

Узоры мастацтва прымітыву ў культурнай спадчыне Віцебшчыны

Вакар Л. У.

Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск



сакральная пластыка.

Аўтар артыкула разглядае тэндэнцыі фарміравання прымітыву ў айчынным выяўленчым мастацтве. На Віцебшчыне цікавасць да ўласнай культурнай спадчыны абудзілася ў 1890-я гады, калі распачалася работа па вывучэнні культавых помнікаў, іх мастацкага аздаблення ды шырокага кола рэчаў царкоўнай даўніны. Акрамя гістарычнага даследавання наступова прыходзіла разуменне іх эстэтычнай каштоўнасці і адметнасці. Сярод першых аб'ектаў, якія прыцягнулі ўвагу краязнаўцаў, былі роспісы драўлянай Троіцкай царквы (1691) віцебскага Маркава Свята-Троіцкага манастыра, царская брама з віцебскай Юр'еўскай царквы, полацкая скульптура «Георгій» з музея Віцебскай архіўнай камісіі, латыгаўскія абразы. У якасці метаду даследавання выкарыстоўваецца фармальны, іканаграфічны і стылістычны аналіз помнікаў. Фарміраванню прымітывісцкай тэндэнцыі ў еўрапейскім мастацтве XX стагоддзя папярэднічала цікавасць не толькі да пазаеўрапейскага мастацтва, але і эстэтычнае асэнсаванне ўласнай сярэдневяковай і народнай культуры.

Ключавыя словы: помнікі гісторыка-культурнай спадчыны, стыль, роспісы храмаў,

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 30-38)

Samples of art in the cultural heritage of Vitebsk region

Vakar L. U.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

The author of the article considers tendencies of the formation of the primitive in national fine arts. In Vitebsk region interest to own cultural heritage woke up in the 1890-ies when work on finding out cult monuments, their artistic attachment to the wide range of the things of the church past was set up. Apart from historical research, understanding of their esthetic value and meaning gradually appeared. Among first objects, which attracted the regional researchers, were the paintings of the wooden Trinity church (1691) of Vitebsk Marc Saint Trinity monastery, royal gates from Vitebsk Yuriev church, Polotsk sculpture of George from the Museum of Vitebsk archive commission. As the method of the research formal, icon graphic and stylistic analysis of the monuments is used. Formation of the primitive tendency in European art of the XX century was predated by the interest to not only non European art but also esthetic understanding of own medieval and folk culture.

Key words: monuments of historical and cultural heritage, style, church painting, sacral plastics.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 30-38)

Стыль Поля Гагена з панаваннем і плоскаснага пачатку, фактурнай і колеравай дэкаратыўнасцю, выразным лінейным контурам складваецца ў 1886 годзе, калі ён жыве сярод сялян у Брэтані і захапляецца перагародкавымі эмалямі. Нямецкія экспрэсіяністы ў сваёй творчасці скарыстоўвалі выцягнутыя прапорцыі і вострыя рытмы сярэдневяковай ксілаграфіі, а таксама містыцызм

і драматызм барока і рамантызму. На Пабла Пікасо паўплывала старажытная іберыйская пластыка Іспаніі. Некласічная традыцыя еўрапейскай культуры, народнае мастацтва давалі шмат магчымасцяў для абнаўлення жывапісна-пластычнай мовы і для ўзбагачэння яе вітальнымі сіламі.

Мэта дадзенага артыкула – аналіз працэсу эстэтычнага асэнсавання помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны Віцеб-

шчыны на мяжы XX стагоддзя, вызначэнне іх стылёвых характарыстык.

Сценапіс Троіцкай царквы віцебскага Маркава Свята-Троіцкага манастыра. У мастацтвазнаўчай літаратуры распісы драўлянай Троіцкай царквы (1691) разглядаюцца як узор стылёвай трансфармацыі візантыйскай традыцыі ў часы барока, і адзначаюцца іх некананічныя рысы. На жаль, яны дайшлі да нас у тэкставых апісаннях і некалькіх чорна-белых фотаздымках. Але яшчэ на мяжы XIX і XX стагоддзяў гэты храм, ад падлогі да купалоў пакрыты сценапісам, быў у добрым стане [1]. Перш за ўсё даследчыкі падкрэсліваюць вельмі своеасаблівую тэхніку: драўляныя сцены не былі атынкаваны, а паверх іх было наклеена палатно з распісам так, што гарызантальныя лініі шырокіх дошак праступалі на паверхні. Але гэта не шкодзіла ўспрымання біблейскіх сюжэтаў. Пра іх паўнату і адпаведнасць рэлігійнай догме сведчыць сам іераманах Маркава манастыра айцец Сергій: «Агледзьцеся толькі ўважліва і з глыбокай пашанай, і вы прачытаеце тут усю Св. Біблію, даведаецеся ўсю гісторыю, і старазапаветную і евангельскую, і ўсёй ваяўнічай Царквы на зямлі, да заканчэння самых апошніх часоў яе існавання, якія адкрыты ў Апакаліпсісе» [2].

На сценах, ветразях і падкупальных прасценках было размешчана 158 шматфігурных сюжэтаў і 10 выяў святых. На алтарным купале знаходзілася кампазіцыя «Святы Дух», на цэнтральным – «Новазапаветная Тройца», на бакавым правым купале – Саваоф і анёлы, якія трымаюць усе прылады пакут і смерці Хрыста, на левым бакавым – Маці Боская на аблоках у атачэнні прарокаў са скруткамі, на заходнім купале – выява Збавіцеля са знакамі апакаліптычнага характару. Фотаздымкі распісаў купалоў храма, якія захоўваюцца ў фондах Віцебскага краязнаўчага музея, уражваюць паўнотой метафізічнай карціны будовы свету ды Нябеснай іерархіі. Ва ўсім ансамблі распісаў значную ролю адыгрываюць новыя жывапісна-пластычныя прыёмы барочнага характару, якія дзякуючы сваёй экспрэсіі і пачуццёвасці надаюць ім звышпэраканаўчасць. Асабліва вылучаецца жывапіс на сценах цэнтральнага васьміграннага шатра, дзе дадзена сцэна прадстаяння шматлікага натоўпу

насельнікаў раю на чале з арханёламі. Мастак адмаўляецца ад умоўна-сімвалічнага выяўлення і стварае найўна-рэалістычную карціну заселенасці нябёсаў. Тэма духоўнай еднасці, саборнасці выяўлена непасрэдна і пераканаўча.

Барочныя ўплывы выяўляліся праз пашырэнне праваслаўнай іканаграфіі заходнееўрапейскімі матывамі, узмацненне дэкаратыўнага пачатку і драматызацыю сюжэтаў. Манументальная статыка і сімвалізм візантыйскага сценапісу замяняліся рэнесансна-барочным прасторавым жывапісам з элементамі містыкі і псіхалагізму ў выяўленні святых вобразаў. Пераход ад адваротнай да прамой перспектывы адбываўся праз пэўныя фармальныя кампрамісы, якія заўсёды маюць індывідуальны характар, бо залежаць ад ступені вынаходніцтва мастакоў. Менавіта яны складаюць аснову той прымітывісцкай стылістыкі, якая набліжае сакральны жывапіс XVII–XVIII стагоддзяў да народнай творчасці.

Калі ў 1890-х гадах распісы Троіцкай царквы Маркава манастыра пабачыў Ілля Рэпін, то прышоў да высновы, што яна распісана таленавітымі мастакамі-самавукамі. Аўтарамі гэтага сценапісу лічацца Павел Ігнатавіч і адпушчаны на волю прыгонны мастак Іван сын Сяргееў [3]. На фотаздымках кампазіцый на тэмы прыпавесцяў бачна, што аўтары імкнуліся максімальна выявіць глыбіню прасторы і адначасова захаваць фронтальны характар паказу персанажаў – гэта давала больш магчымасцяў для іх характарыстыкі.

Іканаграфія і барочная стылістыка фрэсак. Кампазіцыя «Хрыстос на шляху ў Эмаўс» мае фрызавае характар. Хрыстос і двое вандроўнікаў рухаюцца ўздоўж пярэдняга краю як бы насустрач гледачу. Фонам для іх службы пейзаж з высока ўзнятым даляглядам, дзе бачны сілуэт старажытнага горада. Сюжэт распавядае пра з'яўленне Хрыста вучням пасля яго ўкрыжавання [4]. Ён далучыўся да вучняў па дарозе і, не будучы пазнаным, распавёў пра ўсе прароцтвы аб ім, дакараючы вучняў за іх бязвер'е. Па настойлівым запрашэнні Хрыстос зайшоў у паселешча, дзе падчас вячэры быў распазнаны праз праламленне хлеба, пасля чаго стаў нябачным.

Мастак адлюстроўвае момант, калі Хрыстос у дарозе вядзе гутарку са сваімі спадарожнікамі, падкрэсліваючы яго бо-скую прыроду зьяннем вакол галавы, а так-сама асаблівай рытмікай руху, адрознага ад імклівай хады спадарожнікаў. Ён спалучае два стылістычныя прыёмы: візантыйскі матыў прадстаяння ў вобразе Хрыста і ўзрушаную барочную экспрэсію ў выяўленні вучняў. Хрыстос нібы знаходзіцца ў дзвюх сітуацыях: разам з вучнямі ідзе па дарозе і адначасова звяртаецца да вернікаў у храме, велічна і ўрачыста ўздыхаючы руку да неба. Мастак паслядоўна раскрывае евангельскі сюжэт і адначасова захоўвае неабходную для манументальнага жывапісу сувязь з літургічнай прасторай храма.

У кампазіцыі «Супакойванне бурлівага мора» мастак паказвае разгул воднай стихіі: лодку з Хрыстом і яго вучнямі вось-вось заліюць і патопаць хвалі мора. Лодка напісана паралельна плоскасці палатна, але яе карма ненатуральна разгорнута да далягляду, і гэта дае магчымасць выявіць амаль у анфас усіх персанажаў, раскрыць іх эмацыянальна-псіхалагічны стан. Усе яны ахоплены панікай, і толькі Хрыстос бес-турботна спіць. Супрацьпастаўленне спа-лоханых твараў апосталаў і ціхага спакою заснулага Хрыста раскрывае драматызм сцэны. Зараз ён прачнецца ад штурш-ка сівабародага старца, супакойць вецер і мора ды скажа сваім вучням: «Што вы так баязлівыя? Як у вас няма веры?»[5].

Сюжэт выяўлены ў самы драматычны мо-мант, і яго напружанасці спрыяе экспрэсія недарэчных ракурсаў персанажаў і пластыч-ных скажэнняў формы, а таксама надзвычай дынамічнае пісьмо на першым плане хваляў вады, што паглынаюць лодку. Галава і тула-ва крайняга ў лодцы чалавека разгорнуты ў розныя бакі (цікавы ўзор ненаўмыснага наўнага сімулянізму) і сваім дэзарыен-таваным рухам перадаюць пачуццё жаху. Па цэнтры лодкі чалавек імкнецца выправіць мачту, яго вялікая рука чапляецца за ра-зарваныя ветразі непараўнальна меншых памераў і ўспрымаецца як жэст адчаю. Агульная маса постацей, намалёваных у непараўнальна адносінах паміж са-бой, істотна перабольшвае аб'ёмы лодкі і дае візуальную метафару бяды, імя якой бязвер'е і богапакінутасць. Няправільныя

прыёмы выяўлення формы аказаліся вельмі трапнымі ў выказванні сэнсу евангельскай прыпавесці.

У кампазіцыі «Жанчына, даруюцца табе грахі твае» [6] аўтар апавядае пра ўрок, дадзены Хрыстом Сымону-фарысею, які, паслухаўшы яго прамову, запрасіў да свайго дома на трапезу. У гэты час адна жанчына, вядомая як грэшніца, прынесла ў дом Сымона алебастровы сасуд з мірам і, укленьчыўшы, абмыла слязьмі ногі Ісусу, абцёрла валасамі галавы сваёй і памазала мірам. Сымон, назіраючы гэтую сцэну, здзіўся, што Хры-стос дазволіў грэшніцы дакранацца да сябе, і не паверыў, што яго госць з'яўляецца тым, за каго сябе выдае. На што Хрыстос распавёў прыпавесць пра дараваныя пазыкі і пацвердзіў, што даруе жанчыне за яе любоў і веру, а хто мала верыць і любіць, таму і менш даруецца.

Для выяўлення дадзенай гісторыі віцебскі майстар скарыстаў кампазіцыю, прыбліжаную да сцэны «Тайнай вячэры», змясціўшы ў цэнтры вялікі стол і дзейных асоб вакол яго. На самым першым пла-не знаходзіцца ля ног Хрыста ўкленчаная жанчына ў цёмным строі. Хрыстос і Сымон выяўлены ў профіль і разведзены па баках стала, алегарычна яны ўвасабляюць сабой светлы і цёмны пачаткі. Франтальна да гле-дача рамешчаны тры сведкі, якія рэагуюць на дыялог актыўнымі жэстамі рук, паказ-ваючы сваю прыхільнасць да таго ці іншага боку. Дзеянне прачытваецца менавіта праз жэсты: распачынаецца актыўным зваротам правай рукі Сымона да Хрыста, перабіваецца рознаскіраванымі рухамі рук гасцей і за-вяршаецца ўсёдаравальным жэстам раз-ведзеных убакі рук Хрыста. Постаць Хрыста высвечана, і сама выпраменьвае святло, ён узрушаны і раскрыты ўсяму свету. У асно-ве яго пластыкі ляжыць характэрны для стылістыкі барока спіралепадобны рух, дра-матызм якога дапамагае раскрыць дзейс-ную і самаахвярную ролю Хрыста, што наву-чае дараваць, любіць і верыць.

Драматызм сюжэта падкрэсліваецца і складаным кампазіцыйным рашэннем. Мастак практычна размяшчае на першым плане ўсё дзеянне, як бы ўбачанае прамі і зверху. Стол з белым абрусам і талеркамі нахілены да гледача і з'яўляецца той цэ-зурай, якая дазваляе пры вельмі сціслай

фізічнай прасторы выявіць духоўную дыстанцыю суразмоўцаў. Задні план с пейзажам за вокнамі ўспрымаецца як дэкарацыя, бо напісаны ў больш дробным маштабе адносна першага плана, але разам з тым пашырае межы кампазіцыі, звязвае прастору пакоя з прыродным атачэннем.

Ва ўсіх роспісах віцебскі майстар высока ўздымае лінію далягляду, размяшчае планы амаль адзін над адным, ад чаго глыбіня карціны прачытваецца праз рух вока па вертыкалі. Такім чынам мастак захоўвае плоскаснасць роспісу, неабходную для манументальнага жывапісу, і як бы абрынае сцэны на глядача, што стаіць на падлозе храма. Ён добра адчувае прастору храма і пашырае яе за кошт маштабных кантрастаў перадняга і задняга (на самой справе ніжняга і вышэйшага) планаў.

Помнікі сакральнай пластыкі. Акрамя сцэнапісу храмаў віцебскія краязнаўцы сабралі найвыдатнейшую калекцыю сакральнага мастацтва, якая стала асновай для музейнага збору горада [7]. З Троіцкай царквы ў гэты збор патрапілі скульптуры Маісея і Давіда, якія завяршалі шмат'ярусны іканастас. Гэта гарэльефная разьба, якая выяўляе прарокаў па два бакі трохкутнага франтона, выразанага ў выглядзе пукатага воблака. Такая дасціпная інтэрпрэтацыя архітэктурнай дэталі іканастаса сведчыць пра ўзрастающую тэндэнцыю дэкаратыўнасці, якая падпарадкоўвае тэктанічную аснову іканастаса выяўленчым мэтам. Наіўная фантазія разьбяра ў дадзеным выпадку праявілася ва ўсёй сваёй непасрэднасці.

Постаці прарокаў з'яўляюцца класічным узорам прымітывізацыі аб'ёмаў: пры скарачэных прапорцыях усяго тулава галовы выглядаюць занадта вялікімі. У скульптур страчаны рукі з атрыбутамі: скрыжалямі Маісея і арфай Давіда, якія па ўсіх прыкметах мелі таксама вялікія памеры. Такія дыспропорцыі ў выяўленні персанажаў характэрныя для народных творцаў, якія заўсёды гіпербалічна падкрэсліваюць самае значнае ў вобразе. Трэба адзначыць, што пры гэтым мадэліроўка твараў прарокаў (таксама і пальцаў ног, прыадкрытых хітонамі), дэманструе пэўнае майстэрства, бо захоўваюцца сіметрычнасць рысаў і натуралізм у іх перадачы. Паверхня дрэ-

ва апрацавана ў адпаведнасці з фактурай валасоў, скуры, тканіны, што зноў такі выяўляе спрактыкаванасць аўтара. Майстар свядома парушае кананічныя законы, дзеля таго каб дабіцца абагуленага і выразнага вобраза.

Шэдэўрам рэльефнай разьбы з'яўляюцца царскія вароты з віцебскай Юр'ёўскай царквы, якія таксама сталі аб'ектам даследаванняў краязнаўцаў [8]. Яны даюць узор так званага «нізавога барока» канца XVII стагоддзя, для якога ўласціва тэндэнцыя фалькларызацыі хрысціянскага вучэння і прымітывізацыі рэнесансна-барочнай пластыкі. Майстар па-свойму інтэрпрэтуе схему царскіх варот, падпарадкоўваючы яе вобразу райскага саду.

Сімволіка іканастаса нясе агульную ідэю нябеснай царквы, дзе жыве Бог. Складзенні і купал храма ўвасабляюць неба, алтар ды іканастас – яго найвышэйшую кропку – рай. Царскія вароты – гэта ўваход у рай, Царства Божае. Традыцыйна на створках царскіх варот выяўляюцца Дзева Марыя і Архангел Гаўрыіл, а таксама чатыры евангелісты, якія нясуць добрую вестку свету. Такім чынам двойчы ўвасабляецца тэма Дабравешчання і падкрэсліваецца сімволіка царскай брамы, якая сустракае вока і душу верніка.

У XVII стагоддзі традыцыйныя іканастасы багата ўпрыгожваюцца разьбой расліннай арнаментыкі, што ўзмацняе асацыяцыі з Эдэмам. Пераважна гэта кедравыя і пальмавыя галінкі, сцёблы вінаграднай лазы – сакральныя раслінныя сімвалы.

Віцебскі разьбяр упрыгожвае царскую браму іканастаса Юр'ёўскай царквы парасткамі з зялёнымі лістамі, чырвонымі лілеямі, пяцілепестковымі разеткамі. Замест традыцыйных шасці клеймаў з адасобленымі выявамі разьбяр утварае гнуткімі сцёбламі тры медальёны, дзе змешчаны папарна выявы патранальных святых фундатараў храма Сімяона Столпніка, Міколы [9] і чатырох евангелістаў з сімваламі. Самі медальёны маюць форму сэрца і разам з выявамі святых успрымаюцца як бутоны, што падкрэслівае тэму цвіцення райскага саду. Матывы медальёнаў былі распаўсюджаны ў кафлярстве і разьбарстве Віцебска [10], і гэтыя рысы трэба лічыць адзнакамі мясцовай традыцыі.

Брама выразана ў нізкім рэльефе і сакавіта расфарбавана. Сплошчанасць і абагулены малюнак формаў, дэкаратыўны характар кампазіцыі, дынаміка расліннага арнаменту надае твору вітальную моц. Простанародны тыпаж евангелістаў, звернутых да гледача з добразычлівымі ўсмешкамі і шырока адкрытымі вачыма, прыўносіць у яго народны аптымізм. Ідылічны характар народнага ўяўлення пра райскае жыццё даволі гарманічна спалучаецца з сакральнай сімволікай іканастанса.

Узорам круглай скульптуры барочнага прымітыву з'яўляецца скульптура «Георгій», якая паступіла ў музей Віцебскай архіўнай камісіі з Полацка [11]. На І Усебеларускай выстаўцы 1926 года гэты твор экспанавалася як «Архангел Міхаіл», названы так М. М. Шчакаціхіным [12]. Герой, апрануты ў рымскія даспехі, стаіць на тулаве д'ябла, прыціскаючы да зямлі яго пачварную галаву. Гематый і кароткая туніка спадаюць мяккімі складкамі, падкрэсліваючы экспрэсію руху. Плашч спалучаецца са змеяпадобным хвастом д'ябла, утвараючы складаны сілуэт скульптуры і цэзуру ў агульнай масе скульптурнай групы. Постаць разгорнута і крыху адкінута назад, што парушае раўнавагу. У руках героя была дзіда, якой ён забіваў д'ябла, і гэта надавала рытму ўсёй кампазіцыі завершанасць. Зараз адсутнічаюць дзіда і частка абедзвюх рук, што робіць дынаміку руху героя няўпэўненай. Непрапарцыянальнасць постацей, экспрэсія жэстаў і гратэская завостранасць вобразаў перадаюць напружанне бойкі, ствараючы экзальтаваны вобраз барочнага характару.

Народныя абразы з Латыгава. Сярод сабраных шэдэўраў таксама трэба прыгадаць латыгаўскія абразы. Надзвычайная архаічнасць пластычнай мовы, некананічнасць іканаграфіі, рэдкае спалучэнне этнаграфізму з іератызмам сакральнага вобраза – вось комплекс рысаў, што абумовілі маргінальнасць, памежны стан латыгаўскіх абразоў у беларускім іканапісе.

Падчас апошняй вайны палова калекцыі была страчана, і гэта ўзмацняе разуменне непаўторнасці дадзеных шэдэўраў народнага мастацтва, надае ім арэол ахвяры, якую прыносіць культура на алтар часу. Засталіся сем абразоў і артыкул М. Шчакаціхіна з падрабязным апісаннем усёй калекцыі. Як

быццам прадчуваў даследчык, што яго тэкст стане займеннікам помнікаў, ашчадна пералічыў усе выяўленчыя сродкі і мастацкія вартасці латыгаўскіх абразоў. Пэўна, яго даклад «Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства 18-га стагоддзя» [13], што быў прачытаны на мастацкай секцыі Віцебскай акруговай краязнаўчай канферэнцыі 1925 года, так і застаўся б вербальным вартыстам выяўленчых помнікаў, каб не руплівасць Уладзіміра Крукоўскага. Яму трэба дзякаваць за фотаздымкі экспанатаў І Усебеларускай выстаўкі, якія дайшлі да яго не ў лепшым стане, але былі адрэстаўраваны і змешчаны ў часопісе «Спадчына» [14]. Палова з іх аднаўляюць выявы згубленых латыгаўскіх абразоў. Шчакаціхінскі тэкст набывае візуальнае пацвярджэнне, і кожны зацікаўлены атрымлівае магчымасць рэканструяваць першапачатковы збор.

Галоўнай і вызначальнай рысай латыгаўскіх абразоў з'яўляецца іх прыналежнасць да народнай культуры. Народнасць праяўляецца ва ўсім: у праставатым тыпажы каржакаватых постацяў святых, графічным пачатку выяўленчай мовы, актыўнай арнаментальнасці прасторы і постаці чалавека, тэматычнай скіраванасці ўлюбёных у народзе святочных абразоў і вобразаў святых. Перш за ўсё кідаецца ў вочы спрашчэнне выяўленчых сродкаў, якое можа ўспрымацца як архаічная традыцыя ранейшага часу. Плоскаснасць ці, паводле Шчакаціхіна, «роўнічная трактоўка каляровых паверхняў» разам з актыўнай графічнай прарысоўкай формаў надаюць абразам пэўныя якасці фрэскавага жывапісу. Усе вобразы маюць манументальны характар. Яны набліжаны да гледача, статычныя і максімальна абагуленыя. У кампазіцыях няма нічога другаснага. Толькі гэты выяўленчы аскетызм мае іншае паходжанне, яго сутнасць у ідэаграфічнай знакавасці народнага мастацтва. Латыгаўскі майстар малюе, як дзіця ці мастак-самавук: галава, твар, вочы маюць вялікія памеры і выразна прапрацаваны, тулава, рукі, ногі непараўнальна скарочаныя.

У «Нараджэнні Хрыстовым» найперш увага засяроджваецца на велічных постацях Марыі і Іосіфа і адпаведна з жэстамі іх рук пераходзіць да немаўляці Хрыста ў яслях. Яслі хоць і не намаляваны ў геаметрыч-

ным цэнтры, але займаюць галоўнае месца ў кампазіцыі. Цэнтральная вось абраза надзіва пустотная, што ніяк не спалучаецца з традыцыяй, якая патрабуе выяўленчай канцэнтрацыі сюжэта па цэнтры плоскасці. Аўтар проста не ведае гэтых законаў, а наіўна і смела перапрацоўвае аднайменную гравюру з куцеінскага «Трэфалагіёна». Пра блізкасць гэтых двух твораў пераканаўча пісаў М. Шчакаціхін. Гэта добра праглядаецца праз асноўныя этнаграфічныя рэаліі, што складаюць аснову кампазіцыі. Латыгаўскі майстар спрашчае і манументалізуе яе. Ён не можа перадаць глыбіні прасторы і таму выносіць падзею на першы план.

Характэрнае для народнага мастака няўменне пабудовы суразмерных адносінаў паміж постаццю чалавека, архітэктурай і выявамі жывёлаў прыводзіць да вельмі арыгінальнага кампазіцыйнага рашэння. Аўтар імкнецца запоўніць усю плошчу дошкі выявамі і размяшчае іх па перыметры, пакідаючы цэнтр пустым. Постаці Марыі, Іосіфа і вешчуноў фланкіруюць яслі з Хрыстом, якія займаюць ніжнюю трэць сярэдняй вертыкальнай восі. Над Хрыстом блакітная прастора нябёсаў парушана толькі сакральным ззяннем віфлеемскай зоркі. Сіметрычнае размяшчэнне прамяністых формаў зоркі і мандорлы Хрыста ўтварае паўзу і напаўняе ўсю кампазіцыйную рытміку спакоем толькі што здзейсненага цуду. Выразныя эмацыянальныя рухі ўсіх сведкаў запрашаюць далучыцца да яго і гледача.

Некананічнасць абраза прачытваецца ў кампазіцыйным рашэнні, а таксама ў вольнай інтэрпрэтацыі сюжэта. Анёлу, які прыводзіць валхвоў да немаўляці Хрыста, нададзены канкрэтныя рысы арханёла Міхаіла. Гэты вобраз сустракаецца яшчэ двойчы на абразях «Арханёл Міхаіл і Ілля», «Арханёл Міхаіл і св. Мікола». Паводле апісання Шчакаціхіна і фотаздымкаў І Усебеларускай выставы, падобная па стылізацыі постаць анёла без надпісу ўведзена ў абраз «Нараджэнне Багародзіцы». Спалучэнне выявы арханёла Міхаіла з найпапулярнейшымі ў народзе святымі Міколаем ды Іллёй, памагатымі сялян у іх земляробчай працы, кажа пра ўзрослую цікавасць да яго вобраза. Нездарма ў абедзвюх кампазіцыях дынамічная постаць Міхаіла супрацьпастаўляецца статуіцы і

манументальнасці фігур Іллі ды Міколы. У абодвух выпадках падкрэсліваецца караючая функцыя арханёла праз энергічна ўзняты меч у правай руцэ і роля вярхоўнага суддзі праз вагі ў левай. Арханёл Міхаіл, ваюючы ад Бога, пасля разбуральных войнаў другой паловы XVII – пачатку XVIII ст. мог мець вялікую папулярнасць у шырокіх колах насельніцтва.

Па ўсім бачна, што аўтар культываваў вобраз арханёла Міхаіла. Магчыма, царква, для якой пісаліся іконы, была яму прысвечана. На жаль, іх першапачатковая прыналежнасць пакуль што невядомая, бо вывезеныя абразы з царквы, якая была пабудавана ў 1811 годзе [15]. Тое, што абразы пісаліся для вясковай царквы і хутчэй за ўсё не цэхавым майстрам, а таленавітым мастаком з народа, не павінна выклікаць сумнення. Менавіта яго вольнае стаўленне да канона ці нават яго няведанне апраўдвае своеасаблівую іканаграфію латыгаўскіх абразоў, а таксама іх стылёвую эклектыку. Аўтар у сваёй працы арыентаваўся на ўласны, блізкі да фальклорнага, вопыт вытлумачэння біблейскіх сюжэтаў і пашыраныя ўзоры сучаснай яму барочнай іканаграфіі. Адсюль такое дзіўнае спалучэнне архаічнага пластычнага мыслення і рыс рафінаванай барочнай культуры.

Вольная трактоўка іканаграфіі. Да самабытных, магчыма, нават аўтарскіх іканаграфічных рашэнняў латыгаўскага майстра трэба аднесці абразы «Нараджэнне Багародзіцы» і «Вогненнае ўзыходжанне Іллі». Пры аналізе кампазіцый названых абразоў відавочна, што аўтар можа распрацоўваць толькі першы план, развіццё сюжэта ідзе ўгору, прасторавага глыбіня не паказваецца. Гэта пацвярджаюць трапныя заўвагі Шчакаціхіна адносна «кутняга» запаўнення выяўленчай плоскасці абраза «Вогненнае ўзыходжанне Іллі». Левы верхні кут, дзе дзіця заўсёды малое сонейка, латыгаўскі майстар запаўняе выявай Саваофа, які благаслаўляе Іллю. Калясніца святога яшчэ моцна стаіць у процілеглым куце на вузкай палосцы зялёнага пазёму, а крылатыя коні ўжо гатовы ўскочыць на вогненнае воблака. Іх прыспешвае лейцамі анёл-возчык, што сядзіць зверху на воблаку. Ілля развітваецца з Алісеем, перадае яму свой плашч. Правы бок абраза яўна абцяжараны выявамі, мастаку не хапае для іх месца.

Ён размяшчае ў тры ярусы фігуры анёла, Іллі і Алісея, але апошняга ўдаецца намаляваць толькі да каленяў. Гэтая перагружанасць правага ніжняга кута адносна процілеглага па дыяганалі ўносіць асіметрычнасць у кампазіцыю, напаўняе яе дынамікай. Чырвонае воблака падзяляе плоскасць абраза і адначасова перакрывае сабой краявід. Яго маса, як занавес-дэкарацыя, спущаная з неба, напаўняе кампазіцыю ўмоўнасцю барочнай народнай містэрыі.

Такой жа плоскаснай, «фасаднай» з'яўляецца пабудова кампазіцыі абраза "Нараджэнне Багародзіцы". Адпаведна з традыцый, гэтая падзея перадавалася як жанравая сцэна, у якой па цэнтры сярод служак малявалася на ложку Ганна, ніжэй змяшчалася сцэна купання Марыі, прысутнасць Іакіма не была абавязковай. Латыгаўскі майстар гэты сюжэт пераўтварае ў сакральнае прадстаенне шчаслівых бацькоў і служак перад Богам Айцом, анёламі і святымі. Уся прастора зноў падзелена на два ярусы, але іх шчыльнае рытмічнае запаўненне постацямі робіць кампазіцыю цэльнай. Абагуленасць форм, манументальная моц фігур спрыяюць узнікненню ад усёй кампазіцыі адчування гімна-хвалы Богу і жыццю.

Латыгаўскі майстар трактуе хрысціянскія сюжэты ва ўсіх сваіх іканаграфічных наватворах даволі вольна і пры гэтым значна ўзмацняе іератызм сюжэтаў. Узаемазалежнасць дольнай і горняй частак абраза раскрываецца больш шырока, евангельскія падзеі асвятляюцца абавязковай прысутнасцю іерархаў нябесных сілаў і хрысціянскай сімволікай. Дзіўнае спалучэнне інфантальных пластычных сродкаў і ўскладнёнай сакральна-містычнай праграмы кампазіцый можа быць вытлумачана толькі моцным уплывам на народную культуру барочнай эстэтыкі. Ірацыяналізм, эмацыянальнае напружанне, пафаснасць культуры XVIII стагоддзя адбіліся і на народным мастацтве, напоўнілі яго як ніколі дынамікай і экспрэсіяй. Менавіта ў гэты час распрацоўваюцца кампазіцыі са свяшчэннай гісторыі на фоне ілюзорных архітэктурна-воблачных вышынь, а постаць чалавека ў выяўленчым мастацтве страчвае зямное прыцягненне.

Народная трактоўка барочнай стылістыкі абразоў. Найбольшую залеж-

насць латыгаўскага майстра ад барочных кампазіцый іканапісу дэманструе абраз «Каранаванне Маці Боскай», сюжэт якога цалкам прысвечаны падзеям горняга свету і адбываецца ў атачэнні клубістых аблокаў. Аўтар паўтарае звыклую іканаграфічную схему без спробы ўнесці ў яе змены, нават вытрымлівае адносна правільныя прапорцыі. Рэдкай дэталлю з'яўляецца папская тыра на галаве Бога Айца, уведзеная, магчыма, дзеля таго, каб падкрэсліць падпарадкаванасць уніяцкай царквы Ватыкану. Хутчэй за ўсё, у дадзенай працы майстар карыстаўся канкрэтным першаўзорам прафесійнага ўзроўню. Фотаздымкі страчаных абразоў I Усебеларускай выставы прадстаўляюць блізкі па іканаграфіі абраз магілёўскай школы з адпаведнай рытмікай жэстаў. Пры паўторы гэтай схемы латыгаўскім майстрам пластычная выразнасць жэстаў набывае большую значнасць, бо пры сплюшчанасці формы графічны пачатак становіцца галоўным выяўленчым сродкам. Аўтар узмацняе экспрэсію жэстаў, перадае праз іх узаемадачынненні персанажаў, будзе напружаную лінейна-графічную аснову кампазіцыі.

Лінія, што акрэслівае абрысы Маці Боскай, Бога Айца, Хрыста, гнуткая, пры перадачы складак адзення яна пераходзіць у хвалістую, утварае прыгожы дынамічны малюнак, які разам з арнамантам адзення напаўняе экспрэсіяй урачыстую застыласць постацей. Пэўна, барочная аснова латыгаўскіх абразоў найбольш ярка праяўляецца ў лінейна-арнаментальным малюнку. Беларускія абразы XVIII стагоддзя вылучаюцца багатым раслінным дэкорам фону і адзення святых. Найбольш каштоўныя абразы прыбіраюцца ў шаты, арнамент якіх мае S-падобную аснову. Менавіта гэтую складаную арнаментыку багата расквечаных абразоў імкнецца імітаваць латыгаўскі майстар і наіўна, нават недарэчна спалучае яе са слаба засвоенай ад прафесійнай культуры святлаценевай мадэліроўкай формы.

Народны мастак заўсёды вызначаецца асаблівым стаўленнем да арнаменту. З яго дапамогай ён не толькі ўпрыгожвае, дэкаруе выяву, а і арганізуе кампазіцыю, надае ёй завершанасць. Спроба згарманізаваць праз арнамент супярэчлівае, падкрэсліць з

яго дапамогай істотныя дэталі кампазіцыі, вылучыць у ёй галоўнае прысутнічае ў абразе «Пакроў». Гэты абраз быццам факсіруе стылістычныя адметнасці ўсяго збору. Мы зноў сустракаемся з наіўнай спрошчанай стылізацыяй чалавечай постаці, з іканаграфічнай арыгінальнасцю кампазіцыі, з барочнай арнаментальнасцю фону і акцэнтаваннем праз яго сакральнага сэнсу падзеі. Агromністыя завіткі бягучага расліннага арнаменту быццам бы вырастаюць з белага покрыва, што ляжыць на разведзеных убакі руках Маці Боскай, і надаюць гэтаму руху сусветны маштаб. Маці Боская надзяляе сваёй ласкай не толькі прысутных у храме, а і ўвесь свет. Дынамічны экспрэсіўны малюнак арнаменту горнай часткі абразы адпавядае манументальнай постаці Маці Боскай і сваімі дробнымі элементамі ўраўнаважвае ў фармальных адносінах з дольнай часткай, запоўненай такімі ж абагуленымі, але ўдвая меншых памераў постацямі вернікаў.

Паводле Н. Ф. Высоцкай, іканаграфічная навізна латыгаўскага Пакрова заключаецца ў зліцці растова-суздальскага зводу з заходнееўрапейскім [15, с. 177]. Пры гэтым хочацца адзначыць уласцівую для дадзенага абразы народную эстэтыку, якая моцна праявілася ў гіпербалізацыі вобраза Маці Боскай. Калі ж звязаць гэтую акалічнасць са шчырым імкненнем аўтара падкрэсліць самае галоўнае, то адпаведнай высновы патрабуе і вытлумачэнне цэнтральнага месца ў дольнай частцы абразы шасціканцовага крыжа.

Да барочнага ўплыву трэба аднесці і надзвычайную для народнай культуры каларыстычную гаму, а таксама спробу святлацёнавай мадэліроўкі формы, складак адзення. Мастак ужывае прыглушаныя, а не чыстыя фарбы і спалучае іх паміж сабой тонка і жывапісна. У апісанні М. Шчакаціхіна абразы «Дабравешчанне і Св. Параскева» адзначаецца выкарыстанне натуральнага жоўтага колеру фонавай дошкі і яго майстэрскае спалучэнне з цёмна-зялёным, шэра-ліловым і сурыкавым колерамі. Гэткую смеласць мог сабе дазволіць толькі мастак-самавуц, які ніколі не зважае на тэхналагічныя нормы, а малюе па сваім разуменні. Па ўсім відаць, майстар валодаў тонкім жывапісным пачуццём. Хоць ён і знаходзіўся ў плыні народнай эстэтыкі з уласцівым для яе панаваннем

лакальнага прадметнага колеру, але чула ўспрымаў барочную жывапісную культуру і смела ішоў на навацыю, якая па сваёй эстэтычнай сутнасці значна аспрэджвала сучасную яму мастакоўскую практыку.

Латыгаўскія абразы з'яўляюцца выключным узорам засваення і перапрацоўкі народнай культуры барочнай эстэтыкі. І трэба пагадзіцца, што ў гэтым парадаксальным спалучэнні эпічнага светапогляду з рафінаванай экзальтацыяй народны мастак праявіў надзвычайную вынаходлівасць і таленавітасць. Фронтальную рэпрэзентатыўнасць барочных кампазіцый ён удаля спалучае са сплошчанасцю народнай карцінкі, фарсіраваную манументальнасць – з цудадзейнай гіпербалізацыяй галоўнага ў сюжэце. Дынаміка і экспрэсія рытмаў, статыва і іератызм застылых постацей гарманічна дапоўнілі адно аднаго. Сплошчаная выяўленчая мова дазволіла Латыгаўскаму майстру вярнуць хрысціянскім вобразам першасную абагуленасць архетыпаў і адначасова ўзняць сялянскае жыццё да значнасці сакральнага быцця.

Заклучэнне. Помнікі царкоўнай даўніны Віцебшчыны напрыканцы XIX стагоддзя ўспрымаліся як творы народнай культуры, а даследчыкі дваццатых гадоў падкрэслівалі ў іх рысы «прымітыўнага пісьма». Наяўнасць даволі шырокага кола твораў розных відаў мастацтва: манументальнага роспісу, ікананісу, царкоўнай пластыкі – дазваляе вызначаць віцебскую мастацкую традыцыю як правінцыйную рамесную школу з прымітывісцкай стылістыкай. Характэрныя для яе барочныя стылёвыя рысы фарміраваліся на працягу XVII–XVIII стагоддзяў і сталі вынікам пашырэння праваслаўнай іканаграфіі заходнееўрапейскімі матывамі, ўзмацнення дэкаратыўнага пачатку і драматызацыі сюжэтаў. Манументальная статыва і сімвалізм візантыйскага сценапісу спалучыліся з рэнесансна-барочным прасторавым жывапісам, з элементамі містыкі і псіхалагізму ў выяўленні святых вобразаў. Пераход ад адваротнай да прамой перспектывы адбываўся праз пэўныя фармальныя кампрамісы і артыстычнае вынаходніцтва мастакоў. Менавіта яны складаюць аснову той прымітывісцкай стылістыкі, якая

набліжае сакральнае мастацтва XVII–XVIII стагоддзяў да народнай творчасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Красавицкий, П. М. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение / П. М. Красовицкий // Полоцко-Витебская старина. Вып. 1. – Витебск, 1911. – 100 с.
2. Витебский Марков Свято-Троицкий мужской монастырь. – Витебск, 1887. – С. 65.
3. Кацер, М. С. Искусство Беларуси / М. С. Кацер. // История искусства народов СССР: в 9 т. – М., 1976. – Т. 4. – С. 431.
4. Лк. 24: 13.
5. Мк. 4:38–41.
6. Лк. 7: 36–50.
7. Хмяльніцкая, Людміла. З гісторыі Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея / Людміла Хмяльніцкая // Віцебскі сшытак. – 1995. – № 1. – С. 65–73.
8. Сементовская, А. М. Белорусские древности / А. М. Сементовский. – СПб., 1890. – С. 118.

9. Лявонава, А. К. Старожытнабеларуская скульптура / А. К. Лявонава. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – С. 129.
10. Левко, О. Н. Витебские изразцы XIV–XVIII вв. / О. Н. Левко. – Минск: Наука и техника, 1981. – С. 22, 32.
11. Каталог музея Витебской ученой архивной комиссии / составил хранитель музея К. А. Змигородский. – Витебск, 1912. – С. 5.
12. I-я Усебеларуская выстаўка. – 1926. – С. 29.
13. Шчакаціхін, М. М. Матэр’ялы да гісторыі беларускага малярства XVIII стагоддзя: збор Віцебскага Аддзялення Беларускага Дзяржаўнага Музею / М. М. Шчакаціхін // Віцебшчына. – Віцебск, 1925. – Т. 1. – С. 26–36; Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 147–167.
14. Крукоўскі, Уладзімір. Чорная скрынка / Уладзімір Крукоўскі // Спадчына. – 1996. – № 2. – С. 118–155.
15. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV–XVII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР / Н. Ф. Высоцкая. – Минск, 1986. – С. 108.

Паступіў у рэдакцыю 27.10.2011 г.