніках (1588), Полаўцах (Міхайлаўская, 1589), Такарах (1592), Вайскай (Прачысценская, пабудавана Аляксандрай Вішнявецкай, 1592), Кобрыне (Св. Мікалая, Св. Пятра, Прачысценская, 1597), Горбанцы (да 1590 г.), Гарадцы¹³. Такое значнае храмавае будаўніцтва, безумоўна, павінна было выклікаць росквіт ікананісу, што пацвярджаюць, у прыватнасці, і археаграфічныя крыніцы (вопіс іканастаса Кобрынскага Спаскага манастыра 1549 г., вопіс Успенскага

¹² Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края. Примеч. 276.

¹³ Там жа. Примеч. 300.

храма Лешчынскага манастыра 1588 г.). У мастацкім сэнсе іканапіс «залатога веку» знаходзіўся яшчэ цалкам ў рэчышчы позневізантыйскай і поствізантыйскай традыцыі, аб гэтым сведчаць нешматлікія дайшоўшыя да нашага часу творы з Піншчыны: «Адзігітрыя Іерусалімская», «Адзігітрыя Смаленская» з Дубянца¹⁴, «Спас» і «Маці Божая» з-пад Дубровіцы.

Бельская, Дрогіцкая і Мельніцкая землі Падляшша як тэрытарыяльна, так і ў культурна-гістарычных адносінах прымыкалі да Берасцейшчыны, у 1520—1566 гг. утвараючы нават адзінае ваяводства. У 1566 г. адбыўся падзел на два ваяводства, аднак ранейшая царкоўна-адміністрацыйная структура ў межах адзінай епіскапіі захавалася. Падляшскія праваслаўныя цэнтры і арганізацыі ў XVI—XVII стст. дасканала вывучаны Антонам Мірановічам¹⁵. Падляшша ў царкоўным сэнсе першапачаткова, верагодна, належала да Турава-Пінскай епархіі, а ў часы Вялікага княства Літоўскага — да Уладзімірска-Брэсцкай. Епархіі дзяліліся на пратапопіі, апошнія — на прыходы, пазней іх пераемнікамі сталі уніяцкія дэканаты. Падляшскія прыходы належалі да Брэсцкай, Бельскай, Дрогіцкай пратапопій. Неабходна адзначыць, што на Падляшшы на адносна невялікай тэрыторыі існавала вельмі густая сетка царкоўных прыходаў яшчэ перад Брэсцкай уніяй (120 парафій). Манастыры ў Бельску, Драгічыне (Праабражэнскі і Троіцкі), Дакудаве, Мілейчыцах, Нарэве, Яблочыне (засна-

¹⁴ Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1980. С. 18—21.

¹⁵ Mironowicz A. Podlaskie ośrodki i organizacje prawosławne w XVI i XVII wieku. Białystok, 1991.

ваны перад 1516 г. падскарбіем літоўскім і старастам камянецкім Міхалам Богушам Багавіцінавічам), а таксама сядзібы пратапопаў у Бельску, Драгічыне (з 1520 г. — цэнтр ваяводства) сталі рэгіянальнымі культурна-рэлігійнымі цэнтрамі Падляшша. На Берасцейшчыне такую ролю ігралі Брэст, Кобрын, Камянец, на Піншчыне — Пінск, Давыд-Гарадок, Дубровіца і, магчыма, Нэбель.

Пераломным момантам у царкоўнай гісторыі Беларусі і пазнейшай эвалюцыі іканапісу стала Брэсцкая царкоўная унія 1596 г. Гэтай падзеі прысвечана вялікая колькасць гістарычных даследаванняў на працягу апошніх двух стагоддзяў на многіх мовах, што дазваляе нам абмежавацца кароткім падсумаваннем. Пачатковы перыяд уніі, на наш погляд, найбольш дакладна і аб'ектыўна апісаны ў манументальнай манаграфіі Казіміра Хадыніцкага, якая за прайшоўшыя дзесяцігоддзі ніколі не страціла навуковай каштоўнасці¹⁶. Падрабязны агляд гістарыяграфіі пытання да 1980-х гадоў зроблены Антоніем Мірановічам¹⁷. Даўняя ідэя злучэння каталіцкай і праваслаўнай цэркваў, рэалізаваць якую спрабаваў Фларэнтыйскі сабор 1439 г., зноў узнята была ў Рыме пасля Трыдэнцкага сабора. Задачу падрыхтоўкі аб'яднаўчага сабора і згуртавання прыхільнікаў узялі на сябе езуіты, ідэя уніі атрымала падтрымку з боку каралеўскай улады, якая бачыла ў гэтым сродак дзяржаўнай кансалідацыі многаканфесійнага насель-

¹⁶ Chodynicki K. Kosciol prawoslawny a Rzeczpospolita Polska. Zarys historyczny. 1370 — 1632. Warszawa, 1934.

¹⁷ Mironowicz A. Podlaskie osrodki i organizacje prawoslawne w XVI i XVII wieku. С. 10 — 50.

ніцтва. Значную ролю сыграў каталіцызм Жыгімонта III Вазы. Многія праваслаўныя епіскапы сталі прыхільнікамі уніі як сродку барацьбы з рэфармацыйнымі намаганнямі брацтваў, якія атрымлівалі стаўрапігіяльныя прывілеі непасрэдна ад патрыярхаў Канстанцінопальскага і Антыяхійскага. Апрача таго, яны спадзяваліся атрымаць месца ў Сенаце побач з каталіцкімі біскупамі. Першапачатковыя уніяцкія захавы пачалі ў 1590 г. на з'ездзе ў Брэсце біскупы луцка-астрожскі Кірыл Цярлецкі, пінска-тураўскі Лявонцій Пяльчынскі, львоўска-галіцкі Гедэон Балабан (неўзабаве ён змяніў сваю пазіцыю) і холмска-белзскі Дзянізы Збіруйскі, да якіх далучыўся Іпацый Пацей, новаабраны епіскап уладзімірскі. Справа завяршылася на Брэсцкім сінодзе 8 кастрычніка 1596 г. Адначасова ў Брэст прыехала не менш праціўнікаў, чым прыхільнікаў, уніі, асабліва шляхты і мяшчан, якія правялі свой праваслаўны сабор.

Унія падзяліла духавенства і царкоўна актыўных міран на два лагеры, выклікала да жыцця багатую палемічную літаратуру і барацьбу абодвух бакоў на сеймах, у судах і часам на вуліцах, ажывіла сувязі з каталіцкім Рымам, але адначасова і з праваслаўным Усходам. Не без падтрымкі каралеўскай улады пры Жыгімонце III Вазе прыхільнікі уніі даволі хутка завалодалі большасцю храмаў і манастыроў Берасцейшчыны. Вырашальную ролю ў гэтым сыграў адзін з ініцыятараў уніі ўладзімірска-брэсцкі епіскап Іпацый Пацей. Так, старажытны Кобрынскі Спаскі манастыр ужо ў канцы XVI ст. стаў уніяцкім, тут у 1626 г. адбыўся сабор епіскапаў, які прыняў рашэнне аб заснаванні уніяцкай семінарыі. Крыху менш значнымі былі поспехі уніятаў на Падляшшы і Піншчыне. Так, у перыяд праўлення

Жыгімонта III былі заснаваны праваслаўныя манастыры ў Новым Двары (1608), у Пінску на Полазаўшчыне (каля 1614 г.), Дзятлавічах (1622), Купяцічах (1628). Праваслаўныя брацтвы са школамі і шпіталямі існавалі ў Бельску, Брэсце і Пінску. Пры каралі Уладзіславе IV праваслаўным былі вернуты ад уніятаў шэраг цэркваў і манастыроў: Фёдараўская — у Пінску, Богаяўленская, Уважскі-сенская і Мікольская — у Бельску, Спаская, Троіцкая і Мікольская — у Драгічыне, царква Нараджэння Багародзіцы і Сімяонаўскі манастыр у Брэсце, дзе, дарэчы, ігуменам быў Афанасій Брэскі. Заснаваны манастыр у Ляпесаве (1638) і ў Камянцы пры Уважска-сенскай царкве, апорай праваслаўных на працягу існавання Рэчы Паспалітай заставаўся Яблочынскі Ануфрыеўскі манастыр. Паводле Збораўскага дагавора праваслаўным аддадзена царква Нараджэння Багародзіцы ў Кобрыне. Такім чынам, хоць Турава-Пінскі і Уладзімірска-Берасцейскі ўладыкі адразу далучыліся да уніі, на ўсім працягу XVII—XVIII стст. на тэрыторыі іх епархій усё ж захаваліся (хоць і нешматлікія) праваслаўныя рэлігійныя цэнтры (цэрквы і манастыры), праўда, паступова колькасць іх паволі змяншалася. Да сярэдзіны XVII ст. у праваслаўна-уніяцкім падзеле сфер уплыву на Палессі склалася пэўная раўнавага, у значнай ступені дзякуючы «Пунктам супакаення народу рускага», абвешчаным каралём Уладзіславам IV пры каранаванні. Пералом адбыўся пасля вайны 1654—1667 гг. Паколькі ў час нашэсця іншаземных войск маскоўскія военачальнікі кіраваліся ўказаннем Аляксея Міхайлавіча: «унятам не быць», а праваслаўных лічылі як бы «сваімі», то пасля заканчэння вайны праваслаўныя трапілі пад палітычную

дыскрымінацыю. У рэшце рэшт яны змаглі захаваць сваю перавагу сярод насельніцтва толькі ў Магілёве, на Случчыне і Усходнім Палессі, рэгіёнах, цесна звязаных з праваслаўным Кіевам. На Піншчыне яшчэ ў першай палове XVIII ст. існавала праваслаўная Давыд-Гарадоцкая прапапія.

Вельмі складаным і не даследаваным з'яўляецца пытанне аб уплыве Брэсцкай царкоўнай уніі на фарміраванне і развіццё беларускага іканапісу. Што датычыцца абразоў першай паловы XVII ст., наўрад ці можна гаварыць аб іх «уніяцкім» ці «праваслаўным» характары. Нагадаем вядомы абраз пакутніцы Параскевы з Бездзежа¹⁸, дзе ў выявах катаў святой можна аднолькава ўбачыць пры жаданні і казакаў Хмяльніцкага, і польскіх шляхціцаў, а магчыма, іканапісец намаляваў маскоўскіх ці шведскіх заваёўнікаў¹⁹. Занятая барацьбой за прыходы і манастыры, проціборчыя бакі, думаецца, мала ўвагі ўдзялялі эстэтычным ці іканаграфічным пытанням. Не знаходзім мы водгуку на гэтыя праблемы і ў багатай палемічнай літаратуры. Як вядома, акт уніі не змяшчаў прыкметных тэалагічных ці літургічных змен. Наадварот, і праваслаўныя, і уніяты шукалі ідэйнай падтрымкі ў творах раннехрысціянскіх тэолагаў і айцоў царквы, перш за ўсё ўсходніх. Невыпадкова заснавальнікі уніяцкага ордэна базільянаў узялі для сваіх манастыроў статут Св. Васілія Вялікага, а не засна-

¹⁸ Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 43—45.

¹⁹ Ва ўсякім разе знакамiты абраз хутчэй за ўсё паходзіць з праваслаўнай царквы Св. Параскевы, пра якую сведчыць літургічная кніга з запісам другой паловы XVIII ст. у Бездзежскай Тройцкай царкве.

вальніка манаства на Захадзе Св. Бенедзікта Нурсійскага. Разам з тым адзначым, што дакументы свае базыльяне пісалі пераважна на лацінскай мове. Даволі хутка ордэн базыльянаў (васіліян) набыў вялікае значэнне. У XVIII ст. ён пацясніў езуітаў у галіне адукацыі свецкай моладзі. Толькі з яго выхаванцаў пачалі выходзіць вышэйшыя іерархі уніяцкай царквы.

І пазней, ва ўсякім разе на працягу XVII ст., сітуацыя ў галіне мастацтва, як і ў літургіі, захоўвалася такой жа. Пытанне аб уплыве Брэсцкай уніі на іканаграфію беларускага іканапісу застаецца пакуль што на стадыі паста-ноўкі. Уяўляецца, аднак, што калі мясцовыя «малеры» іканапісцы і звярталіся ў XVII ст. да заходняга сакральнага мастацтва, то дастаткова ранняга — гатычнага ці раннерэнесансавага. Разам з тым нельга забываць, што спалучэнне візантыйскай спадчыны з рэнесансавымі рэаліямі навакольнага жыцця пачалося задоўга да Брэсцкай уніі. Фарміраванне нацыянальных (рэгіянальных) школ іканапісу на Беларусі, Украіне, Маскоўскай Русі, Балканскіх краінах і г. д. таксама пачалося па меншай меры пасля падзення Візантыі. На жаль, працэс фарміравання беларускай школы немагчыма прасачыць з-за поўнай страты ранніх помнікаў.

Архітэктура храмаў, манументальны жывапіс і іканапіс адчулі карэнныя змены пасля вядомага уніяцкага Замосценскага сабора 1720 г., які ўнёс некаторыя літургічныя змены, прыняў пастановы аб набліжэнні інтэр'ера цэркваў да касцёлаў. Пачалася так званая акцыдэнталізацыя уніяцкіх храмаў, г. зн. наданне ім архітэктурнай струк-

туры каталіцкага касцёла. Пасля 1720 г. амаль знікаюць з цэркваў іканастансы, іх месца і ролю займаюць алтары, а традыцыйныя абразы на дошках, як «старамодныя», паступова выцясняюцца алтарным жывапісам рэнесансаво-барокавага характару на палатне (радзей — на дошках). Як адбываўся гэты працэс на Берасцейшчыне і ў Падляшскіх дэканатах, паказваюць інвентары (візіты) уніяцкіх цэркваў 1759 г.²⁰ У некаторых цэрквах яшчэ заставаліся іканастансы, часам у частковым выглядзе (без святочнага або ўжо і апостальскага радоў). Мясцовы рад з абразамі Спаса і Маці Божай пэўны час разглядаўся як ансамбль алтароў. Так, у Хмелеве інвентар адзначае «вялікі алтар пазалочаны з царскімі, паўночнымі і паўднёвымі варотамі і два намесныя алтары разьбяныя...» У Чарнаўчыцах упамінаюцца алтары, «састаўленыя з абразоў», у Пакрах — алтар «з Дзісусам, царскімі варотамі сталярскай работы, з паўночнымі варотамі, з адных абразоў састаўлены, без якой-небудзь сталярскай ці разьбянай работы». Характэрна само аб'яднанне, ці трансфармацыя, тэрмінаў «образ» і «алтар», якія візітатары нярэдка мянялі месцамі. Традыцыйны выгляд і іканастансы, відаць, часцей захоўвалі манастырскія храмы. Наогул палескі рэгіён быццам «не спяшаўся» перарабляць цэрквы ў духу Замосценскага сабора ў параўнанні, напрыклад, з Навагрудчынай і Віленшчынай, як гэта можна бачыць з па-

²⁰ Паевский Л. Город Брест-Литовскъ и его древніе храмы. Т. 1. С. 314—348.

раўнання генеральных візітаў уніяцкіх цэркваў 1798—1799 гг.²¹ Магчыма, некаторую ролю ў гэтым маглі сыграць цесныя сувязі з Валынню і яшчэ больш з Кіевам, дзе праваслаўная традыцыя захоўвалася даўжэй.

Пасля ўваходжання Палесся ў склад Расійскай імперыі Кацярына II аддала указ аб далучэнні уніятаў па выбару або да праваслаўнай, або да каталіцкай царквы. Неўзабаве, аднак, імператар Павел I адмяніў яго, што прадоўжыла існаванне уніяцкай царквы яшчэ амаль на паўстагоддзя. Разам з тым шматслойны палескі рэлігійны жыццё ў другой палове XVIII — першай палове XIX ст. прадоўжыў натуральную эвалюцыю, захоўваючы ў пэўнай ступені традыцыйныя рысы і адначасова адчуваючы ўплыў тагачасных мастацкіх стыляў (барока, ракако, класіцызму).

²¹ Кніга візітаў Брэскага, Драгічынскага і Бельскага дэканатаў // Адзел рукапісаў бібліятэкі Акадэміі навук Літвы. F. 21. Rk 48; Protokul wizyty jeneralney dekanatow Cyrynskiego i Nowogrodzkiego... w roku 1798 czynionej // Археографический сборник документовъ, относящихся к истории Северо-Западной Руси. Т. 13. С. 154—233; Т. 14. С. 56—126; Protokol wizyty generalney cerkwy...b. dyecezi Pinskiej y Turowskiej, a teras Brzeskiej-Litewskiej Gub. Minskiej Pow. Mozyrskiego i Rzeczyckiego do Surrogacyi Pinskiej nalezacych. 1799 // Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі, ф. 136, воп. 1, адз. зах. 18.

i ΚΑΝΑΠΙΣ XVI CT.



Іканапіс Беларускага Палесся, як і ўсё старажытнабеларускае традыцыйнае мастацтва хрысціянскага зместу, мае амаль тысячагадовую гісторыю і з'яўляецца важнай часткай агульнай культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь. У абразях (старажытныя манументальныя роспісы, на жаль, не захаваліся) адбіліся эстэтычныя ідэалы і густы народа, яго ўяўленні аб справядлівасці і вышэйшым сэнсе жыцця. Калі ж улічыць, што жывапіс характарызуе канкрэтнасцю выяўленчай мовы і здольны данесці да нашчадкаў непасрэднае зрокавае адлюстраванне асобных падзей, элементаў быту і іншых праяў жыцця свайго часу, то робіцца зразумелым яго вялікае гісторыка-культурнае значэнне.

На Беларускім Палессі помнікаў іканапісу захавалася значна больш, чым у іншых рэгіёнах рэспублікі. Таму тут яго роля ў спасціжэнні духоўнага жыцця і культурнага стану народа асабліва вялікая.

Беларускі іканапіс узнік на грунце высокаразвітай візантыйскай традыцыі. Адным з асноўных вытокаў жывапісу Беларускага Палесся з'яўляецца візантыйскае і ста-

ражытнарускае мастацтва. Другой ускоснай крыніцай з'яўляецца ўласная народная мастацкая творчасць і абраднасць. Увогуле блізкасць да народных вытокаў — найбольш яскравая адзнака старажытнабеларускага жывапісу. Акрамя таго, на працягу свайго шматвяковага развіцця беларускае мастацтва і ў тым ліку іканапіс Палесся адчувалі на сабе ўплывы паўднёваславянскіх і заходнееўрапейскіх мастацкіх школ. Усе гэтыя фактары стварылі аснову для фарміравання самабытнай мясцовай традыцыі.

Дадзеная праца ахоплівае значны перыяд часу — ад канца XV да другой паловы XIX ст., г. зн. перыяд зараджэння, развіцця і схілу мясцовай палескай школы жывапісу. Нягледзячы на значныя часавыя змяненні ў стылі, жывапіс Палесся на працягу трох з паловай стагоддзяў уяўляе сабой цэласную з'яву, якую пажадана разглядаць не раз'ядноўваючы на часткі. У пэўныя моманты ў асяродку гэтай школы ўзнікалі мясцовыя, больш або менш ярка акрэсленыя мастацкія рэгіёны, якія разглядаюцца ў рэчышчы агульнага развіцця палескай школы.

Сацыяльна-палітычныя ўмовы развіцця жывапісу на Беларускім Палессі ў XVI ст. былі вельмі складанымі. У гэтыя часы беларускія землі ўваходзілі ў Вялікае княства Літоўскае, Жамойцкае і Рускае, якое ахоплівала тэрыторыю сучаснай Беларусі, частку Смаленшчыны, Летувы і частку Украіны. Такім чынам, культура Беларусі ўлівалася ў шматнацыянальны працэс, але адыгрывала ў ім дамінуючую ролю. Аб апошнім сведчыць дзяржаўнасць беларускай мовы, на якой ў першай палове XVI ст. быў напісаны, а ў 1588 г. надрукаваны асноўны збор законаў княства — Статут Вялікага княства Літоўскага. На

гэтай жа мове вялося ўсё дзяржаўнае справаводства і пісаліся афіцыйныя лісты. Такое становішча беларускай культуры і мовы тлумачыцца шмат якімі прычынамі, напрыклад яго цэнтральным геаграфічным знаходжаннем у дзяржаве, непарыўным працэсам развіцця: на беларускіх землях не было татарскага іга і такога татальнага знішчэння традыцый, як на Украіне і ў Расіі. Таму менавіта тут узрос геній Скарыны і працавалі на працягу XVI — пачатку XVII ст. выдатныя гуманісты Пётр Мсціславец, Сымон Будны, Васіль Цяпінскі і інш. Вялікую ролю ў росквіце Вялікага княства Літоўскага адыграла такая эканамічная з'ява, як «Устава на валокі», якая дала моцны штуршок развіццю земляробства і пэўнай самастойнасці шляхты і сялян¹.

Разам з тым настойлівыя тэрытарыяльныя дамаганні з усходу і поўначы прымусілі князеў пайсці на дзяржаўную унію з Польшчай, якая і была заключана ў 1569 г. Унія, па сутнасці канфедэрацыя, стварыла пэўную небяспеку для палітычнай і культурнай незалежнасці Вялікага княства Літоўскага, што насцярожыла найбольш прагрэсіўных палітычных дзеячаў. У другой палове XVI ст. намаганнямі канцлера Льва Сапегі беларускія землі былі абаронены ад экспансіі і пэўны час захоўвалі сваю нацыянальную незалежнасць.

Вельмі важнай з'явай у сацыяльна-палітычным і культурным жыцці XVI ст. у Беларусі было шырокае распаў-

¹ Ревизия пуцц и переходов звериных в бывшем Великом княжестве Литовском, составленная в 1559 году. Вильна, Виленская археографич. комиссия, 1867.

сюджанне рэфарматарскага руху розных адценняў. Менавіта рэфармацыя садзейнічала пранікненню і пашырэнню тут філасофіі заходнееўрапейскага адраджэння, асабліва ў паўночным варыянце (Польшча, Нідэрланды, Ганзейскія гарады). Кальвінізм зрабіўся рэлігіяй многіх уплывовых магнатаў і шляхты на чале з Радзівіламі. У пачатку свайго развіцця рэфармацыя мела шмат прывабных станоўчых момантаў. Яна садзейнічала развіццю рацыяналізму ў светапоглядах і ва ўзаемаадносінах людзей, спрыяла навуцы, асвеце і ўмацаванню нацыянальнай свядомасці, таму што выкарыстоўвала ў пэўнай ступені нацыянальныя мовы ў царкоўнай практыцы. Менавіта ў гэты час былі крыху пасунуты латынь і царкоўнаславянская — «высокія», але далёкія ад народнага разумення мовы на карысць роднай, гутарковай. Гэта пэўным чынам адбілася на дзейнасці асветніка Сымона Буднага, які ў Нясвіжы надрукаваў Катэхізіс на беларускай гутарковай мове. Але разам з тым пратэстантызм утойваў у сабе разбуральныя пачаткі. У другой палове XVI ст. выявіліся яго іканаборчыя тэндэнцыі, што выклікала народнае незадавальненне. У той жа час моцна нарастала супраціўленне пратэстантызму з боку абедзвюх цэркваў, як праваслаўнай, так і каталіцкай. Яны баранілі свае ўстоі. Усё гэта адлюстравала вельмі распаўсюджаная ў канцы стагоддзя палемічная літаратура², якая садзейнічала развіццю контрэфармацыі.

Такім чынам, барацьба супраць рэфармацыі на пэўны час аб'ядноўвала нават канфесіі-саперніцы: праваслаўе і ка-

² Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. II. СПб., Импер. археологич. комиссия, 1882.

таліцызм, іх саперніцтва мела свой станоўчы момант — яно садзейнічала развіццю асветы. Кожная з канфесій імкнулася прывабіць народ сваёй высокай культурай, што вельмі спрыяла ўтварэнню адукацыйных школ, а таксама шпіталяў. Але разам з тым гэта саперніцтва раз'ядноўвала і аслабляла грамадства, г. зн. і дзяржаву. Многія палітычныя дзеячы разумелі неабходнасць адзінай нацыянальнай рэлігіі, што і нарадзіла імкненне да царкоўнай уніі. Такая унія была падпісана ў Брэсце ў 1596 г. і адыграла сваю ролю ў культурным развіцці Беларусі XVI—XVIII стст.

Такім чынам, мастацтва, і ў тым ліку жывапіс, на Беларускім Палессі развівалася ў варунках вельмі складанага сацыяльна-палітычнага і рэлігійнага жыцця, што і надало яму яскравую непадобнасць на мастацтва як усходніх, так і заходніх суседзяў.

Аб арганізацыі і ўмовах працы мастакоў-жывапісцаў на Беларускім Палессі, на жаль, мала захавалася звестак. Напрыклад, не знойдзена апісанняў матэрыялаў і тэхнікі працы, амаль няма сведчанняў здабывання і прыгатавання фарбаў (царкоўныя архівы на беларускіх землях у вялікай ступені разрабаваны і знішчаны). Аб гэтым можна меркаваць толькі па ўскосных дадзеных і выніках рэстаўрацыйных даследаванняў.

Ёсць меркаванні, што жывапісцы (малеры) гуртаваліся ў свае прафесійныя цэхі, як і іншыя рамеснікі. Але поўная адсутнасць сведчанняў пра існаванне менавіта жывапісных цэхавых аб'яднанняў пры агульнай вельмі развітай цэхавай сістэме наводзіць на думку, што мастакі-іканапісцы мелі асобны сацыяльны статус. Можна дапусціць,

што яны аб'ядноўваліся пры манастырах хутчэй за ўсё ў традыцыйныя арцелі, як, напрыклад, пры Куцеінскім манастыры ў Оршы³, і мелі свае навучальныя ўстановы, як у тым жа Куцейне або на Украіне ў Пячэрскай Лаўры і Пачаеўскім манастыры⁴. Магчыма, што ў некаторых месцах працавалі непасрэдна пры княжацкіх дварах, а ў вялікіх гарадах уваходзілі ў цэхі сумежных прафесій, напрыклад цесляроў, пазументнікаў, або ў цэхі і арцелі сніцараў (разьбяроў-скульптараў). Дакладна вядома толькі тое, што мастакі карысталіся павагай і пашанай сваіх сусайчыннікаў. Гісторык А. Грушэўскі сведчыць, напрыклад, аб тым, што «князь Фёдар даў зямлю малеру Навошы і залатару Дзмітровічу ў Жытчы» (пад Пінскам)⁵. Гаворка ідзе аб тым самым Навошы, які ў XVI ст. размаляваў Пінскі замак⁶. З дакументаў вядома таксама, што ў Брэсце ў XVI ст. вялікім надзелам зямлі валодаў «іконнік Андрэй»⁷. Аб павазе да майстроў-жывапісцаў гаворыцца ў дакументах Міхайлаўскай царквы, што ў Тураве, дзе яны малявалі абразы і царскую браму⁸.

³ Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. Казань, 1914. С. 268.

⁴ Истомин Н. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность. СПб., 1901. № 10. С. 291.

⁵ Грушевский А. Пинское Полесье. Киев, 1903. С. 133—134.

⁶ Ревизия пущ и переходов звериных в бывшем Великом княжестве Литовском. С. 256, 257.

⁷ Опись староства Берестейского 1566 г. // Документы архива Министрства юстиции. Т. 1. М., 1897. С. 206, 216.

⁸ НАРБ, ф. 953, воп. 1, адз. зах. 3, л. 3—5.

Важным фактарам развіцця рамесніцкай і мастацкай вытворчасці быў звычай пасылаць будучых майстроў «у вандроўку», г. зн. у вядомыя мастацкія цэнтры⁹ на ўдасканальванне майстэрства. Мяркуючы па творах беларускага станковага жывапісу XVI ст., уплывы еўрапейскага, асабліва паўднёvasлавянскага, а таксама польскага, нямецкага і нідэрландскага мастацтва кранулі і яго. Можна думаць, што здарылася гэта не толькі з прычыны развітых у той час гандлёвых зносін, але і ў сувязі з непасрэдным культурным абменам і, магчыма, у выніку «вандровак». Пры культурным абмене ішоў і адваротны працэс, а менавіта ўплыў беларускага мастацтва на мастацтва іншых краін¹⁰.

Трэба адзначыць, што менавіта ў выніку рамесніцкага навучання, калі вучань непасрэдна ад майстра пераймаў уменне пісаць абразы, спасцігаліся складаныя тэхналагічныя асаблівасці іканапісу. У XV—XVI стст. абразы і партрэты свецкіх асоб пісаліся пераважна на дошках па ляўкасе (крэйда на клеявой аснове) тэмпернымі, радзей алейнымі фарбамі. Сустракаецца і змешаная тэхніка, калі па тэмпернаму жывапісу асобныя дэталі, напрыклад складкі адзення, прапісваліся алеем. Дошкі, часцей сасновыя, ліпавыя або дубовыя, змацоўваліся паміж сабой скразнымі шпонамі (сустрэчныя і аднабаковыя ўжываліся рэдка). Большасць абразоў мае павалаку — палатняную насцілку,

⁹ Копысский З. Ю. Социально-политическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1975. С. 51—54.

¹⁰ Крыжановский С. М. Славянский Краков // Древности. Тр. Моск. археол. об-ва, 1875—1876. Т. 2, вып. 1—2. С. 120—134; Этингер П. Русская церковная стенопись в средневековой Польше // Старые годы. М., 1915. № 1, 2.

якая наклеивалася з вонкавага боку на дошку перад тым, як нанесці на яе ляўкас. Накладвалася павалака ў месцах сутыкнення дошак, а ў некаторых выпадках прыкрывала ўсю паверхню і такім чынам надзейна змацоўвала тоўсты пласт ляўкасу з дошкамі. Пачынаючы з другой паловы XVI ст. фон палескага абраза ўпрыгожваўся рэльефным арнамантам, які ў сваю чаргу пакрываўся золатам або серабром, а часам і проста вохрай. Часта ўжываліся металічныя або драўляныя пазалочаныя накладныя рызы (шаты) на выяве ўбрання ці на яго дэталях.

Яркае асаблівасць беларускага станковага жывапісу (у тым ліку на Палессі) — шырокае ўжыванне ў яго дэкаратыўнай сістэме пластычных сродкаў: разьбы і лепкі па ляўкасе, накладных элементаў, разьбяных ліштваў, кіётаў, фератронаў (невялікія разьбяныя алтарыкі), чаканеных шат — усяго таго, што надавала твору падкрэсленую дэкаратыўнасць. Гэта сведчыць аб пранікненні ў беларускі іканапіс тэхнічных прыёмаў і густаў народнага мастацтва.

Фарбавая паверхня абразоў, выкананых на дошках, пакрывалася ахоўным лакам з яечнага бялку або смалы. У адрозненне ад тэхнікі рускага іканапісу пакост у якасці пакрыцця ў Беларусі, асабліва на Палессі, ужываўся рэдка. Таму колер з цягам часу хоць і цямнеў, але не пакрываўся суцэльнай чорнай плеўкай, што адбывалася пры выкарыстанні пакосту. Многія абразы на працягу свайго шматвяковага існавання абнаўляліся і перапісваліся ў адпаведнасці са зменай густаў. Зараз яны рэстаўруюцца, раскрываюцца ад пазнейшых напластаванняў.

У XVII—XVIII стст. распаўсюдзілася тэхніка іканапісу на палатне алейнымі фарбамі. У некаторых выпадках палатно нацягвалася на дашчаты шчыт нахштальт павалакі, хоць і не наклеивалася, часцей выкарыстоўваўся падрамнік.

Пачынаючы з XVI ст. абразы на Палессі рабіліся звычайна без дакладных графічных узораў — «прорысяў» (малянкаў для капіравання) і вызначаліся даволі свабоднай трактоўкай кампазіцыі, тыпажу, дэталей. Можна меркаваць, што накірункам у працы мастака былі не графічныя ўзоры, а агульныя славесныя рэкамендацыі, якія меліся ў асобных зборніках¹¹. Гэта абумовіла пэўную свабоду творчасці і спрыяла раскрыццю творчай індывідуальнасці.

Ад XI—XIV стст. у Беларускім Палессі, на жаль, не захавалася аўтэнтчных твораў. Агульную карціну развіцця іканапісу ў гэты перыяд можна ўявіць сабе толькі па згадках у дакументах, летапісах і апісаннях краязнаўцаў мінулага стагоддзя. Напрыклад, з краязнаўчай літаратуры вядома, што ў Купяціцкім манастыры на Піншчыне ў XII ст. быў створаны крыж з рэльефнай выявай Маці Божай Купяціцкай, які шанаваўся за чудатворны (у XVII ст. ён быў перададзены ў Сафію Кіеўскую)¹². Дарэчы, у сучаснай царкве в. Купяцічы захоўваецца копія гэтага крыжа, зробленая ў XVII ст. Яна карыстаецца асаблівай паганай ва ўсім наваколлі. Другі прыклад: у найбольш ста-

¹¹ Труды Киевской духовной академии. Т. 11. Киев, 1868.

¹² Историко-статистическое описание Минской епархии, составленное архимандритом Николаем. СПб., 1864. С. 9, 63; Петров Н. И. Купятницкая икона Богородицы, в связи с древнерусским энкалпионом // Тр. 9 археологич. съезда в Вильне 1893 года. Т. 2. М., 1897. С. 71—78.

ражытным на Палессі пінскім Ляшчынскім манастыры знаходзіўся вядомы і вельмі шанаваны абраз «Успенне Багародзіцы» XIV ст.¹³ А ў працах краязнаўцаў Льва Паеўскага¹⁴ і Аляксандра Мілавідава¹⁵ згадваецца шмат абразоў у храмах Брэста і Пінска, якія ўжо ў XVII—XVIII стст. лічыліся старажытнымі. У гэтым плане асабліва ўражваюць вопісы прыходаў Брэсцкай дэцэзіі за 1759 і 1773 гг., у якіх пералічаны сотні абразоў і іншых рэчаў мастацтва, многія з якіх шанаваліся як старажытныя рэліквіі¹⁶. Толькі некаторыя з іх дайшлі да нашых часоў. Тое ж можна сказаць і аб вопісу Спасакага манастыра ў Кобрыне, усе скарбы якога адносіліся да XIV—XVI стст.¹⁷ і поўнаасцю страчаны. Асабліва важнымі як гістарычны матэрыял з'яўляюцца звесткі пра творы з подпісамі аўтараў або фундатораў (данатараў). Напрыклад, у Мікольскай царкве в. Азяты (зараз Жабінкаўскі раён) захоўваўся абраз Св. Міколы XV ст. з датай данатарскага ўкладу і партрэтамі саміх данатараў мужа і жонкі Гайкаў. Партрэты змешчаны ў ніжніх кутах абраза: «З правага боку мужчына з сівымі валасамі і барадой у казацкім убранні, а з левага — жанчына ў белай хустцы»¹⁸.

¹³ Довгялло Д. И. Лещинский монастырь по инвентарю 1588 г. // Минская старина. Вып. 1. Мн., 1909. С. 97—113.

¹⁴ Паевский Л. Город Брест-Литовск и его древние храмы. Гродно, 1894. С. 26, 63, 64.

¹⁵ Миловидов А. Церковно-археологические памятники города Пинска // Минские губернские ведомости 1898 года. № 17. С. 2.

¹⁶ ЦДГА Літвы (Вільнюс), ф. 634, воп. 1, адз. зах. 48, 50.

¹⁷ Акты, издаваемые Виленскою археографическою Комиссией (АВАК). Т. VI. Вильна, 1872. С. 148, 149, 494, 519, 535, 536 і LXV.

¹⁸ Гродненский православный календарь. Т. 1. Воронеж, 1899. С. 70.

Такім чынам, на аснове дакументальных і літаратурных крыніц можна зрабіць вывад аб шырокім распаўсюджанні іканапісу на Беларускім Палессі яшчэ ў часы ранняга феадалізму. Але аналізаваць асаблівасці гэтага віду мастацтва тут можна толькі з XV — пачатку XVI ст., г. зн. з таго часу, ад якога захаваліся сапраўдныя творы.

Ад XV — пачатку XVI ст. на Беларускім Палессі захаваліся высокамастацкія творы, але з прычыны малой колькасці і стылістычнай неаднароднасці яны не падудадны абагульняючаму аналізу. Не хапае матэрыялу для таго, каб зрабіць высновы наконт мясцовай мастацкай школы, але дастаткова, каб вызначыць асноўныя тэндэнцыі і агульны ўзровень развіцця жывапісу ў цэлым.

Найбольш адметнай рысай вобразна-выяўленчага ладу твораў гэтага часу з'яўляецца яскравая сувязь з традыцыямі візантыйскага і старажытнарускага мастацтва. Яна праглядваецца ў іканаграфіі, сістэме выяўленчых сродкаў і, што асабліва важна, у характары вобразна-паэтычных уяўленняў. Творы вызначаюцца глыбокай пранікнёнасцю пачуццяў і поўнай адсутнасцю прыкмет апавядальнасці. Самаму раньняму твору «Маці Божай Замілаванне» (Елеуса) уласцівы лірызм і нават некаторая інтымнасць настрою, што выяўлена праз пластычнасць сілуэта і мадэліруючых ліній, праз мяккасць каларыту. Абраз па стылю можна аднесці да палеалагаўскага адраджэння і на гэтай падставе, а таксама па аналогіі з аднайменным датаваным сербскім абразом у музеі Нікасіі¹⁹, да канца XIV — першага дзесяцігоддзя XV ст. Як і сербскі абраз, «Замілаванне» з Палес-

¹⁹ Сокровище Кипра. М., 1976. Табл. XIII, XIII-а.

ся мае стрыманы густы колер з перавагай прыглушанага пурпуровага, які суцэльным слоём пакрывае мафорый Марыі. У абодвух творах складкі адзення драпіраваны зусім аднолькава, крысо мафорыя ўпрыгожана залатымі махрамі і арнаментавана грэчаскім надпісам. Вельмі падобна, светлымі штрышкамі, мадэліраваны і твары. Характэрна форма міндалепадобных вачэй і шчыльна сцягнутых вузкіх вуснаў.

Візантыйскія традыцыі яўна адчуваюцца і ў абразе «Маці Божая Іерусалімская». Магчыма, гэта той самы знакаміты твор, які краязнаўцы А. Мілавідаў і Л. Пaeўскі²⁰ называюць рэліквіяй найбольш старажытнага Ляшчынскага манастыра ў Пінску. Ён прываблівае незвычайнай манументальнасцю кампазіцыі і падкрэсленай экспрэсіўнасцю выяўленчай мовы. З познепалеалагаўскім адраджэннем яго яднаюць вытанчаны малюнак, класічна правільныя рысы твару, багаты і даволі жорсткі асіст (штрышок золатам) і, урэшце, густы колер нешырокага дыяпазону. Але разам з тым жывапіс лікаў цёмнай карнацыі тут настолькі трапяткі і далікатны, што нагадвае працы Дыянісія. Блізкі аналаг пінскага абраза — «Маці Божая Адзігітрыя» — старажытнарускі твор XV ст. у калекцыі Траццякоўскай галерэі, што даследаваны В. Н. Лазаравым²¹. Падабенства прыкметна ў кампазіцыі, спосабе мадэліроўкі

²⁰ Миловидов А. И. Архив упраздненного пинского Лещинского монастыря. М., 1900. С. 3; Церковно-археологические памятники города Пинска // Извлечения из Минских епархиальных ведомостей. Мн., 1898. № 17.

²¹ Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 376.

форм і каларыце, хоць абраз з Пінска і адрозніваецца большай экспрэсіўнасцю.

Пазнейшыя творы XVI ст. больш суровыя па эмацыянальным ладзе. Яны графічней за папярэднія, маюць вельмі жорсткую, падобную на арнамент размалёўку складак адзення і рэзкія бяліллыя штрышкі на тварах. Да таго ж яны больш дэкаратыўныя па колеры. Усе пералічаныя асаблівасці дазваляюць аднесці дадзеныя працы да палеалагаўскага маньерызму.

Нягледзячы на пэўны схематызм форм, адзін з гэтых абразоў — «Маці Божая Смаленская» (з Дубянца) надзелены незвычайнай палкасцю пачуццяў. Ён манументальны па кампазіцыі і мае вельмі насычаны колер, які грунтуецца на спалучэнні чырвоных, карычнева-вішнёвых і цёмна-блакітных таноў, адцененых золатам дэталёў. Арыгінальнасцю выканання і незвычайнасцю псіхалагічнай характарыстыкі надаецца яму асаблівая сіла ўздзеяння.

Наступны твор — абраз «Знаменне» адзначаны падкрэсленай вытанчанасцю пругкага абрысу, але поўнасцю пазбаўлены аб'ёмнасці выявы. Тут у мадэліроўцы форм і ў жывапісе зусім знікла адчуванне фактуры, што надае твору пэўны схематызм. У сувязі з гэтым згаданы абраз можна аднесці да пазнейшага перыяду палеалагаўскай традыцыі, г. зн. да пачатку XVI ст.

Ва ўсіх названых творах німбы ўпрыгожаны арнаментам у выглядзе спіраляў і парасткаў. Напрыклад, на абразе «Маці Божай Іерусалімскай» арнамент выкананы толькі ажурным гравіраваннем, ён не супярэчыць плоскаснай трактоўцы форм і надае выяве лёгкасць і празрыстасць. Аналагічны па матыву і тэхніцы выканання арна-

мент злучае беларускае мастацтва XV ст. з традыцыямі візантыйскага²² і паўднёваславянскага²³ жывапісу, а таксама з мастацтвам Сіенскай школы ў Італіі²⁴. Ён сведчыць аб пераемнасці традыцый і развітым культурным узаемаабмене паміж мастацтвамі суседніх народаў.

Згаданыя вышэй творы дазваляюць меркаваць аб вельмі высокім узроўні развіцця сярэднявечнага мастацтва на землях Беларускага Палесся. Але, на жаль, гэта толькі лічаныя ўзоры некалі развітых традыцый. З прычыны малой колькасці захаваных твораў гэтага часу немагчыма скласці цэласнае ўяўленне аб мясцовай школе аж да сярэдзіны XVI ст. Відавочна толькі, што мастацтва канца XIV—XV — пачатку XVI ст. яшчэ непарыўна было звязана з візантыйскай і старажытнарускай культурай і цалкам захоўвала спосаб мыслення і пачуццяў, уласцівых сярэднявеччу, хоць і меліся ўжо асобныя адзнакі, характэрныя для наступнай эпохі. Гэта, напрыклад, праявілася ў дэкарыраванні згаданага абраза «Маці Божая Смаленская» (з Дубянца), манаграмы якога ўпрыгожаны рэльефным арнамантам рэнесанснага характару.

XVI ст. — найбольш плённы і вызначальны перыяд у развіцці культуры на Беларускім Палессі. Менавіта ў гэты час сфарміравалася агульнанацыянальная беларуская іканапісная школа, у рэчышчы якой традыцыйны жывапіс Палесся вылучаецца яскравай самабытнай плынню.

²² Лазарев В. Н. Византийская живопись. С. 261, 262.

²³ Львова Е. И. Искусство Болгарии. М., 1970. С. 45; Божков А. Болгарската историческа живопись. Ч. 1. София, 1972. С. 36, табл. 13.

²⁴ Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М., 1972. Табл. 22, 25, 26.

Новая праслойка гарадскога гандлёва-рамесніцкага насельніцтва была ў стане ўспрыняць перадавыя настроі еўрапейскага Рэнесанса, што спрыяла абуджэнню вострай цікаўнасці да акаляючай рэчаіснасці і як вынік — пранікненню ў рэлігійны жывапіс народных густаў і бытавых этнаграфічных элементаў. Жывапіс сталага XVI і пачатку XVII ст. вызначаецца імкненнем да канкрэтызацыі выявы, да перадачы ўзнёслых пачуццяў праз звыклыя, блізкія да рэальных формы. Абраз убірае ў сябе прыкметы рэальнага жыцця і адлюстроўвае ў пэўнай ступені традыцыі народна-бытавой творчасці, што і надае яму мясцовы каларыт. Трэба ўлічыць, што асноўным сацыяльным заказчыкам і спажыўцом іканапісу быў просты народ, «усе людзі паспаліты». Але перамены адбываюцца не адразу. Маюцца творы, у якіх спалучаюцца прыкметы і старога, і новага стылю.

Бадай, найбольш раннім творам, у якім ужо адчуваецца новая тэндэнцыя развіцця, з'яўляецца абраз «Маці Божая Іерусалімская» (МСБК). Раней ён быў запрастольным у здзітаўскай Мікіцкай царкве, і, паколькі вядома, што гэтая царква збудавана ў першай палове XVI ст. па функцыі 1510 г.²⁵, можна меркаваць аб часе стварэння галоўнага запрастольнага абраза. Хутчэй за ўсё апошні быў напісаны да моманту асвяшчэння царквы, г. зн. у першай палове — сярэдзіне XVI ст.

У параўнанні з апісанымі вышэй творамі гэты абраз незвычайна светлы, мяккі па каларыце з пявучым рытмам

²⁵ Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси (АСЗР). Т. 6, док. 128. Вильна, 1869. С. 306, 314.

ліній, што надае яму ўнутраную прасветленасць. Да новых прыкмет належыць таксама сакавітая рэльефная разьба па ўсяму фону, якая нагадвае чаканку. Па сваім характары такая сістэма арнаментаты бліжэй усяго да рэнесанснай лепкі і разьбы²⁶. Яна, безумоўна, істотна адрозніваецца ад лёгкіх штрыхаваных, прадрапаных іголкай малюнкаў на творах XV ст. А яе матыў — буйныя пераплеценныя сцябліны і лісце — характэрны для заходнееўрапейскага алтарнага жывапісу канца XV — пачатку XVI ст.²⁷

Значэнне Адзігітрыі са Здзітава не толькі ў некаторых новых адзнаках, але перш за ўсё ў тым, што яны (гэтыя адзнакі) папярэджаюць зараджэнне мясцовай школы жывапісу. Такія асаблівасці пісьма, як спалучэнне аранжавых, вохрыстых, чырвоных і зеленаватых тонаў у колеравай гаме, мяккасць форм, сакавітая арнаментатыя фону, атрымалі яскравае развіццё ў творах XVI—XVII стст. Апрача таго, гэты твор прываблівае высокім майстэрствам і натхнёнасцю выканання: манументальнасцю кампазіцыі, пластычнасцю малюнка і самае галоўнае — адухоўленасцю вобраза.

Такім чынам, нягледзячы на шэраг прыкмет, якія знітоўваюць гэты твор з сярэднявечным мастацтвам — умоўнасць тыпажу і плоскаснасць форм, мадэліраваных вопісамі, — увогуле ён належыць ужо Новаму часу, падуладнаму філасофіі Еўрапейскага Рэнесанса.

²⁶ Козлинский В. К., Фрэза Э. П. Художник и театр. М., 1975. С. 177, 178.

²⁷ Вег Я. Немецкая и чешская станковая живопись XV в. Будапешт, 1967. С. 9, 15.

Рэнесансныя настроі ўкараніліся ў беларускім мастацтве прыкладна на сто гадоў пазней, чым у Заходняй і Паўночнай Еўропе. Гэта тлумачыцца тым, што тут феадальныя адносіны былі больш трывалымі, чым у заходніх суседзяў. У XVI ст. характэрныя рысы эпохі Адраджэння ярка праявіліся ў літаратуры, кніжнай гравюры і алтарным жывапісе. Некалькі менш — у іканапісе, дзе адбілася звычайная для гэтага віду мастацтва традыцыйнасць тэматыкі і выяўленчай мовы. Новыя павевы заўсёды ўспрымаліся іканапісам вельмі асцярожна і з адборам. Але характэрная для мастацтва Новага часу ўвага да зямной прыгажосці звычайнага чалавека, да яго пачуццяў і турбот была ўласцівая і беларускаму традыцыйнаму мастацтву, асабліва на Палессі. Тут персанажы абразоў надзяляюцца індывідуальнымі рысамі, а ў сюжэтнай канве з'яўляюцца элементы апавядальнасці. Пэўная жанравасць пакуль што не перашкаджае глыбіні пачуцця і ўзнёсласці вобраза, г. зн. асноўным якасцям, захаваным ад мастацтва папярэдняга часу. Больш таго, прыкметы жыццёвай назіральнасці ўзбагачаюць сакральны жывапіс, надаючы яму непаўторны мясцовы каларыт. Змяняюцца і фармальныя сродкі. Кампазіцыя робіцца больш прасторавай, выява твараў і асобных рэчаў больш аб'ёмнай. З'яўляюцца такія адзнакі, як разлічанасць і архітэктанічнасць кампазіцыйных мас, ураўнаважанасць іх гарызантальных і вертыкальных элементаў, наяўнасць рапорта²⁸ ў арнаменце. Такім чынам, паступова фарміраваўся новы стыль.

²⁸ Рапорт — пэўны паўтор галоўных звёнаў арнаменту.

Найбольш поўна прыкметы гэтага стылю раскрыліся ў васьмі абразам, якія ўмоўна называем творамі майстра Рухчанскага іканастаса²⁹. Адзін з іх — «Нараджэнне Багародзіцы»³⁰ — быў храмавым у аднайменнай царкве в. Рухча Столінскага раёна (дакладней, у той царкве, якая стаяла на месцы сучаснай). З гэтай жа Рухчанскай царквы ў адпаведнасці з дакументамі паходзяць і два іншыя абразы названага майстра — «Маці Божая Адзігітрыя» і «Мікола Цудатворац», якія захаваліся ў царкве суседняй вёскі. Апрача таго, у гэтую групу ўваходзяць тры апо-стальскія абразы, знойдзеныя ў Сымонаўскай царкве на могілках в. Кажан-Гарадок, і абразы «Сабор архангела Міхаіла» і «Дэісус» з в. Рубель, якія таксама паходзяць з Рухчы.

Асноўнымі адзнакамі ўсіх разглядаемых твораў з'яўляюцца манументальнасць вобразнага ладу і падкрэслена ўрачысты стан «прадстаяння». Выключаюцца ўсялякія прыкметы ўнутранага руху і зменлівасці настрою нават там, дзе ёсць знешняе дзеянне (абмыванне немаўляці ў «Нараджэнні Багародзіцы»). Высокая духоўнасць, апаэтызаванасць вобраза дасягаецца праз цнатлівую адметнасць юнай чысціні і глыбокай задуменнасці персанажаў. У фармаль-ных адносінах абразы вызначаюцца цэлым шэрагам непаўторных прыкмет, як, напрыклад, надзвычайнай пластыч-

²⁹ Вецер Э. Атрыбуцыя групы твораў жывапісу канца XVI — першай паловы XVII ст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1989. С. 24—29.

³⁰ Абраз знайшла і ўпершыню прааналізавала Н. Высоцкая ў альбоме «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў». Мн., 1980. Табл. 66, 67.

насцю форм і «звонкай» гамай колеру, улюбёнымі тонамі якога з'яўляюцца светла-чырвоны, блакітны і белы. У нека-
торых выпадках — светла-чырвоны, зялёны, бэзавы і белы.
У святых, на ўсіх абразях, крыху апушчаны верхнія па-
векі над вельмі цёмнымі з павалокай вачамі і позірк нібыта
«звернуты ў сябе». У душэўным стане кожнага персанажа
падкрэсліваецца асэнсаванне вялікай значнасці падзеі і
сваёй уласнай місіі ў ёй. Але разам з тым твары жывыя,
трапяткія. Рысы не ідэальныя, часта асіметрычныя і па-
чуццёва-аб'ёмныя. Больш канкрэтныя прыкметы: ва ўсіх
персанажаў вельмі высока ўзнятыя цёмныя кароткія бро-
вы над міндалепадобнымі вачамі; доўгія насы з выразна
выгнутымі ноздрамі, сакавітыя, пачуццёвыя, але шчыль-
на сцітыя вусны; адваротны цень на падбародку, пухлінкі
каля рота і над бровамі. У старых мужчын рытмічныя
складкі на лбе. І пухлінкі, і складкі, і асветленая лінія носа
мадэліраваны ўсюды аднолькава далікатнымі празрыстымі
бялільнымі мазкамі на светла-карычневай аснове. Свет-
лае, амаль белае, вахрэнна пакладзена тонка размытымі
празрыстымі плавямі. Ледзь прыкметныя санкірныя цені
і тонкая падрумянка на шчоках. Характэрныя ружовыя
моцна выгнутыя вушныя ракавіны з маленькімі мочкамі.
Асабліва непаўторна мадэліраваны вочы. Ніжняя павека
не выдзяляецца, а цёмная, радужная абалонка, якая злі-
ваецца са зрэнкай, намалёвана на фоне яскравай белай
плямачкі бялку без усялякіх адценняў і цёмнай абводкі,
амаль без блікаў.

Адметна мадэліруюцца і гладкія цёмныя валасы ў ма-
ладых, і сівыя кучаравыя — у старых. Мастак захапля-

еща асязальнай пластыкай прывабных твараў, шляхетнасю характараў сваіх персанажаў. Аўтар абразоў натхнёна вар'іруе каларыстычную танальнасць розных твараў. Напрыклад, у «Саборы архангела Міхаіла» агульны тон халаднаваты: твары пясчотна парцэляваныя, фон срэбны, г. зн. усё суадносіцца з незямной сутнасцю падзеі; у «Нараджэнні Маці Божай» менш белага колеру, уведзены насычаны зялёны, карнацыя твараў больш густая, фон — залаты. Агульная гама цёплая — адпаведная жывому дыханню падзеі. Асаблівай вытанчанасцю вызначаецца лёгка празрысты каларыт апостальскіх абразоў, які складаецца з аранжавых, бэзавых і зеленаватых асноўных тонаў. Белыя плямы незатаніраванага ляўкасу і светлы, ззяючы золатам арнаментаваны фон ствараюць уражанне паветранага мроіва, прасякнутага святлом, — усё гэта пры манументальнасці постацей і магутнай пластыцы ў выяве форм галавы і рук. Цікава, што пры яўным імкненні да аб'ёмнай пачуццёвай перадачы твараў святых фігуры пісаны досыць роўнічна. Пры гэтым цэласнасць уражання не парушаецца дзякуючы выдатна згарманіраваным каляровым суадносінам. Гэтая асаблівасць — спалучэнне аб'ёмнасці ў выяве адкрытых частак цела з умоўнасцю і роўнічнасцю ў выяве далічнага — пазней вельмі шырока праяўляецца ў жывапісе XVII — першай паловы XVIII ст.

Пры параўнанні твораў іканастаса рухчанскага майстра з абразамі XV — пачатку XVI ст. асабліва кідаецца ў вочы значна большая анатамічная адпаведнасць, натуральнасць пастаў і жэстаў у выяве персанажаў рухчанскага майстра.

Апісаная група твораў хутчэй за ўсё адносіцца да най-
больш прагрэсіўнай плыні беларускага мастацтва XVI —
пачатку XVII ст. Гэта прыкметна пры параўнанні іх з
фрэскамі царквы Звеставання ў Супрасльскім манасты-
ры, якія былі выкананы ў сярэдзіне XVI ст.³¹ і таксама
вызначаюцца манументальнасцю вобразнага ладу і вытан-
чанасцю светлага мяккага каларыту. Але супрасльскія
фрэскі ў значна большай ступені графічныя і ўмоўныя па
выяве. З упэўненасцю можна сказаць, што наяўнасць у
беларускім мастацтве такіх дасканалых па форме і глыбіні
зместу твораў, як прааналізаваныя восем абразоў Палесся,
сведчыць аб высокім узроўні яго развіцця.

Апостальскія абразы з Кажан-Гарадка маюць вельмі
блізкія па стылі аналагі ва ўкраінскім жывапісе сярэдзі-
ны — другой паловы XVI ст., напрыклад апостальскія
абразы з Кіеўскага музея ўкраінскага мастацтва³². Апрача
таго, аналагі сустракаюцца і ў Львоўскім рэгіёне, на-
прыклад датавання 1620 г. абразы майстра Хведара Сян-
ковіча з Львоўскага музея ўкраінскага мастацтва³³. Гэта —
«Свяціцель Васіль Вялікі» і «Іаан Златавуст», якія па ма-
дэліроўцы форм твараў персанажаў і арнаментатыі фонаў
блізкія да палескіх абразоў, хоць па каларыце і мадэлі-

³¹ АСЗР. Вільня, 1900. Т. 9, дак. 20. С. 49—55; Фотаархіў «ЛОИА
АН СССР». Л., ф. царквы ў Супраслі, спр. 28264—30057.

³² Український середньовічний живопис: Альбом. Київ, 1976. Табл.
XXXI.

³³ Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадчына віків. Львів, 1990.
№ 78—81.

роўцы далічнага прыкметна адрозніваюцца ад іх. Прыведзеныя аналагі даюць падставу датаваць нашы палескія творы другой паловай XVI — першай чвэрцю XVII ст. На карысць гэтаму сведчыць і характэрны рэнесансны дэкор — сакавіты разьбяны арнамент фонаў, які ўжо апісаны вышэй. Але найбольш важкімі доказамі ў датаванні твораў з'яўляецца параўнанне іх з падпісанымі датаванымі абразамі блізкага рэгіёна Палесся. Найбольш раннімі з падпісаных з'яўляюцца абразы на Піншчыне: «Маці Божая Адзігітрыя» (1632) і «Параскева з жыццём» (1659). У раёне Брэста выяўлены абразы 1648, 1649 і 1650 гг. Параўнальны аналіз выяўленчай мовы паказвае, што творы рухчанскага майстра ранейшыя за падпісаныя прынамсі на два-тры дзесяцігоддзі. Яны больш архаічныя і ўмоўныя па кампазіцыйных прыёмах (напрыклад вэлюм у «Нараджэнні Маці Божай») і ўзнёсласці вобразнай характарыстыкі³⁴.

Усе разгледжаныя творы паходзяць з цэнтральнага Палесся. На захадзе, у раёне Брэста, выяўлены толькі адзіны, але вельмі адметны твор, які належыць прыкладна да гэтага ж часу — другой паловы XVI — пачатку XVII ст. Гэта абраз «Архангел Міхаіл» старажытнай іканаграфіі:

³⁴ У макеце «Збору помнікаў» т. 1 (Мн., 1972. С. 557, 558) Л. Лапцэвіч датавала гэтыя творы XVIII ст. Гэта ж паўтарала даследчыца Н. Ф. Высоцкая ў альбоме «Жывапіс Беларусі XII—XVII стагоддзяў» (Мн., 1980, кат. № 66, 67) і ў каталозе «Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV—XVIII стагоддзяў» (Мн., 1986, кат. № 30—32). Памылковае датаванне тлумачыцца адсутнасцю вопыту і рэстаўрацыйнага матэрыялу, якімі мастацтвазнаўчая навука валодае сёння.

паясны, фронтальны з паднятым угару мячом. Ён вызначаецца чаканеным сілуэтам, пругкім малюнкам і вельмі стрыманым вытанчаным колерам. Тыпаж і характар мадэліроўкі твару тут блізкія да некаторых фрэсак сярэдзіны XVI ст. у супрасльскай царкве Звеставання, а выкладзеныя срэбнымі пласцінамі латы нагадваюць рыцарскія даспехі XV ст. Можна меркаваць, што ў гэтым раёне Палесся ўжо ў той час меўся свой жывапісны цэнтр.

З Заходняга Палесся паходзіць і больш позні твор «Мікола Цудатворац», пластычную мову якога можна разглядаць як прыклад пераходу ад мовы мастацтва канца XVI да мовы сярэдзіны XVII ст. У ім выдатна спалучаюцца старажытная іканаграфія і элементы стылю барока. Яго светлы і мяккі каларыт, пабудаваны на спалучэнні перлавых, белых і прыглушаных чырвоных тонаў, вызначаецца гармоніяй, а кампазіцыя — ураўнаважанасцю³⁵. Аднак гэтыя рысы новага стылю суседнічаюць з адзнакамі маньерызму. Аб маньерызме нагадваюць няровная ломкая лінія, якой мадэліруюцца рысы твараў, рукі і ўбранне, імклівы, кінуты ўбок позірк, трапяткі рытм складак падрызніка і зёлак на пазёме, урэшце — вытанчаны сілуэт, што надае вобразу ўнутраную напружанасць.

«Мікола Цудатворац» мае аналагі ў мастацтве суседніх рэгіёнаў Украіны, Польшчы і Славакіі. Так, напрыклад, блізкі да яго па стылі і тэхніцы выканання ўкраінскі

³⁵ Кампазіцыйная частка была парушана ў XVIII ст. у час прыставання да іншай рамы.

абраз «Мікола з жыціем» у музеі Бардзёва датаваны XVI ст. У абодвух творах шмат агульнага ў кампазіцыі, каларыце і тыпажы. Толькі беларускі абраз больш экспрэсіўны па малюнку.

Ва ўсіх названых творах XVI — пачатку XVII ст. праз новыя формы «прасвечвае» добра захаваная старажытная выяўленчая структура: прыхільнасць да канона, пэўная графічнасць, плоскаснасць і абагульненасць форм. Традыцыйная аснова захавалася нават у алтарным жывапісе, які ў параўнанні з іканапісам больш шчыра арыентаваўся на заходнееўрапейскія ўзоры.

У «Пакланенні вешчуноў» формы мадэліруюцца колерам спосабам накладання на светлую аснову больш цёмных слаёў фарбы, а не наадварот, як гэта назіраецца ў творах правізантыйскага тыпу. Майстар мякка мадэліруе контуры, зусім не карыстаючыся абрысам, што асабліва прыкметна ў выяве юнага твару Марыі і пяшчотнага цельца немаўляці. Размыўка шматлікіх празрыстых колеравых слаёў змякчае формы настолькі, што яны здаюцца ахутанымі лёгкім паветраным мроівам. Але разам з тым у кампазіцыйнай пабудове адчуваюцца пэўная абмежаванасць у разуменні глыбіні і перспектывы і відавочная ўмоўнасць у перадачы аб'ёмаў. Бачна, што аўтар твора ўспрыняў новы лад жывапісу толькі часткова, толькі праз прызму свайго традыцыйнага мыслення. Супярэчнасці, якія пры гэтым узніклі, ён пераадолеў дзякуючы свайму таленту жывапісца. Вельмі пераканаўча, жыццёва праўдзіва перададзены сіла і непадробленасць пачуццяў яго перса-

нажаў. Паставы і жэсты пастухоў, што прыйшлі паглядзець на дзіця, кранаюць натуральнасцю і шчырасцю, а іх прасветленыя, поўныя цікаўнасці твары — сваёй характарнасцю. Усе нязграбнасці кампазіцыі (нагрувашчаныя на замкавыя вежы кроквы хлява) кампенсуюцца мяккім, гарманічным каларытам, які будуюцца на цёплых вохрыстых танах у спалучэнні з насычаным чорным колерам і з украпваннем фісташкавых, ружовых і перлава-шэрых плямак.

Такім чынам, у XVI — пачатку XVII ст. назіраецца надзвычайная з’ява: іканастанс пад уплывам рэнесансных настрояў узбагачаецца элементамі выяўленчай мовы і дэкарацыі еўрапейскага мастацтва, а алтарны жывапіс трапляе пад моцны ўплыў мясцовай традыцыйнай іканапіснай сістэмы і адыходзіць ад класічных еўрапейскіх форм. У выніку адбываецца збліжэнне праваслаўнай і каталіцкай жывапісных традыцый у рамках мясцовай мастацкай школы.

Назіраючы за развіццём жывапісу Беларускага Палесся на працягу XV—XVI стст., можна заўважыць, як фарміравалася новая мясцовая традыцыя, якая склала аснову самабытнай жывапіснай школы. Калі ў XV і самым пачатку XVI ст. іканапіс быў непасрэдным працягам візантыйскага і старажытнаруускага мастацтва, то пазней пад уплывам Еўрапейскага Рэнесанса ён набывае пэўную жанравасць, этнаграфічнасць і разам з тым засвойвае некаторыя дасягненні тэхнікі і дэкарацыі заходнееўрапейскага мастацтва. Усё гэта надало традыцыйнаму жывапісу Бе-

ларускага Палесся яскравую адметнасць і стварыла ўмовы для фарміравання мясцовай школы, якая ўваходзіла часткай у агульнанацыянальную. І нягледзячы на тое што ад тых часоў да нас дайшло не вельмі шмат твораў, дасканаласць іх выканання, філасофская глыбіня і пэўная ідэйная скіраванасць дазваляюць меркаваць аб высокім развіцці агульнай культуры ў дадзеным рэгіёне, а стылістычная еднасць захаваных твораў спрыяе вызначэнню мясцовай жывапіснай традыцыі.



1. Маці Божая Замілаванне. XV ст. Маларыцкі р-н



2. Маці Божая Іерусалімскай. Фрагмент. XVI ст. Жабінкаўскі р-н



3. Маді Божая Іерусалімска. XVI ст. Пінск

Ι ΚΑΝΑΠΙΣ XVII CΤ.



У першай палове XVII ст. беларускае мастацтва развівалася ў вельмі складаных і супярэчлівых умовах. Гэта быў адзін з найбольш драматычных перыядаў у гісторыі культурнага жыцця краіны. Ён адзначаны жорсткай ідэалагічнай барацьбой народа за сваю нацыянальную і культурную незалежнасць супраць паланізацыі. Справа ў тым, што рэфармацыйны рух, які шырока распаўсюдзіўся ў Беларусі ў папярэднюю эпоху, у XVI ст., падарваў царкоўную манаполію ў галіне ідэалогіі, спрыяў развіццю вальнадумства, але разам з тым выклікаў шырокую экспансію каталіцызму з яго галоўнай сілай — ордэнам езуітаў¹. Такім чынам, контррэфармацыю на беларускіх землях узначалілі езуіты, якія разам са сваёй асноўнай мэтай — аднаўленнем аўтарытэту афіцыйнай царквы — мелі і іншыя намеры, а менавіта асіміляцыю народаў Рэчы Паспалітай і поўнае падначаленне іх Польскай Кароне як у палітычных, так і ў культурных адносінах. На беларускіх, украінскіх і летувіскіх землях езуіты сталі праваднікамі велікапольскай шавіністычнай палітыкі, што, натуральна, выклі-

¹ Конон В. Н. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. С. 83.

кала пратэст з боку шырокіх мас учарашніх праваслаўных, а сёння перахрышчаных у унію гараджан і сялян, для якіх барацьба за захаванне рэлігійных традыцый была шчыльна звязана з барацьбой за культурную і нацыянальную незалежнасць. Боязь страціць незалежнасць узнікла ў беларусаў пасля прыняцця дзяржаўнай уніі 1569 г., калі Палессе разам з усімі беларускімі землямі ўвайшло ў Рэч Паспалітую. Нежаданне трапіць пад уплыў чужынцаў спрыяла развіццю нацыянальнай самасвядомасці, якая яшчэ больш узмацнілася пасля прыняцця царкоўнай уніі 1596 г.

Важна адзначыць, што ў гэты час больш востра, чым у жывапісе XVI ст., адчуваюцца рэўнасныя адносіны да канона і імкненне падкрэсліць вечную непераходную значнасць і каштоўнасць векапомнай традыцыі. Гэтаму спрыяла, па-першае, контррэфармацыя, якая знайшла водгук у народа з нагоды іканаборчых памкненняў позняй рэфармацыі², па-другое, жаданне захаваць адметнасць сваёй культуры ад магчымых чужародных уплываў.

Такім чынам, ва ўмовах вялікай напружанасці духоўных сіл грамадства склаўся своеасаблівы тып абраза, які арганічна спалучаў у сабе ўзнёсласць пачуццяў з элементамі жанравасці, характэрнай для свайго часу. Але, каб гэта ўбачыць, трэба мець на ўвазе спецыфіку дадзенага віду мастацтва з яго ўмоўнасцю і сімвалізмам, калі асноўная задума перадаецца не праз сюжэт, а пры дапамозе малюнка, каларыту, кампазіцыйных рытмаў і інш.

² Спісанне супраць лютэраў архідыякана Еўстафія // Русская историческая библиотека. Т. 19; Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. 3. СПб., 1903. С. 47–182.

Найбольш паказальны ў гэтым плане палескі твор «Тройца старазапаветная» з в. Дастоева, які ўражвае велічнай урачыстасцю агульнага настрою і разам з тым спакойнай апавядальнасцю. Яго кампазіцыйная будова вызначаецца надзвычай строгай сіметрычнасцю, а каларыт — дэкаратыўнасцю.

Ва ўсім выяўленчым ладзе «Тройцы старазапаветнай» падкрэслены моц і трываласць. Цэнтральнаму анёлу нават нададзена пастава пантакратара. Гэты анёл мае такі ж пунсовы, круглявы і прастадушны твар, як і іншыя два, але яго постаць з'яўляецца асновай строга вертыкальнай кампазіцыйнай восі, якая ўверсе завяршаецца магутным дубам, а ўнізе — жорсткай складкай абруса. Адчуванню сіметрыі спрыяюць распасцёртыя, скіраваныя канцамі ў верхнія куты крылы. Нават разьбяны арнамент фону тут вызначаецца асабліва моцнымі, падобнымі на чаканеныя формамі. Строга разлічаная кампазіцыя не выглядае жорсткай дзякуючы мяккасці і празрыстасці колераў другога плана і падрабязна, з любоўю выпісаным бытавым дэталям.

У другім абразе — «Успенні Маці Божай» — сіметрыя кампазіцыі падкрэслена ў меншай ступені, але каляровая гама такая ж святочная і дэкаратыўная. Уражвае суладнасць кананічнага сюжэта і выразна рэальных дэталей быту. Напрыклад, Аўфоній, якому адсякае рукі архангел Міхаіл, адлюстраваны ў цёмным убранні з высокім гафрыраваным каўняром і ў берэце — адзенні беларускіх гараджан (часцей пратэстантаў) канца XVI — пачатку XVII ст. Астатнія персанажы абраза — прыбраныя ў традыцыйныя гімаціі і хітоны апосталы і свяціцелі ў царкоўным абла-

чэнні — маюць надзвычай прастадушныя твары, якія пісаны пастозна ружовай вохрай з чырвонымі ажыўкамі. Нюансіраваны жывапіс адкрытых частак утварае кантраст з лакальнымі каляровымі роўніцамі адзення. У цэлым каларыт абраза будуюцца на насычаных вохрыстых тонах у спалучэнні з золатам фону і німбаў.

Прастора ў гэтым творы ствараецца з дапамогай разгорнутых у глыбіню архітэктурных куліс, яна ў параўнанні з будовай перспектывы ў абразях XVI ст. больш складаная.

Для абодвух твораў — і «Тройцы старазапаветнай», і «Успення Маці Божай» — характэрна абагульненасць форм, асабліва ў трактоўцы адзення, якое пададзена амаль лакальнымі, пераважна чырвонымі, густа-блакітнымі, балотна-зялёнымі і гарчычнымі плямамі. Цяжкія фалды падкрэслены вузкім, але выразным кантам. Адчуваецца масіўнасць і пругкасць тканін, колер якіх згушчаецца ў глыбіні хвалістых складак і добра выяўляе іх фактуру і аб'ёмы. Трэба заўважыць, што падобны характар трактоўкі складак тыповы для ўсяго беларускага іканапісу XVII ст. Вельмі блізкімі па іканаграфіі і кампазіцыйных прыёмах аналагамі апісаных вышэй твораў з'яўляюцца абразы «Тройца старазапаветная» і «Мікола Цудатворац» з Камянецкага раёна, а таксама «Мікола» са Столінскага раёна (яшчэ не рэстаўраваныя, не раскрытыя ад позніх панаўленняў, таму не аналізуюцца ў каларыстычным плане). Яны таксама вызначаюцца вялікай унутранай сілай уздзеяння за кошт магутнай пластыкі малюнка і важкасці формы. Па сваёй урачыстасці яны не саступаюць «Тройцы старазапаветнай» з в. Дастоева.

Агульная асаблівасць усіх апісаных вышэй твораў — іх адпаведнасць народным уяўленням: устойлівасць і пэўная матэрыяльнасць формы, вялікая колькасць бытавых дэталяў і, урэшце, шчырая дэкаратыўнасць каларыту.

Фалькларызацыя палескага іканапісу, якая вельмі ярка праявілася пазней, у XVIII ст., стала прыкметнай ужо ў творах першай паловы XVII ст. Але ў гэты час спрошчаныя, найўняе па форме абразы, якія ўпэўнена можна аднесці да «народнага прымітыву», сустракаюцца рэдка (відаць, яны мала захаваліся). Такім нетыповым прыкладам можа служыць жывапіс царскай брамы са Столінскага раёна, які таксама вызначаецца ўрачыстасцю настрою, хоць і больш стрыманым у параўнанні з папярэднімі творамі.

Створкі брамы маюць пяць традыцыйных кампазіцый у шасці клеймах («Звеставанне» і евангелісты), якія, нягледзячы на свае невялікія памеры, вызначаюцца манументальнасцю. Не трымаючыся анатамічна правільных прапорцый і, відавочна, не валодаючы прафесійным малюнкам, аўтар роспісаў царскай брамы пераканаўча выяўляе сваю задуму праз выразны экспрэсіўны абрыс і выдатна знойдзеныя суадносіны фігур персанажаў з акаляючым асяроддзем. Спакойная засяроджанасць евангелістаў, ураўнаважанасць кампазіцыйных мас і пабудова прасторы ў выглядзе сцэны — усё нагадвае творы XVI ст., але трансфармаваныя, «зніжаныя» найўнясцю і шчырасцю майстра.

Царская брама мае вельмі блізкае стылістычнае аналаг — падпісаны твор (таксама царскую браму) 1628 г. са Славацкага музея ў Бардзёве³, якая вельмі блізкая да палескай па тыпажы, іканаграфіі і колеры.

³ Твор з Бардзёва дае магчымасць датаваць царскую браму тым жа інтэрвалам 30—40-х гадоў XVII ст.

Бліжэй да сярэдзіны XVII ст. у традыцыйным жывапісе 40-х гадоў адчуваецца змена агульнага настрою. Яшчэ захоўваецца манументальнасць вобразнага ладу, але ўскладняюцца псіхалагічныя характарыстыкі. Тонкія адценні душэўнага стану раскрываюцца праз дасканалы каліграфічны малюнак і вытанчаны колер. Можна меркаваць, што ў абставінах некаторай (праўда, непрацяглай) стабілізацыі сацыяльнага жыцця тэмай мастацтва становяцца не толькі агульнаграмадскія, але і маральныя праблемы. Гэта яскрава адлюстравалася ў двух абразях Драгічынскага раёна — «Маці Божая Адзігітрыя» і «Спас Пантакратар», якія ў адпаведнасці з краязнаўчай літаратурай датуюцца 1632 г.⁴ Параўнанне гэтых твораў з падпісанымі датаванымі абразамі сярэдзіны XVII ст. дазваляе пагадзіцца з гэтай датай.

«Маці Божая Адзігітрыя» і «Спас» вылучаюцца сярод іншых высокім прафесіяналізмам і майстэрствам выканання (Драгічынскі раён). Іх тыпаж у вялікай ступені ідэалізаваны, але жывапіс твараў і рук вельмі пачуцёвы і па сваіх формах рэалістычны. Твары пісаны тонка размытымі плавямі светлай вохры па аліўкавым санкіры. Пяшчотная падрумянка пакладзена па формах. Ружовыя акцэнты ў слязнічках, на павеках і на мочках вушэй узмацняюць адчуванне жывой фактуры. Вялікае значэнне надаецца натуральнасці пастаў і жэстаў. Так, востра схоплены рух і насцярожаны позірк дзіцяці ў абразе «Адзігітрыя» надаюць твору жыццёвую пэўнасць і ўзмацняюць

⁴ Ставровіч Ф. Местечко Бездеж // Вестник Западной России. 1867. Т. 1, № 12. С. 219—224.

адчуванне эмацыянальнай напружанасці. У «Спаса» душэўная ўзрушанасць падкрэсліваецца нервовым малюнкам ламаных складак гімація і мігценнем чырвонага паліменту, які ў асобных месцах прасвечвае праз пазалоту арнаментаванага фону.

Імкненне да перадачы жывога трапяткога душэўнага руху пры захаванні абстрагаванасці і абагульненасці вобраза ў цэлым часам прымае незвычайныя формы, як гэта можна бачыць у абразе «Маці Божая Замілаванне» 1644 г. Тут адначасова выкарыстаны розныя жывапісныя тэхнікі і розныя стылявыя прыёмы. Усё далічнае, адпаведна старажытнай традыцыі, пісана тэмперай з захаваннем роўнічнасці, умоўнасці формы, а характэрныя простанародныя твары выкананы алейнымі фарбамі з дапамогай святлоценявой мадэліроўкі, вельмі пачуццёва. Але пры іх відавочных імкненнях да жывасці выявы, да раскрыцця жывога пачуцця замілавання, любові мастак старанна захоўвае дэкаратыўнасць умоўна маляванага ўбрання і абстрагаваны залаты з арнамантам фон.

У сярэдзіне XVII ст. іканапісная школа Беларускага Палесся дасягнула свайго росквіту, што выявілася праз класічную адпаведнасць задумы, зместу і сістэму выяўленчых сродкаў. Шырокае пранікненне ў абраз жанравых элементаў і развіццё апавядальнага пачатку пакуль што паспяхова спалучаецца з агульнай манументальнасцю вобразнага ладу і не перашкаджае высокай духоўнасці твора. Да пэўнага часу жанравасць і этнаграфізм узбагачаюць традыцыйны жывапіс цеплынёй і непасрэднасцю пачуцця, не зніжаючы яго паэтычнай узнёсласці. На Беларускім Палессі адзнакі мясцовага быту ў іканапісе яркава

адбіваюць народныя густы і надаюць сакральнаму мастацтву адценні сацыяльнай і нацыянальнай непаўторнасці. Гэтаму спрыяюць і такія рысы, як характэрнасць, імкненне да раскрыцця натуральных чалавечых перажыванняў і перадача востра схопленых жыццёвых сітуацый. Паступова ўкаранёная ў свядомасці уніятаў думка аб вяртанні да традыцый адзінай старажытнай царквы выклікала, асабліва ў асяроддзі мастацкіх колаў, звязаных з базыльянскім ордэнам, цікавасць да раннехрысціянскага мастацтва з яго антычнымі традыцыямі. Відаць, гэтым, а таксама заходнімі ўплывамі, што пашыраліся праз каталіцкае мастацтва, можна тлумачыць з'яўленне натуралістычных элементаў у выяве і распаўсюджанне новых іканаграфічных тыпаў. Шырока сталі ўжывацца такія сюжэты, як «Каранаванне Марыі», «Маці Божая Апека», «Сашэсце ў пекла — Уваскрэсенне» і шэраг мясцовых ізводаў іканаграфіі Маці Божай (Супрасльская, Мінская, Бялыніцкая, Холмская і інш.)⁵. У палескім іканапісе, верагодна, акрэсліваюцца мясцовыя рэгіянальныя стылістычныя асаблівасці, звязаныя з развітымі цэнтрамі: Берасцейскім, Пінскім, Століна — Давыд-Гарадоцкім.

Берасцейскі (Брэсцкі) рэгіён вызначаецца маляўнічай шчырасцю і сакавітай корпуснай мадэліроўкай форм, што кідаецца ў вочы пры разглядзе трох падпісаных твораў 1648—1650 гг. з Маларыцкага раёна — «Успенне», «Пакровы» і «Праабражэнне». Наяўнасць падпісаных датаваных абразоў — надзвычай важны момант, які дазваляе

⁵ Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1898. С. VIII, IX.

больш дакладна атрыбутаваць увесь масіў твораў палескага ікананісу XVII ст. Датаваныя творы з Маларыцкага раёна ўвасабляюць найбольш характэрныя адзнакі свайго часу і рэгіёна. Яны, без сумнення, паходзяць з адной майстэрні, бо маюць шмат агульнага і вылучаюцца вельмі арыгінальнай мадэліроўкай твараў і рук. Гэтым абразам уласцівы падкрэслена арганізаваная, добра разлічаная кампазіцыя і дасканалая, нібыта чаканеная, форма.

Першы з іх — «Праабражэнне» (1648) — уражвае сваім прасветленым узнёслым настроем. У прарокаў і Хрыста надзвычай прастадушныя, даверлівыя твары, іх каржакаватыя постаці ў светлых, нібы з ільнянога палатна, хітонах выразна вымалёўваюцца на залатым ззяючым фоне. Прасвечванне чырвонага паліменту праз тонкую пазалоту арнаментаванага фону стварае ілюзію багацця святла, якое льецца з глыбіні абраза. Светлы, празрысты фарбавы слой пакладзены так тонка, што месцамі праз асноўны колер праглядваецца белы ляўкас і садзейнічае рэфлексіі святла. Імкненне да перадачы прыгажосці зямнога свету праяўляецца ў старанным малюнку траў, спляценне якіх перагукваецца з рэльефным арнаментам фону.

Цэлая поліфанія характараў і перажыванняў разгортваецца ў другім падпісаным абразе — «Пакровы» (1649), дзе гаманлівы натоўп абাপал Рамана-псалмапеўца адлюстраваны з вялікай жыццёвай назіральнасцю і праўдападобнасцю. Душэўны стан кожнага персанажа перададзены праз ледзь прыкметныя асаблівасці паводзін і мімікі.

Абраз добра захаваўся, таму на яго перакладзе зручна прасачыць асаблівасці мясцовай мадэліроўкі твараў і рук персанажаў, якая робіцца з дапамогай чаргавання свет-

лых і цёмных мазкоў, пакладзеных адзін ля аднаго. Гэта стварае ілюзію інтэнсіўнай гульні святла і ценю, хуткай змены настрою.

У кампазіцыі як гэтага, так і іншых абразоў сярэдзіны XVII ст. вельмі прыкметна імкненне разгарнуць прастору ў перспектыве. Суадносіны паміж чалавечымі постацямі і архітэктурнымі кулісамі амаль пазбаўлены ўмоўнасці. Складаныя комплексы палацаў рэнесанснага характару маюць выразную кампазіцыйную самастойнасць. Яны пабудаваны з дапамогай не толькі адваротнай, але і прамой перспектывы, дастаткова добра разгорнутай у глыбіню, маюць падкрэсленыя аб'ёмы. Заўважаецца перарастанне ўмоўнай формы куліс у самастойны архітэктурны пейзаж, што надае твору вялікую жыццёвую дакладнасць. Вельмі выразна гэтая цікавасць да архітэктурнага пейзажу выяўлена ў трэцім абразе — «Успенне Багародзіцы» (1650), дзе ўнутраная прастора арганізавана за кошт аб'ёмных і складаных архітэктурных комплексаў на другім плане.

Для ўсіх трох абразоў характэрны рэльефны, разьбяны (пазалочаны) арнамент на фоне. Ён уплятаецца ў агульную кампазіцыю і ўзмацняе яе выразнасць. Напрыклад, у «Пакровах» раслінны арнамент дзе-нідзе нагадвае языкі полымя. Ён разліваецца знізу ўверх (парасткі аканта) і, аб'ядноўваючы дзве самастойныя кампазіцыі з Раманам і Марыяй у цэнтры, утварае аснову, на якой нібыта лунае верхняя група.

Акрамя таго, для апісаных вышэй абразоў характэрна жанравасць, якая працінае традыцыйную іканаграфічную канву і надае твору цеплыню і жыццёвую пераканаўчасць.

Жанравасць, якая ў творах XVI ст. праяўляецца толькі ў асобных элементах, набывае тут вялікую значнасць. Яна прысутнічае не толькі ў асобных дэталях бытавога характару, але выступае як істотны элемент усёй вобразнай структуры, як адзнака блізкасці выяўленага да рэальнай жыццёвай сітуацыі. Яшчэ ў большай ступені гэта раскрываецца ў абразе «Нараджэнне Маці Божай», які таксама паходзіць з Маларыцкага раёна. Ён, відаць, належыць таму ж мастацкаму колу, што і тры апісаныя абразы 1648—1650 гг. Прынамсі, аб гэтым сведчаць вельмі падобная мадэліроўка твораў і асноўныя кампазіцыйныя прыёмы⁶. У згаданым абразе жанравая сцэна нараджэння дзіцяці адлюстравана адначасова і ўрачыста, і будзённа. Яна ўключае ў сябе яскравыя элементы этнаграфічнага характару, дзе служкі паказаны ва ўбранні беларускіх сялян: у спадніцах-андараках, палатняных кашулях і камізэльках са шнуроўкай на грудзях. Уражваюць асобныя элементы крою, якія характэрны для мясцовага побыту і маюць прыкметы чыста народнай мясцовай вытворчасці: спавівальнік на дзіцячай калысцы, прошвы на падушках, разьба на ножках стала. Дзякуючы бытавым дэталю, якія паказваюць на мясцовае паходжанне, гэты абраз можа служыць узорам для параўнання. З дапамогай яго ўвесь астатні, аналагічны па стылі, жываніс можа быць аднесены да мясцовай берасцейскай школы малярства.

⁶ У папярэдніх працах аўтара гэтага артыкула прыведзены тут абраз «Нараджэнне Маці Божай» памылкова аднесены да канца XVI — пачатку XVII ст. Больш глыбокае вивучэнне паказала яго сувязь з абразамі сярэдзіны XVII ст.

Абраз «Нараджэнне Маці Божай» мае класічна ясную і ўраўнаважаную кампазіцыю. Архітэктурныя кулісы — велічныя вежы, падобныя па формах і ляпному дэкору да рэнесанснага збудавання, — выразна абмяжоўваюць месца дзеяння. Персанажы, згрупаваныя ў асобныя кампазіцыі, удала размешчаны ў замкнутай прасторы. Каляровая гама, у якой пераважаюць светлая кінавар і прыглушаны сіні тон, адцененыя золатам фону і светлымі тонамі архітэктурных кулісаў, — тыповая для ўсёй групы згаданых твораў. У цэлым іх каларыт вызначаецца вялікай насычанасцю і дэкаратыўнасцю.

Па груповы сюжэтаў і характары этнаграфічных элементаў абраз «Нараджэнне Маці Божай» мае пэўныя кампазіцыйныя аналагі ў фрэсках Трокскага замка (зараз Тракай, Літва), копіі з якіх захоўваюцца ў Вільнюскім архіве⁷, а апісанне прыведзена ў нарысах В. Смакоўскага і У. Сыракомлі⁸.

Кампазіцыйная пабудова, арганізацыя прасторы і асобныя дэталі ва ўсіх апісаных творах Брэсцкага рэгіёна першай паловы і сярэдзіны XVII ст. у пэўнай ступені нагадваюць рэнесансныя формы: пра гэта сведчыць падкрэсленая ўраўнаважанасць мас, кулісы ў выглядзе рэнесансных збудаванняў і, урэшце, «чаканеныя» ўзоры арнаменту. Гэтым якасцям амаль не супярэчаць некаторыя барочныя элементы, якія пакуль што падпарадкоўваюцца старой, даволі трывалай выяўленчай сістэме.

Такім чынам, ёсць падставы меркаваць, што адным з развітых цэнтраў жывапісу ў XVII ст. было Берасце.

⁷ ЦДА Літвы, ф. 1135, воп. 12, адз. зах. 556—561, усе аркушы.

⁸ Пра гэта гл.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 202.

Аб гэтым сведчыць апрача апісаных яшчэ вялікая колькасць выдатных па сваёй мастацкай сталасці твораў у вёсках і мястэчках вакол Брэста. Хутчэй за ўсё яны былі вывезены ў маленькія вязковыя цэрквы са старажытных брэсцкіх храмаў, разбураных у XIX ст. пад час зносу старога горада і будаўніцтва Брэсцкай крэпасці.

Для іканапісу гэтага рэгіёна ўласцівыя цёплая насычаная каляровая гама і сакавітая паўнакроўная форма, у мадэліроўцы якіх перабольшвае не малюнак, а лепка колерам. З асаблівай сілай адчуваецца асязальнасць рэчаў і характэрнасць прастанароднага тыпажу.

Другі цэнтр іканапісу, відавочна, быў звязаны з Пінскам. У яго наваколлі выяўлена некалькі дзесяткаў абразоў, якія вылучаюцца ў параўнанні з брэсцкімі больш развітай графічнасцю мадэліроўкі форм і больш халоднай гамай колераў з шырокім выкарыстаннем перлава-шэрых, зеленаватых і пурпурна-чырвоных тонаў. Майстры Пінскага рэгіёна валодалі асаблівай каліграфічнасцю і вытанчанасцю малюнка. Іхнія творы больш сімвалічныя за брэсцкія. Тут не сустракаецца той непасрэднасці ў перадачы руху натоўпу, таго імкнення напоўніць абраз моцнай жыццёвай энергіяй, што характэрна для Брэсцкага рэгіёна. На Піншчыне ў большай ступені захоўваецца ўмоўнасць кампазіцыйнай будовы і ўвогуле выяўленчай мовы. Аднак і ў гэтых месцах вельмі прыкметнае імкненне да жанравасці. Тут у структуры сюжэтаў абразоў таксама шмат этнаграфічна-фальклорных дакладных дэталяў і пры ўсёй умоўнасці мадэліроўкі форм тыпаж вызначаны прстанароднасцю.

Найбольш тыповым у гэтых адносінах творам з'яўляецца падпісаны абраз 1659 г. «Параскева з жыціем», у якім, як у фокусе, адлюстраваны самыя яркія рысы свайго часу і сваёй мясцовай школы. Адна з такіх рыс — спалучэнне патэтычнай прыўзнятасці вобраза з канкрэтнасцю выявы асобных сцэн жыцця.

Постаць Параскевы ў сярэдніку на залатым рэльефным фоне прасякнута строгай урачыстасцю. Сярэднік, хоць і не надта вылучаецца памерамі, манументальны паводле кампазіцыі і агульнага вобразнага ладу. У адрозненне ад клеймаў ён пазбаўлены ўсялякага дзеяння: святая тут — у позе «прадстаяння». Яе цяжкія адзежыны так спадаюць долу, што надаюць постаці велічнасць манумента.

Сюжэты клеймаў разгортваюцца з правага боку (ад сярэдніка) уніз па перыметры ў правы верхні кут. Яны ў адрозненне ад сярэдніка поўняцца рухам і чалавечымі страсямі. А па сваіх памерах і грунтоўнасці выявы рэчаў хутчэй набліжаюцца да жанравых карцін, чым да мініяцюр. Апавяданне пачынаецца са зняволення Св. Параскевы ў вязніцу. З усіх сцэн пакутаў, што звычайна паказваюцца ў аднайменных творах XVII ст. рускага і ўкраінскага іканапісу, тут пакінуты толькі дзве — з выявамі такіх катаванняў, якія тагачасны чалавек мог убачыць на ўласныя вочы або зведаць на сабе. Гэта — бічаванне (пакаранне бізунамі), а таксама падвешванне вязня за рукі, што, паводле архіўных дакументаў, шырока выкарыстоўвалася ў Рэчы Паспалітай. Такім чынам, сцэны катаванняў тагачаснаму гледачу не здаваліся больш жорсткімі, чым рэальныя здарэнні ў Пінску сярэдзіны XVII ст. У гэтым — пераканаўчасць, праўдзівасць твора.

Сем сцэн дзеяў святой — гэта мартыралагічная, разгорнутая ў часе карціна — вынік глыбокага суперажвання аўтара як чалавека і як прадстаўніка грамадства. Каб найлепш перадаць свае пачуцці суайчыннікам, ён свабодна і натуральна карыстаецца прыёмамі народнай творчасці — сіметрыяй і кантрастам. Тры сцэны правай часткі абраза (ад сярэдніка) і тры левай дапасуюцца амаль сіметрычна — па прынцыпу адбітка ў люстры. Гэта асабліва падкрэслівае парная ўзаемасувязь клеймаў аднаго рэгістра, падабенства ў іх архітэктурных дэталях. Дзве верхнія сцэны, якія пачынаюць і канчаюць мартыралагічную гісторыю Параскевы (справа і злева ад сярэдніка), пададзены як незалежныя кампазіцыі, а «неба» (залочаныя рэльефныя фоны) кампазіцыйна яднае іх з сярэднікам. У гэтых сцэнах бліжэй да цэнтра раскрываецца далёкі план, утвораны шчыльным радам гарадскіх збудаванняў — дамамі і вежамі, тыповымі для ўсходнееўрапейскіх гарадоў XVII ст., калі меркаваць па старажытных гравюрах. Архітэктурныя кулісы разгорнуты бліжэй да знешніх краёў кампазіцыі. Гэтыя кулісы — будынак — «ратуша» ў кляйме справа і гарадская вежа — «брама» ў кляйме злева — маюць дзве ідэнтычныя дэталі: вялікія паўцыркульныя праёмы з цяжкімі, каванымі жалезам дзвярыма. Цёмныя дзверы ў правым кляйме з'яўляюцца не толькі ўваходам у вязніцу (у склеп ратушы), але і сімвалічным уваходам святой у «кругі пакутаў». Глядач успрымае сцэну «Святую введоша в темніцу» дакладна. Бо вязняў трымалі і катавалі звычайна у падклецях гарадской ратушы. Напаўадчыненныя дзверы ніжэй узроўню фігур у

першай сцэне такім чынам вядуць у склеп, да яшчэ ніжэйшых сцен. Дзверы ў верхнім левым кляйме — выхад на пляц, дзе каралі смерцю. У гэтай кампазіцыі дзверы служылі знакам канца пакутаў: «Святую усекнуша».

Астатнія пяць інтэр'ерных сцэн адбываюцца быццам бы ў адзінай замкнутай прасторы — прасторы жахаў, катаванняў. Месца і прастора дзеяння вырашаны ў абразе так, як яны вырашаюцца ў народным тэатры — батлейцы і народнай драме, дзе традыцыйная эстэтычная свядомасць кіруецца прынцыпам адзінства месца і часу. У трох кампазіцыях ніжняга рэгістра арачная каланада нібыта вядзе святую са сцэны ў сцэну, ад аднаго выпрабавання да другога, больш цяжкага. Сіметрыя кампазіцый у клеймах неаддзельная ад іх сэнсавай кантрастнасці. Дзея развіваецца як чаргаванне катаванняў і спакушэнняў здрадзіць сваёй веры. Тут ёсць дакладнае супадзенне пабудовы дзеяння разглядаемага абраза і развіцця падзей у беларускай народнай драме «Цар Максіміліян»⁹. У абодвух творах сюжэт будзецца на трапным паўторы: у драме цар-паганец тры разы заклікае свайго сына-хрысціяніна «пакланіцца ідалам і кумірам», а сын тры разы адмаўляецца, ідучы на смерць; у абразе тры шанцы пазбегнуць лютай смерці, але Св. Параскева адмаўляецца ад паратунку. Дзеянне апошняй сцэны яе спакушэння («Святая пакрушы ідалы») перанесена па волі мастака быццам у інтэр'ер каталіцкага касцёла. Паганскі алтар са скульптурамі-ідаламі — празрысты намёк на скульптурныя алтары касцёлаў. Перад алтаром — перагародка, як у сучасных

⁹ Народны тэатр / Уклад. М. А. Каладзінскі. Мн., 1983. С. 395—414.

мастаку касцёлах. На ўзвышэннях расстаўлены высокія касцёльныя свечнікі.

Вострая антыкаталіцкая пазіцыя аўтара асабліва пераканальна раскрываецца ў вобразах катаў. Яны апрануты ў касцюмы заможнай шляхты і магнатаў, якія на той час у большасці ўжо перайшлі ў каталіцызм. Уборы і прычоскі адпавядаюць тым, што выяўлены на сармацкіх партрэтах XVII ст. Яскравае сучаснае асэнсаванне мастаком падзей старажытнахрысціянскай гісторыі ўзмацняецца характэрнымі мясцовымі дэталямі сучаснага побыту.

Фалькларызацыя абраза, яго блізкасць да нацыянальных вытокаў відавочна не толькі ў змесце, у сацыяльнай пэўнасці персанажаў і этнаграфізме дэталей, але і ў асаблівасцях выяўленчай мовы. З народнай эстэтыкай стасуюцца, напрыклад, яснасць прапарцыянальных падзелаў: жывапіснае поле складаецца з трох амаль роўных частак па вертыкалі і па гарызанталі — шырыня палёў рамы мае палову шырыні кляйма і г. д. Народныя густы адчувальныя і ў колеравым ладзе, які ствараецца мінімальнымі сродкамі. У абразе выкарыстаны фактычна толькі пяць фарбаў разнастайнай насычанасці і святласілы да злёгкаюансаваных. Гэта чырвоная, белая, розных адценняў шэра-блакітная, чорная і карычнева-чырвоная вохра таго ці іншага разбелу. Урачыстасць колерам надае золата арнаментаванага фону. Мажорнасць іх агульнага гучання ўзмацняецца і надзвычайнай дэкаратыўнасцю палёў абрамення, дзе на пурпурным фоне выкладзены срэбрам (спосабам аплікацыі) буйны, сакавіты арнамент з рознакаляровымі накладнымі кастамі, што імітуюць каштоўныя ка-

мянi, а таксама накладной броўкай (ліштвай, якая аддзяляе жывапіснае поле ад абрамлення) і накладной рамай. Пры гэтым трэба ўлічыць, што ўвесь абраз — і жывапіснае поле, і абрамленне — на адной дошцы ці на адным шчыце з дошак. Такое арнаментаванае з трох частак абрамленне ўвогуле вельмі характэрнае палескаму іканапісу XVII — пачатку XVIII ст. Але абраз «Параскева з жыццём» у гэтым плане асабліва каштоўны, бо ў параўнанні з іншымі добра збярогся і дайшоў да нас без абнаўленняў і пераробак (палі былі зафарбаваны толькі ў 1976 г., пасля таго як навукоўцы паспелі яго сфатаграфавать).

Такім чынам, абраз «Параскева з жыццём» — яркі ўзор уздзеяння народных традыцый на фарміраванне мастацкага ідэалу ў беларускім іканапісе. Помнік гэты шматсюжэтны і ўтойвае багатую інфармацыю пра эпоху ў плане грамадскай думкі і эстэтычнага ідэалу XVII ст. Разгорнуты подпіс і дата дапамагаюць атрыбутаваць шмат стылёва падобных, але не падпісаных твораў і найперш — знойдзеных у той жа царкве, што і «Параскева» 1659 г. Унікальную каштоўнасць твора і іншых старажытных абразоў «мясцовага самабытнага пісьма» краязнаўцы адзначалі яшчэ ў XIX ст.¹⁰

Подпіс на абразе «Параскева з жыццём» у ніжнім краі называе імя ўкладчыка Антона Санковіча, пра якога ў архіўных дакументах гаворыцца як пра заможнага купца, жыхара Пінска¹¹. Можна ўявіць: купец замовіў стварэнне

¹⁰ Ставровіч С. Местечко Бездеж // Вестник Западной России. Т. 4, кн. 12. Вильно, 1869. С. 219—224.

¹¹ АВАК. Т. 6. Вильно, 1872. С. 38 у дадатку; Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. Т. XXIX. Вильно, 1902. С. 71—72 (дакумент ад 4 мая 1680 г.).

абраза Св. Параскевы не толькі таму, што яна здаўна набыла ў народным асяроддзі значэнне ахоўніцы гандлю і кірмашоў, але і таму, што яна зрабілася сімвалам пакутніцы за айчынную веру ў беларускім і ўкраінскім мастацтве XVII ст.¹² Змест твора, амаль не парушаючы выяўленчага канона, выходзіць далёка за межы ўсходнехрысціянскай традыцыі¹³.

Ідэя нацыянальнай і культурнай незалежнасці, інтэрпрэтацыя кананічнай тэмы, блізкай да народнай, вызначае мастацкі лад і іншых чатырох абразоў з гэтай царквы, якія былі створаны, безумоўна, у тым жа мастацкім коле і ў той жа або вельмі блізкі час. Так, «Уваскрэсенне — Сашэсце ў пекла» арганічна спалучае рысы заходняй і ўсходняй іканаграфіі. Тут вартаўнікі з шаблямі і дзідамі ля труны Хрыста сваім тыпажам і ўбраннем нагадваюць «цівуноў-гайдукоў», якія не проста паснулі, а паваліліся п'янымі. Труна «запчатана» чырвонымі сургучнымі пячаткамі гэтак жа, як шляхецкія лісты і важныя паперы. Паўстаўшы з труны, Хрыстос узвышаецца над усімі. Яго постаць у ззяючай залатой мандоры велічная і непрапарцыянальна вялікая ў параўнанні з іншымі шматлікімі персанажамі. Ён у позе судзі. Невыпадкова ў ніжняй частцы гэтага абраза, дзе архангел сыходзіць у пекла, натоўп праведнікаў трактаваны жыва і дакладна, з вялікай колькасцю «знаёмых» па Свяшчэнным Пісанні персанажаў. Такое прачытанне тэмы сацыяльна і канфесійна завузванае.

¹² Сокровища Киево-Печерского заповедника. Киев, 1985. С. 100, 104.

¹³ Найбольш падрабязна аб гэтым гл.: Вецер Э., Піскун Ю. Прастора і час у старажытнабеларускім жывапісе // Мастацтва Беларусі. Мн., 1991. № 4. С. 42—46.

Цікава, што гэты абраз, як і «Параскева з жыціем», пабудаваны па прынцыпу кантрасу цэнтральнай узнёсламанументальнай кампазіцыі і дзеяў па-за ёю. І хоць дзеі абраза «Уваскрэсенне — Сашэсце ў пекла» не раздзелены стужкамі, яны ўсё ж кампануюцца, як у клеймах, і гэтак жа «адсвечваюць» прыхільнасцю майстра да адных персанажаў і пагардай да іншых. Агульнае ў апісаных вышэй абразах — аднолькавае разуменне выяўленчай мовы. Яны лучацца стылёва, што асабліва прыкметна пры параўнанні колеравага вырашэння, характару малюнка, адчування формы і прыёмаў арнаментальнай фону¹⁴.

Другі вельмі блізкі да «Параскевы з жыціем» твор — «Ілля-прарок з жыціем». Яму ўласціва яшчэ больш кантрасная каляровая гама з перавагай чырвонага, вохрыста-гарчычнага і белага тонаў, адцененых шэра-блакітнымі халоднымі колерамі. Мяркуючы па некаторых архаізуючых адзнаках — падкрэсленай роўнічнасці форм і суровасці эмацыянальнага стану, «Ілля-прарок з жыціем» некалькі ранейшы за «Параскеву з жыціем». Гэты абраз таксама меў подпіс у ніжняй частцы кампазіцыі, які зараз закрыты познім запісам. Страчана і першапачатковае абрамленне. Але відавочна, што кампазіцыйны прынцып тут той жа, што і ў «Параскевы з жыціем». Манументальная, велічная фігура ў сярэдніку і драматычныя дзеі ў клеймах, якія змешчаны паабাপал. Агульным з'яўляецца і та-

¹⁴ У альбоме «Жываніс Беларусі XVI—XVIII стагоддзяў» (іл. 52) укладальніца Н. Ф. Высоцкая аднесла «Уваскрэсенне» да канца XVII ст. Аднак, зыходзячы з яго блізкасці да «Параскевы» 1659 г., мы датуем яго прыкладна тым жа часам.

кая арыгінальная рыса кампазіцыі, як адсутнасць клейм уверсе над сярэднікам, што, напрыклад, не ўласціва рускаму іканапісу.

Такім чынам, у параўнанні з іканапісам Брэсцкага рэгіёна, адзначанага сакавітым корпусным жывапісам і шчырай апавядальнасцю, іканапіс Піншчыны больш сімвалічны і тонкі ў вобразным плане. Ён у большай ступені захаваў графічны пачатак у мадэліроўцы форм і больш кантрасную халаднаватую каляровую гаму.

Але найбольшай самабытнасцю на Палессі вызначаюцца творы, знойдзеныя ў раёне Давыд-Гарадка, Лунінца і Століна. Абразы гэтага мастацкага асяродка ўмоўна названы намі «сталінскімі» ў сувязі з першымі знаходкамі ў Століне¹⁵.

Можна меркаваць, што мастацкімі цэнтрамі гэтага краю былі Давыд-Гарадок і Тураў з іх вядомымі манастырамі, рамесніцкімі цэхамі і старажытнымі культурнымі традыцыямі. Ужо згадвалася, што менавіта ў Давыд-гарадоцкім замку мелася вялікая «сніцэршчызна» — арцель рэзчыкаў-скульптараў па дрэве.

Своеасаблівасць іканапісу гэтага рэгіёна — у яе яскравай стылізаванасці і экспрэсіўнасці. Роўнічныя бесцялесныя формы, мадэліраваныя пругкім выразным абрысам, зусім не адпавядаюць натуральным анатамічным прапарцыям. Жорсткія, падкрэслена ўмоўныя складкі ўбрання не парушаюць лакальных каляровых роўніц. Твары і рукі персанажаў маляваны амаль без адценняў. Позы статыч-

¹⁵ Вецер Э. І. Асаблівасці жывапісу Столінскага рэгіёна // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 39–44.

ня, урачыстыя, рухі пазбаўлены ўсялякай выпадковасці. Увогуле відавочна імкненне да чыста сімвалічнай трактоўкі вобраза, абстрагаванага ад канкрэтных жыццёвых сувязей і рыс індывідуальнасці.

Самыя раннія абразы гэтага тыпу, як мы лічым, адносяцца да другой паловы XVII ст.: «Іаан Златавуст», «Маці Божая Адзігітрыя», «Укрыжаванне». Яны маюць характэрныя прыкметы, уласцівыя ўсяму жывапісу Столінскага рэгіёна, — падобныя да разьбяных упрыгожванняў ракавіны вушэй, стылізаваныя ў выглядзе пялёсткаў ружы вусны, вілкападобны штрышок на падбародку і абавязковую ўсмешку. Апрача таго, характэрнай адзнакай з'яўляецца «цёмная пазалота» на рэльефным арнаментаваным фоне. У згаданых вышэй творах XVII ст. арнамент сакавіты, выразна рэльефны і адыгрываў важную фарматворчую ролю, актыўна дапамагаючы ўспрыняццю прыхаванага, закладзенага ў кампазіцыі, руху. У больш позніх абразях ён — проста ўзорысты малюнак, нібыта шпалера, што падкрэслівае роўнічнасць формы.

Атрыбуцыя і датаванне ўсёй вялікай групы стылёва-роднасных твораў робіцца паводле змен у іх тэхнічных і тэхналагічных якасцях, якія з цягам часу мяняюцца пры нязменнасці стылю, і з дапамогай параўнальнага аналізу з падобнымі падпісанымі творамі суседніх краін: Славакіі, Румыніі, Польшчы¹⁶.

Столінскія абразы раскрываюць характары незвычайна цэласныя, абсалютна пазбаўленыя дробязных страс-

¹⁶ Аналогіі адзначаны Э. Вецер у артыкуле «Асаблівасці жывапісу Столінскага рэгіёна». С. 40.

цей. Сіла ўздзеяння іх — у манументальнасці вобразнага ладу і экспрэсіі малюнка.

Натуральна, што такую ярка самабытную традыцыю, як столінская, магла абумовіць толькі моцная філасофская плынь аскетычнага характару. Яна спрыяла захаванню спецыфікі ікананісу як мастацтва трансцэндэнтнага па сваім прызначэнні. Дзеля таго каб захаваць духоўны пачатак абраза і ўласцівую яму ўзнёсласць пачуццяў, а таксама каб адмежаваць яго ад вельмі пашыраных у гэты час свецкіх матываў і настрояў, столінскія майстры адмаўляліся ад усялякіх прыкмет рэальнага жыцця. З гэтай прычыны так шырока выкарыстоўваліся абагульненне і стылізацыя выяўленчых сродкаў. Але ў XVII — пачатку XVIII ст. ужо немагчыма было захаваць рафініраванасць ікананісу, і таму столінскія майстры не здолелі цалкам адмежавацца ад жыццёвых рэальных уяўленняў. Часам міжволі яны збіваліся на дэкаратыўнасць, уласцівую народнаму бытавому мастацтву.

Аналагічны падыход да абраза як да твора глыбока сімвалічнага ў XVII ст. існаваў і ў іншых краінах славянскага свету. Але ў параўнанні з жывапісам аналагічнага характару паўднёvasлавянскіх краін і Румыніі абразы столінскай групы вызначаюцца большай сталасцю, завершанасцю формы і большай пэўнасцю замыслу. Гэта дае падставы меркаваць, што тут быў значны і развіты мастацкі цэнтр, які існаваў каля стагоддзя.

У другой палове XVII ст. умовы развіцця мастацтва на Беларускім Палессі, як і ва ўсёй Беларусі, моцна пагоршыліся. Гэта здарылася, галоўным чынам, з-за вайны 1654—1667 гг. паміж Рэччу Паспалітай і Масковіяй, у вы-

ніку якой многія гарады Беларусі былі зруйнаваны, а таксама з-за ўзмацнення шавіністычных тэндэнцый Польскай Кароны і ўзросшага прыгнёту сялян. Яшчэ ў 40-х гадах сацыяльны прыгнёт выклікаў шэраг казацкіх паўстанняў, якія перараслі ў сялянскую вайну. У выніку падзей 1648 г. быў спалены Пінск¹⁷, а затым ад ваенных падзей паміж маскавітамі і Рэччу Паспалітай у 50-я гады моцна пацярпелі Берасце і шмат іншых гарадоў і мястэчак Палесся¹⁸. Усё гэта, натуральна, адбілася на культурным жыцці краіны. У галіне духоўнага жыцця, грамадска-палітычнай і філасофскай думкі паступова ўзмацняецца стагнацыя. Школьнае навучанне канцэнтруецца ў руках розных каталіцкіх ордэнаў, галоўным чынам езуітаў, і грунтуецца на схаластыцы. У езуіцкіх калегіумах, праз якія прайшла амаль ўся феадальная моладзь, выходзіць пагарда да мясцовай культуры і выкараняецца нацыянальная свядомасць. Вырастае новая, адчужаная ад нацыянальнай беларускай, а таксама ўкраінскай, жамойцкай культуры арыстакратыя¹⁹. Напрыканцы XVII ст. у Вялікім княстве Літоўскім беларуская мова губляе статус дзяржаўнай і выпяняецца польскай у літаратуры і справаводстве²⁰. Праваслаўныя брацкія школы, якія адыгралі

¹⁷ Миловидов А. Пинский Богоявленский монастырь // Виленский календарь на 1897 год. Вильна: Тип. Святодуховского братства, 1896. С. 12—13.

¹⁸ Паевский Л. Город Брест-Литовск и его древние храмы. Гродно, 1894. С. 6—11.

¹⁹ Дорошевич Э., Конон Вл. Очерки истории эстетической мысли Белоруссии. М., 1972. С. 46, 84, 92.

²⁰ Минская старина. Вып. IV. Мн., 1913 (Тройчанский архив). С. 16, 23.

вялікую ролю ў мінулыя часы, ужо не ў стане супрацьстаяць каталіцкім калегіумам і амаль не ўплываюць на агульнанародную адукацыю. І толькі ва уніяцкіх базыльянскіх школах навучанне працягваецца на роднай мове. Дарэчы, як ні парадаксальна, менавіта уніяцтва ў гэтыя часы бярэ на сябе абарону народных традыцый і роднай мовы. Замысленае ідэолагамі каталіцкай царквы як прыступка да акаталічвання, яно ў другой палове XVII—XVIII ст. само робіцца аб'ектам дакораў і праследавання езуітаў. У 1889 г. буйны праваслаўны дзеяч І. Малышэўскі ў сваім артыкуле, прысвечаным святкаванню пяцідзесяцігадовых угодкаў забароны уніі, пісаў: «Уния эта заубожала с державшимся ее народом, паны и ксендзы польския стали кликать ее верою хлопской, мужыцкою...»²¹ І сапраўды, беларускія магнаты і заможная шляхта, спакусіўшыся прывілеямі для каталікоў, перайшлі ў каталіцтва, а унія практычна зрабілася рэлігіяй сацыяльных нізоў — шырокіх колаў народа. Таму і створанае ў яе асяроддзі мастацтва вызначаецца дэмакратызмам, блізкасцю да народных вытокаў. Працэс акаталічвання і паланізацыі, які ахапіў феадальныя вярхі, не здолеў пранікнуць у народныя глыбіні. У гэтых абставінах нацыянальная культура «пайшла ўглыб», у народныя масы, захавалася і развівалася ў формах вуснапаэтычнай фальклорнай творчасці, у народных абрадах і промыслах. Натуральна, што такія шырока распаўсюджаны і блізкі да народнай творчасці від мастацтва, як ікананіс, у дадзеных умовах асабліва

²¹ Малышэўскі І. Праўда аб уніі // Пятидесятилетие воссоединения с православной церковью западнорусских униатов. СПб., 1889. С. 43—44.

хутка дэмакратызуецца, насычаецца бытавымі фальклорнымі і этнаграфічнымі матывамі, робіцца носьбітам народнага светапогляду і густу.

Пераважнасць схаластыкі не здолела знішчыць прагрэсіўную думку поўнасьцю. У творах выдатнага пісьменніка і тэарэтыка свайго часу Сімяона Полацкага гучыць думка ў абарону каштоўнасцей навуковых ведаў і рэалістычнага пачатку ў мастацтве. У сваім трактате «Слово к люботщательному иконного писания» ён аддае перавагу жывапісу, які валодае магчымасцю раскрыць паўнату прыгажосці свету, і падкрэслівае, што выяўлена можа быць толькі тое, што мае зрокавае зямное ўвасабленне. Можна меркаваць, што погляды падобнага роду былі вельмі вядомыя і зразумелыя мастакам-іканапісцам на Беларускім Палессі.

На працягу ўсёй другой паловы XVII ст., відаць, не ствараліся манументальныя роспісы, прынамсі, аб гэтым няма сведчанняў. У 70—90-я гады паменшылася колькасць і твораў станковага жывапісу. Так, напрыклад, ад 40—50-х гадоў XVII ст. у гэтым краі захавалася пяць падпісаных абразоў, а ад наступных гадоў — адзіны. Аднак, нягледзячы на відавочны спад, іканапіс у гэты перыяд застаецца найбольш распаўсюджаным і найбольш гнуткім відам мастацтва, які здольны чуйна рэагаваць на ўсе змены ў жыцці грамадства.

У гэтыя часы ў палескіх абразях амаль зусім знікае абагульненна-класічны тыпаж. Твары прывабліваюць непаўторнасцю і вастрынёй характараў. І калі раней канкрэтнымі індывідуальнымі рысамі надзяляліся толькі выявы данатараў, то зараз і твары святых нагадваюць партрэты

(гл. абраз «Маці Божая з данатарамі»). Асабліва яркай характэрнасцю тыпажу вызначаюцца абразы, прысвечаныя Маці Божай. У выяве твораў трох Адзігітрых з Пагост-Загародска, Радастава і Такароў кідаюцца ў вочы не толькі мясцовыя этнічныя рысы і прыкметы сацыяльнага стану, але і індывідуальныя асаблівасці. Цікава заўважыць, што названыя вёскі знаходзяцца ў розных канцах Палесся, г. зн. працэс індывідуалізацыі ў ікананісе быў паўсюдны.

Усе тры згаданыя творы пісаны алеем і адрозніваюцца шчыльным колерам. Формы мадэліраваны і святлацenenем, і колерам, яны досыць аб'ёмныя і важкія. Твары і рукі перададзены амаль пачуццёва. Але ж пры гэтым вытрымліваецца канон. Абраз не пераўтвараецца ў свецкую карціну. Вобразу Багародзіцы надаецца асаблівая значнасць. Пры ўсіх элементах рэальнага жыцця творы ікананісу ў другой палове XVII ст. захоўваюць абагульненасць і ўмоўнасць выяўленчых сродкаў, засяроджанасць на асноўнай ідэі. Гэта асабліва прыкметна ў багародзічных абразях, якія ва ўсе часы надзяляліся вялікай паэтыкай.

Змены ў трактоўцы тыпажу адбываюцца, безумоўна, паступова. Напрыклад, у абразе «Дэісус» (Спас Архірэі) з Драгічынскага раёна яны прыкметны, галоўным чынам, у другарадных персанажах Марыі і Іаана Прадцечы, што стаяць абапал трона, у абліччы Хрыста яшчэ захоўваецца пэўная ідэалізаванасць. У гэтым творы ўжо даволі прыкметныя элементы барока. У першую чаргу гэта праявілася ў дэкары. Арнамент на фоне робіцца менш рэльефным, але звяно яго ўзора становіцца буйнейшым і сам узор — больш вычварным, мудрагелістым. У «Дэісусе» арнамент пакрывае не толькі фон, але выкарыстоўваецца ў выяве

трона і іншых дэталей. Разьбяны арнамент дапаўняеца маляўнічым, што ўпрыгожвае ўбранне Хрыста Архірэя. Сама кампазіцыя, змешчаная ў авале, губляе ўстойлівасць, робіцца зыбкай, плывучай. Апошняе адчуванне асабліва падкрэсліваецца тым, што дзея адбываецца на аблоках, якія знізу падтрымліваюць херувімы. Узмацняецца алегарызм вобраза ў цэлым.

Нават у тых выпадках, калі захоўваецца больш традыцыйная кампазіцыя, усё роўна адчуваецца імкненне пашырыць прастору абраза, уключыць у выяву рэальны пейзаж. Гэта вельмі прыкметна ў творы «Цалаванне Ганны і Якіма» з Маларыцкага раёна, дзе сюжэт разгортваецца на фоне зялёнага саду з альтанкай і вытрыманы ў рэальных суадносінах чалавечай фігуры і навакольнага асяроддзя. Святыя нібыта пагружаюцца ў рэальны зямны свет. Толькі наяўнасць рэльефнага залатога фону замест неба захоўвае статус абраза.

Элементы барока назіраюцца ў імкненні засяродзіць увагу гледача на вонкавай праяве пачуццяў, чаго раней у іканапісе не было. Яскравым прыкладам можна назваць два абразы з Жабінкаўскага раёна «Маці Божая Супрасльская» і «Маці Божая Замілаванне», у якіх падкрэсліваюцца такія моманты, як набрынялыя ад слёз павекі і надзвычайная бледнасць твараў. Мастак з асаблівым захапленнем перадае непаўторныя партрэтныя рысы твараў і вытанчаныя доўгія пальцы рук з ружовымі ценямі. Ва ўсім адчуваецца засяроджанасць менавіта на жаночкай кволасці, неабароненасці. Глыбіня і моц духу саступае месца чулівасці.

У некаторых творах, як, напрыклад, у абразе «Архангел Міхаіл» з Брэсцкага раёна, адзнакі барока бачны не

толькі ў асобных дэталях, але і ва ўсёй выяўленчай сістэме, нават у псіхалагічнай характарыстыцы²². Прадстаўлены тут малады крылаты юнак выяўлены пабедрана. Ён нявінна і даверліва пазірае на гледача. Яго твар з амаль дзявочымі абрысамі рэзка кантрастуе з магутнай постаццю воя, апранутага ў пласціністы панцыр з варанёнай сталі, з цяжкім бранявым пасам, упрыгожаным залатымі падвескамі. У правай руцэ архангела Міхаіла ўзняты лязом уверх цяжкі меч, поруч якога, як і перавязь і ножны, пазалочаны. Паўзверху брані накінуты пунсовы плашч, сашчэплены на грудзях залатой фібулай, знізу бачны падол густа-сіняй тунікі. Усё аблічча архангела выяўляе спакойную ўпэўненую сілу, а твар здзіўляе амаль здзіцячай наіўнасцю. Такі прастадушны выраз твару ў канцы XVII ст. з'яўляўся эталонам бязгрэшнасці і святасці. Апрача таго, мастак захапляецца перадачай фактуры матэрыялаў і светлавых рэфлексаў. Дзякуючы выключнаму майстэрству ён здолеў перадаць адчуванне магутнай пульсуючай сілы, якая нібыта выпраменьваецца архангелам.

Поўнага росквіту барока на Палессі дасягае толькі ў XVIII ст. На працягу ўсёй другой паловы XVII ст. іканапіс гэтага краю захоўвае стрыманасць формы і зместу. Барока тут праявілася ў знешняй святочнасці, росквіце арнаментальнасці і пэўнай кампазіцыйнай свабодзе. Такія адзнакі, як знешняя дынаміка і экзальтацыя, яшчэ амаль не праявіліся.

²² Найбольш падрабязна аб гэтым гл.: Хадыка Ю. В. Станковы жывапіс другой паловы XVII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 145–146.

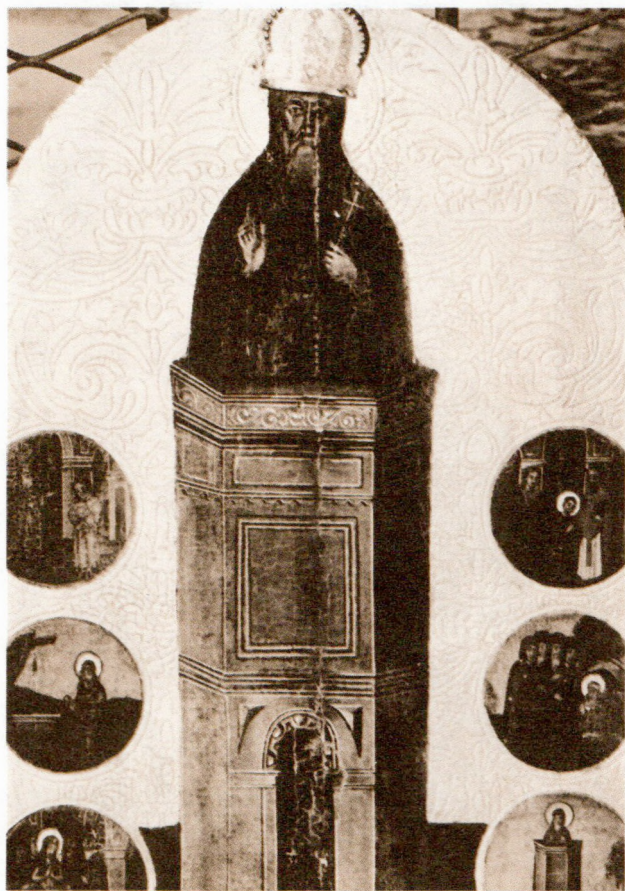
Такім чынам, у другой палове XVII ст. жывапіс Заходняга Палесся развіваўся ў рэчышчы ўсяго беларускага мастацтва, але ў параўнанні з творамі цэнтральнай і паўночнай Беларусі ў большай ступені захаваў традыцыйную аснову і адзнакі мясцовых цэнтраў, якія сфарміраваліся яшчэ ў першай палове XVII ст. Здабыткамі іканапісу гэтага часу з'яўляюцца яго шчыры зварот да чалавека, надзвычайная цікавасць да непаўторнай характэрнасці кожнага індывідуума, а таксама дэмакратызм.



4. Маці Божая з дзіцем і Іаанам Хрысціцелем. Другая палавіна XVII ст. Брэст



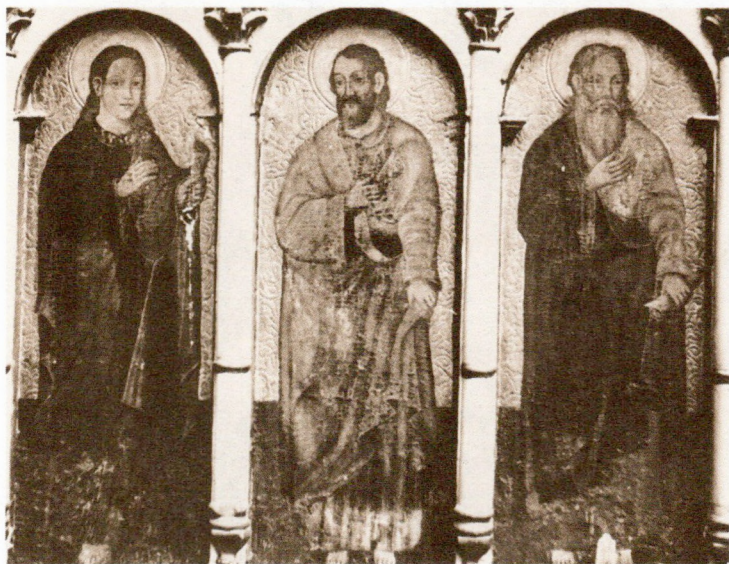
5. Маці Божая Адзігітрыя. Канец XVII – пачатак XVIII ст. Кобрынскі р-н



6. Сімяон Стоўпнік. Сярэдзіна XVII ст. Бярозаўскі р-н



7. Сімяон Стоўпнік. Фрагмент. Сярэдзіна XVII ст.
Бярозаўскі р-н



8. Тры апосталы. Першая палавіна XVII ст. Брэсцкі р-н



9. Успение. Пачатак XVII ст. Кам'янецькі р-н



10. Успение. Фрагмент. Початок XVII ст.
Камянецькі р-н



11. Маці Божая Адзігітрыя. XVII ст. Пінскі р-н



12. Спас Пантакратар. Першая палавіна –
сярэдзіна XVII ст. Драгічынскі р-н



13. Успенне. 1650 г. Маларыцкі р-н, НММБ

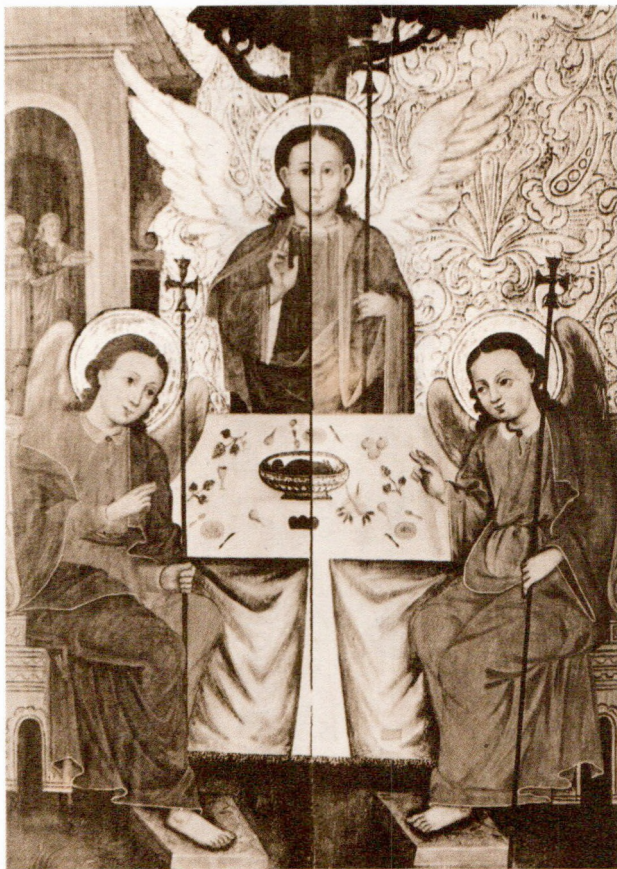


14. Пакроў. 1649 г. Маларыцкі р-н. НММБ





16. Параскева. 1659 г. Драгічынскі р-н



17. Тройца старазапаветная. XVII ст. Іванаўскі р-н. МСБК



18. Маці Божая Чанстахоўская. XVII ст. Драгічынскі р-н



19. Іоанн Златавуст. Канец XVII ст. Лунінецкі р-н.
МСБК



20. Нараджэнне Хрыстова. XVII ст. Драгічынскі р-н



21. Маці Божая Ружанцова. XVII ст. Пінск



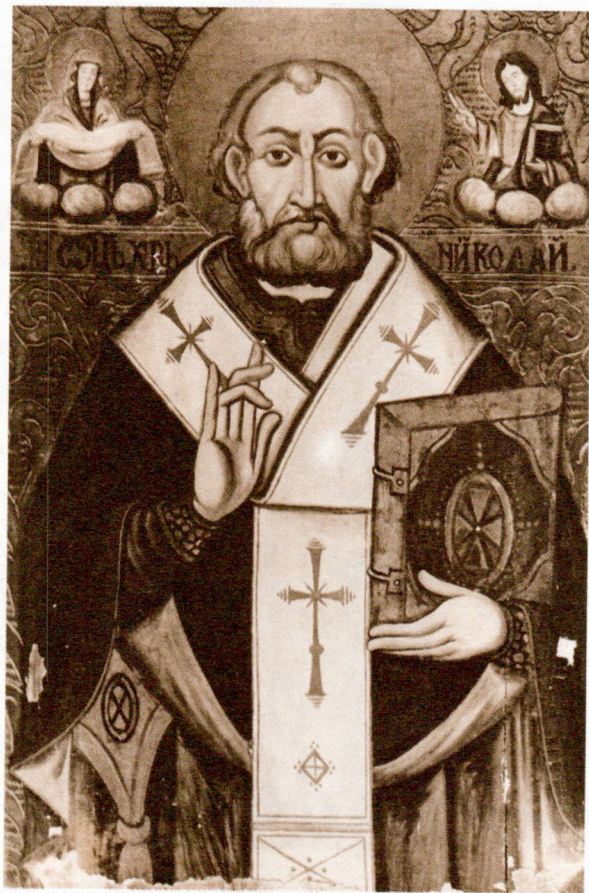
22. Спас Уседзяржыцель. XVII ст. Кобрынскі р-н



23. Нараджэнне Маці Божай. 1648–1650 гг. Маларыцкі р-н. НММБ



24. Св. Мікола. XVII ст. Столінські р-н



25. Св. Мікола. Канец XVII ст. Столінські р-н. МСБК



26. Архангел Міхаїл. Пачатак XVIII ст. Столінскі р-н

ΚΑΝΑΠΙΣ ΧVΙΙΙ ΣΤ.



З канца XVII ст. іканапіс Палесся мае на сабе выразны адбітак уплываў еўрапейскага барока. Асабліва прыкметна гэта ў кампазіцыях каталіцкіх алтарных абразоў, якія ў большай ступені, чым уніяцкі і праваслаўны жывапіс, адпавядалі заходнееўрапейскім узорам, арыентаваліся на іх¹.

Такія рысы сталага барока, як экзальтацыя, пафаснасць, містыцызм, тут амаль не заўважаюцца, затое добра праяўляюцца іншыя стылявыя асаблівасці барочнай формы: яе «адкрытасць», жывапіснасць, асіметрыя, дамінанта кампазіцыі і арнаменту, рысы натуралізму ў выяве, багачце дэкору. Каляровая гама робіцца больш стрыманай, у большай ступені яна адпавядае натуре. Колер перастае выконваць дамінантную сімвалічную функцыю, становіцца сродкам перадачы каляровых якасцей рэальных прадметаў і іх фактур; у шмат якіх творах XVIII ст. каларыт застаецца галоўным сродкам эмацыянальнага ўздзеяння.

¹ Уніяцкі і праваслаўны іканапіс засвойвае заходнееўрапейскую іканаграфію і барочную форму вельмі стрымана, асцярожна, трансфармуючы яе на мясцовы лад.

Характэрнай асаблівасцю іканапісу ўсяго XVIII ст. з'яўляецца таксама яго яскрава выказаная, больш разнастайная і арганічная, чым у XVII ст., сувязь з народнай эстэтыкай. Арыгінальнасць барочнай формы іканапісу XVIII ст. створана пад уздзеяннем моцных імпульсаў народнага мастацтва, яго дэкаратывізму, лапідарнай выразнасці, канструктыўнай логікі. У сваю чаргу, барочная эстэтыка стала надзвычай прывабнай для народнай культуры, для проста-народнай іканапіснай традыцыі, абумовіўшы своеасаблівыя формы барочнага прымітыву ў жывапісе Палесся. Трансфармацыя культавага жывапісу ў народныя формы спрыяла ў цяжкіх для беларускай культуры умовах зберажэнню нацыянальнай самабытнасці іканапісу.

У першыя дзесяцігоддзі XVIII ст. жывапіс Заходняга Палесся зберагае асноўныя выяўленчыя прыёмы, распрацаваныя ў XVII ст. Некалькі відазмяняюцца толькі асобныя дэталі, што звязана з нарастаннем рэалістычных тэндэнцый.

Значна большыя змяненні адбыліся ў тэхніцы і тэхналогіі жывапісу. Тут сталі адчувацца першыя прыкметы заняпаду. Менш якаснай стала тэхналогія. Сакавітая разьба па ляўкасе на фонах, што была характэрна для твораў XVII ст., паступова робіцца ўсё больш спрошчанай, плоскаснай і больш не стварае ўражання багатага святлаценю рэльефу. Арнамент на фонах толькі пазначаецца ўразной ці ўціснутай лініяй-граф'ёй і набывае выключна графічны характар досыць прымітыўнага малюнка. Адбываецца збядненне арнаментальных матываў, яны перастаюць адгрываць значную кампазіцыйную ролю і несці вялікую эстэтычную нагрузку. Рэдукцыя арнаменту звязана са зме-

намі тэхналогіі ляўкасу: ён накладваецца на дошкі вельмі тонкім слоём, найчасцей без павалакі і не мае ў сваёй рэцэптуры якаснага рэчыва для трывалай звязкі кампанентаў. Сырая ляўкасная маса ў XVIII ст. губляе пластывыя якасці, якія ляўкас меў у папярэднім стагоддзі, і складаную разьбу з насечкай фонавага поля на ім выканаць амаль немагчыма. З-за малаякаснага ляўкасу абразы XVIII ст. маюць горшую захаванасць, чым больш раннія творы.

Але, нягледзячы на відавочнае пагаршэнне тэхналогіі і спрашчэнне тэхнікі, іканапіс і алтарны жывапіс першай паловы XVIII ст. захавалі сваю змястоўнасць. У эстэтычным плане іх духоўная напоўненасць застаецца значнай, перамяшчаюцца толькі акцэнты. На першы план у псіхалагічнай распрацоўцы вобразаў выходзяць не столькі духоўная сіла і стойкасць, колькі мяккасць, дабрыня і ўнутраная прасветленасць. Цікавасць да распрацоўкі характараў і перадачы псіхалогіі вядзе да таго, што іканапіс набывае якасці партрэтнага жанру. Актыўна засвойваюцца структурай іканапісу ў XVIII ст. рысы побытавага жанру: імкненне раскрыць прыгожае у паўсядзённым складае адну з асаблівасцей іканапісу не толькі Заходняга Палесся, але і ўсёй Беларусі.

Дэмакратызм і жыццесцвярджальнасць іканапісу першай паловы XVIII ст. з'явіліся своеасаблівай рэакцыяй на сацыяльны і нацыянальны прыгнёт, змястоўнасць і пэўная апавядальнасць культавага жывапісу процістаяла ў нейкай ступені панаванню схаластыкі ў навучы, тэалагічных дысцыплінах, гуманітарных і філасофскіх ведах. Элітарная філасофія і тэалогія пачынаюць адыгрываць у фар-

міраванні вобразаў іканапісу меншую ролю, чым народнае светаразуменне, народны эстэтычны ідэал, адбываецца моцны ўсплёск нізавой культуры — народнага іканапісу і прымітыву, адначасова моцна фалькларызуецца прафесійнае мастацтва.

Такім чынам, нягледзячы на спрашчэнне тэхнікі і тэхналогіі іканапісу, яго вобразы не спрасціліся. Што датычыцца выяўленчых прыёмаў, то ўжо ў першай чвэрці XVII ст. у структуры абразоў амаль адсутнічалі такія традыцыйныя рысы класічнага іканапісу, як умоўнасць і абстрагаванасць выявы. Персанажы набываюць здзіўляющую непасрэднасць і натуральнасць, яны дзейнічаюць у звыклых, сучасных мастаку абставінах. Імкненне да прыўнясення рэальнага побыту ў кантэкст іканапіснага вобраза было адной з канцэптуальных праграмных рыс іканапісу канца XVII—XVIII ст. Выразна сфармулявана гэтая праграма, напрыклад, у трактаце аб жывапісе Сімяона Полацкага.

Збераглася даволі значная колькасць падпісных датаваных твораў палескага іканапісу першай паловы XVIII ст., па якіх добра прасочваюцца стылістычныя змены і новыя якасці мастацкага вобраза.

Адзін з найбольш ранніх датаваных помнікаў палескага іканапісу XVIII ст. — абраз «Маці Боская Адзігітрыя» 1712 г. У гэтым творы яшчэ шмат момантаў, характэрных для іканапісу XVII ст.: іканаграфія ліку, санкірная тэхніка яго мадэліроўкі — вахрэнне і падрумянка па санкіру аліўкавага колеру. Адначасова гэты абраз мае і шэраг новых рыс — выкарыстанне алейных фарбаў, святлоценная, аб'ёмная лепка формы.

У абразе «Цуд Юр'я аб цмоку» 1729 г. новыя тэндэнцыі іканапісу праявіліся яшчэ больш выразна. Асабліва заўважаюцца яны ў трактоўцы пейзажа, які мастак імкнуўся зрабіць прасторавым і натуральным. У яго асяроддзі натуральна ўспрымаецца чырванашчокая прыгажуня Елісета, апранутая па мясцовай модзе пачатку XVIII ст. Дэталі яе касцюма і рыцарскія латы Юр'я намаляваны з вялікай стараннасцю, але пры гэтым агульная кампазіцыя твора вызначаецца пэўнай барочнасцю, дынамікай пабудовы. Арнамент фону мае выключна графічны, лінейны характар, ён больш прымітыўны, чым арнамент абразоў XVII ст., а таксама арнамент на абразе Адзігітрыі 1712 г. Матыў фонавага арнаменту на абразе «Цуд Юр'я» — стылізаваная лілея на дугападобных, закручаных у спіралі сцяблінах — характэрны для значнай колькасці твораў, якія знаходзяцца ў вясковых царквах Заходняга Палесся ці паступілі адтуль у музейныя зборы. Гэта абразы двух іканастасных комплексаў з Драгічынскага раёна. У склад аднаго іканастаса ўваходзілі намесныя абразы: «Сашэсце Святога Духа», «Тройца», «Спас», абразы з апостальскага рада «Спас Архірэя», тры абразы апосталаў, тры абразы з прарочага рада. Да другога іканастаса належалі абразы «Дзісус», «Спас», два абразы апосталаў. Да святочнага рада аднаго з гэтых іканастасаў належаць «Тайная вячэра», «Богаяўленне», «Пакроў», «Звеставанне», «Нараджэнне Хрыста».

Усе гэтыя творы аналагічныя з абразом «Цуд Юр'я» 1729 г. не толькі па арнаменту фону, але і па іншых прыкметах, такіх, як характар тыпажу, прыёмы мадэліроўскі формы, пабудовы кампазіцыі. Агульныя ў гэтых творах каларыт і тэхніка выканання. Таму ўся гэта група тво-

раў, відаць, можа быць датавана прыкладна так, як і абраз «Цуд Юр'я аб цмоку», — другой чвэрцю — сярэдзінай XVIII ст.

Асабліва прывабнае сярод гэтых абразоў «Сашэсце Святога Духа». Твор надзвычай дэмакратычны. Звернутыя да гледача лікі апосталаў, якія размешчаны абাপал Маці Божай, вабяць прастай і шчырасцю, даверлівасцю. Кінаварныя, вохрыстыя, мяккія зялёныя і шэра-блакітныя тоны, аб'яднаныя шматлікімі адценнямі, ствараюць вельмі гарманічную каляровую гаму.

У гэтым жа ключы вырашаны апостальскія і прарочыя абразы першага іканастаса. Усе яны разам з абразамі «Сашэсце Святога Духа» і «Тройца» выкананы адным майстрам. Разам з творамі з другога іканастаса гэтыя абразы складаюць адну стылявую групу. Яны, безумоўна, выкананы ў адной майстэрні.

Да гэтай жа майстэрні належыць абраз «Нараджэнне Хрыстова», а таксама абраз «Маці Божая Адзігітрыя» з Кобрынскага раёна — у глыбокім разьбяным і размаляваным ківоце.

Блізкія тэхнічныя прыёмы са згаданай групы твораў з іканастасных комплексаў Драгічынскага раёна характэрны і для майстра абразоў «Ануфрый у пустыні» і «Ушэсце» з Кобрынскага раёна. Гэтаму майстру таксама ўласціва выкарыстанне пасярэбраных фонаў са спрощаным аграфлёным раслінным арнамантам, але іншага малюнка, чым на абразях з «лілейным» фонам. Другі абраз з гэтай серыі — «Ушэсце» датаваны 1751 г., што дапамагае яшчэ выразней акрэсліць перыяд 30—50-х гадоў XVIII ст. у ікананісе Заходняга Палесся. Стылявому накірунку гэтага пе-

рыяду, прадстаўленаму майстэрняй двух іканастасаў з Драгічынскага раёна і майстрам абразоў «Ануфрый у пустыні» і «Ушэсце» з Кобрынскага раёна, уласцівы пры спрощанасці арнаменту фону, які выконваецца аграфленнем, уважлівая распрацоўка прасторы, пейзажных куліс, тонкая і шматколерная гама пры некалькі прымітыўнай перадачы пластыкі постацей, своеасаблівая стылізацыя малюнкаў твораў, калі даволі плоскае разуменне іх аб'ёмаў спалучаецца з дакладным малюнкам вачэй, вуснаў, завітоў валоў.

Да гэтага ж стылістычнага накірунку належыць яшчэ шэраг твораў 40-х гадоў, у якіх, нягледзячы на імкненне захаваць у арнаментальнай фонаў насечку і больш вытанчаны малюнак арнаментальных матываў, якасці мастацкага вобраза абумоўлены ўсё ж мяккім і крыху спрощаным наіўным разуменнем аб'ёму і спрощанай тэхналогіяй. Фонавы арнамент і тут выконваецца аграфленнем, а не паглыбленай разьбой, крохкі і тонкі ляўкас вымушае рабіць арнамент схематычным. Выразны прыклад гэтага накірунку — абраз «Вялікапакутнік Дзмітрый» з Кобрынскага раёна, датаваны 1743 г. Тым жа майстрам выкананы абразы «Спас» і «Маці Божая Адзігітрыя» з Кобрынскага і «Адзігітрыя» з Іванаўскага раёнаў, якія пры захаванні іканапіснага канона ўраджаюць індывідуальнай партрэтнай трактоўкай вобразаў.

Да 40—50-х гадоў належыць цэлы шэраг абразоў Маці Божай з вельмі выразнай псіхалагічнай распрацоўкай характараў маці і дзіцяці. Гэта датаваная 1740 г. «Адзігітрыя» з Івацэвіцкага, а таксама «Адзігітрыя Каложская» з Іванаўскага, «Адзігітрыя» з Кобрынскага, «Адзігітрыя Люб-

лінская» з Брэсцкага раёнаў. Ва ўсіх гэтых творах майстроў захапляла магчымасць адлюстраваць жывыя характары.

Некаторыя з гэтых твораў («Адзігітрыя» з Іванаўскага і «Адзігітрыя» з Кобрынскага раёнаў) маюць выдатнае каларыстычнае вырашэнне, іншыя напісаны больш спрошчана. Аднак усе гэтыя творы лучыць імкненне ўбачыць цудоўнае ў простым, узвышанае ў штодзённым.

На прыкладзе ўсіх згаданых твораў можна сцвярджаць, што іканапіс 40-х гадоў XVIII ст. на Заходнім Палессі дакладна адпавядаў запатрабаванням свайго часу. Ён меў пэўныя дасягненні ва ўвасабленні сваімі сродкамі праблем сучаснасці і светапогляду, які быў вырацаваны на аснове трансфармацыі ў народнай свядомасці хрысціянскай філасофіі і маралі. Выразнай лініяй у іканапісе сярэдзіны XVIII ст. прасочваецца накірунак народнай творчасці. Жыццесцвярджальная пераканаўчасць прымітыву добра бачна на прыкладзе двухбаковага фератрона «Цуд Юр'я аб цмоку» — «Св. Ануфрый» 1748 г. з Кобрынскага раёна. Адкрыты дэкаратыўны колер, адвольнасць прапорцый і спрошчанасць тыпажу ў гэтым двухбаковым абразе сведчаць аб адсутнасці ў майстра прафесійнай падрыхтоўкі, аб яго наіўным успрыняцці свету. Але ж гэта не зніжае эстэтычнай каштоўнасці твора. Непасрэднасць трактоўкі вобразаў надае яму асаблівую прывабнасць. На прыкладзе гэтага твора добра бачны ўзаемаўплывы прафесійнага і народнага мастацтва.

Прафесійную творчасць першай паловы XVIII ст. найбольш яскрава прадстаўляюць два адзначаныя талентам выканаўцаў абразы — «Архангел Міхаіл» з Брэсцкага і «Маці Божая Рымская» з Драгічынскага раёнаў. Яны

вызначаюцца выдатным каларытам і адухоўленасцю вобразаў. Кампазіцыя «Архангела Міхаіла» падкрэслена манументальная. Трывалая постаць воіна займае амаль усю выяўленчую прастору. У архангела стальныя латы, на блакітным панцыры дзе-нідзе запальваюцца чырвоныя рэфлексы — водбліскі плашча. Меч здаецца лёгкім у магутных руках, а юны і румяны твар здзіўляе нечаканай добразычлівасцю. Насычаная цёплая колеравая гама з выкарыстаннем дамінантных каляровых плям чырвонага і золата ўзбагачаецца шматлікімі адценнямі і рэфлексамі. Аб’ём лепіцца колерам, што надае выяве асязальнасць і шчыльнасць, пры гэтым ёсць адчуванне нейкай лёгкасці, што змякчае контуры. Гэты твор хутчэй за ўсё быў напісаны ў Брэсце. Майстар, які выканаў яго, вызначаўся высокім прафесіяналізмам.

«Маці Божая Рымская» з Драгічынскага раёна вырашана ў мяккіх залаціста-ружовых тонах. Лікі Маці Божай і дзіцяці мадэліруюцца тонкім святлацёнам і здаюцца ахутанымі паветранай мрояй. Жывыя ружовыя рукі рухомыя і трапяткія, а постаці на залатым фоне, які быццам вібрыруе, здаюцца надзвычай масіўнымі. Гэтаму ўражанню спрыяе вялікая лакальная пляма блакітнага мафорыя з ледзь азначанымі мяккімі складкамі. Мастак цудоўна злучае вялікія каляровыя роўніцы з тонкай нюансіроўкай і святлоценьявой мадэліроўкай.

Трэба адзначыць, што гэтыя два творы — «Маці Божая Рымская» з Драгічынскага і «Архангел Міхаіл» з Брэсцкага раёнаў — выдатна ўвасобілі эстэтычны і этычны ідэал часу. Відавочна, што іканапіс у першай палове XVIII ст. амаль поўнасцю губляе ўласцівую старажытнарускую

мастацтву высокую духоўную патэтыку і спірытуалізм вобраза, але набывае глыбіню душэўнасці і даверлівую цеплыню пачуццяў. Гэта тлумачыцца звяртаннем культавага мастацтва да народных уяўленняў як да сродкаў абароны ад асіміляцыі. Асабліва добра бачна гэта ў шматлікіх абразях Маці Божай мясцовых ізводаў: Баруньскай, Трокскай, Супрасльскай, Каложскай, Холмскай, Навадворскай і г. д.

Магчыма, што на кампазіцыйныя пабудовы абразоў XVIII ст. дрэварыты мелі яшчэ большы ўплыў, чым гэта было ў папярэднім XVII ст. Напрыклад, існуе вялікае падабенства паміж гравюрамі Максіма Вашчанкі, магілёўскага гравёра, выдадзенымі ў Куцейне («Акафісты», 1693), і абразамі з «лілейным» фонам (асабліва «Звеставанне») і «Апосталамі». Аднак падабенства гэтае не выдае прамога капіравання. Магчыма, яно выклікана не толькі ўплывамі гравюры на іканапіс, але і адзінствам іканаграфічных крыніц і для гравюр, і для абразоў. Цікавы дакумент у гэтых адносінах уяўляе «Ермінея» Дыянісія Фурноаграфіота, напісаная ў пачатку XVIII ст. на Афоне. Гэтае настаўленне для іканапісцаў па сутнасці з'яўляецца зборам правіл кампазіцыі абразоў Новазапаветных сюжэтаў. Тут апісваецца кампазіцыя і ўказваюцца характэрныя элементы для кожнага сюжэта. Натуральна, такія правілы абмяжоўвалі мастака пэўнымі рамкамі, але не такімі жорсткімі, як прорысі.

Параўнанне палескіх абразоў з апісаннем афонскага манаха Дыянісія Фурноаграфіота паказвае, што такія іканаграфічныя схемы ўласцівы і іканапісу Заходняга Палесся. Апрача збору кампазіцыйных правіл Дыянісій Фур-

ноаграфіот змясціў у «Ермінеі» апісанні тэхналогіі і тэхнікі іканапісу, правілы прыгатавання фарбаў, ляўкасу, грунтоўкі палатна, залачэння фонаў і німбаў. Яму ж належаць настаўленні па рэстаўрацыі старых абразоў. Гэтыя рэкамендацыі, відавочна, зведзены Дыянісіем Фурноаграфіотам на глебе практыкі, уласцівай іканапісу Усходняй Еўропы ў XVII — пачатку XVIII ст., бо выкарыстанне такіх правіл добра заўважана ў мастацкай традыцыі і Беларусі, і Украіны, і Малдовы — пры своеасаблівасці нацыянальнага каларыту і іканаграфічнага тыпажу нацыянальных школ іканапісу гэтых краін сугучныя з пошукамі афонскіх, грэчаскіх майстроў менавіта тымі тыпалагічнымі рысамі, якія спрабаваў абагульніць у сваёй «Ермінеі» Дыянісій Фурноаграфіот.

У 50—60-я гады XVIII ст. іканапіс Заходняга Палесся прадстаўлены надзвычай шматлікімі накірункамі, што, безумоўна, з'яўляецца паказальнікам распаду іканапіснай традыцыі. Спраба злучыць традыцыйную сакральную аснову іконнага абраза з дасягненнямі прыродазнаўчай навукі — гісторыі, геаграфіі, філасофіі, асветніцтва, — г. зн. спроба аб'яднання несумяшчальных накірункаў мастацкага асваення свету, вядзе да ўсё большага змянення іканапісу, звядзення яго да ўзроўню мастацтва, якое выказвала этычны і эстэтычны ідэал свайго грамадства на ўзроўні сярэдняй культуры. Гэты перыяд характарызуецца злучэннем разнародных тэндэнцый, якія нярэдка набываюць форму кампрамісу паміж гуманістычнымі, асветніцкімі поглядамі і традыцыйнай тэалагічнай асновай.

Страта іканапісам устойлівай, глыбокай філасофскай і стылістычнай напоўненасці вядзе да ўсё новых і новых

пошукаў нязвыклых мастацкіх рашэнняў, новых прыёмаў, тэхналогій, многія з якіх фактычна знішчаюць жывапісную аснову іканапісу, да яго выцяснення лепкай, чаканкай, разьбой. Гэтыя тэндэнцыі добра прасочваюцца ў іканапісе і Беларусі, і Украіны ў другой палове XVIII ст. Асабліва добра бачны яны ў іканапісе Заходняга Палесся. Тут ляпныя па ляўкасе і разьбяныя рэльефныя абразы сустракаюцца надзвычай часта. Вялікую ролю набываюць чаканеныя шаты і разнастайныя асобныя накладныя чаканеныя з металу дэталі — вянцы, далоні рук, кветкі. Шырока сустракаецца з гэтага часу жывапіс на палатне.

Усё мноства накірункаў іканапісу Заходняга Палесся сярэдзіны — другой паловы XVIII ст. схематычна можна звесці да двух асноўных тыпаў. Першы з іх варта ахарактарызаваць як традыцыяналісцкі ў адносінах да іканаграфіі і фальклорна-наіўны па стылістыцы. Ён выступае ўвасабленнем народнага светапогляду, дэмакратычных ідэалаў; гэты тып іканапісу пры ўсіх тэхнічных новаўвядзеннях захоўвае ў даволі значнай ступені традыцыйны змест іканапісу.

Другі тып — чыста барочны па фармальнай структуры, у яго стылістыцы дамінуюць рысы вычварнасці. Да гэтага тыпу найчасцей належаць каталіцкія алтарныя абразы, радзей — абразы з уніяцкіх ці праваслаўных цэркваў. Вельмі часта ў адным творы нязвыкла злучаюцца рысы і першага, і другога тыпаў.

Для абразоў першага тыпу ўласціва блізкасць да паўсядзённага жыцця, пераважнасць прастанароднага тыпажу, цеплыня эмацыянальнага зместу. У рэчышчы гэтага накірунку ў іканапісе на Заходнім Палессі вельмі доўга, амаль да сярэдзіны XIX ст., захоўваюцца адгалоскі традыцыі

XVII ст. у тэхніцы і стылістыцы, часцей сустракаюцца творы, выкананыя на дошках, выкарыстоўваюцца экспрэсіўная дэфармацыя ў малюнку, дэкаратыўнасць, умоўнасць колеру. Тут захоўваюцца рысы, якія сфарміраваліся на працягу папярэдніх стагоддзяў, у той час як абразы другога тыпу адрознівае засваенне форм, кампазіцыйных прыёмаў, тэхнікі выканання, запазычаных са свецкага еўрапейскага мастацтва. Абразы першага тыпу значна пераважаюць у колькасных адносінах сярод тых, што захаваліся на Заходнім Палессі, але і сярод іх шэраг твораў вызначаецца досыць высокім майстэрствам выканання, дзе свядомы дэмакратызм вобраза злучаны з анатамічнай дакладнасцю, прафесіяналізмам малюнка, прасторавасцю, імкненнем да рэалістычнага раскрыцця зместу.

Характэрным творам гэтага тыпу абразоў з'яўляецца датаванае «Нараджэнне Маці Божай» 1755 г. з Кобрынскага раёна. Фактычна — гэта карціна, прысвечаная сялянскаму побыту. Сярод удзельнікаў сцэны — маладыя сялянкі ў беларускіх народных строях, яны паводзяць сябе вельмі натуральна ў звыклых абставінах, сярод звычайных побытавых рэчаў. Іх рухі лоўкія, а твары свецяцца здароўем і радасцю. Мастак захоплены іх грацыяй, іх унутранай адухоўленасцю, прасветленасцю.

Такім жа падкрэслена простанародным успрымаецца іканаграфічны тыпаж на абразе «Маці Божая Рымская» з Іванаўскага раёна. Толькі вочы Марыі адлюстроўваюць складанасць і глыбіню пачуццяў Маці Божай. Гэты абраз выкананы рэльефам, у тэхніцы лепкі і разьбы па ляўкасе. У 50—60-я гады XVIII ст. на Заходнім Палессі існавала, верагодна, некалькі цэнтраў, дзе ствараліся рэльефныя

абразы. Сярод твораў такога тыпу выяўлены абраз з подпісам: «Małował Ioan Wasilewski z Kobryna». Гэта абраз Варвары Пакутніцы з Брэсцкага раёна. У ім, як і ў іншых рэльефных абразях, толькі адкрытыя часткі цела святой — яе лік і рукі, а таксама аблогі выкананы жывапіснымі сродкамі. Усё астатняе ляпілася і рэзалася па ляўкасе. Фалды адзення і контуры рэчаў выразаліся шырокім і глыбокім пазам, берагі якога акругляліся, ствараючы рэльефную выяву. Рэльефны ляўкас пакрываўся серабрэннем і пазалотай, лесіраваўся каляровымі лакамі. Сродкамі рэльефу перададзены складкі драпіровак, пальмавідны арнамент на фоне. Ёсць два падпісанія, датаваныя творы, выкананыя ў гэтай тэхніцы, — «Маці Божая Бялыніцкая» 1750 г. з Брэсцкага і «Замілаванне» 1751 г. з Маларыцкага раёнаў. Абодва абразы вылучаюцца тонкай жывапіснай мадэліроўкай лікаў і падкрэсленай дэкаратыўнай рэльефнасцю далічнага.

Сярод твораў гэтага тыпу былі свае лакальныя групы, адметныя па манеры выканання. Таму можна меркаваць, што ствараліся яны ў розных майстэрнях. Напрыклад, на поўдні сучасных Брэсцкага і Кобрынскага раёнаў выяўлена група твораў, у якіх разьба і лепка па ляўкасе злучаюцца з вытанчаным жывапісам лікаў. Да гэтай групы належаць «Маці Божая Барунская», «Спас» і «Маці Божая Супрасльская» — усе з Брэсцкага раёна, «Маці Божая Холмская» — з Кобрынскага раёна.

Другую групу складаюць творы, у якіх жывапіс мае другараднае значэнне, а асноўную ролю адыгрывае паліхромны рэльеф, як, напрыклад, у абразях «Нараджэнне Маці Божай» і «Спас» з Брэсцкага, «Маленне Іакіма і Ганны» з Жабінкаўскага раёнаў.

У многіх творах, выкананых у тэхніцы ляўкаснага рэльефу, выразна праяўляецца барочная стылістыка. Прыкладам барочнага сінтэзу жывапісу, рэльефу і разьбы па дрэве з выкарыстаннем барочных дэкаратыўных форм з'яўляецца двухбаковы абраз-фератрон «Замілаванне» і «Бога-яўленне» з Брэскага раёна. Дынамізм кампазіцый і пышны дэкор разьбы фератрону выразна барочныя. Прывабна-дэкаратыўная разьба фератрону ўспрымаецца як прафесійная, а выкананне самога абраза ўсё ж такі бліжэй, нягледзячы на барочную дынаміку і буйнамаштабнасць постацей, да народнага мастацтва, вобразы кранаюць цеплынёй па-чуццяў. Манернасць і знешняя эфектнасць уласцівыя толькі асобным рэльефным ляўкасным абразам. Напрыклад, такія рысы характэрныя для абраза «Варвара Велікамучаніца», які зрабіў кобынскі майстар Іаан Васілевіч. Гэты твор, безумоўна, належыць да тыпу барочных прафесійных твораў, якія мала звязаны з традыцыяй мінулага.

У іканапісе сярэдзіны XVIII ст. яшчэ адну стылістычную групу складаюць абразы з ляпнымі арнаментаванымі фонамі. Да яе належаць абразы з ваколіц Давыд-Гарадка, Лунінца і Жыткавіцкага раёна. На гэтых творах арнаментация фону выканана не разьбой, а налепамі тонкіх пругкіх ліній, кропак, завіткаў, з якіх утвараецца досыць пышны раслінны арнамент закручаных сцяблін з дробным густым лісцем. Такога ж характару ляпныя фоны, якія сустракаліся ў XVI ст. пры дэкарацыі німбаў і палёў украінскіх і беларускіх абразоў, а на фонах абразоў вельмі папулярныя былі ў Іспаніі ў XV—XVI стст., зноў уваходзяць ва ўжытак іканапісу Беларусі менавіта ў 20—30-я гады XVIII ст. Найбольш вядомыя прыклады выка-

рыстання такой тэхналогіі: тры басценавіцкія абразы ў НММ Беларусі, магілёўскае «Нараджэнне Маці Божай» (там жа). Для межаў Заходняга Палесся ляпныя фоны прадстаўлены датаванымі 1729 г. абразамі «Святая Радзіна», «Спас», «Маці Божая Мінская» з Івацэвіцкага раёна — усе тры ў НММ Беларусі.

З сярэдзіны XVIII ст. назіраецца новы ўздым цікавасці да выкарыстання ляпных фонаў. Гэтая тэхніка ўласціва, напрыклад, для твораў служкага мастака Васіля Маркіянавіча.

Вельмі ўдала спалучаў адметны аўтарскі почырк жывапісу з лепкай фонаў і невядомы майстар, які працаваў у сярэдзіне XVIII ст. на ўсходзе Пінскага Палесся. Менавіта яго творы ўтвараюць у іканапісе Заходняга Палесся сярэдзіны XVIII ст. групу абразоў з ляпнымі фонамі. Да гэтай групы належаць тры датаваныя творы «Маці Божая Супрасльская» (1760), «Звеставанне» (1759) — абодва са Столінскага раёна, а таксама трохстворкавы складзень «Св. Наталля», «Маці Божая Адзігітрыя», «Архангел Рафаіл» (1760) з Жыткавіцкага раёна (у НММ Беларусі). Акрамя таго, адметная аўтарская манера са своеасаблівай іканаграфіяй лікаў, мадэліроўкай складак рэзкімі высвятленнямі дэкаратыўным колерам далучае да гэтага рада датаваных абразоў яшчэ некалькі твораў. Гэта — «Варвара Велікамучаніца», «Богаяўленне» (абодва — у МСБК) і «Маці Божая Адзігітрыя», «Дзісус» (абодва са Столінскага раёна).

Гэтыя тры абразы таксама, як і тры папярэднія, маюць ляпныя фоны з арнамантам, які складаецца з гірляндаў выгнутых тонкіх і дробных лісцяў. Адметны іканаграфіч-

ны тытаж выразна яднае ўсе сем твораў. Лікі святых быццам бы ўпісваюцца ў авал, падбародкі надзвычай акруглыя, злёжку цяжжаватыя ў прапорцыях, моцна высветлены знізу рэфлексамі. Міндалепадобныя раскосыя вочы, наіўна-манерныя па сваім малюнку вусны, светлая карнацыя выдатна раскрываюць народна-барочны эстэтычны ідэал майстра. Ад творчай спадчыны гэтага майстра захаваліся яшчэ тры разрозненыя абразы. Яны выкананы без выкарыстання разьбы ці лепкі для арнаментаванні фонаў. Замест яе, напрыклад, на фон абраза «Тройца» (НММ Беларусі) нанесены жывапісны арнамент, блізкі па характару матываў да ляпных фонаў гэтага майстра. Два абразы «Тайная вячэра» ў іканастасе царквы ў Давыд-Гарадку» і бакавыя дзверы з выявай архангела Міхаіла са Столінскага раёна ўвогуле не маюць арнаменту на фоне. Але дэкаратыўнае пачуццё майстра праяўляецца ў кветкавым арнаменце на абрусе, якім убраны стол у кампазіцыі «Тайнай вячэры», аздобленым кветкамі гімацыі Хрыста, у адмысловым арнаментальным малюнку падлогі. Да таго ж надзвычай дэкаратыўна вырашана разьбяная драўляная паліхромная рама. Абраз «Архангел Міхаіл» на дыяканскіх дзвярах пазбаўлены арнаментальнага дэкору, асабліва сці аўтарскага почырку тут толькі злёжку намячаюцца, таму аўтарства майстра абразоў з ляпнымі фонамі ў гэтым выпадку застаецца гіпатэтычным. Абраз «Архангел Міхаіл» найбольш дынамічны з усіх дзесяці твораў гэтай стылістычнай групы. Найбліжэйшы да яго, таксама вельмі барочны, экспрэсіўны па пластыцы абраз «Звеставанне» 1759 г. Астатнія восем твораў больш статычныя, традыцыяналісцкія па кампазіцыі. Тым не менш адчувальная

напружанасць, дынамічнае барочнае ўспрыняцце формы прысутнічаюць і ў кампазіцыі гэтых абразоў. Барочнасць выяўляецца ў напружанай, рытмічнай мадэліроўцы складак, дзе высвятленні выкананы яркімі энергічнымі прабеламі, у буйнамаштабнасці постацей, у наяўнасці пышных драпіровак і перыстых воблакаў у антуражы. Майстар мае выдатнае каларыстычнае пачуццё, каларыт яго твораў святочны, пабудаваны ён на насычаных чырвоных, сіне-фіялетавых, вохрыста-залацістых фарбах у спалучэнні з больш стрыманымі, попельна-блакітнымі, шэра-зеленаватымі, шэра-бэзавымі тонамі. Асабліва прывабная па каларыту «Тройца», дзе дамінантны блакітны колер нагадвае аб каларыстычнай традыцыі беларускага іканапісу папярэдніх стагоддзяў. Паколькі творы гэтага майстра выяўлены ў мясцовасці, у цэнтры якой знаходзіцца Давыд-Гарадок, і «Тайная вячэра», магчыма, заўсёды аздабляла адзін з іканастасаў давыд-гарадоцкіх цэркваў, можна меркаваць, што менавіта ў Давыд-Гарадку працаваў гэты невядомы мастак-іканапісец. У яго творчасці злучаюцца характэрныя рысы заходнепалескага іканапісу, асабліва ўласцівыя гэтаму рэгіёну кантрастныя спалучэнні сіне-фіялетавых, аранжава-чырвоных, аліўкавых і жоўта-залацістых фарбаў з традыцыйнай слупкай іканапіснай школы, асабліва тымі, яе іканаграфічных тыпаў, характару мадэліроўкі лікаў, выбеленай, халоднай па тону карнацыяй. Пэўная агульнасць мастацкіх прынцыпаў назіраецца ў разглядаемых творах гэтага невядомага давыд-гарадоцкага майстра са слупкім мастаком Васілём Маркіянавічам — выкарыстанне ляпнога арнаменту на фонах, зварот да ўзораў кампазіцый кіеўскіх друкаваных выданняў, наяўнасць на

творах разгорнутых надпісаў кірыліцай з імёнамі заказчыкаў. Абодва майстры працавалі ў 50—60-я гады XVIII ст. Як і ў Маркіянавіча, у давид-гарадоцкага майстра заказчыкамі, мяркуючы па іх прозвішчах, былі простыя людзі.

У такіх творах, як абразы «Маці Божая Супрасльская» і «Маці Божая Адзігітрыя», давид-гарадоцкі майстар ляпных фонаў выяўляе ашчадныя адносіны да іканапіснай і іканаграфічнай традыцыі свайго краю, у іншых творах выразна бачна яго арыентацыя на барочную гравюру ўкраінскіх праваслаўных друкарскіх цэнтраў, якія актыўна выкарыстоўвалі ў XVIII ст. заходнія кампазіцыйныя схемы. Да «Тайнай вячэры» давид-гарадоцкага майстра можна ўбачыць аналогіі ў кіеўскіх «Трыядзі» 1631 г., «Евангеллі» 1697 г. і ў застаўцы з «Дзянняннў Апосталаў» 1722 г., якая мае найбольш агульныя рысы з абразом давид-гарадоцкага майстра. Шэраг кампазіцыйных аналогій да «Тройцы», прыведзеных Н. Ф. Высоцкай (Тэмперны жывапіс Беларусі. С. 106), можна дапоўніць гравюрамі чарнігаўскіх выданняў 1745 і 1759 гг. Заўвага Н. Ф. Высоцкай аб тым, што пры выкананні абраза «Тройца» мастак даў прорыс у люстраным адбітку², варта ўвагі, аднак трэба зазначыць, што такая вольнасць мастака не абавязкова сведчыць аб яго недасведчанасці, абьякавасці да іканаграфічнага канона, бо Хрыстос, які, паводле беларускай іканаграфічнай традыцыі, увасоблены ў вобразе цэнтральнага анёла, можа быць адлюстраваны і з жэстам бласлаўлення левай рукой.

У цэлым творчасць гэтага невядомага давид-гарадоцкага майстра вельмі паказальная для заходнепалескага і

² Тэмперны жывапіс Беларусі. Мн., 1987. С. 23, 106.

ўсяго беларускага іканапісу сярэдзіны XVIII ст. У творах давід-гарадоцкага мастака вельмі арганічна спалучыліся фальклорныя матывы са стылістыкай мясцовай інтэрпрэтацыі пышнай барочнай формы — напружанай, трапяткой, брутальнай і вытанчана-манернай адначасова. У спадчыне майстра быццам бы сфакусіраваліся апошнія спробы іканапісу XVIII ст. пры захаванні традыцыі мінулых часоў і выкарыстанні барочных кампазіцыйных прыёмаў стварыць яркі і прывабны мастацкі вобраз.

Іншы накірунак у сярэдзіне XVIII ст. выразна ўвасоблены ў абразе «Маці Божая Апека» 1751 г. з Брэсцкага раёна. Тут манернасць і кволасць постацей больш адпавядаюць агульнаўсходнееўрапейскаму, характэрнаму для польскага і ўкраінскага, венгерскага і славацкага мастацтва, правінцыйнаму па духу ўвасабленню эстэтычнага ідэалу ракако. Пры гэтым абраз вельмі цікавы па свайму зместу: магчыма, сярод паненак і кавалераў, якіх ахінае сваёй мантыяй Маці Божая, адлюстраваны кароль Аўгуст III са сваёй жонкай. Іканаграфічны ізвод «Маці Божая Апека» заходнееўрапейскага паходжання. Менавіта з сярэдзіны XVIII ст. у беларускім і ўкраінскім мастацтве ён пачынае дамінаваць, становіцца больш папулярным, чым традыцыйны праваслаўны «Пакроў», часта прымаючы на сябе яго назву. Да абраза «Маці Божая Апека» 1751 г. у рэгіёне Заходняга Палесся можна назваць цэлы шэраг іканаграфічна блізкіх твораў другой паловы XVIII — пачатку XIX ст., сярод іх — датаваныя 1763 г. з Пінскага раёна і 1797 г. з Івацэвіцкага раёна (апошні ў НММ Беларусі).

У цэлым сярэдзіну XVIII ст. трэба вызначыць як вельмі важны этап у гісторыі іканапісу на Заходнім Па-

лессі, гэта момант яго апошняга ўздыму, яго спробы разнастайнымі сродкамі — лепкай, разьбой па ляўкасе, накладаннем шат (менавіта ў гэты час пачынаецца шырокая практыка каранаты абразоў) — стварыць творы імпазантныя, прывабныя, адпаведныя познебарочнай узнёсласці, якая панавала ў архітэктуры, свецкім мастацтве, тэатры. У гэтым напрамку ствараліся абразы ва ўсіх трох галоўных канфесіях, і толькі нюансы — ступень сувязі ці з заходняй, ці з праваслаўнай іканаграфічнай традыцыяй — вызначалі характар пераважнай арыентацыі мастакоў.

У другой палове XVIII ст., як ніколі раней, стварэнне іканапіснага вобраза разыходзіцца па двух напрамках. Першы напрамак працягвае развіваць традыцыйнае жывапіснае выяўленне вобраза, другі напрамак карыстаецца ў першую чаргу сродкамі іншых відаў мастацтва, аддае ім відавочную перавагу перад жывапісам — гэта рэльефная разьба па дрэве, ляўкасе, чаканка, гартаванне.

Першы напрамак прадстаўлены ў Заходнім Палессі цікавымі і разнастайнымі творамі. Агульная тэндэнцыя ў жывапіснай тэхніцы гэтага часу — пераход ад клеявых, тэмперных фарбаў да алейных, больш шырокае выкарыстанне палатна, а пры жывапісе на дошках — паступовае патанчэнне ляўкасу і ў канцы стагоддзя — амаль поўнае адмаўленне ад яго як у творчасці мастакоў-прымітывістаў, так і ў творах, па сваёй стылістыцы адпаведных прафесійнаму высокаму ўзроўню. Расслаенне іканапісу на якасныя ўзроўні, моцныя струмені сярэдняга пласта культуры і нізавога фальклорнага пры яўнай колькаснай перавазе сярэдняга ўзроўню — адметная рыса іканапісу менавіта ў другой палове XVIII ст. Большасць мастацкіх тво-

раў гэтага часу на ўсіх мастацкіх узроўнях маюць характэрныя прыкметы позняга барока з уласцівай яму чыста знешняй эфектнасцю. Некаторыя творы захоўваюць адгалоскі традыцыі, натуральнасць і стрыманасць вобраза. Рэгіянальныя асаблівасці на высокім узроўні амаль сціраюцца, на сярэднім і нізавым узнікае вялікая колькасць дробных стылістычных накірункаў, лакальных майстэрняў.

Усё часцей і часцей у творах з'яўляюцца сучаснікі-данатары, прадстаўленыя не толькі на абразях (яскравы прыклад такой кампазіцыі — ужо згаданы абраз 1751 г. «Маці Божая Апека»), але і ў сцэнах нараджэння Марыі, пакланення немаўляці Хрысту, Срэцення і ў іншых жанравых паводле зместу кампазіцыях. На абразях святочнага рада шарашоўскага і аброўскага іканапісаў многія персанажы апрануты ў традыцыйныя мяшчанскія і шляхецкія строі. На абразе «Сабор Багародзіцы» са святочнага рада шарашоўскага іканастанса і на аднайменным алтарным абразе 1757 г. з Лунінецкага раёна замест традыцыйных вешчуноў адлюстраваны заказчыкі-данатары. Гэтыя прыкметы эвалюцыі зместу вельмі паказальныя для характарыстыкі іканапісу другой паловы XVIII ст. Ён становіцца надзвычай дэмакратычным і натуралістычным паводле зместу, народным па адраснасці.

Бадай, адным з самых выразных твораў з выявамі данатараў з'яўляецца абраз «Нараджэнне Маці Божай» з Драгічынскага раёна. Твор мае тонкае каларыстычнае вырашэнне. Вялікую ўвагу майстар засяродзіў на стварэнні вобразаў дзвюх паняў на першым плане абраза, якія замяшчаюць у кампазіцыі традыцыйныя персанажы павітух, што прымаюць маленькую Марыю. Мастак старанна

адлюстроўвае інтэр'ер багата прыбранага пакоя, дэталёва выпісвае карункі, дзіўнае адзенне служанак, пышныя строі паняў, імкнецца пазначыць фактуру аксаміту і шоўку, перадаць, хоць часам і не вельмі дакладна, перспектыўныя скарачэнні. Твор прадуманы ў колеры, добра разлічана рытміка каляровых плямаў — светлая кінавар, цёплыя зялёныя, прыглушаныя сінія і серабрыстыя тоны, якія пераважаюць у каларыце, спалучаюцца з далікатна-ружовымі і залацістымі адценнямі, ствараюць гучную і радасную гаму. У распрацоўцы складак выкарыстаны каляровыя кантрастныя рэфлексы-прабелы: зялёныя на чырвонай сукенцы, як адлюстраванне размешчанага побач колеру зялёнага плашча, і бранзаватыя водбліскі на зялёным абрусе ад вохрыстых па колеры сцен пакоя. Формы лікаў лепяцца колерам, без выкарыстання лінейных абводак. Яскрава выказаныя псіхалагічныя характарыстыкі персанажаў, насычаны гарманічны каларыт ставяць абраз «Нараджэнне Маці Божай» у лік найбольш цікавых твораў заходнепалескага іканапісу другой паловы XVIII ст.

Партрэтнасць, рэалістычнасць дамінуюць у гэты час у адлюстраванні святых. Класічным прыкладам у гэтым плане сталі шарашоўскія «Тры свяціцелі». Не менш партрэтныя, разнастайныя і арыгінальныя па характарыстыцы і абразы апосталаў шарашоўскага іканастанаса.

Партрэтным па трактоўцы вобразаў і рэалістычным па перадачы аб'ёмаў, па мадэліроўцы твараў з'яўляецца абраз «Барыс, Глеб і Св. Хрысціна» з Лунінецкага раёна. Гэты твор увагуле ўспрымаецца амаль як свецкае партрэтнае адлюстраванне.

Вельмі паказальныя ў плане раскрыцця барочнай эстэтыкі пры адлюстраванні святых як рэальных асоб наступныя творы: падпісаны і датаваны абраз «Параскева» 1767 г. з Драгічынскага раёна, аднайменны твор з Лунінецкага раёна, абразы «Васіль Вялікі» і «Іаан Златавуст» (апошнія два, верагодна, паходзяць з жывапіснай майстэрні Жыровіцкага манастыра) і шэраг іншых. Гэта вельмі выразныя прыклады пераарыентацыі ў іканапісе ад традыцыйных, уласцівых папярэдняму стагоддзю поствізантыйскіх форм да заходнееўрапейскай іканаграфіі, святлоценьвай, аб'ёмнай, натуралістычнай манеры жывапісу, да складанай, дынамічнай барочнай пластыкі фігур, засвоенай не без уплываў гравюрных першаўзораў і канчаткова аформленай як дамінуючы напрамак у іканапісе XVIII ст. Іканапіс страчвае свае традыцыйныя вызначальныя рысы, перастае быць мастацтвам, мэта якога — стварэнне трансцэндэнтных вобразаў спецыфічнымі традыцыйнымі іканапіснымі сродкамі пры своеасаблівай тэхналогіі жывапісу. Але адметная рыса іканапісу Заходняга Палесся ў тым, што водгукі традыцыі захаваліся і ў другой палове XVIII ст. тут значна мацней, чым у іншых рэгіёнах Беларусі.

Ад гэтага перыяду на Заходнім Палессі захаваліся шэраг іканастасаў, праграмавая арыентацыя якіх выразна выказвае сувязь з мастацкай традыцыяй папярэдняга XVII ст. Найбольш яскравы прыклад такога праграмнага кансерватызму — іканастас Шарашоўскай Прачысценскай царквы, які захоўваецца ў НММ Беларусі. Майстры, якія працавалі над яго стварэннем, верагодна, у 60—70-я гады XVIII ст., выказваюць надзвычай паслядоўную прыхільнасць традыцыйнаму канону мясцовай праваслаўнай іканаграфіі

XVII ст. Пачынаючы ад агульнай кампазіцыйнай структуры іканастаса і заканчваючы асобнымі дэталямі кампазіцый святочных абразоў — усё падпарадкавана мэце захавання «старыны».

У кампазіцыях шарашоўскіх майстроў мы не ўбачым складаных ракурсаў і прасторавых пабудоў, імкнення перадаць святлоценнявыя эфекты і стварыць пейзажныя шматпланавыя кулісы — усё, што вылучае барока ў жывапісе. Але подых часу не абмінуў і шарашоўскіх майстроў-традыцыяналістаў. Асабліва выразна адчуваюцца прыхаваныя рысы барока ў манеры майстра, які выканаў апостальскія абразы і храмавы абраз «Трох свяціцеляў». Гэтым жа майстрам выкананы абраз «Васіль Вялікі» з Брэсцкага раёна. Мяккая нюансіровачная лепка аб'ёму пры вельмі светлым ружовым ракайлевым агульным тоне карнацыі вылучае руку гэтага майстра. Некаторыя з яго апосталаў рафінавана-саладжавыя, з ружовымі тварамі, светлымі валасамі; часам для малюнка іх фігур выкарыстоўваюцца складаныя паўпрофільныя і трохчвэрцевыя павароты, але пры гэтым постаці застаюцца каржакаватымі, прыземістымі, рукі і галовы надта вялікімі. Пальцы на руках быццам бы надзьмутыя, грувацкія, далоні вялікія. «Тры свяціцелі» сталі хрэстаматыйным прыкладам партрэтнасці, вострай псіхалагічнай трактоўкі вобразаў, своеасаблівай рэалістычнай характарыстыкі тыпаў. Аб'ём твараў мадэліруецца тонкімі шматколернымі плавямі з рэалістычнай падкрэсленасцю блікаў на насах і вуснах, маршчынамі на ілбах, але такое імкненне да аб'ёмнасці не парушае агульнай дэкаратыўнасці мажорнага каларыстычнага вырашэння абразы. Як і для ўсяго беларускага ікана-

пісу, пачынаючы з другой паловы XVIII ст. тут улюбёным становіцца спалучэнне кармінава-чырвонага, яркага цёпла-зялёнага колераў з блакітна-шэрымі фарбамі. Але, бадай, ні ў адным творы гэтага часу такія колеры, іх кампазіцыйныя роўніцы не суаднесены так прыгожа, як на шарашоўскіх «Трох свяціцелях». Моцным акордам гучыць тут смелае супастаўленне чыстых кантрастных чырвонага і зялёнага, якія злучае між сабой бледна-блакітны колер свяціцельскіх хітонаў, бела-шэры, халодны тон фелоні Васіля Вялікага і амафора Грыгорыя. Украпванні чорнага, малочна-белага і светла-вішнёвага колераў удала дапаўняюць каларыстычную гаму. Як знак павагі да традыцыі вялікае поле на абразе займае разьбяны фон. Хоць па тэхніцы выканання ён хутчэй нагадвае тыповае для XVIII ст. аграфленне, але малюнак арнаменту ўсё ж больш далікатны, больш прадуманы, чым на абразях першай паловы XVIII ст. На большасці з шарашоўскіх абразоў выкананы адзін і той жа аграфлёны малюнак, у якім выразна адчуваецца арыентацыя на ўзоры дасканалых фонавых малюнкаў XVII ст. На абразе «Тры свяціцелі» арнаментальны фон дапоўнены аграфлёным і выдзеленым цямнейшым тонам малюнкам калон, ад чаго мастацкі вобраз набывае большую глыбіню і асацыятыўнасць. Высокую каланаду за спінамі свяціцеляў можна ўспрыняць як своеасаблівую рэпліку барочнага параднага партрэта, і як рэальны вобраз — каланады іканастанаса, перад царскімі дзвярыма якога прадстаюць непарушным маналітам тры свяціцелі — як калоны, на якіх трымаецца царква. Магчыма, менавіта таму, каб падкрэсліць думку аб святых айцах царквы як аб яе слупах, і ўвёў мастак у свой

твор адлюстраванне каланады. Гэтая метафара не з'яўлялася вельмі арыгінальнай у канцы XVIII ст. Менавіта на фоне калоны, напрыклад, адлюстроўваецца ў гэты час Св. Мікола.

Арнаментальны пачатак не дамінуе, нягледзячы на разьбу фонаў, у творчасці шарашоўскіх майстроў. Вельмі сціпла ўводзіць арнамент у аздабленне святочных убораў аўтар «Трох свяціцеляў». Ён, як і іншыя шарашоўскія майстры, больш імкнецца да дэкаратыўнасці і святочнай урачыстасці не за кошт арнаментальнасці, а будуючы кампазіцыю вялікімі дэкаратыўнымі плямамі колеру. Таму вельмі архаічнымі здаюцца абразы святочнага рада шарашоўскага іканастаса. Яны быццам створаны не ў XVIII, а ў XVII ст., настолькі выразна іх сіметрычныя ўраўнаважаныя кампазіцыі будуюцца на вялікіх плямах колеравых суадносін — па таму ж прынцыпу, як гэта рабілася ў XVII ст., і толькі асобныя рысы — халодныя перламутрава-блакітныя воблакі і горы, ружовая карнацыя, некалькі лялечны іканаграфічны тыпаж з саламяна-рудымі валасамі, злёгка кірпатымі насамі — указваюць на манеру выканання XVIII ст. Асаблівасці ёсць і ў іканаграфіі Маці Божай, у гонар якой названа царква, і ў адпаведнасці з чым зроблены сэнсавыя акцэнты ў структуры іканастаса: удвая пашырана колькасць святочных абразоў за кошт уключэння абразоў, прысвечаных Маці Божай. Маці Божая тут — што характэрна для XVIII ст. на Беларусі — прадстае ў чырвона-вішнёвым плашчы-мафорыі і чырвоных шляхетных пантофлях. З колерам мафорыя кантрастуе ярка-блакітная сукенка і вельмі шляхетны бела-крэмавы іспод мафорыя, які нагадвае белы гарнастаевы пад-

бой каралеўскай мантыі. Барочная метафарычнасць касцюма Маці Божай пазначана і своеасаблівым малюнкам зоркі на чале мафорыя — ён падобны на крыж. Малюнак нагадвае аздабленне куколя — галаўнога ўбору схімніц.

Панегірычнасць шарашоўскага іканастанаса да вобраза Маці Божай адзначана і цэнтральным іканастанасным абразом «Маці Божая Вялікая Панагія» («Аранта-Знаменне»). Гэта не адзінкавы прыклад уключэння такога даволі рэдкага для Беларусі ізводу ў структуру заходнепалескага іканастанаса. Аналагічны абраз змяшчаўся у цэнтры іканастанаса Кодзенскай царквы (зараз на тэрыторыі Польшчы).

Такім чынам, шарашоўскі іканастанас прадстаўляе тую лінію ў заходнееўрапейскім іканапісе другой паловы XVIII ст., дзе асаблівасці мовы барока моцна знівеліраваны, падпарадкаваны дамінантнаму прынцыпу кансерватызму, праграмнай архаікі, прадстаўленай усімі кампанентамі кампазіцыйнай мовы мінулага: куліснымі пабудовамі, ужываннем адваротнай, паралельнай і даволі ўмоўнай прамой перспектывы, любоўю да арачных форм дошак, паўкруглых нішак і слупкоў для святочных абразоў, цяблавая агульная канструкцыя іканастанаса з падкрэсленым апостальскім ярусам. Пры гэтым царскія разьбяныя дзверы шарашоўскага іканастанаса з пышнай сакавітай разьбой (на жаль, пашкоджаныя) і бакавыя, магчыма, пазнейшыя за ўвесь іканастанас, маляўнічыя дзверы вытрыманы поўнасцю ў рэчывы позняга барока.

У гэтым жа чыста барочным ключы, які так моцна кантрастуе з традыцыяналісцкім жывапісам шарашоўскага іканастанаса, створаны абразы аброўскага іканастанаса. І авальная форма дошак з разьбянымі дадаткамі для абразоў

святочнага рада, і іх чыста жывапіснае прасторавае вырашэнне паказваюць, што для аброўскага майстра пластычная мова барока і прасторавасць еўрапейскага жывапісу набываюць якасці галоўнага творчага арыенціра. Некаторыя творы майстра, напрыклад абраз «Святы Мікола» (не захаваўся), сведчаць аб значных дасягненнях на гэтым шляху аўтара аброўскага іканастаса. Для ўзору абраза «Святы Мікола» аброўскі майстар выкарыстаў кіеўскую гравюру, на якой змешчана выява свяціцеля на фоне панарамы кіеўскага Выдубецкага манастыра. Аброўскі майстар з вялікім умельствам здолеў перавесці ў жывапіс графічны першаўзор, ён вельмі тонка распрацаваў пейзажны план, мяккімі танальнымі пераходамі напісаў воблачнае неба, епіскапскі сакас Св. Міколы аздобіў багатым арнаментом, імкнучыся перадаць пышную фактуру шматколернай каштоўнай тканіны. У характэрнай для апошніх дзесяцігоддзяў XVIII ст. тэхніцы рэльефных фляндраваных мазкоў пазалотнай пасты распісвае ён дэкаратыўную рамку да гэтага абраза.

Гэтую ж тэхніку — фляндроўка па рэльефу пазалотнай пасты — выкарыстаў у сваім абразе «Хрыстос на прастоле. Вялікі Архірэі» невядомы пінскі мастак другой паловы XVIII ст. Твор гэты па духу вельмі блізкі да аброўскіх абразоў, пінскі абраз Спаса Архірэя, бадай, самы барочны сярод твораў свайго часу на Заходнім Палессі. Яго барочная ўсхваляванасць, дынаміка малюнка, пластычная цэльнасць і выразнасць асабліва відавочныя ў параўнанні з пазнейшымі, першай паловы XIX ст., абразамі аналагічнага зместу. Пышнасць дэкору, спалучэнне чырвані і залатога арнаменту сакаса, устаўкі эмалей на флен-

драванай залатой мітры, багатая рэльефная фактура і мудрагелісты малюнак прастола, нязвыклае ззянне фону, створанае з паралельных залатых ліній на цёмнай падкладцы, — усё гэта будзе надзвычай эмацыянальны, радасны вобраз. У такога характару барочных творах рэгіянальныя, мясцовыя рысы знівеліраваны. Аналагічныя, магчыма, не настолькі рафінаваныя творы можна напаткаць і ў іншых кутках Беларусі. Стылістычна яны роднасныя ўсяму накірунку позняга ўсходнееўрапейскага барока — ад Украіны да Венгрыі і Польшчы.

Барока ў сваім познім ракайлевым варыянце ў заходнепалескім іканапісе выявілася ўсё ж не так шырока, як гэта было на левабярэжнай Украіне, паўночна-ўсходняй Беларусі ці суседняй Польшчы. На Заходнім Палессі ў 70—90-я гады XVIII ст. шмат якія творы, як ужо адзначалася, праграмна звяртаюцца да архаічных тэм і іканаграфіі, напрыклад шматлікія датаваныя абразы «Узвіжанне крыжа» з Пінскага раёна.

Такія накірункі, відаць, трэба звязваць з рэдкімі астраўкамі праваслаўнага веравызнання і з асяроддзем правінцыйнай вясковай уніяцкай царквы, якая сваім кансерватызмам імкнулася супрацьстаяць тым новаўвядзенням, што ажыццяўлялі ў другой палове XVIII ст. базыльяне. Творы барочнага прафесійнага характару ў гэты час у Заходнім Палессі ствараліся, верагодна, у каталіцкім манастырскім асяроддзі і ў асяроддзі блізкіх да іх буйных адукаваных базыльянскіх Супрасльскага і Жыровіцкага манастыроў. Два прыклады познебарочнага, з элементамі класіцыстычнай формы, жывапісу — вялікія жывапісныя палотны «Ганна ўтраіх» і «Звеставанне» з Пінскага раёна

(зараз у МСБК), верагодна, прызначаліся для аднаго з каталіцкіх касцёлаў Пінска. Кантраст да іх ствараюць два жывапісныя пано амаль таго ж часу з Брэсцкага раёна (зараз у МСБК). Гэтыя творы — «Уезд у Іерусалім» і «Сыходжанне Святога Духа» — былі размешчаны на сценах вясковай драўлянай царквы і ўяўлялі фрэскавы жывапіс. Абодва творы, на нашу думку, выкананы адным майстрам, ім уласцівы манументальная абагульненасць і пэўная статычнасць, сіметрыя формы, звязаная з народным характарам своеасаблівай эпічнасць, нетаропкасць апавядання.

Такім чынам, у 60—70-я гады XVIII ст. у іканапісе Заходняга Палесся суіснавалі амаль незалежна дзве лініі: адна барочная, прадстаўленая аброўскімі абразамі і шэрагам абразоў сталічнай арыентацыі, звязанымі з буйнымі каталіцкімі і базыльянскімі манастырамі; другая — дэмакратычная, актывізавана традыцыяналісцкая — выказвала густы нізавога уніяцкага і праваслаўнага кліра і іх парафіян. Абедзве лініі прадстаўлены цікавымі знаходкамі, некаторыя з якіх разгледжаны ў гэтым раздзеле.



27. Сабор архангела Міхаїла. Каля 1700 г.
Столінскі р-н. НММБ



28. Маці Божая Адзігітрыя. 1712 г. Іванаўскі р-н



29. Цуд Юр'я аб цмоку. 1729 г. Брэсцкі р-н



30. Маці Божая. Пачатак XVIII ст. Столінскі р-н



31. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Драгічынскі р-н



32. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Іванава



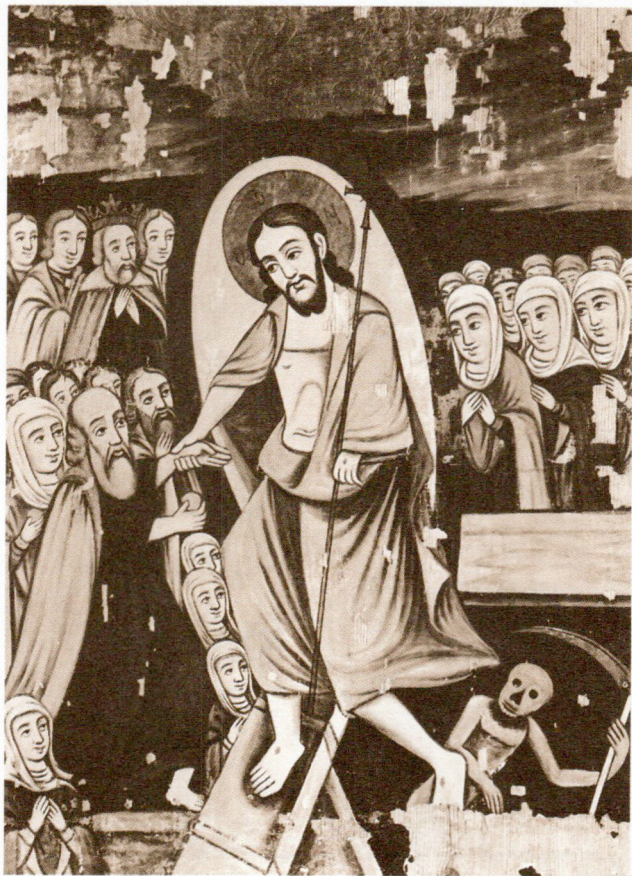
33. Багародзіца ў славе. XVIII ст. Камянецкі р-н.
МСБК



34. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Іванава



35. Христос — вінаградная лаза. XVIII ст.
Столінські р-н. МСБК



36. Сашэсце ў пекла. XVIII ст. Столінскі р-н. МСБК



37. Тройца. Другая чвэрць XVIII ст. НММБ



38. Нараджэнне Маці Божай. XVIII ст. Маларыцкі р-н.
МСБК



39. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Пінські р-н



40. Маці Божая Апека. XVIII ст. Пінскі р-н



41. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Іванава



42. Мадзі Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Пінскі р-н



43. Маді Божая Замілаванне. XVIII ст. Пінск



44. Тройца старазапаветная. XVIII ст. Пінск



45. Троица старозаветная. Фрагмент. XVIII ст. Пінск



46. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Іванава



47. Варвара Вялікапакутніца. XVIII ст. Лунінец.
МСБК



48. Маці Божая Кадэньская. XVIII ст.
Камянецкі р-н



49. Маці Божая з дзіцем. Першая палавіна XVIII ст.
Камянец



50. Праабражэнне. XVIII ст. Пінскі р-н. МСБК



51. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Драгічынскі р-н



52. Архангел Міхаіл. XVIII ст. Столінскі р-н



53. Георгій Переможця. Канец XVIII ст. Кобрынскі р-н



54. Св. Мікола. Фрагмент. Сярэдзіна XVIII ст.
Брэсцкі р-н



55. Маці Божая Замілавання. XVIII ст. Жабінкаўскі р-н



56. Маці Божая са скіпетрам. XVIII ст. Пінскі р-н



57. Маці Божая Замілаванне. XVIII ст.
Жабінкаўскі р-н



58. Маці Божая Замілаванне. Выява на фератроне.
XVIII ст. Брэсцкі р-н



59. Бакавяя вароты з выявамі архангела Гаўрыіла і архідыякана Стэфана. XVIII ст. Жабінкаўскі р-н. МСБК



60. Уваскрэсенне Лазара. XVIII ст. Пінск



61. Уезд у Іерусалім. XVIII ст. Пінск



62. Тайная вячэра. Сярэдзіна XVIII ст. Драгічынскі р-н



63. Хрыстос на прастоле. Вялікі архірэй. Сярэдзіна
XVIII ст. НММБ



64. Маці Божая Чанстахоўская. XVIII ст. Пінскі р-н



65. Спас. XVIII ст. Маларыцкі р-н



66. Хрышчэнне. XVIII ст. Брэсцкі р-н



67. Св. Варвара. XVIII ст. Брэсцкі р-н.
МСБК



68. Тройца старазапаветная. XVIII ст. Драгічынскі р-н



69. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Столінскі р-н



70. Маці Божая Холмская. Сярэдзіна XVIII ст.
Драгічынскі р-н



71. Увядзенне ў храм. Сярэдзіна XVIII ст.
Пінскі р-н



72. Маці Божая Алека. 1751 г. Брэсцкі р-н



73. Маці Божая Апека. Фрагмент. 1751 г. Брэсцкі р-н



74. Апосталы. Фрагмент апостальскага рада. 1752 г. Столінскі р-н



75. Апосталы. Фрагмент апостальскага рада. 1752 г. Столінскі р-н



76. Тройца новазапаветная. XVIII ст.
Кобрынскі р-н. МСБК



77. Маці Божая. 1760 г. Столінські р-н



78. Разасланне апосталаў. XVIII ст. Кобрынскі р-н. МСБК



79. Маці Божая Адзігітрыя. 50—60-я гады
XVIII ст. Брэсцкі р-н



80. Маці Божая Баруньская. 50—60-я гады XVIII ст.
Брэсцкі р-н



81. Спас Пантакратар. 50—60-я гады XVIII ст.
Брэсцкі р-н



82. Прарокі. Фрагмент. Другая палавіна XVIII ст. Драгічынскі р-н



83. Маці Божая Млекопитаельніца. Другая палавіна
XVIII ст. Брэсцкі р-н



84. Св. Іосіф з дзіцем. Другая палавіна XVIII ст.
Драгічынскі р-н



85. Маті Божая Чанстахоўская. 1777 г. Пінскі р-н



86. Вялікапакутніца Варвара і апостал Андрэй. Канец XVIII ст. Кобрынскі р-н



87. Палажэнне ў труну. 1794 г. Пінскі р-н. МСБК



88. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Шата 1752 г.
Столінскі р-н



89. Спас. XVIII ст. Столінські р-н



90. Нараджэнне Маці Божай. Канец XVIII ст.
Столінскі р-н



91. Маці Божая Адзігітрыя. Канец XVIII ст.
Лунінецкі р-н



92. Спас. Канец XVIII ст. Столінскі р-н



93. Маці Божая Вострабрамская. Канец XVIII ст.
Іванаўскі р-н



94. Віленскія пакутнікі. Канец XVIII ст. Брэсцкі р-н



95. Апосталы Павел і Фама. XVIII ст. Кобрынскі р-н. МСБК



96. Апосталы Лука (?) і Іаан. XVIII ст. Кобрынскі р-н.
МСБК



97. Пакроў. Фрагмент. Другая палавіна XVIII ст. Пінскі р-н



98. Аплакванне Хрыста. 1800 г. Брэст

ΚΑΝΑΠΙΣ ΧΙΧ ΣΤ.



Калі тэндэнцыі развіцця беларускага іканапісу XVI—XVIII стст. прааналізаваны ў публікацыях Э. І. Вецер, Н. Ф. Высоцкай, Ю. В. Хадыкі і інш., то пра абразы XIX ст. дагэтуль амаль нічога невядома. У манаграфіі Л. М. Дробава пра іх увогуле не ўпамінаецца¹, цалкам абыдзены ўвагай гэты перыяд развіцця іканапісу і ў шасцітомнай «Гісторыі беларускага мастацтва»².

Ігнараванне даследчыкамі абразавісання XIX ст. — з'ява ў мастацтве досыць характэрная, ёю адзначаны працы не толькі беларускіх, але таксама рускіх, украінскіх і польскіх аўтараў. Многія з іх лічаць, што ў XIX ст. назіраўся «суцэльны заняпад» сакральнага мастацтва і таму тагачасныя абразы вылучаюцца нізкім мастацкім узроўнем. Пры гэтым ігнаруецца той бясспрэчны факт, што ў розных краінах у XIX ст. палітычная, гісторыка-культурная і канфесійная сітуацыя была неаднолькавай. Таму ўсялякія абагульненні адносна развіцця тагачаснага іканапісу (без уліку канкрэтных абставін) прывядуць да па-

¹ Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Мн., 1974.

² Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 3. Мн., 1989.

мылковых высноў. На нашу думку, негатыўныя адносіны да іканапісу XIX ст. несправядлівыя, бо ў яго развіцці, прынамсі ў Беларусі, у гэты час адбываліся надзвычай складаныя і цікавыя працэсы, якія заслугоўваюць самай пільнай увагі.

Трэці падзел Рэчы Паспалітай (1795) і далучэнне Беларусі да Расіі, як вядома, не палепшылі гаротнае жыццё беларускага народа. Культура таксама знаходзілася ў заняпадзе; фактычна пад забаронай былі не толькі беларуская мова, але нават сама назва «Беларусь», якую ахрысцілі «Западно-руским краем»³.

Як адзначана ў аглядзе літаратуры, у гэты час самабытны характар беларускага мастацтва адмаўляецца⁴.

Пасля забароны уніяцтва, у 1839 г. пачаліся «рэформы» ў галіне аздобы цэркваў, «рэканструкцыі» іканастансаў. Не адпавядаючым праваслаўным канонам творам драўлянай пластыкі доступ у цэрквы быў фактычна зачынены, а тыя помнікі, што з'яўляліся неад'емнай часткай уніяцкіх іканастансаў, былі або знішчаны, або, у лепшым выпадку, закінуты на дах. М. Керзін пісаў, што «для развіцця беларускай статуарнай драўлянай скульптуры наўрад ці не самым пагібельным быў час, калі Беларусь стала царскай калоніяй»⁵.

Тое ж датычыцца і іканапісу. Беларускі уніяцкі абраз з яго арыгінальнай выяўленча-вобразнай сістэмай, дэка-

³ Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Т. 4. Мн., 1975.

⁴ Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. С. 6.

⁵ Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. М.: Л., 1940. С. 54.

ратыўным арнаментаваным фонам, спалучэннем аб'ёмна-прасторавых і выяўленчых матываў, графічнай мадэліроўкай складак адзення і мяккай колернасцю ў трактоўцы вобразаў, а галоўнае — з той рэдкай чалавечнасцю і цеплынёй, якія спрамяняюць нашы старыя абразы, — усё гэта зрабілася непрыймальным для праваслаўных святароў з іх арыентацыяй выключна на візантызаваны старажытнарускі абраз. Нямала абразоў было завезена ў Беларусь з Расіі (часцей за ўсё гэта былі творы рамесна-фабрычнай вытворчасці). А лёс уніяцкіх абразоў быў такім жа, як і лёс скульптуры, — яны папросту выкідаліся з іканастасаў альбо замалёўваліся. Усё гэта не магло, натуральна, не адбіцца на лёсе тагачаснага беларускага іканапісу.

Але былі і іншыя прычыны адметнага характару развіцця іканапісу ў XIX ст. Як вядома, у XIX ст. беларускае мастацтва развівалася пад уплывам класіцызму, які, аднак, у жывапісе не стварыў закончаных форм і саступіў месца рамантызму⁶. Ужо ў першай палове XIX ст. мастацтва, у прыватнасці жывапіс, усё часцей звяртаецца да рэальнага жыцця. Гэтаму садзейнічаў Віленскі універсітэт, дзе, як вядома, існавала школа жывапісу, якая рыхтавала кадры мастакоў. З 1886 г. у Вільні была адкрыта і малявальная школа, якой кіраваў І. Трутнёў⁷. Важным асяродкам развіцця прафесійнага мастацтва з канца XVIII ст. стала таксама Полацкая езуіцкая акадэмія, дзе выкладаліся і мастацкія дысцыпліны.

⁶ Гісторыя беларускага мастацтва. Т.3. С.105.

⁷ Там жа. С. 8—9.

Прыкметнае пашырэнне ў Беларусі мастацкай адукацыі істотна змяніла ранейшую карціну развіцця выяўленчай творчасці. Мастакі ўсё часцей звяртаюцца да свецкай (бытавой і гістарычнай) тэматыкі; чалавека пачынаюць адлюстроўваць у яго паўсядзённым побыце. Усё гэта не магло не адбіцца на развіцці іканапісу. Атрымаўшы адукацыю ў мастацкіх установах Вільні, Полацка, Варшавы, Пецяrbурга, Масквы, мастакі нярэдка пішуць абразы для храмаў. Напрыклад, Францішак Смуглевiч напісаў у натуральную велічыню 12 апосталаў для Віленскага кафедральнага сабора, стварыў шэраг кампазіцый на біблейскія тэмы для цэркваў і касцёлаў у Мінску, Рэчыцы, Гродне, Стоўбцах⁸. Пісалі абразы для беларускіх цэркваў І. Аляшкевіч, В. Ваньковіч і інш.⁹ Гэта былі якасна новыя класіцыстычныя творы, якія рэзка адрозніваліся ад традыцыйных беларускіх абразоў XVI—XVIII стст. Пашырэнне ў Беларусі ў XIX ст. акадэмічнага жывапісу ўплывала, несумненна, на развіццё іканапісу.

Акрамя таго, у Беларусі ў гэты час мелі распаўсюджанне абразы рамеснай, часам фабрычнай вытворчасці. Як адзначана, часцей за ўсё яны паходзілі з Расіі. Адносна танныя і даступныя, яны, відавочна, мелі попыт.

На тагачасны іканапіс ўплывала таксама эстампная графіка. Гэта перш за ўсё народны лубок — адбіткі гравюр, рэзаных на дрэве і затым у пэўнай колькасці надрукаваных на паперы або на палатне (антымінс). У свой час нямала такіх твораў захоўвалася ў Беларускім музеі

⁸ Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. С. 17.

⁹ Там жа. С. 18.

ў Вільні. Сярод іх — творы Паўла Комара «Божая Маці», «Укрыжаванне» і інш. Нягледзячы на стылізаваны (а часам і дэфармаваны) малюнак, гэтыя абразкі часцей за ўсё кра-наюць непасрэднасцю, прастай тэхнічных прыёмаў, выяў-ляючых спецыфіку абразной (уздоўжнай) гравюры.

Як і абразы фабрычнай вытворчасці, лубкі на рэлігій-ныя тэмы былі добра вядомы вернікам, аб чым сведчыць іх значнае распаўсюджанне ў разглядаемы перыяд¹⁰.

Акрамя таго, у XIX ст. упершыню ўзнікае новы від эстампа — літаграфія. Першая літаграфская майстэрня пры Віленскім універсітэце была створана ў 1819 г.¹¹ Кі-раваў ёю Я. Рустэм. Пазней пачалі ўзнікаць прыватныя літаграфскія майстэрні, сярод якіх вылучалася арганіза-ваная ў 1835 г. у Вільні майстэрня ўраджэнца Мінска Ю. Азамблоўскага.

Ва ўмовах абмежаванай у тыя часы рэпрадукцыйнай тэхнікі літаграфія давала выдатную магчымасць тыража-ваць выяву. Таму да яе ахвотна звярталіся І. Хруцкі, Я. Дамель, М. Кулеша, К. Русецкі, А. К. Куксевич і інш. Пры гэтым мастакі нярэдка ў літаграфскай тэхніцы капі-равалі і абразы. У. Сыракомля сведчыць, што ў м. Стоўбцы на Міншчыне «ў цудоўным дамініканскім касцёле знахо-дзіўся абраз пэндзля Смуглевіча». З яго быў зроблены эстамп, які ён бачыў у зборы гравюр Ю. І. Крашэўскага¹².

¹⁰ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 3. С. 293—295.

¹¹ Абсталяванне для друку літаграфій (камяні, машына) было да-стаўлена ў Вільню з Варшавы (Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 3. С. 111).

¹² Акты вандалізму // Сыракомля У. Добрыя весці. Мінск, 1993. С. 478.

Такім чынам, іканапіс Беларусі ў XIX ст. часам «супрацоўнічае» з эстампам, што не магло не ўплываць на яго вобразна-выяўленчую сістэму. З прычыны адзначаных фактараў у разглядаемы перыяд у беларускім іканапісе заўважаецца нарастанне рэалізму. Абраз нярэдка набывае партрэтны характар або набліжаецца да тэматычнай карціны. Як адзначае Н. Ф. Высоцкая, з'ява гэтая характэрна ўжо для абразоў другой паловы XVIII ст. («Выбраныя святыя: Васіль Вялікі, Рыгор Багаслоў, Іаан Златавуст», НММ Беларусі)¹³. Аднак у XIX ст. рэалістычныя (часам амаль «натурныя» або «карцінныя») элементы пранікаюць у абразы ўсё часцей.

Істотна і тое, што пачынаючы ўжо з канца XVIII ст. абразы ўсё часцей пішуцца не на дошках, а на палатне, пры гэтым алейнымі, а не тэмпернымі (як у XVI–XVII стст.) фарбамі. Апошняя змяніла ўсю выяўленча-вобразную сістэму іканапісу. У абразях знікае арнаментация фону — сакавітая рэльефная разьба, што часам нагадвае чаканку; у адрозненне ад драўлянай дошкі такая разьба на палатне, натуральна, тэхнічна была немагчымай. Усё гэта абумовіла прынцыпова іншы дэкаратыўна-выяўленчы лад абразоў XIX ст.

Такі ў асноўных рысах гісторыка-культурны фон, на якім эвалюцыяніраваў іканапіс у XIX ст. Але на Брэстчыне ягонае развіццё мела сваю спецыфіку. Адносная геаграфічная ізаляванасць Палесся, моцны традыцыйны ўклад сялянскага жыцця, ды і вядомая ўпартасць палешукоў, якія розныя «новаўвядзенні» ўспрымаюць звычайна вельмі

¹³ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 273.

стрымана і неахвотна, — усё гэта абумовіла тое, што на Брэстчыне традыцыйны беларускі абраз працягваў сваё жыццё і ў XIX ст. Іншымі словамі, тут яшчэ і ў гэты час захоўвалася беларуская нацыянальная традыцыя. Уніяцтва царызм ліквідаваў, але замяніць усе уніяцкія абразы на праваслаўныя было проста немагчыма. Н. Ф. Высоцкая піша: «У іканастасе на працягу ўсяго XVIII ст. ідзе павольны працэс «распаду» абразы як цэласнай сістэмы. Яго актыўна стымулявалі самі мастакі, якія пастаянна ўводзілі рэальныя моманты ў традыцыйныя схемы. Звязана гэта з тым, што мастацтва для царквы не магло ўжо з усёй паўнатай адлюстравачь прагрэсіўныя ідэі эпохі. Таму вядучыя мастацкія сілы аказваюцца ў арбіце свецкага мастацтва»¹⁴.

Як убачым далей, адзначаныя асаблівасці характэрны і для асобных абразоў Брэстчыны. І ўсё ж цікавае назіранне Н. Ф. Высоцкай, на нашу думку, больш характэрнае для рускага мастацтва. Што датычыцца Беларусі, то «распад» абразы быў тут запаволены; М. Шчакаціхін не без падстаў пісаў, што, напрыклад, віцебская школа іканапісу яшчэ і ў XVIII ст. знаходзілася «ў пары свайго росквіту, захоўваючы ўсю сваю моц і жыццёвасць»¹⁵. Гэтае назіранне яшчэ больш уласціва іканапісу Брэстчыны.

І ўсё ж новыя тэндэнцыі (секулярызацыя іканапісу), бясспрэчна, адчуваюцца ў абразях XIX ст., якіх захавалася больш, чым ад эпохі барока. Напрыклад, у Брэсцкім

¹⁴ Гісторыя беларускага мастацтва. Т.2. С. 273.

¹⁵ Шчакаціхін М. М. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII стагоддзя. С. 167.

абласным краязнаўчым музеі — некалькі тысяч твораў (аснову складаюць стараверскія абразы XIX — пачатку XX ст.). Абразы XIX ст. захоўваюцца і ў іншых музеях рэспублікі (у Пінскім, Кобрынскім, Баранавіцкім, Гомельскім музеях). Пераважаюць абразы XIX ст. і у МСБК НАН Беларусі. Такім чынам, колькасна матэрыял гэты даволі значны. Яго, несумненна, павялічвае немалая колькасць абразоў XIX ст. у цэрквах і касцёлах Брэстчыны. Толькі грунтоўнае даследаванне гэтых твораў дазволіць усебакова прааналізаваць тэндэнцыі развіцця іканапісу XIX ст. У дадзенай жа працы мы паспрабуем закрануць найбольш істотныя моманты эвалюцыі іканапісу Брэстчыны у гэты складаны перыяд нашай гісторыі.

Як вядома, у ідэалагічнай і дэкаратыўнай функцыях царквы істотная роля належала іканастасу. Адметнасць беларускіх іканастасаў паказалі Э. І. Вецер, Н. Ф. Высоцкая¹⁶. Паводле Э. І. Вецер, «у кампазіцыі беларускага іканастаса ярка праступае крыжовы стрыжань, які ўтвараецца дамінуючым апостальскім чынам па гарызанталі і змешчанымі над царскай брамай абразамі хрысталагічнага цыкла па вертыкалі. Гэтым беларускі іканапіс розніцца ад рускага з яго стужкавай кампазіцыйнай будовай. У беларускіх іканастасах звычайна былі чатыры рады (чыны): мясцовы, святочны, апостальскі і прарочы. Ролю Дзісуса часцей за ўсё выконвалі абразы «Спас Архірэі» або «Спас на прастоле»¹⁷. Важнае значэнне надавалася абразам мясцо-

¹⁶ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 51—52, 268—272.

¹⁷ Там жа. Т. 2. С. 51.

вага рада, якія былі прызначаны выконваць ролю «ўваходжання» ў іканастансны вобраз і разлічваліся на працяглае разглядванне з блізкай адлегласці («Маці Божая Адзігітрыя» і «Спас Пантакратар»). Храмавы абраз у мясцовым радзе павінен быў інфармаваць аб галоўным прастоольным свяце і назве царквы. Таму ён быў найбольш дэкаратыўным і выразным па кампазіцыі і колеры («Тройца старазапаветная» з Дастоева, тры падпісаныя творы з Маларыты: «Праабражэнне» 1648 г., «Пакровы» 1649 г. і «Успенне» 1650 г.).

Абразы святочнага рада разлічваліся на паступовае разглядванне і нетаропка разгортвалі свае кампазіцыі ўздоўж усяго рада. Яны вылучаюцца найбольшай апавядальнасцю («Цалаванне Ганны і Іакіма» з Олтуша)¹⁸.

Беларускія іканастансы да забароны уніі не падвяргаліся істотным зменам. Апісаныя Н. Ф. Высоцкай іканастансы ў Давыд-Гарадку і Шарашове на Брэстчыне належаць да XVIII ст. і даюць уяўленне пра асаблівасці размяшчэння абразоў у эпоху, што папярэднічала XIX ст. Над Царскай брамай размяшчаўся абраз «Тайная вячэра» (давыд-гарадоцкая царква Св. Георгія). Злева ад яе — «Маці Божая Адзігітрыя», справа — «Хрыстос Уседзяржыцель». У ніжняй частцы іканастанса ў чатырох філёнках захаваліся выявы «Хрыста Пастыра», «Пейзажу з гарой», «Архангела Міхаіла», створаныя ў канцы XVIII — пачатку XIX ст.

¹⁸ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 51.

Па баках ад «Тайнай вячэры» ў другім радзе ікана-стаса — святочным — размешчаны абразы святаў па міней-ным цыкле злева направа: «Хрышчэнне», «Абразанне», «Стрэчанне», «Благавешчанне», «Уваход у Іерусалім», «Уваскрэсенне», «Ушэсце», «Сашэсце Святога Духа на апосталаў», «Праабражэнне», «Успенне», «Узвіжанне кры-жа Гасподня», «Нараджэнне Хрыстова».

Над «Тайнай вячэрай» размешчаны абраз «Цар цароў». Ён з'яўляецца цэнтрам дзісуснага рада, у якім прадстаў-лены 12 апосталаў, і прарочага рада з шасці абразоў, на-пісаных у другой палове XVIII ст. Завяршае іканастас адзін абраз — «Саваоф» канца XVIII ст., які з'яўляецца напамінаннем праайцоўскага рада¹⁹.

У Троіцкай царкве в. Гарадная (Столінскі раён) у другім ярусе іканастаса захаваліся абразы святочнага цык-ла, якія датуюцца канцом XVIII — пачаткам XIX ст.: «На-раджэнне Хрыстова», «Стрэчанне», «Хрышчэнне», «Блага-вешчанне», «Уезд у Іерусалім», «Увядзенне ў храм», «Уваскрэсенне», «Узнясенне», «Сашэсце Святога Духа», «Праабражэнне», «Узвіжанне крыжа Гасподня», «Успен-не». Як бачым, тэматыка твораў адпавядае ў асноўным давід-гарадоцкаму іканастасу XVIII ст., а гэта значыць, што традыцыя ў размяшчэнні абразоў у пачатку XIX ст. яшчэ захавалася.

Пасля 1839 г. у беларускіх цэрквах усталёўваюцца но-выя іканастасы паводле праваслаўных звычаяў. Пэўныя змены адбыліся і ў тэматыцы абразоў. Як і раней, папуляр-нымі былі выявы Спаса, Дзісуса, Маці Божай («Заміла-

¹⁹ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 268—270.

ванне» або «Адзігітрыя», «Чанстахоўская», «Менская», «Баруньская», «Апека», «Пакровы», «Каранаванне Маці Божай», «Распяцце з прадстаячымі»). Сярод апостальскіх абразоў вядомы выявы Сымона, Якава, Паўла, Пятра, Іаана, Мацея (царква Нараджэння Багародзіцы, в. Суботы Драгічынскага раёна і інш.).

У святочным цыкле змяшчаліся абразы «Нараджэнне Хрыстова», «Стрэчанне», «Хрышчэнне», «Благавешчанне», «Уезд у Іерусалім», «Увядзенне ў храм», «Успенне», «Уваскрэсенне», «Праабражэнне», «Узнясенне», «Узвіжанне крыжа Гасподня» (царква Троіцкая, в. Гарадная Столінскага раёна і інш.). Вядомы таксама выявы Піеты, Тайнай вячэры, Саваофа і інш. Вельмі папулярнымі ў XIX ст. былі таксама вобразы Міколы Цудатворца (яго выява была амаль у кожнай царкве), Георгія Пераможцы, архангелаў. Аднак у XIX ст. ужо амаль не сустракаюцца выявы Тройцы, Маці Божай тыпу «Знаменне», «Уваскрэсенне Лазара», «Параскева Пятніца» і інш. У сялянскіх хатах найчасцей сустракаюцца выявы Хрыста, Маці Божай, Міколы Цудатворца і інш.

Вядомы выявы на крыжах. На адным з іх (в. Бухлічы Столінскага раёна, Ж-346) дадзены выявы «Укрыжаванне» і «Вадохрышча» (з другога боку).

На адносна рэдкіх Царскіх брамах змяшчаліся клеймы з выявамі Благавешчання, евангелістаў (царква Гергіеўская, в. Лядзец Столінскага раёна).

Абагульняючы назіранні над шматлікімі помнікамі разглядаемага перыяду, нельга не заўважыць, што ў гэты час найбольш голасна заяўляюць пра сябе два напрамкі. Першы — традыцыйны. У абразях гэтай яшчэ даволі знач-

най групы захоўваюцца адзнакі той вобразна-выяўленчай сістэмы беларускага іканапісу, якая склалася на Брэстчыне каля сярэдзіны XVII ст. Абразы гэтай групы неаднародныя. Сярод іх вылучаюцца творы, якія можна аднесці да «народнага барока» або «народнага прымітыву». Часам не вельмі прафесійныя (з пункту гледжання акадэмічнай граматы), яны звычайна кранаюць чалавечнасцю і цеплынёй. Трэба, аднак, адзначыць, што і ў гэтай «традыцыйнай» групе абразоў пераважаюць новыя тэндэнцыі (знікненне арнаментальнасці, рэльефа і інш.).

Другую значную групу складаюць абразы, стылістыка якіх парывае з традыцыямі беларускага іканапісу²⁰.

Аналіз твораў разглядаемага перыяду мэтазгодна пачаць з датаваных помнікаў. Сярод іх — «Узвіжанне крыжа Гасподня» з Піншчыны 1806 г. (архіў МСБК НАН Беларусі) — шматфігурная кампазіцыя з усімі адзнакамі іканапісу пачатку XIX ст. Яна мае характар тэматычнай карціны. На фоне архітэктуры з паўцыркульнымі аркамі паказана ўзвіжанне крыжа. Выявы першасвяшчэннікаў, бацькоў царквы, святых індывідуалізаваны. Мастак выдатна адчувае кампазіцыйны сілуэт, размяшчаючы персанажы такім чынам, каб пазбегнуць аднастайнасці ў выяве шматфігурнай сцэны. Кампазіцыйны акцэнт свядома зроблены на крыжы, да якога скіраваны позірк адлюстраваных. Пры гэтым у вобразах намечаны псіхалагічны стан

²⁰ Як слушна заўважае Н. Ф. Высоцкая, пераход ад работы тэмперай на дошцы да работы алеем на палатне з ягоным абрамленнем абумовіў новае разуменне іканапісцамі перадачы глыбіні, перспектывы, пэўнай свецкасці абразоў (Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 276—277).

людзей, перададзены іх канкрэтна-індывідуальныя характарыстыкі.

Твор «Узвіжанне крыжа Гасподня» сваім вобразна-выяўленчым ладам розніцца ад традыцыйных беларускіх абразоў. Знікае ўласцівая ім пэўная ўмоўнасць і абстрагаванасць, якія саступаюць месца «натурнасці», рэальнаму адлюстраванню людзей у канкрэтных абставінах.

Тэндэнцыя да секулярызацыі іканапісу яшчэ больш выяўляецца ў другім абразе «Узвіжанне крыжа Гасподня» з Піншчыны, які датуецца 1810 г. (архіў МСБК НАН Беларусі). Кампазіцыя ў сваёй будове нагадвае папярэднюю. Але «карціннасць» адлюстравання выяўляецца тут яшчэ мацней. Майстэрскі малюнак, багацце псіхалагізаванага тыпажу, дакладнасць у перадачы адзення людзей і антуражу — усё гэта сведчыць пра новыя тэндэнцыі развіцця іканапісу. Гэта пацвярджаюць і іншыя творы: «Маці Божая Апека» канца XVIII — пачатку XIX ст., «Маці Божая на сферы», «Пакроў Маці Божай» пачатку XIX ст., «Нараджэнне Маці Божай» канца XVIII — пачатку XIX ст. і інш. (усе — архіў МСБК НАН Беларусі).

Тэндэнцыі развіцця іканапісу разглядаемага перыяду не менш ярка выяўляюцца ў абразях апостальскага рада, якія хутчэй за ўсё адносяцца да пачатку XIX ст. (МСБК НАН Беларусі). Выявы апосталаў Якава, Піліпа, Сымона, Іаана і іншых даюцца ў поўны рост, быццам бы запаўняючы маляўніча апранутымі фігурамі ўсю плошчу палатна. Іх манументальнасці (гэтая асаблівасць выяўляецца ў апостальскіх абразях вельмі моцна) садзейнічае нізкі далягляд, які майстар абраў свядома, каб падкрэсліць значнасць і выразнасць фігур. Кожны тып індывідуаль-

ны, яркі, іканапісец не паўтараецца і ў трактоўцы адзення, вырашанага сакавітымі маляўнічымі плямамі. Яго жывапіс насычаны, густы, ён добра адчувае «вялікі колер», выяўляючы сарочкі, гімаціі і хітоны сакавітымі лакальнымі плямамі.

Параўнаўшы гэтыя вобразы з выявамі апосталаў, скажам, на абразе «Праабражэнне» (1648)²¹, мы бачым, што ў творах пачатку XIX ст. на змену спірытуалізму і некалькі абстрагаванай сакральнасці прыходзяць рэальныя вобразы-тыпы, узятыя быццам бы непасрэдна з канкрэтнага жыцця.

Адзначаныя змены відаць і ў творах Ёсіпа Камінскага. Напрыклад, «Маці Божая з дзіцем» 1836 г. (МСБК НАН Беларусі). Абраз губляе характэрныя для абразоў XVII ст. кананічныя рысы, выяўляючы тэндэнцыю да ўзмацнення «натурнасці». Гэта заўважаецца ў канкрэтызацыі тыпажу Маці Божай, маленькага Хрыста і ў самім жывапісе, спалучэнні чорных, карычнева-чырвоных і зяленаватых фарбаў.

Вялікай прафесійнай школай Камінскі не валодаў, яго творы ў нечым сугучныя народнаму прымітыву. Разам з тым яны добра адлюстроўваюць тэндэнцыі абразапісання першай паловы XIX ст. з яго кантактамі з класіцыстычным жывапісам.

Аднак, як адзначана, было б спрашчэннем бачыць у творах XIX ст. толькі «разбурэнне» традыцыйнага абраза і нарастанне «карціннасці». Аналіз сведчыць, што многімі ніякімі асобнымі помнікі (асабліва ў першай палове XIX ст.) яшчэ не парываюць з традыцыйным абразапісаннем. Так,

²¹ Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1980. С. 30—32.

у абразе «Маці Божая з дзіцем» Драгічынскага раёна, які датаваны 1824 г., жывапісная трактоўка твараў Марыі і Хрыста — акадэмічнага характару (абраз, відаць, быў паноўлены ў канцы XIX ст.), але арнаментаваная шата, што закрывае адзенне, накладныя металічныя зоркі вакол Марыі і агульны святочна-прыўзняты настрой твора гавораць пра адчуванне (магчыма, чыста інтуітыўнае) майстрам жывой і непарыўнай традыцыі.

Аналагічная з’ява характэрна і для абраза «Маці Божая Чанстахоўская» Пінскага раёна. Залочаны драўляны аклад з рэльефнымі складкамі выдатна выяўляе пісаныя цёмна-карычневай фарбай твары Марыі і Хрыста, іх рукі. Дэкаратыўнасць і рэльефнасць па-свойму манументальнага твора сугучныя помнікам XVII ст., але характар маляўнічай трактоўкі лікаў гаворыць пра жывапіс XIX ст.

Адзнакі беларускага традыцыйнага іканапісу ў той ці іншай ступені праглядаюцца і ў іншых творах: «Маці Божая Адзігітрыя» Кобрынскага, «Нараджэнне Багародзіцы» Лунінецкага, «Маці Божая Чанстахоўская» Пінскага, «Маці Божая з дзіцем» Баранавіцкага раёнаў і інш. (архіў МСБК НАН Беларусі). Асобныя з іх пісаны на палатне, якое, аднак, наклеена на дошку (поўны пераход на палатно адбыўся не адразу). Вобраз досыць часта даецца ў абкладзе або шаце, у іканаграфіі Маці Божай істотных змен не заўважаецца. Адухоўленасць, тонкі псіхалагізм — гэтыя традыцыйныя для беларускага абразапісання якасці прысутнічаюць і ў шмат якіх творах XIX ст.

У цэлым іканапіс Беларусі XIX ст. істотна розніцца ад рускага. У рускіх абразях класіцызм быў ледзь не адзі-

ным накірункам (прынамсі, у гарадскіх храмах). У Беларусі творы больш разнастайныя, прычым сярод іх яшчэ нямала і шмат у чым традыцыйных. Іншымі словамі, у абразях XIX ст. яшчэ прачытваюцца творчыя прынцыпы і тэхніка славутага Пятра Яўсеевіча з Галынца.

Цікава адзначыць, што кантакты з класіцысцкім жывапісам, уздзеянне акадэмізму або рамантызму часцей выяўляюцца ў шматфігурных кампазіцыях: «Пакроў», «Каранаванне» Пінскага, «Нараджэнне Марыі» Іванаўскага, «Увядзенне ў храм» Пружанскага, «Дабравешчанне» Баранавіцкага раёнаў і інш. «Карціннасць» гэтых твораў ярчэй за ўсё выяўляецца ў вырашэнні мастаком прасторы (у абразях XVI—XVII стст. яна часцей за ўсё двухмерная).

У цэлым іканапіс Брэстчыны XIX ст., несумненна, новая, вельмі цікавая старонка нашай выяўленчай творчасці. Барацьба, што вялася вакол уніі, адбілася ў ім вельмі выразна. Новыя з’явы эпохі (развіццё рэалістычных традыцый у жывапісе, пашырэнне лубка, рэпрадукцыйнай тэхнікі і інш.) не маглі быць пакінуты майстрамі абразоў па-за ўвагай: выяўленча-вобразная стылістыка шэрагу твораў XIX ст. прыкметна змянілася; ніколі раней кантакты абраза і свецкага мастацтва не былі такімі шчыльнымі, як у XIX ст. Адначасна ў шмат якіх помніках заходнепалескай школы іканапісу яшчэ і ў XIX ст. захоўваюцца адметны стыль, тыя веліч, адухоўленасць і краўнальная чалавечнасць, якія ўласцівы традыцыйнаму сакральнаму мастацтву Беларусі ў цэлым.



99. Евангеліст Лука. Пачатак XIX ст. Пінскі р-н



100. Дабравешчанне. Пачатак XIX ст. Камянецкі р-н



101. Князь Аляксандр Неўскі. 1829 г. Іванаўскі р-н



102. Маці Божая Чанстахоўская. Пачатак XIX ст.
Пінскі р-н



103. Спас. XIX ст. Маларыцкі р-н



104. Архідыякан Стэфан. Пачатак XIX ст.
Кобрынскі р-н



105. Апосталы Павел і Філіп. Пачатак XIX ст.
Брэсцкі р-н



106. Хрыстос з выбранымі святымі. Пачатак XIX ст. Жабінкаўскі р н



107. Першасвятар Аарон. Пачатак XIX ст.
Бярозаўскі р-н



108. Маці Божая Адзігітрыя. Пачатак XVIII ст. Шата –
пачатак XIX ст. Пінскі р-н



109. Св. Ануфрый. Пачатак XIX ст. Кобрышкі р-н



110. Мроя Святых Кірылы і Уліты. Першая палавіна
XIX ст. Брэст



111. Святыя Барыс і Глеб са Св. Хрысцінай. Першая палавіна XIX ст. Лушнец



112. Св. Мікола. 1812 г. Іванаўскі р-н



113. Цуд Юр'я аб цмоку. Першая палавіна XIX ст.
Лужнінецкі р-н



114. Нараджэнне Хрыстова. Першая палавіна ХІХ ст.
Лупінецкі р-н



115. Тайная вячэра. Першая палавіна XIX ст. Іванаўскі р-н. МСБК



116. Св. Микола. XIX ст. Кобрынскі р-н



117. Параскева Пятніца. 1850-я гады. Кобрынскі р-н



118. Апостал Сімон. XIX ст. Драгічинські р-н



119. Апостал Іакаў Алфеяў. XIX ст. Драгічынскі р-н



120. Мроя Святой Людзмілы. Першая палавіна XIX ст.
Брэст



121. Маці Божая Адзігітрыя. XIX ст. Пінскі р-н



122. Паклансінне пастухоў. Фрагмент. Пачатак XIX ст.
Кобрынскі р-н



123. Зняцце з крыжа. Пачатак XIX ст. Пінскі р-н



124. Сабор архангела Міхаїла. Пачатак XIX ст.
Камянецкі р-н



125. Архангел Міхаіл. XIX ст. Пінск



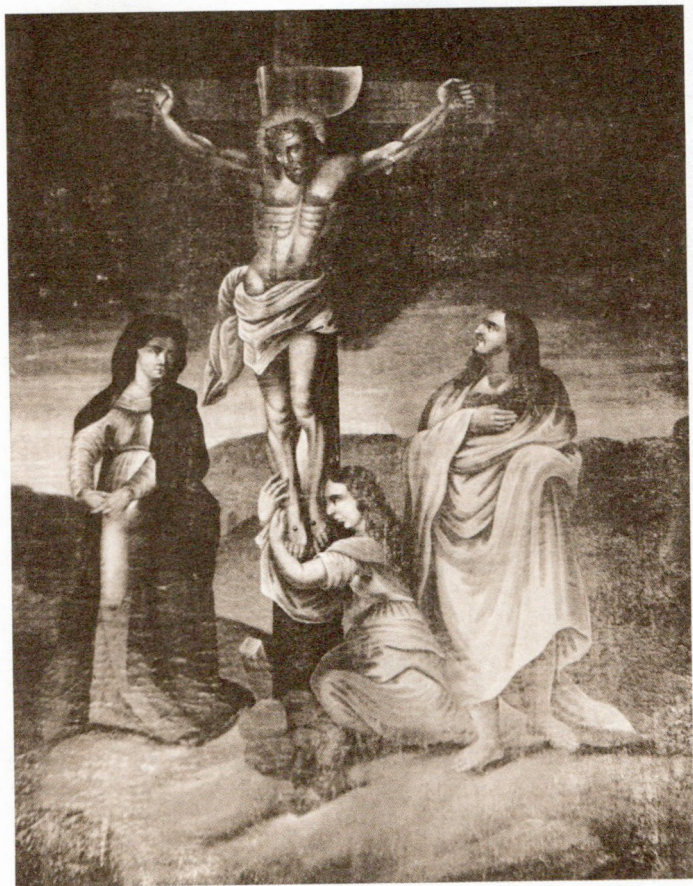
126. Маці Божая Адзігітрыя. Другая палавіна XIX ст.
Іванава



127. Цуд Юр'я аб цмоку. XIX ст. Маларыцкі р-н



128. Маці Божая з дзіцем і Іаанам Хрысціцелем. Другая палавіна XIX ст. Брэст



129. Укрыжаванне з прадстаячымі. XIX ст. Івацэвіцкі р-н



130. Маці Божая Пачасеўская з wybranymi святымі. Другая палавіна XIX ст. Брэст



131. Св. Мікола. Канец XIX ст. Лунінецкі р-н

РАСПАЎСЮДЖАННЕ
ІКАНАГРАФІЧНЫХ
СЮЖЭТАЎ І МАСТАЦКІЯ
АСАБЛІВАСЦІ ІКАНАПІСУ
ЗАХОДНЯГА ПАЛЕССЯ



У папярэдніх раздзелах прааналізавана развіццё іканапісу Заходняга Палесся ў XVI—XIX стст. Аднак цэласная карціна гэтага захапляючага, цікавага і складанага працэсу будзе няпоўнай без ведання іканаграфічных сюжэтаў і мастацкіх асаблівасцей абразоў. Яно зрабілася магчымым дзякуючы шматгадовай экспедыцыйнай рабоце супрацоўнікаў Аддзела старажытнабеларускай культуры ІМЭФ імя К. Крапівы НАН Беларусі па вывучэнню помнікаў іканапісу ў культавых храмах, якая праводзілася з 1970-х па пачатак 1990-х гадоў XX ст. Як адзначана вышэй, у выніку гэтых экспедыцый упершыню быў сабраны унікальны матэрыял, што ўключае пашпарты з дэтальным апісаннем абразоў, а таксама фотаматэрыялы (агульнай колькасцю каля 30 тыс. адзінак)¹. Пра зроблены аналіз распаўсюджвання іканаграфічных сюжэтаў, паводле нашага меркавання, ахоплівае каля паловы ўсяго наяўнага матэрыялу. Са створанага «Спісу беларускіх абразоў» выбрана звыш 5000 мастацкіх помні-

¹ Захоўваецца ў архіве МСБК ІМЭФ імя К. Крапівы НАН Беларусі.

каў, большасць якіх (каля 4500) знаходзіцца ў дзеючых храмах².

Агульная колькасць іканаграфічных сюжэтаў на апрацаваных абразях налічвае 656, з якіх у цэрквах знаходзіцца 479, у касцёлах — 177. Больш паловы з іх прадстаўлена ў адзіночным ліку і таму не падлягае статыстычнаму аналізу. Звыш 100 сюжэтаў прадстаўлены пяццю і больш абразамі. Яны і выкарыстоўваліся намі для апрацоўкі.

Статыстычны аналіз праваслаўных абразоў дадзены па двух паказальніках. Першы — геаграфічны (г. зн. па месцы знаходжання абразоў) і другі — храналагічны. На тэрыторыі Брэсцкай вобласці абследавана 177 цэркваў і 13 касцёлаў і зафіксавана 5443 абразы (38,0% — на дошцы, 53,8% — на палатне, 3,7% — на метале, 2,1% — на фанеры), якія ўключаюць у сябе каля 640 іканаграфічных сюжэтаў. Па тэхніцы выканання яны размеркаваны наступным чынам: 90,0% — алей, 8,7% — тэмпера. Трэба адзначыць, што на ўлік браліся абразы, якія, на погляд спецыялістаў, маюць гісторыка-культурнае і мастацкае значэнне.

Па часе стварэння абразы Брэстчыны размяркоўваюцца наступным чынам: абразоў XVI ст. налічваецца 7 адзінак, ці 0,1% ад агульнай колькасці; XVII ст. — 95 адзінак, ці 1,7%; XVIII ст. — 640 адзінак, ці 11,8%; першай паловы XIX ст. — 275 адзінак, ці 5,1%; сярэдзіны XIX ст. — 2202 адзінкі, ці 40,5%; канца XIX ст. — 1128 адзінак, ці 20,7%; абразоў пачатку XX ст. налічваецца 1023 адзінкі,

² У мінулым многія з гэтых храмаў (асабліва на Заходнім Палессі) былі уніяцкімі.

ці 18,8%. Як бачна, асноўную колькасць састаўляюць абразы сярэдзіны XIX – пачатку XX ст. Абразы да сярэдзіны XIX ст. састаўляюць толькі 19% ад агульнай колькасці абразоў — 3400 адзінак.

У табл. 1 прыведзена распаўсюджанне сюжэтаў для Брэсцкай вобласці як па асобных перыядах, так і для ўсяго прамежку з XVII па XX ст. (у %).

Табліца 1

№ п/п	Назва	XVII ст.	XVIII ст.	Пачатак XIX ст.	Канец XIX ст.	XVII – XX стст.
1	«Маці Божая»	28,0	30,0	15,5	14,3	19,7
2	«Хрыстос»	23,1	8,8	12,5	9,2	10,6
3	«Святы Мікола»	10,3	4,0	6,6	6,5	5,3
4	«Святы Юрый»	2,6	1,1	1,9	2,1	2,2
5	«Пакроў»	—	3,4	2,1	2,3	3,3
6	«Архангел Міхаіл»	2,5	1,7	5,6	3,9	2,8
7	«Тайная вячэра»	—	2,2	3,7	3,4	2,3
8	«Аляксандр Неўскі»	—	—	1,1	2,4	1,9
9	«Ап. Пётр і Павел»	—	1,1	2,9	1,6	1,9
10	«Укрыжаванне»	—	2,8	2,9	1,0	1,3

Найбольш распаўсюджанымі з’яўляюцца сюжэты з выявамі Маці Божай і Хрыста (20 і 10%, адпаведна). На трэцім месцы знаходзяцца сюжэты з выявай Святога Міколы — 8%. Далей ідуць сюжэты «Пакроў» і «Святы Юрый» — 3%. На ўзроўні 2% знаходзяцца такія сюжэты, як «Архангел Міхаіл», «Тайная вячэра», «Укрыжаванне», «Аляксандр Неўскі», «Ап. Пётр і Павел».

Паколькі абразы з выявай Маці Божай маюць даволі разгалінаваную асабістую іканаграфію (каля 100 ізводаў пры агульнай колькасці абразоў звыш 1000), статыстычныя звесткі пра іх сфарміраваны ў асобную групу. Часцей сустракаецца ізвод «Маці Божая Адзігітрыя» ў шматлікіх варыянтах (каля 70%); значна радзей — ізвод «Маці Божая Замілаванне» (каля 30%); і вельмі рэдка (каля 1%) распаўсюджаны ізвод «Маці Божая Знаменне».

Размеркаванне асобных ізводаў па часе прадстаўлена ў табл. 2.

Паказальна, што мясцова шануемая іканаграфічныя тыпы Маці Божай сустракаюцца на тэрыторыі, блізкай да знаходжання пратографа. Так, «Маці Божая Жыровіцкая» распаўсюджана ў Брэсцкай, Гродзенскай і Мінскай абласцях і зусім не сустракаецца ў Віцебскай, Гомельскай і Магілёўскай. А своеасаблівы тып «Маці Божая Траеручыца» сустракаецца пераважна на Гомельшчыне (з 16 зафіксаваных абразоў там знаходзяцца 12).

Калі ўзяць распаўсюджанасць сюжэтаў з выявай Маці Божай па часе, то іх працэнтныя суадносіны аднолькавыя для XVII і XVIII стст. і складаюць амаль 30%. Гэта можна растлумачыць вялікай колькасцю першапачатковых абразоў і адпаведна значнай колькасцю абразоў, што захаваліся да нашага часу. Трэба адзначыць, што даволі многа іканаграфічных тыпаў, як, напрыклад, «Маці Божая Казанская», што састаўляе 5% ад агульнай колькасці абразоў з выявамі Маці Божай, з'явіліся ў другой палове XIX ст., пасля скасавання Брэсцкай уніі. Адпаведна адносная колькасць некаторых іканаграфічных тыпаў, такіх, як «Маці Божая Чанстахоўская», у XIX ст. даволі значна змяншаецца.

Табліца 2

№ п/п	Назва	XVI–XVII ст.	XVIII ст.	Пачатак XIX ст.	Сярэдзіна XIX ст.	Канец XIX ст.	XX ст.	Агулам
1	«Маці Божая Казанская»	0	0	0	14	19	18	51
2	«Маці Божая Знаменне»	0	0	0	15	6	9	27
3	«Маці Божая Пачаеўская»	0	2	0	5	7	12	26
4	«Маці Божая Чанстахоўская»	1	11	0	6	0	9	23
5	«Маці Божая Усіх Смуткуючых Радасць»	0	0	1	5	8	4	18
6	«Маці Божая Іверская»	0	1	0	4	4	3	12
7	«Маці Божая Вострабрамская»	0	1	0	3	0	6	10
8	«Маці Божая Уладзімірская»	0	0	0	5	2	2	9
9	«Маці Божая Ціхвінская»	0	0	0	0	5	4	9
10	«Маці Божая Жыровіцкая»	0	2	1	1	1	0	5

Да той жа групы абразоў, якія з'явіліся ў другой палове XIX ст., адносяцца «Аляксандр Неўскі» (2%) і «Віленскія мучанікі» (0,5%).

Колькасць абразоў з выявай Хрыста адносна агульнай колькасці разглядаемых абразоў складае каля 10%. Прычым

найбольшы працэнт (23) назіраецца ў XVII ст. У XIX ст. адносная колькасць абразоў зніжаецца да 9%. Колькасць іканаграфічных сюжэтаў для абразоў з выявай Хрыста вельмі невялікая. Найбольш распаўсюджаным з'яўляецца сюжэт «Спас Пантакратар».

Трэцяе месца па распаўсюджанасці займаюць абразы з выявай Святога Міколы (каля 8%), прычым у Брэсцкай і Гомельскай абласцях іх налічваецца каля 5% і значна больш у Гомельскай (12%) і Магілёўскай (13%) абласцях.

Частка абразоў, такіх, як, напрыклад, «Святы Ануфрый», што складае 0,2% ад агульнай колькасці, сустракаюцца толькі ў заходніх абласцях Беларусі.

Варта адзначыць, што з двух такіх ізводаў, як «Архангел Гаўрыіл» і «Архангел Міхаіл», апошні сустракаецца на 50% часцей. Прычым у Брэсцкай вобласці абразоў з выявай архангела Міхаіла больш у два разы, а ў Мінскай яны сустракаюцца практычна пароўну. Абразы з выявамі беларускіх святых, такіх, як Афанасій Брэсцкі, Ефрасіння Полацкая, Віленскія мучанікі, Лаўрэнцій і Кірыл Тураўскія, сустракаюцца адносна рэдка і складаюць каля 1% ад агульнай колькасці разгледжаных абразоў.

Агульная колькасць абразоў, што знаходзяцца ў касцёлах і якія браліся для статыстычнага аналізу, складае каля 600 адзінак і ўключае ў сябе 177 іканаграфічных сюжэтаў. Аналіз на пашыранасць сюжэтаў па часе для дадзенай групы твораў не праводзіўся. У табл. 3 прыведзена распаўсюджанне іканаграфічных сюжэтаў па абласцях і рэспубліцы ў цэлым (у %).

Табліца 3

№ п/п	Назва	Брэсцкая вобласць	Віцебская вобласць	Гродзенская вобласць	Мінская вобласць	Пабеларусі
1	«Маці Божая»	27,9	27,0	19,7	33,1	29,9
2	«Маці Божая Вострабрамская»	1,5	1,1	3,1	4,2	2,8
3	«Маці Божая Чанстахоўская»	5,9	—	2,3	—	2,1
4	«Святы Іосіф»	2,9	4,5	6,2	4,2	5,3
5	«Антоній Падуанскі»	4,4	3,4	5,4	2,8	4,6
6	«Святое сямейства»	7,4	5,6	3,4	4,2	4,3
7	«Укрыжаванне»	2,9	3,4	4,2	2,8	3,8
8	«Святы Юрый»	2,9	—	2,0	1,4	1,7
9	«Варвара»	1,5	1,1	1,1	2,8	1,4
10	«Ян Непамак»	1,5	1,1	1,7	—	1,0

Як і ў праваслаўным ікананісе, найбольш распаўсюджанымі з'яўляюцца сюжэты з выявай Маці Божай. Іх адносная колькасць нават большая, чым у праваслаўным жыванісе, і складае 30%. Агульная колькасць іканаграфічных тыпаў Маці Божай налічвае каля 30 адзінак. Найбольш часта сустракаюцца «Маці Божая Вострабрамская» (каля 10%) і «Маці Божая Чанстахоўская» (каля 7%).

Сюжэтаў з выявай непасрэдна Хрыста ў каталіцкім ікананісе сустракаецца вельмі мала, затое шырока распаўсюджаны так званы страсны цыкл, у якім адлюстроўваецца шлях Хрыста на Галгофу і які прысутнічае амаль у кожным касцёле. Даволі часта сустракаюцца сюжэты «Святое сямейства» (каля 5%) і «Тройца новазапаветная» (каля 3%), дзе таксама прысутнічаюць выявы Хрыста.

З іншых святых найбольшае распаўсюджанне маюць сюжэты з выявай Святога Іосіфа (5,3%) і Антонія Падунскага (4,6%). Амаль на аднолькавым узроўні (1,5%) знаходзяцца сюжэты з выявамі Святога Юрыя, Варвары і Яна Непамука. Астатнія іканаграфічныя сюжэты складаюць каля 1% і менш.

Праробленая праца пераконвае, што паводле іканаграфічных сюжэтаў Заходнія Палессе (найперш Брэстчына) займае віднае месца ў іканапісе Беларусі. І зусім невяпадкова тое, што сам матэрыял гэтага рэгіёна (пашпартызацыя, фота, апісанні) у архівах нашага музея найбольш багаты.

Зборную характарыстыку нацыянальных асаблівасцей беларускага абраза зрабіць не проста. Даследчыкі (М. Шчакаціхін, Н. Высоцкая, Э. Вецер і інш.) слухна адзначалі, што амаль кожны твор вельмі своеасаблівы, па-свойму непайторны. Тым не менш у помніках беларускага іканапісу ёсць, безумоўна, і супольныя рысы. У іканапісе Заходняга Палесся яны выяўляюцца вельмі яркава, што і дазваляе гаварыць пра «заходнееўрапейскую школу».

Група абразоў XV—XVI стст. нешматлікая. Сярод найбольш ранніх — «Замілаванне» з Маларыты, што на Брэстчыне. Затым ідуць абразы «Адзігітрыя Іерусалімская» XVI ст. (Варварынская царква ў Пінску), «Адзігітрыя Іерусалімская» XVI ст. з в. Здзітава Жабінкаўскага раёна (МСБК НАН Беларусі), «Святы Мікола» XVI ст. з в. Ляхаўцы Маларыцкага раёна (МСБК НАН Беларусі) і інш. Яны сведчаць пра пэўнае ўздзеянне візантыйскай мастацкай традыцыі — даследчыкі бачаць у іх сувязь з палеалагаўскім Адраджэннем³.

³ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 191—194.

Арнаментальныя матывы (пераважна на німбах) злучаюць тагачасныя абразы з помнікамі паўднёваславянскага (сербскага) іканапісу, а таксама з Сіенскай школай у Італіі⁴. З канца XVI ст. у шэрагу абразоў («Адзігітрыя Іерусалімска» са Здзітава, «Мікола Цудатворац» з Ляхавіч, «Лука і Семіон» з Кажан-Гарадка, «Пакланенне вешчуноў» з Віцебшчыны) прыкметны ўплыў рэнесанснага мастацтва⁵. Увогуле агульная тэндэнцыя развіцця стылю іканапісу Заходняга Палесся ідзе па шляху паступовага пераадапавання візантыйскай традыцыі і ўзмацнення заходнееўрапейскага ўздзеяння. Апошнія заўважаецца ўжо пасля Крэўскай уніі (1386) і хрышчэння Літвы (1387), калі будуюцца касцёлы ў Вільні, Крэве, Мінску, Гродне і інш.; развіваецца звязаны з Польшчай, Італіяй, Германіяй і г. д. каталіцкі абраз (алтарная карціна) з яго «ілюзіянісцкім» вобразна-пластычным ладам.

Асабліва моцны ўдар візантыйскай традыцыі нанесла Брэсцкая царкоўная унія (1596). Адназначна ацэньваць яе нельга, унія — з'ява вельмі складаная. Пра яе ўплыў (каталізацыя насельніцтва, падрыў «исконной» праваслаўнай веры і г. д.) напісана сотні публікацый. Відавочна, наспей час прааналізаваць Брэсцкую унію (1596) усебакова. Калі рэфармацыйны рух падарваў сілы царкоўна-візантыйскіх уплываў у асноўным сярод вышэйшых слаёў грамадства, то унія, якая неўзабаве зрабілася «як бы на-

⁴ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 194.

⁵ Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии // Памятники культуры: Новые открытия. 1983. С. 209—211.

цыянальным веравызнаннем» (М. Багдановіч), існавала сярод нізоў; «заходнія формы ўрываюцца ў самую цвярдыню візантыйскіх культурных традыцый — царкву»⁶. Гэта не магло не адбіцца на сакральным жывапісе. З'яўленне ва уніяцкіх храмах непрымальнай праваслаўным веравызнаннем драўлянай пластыкі (не толькі ў інтэр'еры, але і на фасадах), нацыянальнае «самавызначэнне» абраза і нават самога храма недаацэньваць нельга. Уніяцкая царква, якая пасля Брэсцкай уніі імкліва пашыралася, патрабавала вялікай колькасці адпавядаючых новаму веравызнанню абразоў. І такі абраз быў створаны. Ужо ў сярэдзіне XVII ст. склалася самабытная нацыянальная школа беларускага іканапісу. Адны даследчыкі звязваюць яе вытокі са зваротам да здабыткаў візантыйскага і старажытнарускага жывапісу, другія — да раннехрысціянскіх узораў мастацтва⁷. З гэтым наўрад ці можна пагадзіцца. Уніяцкі абраз, на нашу думку, арганічна знітаваў дасягненні візантыйскага і заходнееўрапейскага мастацтва. Ён захаваў уласціваю першаму кананічнасць тэмы, сістэму сімвалаў, вялікую адухоўленасць вобразаў, але ўдыхнуў у іх жыццё. Беларускія іканапісцы ўсё часцей прыглядаюцца да навакольнай рэчаіснасці. Працэс паступовай секулярызацыі, абміршчэння царкоўнага малярства нагадваў італьянскае трэчэнта і пратарэнесанс. Вось чаму беларускі абраз эпохі барока стылістычна блізкі да таго зусім новага ў іканапісе (і жывапісе ў цэлым) напрамку, якому паклалі

⁶ Максімовіч Р. Важныя моманты культурных працэсаў Беларусі // Запісы Бел. Ін-та навукі і мастацтва. Нью-Йорк, 1954. № 2(6).

⁷ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 41, 136.

пачатак Чымабуэ, Каваліні і, нарэшце, геніяльны Джота. Ад італьянскага трэчэнта і пратарэнесансу ідзе своеасаблівая «натурнасць» уніяцкіх абразоў, з Італіі нярэдка паходзіць і дэкор іх арнаментаваных фонаў.

Уздзеянне Візантыі на мастацтва ўсходніх славян зменшылася пасля заваявання туркамі Візантыі і Балканаў. З часоў Фларэнтыйскай уніі (1439) адбываецца паступовая пераарыентацыя на Рым, які прыцягваў увагу вернікаў (не толькі каталіцкіх, але уніяцкіх і нават праваслаўных) як найвялікшы цэнтр хрысціянства, дзе знаходзіліся высокамастацкія абразы. І невыпадкова шэраг помнікаў сакральнага жывапісу, якія пашыраліся на землях Рэчы Паспалітай (у тым ліку на Беларусі), паводле кампазіцыі блізкія да італьянскіх прататыпаў. Гэта, у прыватнасці, датычыцца вядомага на Беларусі абраза «Маці Божая Снежная», які паходзіць ад італьянскага абраза «Пратэктарка Рымлян» з базілікі Санта Марыя Маджорэ ў Рыме⁸. Некалькі такіх абразоў знаходзіліся ў цэнтрах Піншчыны (Парахонск, Місяцічы, Антопаль і інш.)⁹.

У Музеі старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі знаходзіцца абраз «Маці Божая Рымская» (вывезены з праваслаўнай капліцы з-пад Пінска), які таксама мае сувязі з італьянскімі першаўзорамі. Як зазначаюць даследчыкі, іканаграфічны тып Божай Маці з рымскай базілікі Санта Марыя Маджорэ на пра-

⁸ Ярашэвіч А. А. Іконаграфічны тып Багародзіцы Рымскай на Беларусі і ў Украіне ў 17—18 стст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Луцьк, 1997. С. 64—65.

⁹ Там жа. С. 66.

цягу XVII—XVIII стст. карыстаўся на Беларусі папулярна-сцю, з якой мог спаборнічаць хіба што Чанстахоўскі абраз¹⁰.

Існавалі і іншыя прычыны ўплыву Італіі на беларускае сакральнае мастацтва. Як вядома, контррэформацыя прычынілася да шырокага пашырэння розных ордэнаў (езуітаў, дамініканцаў, францысканцаў, кармелітаў і інш.). Іх цэнтры ў асноўным знаходзіліся ў Рыме. Вось чаму, як слухна піша А. Ярашэвіч, «у канцы XVI — першай палове XVII ст. італьянскія прататыпы зрабіліся крыніцамі новых іканаграфій і сюжэтаў для алтарнага жывапісу Беларусі»¹¹. У каталіцкіх храмах найбольш папулярнымі былі паўторы абраза Божай Маці з рымскай базілікі Санта Марыя Маджорэ (так званая «Божая Маці Снежная»). Яны зафіксаваны ў храмах Вільні, Нясвіжа, Ішкальдзі і інш. Палеская «Божая Маці Снежная» вядома на Піншчыне. У яе кампазіцыі выкарыстана гравюра Ракавецкага з вельмі шанаванага Латычаўскага манастыра, прывезеная з Рыма ў 1606 г. Да італьянскага прататыпу ўзыходзіць і цудадзейны абраз «Божай Маці Падхорнай» (відавочна, барочная пераапрацоўка «Маці Божай Снежнай»).

І зусім невыпадкава шмат якія палескія выявы Божай Маці маюць пэўныя рысы італьянскіх мадоннаў¹². Гэта

¹⁰ Ярашэвіч А. А. Іконаграфічны тып Багародзіцы Рымскай на Беларусі і Украіне ў 17—18 стст. С. 66.

¹¹ Ярошевич А. А. Западноевропейские иконографические типы Богоматери в белорусской живописи XVII—XVIII веков // Филевские чтения. Тезисы Пятой научной конференции по проблемам русской художественной культуры второй половины XVII — начала XVIII в. 22—25 декабря 1997. М., 1997. С. 76.

¹² Ярошевич А. А. Западноевропейские иконографические типы Богоматери в белорусской живописи XVII—XVIII веков. С. 78.

дазваляе сцвярджаць, што ў станаўленні нацыянальнай школы беларускага іканапісу ў XVII ст. адыграла сваю ролю італьянскае мастацтва.

Толькі ў самых агульных рысах мы можам закрануць тут шырокае і складанае пытанне змястоўнасці уніяцкага іканапісу Заходняга Палесся. Адной з яго асаблівасцей была замена «Дзісуса»¹³ (які, відавочна, займаў важнае месца ў праваслаўных іканастансах XVI ст.) апостальскім чынам. Гэта вылучыла на першы план ідэю навучання, асветы, асабістага прыкладу і адказнасці (назіранне Ю. Хадыкі).

З другога боку, як было паказана вышэй, пашыраецца цыкл багародзічных абразоў, культ Марыі. Апошнія давала іканапісу вялікія магчымасці ў псіхалагічнай распрацоўцы тэмы Маці — Дзіця. Тэма Божай Маці была вельмі пашырана і ў рускіх абразах. Але ў іх паўсюдна дамінаваў тып «Замілаванне»¹⁴. У беларускім жа іканапісе з часоў згаданага абраза «Маці Божай Эфескай (Карсунскай)», які дзякуючы ініцыятыве Ефрасінні Полацкай быў прывезены ў Полацк з Візантыі, найбольш папулярным зрабіўся тып «Адзігітрыі»¹⁵. Існуюць яго шматлікія варыянты, атрымаўшыя назву па месцы стварэння («Баркалабаўская», «Каложская», «Бялыніцкая», «Супрасльская»,

¹³ «Дзісус» («маленне» — грэч.) — выява Хрыста паміж Маці Божай і Іаанам Прадцечам, паказанымі ў малітоўным стане.

¹⁴ Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 11.

¹⁵ Адзігітрыя (з грэч. Пуцяводная) — выява Божай Маці з дзіцем, якое сядзіць на левай руцэ з жэстам блаславлення. Назва паходзіць ад Канстанцінопальскага манастыра Адзегон (Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. С. 175).

«Ляснянская» і інш.)¹⁶, але дагэтуль ніхто не зрабіў спробу растлумачыць рэдкую папулярнасць «Адзігітрыі» на Беларусі. На нашу думку, яна найбольш адпавядае ўсяму зместу беларускага народнага жыцця, нашай шматпакутнай гісторыі, лёсу людзей. Адзігітрыя — тып узнёсла-вельчны і высакародны, трагічны і гераічны адначасна. У ім Маці Божая быццам прадбачыць пакуты Сына; яна смуткуе і адначасна гатовая прынесці Яго ў ахвяру дзеля выратавання людзей. Высокая вобразная змястоўнасць Адзігітрыі, пераасэнсаванай Рафаэлем у Сікстынскай мадонне — адным з самых вялікіх шэдэўраў сусветнага мастацтва, — відавочная. Прыгадаем тут толькі адзін абраз — «Адзігітрыю Іерусаліmsкую» з Пінска (XVI ст.). Па дасканаласці кампазіцыі, прыгажосці і мілагучнасці сілуэта, рэдкай гармоніі насычаных карычневых, прыглушаных чырвоных і залацістых фарбаў, а галоўнае — асобай чалавечнасці, задуменнасці вобраза — лірычнага і гераічнага адначасна — твор амаль не мае сабе роўных у тагачасным сакральным мастацтве. Н. Ф. Высоцкай ён нагадвае працы вялікага Дзіянісія¹⁷. Але Дзіянісій жыў у часы, калі ўсё большае значэнне набывала царкоўная догма, а расейская дзяржаўная ўлада пачала праводзіць палітыку паслядоўнай рэгламентацыі культавага мастацтва. Гэта не магло не адбіцца на жывапісе.

Як слухна заўважыў В. Лазараў, мастацтва Дзіянісія недастаткова індывідуальнае, «у тварах яго святых ёсць

¹⁶ Высоцкая Н. Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV—XVIII стагоддзяў. Каталог. Мн., 1986. С. 38.

¹⁷ Ікананіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў. С. 8.

стамляючая паўтараемасць тыпаў з маленькімі носікамі і вочкамі, з акруглым абрысам галавы. І такія ж стандартныя выцягнутыя прапорцыі фігур і маларазнастайныя матывы рухаў»¹⁸. Нічога гэтага мы не знойдзем у «Адзігітрыі Іерусалімскай» з Пінска. Напісаны ў часы княжання Вітаўта Вялікага, абраз у сваёй вобразнасці і выяўленчай стылістыцы захаваў вольны дух народнага жыцця сярод велічных палескіх пушчаў. Трэба душой адчуць, якое таямнічае святло спрамяняе золата фону Божай Маці (асабліва ля абрысаў яе фігуры), колькі непадробнага настрою ў лёгкім нахіле яе галавы, задуменных вачах, музычных лініях сілуэта. Гучныя фарбы гарачага каларыту «Адзігітрыі Іерусалімскай» з Пінска падказаны майстру непаўторнай прыродай Палесся; залаты фон выклікае асацыяцыі з жытнёвымі палямі чароўнага края, а карычнева-вішнёвы гімацій Божай Маці, вытанчаны малюнак яе твару, багаты асіст (штрышок золатам) наўрад ці маглі быць створаны без уяўлення іканапісца пра прыгажосць палескіх сялянак і сакавітую, нястрыманую ў сваёй арнаментальнасці і колернасці народную творчасць. Такая жыццёвасць майстэрства кампазіцыі, пластыкі малюнка, псіхалагічнай напоўненасці вобраза і гармоніі каларыта для Дзіяннісія была недасягальнай.

Як адну з найбольш характэрных рыс абразоў Заходняга Палесся неабходна адзначыць творчую свабоду іканапісца, які працуе не «па ўзорах», не па схеме (так званыя «лицевые» і «толковые подлинники, прориси», якімі карысталіся рускія іканапісцы), а чыста творча, чэрпаючы

¹⁸ История русского искусства. Т. 3. М., 1955. С. 496–497.

натхненне ў навакольнай рэчаіснасці. Таму кожны беларускі абраз вельмі адметны, індывідуальны; гэта быццам бы «абраз-партрэт» або «абраз-карціна». У яго аснове натурныя назіранні іканапісца, які канкрэтызуе тыпаж і часам апранае святых у народнае адзенне: андаракі, кабацікі, фартухі ці нават капелюшы («Нараджэнне Марыі» з Брэстчыны. XVII ст., МСБК НАН Беларусі). Глыбокі дэмакратызм, абміршчэнне вобразаў, іх фалькларызацыя характэрныя для многіх помнікаў, у якіх святыя нярэдка нагадваюць простых беларускіх сялян.

Своеасабліваць абразоў ярка выяўляецца і ў каларыце. Беларускі іканапісец адносна рэдка захапляецца звонкімі чыстымі лакальнымі фарбамі, якія мы бачым на славурых Наўгародскіх абразах, — часцей ён аддае перавагу гармоніі колераў, тонка і гарманічна спалучаючы прыглушаныя чырвоныя, сінія, зялёныя, залаціста-вохрыстыя колеры. Іншымі словамі, ён не «фарбуе», а менавіта піша, вырашаючы ў іканапісе праблемы, якія ў эпоху Рэнэсанса ставілі перад сабой жывапісцы Венецыі, а на тры стагоддзі пазней французскія імпрэсіяністы («Святая Варвара», XVIII ст., МСБК НАН Беларусі).

Не менш арыгінальна вырашаюць заходнепалескія іканапісцы і праблему перспектывы. У той час як рускія майстры іканапісу «не прымаюць трэцяга вымярэння... разгортваюць кампазіцыю не ў глыбіню, а ў вышыню, падпарадкоўваючы выяву плоскасці дошкі»¹⁹, беларускія мастакі выкарыстоўваюць перспектыву больш шырока. Яны разгортваюць яе не толькі па вертыкалі, але і ў глыбіню,

¹⁹ Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. С. 10.

дасягаючы пэўнай прасторы («Нараджэнне Багародзіцы» з в. Ляхаўцы. Другая палова XVI ст.).

З фармальна-мастацкага боку беларускія абразы Заходняга Палесся адрозніваюцца сінтэтычным характарам. Жывапіс у іх арганічна спалучаецца з рэльефам па ляўкасе (высокім слоі гунту, на якім даваўся аб'ёмны арнамент з пазалотай ці серабрэннем). Дэкор узмацняе сярэбраная або «залатая» чаканеная шата — палескі абраз дэманструе трывалы саюз жывапісу, графікі (лініі, контуры), чаканкі, рэльефнай разьбы, каштоўных камянёў, а часам і скульптуры (фігура Саваофа або анёлаў на асобных помніках). Нарэшце, колькі слоў пра тэхніку абразоў. Раннія абразы пісаліся тэмперай на дошках (хваёвых, ліпавых, радзей дубовых). Спачатку на іх наклеівалася «павалока» (тонкае палатно), затым наносіўся ляўкас, фон пакрываўся рэльефным арнаментам (яго «рэзалі» або ляпілі па ляўкасе), які нярэдка ўпрыгожвала пакрыўное золата альбо серабро²⁰. У канцы XVIII ст. тэхніка выканання абраза спрашчаецца, ляўкасны пласт знікае, рэльеф губляе сваю выразнасць або адсутнічае зусім. Іканапісцы паступова пачынаюць працаваць алейнымі фарбамі на палатне. Аднак у аддаленых ад адміністрацыйных цэнтраў мястэчках і вёсках Палесся беларускі абраз нават яшчэ ў пачатку XIX ст. нярэдка захоўвае глыбокую традыцыйнасць.

Неад'емным аtryбутам абразоў Заходняга Палесся з'яўляюцца абклады (або шаты). Яны аздобілі шматлікія помнікі і сваім дэкорам надаюць ім вельмі адметны своеасаблівы выгляд. Выконваліся шаты з серабра, залачнага

²⁰ Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 189.

серабра, пасярэбранай медзі, парчы, скуры, аксаміту, дэкарыраваліся чаканкай, гравіроўкай, чарненнем, эмалямі, філігранню, каштоўнымі і паўкаштоўнымі камянямі, жэмчугам.

Сваім паходжаннем абклады звязаны са злотніцтвам, чаканкай, гравіроўкай, разьбой па дрэву і іншымі тэхнікамі апрацоўкі матэрыялаў. На Беларусі гэтыя тэхнікі вядомы са старажытных часоў. Але асаблівага росквіту яны дасягнулі ў Вялікім княстве Літоўскім, калі гарады Літвы і Беларусі (Вільня, Мінск, Навагрудак, Брэст, Пінск і інш.) здабылі славу агульнаеўрапейскіх злотніцкіх цэнтраў побач з Нюрнбергам, Кракавам, Львовам і інш. З дакументаў вядомы дзесяткі майстроў, якія бездакорна валодалі майстэрствам злотніцтва, чаканкі, арнаментаванні і інш.²¹

На Заходнім Палессі гэта майстэрства таксама было вядома. У 1970-я гады экспедыцыі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук выявілі аздоблены чаканкай з эмалевымі выявамі евангелістаў металічны абклад Евангелля з г. Ляхавічы (XVIII ст.), пазолчаны, металічны, гравіраваны абклад Евангелля з Жабінкаўскага раёна (1838), скураны абклад Статута Вялікага княства Літоўскага XVII ст. (усе зберагаюцца ў МСБК), абклад Евангелляў сярэбраны (1771), медны (1657) і парчовы (1746), упрыгожаны пасярэбранымі пласцінкамі (Брэсцкая і Віцебская вобл.). Абклады (шаты) абразоў рабіліся таксама з дрэва, часам з пап'е-машэ. Яны закрывалі адзен-

²¹ Максімава Э. С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 93.

не, галаўныя ўборы, радзей фон на абразях. Вядомы сярэбраны пазалочаны абклад да абраза «Маці Божая Адзігітрыя» (г. Кобрын, XVIII ст.), медныя пасярэбраныя абклады да абразоў «Маці Божая Адзігітрыя» (Нясвіжскі раён, XVIII ст.; г. Глыбокае, XIX ст.), «Пакланенне вешчуноў» (Браслаўскі раён, XVIII ст.), «Маці Божая Апэка» (Пінскі раён, XVIII ст.), «Маці Божая з данатарамі» (Ляхавіцкі раён, XVIII ст.), «Маці Божая Адзігітрыя Смаленская» (Міёрскі раён, 1774), «Маці Божая Замілаванне» (Пінскі раён, 1803), металічны абклад, аздоблены гравіраванай і чаканенай выявай Святога Міколы (Бярозаўскі раён, XIX ст.), разны драўляны абклад «Маці Божая Адзігітрыя» (Драгічынскі раён, другая палова XVII ст., усе зберагаюцца ў МСБК), калекцыя разных драўляных абкладаў XVIII ст. з Ляхавіцкага, Маларыцкага і Камянецкага раёнаў²².

Асобны артыкул прысвяціла Э. С. Максімава давід-гарадоцкім злотнікам. Яна піша, што большая частка твораў давід-гарадоцкіх злотнікаў была ананімнай, што характэрна для сярэднявечнага мастацтва. Але існуе некалькі падпісаных злотніцкіх вырабаў давід-гарадоцкага паходжання. У мясцовым радзе іканастаса Георгіеўскай царквы знаходзіцца абраз «Маці Божая Адзігітрыя» ў чаканенай пазалочанай шаце (медзь, чаканка, серабрэнае, частковае залачэнне). У ніжняй частцы шаты чаканены подпіс у восем радкоў: «Рокъ аѡнв 1752. Э. М. // ~мць гали днага 11. — Э. М. // Сѣмен // s Мігалер 1 //

²² Яніцкая М. Абклад // Энцыклапедыя літ. і мастацтва. 1984. Т. 1. С. 11—12.

войтнікі // Василь Лѣпаръ // Климъ Гречка». Далеі, пад рысай: «Мікіта Злотнік // Пархомъ золотнік». Унікальнасць гэтага подпісу ў тым, што майстры не толькі назвалі свае імёны, але і акрэслілі характар удзелу кожнага ў вырабе шаты: Мікіта-злотнік выконваў чаканены рэльеф, а Пархом — залачэнне²³.

Паводле Э. Максімавай, важная асаблівасць давід-гарадоцкіх шатаў — у арыгінальнай трактоўцы арнаменту: бутоны кветак, як правіла, закрытыя, па вышыні і маштабах яны не адрозніваюцца ад лісця, што пакрывае кароткія сцябліны. Асноўны элемент арнаменту — галінка (парная ці адзінкавая) са спіралепадобным канцом і завязанымі ў дэкаратыўны вузел сцяблінамі. Малюнак гэтых сцяблін невыпадковы. Ён падкрэслівае рытм абрысаў складак і з'яўляецца быццам другасным сродкам мадэляроўкі аб'ёму фігур. Шмат варыяцый аднаго элемента, яго маштабнае скарачэнне для перадачы перспектывага аддалення асобных складак, высокая якасць залачэння становіцца адрозніваюць гэтую групу шатаў ад іншых вырабаў другой паловы XVIII ст.²⁴ Адзначаны асаблівасці дэкору шатаў уласцівы і іншым абразам.

Падводзячы вынікі даследавання іканапісу Заходняга Палесся, прыходзім да высновы пра існаванне ў гэтым рэгіёне невядомай мастацтвазнаўству самабытнай Палескай школы з яе цэнтрамі ў Брэсце, Пінску, Кобрыне, Століне, Давыд-Гарадку. Відаць, самай характэрнай ры-

²³ Максімава Э. С. Давыд-гарадоцкія злотнікі XVII—XVIII стст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1989. С. 71—72.

²⁴ Там жа. С. 74.

сай гэтай школы з'яўляецца яе непаўторны дэмакратызм. Як і ў іканапісе іншых рэгіёнаў нашай краіны, яе генезіс адбываўся на трывалым падмурку візантыйскай мастацкай традыцыі, палеалагаўскага Адраджэння. Складаная і супярэчлівая Брэсцкая унія (1596) прычынілася да шырокіх кантактаў заходнепалескіх іканапісцаў з Захадам (найперш Італіяй); трэчэнта і протарэнесанс з'явіліся, на нашу думку, галоўнымі чыннікамі фарміравання адметнага стылю заходнееўрапейскага іканапісу (перш за ўсё уніяцкага). Апошняе садзейнічала секулярызацыі абраза, паступоваму пераадольванню візантыйскага спірытуалізму, узмацненню шырокіх кантактаў іканапісцаў з навакольным жыццём.

Важным фактарам фарміравання заходнепалескай школы іканапісу з'явілася таксама народнае мастацтва; багатая арнаментאцыя, якую бачым на фонах абразоў, дэкор і чаканка, што нярэдка ўваходзяць у іх выяўленчую сістэму (шаты), фалькларызацыя тыпажу (заўсёды жывога, індывідуальна-непаўторнага, «канкрэтнага»), нарэшце, асабліва прыгўзняты эмацыянальны тон, «унутраны голас» абразоў, іх здзіўляючая пачуццёвасць і чалавечнасць — усё гэта наўрад ці было б магчымым без уздзеяння на іх стылістыку неўміручай народнай творчасці Заходняга Палесся, якая і сёння чаруе сваім багаццем.

У выніку адзначанага сінтэзу і нарадзілася тая значная, дагэтуль па-сапраўднаму не ацэненая мастацкая з'ява, якую мы называем Заходнепалескай школай іканапісу.

ЛІТАРАТУРА

Быцёва І. М. Стылістыка і характар розных арнаментаваных фонаў у старабеларускім жывапісе // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 43—50.

Быцёва І. М., Хадыка Ю. В. Разьба на фонах абразоў як датуючая прыкмета // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 44—49.

Вецер Э. І. Асаблівасці жывапісу Столінскага рэгіёна // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 39—44.

Вецер Э. І. Атрыбуцыя групы твораў жывапісу канца XVI — першай палавіны XVII ст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1989. С. 24—26.

Вецер Э. І. Беларускі жывапіс XIV—XVIII стст. // БелСЭ. Т. 12. Мн., 1975. С. 603—604.

Вецер Э. І. Літаратурныя і дакументальныя крыніцы для вывучэння беларускага старажытнага жывапісу XII—XVIII стст. // Библиотечное дело и библиография в Белоруссии. Мн., 1974. С. 236—250.

Вецер Э. І. Прыклад атрыбуцыі абраза XVI ст. па ўскосных сведчаннях // Помнікі мастацкай культуры эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 71—74.

Вецер Э. І. Рельефныя абразы як прыклад адлюстравання народных густаў у культавым мастацтве // Помнікі

старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 37—43.

Вецер Э. І. Станковы жывапіс XIV—XVI стст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. Мн., 1987. С. 188—204.

Вецер Э. І. Станковы жывапіс першай паловы XVII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 41—52.

Ветер Э. И. Живопись Полесья // Декоративное искусство. М., 1972. № 7. С. 43—44.

Ветер Э. И. Об особенностях белорусского иконостаса // Художественное наследие. М., 1977. С. 20—24; М., 1978. № 4(34). Рис. 1—2. С. 192.

Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием ренессанса в Белоруссии // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1981. М.; Л., 1983. С. 213—216.

Высоцкая Н. Ф. Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагодзяў. Мн., 1986.

Высоцкая Н. Ф. Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагодзяў. Мн., 1992.

Высоцкая Н. Ф. «Нараджэнне Маці Боскай» Пятра Яўсеевіча з Галынца. 1649 // Мастацтва Беларусі. 1983. № 2. С. 49.

Высоцкая Н. Ф. Новае выданне // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1986. № 3. С. 47.

Высоцкая Н. Ф. Станковы жывапіс XVIII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 262—279.

Высоцкая Н. Ф. Темпера́ная живопись Белоруссии конца XV—XVIII в. Мн., 1986.

Высоцкая Н. Ф. Тройца // Беларусь. 1986. № 11. С. 19.

Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. Мн., 1987; Т. 2. Мн., 1988.

Іпель А. Беларускае мастацтва / Пер. з ням. мовы З. Гарбаўца і М. Каспяровіча. Віцебск, 1925.

Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969.

Майков Л. Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

Максімава Э. С. Давыд-гарадоцкія злотнікі XVII—XVIII стст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. Мн., 1989. С. 70—75.

Максімава Э. С. Мастацкія якасці шатаў абразоў XVI — першай паловы XVII ст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 143—150.

Максімава Э. С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва (арнаментальнае мастацтва злотнікаў «віленскага кола») // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 93—100.

Мельнікаў М. П. Выкарыстанне рэнтгенаграфіі для вывучэння старажытнабеларускага жывапісу // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 56—60.

Мельнікаў М., Карэлін У. Статыстычна-параўнальны аналіз помнікаў старажытнага мастацтва Магілёўскай вобласці // Старонкі гісторыі Магілёва: зборнік навуковых прац удзельнікаў навуковай канферэнцыі. Магілёў, 1998. С. 107—110.

Мельнікаў М. П., Цэйтліна М. М., Казлова Г. Р. Аб магчымасцях прымянення люмінесцэнтнага метаду ў даследаванні звязчыкаў тэмпернага жывапісу // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 50—53.

Піскун Ю. А. Чудотворныя іконы Богоматэры в Беларусі, на Украіне і в Расіі в XVII веку. Обзор литературы и постановка вопроса сравнительно-исторического исследования // Филевские чтения. Тезисы конференции. М., 1977. С. 42—44.

Піскун Ю. Богородиця Замилування «Рімска-Лідська» в українському і білоруському іконописі XVII ст. // Волинська

ікона: питання історії вівчення, дослідження та реставрації. Луцьк, 1997. С. 63–64.

П о л о ц к и й С. Слово к люботщательному иконного писания // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962.

Р ж а в у с к а я Н. Арнаментаваныя фаны ў магілёўскім малярстве // Віцебшчына. Т. 1. Віцебск, 1925.

Х а д ы к а А. Ю. Да атрыбуцыі «Маці Боскай» з Крывошына // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. Мн., 1989. С. 40–44.

Х а д ы к а А. Ю., Х а д ы к а Ю. В. Рэнесанс у беларускім новым іканапісе // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 62–70.

Х а д ы к а Ю. В. Аб датаванні групы помнікаў канца XVI — пачатку XVII ст. // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 30–36.

Ц е р а ш ч а т а в а В. В., П і с к у н Ю. А., Х а д ы к а А. Ю. Жывапіс XV–XVI стст. // Скарына і яго эпоха. Мн., 1990. С. 376–420.

Ц е р а ш ч а т а в а В. В., Я р а ш э в і ч А. А. Рэнесансавы алтарны абраз «Пакланенне вешчуноў» з Дрысвят // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 82–92.

Ц е й т л и н а М. М., М е л ь н и к о в Н. П. Технологические исследования белорусской темперной живописи XVI — начала XVII в. // Тэзісы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 1000-годдзю Полацкай епархіі і праваслаўнай царквы на Беларусі. Мн., 1992. С. 72–74.

Ц э й т л і н а М. М., М е л ь н і к а ў М. П., К о ж у х Н. М. Тэхніка-тэхналагічныя даследаванні старажытнабеларускага тэмпернага жывапісу XVI — пачатку XVII ст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 107–112.

Chmatov V. F. Tresors d'art religieux de Minsk musee des beaux-arts de gaillac du 1^{er} Juillet au 10 Septembre 1995 // Tresors d'art religieux de Minsk. Gaillac, 1995. S. 7—8.

Шчакаціхін М. М. Беларускае малярства ў XVII—XVIII сталяцях // Каталог аддзелу старажытнага мастацтва І Усебеларускай выстаўкі. Мн., 1926.

Шчакаціхін М. М. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII сталяцця // Віцебшчына. Т. 2. Віцебск, 1928. С. 165—167.

Шчакаціхін М. М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1928.

Ярашэвіч А. А. Абразы Маці Божай на Палессі як сімвал агульнай беларуска-ўкраінска-польскай культурнай прасторы // Культура беларуска-польска-ўкраінскага сумежжа. Брэст, 1998.

Ярашэвіч А. А. Іконаграфічны тып Багародзіцы Рымскай у Беларусі і Украіне ў 17—18 стст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Луцьк, 1997. С. 64—66.

Ярашэвіч А., Мельнікаў М., Карэлін У. Помнікі мастацтва Браслаўшчыны // Браслаўскія чытанні. Матэрыялы IV Навукова-краязнаўчай канферэнцыі 24—25 красавіка 1997 г. Браслаў, 1997. С. 103—107.

Ярошевич А. А. Западноевропейские иконографические типы (изводы) Богоматери в белорусской живописи 17—18 стст. // Филевские чтения. Тезисы конференции. М., 1977. С. 76—78.

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

МСБК — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута
мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы
НММБ — Нацыянальны мастацкі музей Беларусі

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

1. Маці Божая Замілаванне. XV ст. Маларыцкі р-н.
2. Маці Божая Іерусалімская. Фрагмент. XVI ст. Жабін-каўскі р-н.
3. Маці Божая Іерусалімская. XVI ст. Пінск.
4. Маці Божая з дзіцем і Іаанам Хрысціцелем. Другая палавіна XVII ст. Брэст.
5. Маці Божая Адзігітрыя. Канец XVII — пачатак XVIII ст. Кобрынскі р-н.
6. Сімяон Стоўпнік. Сярэдзіна XVII ст. Бярозаўскі р-н.
7. Сімяон Стоўпнік. Фрагмент. Сярэдзіна XVII ст. Бярозаўскі р-н.
8. Тры апосталы. Першая палавіна XVII ст. Брэсцкі р-н.
9. Успенне. Пачатак XVII ст. Камянецкі р-н.
10. Успенне. Фрагмент. Пачатак XVII ст. Камянецкі р-н.
11. Маці Божая Адзігітрыя. XVII ст. Пінскі р-н.
12. Спас Пантакратар. Першая палавіна — сярэдзіна XVII ст. Драгічынскі р-н.
13. Успенне. 1650 г. Маларыцкі р-н. НММБ.
14. Пакроў. 1649 г. Маларыцкі р-н. НММБ.
15. Спас. XVII ст. Маларыцкі р-н.
16. Параскева. 1659 г. Драгічынскі р-н.
17. Тройца старазапаветная. XVII ст. Іванаўскі р-н. МСБК.

18. Маці Божая Чанстахоўская. XVII ст. Драгічынскі р-н.
 19. Іаан Златавуст. Канец XVII ст. Лунінецкі р-н. МСБК.
 20. Нараджэнне Хрыстова. XVII ст. Драгічынскі р-н.
 21. Маці Божая Ружанцова. XVII ст. Пінск.
 22. Спас Уседзяржыцель. XVII ст. Кобрынскі р-н.
 23. Нараджэнне Маці Божай. 1648–1650 гг. Маларыцкі р-н.
- НММБ.
24. Св. Мікола. XVII ст. Столінскі р-н.
 25. Св. Мікола. Канец XVII ст. Столінскі р-н. МСБК.
 26. Архангел Міхаіл. Пачатак XVIII ст. Столінскі р-н.
 27. Сабор архангела Міхаіла. Каля 1700 г. Столінскі р-н.
- НММБ.
28. Маці Божая Адзігітрыя. 1712 г. Іванаўскі р-н.
 29. Цуд Юр'я аб цмоку. 1729 г. Брэсцкі р-н.
 30. Маці Божая. Пачатак XVIII ст. Столінскі р-н.
 31. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Драгічынскі р-н.
 32. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Іванава.
 33. Багародзіца ў славе. XVIII ст. Камянецкі р-н. МСБК.
 34. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Іванава.
 35. Хрыстос — вінаградная лаза. XVIII ст. Столінскі р-н.
- МСБК.
36. Сашэсце ў пекла. XVIII ст. Столінскі р-н. МСБК.
 37. Тройца. Другая чвэрць XVIII ст. НММБ.
 38. Нараджэнне Маці Божай. XVIII ст. Маларыцкі р-н.
- МСБК.
39. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Пінскі р-н.
 40. Маці Божая Алека. XVIII ст. Пінскі р-н.
 41. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Іванава.
 42. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Пінскі р-н.
 43. Маці Божая Замілаванне. XVIII ст. Пінск.
 44. Тройца старазапаветная. XVIII ст. Пінск.
 45. Тройца старазапаветная. Фрагмент. XVIII ст. Пінск.

46. Маці Божая Адзігітрыя. XVIII ст. Іванава.
47. Варвара Вялікапакутніца. XVIII ст. Лунінец. МСБК.
48. Маці Божая Кадэньская. XVIII ст. Камянецкі р-н.
49. Маці Божая з дзіцем. Першая палавіна XVIII ст. Камянец.
50. Праабражэнне. XVIII ст. Пінскі р-н. МСБК.
51. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Драгічынскі р-н.
52. Архангел Міхаіл. XVIII ст. Столінскі р-н.
53. Георгій Пераможца. Канец XVIII ст. Кобрынскі р-н.
54. Св. Мікола. Фрагмент. Сярэдзіна XVIII ст. Брэсцкі р-н.
55. Маці Божая Замілаванне. XVIII ст. Жабінкаўскі р-н.
56. Маці Божая са сціпетрам. XVIII ст. Пінскі р-н.
57. Маці Божая Замілаванне. XVIII ст. Жабінкаўскі р-н.
58. Маці Божая Замілаванне. Выява на фератроне. XVIII ст. Брэсцкі р-н.
59. Бакавыя вароты з выявамі архангела Гаўрыіла і архідыякана Стэфана. XVIII ст. Жабінкаўскі р-н. МСБК.
60. Уваскрэсенне Лазара. XVIII ст. Пінск.
61. Уезд у Іерусалім. XVIII ст. Пінск.
62. Тайная вячэра. Сярэдзіна XVIII ст. Драгічынскі р-н.
63. Хрыстос на прастоле. Вялікі архірэй. Сярэдзіна XVIII ст. НММБ.
64. Маці Божая Чанстахоўская. XVIII ст. Пінскі р-н.
65. Спас. XVIII ст. Маларыцкі р-н.
66. Хрышчэнне. XVIII ст. Брэсцкі р-н.
67. Св. Варвара. XVIII ст. Брэсцкі р-н. МСБК.
68. Тройца старазапаветная. XVIII ст. Драгічынскі р-н.
69. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Столінскі р-н.
70. Маці Божая Холмская. Сярэдзіна XVIII ст. Драгічынскі р-н.
71. Увядзенне ў храм. Сярэдзіна XVIII ст. Пінскі р-н.
72. Маці Божая Апека. 1751 г. Брэсцкі р-н.
73. Маці Божая Апека. Фрагмент. 1751 г. Брэсцкі р-н.

74. Апосталы. Фрагмент апостальскага рада. 1752 г. Столінскі р-н.

75. Апосталы. Фрагмент апостальскага рада. 1752 г. Столінскі р-н.

76. Тройца новазапаветная. XVIII ст. Кобрынскі р-н. МСБК.

77. Маці Божая. 1760 г. Столінскі р-н.

78. Разасланне апосталаў. XVIII ст. Кобрынскі р-н. МСБК.

79. Маці Божая Адзігітрыя. 50—60-я гады XVIII ст. Брэсцкі р-н.

80. Маці Божая Баруньская. 50—60-я гады XVIII ст. Брэсцкі р-н.

81. Спас Пантакратар. 50—60-я гады XVIII ст. Брэсцкі р-н.

82. Прарокі. Фрагмент. Другая палавіна XVIII ст. Драгічынскі р-н.

83. Маці Божая Млекапітацельніца. Другая палавіна XVIII ст. Брэсцкі р-н.

84. Св. Іосіф з дзіцем. Другая палавіна XVIII ст. Драгічынскі р-н.

85. Маці Божая Чанстахоўская. 1777 г. Пінскі р-н.

86. Вялікапакутніца Варвара і апостал Андрэй. Канец XVIII ст. Кобрынскі р-н.

87. Палажэнне ў труну. 1794 г. Пінскі р-н. МСБК.

88. Маці Божая з дзіцем. XVIII ст. Шата 1752 г. Столінскі р-н.

89. Спас. XVIII ст. Столінскі р-н.

90. Нараджэнне Маці Божай. Канец XVIII ст. Столінскі р-н.

91. Маці Божая Адзігітрыя. Канец XVIII ст. Лунінецкі р-н.

92. Спас. Канец XVIII ст. Столінскі р-н.

93. Маці Божая Вострабрамская. Канец XVIII ст. Іванаўскі р-н.

94. Віленскія пакутнікі. Канец XVIII ст. Брэсцкі р-н.

95. Апосталы Павел і Фама. XVIII ст. Кобрынскі р-н. МСБК.

96. Апосталы Лука (?) і Іаан. XVIII ст. Кобрынскі р-н. МСБК.

97. Пакроў. Фрагмент. Другая палавіна XVIII ст. Пінскі р-н.
98. Аплакванне Хрыста. 1800 г. Брэст.
99. Евангеліст Лука. Пачатак XIX ст. Пінскі р-н.
100. Дабравешчанне. Пачатак XIX ст. Камянецкі р-н.
101. Князь Аляксандр Неўскі. 1829 г. Іванаўскі р-н.
102. Маці Божая Чанстахоўская. Пачатак XIX ст. Пінскі р-н.
103. Спас. XIX ст. Маларыцкі р-н.
104. Архідыякан Стэфан. Пачатак XIX ст. Кобрынскі р-н.
105. Апосталы Павел і Філіп. Пачатак XIX ст. Брэсцкі р-н.
106. Хрыстос з выбранымі святымі. Пачатак XIX ст. Жабінкаўскі р-н.
107. Першасвятар Аарон. Пачатак XIX ст. Бярозаўскі р-н.
108. Маці Божая Адзігітрыя. Пачатак XVIII ст. Шата — пачатак XIX ст. Пінскі р-н.
109. Св. Ануфрый. Пачатак XIX ст. Кобрынскі р-н.
110. Мроя Святых Кірылы і Уліты. Першая палавіна XIX ст. Брэст.
111. Святыя Барыс і Глеб са Св. Хрысцінай. Першая палавіна XIX ст. Лунінец.
112. Св. Мікола. 1812 г. Іванаўскі р-н.
113. Цуд Юр'я аб цмоку. Першая палавіна XIX ст. Лунінецкі р-н.
114. Нараджэнне Хрыстова. Першая палавіна XIX ст. Лунінецкі р-н.
115. Тайная вячэра. Першая палавіна XIX ст. Іванаўскі р-н. МСБК.
116. Св. Мікола. XIX ст. Кобрынскі р-н.
117. Параскева Пятніца. 1850-я гады. Кобрынскі р-н.
118. Апостал Сімон. XIX ст. Драгічынскі р-н.
119. Апостал Іакаў Алфеяў. XIX ст. Драгічынскі р-н.
120. Мроя Святой Людзімы. Першая палавіна XIX ст. Брэст.
121. Маці Божая Адзігітрыя. XIX ст. Пінскі р-н.

122. Пакланенне пастухоў. Фрагмент. Пачатак XIX ст. Кобрынскі р-н.
123. Зняцце з крыжа. Пачатак XIX ст. Пінскі р-н.
124. Сабор архангела Міхаіла. Пачатак XIX ст. Камянецкі р-н.
125. Архангел Міхаіл. XIX ст. Пінск.
126. Маці Божая Адзігітрыя. Другая палавіна XIX ст. Іванава.
127. Цуд Юр'я аб цмоку. XIX ст. Маларыцкі р-н.
128. Маці Божая з дзіцем і Іаанам Хрысціцелем. Другая палавіна XIX ст. Брэст.
129. Укрыжаванне з прадстаячымі. XIX ст. Івацэвіцкі р-н.
130. Маці Божая Пачаеўская з выбранымі святымі. Другая палавіна XIX ст. Брэст.
131. Св. Мікола. Канец XIX ст. Лунінецкі р-н.

ЗМЕСТ

Прадмова (В. Ф. Шматаў)	5
Сакральны жывапіс Беларусі. Этапы вывучэння (В. Ф. Шматаў)	11
Гістарычныя ўмовы развіцця заходнепалескага іканапісу (А. А. Ярашэвіч)	55
Іканапіс XVI ст. (Э. І. Вецер)	77
Іканапіс XVII ст. (Э. І. Вецер)	107
Іканапіс XVIII ст. (Э. І. Вецер, Ю. А. Піскун)	161
Іканапіс XIX ст. (В. Ф. Шматаў)	265
Распаўсюджанне іканаграфічных сюжэтаў і мастацкія асаблівасці іканапісу Заходняга Палесся (У. Р. Карэлін, М. П. Мельнікаў, В. Ф. Шматаў)	315
Літаратура	337
Спіс скарачэнняў	342
Спіс ілюстрацый (С. С. Бяляева, М. М. Віннікава)	343

Навуковае выданне

Шматаў Віктар Фёдаравіч
Вецер Элеанора Іванаўна
Мельнікаў Мікалай Пятровіч і інш.

ІКАНАПІС
ЗАХОДНЯГА
ПАЛЕССЯ
XVI—XIX стст.

2-е выданне

Рэдактары: *Г. А. Баранава, Н. Б. Губар*

Мастак *А. А. Кулажэнка*

Фота *М. П. Мельнікава*

Мастацкі рэдактар *В. А. Жахавец*

Тэхнічны рэдактар *Т. В. Лецьен*

Камп'ютарная вёрстка *Л. І. Кудзерка*

Падпісана ў друк 20.01.2005 г. Фармат 70×108¹/₃₂. Папера афсетная.
Гарнітура Кудрашэўская. Афсетны друк. Ум. друк. арк. 15,40. Ум. фарб.-
адб. 15,9. Ул.-выд арк. 19,2. Тыраж 1000 экз. Заказ 143.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларуская на-
вука». ЛІ № 02330/0056800 ад 30.04.2004 г. 220141. Мінск, Старабары-
саўскі тракт, 40.

Рэспубліканскае ўнітарнае паліграфічнае прадпрыемства «Баранавіцкая
ўзбуйненая друкарня». ЛП № 02330/0056846 ад 30.04.2004 г. 225320.
Баранавічы, Савецкая, 80.

Іканапіс Заходняга Палесся XVI—XIX стст. /
И 41 В. Ф. Шматаў [і інш.]; навук. рэд. В. Ф. Шматаў; НАН
Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фаль-
клору ім. К. Крапівы. — 2-е выд. — Мн.: Бел. навука,
2005. — 349 с.: іл.

ISBN 985-08-0637-0.

У гістарыяграфіі беларускага мастацтва гэта першая праца, прысвечаная іканапісу Заходняга Палесся. Яна напісана супрацоўнікамі Аддзела старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі. Матэрыял сабраны ў часе экспедыцый па вывучэнню праваслаўных і каталіцкіх храмаў Заходняга Палесся, якія праводзіліся на працягу 25 гадоў (1970—1995). Храналагічна манаграфія ахоплівае чатыры стагоддзі (XVI—XIX) эвалюцыі іканапісу. На вялікім новым матэрыяле аўтары паказваюць, як у выніку развіцця культавага жывапісу ў Заходнім Палессі сфарміравалася самастойная іканапісная школа са сваёй непаўторнай выяўленчай стылістыкай.

Разлічана на мастацтвазнаўцаў, выкладчыкаў і студэнтаў культурна-мастацкіх устаноў, а таксама на ўсіх, хто цікавіцца пытаннямі беларускай культуры і мастацтва.

УДК 75.04.03(476-13) «15/18»
ББК 85.14(4Бел)

Выдавецтва
«БЕЛАРУСКАЯ НАВУКА»

прапануе кнігу

Беларусы. Т. 7. Вусная паэтычная творчасць / Г. А. Барташэвіч, Т. В. Валодзіна, А. І. Гурскі і інш.; Рэдкал.: В. М. Бялявіна і інш.; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. — Мн.: Бел. навука, 2004. — 586 с.: іл.

Чарговы том серыі «Беларусы» прысвечаны аднаму з каштоўнейшых духоўных і мастацкіх здабыткаў беларускага народа — яго вуснапаэтычнай творчасці. Аўтары паказваюць жанравую разнастайнасць і ідэйна-тэматычнае багацце нацыянальнага фальклору, увасабленне ў ім высокіх маральна-этычных ідэалаў і прынцыпаў, сцвярджэнне агульначалавечых каштоўнасцей. У даследаванні ў межах жанру аналізуюцца вобразная сістэма і паэтыка, звяртаецца ўвага на міжэтнічныя сувязі беларускага фальклору і яго нацыянальныя асаблівасці.

Разлічаны на фалькларыстаў, этнографістаў, літаратуразнаўцаў і шырокае кола чытачоў.

Адрас выдавецтва:
220141, г. Мінск, Старабарысаўскі тракт, 40.
Тел. 263-23-27





МІНСК
«БЕЛАРУСКАЯ НАВУКА»

ISBN 985-08-0637-0



9 789850 806376

ИКАНАПАЛІС ЗАХОДНЯГА Памесся XVI—XIX стст.