

Корсакава А.Я.,
*аспірантка кафедры
беларускай і сусветнай
мастацкай культуры*

“МАСТАЦКІ ПРЫМІТЫЎ” У КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ ЭПОХІ БАРОКА

Гэтае незвычайнае мастацтва ў апошнія гады ўсё больш прыцягвае да сябе ўвагу. Карціны і малюнкi выканаўцаў, якія ніколі не вучыліся маляваць і пісаць прафесійна, зроблены насуперак выпрацаваным “законам мастацтва”, але затое — на глыбокім унутраным памкненні. Яны ўраджаюць знаўцаў моцай і шчырасцю выяўленага ў іх светаадчування. Нават больш — мова, на якой “размаўляюць” мастакі, пры ўсёй сваёй недакладнасці, “непісьменнасці”, нязграбнасці аказваецца надзвычай яркай і вобразнай, дэманструе часам перад дасведчанымі, умудронымі прафесіяналамі недаступную пластычную і колеравую напружанасць.

Гэтае мастацтва, так званы “мастацкі прымітыў”, ствараецца ў асяроддзі іншай, пануючай у дадзеным часе сістэмы адлюстравання. Яно не з’яўляецца нечым замкнёным. Дадзенае мастацтва будзе свой варыянт гэтай сістэмы або з-за адарванасці, замкнёнасці асобных рэгіёнаў, або з-за своеасаблівых гістарычных умоў, з улікам кола заказчыкаў узроўню і іх прафесіянальнай падрыхтоўкі.

“Мастацкі прымітыў” мае даўнюю гісторыю і сваімі каранямі зыходзіць з глыбіні стагоддзяў. Як піша У.Пракоф’еў, «глебай для яго паступовага фарміравання і ўзнікнення з’яўляецца горад, часткова — маёнтак ці ферма, якія імкнуць да яго, паколькі з аднаго боку, ён як адзінае цэлае аддзяляецца ад вёскі і культурна яе сабе проціпастаўляе, а з другога — паколькі ў ім самім парушаецца культурная інтэгральнасць і аказваюцца процілеглымі адзін аднаму “вышэйшыя” і “ніжэйшыя”

слаі насельніштва. “Ніжэйшыя” і ў большай ці ў меншай ступені “сярэдня” слаі горада аказваюцца пасынкамі культуры ў дваіным сэнсе. Ад сялянскай зямлі яны адарваныя (і чым далей, тым больш), хоць і захоўваюць памяць аб ёй (з часам таксама слабеючую). Вяртацца ў яе лона яны не хочуць і не могуць. Што датычыцца “вышэйшай” культуры — вучонай, то яе “правілы гульні” аказваюцца вельмі цяжкімі; у сваёй цэласнасці і ў сваёй дасканаласці яна застаецца для іх недасяжнай, хоць менавіта на яе яны і пазіраюць то з зайздрасцю, то са смехам, менавіта туды многія з іх хочуць “узняцца”. Яны рызыкуюць апынуцца ў міжкультурным “вакууме”. І павінны запоўніць яго нечым блізкім сабе духоўна і мастацку, каб пазбегнуць поўнай культурнай экспрапрыяцыі. Так узнікае патрэбнасць у “прымітыве”>>.

Першыя, ледзь улоўныя тэндэнцыі “прымітыву” з’яўляюцца ў горадзе позняя сярэднявечча, а потым Рэнесансу. Але асабліва выразна гэтая тэндэнцыя ўвасабляецца ў дакладную рэальнасць у эпоху барока: у Заходняй Еўропе — недзе на мяжы XVI—XVII стагоддзяў, а ва Усходняй Еўропе — толькі на мяжы XVII—XVIII стагоддзяў.

У XVII—XVIII стагоддзях, у эпоху барока, “прымітыву” трывала ўваходзіць у мастацтва краін Усходняй Еўропы, у тым ліку і ў мастацтва Беларусі. Вывучаючы яго, мы атрымліваем больш поўнае ўяўленне аб працакаемых тут працэсах, чым тое, якога мы можам дасягнуць шляхам даследавання стылю барока, што сфарміраваўся ў вучоным, афіцыйным мастацтве і быў узяты як усёабдымны фактар развіцця кожнай з мастацкіх культур.

Сутнасць “мастацкага прымітыву” ў тым, што ў кола яго трапляюць у першую чаргу з’явы, якія ўзніклі ў момант замены адной вялікай стылявой сістэмы другой, калі звычайныя формы слабеюць, працэс формаўтварэння як бы разліваецца ўшырынню, мудрагеліста ламаючы ды трансфармуючы ранейшыя структуры, нараджаючы новыя

спалучэнні, што функцыянуюць на адзіным узроўні ананімнага інтэграванага мастацтва.

Неабходна заўважыць, што падобны тып мастацтва вельмі доўга разглядаўся не як мастацкая з’ява. Вялікая колькасць помнікаў, якія былі “хлебам надзённым” для шырокіх колаў народа, не дайшлі да нашага часу.

“Прымітывы” эпохі барока вылучаюць надзвычайная неаднастайнасць, выпадковасць, разнастайнасць варыянтаў, яшчэ не сціснутых рамкамі фальклорнага канона і “калектыўнай цензуры”, якія захоўваюць у сабе водбліск вялікага мастацтва, ад якога яны толькі нядаўна аддзяліліся. Тут можна сустрэць нароўні з амаль што кур’ёзнымі, нязграбнымі працамі вырабы высокага эстэтычнага гучання. Так, літаральна ўвесь вобразны лад надмагільнага партрэта адрозніваецца вялікай змястоўнасцю, высокім мастацкім узроўнем; гэта наогул адна з самых моцных галін “прымітыву” эпохі барока.

Схільнасць да фалькларызацыі — тыповая рыса барока. Для барока, сістэмы адкрытай, вельмі дынамічнай, якая змяшчае ў сабе масу супярэчлівых тэндэнцый і напрамкаў, набліжэнне да народнага, “грубага”, нізавага пачатку было зразумела. Па сутнасці, ужо тое супастаўленне высокага і нізкага, якое ўваходзіць у склад барока як стылю і адносіцца да ліку яго асноўных прынцыпаў, дапускае фалькларызацыю і нават выклікае да яе прыхільнасць.

Неабходна адзначыць, што тэрмін “мастацкі прымітыву” мае сінонім “нізавое” мастацтва. Пад “нізавымі” формамі мы разумеем спецыфічныя фалькларызаваныя формы, што ў вялікай колькасці існуюць на мяжы высокага, вучона-інтэлектуальнага мастацтва і фальклору.

Варыянты такога непаўторнага мастацтва ўзніклі асабліва актыўна ў тых рэгіёнах, дзе сутыкаюцца яшчэ і розныя веравызнанні: каталіцкае і праваслаўнае.

На землях сучаснай Літвы, Беларусі, Прабоўражнай Украіны нізавое мастацтва было вельмі моцна і непасрэдна звязана з народам. Там праблема захавання

сваёй нацыянальнасці выявілася ў імкненні зберагчы мясцовыя традыцыі, звязаныя з праваслаўем, ад узмоцненай паланізацыі, якая ішла поруч з надыходам каталіцызму. Апошні іграў тут ролю афіцыйнай ідэалогіі, якую ўспрыняла мясцовая знаць. Супраціўляючыся паланізацыі, сярэднія і ніжэйшыя слаі насельніцтва грунтаваліся на спрадвечных для гэтых зямель традыцыях, якія ўзыходзяць яшчэ да часоў Кіеўскай Русі. Дзейнасць мясцовых праваслаўных брацтваў, што ўзніклі менавіта ў гэты час, была накіраваная на захаванне мовы, літаратуры, выяўленчага мастацтва, звязаных з праваслаўем.

На тэрыторыі Беларусі на працягу XVII—XVIII стст. узнікаюць у вялікай колькасці нізавыя формы мастацкай творчасці. Пэўны адрыў іх ад перадавых мастацкіх тэндэнцый Захаду ідзе ад таго, што мастацкая эвалюцыя адбывалася тут у большай меры шляхам актывізацыі ўласнай мясцовай традыцыі ў яе архаізаваным варыянце. Такі пласт мясцовага мастацтва, у якім фальклорныя рысы не слабеюць, аказваецца вельмі грунтоўным для далейшых лёсаў нацыянальнай культуры, якой ён перш за ўсё дапамагае захавацца ў цяжкі перыяд страты суверэнітэту. Менавіта ў такім “нізавым” мастацтве канцэнтруецца мастацкі патэнцыял народнай творчасці. Самаразвіццё гэтых правінцыяльных формаў прыводзіць іх да стадыі ўласнай сталасці. У “прымітывах” эпохі барока існуюць свае вяршыні, эстэтычная каштоўнасць якіх прымушае ставіцца да іх з пэўнай увагай (напрыклад, надмагільны партрэт).

Новыя формы нараджаюцца ўсюды: у літаратуры (маса некадыфікаваных пазалітаратурных формаў — дзённікі, мемуары, усялякага кшталту нататкі); у галіне тэатра — школьны тэатр як своеасаблівы аналаг выяўленчага прымітыву і інш. Рыбалтоўская і савіжальская драматургія, станаўленне народнай оперы, прыдворных тэатраў з рысамі “містэрыяльнасці” і “фарсавасці” дапаўнялі карціну нізавых відаў драматургіі і тэатра,

змыкаючыся са светам народных відовішчаў.

Незвычайна шырокі пласт “нізавога” мастацтва ў Беларусі мог арыентавацца на формы афіцыйнага, “высокага” мастацтва, якое атрымала шырокае развіццё пры двары караля і ў замках магнатаў, мог пераймаць яго. Але дзеля рэалізацыі сваіх памкненняў меў магчымасць выкарыстаць толькі рукі цэхавых рамеснікаў, нават проста выпадковых багамазаў. Такое мастацтва практычна ўжо зліваецца з сялянскім ці мала чым адрозніваецца ад яго.

Рысы “прымітыву” атрымалі сваё ўвасабленне ва ўсіх відах і жанрах мастацтва: у царкоўным — у алтарным жывапісе, скульптуры, жывапісным і скульптурным дэкоры, у тэкстах эпітафій, трактоўцы надмагільных помнікаў, інтэр’ерах храмаў і г.д., а таксама ў свецкім мастацтве, дзе першае месца займаюць так званы “сармацкі партрэт”, батальны і гістарычны жывапіс. Літаральна кожны від і жанр мастацтва прыворнага, вучона-інтэлектуальнага меў свае аналагі ў мастацтве горада, якое ўжо арыентавалася не толькі на патрэбы магнатаў, але і на рынак гарадскога насельніцтва — мяшчан, купцоў, рамеснікаў. Галоўным пастаўшчыком гэтых твораў, якія нясуць відавочныя рысы “мастацкага прымітыву”, былі майстры гарадскіх цэхаў. Мастацтва гарадскіх цэхаў было адным са слаёў “нізавога” мастацтва, якое з-за гістарычных абставін апынулася ў апазіцыі да афіцыйнага і паступова набыло правінцыяльную афарбоўку. Менавіта ў гэты час у грамадстве ўтвараецца шляхта з яе свосасаблівай масавай ідэалогіяй — “сарматызмам”. Гэты слой, як і гарадское насельніцтва, павінен быў задавальняць свае культурныя патрэбнасці іншым спосабам, чым адукаваныя вярхі, якія прысвойвалі вынікі мастацкага прагрэсу. Таму беларуская шляхта з’явілася адным з асноўных спажывцоў “прымітыву-нага” мастацтва.

Шляхта, жывучы ў асноўным у маёнтках, не мела магчымасці заказваць партрэт, карціну прафесіяналу. Таму яна карысталася мастацтвам тых, хто ўмеў маляваць, але не меў добрай школы, быў звязаны іканапіснымі

традыцыямі, але добра выяўляў у парадных “сармацкіх” партрэтах саслоўную сутнасць. Менавіта “сармацкі партрэт” стаў своеасаблівым лідэрам барочнага “прымітыву” ў жывапісе. Гэта звязана з тым, што ў пераходную ад сярэднявечча да новага часу эпоху адбывалася моцная трансфармацыя поглядаў на чалавечую асобу, яе месца і ролю ў грамадстве, гісторыі, наогул у свеце.

Партрэт адлюстраванай працэс пераходу сакральных вобразаў у разрад свецкіх, з надзвычайнай дакладнасцю вызначыў шлях пераўтварэння арыгінала, узору прафесійнага мастацтва, у рамесніцкі “прымітыў”. Партрэт, скульптурны і жывапісны, раскрывае спецыфіку формаў, пераходных паміж свецкім і царкоўным мастацтвам. Менавіта ён асабліва востра адлюстроўваў характэрную “эмблемнасць” мыслення эпохі, яе ідэалы, якія ярка адлюстраваліся ў асяроддзі руска-польска-беларускага мастацтва.

Разнастайнасць партрэтных формаў велізарная. Найбольш шырока распаўсюджанымі відамі “сармацкага партрэта” з’яўляюцца родавая галерэя і надмагільны, ці пахавальны, партрэт. Яны таму і сталі універсальнымі формамі бытавання “сармацкага партрэта” ў грамадстве, што адпавядалі ўсёагульным патрабаванням шляхты. Грамадства таго часу было інтэграванае, і тое, што для сябе лічыў абавязковым знатны магнат, лічылася неабходным і для простага шляхціца. Вялікая роля сям’і, трываласць, разгалінаванне родавых сувязей робіць родавую галерэю вельмі папулярнай. Кожны шляхецкі палац, маёнтак ці двор, які мала чым адрозніваўся ад сялянскай хаты, меў сваю галерэю продкаў. Жывапіс таго часу, як і скульптура надмагільных помнікаў, паказвае ачышчаны ад бытавізму чалавечы вобраз, які ўвасабляе вядомую ідэю партрэта як “жывапіснага помніка”.

“Сармацкі партрэт” меў сваю пазаэстэтычную задачу. Як справядліва зазначаў Б.Шапашнікаў,

“спецыфічная задача партрэта ляжыць па-за мастацтвам і заключаецца ў задавальненні прагматычных патрабаванняў адпаведнасці арыгіналу як яго двойніка”. Менавіта гэтак патрабаванне і стала вядучым у “сармацкім партрэце”.

Напрыклад, у фондах Смаленскай мастацкай галерэі захоўваецца партрэт Казіміра Леана Сапегі (1609—1655), падканцлера, прадстаўніка знакамітага магнацкага роду. Тэкст, які змешчаны на партрэце, паведамляе пра дабрачынную дзейнасць Сапегі на карысць царквы. Сам партрэт напісаны шырока і плоскасна, дакладнасць індывідуальных рыс спалучаецца з агульным бесцясна-ідэалізаваным тыпам карціны.

Дзеля таго каб ацаніць непрадузятую праўдзівасць партрэта, прывядзём захаваную слоўную характарыстыку Сапегі, дадзеную сучаснікам. Паводле яго слоў, падканцлер “быў непрыгожы, твар меў бабін, лоб высокі, вочы цёмна-блакітнага колеру, скроні трохі запалыя, нос на канцы расплюшчаны, вушы злёжку тырчаць, шчокі трохі запалыя, валасы на галаве цёмнага колеру, доўгія, адпушчаныя, вусы і барада ў яго не растуць”. Супадзенне гэтых двух партрэтаў абсалютнае.

Ва ўсім “сармацкім партрэце” фон плоскасны, а вобраз статычны і ўмоўны. Майстар-рамеснік уводзіць у палатно доўгія надпісы, якія займаюць амаль што палову фону і вось-вось, здаецца, самкнуцца паверх вобраза. Другую палову інфармацыі ён ускладае на аксесуары атрыбутыўнай уласцівасці ды геральдыкі. Узнікае своеасаблівая “калажнасць”. “Сармацкі партрэт” склаў вобраз саслоўя, якое яго нарадзіла.

Важнай і надзвычай цікавай часткай партрэта быў надмагільны, “пахавальны” партрэт. Тут асабліва адчуваецца роля сацыяльнага заказу. Цырымонія ўрачыстага пахавання прыйшла да нас з заходнееўрапейскіх краін. Для шляхціца пахаванне з усім, што яму спадарожнічала, было тыповым тэатрам у жыцці. А вельмі моцныя карані каталіцызму, з яго культам святых, разгорнутай

адбітак. Надмагільны партрэт толькі і магчыма зразумець як культурна-мастацкую з'яву ў цеснай сувязі з усім, што яго акружае. Ён мацаваўся ў нагах труны, часта быў акружаны гербамі ці ўстаўлены ў багатую арнаментальную раму і аказваўся не толькі выявай нябожчыка, але ў пэўнай меры замяшчаў яго ў час цырымоніі.

Надмагільны партрэт бліжэй, чым свецкі, да алтара царкоўнага жывапісу, да вобразаў святых: само яго прызначэнне рабіла такую сувязь зразумелай. Рэальны партрэтны вобраз, як і ў свецкім партрэце, перадае знешнія прыкметы чалавека, змяшчаецца ў абстрактны металічны фон, што нагадвае залатыя ці сярэбраныя фоны алтарных абразоў. Партрэт маляваўся на алавянай, цынкавай, радзей на сярэбранай бясе, але ў кантэксце ўсёй сістэмы надмагільнага партрэта. Гэтая тэхналагічная асаблівасць надавала асаблівы сэнс і значэнне партрэтнаму вобразу, адключаючы яго ад рэальнага жыццёвага асяроддзя, ахувала нерэальным халодным водсветам. Гэта яшчэ адзін з варыянтаў характэрнага для ўсяго “сармацкага партрэта” адцягнення, абстрактнага фону, але варыянт найбольш змястоўны. Пахавальны партрэт з'яўляецца адной з найбольш арыгінальных граняў партрэта эпохі барока.

Нідзе ў эпоху барока мясцовыя, асуджаныя на самаразвіццё, часам зусім стыхійныя формы мастацтва не далі такога шырокага спектра разнастайных варыяцый пачатковага тыпу, як на тэрыторыі Беларусі. “Прымітыў” павярнуўся тут такіямі гранямі, якія яшчэ нідзе не выяўляліся, і яшчэ нідзе не займаў ён настолькі вялікага месца ў сістэме мастацкага развіцця краіны.

Праз яго ішло фарміраванне нацыянальных асаблівасцей, мясцовых ідэйна-вобразных стэрэатыпаў успрымання, без яго немагчыма ўявіць літаратуру і мастацтва ў нашай краіне.