

Вольга Колас

**Выяўленчае мастацтва
і беларуская нацыянальная ідэя**

Вольга Колас

**Выяўленчае мастацтва
і беларуская нацыянальная ідэя**

Мінск
Выдавец Зміцер Колас
2015

УСТУП

Працэс стварэння нацый, народаў, дзяржаў пачаўся ў далёкай старажытнасці. Спрадвеку людзі аб'ядноўваліся ў супольнасці, каб змагацца за існаванне і будаваць годнае жыццё ў адпаведнасці з тымі навакольнымі ўмовамі, у якіх яны існавалі. На працягу стагоддзяў гэтыя супольнасці выпрацоўвалі свае мовы, стваралі свае сістэмы каштоўнасцяў, прытрымліваліся сваіх адметных звычаяў. Так паўставалі сучасныя народы, аб'яднаныя мовай, культурнымі традыцыямі, веравызнаннямі, гістарычнай памяццю. Найбольш актыўныя фазы фармавання нацый і народаў сучаснай Еўропы адбываліся ў эпоху Адраджэння, у XV–XVI стагоддзях, і на рубяжы XIX–XX стагоддзяў. Абодва гэтыя перыяды супадаюць з часамі распаду вялікіх імперый – Аўстра-Венгерскай, Асманскай, Расійскай. Але нацыянальныя, моўныя і этнічныя праблемы застаюцца актуальнымі і ў наш час. Менавіта з гэтай прычыны ў свеце адбываецца так многа канфліктаў і войнаў. Мірнае вырашэнне гэтых праблемаў, цывілізаванае і талерантнае суіснаванне самых розных нацый і этнасаў патрабуе адпаведнага ўзроўню адукацыі і культуры. Недасведчанасць людзей у нацыянальных пытаннях лёгка робіць іх аб'ектам папулісцкага маніпулявання, а гэта можа прывесці чалавецтва да новых катастрофаў. Таму так важна захоўваць, паважаць і шанаваць разнастайнасць моваў і культур, бо гэта – адзін з найкаштоўнейшых здабыткаў чалавецтва, без якога немагчымыя цывілізаванае існаванне і прагрэс. Але перадусім важна ведаць і шанаваць сваю ўласную мову, гісторыю і культуру свайго народа.

Гэтая кніга распавядае пра асаблівасці ўтварэння беларускай нацыі, пра цяжкасці і выпрабаванні, праз якія давялося прайсці беларусам на шляху да заснавання ўласнай дзяржаўнасці, пра галоўныя чыннікі, якія паўплывалі на гэты складаны працэс, а таксама пра тую важную ролю, якую адыграла ў ім беларускае выяўленчае мастацтва, дзе адной з найстарэйшых і найбольш папулярных здаўна была гістарычная тэма.

Нацыянальна-гістарычная тэматыка прысутнічае ў выяўленчым мастацтве кожнага народа. Яшчэ ў эпоху Адраджэння мастакі ў еўрапейскіх краінах пачалі звяртацца да старадаўніх і біблейскіх сюжэтаў, з дапамогай якіх яны імкнуліся раскрыць новую канцэпцыю эпохі Гуманізму. У XIX стагоддзі гістарычныя карціны мастакоў Ёзэфа Манеса ў Чэхіі, Яна Клементы ў Славакіі, Мікалая Паўлавіча ў Балгарыі, Яна Матэйкі ў Польшчы, Векослава Караса ў Харватыі значна паспрыялі абуджэнню патрыятычных пачуццяў і фармаванню нацыянальнай ідэі ў гэтых краінах. Але там гэта выглядала толькі дадатковым элементам у рэчышчы нацыятворчых працэсаў. Фармаванне нацыянальнай ідэі і ўсталяванне ўласнай дзяржаўнасці ў гэтых краінах адбывалася перадусім праз інтэграцыю грамадства на глебе агульнай мовы, рэлігіі і нацыянальных гістарычных міфаў. Менавіта гэты падмурак дапамагаў шматлікім народам Цэнтральнай і Ўсходняй Еўропы будаваць свае нацыянальныя інстытуты, змагацца за незалежнасць і абвясчаць свой палітычны суверэнітэт у XIX стагоддзі і на пачатку XX стагоддзя. Іншая сітуацыя назіраецца ў Беларусі, дзе і цяпер, на пачатку XXI стагоддзя, праблемы фармавання нацыянальнай ідэнтычнасці па-ранейшаму застаюцца актуальнымі.

Гэтая кніга складаецца з трох раздзелаў. У першым аналізуюцца асноўныя этапы гістарычнага шляху беларускага народа і найбольш важныя гістарычныя падзеі XIX–XXI стагоддзяў, а таксама даецца ацэнка наступствам палітыкі лінгвацыду, рэлігійнай нецярпімасці і фальсіфікацыі гісторыі, якія значна замарудзілі працэс усталявання беларускай ідэнтычнасці. Дзеля вызначэння спецыфікі эвалюцыі беларускай нацыянальнай ідэі мы пазнаёмім чытача з аналагічнымі працэсамі ў некаторых краінах Цэнтральнай і Ўсходняй Еўропы, дзе яны паспяхова завяршыліся дзякуючы схеме: «мова-рэлігія-гісторыя».

У другой частцы аналізуецца роля выяўленчага мастацтва XIX стагоддзя ў захаванні беларускай гістарычнай і культурнай спадчыны. Распавядаецца, як мастакі беларускага паходжання, якія навучаліся ў Віленскім універсітэце, Санкт-Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, а таксама ў іншых мастацкіх вучэльнях,

імкнуліся ў сваёй творчасці звяртацца да найважнейшых падзеяў беларускага мінулага нягледзячы на жорсткую цензуру і палітыку агрэсіўнай русіфікацыі, якая праводзілася на беларускіх землях у XIX стагоддзі. У тых часы, калі гістарычная памяць як важны чынік інтэграцыі грамадства не магла абаяцца ні на рэлігію, ні на нацыянальную мову, менавіта выяўленчае мастацтва з'явілася той альтэрнатывай, якая давала прытулак для развіцця беларускай нацыянальнай ідэі.

Трэцяя частка прысвечана творчай дзейнасці мастакоў XX і пачатку XXI стагоддзяў. Асаблівая ўвага надаецца творчасці тых мастакоў, якія ў складанай палітычнай сітуацыі мінулага стагоддзя звярталіся ў сваіх працах да нацыянальных матываў і тым спрыялі адраджэнню і развіццю беларускай культуры. Найбольш важнай часткай гэтага раздзела з'яўляецца аналіз творчасці мастакоў другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя, калі дзякуючы стварэнню ў 1953 годзе Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (з 1991 года Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў) з'явілася цэлая плеяда самабытных мастакоў і аднавіліся арт-этнаграфічны і гістарычны накірункі ў беларускім жывапісе. Прадстаўнікі гэтых накірункаў прысвяцілі сваю творчасць і грамадскую дзейнасць развіццю нацыянальнай ідэі. У іхніх працах разгорнутая цэлая панарама гістарычнага мінулага Беларусі. Такая візуалізацыя гісторыі робіць магутны ўплыў на чалавечыя пачуцці і думкі. Яна абуджае ціканасць да гісторыі сваёй краіны, гонар за здзяйсненні сваіх продкаў, імкненне захоўваць і развіваць тое, што было дасягнута папярэднімі пакаленнямі. Такім чынам, акрамя мастацкай каштоўнасці, гэтая культурна-мастацкая спадчына з'яўляецца важным чынікам самаідэнтыфікацыі беларускага народа, які можа і сёння ўплываць на хаду гісторыі.

Кульмінацыяй дасягненняў мастацкага руху за адраджэнне ў другой палове XX стагоддзя можна лічыць выставу, прысвечаную гісторыі беларускіх нацыянальных сімвалаў, якая адбылася ў будынку Вярхоўнага Савета Беларусі 19 верасня 1991 года. Гэтая мастацка-культурная падзея аказала вызначальны ўплыў на зацвярджэнне ў якасці дзяржаўнай сімволікі незалежнай

Беларусі бел-чырвона-белага сцяга і герба Пагоня. Важнае значэнне мае таксама грамадзянская пазіцыя беларускіх мастакоў, якія аб'ядноўваюцца ў творчыя арганізацыі і суполкі. Найбольш значную ролю ў дзейнасці на карысць беларускага нацыянальнага адраджэння адыгрывае творчая суполка «Пагоня», якая паўстала на хвалі палітычных пераменаў у 1990 годзе ў складзе Саюза мастакоў Беларусі «...з мэтай развіцця нацыянальнага мастацтва, захавання яго пераемнасці ды ўзбагачэння традыцыяў, зберажэння і памнажэння мастацкіх набыткаў... культурна-гістарычнай спадчыны – дзеля абуджэння нацыянальнай самасвядомасці народа, яго духоўнага, культурнага і дзяржаўнага адраджэння»¹.

Важнае значэнне мае таксама дзейнасць Беларускага саюза мастакоў – вялікай грамадскай арганізацыі, якая займаецца выкананнем дзяржаўных заказаў, падрыхтоўкай рэгіянальных і нацыянальных выставаў і бярэ ўдзел у распрацоўках важных для культурнага жыцця краіны палітычных рашэнняў.

¹ Суполка «Пагоня» Беларускага Саюза Мастакоў / рэд. З. Санько. – Менск, 2002. С. 1.

I. ХАРАКТАРЫСТЫКА НАЦЫЯТВОРЧЫХ ПРАЦЭСАЎ У НЕКАТОРЫХ КРАІНАХ ЦЭНТРАЛЬнай І ўсходняй Еўропы і ў БЕЛАРУСІ

Гісторыя, мова і рэлігія як чыннікі нацыятворчага будаўніцтва ў некаторых краінах Цэнтральнай і Усходняй Еўропы

Канцэпцыя нацыяналізму ўзнікла ў XIX стагоддзі на перакрываважванні дзвюх рэвалюцый – Прамысловай, пачатак якой дала ў 1770 годзе Англія, і Французскай рэвалюцыі 1789 года. У 1848 годзе эстафету Францыі пераняла Венгрыя, а пасля – іншыя малыя краіны, якія змагаліся за аўтаномію ў рамках Габсбургскай і Атаманскай імперый.

Шлях ад Еўропы дзяржаў да Еўропы нацый быў пераломным у жыцці Еўрапейскага кантынента. Гістарычна мыслячы прадстаўнікі маладых еўрапейскіх краін разумелі значэнне гісторыі, як чынніка інтэграцыі грамадства і ўмацавання яго калектыўнай ідэнтычнасці. Нельга ўявіць народ без гісторыі, а дзяржаўнасць кожнага народа патрабуе гістарычнай легітымізацыі. «З пункту погляду нацыяналізму, кожны народ мае высакароднае і павучальнае мінулае, – сцвярджае антраполог, прафесар Ягелонскага ўніверсітэта Ева Міхна. – Пытанне толькі ў тым, каб яго знайсці»².

Аналізуючы працэсы еўрапейскай палітычнай трансфармацыі ў XIX стагоддзі, можна зрабіць выснову, што гістарычныя масты паміж высакародным павучальным мінулым і незалежнай будучыняй, якія будавалі малыя еўрапейскія краіны, імкнучыся даказаць старажытнае існаванне сваёй дзяржаўнасці, стаялі на двух слупах – мове і рэлігіі.

² Michna E. *Rola historii w legitymizacji aspiracji narodowych grupy pogranicza kulturowego*; w: *Państwo i Społeczeństwo VIII: 2008, nr 2.* – Kraków, 2008. S. 115.

Аднак моўныя і рэлігійныя пытанні шмат у якіх краінах вы-
рашаліся надзвычай складана. Напрыклад, у Харватыі на пачатку
XIX стагоддзя назіралася сітуацыя моўнага драбнення, якая на-
гадвала сапраўдны Вавілон. Існавала тры дыялекты харвацкай
мовы: штакаўскі, кайкаўскі і чакаўскі, – і тры тыпы вымаўлення:
ікаўскі, екаўскі і экаўскі, – а афіцыйнай мовай, якая ўжывалася
ў дзяржаўных установах, пры дыпламатычных зносінах і ў царкве,
была лаціна.

Венгрыя падчас існавання ў складзе Габсбургскай імперыі ўвела
сваю мову, але імператарская адміністрацыя ў Вене карысталася
нямецкай мовай. У рэгіёнах паўднёвай Харватыі, якія раней былі
пад венецыянскім валоданнем, выкарыстоўвалі італьянскую мову,
а з 1797 па 1813 год там таксама ўжывалася французская як мова
дыпламатыі. Такім чынам, галоўнай і вельмі цяжкай задачай для
дасягнення мэтай нацыянальнага адраджэння тут было стварэн-
не адзінай размоўнай і літаратурнай мовы, правілаў арфаграфіі
і сінтаксісу. Рэвалюцыйны для нацыянальнай культуры крок у гэ-
тым накірунку зрабіў малады харвацкі паэт і грамадскі дзеяч Людэ-



Людэвіт Гай.

віт Гай (1809–1872). Ён апублікаваў кнігу
«Кароткія правілы харвацка-славенска-
га правапісу» (*Krakta osnova horvatsko-
slavenskoga pravopisanja*). Buda, 1830), дзе
прапаноўвалася новае, паводле чэш-
скага ўзору, напісанне літар, якія раней
стваралі найвялікшыя цяжкасці: «č»,
«ć», «š», «ž». Гэтыя правілы правапісу
неўзабаве былі прынятыя харватамі,
а таксама славенцамі і атрымалі ў на-
родзе назву «гайца»³.

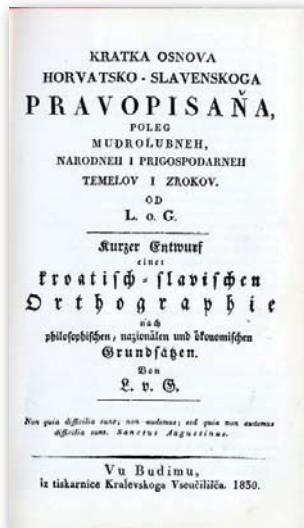
Гай стаў таксама адным з кіраўнікоў
ілірыйскага руху – яскравай плыні еўра-
пейскага нацыянальнага адраджэння
дзевятнаццатага стагоддзя. У падмурку

³ Pavličević D. *Historia Chorwacji*. – Poznań, 2004. S. 233.

гэтага руху за абуджэнне нацыянальнага гонару харватаў выкарыстоўваўся прыгожы гістарычны міф. Ён вяртаў да старажытных часоў, калі тэрыторыю Харватыі ў XIII стагоддзя да н. э. засялялі ілірыйцы – старажытны індаеўрапейскі народ, які прыйшоў з паўночнага захаду. Ілірыйцы засялялі землі ад вусця ракі По (Венеты) да Дуная ля Вены (Pannonia), ад Адрыятычнага мора да ракі Вардар⁴ Назва «Ілірыя» была вернутая ў 1809 годзе, калі Напалеон Банапарт, пры падпісанні ў Шанбруне мірнага пагаднення аб'яднаў заваяваныя землі Далмацыю, Дуброўнік, Каторскую Затоку і Ўсходні Ціроль агульнаю назвай «Ілірыйскія правінцыі», ці скарочана «Ілірыя»⁵.

Людэвіт Гай спрытна выкарыстаў гэтыя гістарычныя факты для рэфармавання мовы і друкаваў свае артыкулы аб гістарычным міфе ў выданнях «Нацыянальная Ілірыйская Газета» (*Ilirijskie narodne novine*) і «Ілірыйскі Ранак» (*Danica iliriska*), з мэтай іх распаўсюду ў Славоніі, Босніі, Дуброўніку, Герцагавіне, а таксама, па меры магчымасці, на абшарах Сербіі і Славеніі⁶. Гэтыя тэксты, напісаныя на штакаўскім дыялекце, мелі на мэце, абапіраючыся на агульнае ілірыйскае мінулае, аб'яднаць паўднёвых славян у адзіную дзяржаву, цэнтрам якой будзе Харватыя. Нягледзячы на амбітныя планы, гэты праект не выйшаў за межы сучаснай Харватыі, бо сербы і славенцы баяліся харвацкай гегемоніі.

Тым не менш, у самой Харватыі ён адыграў вельмі важную ролю для кансалідацыі грамадства і стварэння самабытнай нацыянальнай



Вокладка кнігі Л. Гая
«Кароткія правілы
харвацка-славянскага
правапісу»

⁴ Srkulj S., Lučić J. *Hrvatska Povijest u dvadeset pet karata*. – Zagreb, 1996. S. 7.

⁵ Ibidem, s. 70.

⁶ Pavličević D. *Historia Chorwacjii...* – op. cit., s. 237.

культуры. Дзякуючы яму літаральна ў адну ноч Заграб адмовіўся ад напалову анямечанай «трасянкі», так званай аграмерштыны (*agrumerština*), на якой размаўляла тады большасць насельніцтва, і павярнуўся да сваіх гістарычна-культурных каранёў. Мноства маладых творцаў з энтузіязмам узяліся за напісанне літаратурных твораў на харвацкай мове, стварэнне карцін на гістарычныя тэмы, выданне кніг старажытных пісьменнікаў, збіранне народных спеваў, нацыянальных строяў, старых абрадаў. Так, Мація Смудэк, прафесар з Заграба, пачаў бясплатна навучаць харвацкай мове, малады святар Паола Штус напісаў элегію «Манумент Бацькаўшчыны», а малады літаратар Іван Куклевіч Сакчынскі стварыў першую харвацкую гістарычную трагедыю «Юран і Сафія».

Адным з вынікаў гэтай хвалі адраджэння было таксама стварэнне нацыянальных навучальных устаноў, у тым ліку заснаванне ў 1842 годзе Ілірыйскай Маціцы (*Matica Ilirska*) – галоўнага нацыянальнага цэнтра гістарычна-культурных даследаванняў, які пад змененай назвай – Харвацкая Маціца (*Matica Hrvatska*) – працуе і сёння⁷.



*Будынак Маціцы
Харвацкай у Заграбе.*

Моўныя праблемы існавалі і ў Чэхіі. Тут на пачатку XIX стагоддзя была распрацаваная новая канцэпцыя нацыянальнай ідэнтычнасці, якая грунтавалася на моўнай еднасці. Паводле яе, прадстаўнікі чэшскага этнасу стваралі сваю нацыю, абапіраючыся на спадчыну папярэдніх пакаленняў. Гэтая канцэпцыя была адказам на палітыку анямечвання, што праводзілася ў краіне з мэтай ліквідацыі чэшскай нацыянальнай свядомасці ад часоў паразы ў бітве на Белай гары ў 1620 годзе. Пасля гэтай падзеі большасць прадстаўнікоў чэшскай шляхты была вымушаная

⁷ Ibidem, s. 240.

эміграваць, а тыя, хто застаўся, падпалі пад рэпрэсіі. Страчаныя імі маёнткі былі захопленыя лаяльнымі да Габсбургаў італьянскімі, французскімі, а пазней і нямецкімі шляхецкімі дынастыямі, а таксама Чэшскай каталіцкай шляхтай, якая была звязаная з імперскім тронам у Вене і паступова анямечвалася.

З тых часоў чэшская шляхта гадалася ў традыцыях нямецкай культуры⁸. Носьбіты нацыянальнай мовы захаваліся толькі ў ніжэйшых саслоўях, галоўным чынам у сялянстве. Але ў XIX стагоддзі развіццё прамысловасці прывяло да масавай міграцыі сялян у чэшскія гарады. Многія простыя людзі зрабіліся паспяховымі заможнымі прадпрымальнікамі і пачалі размяшчаць на сваіх крамах шыльды на роднай чэшскай мове⁹. З гэтых шыльдаў і рэкламных плакатаў чэшская мова паступова перайшла і ў штодзённае жыццё. У 1820–1830-я гады нацыянальны рух у Чэхіі набраў моц таксама дзякуючы выданню часопісаў і газет на чэшскай мове і адкрыццю ў 1831 годзе Нацыянальнага музея і Маціцы Чэшскай – першай інстытуцыі, якая займалася зборам нацыянальнай літаратурнай спадчыны.

Такім быў першы этап на шляху ўзмацнення чэшскага патрыятызму. Другім этапам было звяртанне да гістарычнага мінулага праз чэшскую мову, якая ўжо ўкаранілася ў свядомасці народа. Письменнікі і паэты апрацоўвалі ў сваіх творах эпізоды з выбітнай гісторыі Каралеўства Багеміі. Гістарычнае абгрунтаванне чэшскай тоеснасці выйшла на новы ўзровень, калі вядомы навуковец і грамадскі дзеяч Францішак Палацкі (1798–1876) выдаў навукова абгрунтаваную гісторыю Чэхіі. У 1848 годзе ён далучыў да гэтай працы важкі дадатак, ахарактарызаваўшы час Гусіцкіх войнаў як ключавы перыяд у чэшскай гісторыі. Яго канцэпцыя была папулярызаваная і выкарыстоўвалася ў палітычнай барацьбе гісторыкаў старой школы і прадстаўнікоў маладога пакалення чэхаў. Ліберальны антыклерыкалізм апошніх дапамог ім распазнаць уплыў аўстрыйскай палітычнай улады на дзеянні чэшскай

⁸ Tomaszewski J. *Czechy i Słowacja...* – op. cit., s. 9.

⁹ Ibidem, s.10.



Францішак Палацкі.

каталіцкай царквы, і яны падтрымалі гістарычную канцэпцыю Палацкага, каб паменшыць уплыў каталіцкай царквы і звязаць гусіцкае мінулае з нацыянальным адраджэннем XIX стагоддзя¹⁰.

Разам з мовай і гісторыяй важкім чыннікам кансалідацыі народа была рэлігія. Але калі ў Чэхіі нацыянальнай рэлігіяй лічылі пратэстантызм, то ў суседняй Славакіі сімвалам кансалідацыі стала каталіцкая вера. Вернікі ў гэтай краіне мусілі карыстацца Бібліяй на чэшскай мове. Славацкія евангелісты ў якасці мовы літургіі

і царкоўнай літаратуры ўжывалі біблейную чэшчызну, мову так званай Краліцкай Бібліі (*Bible kralicke*)¹¹. Акрамя таго, славакі падвергліся ўплыву Рэфармацыі, якая пашыралася на іхніх землях пасля Гусіцкіх войнаў 1415 года. З іншага боку, тут назіраўся і ўплыў вугорскай шляхты, якая, уцякаючы ад Асманскай экспансіі, перасялялася ў Славакію, спрыяючы яе мад'ярызацыі.

Такі раздрай вымушаў шукаць важнага атрыбута, які змог бы кансалідаваць нацыю. І ён знайшоўся ў рэлігійным асяроддзі. Славацкія каталіцкія святары бачылі небяспеку ў гусітах, як чынніку чэшскага ўплыву. Таму яны супрацьстаялі яму ў каталіцкіх літургіях, паслугоўваючыся ўласнымі моўнымі нормаў заходнеславацкага дыялекту. У Верхняй Венгрыі гэтую сітуацыю выкарыстаў каталіцкі святар Антон Берналак (1762–1813), які, абапіраючыся на ранейшыя ініцыятывы, паспрабаваў узняць народную славацкую гаворку да ўзроўню літаратурнай мовы. Ён першы распрацаваў

¹⁰ LeCaine Agnew H. *Origins of the Czech National Renaissance*. – Pittsburgh and London. P. 4.

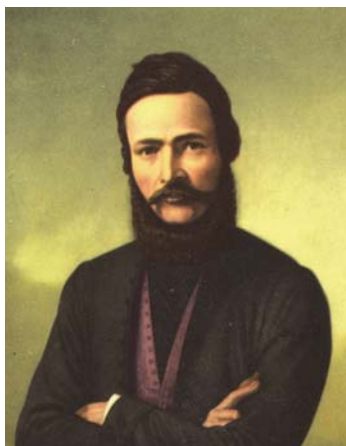
¹¹ Kovač D. *Słowacka tożsamość w procesie historycznym*; w: *Kim są Słowacy* / red. J. Purchla, M. Vašaryova. – Kraków, 2005. S. 60.

і апублікаваў у Браціславе ў 1787 годзе дысертацыю, прысвечаную славацкай арфаграфіі, а потым падрыхтаваў славацкую граматыку. У якасці асновы распрацаванай ім славацкай літаратурнай мовы ён абраў заходнеславацкую гаворку, на якой размаўляла насельніцтва наваколляў Браціславы і Трнавы. Нягледзячы на гэта прыхільнікам Берналака не ўдалося ў той час выдаць ні альманаха, ні часопіса, ні газеты¹².



Антон Берналак.

Сітуацыя палепшылася ў XIX стагоддзі дзякуючы з'яўленню на гістарычнай сцэне галоўнага стваральніка славацкай літаратурнай мовы і нацыянальнай культуры Людвіга Штура (1815–1856). Яму ўдалося на хвалі ўзрастаючай папулярнасці славянафільства і пад уплывам прац выбітных айчынных славянафілаў Паўла Язэпа Шафарыка і Яна Колара стварыць у 1843 годзе новыя моўныя нормы ўжо на аснове дыялекту цэнтральнай Славакіі¹³.



Людзавіт Штур.

Вынікам гэтага каталіцкага, а пазней – маладзёвага студэнцкага руху стала прыняцце ў 1861 годзе Мемарандума славацкай нацыі (*Memorandum naroda slovenskeho*), стваральнікі якога сыходзілі са сцвярджэння, што славакі ў Венгерскім Каралеўстве займалі цэлы абшар, які ўжо тады называлі Славацкімі тэрыторыямі.

¹² Kościelak L. *Historia Słowacji*. – Wrocław, 2010. S. 234.

¹³ Ibidem, s. 239.



Мемарандум славацкага народа.

Вынікам гэтага працэсу стала заснаванне ў 1863 годзе Славацкай Маціцы¹⁴. Славацкая Маціца стала важкім адукацыйным цэнтрам. Гэтая ўстанова пачала актыўна развіваць народную асвету, спрычынялася да адкрыцця школ і бібліятэк, арганізоўвала лекцыі і тэатральныя пастаноўкі. У галіне адукацыі і выхавання гэты адукацыйны цэнтр практычна выконваў функцыі славацкай дзяржаўнай інстытуцыі, якой славакі яшчэ не мелі ў XIX стагоддзі. Так нарадзілася новае пакаленне нацыянальна свядомых славацкіх інтэлектуалаў, паэтаў і пісьменнікаў.

На радзіме Кірылы і Мятода, у Балгарыі, ключавую ролю ў нацыянальным адраджэнні адыграла таксама рэлігія, але на гэты раз праваслаўная. Знаходзячыся ў абшары Асманскай экспансіі, Бал-



Будынак Славацкай Маціцы ў г. Марцін, Славакія.

¹⁴ Ibidem, s. 273.

гарская Праваслаўная Царква, якая захавала здабыткі нацыянальнай культуры, трапіла пад грэцкі пратэктарат. Грэкі ў 1820-х гадах былі ў авангардзе барацьбы супраць турэцкага панавання і аказвалі найбольшы ўплыў на балгарскіх землях, дзе ўтваралі значную этнічную меншасць. Пераважная частка мясцовага духавенства была таксама грэцкага паходжання, а царква валодала амаль усімі вясковымі школамі. Суперніцтва паміж грэкамі і балгарамі, якое пачалося ў сярэдзіне XIX стагоддзя, вялося пераважна ў галіне рэлігіі і адукацыі. Таму не дзіўна, што асноўным патрабаваннем балгарскага нацыянальнага руху, які ўзнік тут у другой палове XVIII стагоддзя, стала набажэнства на балгарскай мове. Гэты канфлікт імкнуліся выкарыстоўваць турэцкія ўлады, якія ў мэтах абвастрэння спрэчкі паміж дзвюма нацыянальнасцямі і аслаблення грэцкага ўплыву пагадзіліся на стварэнне 28 лютага 1870 года новага балгарскага экзархата¹⁵.

Развіваючы дасягнуты поспех, балгарскія лідэры нацыянальнага руху пачалі выдаваць кнігі на царкоўнаславянскай мове і распрацоўваць падручнікі на балгарскай мове для дзяцей. На працягу наступнага дзесяцігоддзя ў пачатковых школах Балгарыі грэцкая мова паступова пачала замяняцца на балгарскую. Письменнікі спрыялі развою калектыўнай памяці, якая звярталася да славутага мінулага балгарскага народа – перадусім да часоў Першага Балгарскага Царства, якому была характэрная высокая ступень культурнага і мастацкага развіцця і якое праіснавала да заваёвы яго Візантыяй у 1018 годзе. Той залаты век паўстання старажытнай



*Вокладка першага выдання
Статута Славацкай
Маціцы, 1863 г.*

¹⁵ Rubacha J. *Historia Bułgarii 1870–1915. Tom I. Polityka międzynarodowa.* – Warszawa, 2006. S. 18.

балгарскай літаратуры і культуры прывёў таксама да стварэння ў 855 годзе братамі Кірылам і Мятодам славянскай азбукі і выдання грэцкай мовы з балгарскай царквы¹⁶.

Як вынікае з прыведзеных вышэй прыкладаў, найбольш важнымі чыннікамі абуджэння патрыятызму ў свядомасці людзей былі рэлігія, мова і гісторыя. Гістарычная памяць абуджалася ў свядомасці людзей з дапамогай нацыянальнай мовы. Ці наадварот, мова атрымлівала ганаровы статус дзякуючы пэўным гістарычным падзеям або царкве. Чэшскія паэты спявалі оды ў гонар залатога веку Каралеўства Багеміі. Харвацкія лінгвісты стваралі сваю мову, натхнёныя «ілірыйскім» мінулым сваёй краіны. Славацкае духавенства ўводзіла сваю ўласную мову праз набажэнства. Балгарскія лідэры адраджалі славу тае мінулае свайго народа з дапамогай царквы. Выказваючыся фігуральна, можна сказаць, што кожны народ вынаходзіў свае рэцэпты нацыянальнага адраджэння, але інгрэдыенты былі тыя самыя.

Гісторыя, мова і рэлігія як чыннікі нацыятворчых працэсаў у Беларусі

«У наш час людзі рахмана трываюць самыя адыёзныя ўрады і церпяць такія рэчы, якія зусім нядаўна прымуслі б іх да супраціву са зброяй у руках».

Якаб Буркхардт
«Развагі аб сусветнай гісторыі»¹⁷

Гістарычная памяць народа не ёсць сталаю з'явай. У залежнасці ад рэалій сучаснасці яна можа мяняць бачанне мінулага ў свядомасці людзей. Важную, а часам і вырашальную ролю адыгрывае пры гэтым палітыка. Паколькі мінулае, якое апісвае гісторыя, з'яўляец-

¹⁶ McIntyre R. J. *Bulgaria. Politics, economics and society*. – London, 1988. P. 15.

¹⁷ Schieder T. *Politisches Handeln aus historischem Bewusstsein*; in: *Historische Zeitschrift* 220. – München, 1975. S. 8.

ца суб'ектыўнай інтэрпрэтацыяй аб'ектыўных фактаў, то палітычная ўлада, якая не прытрымліваецца ніякіх маральных і прававых нормаў, можа з яе дапамогай апраўдваць любыя свае мэты. У такой сітуацыі гісторыя можа зрабіцца закладніцай пэўнага палітычнага рэжыму, што, у сваю чаргу, мае непасрэдны ўплыў на фармаванне калектыўнай свядомасці грамадства, якім кіруе гэты рэжым.

Дзеля пазбаўлення ад уплыву Габсбургскай і Асманскай імперый лідэры нацыянальных рухаў у такіх краінах, як Чэхія, Славакія, Харватыя і Балгарыя здолелі стварыць нацыянальную канцэпцыю гісторыі ў свядомасці людзей. Але гэтаму спрыяла і больш мяккая ўнутраная палітыка названых імперый. Аўстрыйская парламенцкая сістэма нягледзячы на шматлікія абмежаванні ўсё ж спрыяла фармаванню дэмакратычных звычаяў. Так, Іосіф II Аўстрыйскі на хвалі агульнай рэлігійнай памяркоўнасці, якая пераважала ў Еўропе ў эпоху Асветніцтва, ужо ў 1786 годзе выдаў указ, які забяспечваў народам манархіі Габсбургаў магчымасць выкарыстання сваіх моваў для набажэнства і навучання ў школах¹⁸. Што да Асманскай імперыі, то яе кіраўніцтва, імкнучыся пазбавіцца свайго міжнароднага іміджу «хворага чалавека Еўропы», таксама імкнулася ў XIX стагоддзі шукаць кампрамісу дзеля захавання сваёй улады. У кожным разе, яно ў тыя часы не прыгнятала сваіх хрысціянскіх падданых у такой ступені, як гэта рабілася ў Расійскай Імперыі¹⁹.

Беларусы адраджалі сваю нацыянальную ідэю ў XIX стагоддзі зусім у іншых варунках. У царскай Расіі, якая захапіла ў 1795 годзе, пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай, усе землі сучаснай Беларусі, існавалі зусім іншыя погляды на правы і свабоды народаў, якія апынуліся пад яе ўладай. Гэтыя погляды знайшлі адлюстраванне ў агрэсіўнай палітыцы русіфікацыі, якая пачалася з задушэння паўстанняў 1830 і 1863 гадах. Паслядоўная рэалізацыя нацыянальнай палітыкі, угрунтаванай на такіх поглядах, прывяла да сітуацыі, у якой сучасныя беларусы дагэтуль не маюць трывалага рацыянальнага разумення гісторыі свайго этнасу.

¹⁸ Kościelak L. *Historia Słowacji...* – op. cit., s. 234.

¹⁹ Hroch M. *Małe narody Europy. Perspektywa historyczna.* – Wrocław, 2003. S. 41.



«Уладзімір хоча пакараць Рагнеду, але на яе абарону паўстае іхні сын Ізяслаў». Мініяцюра з Радзівілаўскага летапісу, XV ст.

Чыноўная сістэма Расійскай імперыі душыла ў зародку ўзнікненне якіх-кольвек нацыянальных рухаў. Любая грамадская дзейнасць ці публічныя выказванні, якія можна было трактаваць як супярэчныя самадзяржаўю, на ўсіх этнічна нярускіх тэрыторыях былі катэгарычна забароненыя і пераследаваліся²⁰. Але яшчэ да падзелу Рэчы Паспалітай і пачатку палітыкі русіфікацыі беларусы, у асноўным прадстаўнікі эліты, прайшлі не менш драматычны этап паланізацыі. Усё гэта паўплывала як на фармаванне і развіццё беларускай мовы, так і на выбар веравызнання.

Шматканфесійнасць як чыннік дэзінтэграцыі беларускага грамадства

Пашырэнне на беларускіх землях хрысціянства напрыканцы X стагоддзя пачалося далёка не мірным шляхам. Ініцыяваў гэты працэс кіеўскі князь Уладзімір, які, згодна з летапіснымі

²⁰ Ibidem, s. 29.

звесткамі, вызначаўся зусім не хрысціянскімі норавамі. Спачатку ён гвалтоўна ахрысціў па візантыйскім абрадзе насельніцтва свайго роднага Кіева, загнаўшы людзей замест купелі для хрышчэння ў Дняпро. Потым, захапіўшы Полацк, прымусам узяў жонкай княгіню Рагнеду, забіўшы перад гэтым яе бацьку і братаў. У выніку яго жорсткай і бязлітаснай дзейнасці ў канцы X – пачатку XI стагоддзя на беларускіх землях узніклі першыя епархіі – Полацкая і Тураўская. Але нягледзячы на гэта вялікая колькасць сярэднявечных беларусаў яшчэ некалькі стагоддзяў захоўвала паганскія традыцыі. Працэс хрысціянізацыі пайшоў больш інтэнсіўна пасля шлюбу Вялікага князя Літвы Ягайлы з польскай каралевай Ядвігай у 1384 годзе. Сапраўднай прычынай гэтага шлюбу было жаданне польскай кіроўнай эліты далучыць да Польскага Каралеўства землі ВКЛ. Апраўданнем такой экспансіі ў вачах Ватыкана і ўсёй каталіцкай Еўропы былі абяцанні пашырыць каталіцкую веру сярод жыхароў Вялікага Княства. Як бачым, у гэтым выпадку экспансія на беларускія землі адбывалася мірным шляхам, праз манархічны шлюб, дыпламатычныя маневры і абяцанні выгодаў ды прэферэнцыяў.

Аднак Вітаўт, які быў абраны Вялікім князем Літоўскім пасля Ягайлы, выступаў катэгарычна супраць такіх прапаноў. Яго падтрымлівала шляхта ВКЛ, якая не жадала страчваць сваю незалежнасць. І ўсё ж пасля складаных перамоваў быў дасягнуты кампраміс, і ў 1385 годзе кіраўніцтва Польскага Каралеўства і Вялікага Княства Літоўскага падпісалі Крэўскую Унію. У 1387 годзе ў Вільні была створаная першая каталіцкая епархія. Такім чынам на бела-



*Міхаіл Басалыга
«Уладзімір і Рагнеда».*



*Оскар Томаш Сасноўскі
«Ядвіга і Ягайла».*

рускіх землях быў пакладзены пачатак рэлігійнага дуалізму. Тут дастаткова мірна ўжываліся два накірункі хрысціянства – праваслаўе і каталіцызм. Пазней тут знайшлі прытулак і іншыя хрысціянскія канфесіі – пратэстантызм і кальвінізм, а таксама – іслам і юдаізм. Такая шматканфесійная сітуацыя спрыяла выпрацоўцы адной з найбольш адметных рысаў беларускага нацыянальнага характару – талерантнасці. Але, разам з тым, адсутнасць адзінай веры ў тэя часы вяло да дэзінтэграцыі грамадства, на якое з Захаду націскала каталіцкае Каралеўства Польскае, а з усходу – праваслаўнае Маскоўскае Княства.

Каб супрацьстаяць экспансіі Прусаў Царквы, польскія ўлады заснавалі ўніяцкую царкву, якая была абвешчана паводле Брэсцкай уніі ў 1596 года. Першапачатковай мэтай стварэння гэтай новай універсальнай хрысціянскай царквы было вызваленне беларускіх земляў ад уплыву Канстанцінопаля і Масквы. Аднак беларускае грамадства пачало прыстасоўваць новую канфесію да сваіх уласных рэальных патрэбаў, ствараючы ўнікальны феномен беларускай гісторыі і культуры. Фармальна Уніяцкая царква была падпарадкавана Рыму, але захоўвала амаль усе візантыйскія праваслаўныя абрады. У той жа час мовай набажэнства Уніяцкай царквы заставалася старабеларуская мова, што сведчыла аб яе прыхільнасці да развіцця нацыянальнай культуры. Прычым гэта тычылася не толькі шляхты і магнатаў, як у пратэстантызме, але і сялянаў. Дзякуючы гэтаму ў першай палове XIX стагоддзяў беларускую мову выратавала менавіта вёска з яе лінгвістычным імунітэтам, якая была на той час на 80% уніяцкая. Тады старажытную беларускую мову, якую

ў той час паслугоўвалася Уніяцкая царква, пачалі нават называць «уніяцкім дыялектам»²¹.

Тым часам спрыянне Уніяцкай царквы нацыянальнаму развіццю не падабалася патрыярхам Праваслаўнай Царквы ў Маскве. Таму, калі ў выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай (1772, 1793, 1795), усе беларускія землі ўвайшлі ў склад Расійскай імперыі, супраць Уніяцкай царквы пачаліся рэпрэсіі, а ўніяцкіх вернікаў узяліся гвалтоўна пераводзіць у праваслаўе.

У 1833–1835 гады да Праваслаўнай Царквы было прымуова далучана больш за 120000 уніятаў. А ў 1835 годзе пачаў сваю дзейнасць Таемны камітэт, мэтай якога, паводле рапарта міністра ўнутраных спраў Расіі Дзмітрыя Блудова, было «ператвараць іх (уніятаў) з напалову палякаў, рымскіх католікаў, у праўдзівых сыноў нашай Праваслаўнай Царквы і Расіі»²². 12 лютага 1839 года ў Полацку ў прысутнасці вышэйшага ўніяцкага духавенства быў падпісаны Акт Сабору аб далучэнні Уніяцкай царквы да Праваслаўнай. І сакавіка закон быў прадстаўлены Мікалаю I, які напісаў на ім: «Дзякую Богу і зацвярджаю». 17 сакавіка Сенат выдаў указ аб падпарадкаванні грэка-уніяцкай калегіі Святому Сіноду²³.

Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 годзе рэлігійная сітуацыя не палепшылася. На змену рэпрэсіўнай палітыцы царскага рэжыму прыйшлі бальшавіцкія рэпрэсіі. У 1922 годзе беларускія святары здзейснілі спробу заснаваць беларускую праваслаўную царкву, але яна была сарваная камуністычнымі ўладамі. Яе лідэр, мінскі біскуп Мелхісэдэк (Пaeўскі) памёр у сталінскім ГУЛАГу. У 1924–1934 гадах рабіліся спробы стварыць Аўтакефальную беларускую царкву, але яны таксама не далі выніку²⁴. Нават цяпер, у пачатку XXI стагоддзя, праваслаўная царква ў Беларусі не з’яўляецца самастой-

²¹ Марозава С. *Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839 гады)*. – Мінск, 2002. С. 27.

²² Грыгор’ева В., Завальнюк У., Навіцкі У., Філатава А. *Канфесіі на Беларусі (к. XVIII–XX стст.)*. – Мінск, 1998. С. 13.

²³ *Ibidem*, с. 19.

²⁴ Саўко М., Бобер М., Карнацкая В. *Кароткі нарыс гісторыі культуры Беларусі*. – Мінск, 2003. С. 114.

най, а знаходзіцца ў падпарадкаванні Маскоўскаму патрыярхату. Беларускі праваслаўны экзарх, Мітрапаліт Мінскі і Слуцкі, прызначаецца Рускай Праваслаўнай Царквой.

На пачатку 90-х гадоў XX стагоддзя Камітэт па справах рэлігіі пры Савеце Міністраў Рэспублікі Беларусь прыняў Пастанову «Аб свабодзе веравызнання і рэлігійных арганізацыях у Рэспубліцы Беларусь» (1993 года) і абвясціў рэлігійную свабоду і роўныя правы для ўсіх канфесій. Але ў 2002 года ў яе былі ўнесеныя змены, якія зноў надалі першасную ролю Праваслаўнай царкве «у кантэксце гістарычнага станаўлення і развіцця духоўных, культурных і дзяржаўных традыцый беларускага народа»²⁵.

Расейскія і польскія ўлады разглядалі моўныя і рэлігійныя праблемы ў Беларусі з пункту погляду, перадусім, уласных інтарэсаў і палітычных амбіцый. Ніхто з іх не падтрымліваў нацыянальнай ідэнтычнасці беларусаў. У дачыненні да беларусаў заўсёды прымаліся толькі тыя захады, якія адпавядалі экспансіянісцкай палітыцы суседніх краін. Знішчэнне расійскімі ўладамі ўніяцкай царквы не дазволіла стварыць нацыянальную царкву, якая магла б стаць крыніцай ведаў пра традыцыі, культуру і гістарычнае мінулае беларусаў ці цэнтрам распаўсюджвання беларускай мовы. Такім чынам беларуская нацыянальная ідэя не магла абапірацца на рэлігію. Што да беларускай мовы, якая з'яўляецца асноўным доказам самабытнасці народа, то працэс яе фармавання таксама праходзіў праз перыяды ўзлётаў і падзенняў і меў даволі драматычны характар.

Мова і гістарычны лёс беларускага народа ў кантэксце паланізацыі і русіфікацыі

Беларуская мова стваралася на працягу стагоддзяў шляхам узаемадзеяння дыялектаў славянскіх і балтыйскіх плямёнаў. Пасля ўзнікнення Вялікага Княства Літоўскага, гэтая ўсходнеславянская гаворка ператварылася ў мову.

²⁵ Ibidem.



Вокладка Статута Вялікага
Княства Літоўскага.

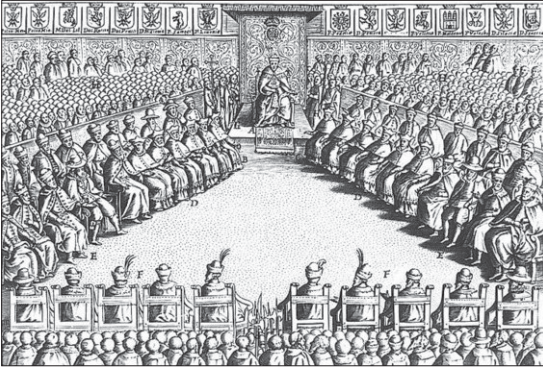


Вокладка першага выдання Бібліі
Ф. Скарыны. Прага, 1517 г.

У XIII–XIV стагоддзях дзякуючы спрыяльным гістарычным абставінам і геаграфічнаму становішчу старабеларуская мова, як афіцыйная мова Вялікага Княства Літоўскага, зрабілася адзінай афіцыйнай славянскай мовай на ўсёй тэрыторыі славянскага свету: усходнія славяне, якія насялялі землі цяперашняй Расіі і Украіны, трапілі пад татара-мангольскае іга і здолелі захаваць толькі царкоўна-балгарскае пісьменства, балгары самі былі заваяваныя туркамі, а славяне каталіцкага веравызнання карысталіся лацінскім алфавітам²⁶.

Такая сітуацыя спрыяла росквіту беларускага пісьменства. У эпоху «Залатога веку», як называюць перыяд найбольш плённага развіц-

²⁶ Суднік С. Пра тэорыю мужыцкасці; у: Аняменне: з хронікі знішчэння беларускай мовы / рэд. С. Багжанкевіч. – Вільня, 2000. С. 29.



*Абозны сойм прымае унію Вялікага Княства
Літоўскага з Каралеўствам Польскім.
13 верасня 1569 г.*

ця беларускай дзяржаўнасці і культуры ў XV–XVI стагоддзях, старабеларуская мова была афіцыйнай мовай адной з самых вялікіх дзяржаў Еўропы, тэрыторыя якой сягала ад Балтыйскага да Чорнага мора. На ёй вялося справаводства, складаліся юрыдычныя дакументы, пісаліся навуковыя і рэлігійныя тэксты,

вялося набажэнства ў царкве, пісаліся літаратурныя творы. Аднак разам са стратай дзяржаўнага суверэнітэту пачало пагаршацца і становішча беларускай мовы.

У 1569 годзе з мэтай супрацьстаяння няспыннай агрэсіі Маскоўскага княства, паміж ВКЛ і Польскім Каралеўствам была падпісаная Люблінская ўнія аб стварэнні федэратыўнай дзяржавы Рэчы Паспалітай, «Рэспублікі Абодвух Народаў». З гэтага часу старабеларуская мова трапіла пад польскі ўплыў. Пераломным момантам стала прыняцце Канфедэрацыйным соймам Рэчы Паспалітай 29 жніўня 1696 годзе пастановы «Соaequatio iurium», якая ўраўноўвала правы шляхецкіх саслоўяў Вялікага Княства Літоўскага і Каралеўства Польскага. Згодна з палажэннямі гэтага пагаднення, польская мова рабілася афіцыйнай мовай гэтай новай палітычнай структуры.

Такім чынам беларуская шляхта пагадзілася заплаціць за падвышэнне свайго статусу адмовай ад выкарыстання старабеларускай мовы, перадусім у справаводстве²⁷.

²⁷ Андрэева Е. *Асвета і педагагічная думка Беларусі ў перыяд Рэчы Паспалітай*. – Мінск, 2000. С. 65.

У выніку старабеларускую мову ўжо не дазвалялася выкарыстоўваць у судовых пастановах, у афіцыйных актах гарадскіх і трыбунальных судаў, у юрыдычных канцэлярыях. Такое самае становішча беларускай мовы назіралася ў адукацыі. Хоць у XVII стагоддзі беларуская мова ў навучальных установах, у тым ліку і ў школах пры каталіцкіх ордэнах, яшчэ ўжывалася, але паступова яна пачала выдаляцца з працэсу навучання. Усё гэта пазбавіла старабеларускую мову статусу дзяржаўнай. У XVII стагоддзі старабеларуская мова была фактычна замененая на польскую мову, асабліва сярод шляхты (за выключэннем дробнай шляхты) і заможнага мяшчанства.

Сітуацыя радыкальна змянілася пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай у 1795 годзе, калі гэтая краіна, растружчаная знутры праз «*liberum veto*» і міжсобную барацьбу магнатаў, была падзеленая паміж Расіяй, Прусіяй і Аўстрыяй. Тым не менш, нават у гэтых умовах, пазбаўленая дзяржаўнага статусу і выключаная з самых важных сфер выкарыстання, старабеларуская мова не знікла канчаткова. На ёй размаўляла большасць простых беларусаў. Іхнімі дыялектамі, традыцыямі і звычаямі пад уплывам еўрапейскіх нацыянальных рухаў эпохі рамантызму натхняліся інтэлігенты, якія паходзілі з вышэйшых сацыяльных слаёў. Пад уплывам гэтых рамантычных пачуццяў у XIX стагоддзі паўстала новая беларуская літаратура. Яе аснову закладалі ананімныя творы, такія як «Тарас



Тытульны ліст пагаднення «*Coequatio iurium*» паміж ВКЛ і Каралеўствам Польскім.

на Парнасе», «Энеіда навыварат», «Гутарка Данілы са Сцяпанам». Да стваральнікаў новай беларускай літаратуры таксама належаць: Вікенцій Равінскі, Паўлюк Багрым, Ян Чачот, Францішак Савіч, Аляксандр Рыпінскі, Адэля з Устроіні, Еранім Марцінкевіч, Арцём Вярыга-Дарэўскі, Уладзіслаў Сыракомля, Вінцэнт Каратынскі, Ян Баршчэўскі ды іншыя. Крыніцамі іх натхнення былі старабеларуская мова і фальклор²⁸. Аднак усведамленне беларусамі сваёй тоеснасці пачалося толькі ў 20-х гадах XIX стагоддзя з дзейнасці ўніяцкіх святароў, а таксама іх сыноў, студэнтаў і выпускнікоў (у тым ліку выкладчыкаў) Віленскага ўніверсітэта, такіх як Міхал Баброўскі і Ігнат Даніловіч²⁹. Тым не менш імперская палітыка царскай Расіі не дала ім магчымасці распрацаваць свае ідэі і пакінуць пасля сябе пераемнікаў.

Галоўная праблема развіцця новай беларускай літаратурнай мовы палягала ў падвоянай тоеснасці яе стваральнікаў. Самаідэнтыфікацыя ў катэгорыях «паляк ліцвінскага (русінскага) паходжання» не спрыяла стварэнню нацыянальнага руху на аснове літаратурнай мовы. У пошуках сваёй ідэнтычнасці, гэтыя дзеячы шукалі апірышча ў народзе, які, хоць і быў беларускамоўны, але ў выніку жорсткай русіфікатарскай палітыкі быў таксама нацыянальна дэзарыентаваны.

Негатыўную ролю ў гэтай сітуацыі адыграла і забарона ў 1839 годзе уніяцкай царквы. Разам са знікненнем гэтага ўнікальнага асяродка, дзякуючы якому 80% сялян захоўваліся ў рэчышчы нацыянальнай культуры, беларусы пазбавіліся таго сацыяльнага пласта, які даваў найбольшыя шансы на далейшае развіццё іх самаідэнтыфікацыі.

Ліквідацыя ўніяцкай царквы пазбавіла сялянскія, мяшчанскія і шляхецкія саслоў'і беларусаў агульных лучнікаў, якімі ў краінах Цэнтральнай і Усходняй Еўропы былі мова ці рэлігія. У сваёй большасці простыя беларусы мыслілі катэгорыямі «я – тутэйшы»,

²⁸ Głogowska H. *Białoruś 1914–1929. «Kultura pod presją polityki»*. – Białystok, 1996. S. 15.

²⁹ Radzik R., *Przyczyny słabości białoruskiego procesu narodotwórczego w XIX i XX wieku; w: Kim są Białorusini? / red. E. Kossarzecka*. – Toruń, 2002. S. 21.

«я – праслаўны», «я – каталік», жылі сённяшнім днём і не цікавіліся ідэямі, якія не тычыліся канкрэтных пытанняў паляпшэння іх асабістага побыту. Польскі сацыёлаг Станіслаў Асцінскі (1897–1963) называў такую пазіцыю «наміналізмам у народнай справе»³⁰.



*Будынак уніяцкай царквы ў Мінску
(рэканструкцыя В. Сташчанюка).*

Такі стан свядомасці спалучаўся з запаволеным развіццём прамысловасці і ўрбанізацыі, што не давала магчымасці на паўстанне новага сацыяльнага класу беларускай буржуазіі. Наадварот, жыхары беларускіх гарадоў, пазбаўленых, паводле ўказа Кацярыны II, Магдэбургскага права, былі паніжаныя да рангу сялян і аддадзеныя ў маёмасць прыватных уладальнікаў. А пастаянныя перашкоды рэформам, накіраваным на адмену прыгоннага права, паніжалі становішча сялян да статусу рабоў, якіх маглі забраць на 25-гадовую вайсковую службу ці прадаць на рынку.

У такіх варунках у XIX стагоддзі так і не ўзнікла тая сіла, якая магла б павесці беларусаў шляхам нацыянальнага адраджэння. Як ужо адзначалася, галоўныя праблемы беларускага нацыянальнага руху былі абумоўленыя ўплывам з польскага і расійскага боку. Розніца паміж паланізацыяй і русіфікацыяй была, хіба, у тым, што першая пакідала беларускай інтэлігенцыі выбар – заставацца верным сваёй нацыянальнай тоеснасці ці адмовіцца ад яе на карысць больш высокага сацыяльнага статусу. Тады як русіфікацыя не давала ніякага выбару, а ў выпадку супраціву пагражала пазбаўленнем усіх прывілеяў. Найбольш відавочна гэта выявілася пасля задушэння паўстанняў 1831 і 1863 гадоў.

³⁰ Ibidem, s. 9.

Гэтыя падзеі ўзмацнілі пераслед царскім урадам любых праяваў сепаратызму. Пасля задушэння першага паўстання ў 1832 годзе быў зачынены Віленскі ўніверсітэт. Гэтая падзея нанесла чарговы ўрон і беларускай справе. Бо менавіта там у арганізаваным польскімі і беларускімі інтэлектуаламі тайным таварыстве Філаматаў і Філарэтаў адбывалася ў той час канчатковая крышталізацыя беларускай ідэі. Не меншыя страты нанесла беларускай справе і скасаванне ў 1840 годзе на ўсёй тэрыторыі краю дзеяння Статута ВКЛ 1588 года, якім на беларускіх землях па-ранейшаму карысталіся нават пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай у 1795 годзе. Мікалай I звярнуў таксама пільную ўвагу і на моўны рэжым усіх формаў службовага справаводства, загадаўшы весці ўрадавае і судовае справаводства выключна на рускай мове. Такім чынам беларуская мова была канчаткова выдаленая з афіцыйнага ўжытку.

Скасаванне дзейнасці Статута, як і закрыццё Віленскага ўніверсітэта не проста пазбаўляла жыхароў тагачаснай Беларусі магчымасці мець высакаякасную нацыянальную адукацыю і ўласныя нормы прававых адносінаў, але было жорсткім замахам на самыя важныя складнікі паўнаважнага развіцця нацыі. Статут ВКЛ з'яўляўся не проста зводам законаў. Ён уяўляў сабой сведчанне высокага культурнага, палітычнага і маральнага ўзроўню, якога дасягнулі беларусы ў Залаты век свайго існавання. Скасаванне яго дзейнасці пазбаўляла беларускую нацыю галоўнага атрыбута яе суверэнітэту.

У дадатак да гэтага, 25 чэрвеня 1840 года Мікалай I выдаў указ, згодна з якім у афіцыйнай дакументацыі забаранялася карыстацца словамі «Беларусь» і «беларусы»³¹. Беларускае імя атрымалі новую афіцыйную назву – «Паўночна-Заходні край». Распараджэннем Міністэрства народнай асветы ад 6 студзеня 1864 года вучням беларускіх школ забаранялася размаўляць паміж сабой па-беларуску (адменена толькі ў 1905 годзе)³².

³¹ Крыжаноўскі М. *Жывая крыніца ты, родная мова*. – «Народная Воля», №65–66, 2008. С. 4.

³² Шнацкая Н. *Государственная политика в области народного образования Беларуси после восстания 1863 года; у: Паўстанне 1863 года і яго гістарычнае значэнне. Матэрыял міжнароднай навуковай канферэнцыі 10–11 кастрычніка 2003 года / рэд. М. Часноўскі*. – Брэст, 2004. С. 101.

Мэтанакіраванае вынішчэнне беларускай тоеснасці адбывалася адначасова з павелічэннем расейскага складніка. У 1864 годзе ў лісце папярчальна Віленскай навучальнай акругі Аляксея Шырынскага-Шахматава міністру народнай асветы Расеі была выказаная прапанова замены настаўнікаў Паўночна-Заходняга краю этнічнымі расейцамі і накіравання ў кожную школу праваслаўнага святара з Расіі. Такім чынам насельніцтва беларускіх земляў у выніку задушэння паўстання не паменшылася, а наадварот значна павялічылася. Калі да 1851 года за 13 гадоў яно павялічылася толькі на 17 тыс., то за наступныя 12 гадоў – на 675,5 тыс.³³.

«Часовыя правілы для народных вучэльняў Паўночна-Заходніх губерняў, зацверджаныя Мураўёвым 1 студзеня 1864 года, паставілі школу ў абсалютна нечуваных варункі, – піша літаратурны даследчык Сяргей Дубавец, аналізуючы ў сваёй «Русской книге» крыніцы XIX – пачатку XX стагоддзяў, – Новы закон выразна не давяраў беларускаму настаўніцтву, незалежна ад таго, было яно каталіцкім ці праваслаўным. Такім даверам з яго боку карысталіся толькі «праўдзіва-рускія настаўнікі», сапраўдныя велікаросы з унутраных велікарускіх губерняў, на якіх не ляжала і ценю чаго-небудзь тутэйшага ці сімпатыі да роднага краю»³⁴.

Названыя абставіны шмат у чым тлумачаць «асаблівасці» шляху, якім адбывалася самаідэнтыфікацыя беларусаў і тыя вынікі, якія былі дасягнутыя на гэтым шляху, у параўнанні з іншымі краінамі Усходняй Еўропы. Калі ў Чэхіі нацыянальны дух выходзілі пісьменнікі і паэты, у Харваты – філолагі і гісторыкі, у Балгары – літаратары і святары, то ў Беларусі «наміналізм у народнай справе» пачалі займацца апісаннем вышэй «абрусцелі».

На фоне ўсіх гэтых намаганняў знішчыць беларускую мову і беларускую тоеснасць зусім нечаканымі выглядаюць вынікі перапісу насельніцтва 1897 годзе: 73,3% жыхароў Беларусі (у межах, набліжаных да сучасных) назвалі сваёй роднай мовай беларускую (4,3% – рускую, 2,4% – польскую, 14,0% – габрэйскую)³⁵.

³³ Дубавец С. *Русская книга*. – Минск, 2009. – С. 25.

³⁴ Ibidem, с. 29.

³⁵ Radzik R. *Język Białorusi w XIX i XX wieku...* – op. cit., с. 129.

Як бачым, імкненне пазбавіць беларусаў іх тоеснасці, знішчыць іх мову і нацыянальную памяць, дало адваротны эфект. Сярод прычынаў гэтай з’явы можна назваць перш за ўсё настальгію беларускай шляхты па прывілеях, якімі яна валодала падчас існавання ВКЛ і Рэчы Паспалітай. Нежаданне апускацца да стану прыгнечанай нацыі прымушала іх адчайна супраціўляцца русіфікатарскай палітыцы Расіі. У той жа час гэтая палітыка пазбаўляла іх польскай абалонкі, якую расейскі ўрад лічыў больш варожай у параўнанні з беларускай. Усе гэтыя абставіны падштурхоўвалі беларусаў да пошуку ўласных каранёў.

Напрыканцы XIX стагоддзя адбылося паслабленне царскай палітыкі ў дачыненні да беларускага пытання. Такім чынам расейскі ўрад хацеў займець сярод беларусаў саюзнікаў у барацьбе з польскім элементам, які таксама адстойваў свае правы заставацца ва ўлонні ўласнай нацыянальнай культуры. Ва ўмовах нацыянальна-вызваленчага руху, які ахапіў у тых часы ўсю Еўропу, гэта ўяўляла сабой вялікую небяспеку для тэрытарыяльнай цэласнасці Расійскай імперыі, якая дажывала апошнія гады свайго існавання, раздзіраная рэвалюцыйнымі тэндэнцыямі, эканамічнымі пераўтварэннямі, зангажаванасцю ў шматлікія войны.

Закладанне нацыянальных інстытуцыяў у краінах Цэнтральнай Еўропы і Балканаў на працягу XIX стагоддзя прывяло да магутнага ўсплёску нацыяналізму як грамадска-палітычнай плыні, якая мела на мэце забеспячэнне кожнай нацыі права на самастойнае свабоднае развіццё. Узнікненне цэлага шэрагу новых нацыянальных дзяржаваў на руінах былых шматнацыянальных імперыяў на пачатку XX стагоддзя нараджала надзеі на нацыянальнае адраджэнне і ў беларускага народа. Рэвалюцыйныя падзеі 1905 года абвастрылі і паскорылі гэтыя працэсы.

Пачаткам паўнаважнага беларускага нацыянальнага руху можна лічыць заснаванне ў 1906 годзе ў Вільні «Нашай Нівы», першай газеты на беларускай мове, дзе публікавалі свае літаратурныя творы маладыя паэты і прзаікі: Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Алесь Гарун, Змітрок Бядуля, Максім Гарэцкі, Гальяш Леўчык, Кандрат Лейка, Андрэй Зязюля, Янка Зубр, Альберт Паў-



*Віленская інтэлігенцыя каля будынка
рэдакцыі газеты «Наша Ніва».*

ловіч, Цішка Гартны, Вацлаў Ластоўскі, Казімір Сваяк, Язэп Фарботка ды іншыя³⁶.

У адрозненне ад літаратурна-культурнага руху XIX стагоддзя, прадстаўнікамі якога была перадусім апалячаная беларуская шляхта, нашаніўскія аўтары інтэгрваліся вакол ідэі «служыць усяму беларускаму скрыўджанаму народу». Менавіта такі дэвіз быў размешчаны ў першым радку гэтага штотыднёвіка. Газета мэтанакіравана супрацьстаяла як царскаму вялікадзяржаўнаму, так і польскаму шавінізму. Яе аўтары выступалі супраць рэакцыі і чарнасоценнага тэрору, за дэмакратычныя правы і свабоды.

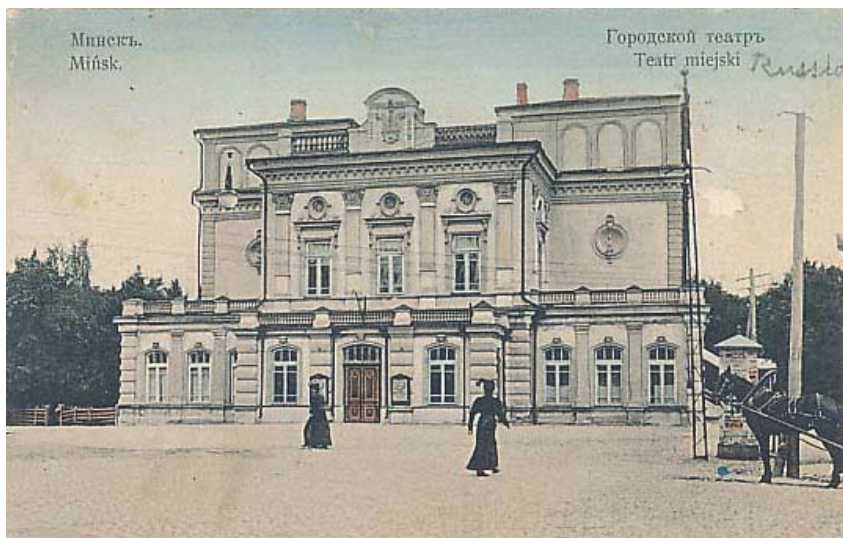
³⁶ Жылуновіч Д. *Беларуская літаратура. Курс беларусаведення*. – Москва, 1920. С. 286–287.



Перыяд выдання «Нашай Нівы» увайшоў у гісторыю Беларусі пад назваю «нашаніўскага» і даў пачатак беларускаму нацыянальнаму руху. У параўнанні з нацыянальнымі рухамі іншых краінаў Усходняй Еўропы – Чэхіі, Харватыі – беларускі рух узнік прыкладна на стагоддзе пазней, але ён развіваўся неверагоднымі тэмпамі і даваў небывалыя вынікі. Гэтаму спрыялі і знешнія абставіны пачатку XX стагоддзя: рэвалюцыйныя падзеі ў Расіі, трансфармацыя палітычнай сістэмы,

Першая сусветная вайна і перадазел свету паміж нямецка-аўстрыйскім блёкам дзяржаваў і Антантай (Англіяй, Францыяй і Расеяй).

Найвышэйшым вынікам нацыянальнага беларускага руху можна лічыць правядзенне 5 снежня 1917 года Першага Ўсебеларускага з’езда, на якім розныя беларускія арганізацыі аб’ядналіся для вызначэння далейшага лёсу Беларусі. Трэба адзначыць, што такога прадстаўнічага сходу ня здолеў у тым часе сабраць ніводзін падняволены народ былой Расейскай імперыі. У з’ездзе ўзялі ўдзел 1872 дэлегаты з усіх беларускіх земляў – ад Смаленска да Бела-стока. На з’ездзе было абвешчана аб стварэнні новай самастойнай еўрапейскай дзяржавы – Беларускай Народнай Рэспублікі, была створаная Рада БНР, прынятая 3-я ўстаўная грамата Рады Беларускай Народнай Рэспублікі, у якой абвешчалася: «Цяпер мы, Рада Беларускай Народнай Рэспублікі, скідваем з роднага краю апошняе ярмо дзяржаўнай залежнасці, якое гвалтам накінулі Расейскія цары на наш вольны і незалежны край. Ад гэтага часу Беларуска



*Будынак Мінскага гарадскога тэатра,
дзе 5–17 снежня 1917 г. адбыўся Першы Усебеларускі З’езд.*

Народная Рэспубліка абвясчаецца незалежнаю і вольнаю дзяржаваю»³⁷.

Аднак замацаваць гэты поспех беларускага нацыянальнага руху не ўдалося як па суб’ектыўных, так і па аб’ектыўных прычынах. Звяртаючыся зноў да досведу краінаў Цэнтральнай Еўропы і Балканаў, якія імкнуліся выйсці з-пад уплыву Габсбургскай імперыі, трэба адзначыць, што дзеля змагання з нашмат больш магутнымі імперскімі сіламі прадстаўнікі іх элітаў праявілі здольнасць да кансалідацыі і супольных дзеянняў. Так, 30 мая 1918 года прадстаўнікі чэшскай і славацкай грамадскасці падпісалі ў Пітсбургу пагадненне аб аб’яднанні чэхаў і славакаў у адну дзяржаву з аўтаноміяй Славакіі³⁸. 29 кастрычніка 1918 года Нацыянальная Рада славенцаў, харватаў і сербаў абвясціла сябе адзіным палітычным урадам на югаслаўскіх землях у Аўстра-Венгрыі і заявіла аб утварэнні незалежнай і дэ-

³⁷ Малахаў Б. *Абвясчэнне незалежнасці БНР – спроба ажыццяўлення ідэі беларускай дзяржаўнасці*. – Мажілёў, 1996. С. 6.

³⁸ Tomaszewski J. *Czechy i Słowacja...* – op. cit., с. 21.

макратычнай дзяржавы славенцаў, харватаў і сербаў (скарочана СХС)³⁹.

Існаваў такі праект і ў беларусаў. Яшчэ ў час падрыхтоўкі да абвяшчэння незалежнасці Беларусі вядомыя дзеячы беларускага адраджэння браты Луцкевічы выступілі з прапановай аднаўлення Вялікага княства Літоўскага са сталіцай у Вільні. На чатырох мовах (беларускай, літоўскай, польскай, яўрэйскай) быў падрыхтаваны ўніверсал аб аднаўленні ВКЛ, якое складалася б з раўнапраўных частак – Літвы і Беларусі. Аднак літоўцы, баючыся беларускай гегемоніі, не падтрымалі гэтую ідэю. Польшча ж успрымала ў тыя часы ўсходнія землі выключна як уласныя перыферычныя тэрыторыі і ўсімі сродкамі перашкаджала развіццю беларускага элемента. Таму беларусы так і не здолелі знайсці саюзніка ні ў Польшчы, ні ў Літве.

Сітуацыя, у якой апынулася Беларусь, адрознівалася ад іншых усходнееўрапейскіх краінаў. Напрыклад, Аўстра-Венгерская імперыя, якая пацярпела паразу ў Першай сусветнай вайне, была ў выніку Версальскага дагавору пазбаўленая былых прывілеяў, у тым ліку мілітарных. Улады гэтай імперыі ўжо не мелі магчымасці задушваць волю народаў, якія ўваходзілі ў яе склад, на самавызначэнне. Што да Савецкага Саюза, у склад якога ўвайшла Беларусь, то ў ім была створаная значна больш жорсткая рэпрэсіўная сістэма для знішчэння «варожых класаў» і падаўлення нацыянальных і сепаратысцкіх рухаў, чым тыя, што існавалі ў Расійскай імперыі.

Пасля рашэння аб стварэнні Беларускай ССР 27 лютага 1919 года яна была аб'яднаная з Літоўскай ССР, утварыўшы Літоўска-Беларускую ССР (ЛітБел)⁴⁰. Гэта было зроблена перадусім з мэтай стварэння буфернай зоны на мяжы з Польшчай, а таксама дзеля таго, каб не дапусціць аднаўлення незалежных БНР і Літоўскай рэспублікі. Аднак гэтае ўтварэнне пратрымалася толькі некалькі месяцаў, з лютага па ліпень 1919 года, калі яе тэрыторыя была акупаваная Польшчай.

³⁹ Tanty M. *Balkany w XX wieku*. – Warszawa, 2003. S. 148.

⁴⁰ Лойка Л. *Гісторыя Беларусі ў кантэксце еўрапейскай цывілізацыі*. – Мінск, 2003. С. 200.

18 сакавіка 1921 года быў падпісаны Рыжскі мірны дагавор паміж Расіяй і Украінай, з аднаго боку, і Польшчай, з другога. 18 жніўня 1926 года кіраўнік Польшчы Юзэф Пілсудскі, нягледзячы на свае беларускія генеалагічныя карані, з высокай трыбуны заявіў, што беларуская мова з'яўляецца настолькі цяжкай і нераспрацаванай, што не можа быць мовай школы і органаў кіравання. Такім чынам, галоўны ўдар быў зноў скіраваны супраць беларускай нацыянальнай сістэмы адукацыі, якая была створаная намаганнямі беларускай нацыянальнай інтэлігенцыі ў гады ваеннага ліхалецця. Калі ў 1921 годзе ў Заходняй Беларусі было каля 400 беларускіх пачатковых школ, то з 1934 года іх засталася толькі 16, а ў 1939 годзе іх ужо ўвогуле не было⁴¹.

Што да Ўсходняй Беларусі, якая трапіла ў склад СССР і была ператвораная ў Беларускую Савецкую Сацыялістычную Рэспубліку, то тут у 1920-я гады распачалася кампанія беларусізацыі. Камуністычныя ўлады ў тэя часы спрыялі беларускім нацыянальным дзеячам у наладжванні сеткі беларускамоўнага навучання, заснаванні літаратурных аб'яднанняў, развіцці навукі. Аднак развіццё нацыянальных культур і моваў бальшавіцкі лідэр Ленін разглядаў толькі як тактычны сродак па ўтрыманні народаў у межах новай савецкай імперыі. Канечнай мэтай ён бачыў стварэнне «Сусветнай савецкай рэспублікі». Потым увесь «нацыянальны элемент», як і іншыя «непатрэбныя» ці «варожыя» класы і сацыяльныя групы, падлягалі ліквідацыі. Такім чынам, сапраўдная мэта, якую ставілі камуністычныя ўлады, спрыяючы беларусізацыі, заключалася не толькі ў супрацьстаянні польскаму ўплыву, а таксама ў выяўленні ўсіх актыўных беларускіх дзеячаў як у БССР, так і па-за межамі краю. Вяртанне беларускіх дзеячаў у краіну спрыяла міжнароднаму прэстыжу бальшавіцкай ідэалогіі, умацоўвала амбіцыі савецкага кіраўніцтва адносна сусветнай пралетарскай рэвалюцыі. Пры гэтым далейшае існаванне нацыянальнага элемента было непатрэбнае і падлягала б знішчэнню.

⁴¹ Саракавік І. *Гісторыя Беларусі ў кантэксце сусветнай гісторыі*. – Мінск, 2006. С. 301.

Але сапраўдныя мэты нацыянальнай палітыкі ў СССР разумелі ў 1920-я гады далёка не ўсе. Многія актывісты беларускай справы з энтузіязмам узяліся за беларускае адраджэнне. Актывістамі новай палітыкі беларусізацыі былі пісьменнікі Якуб Колас, Янка Купала, Уладзімер Дубоўка, Міхась Чарот, Платон Галавач, Кузьма Чорны, Міхась Лынькоў. З эміграцыі і з Заходняй Беларусі пераехалі ў БССР аўтар беларускай граматыкі Браніслаў Тарашкевіч, драматург Францішак Аляхновіч, пісьменнік Радзім Гарэцкі і шматлікія іншыя вядомыя беларускія дзеячы.

Самы актывіны перыяд беларусізацыі прыпаў на 1924–1927 гады, калі на беларускую мову выкладання было пераведзена каля 80% агульнаадукацыйных школ. У 1928 годзе, паводле справаздач, у цэнтральных партыйных, дзяржаўных, прафсаюзных органах, грамадскіх арганізацыях беларускай мовай валодалі 80% работнікаў у параўнанні з 20% у 1925 годзе, на акруговым і раённым узроўнях, адпаведна, – 70% і 30%⁴².

Сітуацыя кардынальна і драматычна памянялася пасля абвешчэння ў 1929 годзе генеральным сакратаром ЦК ВКП(б) Іосіфам Сталіным «крутога павароту ва ўсёй палітыцы». Галоўнымі накірункамі гэтай палітыкі было бязлітаснае вынішчэнне «варожых класаў» – буржуазіі і заможных сялян – кулакоў, выкараненне іншадумства, а таксама незалежніцкіх тэндэнцый, рэпрэсіі ў дачыненні да ўсіх, хто імкнуўся адраджаць і развіваць нацыянальную культуру.

Згодна з новымі ўстаноўкамі маскоўскага цэнтра, карныя органы БССР распачалі масавыя арышты найбольш актывіўных нацыянальна свядомых дзяржаўна-палітычных дзеячаў Беларусі, пісьменнікаў, навукоўцаў, супрацоўнікаў народнай адукацыі і прадстаўнікоў усіх іншых пластоў беларускай інтэлігенцыі.

Яшчэ большыя страты панесла беларуская нацыянальная інтэлігенцыя ў час рэпрэсій 1937–1938 гадоў. Многія тысячы яе прадстаўнікоў самага рознага профілю былі арыштаваныя і сасланыя ў канцлагеры ці «спецпаяленні», а многія расстраляныя на месцы.

⁴² Ibidem, с. 20.

Вынішчэнне нацыянальнай эліты суправаджалася новай хваляй русіфікацыі. У 1933 годзе была праведзеная рэформа правапісу беларускай мовы. Галоўнай мэтай рэформы, згодна з дэкрэтам Рады Народных Камісараў БССР, было «...пераадоленне «штучнага» бар'еру паміж беларускім і расейскім языкамi, які стварыў дагэтулешні правапіс беларускага языка, устаноўлены беларускімі «нацдэмамі»⁴³. Такім чынам быў уведзены новы правапіс, які пазбаўляў беларускую мову шэрагу яе фанетычных і сінтаксічных асаблівасцяў, набліжаючы яе да рускай мовы, якая набывала ў Савецкай Беларусі прыярытэтныя пазіцыі.



Уладзімір Крукоўскі «Зброя масавага знішчэння». Плакат.

У 1938 годзе, пасля таго, як ліквідацыя «нацыянальнага элемента» была практычна завершаная, статус рускай мовы ў СССР быў вызначаны пастановай «Пра абавязковае вывучэнне рускай мовы ў нацыянальных рэспубліках СССР». Гэты працэс мэтанакіраванай гвалтоўнай русіфікацыі савецкага тыпу на Беларусі абарвала Другая Сусветная Вайна, калі землі Беларусі былі акупаваныя нямецкімі войскамі.

На пачатку акупацыі нямецкае камандаванне таксама імкнулася граць на патрыятычных пачуццях насельніцтва. Ужо 22 верасня 1941 года генеральны камісар Беларусі Вільгельм Кубэ выдаў адозву, у якой казалася: «Беларусы! Першы раз у вашай гісторыі перамога Германіі дае вам магчымасць забеспячэння вашаму народу свабоднага развіцця і светлай будучыні без расійска-азіяцка-бальшавіцкага ўціску і чужога для вашай нацыі панавання»⁴⁴.

⁴³ Станкевіч Я. *Зьмена граматыкі беларускага языка ў БССР*. – Вільня, 1936. С. 5.

⁴⁴ Кубэ В. *Лістоўка: «Жыхары Беларусі! Мужчыны і жанчыны! Нямецкая грамадзянскае кіраўніцтва...»* – Мінск, 1941.

Не ведаючы дакладна сутнасці нацысцкага рэжыму, большасць беларусаў, некаторыя з якіх яшчэ памяталі пра лаяльнае стаўленне немцаў да беларускай справы ў час нямецкай акупацыі ў Першую сусветную вайну, узяліся за развіццё новай хвалі беларусізацыі. На другі год акупацыі было адчынена каля 30 сярэдніх школ – агульнаадукацыйных і прафесіянальных, яны сталі асяродкамі нацыянальнага выхавання моладзі. Выйшлі новыя газеты і часопісы, развівалася выдавецкая дзейнасць, узніклі творчыя аб'яднанні, аматарскія культурныя суполкі ў правінцыі, аднавіў працу тэатр у Мінску, у яго рамках была створана беларуская опера. Бесперашкодна дэманстраваліся й адпаведна ўшаноўваліся нацыянальныя эмблемы – бел-чырвона-белы сцяг, гімн «Мы выйдзем шчыльнымі радамі», герб Пагоня. Усё гэта працавала на развіццё нацыянальнай свядомасці беларусаў, асабліва моладзі⁴⁵.

Аднак пасля вызвалення Беларусі ад нямецкіх захопнікаў шматлікія актывісты беларускай справы былі абвінавачаныя ў калабаранстве і падвергнутыя жорсткім рэпрэсіям. Тысячы настаўнікаў, якія працавалі ў беларускіх школах падчас акупацыі, апынуліся ў эміграцыі, былі знішчаныя ў савецкіх канцлагерах ці загінулі на перадавой.

Аднаўляючы сваё панаванне на вызваленых ад нямецкіх войскаў беларускіх землях, кіраўніцтва ССРСР выкарыстоўвала досвед уладаў царскай Расіі пры задушэнні антырасійскіх паўстанняў у XIX стагоддзі. З мэтай «разбавіць» рускамоўным элементам беларусаў, якія так і не заслужылі ў саюзнага кіраўніцтва «належага даверу», у БССР з цэнтральных абласцей Расіі пачалі масава накіроўвацца выкладчыкі і прадстаўнікі іншых, самых розных прафесій. У вызваленых ад акупантаў раёнах на ўсе без выключэння дзяржаўныя і партыйныя гаспадарча-адміністрацыйныя пасады, на працу ва ўстановы культуры, адукацыі і навукі браліся людзі без уліку ведання імі беларускай мовы, што адкрыла шырока магчымасці для адкамандзіравання на Беларусь работнікаў (пераважна кіраўнічага звяна) з іншых саюзных рэспублік. Толькі

⁴⁵ Туронак Ю. *Беларусь пад нямецкай акупацыяй*. – Мінск, 1993. С. 154.

ў 1944 годзе ЦК партыі (СССР) падабраў і накіраваў на сталую працу ў БССР 429 чалавек. Больш за 10 з іх сталі сакратарамі абкамаў, 19 – загадчыкамі аддзелаў абкамаў, каля 40 – першымі сакратарамі райкаму партыі. Паводле дадзеных на 1 студзеня 1945 года, у агульным складзе КП(б)Б беларусаў было толькі 46%⁴⁶.

Згаданая акалічнасць стала магутным фактарам паскарэння русіфікацыі пасляваеннай Беларусі. Практычна ва ўсіх сферах грамадскага жыцця рэспублікі запанавала руская мова. Не стала выключэннем і сістэма школьнай адукацыі і дашкольнага выхавання. Беларуская мова навучання захавалася хіба толькі ў вясковай сістэме навучання. Да сярэдзіны 1980-х гадоў беларускамоўнымі там былі 23,1% агульнаадукацыйных школ і 19,3% дашкольных дзіцячых устаноў. Аднак выпускнікі вясковых школ імкнуліся ўсімі сіламі збегчы ад свайго гаротнага вясковага існавання ў горад. Большасць старалася паступаць у ВНУ, дзе ўступныя экзамены і далейшы працэс адукацыі адбываўся на рускай мове. У БССР не існавала ніводнай беларускамоўнай вышэйшай навучальнай установы. Так беларусам прышчаплялася негатыўнае, непаважлівае стаўленне да сваёй мовы, як да «сялянскай», «калгаснай». Беларуская мова, мова тытульнай нацыі краіны, была адзіным школьным прадметам, які дазвалялася ўвогуле не вывучаць. Для вызвалення ад наведвання ўрокаў беларускай мовы вучню было дастаткова прынесці заяву ад бацькоў.

Чарговая хваля русіфікацыі была перапынёная напрыканцы 1980-х гадоў гарбачоўскай «Перабудовай». 26 студзеня 1990 года быў прыняты Закон «Аб мовах у Беларускай ССР», якім беларускай мове надаваўся статус адзінай дзяржаўнай⁴⁷.

У верасні 1990 года была прынятая «Дзяржаўная праграма развіцця беларускай мовы і іншых нацыянальных моў у БССР», выкананне якой павінна было ўзняць беларускую мову да ўзроўню сучаснай дзяржаўнай мовы еўрапейскай краіны. За выкананне гэтай праграмы з энтузіязмам узяліся шматлікія беларусы, вяртаючы

⁴⁶ Лыч Л. *Русіфікацыя, Царская, савецкая, прэзідэнцкая...* – *op. cit.*, с. 38.

⁴⁷ *Ibidem*, с. 49.

карыстанне беларускай мовы ва ўсе сферы прафесійнай дзейнасці. Ажыццяўленне гэтай праграмы сустракала супраціў толькі з боку тых, хто ў савецкія часы трапіў у БССР «па размеркаванні» з іншых рэгіёнаў СССР, пераважна – з Расіі. Значная частка гэтых людзей не мела цікаўнасці да мовы, гісторыі, культуры Беларусі і адчувала сябе цалкам камфортна ў тыя часы, калі гэтыя нацыянальныя каштоўнасці беларусаў былі пад савецкім прыгнётам.

Трэба таксама адзначыць, што занадта радыкальная пазіцыя некаторых актывістаў Беларускага народнага фронту на чале з Зянонам Пазняком, якія звязвалі нацыянальнае адраджэнне Беларусі з барацьбой супраць ужо не існуючай тады КПСС, палохала былых камуністаў. Многія з іх захавалі высокія пасады ў кіраўніцтве краіны і былі гатовыя бараніць іх любой цаной. Супраць прыхільнікаў БНФ распачалася актыўная прапагандысцкая кампанія дыскрэдытацыі. БНФ абвінавачвалі ў эканамічным крызісе, які выбухнуў пасля распаду СССР. Той факт, што беларускія арганізацыі выкарыстоўвалі бел-чырвона-белы сцяг і герб Пагоня падчас нямецкай адукацыі, быў выкарыстаны для абвінавачванняў сяброў БНФ у прыхільнасці да нацызму.

Усе гэтыя акалічнасці паспрыялі правядзенню ў 1995 годзе рэферэндуму, па выніках якога рускай мове надаваўся таксама статус дзяржаўнай, а беларускія нацыянальныя сімвалы мяняліся на аналагі таго, што існавала ў якасці дзяржаўнай сімволікі ў СССР. Трэба адзначыць, што згодна з дзеючай у тыя часы Канстытуцыяй пытанні аб мове і нацыянальнай сімволіцы не маглі выносіцца на рэферэндум. Акрамя таго, сам рэферэндум быў абвешчаны «кансультатыўным», а гэта значыць, што ягоныя вынікі не мелі юрыдычнай сілы. Але нягледзячы на гэта пасля рэферэндуму рускай мове быў нададзены статус дзяржаўнай і дзяржаўная сімволіка была змененая.

Хоць беларуская мова фармальна таксама засталася дзяржаўнай, яна не магла супрацьстаяць рускай мове, якая надта моцна ўкаранілася ў беларускім грамадстве і, акрамя таго, атрымала ўсебаковую падтрымку ўладаў.

Пра тэмпы руйнавання беларускай мовы як аднаго з галоўных

чыннікаў нацыянальнай самаідэнтыфікацыі могуць сведчыць дадзеныя перапісаў і сацыяльных апытанняў насельніцтва Беларусі. Па выніках перапісу насельніцтва, які прайшоў у кастрычніку 2009 года, на рускай мове размаўлялі дома амаль 6 млн. 673 тыс. чалавек (70%). А беларускую мову выкарыстоўвалі толькі 2 млн. 227 тыс. чалавек (30%)⁴⁸.

Гісторыя нашага народа сведчыць, што беларусы заўсёды знаходзілі ў сабе сілы адраджаць сваю мову праз школьніцтва, літаратуру, перыядычны друк. Такім шляхам ішлі і іншыя народы Еўропы, вызваляючыся з-пад прыгнёту імперый. Аднак з прычыны шэрагу акалічнасцяў беларуская мова напачатку XXI стагоддзя зноў апынулася ля вельмі небяспечнай рысы. Найбольш значнымі з гэтых акалічнасцяў можна назваць уплыў паланізацыі ў XVII стагоддзя і ў 1920–1930-я гады (на тэрыторыі Заходняй Беларусі), які перашкодзіў з’яўленню моцнай беларускай нацыянальнай альтэрнатывы, а таксама распачатую ад XVII стагоддзя расійскую моўную і культурную экспансію, накіраванне рускамоўнага элемента з іншых рэгіёнаў імперыі, а пазней – з СССР на этнічныя землі Беларусі, знішчэнне беларускай інтэлектуальнай эліты ў 1920–1930-я гады.

Праблемы беларускай гісторыі

Як ужо згадвалася вышэй, у XIX стагоддзі пісьменнікі, гісторыкі, грамадскія дзеячы і нават лінгвісты дзеля абгрунтавання сваёй дзяржаўнасці звярталіся да гістарычнага мінулага сваёй этнічнай групы і перадусім – да Сярэднявечча. Менавіта тады на землях гэтых краінаў ствараліся першыя палітычныя ўтварэнні, якія ўмацоўвалі ўладу гэтых народаў у кантэксце складанага гістарычнага развіцця. Так, прадстаўнікі руху адраджэння ў Чэхіі звярталіся да перыяду Каралеўства Багеміі, у Балгарыі дзеля абу-

⁴⁸ Пашкавец Н. *Вынікі перапісу-2009. Прадстаўнікі Нацыянальнага статыстычнага камітэта агучылі выніковыя даныя па перапісе насельніцтва, які прайшоў у кастрычніку 2009 года.* – «Пралескі», № 10, 2010. С. 58.

джэння патрыятычных пачуццяў узгадвалі часы Першага балгарскага царства. Прадстаўнікі невялікіх еўрапейскіх краін імкнуліся знаходзіць сувязі са сваім мінулым, стваралі ўласныя гістарычныя міфы, каб абгрунтаваць сваё імкненне да суверэнітэту. У Беларусі, аднак, з прычыны знешніх абставінаў, гісторыя была вымушаная інтэрпрэтаваць мінулае не на карысць уласнай этнічнай групы, а на задавальненне іншаземных палітычных інтарэсаў і амбіцый.

Перыядам росквіту дзяржаўнасці і культуры беларусаў прынята лічыць эпоху Вялікага Княства Літоўскага. Дзякуючы заслугам Вялікіх князёў Альгерда і Вітаўта, перамогам у бітвах пры Барвовых Водах і пад Грунвальдам ім удалося не толькі пераадолець сілы Залатой Арды і адыграць важную ролю ў разгроме сіл Тэўтонскага ордэна, але і пашырыць тэрыторыю ВКЛ, якое ў 1430 годзе сягла ад Балтыйскага да Чорнага мора. Аднак, апроч тэрытарыяльнай і ваеннай моцы, гэты перыяд існавання ВКЛ адметны высокім узроўнем культурнага развіцця, выбітнымі дасягненнямі ў галіне навукі, архітэктуры, мастацтва, літаратуры. Старабеларуская мова стала тады першай з усходнеславянскіх моваў, на якую ў 1517 годзе была перакладзеная Біблія. Выдатныя асветнікі Сымон Будны і Францішак Скарына спрыялі ўвядзенню старабеларускай мовы ў набажэнства, што таксама сведчыла пра фармаванне беларускай народнасці.

На гэтай падставе ў XIX і на пачатку XX стагоддзя беларусы маглі стварыць уласную нацыянальную ідэю і ўзаконіць свой суверэнітэт. Тым не менш, шматнацыянальны склад ВКЛ даваў падставы да прэтэнзіяў, перадусім з літоўскага боку, на тое, каб лічыць гэтую сярэднявечную дзяржаву выключна сваёй гістарычнай спадчынай. Што, дарэчы, вельмі адпавядала тагачасным польскім інтарэсам і расійскім імперскім памкненням.

Яшчэ ў XVI стагоддзі ўзніклі летапісы на старажытнабеларускай мове, дзе даводзілася, што «панство Литовское почалося звати и множити от Жомойти». Так жамойцкія феодальныя імкнуліся прыпісаць сабе галоўную ролю ў стварэнні Вялікага Княства Літоўскага, абгрунтаваць свае правы на палітычнае пяршынства ў дзяржаве. Ідэя перавагі жамойцкіх нобіляў над літоўскімі і беларускімі

феадаламі ўвасобілася і ў «хроніцы Вялікага княства Літоўскага і Жамойцкага», якая больш «навукова» за папярэднія летапісы распрацавала гіпотэзу пра літоўскую заваёву Беларусі. У сваю чаргу гэты міф трапіў у хроніку каталіцкага каноніка з Жамайцці Мацея Стрыйкоўскага, які выконваў замову польскай шляхты і каталіцкай царквы, зацікаўленых у жамойцкім сепаратызме, у разладзе і варажасці паміж феадаламі ВКЛ⁴⁹.

Прыхільнікі версіі «літоўскай заваёвы» ігнаравалі доказы добраахвотнага характару аб'яднання Полацкага, Віцебскага і Турава-Пінскага княстваў у адну з самых магутных еўрапейскіх дзяржаваў – Вялікае Княства Літоўскае – у мэтах сумеснага супраціву Тэўтонскаму ордэну з захаду і мангола-татарам з усходу. Міф аб «зняволенні» беларускага народа літоўцамі і палякамі актыўна выкарыстоўваўся Кацярынай II у мэтах легітымізацыі захопу беларускіх земляў. Апраўдваючы сваю палітыку ў дачыненні да Беларусі, Кацярына II сцвярджала, што вярнула імперыі «сапраўдныя рускія землі».

Такім чынам, расійская, а пазней савецкая гістарыяграфія абапіраліся на ўжо існуючую схему, якая была распрацаваная літоўскімі і польскімі феадаламі, што таксама дзейнічалі ў сваіх інтарэсах.

Першую спробу абгрунтаваць беларускі характар Вялікага княства Літоўскага зрабіў Вацлаў Ластоўскі ў «Кароткай гісторыі Беларусі» (1910). Стараючыся канцэптуальна абагульніць вядомыя факты пра мінулае Беларусі з погляду ўласна-нацыянальнай гісторыі, ён змясціў у «Нашай ніве» ў рубрыцы «З на-



Тытул першага выдання
«Кароткай гісторыі
Беларусі» (1910).

⁴⁹ Чаропка В. ...*І робіцца трывожна*; у: *3 гісторыі на «Вы»* / рэд. У. Арлоў. – Мінск, 1991. С. 128.

шай мінуўшчыны» і ў газеце «Гоман» шэраг артыкулаў па гісторыі Беларусі. Некаторыя з іх склалі асобнае выданне «Калісь і цяпер: гістарычна-грамадзянскія нарысы» (Вільня, 1918).

Такую версію было магчыма развіваць толькі ва ўмовах беларускага нацыянальнага адраджэння, якое адбывалася на пачатку XX стагоддзя. Але з умацаваннем пазіцый камуністычнай ідэалогіі на змену гэтай гіпотэзе прыйшла новая фальсіфікаваная схема афіцыйнай савецкай гістарыяграфіі. Найбольш зацятым апалагетам гэтай схемы быў акадэмік Лаўрэнцій Абэцэдарскі, які сцвярджаў, што беларусы знаходзячыся ў Вялікім княстве Літоўскім, не ўсведамлялі сябе ў якасці самастойнага этнасу, не бачылі ўласнага гістарычнага шляху і на працягу многіх стагоддзяў пастаянна імкнуліся аб'яднацца са «старэйшым братам», гэта значыць трапіць пад дэспатычную ўладу вялікіх князёў і цароў маскоўскіх. У гэтым кантэксце зноў вылучаўся прыгнятальніцкі характар літоўскіх феадалаў. Такая ж версія выказваецца і ў «Тэзісах аб асноўных пытаннях гісторыі БССР». Увесь накірунак «тэзісаў» меў не навуковы, а палітычны характар. Заняволенне продкаў беларусаў літоўцамі практычна атаясамлівалася з устанаўленнем у Паўночна-Усходняй Русі татара-мангольскага іга.

Асаблівую ўвагу афіцыйная савецкая ідэалогія надавала паўстанню Кастуся Каліноўскага 1863 годзе і ягонай ролі ў ім. Беларускія гісторыкі 1920-х гадоў (Аляксандр Цвікевіч, Усевалад Ігнатоўскі), спасылаючыся на кнігу папличніка Міхаіла Мураўёва генерала Васіля Рагча, а таксама на ўспаміны відных дзеячаў паўстання 1863 года, адзначалі, што Каліноўскі, як беларускі патрыёт, выступаў з патрабаваннем самастойнай Літоўска-Беларускай рэспублікі. Супраць такіх ацэнак у канцы 1920-х гадоў выступіў Самуіл Агурскі, які назваў Каліноўскага польскім шавіністам, ідэолагам польскай шляхты, што змагалася за аднаўленне Рэчы Паспалітай у межах 1772 года. Ігнатоўскі ўжо ў 1930 годзе стаў ахвярай сталінскіх рэпрэсій, і версія Агурскага перамагла. У першым томе «Гісторыі БССР» (1954) сцвярджалася, што «намер стварэння Літоўска-Беларускай рэспублікі, адарванай ад Расіі, Каліноўскаму прыпісалі беларускія буржуазныя нацыяналісты».

Паўстанне Каліноўскага прэрэчыла міфу «далучэння» да расейскіх земляў, які не мог трактавацца ў савецкай гістарыяграфіі як страта народам сваёй дзяржаўнасці. Менавіта таму афіцыйная гістарыяграфія вельмі негатыўна трактавала беларускі нацыянальна-вызваленчы рух пачатку XX стагоддзя. Напрыклад, у «Тыповой праграме па гісторыі КП(б)Б» у 1934 годзе, газета «Наша ніва» характарызавалася як «апалагет сталыпіншчыны» і абвінавачвалася ў «зdraдніцтве», у «здзелцы» з «вялікадзяржаўнай рускай контррэвалюцыйнай буржуазіяй у барацьбе супраць рэвалюцыі»⁵⁰. Рабілася гэта перадусім з мэтай апраўдання рэпрэсіяў бальшавіцкай улады ў дачыненні да ўдзельнікаў нацыянальнага руху ў Беларусі на пачатку XX стагоддзя.

Як вядома, гэты рух пачаўся менавіта з выдання часопіса «Наша Ніва», які згуртаваў вакол беларускай мовы і беларускай нацыянальнай ідэі найбольш выбітных дзеячаў рознага сацыяльнага паходжання. Гэты працэс працягваўся і падчас кароткага перыяду беларусізацыі 1920-х гадоў і паспрыяў развіццю беларускай нацыянальнай гістарыяграфіі. У працах Усевалада Ігнатоўскага, Вацлава Ластоўскага, Уладзіміра Пічэты, Мітрафана Доўнар-Запольскага і іншых навукоўцаў грунтоўна даследаваліся гісторыя падзеяў Рэчы Паспалітай, уваходжанне земляў Беларусі ў склад Расійскай імперыі, палітыка царызму ў адносінах да земляў Беларусі. Галоўнай мэтай гэтых даследаванняў было ўсебаковае і аб'ектыўнае вывучэнне гістарычных падзеяў і працэсаў, а не барацьба за «чысціню марксісцкай тэорыі».

Але ўжо ў канцы 1920-х гадоў камуністычныя ўлады распачалі рэпрэсіўную палітыку, скіраваную на гвалтоўнае вынішчэнне беларускай інтэлігенцыі. Дзеля ўмацавання сваіх пазіцый у час грамадзянскай вайны камуністы не дапускалі ніякага праяўлення «нацыянальнага сепаратызму». Прыхільнікі беларускага адраджэння падвяргаліся агрэсіўнай дыскрэдытацыі.

У выніку ў канцы 1920-х гадоў палітыка беларусізацыі была

⁵⁰ Біч М. *Нацыянальны нігілізм і беларуская гістарыяграфія*; у: *3 гісторыі на «Вы»* / рэд. У. Арлоў. – Мінск, 1991. С. 84.

згорнутая. Дзеячы, якія яе праводзілі, былі названыя нацыянал-дэмакратамі і абвінавачаныя ў імкненні ставіць нацыянальныя інтарэсы вышэй за класавыя, у жаданні рэстаўраваць у БССР капіталізм і аддзяліцца ад СССР. Кіруючыся высунутым Сталіным палажэннем «аб абвастрэнні ў СССР класовай барацьбы па меры руху па шляху сацыялістычнага будаўніцтва», улады пачалі шырокамаштабныя дзеянні па жорсткім уціску ўсялякага іншадумства. У СССР пачаў усталёўвацца таталітарны рэжым. Першымі, па кім быў нанесены ўдар, былі дзеячы беларускай культуры.

Метады трактоўкі гістарычнага мінулага пачыналі прыцягваць усё большую ўвагу камуністычнай улады. Ахвярамі рэпрэсій рабіліся многія тысячы стваральнікаў і прапагандыстаў беларускай нацыянальнай культуры – пісьменнікі, публіцысты, акторы, мастакі, вучоныя, настаўнікі, а таксама дзеячы нацыянальна-вызваленчага руху, што вярнуліся ў БССР з эміграцыі.

Усяго ў 1930–40-я гады было рэпрэсавана каля 150 супрацоўнікаў Акадэміі навук Беларусі, у тым ліку практычна ўсе гісторыкі⁵¹.

Пасля «чысткі» Акадэміі і Наркамасветы, пачалося знішчэнне «варожага элемента» ва ўсіх культурных і адукацыйных установах. Па заданні сакратара ЦК камуністычнай партыі Канстантына Гея ў Акадэміі навук стварылі спецыяльныя «брыгады» цэнзараў-палітрэдактараў, якія старанна вышуквалі ў друкаваных працах, стэнаграмах дакладаў і выступленнях элементы «нацдэмаўшчыны» і пры неабходнасці забаранялі выхад у свет кніжак і артыкулаў⁵². Цэнзура ахапіла таксама бібліятэкі і школы, дзе канфіскоўваліся шматлікія працы па гісторыі, этнаграфіі, іншых раздзелах навукі, а таксама літаратурныя творы, якія пасля арышту іх аўтараў называлі «шкодным нацдэмаўскім хламам».

Абмежаванні ў галіне гістарычных даследаванняў прывялі да з’яўлення спецыфічнага тыпу гісторыка, які быў пазбаўлены пачуцця адказнасці за вынікі сваёй працы. Такога «навукоўца» не клапа-

⁵¹ Ibidem, с. 147.

⁵² Кандыбовіч С. *Разгром нацыянальнага руху ў Беларусі*. – Мінск, 2000. С. 53.

ціла, будзе чытач давяраць яго працы ці не. Асноўным яго клопам было прайсці праз сіта цензуры, таму працу належала пісаць у адпаведнасці з «афіцыйнай лініяй» кіруючай партыі. У многіх выпадках гісторыю фальсіфікавалі свядома. У гістарычнай навуцы закараняліся догмы вульгарнай сацыялогіі і эканамічнага матэрыялізму. Усё рабілася дзеля таго, каб людзі не ведалі сваёй сапраўднай гісторыі і культуры, і не ўспрымалі сябе як нацыя. Менавіта ў такім стане знаходзілася «гістарычная школа», як і ўсё грамадства Беларусі перад Другой сусветнай вайной і пасля яе сканчэння. Гэта цалкам вызначыла і заангажаваную, тэндэнцыйную трактоўку гэтай вайны ў афіцыйнай гістарыяграфіі Беларусі.

Падчас нямецкай акупацыі беларускіх земляў (1941–1944), як ужо адзначалася раней, аднавілася палітыка беларусізацыі. Толькі на гэты раз не пад бальшавіцкім, а пад нацысцкім пратэктаратам. Тэма вызвалення Беларусі ад камунізму, усталявання беларускай незалежнасці і дзяржаўнасці шырока абмяркоўвалася ў колах беларускай эміграцыі яшчэ ў 1930-я гады. Гэта было выклікана зусім не сімпатыямі да гітлераўскай Германіі, а хутчэй досведам падзеяў Першай сусветнай вайны, калі ва ўмовах нямецкай акупацыі беларускі нацыянальны рух здолеў дамагчыся значных вынікаў. Таму некаторыя актывісты беларускай справы спадзяваліся, што і гэты раз варта зрабіць стаўку на Германію.

У пацвярджэнне гэтых спадзяванняў гаўляйтэр акупаваных беларускіх земляў Вільгельм Кубэ заяўляў аб сваёй падтрымцы беларускай справы. Нямецкае камандаванне падтрымлівала выданне беларускамоўных газет «Раніца», «Менская газета», часопіса «Новы шлях». Пад патранажам Кубэ ў 1941 годзе была створаная масавая арганізацыя Беларуская Народная Самапомач (БНС), у якую ўвайшлі прыхільнікі стварэння беларускай дзяржаўнасці ў рамках стваранай нацысцкаю прапагандай «Новай Еўропы»⁵³.

Але галоўная і адзіная пазіцыя, з якой асвятляліся ў савец-

⁵³ Литвин А. К вопросу о политических репрессиях на Беларуси в годы второй мировой войны, в: *Палітычныя рэпрэсіі на Беларусі ў XX стагоддзі* / рэд. Н. Стужынская. – Мінск, 1998. С. 88.

кай гістарыяграфіі падзеі Другой сусветнай вайны, у тым ліку падзеі, што адбываліся на акупаванай тэрыторыі Беларусі, была ідэалізацыя палітыкі СССР, гераізму савецкіх войскаў, ліслівае ўхваленне «генія» Іосіфа Сталіна і разам з тым замоўчванне ўсіх ягоных злачынстваў і пралікаў. У паваяенны час любая спроба аб'ектыўнага асвятлення нацыянальнага беларускага руху ў ваенныя гады трактавалася як спроба рэабілітацыі былых калабарантаў, якія называліся не іначай як «кучкай здраднікаў», «буржуазнымі нацыяналістамі» і гэтак далей.

Галоўнаю ўмоваю і адначасова асноўным механізмам рэпрэсаванай навукі і навукоўцаў стала ўсёабдымная ідэалагізацыя і палітызацыя навукі, яе адзяржаўленне і падпарадкаванне дыктату Акадэміі навук БССР. На працягу ўсіх паваяенных дзесяцігоддзяў адбывалася зрастанне афіцыйных гісторыкаў з апаратам партыйна-бюракратычнага кантролю. Служба ў гэтым апарате адкрывала шлях да акадэмічных званняў і высокіх пасадаў з усімі прывілеямі, якія звычайна надаюцца за выдатныя навуковыя адкрыцці.

Мэтанакіраваны адбор гісторыкаў, адпаведных запатрабаванням рэжыму, прывёў да таго, што з 662 гістарычных доктарскіх і кандыдацкіх дысертацый у Беларусі ў 1961–1987 гадах 90% былі абароненыя па спецыяльнасці «Гісторыя КПСС», прычым і сярод астатніх пераважная большыня была прысвечана гісторыі БССР або «класавай барацьбе». Мысленне комплексамі спалучалася з вобразам ворага. Галоўным жа ворагам для гісторыкаў ды іншых байцоў савецкага ідэалагічнага фронту ў Беларусі быў беларускі нацыяналізм⁵⁴.

Трэба адзначыць, што нягледзячы на ўсе намаганні рэпрэсіўнага апарата савецкім уладам так і не ўдалося цалкам вынішчыць імкненне да аб'ектыўнасці, гістарычнай праўды і даследавання сапраўднага гістарычнага лёсу беларускага народа. Кароткі перыяд «адлігі», які настаў пасля смерці Сталіна і XX з'езда КПСС, прывёў да пэўных зменаў і ў гістарычнай сферы. У другой палове 1950–

⁵⁴ Михнюк В., Новицкая Л. *Докторские и кандидатские диссертации по историческим наукам БССР 1944–1987 гг.* – Минск, 1988. С. 25.

1960-х гадах такія гісторыкі, як Павел Сіліванчык, Іван Ільюшын, Сцяпан Умрэйка, Рыгор Кісялёў ды іншыя, займаліся гістарычнымі даследаваннямі, прысвечанымі развіццю культуры Беларусі. Паглыбленаму разгляду пытанняў культурнага і духоўнага жыцця беларускага народа садзейнічала пашырэнне доступу да архіўных і некаторых іншых дакументальных матэрыялаў. Абуджалі страчаную памяць пісьменнікі Ўладзімір Караткевіч, Васіль Быкаў, Іван Мележ, Янка Брыль, Міхась Стральцоў, Уладзімір Дамашэвіч і іншыя.

Але іхнія творы, як і працы названых гісторыкаў, падвяргаліся цікаванню афіцыйных ідэолагаў. Бо і ў эпоху Мікіты Хрушчова, і ў эпоху Леаніда Брэжнева ўлады выкарыстоўвалі старыя сталінскія метады ідэалагічнага кантролю – такія, як умацаванне ўлады КПСС і далейшае сціранне нацыянальных адметнасцяў усіх народаў, што жылі ў СССР. Нацыянальнаму элементу кожнага народа адводзілася вузкая культурна-этнаграфічная ніша. А ў дачыненні да навукоўцаў і гісторыкаў, якія спрабавалі ўсур'ёз займацца пытаннямі нацыянальнага адраджэння, улады ўжывалі сталінскія метады дыскрэдытацыі, навешваючы ім ярлыкі буржуазных нацыяналістаў і гэтак далей.

Напрыканцы другой паловы XX стагоддзя ў СССР, у склад якога ўваходзіла Беларусь, распачаліся працэсы лібералізацыі. У цэнтры імперыі, у маскоўскім крамлі і атачаючых яго структурах, імпульс да дэмакратычных пераўтварэнняў сыходзіў ад вярхушкі камуністычнай партнаменклатуры, якая не жадала аднаўлення сталінскага тэрору і пачынала ўсведамляць неканкурэнтаздольнасць сацыялістычнай эканамічнай мадэлі. Навуковыя і творчыя эліты спачатку ў Маскве, а потым і на «перыферыі» адчулі паслабленне ціску і адрагавалі новай хваляй літаратурных, драматургічных і кінематаграфічных твораў і тэлеперадач, якія крытыкавалі існуючы аўтарытарны лад.

Сапраўдны зрух у грамадскай свядомасці, які прывёў да звяржэння камуністычнай улады ў Беларусі, выклікалі даследаванні, якія ва ўрочышчы Курапаты на ўсходняй ускраіне Мінску праводзіў Зянон Пазняк. Паводле вынікаў археалагічных раскопак, на гэтым

месцы ў гады сталінскіх рэпрэсій карныя органы НКВД здзяйснялі масавыя забойствы бязвінных беларускіх грамадзянаў. У чэрвені 1988 годзе Зянон Пазняк апублікаваў у газеце «Літаратура і мастацтва» артыкул «Курапаты – дарога смерці» аб гэтым злачынстве. 30 кастрычніка 1988 года, на Дзяды – у дзень старажытнага свята памяці продкаў – у Мінску была арганізаваная масавая дэманстрацыя памяці ахвяр сталінізму. Шэсць на Курапаты было разагнанае ўладамі з ужываннем дубінак і слэзатачывага газу. Вынікам гэтага стаў рост апазіцыйных настрояў і ўтварэнне Аргкамітэта Беларускага народнага фронту, на чале якога стаў З. Пазняк.

Працэс дэмакратычных пераўтварэнняў у СССР напрыканцы 1980-х гадоў набіраў усё большую моц. У сакавіку 1990 года да выбараў у Вярхоўны Савет БССР 12 склікання ўпершыню былі дапушчаныя кандыдаты, якія не прызначаліся па спісах уладнай наменклатурай, а вылучаліся народам. Камісію па адукацыі і культуры ўзначаліў народны паэт Ніл Гілевіч. Яго намеснікамі былі сябры БНФ літаратар і перакладчык Лявон Баршчэўскі і гісторык-археолог Алег Трусаў. Камісію па міжнародных справах узначаліў мовазнаўца, сябар БНФ Пятро Садоўскі. Намеснікам старшыні, а потым і старшынёй ВС быў абраны вучоны-фізік, сын рэпрэсаванага беларускага паэта Станіслаў Шушкевіч. У Дэмакратычным клубе, які быў арганізаваны ў Вярхоўным Савеце дэпутатамі ад БНФ на чале з Зянонам Пазняком, былі падрыхтаваныя шматлікія дакументы, якія аказалі вырашальнае значэнне для станаўлення незалежнасці і дзяржаўнасці Беларусі, у тым ліку праект Дэкларацыі аб дзяржаўным суверэнітэце Рэспублікі Беларусь.

Гэта адбілася і на зменах у беларускай гістарыяграфіі, якая ў гэты час перажывала свой праўдзівы, але зноў нядоўгі рэнэсанс. У 1991 годзе ў Беларусі быў апублікаваны праект новай канцэпцыі гістарычнай адукацыі, распрацаваны аўтарытэтным калектывам вучоных і педагогаў пад кіраўніцтвам Міхася Біча. У адпаведнасці з ім з 1992 года прадмет «гісторыя СССР» касаваўся і далучаўся да курсу сусветнай гісторыі, а гісторыі Беларусі ўпершыню надаваўся статус самастойнай дысцыпліны. Асноўныя прынцыпы прынятай канцэпцыі арыентавалі выкладанне гісторыі на ўсведамленне на-

цыянальнай адметнасці Беларусі, адраджэнне гістарычнай памяці і нацыянальнай свядомасці, на выхаванне патрыётаў Беларусі незалежна ад нацыянальнасці. Паводле гэтай праграмы да пачатку 1993/94 навучальнага года спецыялісты падрыхтавалі 20 новых дапаможнікаў па гісторыі, выдадзеных на беларускай мове. У іх упершыню ў Беларусі гісторыя разглядалася не з класавых, а з агульнанацыянальных пазіцый, вытокі беларускай дзяржаўнасці звязваліся з Полацкім княствам і Вялікім Княствам Літоўскім, адкрыта гаварылася пра спусташальныя войны, якія вялі на беларускай зямлі маскоўскія цары, а пры асвятленні найноўшай гісторыі аўтары выразна адмоўна ацэньвалі таталітарную савецкую сістэму⁵⁵.

Вялікую ролю ў развіцці нацыянальнага падыходу ў гістарыяграфіі адыграла выданне новых энцыклапедыяў і даведнікаў па гісторыі і памежных дысцыплінах. Разгарнулася выданне і перавыданне ранейшых класічных прац беларускай гістарыяграфіі, якія хаваліся ў архівах або друкаваліся на Захадзе і знаходзіліся ў БССР пад забаронай. З'явіўся і шэраг новых манаграфій па малавядомых або спрэчных праблемах беларускай гісторыі. Такі размах гістарычнага друку даказваў прысутнасць вялікага нацыянальнага патэнцыялу, які беларусы здолелі захаваць нягледзячы на гвалтоўную палітыку вынішчэння свядомасці, што праводзілася ў краіне на працягу дзвюх стагоддзяў расійскай акупацыі і сямі дзесяцігоддзяў камуністычнага рэжыму.

Але гэты кароткі ўсплёск беларускага нацыянальнага адраджэння быў зноў спынены ў сярэдзіне 1990-х гадоў, калі ў Беларусі распачаўся працэс рэстаўрацыі аўтарытарнай сістэмы кіравання. 2 красавіка 1997 года была падпісаная дамова аб стварэнні «Саюзнай дзяржавы Беларусі і Расіі»⁵⁶. У якасці ідэалагічнага забеспячэння гэтага праекта афіцыйная беларуская прапаганда зноў пачала выкарыстоўваць старыя імперскія ідэалагемы аб «яднасці брацкіх народаў», «варожай сутнасці» заходняй і айчынай дэмакратыі і аб непатрэбнасці, шкоднасці і небяспечнасці працэсаў нацыя-

⁵⁵ Сагановіч Г. *Вайна з беларускай гісторыяй*. – «Arche», №3, 2001. С. 11.

⁵⁶ Саракавік І. *Гісторыя Беларусі...* – *op. cit.*, с. 431.

нальнага адраджэння, якія распачаліся ў Беларусі напрыканцы 1980-х гадоў.

Інтэрпрэтацыйная мадэль беларускага мінулага стала зноў прыводзіцца ў адпаведнасць з савецкім бачаннем. Гістарычная адукацыя ў Беларусі зноў зрабілася полем вострых спрэчак і трапіла ў зону асаблівай увагі дзяржаўных ідэолагаў. Адным з першых крокаў у гэтым кірунку была спроба вынішчыць усе школьныя падручнікі гуманітарнай сферы, выдадзеныя пасля 1991 года. Указ падрыхтавала Галоўнае ўпраўленне грамадска-палітычнай інфармацыі на чале з Уладзімірам Замяталіным⁵⁷. Мэтай гэтай акцыі было вынішчэнне крыніц, з якіх упершыню за некалькі стагоддзяў вучні беларускіх школ маглі даведацца пра сапраўдную гісторыю сваёй краіны. Для падрыхтоўкі новых падручнікаў савецкага ўзору была створаная Дзяржаўная камісія пры Кабінеце Міністраў, якую і ўзначаліў Уладзімір Замяталін. Сябры гэтай камісіі адмаўлялі нацыянальную канцэпцыю беларускай гістарычнай навукі і выказвалі імкненне рэабілітаваць камуністычную ўладу.

Гісторыкі, якія імкнуліся да аб'ектыўнага даследавання беларускага мінулага, атрымалі вядомыя з савецкіх часоў мянушкі «нацыянал-экстрэмістаў» і «шавіністаў». Іхнія працы падвяргаліся пільнаму кантролю і нападкам. Асабліва ўвага была нададзена «Энцыклапедыі гісторыі Беларусі» (ЭГБ), выдадзенай Інстытутам гісторыі Беларусі. Аб'яднаннем «Гістарычныя веды» адзначалася, што ў артыкулах ЭГБ прысутнічае «непрымірымы антысавецкізм» і «адкрытая русафобія». Галоўнымі «ворагамі» былі абвешчаныя гісторык Генадзь Сагановіч, тэматыка даследаванняў якога была звязана з агрэсіяй Маскоўскай дзяржавы супраць ВКЛ, а таксама тагачасны дырэктар Інстытута гісторыі Міхась Касцюк і археолаг Георгій Штыхаў⁵⁸.

Такім чынам, новы ўздым нацыянальнага адраджэння, які адбыўся ў 1980–1990-х гадах, зноў не здолеў рэалізавацца ў поўнай

⁵⁷ Сагановіч Г. *Вайна з беларускай гісторыяй...* – *op. cit.*, с. 11.

⁵⁸ Лінднер Р. *Нацыянальныя і «прыдворныя» гісторыкі «лукашэнкаўскай» Беларусі*; у: *Гістарычны Альманах, том 4 / рэд. А. Краўцэвіч.* – Гародня, 2001. С. 207–208.

меры. Толькі ў адрозненне ад мінулых спробаў, галоўнай перашкодай на гэты раз стала не знешняя, а ўнутраная палітычная сіла. Як ужо адзначалася, палітыка, якая праводзілася на працягу семі дзесяцігоддзяў у СССР і на працягу некалькіх стагоддзяў у Расійскай імперыі, падрыхтавала ў Беларусі кадры, запраграмаваныя на сваё самарэпрадукаванне праз механізмы кантролю над гістарычнай навукай, медыямі, культурай. Чарговай перамогай гэтых кадраў стаў згаданы вышэй сумнавядомы рэферэндум 1995 года па змене нацыянальнай сімволікі і паніжэнні статуса роднай мовы, вынікі якога спакойна і абыякава ўспрыняла пэўная частка беларусаў.

Аднак гістарычную памяць беларускага народа немагчыма вынішчыць канчаткова. У грамадстве заўсёды будзе заставацца асяродак, дзе гэтая памяць будзе захоўвацца для гістарычных пакаленняў. Гэта перадусім – слова, навуковыя і літаратурныя тэксты. Але ў беларускай сітуацыі, дзе нападкам падвяргаецца і сама мова, і семантычнае трактаванне гісторыі, асаблівае значэнне набыла сфера выяўленчага мастацтва.

Не здолеўшы ў поўнай меры знайсці трывалае апірышча ні ў мове, ні ў рэлігіі, гістарычная памяць знайшла сабе ціхую гавань у мастацкай сферы, дзе яна на працягу стагоддзяў змагла захоўваць і нацыянальныя вобразы, і сімвалы гераічнага гістарычнага мінулага, і веды аб найбольш важных падзеях гісторыі беларускай дзяржавы. Гэты феномен патрабуе больш уважлівага разгляду. Але без грунтоўнага папярэдняга аналізу аспектаў, якія абумовілі яго з'яўленне, было б немагчыма выявіць тую важную ролю, якую ён адыгрывае ў захаванні і развіцці беларускай ідэнтычнасці ва ўмовах сучаснай Беларусі.

II. РОЛЯ ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА Ў ПРАЦЭСЕ ФАРМАВАННЯ БЕЛАРУСКАЙ НАЦЫІ Ў КАНТЭКСЦЕ ПАЛІТЫЧНЫХ ТРАНСФАРМАЦЫЙ СЯРЭДНЕЕЎРАПЕЙСКІХ І БАЛКАНСКІХ КРАІН У XIX–XX СТАГОДДЗЯХ

Развіццё беларускага выяўленчага мастацтва на пракрыжаванні Усходу і Захаду

Першыя ўзоры матэрыяльнай культуры, знойдзеныя на тэрыторыі Беларусі, паходзяць з дахрысціянскай эпохі – палеаліту, мезаліту, неаліту, бронзавага і жалезных вякоў. Гэта ў асноўным культурныя атрыбуты паганства, а таксама кераміка і гліняныя вырабы.

З пашырэннем хрысціянства на землях Полацкага, Турава-Пінскага, Віцебскага, Мінскага і іншых княстваў у X–XI стагоддзях мастацкая культура пачынае развівацца ў выглядзе манументальнага жывапісу (фрэскі), дробнай пластыкі, выяўленчага мастацтва, іканапісу, дэкаратыўна-ужыткавага мастацтва, кніжнай мініяцюры.

У гэты перыяд развіццё беларускай культуры і мастацтва адбывалася пад вялікім уплывам візантыйскай культуры. Візантыйскі ўплыў вызначыў прыняцце хрысціянства



Першыя ўзоры матэрыяльнай культуры на тэрыторыі Беларусі. Бранзалеты, кольца і фібулы зарубінецкай культуры з мястэчка Чаплін (Лоеўскі р н). II–I стст. да н. э.

па ўсходнім абрадзе і кірылічнага алфавіта, у візантыйскім стылі пабудаваныя першыя беларускія царквы. Аб пранікненні ў беларускую школу жывапісу візантыйскага комнінаўскага і палеа-лагаўскага стыляў сведчаць асобныя фрэскі Барысаглебаўскага манастыра, які будаваўся і распісваўся ў 20–30-я гады XII стагоддзя⁵⁹.

Але ўжо тады на культуру старажытнабеларускіх земляў уплывалі і заходнееўрапейскія традыцыі. Пра ўнікальнасць, своеасабліваць беларускага выяўленчага мастацтва, імкненне беларускіх майстроў творча перапрацоўваць не толькі візантыйскія, але і раманскія формы сведчаць беларускія кніжныя мініяцюры XI–XII ста-

годдзяў. Яскравым прыкладам з’яўляецца «Кодэкс Гертруды». Гэты прывезены на Беларусь рукапіс быў дапоўнены мясцовымі мастакамі асобнымі аркушамі з партрэтнымі і сюжэтнымі выявамі ўладальніцы «Кодэкса Гертруды» і яе сына Яраполка з сям’ёй («Каранаванне Яраполка», «Апостал Пётр з сям’ёй Яраполка, 1078–1087») ⁶⁰.

Існаванне на мяжы цывілізацый, паміж азіяцкім Усходам і еўрапейскім Захадам, на шляху з паўночных варагаў да паўднёвых



Мур Каложскай царквы. XII ст.



*Фрэска ў царкве
Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра
ў Полацку (XII ст.).*

⁵⁹ Воронин Н. *Бельчицкие руины : К истории полоцкого зодчества XII в.* – Минск, 1956. С. 3–20.

⁶⁰ Лазука Б. *Гісторыя мастацтваў.* – Мінск, 1996. С. 187.



*Маці Божая Адзігітрыя
са Случчыны.*

грэкаў, знаходжанне ў складзе поліэтнічных дзяржаваў ВКЛ (XIV–XVI) і Рэчы Паспалітай (XVI–XVIII) выпрацоўвала пэўныя рысы нацыянальнага характару беларусаў: талерантнасць, павагу да іншых нацый і культур, пачуццё ўласнай годнасці, адкрытасць да ўспрымання замежнага досведу. У мастацтве гэта вяло да развіцця ўласных традыцый, узбагачоных культурнымі здабыткамі іншых культур, выпрацоўкі ўласнага ўнікальнага стылю. Найбольш ярка гэта праяўлялася ў ікананісным жывапісе. Помнікі XV–XVI стагоддзяў – «Маці Божая Адзігітрыя» са Случчыны

і «Маці Божая Адзігітрыя Смаленская» з Дубянца – традыцыйныя па іканаграфіі, але незвычайныя для работ усходнеславянскага кола дэкаратыўным вырашэннем німбаў, што мае аналогіі ў італакрыцкім жывапісе⁶¹.

Пачынаючы з XIII стагоддзя, заходнееўрапейская цывілізацыя пачынае ўсё больш уплываць на развіццё культуры ВКЛ. У адрозненне ад Маскоўскай Русі, якая трапіла ў тую эпоху пад мангола-татарскае іга, беларускі народ развіваўся ў заходнееўрапейскім культурна-гістарычным кантэксце. Значны ўплыў на развіццё беларускай культуры і мастацтва аказвала і канфесійная сітуацыя.

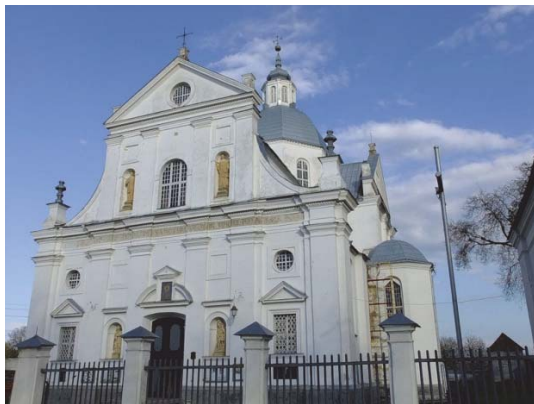
Пачынаючы з XIII стагоддзя, усе Вялікія князі прымалі каталіцкую веру. Але, як гэта ўжо адзначалася вышэй, на беларускіх зем-

⁶¹ Высоцкая Н. *Ікананіс і драўляная пластыка XV–XVIII стагоддзяў*; у: *Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва XV – пачатку XX стагоддзя*. / рэд. Ю. Піскун. – Мінск, 2004. С. 18.

лях спрадвеку існавалі традыцыі рэлігійнай талерантнасці. Побач з праваслаўнымі і каталіцкімі цэрквамі вольна існавалі пратэстанцкія і кальвінісцкія абшчыны, адчыняліся сінагогі для іўдзеяў, якія масава імігравалі ў Беларусь з краінаў Заходняй Еўропы, і мячэці для татар, якія ўцякалі з Залатой Арды. У адрозненне ад сваёй усходняй суседкі Расіі, Беларусь у сваім развіцці прайшла ўсе асноўныя раннія еўрапейскія перыяды развіцця культуры і мастацтва: Готыку, Рэнесанс, Барока. Важкім доказам прыналежнасці да заходнееўрапейскай культурнай традыцыі з'яўляецца і двухцэнтравая планіроўка беларускіх гарадоў, дзе заўсёды прысутнічаў замак, як рэзідэнцыя цэнтральнай улады ў асобе князя ці яго намесніка, і рынак з ратушай, як цэнтр гарадскога самакіравання. Такой, напрыклад, была планіроўка Ліды, дзе, акрамя мураванага замка – аднаго з самых вялікіх на тэрыторыі Беларусі, размяшчаўся другі цэнтр – рынак⁶². Ад яго бралі пачатак чатыры



Беларуская готыка. Касцёл Найсвяцейшай Тройцы ў вёсцы Ішкальдзь (1472).



Беларускае барока. Касцёл у Нясвіжы (канец XVI ст.).

⁶² Трусаў А. *Старадаўніх муроў адраджэнне. Мінуслае і сучаснае лідскага замка.* – Мінск, 1990. С. 8.



Нясвіж. Ратушная плошча

вуліцы (Віленская, Замкавая, Каменская, Крывавая)⁶³. Такая самая планіроўка сустракаецца ў Наваградку, Нясвіжы і іншых беларускіх гарадах. На ўсходзе ад Беларусі, у Масковіі (сучаснай Расіі), гарады заўсёды мелі толькі адзін цэнтр – крэмль.

Мяжу арэала двухцэнтравых гарадоў можна лічыць мяжой этнічнай Беларусі і мяжой заходнееўрапейскай цывілізацыі. Гэтая акалічнасць паслужыла прычынай разбурэння шматлікіх архітэктурна-гістарычных помнікаў пасля таго, як беларускія землі трапілі ў склад Расійскай Імперыі. Напрыклад, Мікалай I у 1851 годзе загадаў знішчыць будынак мінскай ратушы толькі за тое, што «ён нагадваў пра існаванне Магдэбургскага права...»⁶⁴. Гэтая сумная традыцыя руйнавання беларускай гісторыі захавалася і ў савецкія часы.

Прыкладна з XV стагоддзя ў Беларусі ўзнікае мода на свецкі жывапіс. Магнаты і шляхта ўсё часцей замаўляюць партрэты як замежным, так і айчынным мастакам. У гэты перыяд беларуская культура, у тым ліку выяўленчае мастацтва, развіваецца пад уплывам заходнееўрапейскай культуры. Карціны пачынаюць пісаць алеем на палотнах. Гэта спрыяе развіццю рэалістычнага стылю. У гэтым

⁶³ Ibidem, с. 31–32.

⁶⁴ Пазняк З. *Рэха даўняга часу*. – Мінск, 1985. С. 91.

можна пераканацца на прыкладзе партрэтаў роду Радзівілаў. Напрыклад, невядомы беларускі мастак, які стварыў партрэт Юрыя Радзівіла, відавочна добра ведаў стыль прыдворнага партрэта, які распрацаваў нямецкі майстра Лукас Кранах Старэйшы (1472–1558).

З канца XVI стагоддзя, акрамя партрэтнага, у жывапісе ўзнікаюць гістарычны і батальны жанры, яскравым узорам апошняга з’яўляецца карціна «Бітва пад Оршай» (~1515). У XVII–XVIII стагоддзях у Рэчы Паспалітай і, у тым ліку, Беларусі пануе спачатку стыль барока, а з сярэдзіны XVIII стагоддзя – на змену яму прыходзіць класіцызм. Найбольш яскрава стыль барока праявіўся праявіўся на беларускіх землях у архітэктуры, у тым ліку рэлігійных пабудоваў.

З пачатку XVI стагоддзя ў Рэчы Паспалітай пачынае набываць папулярнасць ідэалогія сарматызму. З яе дапамогай шляхта імкнулася абгрунтаваць сваё прывілеяванае становішча, абаяваючыся на легенду аб слаўным племені сарматаў, чыё панаванне, па звестках Герадота, пашыралася некалі ад Прычарнамор’я да Балтыкі. У мастацтве гэта паспрыяла ўзнікненню жанру «сармацкага партрэта». Паводле канонаў гэтага жанру, мадэлі маляваліся ў парадных строях і ў атачэнні атрыбутаў, якія сведчылі аб прыналежнасці да пэўнай саслоўнай групы і становішчы ў грамадстве. У якасці шэдэўраў жанру, якія захаваліся да нашых дзён, можна прывесці партрэт Юрыя Радзівіла, віленскага біскупа, а пазней – кракаўскага кардынала. Праца належыць да канца XVI стагоддзя, калі яшчэ не існавала канона свецкай выявы, і таму выкананая паводле ўзораў клерыкальнага партрэтнага жывапісу. Твор ілюструе важную стэрэатыпу беларускай гісторыі. Пасля захаплення ідэямі пратэстантызму ў сярэдзіне XVI стагоддзя, беларускія магнаты і шляхта ў канцы яго звяртаюцца да каталіцтва, прыхільнікамі якога робяцца і нясвіжскія Радзівілы⁶⁵.

Трывалая папулярнасць жанру «сармацкага партрэта», які праіснаваў на тэрыторыі Беларусі да XVIII стагоддзя, сведчыць

⁶⁵ Карпенка А. *Партрэтны жывапіс канца XVI – пачатку XIX стагоддзя*; у: *Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва XV – пачатку XX стагоддзя* / рэд. Ю. Піскун. – Мінск, 2004. С. 70.



Сармацкі партрэт:

*Крыштап Весялоўскі,
дзяржаўны дзеяч ВКЛ.*

*Мікалай Радзівіл
Чорны.*

аб унікальнасці грамадскага ладу краіны, арыентаванага на ўзоры рымскай дэмакратыі. Кароль, якога выбірала шляхта, успрымаўся ёю ў якасці «першага сярод роўных», што давала адчуванне ўнутранай свабоды і ўласнай годнасці беларускіх шляхціцаў, чые выявы захаваліся на сармацкіх партрэтах.

Такім чынам, развіццё жывапісу на беларускіх землях праходзіла ў рэчышчы агульнага працэсу фармавання беларускай нацыі разам з развіццём дзяржаўнасці, прававой сістэмы, адукацыі, мовы, кнігадрукавання, рэлігійнай талерантнасці, філасофскага мыслен-

ня. Усё гэта адбывалася сінхронна з развіццём нацыянальных культур у іншых краінах Заходняй Еўропы. Але напрыканцы XVII стагоддзя гэты працэс пачаў даваць у Беларусі першыя збоі. Вышэй ужо згадвалася пра негатывныя наступствы пастановы Канфедэрацыйнага сойма Рэчы Паспалітай «Соaequatio iurium» ад 29 жніўня 1696 года, якая ўраўноўвала правы шляхецкіх саслоўяў Вялікага княства Літоўскага і Каралеўства Польскага, але пераводзіла ўсё афіцыйнае справаводства на польскую мову.

Гэтае рашэнне, выкліканае аб'ектыўнай патрэбай цэнтралізацыі дзяржаўнай улады дзеля супраціву знешняй агрэсіі, мела вельмі негатывныя вынікі для развіцця беларускай тоеснасці і стала кропкай адліку, ад якой пачаўся яе рэгрэс. Катастрафічныя наступствы для беларускай тоеснасці і культуры мелі падзелы Рэчы Паспалітай (1772, 1793), у выніку якіх Вялікае Княства Літоўскае перастала існаваць, а беларускія землі апынуліся ў складзе Расійскай імперыі. Беларуская мова, якая дасягнула ў ВКЛ найвышэйшага ўзроўню свайго развіцця, была забароненая і не магла больш выконваць сваёй нацыязберагальнай функцыі. Беларуская нацыянальная тоеснасць апынулася пад пагрозай знішчэння.

Менавіта ў гэты перыяд да праблемаў нацыянальнай ідэнтычнасці беларусаў пачало звяртацца выяўленчае мастацтва. Пакуль беларуская мова займала ганаровае становішча ў грамадстве і нацыянальнай тоеснасці беларусаў нічога не пагражала, мастакі займаліся ў асноўным вырашэннем творчых задач выяўленчага характару: шукалі свой стыль, форму, каларыт. І не імкнуліся адлюстроўваць нацыянальную ідэю, якая спрыяла б умацаванню тоеснасці беларусаў. Але XIX стагоддзе, якое кінула заклік да малых еўрапейскіх народаў змагацца за сваю незалежнасць і суверэнiтэт, змяніла гэтую сітуацыю. І паколькі пісьменнікі, якія былі правадырамі народатворчых працэсаў ва ўсёй Еўропе, у Беларусі аказаліся пазбаўленымі магчымасці друкаваць свае творы на роднай мове, місію народатворчасці ўзялі на сябе мастакі.

Менавіта ў гэты перыяд яны выправіліся ў доўгую вандроўку на пошук нацыянальнай беларускай ідэі, якая працягваецца і ў наш час. Імкнучыся адшукаць шляхетнае мінулае народа, а таксама

асэнсаваць існуючыя рэаліі, яны зробіць неацэнны ўнёсак у захаванне беларускай спадчыны ў выяўленчай форме. Творчая дзейнасць мастакоў стане люстэркам грамадска-палітычнага жыцця беларускага народа, а таксама сховішчам культурнага і гістарычнага патэнцыялу беларускай нацыі.

Праблема нацыянальнай самаідэнтыфікацыі беларускіх мастакоў і роля мастацкіх школ у падрыхтоўцы беларускіх мастакоў у XIX стагоддзі

У адрозненне ад шматлікіх еўрапейскіх краінаў, дзе ў XIX стагоддзі ўздымалася магутная хваля нацыянальна-вызваленчага руху, сітуацыя на беларускіх землях складвалася па-іншаму. Мадэль «рэлігія-мова-гісторыя», у адпаведнасці з якой будаваліся тоеснасці і дзяржаўнасці маладых еўрапейскіх нацый, не магла быць у поўнай меры рэалізаваная ў Беларусі. Працэс паланізацыі, які захапіў беларускую шляхту яшчэ напрыканцы XVII стагоддзя, а потым палітыка русіфікацыі, якую на землях «Паўднёва-Заходняга Краю» паслядоўна і мэтанакіравана праводзіў царскі ўрад Расіі, нанеслі цяжкія страты нацыянальнай самасвядомасці беларусаў. На беларускай мове размаўляла пераважная большасць простага насельніцтва, але афіцыйна мова была пад забаронай. Вернікаў масава і гвалтоўна пераводзілі з уніяцтва, якое на той час фактычна зрабілася нацыянальнай рэлігіяй беларусаў, у праваслаўе, якое выкарыстоўвалася як адзін з галоўных інструментаў русіфікацыі. Народ знаходзіўся пад моцным уціскам і быў вымушаны падпарадкоўвацца чужой уладзе. Нават удзельнікі вызваленчых рухаў 1831 і 1863 гадоў, адчуваючы сваю адрознасць ад іншых народаў Рэчы Паспалітай, усё ж да канца не асэнсоўвалі сваёй прыналежнасці да ўласнай нацыі, бо і сама назва гэтай нацыі яшчэ не была акрэсленая дакладна.

У гэтай сітуацыі, калі нацыянальная тоеснасць беларусаў не магла адраджацца на глебе мовы, рэлігіі ці гістарычнай памяці, нацыянальная ідэя шукала альтэрнатыўных сродкаў свайго выяўлення. І не дзіва, што гэты пошук закрануў сферу выяўленчага мастац-

тва. Зрэшты, мастакоў, якія распрацоўвалі ў XIX стагоддзі беларускую тэму, нельга аднесці выключна да беларускай школы. Як нельга сцвярджаць і іхняй прыналежнасці выключна да польскага, літоўскага ці рускага мастацтва. У тыя часы прадстаўнікі гэтага будучага народа яшчэ з'яўляліся жыхарамі нядаўна разабранай на кавалкі канфедэратыўнай поліэтнічнай дзяржавы – Рэчы Паспалітай.



Віленскі ўніверсітэт.

Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай культурным цэнтрам беларускай, літоўскай і польскай інтэлігенцыі на нядаўна далучаных да імперыі землях Вялікага Княства Літоўскага, зрабілася Вільня. У знакамітым Віленскім універсітэце гадаваліся кампазітары, паэты, мастакі, гісторыкі, дзяржаўныя дзеячы, якія ў будучым стварылі падмурак для развіцця культуры, тоеснасці, дзяржаўнасці як польскага, так і беларускага, і літоўскага народаў. Дзякуючы намаганням князя Адама Чартарыйскага, які быў сябрам расійскага імператара Аляксандра I і пэўны час займаў пасаду міністра замежных спраў Расіі, у першай палове XIX стагоддзя ў Віленскім універсітэце, як і ў шматлікіх іншых навучальных установах былой Рэчы Паспалітай захавалася польская мова выкладання. Аднак студэнты і выкладчыкі з земляў Вялікага Княства выразна адчувалі сваю «ліцвінскую» нацыянальную адметнасць.

Многія пісьменнікі, мастакі, кампазітары імкнуліся да вызначэння рысаў гэтай адметнасці ў сваёй творчасці. Напрыклад, такія вядомыя мастакі, як Валенцій Ваньковіч, Іосіф Аляшкевіч, Вікенцій Дмахоўскі, не толькі распрацоўвалі «ліцвінскую» тэму ў сваёй творчасці, але і ў побыце карысталіся беларускай мовай. Хаця, як ужо было адзначана, гэты працэс напачатку меў

інтуітыўна-стыхійны характар. Пэўную ролю адыгрывала ў ім і вызначэнне нацыянальнасці па веравызнанню, і назва, якую раней насіла поліэтнічнае Літоўскае Княства, дзе большасць складалі беларусы, а беларуская мова была дзяржаўнай. Напрыклад, Адам Міцкевіч называў сваю радзімую Наваградчыну «Літва, айчына мая», а Вінцэсь Каратынскі пісаў па-беларуску вершы ад імя «простаі літоўскай грамады»⁶⁶.

Такім чынам, напачатку фарміравання беларускасці мастакі, да канца не асэнсоўваючы сваёй місіі, адыгралі ролю патрыярхаў гэтай культуры. Яны малявалі беларускую прыроду, побыт людзей, выбітных беларускіх асобаў, прадстаўнікоў шляхты, дзеячаў культуры. Яны звярталіся да гераічных падзеяў мінулага і вялікіх постацяў гісторыі, што спрыяла запачаткаванню пачуцця патрыятызму ў сэрцах людзей, якія жылі на сучасных беларускіх землях.

Для вызначэння нацыянальнай прыналежнасці таго ці іншага мастака неабходна вылучыць адпаведныя крытэры, характэрныя яго творчасці. Але, як ужо адзначалася, акрэсліць такія крытэрыі для беларускіх мастакоў XIX стагоддзя даволі цяжка, бо на беларускіх землях у тыя часы перакрываюўваліся лёсы многіх народаў – беларускага, рускага, польскага, літоўскага, украінскага, яўрэйскага і іншыя. Але кожны з іх зрабіў пэўны ўнёсак і ў станаўленне непазрэдна беларускай культуры.

Вельмі яскрава гэтая з’ява выяўляецца ў творчай спадчыне такіх выбітных мастакоў, як Валенці Ваньковіч (1799–1842), Фердынанд Рушчыц (1870–1936) і іншых творцаў, чыю нацыянальную прыналежнасць сёння аспрэчвае і польскае, і літоўскае, і рускае мастацтва. Але бясспрэчным ёсць тое, што гэтыя творцы нарадзіліся, атрымалі адукацыю і правялі большую частку свайго жыцця на беларускай зямлі. Менавіта Беларусі прысвечаная і большая частка іхніх твораў.

Тым не менш, наўрад ці спрэчкі на гэтую тэму маюць нейкі сэнс у наш час. Перш за ўсё таму, што само паняцце нацыі ў сучасным разуменні ў тыя часы яшчэ толькі фармавалася. Значна важней-

⁶⁶ Дробаў А. *Беларускія мастакі XIX стагоддзя*. – Мінск, 1971. С. 6.



*Фердынанд Рушчыц
«Дом у Багданаве» (1901).*



*Валенці Ваньковіч
«Аўтапартрэт».*

шай з'яўляецца ацэнка таго ўнёску, які зрабілі мастакі з беларускіх земляў у справу стварэння беларускай нацыянальнай ідэі. Такім чынам, прыналежнасць майстроў XIX стагоддзя да беларускага выяўленчага мастацтва можна вызначаць на падставе нараджэння мастакоў у мясцінах, якія на сённяшні дзень з'яўляюцца часткай беларускіх этнічных тэрыторый, або пражывання ў гэтых мясцінах у пэўны перыяд свайго жыцця, а таксама, і перадусім, на падставе таго, які ўплыў зрабіла іх прыналежнасць да беларускага этнасу на тэматыку іхніх твораў і на запачатаванне ў іх беларускай нацыянальнай ідэі.

Пры гэтым неабходна адзначыць, што гісторыя ВКЛ і Рэчы Паспалітай мае непасрэднае дачыненне да гісторыі Беларусі. Сыходзячы з гэтага, такія творы, як, напрыклад, карціна Яна Дамэля (1780–1840) «Вызваленне Касцюшкі з вязніцы», сцэны напалеонаўскіх войнаў Януара Сухадольскага (1797–1875), «Партрэт Тамаша Зана» С. Страшэвіча закранаюць падзеі і адлюстроўваюць герояў, якія паўплывалі і на лёс беларускага народа. Бо зусім незадоўга да часу, калі ствараліся гэтыя працы, – напярэдадні XIX стагоддзя, – беларускія, літоўскія і польскія землі яшчэ мелі адзіны палітычны механізм, адзінае саслоўнае грамадства, адзіную прастору і сістэму каштоўнасцяў.

Ніжэй вы зможаце пазнаёміцца з некаторымі найбольш значнымі творцамі XVIII–XIX стагоддзяў, якія былі найбольш блізкамі беларускаму народу і аказалі непасрэдны ўплыў на фармаванне нацыянальнай ідэі, захаванне гістарычнай памяці і гісторыка-культурнай спадчыны беларусаў. Усвядоміўшы гэтую праблему, мы маем магчымасць адносіць мастакоў, якія жылі пэўны час на тэрыторыі Беларусі, і мастакоў, якія распрацоўвалі ў сваёй творчасці беларускія матывы, да ліку творцаў непасрэдна беларускага выяўленчага мастацтва.

Уплыў Віленскага ўніверсітэта на станаўленне нацыянальнай ідэі беларускага выяўленчага мастацтва XIX стагоддзя

Як адзначана вышэй, інтэлектуальным і творчым цэнтрам на землях Вялікага княства Літоўскага, якія трапілі ў склад Расійскай імперыі пасля перадзелаў Рэчы Паспалітай, стала Вільня. У 1797 годзе ў Віленскім універсітэце была заснаваная Кафедра ма-
люнку і жывапісу, што паклала пачатак фармаванню знакамітай «Віленскай школы».



Францішак Смуглевіч

кафедры быў запрошаны з Варшавы выбітны мастак Францішак Смуглевіч (1745–1807)⁶⁷. Менавіта ён з’явіўся пачынальнікам гістарычнага жанру сярод мастакоў Віленскага перыяду.

Францішак Смуглевіч атрымаў вышэйшую мастацкую адукацыю ў Рыме, дзе захапляўся антычнай тэматыкай. Вярнуўшыся на радзіму, якая была разарваная на часткі ў выніку перадзелаў, мастак у алегарычнай фор-

⁶⁷ Malinowski J., Wóźniak M., Janoniene R. *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*. – Toruń–Wilno, 1996. S. 5.

ме, выкарыстоўваючы антычныя рымскія тэмы і сюжэты, выказваў сваё стаўленне да гэтых трагічных падзеяў. Некаторыя з яго твораў, прысвечаныя сцэнам паўстання Касцюшкі, такія, як «Прысяга Айчыне», паклалі пачатак жанру патрыятычнага мастацтва, які ў перыяд пераездаў зрабіўся найбольш папулярным. Вучні Смуглевіча – Юзаф Пешка, Язэп Аляшкевіч, Ян Дамель плённа распрацоўвалі распачатую іхнім настаўнікам традыцыю гістарычных і алегарычных кампазіцый.



Ян Дамель
*«Імператар Павел I
вызвальяе Касцюшку з няволі».*

У сваіх працах яны імкнуліся паказаць удзельнікаў тых падзеяў як герояў, што баранілі сваю Радзіму. Напрыклад, патрыятычная тэма выразна адчуваецца ў палотнах мастака беларускага паходжання Яна Дамеля (1780–1840). Паходзіў Ян Дамель з Курлянды з сям’і палкоўніка саксонскіх войскаў. Вучыўся з 1799 года на мастацкім аддзяленні Віленскага ўніверсітэта. Атрымаўшы ступень магістра мастацтва (1809), працаваў ад’юнктам кафедры жывапісу, потым, ад 1816 года, – настаўнікам у Віленскай гімназіі. Пэраломным момантам у ягоным жыцці стала высылка ў 1820 годзе ў Сібір. Але ўжо праз два гады мастак вярнуўся ў Мінск, дзе амаль бязвыезна правёў другую палову свайго жыцця, цалкам аддаўшыся мастацкай творчасці. Гістарызм у творчасці Дамеля быў прамым працягам мастацкіх ідэй яго настаўніка, прафесара Францішка Смуглевіча. Уплыў настаўніка адчуваецца як у стылі і манеры выканання, так і ў прыхільнасці мастака да біблейскай і старажытнарымскай тэматыкі. Над сваімі найбольш вядомымі карцінамі «Смерць Глінскага» і «Павел I вызвальяе Касцюшку з няволі» Дамель працаваў у 30-я гады XIX стагоддзя і дзеля гэтага грунтоўна вывучыў

гісторыю паўстання. Факт смерці ў вязніцы аднаго з герояў гэтага паўстання, Глінскага, натхніў мастака на стварэнне карціны, у якой ён перадаў смутак па Радзіме, што трапіла пад гнёт расійскага самадзяржаўя, і сваё захапленне гераізмам яе абаронцаў.

Працы пачынальнікаў гістарычнага жанру выкананыя ў класічным стылі. Але з 1820 года, калі на пасаду кіраўніка мастацкай кафедры Віленскага ўніверсітэта быў прызначаны Ян Рустэм, у творчасці мастакоў Віленскай школы пачынаюць праяўляцца рысы рамантызму. Гэта адбываецца пад уплывам калегаў з сумеснага факультэта літаратуры і мастацтва. Менавіта ў той час, у 1822–1823 гады Адам Міцкевіч піша там свае першыя паэтычныя творы: «Балады і рамансы», «Гражыну», II і IV часткі «Дзядоў». Пра адмысловыя настроі патрыятызму і салідарнасці, якія панавалі на той час сярод студэнтаў, сабраных у Віленскім універсітэце з абшараў былой Рэчы Паспалітай, сведчыць ліст да сябра, напісаны Канутам Русецкім, у будучым – стваральнікам першай нацыянальнай праграмы выяўленчага мастацтва: *«Усе мы сабраныя з розных куткоў сармацкага свету, разадранага на часткі. Мы жывем, як браты, на зямлі, абсыпанай лаўрамі герояў мінулага. Мы аб'яднаныя прагаю славы, і калі ў мінулым рознагалоссі прывялі да страты нашай Радзімы, то наш святы саюз запаліць новы агонь у сэрцы нашага народа. Мы будзем годнымі славы нашых продкаў і перададзім любоў да Радзімы нашым унукам»*⁶⁸.

Значную папулярнасць сярод прыхільнікаў гістарычнага жанру зноў набывае ў той перыяд жанр сармацкага партрэта. Сярод найбольш цікавых творцаў, якія працавалі ў гэтым кірунку можна вызначыць Міхала Падалінскага (1783–1856), які стварыў цэлую галерэю вобразаў выбітных дзеячаў супольнай беларускай, польскай і літоўскай гісторыі. Найбольш вядомы з іх – партрэт гетмана і канцлера Вялікага княства Літоўскага Льва Сапегі.

На гравюры, створанай паводле маляўнічага сармацкага партрэта, канцлер паказаны ў вайсковым убранні. Булава, якую ён трымае ў правай руцэ, сімвалізуе веліч Вялікага Княства Літоўска-

⁶⁸ Дробаў А. *Беларускія мастакі...* – op. cit., с. 15.

га і нагадвае пра слаўтыя перамогі літоўскага войска пад ягоным кіраўніцтвам. Левая рука скіроўвае позірк глядача на Статут Вялікага Княства Літоўскага, чым аўтарам з'яўляецца Леў Сапега. Такім чынам Падалінскі падкрэсліваў высокі ўзровень развіцця і веліч дзяржавы, якую ён лічыў сваёй Радзімай і якой ужо не існавала на той час, калі мастак ствараў гэты партрэт. Сам выбар персанажа і трактоўку тэмы можна расцэньваць як пратэст супраць падзелу Рэчы Паспалітай і акупацыі беларускіх земляў, што сведчыць аб адвазе і грамадзянскай мужнасці аўтара.



*Міхал Падалінскі
«Леў Сапега» (1849).*

Прадстаўнікі жанру гістарычнага партрэта – такія, як Дамэль і Падалінскі – заклалі падмурак для развіцця гістарычнага беларускага жывапісу, скіраванага на пашырэнне нацыянальнай ідэі. Тэмы, звязаныя з ідэямі свабоды і незалежнасці, гэтыя прадстаўнікі Віленскай школы шукалі галоўным чынам не ў сучаснасці, а ў мінулым. Але іншыя творцы абіралі ў якасці мадэляў сваіх сучаснікаў – дзеячаў навукі, культуры, мастацтва.

Вялікую цікавасць для гісторыі беларускага жывапісу ўяўляе творчая спадчына Язэпа Аляшкевіча. Гэты мастак нарадзіўся ў Радашковічах у сям'і небагатага музыкі. Пачатковую мастацкую адукацыю ён атрымаў у Віленскім універсітэце, а потым, дзякуючы дапамозе графа Аляксандра Хадкевіча, выехаў на стажыяванне за мяжу. Пасля Дрэздэна ён працаваў у Парыжы, у майстэрні выбітнага майстра, заснавальніка французскага класіцызму Жака Луі Давіда. Менавіта там вызначыліся галоўныя рысы творчага крэда гэтага мастака, адметнага выразнай грамадзянскай пазіцыяй і гуманізмам.



*Язэп Аляшкевіч
«Партрэт Міцкевіча».*

Па вяртанні на Радзіму Аляшкевіч стварае шэраг партрэтаў сваіх суайчыннікаў, выбітных патрыётаў Бацькаўшчыны – Плятэра, Ржэўскага, партрэты роду Альхоўскіх ды іншыя. Найбольш значным сярод гэтых прац з’яўляецца партрэт Адама Міцкевіча, з якім мастак пасябраваў падчас свайго знаходжання ў Санкт-Пецярбургу ў 1820-я гады. Знакаміты паэт высока ацаніў талент Аляшкевіча, прысвяціўшы яму верш, у якім ён параўноўвае мастака з гусяляром, які пяе аб думках і марах народа.

Асоба Адама Міцкевіча і сюжэты ягоных паэтычных твораў вабілі многіх мастакоў. Цудоўны партрэт паэта стварыў яшчэ адзін выбітны прадстаўнік Віленскай школы, Валенці Ваньковіч. Ён нарадзіўся ў маёнтку Калюжыцы Ігуменскага павета (цяпер – Бярэзінскі р-н Мінскай вобл.), у сям’і павятовага суддзі. У 12 год бацькі паслалі яго на вучобу ў Полацкую езуіцкую акадэмію, дзе ён пачаў займацца маляваннем. Прафесары Віленскага ўніверсітэта, куды юнак паступіў па сканчэнні Полацкай акадэміі, былі ўражаныя высокім узроўнем ягоных прац, што сведчыць аб добрым узроўні пачатковай мастацкай адукацыі, якую ў тыя часы можна было атрымаць не толькі ў Вільні, але і ў іншых беларускіх гарадах, у тым ліку – у Полацку.

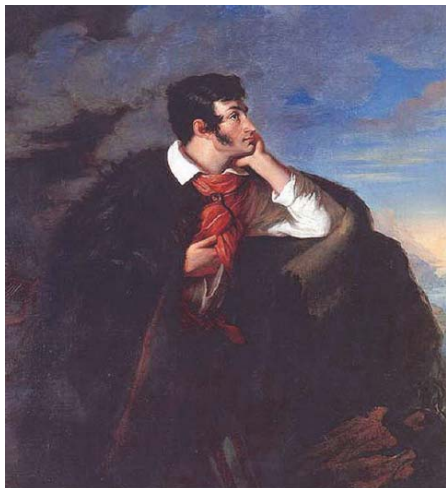
Навучаючыся ў Вільні, у класе прафесара Рустэма, які заклікаў сваіх студэнтаў вучыцца перадаваць праз мастацтва пачуцці і думкі людзей, Ваньковіч трапіў пад уплыў рамантызму. Неаднаразова звяртаўся мастак і да постаці Міцкевіча. Натхнёны ягонымі «Крымскімі санетамі», Ваньковіч малюе адзін са сваіх лепшых твораў – «Адам Міцкевіч на скале Аю-Даг», дзе паэт паказаны

як бунтаўшчык, самотнік, і адначасова – летуценны творца. Смутак паэта, тонка і паэтычна перададзены ў партрэце, пераклікаўся з настроямі, якія панавалі на той час у беларускім і польскім асяроддзі, дзе востра і цяжка перажывалі падзеі, што адбываліся на землях Польшчы і Вялікага Княства Літоўскага.

Такім быў першы этап пошуку нацыянальнага вобразу ў выяўленчым мастацтве віленскай школы. Выкладчыкі і студэнты Віленскага

ўніверсітэта глыбока перажывалі трагедыю страты сваёй Радзімы, якой яны лічылі Вялікае Княства Літоўскае і Рэч Паспалітую. Абіраючы тэмамі сваіх карцін сцэны з гераічнага мінулага, маляючы партрэты слаўных дзеячаў ВКЛ ці сваіх сучаснікаў, якія змагаліся за незалежнасць, яны імкнуліся абудзіць любоў да Радзімы ў душах сваіх суайчыннікаў.

Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай у 1795 годзе Віленскі ўніверсітэт зрабіўся не толькі адукацыйным і культурным цэнтрам «Усходніх Крэсаў» Рэчы Паспалітай, але і месцам, дзе выпявалі рэвалюцыйныя настроі, каталізатарам незалежніцкіх ідэй. Тут існавалі тайныя студэнцкія Таварыствы філаматаў і філарэтаў, Таварыства шубраўцаў ды іншыя. Усё гэта не магло заставацца незаўважаным царскімі ўладамі і прывяло ўрэшце да закрыцця Віленскага ўніверсітэта пасля паўстання 1831 года. Падчас рэпрэсій у дачыненні да ўдзельнікаў паўстання многія мастакі, якія былі актыўнымі ўдзельнікамі незалежніцкага руху, падвергліся рэпрэсіям. Многія з іх былі вымушаныя з'ехаць у эміграцыю.



Валенці Ваньковіч
«Адам Міцкевіч на скале Аю-Даг».

Роля Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў і іншых мастацкіх вучэбных устаноў у дзейнасці беларускіх творцаў XIX стагоддзя

Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай у 1795 годзе Вільня апынулася ў складзе Расійскай імперыі. Гэта абумовіла больш шчыльны характар кантактаў паміж Віленскім універсітэтам і Санкт-Пецярбургскай Акадэміяй мастацтваў⁶⁹.

У тыя часы мастацкае навучанне ў Віленскі ўніверсітэце знаходзілася на значна больш высокім узроўні. Вось як апісвае свае ўражанні адзін з пешых студэнтаў-беларусаў Міхал Падалінскі з-пад Воршы, які прыехаў у Санкт-Пецярбург пасля Вільні: «у акадэміі панавала рэдкае запусценне: класы, падобныя на курэнь, раскрадзеныя маёмасць, расцягнуты музей, выкладчыкі манкіруюць, хворыя, п'яныя ці лянівныя вучні, карацей – развал усёй справы»⁷⁰.

Аднак у 1820-я гады навучанне ў акадэміі пачынае набываць дастаткова высокі ўзровень. Санкт-Пецярбург, як сталіца імперыі, прапануе таленавітай творчай моладзі вялікія магчымасці навучання ў выдатных настаўнікаў, атрымання багатых стыпендый, добрых стажыровак, прэстыжных замоваў, імклівага кар'ернага росту. Маладыя мастакі беларускага паходжання – Валенці Ваньковіч, Вінцэнт Смакоўскі, Караль Падчашынскі ды іншыя – таксама прыязджаюць сюды на вучобу.

Пасля ліквідацыі ў 1832 годзе Віленскага ўніверсітэта Санкт-Пецярбургская Акадэмія мастацтваў робіцца галоўнай школай мастацкай адукацыі для беларусаў. Найбольш папулярным у тыя часы было навучанне ў майстэрні батальнага жывапісу. Гэтая тэма ўхвалялася ўладамі, бо праслаўляла вайсковую веліч імперыі. Але майстэрства, набытае падчас навучання ў Пецярбургу, боль-

⁶⁹ Skalska-Miecik L. *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*. – Warszawa, 1989. S. 15.

⁷⁰ Усав Н. *Пад рознакаляровым парасонам. Пецярбургская Акадэмія мастацтваў і фарміраванне мастацкага асяроддзя Беларусі*. – «Мастацтва», №8, 2003. С. 15.



Пецярбургская акадэмія мастацтваў.

шасць студэнтаў як польскага, так і беларускага паходжання выкарыстоўвалі для выказвання не імперскіх, а сваіх нацыянальна-патрыятычных і незалежніцкіх ідэй.

Найбольш яркава выявілася гэтая асаблівасць на прыкладзе творчасці майстра станковага партрэта і гістарычнай кампазіцыі Фадзея Дмахоўскага. Ён нарадзіўся ў 1858 годзе ў Пінскім павеце Мінскай губерні. За ўдзел у паўстанні 1863 года яго бацька быў сасланы ў Сібір. Неўзабаве памёрла маці. Хлопец выхоўваўся ў бабулі ў горадзе Дзвінску. У Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў Дмахоўскі апынуўся напрыканцы 1870-х гадоў. Тут ён выявіў вялікія здольнасці ў гістарычным і пейзажным жывапісе.

Доўгі час мастак працаваў выкладчыкам малявання ў вучэльнях Віцебска і іншых беларускіх гарадоў. Найбольш значнымі ў мастацкай спадчыне Фадзея Дмахоўскага з'яўляюцца гістарычныя партрэты беларуска-літоўскіх князёў, выкананыя тэхнікай літаграфіі. Гэтыя творы разгортваюць перад глядачом гістарычную панараму беларускага мінулага часоў Полацкага княства, Сярэднявечча, Адраджэння.

Асабліва цікавы аркуш «Прысяга князя», дзе намалюваны полацкі князь Андрэй, які ў XIV стагоддзі змагаўся за незалежнасць

беларускіх земляў. Малады князь паказаны ў профіль на фоне старажытнай крэпасці. Ён трымае ў руках шалом, упрыгожаны геральдычнаю выяваю герба Полацкай зямлі. Галава князя схіленая ва ўрачыстым маўчанні. Магутныя рукі, што прынялі шалом, сведчаць пра сілу гэтага чалавека. На поясе вісіць меч. Воддаль відаць фігуры ваяроў, якія вітаюць князя. Ва ўсёй гэтай выяве адчуваецца рамантычная ўзнёсласць.

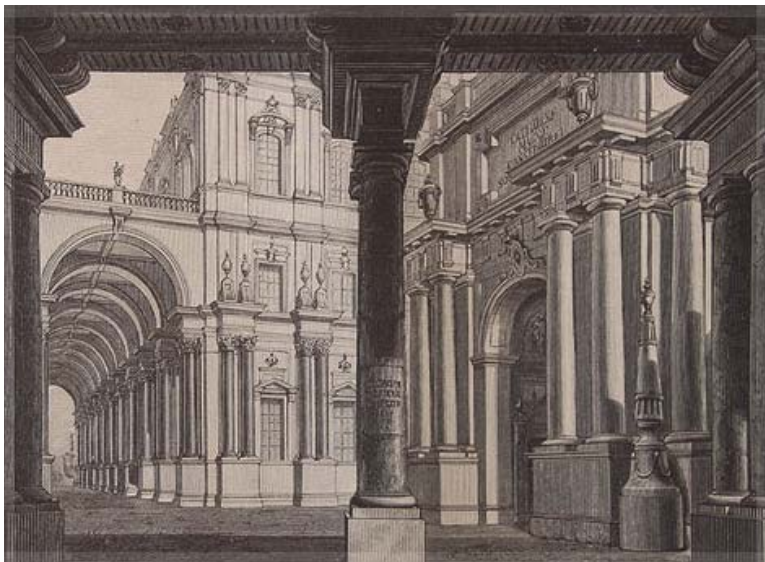
На другім малюнку паказаны князь, які з мечам у руках заклікае народ стаць на абарону сваёй бацькаўшчыны. Безумоўна, у паказе віцебскіх і полацкіх князёў, мастак кіраваўся патрыятычнымі памкненнямі, аднак тэмаю для выказвання свабоды і незалежнасці ён абраў не сучаснае яму жыццё, а далёкую гісторыю⁷¹.

Усё гэта сведчыць пра тое, што ва ўмовах царскай рэакцыі мастак імкнуўся не проста адысці ад рэальнасці ў свет гераічных вобразаў мінулага, але выказваў з дапамогай гэтых алегорыяў ідэі перадавой прагрэсіўнай інтэлігенцыі і заклікаў беларусаў да барацьбы за вызваленне ад імперскага ярма.

У адрозненне ад беларускай мовы, гісторыі і рэлігіі, якія апынуліся ў тыя часы пад значна большым уціскам і кантролем з боку царскай цензуры, выяўленчае мастацтва было той сферай, якая давала найбольшыя магчымасці для выказвання патрыятычны памкненняў і развіцця нацыянальнай ідэі.

Акрамя вышэйназваных навучальных устаноў, на беларускіх землях існавалі таксама школы, дзе можна было атрымаць добрую мастацкую адукацыю. Найперш гэта ўжо згаданы Полацкі езуіцкі калегіум (з 1812 года – Полацкая акадэмія, з 1820 года – Полацкі ліцэй піяраў). Гэта была найстарэйшая школа Вялікага Княства Літоўскага са старажытнымі еўрапейскімі традыцыямі. На факультэце жывапісу тут вучыліся вядомыя ў будучыні майстры – такія, як Валенці Ваньковіч, Іван Хруцкі ды іншыя. Бібліятэка акадэміі налічвала каля 90 тыс. тамоў, тут мелася вялікая калекцыя жывапісу, праводзіліся штогадовыя выставы студэнцкіх твораў. Лепшыя студэнты атрымлівалі магчымасць замежных стажыро-

⁷¹ Ibidem, с. 160.



*Габрыэль Грубер. Праект архітэктурнага раішэння комплексу
Полацкага езуіцкага калегіума (канец XVIII ст.).*

вак. Аднак у 1830 годзе гэтая выдатная навучальная ўстанова была зачыненая.

Тое, што з муроў мінскай гімназіі выйшла столькі выбітных мастакоў, сведчыць пра добры ўзровень выкладчыкаў малюнка. Некаторыя з іх не абмяжоўваліся толькі выкладаннем. Вядома, што ў 1860-я гады каліграфію і малюнак у гімназіі вёў вучань Яна Дамеля Эмерык Адамовіч (? – 1910-я), які адкрыў у 1857 годзе друкарню і літаграфскую майстэрню. Штотыднёвая віленская газета «Kurjer Litewski» ад 9 верасня 1860 годзе паведамляе пра намер уладальніка друкаваць не толькі этыкеткі, наклейкі і карты, але і «біблію для люду і дзяцей з прыгожымі гравюрамі»⁷².

Найбольш вядомай школай Мінска была заснаваная ў 1803 годзе Гарадская гімназія. Урокі малявання тут праводзілі выпускнікі

⁷² Усава Н. *Мастацкі Мінск XIX – пачатку XX стагоддзя. Фарміраванне мастацкага асяродка. «Генеалогія» мастацкага музея.* – «Мастацтва», №3, 2001. С. 18.

Віленскага ўніверсітэта, вучні Рустэма і Смутлевіча: Каспар Бароўскі, Мацей Пшыбыльскі, Міхал Падалінскі. У школе захоўваліся старыя культурныя традыцыі, тут існавала багатая бібліятэка і калекцыя малюнкаў ды гравюр, працаваў школьны тэатр. Высокі ўзровень выкладання паспрыяў таму, што з муроў гэтай школы выйшла вялікая колькасць вядомых дзеячаў мастацтва і культуры. Тут вучыліся мастакі Іпаліт Гараўскі, Фердынанд Рушчыц, гісторык і мастак Тадэвуш Корзан, літограф Юзаф Азямблоўскі, паэт і мастак Багуслаў Адамовіч ды іншыя.

Многія вядомыя беларускія мастакі давалі таксама прыватныя ўрокі малявання і жывапісу, некаторыя адкрывалі свае прыватныя школы. Адну з найбольш вядомых прыватных мастацкіх школ у Мінску кіраваў архітэктар Губернскай управы Васіль Маас. Працавала таксама ў Мінску школа выпускнікоў Пецяўбургскай акадэміі мастацтваў Я. Кацебогена і Я. Кругера⁷³.

У Магілёве сваю школу адчыніў выпускнік Віленскага ўніверсітэта Фёдар Пархоменка, а ў Віцебску – працавала школа Іегуды Пэна, вядомая тым, што яе скончыў знакаміты Марк Шагал.

Пачынаючы з 1870 года, многія беларускія майстры вучыліся жывапісу, скульптуры і дойлідству ў Маскоўскім вучылішчы, а таксама ў Варшаве, Кіеве, Адэсе, Парыжы. Шмат значных беларускіх мастакоў арганізавалі таксама прыватныя лекцыі па малюнку і жывапісу, некаторыя спрабавалі адчыніць прыватныя курсы.

Стан беларускага выяўленчага мастацтва пасля паўстання 1831 года

Пасля задушэння лістападавага паўстання і закрыцця Віленскага ўніверсітэта ў 1831 годзе, яго студэнты і прафесары ехалі не толькі ў Санкт-Пецяўбург. Шмат мастакоў скіравалася ў Парыж, які лічыўся тады цэнтрам сусветнай эміграцыі. Гэтаму спрыяла і тое, што ў 1832 годзе ўрад Францыі – краіны, дзе шанавалі змагароў супраць таталітарных рэжымаў, – дазволіў замежным студэнтам, якія

⁷³ Дробов Л. *Живопись Белоруссии XIX – начала XX в.* – Мінск, 1974. С. 218.

былі адлічаныя са сваіх навучальных устаноў па палітычных матывах, працягваць адукацыю ў французскіх універсітэтах. Апынуўшыся ў вольным асяроддзі «калыскі рэвалюцыі», як прынята было называць Францыю, беларускія мастакі атрымалі магчымасць пазнаёміцца з самымі сучаснымі тэндэнцыямі заходнееўрапейскага мастацтва. Менавіта тут сфарміраваўся як творца Напалеон Орда, тут удасканалюць сваё майстэрства Вейсенгоф, Ваньковіч ды іншыя. Праблемы нацыянальнай тоеснасці, захавання нацыянальнай мовы і культуры не мелі ў Францыі такой вастрэні, як на землях ВКЛ і Рэчы Паспалітай, далучаных да Расійскай Імперыі. Значна больш папулярнымі ў французскім грамадстве былі пытанні правоў чалавека, сацыяльнай роўнасці ды грамадзянскіх свабодаў. Знаёмства з творчасцю Мілле і мастакоў барбізонскай школы, якія абіралі тэмамі сваіх твораў вясковыя краявіды і сцэны з сялянскага жыцця, падказвала беларускім творцам таксама скіроўваць ўвагу на беларускую вёску, бачыць у сялянах свайго краю носьбітаў народных традыцый, мовы і культурных каштоўнасцяў.

Адным з першых, хто звярнуўся ў сваёй творчасці да постаці простага чалавека, быў Валенці Ваньковіч. У 30-х гадах XIX стагоддзя ён вяртаецца з Францыі на радзіму, у маёнтка Малая Сляпянка пад Мінскам. Тут мастак піша карціну «Мадонна з дзіцём», для якой у якасці мадэлі выбірае простую сялянскую дзяўчыну. Карціна мела вялікі поспех і была набытая Луўрам – адным з найбуйнейшых музеяў жывапісу ў свеце. Да тэмы жыцця простых беларускіх сялян звярталіся і іншыя беларускія мастакі, якія вярталіся з замежжа. Яна набывала ўсё большую папулярнасць у мастацкім асяроддзі. Такім чынам у беларускім жывапісе ўзніклі жанры этнаграфічнага малюнку і крытычнага рэалізму.

Сярод тых, хто найбольш плённа працаваў у гэтым кірунку, быў Казімір Бахматовіч (1808–1837). Гэты мастак быў прыгонным графа Адам Гюнтэра, вядомага беларускага мецэната. Заўважыўшы мастацкія здольнасці хлапчука, Гюнтэр аплаціў яму вучобу ў Віленскім універсітэце. Яшчэ ў студэнцкія гады малады мастак захапляўся маляваннем жанравых сцэнаў з рэальнасці. Пазней гэтае захапленне ператварылася ў асноўны накірунак ягонай творчасці.



*Люцыян Крашэўскі
«Фальварак Крашэўскіх у Доўгім».*

У серыях малюнкаў кшталту «Успамінаў аб Дабраўлянах» (1835) Казімір Бахматовіч дае панараму жыцця прадстаўнікоў новай беларускай інтэлігенцыі, якія паходзілі, галоўным чынам, з сялян і іншых бедных слаёў насельніцтва. Мастак трапна перадае характары, дэталі побыту, асабліваю ўвагу надаючы вопратцы сваіх персанажаў. Творчая

спадчына гэтага мастака дае ўяўленне аб стане тагачаснага беларускага грамадства, дапамагае лепей зразумець атмасферу той эпохі.

Плэнна працаваў у этнаграфічным накірунку і іншы беларускі мастак – Люцыян Крашэўскі. Гэтага мастака найбольш цікавілі прадметы матэрыяльнай культуры беларускага сялянства. Ён зрабіў шмат замалёвак прыладаў працы створаных рукамі сялянаў, а таксама самаробных сялянскія строяў. У сваіх творах мастак імкнуўся перадаць і характары сваіх герояў, звярнуць увагу на

цяжкія варункі жыцця беларускага сялянства.

Вялікі ўнёсак у развіццё этнаграфічнага жанру зрабіў Альфрэд Ромер (1832–1894). Скончыўшы ў 1850 годзе Віленскі дваранскі інстытут, ён стажыраваўся ў Францыі, Італіі, Нямеччыне, а пасля паўстання 1863 года вярнуўся на радзіму, у маёнтак Каралінава на Пастаўшчыне. Там ён вывучае побыт, матэрыяльную культуру і народнае мастацтва беларусаў, піша манаграфію на тэму знакамітых слупкіх паясоў, робіць замалёўкі сялянскага побыту. Ромер да-



*Альфрэд Ромер
«Аўтапартрэт».*

лучаецца да культурнага жыцця мясцовай інтэлігенцыі, бярэ ўдзел у абмеркаванні сітуацыі, у якой апынулася ягоная Бацькаўшчына. Аб грамадзянскай пазіцыі мастака сведчыць створаная ім серыя партрэтаў удзельнікаў паўстання.

Тэма паўстанняў 1831 і 1863 года ў беларускім выяўленчым мастацтве XIX стагоддзя

Нягледзячы на жорсткае задушэнне паўстанняў 1831 і 1863 гадоў царскаму рэжыму не ўдалося знішчыць волю жыхароў беларускага краю да свабоды і незалежнасці. Гэтыя настроі выразна адлюстроўваліся ў творах выяўленчага мастацтва таго перыяду. Нават царская цензура была няздольная ўтрымаць мастакоў ад выказвання ў сваіх творах салідарнасці са змагарамі супраць імперскага ярма, за незалежнасць сваёй Радзімы.

Яскрава распрацоўваў у сваёй творчасці гэму паўстання 1831 года Януарый Сухадольскі. Лёс гэтага творцы поўны драматычных падзей і пераменаў. Ён нарадзіўся ў Гародні 19 верасня 1797 годзе ў сям'і збяднелага беларускага шляхціца. Маляваннем пачаў займацца ў Свіслацкай гімназіі, потым навучаўся ў Варшаўскім універсітэце. Атрымаўшы мастацкую адукацыю, быў запрошаны фельдмаршалам Іванам Паскевічам на пасаду мастака-баталіста пры штабе і ўдзельнічаў у паходзе расійскага войска ў Персію, дзе стварыў шэраг карцін батальнага жанру са сцэнамі руска-іранскай вайны 1826–1828 гадоў. Па вяртанні на радзіму Януарый разам са сваім братам Райнольдам, таленавітым паэтам і музыкам, аўтарам «Паланеза Касцюшкі», браў удзел у паўстанні 1831 года, і змагаўся супраць свайго



*Януарый Сухадольскі
«Смерць князя Язэпа Панятоўскага».*



*Уладзіслаў Валькевіч
«Партрэт Міхала
Эльвіры Андрыёлі».*

былога мецэната, графа Паскевіча, які камандаваў расійскім войскам. Пасля задушэння паўстання, у якім загінуў ягоны брат, Януарый Сухадольскі быў вымушаны іміграваць у Італію, каб пазбегнуць рэпрэсій. У 1837 годзе, атрымаўшы амністыю, Сухадольскі вяртаецца на радзіму. Ён працягвае плённа працаваць у жанры батальнага жывапісу. На запрашэнне імператара Мікалая I прыязджае ў Пецяярбург, дзе атрымлівае заказ на цыкл карцін, прысвечаных перамозе Расійскага войска над арміяй Напалеона ў вайне 1812 года. Аднак на радзіме мастака, на беларускіх землях, у памяці і ў сэрцах людзей яшчэ

былі жывыя падзеі паўстання 1831 года. Як і многія яго калегі, Сухадольскі прысвячае шэраг твораў сцэнам паўстання. Найбольш вядомая з гэтага цыклу – карціна «Сцэна з 1831 года». Гэты твор можна расцэньваць як рэквіем па пакутніках, якія загінулі ў змаганні за вызваленне сваёй Айчыны.

Патрыятычныя і незалежніцкія настроі, якія жылі ў беларускім і польскім грамадстве ў першай палове XIX стагоддзя прывялі да новага паўстання супраць імперскага ярма, якое выбухнула ў 1863 годзе. Гэтыя падзеі не маглі абысці сваёй увагай і мастакі, многія з якіх былі іх непасрэднымі ўдзельнікамі.

Вялікую цікавасць уяўляюць працы Міхала Эльвіры Андрыёлі, які нарадзіўся ў 1836 годзе, у Вільні ў сям’і скульптара італьянскага паходжання. Мастацкую адукацыю Андрыёлі атрымаў у Віленскай гімназіі і ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства (1855–1857). Па некаторых звестках, Андрыёлі пэўны час вучыўся і ў Пецяярбургскай Акадэміі мастацтваў.

Падчас паўстання Андрыёлі далучаецца да змагароў за незалежнасць краю, у якім ён нарадзіўся. Ён ваюе ў атрадах К. Карэвы, І. Пасербскага і Л. Нарбута. Свайму загінуламу камандзіру мастак паз-

ней прысвяціў карціну «Смерць Людвіка Нарбута каля Дубічаў»⁷⁴. Гэтая карціна – даніна пашаны гераізму паўстанцаў. Разам з тым, Андрыёлі падкрэслівае ўсенародны характар змагання за незалежнасць краю, на якое, разам са шляхтай, узяліся і сяляне. У сваеасаблівай, узнёслай і дынамічнай кампазіцыі гэтага твора выразна адчуваюцца рысы рамантызму.



*Міхал Эльвіра Андрыёлі
«Смерць Людвіка Нарбута каля Дубічаў».*

Тэме паўстання 1863 года і змагання за незалежнасць прысвяціў шэраг прац і згаданы вышэй Ромер. Мастак таксама браў непасрэдным удзел у паўстанні, змагаючыся ў адным з атрадаў. Пасля задушэння паўстання ён, як і многія, каму ўдалося выжыць, трапіў у вязніцу. Шмат малюнкаў прысвечаныя сябрам па вязенню – Ф. Карніцкаму, А. Храповіцкаму, Ф. Даноўскаму ды іншым. Мастак разумеў, што яго малюнкi будуць, магчыма, адзіным гістарычным сведчаннем самаахвярнасці змагароў за незалежнасць Айчыны, таму ён занатоўваў на аркушах прозвішчы, імёны, а таксама іншыя звесткі аб сваіх персанажах.

Такім чынам, у часы, калі царскімі ўладамі на беларускіх землях усталёўваўся жорсткі кантроль, забаранялася афіцыйнае ўжыванне беларускай мовы, а друкаваныя выданні падвяргаліся татальнай цензуры, мастакі імкнуліся адлюстравач у сваіх творах сапраўднае стаўленне беларусаў да сваёй незалежнасці і да асноўных еўрапейскіх каштоўнасцяў.

⁷⁴ Буйвал В. *Сведка эпохі. Мастак і нястомны падарожнік – Міхаіл Эльвіра Андрыёлі.* – «Наша вера», №1, 2008. С. 64–65.

Крытычны рэалізм у беларускім выяўленчым мастацтве XIX стагоддзя

З пачатку 1830-х гадоў у беларускім выяўленчым мастацтве адбываецца развіццё тэндэнцый крытычнага рэалізму. Акрамя рамантызацыі падзеяў гераічнага мінулага і ўвасаблення гістарычных постацяў і сучасных выбітных прадстаўнікоў шляхты, культуры і навукі, мастакі не маглі абмінуць увагай той стан, у якім апынулася беларускае грамадства пасля залучэння беларускіх земляў у склад Расейскай імперыі. Увядзенне паншчыны і ператварэнне сялян у прыгонных рабоў, рэпрэсіі ў дачыненні да беларускай шляхты, вынішчэнне нацыянальнай свядомасці, пераслед вальнадумства, жорсткае задушэнне паўстанняў 1830–1831 і 1863–1864 гадоў, а таксама ўвядзенне чыноўніцкай сістэмы ператварылі беларусаў у абрабаваны народ.

Увагу да простага беларускага люду выклікаў і прыклад заходняга мастацтва, перадусім французскага. Але, акрамя вонкавых побытавых дэталёў сялянскага побыту, беларускія мастакі імкнуліся перадаць у сваіх творах праблемы і пачуцці прыгнечаных людзей, а таксама – адлюстраваць стан, у якім апынуўся іх край пасля захопу імперыяй.

Адным з найбольш яркіх і ў той самы час супярэчлівых прадстаўнікоў гэтай плыні з'яўляецца Міхаіл Мікешын (1835–1896), які нарадзіўся ў вёсцы Максімаўка колішняга Мсціслаўскага павета (цяпер Клімавіцкі раён Магілёўскай вобласці Беларусі). Кар'ера гэтага вядомага скульптара і мастака развівалася ў Расіі і была надзвычай паспяховай. У 1852 годзе ён паступіў у Пецябургскую акадэмію мастацтва, дзе трапіў у батальны клас прафесара Багдана Вілевальда. Адна з яго першых прац «Лейб-гусары на вадапоі» цяпер знаходзіцца ў Траццякоўскай галерэі ў Маскве. А створаны ў 1858 годзе маладым, яшчэ нікому не вядомым скульптарам Мікешыным праект манументальнага помніка «Тысячагоддзе Расіі» стаў пераможцам усерасійскага творчага конкурсу, абвешчанага Аляксандрам II, і быў узведзены ў Ноўгарадзе ў 1862 годзе. Потым па праектах Мікешына былі выкананыя і іншыя помнікі – Каця-

рыны II у Пецяярбургу (1873), Багдану Хмяльніцкаму ў Кіеве (1888), а таксама Ўладзіміру Карнілаву і Паўлу Нахімаву ў Севастопалі.

Гэтыя творы былі выкананыя ў адпаведнасці з усімі канонамі афіцыйнай расійскай ідэалогіі, якая ўсхваляла веліч і моц імперыі. Але, разам з тым, мастак не мог не думаць і пра сваю Айчыну. «Вастру сваю зброю – аловак і зноў хачу славіць сваю «Эльвіру». Сваю ўбогую Радзіму Беларусь», – знойдзена прызнанне мастака ў адным з яго запісаў.



Ілля Рэпін

«Партрэт Міхаіла Мікешына».

Мікешын шмат падарожнічаў па Беларусі. На беларускім матэрыяле зробленыя папулярныя, асабліва сярод вясковага люду, «Смяхотныя лісты»: «Жаніх і нявеста», «Беларуская дзяўчына», «Банкір і шляхціц», «Дзед і баба», «Тыпы Магілёўскай губерні», «Паштовая эстафета. Беларусь», «Жабрачка» і іншыя. Яны знайшлі сваё месца на старонках заснаванага Мікешыным у 1875 года што-тыднёвага часопіса «Пчела»⁷⁵.

Але пераломным момантам у творчасці мастака стаў прыезд камісіі, якая праводзіла ў яго родных мясцінах набор у рэкруты. Уражанні ад галашэння жанчын, у якіх забіраюць мужоў і дзяцей, ён выявіў у малюнку «Сцэны былога рэкруцкага набору. Клімавічы, 1875 год» Такім чынам, мастак меў мужнасць дэманстраваць другі бок медала расейскага імперскага самадзяржаўя – царскі прыгнёт.

Асоба Міхаіла Мікешына, мастака і грамадзяніна, стала ўваабленнем супярэчлівасці беларуска-расейскіх сувязяў. Прадстаўнік прагрэсіўнай мастацкай інтэлігенцыі з небагатай бела-

⁷⁵ Марціновіч А. *Міхаіл Мікешын.* «Зноў хачу славіць сваю Беларусь»; у: *Элегіі забытых дарог.* – «Польмя», Мінск, 2001. С. 351–380.

рускай сям’і, ён знаходзіўся пад уплывам афіцыйнай імперскай ідэалогіі, але, разам з тым, падзяляў пратэстныя настроі супраць імперскага прыгнёту, якія выпявалі ў той час у асяроддзі беларускай інтэлігенцыі.



*Апалінарыў Гараўскі
«Партрэт старой жанчыны
за малітвай».*



*Апалінарыў Гараўскі
«На берагах ракі Берэзіны».*

Аб пакутах простага беларускага народа распавядае і творчасць мастака Апалінарыя Гараўскага (1833–1900). Ён нарадзіўся 23 студзеня 1833 года ў збяднелай шляхецкай сям’і ў маёнтку Уборкі Ігуменскага павета Мінскай губерні. Па сканчэнні Брэсцкага кадэцкага каледжа, навучаўся ў майстэрні вядомага расійскага архітэктара Мікалая Бенуа, а пасля ў Пецяўбургскай акадэміі мастацтваў.

За выдатныя поспехі атрымаў магчымасць стажыравацца ў Германіі, Швейцарыі, Італіі. Але, па вяртанні, малады мастак скіроўвае сваю ўвагу на родны край. Адною з першых карцін, створаных ім пасля замежнай стажыроўкі, быў «Партрэт старой жанчыны за малітвай». Мадэллю для гэтага твора стала беларуская сялянка Аксіння Іванова, жыхарка сяла Уборкі⁷⁶. Карціна падкрэслівае

⁷⁶ Ресина Е. *Некоторые вопросы связанные с изучением произведений А. Горавского в собрании национального художественного музея Республики Беларусь*; у: Аладаўскія чытанні, Матэрыялы канферэнцыі, прысвечанай вынікам навукова-даследчай працы за 2002 год / рэд. Т. Сурская. – Мінск, 2003. С. 12.

духоўную прыгажосць простаі беларускай жанчыны і, разам з тым, выяўляе абурэнне мастака тым гаротным і бяспраўным станам, у якім існуе і яна, і ўвесь беларускі народ. Карціна мела вялікі розгалас, паспяхова выстаўлялася ў Расіі і за мяжой – у Парыжы, Вене, Бруселі. Пра яе добра адгукнуліся вядомы мастацтвазнаўца і калекцыянер Траццякоў, знакаміты мастак Ілля Рэпін. Сваю любоў да роднага краю Гараўскі ўвасобіў і ў серыі выдатных пейзажаў, у якіх з дасканаласцю і майстэрствам адлюстраваў чароўную веліч і прыгажосць беларускай прыроды.

Да праблемаў беларускага грамадства звяртаўся ў сваёй творчасці мастак і літаратар Артур Бартэльс (1818–1885), які нарадзіўся на Случчыне ў Мінскай губерні. Па сканчэнні варшаўскай гімназіі ён навучаўся жывапісу ў Пецярбургу і Парыжы.

Большую частку свайго жыцця Бартэльс пражыў у Беларусі, дзе меў маёнтак непадалёк ад Маладзечна. Ён служыў кіраўніком вялікіх уладанняў беларускіх магнатаў Тышкевічаў – ягоных сваякоў. Жыў у Лагойску, Гарадку. Быў заўзятым паляўнічым і з захапленнем займаўся маляваннем і музыкай.

Найбольшую цікавасць у творчай спадчыне гэтага мастака прадстаўляюць серыі карыкатурных прац, дзе ён са знішчальным сарказмам адлюстроўвае загану расейскай чыноўніцкай



Адольф Бартэльс.



*Адольф Бартэльс.
Старонкі з альбома
«Чалавек высокага паходжання».*

сістэмы. Напрыклад, у альбоме карыкатур «Чалавек высокага паходжання», які быў выдадзены ў 1858 годзе, распавядаецца пра кар’еру царскага чыноўніка, які не грэбуе ніякімі сродкамі дзеля дасягнення сваёй мэты.

У другой палове XIX стагоддзя плынь крытычнага рэалізму набірала ў беларускім выяўленчым мастацтве ўсё большую моц. Сцэны з жыцця народа, паказаныя ў творах беларускіх мастакоў, узятыя імі сацыяльныя, маральныя, палітычныя і філасофскія праблемы выклікалі шырокі розгалас у грамадстве і рабіліся прадметам дыскусій. Такім чынам, выяўленчае мастацтва пачынала ўплываць на іншую сферу творчасці – літаратуру. Карціны мастакоў натхнялі пісьменнікаў, давалі імпульс да напісання апавяданняў, аповесцяў, раманаў.

Яскравым прыкладам гэтага з’яўляецца творчасць Язэпа Азямблоўскага (1804–1878), які зрабіў вялікі ўнёсак у развіццё беларускай графікі. Мастак нарадзіўся ў Мінску. Напачатку 1830-х гадоў навучаўся ў Віленскім універсітэце, дзе пазнаёміўся з прадстаўнікамі прагрэсіўнай студэнцкай інтэлігенцыі – Янам Чачотам, Янам Баршчэўскім ды іншымі – і далучыўся да этнаграфічных экспеды-



Ян Дамель «Партрэт Язэпа Азямблоўскага».

цыяй па Беларусі, якія ладзіліся студэнтамі дзеля вывучэння побыту людзей, запісу народных песень, казак, паданняў. Менавіта тады абудзілася ў будучага мастака цікавасць да гісторыі роднага краю. Разам з тым, гэтыя экспедыцыі дазволілі маладым людзям убачыць, у якім гаротным стане апынулася беларускае сялянства. Гэта стала важнай тэмай для дыскусій, абуджала да пошукаў выйсця і супраціву.

Свой пратэст Азямблоўскі выказваў праз творчасць. Адным з найбольш вядомых ягоных

твораў з'яўляецца літаграфія «Славянскі нявольнік» («Беларускі раб»). Гэтая праца зрабіла вялікае ўражанне на вядомага расійскага літаратара і апазіцыянера Аляксандра Герцэна. Письменнік ацаніў яе як прыклад неабыякавага мастацтва, якое выяўляе злачынную сутнасць прыгоннага ладу і заклікае змагацца супраць сацыяльнай няроўнасці: «Беларускі селянін, без шапкі, рукі за пасам, стаіць сярод поля і неяк крыва і з адчаем глядзіць уніз. Пакаленні прыгоннага права стварылі такую парыю». Такім чынам літаграфія Азямблоўскага паказвала гаротны стан беларускага сялянства, якое яшчэ нядаўна натхняла мастакоў на стварэнне ўзнёслых і сакральных твораў, а пасля адыходу беларускіх земляў да Расійскай імперыі, у якой панавала прыгоннае права, выклікала толькі жаль і жах.



Язэп Азямблоўскі
«Славянскі нявольнік»
 («Беларускі раб»).

Гэты твор зрабіў вялікае ўражанне і на Адама Міцкевіча, які часта паказваў яго падчас сваіх выступаў у Парыжы. Арыгінал літаграфіі захоўваецца цяпер у музеі паэта ў Парыжы з надпісам: «Славянскі раб! О Езус! О Езус! Дабрадзей наш адзіны! Злітуйся і з нашых простых людзей, і з панічоў нашых! Няхай добрыя людзі нас пашкадуюць!»⁷⁷

Літаграфія пабудзіла Міцкевіча да роздуму над лёсам роднага краю. Ганебнае прыраўнанне беларускіх сялян да быдла знайшло адлюстраванне ва «Уступе да III часткі Дзядоў»: «Прыгожыя ездавыя расійскія коні дорага каштуюць. За баявога гвардзейскага каня часта даюць некалькі тысяч франкаў. А простага чалавека можна

⁷⁷ Białokozowicz B. *Litografia Józefa Oziębłowskiego «Niewolnik słowiański – Białoruskiej rab» w percepcji Adama Mickiewicza i Aleksandra Hercena; y: Między Wschodem a Zachodem. Z dziejów formowania się białoruskiej świadomości narodowej.* – Białystok, 1998. S. 39.

купіць за тысячу франкаў. Жанчын жа падчас голаду на Беларусі прадавалі ў Пецяярбургу за дзвесце франкаў. І ганьба, што некаторыя польскія паны таксама набывалі такі тавар». Гэты паэтычны твор, напісаны ў стылі рамантызму, абапіраўся, тым не менш, на рэальныя факты беларускай рэчаіснасці, зафіксаваныя ў літаграфіі Азямблоўскага «Славянскі нявольнік»⁷⁸.

Паўплывала на павевы ў літаратуры і творчасць Антона Каменскага (1860–1933), які зрабіў значны ўнёсак у развіццё беларускага, польскага і літоўскага мастацтва. Гэты мастак нарадзіўся ў шляхетнай сям’і і правёў дзяцінства ў вёсцы Ярылаўка Гарадзенскага павета. У 1882 годзе ён паступіў у Пецяярбургскую акадэмію мастацтваў, але ў 1886 годзе быў вымушаны вярнуцца ў Ярылаўку ў сувязі з пагаршэннем фінансавага стану бацькі. У пачатку 1890-х гадоў маладу мастак едзе ў Парыж, дзе спрабуе працаваць у самых розных стылях і жанрах. Па вяртанні з Парыжа ён пэўны час жыве ў Варшаве, потым ва Украіне. Але, знаходзячыся ўдалечыні ад Радзімы, Каменскі не пераставаў пра яе думаць. Сум па родных мясцінах натхніў яго на серыю твораў, прысвечаных Беларусі.

Кранаюць глыбінёй пачуццяў такія працы Каменскага, як «Дарога ў пушчы», «Старыя дубы», «Дзяўчынка-ліцвінка», «Беларус-ліцвін», у якіх мастак перадае ўмовы жыцця і працы беларускага народа⁷⁹. Але самым знакамітым ягоным творам стаў партрэт дзяўчынкі з Магілёўшчыны «Анастасія», які натхніў вядомаму пісьменніцу Элізу Ажэшку на напісанне рамана з такой самай назвай.

Вось што напісала сама пісьменніца ў прадмове да першай публікацыі рамана ў часопісе «Tygodnik ilustrowany» («Ілюстраваны штотыднёвік»): «Часта бывае, што мастакі робяць гонар пісьменнікам, ператвараючы ў выявы тое, што выходзіць з-пад іхняга пяра. Але значна радзей пісьменнік апісвае ў сваім творы тое, што намалюваў мастак. Менавіта такое здарылася паміж мною і панам. Чым даўжэй мае вочы былі прыкутыя да постаці, намалю-

⁷⁸ Ibidem, с. 32.

⁷⁹ Дробов Л. *Живопись Белоруссии...* – op. cit., с. 275.

ванай панам, тым шчыльней абступалі мяне ўспаміны чагосьці даўно знаёмага, кагосьці калісьці бачанага зблізку... Малюнак пана, поўны ўнутранага сэнсу, быў тым дотыкам звонку, які адразу з глыбіні маёй памяці выклікаў прывід. Да каго падобна? Да кагосьці, добра мне калісь знаёмага падобна...»⁸⁰

Такім чынам, мастакі этнаграфічнага накірунку не проста пераносілі на беларускую глебу тэндэнцыі заходняга выяўленчага мастацтва. Іх творчасць стварала сімвалы народнай трываласці, адвечнасці беларускага духу. Яны давалі магутны імпульс для творчасці беларускіх паэтаў, мысляроў, палітычных змагароў. Уплывалі яны і на настроі прагрэсіўнай буржуазіі, заклікаючы яе рабіць карысныя справы для свайго народа.



*Антон Каменскі
«Анастасія».*

Пейзажны жанр у выяўленчым мастацтве Беларусі XIX стагоддзя

Асобным феноменам выяўленчага мастацтва XIX стагоддзя з'яўляецца пейзажны жанр. У Беларусі гэтая з'ява набыла значна большы сэнс, чым простае маляванне прыгожых краявідаў. Шмат увагі вывучэнню этнаграфіі надавалі ў тыя часы не толькі гісторыкі і літаратары. Мастакі нібы інтуітыўна адчувалі набліжэнне драматычных і разбуральных падзеяў, якія мусілі неўзабаве адбыцца на іхняй Радзіме, і перадавалі гэтыя пачуцці ў сваіх творах, імкнучыся зафіксаваць для будучых пакаленняў вобразы Бацькаўшчыны, лад жыцця, які фармаваўся стагоддзямі, а цяпер знікаў у іх на вачах. Ладзячы экспедыцыі па Беларусі, яны наведвалі мясціны, звязаныя з жыццём і дзейнасцю выдатных беларускіх навукоўцаў, паэтаў,

⁸⁰ Orzeszkowa E. *Anastazyja*. – «Tygodnik Ilustrowany», №1, 1902. S. 7.



Міхал Кулеша «Царква на Каложы».

і літаграфіяў Міхала Кулешы (1800–1863). Бацькі мастака мелі невялікі маёнтак у Лідскім павеце Гарадзенскай губерні. Навучанне жывапісу ён пачаў у майстэрні Яна Дамеля. У 1817 годзе Кулеша паступіў у Віленскі ўніверсітэт, па сканчэнні якога пачаў працаваць настаўнікам малявання ў Гародні. Як мастак, Міхал Кулеша абіраў сюжэтамі сваіх карцін мясціны, звязаныя з выбітнымі асобамі ці значнымі падзеямі беларускай і польскай гісторыі. Сярод такіх прац можна назваць малюнкi «Царква на Каложы», «Хата Тадэвуша Касцюшкі ў Мерачоўшчыне»⁸¹.

У апошнім творы мастак імкнецца стварыць асаблівы настальгічны настрой. Ён невыпадкава абірае для гэтага менавіта зімовую пару, калі жыццё замірае, нібыта ўпадаючы ў летаргічны сон. Менавіта ў такім здранцвенні знаходзіліся беларускае і польскае грамадства пасля паразы паўстання 1794 года, якім кіраваў Тадэвуш Касцюшка.

Але бясспрэчным карыфеем гэтага жанру можна лічыць Напалеона Орду, знакамітага майстра архітэктурнага пейзажу, які пакінуў па сабе больш за тысячу гравюр і малюнкаў з выявамі беларускіх гарадоў, вёсак і мястэчак, гістарычных мясцінаў, помнікаў архітэктуры. Орда нарадзіўся 7 лютага 1807 года ў шляхецкай сям'і

⁸¹ Дробаў Л. *Графіка Беларусі...* – op. cit., с. 27.

ў маёнтку Варацэвічы на Піншчыне. Як і шмат хто з іншых беларускіх мастакоў, навучацца жывапісу ён пачаў у Свіслацкай гімназіі на Гарадзеншчыне. Але ў Віленскім універсітэце ён паступіў не на мастацкі, а на фізіка-матэматычны факультэт.

За ўдзел у тайным таварыстве «Заране» Напалеон Орда трапляе ў турму, з якой вызваляецца ў канцы 1827 года. Нягледзячы на ганенні і рэпрэсіі, Орда не адмовіўся ад сваіх патрыятычных перакананняў і заўсёды з гонарам называў сябе ліцвінам. У 1830–1831 гадах Орда браў удзел у паўстанні, а пасля яго задушэння быў вымушаны эміграваць. Ён жыў некаторы час у Аўстрыі, Італіі, Швейцарыі, і ўрэшце спыняецца ў Парыжы. Атмасфера творчасці і свабоды французскай сталіцы спрыяе развіццю разнастайных талентаў маладога чалавека. Орда сустракаецца з прадстаўнікамі прагрэсіўнай інтэлігенцыі. Знаёміцца з Адамам Міцкевічам і Фрыдэрыкам Шапэнам. У Парыжы ён стварае некалькі музычных твораў – паланезаў і знакамітую «Імшу». Але найбольш яго захапляе жывапіс. Ён пачынае наведваць студыю французскага мастака П'ера Жэрара, майстра архітэктурнага краявіду. Гэта, безумоўна, паўплывала на будучы накірунак творчай дзейнасці Орды.

Па вяртанні на радзіму ў 1856 годзе мастак даведваецца, што яго роднае гняздо – маёнтак у Варацэвічах, канфіскаваны царскімі ўладамі за ягоны ўдзел у паўстанні. Але



*Напалеон Орда
«Аўтапартрэт».*



Напалеон Орда «Замак у Навагрудку».



Напалеон Орда «Від Віцебска».

Напалеон Орда вырашае не пакідаць Бацькаўшчыны, а застацца і служыць ёй сваёй творчасцю. Ён выпраўляецца ў сваю легендарную вандроўку па Беларусі, якая скончыцца толькі разам з жыццём мастака. Падчас гэтай вандроўкі ён стварыў цэлую галерэю граўюраў і акварэляў, на якіх увекавечыў для сваіх сучас-

нікаў і наступных пакаленняў цудоўную архітэктурную спадчыну беларусаў. Аб'ектамі гэтых твораў былі не толькі палацы магнатаў і шляхецкія маёнткі, але і простыя вёскі, што асабліва каштоўна для даследавання этнаграфіі і матэрыяльнай культуры Беларусі. Маршруты вандровак мастака ахопліваюць практычна ўсю Беларусь. Пачаўшы з Мінскай губерні, ён працуе на Гарадзеншчыне, Берасцейшчыне. Альбомы з каляровымі літаграфіямі ягоных твораў выдаваліся вялікімі накладамі ў друкарні Фаянса ў Варшаве. Яны адразу набывалі папулярнасць і карысталіся вялікім поспехам, бо кожная культурная і інтэлігентная сям'я на абшарах былых ВКЛ і Рэчы Паспалітай жадала мець у сябе альбом з выявамі найпрыгажэйшых мясцін свайго краю. За сваё жыццё мастак выдаў шэсць такіх альбомаў. Творчая спадчына Напалеона Орды сведчыць аб высокім узроўні культуры беларусаў, абуджае гонар за тых мастакоў, архітэктараў, майстроў, якія будавалі такія цудоўныя дамы і палацы. Ягоныя літаграфіі з'яўляюцца бясспрэчным доказам належнасці Беларусі да еўрапейскіх культурных традыцый.

Сярод мастакоў, якія апявалі прыгажосць і веліч беларускай зямлі вылучаецца яшчэ адзін знакаміты творца – Фердынанд Рушчыц (1870–1936). Аднак калі працы Напалеона Орды выкананы ў рэалістычнай манеры з выразнымі элементамі рамантызму, то Рушчыц напаўняў свае творы сімвалічным і філасофскім гучаннем. Менавіта такой, поўнай паэтычнай метафарычнасці, з'яўля-

ецца карціна Фердынанд Рушчыца «Каля касцёла». Высокія аблокі, вясновае сонца, якое пачынае адаграваць замерзлую зямлю і галіны дрэваў, на якіх яшчэ трымаецца мінулагадняе лісце. Ланцужок дзяцей, якія ідуць у храм. Постаць старога, які на іх глядзіць... Гэтая сцэна нагадвае гледачу аб вечным і пастаянна зменлівым су-свецце, дзе пасля ночы абавязкова прыходзіць дзень, а пасля зімы – вясна, дзе ўсё жывое нараджаецца, квітнее, старэе і памірае, каб даць пачатак новаму жыццю...



Фердынанд Рушчыца «Зямля».

Гімн беларускай зямлі і Чалавеку, які працуе на ёй, гучыць у знакамітым творы Рушчыца «Зямля». Фігуры валоў і арагага нібыта зліваюцца з глебай на фоне асветленых сонцам аблокаў неспакойнага, пераднавальнічнага неба. Карціна стварае ўражанне велічы і магутнасці стыхіі і чалавека, які мусіць цяжкай і бязрадаснай працай здабываць свой хлеб. Адначасова яна дае адчуванне трывогі і неспакою, прадчування грозных і трагічных падзей, якія неўзабаве напаткаюць Беларусь.

Падобнае захапленне прыгажосцю беларускай зямлі, спагада і боль за людзей, якія на ёй жывуць, загучалі пазней у паэтычных творах Якуба Коласа, Янкі Купалы, іншых беларускіх літаратараў. Усё гэта сведчыць аб тым, што выяўленчае мастацтва адыгрывала вельмі значную, а часам і лідэрскую ролю ў працэсе нацыянальнага адраджэння, які пачынаўся ў Беларусі ў XIX стагоддзі. Менавіта творы мастакоў натхнялі дзеячаў літаратуры, тэатра, музыкі, іншых відаў мастацтва, давалі ім імпульс нацыянальнай ідэі.

Выставачная дзейнасць беларускіх мастакоў і ўзнікненне першых музеяў на тэрыторыі Беларусі ў XIX стагоддзі

У другой палове XIX стагоддзя, пасля задушэння двух магутных нацыянальна-вызваленчых паўстанняў супраць царскага прыгнёту ў 1831–1832 і ў 1863 гадах, імперскія ўлады Расіі імкнуліся ўсталяваць як на беларускіх, так і на польскіх землях цэнзуру і жорсткі палітычны кантроль, каб не дапускаць новых спробаў змагання за незалежнасць. Але, нягледзячы на гэта, у тыя часы было створана шмат карцін, героямі якіх былі ўдзельнікі паўстанняў. Аўтары яўна сімпатызавалі ідэям вольнасці, свабоды і барацьбы супраць імперскага прыгнёту. Каб зразумець, як такое было магчыма ва ўмовах палітычнай і эканамічнай стагнацыі краю, трэба ведаць пра адмысловую ролю, якую адыгрывалі тады шляхецкія сядзібы. У адрозненне ад дзяржаўных устаноў, у прыватным маёнтку арыстакрата панавала вольная прастора, непадкантрольная дзяржаўнай уладзе. Шляхта і магнаты атрымлівалі грунтоўную гуманітарную адукацыю і добра разбіраліся ў мастацтве. У шляхецкім асяроддзі лічылася прэстыжным мець добрую калекцыю карцін, таму шмат якія шляхецкія сядзібы мелі сапраўдныя галерэі жывапісу.



Палац Манюшкаў у Смілавічах.



Палац Слатвінскіх, Міншчына.

Напрыклад, магнат Антоній Ратынскі сабраў у сваім маёнтку пад Ігуменам (цяпер – Чэрвень) калекцыю карцін Яна Дамеля. Вялікія калекцыі жывапісу меліся ў маёнтках Пуслоўскіх у Слоніме, Храптовічаў у Шчорсах, Слізеняў у Бартынках, Чартарыйскіх і Храптовічаў у Шчомысціцах, Тышкевічаў у Лагойску, Ельскіх у Дудзічах і г. д.⁸²

Вядомым калекцыянерам і мецэнатам быў ужо ўзгаданы вышэй граф Адам Гюнтэр (1782–1854). Немец паводле паходжання, ён ажаніўся з дачкой беларускага магната Ігнація Тышкевіча і пасяліўся ў маёнтку ў мястэчку Дабраўляны каля Смаргоні. Там ён збудаваў вялікі палац, які стаў своеасаблівым культурным цэнтрам для мясцовай інтэлігенцыі. Тут часта бывалі мастакі Ян Дамель, Ян Рустэм ды іншыя, гасцілі прафесар і рэктар Віленскага ўніверсітэта Ян Снядэцкі, доктар медыцыны Ян Мяноўскі, паэты і перакладчыкі Антон Адынец, Юльян Корсак, Ігнат Ходзька, архітэктар Карл Падчашынскі. У мастацкай калекцыі, якую збіраў Гюнтэр, былі творы Яна Рустэма, Яна Дамеля, Шымана Чаховіча, Яна Норбліна, Аляксандра Арлоўскага, Францішака Смуглевіча⁸³.

⁸² Дробов Л. *Живопись Белоруссии...* – op. cit., с. 138.

⁸³ Рынкевіч У. *Увесь свет у мініяцюры*; у: *Роднае слова* №8, рэд. У. Куліковіч. – Мінск, 2008. С. 84.



Палац графа Гонтэра ў Дабраўлянах.

чынам стваралася своеасаблівая замова, фармавалася кола тэмаў, якія мелі найбольшы шанец быць запатрабаванымі. Гэтыя тэмы адпавядалі настроям тагачаснага грамадства, і адначасова ўплывалі на грамадскую думку і фармаванне гэтых настрояў.

Відавочна, што мастакі, як і іншыя дзеячы культуры ў XIX стагоддзі яшчэ не думалі непасрэдна пра незалежнасць Беларусі. Яны ўсведамлялі сябе жыхарамі Крэсаў, як у Рэчы Паспалітай называлі землі Вялікага Княства Літоўскага. Але гэтыя землі мелі ўласнае мінулае, а развіццё нацыянальнага мастацтва ўзмацняла адчуванне самабытнасці краю, які рана ці позна мусіў скінуць імперскае ярмо. Галоўным дасягненнем беларускага выяўленчага мастацтва ў XIX стагоддзі было стварэнне падмурка беларускай нацыянальнай ідэі, выяўленне і захаванне ўнікальнай беларускай тоеснасці, заснаванне традыцыі, што распачала працэс фармавання беларускага народа, які будзе цяжка, але няўхільна ісці да абвяшчэння сваёй незалежнасці на працягу XX стагоддзя.

Вельмі часта мастакі рабілі свае працы на замову, таму тэмы і сюжэты адпавядалі густам і настроям калекцыянераў. Найбольш «моднымі» у тыя часы сярод беларускай шляхты былі сямейныя партрэты, жанравыя сцэны, краявіды, але таксама – тэмы, звязаныя з ідэямі нацыянальна-вызваленчага і шляхецкага руху. Такім

III. УПЛЫЎ ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА НА ФАРМІРАВАННЕ БЕЛАРУСКАЙ НАЦЫЯНАЛЬнай ІДЭІ Ў ХХ–ХХІ СТАГОДДЗЯХ

Фарміраванне беларускага выяўленчага мастацтва на пачатку ХХ стагоддзя

На мяжы ХІХ–ХХ стагоддзяў у Расійскай Імперыі адбываўся глыбокі крызіс, які прывёў да новага ўздыму рэвалюцыйных настрояў. Каб паслабіць сацыяльную напружанасць у грамадстве, царскі ўрад быў вымушаны пайсці на пэўныя ліберальныя саступкі, у тым ліку паменшыць імперскі ціск у правінцыях. Гэта паспрыяла ўздыму новай хвалі нацыянальнага адраджэння на беларускіх землях. Актыўны ўдзел у грамадскім і культурным жыцці бралі і мастакі. Жывапіс у гэты перыяд перастае быць прывілеем вышэйшых саслоў'яў. У Беларусі пачынае стварацца новая культура, значны ўнёсак у якую робяць інтэлігенты ў першым пакаленні, пераважна выхадцы з сялянаў. Яны ўзбагачаюць мастацтва сваёй мовай, веданнем народнага жыцця і традыцый. У шматлікіх гарадах Беларусі ствараюцца творчыя таварыствы і культурныя аб'яднанні, адкрываюцца прыватныя школы малявання – І. Пэна, у Віцебску, Дз. Папова, Я. Кацэнбогена, Я. Кругера, І. Яроменкі ў Мінску, Ф. Пархоменкі ў Магілёве. У краі актывізуецца выставачная дзейнасць. Акрамя твораў, выкананых у рэалістычнай манеры, з'яўляюцца карціны, створаныя ў стылі мадэрну, сімвалізму, імпрэсіянізму⁸⁴.

Паступова цэнтрам мастацкага жыцця на тагачасных беларускіх землях робіцца Мінск. Значнай падзеяй таго часу стала арганізацыя

⁸⁴ Налівайка Л. *Мастацтва 1900–1930-х гадоў. «У віхры падзей»*; у: *Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя* / рэд. Ю. Піскун. – Мінск, 2003. С. 10.

тут 12 сакавіка 1911 года першай выставы твораў найбольш значных і ўплывовых мастакоў не толькі з Беларусі, але і з Літвы і Польшчы. Як апавядаў пра гэтую падзею ўплывовы часопіс «Віленскі штотыднёвік» – «Мінск здолеў самастойна арганізаваць добрую мастацкую выставу, вытрыманую ў тонкім і шляхетным стылі. Тут Мінск выглядае не глядачом чужых твораў, а ініцыятарам і стваральнікам. Сам – для сабе. Ён сабраў і паказаў грамадскасці свае скарбы – творы мастакоў роднай Літвы, калекцыі яе прыхільнікаў і эстэтаў»⁸⁵.

Жывапіс Беларусі на выставе прадстаўлялі Фердынанд Рушчыц, Якаў Кругер, Леў Альпяровіч, Зянон Ленскі і іншыя; Польшчу прадстаўлялі Ян Станіслаўскі, Тадэвуш Прушкоўскі, Леон Вычулкоўскі. Станіслаў Віткевіч і іншыя; Літву – Мікалоюс Чурлёніс, Пятрас Калпокас, Антанас Жмуйдзінавічус.

Выяўленчае мастацтва і перыядычныя выданні

На пачатку XX стагоддзя мастакі пачынаюць браць актыўны ўдзел у выданні незалежнай беларускай прэсы, і перадусім – «Нашай Нівы», якую называлі «першай беларускай газетай з малюнкамі».

Малюнкi друкуюцца ў газеце разам з апавяданнямі і вершамі беларускіх пісьменнікаў. На старонках гэтага выдання змяшчаліся таксама выявы помнікаў архітэктуры, партрэты выбітных дзеячаў мінулага, жанравыя сцэны сучаснага жыцця, этнаграфічныя серыі з выявамі нацыянальных беларускіх строяў і сацыяльных тыпажоў.

Звярталася газета і да тэмы вызваленчага змагання. Прыкметнай у гэтай сувязі з'яўляецца твор Артура Гротгера «На катарзе», прысвечаная ўдзельніку паўстання 1831 года. Вось як каментуе гэтую карціну «Наша Ніва»: «На гэтым рысунку мы відзім чалавека, засуджанага на катаргу. Паўзіраўшыся на яго, мы ўбачым вочы ясныя, твар смелы, аткрыты: гэта не злодзей, не злыдзень, гэты шчыры ваяка за лепшую долю людзей»⁸⁶.

⁸⁵ Bułhak J. *Nec mergitur. Wrażenia z wystawy sztuk pięknych w Mińsku 12–14 marca.* – «Tygodnik Wileński», №14, 1911. S. 6.

⁸⁶ Гротгер А. *На катарзе*; у: «Наша Ніва», №5, 1906. С. 5.

Аналагічнымі артыкуламі-каментарамі «Наша Ніва» суправаджала і іншыя выявы, прысвечаныя беларускім пісьменнікам, навукоўцам, грамадскім дзеячам, падзеям з гісторыі ці замалёўкам сцэн сучаснага жыцця. Папулярным у гэты перыяд адлігі ў грамадстве робіцца жанр крытычнага рэалізму, вялікую папулярнасць набываюць карыкатуры, у тым ліку на вострыя палітычныя тэмы. Адным з найбольш паспяховых і актыўных мастакоў, якія працавалі ў гэтай сферы, быў Казімір Кастравіцкі, вядомы таксама як паэт і літаратар пад псеўданімам Карусь Каганец. Ён пісаў не толькі вершы, але і апавяданні і драматычныя творы, дзе выкарыстоўваў народную творчасць – казкі, паданні. Як мастак Кастравіцкі закранаў і вострыя палітычныя тэмы. Шырокую вядомасць набыла ягоная карыкатура «Пахаванне Свабоды», дзе свабода ў вобразе прыгожай жанчыны не скараецца папам ды цару з міністрамі, якія жадаюць яе пахаваць, і мечам разганяе сваіх магільшчыкаў. За сваю палітычную дзейнасць Кастравіцкі ў 1905–1906 гадах адбываў турэмнае зняволенне, але не зрокся сваіх перакананняў. Адразу пасля вызвалення, напрыканцы 1906 года, ён выдаў новую палітычную карыкатуру «Віншую з Новым Годам!», якая выглядала адкрытым заклікам да змагання. На ёй мастак паказаў «Новы Год» у выглядзе селяніна з паходняй у адной



Артур Гротгер
«На катарзе».



Карусь Каганец.

руцэ і з касой у другой, ад якога з жахам разбягаюцца цар і ягоныя папличнікі⁸⁷.

Такім чынам, на пачатку ХХ стагоддзя найбольш актуальнымі для прадстаўнікоў беларускага выяўленчага мастацтва, якія актыўна ўдзельнічалі ў дзейнасці на карысць нацыянальнага адраджэння, былі не столькі чыста мастацкія, колькі сацыяльныя, палітычныя і асветніцкія мэты. У краі, дзе непісьменнымі былі каля 80% насельніцтва, дзе не існавала ніводнай школы з навучальнай мовай карэннага насельніцтва, мастакі свядома развівалі ўжытковыя мастацкія жанры: ілюстрацыю, станкавы жывапіс, карыкатуру, якія служылі дапаўненнем да літаратурных тэкстаў ці спалучаліся з літаратурнымі каментарамі. Гэта рабіла тэксты больш зразумелымі і даступнымі тым, хто кепска валодаў чытаннем. Разам з тым, мастацкая выява рабіла больш пераканаўчымі, яскравымі і насычанымі апісанні гістарычнага мінулага і аналітыку сучасных падзей, стымулявала да аналізу, пошуку рашэнняў пэўных сацыяльных і грамадскіх праблем, фармаванню грамадскай думкі і ў выніку спрыяла адчуванню еднасці, кансалідацыі нацыі.

Беларускае выяўленчае мастацтва падчас Першай сусветнай вайны

Падчас Першай сусветнай вайны, у выніку наступлення, якое пачалося ў жніўні 1915 года, значная частка беларускіх земляў была занята нямецкімі войскамі. Акупацыйныя ўлады праводзілі шматлікія рэквізіцыі і прымусовыя работы, аднак да пытанняў нацыянальнага самавызначэння беларусаў ставіліся дастаткова лаяльна.

Яны не падтрымлівалі ідэі стварэння незалежнай Беларускай рэспублікі пад нямецкім пратэктаратам, але ў той жа час не забаранялі дзейнасць актывістаў беларускага руху. Што да выяўленчага мастацтва, то ў яго развіцці ва ўмовах нямецкай акупацыі былі нават і пэўныя станоўчыя моманты. Вельмі шмат карыснага ў гэтым

⁸⁷ Дробов Л. *Живопись Белоруссии...* – *op. cit.*, с. 278.



Тытульныя старонкі каталога мастацкай выставы ў Мінску і брашуры «Беларускае мастацтва».

рэчышчы зрабіў афіцэр нямецкага войска і мастацтвазнаўца паводле прафесіі Альберт Іпэль.

Як афіцэр, Іпэль дзейнічаў у адпаведнасці з распрацаванай генеральным штабам нямецкіх войскаў «палітыкай вызвалення народных ускраін», але відавочна, што на ягоныя ўчынкi паўплывала асабістае шчырае захапленне беларускім мастацтвам і зацікаўленасць у спрыянні развіццю беларускай нацыянальнай тоеснасці. Альберт Іпэль імкнуўся дапамагаць у наладжванні на тэрыторыі Беларусі актыўнага мастацкага жыцця. Менавіта з ягонай ініцыятывы з дапамогай віленскіх беларускіх інтэлектуалаў былі арганізаваныя дзве буйнейшыя выставы беларускага мастацтва ў Вільні і Мінску, быў падрыхтаваны шэраг значных публікацый па беларускім выяўленчым мастацтве, у тым ліку – серыя артыкулаў «Выстава Вільня–Мінск», а таксама такія артыкулы мастацтвазнаўчага характару, як «Мінская краёвая выстава», «Магілёўскі царкоўны музей», «Гомель». Акрамя таго, ім напісана і выдадзена некалькі значных даследаванняў: «Вільня–Мінск: Старасвеччына і мастацтва», прысвечаныя творам беларускага старажытнага і народнага мастацтва і раздзел у кнізе «Беларусь» «Аб беларускім мастацтве». Артыкул Іпэля быў першай спробай паказаць беларускае мастацтва ў еўрапейскім кантэксце і асабліва

ў параўнальным супастаўленні з нямецкім і антычным. Гэтая публікацыя адыграла ў свой час прыкметную ролю ў гісторыі беларускага мастацтвазнаўства, не згубіла сваёй актуальнасці і да сёння. Праца нямецкага вучонага не раз перакладалася на беларускую мову, атрымала многія добразычлівыя водгукі падчас працэсу беларусізацыі 1920-х гадоў⁸⁸.

Такім чынам, мастацтва маладой Беларусі ўпершыню атрымала міжнароднае прызнанне. Першая спроба класіфікацыі беларускага мастацтва ў кантэксце еўрапейскага падчас змагання за дзяржаўнасць і нацыянальны суверэнітэт спрыяла самаадчуванню беларусаў паўнаважнасцю і самадастатковай еўрапейскай нацыяй.

Беларускае выяўленчае мастацтва ў працэсе беларусізацыі 1920-х гадоў

Падзеі кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 года і абвяшчэнне ў Беларусі савецкай улады спынілі працэсы ўсталявання дзяржаўнасці па мадэлі БНР.

Працэсы беларусізацыі, якія адбываліся ў бальшавіцкай Беларусі на працягу 1920-х гадоў, неадназначна адбіліся на мастацкім жыцці краіны. Шмат хто з беларускіх дзеячаў паверыў у шчырасць намераў новай улады, якая напачатку давала магчымасці плённа развіваць беларускую справу. У галіне мастацтвазнаўства найбольш значнай была дзейнасць Міколы Шчахаціхіна (1896–1940), які прадоўжыў справу, распачатую Альбертам Іпэлем. У сваіх працах «Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва» і «На шляхах да новага беларускага мастацтва» ён канстатаваў, што «Творчыя сілы беларускага народа, такія багатыя ў сваёй прыроднай шырыні, гармонічнасці ці фантазіі, доўгі час былі глыбока схованы пад монотоннай паверхняй зрусyfikаванага беларускага бытвання, ня маючы выхаду, ня маючы належных умоў для свайго выяўлення»⁸⁹.

⁸⁸ Сакалоўскі У. *Беларускае адраджэнне і даследаванне нямецкіх вучоных беларускай культуры*. – «Биржа информации», №10, 2000. С. 4.

⁸⁹ Шчакаціхін М. *На шляхах да новага беларускага мастацтва*. – «Польмя», №2, 1927. С. 163.



Карціны з Першай усебеларускай выстаўкі (1925): 1) Міхась Філіповіч «На купалле» (1921–1922); 2) Невядомы мастак. Беларускі мастацкі тэхнікум. «Мужчына з ражком» (1925); 3) Уладзімір Кудрэвіч «Раніца вясны» (1924); 4) Валянін Волкаў «Веліж» (1923).

У 1920-х гадах Інстытутам беларускай культуры (Інбелкультам) быў выдадзены шэраг прац па гісторыі мастацтва: Каталог сучаснага беларускага мастацтва з фондаў БДМ (1929), «Чатырохсотлецце беларускага друку. 1525–1925» Вацлава Ластоўскага (1926). Выдаваліся часопісы «Іскусство» (1921–1922), «Трыбуна мастацтва» (1925), «Наш край» (1925–1930)⁹⁰.

Мастацкая секцыя гэтай установы разам з Саюзам работнікаў мастацтва арганізавала Першую Усебеларускую выстаўку ў 1925 годзе, якая акрэсліла завяршэнне пэўнага этапу ў развіцці беларуска-

⁹⁰ Налівайка Л. *Мастацтва 1900–1930-х гадоў...* – op. cit., с. 11.



Міхась Станюта
«Партрэт дачкі» (1923).



Юдаль Пэн
«Шавец-камсамалец» (1925).

га жывапісу. Пасля гэтай выставы карціны, створаныя беларускімі мастакамі, перасталі называць «краёвым» ці «крэсавым» мастацтвам і ва ўжытак увайшоў тэрмін «беларускае мастацтва».

Тэмы і назвы твораў, якія былі прадстаўлены на выставе сведчаць аб тым, што пераважная большасць мастакоў цікавілася найперш гісторыяй і культурай Беларусі. Вось некалькі галоўных тэмаў, якім былі прысвечаны творы, што экспанаваліся на гэтай выставе: «Бітва на Нямізе» (палотны Міхаіла Філіповіча і Гаўрылы Віера), «Скарына» (творы Абрама Бразера, Язэпа Драздовіча, Паўла Гуткоўскага, Арона Касталянскага), «Беларускія сяляне» (работы Аркадзія Астаповіча, Канстанціна Геды, Льва Дамінскага, Алеся Пузынкевіча, Міхаіла Энде), «Кастусь Каліноўскі» (карціны Валянціна Волкава, Анатоля Тычыны). Многія мастакі ў 1920–1930-я гады працавалі ў жанры краявіду і архітэктурнага пейзажу (Язэп Драздовіч, Сяргей Каўроўскі, Яфім Мінін, Міхась Станюта)⁹¹.

На жаль, гэты спрыяльны перыяд не ўдалося выкарыстаць для заснавання ў Беларусі нацыянальнай акадэмічнай мастацкай школы, але ў Мінску на працягу 1920-х гадоў дзейнічалі прыватныя

⁹¹ Ibidem.

студыі – Міхаіла Філіповіча, Якава Кругера, Гаўрылы Віера, Анатоля Тычыны; у дзяржаўных студыях выкладалі Канстанцін Елісееў, Дзмітры Полазаў, Мікалай Кавязін.

З цягам часу ў мастацкім жыцці Беларусі пачаў выступаць на першы план іншы мастацкі цэнтр – Віцебск. Дзякуючы дзейнасці сусветна вядомых майстроў Марка Шагала і Казіміра Малевіча, там не проста сфармавалася адметная школа жывапісу, але пачало нараджацца новае авангарднае мастацтва.

Габрэі ў Беларусі і станаўленне віцебскай школы авангарду

Згодна з указам Кацярыны II, з 1791 года рыса аселасці габрэяў, якія жылі на тэрыторыі Рэчы Паспалітай і ВКЛ, прайшла па этнічных межах Беларусі. У Расейскай імперыі прадстаўнікам гэтай нацыянальнасці было забаронена займацца пэўнымі відамі дзейнасці, у тым ліку земляробствам, таму найбольш пашыранымі сярод габрэіства былі прафесіі рамеснікаў, шынкароў і г. д.⁹² З цягам часу, габрэі пачалі складаць значную колькасць насельніцтва ў некаторых беларускіх гарадах і мястэчках. Высокі ўзровень культуры беларускага грамадства і традыцыйная талерантнасць беларусаў паспрыялі творчаму і інтэлектуальнаму развіццю шматлікіх прадстаўнікоў габрэйскага народа, якія ў будучыні набылі сусветную вядомасць. Менавіта з Беларусі паходзяць першы прэзідэнт Ізраіля Хайм Вейцман (нарадзіўся ў Мотале пад Пінскам), вядомыя дзяржаўныя дзеячы Шымон Перэс (былы прэзідэнт Ізраіля, нарадзіўся пад Валожынам), Голда Меір (былая прэм'ер-міністр, нарадзілася ў Кіеве, у сям'і выхадцаў з Беларусі, правяла дзяцінства ў Беларусі пад Пінскам), стваральнік амерыканскага тэлебачання Давід Сарноў (нарадзіўся на Міншчыне), заснавальнік сусветна вядомай галівудскай кінастудыі «Метро Голдвін Майер» і амерыканскай Акадэміі кінамастацтва, «бацька» знакамітай кінапрэміі

⁹² Belt W. *The Collective Cultural Memory. From realism and abstraction to expression and representation; y: Modern Art in Belarus.* – Amsterdam, 2000. С. 20.



Хайм Суцін.



Хайм Суцін «Ева».

«Оскар» Луі Барт Майер (Лазар Майер, нарадзіўся ў Мінску), пісьменнік-фантаст Айзэк Азімаў (Ісак Азімаў нарадзіўся на Магілёўшчыне) ды шмат іншых. Нямала дала беларуская зямля і мастакоў габрэйскага паходжання. На пачатку XX стагоддзя ў сусветным мастацтве на змену рэалізму прыходзяць новыя авангардныя накірункі. Менавіта яны найбольш цікавяць маладых таленавітых творцаў габрэйскага паходжання – Марка Шагала, Хаіма Суціна, Казіміра Малевіча і іншых. Шмат каго з маладых мастакоў паранейшаму выбіць Парыж, які быў у тыя часы сусветным цэнтрам авангарднага мастацтва. Напрыклад, Хайм Суцін, які нарадзіўся ў Смілавічах пад Мінскам, набыўшы пры дапамозе сям’і Ваньковічаў мастацкую адукацыю ў Мінску і Вільні, эміграваў у французскую сталіцу, дзе неўзабаве атрымаў прызнанне, а пазней – сусветную славу мастака-авангардыста. У Парыжы атрымалі прызнанне і іншыя мастакі габрэйскага паходжання з Беларусі: Лявон

Бакст, Пінхус Крэмень, Восіп Любіч, Міхал Кікоін ды іншыя.

Што да Марка Шагала, які нарадзіўся ў Віцебску, то пачатковую мастацкую адукацыю ён атрымаў у віцебскай малявальнай школе Іегуды Пэна. Але неўзабаве таксама падаўся ў Парыж.

Выключную ролю ў фармаванні густаў Шагала адыгралі французскія паэты Блез Сандрар і Гіём Апалінэр (які, дарэчы, меў беларускія карані). Менавіта Апалінэр назваў мастацтва Шага-

ла «панадпрыродным» (surnaturel), апярэдзіўшы тэрмін «сюррэалізм» («surrealisme» – па-над рэальнасцю)⁹³.

Арыгінальны стыль Шагала быў абумоўлены яго своеасаблівым успрыманням свету, заснаваным на змяшэнні розных традыцый (местачковых яўрэйскіх, у большасці – хасідскіх, народных беларускіх і інтэрнацыянальных мастацкіх), што стала магчымым дзякуючы традыцыям талерантнасці, якія з часоў ВКЛ існавалі на беларускіх землях. Менавіта таму, набыўшы сусветную вядомасць і прызнанне ўжо як французскі мастак, ён усё жыццё абіраў у якасці тэмаў ці антуражу сваіх карцін сюжэты і сцэны з жыцця назаўсёды роднага яму горада – беларускага Віцебска.

Трэба адзна-

чыць, што сярод яўрэйскага насельніцтва Беларусі ў XVIII–XIX стагоддзях быў вельмі папулярны хасідызм. Гэтая народная рэлігійна-містычная плынь даволі моцна разыходзілася з артадаксальным юдаізмам, асабліва ў пытаннях традыцыйнага светаўспрымання. Хасідызм супрацьпастаўляў талмудызму народны фальклор і байкі



Марк Шагал. 1911 г.



Марк Шагал «Над Віцебскам» (1915).

⁹³ Харэўскі С. *Марк Шагал. Прамэнад*. – «Наша Ніва», №13–14, 1997. С. 8.



Марк Шагал «Вывучэнне рэвалюцыі».

габрэяў – жыхароў Вялікага Княства. Песімізму, фаталізму і метафізіцы супрацьпастаўляўся гумар і геданізм⁹⁴.

Відавочна, што хасідызм зрабіў вялікі ўплыў на мастацкае бачанне Шагала. Менавіта таму і рэвалюцыйныя працэсы, якія закранулі ягоныя родныя віцебскія мясціны, мастак успрымаў ня столькі як палітычную з’яву, ці сацыяльны катаклізм, колькі як духоўны пераварот, які вызваляе асобу, дае сапраўдную свабоду мастацкім уяўленням.

Пасля вяртання ў Віцебск 14 верасня 1918 года, Шагал актыўна ўключыўся ў «рэвалюцыйнае будаўніцтва». Савецкія ўлады прызначылі яго на пасаду камісара па справах мастацтва Віцебскай губерні, і мастак з энтузіязмам узяўся за працу. Рэвалюцыйным у плане мастацтва, асабліва для патрыярхальнага Віцебска, быў праект аздаблення горада, які Шагал рэалізаваў для святкавання першых угодкаў Кастрычніцкай рэвалюцыі.

Шагалаўскія карціны-плакаты «Вайна палацам», «Вершнік» і іншыя былі размешчаныя на цэнтральных вуліцах, а на плошчы

⁹⁴ Ibidem.

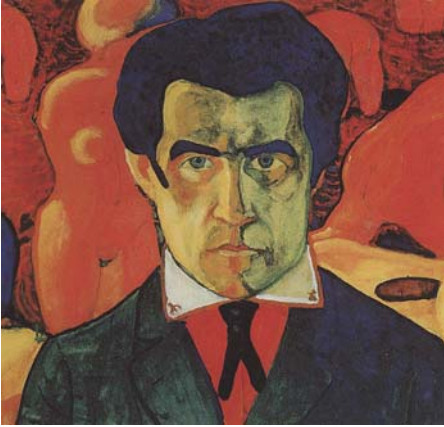
над саборам паставілі вялізныя рознакаляровыя манекены кароў, коз, людзей. У такія незвычайныя вобразы вылілася рэвалюцыйная эйфарыя мастака. Да другой гадавіны рэвалюцыі будынак сабора на цэнтральнай плошчы горада быў зацягнуты вялізным палатном, якое размаляваў Шагал. На ярка-зялёных конях у яблыкі доўгабародыя старыя ўзляталі ў неба... «Ачышчальны віхор рэвалюцыі змеў усе перашкоды... А коні – гэта чалавечая мара: маладая і зялёная, як квітнеючы сад, як маладая надзея...» – гэтак апісваў сваю задуму сам мастак⁹⁵.

Спрычыніўся ён і да станаўлення мастацкай адукацыі. 28 студзеня 1919 года дзякуючы намаганням Марка Шагала ў Віцебску была адчыненая Народная мастацкая школа, дырэктарам якой з лютага таго ж года стаў сам мастак. На ягонае запрашэнне для выкладання ў школе ў Віцебск з'ехаліся найбольш вядомыя тагачасныя мастакі былой імперыі, якія прадстаўлялі ўвесь спектр мастацкіх накірункаў таго часу: Вера Ермалаева, Роберт Фальк, Казімір Малевіч і іншыя. Акрамя адкрыцця школы, Шагал меў шэраг іншых планаў па будаўніцтву мастацкага жыцця Віцебску, у тым ліку ён амаль завяршыў арганізацыю музея сучаснага мастацтва. Але ў сувязі з канфліктамі са сваім калегам, таксама выбітным мастаком Казімірам Малевічам, чый авангардны жанр супрэматызму пачынаў аказваць усё большы ўплыў на вучняў Мастацкай школы, Шагал вырашыў згарнуць свае віцебскія планы і зноў з'ехаў у Парыж.

Іншы сусветна вядомы мастак віцебскай пляяды, Казімір Малевіч, нарадзіўся 23 лютага 1878 года каля Кіева (паводле іншых звестак – на Капыльшчыне пад Мінскам) у сям'і беларускага этнографа і фалькларыста Севярына Малевіча. Атрымаўшы мастацкую адукацыю ў Кіеўскай мастацкай школе і ў студыі Фядора Рэрбэрга (Масква), Малевіч у 1919 годзе прыязджае ў Віцебск, дзе ўзначальвае майстэрню ў Мастацкай школе «Новага рэвалюцыйнага ўзору», якой кіраваў Марк Шагал.

У адрозненне ад «лірычнага летуценніка» Шагала, Малевіч быў перадусім філосафам і значным тэарэтыкам мастацтва. У сваіх

⁹⁵ Ibidem.



*Казімір Малевіч
«Аўтапартрэт».*

шматлікіх працах мастак распрацоўвае новы метады, які, як ён сцвярджае, павінен завяршыць сабою ўсе папярэднія плыні авангарду (адсюль паходзіць і сам назоў: «супрэматызм», з лаціны *supremus* – найвышэйшы). Апроч гэтага, Малевіч першы ўжыў выраз «беспрадметнае мастацтва» і сфармуляваў сутнасць гэтага накірунку ў сваіх асноўных артыкулах: «Свет як беспрадметнасць», «Мастацтва, царква, фабрыка», «Супрэматызм», «Ад кубізму да супрэматызму».

Вынікі сваіх пошукаў Малевіч падвёў у 1920 годзе, калі ўтварыў згуртаванне УНОВИС («Утвердители нового искусства»), чыёй мэтай было стварэнне ўніверсальнай мастацка-педагагічнай сістэмы і пераасэнсаванне ўзаемаадносінаў чалавека і прыроды. Менавіта ў гэтай майстэрні была народжаная канцэпцыя «вытворчасці праектаў новых формаў утылітарных патрабаванняў і іхняй рэалізацыі ў жыцці», якая паклала пачатак сучаснаму мастацтву дызайну.

Ідэі Малевіча выклікалі вялікае зацікаўленне ў мастацкіх колах. Філіялы УНОВИСа былі створаныя ў Петраградзе, Смаленску, Арэнбургу, Саратаве, Пермі. Але неўзабаве новая камуністычная партыйная наменклатура, чый нізкі інтэлектуальны і эстэтычны ўзровень не дазваляў успрымаць і разумець новыя плыні сучаснага мастацтва, абарвала мастацкую дзейнасць і само жыццё геналянага мастака. Спачатку пачалося цікаванне Малевіча ў мясцовай прэсе з абвінавачваннямі мастака ў тым, што ён «топча і забівае ў вучнях адчуванне прыгажосці». Потым пачаліся напады на Мастацка-практычны інстытут, у якім на той час выкладаў Малевіч.

У 1927 годзе мастак з'ехаў у замежную вандроўку найперш у Варшаву, пасля ў Берлін. У Берліне мастаку была выдзеленая асобная

зала на штогадовай Вялікай Берлінскай мастацкай выставе. Творы Малевіча і яго рэвалюцыйныя ідэі пачыналі набываць шырокі розгалас ужо на міжнародным узроўні, а яго імя – набываць усё большую папулярнасць у свеце. Але раптоўна Малевіч атрымаў загад тэрмінова вярнуцца ў СССР. Па вяртанні мастак быў арыштаваны, падвергся рэпрэсіям і быў пазбаўлены магчымасці ствараць і выкладаць. Расчараваны ў камуністычных пераменах, хворы й беспрацоўны Казімер Малевіч напісаў у сваіх нататках: «Камунізм ёсць суцэльная варажнеча і парушэнне спакою, таму што імкнецца падпарадкаваць сабе ўсялякую думку й знішчыць яе. Яшчэ ніводнае з рабстваў ня зведала таго рабства, што нясе камунізм, бо жыццё кожнага залежыць адно ад яго старшыні».

З цягам часу савецкая ўлада пачала паказваць сваё сапраўднае аблічча, і ўсё больш жорстка ставілася да любога праяўлення вальна-

думства. Пасля выгнання Малевіча і яго паплечнікаў віцебскія ўлады прыклалі ўсе намаганні, каб знішчыць у Віцебскай мастацкай школе традыцыі, закладзеныя яе заснавальнікамі – Шагалам, Малевічам, іншымі дзеячамі сучаснага авангарднага мастацтва. У 1923 годзе створаную Шагалам Народную мастацкую школу пераўтварылі ў Віцебскі мастацкі інстытут. Улады імкнуліся надаць новай рэарганізаванай установе выключна рэалістычны накірунак,



Казімір Малевіч
«Супрэматызм» (1915).



Ілля Чашнік «Кампазіцыя з чырвонай паласой» (1923).

выхоўваць студэнтаў у адпаведнасці з густамі і ўзроўнем абмежаванай і малаадукаванай партыйнай наменклатуры, навязаць усім адзіны афіцыйна дазволены стыль – мастацтва «сацыялістычнага рэалізму». Але легенда аб Віцебскай школе часоў Малевіча і Шагала і ў савецкія часы натхняла беларускіх мастакоў на пошукі новых формаў, вывучэнне і засвойванне стыляў і накірункаў сучаснага еўрапейскага і сусветнага мастацтва, у якое прадстаўнікі Віцебскай школы зрабілі неацэнны ўнёсак на пачатку ХХ стагоддзя.

Што да развіцця самаўспрымання беларусаў як прадстаўнікоў сучаснай еўрапейскай нацыі, то тут значэнне творчасці Марка Шагала і Казіміра Малевіча цяжка пераацаніць. Пасля некалькіх дзесяцігоддзяў дыскрэдытацыі і цкавання, якім падвяргалася творчая спадчына гэтых мастакоў і яны самі ў савецкай Беларусі, іх імёны вярнуліся на Радзіму ў арэоле сусветнай славы. Усведамленне таго, што канцэпцыя мастацтва дызайну, якое зрабілася найбольш папулярным і масавым мастацтвам у другой палове ХХ стагоддзя, была распрацаваная ў Беларусі, што сусветна вядомы Марк Шагал нарадзіўся і навучыўся маляваць у Віцебску, зрабіла важкі ўнёсак у разбурэнне вобраза беларусаў як цёмнага, неадукаванага і адсталлага народа, ні на што не здольнага без падтрымкі «старэйшага рускага брата», які на працягу некалькіх стагоддзяў паслядоўна ствараўся прапагандай, літаратурай, адукацыяй і сродкамі інфармацыі Расейскай імперыі, а потым – СССР.

Уплыў віцебскай школы на развіццё нацыянальнага жывапісу ў Заходняй і Ўсходняй Беларусі 1920-х гадоў

Творчасць М. Філіповіча

У адрозненне ад Віцебска, дзе ў першыя гады пасля ўсталявання савецкай улады дамінавалі прадстаўнікі сучасных, авангардных відаў мастацтва, якое было, перадусім, універсальным і касмапалітычным, у Мінску мастацкая моладзь значна больш цікавілася праблемамі беларускага нацыянальнага адраджэння. Адным з най-

больш яскравых прадстаўнікоў маладога беларускага мастацтва з'яўляўся Міхась Філіповіч, які вылучаўся глыбока народным светаўспрыманнем і яркім каларыстычным дарам.

Міхась Філіповіч нарадзіўся ў Мінску ў 1896 годзе. Першую мастацкую адукацыю ён атрымаў у мясцовых мастакоў Ермакова і Полазава і працягнуў яе ў Межавым Інстытуце ў Маскве. Вярнуўшыся ў 1921 годзе ў Мінск, ён знаёміцца з іншымі маладымі мастакамі: Паўлам Гуткоўскім, Міхасём Станютам, Анатолям Тычынам, якія вызначалі сваё творчае кіраванне як «Стварэнне Беларусі». Пад уплывам новых сяброў, мастак захапляецца беларускай ідэяй. Яго майстэрня «Свабодная акадэмія Міхасы Філіповіча» робіцца неўзабаве цэнтрам новага беларускага мастацтва⁹⁶.

Мастак часта вандруе па Беларусі, робіць замалёўкі жанравых сцэн, тыпаў вопраткі, вясковых краявідаў. У 1921–22 гг. ён стварае шэраг карцінаў, прысвечаных традыцыйным народным святам: «На Купалле», «Вясна», «Скокі праз вогнішча», «Карагод», «Народнае гуляння». У гэтых творах беларуская тэма арганічна спалучаецца з новымі авангарднымі накірункамі, якія плённа распрацоўвалі прадстаўнікі Віцебскай школы. Але ў адрозненне ад Малевіча і Шагалы, якія абвясцілі сваёй мэтай стварэнне «новага чалавека» сродкамі «авангардна-пра-



М. Станюта «Партрэт Міхасы Філіповіча».



М. Філіповіч «Стары беларус з люлькай».

⁹⁶ Харэўскі С. Міхал Філіповіч. Бітва на Нямізе. – «Наша Ніва», №35, 1997. С. 16.



*М. Філіповіч. Ілюстрацыя да казкі
«Паляшук і чорт».*

летарскага» мастацтва, Філіповіч і ягоныя папличнікі імкнуліся з дапамогай сучаснага мастацтва ствараць Беларусь.

У сваіх ілюстрацыях да беларускіх народных казак: «Каваль-асілак», «Каваль і цмок», «Паляшук і чорт», «Чорт і баба», «Іван-прастачок», «Змей», «Смелы», «Сабака і воўк» – Філіповіч

выяўляе містыку і сюррэалізм, якія прысутнічаюць у беларускім казачным фальклору. Цікавіць мастака і гістарычная тэма. У 1921 годзе пад уражаннем вершаванага перакладу Янкі Купалы «Слова пра паход Ігаравы» ён стварае карціну «Бітва на Нямізе». Кампазіцыя і манера выканання гэтага твора сведчаць аб захапленні Філіповіча мастацкімі вынаходніцтвамі Казіміра Малевіча, а таксама яго тэарэтычнымі працамі «Супрэматызм», «Максімальнае выяўленне колеру», «Канструкцыя плоскасцяў».

Такім чынам, дзякуючы Філіповічу і іншым мастакам, якіх аб'ядноўвала яго «Свабодная акадэмія», сучаснае авангарднае мастацтва, што ўзнікла ў Віцебску пад уплывам існуючай у Беларусі творчай атмасферы і існавала ў касмапалітычных, абстрактна-«пралетарскіх» формах, пачынала набываць у Мінску непасрэдна беларускі нацыянальны змест.



Міхась Філіповіч «Бітва на Нямізе».

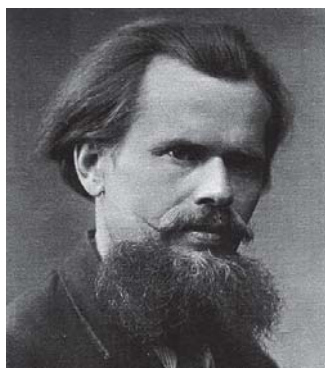
Мастацтва Заходняй Беларусі. Творчасць Я. Драздовіча

Як вядома, паводле Рыжскага дагавора 1921 года, тэрыторыі Заходняй Беларусі з 28 паветамі Навагрудскага, Палескага, Віленскага і Беластоцкага ваяводстваў і з насельніцтвам больш за 4,5 мільёна чалавек адышлі ў склад Польшчы. Пасля нападу Чырвонай Арміі на Польшчу ў верасні 1939 года гэтыя тэрыторыі былі ўз'яднаныя з БССР. Такім чынам была завершаная тэрытарыяльная кансалідацыя беларускага этнасу ў сучасных межах.

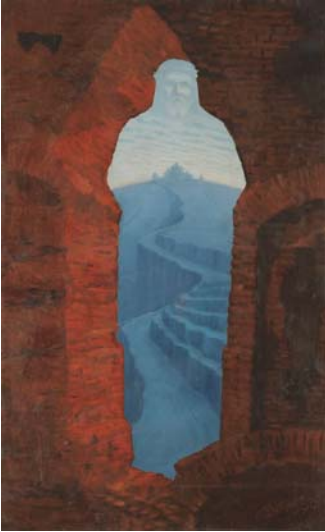
Што да мастацкіх працэсаў, якія адбываліся ў Заходняй Беларусі падчас яе існавання ў складзе Польшчы з 1921 па 1939 год, то трэба адзначыць, што гэты перыяд яшчэ не меў глыбокага прафесійнага даследавання і імёны многіх таленавітых мастакоў дагэтуль застаюцца па-за рамкамі беларускага мастацтва XX стагоддзя. Аднак творчасць некаторых, найбольш яркіх і каларытных постацяў усё ж здолела перамагчы бар'ер забыцця. Першым у ліку такіх мастакоў стаіць Язэп Драздовіч, мастак з унікальным, своеасаблівым лёсам «вечнага вандроўніка».

Драздовіч нарадзіўся 13 кастрычніка 1888 года ў засценку Пунькі Дзісенскага павета Віленскай губерні ў сям'і збяднелага шляхціца-арандатара. Ад нараджэння мастак разам з маці, братамі і сёстрамі вандраваў ад адной арэнды да другой, спазнаючы такім чынам Беларусь. З самага юнацтва Драздовіч далучаецца да беларускага руху. Паступіўшы ў 1906 годзе ў мастацкую школу Івана Трутнева, ён, як і Карусь Каганец, спачатку спрабуе сябе як літаратар, друкуе ў «Нашай Ніве» нататкі з сялянскага жыцця пад псеўданімам Язэп Разора.

Дзякуючы «Нашай Ніве» Драздовіч набыў вядомасць і ў якасці мастака. У 1909 годзе ён аздабляе «Першы беларускі каляндар «Нашай Нівы» пад



Язэп Драздовіч.



Язэп Драздовіч «Прарок».

рэдакцыяй Сяргея Палуяна. Ужо ў гэтай аўтарскай працы вызначыліся рысы мастацкага стылю Драздовіча як сімваліста і рамантыка. З цемры, дзе ўгадваецца лес, насустрач святлу ідзе па полі араты, а на пярэднім плане пры карэнні старога дрэва, з якога прарастае маладзенькі зялёны дубок, ляжыць ваярскі рыштунак – шалом і латы. Так, ужо ў гэтым раннім графічным творы знайшла сваё ўвасабленне адна з галоўных тэмаў мастака: адраджэнне былой велічы Беларусі. Але неўзабаве Драздовіч вырашае цалкам прысвяціць сябе жывапісу, дзе па-ранейшаму распрацоўвае новы для беларускага мастацтва стыль сімвалізму.

Створаны ў Францыі напрыканцы XIX стагоддзя дзякуючы перадусім паэтам Полю Вэрлену, Арцюру Рэмбо, Стэфану Мальярмэ, якія імкнуліся ператвараць словы ў метафары, надаючы ім новы сэнс, сімвалізм хутка прывабіў да сябе і мастакоў. Гюстаў Маро, Пюві дэ Шаван і Адылён Рэдон стваралі ў сваіх карцінах містычны свет уласных аўтарскіх мрояў, таямнічых і цьмяных алегорыяў⁹⁷. На пачатку XX стагоддзя творчасць сімвалістаў дала імпульс абуджэнню ва Ўсходняй і Сярэдняй Еўропе нацыянальнага рамантызму. Сімвалізм вельмі моцна паўплываў на творчасць пачынальнікаў сучаснай беларускай літаратуры – Максіма Багдановіча⁹⁸, маладога Янкі Купалы. Сярод жывапісцаў адным з першых на Беларусі ў гэтай плыні пачаў працаваць Марк Шагал. Але ён даволі абыякава ставіўся да праблемаў беларускага нацыянальнага адраджэння і звяртаўся да ўніверсальных тэмаў, выкарыстоўваючы ў якасці сімвалаў і метафар рэаліі беларуска-яўрэйскага мястэчка.

⁹⁷ Харэўскі С. Язэп Драздовіч. Пагоня Ярылы. – «Наша Ніва», №27–28, 1997. С. 24.

⁹⁸ Ibidem.



Драздовіч «Сустрэча вясны на Сатурне» (1932).

Што да нацыянальнага рамантызму, то гэты накірунак у Беларусі першым пачаў распрацоўваць таксама менавіта Язэп Драздовіч. Вялікі ўплыў на ягоную творчасць, апроч згаданага Марка Шагала, зрабілі такія мастакі-сімвалісты, як літовец Мікалоюс Чурлёніс і расеец Мікалай Рэрых. Галоўнай вызначальнай рысай творчасці Драздовіча, якая найбольш яскрава праявілася ўжо ў раннях творах: «Трызна мінуўшчыны», «Брама будучыні», «Злыя чары», «Дух зямлі», «Хаос смутку», – быў пошук сімвалаў, праз якія гэты мастак імкнуўся стварыць вобраз Беларусі, убачыць праз творчае азарэнне будучы лёс сваёй краіны.

Яшчэ адзін, не менш важны накірунак творчасці Драздовіча звязаны з папулярнай на той час этнаграфічнаю пльынню. У 1919 годзе, па прыездзе ў Мінск адразу пасля стварэння БССР, Драздовіч стварыў серыю ўнікальных малюнкаў гістарычных раёнаў горада – Замчышча, Верхняга Горада, Татарскага прадмесця. Даследаваў рэчышча Нямігі, праводзіў раскопкі ў Заслаўі, Свіры.

У 1921 годзе, калі Заходняя Беларусь, паводле Рыжскай дамовы, апынулася



Язэп Драздовіч «Над безданню».



Язэп Драздовіч «Пагоня Ярылы».

ў межах Польшчы, Язэп Драздовіч пакінуў Савецкую Беларусь і вярнуўся на родную Дзісеншчыну. Свае ўражанні і перажыванні падчас лёсавызначальных падзеяў пачатку XX стагоддзя, удзельнікам ці назіральнікам якіх ён стаў волю лёсу, мастак выразіў у сваім найбольш значным творы «Пагоня Ярылы».

У гэтай карціне Драздовіч выкарыстоўвае знаёмыя ўсім беларусам паганскія сімвалы для стварэння міфалагічных алегорый. Паганскага бога Сонца Ярылу ён ператварыў

у ваяра Пагоні, які трымае ў руках замест меча вогнены сполах (такая ж трактоўка герба «Пагоня» сустракаецца і ў працах Чурлёніса). А вобраз цмока, які ўпіўся ў Зямлю і сімвалізуе абсалютнае зло, можна трактаваць і як чужую, небеларускую ўладу, якая доўгі час пануе на радзіме мастака.

Структурна «Пагоня Ярылы» блізкая да некаторых карцін Шагала («Палёт над горадам», «Від Віцебска»). Як і ў Шагала, у Драздовіча паганскія, гістарычныя і нацыянальныя беларускія вобразы імкнучца ўвышыню. Але семантычна карціна Драздовіча звяртаецца да зусім іншых паняццяў. Безумоўна, «Пагоня Ярылы» была створаная Драздовічам пад уражаннем ад падзеяў рэвалюцый і войнаў, якія прайшлі перад яго вачыма. І калі Шагал, як прыхільнік хасідскай культуры, успрымаў гэтыя падзеі з лірызмам, аптымізмам і гумарам, то Драздовіч, як носьбіт беларускай культуры, ставіўся да гэтых падзеяў вельмі драматычна. Ягоны бог Ярыла, падобны да «Пагоні» Багдановіча, што ўзвышаецца над скрываўленым краямі, нібыта выказвае памкненне аўтара ўзвысіць над зямлёй увасабленне нацыянальнай беларускай тоеснасці. Мастак быццам прадчуваў пагрозу,



Язэп Драздовіч. Дыван «Ліс з Саваю».

што сыходзіла ад новых савецкіх уладаў, якія разам з руйнаваннем старога ладу жыцця нішчылі і нацыянальную беларускую тоеснасць.

Зроблены на лаціне надпіс на крыжы сімвалізуе еўрапейскую прыналежнасць Беларусі, якую такім чынам падкрэслівае мастак. Выява чэрапа, які сімвалізуе марнасць зямнога існавання і, разам з тым, перамогу над смерцю, выглядае як святая рэліквія, парэшткі магутнага ваяра, чый дух уваскрасае, абуджаецца ад перуна Ярылы. А сам Ярыла паказаны ў вобразе вершніка Пагоні, нацыянальнага сімвала Беларусі. У гэтым сэнсе карціна «Пагоня Ярылы» Драздовіча пераклікаецца з вершам «Пагоня» Багдановіча. Па сіле мастацкага ўвасаблення нацыянальнай святыні гэтыя два творы – Багдановіча ў паэзіі і Драздовіча ў жывапісу – засталіся непераўздызенымі. Сёння яны зрабіліся культавымі для беларусаў, сфармаваўшы сучаснае, уласна беларускае прачытанне старажытнага нацыянальнага герба.

Як было адзначана вышэй, заслуга Філіповіча і Драздовіча палягае ў тым, што выключна мастацкія пошукі галоўных прадстаўнікоў віцебскай школы авангарду Шагала і Малевіча як у практыцы, так і ў тэорыі мастацтва, яны паклалі на ўласна беларускі нацыянальны грунт. Але, на жаль, лёс гэтых новых плыняў у мастацтве, як і нацыянальнай беларускай ідэі, з набліжэннем сталінскага тэрору чакалі вельмі сумныя перспектывы.

Мастацтва БССР і Заходняй Беларусі ў 1920–1930-я гады

Пасля нядоўгага перыяду свабоды ў першыя гады пасля кастрычніцкай рэвалюцыі савецкая ўлада пачала ўсталёўваць усё больш жорсткі кантроль над прадстаўнікамі творчых прафесій. Нацыянальна арыентаваныя плыні мастацтва, як і нефармальныя, авангардныя накірункі, паступова пачыналі падвяргацца атакам з боку апалагетаў новай савецкай ідэалогіі. Паваротным момантам, з якога пачаў нарастаць ідэалагічны ціск на мастакоў, як і прадстаўнікоў іншых творчых прафесій, можна лічыць 3-ю Усебеларускую мастацкую выставу 1929 года, на якой карціна «Бітва на Нямізе» Філіповіча, выкананая ў авангардным стылі супрэматызму, была рэзка раскрытыкаваная за «безыдэйнасць» і «фармалізм».

Пасля гэтай выставы ў афіцыйнай беларускай прэсе адбыўся «дыспут», дзе многія беларускія творцы асуджаліся за «мастацкую безыдэйнасць і ізаляванасць ад палітычнага і культурнага жыцця рабочых і сялянскіх мас». У артыкуле «Выяўленчае мастацтва ў масы», надрукаваным у 1929 годзе ў часопісе «Польмя», адзначалася: «заўважна было, што рабочыя масы горада Мінска наведалі выстаўку ў самай нязначнай колькасці. Гэты факт прасігналізаваў небяспеку таго, што ёсць адарванасць выяўленчага мастацтва ад рабочых, ёсць няўмеласць зацікавіць шырокія масы жыццём нашага мастацтва»⁹⁹.

«Для каго мастакі малююць свае малюнкi? Да каго звяртаюцца, з кім размаўляюць праз свае мастацкія творы? – З пролетарамі гораду і вёскі. Пролетарам аддаюць мастакі сваю творчасць, сваё натхненне. Ім жа мастакі аддаюць сваю творчасць на суд. І гора таму мастаку, творчасці якога не зразумее рабоча-сялянская маса. Гора таму мастацтву, якое ня ведае пролетарскай мовы і ня можа захапіць масу. Без’язычнае, нёмае яно бязьлітасна будзе засуджана на сьмерць...»¹⁰⁰, – такія пагрозы гучалі ў артыкуле, надрукаваным

⁹⁹ Цьвікевіч А. *Выяўленчае мастацтва ў масы*. – «Польмя», №8, 1929. С. 156.

¹⁰⁰ *Ibidem*, с. 154.

у часопісе «Полымя». Дарэчы, аўтар гэтага артыкула Аляксандр Цвікевіч сам у 1930 годзе быў сасланы ў канцлагер, а ў 1937 годзе – расстраляны.

У такой атмасферы нарастаючага ідэалагічнага шаленства і тэрору 18 мая 1929 года ў Доме пісьменнікаў адбыўся ўстаноўчы сход «Беларускага таварыства прыхільнікаў выяўленчага мастацтва». Паводле праекта статута, дзейнасць таварыства скіроўвалася на «ўцягненне як мага шырэньшых мас у справу папулярызацыі мастацтва». Ад гэтага моманту выяўленчае мастацтва павінна было стаць «зброяй у барацьбе за сацыялістычную перабудову грамадства». Так на змену нацыянальнай тэматыцы, а таксама авангардным плыням віцебскай школы ў беларускае мастацтва прыйшоў стыль «сацрэалізму» з прымітыўным адлюстраваннем «пралетарскай» рэчаіснасці, накіраваны на рэалізацыю ідэалагічных замоваў камуністычнай прапаганды.

Тое, што дзяржаўна-партыйны апарат на чале з дыктатарам Сталіным прыняў рашэнне ліквідаваць авангардысцкія кірункі і абраў у якасці асноўнага і адзінага напрамку «сацыялістычны рэалізм», тлумачыцца не толькі неадукаванасцю і адсталасцю прадстаўнікоў кіруючай партыйнай групы. Сталін інстынктыўна адчуваў небяспеку страты толькі што захопленай улады і імкнуўся ўмацаваць сваю папулярнасць і ўплыў камуністычнай ідэалогіі на масавую свядомасць не толькі рэпрэсіўнымі метадамі, але і з дапамогай мастацтва. Творы авангардных плыняў былі незразумелыя шырокім масам, якія засялялі велізарныя прасторы імперыі. Кубізм, супрэматызм, канструктывізм і іншыя авангардныя напрамкі, якія вольна, абстрактна і суб'ектыўна інтэрпрэтуюць рэчаіснасць, давалі не толькі свабоду творчасці мастакам і пісьменнікам, але і свабоду ўспрымання і трактоўкі глядачам і чытачам. Таму яны былі непрыдатнымі для выкарыстання ў агітацыйных і прапагандысцкіх мэтах. А канкрэтнае, матэрыялістычнае і рэалістычнае ўспрымання і адлюстраванне рэчаіснасці давала магчымасць фармуляваць зусім канкрэтныя ідэі, якія, увасабляючыся ў творы мастацтва, маглі ўспрымацца як прыклады для пераймання, мадэлі паводзінаў і кіраўніцтва да дзеяння.

Такім чынам, замест таго, каб імкнуцца ўзняць узровень пралетарыяту да разумення плыняў сучаснага мастацтва, савецкая ідэалогія ўзяла накірунак на дэградацыю выяўленчага мастацтва, прыніжэння яго да ўзроўню і густаў неадукаванай і абмежаванай масы. Мастакі Заходняй Беларусі, якая ў 1920–1930-я гады ўваходзіла ў склад Польшчы, у гэты перыяд таксама прытрымліваліся традыцый пераважна рэалістычнага жывапісу. Але іх творчасць мела зусім іншы накірунак у параўнанні з сацрэалізмам. Гэта робіцца відавочным, калі разглядаць творы на адну і тую ж тэму, выкананыя мастакамі з БССР і Заходняй Беларусі. Напрыклад, «заходні» жывапісец Міхаіл Сеўрук у творы «Жніво» імкнецца выявіць філасофскі, экзістэнцыяльны сэнс клопатаў і радасцяў сялянскага жыцця і жыцця ўвогуле. А па савецкі бок мяжы Павел Гаўрыленка малюе «Малацьбу», дзе асноўнае – пафас агульнай «самаадданай» працы на калгасным полі.



Аркадзь Астаповіч «Палёт».



Уладзімір Крыхацкі
«Першы трактар».

Прычым гэтая «жыццярэдасная» карціна малюецца ў жахлівыя часы «раскулачвання», калі савецкая ўлада бязлітасна вынішчала найбольш працавітую і кваліфікаваную частку беларускага сялянства, пазбаўляючы тысячы сем'яў сумленна заробленай маёмасці і высялаючы іх на выселкі ці ў канцэнтрацыйныя лагery. «Заходні» мастак Пётра Сергіевіч стварае рамантычны «Партрэт Станіслава Глякоўскага», ксяндза, беларускага грамадскага і культурнага дзеяча, а Якаў

Кругер у БССР стварае плакатны вобраз перадавога рабочага мінскага завода «Ударнік»¹⁰¹.

Што тычыцца Язэпа Драздовіча, то якраз у гэты перыяд ён стварае свае знакамітыя «іншапланетныя серыі», у тым ліку карціну «Прарок», у якой у алегарычнай форме выяўляе сваё стаўленне да ўтапічнасці будаванай у Савецкай Беларусі мадэлі грамадства. А ягоны калега Міхась Філіповіч, які зрабіў вялікі ўнёсак у адраджэнне нацыянальнай свядомасці ў 1920-я гады, пад прыгнётам камуністычнай дыктатуры быў вымушаны адмовіцца ад сваіх мастацкіх пошукаў і пайсці на стварэнне шараговых карцін-агітак. Яскравым пацверджаннем гэтаму з'яўляецца карціна «Зборка камбайна»¹⁰², напісаная пасля прымусовага наведвання мастаком аднаго з беларускіх заводаў.

Пад смяротнай пагрозай саступіў палітычнаму ціску і іншы мастак-авангардыст, Казімір Малевіч, які таксама абвясціў аб сваім пераходзе да стварэння «больш пазнавальнага мастацтва, якое падтрымлівае грамадства».

Такім чынам, з авангарднымі жанрамі, якія рухалі мастацтва, а за ім і ўсё грамадства, наперад, і давалі надзею на яго прагрэсіўнае развіццё, было скончана. Так, пасля яскравага і плённага перыяду нацыянальнага адраджэння і авангардных пошукаў у беларускім выяўленчым мастацтве хуткімі тэмпамі пачынаў усталявацца новы жанр – сацрэалізм.

Сацрэалізм у беларускім выяўленчым мастацтве 1930-х гадоў

У 1934 годзе быў зроблены апошні крок у абмежаванні свабоды творчасці ў СССР. На I Усесаюзным з'ездзе савецкіх пісьменнікаў Максімам Горкім была высунутая дактрына сацыялістычнага

¹⁰¹ Вайцэхоўская В. *Жываніс; у: Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Мастацтва 1920–1950-ых гадоў / рэд. У. Пракапцоў*. – Мінск, 2006. С. 15.

¹⁰² Кацар М. *Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва савецкай Беларусі*. – Мінск, 1960. С. 26.

рэалізму як адзінага напрамку, у якім ад гэтага часу было дазволена тварыць у Савецкім Саюзе. Як вынікала з кнігі «Сацрэалізм і рэалізм» Аляксандра Марозава, «метады сацыялістычнага рэалізму прадвызначаюць глыбокую сувязь твораў мастацтва з сучаснай рэчаіснасцю, актыўны ўдзел мастацтва ў сацыялістычным будаўніцтве. Задачы метаду сацыялістычнага рэалізму патрабуюць ад кожнага мастака праўдзівых разумення сэнсу падзей, якія адбываюцца ў краіне, умення ацэньваць з'явы грамадскага жыцця ў іх развіцці, у складаным дыялектычным узаемадзеянні».

Першыя «дасягненні» ужывання дактрыны сацыялістычнага рэалізму ў беларускім мастацтве былі прадстаўлены на выставе «Мастакі БССР за 15 год» у 1934 годзе ў Мінску і Выставе беларускага мастацтва ў Маскве ў 1935 годзе і выявілі поўную безгрунтоўнасць гэтага прымусовага напрамку ў мастацтве, які быў навязаны рэпрэсіўным апаратам улады. У кнізе Міхаіла Кацара «Нарысы па гісторыі мастацтва Савецкай Беларусі» даецца выразна адмоўная ацэнка працам, што былі прадстаўлены на гэтых выставах: «У карціне «Купанне чырвонаармейцаў» мастака Льва Зевіна фігуры людзей напісаны прымітыўна. Ад карціны Гаўрылы Віера «Суботнік» вее абыхавасцю. Фігуры людзей пасіўныя, безжыццёвыя, пазбаўлены руху. Карціна не перадае энтузіязму людзей, якія выйшлі на ліквідацыю прарыву»¹⁰³.

Такі ўзровень працы сведчыць аб тым, што мастакі падпарадкоўваліся патрабаванням камуністычных уладаў толькі праз пагрозу рэпрэсій. Аднак яны адэкватна разумелі «вартасці» прапанаванага ім сурагатнага напрамку ў мастацтве, накіраванага на стварэнне прапагандысцкіх агітак. Галоўнай задачай, якую ставіла творцам камуністычная ўлада, было стварэнне «вобраза савецкага чалавека» – перадавіка прамысловасці і сельскай гаспадаркі. Аб тым, як распрацоўвалася гэтая тэма ў беларускім жывапісе, можна меркаваць, напрыклад, па карцінах Аркадзія Астаповіча «Заводскі корпус», «Палёт», «Першы трактар», якія ствараюць ідылічныя

¹⁰³ Кацар М. *Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва...* – *op. cit.*, с. 60.

сцэны «вольнага, радаснага жыцця вызваленага рэвалюцыяй народа»¹⁰⁴.

Характэрна, што гэтыя і падобныя працы былі напісаны ў 1930–1933 гадах, калі жыццёвыя стандарты ў СССР апускаліся да жахлівага ўзроўню, калі мільёны сялян паміралі ад голаду. Менавіта ў гэты час савецкая ідэалогія з дапамогай выяўленчага мастацтва працягвала ствараць ілюзію шчаслівага жыцця, заклікаючы народ на новыя ахвяры ў імя «светлай савецкай будучыні». Ідэалагізацыя мастацтва надала творчай інтэлігенцыі новы статус. Цяпер за пісьменнікамі, мастакамі, кампазітарамі, актэрамі

і рэжысэрамі трывала замацоўваецца эпітэт «інжынеры чалавечых душ». На першы погляд, ён гучаў як ганаровае званне стваральнікаў «новага, самага сапраўднага і перадавага мастацтва». Але па сутнасці гэты эпітэт меў далёка не адназначны сэнс.

Разам з вобразам «савецкага чалавека новага тыпу», карцінамі «мірнага і шчаслівага» жыцця ў СССР, творцы мусілі таксама ствараць станоўчы вобраз камуністычнай партыі, жывіць уражанне непераможнасці яе кіраўніцтва. Так, карціны кшталту «Выступленне таварыша Міхаіла Іванавіча Калініна» Монаса Манасзона, «Вы-



Монас Манасзон «Сустрэча савецкіх танкістаў у Заходняй Беларусі».



Фёдар Модараў «Палітбюро» (1930).

¹⁰⁴ Шматаў В. *З кагорты першых; у: Изобразительное искусство Белоруссии. Выпуск 1 / рэд. Л. Дробаў.* – Мінск, 1976. С. 106.

ступленне Якава Міхайлавіча Свядлова на I Усебеларускім з'ездзе Саветаў 20 красавіка 1919 года» Хаіма Ліўшыца, «Фрунзе ў Мінску» Залмана Мірынгофа, «Юсіф Вісарыёнавіч Сталін у штабе Заходняга фронту» Яўгенія Красоўскага і іншыя развіталі тэму «цеснай сувязі простых людзей і славутых сыноў партыі», каб падкрэсліць яе «моц і веліч».

Яшчэ адным накірункам тагачаснага прапагандысцкага мастацтва была ілюстрацыя «правільнага» трактавання гістарычных падзеяў і расэнняў камуністычнага кіраўніцтва. Характэрным прыкладам гэтага накірунку могуць служыць карціны, прысвечаныя «вызваленню» Заходняй Беларусі. Як вядома, гэта адбылося ў верасні 1939 года ў выніку «Пакта Молатава–Рыбентропа», у якім паміж камуністычным Савецкім Саюзам і нацысцкай Германіяй было заключанае тайнае пагадненне аб будучым падзеле Еўропы. Але як у гістарыяграфіі, так і ў мастацтве камуністычная партыя імкнулася выкарыстоўваць любыя магчымасці, каб не толькі апраўдаць, але і ідэалізаваць гэтую, па сутнасці, злачынную змову. Таму адзінаю дазволенаю інтэрпрэтацыяй гэтай гістарычнай падзеі магла быць тая, якая адпавядала інтарэсам і патрабаванням кіруючай улады.

Найбольш выразна гэта выявілася ў эскізе Фёдара Мадорава «Народны сход у Заходняй Беларусі». Твор імкнецца перадаць «высокі палітычны ўздым», які перажываў народ заходніх абласцей Беларусі, радасць, выкліканую «вызваленнем ад гнёту польскіх паноў». У карціне паказаны ўрачысты народны сход, які абвясціў «добраахвотнае» далучэнне Заходняй Беларусі да Беларускай ССР. На сходзе пануе святочны настрой. У цэнтры карціны на высокай трыбуне – адзін з вядомых дзеячаў КПЗБ Сяргей Прытыцкі. Ён выступае з палымнай прамовай. Яго слухаюць радасна ўсхваляваныя дэпутаты¹⁰⁵.

Метад сацыялістычнага рэалізму абавязваў мастакоў адлюстроўваць жыццё з пункту погляду яго «рэвалюцыйнага развіцця», у традыцыйна-рэалістычных, «зразумелых народу» формах.

¹⁰⁵ Кацар М. *Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва...* – *op. cit.*, с. 64.

У выніку адбывалася нівеліроўка творчай індывідуальнасці, што часта прыводзіла да тэматычнай аднастайнасці. Нягледзячы на абвешчаны рэалізм, тагачаснае мастацтва было мастацтвам утопіі, калі мастак не імкнуўся пранікнуць у сутнасць падзеі ці характару свайго персанажа, а маляваў іх згодна з шаблонамі «партыйнага мастацтва».

Такім чынам, у Беларусі, як і ва ўсім СССР, узнікала заганная традыцыя стварэння ідэалагічных агітак замест твораў мастацтва. Творчая дзейнасць атаясамлівалася з рамесніцкай працай, якая дае практычны матэрыяльны вынік у выглядзе прадукту, што вырабляецца па вызначаных ідэалагічных стандартах. Абавязковыя стэрэатыпы навязваліся не толькі творам, але і «вытворцам» мастацкай прадукцыі, якія павінны былі пастаянна маніфеставаць сваю адданасць партыі і асабіста «правадыру», быць пільнымі і бязлітаснымі да яе сапраўдных і ўяўных «ворагаў». А тых, хто дапускаў у сваёй творчасці «вытворчы брак», чакала далёка не сімвалічнае пакаранне.

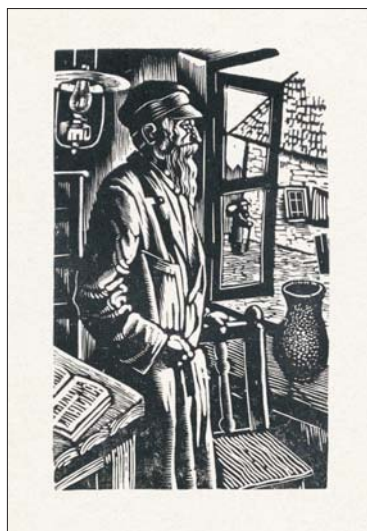
Сузіраючы «прыгожы» жывапіс, які паказваў «мірнае і шчаслівае» жыццё, вялікая імперыя ўсё глыбей апускалася ў бездань сталінскіх рэпрэсій. Яны нанеслі крывавыя страты і беларускаму выяўленчаму мастацтву.

Яшчэ на пачатку 1930-х гадоў былі арыштаваны вядомыя мастакі Ібрагім Гембіцкі, Міхась Філіповіч, Міхал Станюта. І хоць ім шанцавала выжыць, у сваёй творчасці яны, хто на працягу 1920-х гадоў так аддана развіваў авангардныя накірункі і нацыянальную ідэю ў беларускім мастацтве, ужо ніколі не вярнуліся на былыя пазіцыі. Пазней, у 1937 годзе, рэпрэсіі беларускай інтэлігенцыі набылі татальны характар. Пераважная большасць творчай і навуковай эліты краіны была знішчаная ці апынулася за кратамі. У грамадскіх настройх панавалі страх і апатыя. Многія, хто яшчэ знаходзіўся на свабодзе, былі прымушаны адмовіцца ад сваіх поглядаў і прынцыпаў і пакорліва падпарадкоўваліся патрабаванням дыктатарскага рэжыму. Напрыклад, вядомы скульптар Заір Азгур, які на пачатку 1930-х гадоў быў першым, хто ўвасобіў вобразы Якуба Коласа і Янкі Купалы, а таксама стварыў шэраг вобразаў тагачасных дзеячаў



*Анатоль Тычына
«Плошча Свабоды ў Мінску».*

гледзячы на пагрозу для жыцця, некаторыя беларускія мастакі нават у тыя часы не адмаўляліся ад нацыянальнай ідэі. Такія творцы, як Анатоль Тычына, Уладзімір Гаравец, Саламон Юдовін, працягваючы традыцыі Напалеона Орды і іншых мастакоў этнаграфічнага



*Саламон Юдовін
«Стары каля акна»*

беларушчыны – Францішка Багушэвіча, Уладзіслава Галубка, Усевалада Ігнатоўскага і многіх іншых, – быў вымушаны дзеля захавання свайго жыцця ўласнаручна знішчыць творы, прысвечаныя нацыянальным героям Беларусі, якія былі рэпрэсаваныя ці абвінавачаныя ўладамі ў «нацдэмаўшчыне».

Але скараліся не ўсе. Нягледзячы на пагрозу для жыцця, некаторыя беларускія мастакі нават у тыя часы не адмаўляліся ад нацыянальнай ідэі. Такія творцы, як Анатоль Тычына, Уладзімір Гаравец, Саламон Юдовін, працягваючы традыцыі Напалеона Орды і іншых мастакоў этнаграфічнага накірунку ў жанры гарадскога пейзажу, засталіся вернымі беларускай тэме. Каштоўнасць іх творчай спадчыны асабліва яскрава выяўляецца цяпер, калі на іх карцінах можна бачыць вуліцы і плошчы беларускіх гарадоў такімі, якімі яны былі да ваеннага ліхалецця і савецкага «будуўнічага буму». Гэтыя творы перадаюць вобраз ужо не існуючай Беларусі са старажытнымі, тыпова беларускімі забудовамі, з шматлікімі рэлігійнымі храмамі розных канфесій.

Значную цікавасць мае і творчасць Рамана Семашкевіча, які ў шэрагу твораў: «Чалавек і пачвара», «Арыштанты», «Зводзяць

арыштаванага», «Шпацыр вязняў» – у метафарычнай і алегарычнай форме перадаў прадчуванне блізкіх драматычных падзеяў, звязаных са сталінскімі рэпрэсіямі. Трагічны лёс мастака з’яўляецца тыповым для пакалення, якое жыло ў БССР у 1930-х гадах. Два яго родныя браты былі арыштаваныя за пераход мяжы і «польскі шпіянаж». 1 лістапада 1937 года быў арыштаваны і сам мастак. Ні на адным допыце Семашкевіч вінаватым сябе не прызнаў. Нікога выдаваць не збіраўся. 17 лістапада допыты перапыніліся. 22 снежня 1937 года яго расстралялі¹⁰⁶.

Прыклад Рамана Семашкевіча, дзе смеласць і прынцыповасць узялі верх над канфармізмам і страхам перад уладай, не быў выключэннем. Ахвярамі барацьбы з «нацдэмаўшчынай» і «фармалістамі» сталі таксама мастакі і мастацтвазнаўцы Іван Гаўрыс, Сяргей Гайдукевіч, Язэп Дыла, Генадзь Змудзінскі, Мікола Каспяровіч, слауты вучоны-мастацтвазнаўца Мікола Шчакаціхін, і іншыя. Крывавія рэпрэсіі 1930-х гадоў, па сутнасці, з’яўляліся генацыдам



Раман Семашкевіч «Аўтадор» (1930).



Раман Семашкевіч «Зводзяць арыштаванага» (1932).

¹⁰⁶ Харэўскі С. *Мастацтва таталітарызму*; у: *Таталітарызм. Курс лекцыяў* / рэд. А. Анціпенка. – Мінск, 2007. С. 194.

беларускага народа, бо знішчылі перадусім яго інтэлектуальную і творчую эліту, пасялілі страх і апатыю ў душах і свядомасці тых, хто здолеў ацалець. Гады панавання таталітарнай сталінскай улады нанеслі развіццю беларускага мастацтва, як і ўсяго грамадства, вялікія страты, наступствы якіх давядзецца пераадольваць яшчэ цягам многіх дзесяцігоддзяў.

Але насуперак цяжкім выпрабаванням беларускае мастацтва, дзякуючы мужнасці і стойкасці яе лепшых прадстаўнікоў, здолела захаваць свае нацыянальныя традыцыі.

Беларускае мастацтва падчас Другой сусветнай вайны

Пасля падпісання 23 жніўня 1939 года «пакта Молатава–Рыбентропа», згодна з якім Сталін і Гітлер дамовіліся аб супрацоўніцтве і падзялілі сферы ўплыву ў Еўропе, кантроль СССР распаўсюдзіўся на тэрыторыі Польшчы, Фінляндыі, Літвы, Латвіі, Румыніі. «Вераломны» напад нацысцкай Германіі на Савецкі Саюз 22 чэрвеня 1941 года парушыў планы Сталіна, які сам рыхтаваў напад на Нямеччыну, каб затым ажыццявіць «экспарт рэвалюцыі» у Еўропу. Настроеная на агрэсію савецкая армія апынулася цалкам непадрыхтаванай да абарончых дзеянняў, што дазволіла нямецкім войскам у першыя месяцы вайны заняць велізарныя абшары еўрапейскай часткі СССР, у тым ліку ўсю тэрыторыю Беларусі.

У афіцыйным савецкім мастацтве тэма вайны адлюстроўваецца выключна паводле створанага савецкай прапагандай міфа аб «усенароднай партызанскай барацьбе». Гэты міф выкарыстоўваўся перадусім, каб звязаць беларусаў з іх савецкай «радзімай», паколькі перад Другой сусветнай вайной Беларусь так і не стала часткай Расіі ні ў гістарычным, ні ў ментальным сэнсе. Міф пра партызанаў накладваўся на ідэалогію імперскай палітыкі Расіі, паводле якой землі, далучаныя да гэтай імперыі ў выніку падзелаў Рэчы Паспалітай, было загадана лічыць спрадвечна рускімі тэрыторыямі. Такім чынам, міф пра савецкага беларуса-партызана мусіў завяршыць працэс далучэння Беларусі да імперыі. Сама назва – «Вялікая

Айчынная вайна», азначала, што беларускія партызаны, беручы ў ёй удзел, змагаліся за дзяржаву са сталіцай у Маскве, якая, такім чынам, рабілася «галоўнай сталіцай» і для беларусаў.

Аднак партызанскі міф, як і іншыя міфы камуністычнай прапаганды, так і не здолеў да канца ўкараніцца ў свядомасці беларусаў. Па шматлікіх звестках, стаўленне да савецкіх партызанаў падчас нямецкай акупацыі далёка не заўсёды было пазітыўным. А навязаны афіцыйнай прапагандай міф стаў вялікай перашкодай у аб'ектыўным адлюстраванні і асэнсаванні складанай сітуацыі, якая існавала ў Беларусі падчас нямецка-нацысцкай акупацыі.

Савецкія партызаны, якія, засылаліся ў Беларусь з Масквы, у асноўным, з'яўляліся агентамі НКУСа і СМЕРШа, адной з галоўных мэтай якіх былі напады на прадстаўнікоў акупацыйных уладаў з мэтай правакавання нямецкіх войскаў да карных акцыяў супраць цывільнага насельніцтва, што, у сваю чаргу, павінна было выклікаць супраціў мясцовых жыхароў, уздымаючы хвалю «народнага гневу». Але ў гэты перыяд на землях Беларусі дзейнічалі і іншыя партызаны. Частка беларусаў змагалася ў польскай Арміі Краёвай, існавала і чыста беларуская партызанка, і проста бандыцкія групы¹⁰⁷.

Шматлікія ўзброеныя злучэнні, якія існавалі на тэрыторыі Беларусі, часта мелі супрацьлеглыя мэты, і беларусы ў гэтай сітуацыі імкнуліся бараніць перадусім сябе. Пэўная частка беларусаў, у тым ліку некаторыя прадстаўнікі інтэлектуальных колаў, пайшлі на супрацоўніцтва з акупацыйным рэжымам. Як ужо адзначалася, гэта адбылася з шэрагу розных прычынаў. Беларусь была імгненна захопленая нямецкімі войскамі практычна адразу пасля пачатку вайны, але да самага моманту нападу нацысцкая Нямеччына лічылася саюзнікам СССР. Таму супрацоўніцтва з нядаўнім саюзнікам далёка не ўсімі ўспрымалася як здрада. Разам з тым, камуністычныя ўлады ў памяці людзей атаясамліваліся з калектывізацыяй і крывавымі рэпрэсіямі, а нямецкія ўлады на акупаваных тэрыторыях аддавалі

¹⁰⁷ Анціпенка А. *Партызан-антыгерой*; у: *Зрабаваны народ. Размовы з беларускімі інтэлектуаламі* / рэд. М. Ноцунь. – Кракаў, 2008. С. 83.

зямлю сялянам, спрыялі развіццю гаспадаркі. Такім чынам, народ не бачыў неабходнасці ўдзелу ў партызанскім руху, і міф аб «усенароднай барацьбе» з захопнікамі не адпавядае гістарычнай праўдзе.

Што да інтэлектуалаў і актывістаў беларускага руху, то, як ужо таксама адзначалася вышэй, іхняе стаўленне да акупацыйных уладаў спачатку фармавалася пад уплывам успамінаў аб падзеях Першай сусветнай вайны, калі кіраўніцтва нямецкіх акупацыйных войскаў спрыяла беларускім арганізацыям у актывізацыі мастацкага жыцця.

Шэраг беларускіх мастакоў супрацоўнічалі з акупацыйнымі ўладамі і падчас Другой сусветнай вайны. У аддзеле «Арткунст», які быў утвораны пры мінскай камендатуры, былі зарэгістраваныя 33 мастакі, у тым ліку і колішнія прыхільнікі сацрэалізму – Яўген Ціхановіч, Міхаіл Даўгяла, Мікалай Дучыц, Яўген Шыбнёў, Валянцін Волкаў і іншыя¹⁰⁸, якія зусім нядаўна, перад вайной, актыўна працавалі ў рэчышчы сацрэалізму і «шчыра» падтрымлівалі савецкі рэжым.

Уражанне аб сітуацыі, якая склалася на той час у мастацкім жыцці на акупаваных беларускіх землях, можна знайсці на старонках выдаванай пад нямецкім пратэктаратам «Беларускай газеты»: «Творчая беларуская праца ўсцяж развіваецца ўва ўсіх галінах. Развіваецца яна і ў галіне мастацка-малярскай, якая, здавалася, у часе ваеннае буры зусім заціхне. У самым толькі Мінску працуе каля 30 беларускіх мастакоў-маляроў, сярод якіх ёсць такія вядомыя ўжо імёны, як Дучыц, Ціхановіч, Тычына і іншыя. Шмат беларускіх мастакоў ёсць у Магілёве, Гомелі, Віцебску, Баранавічах, Слоніме»¹⁰⁹.

Найбольш значныя выставы падчас нямецкай акупацыі ладзіліся на тэрыторыі Генеральнай акругі «Беларусь» у Менску, а таксама ў Баранавічах і Слоніме. Першая мастацкая выстава ў Менску адбылася ў лютым 1942 года ў зале Беларускага народнага дома на вуліцы Рагнеды. У экспазіцыі дэманстраваліся працы 17 мастакоў:

¹⁰⁸ Харэўскі С. *Мастацтва пра вайну*. – «Arche», №2, 1999. С. 185.

¹⁰⁹ Бойдацкі З. *На мастацкіх узвышшах*. – «Беларуская газета», №36, 1943. С. 3.

Аляксандра Абрамава, Генрыха Бразоўскага, Надзеі Варвановіч, Анатоля і Валянціна Волкавых, Ібрагіма Гембіцкага, Мікалая Гусева, Паўла Гуткоўскага, Мікалая Дучыца, Барыса Казлоўскага, Антона Каржанеўскага, Мікалая Малевіча, Аляксандра Пашуты, Міхала Станюты, Анатоля Тычыны, Аўгена і Валянціна Ціхановічаў. Уражвае тое, што за два тыдні выставу наведалі 1800 чалавек, а большыня работ, створаных пераважна ў 1941 годзе, набытая¹¹⁰.

Другая мастацкая выстава ў Мінску была запланаваная на восень 1942 года. Яе арганізацыяй заняўся аддзел мастацтваў Беларускай народнай самапомачы. Былі вылучаныя шэсць секцыяў: жывапісу, графікі, скульптуры, народнай мастацкай творчасці, мастацкага фота, дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва.

Трэба адзначыць, што тэматыка твораў не з'яўлялася заангажаванай ці кан'юктурнай. Большасць мастакоў звярталася да тэмы беларускай прыроды, да жанру пейзажу. Былі станоўча адзначаныя эцюды Мікалая Дучыца «Хвоі», «Ля рэчкі», у якіх выявілася «вялікае замілаванне мастака да абразкоў беларускае прыроды, яго дасканаласць майстэрства адлюстроўвае на палатне настроі гэтае прыроды». Моцнае ўражанне пакінулі пейзажы Яўгена Ціхановіча («Возера



Мікалай Дучыца «Мінскі дворык».



Антон Каржанеўскі «Краявід».

¹¹⁰ Корбут В. *Выстаўная дзейнасць у Генеральнай акрузе «Беларусь» (1942-1944)*. – «Спадчына», №4–5, 2003. С. 77.

ў Клінку», «Лясы ў Волме», «Зіма», «Раніца ў лесе»). Да гістарычнай тэматыкі звярнуўся нават вядомы сваёй прыстасавальніцкай і кан'юнктурнай пазіцыяй у савецкія часы Валянцін Волкаў, які лічыўся ў нямецкага камандавання «лепшым партрэтэстам», бо маляваў партрэты афіцэраў нямецкай камендатуры. Ён прадставіў на выставу партрэт нацыянальнага героя Беларусі Кастуся Каліноўскага. Некаторыя мастакі адлюстроўвалі ў сваіх карцінах архітэктурныя здабыткі: Гаўрыла Віер адзначыўся карцінаю «Гістарычны музей», мастак-аматар Лубнеўскі даў замалёўку «Касцёл і вежа». Такім чынам, можна сказаць, што гэтая выстава народнага мастацтва працягвала традыцыю I усебеларускай выставы 1925 года, абарваную перыядам сталінскіх рэпрэсій.

Апошняя вядомай выставачнай акцыяй на акупаваных беларускіх землях стала зладжаная ў маі 1944 года перасоўная экспазіцыя карцінаў і малюнкаў найлепшых беларускіх мастакоў. Яна дэманстравалася ў Койданаве, Смалявічах, Рудзенску і Заслаўі і знаёміла з пейзажамі і партрэтамі Антона Каржанеўскага, Валянціна Волкава, Ібрагіма Гембіцкага, Міколы Дучыца, Надзеі Варвановіч.

Такім чынам, падчас нямецкай акупацыі, беларускае мастацкае жыццё як бы вярталася ў перыяд «беларусізацыі» 1920-х гадоў. Сваёй дзейнасцю ў нялёгкіх і спецыфічных умовах Другой сусветнай вайны мастакі натхнялі беларусаў служыць інтарэсам свайго народа. Разумеючы небяспеку бальшавіцкага прыгнёту, а таксама шкоду ад аддання свайго таленту на карысць таталітарнай прапаганды, яны заклікалі выкарыстоўваць магчымасць «працягваць працу на сваёй роднай беларускай ніве».

У той жа час існавалі мастакі, якія імкнуліся выкарыстаць становішча акупацыі ва ўласных кан'юнктурных мэтах. Як вядома, нацысцкі рэжым гэтак сама, як і камуністычны, надаваў важную ролю прапагандысцкай функцыі мастацтва. Таму ўлады нацысцкай Германіі таксама аддавалі перавагу рэалістычным творах і вярхожа ставіліся да авангардных плыняў. З гэтай прычыны некаторыя беларускія «творцы» заслугоўвалі прыхільнасць новай нацысцкай улады, выкарыстоўваючы вынайдзены камуністычнымі ідэолагамі метады сацрэалізму. Як ні дзіўна, менавіта такія мастакі пазней, пасля



Валянцін Волкаў «Мінск, 3 ліпеня 1944 года».

вяртання савецкай улады, пазбеглі пакарання за калабарацыянізм. Наадварот, яны зноў, як і раней, пачалі атрымліваць дзяржаўныя заказы на прапагандысцкія карціны ад савецкай улады.

Гэты, на першы погляд, неверагодны факт з'яўляецца яшчэ адным пацвярджэннем глыбіннай тоеснасці камуністычнай і нацысцкай ідэалогій, якія выкарыстоўвалі аднолькавыя прапагандысцкія метады для маніпулявання масавай свядомасцю. Паказальнай у гэтай сувязі з'яўляецца карціна Валянціна Волкава «Мінск, 3 ліпеня 1944 года», прысвечаная вызваленню Мінска ад нямецкіх захопнікаў. Па некаторых звестках, працу над ёй мастак пачаў яшчэ ў акупацыі і спачатку яна рабілася ў гонар уваходу ў Мінск нямецкіх акупацыйных войскаў у чэрвені 1941 года. Але потым, калі сітуацыя перамянілася, ён у тэрміновым парадку перарабіў свой твор, пакінуўшы нязменным усю кампазіцыю і памяняўшы толькі надпісы на плакатах, якія трымаюць у руках радасныя жыхары, сімволіку і форму «вызваліцеляў» з нацысцкай на савецкую. Пры гэтым некаторыя дэталі ён нават не парупіўся перамяняць. Напрыклад, матацыкл, на якім сядзіць савецкі салдат, яўна нагадвае той, якія былі на ўзбраенні ў нямецкіх войсках¹¹¹.

¹¹¹ Харэўскі С. *Мастацтва пра вайну...* – op. cit., с. 186.

Нягледзячы на гэтыя кур'ёзныя акалічнасці, пампезнае палатно было вывешанае ў беларускім ДOME ўрада, імгненна ўвайшло ў савецкую класіку й засталася шэдэўрам свайго жанру ў афіцыйным мастацтве Савецкай Беларусі. Карціна ўражвала ў першую чаргу сваёй маштабнасцю і памерамі. Даўжыня карціны – больш за пяць метраў, а фігуры на першым плане зробленыя амаль у натуральную велічыню. Майстроў, здольных выконваць работы такога ўзроўню, у пасляваеннай Беларусі, дзе яшчэ нават не існавала ўласнай мастацкай акадэміі, было не так шмат. Менавіта таму камуністычныя ўлады цынічна даравалі «збраву» Волкаву і іншым апалагетам «сацрэалізму», якія пайшлі на супрацоўніцтва з нацыстамі ў перыяд акупацыі, і пасля сваёй перамогі зноў пачалі выкарыстоўваць іх у мэтах камуністычнай прапаганды.

Дзейнасць беларускіх мастакоў падчас Другой сусветнай вайны немагчыма ацаніць вычарпальна і адназначна. Але трэба адзначыць, што вялікая частка беларускай эліты імкнулася выкарыстаць любыя магчымасці, якія ўзнікалі падчас акупацыі, дзеля супраціву як камуністычнаму, так і нацысцкаму ўплыву і працягвала працаваць на карысць нацыянальнай ідэі. У той жа час існавала і значная колькасць тых, хто не жадаў мець ніякіх асабістых перакананняў і быў гатовы выконваць любыя загады любой улады дзеля выкарыстання сваіх мастацкіх здольнасцяў на ўласную карысць.

Беларускае мастацтва ў другой палове XX – пачатку XXI стагоддзя

Пасля смерці Сталіна ў 1953 годзе, у СССР пачаўся перыяд адноснай лібералізацыі. Ужо з верасня 1953 года, калі першым сакратаром ЦК КПСС быў абраны Мікіта Хрушчоў, у друку пачалі з'яўляцца артыкулы пра шкоднасць культуры асобы. Была праведзена рэарганізацыя цэнтральнага апарата ўлады, зменшылася колькасць чыноўнікаў, павялічылася роля мясцовых саветаў. У 1956 годзе першым сакратаром ЦК Камуністычнай партыі Беларусі быў «абраны» Кірыл Мазураў – першы беларус, які заняў вышэйшую партыйную пасаду ў БССР.

Сапраўдная дэсталінізацыя краіны пачалася пасля XX з'езда КПСС 1956 года, на якім былі падвергнуты крытыцы палітыка масавых рэпрэсій і культ асобы Сталіна. З ініцыятывы Хрушчова быў ліквідаваны ГУЛАГ, шырокія маштабы набыла рэабілітацыя ахвяр сталінскіх рэпрэсій. Гэтыя падзеі паўплывалі на паслабленне цензуры і далі штуршок да з'яўлення шэрагу значных твораў у савецкай літаратуры, якія глыбока і сумленна асэнсоўвалі найбольш важныя і вострыя тэмы сталінскіх рэпрэсій і вайны. У маскоўскім часопісе «Новый мір», якім кіраваў беларус Аляксандр Твардоўскі, пачаў друкавацца Аляксандр Салжаніцын, які праўдзіва паказваў жыццё вязняў савецкіх канцэнтрацыйных лагераў, у Беларусі з'явіліся творы Васіля Быкава, Алеся Адамовіча, Янкі Брыля, якія не столькі ўсхвалялі «гераізм савецкіх людзей» у гады вайны, колькі апісвалі псіхалогію чалавека на вайне, яго ўнутраны свет і перажыванні.

Яшчэ адным папулярным жанрам беларускай літаратуры ў той перыяд быў раман, у тым ліку гістарычны. У гэтай галіне працавалі такія вядомыя беларускія пісьменнікі, як Якуб Колас, Іван Мележ, Вечаслаў Адамчык, Іван Пташнікаў і іншыя. Найбольш яскрава праявіў сябе ў жанры гістарычнага рамана Уладзімір Караткевіч, які, па сутнасці, вярнуў беларусам іхняе шляхетнае еўрапейскае мінулае.

Але ў сферы мастацтва пасляваенная адліга не прынесла істотных зменаў. Хрушчоў, які асудзіў культ асобы Сталіна, сам з'яўляўся прадстаўніком сталінскай наменклатуры і не быў у стане пазбавіцца аўтарытарных традыцый. Краінай па-ранейшаму кіравалі чыноўнікі, выхаваныя сталінскай сістэмай, якая прадугледжвала бяспрэчнае падпарадкаванне асобе, што знаходзілася на вяршыні гэтай сістэмы. Такім чынам, і ў галіне мастацтва ўсё залежала ад узроўню культуры і асабістых густаў кіраўніка кампартыі, якім на той час з'яўляўся Хрушчоў. Свае прыхільнасці ў галіне мастацтва новы савецкі лідэр абвясціў ужо падчас XX з'езда КПСС: «...творчы метады савецкага мастацтва і літаратуры – сацыялістычны рэалізм – з'яўляецца найбольш перадавым, найбольш прагрэсіўным творчым метадам»¹¹².

¹¹² Кацар М. *Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва ...*, *op. cit.*, с. 104.

Такім чынам, галоўным кірункам у мастацтве Савецкай Беларусі і надалей заставаўся сацрэалізм. Гэты стыль вызначаў жанравыя межы ў творчасці мастакоў, а таксама надаваў пэўны кшталт тэмам, героям і, урэшце, самому працэсу мыслення. Яго галоўнаю мэтай было стварэнне «чалавека новага тыпу». Але маральныя якасці гэтай новастворанай істоты мусілі адпавядаць савецкай ідэалогіі, працаваць на карысць эканамічных і палітычных мэтай камуністычнай партыі. Лозунг аб стварэнні «чалавека новага тыпу» пераходзіў традыцыям народа, яго мінуламу.

Менавіта ў супрацьпастаўленні ўтапічнай ідэалогіі сацрэалізму спрадвечнай сістэме каштоўнасцяў, звязаных з гістарычным мінулым, з нацыянальнай тоснасцю і культурнай спадчынай народа, заключалася асноўная шкода гэтай адзінай дазволенай плыні савецкага мастацтва. Паколькі супрацьпастаўленне ў камуністычным кантэксце азначала знішчэнне таго, што не адпавядала вызначаным уладай канонам, то народ, чыя сістэма каштоўнасцяў не ўпісвалася ў сістэму ўтапічных ідэалагічных догмаў, страчваў сваю нацыянальную адметнасць. Тэма разбурэння старога і адбудовы новага была надзвычай папулярнай у першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі. Адным з асноўных сюжэтаў у выяўленчым мастацтве 1950-х гадоў стала новабудоўля. Гэтая тэма праявілася ў карцінах Ісаака Давідовіча, Натана Воранава, Івана Фяцісава, у графічных лістах Давіда Геніна, Аскара Марыкса, Міхася Бельскага, у літаграфіях Ібрагіма Гембіцкага, у акварэльных цыклах Надзеі Галоўчанкі, Сямёна Геруса і іншых¹¹³. У гэтых творах тэма новабудоўлі надавалася выключна рамантычнае, узнёслае гучанне.

З аднаго боку, гэта было абумоўлена неабходнасцю стымуляцыі грамадства да аднаўлення жыцця ў краіне, дзе было разбурана каля 70% усяго даваеннага жылога фонду. Але неабходна адзначыць, што пабудова новых кварталаў выкарыстоўвалася ўладамі Савецкай Беларусі ў тым ліку і для знішчэння помнікаў беларускай гарадской

¹¹³ Фатыгава Г. З верай у перамогу. *Мастацтва 1940-х – сярэдзіны 1960-х гадоў; у: Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя* / рэд. Ю. Пісун. – Мінск, 2003. С. 27.

архітэктуры. У адрозненне ад польскіх Варшавы і Гданьска, чые старажытныя кварталы былі адноўленыя ў іх аўтэнтычным выглядзе з крушняў цэглы, улады Савецкай Беларусі не толькі не дазвалялі адбудоўваць зруйнаваныя вайной беларускія гарады ў іх старажытным абліччы, але імкнуліся вынішчаць тыя нешматлікія кварталы і будынкі, што цудам ацалелі падчас ваеннага ліхалецця.

Значным этапам развіцця выяўленчага мастацтва ў Беларусі стала адкрыццё ў 1953 годзе мастацкага факультэта ў Беларускай дзяржаўнай тэатральна-мастацкай інстытуце (цяпер – Беларуская акадэмія мастацтваў). Ужо першыя выпускі гэтага факультэта далі шэраг таленавітых, самабытных мастакоў – Леаніда Шчамялёва, Віктара Грамыку, Івана Стасевіча і іншыя¹¹⁴. Новая, уласна беларуская мастацкая школа ўплывала на светапогляд мастакоў і на выбар тэмаў. Маладыя творцы ва ўмовах адлігі і аслаблення цензуры шукалі свае карані, абаліраючыся на сапраўдную гісторыю свайго народа. Адным з першых, хто стаў на гэты шлях, быў Сямён Герус, які стварыў серыю партрэтаў выбітных гістарычных асобаў Беларусі: Кастуся Каліноўскага, Францішка Скарыны, Адама Міцкевіча і іншыя. Гэтую серыю



Май Даничыг «Навасёлы».



Валянцін Бароўка «Змена».

¹¹⁴ Ibidem.



*Сямён Герус «Кастусь
Каліноўскі».*



*Сямён Герус «Партрэт
Адама Міцкевіча».*

можна трактаваць і як своеасаблівы пратэст супраць афіцыйнага накірунку ў мастацтве.

Пачынаючы з 1960-х гадоў, гістарычна-этнаграфічны накірунак будзе адным з галоўных у беларускім мастацтве і зробіць важкі ўнёсак у станаўленне беларускай тоеснасці, развіццё самасвядомасці беларусаў у другой палове XX – пачатку XIX стагоддзяў.

Пакаленне шасцідзсятнікаў. Роля Міхася Раманюка і Міхаіла Баразны ў запачаткаванні этнаграфічнага мастацтва Беларусі

У гісторыі існуюць перыяды, якія характарызуюцца не толькі карэннымі зменамі ў стылі, новымі падыходамі да тыпу мастацтва, да мастацкай канцэпцыі, але і тым, што яны закладаюць пэўны «генетычны код», праграму далейшага развіцця, падмурак тых пошукаў і знаходак, што атрымаюць росквіт значна пазней. Такімі былі ў гісторыі беларускага мастацтва 1960-я гады, час дзеяння «пакалення шасцідзсятнікаў», якое ўвабрала ў сябе развянчанне ідалаў і культураў папярэдняй сталінскай эпохі, асэнсаванне блізкага мінулага, фармаванне новых ідэалаў.

Да гэтага пакалення належаць тыя, хто, нарадзіўшыся ў перыяд паміж дзвюма сусветнымі войнамі, зведалі жах сталінскага рэжыму, выпрабаванні Другой сусветнай вайны і віталі змены ідэалагічнага кірунку пасля XX з'езда кампарты. У сваіх поглядах гэтыя людзі, выхаваныя савецкай сістэмай, не даходзілі да разумення злачыннай сутнасці таталітарнага камуністычнага рэжыму і бесперспектыўнасці савецкай эканамічнай мадэлі. Іх жаданнем было, хутчэй, «вяртанне да ленінскіх нормаў», якія парушыў крывавы Сталін. У той час многія шчыра верылі ў магчымасць пабудовы камунізму і свету без межаў. Таму ў большасці рэспублік СССР прадстаўнікі гэтага пакалення савецкіх рамантыкаў-лібералаў, у сваёй большасці, не цікавілася праблемамі нацыянальнага адраджэння, змаганнем за культуру, мову і гістарычную спадчыну свайго роднага краю.

Але насуперак гэтай агульнай тэндэнцыі ў беларускім выяўленчым мастацтве, менавіта ў тыя часы пачыналі адраджацца нацыянальныя традыцыі. Гэтаму, як ужо згадвалася вышэй, паспрыяла адкрыццё ў 1953 годзе Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (БДТМІ), дзе рыхтаваліся творчыя кадры, якія атрымлівалі адукацыю на сваёй Радзіме. Такім чынам, гэтая мастацкая школа працягвала місію Віленскага ўніверсітэта, дзе напрыканцы XIX стагоддзя выкладчыкі Смуглевіч і Рустэм імкнуліся сродкамі мастацтва абуджаць цікавасць і павагу да гістарычнай і культурнай спадчыны свайго краю. Вядучую ролю ў аднаўленні сярод творчай моладзі зруйнаванага савецкай ідэалогіяй нацыянальна-патрыятычнага пачуцця адыгралі лідэры, якія вызначыліся ў новай, уласна беларускай вышэйшай мастацкай установе, – Міхась Раманюк і Лявон Баразна.

Па маштабе і разнастайнасці сваёй дзейнасці Міхася Раманюка можна параўнаць з тытанамі эпохі Адраджэння. На працягу чвэрці стагоддзя працы спачатку ў Інстытуце замежных моў, а пасля ў Беларускай дзяржаўнай тэатральна-мастацкай інстытуце ён падрыхтаваў цэлую плеяду нацыянальна арыентаваных творцаў і грамадскіх дзеячаў. Акрамя таго, Раманюк заснаваў часопіс «Мастацтва Беларусі» і быў ягоным першым галоўным рэдактарам, выдаў

шэраг артыкулаў, кніг, альбомаў, праграмаў для студэнтаў, стварыў эскізы сцэнічных касцюмаў для Народнага хору і Ансамбля народнага танца Беларусі, распрацаваў шэраг паштовак, марак, прысвечаных народнаму мастацтву. Але галоўным здзяйсненнем Раманюка з’яўляецца ягоная манаграфія «Беларускае народнае адзенне».

Да Раманюка гэты аспект беларускай народнай творчасці разглядаўся мастацтвазнаўцамі вельмі павярхоўна. Адзначаліся перадусім толькі тыя рысы і дэталі, якія павінны былі служыць доказам падабенства беларускага і рускага народнага строю, з прызнаннем нязначнага «нацыянальнага каларыту». Міхась Раманюк паставіў за мэту даказаць самабытнасць беларускага строю як унікальнай з’явы народнай творчасці. Дзеля збору матар’ялаў ён шмат працаваў з архівамі, падарожнічаў з экспедыцыямі праз усю Беларусь, зрабіўшы безліч фотаздымкаў і замалёвак.

Канцэпцыя Раманюка дала магчымасць выявіць і зафіксаваць вельмі важную ўласцівасць традыцыйнага беларускага адзення – яе суадноснасць з навакольным асяроддзем, з побытам, абрадамі і жыццёвым укладам жыхароў розных рэгіёнаў Беларусі. Так, арнамент на галаўных жаночых і дзівочкіх уборах (*намітках, скіндачках*) адпавядаў канкрэтнаму свята і нёс знакавую інфармацыю пра гэтае свята. Ён адпавядаў як пэўным прыродным варункам і з’явам: кліматычным асаблівасцям, размяшчэнню зорак і гэтак далей, – так і пэўным сацыяльным, гістарычным і генетычным варункам, якія аказвалі непасрэдны ўплыў на жыццё людзей. Сімволіка традыцыйнага народнага беларускага адзення, прачытаная Раманюком, уяўляе сабой з’яву, што абаянаецца, у першую чаргу, на міфалогію, якая праяўляецца непасрэдна праз фальклорныя і абрадавыя асаблівасці строю. Гэтыя асаблівасці адлюстроўваюць уяўленні беларусаў пра светабудову. У мове народнага адзення вычляняюцца два фактары – візуальная формула адзення і яе падтэкставае, сэнсавое значэнне¹¹⁵.

¹¹⁵ Гаранская Т. *Мова народнага адзення беларусаў*; у: *Альманах №4 / Запіскі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў* / рэд. Р. Смольскі. – Мінск, 2004. С. 159.

Імперская прапаганда стагоддзямі будавала вобраз беларусаў, як сялянскага народа, пазбаўленага ўласнай гісторыі і культурных традыцый і таму няздольнага да самастойнага існавання. Важна адзначыць, што ў той перыяд палітыка русіфікацыі была скіраваная не толькі супраць галоўнага чынніка нацыянальнай тоеснасці – беларускай мовы, але і супраць народнага мастацтва. У прыватнасці, гэта адбівалася і на распрацоўцы сцэнічных строяў для беларускіх фальклорных ансамбляў, якія арыентавалі на расейскія ўзоры. Акрамя таго, існавалі і пэўныя сацыяльныя забароны. Напрыклад, згодна з ідэалагічнымі пастанаўленнямі, якіх трымалася кіраўніцтва БССР, шляхты ў беларусаў не існавала. Беларускі народ трактаваўся выключна як сялянскі, а само слова «беларус» павінна было асацыявацца з паняццямі «сялянін», «мужык». Таму нават з’яўленне выявы жанчыны ў беларускай *намітцы*, якая выразна адрознівалася ад расейскага какошніка, магло выклікаць абвінавачанне ў нацыяналізме. Насуперак ціску ўладаў, Раманюк здзейсніў грамадзянскі подзвіг, вярнуўшы беларусам іх спадчыну, веды пра абрады, побыт, традыцыі і культуру іх продкаў.

Адкрыцці Раманюка далі імпульс да вывучэння нацыянальнай спадчыны цэлай плеядзе маладых творцаў і даследчыкаў, адкрывалі для беларусаў цэлы сусвет беларускай народнай культуры, які быў да гэтага схаваны за гарамі хлусні і фальсіфікацый.

Адным з найбольш яскравых папличнікаў Раманюка ў справе даследавання беларускай народнай культуры быў мастак Лявон Баразна. Як і Раманюк, ён шмат вандраваў па Беларусі, збіраючы звесткі пра народныя строі і арнаменты, працаваў над альбомам па беларускай народнай вопратцы, ствараў эскізы строяў для шматлікіх ансамбляў песні і танца, якія былі папулярныя тады ў школах, інстытутах, клубах і іншых установах. Выкананыя на высокім эстэтычным і мастацкім узроўні, такія строі абуджалі гонар беларусаў за сваю культурную спадчыну, разбуралі ўяўленні аб беларусах як забітым і цёмным народзе, які стварала імперская прапаганда. Яшчэ адной заслугой Баразны было выданне альбома «Гравюры Францішка Скарыны», дзе былі сабраныя ілюстрацыі да ўсіх выданняў беларускага першадрукара.

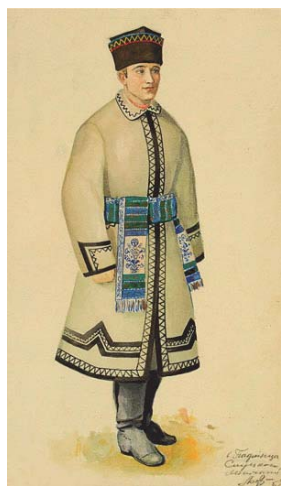


Міхась Раманюк.



Лявон Баразна.

Дзейнасць Лявона Баразны не абмяжоўвалася толькі мастацкай сферай. Разам са сваім сябрам Зянонам Пазняком яны актыўна спрыялі пашырэнню беларускай мовы, змагаліся за захаванне гістарычнай спадчыны, збіралі вакол сябе папличнікаў у змаганні супраць разбурэння камуністычнымі ўладамі нешматлікіх гістарычных пабудоваў Мінска, якія цудам захаваліся пасля вайны ў раёне вуліцы Няміга. У 1970-я гады, падчас узмацнення новай



хвалі рэпрэсій супраць іншадумцаў, ці, як іх было прынята тады называць, «дысідэнтаў», гэтая барацьба набывае ўсё больш небяспечны характар. Любыя спробы крытыкаваць існуючую сістэму ці прарэчыць партыйнаму кіраўніцтву выклікалі жорсткую помсту ўладаў. Ахвярай рэпрэсій стаў і Баразна, які быў забіты «хуліганамі» у двары сваёй майстэрні. Характар забойства, як і асобы злачынцаў, якія аказаліся сынамі палкоўніка КДБ Міхаіла Золатава,

Лявон Баразна. Капыльска-клецкі строй. Вёска Падліпцы Слуцкага раёна. 1957 г.

начальніка аховы Беларускага Дома ўрада, даюць падставы меркаваць, што гэта было загадзя спланаванае палітычнае забойства.

Адразу пасля забойства Баразны распачалося руйнаванне старажытных кварталаў Нямігі. Гэтыя падзеі сведчаць аб узмацненні варажэга стаўлення ўладаў БССР да дзейнасці змагароў за беларускую нацыянальную культуру. Менавіта ў гэты час генеральным сакратаром кампартыі СССР робіцца Леанід Брэжнеў, і нядоўгі перыяд хрушчоўскай «адлігі» 1960-х гадоў змяняецца на перыяд «застою». Вяртаецца цензура, выкарыстоўваюцца ўсё больш жорсткія захавы для кантролю над грамадствам. Гэта тычылася і любых спробаў праяўлення нацыянальнай адметнасці ў рэспубліках СССР.

Менавіта таму надзвычай важнай для гэтага перыяду з'яўляецца дзейнасць Міхася Раманюка і Лявона Баразны. Актыўная грамадзянская пазіцыя, мастацтвазнаўчая і творчая дзейнасць гэтых спадзвіжнікаў беларускай ідэі паўплывалі на жыццёвую пазіцыю і творчасць маладых беларускіх мастакоў, чый творчы шлях пачынаўся ў канцы 1950-х і ў 1960-я гады.

Раманюк і Баразна падрыхтавалі ў Беларусі глебу для ўзнікнення мастацкага напрамку, вядомага сёння пад назваю «этнаграфізм». Іх вучні і паплечнікі – Мікола Купава, Яўген Кулік, Аляксей Марачкін, Уладзімір Савіч, Рыгор Сітніца і шмат іншых – будуць падаўжаць і развіваць дзейнасць па арганізацыі гістарычных выставаў, увабленні ў выяўленчы жанры найбольш значных постацяў і падзеяў беларускай мінуўшчыны, арганізоўваць этнаграфічныя экспедыцыі і археалагічныя раскопкі дзеля ўзбагачэння ведаў грамадства аб сваёй сапраўднай тоеснасці.

Так зерне нацыянальнай ідэі, пасеянае ў складаных умовах савецкай рэчаіснасці і вынішчэння нацыянальнай адметнасці беларусаў, прынесла вялікі ўраджай у наступныя дзесяцігоддзі, даўшы пачаток не толькі новым мастацкім плыням, але і палітычным працэсам у краіне. На закладзенай у тыя часы традыцыі выходзілася пакаленне 1980-х – пакаленне тых, хто сустрэне абвешчэнне незалежнасці Беларусі ў 1991 годзе.

Роля гістарычных выставаў 1970–1980 гадоў у развіцці беларускай нацыянальнай ідэі

У 1970-я гады, традыцыі закладзеныя Міхасём Раманюком і Лявонам Баразной, працягвалі развівацца дзякуючы новаму пакаленню мастакоў, чыю творчасць натхняў іхні прыклад. Гэты перыяд характарызуецца, перадусім, арганізацыяй вялікай колькасці выставаў, якія давалі магчымасць далучыць грамадства да роднай гісторыі і культуры. Ідэя нацыянальнай асветы аб'ядноўвала вялікую колькасць мастакоў, якія імкнуліся ў сваіх працах паказаць раней забароненых або ігнараваных афіцыйнай прапагандай нацыянальных герояў Беларусі, даць сваё вобразнае бачанне забытых падзей беларускай гісторыі.

Гэтая дзейнасць мела, як правіла, бескарыслівы характар і грунтавалася галоўным чынам на энтузіязме, на пачуцці маральнай адказнасці перад сваім народам. У сацыялістычнай дзяржаве, дзе не існавала свабоднага рынку, у тым ліку рынку твораў мастацтва, улады былі практычна манапольным пакупніком мастацтва. Тым не менш, многія мастакі адмаўляліся ад афіцыйных дзяржаўных заказаў на стварэнне кан'юнктурных прапагандысцкіх палотнаў і імкнуліся сваімі карцінамі ўплываць на грамадства, абуджаць яго ад стану грамадзянскай апатыі, у якое яно заглыбілася за гады застою.

У галіне вывучэння гісторыка-культурнай спадчыны беларусаў мастакі зноў рухаліся поруч з гісторыкамі і археолагамі, а часам нават апярэджвалі іх. Выступаючы супраць сацрэалізму, большасць з іх, пачынаючы з 1970-х, працавала ў новым, нацыянальным кірунку, асэнсоўваючы падзеі мінулага сродкамі выяўленчага мастацтва, пазбаўленага догмаў савецкай ідэалогіі. Усё гэта сустракала супраціў камуністычных уладаў, але нягледзячы на гэта да сярэдзіны 1980-х мастакі працэс у Беларусі робіцца ўсё больш актыўным і разнастайным. Выставачная эстафета ахоплівае ўсё новыя гарады Беларусі, ператвараючыся ў своеасаблівы апазіцыйны рух.

Выставы пачалі ладзіць не толькі ў сталічным Мінску і абласных гарадах, але і ў Полацку, Пінску, Мазыры, Оршы, Баранавічах.

Тут таксама ўтвараліся творчыя асяродкі, арганізаваныя маладымі мастакамі – выпускнікамі БДТМІ ды мастацкіх факультэтаў віцебскіх тэхналагічнага і педагогічнага інстытутаў. Ладзіліся не толькі традыцыйныя вялікія агульнарэспубліканскія выставы, але і маладзёжныя вернісажы асобных мастакоўскіх груп (адна з першых – экспазіцыя маладых мастакоў у памяшканні на праспекце Машэрава ў Мінску), выставы аднаго дня, адной карціны і гэтак далей¹¹⁶.

Як ужо адзначалася, у сістэме, дзе любая творчая ініцыятыва магла ажыццяўляцца толькі з санкцыі ідэалагічных органаў, такая нефармальная актыўнасць выклікала раздражненне ўладаў. Аднак замест хлуслівых абвінавачванняў у «дапамозе ворагам-капіталістам», арыштаў і высылак, якія практыкаваліся як сродак «выхавання» творчай інтэлігенцыі ў 1930-я гады, у 1970-я гады афіцыйная крытыка проста ігнаравала большасць нефармальных мастацкіх выставаў або старалася адпужваць ад іх глядачоў, называючы новую тэндэнцыю «праявай нацыяналізму». Разам з тым, савецкія ўлады ўжывалі і іншыя метады, якія даволі паспяхова зарэкамендавалі сябе яшчэ ў 1920-я гады. Часам, замест каб забараняць якую-небудзь ініцыятыву, у тым ліку мастацкую, яны спрабавалі перахапіць і ўзначаліць яе, каб мець магчымасць яе кантраляваць. Такім чынам, улады і мастацкая эліта ўступалі ў больш складаныя адносіны. Улада пад выглядам дэмакратызацыі і лібералізацыі спрабавала ўтрымліваць кантроль над грамадскімі працэсамі, а творцы спрабавалі пад выглядам лаяльнасці да абвешчаных уладай лозунгаў праводзіць свае, часта крамольныя з пункту погляду афіцыйнай палітыкі, ідэі.

Канец брэжнеўскага перыяду застою характарызаваўся адноснай сацыяльнай стабільнасцю і даволі высокім (у параўнанні з эпохай 1920–1950-х гадоў) узроўнем жыцця. СССР выйшаў на перадавыя пазіцыі ў асваенні космасу, у развіцці авіяцыі, атамнай

¹¹⁶ Багданавя Г. У прадчуванні перамен. *Мастацтва сярэдзіны 1970–1980-х гадоў*; у: *Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя* / рэд. Ю. Піскун. – Мінск, 2003. С. 97.

энергетыкі, фундаментальных і прыкладных навук. 1970-я былі звязаны і з «нафтавым бумам» у СССР. З іншага боку, залежнасць ад экспарту карысных выкапняў і адсутнасць неабходных рэформаў у эканоміцы прывялі ў сярэдзіне 1970-х гадоў да значнага зніжэння росту вытворчасці. Аднак кіраўніцтва краіны не рабіла ніякіх дзеянняў, накіраваных на мадэрнізацыю гаспадаркі і грамадскага жыцця. Сітуацыя пагаршалася і ў сувязі са старым узростам і слабым здароўем вышэйшых савецкіх кіраўнікоў.

У асяроддзі вышэйшай партыйнай наменклатуры, асабліва сярод маладога пакалення, якое прыходзіла ў апарат ЦК КПСС, з'явіліся і тыя, хто, як Аляксандар Якаўлеў, Міхаіл Гарбачоў і іншыя, разумелі бесперспектыўнасць камандна-адміністрацыйнай сістэмы СССР і абмяркоўвалі магчымасці дэмакратызацыі грамадства і правядзення рыначных рэформаў.

У савецкім грамадстве зноў сталі папулярнымі настроі перыяду адлігі 1960-х. Разуменне заганнасці і бесперспектыўнасці савецкай сістэмы скіроўвала людзей да пошукаў альтэрнатывы. У Беларусі, як і ў многіх іншых савецкіх рэспубліках, гэтая альтэрнатыва прымала ўсё больш канкрэтныя абрысы незалежнай дэмакратычнай нацыянальнай дзяржавы. Таму, як і ў 1920-я гады, у грамадстве зноў пачаў набіраць сілу працэс беларусізацыі. Толькі цяпер ён узнікаў як ініцыятыва знізу, якая часам знаходзіла даволі своеасаблівую і неадназначную падтрымку кіруючых вярхоў.

Куратарамі выставаў, якія прапагандавалі беларускую нацыянальную культуру, яе дзеячаў, важныя падзеі беларускай гісторыі, усё часцей становіліся не органы партыйнай адміністрацыі, а Міністэрства культуры, Саюз мастакоў, Нацыянальны музей БССР. Магчыма, такая змена адносінаў савецкіх уладаў да нефармальнай дзейнасці мастакоў была выкліканая і жаданнем рэабілітавацца ў вачах сусветнай грамадскасці, выступаючы ў ролі папчыцеля нацыянальнай культуры.

Але атрымоўвалася гэта не паўсюль і не заўсёды. Напрыклад, у 1975 годзе ў Маскве адбылася знакамітая «бульдозерная» выстава, якая набыла такую назву праз тое, што карціны, якія нефармальныя мастакі авангардысцкіх кірункаў выставілі ў Бітцэўскім парку,

былі, па загадзе камуністычных уладаў, зруйнаваныя бульдозерамі. У адрозненне ад расейцаў, якія ў сваёй творчасці развівалі ў асноўным дысідэнцкія тэмы або авангардныя традыцыі, закладзеныя віцебскай школай, значная частка беларускіх мастакоў таксама звярталася да традыцый 1920-х гадоў, аднак запазычвала адтуль перш за ўсё нацыянальную накіраванасць, звярталася да працесаў беларусізацыі, да якой беларускія ўлады ў 1970-я і асабліва ў 1980-я гады зноў пачыналі праяўляць талерантнасць.

Эвалюцыю адносінаў паміж уладамі і мастакамі, якія распрацоўвалі нацыянальную тэму ў мастацтве Савецкай Беларусі 1970–1980-х гадоў, можна прасачыць па асноўных мастацкіх выставах, што адбываліся ў тых гадах у краіне.

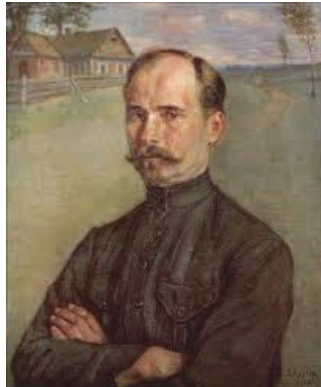
1973 год – выстава да 90-годдзя з дня нараджэння народных паэтаў Беларусі Янкі Купалы і Якуба Коласа

Гэта была першая за пасляваенны перыяд афіцыйная экспазіцыя, прысвечаная нацыянальнай тэматыцы, а не «славурым» датам савецкай гісторыі, юбілеям кампартыі і яе правадыроў.

Паколькі Якуб Колас і Янка Купала былі прызнаныя «народнымі песнярамі», стварэнне іх партрэтаў і ілюстрацый да іх твораў было ў тых часы адной з рэдкіх магчымасцяў рабіць працы на беларускую нацыянальную тэматыку. Трэба адзначыць, што амаль усе прадстаўленыя на ёй працы былі створаныя ў 1920–1930-я гады. Выключэнне складалі некалькі ілюстрацый Арлена Кашкурэвіча да паэмы Купалы «Курган» (1972 год) і Георгія Паплаўскага да паэмы Коласа «Новая Зямля» (1968 год).

Аднак тое, што куратарам выставы з’яўлялася Міністэрства культуры





Якаў Кругер. Партрэты Янкі Купалы і Якуба Коласа (1923).

ры Беларусі, надавала ёй дзяржаўны статус, што можна было трактаваць як афіцыйны дазвол на далейшае развіццё нацыянальнай тэмы ў беларускім выяўленчым мастацтве. Гэтай ідэалагічнай адлігай не прамінулі скарыстацца многія беларускія мастакі. На пазнейшых выставах, якія ладзіліся ў Беларусі, будуць выстаўляцца і творы, прысвечаныя іншым, менш вядомым шырокаму грамадству дзеячам, а таксама значным падзеям беларускага мінулага, «забытым» з «дапамогай» савецкай гістарыяграфіі. Нягледзячы на ідэалагічныя абмежаванні і традыцыйныя цырыманіяльныя сведчанні лаяльнасці камуністычным уладам, якія прысутнічалі ў большасці прадстаўленых на выставе твораў, яна здолела даць уяўленне і аб сапраўднай тоеснасці беларусаў, што абапіраецца на славетную гісторыю і багатую старажытную культуру.

1976 год – рэспубліканская мастацкая выстава да 100-годдзя з дня нараджэння беларускай паэтэсы Цёткі (Алаізы Пашкевіч)

Праз тры гады пасля выставы, прысвечанай 90-годдзю Коласу і Купале, 16 ліпеня 1976 года Саюз мастакоў БССР арганізаваў выставу да 100-годдзя з дня нараджэння вядомай беларускай паэтэсы Цёткі (Алаізы Пашкевіч).

Поспеху выставы паспрыялі экспедыцыі па мясцінах, звязаных з імем паэткі, якія арганізаваў Беларускі саюз мастакоў. У выставе ўзялі ўдзел мастакі не толькі з Мінска, але і з Маладзечна, Вільні, Полацка, Баранавіч, Ракава, Івянца, іншых гарадоў краіны. Гэта сведчыла аб пашырэнні новай гістарычнай плыні па ўсім абшары Беларусі.

Вядомы беларускі пісьменнік Іван Шамякін, які ў той час займаў пасаду намесніка старшыні Прэзідыума Вярхоўнага Савета БССР, у сваім выступе на адкрыцці выставы падкрэсліў пяршыньства мастакоў у справе адраджэння нацыянальнай беларускай культуры¹¹⁷.

Выстава карысталася вялікім поспехам. Выказваючы свае ўражанні, яе наведвальнікі дэманстравалі сваю падтрымку адраджэнню нацыянальнай тоеснасці беларусаў. Такім чынам, выстава 1976 года, прысвечаная 100-годдзю Цёткі, зрабіла значны крок у нацыянальным адраджэнні Беларусі ў часы брэжнеўскага застою і яшчэ раз пацвердзіла месца выяўленчага мастацтва ў авангардзе адраджэння нацыянальнай культуры.



*Уладзімір Крукоўскі.
Плакат выстаўкі.*

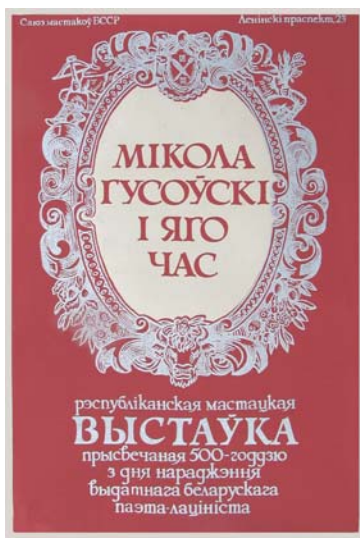


*Мікола Купава. Франтыспіс
да кнігі Цёткі «Творы»*

¹¹⁷ Уладзіміраў К. *І ажыў вобраз Цёткі* – «Літаратура і Мастацтва», №30, 1976. С. 8.

**1980 год – выстава да 500-гадовага юбілею
з дня нараджэння паэта-лацініста Міколы Гусоўскага**

У 1980 годзе імя Міколы Гусоўскага, паэта-лацініста эпохі Рэнесансу, аўтара знакамітай паэмы «Песня пра зубра», было занесенае ў міжнародны календар памятных дат ЮНЕСКА. Гэтая падзея паслужыла нагодай для арганізацыі буйной выставы. Вядомы беларускі мастак, тагачасны старшыня Саюза мастакоў Уладзімір Басальга, тлумачыў неабходнасць арганізацыі выставаў прысвечаных знакавым постацям і падзеям беларускай гісторыі, выкарыстоўваючы фармуліроўкі, якія былі б зразумелыя і прывабныя для прадстаўнікоў улады: «Перад намі, мастакамі, стаіць вялікая задача – апець «ва ўвесь голас» вобразы выдатных дзеячаў нашай гісторыі і культуры. Задача, на мой погляд, не менш важная, чым стварыць вобраз нашага сучасніка. Таму мы з вялікай радасцю чакаем адкрыцця помніка С. Буднаму ў Нясвіжы, чакаем выставаў, прысвечаных 100-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, 90-годдзю Максіма Багдановіча, іншых свят, звя-



*Уладзімір Крукоўскі.
Плакат выстаўкі.*



Арлен Кашкурэвіч. Ілюстрацыя да паэмы «Песня пра зубра» (1973).

заных з нашай нацыянальнай культурай»¹¹⁸. Такім чынам, мастак заахвочваў прадстаўнікоў камуністычных уладаў Беларусі далучацца да працэсаў нацыянальнага адраджэння.

Постаць беларуса Гусоўскага, які, апынуўшыся ў эпоху Адраджэння ў Італіі, здолеў годна прадставіць там сваю краіну, пацвярджала факт гістарычнага развіцця нашага краю ў кантэксце еўрапейскай культурнай традыцыі і разбурала прапагандысцкі міф аб правінцыйнай адсталасці нашых продкаў.

Выстава абуджала цікавасць не толькі да самой паэмы, якая напярэдадні была выдадзена ў перакладзе Язэпа Сяміжона на беларускую мову, але і да гісторыі Беларусі, да адкрыцця сапраўднай, еўрапейскай культурнай спадчыны беларусаў.

1982 год – «Песняры зямлі беларускай», выстава, прысвечаная стагоддзю Я. Коласа і Я. Купалы

У адрозненне ад выставы ў гонар 90-гадовага юбілею класікаў беларускай літаратуры, на якой дэманстраваліся старыя творы, зробленыя падчас жорсткага ідэалагічнага кантролю, на гэтай выставе былі прадстаўлены творы, зробленыя маладым пакаленнем мастакоў. Рыхтуючыся да яе, удзельнікі імкнуліся паволаваму прачытаць літаратурную спадчыну айчынных класікаў. Савецкая прапаганда, якая паўплывала на творчасць і псіхалагічны стан пісьменнікаў у 1930-я гады, зрабіла адпаведны ўплыў і на крытыку іхняй літаратуры. Школьнай праграме навязваліся пэўныя шаблоны, прымітызаваліся каштоўнасці, якія закладалі ў свае апавяданні беларускія пісьменнікі. Для вы-



Уладзімір Сулкоўскі «Ядвіся».

¹¹⁸ Басальга У. *Не менш важная задача*. – «Літаратура і Мастацтва», №51, 1980. С. 6.



*Уладзімір Крукоўскі. Плакаты да 100-гадовага юбілею
Янкі Купалы і Якуба Коласа.*

вучэння ў школах іхнія творы часта перакладаліся на рускую мову. І пераклад таксама служыў інструментам савецкай ідэалогіі, «карэктуючы» першакрыніцу ў адпаведнасці з савецкімі стэрэатыпамі і шаблонамі.

Звяртаючыся да постацяў Купалы і Коласа, мастакі імкнуліся дапамагчы беларусам глыбей зразумець творчасць славетных народных паэтаў, натхніць гледачоў выстаўкі звяртацца да іх літаратурнай спадчыны, пераасэнсоўваць і нанова адкрываць для сябе бачанне Беларусі, закладзенае ў іх творах. Адметнай рысай выставы стаў удзел у ёй «афіцыйных» мастакоў, якія яшчэ зусім нядаўна былі адданымі прыхільнікамі сацрэалізму: Міхаіла Савіцкага, Заіра Азгура, Леаніда Шчамялёва ды іншых. Гэтыя лаяльныя да ўладаў творцы дэманстравалі, што нацыянальны напрамак у мастацтве перастаў быць апазіцыйным, што, у сваю чаргу, сведчыла аб кансалідацыі пераважнай большасці беларускіх мастакоў у справе адраджэння нацыянальнай культуры.

**1982 год – Другое нараджэнне. Выстава
«Партрэты з Нясвіжа і Гародні XVI – XIX стагоддзяў»
у дзяржаўным мастацкім музеі БССР**

Магчыма, удзел лаяльных да камуністычнай улады мастакоў у выставе, прысвечанай 100-гадоваму юбілею Коласа і Купалы ў 1982 годзе адбыўся не толькі па іх асабістай волі, але і па «прапанове» уладаў і быў прадуманым ходам у складанай гульні, якая вялася паміж камуністычнымі органамі і творцамі ў апошнія дзесяцігоддзе існавання савецкай сістэмы. Як ужо адзначалася, такім чынам улада імкнулася быць на чале нефармальных працэсаў і рухаў, якія незалежна ад яе ўзніклі ў грамадстве. Але гэты ход нацыянальна арыентаваныя творцы здолелі выкарыстаць дзеля справы адраджэння нацыянальнай тоеснасці беларусаў. Гэта падштурхнула далучыцца да адраджэнскага руху і супрацоўнікаў дзяржаўных музеяў, дзе было распачата гістарычнае даследаванне дакастрычніцкага перыяду мастацтва Беларусі.

Экспедыцыі Дзяржаўнага мастацкага музея і Акадэміі навук БССР выявілі шматлікія новыя помнікі культуры і мастацтва XII–XVIII стагоддзяў. Мастацтвазнаўцамі – паслядоўнікамі Раманюка і Баразны – было распачата даследаванне і рэстаўрацыя твораў, якія захоўваліся ў музейных фондах, і, у прыватнасці, калекцыі партрэтаў з Нясвіжскага замка. Навуковы супрацоўнік Дзяржаўнага мастацкага музея



*Мікалай Крыштоф
Радзівіл Сіротка Руды.*



Уршуля Радзівіл.



*Станіслаў Антоні
Шчука.*

Таццяна Карповіч здолела вызначыць не толькі імёны і тытулы асобаў, прадстаўленых на гэтых партрэтах, але і час іх стварэння¹¹⁹. Такім чынам адбылося, па сутнасці, другое нараджэнне адной з найбуйнейшых магнацкіх калекцый Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай.

Выстава «Партрэты з Нясвіжа і Гародні» была арганізаваная ў Дзяржаўным мастацкім музеі БССР у 1982 годзе. Яна пазначыла новы важкі этап у працэсе адраджэння сапраўднай нацыянальна-гістарычнай спадчыны Беларусі. На партрэтах былі выявы прадстаўнікоў аднаго з найбольш магутных магнацкіх родаў ВКЛ – Радзівілаў. Доўгі час афіцыйная імперская пра-

паганда адмаўляла шляхетнае мінулае беларусаў. Як слушна адзначаў філосаф Валянцін Акудовіч, дарэвалюцыйнага беларуса было дазволена ўяўляць толькі як «мужыка з каўтуном у валасах, які сядзіць каля сваёй гнілой хаткі ды енчыць пра сваю гаротную долю»¹²⁰. Такі міф культываваўся яшчэ з часоў Кацярыны II, каб падкрэсліць «вызваленчую» місію «старэйшага расейскага брата».

Выстава «Партрэты з Нясвіжа і Гародні» бурлыка гэты міф ушэнт. На ёй быў прадстаўлены шэраг легендарных постацяў, якія зрабілі неацэнны ўнёсак у развіццё нацыянальнай культуры: Мікалая Радзівіла Чорнага (1515–1565) – аднаго з першых уладальнікаў Мірскага графства, які выдаў за свой кошт адну з першых

¹¹⁹ Духан І. Другое нараджэнне. Выстаўка «Партрэты з Нясвіжа і Гародні XVI–XIX стст.» У дзяржаўным мастацкім музеі БССР. – «Літаратура і Мастацтва», №49, 1982. С. 12.

¹²⁰ <http://www.svaboda.org>.

друкаваных Біблій у Брэсце; яго сына, Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі, 1549–1616) – мецэната, пісьменніка, чый дзённік пра падарожжа на Блізкі Усход і сённяя чыгтаецца з вялікай цікавасцю. Менавіта Сіротка дамогся Магдэбургскага права для Нясвіжа, збудаваў там ратушу і першы на тэрыторыі Ўсходняй Еўропы барочны касцёл, дзе заклаў першую ў Беларусі і трэцюю ў Еўропе сямейную пахавальню. Дзеля гэтых пабудоў ён запрасіў з Італіі вядомага архітэктара Джавані Марыя Бернардоні, стварыўшы такім чынам моду на еўрапейскую архітэктурную ў гарадах і мястэчках Беларусі.



Барбара Радзівіл.

Немалым быў унёсак у беларускую культурную спадчыну і іншых прадстаўленых на партрэтах асобаў: Францішкі Уршулі Радзівіл – таленавітай пісьменніцы, якая ставіла ўласныя п’есы на сцэне Нясвіжскага аматарскага тэатра, паэта Ульрыха Крыштафа Радзівіла, кампазітара Антонія Генрыха Радзівіла, які напісаў оперу паводле «Фаўста» Гётэ, ды іншых¹²¹.

Акрамя нясвіжскіх партрэтаў Радзівілаў, выстава таксама экспанавала творы прысвечаныя магнацкаму роду Весялоўскіх, які адыграў немалаважную ролю ў ваенных справах ВКЛ. Асаблівае месца ў экспазіцыі займалі партэры маршалка Вялікага княства літоўскага Крыштафа Весялоўскага, яго жонкі Аляксандры Марыяны і дачкі Грызельды¹²².

Гэтыя партрэты, створаныя ў Гародні ў 1630–1640 гадах, дэман-

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

стравалі не толькі палітычныя сувязі шляхты ВКЛ з еўрапейскай цывілізацыяй, але і пераемнасць еўрапейскіх стыляў у беларускім выяўленчым мастацтве. Таму выстава, акрамя іншых заслугаў, сведчыла пра адзінства мастацкага развіцця розных рэгіёнаў Еўропы, пра шчыльныя мастацкія кантакты, якія звязвалі Беларусь з Захадам. Яшчэ адной адметнасцю выставы было тое, што, насуперак традыцыям сацрэалізму, героямі партрэтаў былі не прадстаўнікі пралетарыяту і партыйнае кіраўніцтва, а шляхта і магнаты, якіх камуністычная ідэалогія на працягу больш як паўстагоддзя трактавала як «эксплуататараў» і «ворагаў народа».

Выстава «Партрэты з Нясвіжа і Гародні XVI–XIX стагоддзяў» стала яшчэ адной падзеяй у сферы выяўленчага мастацтва сярод тых, якія абуджалі глядачоў да пошукаў сапраўднай гісторыі, заклікалі да вывучэння праўдзівых, несфальсіфікаваных савецкай і расійскай імперскай ідэалогіяй гістарычных крыніцаў.

1988 год – выстава да 100-годдзя з дня нараджэння Язэпа Драздовіча

Выкарыстоўваючы далучэнне дзяржаўных устаноў БССР да адраджэнскага руху, беларускія мастакі працягвалі традыцыю святкавання юбілеяў выбітных постацяў беларускай мінуўшчыны. У 1988 годзе такая выстава ўпершыню была арганізаваная ў гонар выдатнага дзеяча беларускага выяўленчага мастацтва.

Ініцыятарам выставы стаў беларускі мастак Аляксей Марачкін, які шмат зрабіў для адраджэння і ўшанавання памяці гэтага творцы. Ён здолеў дамагчыся афіцыйнай падтрымкі сваёй ініцыятывы Міністэрствам культуры БССР, Беларускам фондам культуры, Саюзам мастакоў і Дзяржаўным мастацкім музеем Беларусі. Гэта дапамагло прадставіць на выставе творы Язэпа Драздовіча з фондаў Музея старажытнай беларускай культуры АН БССР, бібліятэкі імя Якуба Коласа АН БССР, Літаратурнага музея Літвы, а таксама з прыватных калекцый.

Выстава дапамагла пашырыць уяўленне аб сапраўдным мастакоўскім подзвігу, што здзейсніў гэты «вечны вандроўнік», які асноўнае сваё прызначэнне бачыў у самаадданым служэнні родна-

му народу і Радзіме, пастаянна дбаў аб тым, каб народ далучаўся да вытокаў культуры, добра ведаў сваё гераічнае мінулае¹²³.

Прадстаўленыя творы і экспанаты распавядалі пра ўнікальны лёс і шматгранную творчую дзейнасць гэтага «беларускага Пірасмані», які з кайстрай за плячыма абышоў усю Беларусь, падарожнічаў па Літве і Польшчы, выстава знаёміла з яго глыбокімі і арыгінальнымі даследаваннямі па гісторыі, археалогіі і этнаграфіі, мове роднага краю, зборамі фальклору, замалёўкамі старажытных прадметаў побыту. Вялікую цікавасць прадстаўлялі таксама літаратурныя творы мастака, у якіх ён, развіваючы ў 1930-я гады касмічныя тэорыі ў мастацтве, зазіраў за межы тагачаснага чалавечага ўяўлення.

Не адно дзесяцігоддзе ў выніку негатыўнага стаўлення савецкіх уладаў неардынарная асоба Язэпа Драздовіча заставалася таямніцай не толькі для аматараў жывапісу, але і для спецыялістаў у галіне выяўленчага мастацтва.

Такім чынам, арганізоўваючы гэтую выставу, мастакі зноў вярталіся да традыцый 1920-х гадоў, але гэты раз не праз уласную інтэрпрэтацыю, а праз дэманстрацыю таго аўтэнтычнага мастацтва і раскрыццё таго сапраўднага светапогляду, які непасрэдна існаваў у складаны і надзвычай стваральны перыяд развіцця беларускай культуры.

1988 год – выстава да 150-годдзя з дня нараджэння Кастуся Каліноўскага

Калі папярэднія выставы, арганізаваныя ў гонар выбітных дзеячаў беларускай культуры, былі прысвечаныя літаратарам, мастакам і шляхетным дынастыям, то гэты раз беларускія творцы вырашылі прысвяціць экспазіцыю знакамітаму грамадскаму дзеячу, паэту, змагару за свабоду беларускага народа Кастусю Каліноўскаму.

Акрамя постаці самога героя, некаторыя мастакі вырашылі адлюстравць у сваіх карцінах і некаторых асобаў з ягонага атачэння,

¹²³ *Святло яго зоркі*. – «Літаратура і Мастацтва», №38, 1988. С. 1.



*Пётра Сергіевіч
«Кастусь Каліноўскі
і Валеры Ёрублеўскі
робяць агляд
паўстанцаў».*

а таксама пэўныя гістарычныя падзеі, якія паўплывалі як на самога Каліноўскага, так і на ход беларускай гісторыі ў XIX стагоддзя.

Сярод найбольш яркіх твораў прадстаўленых на выставе, можна вызначыць працу Аляксея Марачкіна «Трыумф Мураўёва-Вешальніка». Для напісання карціны аўтар зрабіў сапраўднае гістарычнае даследаванне, вывучаў шматлікія архіўныя матэрыялы. Палатно выкрывае сутнасць імперскай палітыкі гвалтоўнай русіфікацыі, навязвання беларусам імперскай чыноўніцкай сістэмы, вынішчэння нацыянальнай культуры.



*Аляксей Марачкін «Трыумф
Мураўёва Вешальніка».*

Нечаканую інтэрпрэтацыю тэмы прапанаваў Мікола Купава. На выставе ён прадставіў ілюстрацыі да кнігі Генадзя Кісялёва «Сейбіты вечнага». У гэтым зборніку гісторыка-літаратурных нарысаў дадзена праўдзівая і аб'ектыўная ацэнка дзейнасці Каліноўскага. Ілюстрацыі Купавы прадстаўлялі Кастуся Каліноўскага не як рэвалюцыянера ў «камуністычным» сэнсе гэтага слова, а перадусім як змагара за беларускія нацыянальныя інтарэсы.

На выставе прысутнічалі і творы «афіцыйнай» групы мастакоў, дзе постаць Каліноўскага паўставала ў адпаведнасці з афіцыйна дазволенай

«рэвалюцыйнай» трактоўкай: «За зямлю, за волю» Гаўрылы Вашчанкі, «Кастусь Каліноўскі» Леаніда Шчамялёва і іншыя, што, аднак, зноў замацоўвала за этнаграфічным мастацкім рухам не дысідэнцкі, а дзяржаўны статус.

Разам з тым большасць прадстаўленых на выставе твораў адпавядалі яе галоўнай мэце – абудзіць у пераломны момант беларускай гісторыі імкненне народа змагацца за свае правы, за свае нацыянальныя інтарэсы.

1988 год – Рэспубліканская маладзёжная выстава

Рэспубліканская выстава маладых мастакоў пазначыла новы этап руху беларускага грамадства да гістарычнай праўды. Калі выстава, прысвечаная Каліноўскаму, адлюстроўвала прыгнятальны характар расійскай імперскай палітыкі, якую праводзіў у «Паўночна-заходнім краі» царскі генерал Мураўёў, то новая маладзёжная выстава прапаноўвала пераасэнсаваць прыгнятальную і вынішчальную палітыку «правадыра камуністычнага народа» Сталіна.

Нягледзячы на пачатак гарбачоўскай адлігі і папярэднія хрушчоўскія «выкрыванні» культу асобы, такая тэма выглядала яшчэ вельмі вострай і небяспечнай. Упершыню ў выяўленчым мастацтве Савецкай Беларусі выказвалася катэгарычна адмоўнае стаўленне да беззаконня часоў сталіншчыны.

Сярод твораў, прадстаўленых на выставе, варта адзначыць «Вяртанне. 1953 год» Андрэя Задорына, «11 чэрвеня 1937 года» Васіля Касцючэнкі, якія, праз лёсы асобных людзей, распавядалі пра генацыд, які, па сутнасці, здзейснілі сталінскія каты, а таксама творы, дзе аўтары выказваюць сваё стаўленне да тых, хто



*Уладзімір Крукоўскі.
Плакат выстаўкі.*



Андрэй Задорын
«Вяртанне. 1953 год».

здзяйсняў гэтыя злачынствы – «Партрэт крытыка Бэндэ» Алесь Тарановіча, плакат «Узору 1938 года» Аляксандра Наважылава.

На выставе выразна праглядалася паралель падзеяў сталінскага тэрору і хлуслівай палітыкі сучасных уладаў у дачыненні да новай трагедыі ў жыцці беларускага народа – катастрофы на Чарнобыльскай АЭС. У 1988 годзе пасля выбуху мінула толькі два гады. Народ адчуваў сябе падманутым, не падтрыманым у бядзе. Гэтыя праблемы закраналі і мастакоў, і яны адлюстроўвалі іх у сваіх карцінах, ужо не звяртаючы ўвагу на цензуру. Тэме Чарнобыльскай катастрофы, канфлікту «Чалавек–Прырода» былі прысвечаныя працы «Катастрофа» Мікалая Андруковіча, «Крык начной птушкі» Уладзіміра Голуба¹²⁴.

У некаторых творах, прадстаўленых на выставе, асэнсоўваўся ўплыў сталінскай эпохі на сучасны стан беларускага грамадства. Найбольш выразна сутнасць хлуслівай аўтарытарнай прапаганды выявіліся ў сувязі з наступствамі Чарнобыльскай катастрофы, якая здарылася за два гады да выставы. Няздольнасць уладаў наладзіць бяспечнае кіраванне сродкамі вытворчасці на новым тэхнічным узроўні, імкненне схваць праўду аб пагрозе наступстваў катастрофы для жыцця людзей, цынічная хлусня на дзяржаўным узроўні

¹²⁴ Васілеўскі П. *Зерне ў глебу. Развагі пасля Рэспубліканскай маладзёжнай выстаўкі*. – «Літаратура і Мастацтва», №18, 1988. С. 13.

сведчылі аб глыбокіх заганах існуючай партакратычнай сістэмы і неабходнасці пераменаў.

Подых пераменаў пераважаў у атмасферы, якая прысутнічала на выставе. Вастрыня закранутых праблемаў, якім былі прысвечаныя выстаўленыя на ёй творы, сведчыла аб працэсах дэмакратызацыі, якія распачыналіся ў беларускім грамадстве, у тым ліку – у сферы выяўленчага мастацтва. Упершыню адборам твораў на Маладзёжную выставу займаўся не традыцыйны Выставачны камітэт, які складаўся з партыйных функцыянераў, цэнзараў і ляяльных да ўлады мастакоў, а самі творцы, у тым ліку і нон-канфармісты, тыя, хто не з’яўляўся сябрам Саюза мастакоў.

Такім чынам, ва ўмовах новага працэсу дэмакратызацыі Рэспубліканская маладзёжная выстава стала вызначальнай для культурнага працэсу ў Беларусі. Яна засведчыла, што мастакі ў сваёй творчасці ўжо не толькі звяртаюцца да славетных дзеячаў мінуўшчыны, але пачынаюць пераасэнсаванне найбольш супярэчлівых і раней недатыкальных гістарычных падзеяў і з’яваў. Дэмакратычныя зрухі, звязаныя з працэсам Гарбачоўскай перабудовы, натхнялі мастакоў на больш рашучыя крокі. Пераасэнсаванне падзеяў сталінскай эпохі, звяртанне да вострай і актуальнай тэмы экалагічнай катастрофы сведчылі, што мастакі пазбаўляліся ад боязі цэнзуры. Яны найбольш хутка рэагавалі на палітычныя перамены ў краіне, ахвярна выкарыстоўваючы магчымасці, якія давала новая палітычная сітуацыя, не ў сваіх прыватных мэтах, а на карысць народа і краіны.

Эпоха пераменаў

Каб лепш зразумець прычыны, па якіх ініцыятарамі нацыянальнага руху, што паўставаў у Савецкай Беларусі ў 1980-я гады, з’явіліся перадусім дзеячы выяўленчага мастацтва, неабходна асэнсаваць прычыны палітычных трансфармацый, якія адбываліся ў гэты перыяд на абшарах СССР і кантраляваных ім краінаў сацыялістычнага лагера.

Асноўнай прычынай падзення камуністычнай імперыі называ-

юць не адпаведную аб'ектыўным эканамічным законам савецкую камандна-адміністрацыйную сістэму. Адсутнасць эканамічных сувязяў з сусветным рынкам, а таксама павелічэнне ваенных выдаткаў давялі краіну ў часы брэжнеўскага застою да глыбокага эканамічнага і палітычнага крызісу. У такой сітуацыі ўсё больш папулярнымі ў савецкім грамадстве, у тым ліку сярод некаторых прадстаўнікоў камуністычнай улады, станавіліся рэфарматарскія ідэі. Упершыню меркаванні аб неабходнасці рэфармавання савецкай сістэмы пачалі гучаць у асяроддзі Юрыя Андропова (1914–1984), які займаў у 1970–1980-я гады пасаду старшыні КДБ. Сваімі думкамі гэты партакрат, які праславіўся крывавым задушэннем антыкамуністычнага паўстання ў Венгрыі ў 1956 годзе, дзяліўся, у тым ліку, і з маладым кіраўніком Краснадарскага абкама кампартыі Міхаілам Гарбачовым. Аднак ідэі Андропова не ішлі далей касметычных пераўтварэнняў камуністычнай сістэмы. Ён марыў «навесці парадак» у краіне, ліквідаваўшы карупцыю ў асяроддзі партыйнай эліты, якая ў перыяд брэжнеўскага застою дасягнула гіганцкіх памераў. Маючы поўную інфармацыю аб катастрофічным стане савецкай эканомікі, Андропаў і яго асяроддзе будавалі планы яе аздараўлення, аднак у гэтых планах ні ў якім разе не адмянялася кіруючая роля КПСС і яе поўны кантроль над усімі грамадскімі працэсамі.

Знаходзячыся на пасадзе шэфа савецкага КДБ, Андропаў збіраў кампраметуючы матэрыял на партыйнае кіраўніцтва саюзных рэспублік. У 1970-я гады краіну ўзрушылі сенсацыйныя выкрыцці карупцыйных злачынстваў, у якіх былі замяшаныя вышэйшыя партыйныя кіраўнікі шэрагу азіяцкіх рэспублік, якія стварылі там пад выглядам «сацыялістычных нормаў» сапраўдную феадальную сістэму. Прызначаныя на месцы кіраўнікоў некаторых саюзных рэспублік стаўленікі Андропова – былыя рэспубліканскія шэфы КДБ, такія, як Гейдар Аліеў у Азербайджане ці Эдвард Шэварнадзе ў Грузіі, пачалі бязлігасныя чысткі мясцовых партыйных апаратаў, у масавым парадку саджаючы за краты партыйнае чыноўніцтва, пагалоўна замяшанае ў карупцыі. Як правіла, на кіруючых пасадах такіх чыноўнікаў замянялі супрацоўнікі КДБ. Менавіта такім

чынам, адхіляючы ад улады прыхільнікаў Брэжнева і збіраючы кампрамат нават на Генеральнага сакратара ЦК КПСС, Андропоў разлічваў здзейсніць у краіне пераварот і прыйсці да ўлады.

Уступіўшы пасля смерці Брэжнева 12 лістапада 1982 года на пасаду генеральнага сакратара ЦК КПСС, Андропоў працягнуў рэалізацыю сваіх планаў па «навядзенні парадку», якія, аднак, вельмі хутка паказалі сваю наіўнасць і безгрунтоўнасць. Напрыклад, андропаўскія «ініцыятывы» кшталту адлову людзей на дзённых кінасеансах з мэтай высьвятлення, ці не павінны яны ў гэты час знаходзіцца на працы, выклікалі адкрытыя кпіны насельніцтва.

Падчас кіравання Андропова ўсё большы аўтарытэт заваёўвалі так званыя «акадэмакраты» – супрацоўнікі Інстытута эканамічных даследаванняў Дзяржплану (прыхільнікі гарбачоўскіх рэформаў) і Цэнтральнага інстытута матэматычнай эканомікі (прыхільнікі рынкавых рэформаў). Яны сфармавалі групу эканамічнай эліты, прадстаўнікі якой – Станіслаў Шаталін (яго вучнямі былі Ягор Гайдар, Барыс Ельцын), а таксама Юрый Яроменка, Мікалай Петракоў – вылучалі прапановы па ўвядзенні дзяржразліку, а таксама пашырэнні паўнамоцтваў прадпрыемстваў¹²⁵.

Правядзенне такіх рэформаў магло ажывіць эканоміку і вытворчасць, аднак ставіла пад пагрозу захаванне гегемоніі КПСС у палітычным плане. Альтэрнатывай эканамічнаму лагеру акадэмакратаў выступаў ідэалагічны лагер на чале з Якаўлевым, які з 1985 года, калі новым генеральным сакратаром ЦК КПСС быў абраны Гарбачоў, заняў пасаду загадчыка аддзела прапаганды ЦК КПСС.

Маючы сваё бачанне дэмакратызацыі камуністычнай сістэмы і верачы ў тое, што грамадскай думкай можна кіраваць, Якаўлеў прапаноўваў свой варыянт стратэгіі ўрэгулявання сітуацыі эканамічнага крызісу. Яна прадугледжвала кансалідацыю камуністычнай улады з канструктыўнымі апазіцыйнымі сіламі і арганізацыю перамоваў за круглым сталом пры ўмове, што камуністычная партыя захавae сваю палітычную ўладу ў краіне. Пры наяўнасці развітай і функцыянальна спраўнай сістэмы спецслужбаў, агенту-

¹²⁵ <http://darski.niezalezna.pl>.

ры, арміі, ідэалагічных інстытутаў і сродкаў прапаганды, мэтай гэ- тага плана было захаванне кантролю над эканамічнымі рэформамі і палітычнымі пераўтварэннямі ў поле замкнёнага трыкутніка са- вецкай улады: КДБ–армія–партыя.

Гарбачоўская «перабудова» была своеасаблівай спробай рэалі- зацыі гэтай стратэгіі. Галоўная праблема, якая стаяла перад каму- ністамі-рэфарматарамі, заключалася ў выбары партнёраў у лагеры апазіцыі.

«Эпоха пераменаў» у краінах Цэнтральнай і Усходняй Еўропы

У краінах цэнтральнай Еўропы і Балканаў, чые палітычныя і нацыянальныя сітуацыі мы абралі для параўнання з Беларуссцю, ажыццяўленне стратэгіі «кіраваных пераменаў» у жыццё адбывала- ся па-рознаму. Рознымі былі патрабаванні апазіцыі да ўладаў, роз- ным быў характар апазіцыйных рухаў і працэсаў прыходу да ўлады.

Напрыклад, у Харватыі не надавалі надта вялікага значэння праблеме пазбаўлення ад камуністычнага ўплыву. На свабодных выбарах 1990 года абсалютную большасць мандатаў там атрымала Харвацкая Дэмакратычны Супольнасць – ХДС, і яе кіраўнік Франіё Туджман быў абраны прэзідэнтам краіны. Значна важнейшай праблемай для харвацкага грамадства лічыліся тэрытарыяльныя спрэчкі з Сербіяй і барацьба супраць яе гегемоніі і экспансіі.

У сацыялістычнай Чэхаславакіі ў 1980-х гадах прагарбачоўскія сілы ў асобе прэм'ера Ладіслава Адамца і міністра ўнутраных спраў Францішка Кінцла супернічалі на палітычнай арэне з Аляксандрам Дубчакам і яго рухам, які аб'ядноўваў камуністаў старой школы. Аднак на выбарах 1990 года там прыйшоў да ўлады палітычны рух «Грамадзянскі Форум», у які ўваходзілі апазіцыйныя сілы, прад- стаўленыя студэнцкім рухам «STUHA» і супольнасцю інтэлігентаў на чале з Вацлавам Гавэлам. На пасаду міністра фінансаў тады ж быў прызначаны Вацлаў Клаўс, прызнаны «бацька» купонавай прыватызацыі ў Чэхіі, які быў прыхільнікам кардынальных рынка- вых рэформаў. Такім чынам, пракамуністычным сілам не ўдалося ні скааперавацца з новым апазіцыйным рухам, ні захаваць над ім кан-

троль. У новым урадзе, які сфармаваўся пасля выбараў, камуністы ў Чэхіі апынуліся ў меншасці.

Інакш склалася сітуацыя ў Славакіі. Там прагарбачоўская палітычная групоўка на чале з Уладзімірам Мечарам здолела застацца на палітычнай арэне і разам з партыяй Рух за Сацыялістычную Славакію, заставацца ва ўладзе з 1992 па 2002 год. У адрозненне ад Чэхіі, дзе эканамічныя рэформы мелі больш дэмакратычны характар, у Славакіі Мечар праводзіў прыватызацыю, распрадаючы маёмасць непасрэдна сваім прыхільнікам, фарміруючы такім чынам свой наменклатурны клан.

Самым яскравым прыкладам удачай спробы Масквы захаваць свой уплыў на посткамуністычнай прасторы з'яўляецца Балгарыя. 6 лістапада 1989 года ў Сафію прыбыў спецыяльны пасланнік Крамля – Уладзімір Шарапаў, які прывёз план «лібералізацыі» краіны і «амаладжэння» яе кіраўніцтва. У выніку яго перамоваў з прадстаўнікамі кіруючых вярхоў ужо 9 лістапада 1989 года нязменны старшыня кампартыі Балгарыі Жыўкаў добраахвотна падаў у адстаўку, і новым сакратаром партыі стаў былы міністр замежных спраў Младэнаў, чья кандыдатура найбольш імпанавала Маскве. У 1990 годзе Балгарская кампартыя была ператвораная ў Балгарскую сацыялістычную партыю (БСП), якая на парламенцкіх выбарах, праведзеных у краіне ў тым жа годзе, атрымала найбольшую колькасць галасоў (47%)¹²⁶.

Аднак гэтыя інтрыгі не прывялі да аптымізацыі сітуацыі ў краіне. Злоўжыванні ўладай, якія дапускалі пры запуску рынкавых механізмаў прадстаўнікі партакратычнай наменклатуры, прывялі Балгарыю да глыбокага эканамічнага крызісу.

Эпоха «Перабудовы» ў Беларусі

Як мы бачым, ні ў адной з вышэйпералічаных краінаў у 1980–1990-х гадах працэсы пазбаўлення ад камуністычнага рэжыму, трансфармацыі эканомікі і нават тэрытарыяльныя канфлікты і ба-

¹²⁶ Tanty M. *Balkany w XX wieku...* – op. cit., с. 334.

рацьба за суверэнітэт не былі звязаныя з рухам за нацыянальнае адраджэнне. Нават у Харватыі, якая была вымушаная адстойваць сваю незалежнасць ад імперскіх планаў Сербіі, праблемы нацыянальнай ідэнтычнасці былі вырашаныя яшчэ ў XIX стагоддзі.

Што да Беларусі, то тут працэс пазбаўлення ад камуністычнай сістэмы быў непасрэдна звязаны з нацыянальным адраджэннем. Да сярэдзіны 1980-х гадоў у Беларусі не існавала палітычнай апазіцыі. Дысідэнцкія групы і рухі ўзніклі ў асяроддзі інтэлігенцыі, а палітычныя перамены атаясамліваліся перш за ўсё з адраджэннем нацыянальнай культуры, традыцый, мовы, з выпраўленнем гістарычнай несправядлівасці, дапушчанай у XIX–XX стагоддзях, калі навязаныя звонку палітычныя рэжымы блакавалі рэалізацыю ў Беларусі нацыянальных праектаў. Вялікае значэнне пры гэтым надавалася абвяшчэнню Беларускай Народнай Рэспублікі 25 сакавіка 1918 года, як акту стварэння самастойнай і незалежнай дзяржавы. Найбольш актыўную ролю на гэтым новым этапе барацьбы за незалежнасць Беларусі адыгрываў менавіта мастацка-этнаграфічны рух, які імкліва развіваўся, набываючы ўсё больш кансалідаваны характар і прыцягваў да сябе ўсё шырэйшыя масы грамадскасці. Мастакі найбольш актыўна стваралі розныя групы, аб'яднанні, супольнасці. У грамадскай дзейнасці назіралася пэўная эвалюцыя ад аматарскіх аб'яднанняў і творчых груп да палітычных рухаў і партый.

Суполка «На Паддашку»

Пальма першынства ў арганізацыі нацыянальнага руху ў Беларусі ў другой палове XX стагоддзя належыць суполцы «На Паддашку», якая паўстала ў 1965 годзе. Сустрэчы творцаў-аднадумцаў адбываліся ў майстэрні мастака Яўгена Куліка, размешчанай у цэнтры Мінска на Ленінскім праспекце (пазней – праспект Францішка Скарыны, цяпер праспект Незалежнасці), у адным з будынкаў у стылі «сталінскага ампіру», насупраць галоўнай рэзідэнцыі КДБ.

Такое размяшчэнне, на думку членаў суполкі, цалкам адлюстроўвала супрацьлегласць меркаванняў, якія выказваліся на іх сустрэчах, і афіцыйных ідэалагічных устаноў, якіх прытрымліваліся людзі ў будынку насупраць.

У сустрэчах «На Паддашку» удзельнічалі мастакі, пісьменнікі, гісторыкі, навукоўцы – Лявон Баразна, Зянон Пазняк, Генадзь Сокалаў-Кубай, Міхась Чарняўскі, Міхась Раманюк, Алесь Разанаў, Зміцер Санько, Віктар Маркавец, Алесь Марачкін¹²⁷. Па сутнасці, гэта быў дыскусійны клуб. Менавіта тут паўстаў і распрацоўваўся план арганізацыі мастацкіх выставаў у гонар юбілеяў нацыянальных герояў Беларусі – Якуба Коласа і Янкі Купалы, Алаізы Пашкевіч (Цёткі), Міколы Гусоўскага і іншых.



*Яўген Кулік у сваёй майстэрні
«На паддашку».*

Дыскусіі аб культурнай сітуацыі часта перарасталі ў абмеркаванне грамадска-палітычнага ладу краіны. Менавіта ў гэты перы-



*Сябры суполкі «На паддашку» у майстэрні Алеся Марачкіна
на святкаванні дня народзінаў Язэпа Драздовіча.*

¹²⁷ Дэмакратычная апазыцыя Беларусі 1956–1991. Пэрсанажы і кантэкст / рэд. А. Дзярновіч. – Менск, 1999. С. 186.

яд пад уплывам ідэй, выказваных падчас такіх дыскусій, малады мастацтвазнаўца Зянон Пазняк, які пазней стаў адным з заснавальнікаў і старшынёй Беларускага народнага фронту, напісаў свой нашумелы артыкул «Становішча ў Беларусі. 1974», дзе выкрыў рэпрэсіўную палітыку камуністычных уладаў да беларускай інтэлігенцыі.

Беларускія маладзёвыя суполкі

Паступова мастацка-грамадскі рух, які запачаткаваўся ў суполцы «На Паддашку», пачынае набываць усё шырэйшую папулярнасць. У яго з'яўляюцца ўсе новыя паслядоўнікі. У 1979 годзе студэнты філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта разам са студэнтамі БДТМІ ствараюць суполку «Майстроўня». Першапачаткова іх дзейнасць цалкам адпавядала мэтам «этнаграфічнага напрамку», ініцыяванага беларускімі мастакамі. Аднак члены «Майстроўні» пашырылі гэты кірунак, зацікавіўшыся адраджэн-

нем у гарадскім асяродку беларускіх народных святаў і абрадаў. Удзельнікі «Майстроўні» вывучалі народныя песні, ладзілі традыцыйныя каляндарныя святы: Каляды, Гуканні Вясны, Купаллі. Важна адзначыць, што сярод заснавальнікаў гэтай першай неформальнай маладзёвай суполкі былі Вінцук Вячорка, Сяргей Дубавец, Віктар Івашкевіч, Сяжук Вітушка, іншыя актывісты, якія напачатку 1990-х ператварыліся ў грамадскіх і палітычных лідэраў нацыянальнага маштабу і зрабілі важкі ўнёсак у здабыццё нацыянальнай незалежнасці Беларусі.



*Сябры «Майстроўні»
на Гуканні Вясны
ў Заслаўі (1982).*

*На першым плане – Сяргей
Дубавец і Вінцук Вячорка.*

Паступова дзейнасць «Майстроўні» пачала набываць усё шырэйшы ха-



Сябры «Майстроўні» на Купаллі.

рактар. Чальцы суполкі ладзілі сустрэчы з навукоўцамі і дзеячамі культуры, праводзілі лекцыі і дыскусіі на культурна-гістарычныя, моўныя, палітычныя, эканамічныя тэмы. Большасць тэмаў, якія абмяркоўваліся на гэтых мерапрыемствах (напрыклад: «Вітаўт Вялікі», «Іван Луцкевіч», «Беларуская Народная Рэспубліка»), засноўвалася на цяжка даступным у тых часы матэрыяле. Удзельнікі «Майстроўні» праводзілі прапагандысцкія і дабрачынныя акцыі, выступалі з канцэртамі, лекцыямі, гутаркамі ў ВНУ, школах, дзіцячых садках, ва ўстановах, у рабочых інтэрнатах і нават у месцах зняволення. Такім чынам, у адрозненне ад сяброўскага аб'яднання «На паддашку», дзейнасць «Майстроўні» мела значна больш арганізаваны, публічны характар.

Адным з галоўных дасягненняў «Майстроўні» стала стварэнне ў 1983 годзе Таварыства Беларускай Школы (першы старшыня – Віктар Івашкевіч), якое актыўна падтрымлівала існуючыя беларускамоўныя дзіцячыя садкі і школы, а таксама агітавала адчыняць новыя. Разам з фальклорнай і асветніцкай дзейнасцю, лідэры і ўдзельнікі «Майстроўні» пачалі весці барацьбу за захаванне каштоўнасцяў матэрыяльнай культуры. З 1983 годзе яны распачалі «та-



Сябры «Талакі» на шэсці ў Куропаты.

ка» ладзіла экалагічныя і этнаграфічныя экспедыцыі, змагалася за стварэнне беларускіх класаў і школаў, падтрымлівала традыцыю штогадовага святкавання Купалля, Калядаў, Гукання Вясны, працягвала культурна-асветніцкую дзейнасць.

У перыяд да 1989 года «Талака» стала самай вялікай і ўплывовай нефармальнай арганізацыяй Беларусі. Асноўнымі яе мэтамі дзейнасці былі змаганне за прынцыпы дэмакратыі, адкрытасці, галоснасці ў беларускім грамадстве (асабліва ў сферы нацыянальнай культуры), падтрымка экалагічных, антываенных ды іншых



Чарнобыльскі шлях у Мінску (1989).

прагрэсіўных рухаў. Суполка брала ўдзел у разнастайных грамадскіх мерапрыемствах: у абарону Верхняга горада ў Мінску, у дэманстрацыях супраць абьяклага стаўлення камуністычнай наменклатуры ў дачыненні да ахвяраў Чарнобыльскай катастрофы.

Такім чынам, у 1985 годзе нарадзілася новае гісторыка-культурнае аб'яднанне «Талака» (Мінск). Апроч удзелу ў рэстаўрацыйных работах і археалагічных раскопках, аховы помнікаў гісторыі і архітэктуры, «Талака» ладзіла экалагічныя і этнаграфічныя экспедыцыі, змагалася за стварэнне беларускіх класаў і школаў, падтрымлівала традыцыю штогадовага святкавання Купалля, Калядаў, Гукання Вясны, працягвала культурна-асветніцкую дзейнасць.

У перыяд да 1989 года «Талака» стала самай вялікай і ўплывовай нефармальнай арганізацыяй Беларусі. Асноўнымі яе мэтамі дзейнасці былі змаганне за прынцыпы дэмакратыі, адкрытасці, галоснасці ў беларускім грамадстве (асабліва ў сферы нацыянальнай культуры), падтрымка экалагічных, антываенных ды іншых прагрэсіўных рухаў. Суполка брала ўдзел у разнастайных грамадскіх мерапрыемствах: у абарону Верхняга горада ў Мінску, у дэманстрацыях супраць абьяклага стаўлення камуністычнай наменклатуры ў дачыненні да ахвяраў Чарнобыльскай катастрофы.

Некаторыя ўдзельнікі «Талакі» і «Майстроўні» пасля вучобы ў Мінску пачалі ства-

раць аналагічныя нефармальныя грамадска-культурныя згуртаванні ў Брэсце, Гародні, Маладзечне, Наваполацку, іншых гарадах.

Працягваючы і развіваючы традыцыі этнаграфічнага і нацыянальна-адраджэнскага руху беларускіх мастакоў, маладзёвыя арганізацыі «Майстроўня» і «Талака» рабілі вялікую працу па абуджэнню гістарычнай памяці і нацыянальнай свядомасці ў грамадстве і, адначасова, пашырэнню крытычных настройў у дачыненні да існуючага таталітарнага строю савецкай дзяржавы. Менавіта праз яе адбылася канчатковая трансфармацыя грамадска-культурніцкай дзейнасці, якой да гэтага пераважна займаліся актывісты нацыянальнага руху, у палітычнае змаганне.

Перастанне нацыянальна-культурнага руху ў палітычнае змаганне. Беларускі народны фронт

Напрыканцы 1980-х гадоў мастацтвазнаўца і археолаг Зянон Пазняк распачаў раскопкі ва ўрочышчы «Курапаты» пад Мінскам, на месцы расстрэлаў мірных грамадзян падчас рэпрэсій 1930-х гадоў. Дзеля збору звестак аб злчынствах сталінскага рэжыму і ўшанавання памяці бязвінных ахвяраў была заснаваная грамадская арганізацыя – «Мартыралог Беларусі». 19 кастрычніка 1988 года на яе арганізацыйным сходзе прагучала прапанова аб стварэнні Беларускага народнага фронту (БНФ) – шырокага руху, які аб'ядноўваў бы ўсіх прыхільнікаў дэмакратычных пераменаў, нацыянальнага суверэнітэту і незалежнасці Беларусі. Талака падтрымала заснаванне БНФ, а яе лідэры Віктар Івашкевіч і Вінцук Вячорка ўвайшлі ў кіраўніцтва Беларускага Народнага Фронту. Разам з імі ў Сойм БНФ былі абраныя мастакі Алесь Марачкін, Мікола Купава, заснавальнік музея старажытнага беларускага мастацтва, фізік Юрась Хадыка і іншыя прадстаўнікі навуковай і творчай інтэлігенцыі.

У лютым 1990 года некаторыя прадстаўнікі БНФ, у тым ліку мастацтвазнаўца Зянон Пазняк, гісторык і археолаг Алег Трусаў, гісторык Валянцін Голубеў, філолаг і літаратар Лявон Баршчэўскі, былі абраныя ў Вярхоўны Савет БССР 12-га склікання, дзе заснавалі

Дэмакратычны клуб. Дэпутаты-чальцы Дэмакратычнага клуба вялі актыўную законатворчую дзейнасць, рыхтуючы і прапаноўваючы праекты законаў, якія спрыялі дэмакратызацыі беларускага грамадства, рэформам у галіне эканомікі, навукі, адукацыі і іншых сферах. Імі была падрыхтаваная Праграма беларусізацыі, якая прадугледжвала значнае пашырэнне сферы ўжывання беларускай мовы ў краіне. Тое, што шмат якія прапановы Дэмакратычнага клуба прымаліся большасцю галасоў сведчыла аб тым, што сярод прадстаўнікоў партнаменклатуры, якія складалі большасць у Вярхоўным Савеце, таксама былі прыхільнікі дэмакратычных перамен і нацыянальна-культурнага адраджэння. Але, разам з тым, партнаменклатуру палохалі надта рэзкія і радыкальныя заявы лідэра БНФ і Дэмакратычнага клуба Зянона Пазняка. Значная частка артадаксальнай партнаменклатуры насцярожана ставілася да дэмакратычных і рынкавых рэформаў, бо бачыла ў іх небяспеку страты асабістай улады і пасадаў. У афіцыйных медыях вялася кампанія па дыскрэдытацыі БНФ і яго лідэраў.

19 жніўня 1991 года ў Маскве прадстаўнікі артадаксальнай партнаменклатуры здзейснілі спробу адхіліць ад улады тагачаснага Прэзідэнта СССР і генеральнага сакратара ЦК КПСС Міхаіла Гарбачова. Але самаабвешчаны Дзяржаўны камітэт па надзвычайным становішчы («Государственный комитет по чрезвычайному положению» – ГКЧП) не быў падтрыманы грамадскасцю. Спраба путчу правалілася. 8 снежня 1991 года ў рэзідэнцыі Віскулі ў Белавежскай Пушчы Станіслаў Шушкевіч, які быў абраны старшынёй Вярхоўнага Савета БССР, разам з прэзідэнтам Расіі Барысам Ельцыным і прэзідэнтам Украіны Міхаілам Краўчуком падпісалі Пагадненне аб спыненні існавання СССР, якое атрымала назву «Белавежскіх пагадненняў». 25 жніўня 1991 года Вярхоўны Савет БССР прыняў падрыхтаваны пры актыўным удзеле Дэмакратычнага клуба пакет рашэнняў аб незалежнасці, палітычнай і эканамічнай самастойнасці рэспублікі. Паўстала пытанне аб афіцыйнай назве і дзяржаўнай сімволіцы Беларусі, як самастойнай незалежнай краіны.

Роля беларускіх мастакоў у зацвярджэнні дзяржаўнай сімволікі незалежнай Рэспублікі Беларусь

Як згадвалася вышэй, палітычныя рухі ў краінах цэнтральнай і ўсходняй Еўропы, якія напрыканцы ХХ стагоддзя імкнуліся да ажыццяўлення дэмакратычных пераменаў, не ставілі на першае месца праблемы нацыянальнага адраджэння. У Польшчы, Чэхіі, Славакіі, Балгарыі, Харватыі і іншых краінах нацыянальныя інстытуты паўсталі яшчэ ў XIX стагоддзя. Тады ж, на рубяжы XIX–XX стагоддзяў, былі зацверджаныя дзяржаўныя сцягі і гербы большасці краінаў свету.

У Беларусі праблема ўласнай нацыянальнай сімволікі таксама вырашалася яшчэ ў 1917 годзе. У пошуку колераў нацыянальнага сцяга беларуская інтэлігенцыя звярталася да старажытных крывіцкіх харутваў, да сцяга Уладзіслава I, у якіх прысутнічалі бел-чырвона-белыя колеры, ці да народных беларускіх строяў. Бел-чырвона-белыя стужкі на фуражках насілі чальцы беларускіх студэнцкіх згуртаванняў у Санкт-Пецярбургу. Тыя ж колеры выкарыстоўваліся для святочных аздабленняў з выкарыстаннем беларускага нацыянальнага арнаменту. Таму малады архітэктар Клаўдзій Душ-Душэўскі, якому было даручана стварэнне беларускай сімволікі, абраў для дзяржаўнага сцяга менавіта бел-чырвона-белыя колеры. Сцягі, створаныя паводле эскізу Душ-Душэўскага былі разасланыя з Мінска мясцовым арганізацыям у іншых гарадах Беларусі. Абвешчаная падчас Усебеларускага Сходу 25 сакавіка 1918 года Беларускай Народнай Рэспубліка зрабіла сваімі нацыянальнымі сімваламі бел-чырвона-белы сцяг і герб Пагоня.

Але працэс нацыянальнага і дзяржаўнага будаўніцтва незалежнай Беларусі быў спынены 2 студзеня 1919 года абвешчэннем бальшавіцкімі ўладамі Сацыялістычнай Савецкай Рэспублікі Беларусі (ССРБ), якая з 1920 па 1991 гады называлася Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікай (БССР). У складзе СССР БССР не мела рэальнага дзяржаўнага суверэнітэту. Яе кіраўніцтва падпарадкоўвалася маскоўскай камуністычнай уладзе, якая на сцярожана ставілася да беларускага нацыянальна-культурнага

адраджэння і імкнулася пакінуць толькі імітацыйныя прыкметы беларускай нацыянальнай адметнасці. Гэта адлюстроўвалася і ў дзяржаўнай сімволіцы ССРБ і БССР, у якой адсутнічалі беларускія нацыянальна-гістарычныя матывы. З 1919 да 1956 гады імі былі камуністычны чырвоны сцяг, на якім у розныя часы чаргаваліся выявы сярпа і молата, зоркі і абрэвіятураў «ССРБ», а з 1920 года – «БССР», і герб, таксама складзены з выяваў зоркі, сярпа, молата, часткі зямной кулі і чырвоных стужак з надпісам «Пралетарыі ўсіх краёў, злучайцеся!» спачатку на беларускай, польскай, рускай і яўрэйскай мовах, а пазней – толькі на беларускай мове. У 1957 годзе былі зацверджаныя іншыя сімвалы БССР – герб з выявай контуру Беларусі ў вянку з калосся і стужак, і чырвона-зялёны сцяг з паласой беларускага арнаменту на чырвоным фоне.

Калі Савецкі Саюз спыніў сваё існаванне і паўстала пытанне аб дзяржаўнай сімволіцы суверэннай Рэспублікі Беларусь, дэпутаты Дэмакратычнага клуба ўнеслі прапанову аб вяртанні ў якасці герба і сцяга нацыянальна-гістарычных сімвалаў беларускага народа – герба Пагоня і бел-чырвона-белага сцяга. Але праблема складалася ў тым, што большасць дэпутатаў, якія ўваходзілі тады ў склад Вярхоўнага Савету, не мелі ўяўлення аб гістарычным мінулым сваёй Радзімы. Не ведала сваёй гісторыі і большасць беларусаў, бо ў савецкі час тэмы, звязаныя з гісторыяй Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, даваліся ў школьных і ўніверсітэцкіх праграмах або ў скарочаным і тэндэнцыйным выглядзе, або ўвогуле адсутнічалі. Акрамя таго, камуністычная прапаганда актыўна выкарыстоўвала для дыскрэдытацыі беларускага нацыянальнага руху той факт, што бел-чырвона-белы сцяг і герб «Пагоня» былі ва ўжытку беларускіх арганізацый, якія дзейнічалі падчас нямецкай акупацыі Беларусі ў гады Другой сусветнай вайны. Каб пераканаць большасць дэпутатаў у слушнасці зацвярджэння нацыянальна-гістарычных сімвалаў у якасці дзяржаўнага сцяга і герба неабходныя былі важкія аргументы. І яны знайшліся менавіта ў асяроддзі творчай інтэлігенцыі.

З ініцыятывы Зянона Пазняка, у фае будынка Дома ўрада, дзе размяшчаўся Вярхоўны Савет, была арганізаваная выстава, пры-



Выстава ў фае будынка Беларускага Дома Урада, прысвечаная беларускай нацыянальна-гістарычнай сімволіцы.



Экспанаты выстаўы.



Бел-чырвона-белы сцяг і герб Пагоня на ДOME Урада.

свечаная беларускай нацыянальна-гістарычнай сімволіцы. У яе падрыхтоўцы ўзялі ўдзел мастакі Яўген Кулік, Віктар Сташчанюк, Уладзімір Крукоўскі, Віктар Маркавец, Фёдар Ладуцька, Лявон Бартлаў, Аляксей і Ігар Марачкіны ды іншыя. У вельмі кароткія тэрміны мастакам удалося стварыць выставу, якая ўключала большасць існуючых дакументаў па нацыянальных сімвалах Беларусі. Гэта былі Статут і Трыбунал Вялікага Княства Літоўскага, копіі літаграфій і карцін, керамічныя вырабы, манеты, пячаткі, паштоўкі і нават шпалеры з выявай «Пагоні» і бел-чырвона-белага сцяга.

Пасля наведвання выставы, на сесіі Вярхоўнага Савета 19 верасня 1991 года большасць дэпутатаў Вярхоўнага Савета прагаласавалі за тое, каб зацвердзіць беларускія нацыянальна-гістарычныя сімвалы ў якасці дзяржаўнай сімволікі Рэспублікі Беларусь. Мастакам, якія бралі ўдзел у арганізацыі выставы – Яўгену Куліку, Міколу Купаве, Лявону Бартлаву, Льву Талбузіну і Уладзіміру Крукоўскаму даручылі распрацоўку эталонаў дзяржаўных герба і сцяга.

У выніку ахвярнай працы і актыўнага ўдзелу прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі ў вырашэнні дзяржаўных праблемаў беларуская сімволіка праз 70-гадовы перапынак зноў зрабілася дзяржаўнай сімволікай Беларусі. Прыняцце нацыянальнай сімволікі стала самым значным дасягненнем нацыянальна-культурнага руху за адраджэнне беларускай тоеснасці і культуры.

Герб Пагоня і бел-чырвона-белы сцяг заставаліся дзяржаўнымі сімваламі Беларусі да 14 мая 1995 года, калі былі замененыя на аналагі сімволікі, што выкарыстоўвалася ў БССР з 1957 па 1991 гады.

Але нават такі, адносна нядоўгі перыяд іх існавання ў статусе дзяржаўных сімвалаў, зрабіў вялікі ўплыў на нацыянальную свядомасць беларусаў, значная частка якіх пачала адчуваць сябе грамадзянамі незалежнай еўрапейскай краіны, і надалей будзе служыць арыенцірам для тых, хто жадае дэмакратычных пераменаў і нацыянальна-культурнага адраджэння ў нашай краіне.

Творчыя мастацкія згуртаванні Беларусі ў другой палове XX – пачатку XXI стагоддзяў

Дзякуючы паслабленню ідэалагічнага кантролю над мастацтвам у апошнія гады існавання КПСС, беларускія мастакі атрымалі значна большую свабоду ў выбары тэмаў, стыляў і накірункаў для сваёй творчасці. Многія мастакі з імпэтам засвойвалі раней забароненыя ў СССР сучасныя авангардныя плыні, у якіх працавалі прадстаўнікі заходняга і сусветнага жывапісу. Значная колькасць творцаў захавала прыхільнасць да фігуратыўных стыляў і рэалістычных традыцый. Магчымасць працаваць у новых, сучасных накірунках у спалучэнні з выдатнай акадэмічнай падрыхтоўкай, якую дала айчыннай школа, паспрыялі з'яўленню цэлай плеяды выдатных мастакоў, якія набылі шырокую вядомасць не толькі ў Беларусі, але і далёка за яе межамі. Вялікая колькасць творцаў пакінула Беларусь, не парываючы, аднак, творчых і ментальных сувязяў са сваёй Бацькаўшчынай. Адным з першых прадстаўнікоў гэтай новай хвалі беларускай творчай эміграцыі з'яўляецца Барыс Забораў, які выехаў з краіны яшчэ ў 1980 годзе і здолеў зрабіць паспяховае мастацкае кар'еру ў Парыжы. Іншымі найбольш значнымі і вядомымі прадстаўнікамі беларускай школы жывапісу ў Еўропе з'яўляюцца Раман Заслонаў (Францыя), Ігар Цішын і Наталля Залозная (Бельгія), Андрэй Задорын (Галандыя), Ігар Кашкурэвіч (Германія). Адпаведна сваім поглядам і творчым прыхільнасцям мастакі пачалі аб'ядноўвацца ў групы і суполкі. Найбольш значнымі з іх былі «Аса-



Сябры суполкі «Пагоня».

цыяцыя творчай інтэлігенцыі», «Форма», «Няміга» ды іншыя. Мастакі, якія бачылі сваю місію ў адраджэнні беларускай нацыянальнай тоеснасці і культуры, аб'ядналіся ў творчую суполку «Пагоня».

Гэтая суполка паўстала яшчэ напрыканцы існавання СССР. У 1990 годзе, падчас з'езда Саюза мастакоў БССР, частка членаў гэтай арганізацыі, якія выступалі за незалежнасць Беларусі, прапанавалі стварыць новую арганізацыю – Саюз мастакоў Беларусі, якая павінна была адмовіцца ад падпарадкавання Маскве. Аднак тады большасць удзельнікаў з'езда прагаласавала супраць гэтай прапановы. У выніку мастакі, якія выступалі за незалежнасць свайго прафесійнага і творчага саюзу, заснавалі суполку «Пагоня», якая, аднак, засталася ў складзе Саюза мастакоў БССР, што захавала гэтую арганізацыю ад расколу.



Мікола Купава. Ілюстрацыя да рамана Ул. Караткевіча «Хрыстос прыямліўся ў Гародні».



Генадзь Драздоў «Вечаровае купанне на хутары Кісялі».



Аляксей Марачкін «Навала».

Першапачаткова суполка «Пагоня» аб'ядноўвала 50 мастакоў, якія працавалі ў розных накірунках мастацтва¹²⁸. Многія з іх былі таксама сябрамі розных узгаданых вышэй грамадскіх і палітычных арганізацый: суполкі «На паддашку», «Майстроўні», «Талакі», Беларускага Народнага Фронту. Эмблемай суполкі стала «Пагоня» – гістарычная выява вершніка на кані, якая пазней была зацверджаная ў якасці дзяржаўнага герба Беларусі. Пасля абвяшчэння нацыянальна-гістарычных сімвалаў дзяржаўнымі, дзейнасць суполкі пачала страчваць выразна палітычны характар і ўсё больш скіроўвалася на культурныя і адукацыйныя аспекты.

Першым кіраўніком суполкі быў мастак Аляксей Марачкін, якога ў 1998 годзе змяніў Мікола Купава, з 2004 года суполку ўзначальвае Генадзь Драздоў. У склад сяброў «Пагоні» уваходзілі таксама Міхась Раманюк, Лявон Баразна, Яўген Кулік і іншыя прыхільнікі этнаграфічнага накірунку ў беларускім мас-



Рыгор Сітніца «Касцёл Святой Ганны».

¹²⁸ Суполка «Пагоня» Беларускага саюзу мастакоў... – op. cit., с. 4.

тацтве і пераемнікі традыцый гістарычнага рамантызму ў беларускім жывапісе другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзяў.

Сябры суполкі «Пагоня» паслядоўна адстойваюць нацыянальна-культурныя каштоўнасці Беларусі і выступаюць за еўрапейскі накірунак развіцця краіны. Яны вядуць актыўную выставачную дзейнасць, арганізуючы свае ўласныя экспазіцыі, прысвечаныя значным гістарычным падзеям і славытым асобам Беларусі, і беручы ўдзел у выставах, якія ладзіць Саюз мастакоў Беларусі. Галоўнай мастацкай падзеяй, якую рэгулярна ладзіць арганізацыя, з'яўляецца штогадовая выстава, прысвечаная ўгодкам Дня Волі 25 сакавіка – у гонар абвешчэння Беларускай Народнай Рэспублікі. Прынцыповая, а часам і радыкальная грамадзянская пазіцыя мастакоў-сяброў «Пагоні» у стасунку да сучаснага стану беларускай мовы, беларускага школьніцтва, беларуска-расейскіх адносінаў, свабоды слова і свабоды выбару ў краіне часам стварае праблемы ў іх дачыненнях з прадстаўнікамі ўлады.

Беларускі саюз мастакоў

Беларускі саюз мастакоў (на момант стварэння меў назву «Саюз савецкіх мастакоў БССР») быў заснаваны ў 1938 годзе ў перыяд сталінскіх рэпрэсій, калі камуністычныя ўлады Савецкага Саюза цалкам падпарадкавалі сабе ўсе працэсы ў грамадстве. У тую эпоху аналагічныя арганізацыі ствараліся і для кантролю над прадстаўнікамі іншых відаў мастацтва – пісьменнікамі, кампазітарамі, журналістамі і гэтак далей. Афіцыйнай мэтай, згодна з рашэннем ЦК КПСС, было «забеспячэнне карыснага ўплыву на творчасць мастакоў, іх актыўнай дзейнасці на карысць Савецкага Саюза»¹²⁹.

Ад моманту свайго стварэння менавіта Саюз мастакоў атрымаў манаполію на арганізацыю ўсіх выставаў, якія праводзіліся ў краіне, размеркаванне дзяржаўных заказаў і мастацкіх майстэрняў. Менавіта гэтая арганізацыя вырашала лёсы мастакоў і іх твораў.

¹²⁹ Кацар М. *Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва...* – *op. cit.*, с. 40.

У савецкія часы сяброўства ў творчых саюзах давала значныя прывілеі – права на атрыманне дзяржаўных заказаў, дадатковай жыллёвай плошчы і майстэрняў, удзелу ў мастацкіх выставах і продажу карцін у музеі, магчымасць вандровак за мяжу і гэтак далей. Большасць гэтых прывілеяў мелі тыя, хто займаў кіруючыя пасады, на якія можна было трапіць толькі па прызначэнні камуністычных уладаў. Такім чынам у таталітарнай дзяржаве, якой з’яўляўся СССР, ажыццяўляўся жорсткі ідэалагічны кантроль над прадстаўнікамі творчых прафесій. Мастакам, літаратарам, кампазітарам навязвалася функцыя фармавання грамадскай свядомасці ў духу лаяльнасці да існуючай улады сродкамі мастацтва. Далёка не ўсе творцы згаджаліся гандляваць сваім талентам. Але існаваць у творчай прафесіі, не належачы да прафесійнага творчага саюза, было практычна немагчыма. Таму большасць шукала кампрамісу, які дазваляў бы заставацца ў творчай прафесіі, але і не здраджваць сваім перакананням. Што да беларускіх мастакоў, то, як было згадана вышэй, большасць з іх прытрымлівалася традыцый этнаграфічнага і гістарычнага жывапісу. У розныя часы існавання Беларусі ў складзе СССР Саюз мастакоў узначальвалі Ігар Ахрэмчык, Андрэй Бембель, Віталь Цвірка, Уладзімір Стальмашонак, Віктар Грамыка і іншыя.

Мастакі і скульптары, разам з пафаснымі пампезнымі творамі, якія адпавядалі афіцыйнай камуністычнай ідэалогіі, стваралі працы, прысвечаныя славытым постацям беларускай гісторыі, значным падзеям мінулага ці помнікам беларускай архітэктуры і родным краявідам. У апошнія дзесяцігоддзі існавання СССР па меры паслаблення ідэалагічнага кантролю і цензуры ў кіраўніцтва БСМ пачалі абірацца мастакі, якія выразна стаялі на пазіцыях захавання і адраджэння беларускай нацыянальнай культуры. З 1990 па 2001 год арганізацыю ўзначальваў Генадзь Буралкін, у 2001–2007 гады старшынём БСМ быў абраны Уладзімір Басалыга, чья творчасць цесна звязаная з нацыянальнай культурай і беларускай мовай. Шырокую вядомасць набыла яго серыя гравюр, прысвечаная помнікам беларускага дойлідства. У 2007 годзе яго змяніў на гэтай пасадзе Уладзімір Савіч, вядомы мастак, графік, аўтар шматлікіх ілюст-



*Рыгор Сітніца і Генадзь Драздоў
на адкрыцці выставы, прысвечанай
175-годдзю Кастуся Каліноўскага.*



*Плакат выставы «Я не самотны»,
прысвечанай 120-годдзю
з дня нараджэння Максіма Багдановіча*

краіны былі выставы, арганізаваныя БСМ у нацыянальным Палацы Мастацтваў: «600-годдзе Грунвальда» (2010) і «Міленіум Літвы»

рацый да твораў беларускай літаратуры. З 2014 года старшынём БСМ з'яўляецца Рыгор Сітніца, знаны беларускі мастак, які паслядоўна выступае за беларускае нацыянальнае адраджэнне. Усе пералічаныя асобы, як і іншыя творцы, неабякава ставяцца і да праблемы беларускай мовы, якой яны карыстаюцца як у прафесійных і дзелавых стасунках, так і ў асабістым жыцці.

Галоўным накірункам дзейнасці Беларускага саюза мастакоў у постсавецкі перыяд застаецца арганізацыя выставаў – як персанальных, якія прадстаўляюць творчасць адной асобы ці творчай суполкі, так і тэматычных, прысвечаных беларускай гісторыі і культуры.

Істотнымі падзеямі ў культурным жыцці



*Намеснікі старшыня Беларускага Саюза Мастакоў
Сяргей Цімохаў (ля мікрафона) і Рыгор Сітніца (трэці справа)
на адкрыцці выставы «Я не самотны».*

(2012), у якіх узялі ўдзел не толькі прадстаўнікі самых разнастайных відаў, жанраў і накірункаў выяўленчага мастацтва, але і паэты, кампазітары, выканаўцы. Наведнікаў віталі акторы ў старадаўніх строях, у выставачнай зале гучалі вершы і спевы. Акрамя мастацкіх мэтаў, арганізатары гэтых і іншых выставаў імкнуліся падкрэсліць славу тае гістарычнае мінулае сваёй краіны і яе прыналежнасць да агульнаеўрапейскіх культурных традыцый.

Такім чынам традыцыя, якая ўзнікла яшчэ XIX стагоддзі ў Віленскім універсітэце, дазволіла беларускім творцам XXI стагоддзя ператварыць структуру, створаную ўладамі для кантролю над думкамі і творчасцю, у сапраўдны творчы саюз, які аб'ядноўвае мастакоў у імкненні працаваць на карысць сваёй краіны, адраджаць і развіваць нацыянальную культуру Беларусі.

Чалавецтва ўвайшло ў новае XXI стагоддзе з цяжарам праблем, якія не былі вырашаны папярэднімі пакаленнямі. Захапленне прамысловым і эканамічным ростам, працэсы глабалізацыі, фантастычныя дасягненні ў навукова-тэхнічнай сферы і ў абмене інфармацыяй, якія былі асноўнымі тэндэмамі другой паловы XX стагоддзя, вымагалі спрашчэння кантактаў паміж краінамі і надавалі другаснае значэнне праблемам нацыянальнай тоеснасці. Усё большую папулярнасць набывалі ідэі «дэканструкцыі на-



Тэатралізаваная імпрэза на адкрыцці выставы «Міленіум Літвы».

цый». Разам з тым, прычынамі самых страшных і разбуральных войнаў, якія адбываліся ў XX стагоддзі і працягваюць адбывацца ў XXI стагоддзі, былі і застаюцца якраз міжнацыянальныя канфлікты. Шлях да мірнага суіснавання, ад якога залежыць будучыня Чалавецтва – у мірным і цывілізаваным вырашэнні нацыянальных і міжнацыянальных праблем. А гэта, у сваю чаргу, немагчыма без ведання і шанавання кожным народам сваёй мовы, гісторыі, культурных традыцый. Таму беларусы яшчэ не раз аддадуць пашану сваім мастакам за іхнюю спадзвіжніцкую і ахвярную працу па стварэнні падмурку нацыянальна-культурнай спадчыны свайго народа.



Палац Мастацтваў у Мінску. 22 кастрычніка 2009 г.

ЗМЕСТ

<i>Уступ</i>	5
I. Характарыстыка нацыятворчых працэсаў у некаторых краінах Цэнтральнай і Ўсходняй Еўропы і ў Беларусі	9
Гісторыя, мова і рэлігія як чыннікі нацыятворчага будаўніцтва ў некаторых краінах Цэнтральнай і Усходняй Еўропы.....	9
Гісторыя, мова і рэлігія як чыннікі нацыятворчых працэсаў у Беларусі	18
Шматканфесійнасць як чыннік дэзінтэграцыі беларускага грамадства	20
Мова і гістарычны лёс беларускага народа ў кантэксте паланізацыі і русіфікацыі	24
Праблемы беларускай гісторыі.....	43
II. Роля выяўленчага мастацтва ў працэсе фармавання беларускай нацыі ў кантэксте палітычных трансфармацый сярэднееўрапейскіх і балканскіх краін у XIX–XX стагоддзях	56
Развіццё беларускага выяўленчага мастацтва на перакрываванні Усходу і Захаду.....	56
Праблема нацыянальнай самаідэнтыфікацыі беларускіх мастакоў і роля мастацкіх школ у падрыхтоўцы беларускіх мастакоў у XIX стагоддзі	64
Уплыў Віленскага ўніверсітэта на станаўленне нацыянальнай ідэі беларускага выяўленчага мастацтва XIX стагоддзя	68
Роля Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў і іншых мастацкіх вучэбных устаноў у дзейнасці беларускіх твораў XIX стагоддзя.....	74
Стан беларускага выяўленчага мастацтва пасля паўстання 1831 года.....	78
Тэма паўстанняў 1831 і 1863 года ў беларускім выяўленчым мастацтве XIX стагоддзя.....	81
Крытычны рэалізм у беларускім выяўленчым мастацтве XIX стагоддзя.....	84
Пейзажны жанр у выяўленчым мастацтве Беларусі XIX стагоддзя....	91
Выставачная дзейнасць беларускіх мастакоў і ўзнікненне першых музеяў на тэрыторыі Беларусі ў XIX стагоддзі	96

III. Уплыў выяўленчага мастацтва на фарміраванне беларускай нацыянальнай ідэі ў XX–XXI стагоддзях	99
Фарміраванне беларускага выяўленчага мастацтва на пачатку XX стагоддзя	99
Выяўленчае мастацтва і перыядычныя выданні	100
Беларускае выяўленчае мастацтва падчас Першай сусветнай вайны	102
Беларускае выяўленчае мастацтва ў працэсе беларусізацыі 1920-х гадоў	104
Габрэі ў Беларусі і станаўленне віцебскай школы авангарду	107
Уплыў віцебскай школы на развіццё нацыянальнага жывапісу ў Заходняй і Ёсходняй Беларусі 1920-х гадоў	114
<i>Творчасць М. Філіповіча</i>	114
<i>Мастацтва Заходняй Беларусі. Творчасць Я. Драздовіча</i>	117
Мастацтва БССР і Заходняй Беларусі ў 1920–1930-я гады	122
Сацрэалізм у беларускім выяўленчым мастацтве 1930-х гадоў	125
Беларускае мастацтва падчас Другой сусветнай вайны	132
Беларускае мастацтва ў другой палове XX – пачатку XXI стагоддзя	138
Пакаленне шасцідзсятнікаў. Роля Міхася Раманюка і Міхаіла Баразны ў запачаткаванні этнаграфічнага мастацтва Беларусі	142
Роля гістарычных выставаў 1970–1980 гадоў у развіцці беларускай нацыянальнай ідэі	148
<i>1973 год – выстава да 90-годдзя з дня нараджэння народных паэтаў Беларусі Янкі Купалы і Якуба Коласа</i>	151
<i>1976 год – рэспубліканская мастацкая выстава да 100-годдзя з дня нараджэння беларускай паэтэсы Цёткі (Алаізы Пашкевіч)</i>	152
<i>1980 год – выстава да 500-гадовага юбілею з дня нараджэння паэта-лацініста Міколы Гусоўскага</i>	154
<i>1982 год – «Песняры зямлі беларускай», выстава, прысвечаная стагоддзю Я. Коласа і Я. Купалы</i>	155
<i>1982 год – Другое нараджэнне. Выстава «Партрэты з Нясвіжа і Гародні XVI – XIX стагоддзяў» у дзяржаўным мастацкім музеі БССР</i>	157
<i>1988 год – выстава да 100-годдзя з дня нараджэння Язэпа Драздовіча</i>	160

<i>1988 год – выстава да 150-годдзя з дня нараджэння</i>	
<i>Кастуся Каліноўскага</i>	161
<i>1988 год – Рэспубліканская маладзёжная выстава</i>	163
Эпоха пераменаў	165
«Эпоха пераменаў» у краінах	
<i>Цэнтральнай і Усходняй Еўропы</i>	168
<i>Эпоха «Перабудовы» ў Беларусі</i>	169
<i>Суполка «На Паддашкі»</i>	170
<i>Беларускія маладзёвыя суполкі</i>	172
<i>Перастанне нацыянальна-культурнага руху</i>	
<i>ў палітычнае змаганне. Беларускі народны фронт</i>	175
Роля беларускіх мастакоў у зацвярджэнні дзяржаўнай	
символікі незалежнай Рэспублікі Беларусь.....	177
Творчыя мастацкія згуртаванні Беларусі ў другой	
палове XX – пачатку XXI стагоддзяў	181
Беларускі саюз мастакоў.....	184