# Праламленне мастацкіх традыцый у маляванках Язэпа Драздовіча

Аксана КОЎРЫК

Паводле асабістага сведчання Язэпа Драздовіча, што захавалася ў ягоных дзённіках, ён распачаў працу над маляванымі дыванамі ў імкненні паспрыяць «развіццю ў народзе мастацкага эстэтычнага пачуцця»[1] улетку 1934 года. Занятку гэтаму, як вынікае з дзённікавых запісаў, ён аддаваўся ўсёй душою, не шкадуючы ні часу, ні сілаў і не надта пры гэтым хваляваўся, а хутчэй, згодна з натурай сваёй, проста не задумваўся ўсур'ёз пра матэрыяльны бок справы. Мізэрны фінансавы вынік ягоных высілкаў («Усяго разам за вясну, лета і восень зрабіў 25 штук дываноў, а зарабіў, не лічачы расходаў на фарбы, алей і інш., – 81 залатоўку»[2]), а разам з тым нястача, нават жабрацтва, не пазбавілі мастака ні энтузіязму ў ягонай творчай дзейнасці, ні страснай перакананасці ў вялікай сацыяльна-пераўтваральнай ролі мастацтва. У гэтых адносінах ён быў, напэўна, сапраўдным сынам свайго часу, што спарадзіў нябачаныя па сваёй моцы працэсы сацыяльнай трансфармацыі і стаў эпохай з'яўлення самых разнастайных утопій у літаратуры і мастацтве і нават цэлых аб'яднанняў, што ставілі задачу радыкальнай перабудовы грамадства сродкамі мастацтва.

Кранальная наіўнасць, безабароннасць перад жыццёвымі выпрабаваннямі – і разам з тым стаічныя да іх адносіны; адчуванне трагічнасці жыцця, усведамленне адзіноты і забытасці разам з надзвычайнай перакананасцю ў сваім абранніцтве; карпатлівасць і грунтоўнасць у збіранні і фіксацыі помнікаў прыроды і нацыянальнай культуры і пры гэтым неверагодны палёт фантазіі ў стварэнні ўласнай «Тэорыі паходжання планет сонечнай сістэмы», – усё гэта аб'ядналася ў гэтай унікальнай асобе.

Язэп Драздовіч быў мастаком – графікам і жывапісцам, разьбяром па дрэву, археолагам, паэтам, пісьменнікам, лінгвістам, педагогам, публіцыстам, даследчыкам геалогіі, гісторыі, архітэктуры, фальклору і этнаграфіі роднага краю, аўтарам незвычайных выяўленчых і літаратурных утопій, але найперш – патрыётам, бо ўся шматгранная дзейнасць вялася дзеля перамогі ідэі нацыянальнага адраджэння.

Да пачатку 1990-ых гадоў у друку з'явілася цэлая серыя публікацый, прысвечаных творчасці Язэпа Драздовіча і, у прыватнасці, яго маляванкам. У адной з іх мастацтвазнаўца Т.Гаранская далучыла маляванкі Я.Драздовіча да прафесійнага жывапісу па матывах беларускіх маляваных дываноў[3] і адзначыла: «Новае, што ўнёс Драздовіч у дывановы роспіс, – гэта размяшчэнне ў цэнтральнай частцы палатна архітэктурнай выявы». І далей: «Узоры беларускага дойлідства уводзіліся ў казачны, рамантычны сюжэт. Такім чынам захоўваўся асноўны прынцып маляванага дывана: рама з кветак абляможвае акно ў таямнічы, чароўны, малавядомы свет, народжаны космасам»[4]. Я.Драздовічу, па меркаванню аўтара артыкула, «удалося інтэрпрэтаваць традыцыю, не парушаючы «канона», які як код, як знак, як элемент народнага арнаменту не паддаецца хуткай, павярхоўнай дэшыфроўцы»[5].

Адметна, што з гісторыка-мастацкага гледзішча Т.Гаранская ахарактарызавала значэнне работ Я.Драздовіча дваякім чынам, паказаўшы неадназначнасць узаемаадносінаў аўтара з

**Язэп Драздовіч быў мастаком – графікам і жывапісца рэзчыкам па дрэву, археолагам, паэтам, пісьменнікаі лінгвістам, педагогам, публіцыстам, даследчыкам гес гісторыі, архітэктуры, фальклору і этнаграфіі роднага краю, аўтарам незвычайных выяўленчых і літаратурі утопій, але найперш – патрыётам, бо ўся шматгранна дзейнасць вялася дзеля перамогі ідэі нацыянальнага адраджэння.**

усталяванай да яго традыцыяй дывановага роспісу. З аднаго боку, ён выступае як прафесіянал-наватар, які узбагаціў маляванкі новымі зместавымі элементамі: архітэктурнымі выявамі помнікаў нацыянальнага дойлідства, а з іншага, ён – майстар-традыцыяналіст, які захаваў народную, устойліва-паўтаральную кампазіцыйную схему, вызначаную аўтарам артыкула як «канон». Аднак абсалютна дакладна адзначаная Т.Гаранскай дыялектычнасць суадносінаў варыянтнасці і устойлівасці ў работах мастака робіць усё ж праблематычным адназначнае прызнанне яго як прафесіянала ў сучасным сэнсе – як жывапісца, што ў поўнай меры засвоіў і ужывае прыёмы і традыцыі акадэмічнай школы жывапісу. Хутчэй гэта набліжае Драздовіча да народных майстроў, для работ якіх было уласцівае спалучэнне паўторнасці і зменлівасці. З іншага боку, стылізацыя народнай «манеры» і ў той жа час адыход ад яе, дынамічны дыялог з традыцыяй выяўляюць у творчасці Я.Драздовіча нейкае інтуітыўнае прадчуванне эстэтыкі постмадэрнізму.

Думаецца, гэта можа быць часткова абумоўлена свядомай устаноўкай Драздовіча на захаванне і стылізацыю «жанру» народных дывановых роспісаў з іх плоскаснасцю і агульнай арнаментальнасцю, што выдае знешні характар яго стаўлення да гэтай традыцыі. Пры гэтым Я.Драздовіч узбагачае гэты жанр навацыямі, прыўнесенымі з «высокага» мастацтва, а ме-

**Краявід з замка**
Тэмпера,
1939. 142

***Коўрык Аксана Аляксан***
*мастацт знаўца. Скончыл аддзялен гісторыі мастацт Маскоўс дзяржаў універсіт Старшы выкладчі кафедры мастацт знаўства факульт мастацт*

Іыт. па: Драздовіч Язэп Нарцызавіч. 388 – 1954. Аутар тэксту – Т.В.Габрусь. Мн., 1993. С. 22.
[2]Там сама. С. 23.
аранская Т.Г. Траыцыі развіваюцца Мастацтва. 1992. № 12. С. 50.
[4]Там сама. С. 51.
[5]Там сама.
[6]Гэта тлумачыцца німнасцю, пераджна пазаасобасным характарам творчага акта у ралыцыйным наадным мастацтве.
[7]Моран Анри де. История декораьно-прикладного скусства. Пер. с фр. М., 1982; rnament. Общая история с 1450 ода. М., Shoding laurise, Howard, Орнамент всех мён и стилей. В нигах. М., 1995. Сахута Е.М. Расные ковры Вишины // Декоравное искусство СР. 1984. № 12. С. 42. ванов В.В. Лес: мифы народов ира. Эциклопе- В 2 т. М., 1980 31. Т. 2. С. 49 – 50.

навіта еўрапейскага станковага жывапісу. Яны праяўляюцца найперш у разбурэнні адзінай дэкаратыўнай плоскасці вывы і ўвядзенні ў дывановыя роспісы глыбіннасці, трэцяга вымярэння.

Сярод некалькіх дзесяткаў маляваных дываноў Я.Драздовіча, якія захаваліся (найчасцей падпісаных і датаваных, што адрозніває іх ад маляванак народнага паходжання[6]), прысутнічаюць работы, прынцыпова адрозныя ад традыцыйных і паводле сваёй кампазіцыйнай будовы. Сярод іх, па-першае, вылучаецца група так званых «букетных» дываноў, на якіх у цэнтры выяўленчай плоскасці знаходзіцца букет кветак у атачэнні пышнай расліннай гірлянды, размешчанай па краі вырабу. Па свайму асноўнаму выяўленчаму матыву, як і па агульнаму характару кампазіцыі, пабудаванай па прынцыпах цыклічнай замкнёнасці і іерархічных адносін галоўнага, маштабна вылучанага «сярэдніка» і «падначаленага» краю, яны бліжэй за ўсё да сапраўдных народных дываноў, створаных рукамі невядомых сялянскіх майстрых у міжваенны перыяд і пасля Другой сусветнай вайны і сабраных падчас экспедыцый у 1970-ыя – 1980-ыя гг.

Іншая, большая група маляваных дываноў, у якіх найярчэй праявілася творчая манера Драздовіча, прадстаўляе тыя самыя кампазіцыі, пра якія пісала Т.Гаранская і якія мы хацелі б вызначыць як маляванкі «медальённага» тыпу. На іх у цэнтры, або у абрамленні багатай гірлянды-абламоўкі, або фланкіраванае па бакавінах двума пышнымі букетамі, размяшчаецца «акномедальён» рознай велічыні і формы з выявамі таямнічых начных далячыняў, марскіх панарам ці архітэктурных пейзажаў. Павелічэнне памераў і вар'іраванне канфігурацыі «акна-сярэдніка», а таксама залежна ад яго і формы усяго вырабу, якая ў позніх работах мастака моцна выцягваецца па гарызанталі, істотна вызначае эвалюцыю дываноў гэтай групы.

Нагадаем, што менавіта такую кампазіцыйную схему Т.Гаранская характарызавала як «кананічную», устойліва прысутную ў народных маляванках, хоць матэрыялы, сабраныя ў экспедыцыях, арганізаваных спецыяльнай камісіяй Саюза мастакоў БССР у кан-

***Краявід з млынам.***
*...ч для сясцёр ...лошак. Алей, 1936. 125 x 192.*

***...сячная ноч.***
*Алей, 1937. 130 x 200.*

цы 1970-ых гадоў, абвяргаюць сцвярджэнне. Мы ж лічым, што выкарыстанне гэткай «медальённай» кампазіцыі для маляваных дываноў было творчай знаходкай самога Я.Драздовіча, прычым узятай ім з арсенала формаў класічнага ужытковага мастацтва, а дакладней, тканай дэкаратыўнай шпалеры эпохі позняга Адраджэння і Новага часу.

Такія «медальённыя» кампазіцыі бяруць свой пачатак яшчэ ў дэкаратыўным мастацтве антычных Грэцыі і Рыма[7]. Там яны ўяўлялі сабой змешчаныя ў цэнтры шырокай геаметрычнай арнаментальнай абламоўкі або лаўровага вянка (так званы тып imago clipeata) выявы багоў алімпійскага пантэона, абагоўленых герояў, міфадэманічных істотаў накшталт Медузы Гаргоны, што выконвалі функцыі абярога, а пазней і раннехрысціянскіх сімвалаў сакральнага характару. Пачынаючы з эпохі Аўгуста (мяжа І ст. да н.э. – І ст. н.э.), у дэкаратыўных роспісах кандэлябрнага тыпу з'яўляюцца так званыя «пейзажныя буколікі», сцэнкі ідылічнага жыцця на прыродзе з пастухамі, што мірна граюць на свірэлях, і статкамі, што пасуцца сярод зараснікаў (адзін з першых варыянтаў вобраза раю ў выглядзе цудоўнага гаю або саду, які спарадзіла урбаністычная цывілізацыя Рыма). Такія сцэнкі былі укампанаваныя ў прастакутную або квадратную рамку, аздабляліся па баках лёгкімі, «кандэлябрнымі» арнаментамі і змяшчаліся ў цэнтры гладкай, манахромна пафарбаванай сцяны, часта побач з выяўленымі тут жа ў ілюзіяністычнай манеры «шнурамі», на якіх яны «віселі». (Тым самым выява імітавала прадмет, г. зн. саму карціну, што вісела на сцяне.) Новы ўсплёск папулярнасці такіх дэкаратыўных вываў прыпадае на перыяд з канца XV – пачатку XVI стст., пасля адкрыцця археалагічных парэшткаў За-

латога дома Нерона, пры аздабленні якога яны шырока выкарыстоўваліся ў роспісах сцен і столяў. З гэтага часу і да сярэдзіны XVIII ст. «медальённыя» кампазіцыі набываюць свой канчаткова завершаны выгляд і шырока распаўсюджваюцца – найперш на шпалерах знакамітай ткацкай мануфактуры Габелена, з'яўляюцца і ў вырабах іншых дывановых мануфактур Францыі, Фландрыі, Іспаніі.

У маляванках Я.Драздовіча, дзе пейзажны сярэднік фланкіраваны парай буйных вазонаў або пышнымі букетамі, як бы аб'ядноўваюцца дзве мастацкія схемы, што прыйшлі з розных пластоў культуры, прычым не толькі ў кампазіцыйным, але і ў зместавым плане. З аднаго боку, гэта шырока вядомы ў еўрапейскім народным мастацтве матыў – традыцыйны сялянскі вазон з кветкамі, а з іншага боку – «медальённая» схема класічнага дэкаратыўнага мастацтва.

(Праўда, і сам выяўленчы матыў вазона, адзін з позніх варыянтаў сімвалічнага вобраза «сусветнага дрэва», быў характэрны для развітой грэчаскай, а потым і рымскай антычнай цывілізацыі. У народным мастацтве паўднёвай Еўропы ён быў вельмі папулярны і захаваўся да нашых дзён, а ў сялянскім мастацтве беларусаў з'явіўся даволі позна, бліжэй да канца XIX стагоддзя, магчыма, пад уплывам «сядзібнага», г.зн. больш камернага і таксама ў пэўным сэнсе пастаральнага варыянта шляхецкай культуры[8].)