



## Падарожжа ў краіну фрэсак

Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. — Мн.: Навука і тэхніка, 1986.

Доўгі час манументальны жывапіс Беларусі, які некалі аздабляў інтэр'еры замкаў і палацаў, касцёлаў, царкваў і уніяцкіх храмаў, вывучаўся недастаткова. Шматлікія войны, пажары, розныя рамонтны і перабудовы знішчылі большую частку старажытных фрэскавых роспісаў, і да нашых дзён дайшла толькі іх невялікая колькасць, ды і тыя, як правіла, у пашкоджаным стане, схаваныя пад тынкоўкай і пазнейшымі рамеснымі пераробкамі. Да рэвалюцыі толькі некалькі даследчыкаў згадвалі пра некаторыя фрэскавыя цыклы XII і XV—XVIII стст. з ацалелых помнікаў, не спрабуючы даць іх поўны мастацкі аналіз.

Справа скранулася з месца ў 1920-ыя гады, калі быў створаны Інстытут беларускай культуры, пры якім працавала камісія па вывучэнню гісторыі беларускага мастацтва. Супрацоўнікі Інстытута абследавалі помнікі дойлідства XII ст. у Полацку і ў іншых месцах. З'явіліся публікацыі М. Шчакацікіна пра фрэскі Бельчыцкага манастыра XII ст. (які быў прадмесцем Полацка) і Т. Ржавускай пра насценны роспіс драўлянай царквы Тупічэўскага манастыра ў Мсціславе (пабудова XVII ст.). Акрамя гэтага, фрэскі бельчыцкіх храмаў вывучаў у гэты час вядомы беларускі археолаг архітэктурны І. Хозераў, але вынікі сваіх даследаванняў ён не паспеў увесці ў навуковы ўжытак (манаграфія, здадзеная ў выдавецтва, загінула ад фашысцкай бамбэжкі ў чэрвені 1941 года). Яго спадчына была часткова надрукавана спачатку М. Вароніным, а потым Г. Штыхавым і А. Сяліцкім. Ненадрукаваныя матэрыялы І. Хозерава, якія яшчэ чакаюць даследчыкаў, знаходзяцца зараз у архіве Ленінградскага аддзялення Інстытута археалогіі АН СССР.

Пасля Вялікай Айчыннай вайны агляд развіцця манументальнага беларускага жывапісу зрабіў М. Кацар. У 60-ыя — 70-ыя гады фрагменты фрэскавага роспісу XI—XII стст. знойдзены археолагамі падчас даследаванняў полацкага Сафійскага сабора, храма-пахавальні Полацкага Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра, царквы XII ст. пры Ніжнім полацкім замку, Вялікага сабора Бельчыцкага манастыра, віцебскай Благавешчанскай царквы, царквы Барыса і Глеба і грамадзянскай пабудовы на тэрыторыі вакольна-

га горада ў Навагрудку. Яшчэ да вайны распачаты даследаванні унікальных фрэсак полацкага Спасакага сабора XII ст. Некаторыя з гэтых фрэсак надрукаваны ў 1980 годзе Н. Высоцкай у альбоме «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў», а таксама ў выданнях «Беларуская ССР. Кароткая энцыклапедыя», «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі».

І вось перад намі першая праца-абагульненне, прысвечаная вытокамі і няпростаму гістарычнаму развіццю беларускага манументальнага жывапісу — манаграфія В. Церашчатавай. Даследчыца паставіла перад сабой складаную задачу — звесці ў адзінае цэлае вельмі фрагментарны і слаба вывучаны матэрыял з вялікімі храналагічнымі прагаламі, што вымяраюцца стагоддзямі. Таму, відаць, можна лічыць апраўданым падзел кнігі на чатыры раздзелы, якія напачатку здаюцца мала звязанымі паміж сабою. Аўтар сутыкнулася яшчэ і з тымі цяжкасцямі, што на сённяшні дзень толькі тры фрэскавыя цыклы амаль цалкам адноўлены, тры рэстаўруюцца, а астатнія значна пашкоджаны або запісаны ў больш позні час. Да таго ж час стварэння некаторых роспісаў і нават пабудовы асобных архітэктурных помнікаў да канца не высветлены і патрабуе ўдакладнення. Гэта, безумоўна, адбілася на працы.

У першым яе раздзеле разглядаецца манументальны жывапіс заходніх зямель Русі XI—XIII стст. На нашу думку, яго храналагічнае вымярэнне можна было б абмежаваць XI—XII стст., бо аўтар не закранае манументальнага жывапісу Смаленскай зямлі, якая таксама адносіцца да заходніх зямель Кіеўскай Русі, а помнікаў XIII ст. з фрэскавым жывапісам на тэрыторыі Беларусі мы не ведаем.

Нядаўна была закончана рэстаўрацыя полацкага Сафійскага сабора, пры якой знойдзены фрагменты фрэсак XI ст., якія друкуюцца В. Церашчатавай упершыню. Яна таксама прааналізавала больш як 50 фрагментаў фрэсак, адкрытых падчас археалагічных раскопак. У адрозненне ад іншых даследчыкаў яна прыводзіць і папярэдняе звесткі хімічных аналізаў. Аднак можна паспрачацца з аўтарам наконт таго, што ў паўкрузжы старажытнай апсіды размешчана «Еўхарыстыя», бо зараз больш-менш выразна бачна толь-

кі частка нагі нейкага чалавека, а астатні малюнак амаль не чытаецца. Памыляецца аўтар, калі лічыць, што ад першапачатковага сабора збярогся склеп (с. 13). Ніякіх сутарэнняў пад падлогай храм XI ст. не меў, а фрэскі на слупах храма апынуліся пад сучаснай падлогай таму, што да часоў апошняй перабудовы Сафіі вакол яе нарос вялікі культурны слой і ўзровень падлогі быў істотна ўзняты.

Грунтоўна апісаны на аснове папярэдніх публікацый фрагменты фрэскавага роспісу храмаў Бельчыцкага манастыра і храма-пахавальні Спаса-Ефрасіннеўскага. Трэба толькі адзначыць, што аўтар часам не зусім дакладна ўжывае тэрмін «кафля», калі піша пра аздабленне падлогі і сценаў (у гродзенскіх помніках) храмаў XII ст. (с. 17, 51, 52). На Беларусі была вядома ў XIV—XX стст., як правіла, толькі пячаныя гаршковая або карбокавая кафля. Падлогі і сцены ў XII ст. аздабляліся спецыяльнымі маелікавымі пліткамі розных памераў і канфігурацыі.

Значная частка першага раздзела адведзена унікальным фрэскам Спаса-Праабражэнскай царквы Ефрасіннеўскага манастыра. З-за кепскага тэмпературна-вільгатнёвага рэжыму памяшкання адбываецца самараскрыццё роспісаў з-пад пазнейшых алейных напластаванняў. У выніку аўтар здолела зафіксаваць і падробна апісаць шмат новых фрэсак у алтарах, дыяканніку, ахвярніку, галоўным аб'ёме храма і асабліва ў келлі Ефрасінні. В. Церашчатава падкрэслівае, што фігура свяціцеля, якая размешчана на паўночнай лапатцы падпругнай аркі і расчытана ў 1929 годзе, адрозніваецца ад звычайнай іканаграфіі Іаана Златаўста (вызначэнне Г. Штыхава і А. Сяліцкага). Тое самае можна сказаць і пра выяву свяціцеля, што знаходзіцца на супрацьлеглым баку на паўднёвай лапатцы падпругнай аркі і вызначаецца даследчыкамі як іканаграфічны партрэт Васіля Вялікага.

Можна пагадзіцца з аўтарам кнігі, якая лічыць, што для полацкіх фрэсак характэрна большая свабода кампазіцыйнай пабудовы, прыкметная тэндэнцыя да рэальнасці і жыццёвасці вобразаў. Усё гэта дазваляе меркаваць, што ў Полацку існавала самастойная школа манументальнага жывапісу. Цікавыя звесткі даюцца пра ацалелыя фрагменты фрэсак віцебскай Блага-

вешчанскай царквы і помнікаў XII ст. Навагрудка. Але тут варта ўнесці грамадзянская пабудова (дарэчы, яна была драўляная, што само па сабе — унікальная з'ява для XII ст.) знаходзілася не побач з Барысаглебскім храмам (с. 50), а на значнай адлегласці ад яго.

На падставе апошніх даследаванняў можна ўпэўнена звязіць храналагічныя межы гродзенскай архітэктурнай школы да другой паловы XII ст. (замест XI—XIII стст., с. 51). Тут варта падкрэсліць, што фрэскі, якія былі ў алтары Каложскай царквы, могуць датавацца не XII ст., а значна пазнейшым часам, напрыклад XVI ст., калі ў Гродне існавала жывапісная школа (с. 92). У 1985 годзе, падчас рэстаўрацыі Каложскай царквы, былі адкрыты фрагменты фрэскавага роспісу з дэкарам расліннага характару. Хімічны аналіз саставу фрэсак і тынкоўкі, які неўзабаве будзе зроблены, дапаможа адказаць на пытанне пра іх датаванне. Тым больш, што пры раскопках іншых гродзенскіх помнікаў XII ст. ніякіх слядоў фрэскавага роспісу не выяўлена.

Другі раздзел кнігі расказвае пра манументальны беларускі жывапіс XIV—XVI стст. У гэты час беларускія землі ўваходзілі ў склад Вялікага княства Літоўскага, якое з канца XIV ст. было ў уніі з Польскім караляўствам. Таму мастацкія традыцыі народаў, якія насялялі Вялікае княства Літоўскае (у першую чаргу, беларусы, літоўцы і ўкраінцы), уплывалі на формы мастацтва польскай дзяржавы. Сучасныя польскія даследчыкі называюць гэтыя ўплывы візантыйска-рускай традыцыяй і паведамляюць пра візантыйска-рускія царкоўныя роспісы ў касцёлах і капліцах на тэрыторыі Польшчы, што ўзніклі ў XV ст. з фундацыі Ягелонаў<sup>1</sup>.

Вялікай заслугай аўтара з'яўляецца ўвядзенне ў навуковы ўжытак гэтых фрэскавых роспісаў, бо ў іх стварэнні, несумненна, удзельнічалі і майстры з Беларусі. Прычым аўтар не спыняецца на аналізе шматлікіх публікацый на гэтую тэму, але і сама была непасрэдным удзельнікам вывучэння фрэсак у 1972—1973 гадах.

Найбольш цікава пададзены фрэскавы цыкл у капліцы св. Тройцы Люблінскага замка. Да высвятлення палеаграфіі кцітарскага надпісу (с. 74) і пісьмовых крыніц, якія сведчаць, што да стварэння фрэскавага роспісу дачыніліся беларускія майстры, В. Церашчатава дадае і ўласныя аналагі з беларускага народнага мастацтва. Гэта і вялікае падабенства люблінскіх фрэсак з абразамі «Блакітнае ўспенне» (першая чвэрць XV ст.) і «Замілаванне» (XIV — пачатак XV ст.), і такія характэрныя дэталі кампазіцыі люблінскай фрэскі «Тайная вчэра», як узор ручніка і трапеца з рэдзкай, што маюць непасрэдны паралелі ў палескім ткацтве і іканавісе.

Са свайго боку магу выказаць яшчэ

некалькі аргументаў на карысць слухнасці аўтара манаграфіі. На той самай кампазіцыі адзін з будынкаў (другі злева) мае стромкі дах, пакрыты паўцыркульнай дахоўкай, якая была пашырана на Беларусі ў другой палове XIV — пачатку XV стст. Яе рэшткі знойдзены пры раскопках у Навагрудку, у Крэўскім і Лідскім замках. Трэба сказаць, што дахоўка такога тыпу пакуль невядомая на тэрыторыі Польшчы і Літвы. Цікавае ўяўляе і кампазіцыя «Увядзенне ў храм» з катэдры ў Сандаміры. На ёй злева мы бачым будынак, накрыты пляскатай дахоўкай, якая неўзабаве (у XV ст.) замяніла паўцыркульную і набыла шырокае распаўсюджанне на Беларусі, у Літве, Польшчы і іншых суседніх краінах. Гэта адпавядае тым меркаванням (с. 60), што сандамірскія фрэскі створаны крыху пазней, чым люблінскія.

Вялікую каштоўнасць для гісторыі беларускага мастацтва мае фрэскавы роспіс Благавешчанскай царквы Супрасльскага манастыра, які зместоўна характарызуецца ў канцы другога раздзела. Фрэскі распісаны ў вапнякова-тэмпернай тэхніцы на часткова высушанай тынкоўцы з выкарыстаннем сечаных канапляных валокнаў (для лепшага замацавання фрэскі). Можна дадаць, што гэты састаў падобны на састаў пад люблінскімі фрэскамі XV ст., які складаецца з 96,4 % вапны, 3—4 % раслінных валокнаў (лён і салома), змолатай цэгля, пяску, драўніннага вугалю або гіпсу<sup>2</sup>.

Манументальны жывапіс XVII — пачатку XVIII стст. — тэма трэцяга раздзела, у якім абгрунтоўваецца думка пра развіццё беларускага жывапісу ў двух асноўных кірунках. Першы — гэта мастацтва, вытокі якога ў традыцыях XII—XVI стст. У ім выяўляюцца ўласныя мастацкія прынцыпы, што бяруць пачатак з народных традыцый. Гэта роспісы Успенскай царквы Жыровіцкага манастыра, Багаяўленскай царквы Куцейнскага манастыра, Мікольскай царквы ў Магілёве, Святадухаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў Мсціславе, Троицкай царквы Маркава манастыра і некаторых іншых помнікаў. Другі кірунак — гэта роспісы ў стылі еўрапейскага барока, якія спароджаны шырокімі сувязямі Беларусі з польскім, італьянскім, нямецкім і галандскім мастацтвам. Выдатнымі помнікамі тут з'яўляюцца фрэскі ў касцёлах Гродна, Нясвіжа і Магілёва. Тыповая рыса гэтага перыяду — той факт, што, акрамя мураваных, даволі часта распісваюцца і драўляныя будынкі. Сцены драўляных храмаў аклейвалі палатном, грунтавалі, а потым распісвалі. Найбольш падрабязна ў гэтым раздзеле асвятляецца роспіс Мікольскай царквы ў Магілёве, вылучаюцца яго розныя перыяды.

У апошнім раздзеле кнігі гаворка ідзе пра фрэскі сярэдзіны — другой паловы XVIII ст., шмат выдатных цыклаў сярод якіх збераглося. Аўтар адзначае, што ў гэты час актывізавалася

дзеясць каталіцкай царквы, якая хачела атрымаць поўную перавагу над іншымі веравызнаннямі. Роспісы маюць праграмны, падкрэслена палемічны характар, насычаны ўскладненымі алегарычнымі вобразамі. Пад уплывам ідэй Асветніцтва ідэалагічная праграма познебарочных роспісаў траціць сваю цэласнасць. У кананічныя сюжэты часам уключаюцца адвольныя кампазіцыі (фрэскі на гістарычныя сюжэты або нейкія гістарычныя сцэны).

В. Церашчатава грунтоўна разглядае фрэскі з мсціслаўскага кармеліцкага касцёла. Але, на наш погляд, спрэчны час канчатковай пабудовы касцёла, які прыводзіцца аўтарам (1637 год), і меркаванні пра тое, што сюжэтныя кампазіцыі на гістарычныя і евангельскія тэмы на паўднёвай і паўночнай сценах касцёла ўзніклі ў другой палове XVII ст. (с. 130). Тым больш, што ў сваёй папярэдняй публікацыі В. Церашчатава адносіць усе мсціслаўскія фрэскі да сярэдзіны XVIII ст.<sup>3</sup>

Значны аб'ём у чацвёртым раздзеле займае мастацкі аналіз роспісаў кармеліцкага Станіславаўскага касцёла ў Магілёве і Нясвіжскага касцёла. Аўтар вылучае роспіс фарнага езуіцкага касцёла ў Гродне і лічыць, што яму належыць асобнае месца як паводле тэматыкі, так і паводле выканання. У адноўленне ад нясвіжскіх роспісаў, якія ілюструюць біблейскія і евангельскія сюжэты, гродзенскія фрэскі прысвечаны канкрэтнай асобе, патрону касцёла Францыску Ксаверыю, аднаму з заснавальнікаў ордэна езуітаў.

Істотны ўплыў класіцызму зазнаў фрэскавы роспіс канца XVIII ст. царквы ў Слаўгарадзе. Тут збераглося 57 кампазіцыйных сцэн, 16 з якіх значна пашкоджаны. В. Церашчатава выказвае думку, што ў роспісе царквы ў Слаўгарадзе мог удзельнічаць вядомы мастак У. Баравікоўскі, які ў 1790 годзе працаваў у Магілёве.

На заканчэнне ў сціслай форме пададзены вынікі шматгадовых даследаванняў аўтара, спіс літаратуры і спіс ілюстрацый. Нягледзячы на тым іншыя недакладнасці і спрэчныя месцы, на перавагу факталагічнага аналізу над мастацкім, можна сцвярджаць, што аўтар справіўся з той задачай, якую ставіў перад сабой. Яму ўдалося акрэсліць асноўныя гістарычныя этапы шматграннага развіцця жывапісу Беларусі, паказаць яго ўзаемасувязі з рознымі галінамі еўрапейскага мастацтва.

Алег ТРУСАУ,  
кандыдат гістарычных навук.

<sup>1</sup> Моссаковский С. Польская художественная культура до XVIII в. в европейской перспективе. — У зб.: Славянские культуры и мировой культурный процесс. — Мн., 1985, с. 268.

<sup>2</sup> Slesinski W. Techniki malarskie. Spoiwa mineralne. Arkady. — 1983, s. 55.

<sup>3</sup> Беларуская ССР. Кароткая энцыклапедыя. — Мн., 1981, т. 4, с. 376.