

**ІКОНОПИС БІЛОРУСІ XVII–XVIII ст. ЯК ДЖЕРЕЛО ВІДОМОСТЕЙ  
ПРО МАТЕРІАЛЬНО-ПОБУТОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ НАСЕЛЕННЯ  
ЗЕМЕЛЬ ВЕЛИКОГО КНЯЗІВСТВА ЛИТОВСЬКОГО**

Ще у процесі формування мистецтвознавчої наукової дисципліни в Білорусі у першій чверті ХХ ст., національна іконописна школа була об'єктом прискіпливого вивчення таких фахівців, як Альберт Іппель (1185–1960) та Микола Щекотихін (1896–1940). У другій половині століття у працях таких вчених, як Е. Вітер, Н. Висоцька, Ю. Піскун, Ю. Ходико, М. Яницька, О. Ярошевич та інших, наукові праці яких внесли значний внесок у становлення та розвиток білоруського мистецтвознавства, неодмінно підкреслюється своєрідність білоруського іконопису.

Сформована наукова традиція вивчення білоруської національної іконописної школи спирається на порівняльний аналіз її з московською, новгородською, ярославською та іншими школами, з їх композиційно-образним рішенням умовно-площинного письма. Ще у першій третині ХХ ст. М. Щекотихін, порівнюючи новгородську, московську та білоруську іконописні школи, відзначив велике розходження у трактуванні облич, одягу, у рішенні пейзажного та архітектурного тла. На його думку, індивідуальність характеру іконописних композицій, їх близькість до народної культури і складала особливість національного білоруського стилю.

До різної “несхожості” до прообразу російських іконописних шкіл у подальшому зверталось багато дослідників. Зокрема, Е. Вітер<sup>1</sup> пояснює особливості живописних рішень білоруських ікон віддаленістю, а, відтак, і певною зображальною незалежністю від великих релігійних центрів та посиленням впливу народної культури і фольклору. Важливу роль у цьому аспекті відіграє й західноєвропейська культура, яка привнесла до білоруського іконопису світський початок, що сприяло, у наслідку, руйнуванню традиційної іконописної схеми<sup>2</sup>. При цьому вважається, що розвиток білоруського іконопису у річищі тенденцій, що є близькими до

<sup>1</sup> Э.И. Вецер, *Рельефные абразы как przykład адлюстравання народных густаў у культавым мастацтве*, Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці: Зб. арт., Мінск 1984, с. 37–44.

<sup>2</sup> Див. працю Н. Висоцької: *Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т., т. 2: другая палова XVI – канец XVIII ст., рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; рэд. т. Я.М. Сахута*, Мінск 1988, с. 267–279.

європейського мистецтва, з притаманними йому перспективно-просторовими композиційними рішеннями, увагою до натуралістичних форм, сприймається як віддалення від православних традицій.

Стосовно стилістики релігійного живопису Білорусі XII–XV ст. ми можемо робити висновки за збереженими фресковими розписами та нечисленими іконами. За наявними джерелами можемо встановити, що сила впливу візантійського мистецтва з його глибиною образного ладу, колориту та композиційних форм, сприяла розвитку білоруської національної мистецької школи. В той же хронологічний відтинок відбувалось становлення російського іконопису. У подальшому, з посиленням експансії Московського князівства, релігійне мистецтво Великого князівства Литовського все більше тяжіє до стилістичних форм європейського мистецтва. І це не варто розуміти як експансію Заходу і Католицької Церкви на землі князівства, а як прагнення до європейського державного устрою та культури, волевиявлення народу, що воліє зберегти свою національну незалежність. Це пояснює той активний перехід від православ'я до уніатства, що стало для більшості населення національною Церквою, яка зберігає старобілоруські традиції та мову. Ці політичні, естетичні та духовні погляди, багато в чому спільні для різних соціальних шарів суспільства, знайшли найбільш повний вираз саме у релігійному мистецтві.

Повертаючись до іконопису, варто підкреслити, що пам'яток XVI ст. збереглося вкрай мало. Відомі твори засвідчують поступове засвоєння прийомів європейського живопису з його світлотіньовим моделюванням та анатомічною правильністю проробки ликів. Близькість філософсько-естетичним нормам західноєвропейської культури формувала у Білорусі дещо інше, відмінне від сформованої російської традиції, сприйняття і трактування ідеальних категорій.

Ці тенденції досягають свого розквіту в XVII–XVIII ст. Пам'ятки цього періоду вказують на існування яскравої, самобутньої національної школи зі своєю живописною манерою, як у плані композиційних рішень, так і в плані технологічних особливостей.

Твори XVII–XVIII ст., а це, здебільшого, багатофігурні композиції зі святкових рядів іконостасів, відрізняє насичене та виразне малювання, що зближує білоруську ікону з європейським сюжетно-тематичним баченням мистецтва нового часу. Це знаходить вираження, передусім, у відображенні реального предметного світу, який дає уявлення про побут різних соціальних прошарків населення. До цього зараховуємо зображення частин інтер'єру та архітектурних деталей (меблів та тканини, віконних проїм

та колон, декоративних плиток підлоги), домашнього посуду (від кришталевих келихів до дерев'яних цеборів), традиційного народного та шляхетського вбрання.

Особливою насиченістю побутовими та жанровими подробицями відрізняються ікони “Різдва Богоматері”. Це перше з двонадесятих свят, присвячених Пресвятій Богородиці, розуміється як прославлення різдва Марії, через Яку у світ прийде Спаситель. Іконографія свята складається на основі апокрифічних текстів, відомих як “Протоєвангеліє Якова” та “Життя Богородиці”, що оформились на II–IV ст. Композиція відома з ранньохристиянських часів і, по мірі свого розвитку, розширювалась у плані збільшення кількості персонажів (Йоаким, служанки та повивальна бабка), жанрових сцен (купання Марії, пестування Марії Йоакимом та Анною, інтер'єрних та архітектурних деталей).

Найбільш ранньою з відомих на сьогодні білоруських ікон цього ізводу є образ “Різдво Богородиці” Петра Євсїйовича з Голінця 1649 р. (ДБЖ-141)<sup>3</sup> з колекції Національного художнього музею Республіки Білорусь (далі НХМ РБ). Пам'ятка (мал. 1) має розвинуту іконографію, що містить і св. Йоакима, і жінок з дарами, і омовіння немовляти. При збереженості прийомів зворотної перспективи, білоруський іконописець прагне розгорнути композицію вглиб, створити пряму перспективу, що її формують убранство кімнати та плитки підлоги, які уходять вдалечінь. Усі предмети, відтворені автором, мають об'єм та фактуру, які можна визначити завдяки кольору та світлотіньовому моделюванню.

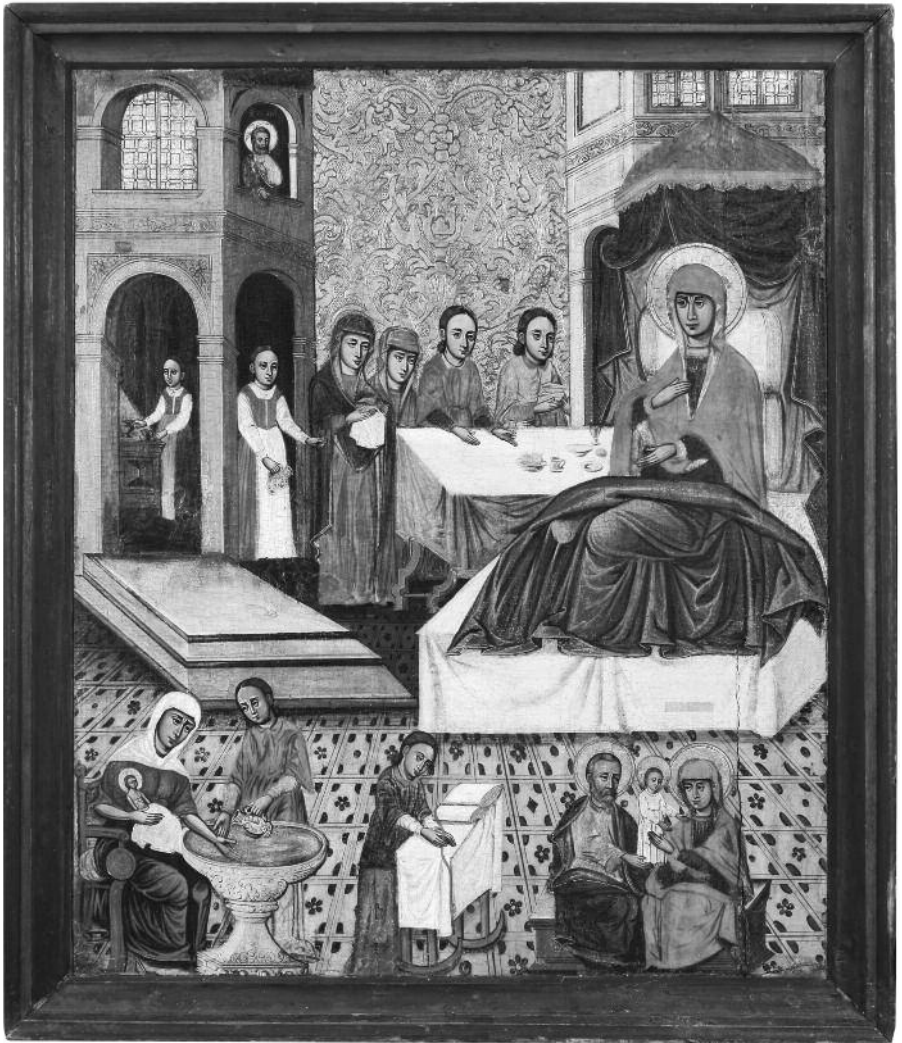
Композиційний центр твору визначає яскрава пурпурова візерункова ковдра. В цьому відчувається відгомін канону, згідно якому св. Анна одягнена у пурпурові одязі. Квіти на тоненьких стеблинках, виткані золотом та сріблом по фоні тканини, створюють декоративність, що відповідає урочистості моменту. Дуже точно виписані й тканини традиційного народного спрямування. Геометричний орнамент розшитих прошив в іконі нагадує ромбоподібні візерунки білоруської народної орнаментики, яка керувалася давньою семіотикою до другої половини XIX ст.

На однойменній іконі Малоритського майстра 1648–1650 рр. (КП-18256), що належить до збірки НХМ РБ (мал. 2), використовується розгорнутий тип іконографії. Св. Анна зображена сидячою у червоному мафорії, обличчя її звернене до глядача, але очі її дивляться в бік жінок, які її вітають, до них же, вочевидь, спрямований і жест рук святої. Автор

<sup>3</sup> Н.Ф. Высоцкая, *Темперная живопись Белоруссии конца XV–XVIII веков в собрании Государственного художественного музея БССР. Каталог*, Минск 1986, с. 50.



Мал. 1. "Рiздво Богородицi" Петра Евсiйовича з Голiнця 1649 р.  
(ДБЖ-141) зi збiрки НХМ РБ



Мал. 2. “Різдво Богородиці” Малоритського майстра 1648–1650 рр.  
(КП-18256) зі збірки НХМ РБ

суворо дотримується канону, вводить сцену пестування батьками немовляти Марії у правому нижньому кутку ікони. Як і у згаданій вище пам’ятці, при збереженні елементів зворотної перспективи композиція розгортається вглиб. Це відчуття створюється за допомогою малюнка підлоги та просторової віддаленості фігур.

Ікона Малоритського майстра наповнена жанровими мотивами, що відображають елементи народної культури та побуту. Це, насамперед, зображення самого різноманітного посуду та жіночого народного вбрання. Дівчата на дальньому плані вдягнені в сорочки, спідниці, жилетки-горсетки зі шнурівкою та фартухи. Варто відзначити, що художник зобразив повсякденний одяг, який відрізнявся від святкового більшою скромністю зображувальних засобів. Важливим етнічним елементом народного одягу була намітка – головне вбрання заміжніх жінок. Її робили з тонкої тканини, що часто прикрашалась вишивкою. Зображення таких наміток зустрічається і в Петра Євсійовича, і в Малоритського майстра, і в іконі святкового ряду Обровського іконостасу (зі збірки НХМ РБ)<sup>4</sup>, яка датується серединою XVIII ст., на якій намітка прикрашає голову жінки, що тримає немовля.

Образ “Різдво Богородиці” (ДБЖ-171) з Обровського іконостасу (мал. 3) вирізняється своєю камерністю, ліризмом та зворушливою інтимністю моменту. Іконографія не розгорнута, представлені тільки дві жінки та св. Йоаким. Відсутня і сцена омовіння Марії, щоправда не першому плані ікони автор зображує широку купальню з накинутою на неї тканиною, наче натякаючи на вже звершений факт купання. Поруч розміщений накритий стіл з поставленим на нього посудом: тарілка, келих та пляшка кубічної форми. Колір усіх цих речей дозволяє встановити, що вони скляні.

Варто відзначити, що обровський майстер зобразив посуд, дуже схожий на вироби радзівіллівських мануфактур. Келих з чашею воронкоподібної форми, плоским диском-монеткою та кулькою-яблуком на тонкій ніжці зі стопою і кварта (карафка). Ці карафки користувались великою популярністю, схожа кварта із сервізу Радзівіллів зберігається у Національному музеї в Краківі.



Мал. 3. “Різдво Богородиці” з Обровського іконостасу середини XVIII ст. (ДБЖ-171) зі збірки НХМ РБ

<sup>4</sup> Н.Ф. Высоцкая, *Op. cit.*, с. 110.

Виробництво скла на теренах Білорусії має глибокі корені, скляні мануфактури у Уреччі та Налібоках, що належали Анні Катажині Радзивілл (1676–1746), уродженій Сангушко, найбільш відомі сьогодні. Асортимент уречцько-налібокського виробництва був доволі великий: кубки, келихи, пляшки, графіни різних розмірів та форм тощо. Різновиди та якість цих виробів засвідчують різні інвентарі<sup>5</sup>.

Наступною композицією, що має жанровий характер та відображає велику кількість побутових предметів, є “Трійця”. Зображення Святої Трійці сприймається дослідниками як один найскладніших у споглядально-смысловому плані. Російський дослідник Г. Вздорнов розглядає існування трьох композиційних типів зображення біблійного сюжету про явлення Авраму Триєдиного Бога (Буття 18: 1–8), це “явлення Трійці Авраму, Гостинність Аврама, та, яка тяжіє до догматичного символу, Трійця без Аврама та Сарі”<sup>6</sup>.

Найбільш ранньою зі збережених білоруських пам’яток цього сюжету є ікона “Трійця” (мал. 4) останньої чверті XVII ст. (ДБЖ-90) зі збірки НХМ РБ<sup>7</sup>. Спираючись на типологію Г. Вздорнова, її можна віднести до типу “Гостинності Авраама”. Незважаючи на значні пошкодження фарбового шару, твір зберіг свою початкову композиційну будову, що увібрала в себе ті основні геометричні форми, які надають твору ясності, стійкості, завершеності. Фігури янголів вписуються у коло, що передає їхню єдність та нероздільність. Ця фігура повторюється і у формі стола, на якому здійснюється таїнство Божественної Трапези – прообразу Євхаристії. У центрі кола вгадується рівнобічний трикутник, який з ранньохристиянських часів є символом триєдності Бога.

Колористична гама твору нарядна та святкова. Щільність червоного, зеленого, блакитного та жовтого створює відчуття певної матеріальності та відчутності. Центр ікони виділяється білою скатертиною, яка, облягаючи стіл, повторює форму чаші – одного з найважливіших символів “Трійці”. Цікаве зображення трапези: замість жертвовного теляти іконописець зобразив фрукти, які “поклав” і до чаші, і просто на стіл з хлібами. Заслугу уваги і посуд. Таріль, кружка, гранена склянка та чаша в центрі своїм виглядом справляють враження скляних. Поруч зображені невеликі ложечки та ножі. Стіл, за яким сидять янголи, прикрашений різьбою, як і

<sup>5</sup> Докл. див.: М.М. Яницькая, *Беларускае мастацкае шкло (XVI–XVIII ст.ст.)*, Мінск 1977, 120 с.

<sup>6</sup> *Троица Андрея Рублева. Антология*, Составитель Г.И. Вздорнов, Москва 1981, с. 134.

<sup>7</sup> Н.Ф. Высоцкая, *Op. cit.*, с. 70.



Мал. 4. "Трійця" першої чверті XVII ст.  
(ДБЖ-90) зі збірки НХМ РБ





Мал. 5. "Трійця" другої третини XVIII ст. (ДБЖ-210) зі збірки НХМ РБ



Мал. 6. Василь Маркіянович. "Трійця". 1761 р.  
(ДБЖ-88) зі збірки НХМ РБ

підлокитник праворуч. Включені до композиції Аврам і Сара. Витримуючи пропорційне співставлення головних та другорядних фігур, іконописець зображує праотця на значній відстані від янголів. Цікаве трактування одягу. Відносно кольору ізограф суворо дотримується канону, але він зображує хітони янголів підперезаними, а відгорнутий комір створює враження "мирської" одежі.

Наступний однойменний образ (КП-225), що знаходиться у збірці МДБК НАН Білорусі, так само датується останньою чвертю XVII ст. Композиційне рішення ікони близьке до згаданої вище пам'ятки, проте очевидними є творча переробка деталей, що виражається у розходженні форми столів, крісел та їх декору, сервіровки столів, мережива на скатертинах, одязі головних та другорядних персонажів.

Більшою мальовничою декоративністю та збільшеною увагою до опрацювання форм побутових деталей відзначаються ікони “Трійця” другої третини XVIII ст. (ДБЖ-210)<sup>8</sup> та твір пензля Василя Маркіяновича 1761 р. (ДЖБ-88)<sup>9</sup>, які належать до збірки НХМ РБ (мал. 5–6)<sup>10</sup>.

Близькою за наповненістю побутовими деталями до розглядуваних образів є композиція “Тамна вечеря” (КП-14428) середини XVIII ст. (мал. 7), також зі збірки НХМ РБ<sup>11</sup>. У пам'ятках цього ізводу ми так само зустрічаємо різноманітні побутові елементи: меблі, посуд, скатертини тощо.

У таких іконографічних композиціях, як “Благовіщення”, “Різдво Христове”, “Поклоніння волхвів” поруч із побутовими елементами присутні зображення культових предметів (дискос, потир тощо), які доповнюють вже описану вище картину зображенням предметів ювелірного мистецтва.

У згаданих пам'ятках шести іконографічних сюжетів доволі яскраво вимальовується традиція відображення матеріальної культури населення земель Великого князівства Литовського XVII–XVIII ст.

Художники з подробицями зображають меблі: прямокутні та круглі столи, з округлими ніжками чи на одній масивній нозі; табурети з різними ніжками; крісла з низькими або високими спинками, вигнутої чи прямої форми, із заокругленими підлокітниками чи без них, на ніжках зігнутих приземкуватих або високих пропорцій; колиски на коротких ніжках чи на високих, з дугоподібною планкою знизу; ліжка з балдахінами та фіранками. Доволі широко представлені тканини та народне вбрання. До тканин відносимо ковдри з витканим візерунком, а також подушки, переважно з орнаментованими прошвами, хоча й зустрічаються також і декоративні з китицями; простирадла, прикрашені мереживом; скатертини, що прикрашені витканими візерунками, каймою чи бахромою; різноманітні рушники. Народний одяг, у який вбрані переважно тільки жінки, містить намітки з

<sup>8</sup> Н.Ф. Высоцкая, *Op. cit.*, с. 105.

<sup>9</sup> *Ibid.*, с. 129.

<sup>10</sup> П.А. Яницькая, *Симбиоз догматического и народного восприятия Бога в иконописи Беларуси XVII века. Троица*, Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы международной научной конференции 25–26 марта 2004 г., Гродно: в 2 ч., ч. 2, Гродно 2004, с. 112–115.

<sup>11</sup> Н.Ф. Высоцкая, *Сакральная живопись Беларуси XV–XVIII веков*, Минск 2007, илл. 102.



Мал. 7. “Таємна вечеря” середини XVIII ст. (КП-14428) зі збірки НХМ РБ

орнаментом чи без нього, сорочки, жилетки-горсетки, спідниці та фартухи. Посуд представлений переважно чашами, кружками, мисками, келихами, склянками, тарілками, глечиками, ложками та ножами. Присутні також і ювелірні вироби, такі як потири та дискоси. Таким чином, завдяки цим сюжетам складається яскрава картина білоруського побуту XVII–XVIII ст.

Підсумовуючи зазначене вище, варто відмітити, що розмаїття видів та форм предметів, що включені до іконографічної канви білоруських ікон, їх візуальна близькість до предметів декоративно-ужиткового та народного мистецтва Великого князівства Литовського XVII–XVIII ст., що зберігаються у музейних збірках Польщі, Литви, Білорусії, України та Росії, дозволяють стверджувати, що білоруські іконописці керувались не тільки іконописним каноном, але й часто збагачували його відображенням сучасного їм предметного світу. Це дає можливість розглядати іконопис Білорусії XVII–XVIII ст. як важливе візуальне історичне джерело, з якого можна отримати відомості про матеріально-побутове середовище населення земель Великого князівства Литовського в означений час.