

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

УСТАНОВА АДУКАЦЫІ
«ГРОДЗЕНСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ
ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ»

**ЯН БУЛГАК І КУЛЬТУРА
ЗАХОДНЕБЕЛАРУСКАГА РЭГІЁНУ
Ў КАНЦЫ ХІХ ст.
ДА ДРУГОЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ**

Зборнік навуковых артыкулаў

Гродна
ГрДУ імя Я. Купалы
2009

УДК 930.85 (476.6) (092 Я. Булгак)
ББК 63.3 (4 Бей) 6–7
Я60

Рэдакцыйная калегія:

Швед В.В., доктар гістарычных навук, прафесар (адк. рэд.);
Габрусевіч С.А., кандыдат гістарычных навук, прафесар;
Пяткевіч А.М., кандыдат філалагічных навук, прафесар;
Семянчук А.А., кандыдат гістарычных навук, дацэнт.

Рэцэнзенты:

Марозава С.В., доктар гістарычных навук, прафесар;
Еўдакіменка М.Л., кандыдат гістарычных навук, дацэнт.

Я60 **Ян** Булгак і культура заходнебеларускага рэгіёну ў канцы XIX ст. да Другой сусветнай вайны : зб. навук. арт. / ГрДУ імя Я. Купалы; рэдкал.: В.В. Швед (адк. рэд.) [і інш.]. – Гродна : ГрДУ, 2009. – 135 с.
ISBN 978-985-515-140-2

У аснову зборніка пакладзены матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Культура заходнебеларускага рэгіёну ў канцы XIX ст. да Другой сусветнай вайны», прывесчанай фотамастаку Яну Булгаку, якая адбылася 29–30 лістапада 2007 г., арганізатар канферэнцыі – кафедра беларускай культуры і рэгіянальнага турызму ГрДУ імя Я. Купалы пры актыўным удзеле консульства Рэспублікі Польшча ў Рэспубліцы Беларусь. Разглядаюцца праблемы жыцця і дзейнасці Яна Булгака, яго асяроддзе, мясціны, з якімі ён звязаны, стан культуры заходнебеларускага рэгіёну ў канцы XIX ст. да Другой сусветнай вайны.

УДК 930.85 (476.6) (092 Я. Булгак)
ББК 63.3 (4 Бей) 6–7

ISBN 978-985-515-140-2

© Установа адукацыі
«Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Янкі Купалы», 2009

УВОДЗІНЫ

Імёны Адама Міцкевіча, Тадэвуша Касцюшкі, Марка Шагала, Ігната Дамейкі і многіх іншых нашых суайчыннікаў не так даўно ўвайшлі ў кантэкст беларускай культуры, падкрэсліваючы яе поліэтнічнасць і сусветнае значэнне. Сярод іх асобнае месца займае імя Яна Булгака – цудоўнага фотамастака, пачынальніка мастацкай фатаграфіі. Як таленавіты чалавек ён быў таленавіты ва ўсім: фатаграфаванне, пісанне вершы, артыкулы, успаміны. На зямлі сваіх продкаў яму выпала жыць у часы вялікіх трансфармацый і катастроф. Любоў да гэтай зямлі ён данёс да нас праз усе выпрабаванні. Ён быў геніем гэтага месца, таму не ўспрымаецца асобна ад яго, а яно ўжо не мысліцца намі без Яна Булгака (таксама як без Адама Міцкевіча і іншых). Не так даўно мы даведаліся, што акрамя цудоўных фотаздымкаў Я. Булгак пакінуў у памяць нашчадкаў кнігу ўспамінаў «Край дзіцячых гадоў».

Здольнасць помніць добра, а цяжкія перажыванні выцясцяць у падсвядомасць дазваляе людзям і грамадствам рухацца наперад не з цяжарам змрочных успамінаў, а з лёгкім акрыляючым пачуццём надзеі. Дзве сусветныя вайны, фашызм і савецкі таталітарызм прайшліся чыгунным катком па лёсах людзей. Я. Булгак пачаў пісаць успаміны аб дзяцінстве, праведзеным у родным Асташыне, у пачатку Другой сусветнай вайны, а скончыў у разгар яе – пад канец 1942 года. Ён пісаў іх перажыўшы панаванне Расійскай імперыі, убачыўшы аднаўленне польскай улады, усталяванне рэжыму санацыі (напэўна, ведаў, што ў вёсцы Асташына Навагрудскага павета члены падпольнай камуністычнай групы вывешвалі чырвоныя сцягі, распаўсюджвалі лістоўкі, арганізавалі напады на польскіх асаднікаў і зямлянаў, што ў адказ 8 ліпеня 1932 г. у Навагрудку былі павешаныя 4 камуністы і камсамольцы¹). Сёння светлыя ўспаміны былых зямлянаў Навагрудскага ваяводства Яна Булгака, Рышарда Керсноўскага² і іншых будзяць патрыятызм і любоў да радзімы.

Рэфлексія сталага чалавека і мастака, які звяртаецца да самых шчаслівых старонак свайго жыцця ў самы жудасны яго момант, паказваюць ягоны гуманізм. Катастрафічнае мысленне разам з дэструктыўнымі ваеннымі ўспамінамі прымушаюць многіх людзей падазрона ставіцца да блізкіх. Але здольнасць некаторых людзей убачыць добра, паказаць вечныя ісціны і прыгажосць у кожным моманце штодзённага жыцця служыць выратаваннем усяму грамадству. Да такіх «арыстакратаў духу» належаў Ян Булгак. Наше грамадства ў савецкія часы згубіла арыенціры, мы не шанавалі вялікіх суайчыннікаў, замоўчвалі іх уклад у сусветную культуру, прыніжаючы саміх сябе. Сёння мы звяртаемся да іх у пошуках сваёй ідэнтычнасці.

Жыццю і творчай дзейнасці Яна Булгака былі прысвечаны шматлікія артыкулы, мастацкія пленэры і канферэнцыі ў Беларусі, Польшчы, Літве. Аднак цікавасць да яго асобы, асяроддзя і часу, да якіх ён належаў, не

¹ Памяць: гіст.-дак. хроніка Навагрудскага р-на. – Мінск: Беларусь, 1996. – С. 262.

² Kiersnowski, R. Miodońc sercem pisana / R. Kiersnowski. – Londyn, 1963.

знакае. У дадзеным зборніку, які з'яўляецца плёнам Міжнароднай навуковай канферэнцыі, праведзенай на кафедры беларускай культуры і рэгіянальнага турызму Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы, сабраныя артыкулы беларускіх, польскіх і літоўскіх даследчыкаў аб Яну Булгаку і яго часе.

Калі польскія даследчыкі ў сваіх артыкулах імкнуцца яшчэ больш наблізіць да нас постаць Яна Булгака праз мясціны і людзей, з якімі ён быў звязаны (Б. Булгак «Мой дзядуля», Я. Пухальска «Ян Булгак у Чомбраве»), то беларускія і літоўскія навукоўцы канкрэтызуюць тэмы, якімі ўжо даўно і плённа займаецца гуманістыка ў нашых краінах. Прафесар В. Швед аналізуе фотаздымкі, на якіх Ян Булгак адлюстравіў міцкевічаўскія мясціны Беларусі. Перакладчыца кнігі ўспамінаў Я. Булгака «Край дзіцячых гадоў», дырэктар Навагрудскага краязнаўчага музея Тамара Вяршыцкая прадстаўляе тут сваё эсэ «Зямны пантэон Яна Булгака». А Віталь Карнялюк, у сваю чаргу, аналізуе ўспаміны Яна Булгака як гістарычную крыніцу.

Некалькі артыкулаў прысвечаны асяроддзю Віленскага ўніверсітэта імя Стэфана Баторыя, у якім працаваў Ян Булгак і які ў міжваенны перыяд быў цэнтрам інтэлектуальнага жыцця на нашых землях (А. Семянчук, Н. Маліноўская-Франке). Два артыкулы – прафесара ўніверсітэта ў Оксфардзе (Вялікабрытанія) Ніны Тэйлар-Тарлецкай і гісторыкаў фатаграфіі, членаў Саюза фотамастакоў Літвы С. Валюліса і С. Жвіргждаса – прысвечаны літаратурнай спадчыне Яна Булгака. З беларускай нацыянальнай перспектывы разглядае літаратурны працэс у 30-я гады ХХ ст. А. Петрушкевіч. Вядома, што Я. Булгак як фатограф і публіцыст актыўна супрацоўнічаў з шматлікімі часопісамі ў Вільні і Варшаве. Яго краязнаўчыя матэрыялы на старонках часопіса «Ziemia» за 1930–1938 гг. аналізуе В.Ткачова.

Цёплыя сяброўскія адносіны і творчае супрацоўніцтва звязвалі да канца жыцця Яна Булгака з выдатным мастаком Фердынандам Рушчыцам, аб чым піша Я. Шунейка. Іншаму цікаваму мастаку з асяроддзя Віленскага ўніверсітэта, ураджэнцу Лідчыны, Браніславу Яманту прысвечаны матэрыялы М. Загідулінай. Брэсцкі даследчык А. Вабішчэвіч прапануе сваю спробу гісторыка-культуралагічнага аналізу выяўленчага мастацтва Заходняй Беларусі 1920–1930-х гг.

Блізкія Яну Булгаку мясціны – Туганавічы, Любча – знайшлі адлюстраванне ў артыкулах Т. Маліноўскай і Н. Куц. А маладыя гродзенскія даследчыкі А. Вашкевіч і Т. Казак прысвяцілі свой артыкул маладаследаванай тэме фармавання гродзенскага раёна Новы Свет.

У цэлым матэрыялы зборніка падымаюць завесу над некаторымі тэмамі, так ці інакш звязанымі з жыццём і дзейнасцю выдатнага фотамастака Яна Булгака. Стварыць больш шырокую панараму інтэлектуальнага і культурнага жыцця Заходняй Беларусі да пачатку Другой сусветнай вайны дапамогуць далейшыя даследаванні і канферэнцыі гэтага цыклу.

А.А. Семянчук.

B. Buihak
Polska

МУЈ ДЗІАДЕК*

Miałem ja niegdunь muj domek biaiy,
stare topole nad nim szumiay,
hwieciy z dala bielone hьsiany,
pikio sik wino na dach iamany,
ziociao siocsem jasne pokoje...

We wstępie do *Kraju lat dzieciennych* Dziadek napisał: «pamięk przeżytego życia, widzenie miejsc, wydarzeń i ludzi, obrazy pogodnego dzieciństwa i burzliwej młodości – to dziś moja własność jedyna, to mój skarb ostatni». Moje wspomnienia z dzieciństwa o Nim są jak okruchy – zmiary, gdy byłem małym chłopcem. Cieszył się, że pozostało mi w pamięci choć tyle i że ten wspomniany twórca człowieka był moim Dziadkiem – tym, który brał mnie na kolana i przytulał.

Pamiętam, że dużo jeździł i każdy jego powrót z licznych wypraw plenerowych stawiał dom w stan alertu. Obaj z bratem Andrzejem robiliśmy naprędce rachunek sumienia, bo rozmowy zaczynały się od pochwał lub reprimendy; były też oczywiście pieśszcoty, przytulania i niecierpliwe oczekiwanie na otwarcie teczek, skąd wyłaniały się iakocie, lub biurka, gdzie Dziadek trzymał prawdziwy przysmak – kawaiki cukru odszczepiane z większej giowy specjalnymi szcypcami.

Ten cukier, w jakim dzień nieznaną postaci kawaikow, odnalazłem z radością – jak dawno niewidzianego przyjaciela – we wspomnieniach Dziadka z własnego dzieciństwa: «Przywoziło się cukier od Feigi z Horodyszczu lub od Lewina z Mira w stoikowatych giowach, obwinitych grubą sińcą bibułką i ustawiało się kupione giowy w przedpokoju na stole pod zegarem, gdzie one stały rzekdem, a jeśli ich nie poróżbało i nie schowało. [...] Używało się cukru wyłącznie w giowach, jako najlepszego, a bicie cukru stanowiło jeden z ważnych domowych obrzędów. Służyła do tego specjalna maszyna, piasek drewniany pudło z tępym żelaznym nożem, podnoszonym na zawiasach. Bryk cukru kładło się na dolnej powierzchni noża i naciskało gumką za pomocą rękawicy, rozszczepiając cukier na dowolne kawaiki».

Zatem ukontentowani cukrem i usadowieni na Dziadkowych kolanach, opowiadaliśmy o najnowszych sukcesach i żartach lub siuchaliśmy jego opowiadać – a myśli tak zajmującą, że czyniliśmy to z

* Друкуецца ў аўтарскай рэдакцыі.

wielkim zainteresowaniem i ogromnym skupieniem. Wszystko to działo się oczywiście w gabinecie, pod Jego nieobecność dla nas niedostępnym.

Radość z przebywania w owym gabinecie była ogromna, pomieszczenie fascynowało przede wszystkim niedostępnością i tajemniczością, a szczególnie zainteresowanie wzbudzało ogromne, czarne zdobione biurko na zwierzkowych łapach, z przepastnymi szufladami zawierającymi (tu silnie pracowała wyobraźnia) przeróżne skarby. Ogólnie wraienie potęgowały zawieszona na ścianie duże fotokopie «Ziemi» i «Nec Mergitur» Ferdynanda Ruszczyca. Pierwszy obraz przytaczał ogromem chmur i nieszczęśliwym bitem zwierzka: ba! Drugi budził we mnie zgrozę, czy aby okrutnie oprze się żywiołom... ale wystarczyło przeniesienie wzroku na duże «szwedzkie» okno z ulubionymi, przywiezionymi jeszcze z Wilna kolorowymi lantanami na parapecie, aby otrzeźwieć i cieszyć się z przebywania razem. Tak sknotki i siabonki Dziadka do nas po długim niewidzeniu wykorzystywaliśmy niemiłosiernie, wiedząc że jest teraz i tylko teraz można cokolwiek wyprosić ze spraw zwykle zakazanych. Najważniejszym zaś tabu była ciemnia, gdzie odbywało się wielkie misterium powstawania obrazu z niczego. Pamiętam pierwszą noc moją obecną podczas pracy Dziadka w ciemni. Miałem stać przy powiększalniku i nie przeszkadzać. Pytania zadawać mogłem, ale tylko w przerwach między pańwielaniami i krytkie. Później, kiedy poznałem istotkę procesu, zrozumiałem, skąd się brała ta oszczędność w słowach. Otu pańwielając, Dziadek odliczał (bezdźwięcznie) czas tykaniem budzika. Pamiętam ruch palca wskazującego, unoszącego się i opadającego w rytm dźwięków zegara. Nagle nastąpiło coś niezrozumiale piknego – oświetlony krytko lampką powiększalnika biały kartonik po zanurzeniu w kuwecie ożył! Najpierw pojawiły się kontury, później szczegóły, a na końcu cienie. Wtedy Dziadek znowu kazał być cicho i co chwila podnosił kartonik pod lampkę z czerwonymi tarywkami, po czym «kręcił nosem», poprawiając fragmenty obrazu przez pocieranie palcami, czasem przez «chuchanie», albo przez zanurzenie czknie kartonika w kuwecie. To «wypracowywanie» obrazu nie było już tak ciekawe, ale zgodnie z obietnicą siedziałem cichutko i czekałem na finał. Po opłukaniu wodną kartonik z obrazem ładowałem w środkowej kuwecie z utrwalcaczem i po kilku minutach można było zapalić światło i obejrzeć gotową fotografię. Często trzeba było powtarzać, Dziadek narzekał na papier i ponownie przeprowadzał cały proces od początku, tym razem pańwielając paski papieru «na ukos», kilka razy przy różnych czasach, aż znalazł właściwy ton oryginału. Wywczałem wszystkie te czynności były dla mnie tajemnicze i niezrozumiałe, a przez to fascynujące.

O samych poczłtkach owych ńledzonych chciwie moimi dzieciskymi oczami obrzkdzyw Dziadek tak napisai: «Kiedyń w miodońci jechałem raz drogŃe za ńwitezi do Czombrowa z panem Janem Szpiehalskim z Haciszcz, przyjacielem mego ojca i wielkim miłośnikiem naszej rodzimej Nowogrydcyzny. PatrzŃec z upodobaniem na pagyrkowaty krajobraz, tak dobrze nam znany, a tak wybitnie malowniczy, zaczkłińmy dzieliż sik myńłami, ktyre to otoczenie w nas budziio. Ja wywczas zaczynałem zajmoważ sik fotografiŃe i peiny byłem dobrych chłki, rywnie gorliwych, jak młknych. Pan Szpiehalski radzii mi, ńebym zwracał wikszŃe uwagk na nasze dwory i utrwalai wiernie ich wyglŃed, dopyki ten nie zatracii swego charakteru i treńci...[...] Czuiem, ńe trzeba by opisyważ nasze strony, nasz kraj, ńeby uńwiadamiąż sobie i przypominaż innym te jakień nienazwane, nie dajŃce sik bliiej okreńliż skarby, jakie sik w nim kryjŃe».

Wiele lat rywniej sam jechałem ńładami Dziadka i jego nowogrydzkiego sŃesiada – drogŃe ze ńwitezi do Czombrowa – a potem z Czombrowa do Ostaszyna, przez Miratycze i Woroczłk. Zrozumiałem wtedy, co miał na myńli, piszŃec o «dziwnie dostojnym rodzaju piknońci ńwitezi» i «kŃepieli w mikkkiej, klarownej wodzie ńwiteskiej, poiŃczzonej ze zbieraniem muszelek i trzciniek w biaim, czystym drobnutkim piasku nadbrzeńnym». Odwiedziłem tei wywczas czombrowski «Horodyszczyk, starodawne grodzisko [...] siusznŃe dumk wujostwa Karpowiczyn, dla niezwykłej piknońci roioienia umiejłnie przez nich wyzyskanej i pokreńłonej». Widziałem «mogilne wzgryze» w Miratyczach, na ktyrym pochowany byi dziadunio Wiadysław Haciski, i «krajobraz Mickiewiczowski» Woroczły, gdzie wedle siyw Dziadka bogactwo scenerii i akcesoriyw w miark zblńiana sik «narastaio *crescendo*». Na koccu zań czekał Ostaszyn – «sielskie anielskie tio» dziecinnych lat.

Byia to podryi w czasie do utraczonego przez Niego kraju lat dziecinnych. Tego – jak to iadnie ujkia pani profesor Nina Taylor-Terlecka – samowystarczalnego mikrokosmosu nowogrydzkiego, gdzie kaĩdy miał swoje miejsce, a codzienne ńycie toczyio sik poczciwie, podiug powszechnie znanych regui i uńwiksonych tradycjŃe zwyczajyw. ńwiat yw zamieszkały byi przez prawdziwie nietuzinkowych ludzi, ktyrych portrety Dziadek nakreńlił sierpio i ńyczliwie, nie ukrywajŃec przy tym drobnych siabostek czy ńmiesznostek swoich bohateryw. Rodzice, wuj Julian i ciocia Karolcia, pani Abiamowiczowa, ciocia Idalka, niania «Juleczka», maia Hanna to postacie z krwi i końci, uchwycone dokiadnie w tym momencie, w ktyrym nalei przycisnŃeż migawkk.

Uńwiadamiąż sobie i przypominaż innym nienazwane, ukryte skarby... Dziadek spreinii swoje pragnienie z lat miodońci, stai sik

«wielbicielem i kronikarzem życia ziemiackiego, [...] czcicielem wszystkiego, co wiejskie, domowe, swojskie». W moich oczach jest prawdziwym *gente Lithuanus, natione Polonus* – obywatelem Wielkiego Księstwa Litewskiego narodowości polskiej. Wiem też, że za takiego się uważał. Zanim jednak został spadkobiercą chlubnych romantycznych tradycji, najpierw musiał być mały chłopiec, który biegi szukał matki i z daleka wołał do niej: «Mameczko, kiedy znowu pojedziemy na Hwiteu?»».

Ю.С. Васильев

г. Минск

ЯН БУЛГАК: ЖИЗНЬ, ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ, ПАМЯТЬ

Данная статья посвящена одному из выдающихся художников XX века, уроженцу Новогрудской земли Яну Булгаку. Предметом его деятельности стала фотография, которая на рубеже XIX – XX веков всецело захватила умы самых разных слоев общества: ученых, художников, журналистов, просветителей и многих, многих других.

Первая встреча его с фотографией состоялась в 1905 году. По легенде, его молодой супруге кто-то подарил фотоаппарат. Помогая жене освоить фотографию, Ян сам увлекся и уже не расставался с фотоаппаратом никогда.

Булгаку шел в то время 30-й год. Он учительствовал в Перасеке под Минском и не «находил» себя. Позади были встречи с Каролом Карповичем – студентом-ботаником Московского университета, одним из первых фотографов Новогрудчины и близким родственником. Безусловно, разговаривали они о фотографии. Ко всему необходимо прибавить великолепные пейзажи Новогрудчины, которые никого не могут оставить равнодушным, по которым тосковал Булгак и к которым возвращался всю жизнь.

Фотография стала стержнем его взрослой жизни, сделав одним из самых известных фотомастеров, оказавших впоследствии огромное влияние на культуру огромного региона, включавшего Беларусь, Литву, Польшу, Украину и доходившего до Москвы, где «Вестник фотографии», начиная с 1910 года, перепечатывал многие его статьи.

Историческая справка

Волею исторических судеб те места, где родился Булгак, где проходило его детство и становление как мастера фотографии, теперь находятся в стране, которая в те времена не существовала.

Как известно, Ян Булгак родился в октябре 1876 года в местечке Осташин Новогрудского повета (теперь Кореличский район), в 16-ти километрах от Мира. Здесь его «край дзцячых гадоў». В 11 лет он покинул дом и поступил в Виленскую гимназию.

У Осташина было два хозяина: южная часть принадлежала Булгакам, северная – Грабовским. В 1906 году, после смерти отца, Ян Булгак продал свою часть, и Осташин соединился. Но что интересно: до сих пор жители южной части местечка называют себя «булгацкими», и это по прошествии более ста лет!

До сих пор сохранились хозяйственные постройки со времен Булгаков. Это четыре добротных строения (одно из них до сих пор эксплуатируется). Сохранился и сложенный из могучих камней коровник, часть которого была разобрана уже новыми хозяевами на свои нужды, говорят, на восстановление дороги. Кальвинский костел и панский дом были разрушены во время Первой мировой войны. Дело в том, что по реке Сервеч проходила линия фронта. В Осташи-не находилась русская армия, за рекой были немцы. Костел, стоящий на высоком месте, представлял собой цель для немецкой артиллерии. Вместе с костелом пострадал и находящийся рядом дом.

Другим знаковым местом для Яна Булгака на территории Беларуси является поместье Перасека, что рядом с Самохваловичами, в 19-ти километрах от Минска. Здесь Булгак впервые прикоснулся к фотографии и здесь стал ее настоящим мастером. В Санкт-Петербургском журнале «Фотографические новости» сохранилась запись о получении в 1910 году жителем Минской губернии Булгаком своей первой награды. Это была 4-я премия, и составляла она 20 рублей из казны Российской империи. Другую награду, бронзовую медаль, Булгак получил на выставке в Минске в 1912 году. Именно в этот период освоения фотографии Булгаком сделаны наиболее известные его работы о белорусском этносе: «Бабулька-белоруска с поместья Перасека под Минском», «Белорус из-под Клецка», «Жабраки-белорусы под Минском» и др.

В Перасеке сохранился фундамент дома, вокруг которого можно найти обломки черепицы. Сохранились и аллея, ведущая некогда к дому, и могучая липа времен Булгака. И еще память народная, которая больше помнит Ханну Хацинску – жену Яна или, как прозвучало, «Булгачиху». Приветливую и порядочную хозяйку дома.

Из воспоминаний сына бывшего управляющего помещьем, теперь уже пожилого человека Алексея Волчка, рассказывающего со слов отца, люди в Перасеке жили добротнo. Последние сведения относятся к 1920 году, когда, уходя от новой власти, Ханна собрала весь свой скарб, скот и большим обозом двинулась в сторону Барановичей. Управляющий сопровождал обоз до Столбцов.

Теперь мы знаем, что дальше были Отмыт и фольварок Яновцы, где Булгаки жили до 1939 года. К сожалению, и Отмыт, и Яновцы, как и ряд других населенных пунктов, упоминаемых Булгаком в своих воспоминаниях, исчезли с карты Беларуси. Отмыт поглотили Дудки, на месте панского дома Грневских (а потом Тадеуша Хацинского) теперь находится ферма. Но сохранилась криничка, на берегу которой Булгак фотографировал свою жену и старую мельницу в Новополье на Суле, также не раз упоминаемую Булгаком в своих воспоминаниях. Яновцы найти пока не удается.

В Воронче, где в границах костела Святой Анны находится родовое захоронение Булгаков, сохранились могилы матери и отца Яна. Булгак очень любил эти края. Он напишет в своей книге: «Там я хацеў бы спачываць».

Место действительно удивительное: покой прикостельных захоронений на самой высокой точке изумительной по красоте местности.

Творческое наследие

Теперь о главном – о том творческом наследии Яна Булгака, которое было воспринято Беларусью.

В 1912 году Булгак, уже будучи известным фотографом, уехал в Вильно и по рекомендации Фердинанда Рушчица стал городским фотографом. В его обязанности входила фотографическая инвентаризация архитектурных памятников города. Фотограф Булгак намного превысил первоначально заданное предназначение. Он стал мастером фотографии с мировым именем.

Здесь следует особо отметить ту благоприятную среду, которую создавали и Фердинанд Рушчиц, и сам город – университетский Вильно. А его призыв «фотографируйте сердцем», его пикториализм, борьба с натурализмом за творчество в фотографии находили широкий отклик на обширном пространстве Восточной Европы.

Я думаю, что множество авторов до сих пор «эксплуатируют» фотографические идеи Яна Булгака.

Необходимо очень отчетливо представлять, что в Вильно, признанном культурном центре, было много достойных фотографов, и тот факт, что Фердинанд Рушчиц пригласил именно Булгака, сви-

детельствует о признании его мастерства, о его огромных потенциальных возможностях, которые очень скоро проявились в его первых работах в Виленском крае.

Необходимо заметить, что прежде чем дать Рушчицу согласие на переезд в Вильно, Булгак в 1912 году поехал на несколько месяцев учиться к дрезденскому мастеру Хуго Эрфурту, одному из самых известных немецких фотографов. Заслуги немецкой фотографической школы нам хорошо известны. Булгак изучал не только фундаментальную фотографию, но и передовые эстетические направления европейской фотографии того времени.

Дальше самое важное. С этого времени начинается самостоятельная генерация фотографических идей. На подготовленный фундамент надстраиваются новые и новые серии работ. В первую очередь мастер продолжает труд своих известных предшественников: Яна Вильчевского, Юзефа Чеховича, Станислава Флёры по фотографичной инвентаризации архитектурных памятников Вильно. Он создает один альбом за другим: 15 томов виленской архитектуры («Виленская элегия», «Вандроўкі фатографа», «Віленскі краявід». С 1919 по 1939 год Ян Булгак руководит лабораторией художественной фотографии Виленского университета, совершает экспедиции и снимает, снимает, снимает. Альбом о Виленском крае, альбом об озере Нарочь, городские пейзажи Вильно. Имеет он и свою фотографическую практику – «Ателье Яна Булгака» на улице Ожешко, 3. Работоспособность просто фантастическая. И это не «с лейкой и блокнотом», а с большой деревянной камерой и стеклянными негативами. Только иногда, например по окрестностям озера Нарочь, его возила нанятая повозка.

Он был современником Андрея Осиповича Карелина, Ансела Адамса, Альфреда Стиглица, Максима Петровича Дмитрия, Карла Буллы, Александра Родченко. Фотография переживала период огромного подъема. Она уже решила основные технические задачи и набирала творческий потенциал – становилась в ряд изобразительных искусств. Выставки проводятся одна за другой во всех столицах и городах мира. Булгак весьма успешно участвует во многих из них, утверждая свое имя в мировой иерархии мастеров.

Показательные цифры активности Булгака приводит американский ежегодник 1927 – 1928 годов «Кто есть кто в художественной фотографии». Булгак принял участие в 68 международных выставках с 261 работой. Для сравнения: в этот период 26 польских авторов представили 720 работ. Его работоспособность была поразительной. Несмотря на значительные и очень важные потери во

время освобождения Вильнюса, большая часть его творческого наследия – оригинальные работы и негативы – сохранились в архивах Польши и Литвы. На Международной Булгаковской конференции в Вильнюсе (сентябрь 2007 г.) экспонировалась выставка Булгака – 450 работ в 10 залах Национального художественного музея Литвы. Замечу, что эта выставка была представлена польской стороной. Всего из Польши было привезено 700 работ мастера!

Национальный архив Литвы сохраняет более чем 1900 стеклянных негативов мастера. А еще его наследие сохраняют университет и Национальная библиотека.

Но что Булгака, безусловно, отличало от многих фотомастеров своего времени – это его просветительская деятельность в области фотографии. И если в 20-х годах это были доклады, посвященные фотографии, то позже появились фундаментальные труды. В 1931 году «Фотографика. Описание художественной фотографии». В 1933 – «Бромовая техника», и, наконец, в 1936 – «Эстетика света. Основы фотографикки». Кстати, термин «фотографика» был введен в обиход Булгаком в конце 20-х годов и обозначал художественную фотографию.

В связи с этим у нас были весьма любопытные коллизии, связанные с именем мастера и с проектом выставок фотографий под названием «Фотографика». Выставки проводились в Минске в период с 1971 по 1989 год. Поначалу это были межклубные выставки. А с 1975 года фактически стали международными.

В те годы в Беларуси работы Булгака о разделении фотографии на бытовую и творческую, обозначенную им как «фотографика», организаторам выставок были неизвестны. Мы вкладывали в это название по смыслу близкое, но более узкое толкование. Но, видимо, флюиды, развеянные в этих местах, были настолько сильны, что эта идея оказалась созвучной и современной. Шесть выставок «Фотографикки», на которых были только художественные работы (для Советского Союза случай небывалый), выдержали испытание временем и определили минский вектор в развитии фотографии. На шестой выставке 1989 года, посвященной 150-летию фотографии, наши позиции с Булгаком в определении «фотографикки» независимо друг от друга совпали полностью. Многие мастера фотографии знали, любили эту выставку и активно в ней участвовали премьерными работами. Целое поколение белорусских фотографов из Минска, Могилева, Витебска, Гродно, Борисова, Лиды, Гомеля прошли через эти выставки. Для многих выставки «фотографикки» послужили толчком для увлечения фотографией.

Позже, когда я встретился с определением *фотографики* в работах Булгака, что-то внутри потеплело и вместе с тем стало стыдно за эгоистичную молодость, за растрату преемственности поколений. И тогда же отчетливо возникла потребность в сохранении и пропаганде творческого наследия мастера, рожденного на этой земле.

Благодарная память

В советской Белоруссии имя Булгака не было под запретом. Его гуманизм, фотографический романтизм его работ, его неполицизованная публицистика, прекрасная семья не давали поводов для этого. Но и полного умолчания было достаточно, чтобы о нем никто и ничего не знал. Справедливости ради надо отметить, что кроме С.А. Юрковского да М. Наппельбаума, имен фотографов в нашей культуре нет и сейчас.

Еще в 1993 году в самой крупной библиотеке Беларуси о Булгаке можно было прочитать только в польской энциклопедии. Что он – фотограф-этнограф, что у него много работ, в том числе о белорусах, и много медалей за эти работы. Именно в эти годы был задуман совместный с Союзом фотохудожников Литвы булгаковский фотопроект. Литовцы предложили белорусским фотографам пройти по пути Яна Булгака во время съемок им Нарочи. Булгак очень любил Нарочь, совершил две большие поездки и оставил не только снимки озера и окрестностей, но и прекрасное литературное описание и самого озера, и своих поездок.

Окрестности озера на фотографиях мастера сохранили не только шедевры, созданные природой – он называл Нарочь «жемчужинной» и «самым крупным польским озером» – но и следы Первой мировой войны. Есть на них шрамы, полученные в годы и Второй мировой. В Мядельском музее хранилась одна фотография Булгака и память, что «их озеро» снимал знаменитый фотограф.

Потом была биография мастера «от Иоланты Кухарской». С этого начиналось восстановление памяти о нашем «славуте земляке».

Помог, как всегда, случай. В 1999 году в Национальной библиотеке Беларуси была найдена невзрачная картонная папка, которая хранила 26 оригинальных фотографических отпечатков Булгака из альбома «Виленская элегия». Только Бог знает, какими путями она попала из фондов на стеллаж отдела культуры. На базе найденной коллекции в Минской галерее «Nova» состоялась первая выставка Яна Булгака с привлечением его работ из музеев нашей страны.

Осенью 2001 года в Гродненской области прошел Международный фотофестиваль «Беларускі шлях Яна Булгака», приуроченный

к его 125-летию. В нем приняли участие польские, литовские и белорусские фотографы. Он прошел на Новогрудчине: в Новогрудке, Вавелке, поглотившей очень родные Миратичи, на Свитязи, в Мире, Несвиже, Заосье, Щорсах. Организатором фотоплэнэра стала администрация Гродненской области, а движущей силой – фотоклубы Гродно и Минска. По результатам плэнэра состоялась большая выставка, которая была показана в Гродно, Минске, Варшаве, Кельцах, Новогрудке. В честь юбилея мастера были изготовлены памятная именная медаль и конверт с маркой и спецгашением Белпочты. Был выпущен каталог выставки.

В 2004 году издательство «Беларусь» выпустило книгу «Край дзіцячых гадоў» (перевод на белорусский язык Тамары Григорьевны Вершицкой). Книга открыла для белорусов второй талант Булгака – талант литератора. Издание щедро иллюстрировано фотографиями автора (около ста работ).

На Новогрудчине, которую Булгак больше чем любил – боготворил, также берегут память о земляке: в Новогрудке его именем названа одна из улиц города. Совместно с польской стороной подготовлен памятный знак, который предполагается установить на здании городской администрации.

Каждая новая находка, новое открытие возвращают Яна Булгака из забвения в белорусскую фотографию, в белорусскую культуру. Из несколько упрощенного статуса фотографа-этнографа он занял более соответствующее ему место фотографа-романтика, яростного проповедника творческой фотографии. Но что еще более ценно: одновременно с Булгаком в Беларуси творили такие мастера, как Лев Дашкевич, Григорий Миранский, Иван Садовский, Сомир Юхнин, Сигизмунд Юрковский, Гавриил Тихов и, конечно же, Моисей Наппельбаум. Именно Наппельбаум сделал свадебный портрет четы Булгаков в 1901 году. Загадка: знакомы ли они были или случай свел двух будущих знаменитостей?

Благодаря Булгаку и к этим фотографиям, и ко всей старой фотографии Беларуси изменилось отношение. В прессе появились материалы о возникновении фотографии в нашей стране. Кстати, первая фотомастерская в Минске была создана Антоном Прушинским в 1850 году – дагерротипное ателье. Вторая загадка: на территории Беларуси не найдено ни одного дагерротипа «белорусского происхождения». Причин и версий множество, но факты упрямо говорят, что в 50-х годах девятнадцатого века Прушинский мог делать только дагерротипы. Самая «старая» белорусская фотогра-

фия в Национальном музее истории и культуры Республики Беларусь относится к 1863 году. На ней изображен писатель Винцент Дунин-Марцинкевич. По одежде писателя определен год фотографирования – после 1863 года одежду повстанцев Кастуся Калиновского носить было запрещено. Да и сам фотограф, Антон Прушинский, как участник восстания был репрессирован и сослан в Томск.

Все, что связано с восстановлением и возвращением имени Яна Булгака в национальную белорусскую культуру, происходит благодаря деятельности энтузиастов. Я думаю, что они не позволят вторично утратить этот очень важный слой истории и культуры. Это в первую очередь фотоклубы Минска и Гродно, Т.Г. Вершицкая и А.И. Лосминский, благодаря которым вышел в свет «Край дзіцячых гадоў». Кстати, на конференции в Литве эта книга была высоко оценена, и литовцы занимаются переводом её на литовский язык.

Это также фотогалереи «Nova» и «Мир фото», показавшие Булгака широкому зрителю.

Это С.М. Плыткевич с издательством «Рифтур» и научный работник Национального музея истории и культуры Республики Беларусь Н.И. Савченко, подготовившие к изданию первый том «Антологии белорусской фотографии», в которой уроженец новогрудской земли Ян Булгак займет достойное место.

Начало положено. Все перечисленное воплощается в жизнь благодаря частным инвесторам. К сожалению, ничтожно мала роль государства в преодолении допущенных ранее ошибок. Конечно, памятный знак должен быть заложен государством. Конечно, в Перасеке, где начиналась белорусская художественная фотография, тоже должна быть мемориальная доска. Должен быть издан альбом о пребывании и деятельности Булгака на территории Беларуси.

И, наконец, не о самом главном, но о самом трудном. Булгак был сызмальства «интернационалистом». Первый язык ему «преподавала» Юлька, осташинская нянька. И это была разговорная речь, которая наполняла двор и окрестности. Вторым языком стал французский. Мальчик был способным к языкам и освоил его, как он сам пишет, за три месяца. Потом был русский – Ян готовился к поступлению в русскую гимназию в Вильне. Основную, деятельную часть своей жизни Булгак прожил в Литве. Изучал фотографию в Германии и Франции, участвовал в выставках по всему миру.

Давайте и мы к нему будем относиться с таким же адекватным интернационализмом.

Три страны – Литву, Польшу и Беларусь – объединяют не только соседские отношения, Августовский канал, реки Неман, Виляя и

Нярис, но и великие мыслители и творцы прошлых веков, в том числе Ян Булгак, выдающийся фотограф, литератор, организатор фотографического движения.

Т.Р. Вяршыцкая
г. Навагрудак

ЗЯМНЫ ПАНТЭОН ЯНА БУЛГАКА (ЭСЭ)

Мастацтва бесмяротных прадугледжвае...
унутранае бачанне і зваротнае слуханне.

Баопу-цзы.

Унутраная (зваротная) камунікацыя – гэта наша памяць, выцесненая і забытая свядомасць. Як вядома, Ян Булгак пісаў свае ўспаміны ў пачатку 40-х гг. XX ст. у акупаванай Вільні. На той момант прайшло ўжо больш 20 гадоў з таго часу, як ён пакінуў свой родны Асташын, сваю Навагрудчыну. Навокал усё рушылася, ішла вайна. Яго ўспаміны – гэта спосаб уз’яднаць сваё Эга з душой і сутнасцю свету, цэнтрам якога было месца, дзе жыла прыгажосць, дзе ён быў шчаслівы. «Гэтыя родныя вобразы суправаджаюць мяне неразлучна, наведваюць пастаянна, непазбежна, як непазбежны лёс... Яны існуюць у ва мне не толькі як прадукт памяці, але і наўкола мяне як існуючая рэальнасць, увасобленая ў вобразы, да якіх можна дакрануцца».

Узнаўляючы ў памяці свет свайго дзяцінства, Ян Булгак прадстаўляе яго не звонку, ён, як быццам бы дастае яго з глыбінь свайго сэрца, дзе гэты свет працягвае існаваць, нягледзячы на час і змены, што з ім адбыліся. Яго можна разглядаць з розных кропак, бачыць цэльную карціну і дэталі, перажываць пачуцці, адчуваць водар пахаў і насычанасць колераў. Але гэта яшчэ не ўсё. За апісаннем паўстаюць гармонія, якой прасякнуты свет Булгака, і тыя каштоўнасці, на якіх пабудаваны яго свет.

Шматмерны свет Булгака мае гарманічную структуру і іерархію. Найлепшая кропка для сузірання – белы касцёл на ўзгорку – Асташынскі кальвінскі збор. Ён «ствараў прыродную пляцоўку для агляду, з якой позірк ахвотна плыў у далячынь, дзе чакала радасць: быў бачны ўвесь адкрыты гарызонт... прыгожая панарама даліны Сэрвачы з букетамі двароў і вёсак. Усё добра відаць і свеціцца ціхім ясным быццём». Далей былі Мірацічы, Свіцязь, Чамброў – адным словам, непаўторная Навагрудчына.

З гэтым краявідам Ян Булгак жыву на працягу гадоў «як з самым блізкім чалавекам». Мастак пісаў: «Я палюбіў яго з першага дзіцячага позірку, і ўжо на ўсё жыццё ён застаўся для мяне адной з самых блізкіх рэчаў..., падставай маіх пазнейшых эстэтычных поглядаў».

Без сумнення, Ян Булгак быў адораны пачуццём высокай эстэтыкі, якое відавочна ў яго фотаздымках, апісаннях двароў, сядзібаў, краявідаў. Можна сцвярджаць, што гэта той самы выпадак, калі Зямля нарадзіла Чалавека. Натуральная эстэтыка асяроддзя, у якой прыродныя формы, архітэктура, традыцыйны ўклад жыцця і людзі дапаўнялі адзін аднаго, стварала неверагоднае пачуццё гармоніі і «ціхага яснага быцця», адчуванне выключнай прыгажосці жыцця.

Усходняя філасофія сцвярджае, што «паміж нараджаючымі і народжанымі формамі аднаго віду, якія знаходзяцца ў доўгім непасрэдным кантакце, нелакальная ўзаемасувязь захоўваецца на ўсё жыццё». Ян Булгак, відавочна, успрымаў акаляючы свет як жывы, абагаўляючы самыя важныя прыродныя аб'екты і рэчы, і знаходзіўся з імі ў сталым кантакце. І нават калі гэты кантакт фізічна быў перарваны, моцная сувязь па-ранейшаму заставалася. На чым яна трымалася?

Дом. Створаны ў поўнай гармоніі з прыродай, ён як быццам бы сам з яе вырас. Паняцце Дому для Яна Булгака ўключае ў сябе шмат.

- Дом як сямейнае гняздо. Сям'я – гэта «крыніца духоўнай прыгажосці і сілы. Сувязь маці і дзіцяці ператварае жылло ў храм, а сховішча – у святыню».

- Дом як вобраз пачуццяў, якія яго напаўнялі і ажыўлялі. «Кожны пакой меў сваё прызначэнне, назву, сваю гісторыю ў ладзе дамашняга жыцця».

- Дом як прастора. «...рэч хоць і штодзённая, як хлеб, вада і паветра, рэч, аб якой можна надоўга забыць, але пагроза страты якой адразу выклікае прыліў цнатлівага замілавання, парыў самага гарачага пратэсту, бунту і адпору».

- Атмасферу Дому «немагчыма ўхапіць, яе вызначалі бязважкія элементарныя рэчы, што ствараюць вялікую таямніцу – Любоў. Любоў, якая яднае ў сабе Дом, пабудаваны з людскіх сэрцаў, з сямейных повязяў, з бацькоўскага клопату, з матчынага кахання, з безабароннай дзіцячай даверлівасці».

Як бачым, Ян Булгак укладае ў паняцце дому найважнейшыя хрысціянскія і грамадзянскія вартасці. Урэшце, ён акрэслівае рысы бажаства пад назвай ДОМ. «Ён меў уласнае аблічча з моцна прарэзанымі рысамі, як твар селяніна, апалены сонцам і ветрам, і ў гэтым абліччы вырысоўваліся прастата, годнасць і прыгажосць».

Так у сціслай форме выглядае тое, што складае аснову, выхоўвае і фармуе асобу чалавека. Рамантык па натуре, як і Адам Міцкевіч, Ян Булгак тонка адчувае галоўную каштоўнасць – уклад жыцця сярэдняга дастатку шляхецкай сям’і, яшчэ жывы ў пачатку XX стагоддзя і цалкам знішчаны рэвалюцыямі і войнамі ў наступныя дзесяцігоддзі, які спалучаў у сабе галоўныя духоўныя і маральныя чалавечыя каштоўнасці з вонкавай прастатой. Знішчаная фізічная культура засталася жыць у сэрцах яе носьбітаў, праяўлялася і праяўляецца ў іх годнасці і чалавечай прыгажосці.

Асташынская сядзіба належала Булгакам з другой чвэрці XIX ст. і была абавязана сваім эстэтычным выглядам бабулі Яна Булгака Юліі Грамыка. Удалы падбор дэкаратыўных кустоў і дрэў адзяляў зацішны двор ад цэлага свету, векавыя таполі ахоўвалі яго сваёй магутнасцю ад злых сіл.

Тополі. Перад ганкам раслі дзве італьянскія таполі. Як масіўныя калоны ля ўваходу ў храм, яны «выстрэльвалі ўгару слупы вертыкальных тоўстых галін». Астатнія належалі да гатунку надвісянскіх. «Гіганцкімі і адвечнымі былі таполі... Была ў іх спакойная сіла, якая абуджала пашану і пакланенне, як святы гай паганскага бажаства». Мастак успамінаў: «Асабліва вялікай і магутнай была таполя каля сліўняку. Пры набліжэнні да яе я забываўся, што гэта пень дрэва і было ўражанне нейкай аграмаднай істоты, якая займала зямлю па праву сваіх велізарных памераў, нейкага адвечнага гмаху, збудаванага не людскімі, а божымі рукамі, ля падножжа якога адчуваеш такую ж самую ўпэўненасць, як дома з бацькамі. Як жа можна было не любіць такіх шаноўных дзядоў, што засланылі неба сваім размахам і стаялі на ахове двара і, нібыта багі-ахоўнікі, благаслаўлялі яго выцягнутымі далонямі з пальцамі-галінамі».

У адносінах Яна Булгака да дрэў, кветак, да жывой прыроды і важных у жыцці рэчаў праяўляюцца глыбока ўкаранёныя ў псіхалогію беларусаў – жыхароў сельскай мясцовасці – водгукі паганства. Прырода выклікае ў душы Мастака рэлігійнае хваляванне і адначасова культы і вераванні, якія на Наваградчыне ад веку суіснуюць разам, не ствараючы канфрантацыі і канфлікту, не перашкаджаючы гармоніі. Яны – неад’емная частка гэтага свету і толькі адцяняюць вартасці альбо хібы адна другой гэтак жа сама, як і культуры розных народаў.

З другога боку, тонкае адчуванне прыгажосці і ўладнае ўвакрасненне намаганнем волі «найвышэйшых форм свайго быцця, насьчанага нейкай незямной анельскай дабротой...» стварае абарон-

ны шчыт, які ў час, калі наўкола пануюць вайна і разбурэнні, супрацьстаіць «знішчэнню і смерці».

У апісанні самых дарагіх для яго мясцін Ян Булгак выкарыстоўвае вобразы і словы, якія спараджаюць паралель з традыцыйным уяўленнем раю. «Можна смела назваць **Чамброў** краінай, у якой ракой цякуць малако і мёд, зямлёй абяцанай, квяцістай, маляўнічай, багатай на рознага роду прыгажосць і природныя багаці». Ён «асабліва падыходзіў для стварэння такога высакароднага і сардэчнага асяроддзя, у якім квітнелі найлепшыя чалавечыя пачуцці». Безумоўна, у бліжэйшым і, тым больш, у далёкім свеце ёсць мясціны прыгажэйшыя і багацейшыя, але гэта зусім не робіць «незамыславаты Асташын» менш вартым любові. Чаму? Таму, што ён не падлягае параўнанню. Таму, што ён – «адзіны, свой родны, выключны, не падлягаючы крытыцы, ані ахвоце змяніць».

Зямля. З роднай зямлёй Яна Булгака звязвалі настолькі моцныя сувязі, што гэта здзіўляла яго самога. Самыя назвы – Райца, Мірацічы, Чамброў, Валеўка, Свіцязь – «гучаць для мяне як музыка і абуджаюць нейкую ўсепераможную зачараванасць», – піша Ян Булгак. «Цяжка адразу знайсці трапнае раўназначнае слова для пачуццяў, якія выклікае ў мяне гэта зямля. Параўнаць іх можна хіба з тым, што адчувае дзіця ў адносінах да аблічча і фігуры любімай маці, добрай і прыгожай. У гэтым пачуцці не можа быць развагі і крытыкі, толькі бясконцае, поўнае любові захапленне». Аб родным кутку зямлі мастак пісаў: «Там кожная пешая прагулка з'яўляецца пілігрымкай, абыходам пунктаў балючых і салодкіх успамінаў».

Краявід з узгорка-могільніка па дарозе на Мірацічы, дзе пахаваны дзядуля, «лашчыць прыгажосцю з такім пачуццём, як калі б ён яднаўся з дзядулем па нейкаму сардэчнаму абраду, разам з ім узнаўляў таемныя радасці ўзаемасувязі з гэтай зямлёй і прысягаў разам з ім у вернасці ёй да смерці». Краявід яднаўся з больш глыбокімі пачуццямі. «Сутнасцю ўсяго жыцця, сутнасцю адзіна важнай, выкананай добрасумленна, незаплямленай ніякім фальшам, ані здрадай, незамутненай ніякімі матывамі нізкага паходжання, была **любоў да зямлі...** жыццё, якое адначасова было **малітвай, поўнай любові,** і гімнам падзякі... яна навучыла за агіднасць зла шукаць збаўлення ў **любові да вечнай прыгажосці прыроды**».

Дом, родная прырода, родная зямля, бацькі, традыцыі продкаў, на якіх выходзіла простаць, годнасць, прыгажосць, высакароднасць, сардэчнасць – вось слупы, на якіх трымаецца свет Булгака. Яны даюць чалавеку сілу, яны робяць чалавека шчаслівым. Адносіны да зямлі, як да святыні – «яе выгляд, яе выраз, яе

краса, яе мова» – і сталая сувязь з ёй, мудрае і спакойнае ўздзеянне гэтага пачуцця – прывялі Яна Булгака да адкрыцця магутнай сілы Любові да Зямлі.

Адчуванне сябе неад’емнай часткай сваёй зямлі ўзнікае там і тады, калі адбываецца супадзенне рытмаў жыцця чалавека і прыроды, чалавека і зямлі. Антуан дэ Сент-Экзюперы сказаў: «Чалавек можа ісці ў рост толькі ў цішыні». Ян Булгак інтуітыўна адчуваў у гэтым патрэбу – застацца сам-насам са сваім светам. Для гэтага існавала **залка** – ажурна збудаваны з пачарнелага смалянога дрэва садовы лямус з драўлянай галерэяй на другім паверсе, які служыў вядлярняй, а на першым паверсе, складзеным з камянёў, знаходзілася кузня. Для хлапчука Яна ён быў месцам медытацый.

«Гэта быў прыродны тэатр, які меў краявід з цудоўным каларытам і нечувана зменлівым размяшчэннем воблачных дэкарацый». «Я адчуваў сябе ў ім поўнаасцю адасобленым і абсалютна самадэстатковым». «Тут можна было схавацца, як у высокай ложы, і развітацца з заходзячым сонцам, калі яно распаленым кругам без промяняў апускалася за гарызонт... Нейкае замілаванне сыходзіла з заружавелага неба і рабіла мяне добрым, мяккім і сумным. Але мой смутак быў поўны ўзнёслай гордасці, а сляпы інстынкт шаптаў, можа, голасам змея-спакушальніка, – што ў такія хвіліны вызваляецца мая сапраўдная сіла і ў іх хаваецца маё самае вялікае шчасце...»

Успаміны Яна Булгака «Край дзіцячых гадоў» можна лічыць класікай жанру. Гэтак жа, як Адам Міцкевіч у «Пане Тадэвушы», Ян Булгак энцыклапедычна дакладна, быццам бы аптычным вокам фотаапарата, зафіксаваў Навагрудчыну звонку праз сто гадоў пасля вялікага паэта і раскрыў яе душу. І зноў мы сустракаемся з тымі ж самымі багамі – ДОМАМ і ЗЯМЛЁЙ, з жыццём, пранізанным ЛЮБОЎЮ.

Nina Taylor-Terlecka
Polska

PISARSTWO JANA BUJHAKA – REKONESANS*

Wiadomo, nie Jan Buihak pierwszy fotografowal b. Wielkie Ksiekstwo Litewskie. Wczeñniej uwiecznili fizjonomik stolicy Jyzef Czechowicz, Aleksander Wiadyslaw Strauss, Stanislaw Filibert Fleury; Henryk, Wacław

* Друкуецца ў аўтарскай рэдакцыі.

i Edward Mintow-Czyłowie; Adam Dauksza, Tyburcjusz Chodźko, Jan Hermanowicz¹. Ale Buihak to bodaj pierwszy fotografik, ktryy tak wszechstronnie udokumentowai i utrwalii wizerunek tych ziem. Tak jak malarz narzuca wiasn№ kompozycjk i tonacjk, nadawai krajobrazowi swyj kształt i estetykk, ratowai przed zniszczeniem i zapomnieniem. Inwentaryzator Wilna, uwiecznii krajobraz rywnieię piyrem. Byi autorem niezliczonych szkicyw, felietonyw i wydawnictw albumowych. Pisai gawdky o dziejach fotografii artystycznej i o wspyiczesnym jej stanie, o punktach stycznych fotografii i grafiki, o relacjach fotografii do malarstwa, o czynnikach psychologicznych, o regionalizmie.

Poza t№ publicystyk№ Jan Buihak uprawiai twyrcoŃŃ poetyck№ i prozk artystyczn№. Jako poeta miai spyuniony debiut, gdy w wieku 43 lat wydał swyj jedyny tomik wierszy² pt. *Moja ziemia*. Roztacza w nim wielk№ panoramk swojej krainy rodzinnej, ujmuje w nim widoki, tradycjk literack№ i perspektywk historyczn№: «Switez», «Zamek Mirski», «Za Niemen – spiewał lirnik nasz wioskowy». ChoŃŃ daje wyraz Ńwiatopogl№dowi zdecydowanie szlachecko-patriarchalnemu, nie przedstawia krajobrazu w idealizuj№cej konwencji arkadyjskiej. «Romantyczny» koloryt burzy nad Ńwitezi№ wyrzynuj№ maio pochlebne migawki o sztetlach. CaioŃŃ przenika poczucie liryzmu i serdecznego przywiŃzania, co natkia przedczucie rozstania, utraty, poięgnania. Jego poetykk moina by okreŃliŃŃ jako epigonizm międopolski, skrzyłowany ze sched№ Syrokomli i przeplatany licznymi reminiscencjami mickiewiczowskimi.

Kolejn№ znacz№c№ wypowiedç ogiosii szeŃŃ lat ruydniej³. Artykui wiŃciwie teoretyczno-estetyczny pt. *O krajobrazie nowogrydzkim* mygiby siuŃŃ za autokomentarz do jego dorobku fotograficznego. Stanowi wyznanie wiary w pewien system wartoŃci estetycznych, etycznych i spoiecznych. Jest to takie tekst opisowy, w ktryym autor prybuje oddaŃŃ nie tylko *spiritus loci* konkretnej miejscowocci, ale takie aurk czy etos caiego regionu. Obszar swoich rozwaŃac i przywiŃzac okreŃla jako krajobraz nowogrydzki i «caiy litewski w dawnym rozumieniu tego siowa, od Dçwiny i Berezyny po Wilik, Niemen, Kowiecszczyznk i Suwalszczyznk». Rozprawk wypeinia przeŃwiadczenie o przemijaniu. Pisz Buihak: «szlacheczyzna wiejska i dworska, jej tradycje i umiłowania,

¹ O nich pisai Jan Buihak // *Fotograf Polski*. – 1939. – № 3, 4.

² Bulhak, J. *Moja ziemia*. Wilno w roku wyzwolenia 1919 // J. Bulhak. – Nakladem i drukiem L. Chominskiego.

³ Bulhak, J. *O krajobrazie nowogrydzkim* / J. Bulhak // *Ziemia*. – 1925. – № 10 – 12. – S. 195 – 202.

jej życie całe odchodzi w przeszłość niepowrotnie, staje się już tylko wspomnieniem historycznym»⁴. Odchodzenie tego stylu bycia i wymieranie estetyki z nim związanej przypisuje m. in. postępkowi technicznemu, gdy «zbliża się uprzemysłowienie, rozrost miast, uregulowanie dróg lądowych i wodnych, a razem...zawisa groźba zniekształcenia naszej wsi, wyrok powolnej ale niechybnej zagięcia jej lirycznego pikaru»⁵. Apoteozą stanu szlacheckiego opiera na racjach estetycznych: w tym zafanym świecie «szlachcic nie mygiby zepsuć krajobrazu kominem fabrycznym ani kolejkami, najeźdźcami siupami, gdy tych ulepszeń nie potrzebował i nie znał, albo, znając, z cicha nimi gardził». Kształt krajobrazu wiódł się z konkretną tradycją historyczno-kulturalną.

Rzecz w nim pierwsza to dwory – gęsto odrzewione, poświęcone ze sobą siecią gościny, dróg i ścieżek, kolorową szachownicą pyłu, wzorzystym dywanem iłk i pastwisk, gajów i boryw... I oto na bezgranicznym krajobrazie wiejskim, polnym i leśnym, powstawały zielone oazy, białoczerwone dwory w siódmym świecie i nadawały charakter krajowi. Typ dworu ustalił się tak niewzruszenie, że budowano jego wzorem nie tylko zabudowania gospodarskie wiejskie, lecz całe miasteczka, nie wyliczając karczem, sklepów i boisk⁶.

Dwory i dworki gwarantowały atuty estetyczne całej okolicy:

Dwór każdy był odrębnym światem, całym kręgiem – ale jego krąg był jednocześnie i jego pierwszym pracownikiem, odzianym w majestat dostatniej skromności⁷.

Przeżycie katastrofy, jakiego doznawali Buihak, stanowiło kolejny bodziec do utrwalania widoku ziemi rodzinnej. Pisz: «krajobraz dzień – po 9-letniej krwawej orce wojennej – szerzy się posępnie skorą i zbezczeszczonym sementarzyskiem». Takie premonicje były dość powszechne, że wspomnę przestrogi Mariana Zdziechowskiego i poetycką twórczość wileckich łagarystów. Przedtem Józef Czechowicz, miody weteran wojny 1920 r. i czołowy poeta-katastrofista szkoły lubelskiej, przewidywał, że wojna znowu wróci do regionu⁸. Podobną wizję

⁴ Ibid. – S. 196.

⁵ Ibid. – S. 202.

⁶ Ibid. – S. 198.

⁷ Ibid. – S. 196.

⁸ Z dzienników i wspomnień Józefa Czechowicza. Do druku podała T. Klak // Kamena. – 1967. – 16. Cyt. za Janusz Krysak Katastrofizm ocalałych. Z problematyki poezji tzw. drugiej awangardy. – 1978. – S. 47.

projektowali pisarze żydowskiej awangardy artystycznej w Wilnie, a na samym progu XX wieku wielkie piętne zaprzyjaźnionego z Buihakiem Ferdynanda Ruszczyca wskazują na dewastację krajobrazu, która miała nastąpić dopiero później.

Poza toposem dworkowy, Jan Buihak nadrzekną wagę przypisuje drodze.

Czy to będzie wńska wieś, wydeptana obok drogi węgry drobnej murawy z białymi kwiatkami, albo na przełaj sianokosem lub zbożowym ianem prowadząca, czy też zwykła nierzadko drzewami sadzona droga, którą deszcz psuje a wiatr naprawia, czy wreszcie szeroki na dziesięć sieni gościniec, inaczej trakt pocztowy, i czyste z sobą większe i dalsze łąki, gościniec ogromny, rozległy, jak cyrkowa arena, z czterema rzędami starych brzozy, splatających i rozplatających na wietrze swoje kłozioły – jak piknik i malowniczo linik mają te wszystkie drogi! Jakie przedziwne zdobnicze esy i floresy wprowadzają one do krajobrazu! A jeśli się widać tak kręto i wdziecznie, to dlatego, że ich twórcy kierowali się fantazją naturalnego instynktu i przypadkowości, a nie suchym wyrachowaniem linii geometrycznie najkrótszej⁹.

Z tych wywodów wyłania się ostra opozycja estetyczna, a więc i duchowa, wschód-zachód.

Szosa europejska rozbija, rozczłonkowała krajobraz, wprowadzając do element spekulacyjnego pedantyzmu, bardzo zapewne wygodny i użyteczny, ale jakże ubogi estetycznie! A nasza droga zachyla się i zryw nadobnymi łukami, odsiania w zagłębieniach coraz nowe perspektywy¹⁰.

Kilka lat po tym artykule, dla upamiętnienia pierwszego 25-lecia pracy artystycznej Jana Buihaka, wydano serię albumów z widokami pt. *Wedrywki fotografa w słowie i w obrazie*, do których jubilat napisał komentarz¹¹. Trudno ustalić, czy tym razem artysta ilustrował tekst fotografiami, czy wyjął widoki dyskursem. W każdym razie te

⁹ Buihak, J. O krajobrazie / J. Buihak. – S. 200.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Buihak, J. *Wedrywki fotografa w słowie i w obrazie* / J. Buihak. I Krajobraz wilenski (Wilno, nakładem i drukiem Ludwika Chomińskiego, wydanie jubileuszowe ku upamiętnieniu 25-ciolecia pracy artystycznej autora), 1931. Kolejne tomiki to: II Wilno – światłości i klejnoty; III Kalwaria Wilenska; IV Wody i drzewa Ziemi Wilenskiej; V Przez Ponary do Trok; VI Brzegi Wilii; VII Dwory Ziemi Wilenskiej.

«wkdrywki fotografa» moina by nazważ poematami proz№. Buihak wykiada w nich cai№ poetykk drogi w ryynych postaciach. O hcieikach polnych i leńnych pisze, ie

nigdy nie pyjd№ uczciw№, prosto do celu prowadz№c№, lini№ kierunkow№. Przebiegie i obiudne, udaj№ tylko czupnohci komunikacyjne, a w gruncie rzeczy podwajaj№ odlegiohci i nastkczaj№ id№cemu wszelkie najlepsze sposobnohci do spruczenia i garpienia sik po drodze na wszystko, co jest wokoio¹².

A nasze drogi nie giusz№ krajobrazu. Przeciwnie, i№cz№ sik z nim organicznie, wtapiaj№ sik w jego zielon№ rozmaitoeh i, jak sież iyi w ciele ludzkim doprowadza krew do najdalszych kocczyn, tak one, te polne i leńne dryki, wij№ sik wszkdy po ciele ziemi, krzyiuj№, schodz№ i rozchodz№¹³.

Pojkie drogi siuıy do okreńlenia «prawdziwego mieszkacca tego terytorium» jako takiego, ktyry «wydeptaj j№ cai№ wiasnymi nogami jako rolnik, odwiecznie zasiedziaiy». Dla Buihaka rikno niewiele ma wspylnego z praktycznohci№. Czynniki estetyczny gyruje nad pojkiem zysku, intratnohci, pragmatyzmu i uıytecznohci. Rozwodzi sik nad urokiem miedzy i podziwia.

A na nich jakaı rozmaitoeh rzeczy nie tylko niepotrzebnych, ale wrkcz szkodliwych z punktu widzenia postkrowego rolnictwa, i dlatego moie peinych pierwotnego rikna: te samotnice – grusze lub czubate kcry iozy czy brzeziny, te rojowiska traw i kwiatyw, obrastaj№cych kcry i kamionki i zapraszaj№cych do lubyh wczasyw pod szelehcıw№ hcian№ piowego iytniego ianu!¹⁴

Apologeta miedzy zachwycy sik «malowniczo niepraktycznohci№» i «dzik№ kanw№ przyrody», ktyra

diuıy sik, szerzy, idzie w nieskoczonoeh zielon№ kwieciot№, ryynowzor№ krain№, gdzie wszystko zgodnie iyje i dysze prostym riknem pierwotnohci, gdzie czowiek razem ze skowronkiem chwali Pana Boga t№ sam№ mow№, jak№ Go chwali przed lat tysi№cem¹⁵.

Poprzez krajobraz, nietkniety zkbem czasu, dochodzi sik do prawiekyw, do platocskiego ideaıu jakiegoeh ogrodu edecskiego.

¹² Buihak, J. – Op. cit. – S. 14.

¹³ Ibid. – S. 16-17.

¹⁴ Ibid. – S. 14.

¹⁵ Ibid. – S. 17.

Tak więc z grubsza wygląda «program» estetyczny fotografa-pisarza, przy tym jego główny utwór literacki to niewątpliwie jego pamiętnik¹⁶. To chyba nie dzieło przypadku, że pierwsza wersja stanowiła powieść biograficzną czy autobiograficzną *D.O.M.* (1937). Skoro termin: powieść odnosi się do dzieła fikcyjnego, wymyślonego, odtworzonego z życia lub kreowanego z fantazji, warto zastanawiać się nad rodowodem kulturalno-literackim autora, zwłaszcza że pamiętnik pozwala wyłuskać kolejne warstwy, nakładające się na pierwotną pamięć dziecka. Najstarsze wrażenia natury rozrywkowo-artystycznej dawała kultura ludowa i żywy folklor okolicznych wsi. Chodzi tu o kółdniczki.

Chiopcy wioskowi [...] parę razy przyszedli z «Betlejkami», czyli z szopką i było to nadzwyczajne widowisko, sensacja dla całego domu. [...] chiopcy-aktorzy poruszali figurkami Heroda, Țmierci, Diabla i Țyda [...] Pierwszy raz widziałem przedstawienie sceniczne, więc podawałem się jej sugestii ochoczo i z najlepszą wiarą, smakując w pełni urok zrealizowanego zmyślenia. Țmiałem się z podrygu Țydką i jakiejś bryklicwej kozy, [...] a Țmiech mój zespał się z siarczystym rechotem całego kółdniczej kompanii i toni...¹⁷

Kolejni dostawcy kultury to wędrowni przekupnie, kramnicy, przeważnie Țydzci z Horodyszczca, Mira i Nieńwieia oraz «węgrzyni», którzy przynosili 20-kopiejkowe broszurki. Ich tytuły mywiła za siebie – *Ryia z Tannenbergu*, *Rinaldo Rinaldini*, *słynny bandyta wioski* (XIX-wieczny bestseller!), *Historia o Magiellonie*, *krylewnie Neapolitackiej*. Skład biblioteki, dość typowej dla dworku szlacheckiego na terenie b. Wielkiego Księstwa Litewskiego – to album Matejki i ilustracje Andriollego do *Kunigasa Kraszewskiego*, to *Donkiszot Cervantesa* z ilustracjami Gustawa Dorę, to *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza. To także stare roczniki *Kiosyw*, *Biesiady Literackiej* i *Tygodnik Romansyw*. Miody Buihak czytał m. in. *Pana Lecoq* Emile'a Gaboriau, twórcy powieści policyjnej¹⁸. Miał wachlarz lektur o niesamowitej rozpiętości – od *Chaty wuja Toma* do *Pamiętnikyw* Ewy Felicjkiej, od *Ducha Puszczy* Roberta Montgomery Birda i *Wygnancyw w lesie* Mayne Reida do *Pielgrzyma w Dobromilu*

¹⁶ Buihak, J. Kraj lat dziecińczych / J. Buihak; opracowanie naukowe: J.-B. Kucharska; redakcja: J. Puchalska, A. Spanily, K. Țwietlikowski; siowo wstępane: R. Kiernowski. – Gdynia: Wyd. ASP Rymusza, 2003.

¹⁷ Buihak, J. Kraj lat... – S. 63-64.

¹⁸ Emile Gaboriau // *Tajemnica hrabiego*, Marie de Brinvilliers (Między trucieli), Monsieur Lecoq, *Tajemnica Orcivala*, Cudze pieniądze, Niewolnicy Paryża, Wdowa Lerouge.

Izabeli Czartoryskiej. Cała ta mieszanina bynajmniej nie zaszkodziła, działając zaprzeczająco. Nie tylko Józef Weyssenhoff w młodości czytał autoryw przeważnie drugorzędnych¹⁹, ale i Czesław Miłosz sprzącał rudyńsię diug wdzięczności wobec autorek *Dewajtisa* i *Gucia zaczarowanego*.

Znamienny natomiast u Buihaka jest sposób lektury: osamotniony jednak przyjął się z krajobrazem, z architekturą. Wciśnięty spragniony księżek, miał nienasycony gład marzec, grała w nim upiększająca wyobraźnia. Czytał «namiktnie, z kręcącymi i pasjami». «Pochłaniałem tk drukowaną sieczkę bez wyboru i pomiarkowania, z iarczywością wkią zwrotnikowego, co to połyka antylopk razem ze skyrą, siegłami i nogami». Pół wieku rudyńsię pamiktał jak lektura *Wiesiawa* Kazimierza Brodzkiego była zespolona z przebywaniem w krajobrazie, skojarzona z nastrojem danej chwili, gdy «wziatio przeistaczało się w jakoby wszechobecny substancję, przenikając powietrze». Iyć fantazją, iatwo wkraczał w wymiar bajeczno-bańlowy. W jego oczach realny widok uzyskuje na wartość, ilekroć «przypominał ilustracje z jakichś bajek i dostrajał rzeczywistość do zmyślenia». Trzeba przy tym podkreślić, że pierwszą nauką piśmienniczą pobierał po francusku, znał bajki La Fontaine'a, natomiast o «nowoczesnej» twórczości Orzeszkowej i Konopnickiej nie miał pojęcia. Komu w koczu zawdzięczał swój talent literacki? «Typ szlachcica hreczkosieja miernego stanu», jego ojciec «stanowił niewyczerpaną krynicyk przysięw i sentencji ludowych, syrał nimi jak z rękawa, chętnie je cytował przy każdej sposobności». Matka zaś «bawiła się siowami i powiedzeniami jak kolorowymi piškami, ktyre podrzuciła i iarała w lot z niemałą złością».

Literatura pokoju dziecinkiego to popłótana masa wrażeń. Za to bardzo niewądomie zaręsuwuje się u Buihaka postać Adama Mickiewicza.

Nauczyłem się widzieć w nim krajana, pochodzącego jakby z mojej własnej rodziny, z wielkiej domowej rodziny nowogrydzkiej, gdzie wszyscy byli ze sobą spokrewnieni albo przynajmniej zbliżeni siedzącymi za stołami. Ballady Mickiewicza o Hwitezi znam od najmłodszych lat.... Sylabizowałem opisy Hwitezi z większą jeszcze bodaj gorliwością niż modlitwy na *Biogosiawieństwie Duchownym Domu*, wiszącym koło mego łóżka w sypialni matczynej. I tak powoli, rok za rokiem, spletała się coraz ciężej widzenie mojego poety z moim własnym widzeniem ziemi nowogrydzkiej²⁰.

¹⁹ Szybowska, I. Weyssenhoff / I. Szybowska. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976. – S. 306.

²⁰ Buihak, J. Op. cit. – S. 10.

ŃwiadomoŃj terytorialna gra tutaj pierwsze skrzypce: poezjk tworzy ziemia, nie poeta. W dolinie na pradawnym ioŃysku Serweczy Ostaszyn przedstawiai sobŃ taras widokowy z diugim szeregiem miynyw, mostyw i grobli. Stanowii teŃ ostatni etap mickiewiczowskiej Nowogrydczyny i miejscowoŃci owianych tajemniczoŃciŃ. Ńwitec, z ktorej toni powstaia caia polska poezja romantyczna, to dla Buihaka miejsce rodzinnych majuwek i pikniyw; Piuiyny to pobliska okolica; w Tuhanowiczach, ŃwiŃetyni miioŃci, mieszka miia starsza panna. Za NowogrydczynŃ zaczynai sik inny kraj: bezleŃne pagury Mirszczyzny, przechodzŃce w piaszczyste rywniny nadniemecskie, czyli ojcowizna Wiadysiawa Syrokomli. Buihak znajduje sik wikc na podziale geograficznym pomikdzy kolebkŃ Mickiewicza a skromnego lirnika wioskowego, na styku dwu krajobrazyw i dwu poetyk. Na jego warsztat decydujŃcy wpiyw ma ŃwiadomoŃj bycia roŃgodku, w pyi drogi pomikdzy tymi strefami.

Pamiktnik Jana Buihaka to Ńywe wcielenie «teorii» zawartej w jego rozprawie o krajobrazie nowogrydzkim i dalsze rozpracowanie chwytyw opisowych i metaforyki, znanej z albumiwy. Siowa «teoria» uŃywam tu metaforycznie. Nie chodzi o analizk intelektualnŃ i abstrakcyjnŃ, lecz o wykiadnik intuicji, z iadunkiem emocji, gdyŃ pikno iŃczy sik z przeŃywaniem, a wiadŃciwie nie ma pikna bez przeŃywania.

Jako cel w pisaniu, centralne miejsce z pamiktniku zajmuje dom. W szlacheckim iadzie i zboŃnej prostocie starego dworu w Ostaszynie «kryia sik tajemnica prawdziwego pikna». Stworzony w doskonaiej harmonii z przyrodŃ, wydawai sik rajem, tak samo jak «pewnie wiele innych w naszym biogosiawionym odludziu, w giuchym wiejskim zakŃtku, daleko miast i cywilizacji». Odpowiadai ideaiowi staropolskiej poezji, owszem; ale moŃna by caie strony pamiktnika poddaŃ analizie wedle kategorii Gastona Bachelarda, tekst Buihaka ai o to sik prosi.

AŃ prosi sik takŃe o zestawienie z Mickiewiczem, ktiry jest obecny niemal w kaŃdym zdaniu. Zwiaszcza gdy pisze o domu, Buihak rzadko sik oddala od modelu soplicowskiego. Dlatego «byi prawdziwym DOMEM, gniazdem rodzinnym, widomym ksztaitem uczuj, ktiry go napeiniaiy i oŃywiaiy. Miai wiasne oblicze o rysach mocno wyrzeŃbionych jak twarz wieŃniaka, opalone siocem i wiatrem». Antropomorfizacja w pamiktniku jest caia z ducha Mickiewicza, ale caia teŃ wywodzi sik ze sposobu widzenia samego Buihaka. W jego ujkciu martwe przedmioty osiŃgajŃ czasem poziom oŃywienia wrkcz Gogolewskiego.

WewnŃtrz domu stary zegar skrzekotai giŃŃno, haiaŃliwie, jak jesienny Ńwierszcz, i kaŃdy korytarz odzywai sik odmiennie: prawy skrzypiai

jakliwie, jak łuraw na odlocie, lewy sucho klekotai, pańladujŃoc bociana w gnieńdzie²¹.

Co prawda, bez Mickiewicza nie byloby tego pamiktnika, ktryy stanowi jeden z najwymowniejszych dokumentyw odbioru poety, ktryy pierwszy wydobył Ńwiteł z niedookreńłonońci. Buihak niektrye wŃetki rozwija dalej.

UtrwalajŃoc majuwki nad ŃwiteziŃo z samowarem i zimnym pieczystym, Buihak urealnia Ńwiat, zmistyfikowany, ubańniowiony, umagiczniony, ktryy dla pierwszych odbiorcyw poezji Mickiewicza dawai klucz do innej rzeczywistońci pozaziemskiej. Pamiktnik stanowi takie niezastŃopione trydio do rozpania realiyw obyczajowych, wiejskich zabobonyw i medycyny, choŃ trudno ustaliŃ, ile fantazji i gierek pamikiowych zagraio w opisie apteki domowej i lekyw: zjeiczaiy i lepki kozi iyj, kompresy z ceratkŃo, gorczyczne «synapizmy», frykcje krotonowym olejkiem, i lewatywy z gumowej «klizopompy».

To wprowadzenie w realia rzutuje rywnieł na odbiyr arcydzieia Mickiewicza. W Soplicowie i w pobliu odbywaia sik niejedna uczta. To Mickiewicz, duchowy przywydca narodu, ostatecznie wydestylowai w epice smak kawy z kołuchem, sporzŃedzenie bigosu, smak chiodnika litewskiego i przepis kulinarny ryby na trzy sposoby. Ale i niezaleinie od «wpiyyw», Buihak okazuje sik niegorszym gourmetem od swego wielkiego poprzednika. Z rozkoszŃo rozpiywa sik nad poezjŃo ciast wielkanocnych – babek (szafranowych, waniliowych, chlebowych i petynetowych), tortyw, mazurkyw, plackyw droiđiowych, sterczŃocych «tak prowokacyjnie, ie same rkce wyciŃogajŃo sik, by je wydiubywaŃ i zjadaŃ cichaczem». Dochodziio do tego, ie

pokoje w domu wyglŃodajŃo jak tatarskie pobojojowisko, bo te baby, torty i mazurki wychodzŃo z kuchni i garderoby i zagarniajŃo po trosze wszystkie pokoje, nie wyiŃczajŃoc sypialni. A tego nie zliczyŃ, ile do nich uityto cukru, czekolady, orzechyw, migdaiyw, rodzynek, wanilii, imbiru, muszkatowej gaiki i innych siodkich i korzennych ingrediencyi, nie mywiŃoc juł o mŃese, mańle i jajach²².

Poeta gastronomii, Buihak rozprawia o jedzeniu z ujmujŃocym liryzmem, z lubońciŃo prawdziwego smakosza, z okiem malarza, z podejńciem filozofa, lub chociaiby fizjologa podniebienia. MianowaŃ go moina nadniemieckim Brillat-Savarinem. Przywoiuje smaki i zapachy sprzed piywieku, w jednej

²¹ Ibid. – S. 35.

²² Ibid. – S. 138.

migawce uchwyci istotkę gońsinności: «Trzeba było widzieć ten proszłocny, przytulny wyraz, z jakim objedzony i ledwie żyjący gońż był molestowany, by raczej skosztować jeszcze jednej odmiany jakiegoś specjału».

Brzmi to jednak dość dwuznacznie w zestawieniu z jego opisem kuchennych realiów. Uchylając rękę tajemnicy, zaprowadza nas w zakamarki życia dworskowego, gdzie Mickiewicz nas nie dopuszcza. Jak naprawdę wyglądało od kuchennych schodów – tylko Buihak nam powie.

Kuchnia była wielka, wiecznie zadymiona i czarna, a po ścianach i po okapie maszerowały całe kohorty dorodnych brunatnych prusaków. Nie dziwiło to nikogo, gdyż prusaki, ten nieodłączny atrybut kuchenny, były uważane za rodzaj zwierząt domowych, jak koty lub myszy, i nikomu nie przeszkadzały, dopyki nie wpadły do jedzenia. Nie przeszkadzały też i kucharzowi, w którego rękach poje na stolnicy stukały warkot i zadziergiwały się, i z pewnością jednego uśmiech i posiekali razem z miksą do kotletu²³.

Buihak rozwija znacznie szerzej topos drogi, a w ujęciu jej estetyki dorywnuje sztuce opisowej Józefa Weyssenhoffa. Wykazuje precyzję geodety i kartografa, ukazuje widoki z wrażliwością malarza i estety. Dla każdego miejsca ważna jest pozycja i perspektywa.

Było to miejsce osobliwe, pełne dalekich perspektyw – prawdziwe obserwatorium pejzażowe stworzone po to, by z niego panować wzrokiem nad przestrzenią i gubić się w jej dalekościach²⁴.

W opisie odnotowuje każdą zakrętkę drogi.

Jechało się wciąż pod górkę, wyżej i wyżej, i wreszcie stawało na szczycie, przy rozstajnych drogach u cerkiewki doimatowskiej, gdzie krzyżowały się te drogi, a krajobraz okoliczny leżał rozciągnięty jak mapa pokreślona liniami dróg i pręgami chiopskich sznurów²⁵.

Do dworu prowadziły dwie drogi, jedna górą, druga dołem. Dolna szła przez wień, ocieniona krami wierzb, wyjątkowo bujnie rozrośniętych, i rozłożona nad wielkimi iłkami i pastwiskami. [...] To była jedna droga. Droga, góra, prowadziła mimo cerkwi, stojącej na najwyższym wzniesieniu i mającej otwarte widoki na wszystkie strony, a potem, przed samym dworem, droga ta spadała w dół

²³ Ibid. – S. 37.

²⁴ Ibid. – S. 169.

²⁵ Ibid.

przełicznie zagrożnikty w Nowozem, jakby wyjktym z teki Andriollego albo, jeszcze lepiej – z teki Gustawa Dorego²⁶.

Zwiaszcza to odsyianie do znanych modeli graficzno-malarskich pozwala czytelnikowi na bliisze obcowanie z opisanym krajobrazem i na wyrobienie wiasnego sŃdu o walorach scenerii. Ale i z tych miejsc nie unika. «Пекрож тамткды jechalі́ьmy, furman nieodmiennie przeklinaі ziŃ drogk, «kab jana zhareia», a rodzice їegnali sik ze strachu, їeby sik nie wydarzyi jakі́ь wypadek, ale ja patrzaiem z zadowoleniem na to cudowne ustronie».

Pisano o pamіkci Ńydyw w diasporze, їe jest odzyskaniem skrajnie radykalnym, gdyi powstaje przeciwko Ńmierci. W 1920 r. po dugich latach nieobecnoŃci Buihak zastai Ostaszyn w straszliwie spustoszonym i zrujnowanym stanie: nie byio Ńladu domu, otaczajŃcych drzew, czy nawet starego ogrodu, tylko ziomy, zwaіy, zgliszcza i Ńsikty piec starej brzozy, na kturej miai kieduŃ swojŃ snurowŃ huŃtawkk. «Diugo jednak wolaiem opisywaŃ strony mniej bliskie. Do tych najbliiszych baiem sik po prostu przystŃpiŃ po spustoszeniu wielkiej wojny. Dotykanie tych ran byio ponad moje siiy». Rucniej jednak, gdy dworki starto z powierzchni ziemi, w czasie kolejnej niszczycielskiej wojny, przystŃpii do pisania. Kaіda Ńcieіka zarzya sik w pamіkci w sposyb zadziwiajŃcy. I moіe tylko tam istnieje w tym pierwotnym, dziewiczym stanie.

Kiedy dziŃ, po upiynіkciu ruiwieku, muŃk o tej okolicy, widzŃ jŃ dokiadnie przed oczyma jak pikny obrazek namalowany z precyzjŃ miniaturzysty, takie tam wszystko byio mi dobrze znane i serdecznie lubione. Krok za krokiem odbywam w muŃli tk pielgrzymkk po doimatowskim pejzaіu i znajdujŃ kaіde jego miejsce nietknięte i wiernie zachowane w pamіkci. [...]

W swojej prozie wspomnieniowej Jan Buihak wskrzesza Ńwiat jak maіo kto. Ńwiat przedpotopowy, Ńwiat sprzed zagiady, ocalai niemal integralnie na kartkach pamіktnika, kturej zasiuguje na czoіowe miejsce w poczcie autorzy szlacheckich *Silvae*, tradycji z kturej tak szczerze czerpai Mickiewicz, gdy pisai swŃ eposejk. Siowem jkdrnym i soczystym, lirycznym i dosadnym, Buihak utrwała to, czego nie mygi uchwyсіŃ aparatem fotograficznym, a robi to piyrem wytrawnego plastyka, pokazujŃc Ńwiat w samej swej istocie *czy іstїноŃci*.

²⁶ Ibid.

Я.Ф. Шунейка
г. Мінск

ТВОРЧАЕ СУПРАЦОЎНІЦТВА Я. БУЛГАКА І Ф. РУШЧЫЦА

Выяўленчае мастацтва XIX–XX стст. цесна звязана з пачаткамі і развіццём фотамастацтва. Гэтая сувязь прыносіць надзвычайны вобразны вынік, дапамагае абодвум мастацтвам пачувацца на роўных і сучасна, апярэджаючы час, рухацца наперад, пашыраць межы творчасці. У нашай айчынай традыцыі, мабыць, самым узорным прыкладам у дадзеным кантэксце была творчая сувязь дзвюх выключных асобаў – жывапісца і графіка Фердынанда Рушчыца і фотамастака Яна Булгака. Адносна нядаўна пра іх блізкія творчыя і сяброўскія адносіны даследчыцкія публікацыі пачалі з’яўляцца ў беларускім мастацтвазнаўчым друку [1, с. 35–39]. Таму тэма, прысвечаная гэтай творчай сувязі, не перастае быць актуальнай, хвалюючай, вельмі каштоўнай сваімі дакументальнымі і яшчэ малавядомымі фактамі.

Прыклады сувязі мастацтва з дагератыпамі (унікальнымі здымкамі ў асобным экзэмпляры), друкаванымі фотакадрамі, фотопартрэтнымі адлюстраваннямі – нярэдкасць у XIX – пачатку XX стст. Гэта датычыцца і настаўніка Ф. Рушчыца ў Санкт-Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, вялікага рускага пейзажыста І. Шышкіна. У сталым узросце ён свядома карыстаўся дапамогаю прафесійнага фатографа, каб напрацоўваць як мага большы натурны матэрыял з патрэбнымі яму матывамі, асабліва любімымі мастаком «фоташтудыямі» каранёў, кустоў, галінак і да т.п. Дзякуючы такому блізкаму кантакту з майстрам фотакамеры не толькі ва ўмовах атэлье, а нават на эцюдах, мы можам уявіць, як маляваў І. Шышкін свой вядомы краявід «Мардвінаўскія дубы» (1891). Шаноўны майстра з вялікай пышной барадой, элегантна апрануты, як сапраўдны дэндзі (фэтравы капялюш, кароткаполае паліто, востраносыя штывлеты і да т.п.) стаіць пад парасонам і завяршае матыў з дубамі, які знаходзіцца на пераносным мальберце-трохножніку. Можна толькі пашкадаваць, што імя аўтара такога выдатнага фотатвора дагэтуль невядомае [2, іл. 11]. Вучні І. Шышкіна, згодна з яго рэалістычнай метадыкай спасціжэння законаў пейзажных адлюстраванняў, перамалёўвалі ў яго майстэрні эцюды настаўніка і пейзажныя фотаздымкі [2, с. 333]. Не выключана, што і Ф. Рушчыц прайшоў такую метадычную падрыхтоўку і мог зразумець неабмежаваныя

фотамагчымасці, хоць сам практыкаваў хуткія алоўкавыя накіды ці грунтоўныя замалёўкі прыродных матываў.

Мабыць, самым прэстыжным аўтарам дакументальнага фотапраекта пачатку ХХ ст. быў навуковец-хімік і заўзяты фотанаватар С. Пракудзін-Горскі, вынаходнік каляровай фотатэхналогіі. Ён атрымаў шчодрую царскую падтрымку з боку Мікалая II і таму мог ездзіць па розных губернях у спецыяльным вагоне-лабараторыі, а таксама карыстаўся параходам і аэракацерам, каб знаходзіць і здымаць у колеры выдатныя архітэктурныя помнікі, каларытныя мясціны, занятыя працоўнага люду і інш. [3; 5]. Многія з яго прац, апроч унікальнай навуковай значнасці, можна лічыць выдатнымі вобразнымі ўвасабленнямі таго заповітнага, «што раньш было». Аднак, выдатны майстра вымушаны быў эміграваць у 1918 г., і яго далейшае жыццё не мела творчага працягу.

Можна шукаць і знаходзіць іншыя прыклады прыкметнага самасцвярджэння фотамастацтва на зары яго пашырэння. Але на гэтым фоне яшчэ больш будзе ўражваць непарушная сяброўская сувязь нашых айчынных класікаў мастацтва і фатаграфіі Ф. Рушчыца і Я. Булгака. Іх творчасць, несумненна, самым высокім чынам адзначана ў польскай і літоўскай даследчыцкай літаратуры ХХ ст. І гэта не можа не радаваць. Як вядома, чым большы аўтарытэт мае творца на радзіме і за яе межамі, тым больш ён лічыцца па праву вялікім і нават геніяльным (у тым выпадку, калі ён прызнаны ва ўсім свеце).

Першая сустрэча майстроў адбылася 21 лістапада 1910 г. на віленскай кватэры Ф. Рушчыца на вуліцы Зарэчча, 24. Фатаграф-пачатковец доўга вагаўся, перш чым паказаць свае працы ўжо слынаму і аўтарытэтнаму тады маэстра. Але не пашкадаваў, бо з таго памятнага дня яны сталі паплечнікамі. Як вядома, Ф. Рушчыц быў аўтарам вельмі каштоўных для гісторыі мастацтва «Дзённікаў». Ян Булгак таксама меў вялікія літаратурныя здольнасці. Ён, можна сказаць, пакінуў самыя прачулыя і паэтычныя ўспаміны пра свае ўзаемаадносіны з Рушчыцам, выдадзеныя ў 1930-х г. («Ліцьс wawgzunu i piątek guię» 1937 г. і інш.). Менавіта гэтымі крыніцамі карыстаўся аўтар ніжэйшых радкоў, каб высветліць многія патрэбныя прыклады іх блізкіх кантактаў, што няспынна працягваліся, развіваліся больш за дваццаць гадоў.

Ян Булгак не падзяляў поглядаў тых, якія лёгкадумна асуджалі Ф. Рушчыца за яго адыход у 1908 г. ад жывапіснай практыкі на карысць арганізатарскай і іншай творчай дзейнасці. Ён падтрымліваў пафас рознабаковай асветніцкай справы жыцця свайго сябра,

імкнуўся заўсёды быць побач. Часта здаралася, што мастак чытаў публічныя лекцыі пра характэрныя прыроды, пра значнасць архітэктурнай спадчыны і падмацоўваў свае высновы пра вобразнае адчуванне навакольнага свету і яго рукатворных цудаў пры дапамозе фотаэцюдаў Я. Булгака. Мы не мелі б цяпер нават драбнічкі з той каштоўнай дакументальнай інфармацыі пра жыццё і знешні выгляд Ф. Рушчыца, пра яго сядзібу і г.д., каб не быў з ім поруч верны калега і аднадумец з добра наладжанай фотакамерай.

У 1918 г. быў створаны мастацкі факультэт пры адноўленым Віленскім універсітэце імя С. Баторыя. Там выкладалі як Ф. Рушчыц, так і Я. Булгак. Мабыць, нідзе ў тагачасных вышэйшых мастацкіх установах Еўропы (калі не лічыць вопыт БАУХАУЗа) не выкладаліся законы фотамастацтва разам з акадэмічным жывапісам і малюнкам. У беларускіх ВНУ такая метадычная ўзаема сувязь сцвердзіла сябе з 1990-х г., дзякуючы пашырэнню дызайнерскай спецыялізацыі. Але не будзем забываць пра першыя крокі, якія, можна сказаць, апырэджалі свой час. І, мабыць, такая наватарская сувязь мастацтваў з традыцыйнай і нетрадыцыйнай метадалогіяй адлюстравання свету заўжды будзе «рухавіком» у творчым эксперыментальным памкненні да адкрыцця новага.

Асабліваць фотатворчасці Я. Булгака заключаецца ў яго шчыльнай сувязі з выдатным мастаком і мысліцелем, вялікім ідэятворцам. Яны праводзілі шмат часу ў дыскусіях, абмеркаваннях мастацкіх праектаў, розных выхаваўчых мерапрыемствах, і гэта не магло не адбіцца на выніках іх актыўнай дзейнасці. Яны адчувалі сябе сутворцамі блізкага для кожнага з іх вобразнага свету, і магло адбыцца наступнае: Ян Булгак здолеў рэалізаваць каласальную праграму рушчыцавых выяўленчых задум, карыстаючыся сродкамі выразнасці аператыўнай фотатэхнікі, хоць немагчыма адмовіць яму дастойнага аўтарства. У самога ж жывапісца на выкананне такой задачы не хапіла б часу, бо кожны твор патрабаваў ад яго бязмерных намаганняў. А кожны дзень, пасля таго як ён адклаў у бок пэндзаль і алейныя фарбы, Ф. Рушчыц вынікова запаўняў незлічонымі справамі, часта абмяжоўваючыся для стварэння новых праектаў хуткімі канцэптуальнымі эскізамі. Напрыклад, у 1911 г. мастак-арганізатар прапанаваў ідэю аздаблення адмысловымі кветкавымі гірляндамі вялікай залы дзіцячага кірмаша ў Вільні. Цяжка было б уявіць цяпер вобразнае багацце гэтага эстэтычнага вырашэння, каб фотакамера папличніка не пакінула на памяць нашчадкам дзівосы рушчыцавай фантазіі [4, с. 319]. І такія ўзаемадапаўняльныя праекты працягваліся ў далейшым. Тут трэба казаць

пра стварэнне гарманічна блізкага стылю двух выдатных творцаў на тэарэтычна-практычным узроўні. Яны былі прадстаўнікамі новай хвалі нацыянальнага сімвалізму першай паловы XX ст. і яго ідэйнымі натхняльнікамі. Ян Булгак быў таксама сапраўдным даследчыкам творчай самабытнасці свайго сябра, калі пісаў: «...Рушчыц выказваў праз пейзаж не хвілінныя настроі, як гэта робяць гэтулькі іншых, – ён настройваў усе струны свае душы на адно адчуванне, адну волю, адно замілаванне і ансамблем гэтых струн выконваў поўнагучную сімфонію, перадаваў сінтэз надзвычайнай вечнай ідэі. Перажываў вышэйшыя духоўныя станы, замацоўваў іх адбіткі адзін непаўторны раз у геніяльнай жывапіснай візіі і ішоў далей, куды клікаў яго лёс» [1, с. 36]. Трэба адзначыць, што ў гэтай характарыстыцы няма прынятай (як звычайна) у блізкім сяброўскім коле павярхоўнай кампліментарнасці. Вызначаецца сімвалічная сутнасць яго творчасці, глыбінныя эмацыянальныя «струны» мастакоўскай існасці. Булгакаўскі погляд і ў другой палове XX ст. быў вызначальным для многіх польскіх даследчыкаў творчасці Ф. Рушчыца [5, с. 182].

Ян Булгак цяжка перажывў страту свайго блізкага сябра, але не забываў яго запаветы, быў носьбітам іх сумесных ідэй як у даваенны віленскі перыяд, так і пасляваенны, які звязаў яго з Польшчай, куды ён пераехаў, як і шмат іншых навучоўцаў, мастакоў, інтэлектуалаў падымаць універсітэцкае жыццё на заходніх тэрыторыях суседняй краіны. Яго даследчыцкая і літаратурная спадчына без перабольшвання капітальная! Ужо ў 1930-х гг. зборы яго прац склалі 150 тамоў па 50 фотадымкаў у кожным. Да прыкладу, можна назваць наступныя фотаальбомы Я. Булгака: «Мая зямля» (1919), «Альбом Вільні» (1924), «Вострабрамскі альбом» (1927), «Віленскі краявід» (1931), «Вандроўкі фатографы» (1931, 1936), «Праз Панары да Трокаў» (1933), «Возера Нарач» (1935), «Рушчыцаўскія дажынкi» (1935) і інш. Былі і такія падагульняючыя выданні, як «Фотаграфіка. Агляд айчыннай фатаграфіі» (1931), «Каталог пасмяротнай выставы жывапісных твораў і малюнкаў Ф. Рушчыца» (1937), «Альманах віленскай фатаграфіі» (1930-я гг.) і інш. Таксама вельмі своєчасова былі выдадзены для шырокага кола фотааматараў і прафесіяналаў метадычныя навацыі Я. Булгака: «Бромаграфія, або метады дубліката» (1934) і «Эстэтыка святла. Прынцыпы фотаграфікі» (1936).

Для кожнага аматара мінскай культурнай спадчыны павінен быць вядомы факт арганізацыі Ф. Рушчыцам у нашай беларускай сталіцы (а ў яго родным горадзе!) першай буйной міжнароднай

выставы выяўленчага мастацтва ў 1911 г. У ёй прынялі ўдзел побач з самім арганізатарам такія вядомыя польскія майстры, як Я. Станіслаўскі, Л. Вычулкоўскі, В. Прушкоўскі, Ю. Віткевіч, К. Дунікоўскі, Э. Вітыг. Мінскімі ўдзельнікамі былі Г. Вейсенгоф, Я. Івашкевіч, А. Краснапольскі, Б. Адамовіч і інш. Я. Булгак зрабіў фотафіксацыю выставы для «Тыднёвіка віленскага» (1911, № 13). Яму таксама належыць і мастацтвазнаўчае апісанне мерапрыемства вачыма ўсхваляванага першаназіральніка. Ён не мог не звярнуць увагу на адзін з апошніх жывапісных твораў Ф. Рушчыца «Nes mergitur» (з лацінскай мовы «Не патапляецца», 1904–1905), які быў галоўным акцэнтам выставы. І адразу, пад уражаннем ад убачанага, нарадзіліся наступныя радкі: «Карціна здзіўляла сваёй надзвычайнай каларытнасцю ўжо здалёк, перш чым можна было распазнаць, што там адлюстравана. А калі да яе наблізіўся – бязмерна прыкавала ўвагу. Перажыў з ёй хвіліны незабыўныя». Высновы ад убачанага не менш уражваюць: «...Гэта карціна сама прыходзіць да майго глухога мінскага засценка, каб будзіць мяне ад здранцвеласці і заклікаць да жыцця!» [1, с. 37].

Пасля адкрыцця памятнай выставы Ф. Рушчыц і Я. Булгак да позняе пары шпацыравалі па Верхнім горадзе, дзяліліся ўражаннямі, захапленнямі. А затым вярнуліся ў «Габрэўскі гатэль», дзе яшчэ да золку вялі шчырыя творчыя размовы. Рушчыц тады сказаў свайму калегу, што той яму вельмі імпануе як асоба і ён жадае далей супрацоўнічаць з ім. Можна ўявіць і зразумець, якую ўзнёслую радасць перажыў у сваёй душы Я. Булгак пасля такога прызнання вялікага мастака і якую важную ролю адыграла іх мінская паездка для наступных сумесных творчых планаў.

Мабыць, іх тагачасныя настроі можна было б перадаць радкамі многіх «нашаніўскіх» паэтаў 1910-х гг. Але для яшчэ большай пэўнасці прывяду радкі слыннага паэта перыяду «Маладой Польшчы» Л. Стафа, які быў добра вядомы нашым віленскім папличнікам [6, с. 178-179]. Гэта (прабачце, калі ласка, за недасканаласць) аўтарская спроба перакладу васьмі першых радкоў яго мініфестацыйнага санета «Каваль» (1900), які ад Львова да Вільні не стамляліся перачытваць і цытаваць натхнёныя натуры, шматлікія дзеячы нацыянальнага руху Адраджэння:

Усю бясформеннасць масы руды звышкаштоўнай,
Што ў грудзях маіх усёй глыбінёй заўладала,
Як вулкан на паверхню ўздываю з бяздоння
І кідаю на цывёрдае, сталёвае кавадла.

Пярунам як молатам б'ю ў яе з радаснай надзеяй,
Бо зрабіць мне трэба працу з часам згодна,
Бо з руды гэтай мушу выкаваць для ўсіх падзеяў,
Гартаванае, мужае сэрца маё годнае.

Нашым слаўным суайчыннікам, якія былі сапраўднымі Рыцарамі з годнымі сэрцамі, Кавалямі вялікай незалежнай будучыні сваёй Радзімы і іншых народаў, можна прысвячаць не толькі асобныя канферэнцыі, але і вялікія комплексныя даследаванні. Гэта, відавочна, справа на будучыню. Але ўжо ў цяперашнім часе неабходна планаваць, якімі навуковымі і творчымі навацыямі неўзабаве сустракаць 2010 год, стагоддзе з дня першай сустрэчы Я. Булгака з Ф. Рушчыцам, а таксама 2011 год, стагоддзе незабыўнай мінскай выставы, якая канчаткова вызначыла значнасць іх непарушных творчых сувязяў.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Шунейка, Я. Непатапляльная каравэла / Я. Шунейка // Мастацтва. – 2001. – № 2. – С. 35 – 39.
2. Иван Иванович Шишкин. Мир художника / составление, вступительная статья И.Н. Шуваловой. – Ленинград: Искусство, 1978.
3. Российская империя в цвете. 1909 – 1915. – Минск: Белорусская православная церковь, 2007.
4. Tygodnik illustrowany. – 1911. – № 16. – S. 319.
5. Buszycski, J. 100 najsiynniejszych obrazow / J. Buszycski, A. Oseka. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1977.
6. Makowiecki, A.Z. Literatura Miodej Polski / A.Z. Makowiecki. – Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996.

І.І. Трацяк

г. Гродна

РЭЛІГІЙНЫЯ МАТЫВЫ Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ ЯНА БУЛГАКА

Ян Булгак – творца разнастайны, што найбольш відавочна ў фотаздымках прыроды, сядзібаў, гарадскіх вуліц, храмаў. Дарэчы, культовая архітэктура стала неад'емнай часткай яго жыцця і творчасці. На фотаздымках Булгака засталіся ўвекавечанымі шматлікія храмы Навагрудка: Фарны касцёл, здымак 1924 г., да-

мініканскі касцёл Св. Міхаіла (1931), сiнагога (1921), магаметанскі цментаар (1921) і Навагрудчыны: касцёл у Варончы (1912), царква ў Валковічах (1912), царква Св. Пятра і Паўла ў Валеўцы (1926), кальвінскі збор у Асташыне (1911), касцёл у Дзятлаве (1927), езуіцкі касцёл у Нясвіжы (1924), а таксама Вільні: Вострая Брама, здымак 1912 г., кляштар базыльянаў (1913), касцёл Св. Яна (1913), бернардынскі касцёл (1925), Катэдра і капліца Св. Казіміра (1913), касцёлы Св. Міхала (1913), Св. Ганны (1918), Св. Пятра і Паўла (1913), Св. Станіслава (1921) і іншыя. У сваіх працах фотамастак увекавечыў час кансервацыі іконы Маці Божай Вастрабрамскай і ўрачыстасці яе каранацыі. Створаны пры гэтым «Вастрабрамскі альбом» (1927) быў перададзены папу рымскаму Пію XI і змешчаны ў зборы Ватыканскай бібліятэкі. На мяжы 20–30-х гг. ён дакументаваў аднаўленне фрэскаў у кляштары візітак у Росі, інтэр’еры і ўбранства касцёла Св. Тэрэзы, рамонт і змены Вастрабрамскай капліцы [1, с. 406].

Храмы для Я. Булгака, незалежна ад канфесійнай прыналежнасці, былі не проста аб’ектам здымкі, а нейкім патаемным вобразам-сімвалам боскай велічы і чысціні, адбіткам незямнога духу сярод зямной разнастайнасці: «Стоячы на пагорку, ён (кальвінскі збор у Асташыне. – І.Т.) свяціўся сваімі белымі сценамі і быў відаць на некалькі міляў наўкола... Гэтая светлая пляма вітала мяне ўжо здалёк, як усмешка знаёмага твару, і я ўнутрана ўсміхаўся яму, такім мілым быў мне гэты мой родны касцельчык, хоць і належаў ён да іншай веры. (...) Я вельмі шмат перажыў у дзяцінстве ў сувязі з гэтым касцёлам і ў сваёй адзіноце знайшоў у ім сябра большага, чым сярод людзей» [2, с. 22–23]. І першыя сур’ёзныя рэлігійныя ўяўленні, несумненна, былі звязаныя з касцёлам у Варончы, дзе яму часта прыходзілася быць у нядзелі і ў святочныя дні:

Пра разнастайныя здольнасці Яна Булгака сведчыць не толькі яго высокае майстэрства фатаграфіі, але і майстэрства здольнага літаратара. Яго кніга ўспамінаў «Край дзіцячых гадоў» як адбітак жыцця, своеасаблівы здымак у словах: настолькі ў ёй пераканаўчыя вобразы ў перадачы падзей, з’яваў, людзей, малюнкаў прыроды, пачуццяў, што яны як жывыя паўстаюць перад вачыма ва ўсёй сваёй прываблівасці і красе. Паводле згаданай кнігі прасочым рэлігійныя матывы ў творчасці майстра, матывы, якія не былі выпадковымі ў яго жыцці і творчасці і сталі яго чалавечай і боскай сутнасцю.

Час дзіцячых гадоў аўтара прыпаў на перыяд другой паловы XIX ст., калі рэлігійная свядомасць рымска-каталіцкага насельніцтва на тэрыторыі Беларусі была на даволі высокім узроўні, пра што

мога яркава сведчыць мемуарная і этнаграфічная літаратура. Цяжка было знайсці такую каталіцкую сям'ю, у якой маглі б панаваць матэрыялістычныя ідэі і поўны індыферэнтызм да рэлігіі. Вобразы Творцы, Хрыста і Багародзіцы былі найбольш ушанаванымі сімваламі Веры, Надзеі і Любові. Так, да прыкладу, такой жа глыбокай хрысціянскай матывацыяй прасякнуты шматлікія творы пісьменнікаў беларускага краю гэтага перыяду: Уладзіслаў Сыракомля, Зоф'я Манькоўская, Фелікс Тапчэўскі, Адам Гурыновіч, Аляксандр Ельскі, Янка Лучына, Марыя Косіч, Вінцэсь Каратынскі, Карусь Каганец і іншыя.

Пераканаўча перададзены дух таго часу і ва ўспамінах Яна Булгака. Светапогляд аўтара фармаваўся ў дзіцячыя гады, і рэлігійная тэматыка была адной з складаемых яго светасузірання. Так, недзе на ўзроўні падсвядомасці вельмі адчувальным і вострым у хлопчыка было ўяўленне пра навакольны свет (дом, мясцовы пейзаж, ландшафт) як пра архетыпы раю, бо ўсё гэта стварала найвялікшую таямніцу – любоў: «Гэта таямніца крые ў сябе Дом, як полмя ў містычнай лямпе, дом, пабудаваны не толькі з цэглы і камення, але і з людскіх сэрцаў, з усяго, што ёсць самае лепшае і самае святое ў чалавечай душы, з сямейных повязяў, з бацькоўскага клопату, з матчынага кахання, з дзіцячай беззабароннай даверлівасці. (...) Усё дамашняе здаецца найлепшым і найпрыгажэйшым, адзіным на свеце, што стаіць на мяжы дасканаласці. (...) Такім раем для мяне быў Асташын...» [2, с. 49-50]. Увогуле свае дзіцячыя гады, паводле аўтара, «асвечаныя прыгажосцю любові» і ўяўляюцца як «тужлівы ўспамін перажытага ў маленства анёльства». Каб так напісаць, трэба мець сапраўдныя вялікія пачуцці ў сэрцы не толькі да краю, але і да людзей, і да ўсяго боскага і зямнога. А яшчэ – трэба быць перакананым у тым, што гэта любоў, прыгажосць і дасканаласць з'яўляецца Божым тварэннем.

Такая перакананасць, як і пазнанне нававольнага свету, фармавалася ў спрыяльных умовах рэлігійнай атмасферы, якая стваралася дзякуючы шматлікім фактарам, сярод якіх найбольш важнымі былі наступныя: рэлігійнасць бацькоў, іх асабісты прыклад і ўзоры набожнасці, дамашнія малітвы, касцельныя набажэнствы, рэлігійная літаратура, атрыбутыка і культура архітэктура.

Так, дома маці была ўзорам набожнасці і будзіцелем рэлігійных пачуццяў: «Рэлігійныя прадпісанні маці захоўвала цвёрда і мяне да гэтага рана прывучала. Яна сачыла, каб я гаварыў пацеры рана і вечарам і прымаў удзел у агульнай малітве ў нядзелю і ў святы, калі мы не ехалі ў касцёл. Перад кожнай ядой бацькі хрысціліся і

мяне так вучылі, а ў пятніцу і ў суботу скрупулёзна захоўвалі пост, не гаворачы ўжо пра адвент і Вялікі пост» [2, с. 192].

Увогуле значэнне маці для дзіцяці набывае той вялікі сэнс, калі мець на ўвазе, што маці з'яўляецца першым звяном у пазнанні навакольнага свету і ў пазнанні Бога: «Словы Евангелля супрацьста-яць перуновай навалыніцы – чыстыя, гучныя, цвёрдыя, поўныя веры ў міласць Божую, поўныя ўпэўненасці, што без Божай волі волас не ўпадзе з нашай галавы. Я слухаю матчыны малітвы з пакорнай узнёсласцю, і кожнае яе слова здаецца мне дзейсным закліццем ад варожых сіл, надзейнай абаронай ад небяспекі. Я перастаю баяцца буры і нават чуць яе грукатанне. У душы наступае суцяшэнне, і словы Евангелля становяцца найважнейшымі, больш важнымі, чым гром і маланка, і пачынаюць панаваць над імі як адзіная сапраўд-ная рэчаіснасць...» [2, с. 184]. Хлопчык адчувае Бога праз малітву маці – што можа быць больш пераканаўчым, калі Божае і зямное яднаюцца ў адным вобразе: «Я любіў глядзець на маці, калі яна ўголос малілася з намі, і верыў, што яе просьбы будуць пачуты Панам Богам хутчэй, чым якія-небудзь іншыя» [2, с. 349]. Вобраз маці ў дзіцячым уяўленні быў вельмі блізкім да вобраза Божай Маці: «Я тады адчуваў, што яна – гэта мая добрая мама – заслугоў-вае таго, каб гаварыць з маці Божай і быць ёю выслуханай, і я свя-та верыў, што гэта споўніцца. Мне здавалася немагчымым, каб высахлі незаўважанымі гэтыя слёзы, якія з'яўляліся ў сумных ва-чах маці, калі з бледным тварам, узнятым угару, яна спявала так пранікнёна свае малітоўныя просьбы. Гэта «Не пакідай мяне», якое выражала асаблівы культ Святой Дзевы, абудзіла ў мяне больш рэлігійных узрушэнняў, чым увесь катэхізіс, які мне казалі вучыць на памяць» [2, с. 192].

Невыпадкава рэлігійным ўяўленням Я. Булгака было харак-тэрна народнае ўспрыняцце хрысціянскага культу. Вядома, што най-больш ушанаваным і пашыраным культу на тэрыторыі Беларусі быў культ Багародзіцы. Ёсць шмат доказаў глыбокай, шчырай і набожнай пашаны беларускага народа да Найсвяцейшай Дзевы Марыі – гэта шматлікія славутыя чудатворныя абразы, якія густа раскіданыя па гарадах і дробных вёсках, і апографы («Як хадзіла Багародзіца па муках», «Слова Яна Багаслова аб ўспенні Багаро-дзіцы», «Першаевангелле ад Якава»). Апрача таго, у беларускай народнай творчасці шмат бытавала розных паданняў, легендаў, ска-заў, у якіх Багародзіца альбо сама, альбо разам з Хрыстом высту-пала галоўнай дзейнай асобай. У гэтых творах адлюстроўваўся погляд адносна Дзевы Марыі як народнай заступніцы і пасярэдніцы

перад Сынам Божым і Чалавечым. Не выпадкова Ян Булгак у вершы «Блаславленне дому» ставіць Багародзіцу на першае месца: «Літары ўверсе чорна ўзлятаюць // там, дзе крыж з абразкоў узнікнуў, // дзе Маці Божая, Прасвятая // Тройца і Хрыстос у ззянні німба» [2, с. 46].

Глыбокім рэлігійным духам была працята дамашняя атмасфера. Ян Булгак піша: «За маім ложкам стаяла табурэтка, на якую я звычайна ўкленчваў на вячэрнюю малітву, маючы перад сабой на століку жалезнае распяцце. Над ложкам вісеў абразок анёла-ахоўніка; я паглядаў на яго пад час малітвы, упэўнены, што ён трымае нас у асаблівай апецы. На бакавой сцяне знаходзілася «Духоўнае блаславленне дому» (...). Да гэтага абраза я заўсёды меў асаблівае багагавенне, як да магутнага апекуна, які нясе ўсім нам Божае блаславленне. З пачуццём і даверам я ўзносіў яму малітвы, гледзячы на віньеткі, выгляд якіх я ведаў на памяць, а кладучыся спаць пад апеку «Бласлаўлення...», я дзякаваў Богу за ўсё, што ён мне даў, і адчуваў, што я вельмі моцна і ўдзячна люблю і бацькоў, і дом, і ўсіх, хто ў ім жыве. Пад час малітвы мяне кранала да слёз дабраўта Бога, які пасылаў мне столькі шчасця ў асобе маці і няні...» [2, с. 54-55].

Калі гутарка ідзе пра фактары фармавання рэлігійнага светапогляду дзіцяці, дык нельга не заўважыць на дадзеных прыкладах, што найбольш пераконваючымі фактарамі якраз з'яўляюцца тыя, якія могуць быць успрынятымі і асэнсаванымі дзіцячым розумам, як з практычнага пункту гледжання, так і на прадмет штучнасці той ці іншай праявы. Дзеці вельмі тонка адчуваюць падробку, альбо фальш, і тады яны могуць страціць да рэлігіі ўсякую цікавасць. Так, вера маці была глыбокай, сапраўднай і шчырай, і гэта вера ўзмацніла ў веры сына. Прыклад, які можна аднесці да ліку малапрадуктыўных фактараў: «Зыходзячы з маральных прынцыпаў, я часта чуў наказ «Не рабі другому, што табе не міла», але, не маючы радні ці раўнапраўных таварышаў па гульнях, я не мог ацаніць практычнай вартасці гэтага правіла, а яго тэарэтычнае вучэнне ў вуснах бацькоў здавалася мне нудным, пустым і пазбаўленым істотнага зместу. Таму я слухаў такія павучанні толькі па прымусу і з затаенай неахвотай» [2, с. 193].

Зразумела, што ў такім разе хлопчыка больш пераконвалі надзельныя набажэнствы ў касцёле ў Варончы, на якія ён ездзіў з бацькам, калі было цёпла [2, с. 193]. Не ўсё адназначна ўспрымалася і разумелася і ў касцёле, але ў храме не абходзілася без момантаў глыбокага рэлігійнага ўзрушэння: «Але хутка мне на дапамогу прыходзілі малітоўныя песнапенні – гімн «Святы Божа», які спяваў хо-

рам увесь касцёл, і від маці, засяроджанай у малітоўным забыцці. Пры кожным паўтарэнні слова «Святы» спеў набіраў сілу, вырастаў, узносіўся з кожным разам усё вышэй па нябачных ступенях поўнага малібвы экстазу, а пад час прызыву «Святы несмяротны» ён разыходзіўся магутнай хваляй, сатрасаў скляпенні касцёла і, забіраючы ўсё пад сваю ўладу, плыў у славе сонечных промняў і кадзільнага дыму і ўзлятаў аж пад скляпенні святыні, аж да схаванага за імі вялікага добрага Бога, які добразычліва слухаў маленне спяваючага люду... Маці спявала таксама, і яе ўзрушаны твар выражаў сакраментальную павагу і журботнае падпарадкаванне. Раз за разам яна выцірала слёзы на вачах. Я не ведаў тады, што гэта пра мяне і за мяне моліцца мая маці перад Найвышэйшым, але часам адчуваў, што пад час гэтых песнапенняў адбывалася нешта незвычайнае, што кідала мяне на калені і вучыла мяне маліцца без кніжкі з глыбокай пашанай. Я адчуваў спазм расчуленасці і святую трывогу перад гэты Вялікім Бессмяротным, перад якім пакорна і прасіцельна ўкленчвала ўсё, што было, і першая мая маці. Гэтыя практычныя ўрокі рэлігіі лепш і даўжэй засталіся мне ў памяці, чым катэхзіс» [2, с. 194].

Рэлігійная атмосфера стваралася навакольным бытам і ўкладам самога жыцця, кожная праява якога не магла не быць асэнсаванай праз прызму рэлігійнага пачуцця, Боскага бласлаўлення альбо Боскага ўдзелу, а менавіта гэта і асвятчэнне новых гаспадарчых будынкаў ксяндзом з Варончы, пабудаваных пасля пажару, гэта і закладка вуглавога каменя пад гумно, калі чатыры перапісаных Евангеллі былі пакладзены ў бляшанку і змешчаны пад фундамент будучага гумна, гэта і ўстаноўка драўлянага крыжа пры ўездзе ў двор і малітвы разам з маці каля гэта крыжа, гэта і збор кветак перад святам Божага Цела, спляценне і асвятчэнне вяночкаў у касцёле [2, с. 349, 357].

Ва ўспамінах Я. Булгака, як, дарэчы, і ў беларускім земляробчым календары, храналогія часу вымяралася паводле рэлігійных святаў: «Асаблівай любоўю я адорваў час ад Божага Цела да Святога Яна, бо ўжо ведаў ад бацькоў, што гэта самы прыгожы адрэзак лета (...). Што так будзе яшчэ доўга, аж да куцці Святога Яна Хрысціцеля, да белаі ночы Купалы...» [2, с. 357].

Несумненным з'яўляецца той факт, што дзіцячыя рэлігійныя ўражанні Ян Булгак пранёс праз усё жыццё, што ён пераканаўча пацвердзіў у сваіх успамінах, згадваючы да дробязі штрыхі пазнання велічнай Божай і народнай мудрасці, той мудрасці, якая была трывалым апірышчам у жыцці і творчасці майстра.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Кухарская, І.Б. Ян Булгак. Жыццё і творчасць / І.Б. Кухарская // Булгак Ян. Край дзіцячых гадоў / Ян Булгак; уклад. і аўтар уступ. арт., пер. з пол. мовы Т.Г. Вяршыцкая. – Мінск: Беларусь, 2004. – 415 с.; іл.

2. Булгак, Ян. Край дзіцячых гадоў / Ян Булгак; уклад. і аўтар уступ. арт., пер. з пол. мовы Т.Г. Вяршыцкая. – Мінск: Беларусь, 2004. – 415 с.; іл.

В.В. Швед

г. Гродна

МІЦКЕВІЧАЎСКІЯ МЯСЦІНЫ БЕЛАРУСІ Ў АБ'ЕКТЫВЕ ЯНА БУЛГАКА

Дадзеная тэма ўзнікла невыпадкова. Па-першае, Ян Булгак каранямі сваімі звязаны з Навагрудчынай, з «роднай старонкай Міцкевіча», як ён піша ў сваіх успамінах. «З усёй гэтай роднай зямлёй, – прызнаецца Булгак, – мяне звязваюць дзіўным чынам моцныя сувязі, але я гэта адчуваю асабліва на прыгожым заходнім шляху, які вядзе праз хараство Райцы і Міраціч, Чамброва, Валеўкі і Свіцязі. Самі іх назвы гучаць для мяне як музыка і абуджаюць нейкую ўсёпераможную зачараванасць, само паветра там здаецца чысцейшым, неба – блакітнейшым, далячынь – больш прывабная і больш заселеная творами прыгожай фантазіі» [1, с. 119].

Па-другое, Ян Булгак захапляўся творчасцю Міцкевіча і міцкевічаўскімі мясцінамі. Ізноў звернемся да ўспамінаў фотамастака. Ён піша: «З дзяцінства я адчуваў гонар, што з'яўляюся навагрудчанінам, і гэтую думку бацькі і блізкія, паўтараючы агульнае меркаванне аб прыгажосці нашай старонкі. Бо была гэтая старонка Міцкевіча – самы прыгожы закуток краю. Туганавічы, Навагрудак, Свіцязь былі для мяне не сухімі тэрмінамі паэтычнай геаграфіі, а жывой штодзённай рэчаіснасцю. Ад нашага вялікага паэта я вучыўся спазнаваць не з друкаваных на паперы тэкстаў, а з вуснага падання, са скарбонкі ўласных успамінаў. З кнігі роднай прыроды. Я памятаў імя Міцкевіча гэтак жа здаўна, як імёны бацькоў, якія мне гаварылі пра яго на берагах Свіцязі. І навакольны краявід звязваўся ў мяне з самым першым успамінам, з гэтай узнёслай по-

стаццю, аднак не чужой, абагатваронай, а блізкай, з постаццю маладога Адама, які бавіцца на канікулах у Туганавічах» [1, с. 13].

Міцкевічаўскія мясціны не маглі не з’явіцца на фотаздымках Булгака.

Навагрудак. Ніводнае значнае месца горада не было прапушчана Булгакам. Некаторыя ён фатаграфуў неаднойчы: у розныя часы, поры года, з розных кропак. Пералічым вядомыя фотаздымкі, маючы на ўвазе, што значная колькасць іх не дайшла да нас і мы не можам прадставіць усю спадчыну фотамастака. На ягоных здымках мы бачым навагрудскі рынак (сфатаграфаваны да верасня 1908 г.), гару Міндоўга, стары вятрак на гары, вуліцу Касцельную з парканам, які акружае дамініканскі касцёл (усе сфатаграфаваны да 1910 г.), старыя могілкі на схіле гары Міндоўга і панараму горада з паўночнага боку (абодва да 1911 г.), драўляную забудову вуліцы Касцельнай (1926 г.), Фарны касцёл (1924 г.), фасад палаца Радзівілаў XVIII ст. (1926), апсіды дамініканскага касцёла Св. Міхаіла (1931), руіны навагрудскага замка, Замкавую гару; палац Радзівілаў, Дамініканскі кляштар; з ваколіц Навагрудка [1, с. 22, 28, 31, 41, 42, 44, 226, 252, 360, 363; 17, с. 51, 56; 18, с. 25, 43; 14, с. 45, 47, 51; 13, с. 320].

Усе гэтыя мясціны звязаны з А. Міцкевічам. На наш погляд (абгрунтаваны ў артыкуле «Адам Міцкевіч нарадзіўся ў Навагрудку»), вялікі славянскі літаратар прыйшоў на свет тут, а не ў Завоссі ці Асаўцу [6]. 12.02.1799 г. у Фарным касцёле ён быў ахрышчаны і атрымаў імя Адам Бернард [17, с. 18]. У Навагрудку Міцкевіч жыў у 1806–1815 гг. З 1807 па 1815 г. вучыўся ў павятовай школе пры дамініканскім кляштары. Удзельнічаў у пастаноўках школьнага тэатра. З дзецьмі гуляў у вайну на Замкавай гары. У 1811 г. у Навагрудку адбыўся моцны пажар. Міцкевіч прысвяціў яму адзін з першых сваіх вершаў «Ода аб пажары ў Навагрудку», успамінаў пра пажар у «Конрадзе Валенродзе». У маі 1812 г. памёр бацька Міцкевіча, а летам чатырнаццацігадовы хлопчык стаў сведкам уваходжання напалеонаўскай і польскай армій у Навагрудак пад час вайны з Расійскай імперыяй. У доме Міцкевічаў жыў Жэрар Банарт. Можна таму Міцкевіч некаторы час карыстаўся мянушкай «Напалеон з Навагрудка» [15, с. 25; 9, с. 10–11; 11, с. 30, 32–34]. У Навагрудку Міцкевіч падтрымліваў кантакты з масонамі ложы «Вузел еднасці» – капітанам Похвісьневым, які зімой 1825 г. дапаможа паэту ў Маскве – увядзе яго ў кола літаратараў [7, с. 199; 2, с. 50].

Гісторыя Навагрудка, легенды і міфы, звязаныя з замкам, гарой Міндоўга, Замкавай гарой сталі важнай крыніцай творчасці Міцкевіча. Можна ўспомніць верш «Легенда пра Міндоўга», паэ-

мы «Мешка, князь Навагрудка», «Пані Анеля», «Жывіла. Аповесць з ліцвінскай гісторыі», «Гражына», «Бульба», «Пан Тадэвуш».

Чамброва. Фасад двара Карповічаў быў сфатаграфаваны верасня 1910 г., а астатнія фотаздымкі зроблены ў другой палове 1920-х гадоў: ганак з калонамі перад аднаўленнем дома, выгляд з ганка на свіран, двор Карповічаў (каля 1925 г.), сад, сыраварня (лядоўна), гумно і аўчарня, каплічка з фігурай Хрыста на сямейных могілках Карповічаў (Караліны і Юльяна) 1896 г., чамброўскія маркоўнікі (да 1926 г.) [1, с. 19, 92, 296, 368]. Знайшліся яшчэ наступныя фотаздымкі: пад'езд да двара з боку фасада і двор з боку франтона, панарама вёскі Чамброва [17, с. 45-46; 13, с. 312].

Чамброва належала судзі Ігнацію Узлоўскаму, жонка якога, Анеля, стала хроснай маці Міцкевіча. Упраўляючым (аканомам) у маёнтку быў Мацей Маеўскі, дзед Адама Міцкевіча. Тут выхоўвалася маці Міцкевіча Барбара з Ажэшкаў (яна выконвала абавязкі «загадчыцы аптэчкі»). Таму паэт у маладосці бываў тут неаднаразова. Двор у Чамброве, пабудаваны ў пачатку XIX ст., лічыцца ўзорам Сапліцова, апісанага ў паэме «Пан Тадэвуш». У 1817 г. тут адбыўся адзін з апошніх шляхецкіх наездаў у Літве [15, с. 15; 5, с. 10–12; 1, с. 11; 11, с. 68].

Возера Свіцязь. Фотаздымкі возера рабіліся фотамастаком, відаць, на працягу ўсяго творчага жыцця, але нам удалося знайсці толькі тры, якія з'явіліся ў 1908–1912 г. [1, с. 338, 350, 355; 14, с. 34]. На іх бачна возера ў месячную ноч, водная і нябесная стыхія, як у вершы Міцкевіча:

Не знаеш, – з-пад ног, можа, гэта шкляная
Ідзе аж да неба дарога
Ці неба шкляное скляпенне схіляе
Табе аж пад самыя ногі!

І той, другі, бераг убачыць не ў сілах –
З вышынямі возера зліта.
Нібыта вісіш ты на птахавых крылах
У нейкім бяздонні блакіту! [4, с. 42]

Пра горад, якія праваліўся пад зямлю і на месцы якога ўтварылася возера Свіцязь, пра рыбку-Свіцязянку пачуў Міцкевіч у дзяцінстве ад сваёй няні, шляхцянкі Гарбатыўскай, ці служачай Гансеўскай. На Свіцязі Міцкевіч бываў пад час сваіх канікул у жніўні 1820 і 1821 гг. Возера неаднойчы было аб'ектам творчасці Міцке-

віча – балады «Свіцязь», «Свіцязянка», «Рыбка» [12, с. 32-33; 4, с. 42–64; 15, с. 9].

Возера Свіцязь у міжваенны час прыцягвала вялікую колькасць турыстаў. Важнае месца ў арганізацыі турыстычнай дзейнасці займала Польскае краязнаўчае таварыства. Адзін са здымкаў Булгака прысвечаны гасціннаму дому ПКТ на Свіслачы перад 1939 г. [17, с. 42]. Там было 40 месцаў для начлегаў турыстаў [10, с. 155].

Туганавічы. Тут Булгак сфатаграфаван да 1910 г. знакамітыя «мураванку» і «альтанку Марылі» ў Туганаўскім парку, а да 1912 г. – флігель двара Туганаўскіх і Верашчакаў [1, с. 102, 300, 313; 13, с. 313, 320], невядома калі – дворскую афіцыну [17, с. 25]. У часы Міцкевіча гаспадарыла ў Туганавічах удава маршалка Францішка Верашчакі, маці сябра паэта Міхала і яго любімай Марылі. Міцкевіч бываў у Туганавічах пад час сваіх каникул у жніўні 1819 г. і 1820 г., у ліпені 1821 г. З братамі Міхалам і Юзэфам Верашчакамі пазнаёміў Міцкевіча Тамаш Зан. Жылі яны ў гэты час, як і іншыя госці, у «мураванцы» (першапачатковым будынку двара). Тут Міцкевіч пазнаёміўся з Марыляй, перажыў вялікае рамантычнае каханне і бачыўся з ёю апошні раз. Рэха гэтых падзей можна знайсці ў чацвёртай частцы «Дзядоў» [9, с. 17; 15, с. 9; 11, с. 114, 118]. Ёсць версія пра тое, што менавіта ў Туганавічах ён пачуў легенды пра возера Свіцязь і свіцязянак, а Марыля Верашчака прасіла яго напісаць пра гэтыя падзеі [9, с. 17; 15, с. 18, 21-22; 12, с. 33, 125]. У альтанцы Міцкевіч сустракаўся з ужо замужняй Марыляй Путкамер. Верагодна, гэтую альтанку ўспамінае ў IV частцы «Дзядоў» Міцкевіч [10, с. 155].

Райца. У 1911–1912 гг. былі сфатаграфаваны фасад двара Верашчакаў і Жултоўскіх, сядзібны парк, дрэвы ў райчанскім парку [1, с. 149, 154, 331]. Брат Марылі Юзэф Верашчака ажаніўся з адной з сяспёр Раецкіх і атрымаў Райцу. Парк заснаваў іх сын Францішак [11, с. 81].

Варонча. Ёсць некалькі фотаздымкаў: панарама з відам на касцёл (да 1912 г.) [1, с. 74], фасад двара [14, с. 29]. У часы Міцкевіча маёнтак належаў ваяводзе Юзэфу Несялоўскаму, фундатару касцёла Св. Ганны ў Варончы і капліцы ў Туганавічах. Драўляны дом, пабудаваны ў канцы XVIII ст., і яго гаспадара паэт увекавечыў у «Пане Тадэвушы». Пан Варончы «лапатай горне грошы», мае па ўсіх маёнтках больш 200 псоў і 200 егераў. У касцёле Св. Ганны была ахрышчана 01.01.1800 г. Марыянна Ева Верашчака (Марыля) [15, с. 18, 21; 5, с. 36]. У падземеллі касцёла быў пахаваны Несялоўскі [3, с. 7], а побач з касцёлам – браты Марылі Казімір і Францішак Верашчакі, верагодна, і іх маці Франціш-

ка. Дарэчы, тут знаходзяцца і могілкі Булгакаў з канца XIX – пачатку XX стст. [11, с. 87-88].

Валеўка. Ёсць здымкі праваслаўнай царквы Св. Пятра і Паўла (да 1926 г.) [1, с. 188], драўлянай званіцы [13, с. 313]. Да паўстання 1863–1864 гг. гэта была уніяцкая царква XVII ст. Згодна з легендай, менавіта тут героі «Пана Тадэвуша» Зося і Тадэвуш бралі шлюб [11, с. 70].

Гарадзечна. На фотаздымку да 1912 г. – драўляны двор Кярсноўскіх і Шпілеўскіх, пабудаваны ў XIX ст. [1, с. 193]. У Гарадзечне Міцкевіч разам з іншымі вучнямі павятовай школы пры дамініканскім кляштары таксама гуляў у вайну [11, с. 54].

Нясвіж. Да 1924 г. сфатаграфаваны езуіцкі касцёл [1, с. 251], недзе ў прамежку 1920–1939 гг. – вятрак [8, № 50], замак [14, с. 71]. Невядома, калі з’явіліся фотаздымкі дзядзінца замка (палаца) Радзівілаў (два розныя здымкі) і замка са сцяной і ровам, запоўненым вадою; Фарны касцёл, рынак Нясвіжа, ратуша з гандлёвымі радамі [14, с. 71, 73–75, 77; 17, с. 80]. Міцкевіч успамінае ў «Пане Тадэвушы» прыём караля Станіслава Аўгуста ў палацы Каралем Станіславам («Пане каханку»), калі на знакамітым сервізе Радзівіла-Сіроткі падавалі стравы, прыгатаваныя па кнізе «Дасканалая кухня». Ёсць у гэтай паэме і ўспамін пра Дамініка Радзівіла, удзельніка вайны з Расіяй на баку Напалеона [17, с. 81–83].

Клецк. Знойдзены фотаздымак касцёла Св. Тройцы. Невядома, ці бываў тут Міцкевіч, але Клецк называецца ў «Пане Тадэвушы», калі гаворыцца пра камісара Бухмана [17, с. 84-85; 18, с. 57].

Валковічы. Фотаздымак прадстаўляе уніяцкую царкву пачатку XIX ст., якая да сённяшняга часу не захавалася (зроблены не пазней 1938 г.). Міцкевіч апісаў яе ў баладзе «Гэтае люблю». Некаторыя даследчыкі лічаць Валковічы ўзорам міцкевічаўскага Сапліцова. Тут паэт мог быць праездам па дарозе ў Руту [14, с. 60-61; 11, с. 56-57; 12, с. 294, 297].

Мір. На фотаздымку бачны замак XVI ст. і возера. Мірскі замак Міцкевіч узяў за ўзор для апісання гарэшкаўскага замка ў «Пане Тадэвушы» [14, с. 67-68].

Ішкальдзь. На фотаздымку гатычны касцёл Св. Тройцы 1472 г. [14, с. 70]. Тут пробашчам быў дзядзька Тамаша Зана (у прыватнасці, у 1820 г.). Міцкевіч сябраваў з Тамашом і з ім бываў у Ішкальдзі [11, с. 99].

Шчорсы. Сфатаграфаваны дубы, якія раслі ў парку маёнтка графаў Храптовічаў [13, с. 319]. У Шчорсы Міцкевіча і іншых філаматаў (Зана, Яжоўскага) прывёз сын рэктара Віленскага універсі-

тэта Францішак Малеўскі. Міцкевіч бываў тут пад час канікул 1818 г., у сярэдзіне жніўня 1819 г., у жніўні 1820 г., на мяжы 1821-1822 гг., пад час канікул 1823 г. Філаматы працавалі ў багатай бібліятэцы, размаўлялі з графам Літаворам Храптовічам на тэмы гісторыі і гаспадаркі, слухалі ў парку канцэрты. Міцкевіч напісаў тут байку «Пёс і воўк» у стылі Трэмбіцкага, санет «Да Нёмана», пачаў пісаць «Гражыну» (дзе Шчорсы называюцца, а галоўны герой мае імя Літавор), задумаў «Конрада Валенрода» [12, с. 278; 11, с. 62–64].

Асташын. Булгак сфатаграфаваная шпалеры (рад) дрэў, якія вялі ў Асташын [13, с. 319]. Апошні належаў цётцы Ваўжынца Путкамера, якая меркавала падараваць маёнтак з прыгожым мураваным палацам пляменніку, але перадумала пасля таго, як той выпадкова сеў на яе ката і задушыў яго. Разлікі графа атрымаць маёнтак, які межаваў з Туганавічамі, былі вядомы Міцкевічу і знайшлі адлюстраванне ў апісанні стасункаў графа да замка Гарэшкаў у «Пане Тадэвушы» [12, с. 356-357].

Такім чынам, фотаздымкі Яна Булгака даюць нам уяўленні пра выгляд міцкевічаўскіх мясцін у першай трэці XX ст. Каштоўныя яны яшчэ і тым, што захавалі выявы помнікаў гісторыі і культуры. Дзякуючы гэтаму мы можам у спрыяльны час аднавіць іх і пашырыць кола аб'ектаў, прыцягальных для турыстаў.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Булгак, Ян. Край дзіцячых гадоў / Ян Булгак. – Мінск: Беларусь, 2004. – 415 с.
2. Ланда, С.С. У истоков «Оды к юности» / С.С. Ланда // Литература славянских народов. Вып. 1. Адам Мицкевич. К столетию со дня смерти: сб. статей. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 5–64.
3. Мірачыцкі, Л. Прыпынак «Ля сядзібы ваяводы» / Л. Мірачыцкі // Голас Радзімы. – 1998. – № 44. – С. 1, 7.
4. Міцкевіч, А. «Зямля навагрудская, краю мой родны...» / А. Міцкевіч. – Мінск: Беларусь, 1968. – 76 с.
5. Міцкевіч, А. Пан Тадэвуш, або Апошні заезд у Літве: Шляхецкая гісторыя 1811-1812 гадоў у 12-ці кнігах вершам / А. Міцкевіч. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1998. – 367 с.
6. Швед, В.В. Дык дзе ж нарадзіўся Адам Міцкевіч? / В.В. Швед // Голас Радзімы. – 1997. – № 37. – 11.09. – С. 1, 6-7; Gdzie naprawde urodzil sik Adam Mickiewicz... // Magazyn Polski. – 1998. – № 1 (11). – S. 12–14.

7. Швед, В.В. Масоны і ложы на землях Беларусі (канец XVIII – першая чвэрць XIX ст.): біябібліягр. слоўнік / В.В. Швед. – Гродна: ГрДУ, 2007. – 275 с.
8. Fotografia Polska. Jan Bulhak. – Krakow: W-wo Terra Nowa, 2000.
9. Klein, B.S. Szlak Mickiewiczowski / B.S. Klein, J. Maroszek. – Białystok, 1992. – 24 s.
10. Kolbuszewski, J. Kresy / J. Kolbuszewski. – Wrocław: W-wo Dolnośląskie, 2004. – 257 s.
11. Krzewicki, T. Szlakiem Mickiewicza. Przewodnik po Nowogrodzynie, Wilnie i Kownie / T. Krzewicki. – Wilno: Wydawnictwo Polskie, 1994. – 255 s.
12. Podhorski-Okolow, L. Realia Mickiewiczowskie / L. Podhorski-Okolow. – Warszawa: Rytm, 1999. – 480 s.
13. Polska w krajobrazach i zabytkach. – W-wa, 1930. – T. 2.
14. Przewodnik po okolicach mickiewiczowskich i rejtanowskich zemi Nowogrodzkiej. – Baranowice, 1938. – 190 s.
15. Skuza, Z. Szlakiem Mickiewicza po Białorusi / Z. Skuza, K. Wojda. – Warszawa, 1997. – 52 s.
16. Sudolski, Z. Mickiewicz. Opowieść biograficzna / Z. Sudolski. – Warszawa: Wydawnictwo «Ancher», 1997. – 922 s.
17. Syrokomlia-Bulhak, A. Gustaw i Peri. Ich kraj rodzinny / A. Syrokomlia-Bulhak. – Zielona Góra: W-wo autora, 1998. – 190 s.
18. Ćmigrodzki, J. Nowogrodek i okolice. Wyd. 3 / J. Ćmigrodzki. – Wilno: Nowogrodzki oddział PTK, 1931. – 102 s.

J. Puchalska
Polska

JAN BUJHAK W CZOMBROWIE*

Wspominając swoje szczęśliwe dzieciństwo, Jan Buihak pisze: «Sami najszczęśliwiej jeździłiśmy do Czombrowa i do Otmęta, rzadziej do Szczepowszczyzny, która leżała najdalej. Te trzy dwory były siedzibą naszych najbliższych krewnych, to jest sióstr i braci moich rodziców»¹. W Czombrowie mieszkała jedna z sióstr Walerego Buihaka i matka chrzestna Jana – Karolina, zamężna za Julianem Karpowiczem, który

* Друкуецца ў аўтарскай рэдакцыі.

¹ Buihak, J. Kraj lat dziecińczych / J. Buihak; siołowo wstępane R. Kiersnowski, oprac. J.B. Kucharska. – Gdynia, 2003. – S. 82.

odziedziczyli Czombryw po swym ojcu Kazimierzu². Ciocik Karolcik dorosly Jan Buihak wspomina niezwykle sierpio: «w saim iuciu nie spotkaiem kobiety tak anielsko dobrej i peinej rońwiksenia dla innych. [...] Garniemoj siek do niej chktnie i z ufnoñciñ»³.

Wyjazdy do Czombrowa szczegylne gikboko zapadiy mu w pamikok, gdyi w *Kraju lat dziecinnych* dworowi rońwiksony jest osobny rozdziai. Jan Buihak opisuje nie tylko malownicze poioñenie, lecz takie w sposyb bardzo malarski kreñli sylwetki mieszkaccyw: wujostwa Juliana i Karoliny, kuzyna Karola i jego trzech siystr, starego nauczyciela pana Tarwida, wiernej niacki Baby, stangreta Filipa i ekonoma Bielewicza⁴. Sierpio i z wyrañnoñ sympatiñ pokazuje relacje miokdy rodzicami a dziejmi, miokdy domownikami a pracownikami, podkreñlajñc prawoñj charakteryw, dobrodusznie i iycziwie pokpiwajñc czasem ze siabostek.

Atmosfera panujñca w domu robiia na maim chiorcu ogromne wrañenie. «Goñcinnoñj, serdecznoñj i uczynnoñj wujostwa jednaia im powszechnñ sympatik. Bywai tam mnystwo osyb z sñsiedztwa i z dalszych stron i zbierai siek doborowe towarzystwo z caiego powiatu, a nieraz i przedstawiciele ñwiata intelektualnego»⁵. Miody cziowiek z zapaiem chionñi ten wymiar intelektualny. «Gabinet wuja byi wiañciwie bibliotekñ, ññniñcñ ziotymi i kolorowymi grzbietami. Byia tam moc ksiñiek, piknie oprawnych i ilustrowanych, peino albumyw i tek ze sztychami i drzeworytami, wreszcie ozdobne wydawnictwa, tygodniki, gazety – siowem zewszñed wyzieraio siowo drukowane, rysunek, obrazy i budziio zaciekawienie, szacunek i zazdrosnñ chktj przebywania w tym ñwiecie i poznania go z bliska»⁶.

Wuj Julian ukoczzyi w Petersburgu studia prawnicze oraz malarstwo. Po powrocie do Czombrowa byi skdziñ granicznym powiatu nowogrydzkiego, brai udziai w prybach powoiania Towarzystwa Rolniczego dla Litwy, na wzyr podobnych instytucji dziaiajñcych w Krylestwie Kongresowym, Galicji i Wielkopolsce⁷. Na iamach «Kuriera

² Kazimierz Karpowicz kupii Czombryw w roku 1827 od Uziowskich w okolicznociach przypominajñcych historik zajazdu opisanego w «Panu Tadeuszu» Adama Mickiewicza. W rodzinnym archiwum zachowai siek dokument sñedowy potwierdzajñcy kupno majñtku i testament Kazimierza Karpowicza.

³ Buihak, J. Op. cit. – S. 86.

⁴ W «Kraju lat dziecinnych» ekonom nosi nazwisko Billewicz, zapewne wskutek bicku. Z rodzinnej korespondencji wynika, ñe nazywai siek Bielewicz.

⁵ Buihak, J. Op. cit. – S. 88.

⁶ Tamie. – S. 83–84.

⁷ Szpoper, D. Pomikdy caratem a snem o Rzeczypospolitej / D. Szpoper. – Gdacska, 2003. – S. 319.

Wileckiego» wypowiedzi si w sprawie utworzenia towarzystwa kredytowego guberni zachodnich cesarstwa rosyjskiego⁸. Pisai tei na inne tematy, miedzy innymi o nowoczesnych maszynach rolniczych, ktorych byi wielkim entuzjastem⁹. Redakcja petersburskiego «Siowa» – pisma bardzo szybko zlikwidowanego przez wia dze carskie¹⁰ – zaproponowaia mu stanowisko krajowego korespondenta¹¹.

W Czombrowie jeszcze w czasach miodońci Juliana prenumerowano miedzy innymi «Tekk Wilecksk»¹², pismo wydawane przez Adama Honorego Kirkora, puyniejszego wydawck «Kuriera Wileckiego»¹², oraz «Gazetk Warszawsk»¹³, a takie i ywo interesowano si nowońciami z literatury pikkiej¹³. Jan Buihak przyznaje: «niektyre z tych ksiŃoiek nie tylko wraziy mi si w pamik, ale wpiynki na ksztaitowanie mego umysiu»; zamiast zabawy wolai oglŃedaŃ ksiŃoiki w bibliotece, na co wuj iaskawie pozwalai¹⁴.

Buihak potwierdzii takie soplicowski wŃetek historii Czombrowa, si gajŃocy poczŃetkami czasyw, gdy jako panna apteczkowa pracowaia we dworze – wywczas jeszcze naleiŃocym do Uziowskich – Barbara Majewska, przyszia matka Mickiewicza. Za tym, ie Czombryw mygi stanowiz pierwowozyr Soplicowa, przemawiaia takie topografia terenu oraz fakt, ie w 1817 roku Ignacego Uziowskiego zajechai jego sŃsiad Siemiradzki, co skoczyio si regularnŃo bitwŃo i interwencjiŃo garnizonu rosyjskiego, ktiry ostatecznie zostai pokonany¹⁵. Otyi zdaniem Jana Buihaka «Mickiewicz nie mygi si wzorowaŃ na iadnym innym, tylko na Czombrowie»; wspomina takie krkcenie na terenie majŃetku zdjk plenerowych do filmu *Pan Tadeusz*. «WidaŃ z tego wszystkiego, jak bardzo ten dwyr i ci ludzie odpowiadali atmosferze i scenerii *Pana Tadeusza*» – konkluduje¹⁶.

⁸ Szpoper, D. Pomiedzy caratem a smem o Rzeczypospolitej / D. Szpoper. – Gdacsck, 2003. – S. 319, 407.

⁹ Karpowicz, J. Praktyczne uwagi nad Niektyreimi Narzkdziami Rolniczemi. Z Powiatu Nowogrydzkiego. Niedatowany brulion artykuii, prawdopodobnie do «Kuriera Wileckiego». Wszystkie przytaczane dokumenty i listy pochodzŃo z archiwum rodzinnego Karpowiczow, znajdujŃcego si obecnie w Warszawie; J. Buihak, J. Buihak. Op. cit. – S. 85.

¹⁰ Szpoper, D. Op. cit. – S. 65–67.

¹¹ List redakcji «Siowa» do Juliana Karpowicza. – Petersburg. – 19. VI. 1858.

¹² Szpoper, D. Op. cit. – S. 68.

¹³ Alojza Karpowiczowna do Juliana Karpowicza. – Czombryw. – 28. II. 1858.

¹⁴ Buihak, J. Op. cit. – S. 87.

¹⁵ Syrokomla-Buihak, A. Gustaw i Peri. Ich kraj rodzinny / A. Syrokomla-Buihak. – Zielona Gyr, 1998. – S. 151; Podhorski-Okoiyw, L. Realia Mickiewiczowskie / L. Podhorski-Okoiyw. – Warszawa, 1999. – S. 405-406; Ten ostatni powoiuje si na Aleksandra Walickiego, ktrego iŃona Helena byia z domu Uziowska.

¹⁶ Buihak, J. Op. cit. – S. 86.

Kontakty między Czombrowem a Ostaszynem były czyste i serdeczne. Gdy w 1905 roku zmarła Karolina z Buihaków, w liście kondolencyjnym do wujka Juliana Jan napisał: «Видно мой не чужестранная мать, была для меня по страхе матери правдивой – никогда не забывал, как на моем любимом вместе с Отцом мы в Бугославии, а и теперь еще на несколько дней перед смертью вспоминала о мне и хотела меня видеть». Патрону всегда на него в Czombrowie, dotkliwiej odczuwałem brak własnej matki, przedwczesnie umarłej, i uczucia synowskiego przywłaszczenia, pogrzebane wraz z ich przedmiotem, powstawały we mnie na nowo, budziły się dla Cioci jak dla drugiej mojej matki»¹⁷. To szczere przywłaszczenie przeszło na następne pokolenia. Jan Buihak pisze w 1917 roku z Wilna do swego kuzyna Karola «мискам Сяк серdecznie Kochаны Bracie»¹⁸, a syn Karola, Witold, w pokoleniu jeszcze następnym, już po śmierci Jana Buihaka tak napisał do jego syna Janusza: «Obaj Oni – i Twój Ojciec i mój Ojciec kochali się po bratersku, bo byli wianściwie dla siebie braćmi»¹⁹.

Informowano się na bieżąco o kłopotach. Gdy zachorowała ciotka Jyzka z Haciskich, przerażony Walery Buihak pisze do Czombrowa: «У нас сейчас уле, Яззя чуе сяк coraz siabsz, bardzo maio mywi, lekarstw wczoraj caiy dziec nie chciaia przyjmowa»²⁰. Czombrowy powiadamiany był o dziecięcych chorobach w Ostaszynie. «Jyzia, a szczegylnie Janek i Stasio przechorowali na gardio»²¹, albo: «ciocia tei pisze, że Janek chory, posyiali po Hcierpurzycyckiego [doktor wspomniany w *Kraju lat dziecinnych* – przyp. JP] i ten zdecydował, że to zapalenie katarowe gardia»²². Z kolei, gdy w Czombrowie Marysia, siostra Karola, zapadła na zdrowiu «ciocia Jyzia przysiała tranu»²³. Korepetytora na lato przed egzaminem wstępnym Janka do wileckiego gimnazjum szukał Kazimierz Karpowicz z Wilatowa, brat Juliana²⁴; z korespondencji nie wynika jednak, czy to on wianście znalazł wspomnianego w *Kraju lat dziecinnych* studenta Piotrowskiego, który na szczkście dla wyników owego egzaminu zastąpił niezbyt skutecznego pedagoga, jakim był pan Jopuszycski²⁵.

Gdy w 1885 roku ostaszycyckie gumno strawił pożar, o czym Jan Buihak przejmująco pisze w *Kraju lat dziecinnych*, cała okolica, w tym

¹⁷ Jan Buihak do Juliana Karpowicza. – Ostaszyn. – 02. III.1905.

¹⁸ Jan Buihak do Karola Karpowicza. – Wilno. – 07.IV.1917.

¹⁹ Witold Karpowicz do Janusza Buihaka. – 15.II.1950.

²⁰ Walery Buihak do Juliana Karpowicza. – 21.IV.1893.

²¹ Walery Buihak do Juliana Karpowicza, bez daty.

²² Kazimiera Karpowiczówna do Karola Karpowicza. – Czombrowy. – 02.II.1886.

²³ Kazimiera Karpowiczówna do Karola Karpowicza. – Czombrowy. – 02.II.1886.

²⁴ Karolina Karpowiczówna do Karola Karpowicza. – Czombrowy. – 27.IV.1887.

²⁵ Buihak, J. Op. cit. – S. 256.

Czombryw, роўпieszыia z pomoc№. «Owiec 30 wzi№i pan Maurycy Protasewicz, dai iat piowanych na cai№ stajnik. Papo dai wszystkie belki, to jest 24, 48 krokwi [...] dzisiaj musi byж јui poiowa stajni nakryta. 30 owiec wzi№i Antoњ [Antoni Buihak ze Szczepowszczyzny – przyp. JP]. Wierpe i czkњж urebi№t Tadzio Haciski, cielkta Adam Buihak, a czkњж ciel№t i ъwic u nas»²⁶.

Bywano u siebie na ъwikta i na imieniny. W 1892 roku Julia Karpowiczówna z wyraћnym ubolewaniem pisze do swego brata Karola, ѐ «wuj Walery nie byi na imieninach matki, bo pojechai do Wilna»²⁷. W 1894 roku w Wielk№ Sobotk przyjechali do Czombrowa na Wielkanoc «wszyscy ze Szczepowszczyzny i Ostaszyna», a Janek Buihak przywiyzi nawet ze sob№ «dwóch kolegyw Maleckich, synuw optyka z Wilna»²⁸.

Czombryw byi celem wizyt nie tylko towarzyskich. Wstkpowaio sik tam takѐ pod drodze do Nowogrydka czy do najbliiszej stacji kolejowej w Nowojelni, jako ѐ «Czombryw leiai wiањnie na poiowie drogi miќdy ni№ a Ostaszynem i narzucai sik jako najlepsze miejsce popasu»²⁹. Tamtkdy bliski piaczu Janek niechќnie jechai do szkoiy do Wilna, ale, jak sam przyznaje: «dojeiќaj№c do Czombrowa byiem јui niezgorzej pocieszony, a reszty dopeiuiy w samym Czombrowie wyborne owoce, kturymi nas uczkstowano»³⁰. Od tamtej pory wikkszoњж јycia miai sprќdziж w mieњcie, gdzie nigdy nie przestai tskniж do Mickiewiczowskiej Nowogrydczyzny, o czym ъwiadczy wspomniany јui wyѐj list do kuzyna Karola, pisany z Wilna podczas pierwszej wojny. «Ze wzruszeniem czytaiem Twoje sprawozdanie o Czombrowie i dworach okolicznych i ludziach. Raz tylko kieduњ trochќ mi opowiadai йytowski z Rajcy – przyjechai tu na dni park, ale on niewiele wiedziai. Peњ razy z niepokojem zatrzymywaiem sik муњ№ na kaќdym kawaiku drogi miќdy Ostaszynem i Czombrowem, na kaќdym gaju i drzewie, domie i zagrodzie – i zapytywaiem sik – czy wy jeszcze jesteњcie? Pei razy czuiem, ѐ tam to wszystko – moje drogie rodzone strony – ѐ serce boli na kaќd№ муњl o tym, co one przecierpieж musz№. A tu – nawet powiedzieж o tym nie ma komu w chwili troski – kogo to obchodzi, kto to zrozumie? Czytaj№c widziaiem wszystko i wszystkich, byiem tam z Wami»³¹.

Na tsknotќ najlepszym lekarstwem dla Jana Buihaka byia wytkiона praca. «Zgadieњ, ѐ pracujќ nieprzerwanie, no i ѐ mi to idzie materialnie

²⁶ Karolina Karpowiczowa do Karola Karpowicza. – Czombryw. – 20.X.1885.

²⁷ Julia Karpowiczówna do Karola Karpowicza. – Czombryw. – 29.X.1892.

²⁸ Karolina Karpowiczowa do Karola Karpowicza. – Czombryw. – 24.IV.1894.

²⁹ Buihak, J. Op. cit. – S. 259.

³⁰ Tamѐ. – S. 259.

³¹ Jan Buihak do Karola Karpowicza. – Wilno, 7.IV.1917.

nieńwietnie. Ale moralnie za to – o jakŃei mam nagrodę, ie sik nie daiem porważ panice, ie zostaiem, by zachoważ tk maiŃe, z takim trudem zdobyłŃe placywkę. Rychio staiem sik między Niemcami bardzo popularnym i znanym – nawilŃezaiem stosunki fachowe i artystyczne ze wszystkimi miejscowymi wiazdami do najwyższych – takie z Berlinem, Dreznem, Monachium. I osobiŃcie w mej pracy nie doznaiem od nich nic przyz uznania, zachęty uiatwienia – ie nawet innym niejednokrotnie przysiuuż sik mogiem swym wstawiennictwem. Dziłki temu robota moja artystyczna rozwinkia sik bardzo, podwoiłem swojŃe kolekcje «Wilna» i «Litwy» [...] I gdy sik udaje zapomnież o tym, co smuci lub boli, mam w tej pracy spokuj i zadowolenie, i tak niekiedy radoŃnie reinŃe piersiŃe oddycham, jak gdyby nigdy iadnej wojny nie byio»³².

Widaż, jak trwai i serdeczna byia przyjaę Jana Buihaka z czombrowskim kuzynem, ktury ponadto bkdŃec z wyksztaicenia chemikiem, sam tei sik fotografiŃe zajmowai i miai swy udziai w rozbudzaniu fotograficznych pasji przysziego mistrza. Obaj panowie wspylnie ruszali na plenerowe wyprawy i ruyniej razem wywoiywali zdjcia. W innym fragmencie listu Jan pisze: «Ja ruyniei wspominaŃe ryŃe nasze spkzone z TobŃe chwile – i wycieczki pozamiejskie, i pogawkdki, i fotograficzne posiedzenia po ciemku». Wynikiem owych «wspylnych wycieczek i posiedzec po ciemku» jest zachowany w rodzinie album fotograficzny «Czombryw przed wojnŃe», ofiarowany przez Jana Buihaka z wiele mywiŃecŃe dedykacjŃe: «Kochanemu Karolowi Jego wiasnŃe prak w mej interpretacji ofiarowujk. Jan Buihak, Wilno, lipiec 1926». To bezcenna dokumentacja Czombrowa sprzed pierwszej wojny Ńwiatowej, w stosunku do *Kraju lat dziecinnnych* pokazujŃoca nastkne pokolenie mieszkacyw dworu. Nie ma jui Juliana i Karoliny, pana Tarwida, niacki Baby i ekonoma Bielewicza; sŃe Karol i Maria, czwyrka dzieci (Jyzef, Zofia, Janusz i Witold), rzŃedca pan KaraŃ, bona Maria Krzywopisza, nauczycielka Helena Giedwiywna, a z dawnych czasyw przetrwai tylko stangret Filip.

Podobnie jak we wspomnieniach, tu tei ciepio ukazane sŃe relacje (maiŃonkowie Karol i Maria, zdjcie Marii z najmiodszym Witoldem, Jyzef przygotowujŃecy sik do egzaminu pod surowym okiem nauczycielki, dzieci z matkŃe, dzieci bawiŃce sik na Ńniegu), zajcia gospodarskie (budowa gorzelni, cielktnik, iŃiwa), czy znana powszechnie pasja Karola – doŃwiadczalne pole, gdzie wyprybowywai nawozy sztuczne, kturych by ruynie wielkim entuzjastŃe, jak jego ojciec Julian maszyn rolnicznych. Tak samo jak we wspomnieniach piknie podkreŃlona jest topografia terenu, uroda falujŃecego krajobrazu, architektura dworu «ŃwiecŃecego z dala

³² Jan Buihak do Karola Karpowicza. – Wilno, 7.IV.1917.

białymi kolumnami ganku»³³ oraz podobne jest reportażowe ujęcie realiów – zdjęcie starożywieckiej lokomotywy natychmiast nasuwa na myśl przytaczane przez Jana Buihaka kwestie wuja Juliana: «u mnie, moje serce, wszystko się robi maszynami»³⁴. Niektóre zdjęcia z albumu – zwłaszcza sceny rodzinne – z pewnością można przypisać Karolowi, jednak to Jan Buihak w swojej ciemnej, naiwnej ostatecznej artystycznej szlif, piknie oprawie w piętno i zadedykował³⁵.

Historia krainy dzieciństwa Jana Buihaka była zawirowana i zakręcona, podczas których rodzina dzieliła dobre i złe chwile. Po ucieczce z Peresieki, w 1920 roku Anna Buihakowa dzieła od Karpowiczów folwark Czombrywek. Wtedy też wystąpiła w sztuce *Matka*, wystawionej przez wiejski teatr z Radogoszczy w czombrowskiej gorzelnicy, gdzie zagrała personifikację Wojny (zachowała się scenopis z obsadą). Gospodarstwo «cioci Acci» w Czombrywku musiało budzić uznanie, bo gdy w Czombrowie snuto w 1926 roku plany założenia «mleczarni spiżkowej», padła propozycja, by to ona została jej kierowniczką³⁶.

W 1920 roku zmarła tragicznie jedyna córka Marii i Karola Karpowiczów, Zulfka. Jan Buihak wykonał wywczas ze starych fotografii «trzy rozmaite portrety Zulfki», które były dla rozpaczonej matki – jak sama napisała – «wielką radością»³⁷. Przy okazji warto zwrócić uwagę na estetyczny odbiór fotografii. «Nie mogłem się na nie napatrzeć [...] Mają one kontury trochę rozlane, jak zawsze u Janka. Ale z daleka są zupełnie wypukłe» – pisze Maria Karpowiczowa³⁸.

Wiadomo też, że Józef Karpowicz, najstarszy syn Karola, podczas studiów na Politechnice Warszawskiej mieszkał czas jakiś w mieszkaniu Jana Buihaka, przy ulicy Polnej nr 40, gdy wuj «na stałe wyjechał do Wilna»³⁹. Z kolei Witold, najmłodszy z czombrowskich chłopców, tak z dumą pisał do domu z Wilna, gdzie chodził do szkoły: «Dzisiaj na godzinie rysunków oglądaliśmy przez latarnik czarnoksiężską przezroczą Wujka Janka i z prawdziwą przyjemnością obejrzałem całe okolice Nowogrydka nie wyliczając Czombrowa i Mondzina. Z całą przyjemnością tłumaczyłem koleżkom prawie każdy obrazek»⁴⁰.

³³ Buihak, J. Op. cit. – S. 83.

³⁴ Tamże. – S. 85.

³⁵ Potwierdza to zajmująca się twórczością Jana Buihaka pani Jolanta B. Kucharska.

³⁶ Janusz Karpowicz do Marii Karpowiczowej, 4. X. 1926.

³⁷ Maria Karpowiczowa do Witolda Karpowicza. – Wilno, 24. IV. 1921.

³⁸ Maria Karpowiczowa do Karola Karpowicza. – Wilno, 23. IV. 1921.

³⁹ Józef Karpowicz do Witolda Karpowicza, Warszawa, 13. IV. 1921.

⁴⁰ Witold Karpowicz do rodziców, Wilno, 13 grudnia 1922. Mondzin należał do siostry Karola, Marii Bronowskiej Czechowiczowej.

To w Czombrowie w 1926 roku obchodzono srebrne wesele Anny i Jana Buihakow, pobiogosiawionych жwierж wieku wczehniej – o czym wiadomo z przytaczanego na pocznetku listu do wuja Juliana – przez Karolink z Buihakow Karpowiczow№. Uroczystoњж zostaia uwieczniona na zdjkciu zrobionym na czombrowskim ganku⁴¹. Doszio ju nastkne pokolenie, dwyjka wnuky Karola, czyli prawnuky Juliana, a okolicznohciowy napis nad drzwiami giosii: KOCHAJCIE SIK JAK TERAZ, WIEK W SZCZKHCIU PRZEJYJECIE, A PATRZCIE ZAWSZE W PRZYSZJOњж, TO NIE POSTARZEJECIE!

Niestety, przysioњж, w ktry№ mieli patrzeж jubilaci, kryia w zanadrzu drug№ wojnk ъwiatow№ i kolejne nieszczkњcia. Jan i Anna Buihakowie z Wilna utrzymywali, na ile byio to moiliwe, kontakt listowny z Nowogrydczyn№, a takie z najmniejszym synem Marii i Karola – Witoldem – zamkniknym w niemieckim oflagu. Witold midzy innymi napisai do wuja z proњb№ o przysianie zdjkk zabytkow na obozow№ wystawki i zdjkcia te dostai. Z listow z Wilna dowiedziai sik, ie wujostwu jest sikiko i ie urodzii im sik wnuk⁴². Informowano sik wzajemnie o losach innych czionkuw rodziny.

Po tragicznym poiarze Czombrowa 16 maja 1943 roku Witold dostai od wuja zdjckie «starego domu»⁴³, to najbardziej znane, wydane przed wojna jako pocztowka, najsilniej chyba kojarz№ce sik z Mickiewiczowskim Soplicowem. Jan Buihak, wstrz№hnikty tym, ie Czombryw, ta «kraina mlekiem i miodem piyn№ca, ziemia obiecana» jego dzieciostwa ju nie istnieje, napisai wtedy do Marii Karpowiczowej. «Droga Maniu – chciaiem napisaj wiele tego, co mi serce dyktowaio, ale po przeczytaniu pisania Acci widzk, ie ona ju mnie uprzedziia i ie moje siowa byiyby tylko powtyrzeniem. Wikc powiem krytko: podziwiam Ciebie z caiej duszy i ze czci№ caijk Twoje kce, wierzk, ie poprzez Twoje modiy Byg zachowa Was wszystkich od ziego. Po sikikiej wiehci o Waszej biedzie mył o Twojej modlitwie majowej przy zgliszczach dworu jest mi osiod№ i otuch№. Niech Byg Was chroni i zachowa. Wasz Jan»⁴⁴.

⁴¹ Opublikowane w: Karpowiczowa, M. Listy z Czombrowa / M. Karpowiczowa. – Gdynia, 2002. – S. 80.

⁴² Witold Karpowicz do Marii Ireny Karpowiczowej (bratowej). – Woldenberg, 11. II. 1943.

⁴³ Witold Karpowicz do Marii Ireny Karpowiczowej (bratowej). – Woldenberg, 18. XI. 1943.

⁴⁴ Anna i Jan Buihakowie do Marii Karpowiczowej, 29. V. 1943. O naboiectwie majowym przy pionocym dworze pisze Z. Brzozowska w Impresjach Czombrowskich. – Bydgoszcz, 1997. – S. 34-35.

Kiedy ńwiat sik walii w gruzy, otuch№ dla Jana Buihaka byia nie tylko modlitwa, ale i praca. Tak stao sik w Wilnie podczas pierwszej wojny ńwiatowej, kiedy przez diugi czas odcikty byi od najblińszych, tak byio i po drugiej wojnie, gdy po wielu tragicznych przejńciach trzeba sik byio odnaleđж w nowej rzczywistońci. Do Marii Karpowiczowej napisai wywczas: «Kochana Maniu! Przepraszam za sw№ spyunion№ odpowiedu, ale pracujk codziennie 17 godzin i dlatego trudno mi znaleđж czas na korespondencjk. Ja energii nie straciiem – dowodem wielka wystawa moich nowych prac w Muzeum Narodowym, ktyra zostaia przedwczoraj otwarta. Tylko rozpacz mnie ogarnia, gdy ktoń ode mnie ĩ№da ponoszenia cikiaryw wikkszych nii mog№ udwign№ж moje 70-letnie barki. Wiek myj uprawnia do emerytury, a ja zamiast tego pracujk naprawdk za dwuch. [...] Serdecznie cieszk sik z tego, co mi piszesz o Waszym ĩyciu [...] – ĩeby jeszcze wiadomońж jaka o Karolu i Jyziu! No i muńl o Czombrowie – to s№ otwarte j№trzn№ce rany. Dzikki Bogu, ĩe chociaĭ moĭna je leczyж – prac№»⁴⁵.

Dowiedziawszy sik o poĭarze rodzinnego domu, Witold Karpowicz z obozu napisai do matki: «czujk sik troch tak, jak po wiadomońci o stracie kogoń bardzo bliskiego»⁴⁶. Dla Jana Buihaka Czombryw, ktyrego zagiaa pozostawiia «otwart№j№trzn№c№ ranu», juĭ od dziecictwa byi «kimń» bliskim, na pewno czumń wikcej nii miejscem. Tak samo dla Czombrowa Jan Buihak byi bliski, waĭny i kochany. I dzikki tej wzajemnej serdecznońci Czombryw ocalai na przepiknych zdjkcicach, a w literaturze pozostanie «przybytkiem wszelkich dziwyw i cudyw, na ktyrego widok z daleka drĭaio i zamieraio z rozkosznego oczekiwania dziecikke serce...»⁴⁷.

Т.Р. Малиноўская
г. Гродна

УСПАМІНЫ Я. БУЛГАКА І ТУГАНАВІЧЫ

Верашчакаўскія Туганавічы ўвайшли ў культурную геаграфію Беларусі дзякуючы натхняльнаму каханню вялікага паэта, сына Навагрудчыны Адама Міцкевіча, якое абудзілася пад ценню Туганавіцкага парка да сястры яго сябра Міхала Верашчака Марылі.

На жаль, падзеі Першай сусветнай вайны прывялі да знішчэння Туганавічаў, калі ў 1915 годзе праз іх прайшоў руска-нямецкі

⁴⁵ Jan Buihak do Marii Karpowiczowej, Warszawa, 14. II. 1946; W tym czasie rodzina miała jeszcze nadziejk, ĩe wywiezieni w 1941 roku gi№b Rosji Karol i Jyzeĭ ĩyj№.

⁴⁶ Witold Karpowicz do Marii Karpowiczowej. – Woldenberg, 22. VI. 1943.

⁴⁷ Buihak, J. Op. cit. – S. 83.

фронт. Але на той час старажытная шляхецкая сядзіба князеў Туганаў, пазней Масальскіх-Туганоўскіх, Данейкаў, Норніцаў, Касценіцаў і Верашчакаў так моцна ўвайшла ў скарбонку культурнай памяці народа, што мясціны засталіся месцам пакланення тых, для каго паэзія і каханне вялікага паэта сталі крыніцай духоўнага абуджэння і культурнай традыцыі. Менавіта таму пра Туганавічы ўзгадваў у міжваенны перыяд Ю. Жмігродскі ў кніжцы «Наваградак і наваколле» [6], а напрыканцы мінулага стагоддзя не абышоў Туганавічы ў сваім фундаментальным даследаванні Р. Афтаназы [3].

Першым, хто аддаў даніну пашаны і прыклаўся да ўвекавечвання Туганавічаў – мясцін міцкевічаўскага рамантычнага кахання – быў Эдвард Паўловіч (1815–1909) – вучань базыліянскай школы ў Жыровічах, школаў Слоніма і Слуцка, выпускнік Пецябургскай акадэміі мастацтваў, які працаваў настаўнікам малявання ў навагрудскай гімназіі і, з’ехаўшы з Беларусі пасля студзенскага паўстання, працуючы ў Львове, прысвяціў сябе справе папулярных твораў А. Міцкевіча і мясцін, звязаных з ім [5].

Каля 1863 г. Туганавічы наведаў Эдвард Хлапіцкі, які пакінуў узгадкі пра Туганавічы ў сваіх нататках, выданных у Варшаве ў 1863 г. [4]. Ужо ў XIX стагоддзі Туганавічы наведвалі такія славу-тасці польскай і беларускай культуры, як мастак Ю. Хелмоньскі, гісторык Т. Корзан, літаратары Э. Ажэшка, М. Канапніцкая, графік Н. Орда і іншыя.

Згодна з падазенымі крыніцамі, мы можам казаць пра Туганавічы як пра своеасаблівы культурны цэнтр традыцыйнай шляхецкай Навагрудчыны. Так, Э. Хлапіцкі ўзгадвае пра тое, што ў Туганавіцкім доме ён бачыў акварэльныя пейзажы Вінцэнта Дмахоўскага (1807–1862) і яго ж алейны абраз «Паляванне» [5, с. 404; 6, с. 7], пра які сёння ніхто не ўзгадвае, магчыма, ён загінуў у час Першай сусветнай вайны.

Лістападаўскі паўстанец Дмахоўскі, які асабіста ведаў Міцкевіча і яго сяброў, у 1837 г. вяртаецца на бацькаўшчыну і пасяляецца ў спадчынных Нагародавічах, дзе бываў Міцкевіч [4, с. 216], стварае шмат прац, якія знаходзілі эмацыяны водгук у мясцовай шляхты і былі папулярнымі ў навагрудскіх шляхецкіх сядзібах. Хлапіцкі не ацаніў алейнай кампазіцыі Дмахоўскага, якую спецыялісты годна ацэняць пазней, калі яго карціна «На радзіме (Двор у Нагародавічах)» з прыватнага збору графа Ігнацыя Корвін-Мілеўскага патрапіць на рэтраспектыўную львоўскую выставу 1894 г. [4, с. 208]. Хлапіцкага захапіў у туганавіцкім мастацкім зборы абраз французскага мастака Яна Бапціста Грызэ «Псіхэя і амурчык».

Акрамя твораў выяўленчага мастацтва, на каміннай палічцы туганавіцкай гасцёўні размяшчалася невялікая нумізматычная калекцыя [4, с. 404; 6, с. 7].

Туганавіцкі двор быў вельмі традыцыйным у плане прасторавай кампазіцыі і характару пабудоваў. Галоўны жылы дом, пабудаваны напрыканцы XVIII ст., быў мураваны, аднапавярховы, выцягнуты ў даўжыню і пакрыты чатырохсхільным гонтавым дахам. На галоўным фасадзе быў невялікі ганак з чатырма калонамі, якія трымалі трохкутны франтончык з люкарнай.

Недалёка ад гэтага дома, з правага боку, знаходзілася дворская афіцына, якую тут называлі «мураванкай». «Мураванка» стаяла на высокім падмурку, цэнтральную частку галоўнага фасада вылучаў ганак з чатырма калонамі, якія падпіралі балкон мансарды. Будынак пакрываў высокі ламаны дах. Асноўным элементам дэкаратыўнага аздаблення фасадаў былі карнізы і лапаткі, што стварала рамкавае члянненне сценаў. Р. Афтаназы лічыць магчымым, што раней галоўным дворскім будынкам магла быць менавіта «мураванка» [3, с. 388], паколькі ў Большніках галоўны жылы дом нагадваў туганавіцкую афіцыну.

Падаючы апісанне «мураванкі», Афтаназы адзначае, што менавіта ў гэтым будынку пад час туганавіцкіх гасцяванняў жыў Адам Міцкевіч [3, с. 388]. Але гравюры Н. Орды і ўспаміны Я. Булгака сцвярджаюць, што ў «Мураванцы» жыла Марыля, а паэт займаў пакой у галоўным жылым доме. Так, Булгак піша: «Насупраць дома на другім баку траўніка стаяў флігель не меншы, чым дом, акружаны групай густых высокіх дрэў, якія яго амаль закрывалі. Ён называўся «мураванка» і быў некалі жыллём Марылі Верашчакі» [2, с. 301]. Булгак узгадвае пра тое, што пры «мураванцы» быў пастаўлены гранітны слуп з надпісам «Тут жыла Марыля, першае каханне Адама Міцкевіча». Апісваючы ва ўспамінах сваё наведванне Туганавічаў і ўражанні ад іх у першай палове 80-х гадоў XIX ст., Булгак адзначаў, што «праз некалькі гадоў пад вокнамі Мураванкі паставілі гранітны слуп з надпісам». Але гэта памылка. Магчыма, васьмігадовы хлопчык проста не звярнуў увагі на гэты слуп і таму аднёс яго з'яўленне на пазнейшы час, калі вяртаючыся ў Туганавічы, ужо свядома ўспрымаў гэты памятны знак. Гранітны слуп быў пастаўлены ў першай палове 70-х гг., паколькі ў ліпені 1876 года ў Туганавічах працаваў Н. Орда, які зрабіў некалькі замалёвак у туганавіцкім двары, сярод якіх была і «мураванка» з памятным гранітным слупом. Пазней была выканана з гэтай замалёўкі гравюра, якую мы можам пабачыць у сучасных беларускіх выданнях мастацкай спадчыны Напалеона Орды [1, с. 124].

Калі ўлічыць, што найбольш для папулярызацыі міцкевічаўскіх Туганавічаў зрабіла апошняя іх уладальніца Юзэфа Туганоўская, якая таксама была апошнім прадстаўніком роду Туганоўскіх, які праз жаніцьбу Канстанціна Туганоўскага ў другой чвэрці XIX стагоддзя з Зоф'яй Верашчака вярнуў старадаўні маёнтак Туганоўскіх. Юзэфа Туганоўская – дачка ўжо ўзгаданага студзенскага паўстанца, які памёр у віленскай вязніцы ў 1863 г., Канстанціна Туганоўскага, у 70-х гадах XIX ст. распачынае справу мемарыялізацыі Туганавічаў. У гэтыя гады сюды прыязджаюць Э. Ажэшка, М. Канапніцкая і славыты польскі мастак Юзаф Хелмоньскі, які пад час канікулаў у Мюнхенскай акадэміі мастацтваў (гады навучання 1871–1874) наведваў Туганавічы. Пазней панна Юзэфа Туганоўская «сама добраахвотна пазбавілася свайго радавога маёнтка, асуджаючы сябе амаль на ўбоства. Яна аддала яго народу. Яна была пераканана, што не павінна карыстацца маёмасцю, якая можа быць выкарыстана дзеля грамадскіх мэтай. Пасля рускай рэвалюцыі 1905 года, калі наступіла большая свабода і магчымасць распараджацца зямлёй, яна вырашыла адрачыся ад памешчыцкай уласнасці, ахвяравала Туганавічы Мінскаму сельскагаспадарчаму таварыству, пакінуўшы сабе толькі невялікі фальваркавы ўчастак са сціплым домам» [2, с. 302-303].

Запіс на карысць сельскагаспадарчага таварыства, якое ўзнавальваў пан Эдвард Вайніловіч, прадугледжваў апеку над памятнымі мясцінамі Міцкевіча з боку сельскагаспадарчай школы для сялян, якую планавала адчыніць у Туганавічах Мінскае сельскагаспадарчае таварыства [2, с. 302-303]. Як адзначае ў сваіх успамінах Булгак, Таварыства арганізавала ў Туганавічах сельскагаспадарчае згуртаванне і эксперыментальную станцыю карняплодаў, якой кіраваў вядомы прыродазнаўца, сваяк і прыцель Булгака з Чамброва Караль Карповіч (1869–1942), даследчык флоры і фауны Міншчыны і Навагрудчыны, стваральнік багатай батанічнай і энтамалагічнай калекцыі, якія былі вывезены ў 1940 г. у Маскву, калі Карповіч быў арыштаваны і сасланы ў ваколіцы Омска, дзе загінуў у 1942 г. Ён жа, Караль Карповіч, арганізаваў паблізу Туганавічаў у Новым Свеце вопытную станцыю штучных угнаенняў.

У сваіх мемуарах Булгак уводзіць пэўныя дакладнасці ў месцазнаходжанні мемарыяльных знакаў, звязаных з Міцкевічам у Туганавічах. У гэтым сэнсе для нас цікавымі з'яўляюцца апісанне «Каменя Філарэтаў» – «зацішанай паляны ў суседнім лесе, дзе некалі было любімае месца спаткання Міцкевіча і яго сяброў. На паляне ўзвышаўся аграмадны гранітны блок, вуглаваты, шэра-чыр-

воны, які быў сапраўднай асаблівасцю, бо меў некалькі метраў у вышыню, так што чалавек, які стаяў каля краю збоку, не дасягаў ростам нават паловы. Густы лясны зараснік, які акружаў той велізарны кінуты блок, надаваў месцу філарэцкіх сходак нешта канспіратыўнае і заахвочваў адпусціць цуглі фантазіі» [2, с. 301]. Калі мы звернемся да туганавіцкай серыі Н. Орды, то зможам убачыць, як прадстаўляе «Камень філарэтаў» у 1876 г. мастак. На алоўкавым, падмаляваным акварэллю малюнку Орда адлюстравваў бярозу, якую, як сцвярджае легенда, пасадзіў паэт, злева ад яе ўзвышаецца агромністы гранёны маналіт «Каменя філарэтаў», які складальнік альбома «Беларусь у малюнках Напалеона Орды» А.М. Кулагін называе «гранёнай альтанкай» [1, с. 125].

Паколькі Булгак не піша пра гранёную форму маналіта, але маналіт выглядае такім жа агромністым, як яго апісвае Булгак, можна дапусціць, што пані Туганоўская першапачаткова планавала надаць гранёную форму маналіту з тым, каб «Каменю філарэтаў» дадаць манументальнасці, і з улікам гэтых планаў мастак стварыў графічную кампазіцыю. Праект не быў здзейснены, таму што Булгак піша толькі пра агромністы гранітны блок. Малюнак Орды дае ўяўленне пра навакольны пейзаж, над якім пануе ўзвышша з міцкевічаўскай бярозай і «Каменем філарэтаў». Але гэта толькі адно з магчымых тлумачэнняў загадкі «Каменя філарэтаў».

Пра знакамітую ліпавую альтанку Булгак узгадвае з нейкім асаблівым рамантычным настроем, яго памяць даносіць нам водар флэксаў, ірысаў і яшчэ нейкіх кветак, што стваралі беражок сцежкі, якая вяла да альтанкі, стварае таямнічую рамантычную ауру вакол месца спаткання закаханых, перад якім панна Туганоўская паставіла каменную таблічку са словамі з «Дзядоў»: «Альтанка, майго шчасця калыска і магіла! Тут я сустрэў, тут развітаўся...»

У кнізе ўспамінаў Я. Булгака падаюцца фотаздымкі Туганавічаў. На першым здымку туганавіцкая «мураванка» адлюстравана з боку парку і тут добра бачна пазнейшая драўляная прыбудова, у якой размяшчаліся кухня, службовыя памяшканні і аранжарэйка. Надпіс пад фотаздымкам супярэчыць пададзеным ва ўспамінах звесткам пра тое, што ў «мураванцы» жыла Марыля, тут напісана «Флігель двара Туганоўскіх і Верашчакаў у Туганавічах, знакамітая Мураванка, у якой праводзіў канікулы малады Адам Міцкевіч» [2, с. 102].

Узгаданы вышэй фотаздымак, пададзены ў кнізе ўспамінаў Булгака, прыпісваюць таксама Каралю Карповічу, які і натхніў Яна Булгака на фатаграфанне. Пытанне аўтарскай атрыбуцыі няхай вырашаюць спецыялісты. Аднак можна адзначыць, што фотаздымкі

Булгака больш дасканалыя ў кампазіцыі, у іх майстар актыўна выкарыстоўвае святло, якое падкрэслівае глыбіню, дадае эмацыянальнай выразнасці прыроднаму асяроддзю і выгадна падкрэслівае архітэктур. Так, вядомы булгакаўскі фотаздымак «Мураванка» ў Туганавічах» выгадна вылучаецца, калі параўнаць з папярэднім. Кампазіцыя жывая, дынамічная, што ствараецца праз лёгка пазначаную дыяганаль сцэжкі і ланцужок гусяў, які паўтарае контур сцэжкі і падкрэслівае экспрэсію дыяганалі. Гэтай жа мэце служыць сонечнае святло, якое разліваецца на фасадах, даху і балконе флігеля, асвятляе і прасвечвае лістоту дрэў на другім плане ў кантраст з паглынутымі глыбокай ценню махнатымі лапінамі елкі. Эмацыянальная і кампазіцыйная выразнасць тут красамоўныя.

Да туганавіцкага цыкла адносіцца фотаздымак «Альтанка Марылі» ў Туганавіцкім парку», на якой мы бачым славетную альтанку, утвораную магутнымі стваламі векавых ліпаў з лаўкай, уціснутай паміж імі. «Альтанка» і «Мураванка» былі выкананы фотамастаком да 1910 года. На фотаздымку «Альтанка» Булгак стварае рамантычны, трошкі загадкавы настрой з адценнем лёгкай усмешкі праз гульні святла і цені, удалы ракурс, які падкрэслівае мяккі абрыс сцэжкі і дэманструе слуп з памятнай таблічкай. Да гэтага здымку сапраўды пасуюць словы майстра «Цудоўны быў гэты закуток, напоены простаі лірычнай прыгажосцю». Толькі памятны слуп неяк не пасуе да гэтага самой прыродай створанага настрою, які дапускае гэты памятны знак толькі як жарт, як момант «перанасычання нейкай урачыстай экстатычнасці» [2, с. 301], пра які пісаў Булгак, перадаючы настрой гэтай старой сядзібы.

Такім чынам, дзякуючы ўспамінам Булгака мы ўдакладняем месцазнаходжанне ў туганавіцкай сядзібе памятных знакаў, звязаных з Міцкевічам, адваргаем легенду пра знаходжанне пакоя паэта ў «мураванцы» і ўвогуле пашыраем свае веды пра Туганавічы і наваколле.

Туганавічы, вядомыя як мясціны, звязаныя з самым рамантычным і значным для творчасці паэта каханнем, паўстаюць у мемуарах Булгака традыцыйным шляхецкім радавым гняздом з яркімі постацямі прадстаўнікоў роду Туганоўскіх-Верашчакаў, якія самахварна працуюць на Навагрудчыне ў духу пасляпаўстанцкага пазітывізму.

Туганавічы сталі прыцягальнымі для мастацкай творчасці Яна Булгака, калі ўжо сталым чалавекам ён вяртаўся ў туганавіцкі маёнтак, каб спраецываць праз фотааб'екты вобраз «сваіх», вядомых з дзіцячых гадоў, Туганавічаў і зрабіць іх

блізкімі, прывабнымі і запамінальнымі для тысячаў аматараў навагрудскага краю, яго гісторыі і таго, хто ўвекавечыў гэты край у неўміручай паэзіі, якая сілкуе нацыянальны патрыятызм палякаў, беларусаў і літоўцаў.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Кулагін, А.М. Беларусь у малюнках Напалеона Орды / А.М. Кулагін, У.А. Герасімовіч. – Мінск, 2004.
2. Булгак, Я. Край дзіцячых гадоў / Я. Булгак. – Мінск: Беларусь, 2004. – 412 с.
3. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 1993. – 472 с. Tom 2: Województwa nowogrodzkie, brzesko-litewskie.
4. Chiopicki, E. Kartki z teki podróej / E. Chiopicki // Kiosy. – 1869. – nr 9. – S. 404.
5. Pawiowicz, E. Wspomnienia znad Wilii i Niemna / E. Pawiowicz. – Lwów, 1982.
6. Zmigrodzki, J. Nowogrydek i okolice. Wyd. 3 / J. Zmigrodzki. – Nowogrydek, 1931. – S. 94.

С. Вальюлис, С. Жвиргдас
г. Вильнюс

ЯН БУЛГАК. ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Творчеству одного из выдающихся вильнюсских фотографов Яна Булгака посвящены многие публикации, издания, появились и переводы его трудов. Но до сих пор почти не уделялось внимания его обширному литературному наследию: книгам о фототехнике, эстетике, истории фотографии Вильнюса, статьям, стихотворениям, новеллам, описаниям путешествий, обзорам выставок, книжным рецензиям, переводам, воспоминаниям и многому другому. Мы пытаемся хоть частично осветить этот вопрос.

Я. Булгак литературным творчеством начал заниматься еще до Первой мировой войны. Определяя свой путь в фотографии, он постоянно интересовался ее историей и теорией. В 1910 г. он дебютирует как публицист статьей *Gawkdy o fotografii dawniej a dzis* в варшавском журнале *Fotograf Warszawski* [1]. В этой статье Я. Булгак

проявил глубокое знание фотографии, хорошую профессиональную подготовку. Начиная с первой публицистической статьи, Булгак стал фанатическим борцом за художественную фотографию – фотографику, названную им же придуманным термином. Он почти пятьдесят лет после первой публикации был апостолом фотографии и непревзойденным мастером. Позже статьи, эссе и книги, написанные прекрасным стилем на разные темы, личный пример и живое слово воспитали не одно поколение фотографов, а его любовь к родине, зафиксированная во множестве фотографий, способствовала популяризации красоты родного края.

Начав в журналах печатать свои фотографии и публиковать статьи или свободный перевод книги L. de Pulligny и С. Руо, Я. Булгак проявил себя как зрелый художник. В статьях он излагает зрелые мысли, которые со временем чуть меняются, но основных положений он придерживается всю жизнь.

В начале апреля 1911 г. в издании *Tygodnik Wilecki* была напечатана статья Я. Булгака *Nec mergitur* и фотографии [2]. Статью автор написал, вернувшись из Минска, где выставлял свои фотографии на Первой художественной выставке. Ян Булгак писал: «Это был для нас настоящий праздник. Выставка проводилась впервые (думаю, не в последний раз), потому что дух свободы живет даже среди бесплодных скал или все уносящих вихрей, а через враждебное, темное море жизни плывет таинственный, гордый, ярко красный, золотом сверкающий корабль. Он всегда будет возвышаться на волне и наперекор всем утверждать – *Nec mergitur!*»

В 1913 г. московский журнал *Вестник фотографии* напечатал серию статей Я. Булгака о художественной фотографии «*Фотографические беседы*», которую автор специально подготовил на русском языке [3].

Во время немецкой оккупации Я. Булгак написал книжку в стихах «*Moja Ziemia*» [4]. Эта первая книга Я. Булгака, с любовью описывающая родные края, была напечатана в 1919 г., но без иллюстраций. Позже, в 1922–1923 гг., в вильнюсском еженедельнике «*Kresy*» [5] печатались отрывки книги, на сей раз уже с иллюстрациями. Еженедельник так рекламировал поэму: «Фотографии Я. Булгака широко известны в Польше и за границей. *Moja Ziemia* является единственным печатным поэтическим произведением автора. Стихи автор писал для себя, не выдвигая больших требований, поэтому в сборнике отражаются вера автора в лучшее будущее и любовь к родным нивам, таинственным лесам, деревьям и в зелени утопающим усадьбам, где все еще сохраняются следы былых поколений».

В сборнике новелл «*Dom*» (1937 г.) Я. Булгак опять возвращается в край детских лет, но на сей раз уже описывает детские переживания, любовь к родным местам, к родимой земле, к дому в прозе [6]. В новеллах автор использовал мотивы из «*Moja Ziemia*».

В 1926 г. в издании *Almanach literacki* читаем, что стихи Я. Булгак начал печатать еще в 1906 г. и перед Первой мировой войной подготовил к печати два сборника стихов: «*W białyj domku*» и «*Ona*» [7]. Неизвестно, издавались ли эти сборники. Может быть, так и остались в рукописях? Надо отметить, что в книге «*Kraj lat dziecinnych*» (2003 г.) предисловие и девять глав оканчиваются стихами, которые как будто резюмируют содержание соответствующих глав [8]. В 2004 г. эти воспоминания переведены на белорусский язык («*Край дзіцячых гадоў*»), а литовский перевод появится в 2008 году.

Больше всего статей, рецензий, обозрений Ян Булгак напечатал в вильнюсских журналах «*PrzełNęd fotograficzny*» и «*Fotograf Warszawski*». Писал статьи и для издаваемых в Вильнюсе альманахов «*Almanach Fotografiki Wileckiej*» (1931 г.) и «*Almanach fotografiki polskiej*» (1934 и 1937 гг.).

В 1931 г. Я. Булгак в Варшаве издает книгу «*Fotografika. Zarys fotografii artystycznej*» [9]. Это первая книга по теории фотографии, в которой автор защищает новые течения в художественной фотографии, доказывает, что фотография является искусством, критически оценивает фотоаппаратуру и технические средства. Учебник обильно иллюстрирован фотографиями автора. В том же году Я. Булгак в Вильнюсе издает первую тетрадь «*Wkdrywki fotografaw stowe i obrazie. Zeszyt I. Krajobraz wilecki*», приуроченную к двадцатипятилетию творческой работы [10]. Я. Булгак задумал издать серию *Wkdrywki fotografa*, в которой словом и изображением хотел показать красоту Вильнюса и его окрестностей. Литературное и визуальное содержание дополняют друг друга и создают единое произведение искусства. Позже появилось еще девять тетрадей: *Zeszyt II. Krajobraz, widziany przez soczewk* [11] (1933 г.); *Zeszyt III. Prez Ponary do Trok* [12] (1933 г.); *Zeszyt IV–V. Jezioro Narocz* [13] (1935 г.); *Zeszyt VI. Czowiek tworcNęd krajobrazu* [14] (1936 г.); *Zeszyt VII. Ruszczyrowskie doinyki* [15] (1935 г.); *Zeszyt VIII–IX. Pejzaż Wilna* [16] (1936 г.), а две тетради – *Zeszyt X. Kalwarja Wilecka* и *Zeszyt XI. Nowogrydzkie (Kraj lat dziecinnych)* до Второй мировой войны так и не были изданы, хотя сообщалось, что они готовятся к печати. Сейчас знаем, что первый том *Kraj lat dziecinnych* Я. Булгак писал в Вильнюсе с января 1940 г. до октяб-

ря 1942 г., а второй – *Puł i życia w Wilnie* – с ноября 1942 г. Рукопись насчитывала более 300 страниц текста, но в июле 1944 г. сгорела вместе со студией. Еще перед отъездом в Варшаву Я. Булгак попытался восстановить утраченный текст, но написал только три страницы. Первый том воспоминаний «*Kraj lat dziecinnych*» был напечатан лишь в 2003 г. в Польше [17].

В 1933 г. в Вильнюсе вышел в свет еще один учебник Я. Булгака по технике фотографии «*Technika bromowa*» [18]. В 1934 г. – книга «*Bromografika czyli metoda wtyrnika*» [19].

Возможно, 1936 г. – самый плодотворный в литературном творчестве Я. Булгака. «*Przegl.Ned Fotograficzny*» начинает печатать и на протяжении полутора лет печатает перевод М. С. de Santeula «*Gramatyka artyzmu fotograficznego*» [20] об основах эстетики фотографии. Это произведение Я. Булгак переводит сразу после его появления в журнале «*Revue Franzaise de Photographia*». Как венец тридцатилетней работы, в конце октября 1935 г. (на обложке – 1936 г.) вышла книга «*Estetyka ъwiatia. Zasady fotografiki*» [21]. Журнал «*WiadomoŃci fotograficzne*» писал: «*Estetyka ъwiatia* широко освещает многие вопросы эстетики художественной фотографии, раскрывает пути ее развития. Книга дополняет известный учебник «*Fotografika. Estetyka ъwiatia*», составлена из тридцати пяти, в разные годы (1919–1935) написанных, не связанных между собой глав, которые соответствуют общей теме.

Это не учебник, а книга для чтения. Среди литературы по фотографии встречается множество сухих, лишь теорией и техникой, разными мелочами, рецептами и формулами напичканных изданий, которые раздражают читателя, а эта увлекательная книга, наоборот, радует. Ее, как повесть или живописный исторический очерк, легко читать.

С большой любовью и темпераментом автор пишет о композиции фотографии. Солнце, пейзаж, архитектура – это для него не только вопросы композиции, но, во-первых, источник увлечения и радости. Это очарование так сугестивно передается читателю, что, кажется, схватил бы фотоаппарат и побежал фотографировать природу.

Книга не оставляет читателя равнодушным. Она пробуждает заинтересованность художественной фотографией, раскрывает еще короткую, но уже славную ее историю» [22].

По нашему мнению, достоинством книги является и тот факт, что сразу после выхода в свет ее перевели на английский язык. Журнал, выходящий в Йоханнесбурге (Южно-Африканская Республика), «*The Reflex*» уже в марте 1936 г. опубликовал две главы и

сообщил, что в январе 1937 г. будет переведена вся книга [23]. Все-таки надо отметить, что фотографическая техника и технология, описанные в главах, со временем устарели, но фотоэстетика до сих пор остается актуальной.

Интересовался Я. Булгак и историей фотографии. В 1939 г. появилась его книга «*O pierwszych fotografach wileckich z XIX w.*» В небольшой книге (36 страниц) автор сумел не только описать первых вильнюсских фотографов и их творчество, но и умело охарактеризовать дух XIX века. Он пишет: «Вильнюсская фотография в то время отличалась аристократизмом и таинственностью. Это была новая, до того неизвестная, способность, связанная с непонятными, даже магическими манипуляциями. Фотография была похожа на чудо, вызывала удивление и восхищение» [23].

Я. Булгак не только печатал множество своих фотографий, но и много писал: в 1936 г. в Вильнюсе был издан перечень его литературных произведений – «*Spis prac Jana Bulhaka*», в котором отмечено 105 позиций. Я. Булгак опубликовал немало разных статей в журналах: «*Swiatlocien*» (Познань), «*Miesicznik fotograficzny*» (Львов), «*Nowosci fotograficzne*» (Быдгощ) и др., а в «*Ateneum Wilenskie*» (1939, № 1) напечатана и библиография его литературных работ за 1936–1938 годы. Немало публикаций Я. Булгак посвятил своему другу художнику Фердинанду Руцицу: «*Dlaczego Ruszczyc przestai malowac*» (1936), «*Ferdynand Ruszczyc – iycie i dzieio*» (1939) и др.

В журнале «*Hwiat fotografii*» Я. Булгак постоянно писал об отечественной фотографии, а незадолго до смерти он подготовил к печати и свою последнюю книгу «*Fotografia ojczysta*» [24]. В книге автор излагает свою концепцию, которую в течение многих лет старался реализовать и приложил немало усилий. Кредо художника – создание фотографического портрета Отечества.

Обобщая литературное наследие Я. Булгака, надо отметить ее диапазон: начиная с поэзии и поэтических путевых заметок и заканчивая критикой и теорией фотографии. Я. Булгак писал на разные темы, но почти всегда о фотографии. Наверное, потому, что умел анализировать и исследовать развитие фотографии, отдельных авторов и их произведения. Некоторые его рецензии и обзоры, книги по теории и истории фотографии, статьи, переводы, описания путешествий и сегодня являются актуальными и непревзойденными. Все литературное наследие Я. Булгака очевидно свидетельствует, что он не только фотографировал, но и писал сердцем.

Список источников и литературы

1. Buihak, J. Gawkdy o fotografii dawniej a dzin' / J. Buihak // Fotograf Warszawski / Warszawa. – 1911. – № 11, 12; 1911. – № 1, 2, 3; 1912. – № 1.
2. Buihak, J. Nec mergitur / J. Buihak // Tygodnik Wilecki. – Wilno. – 1911. 3 (16) kwietnia, nr. 14.
3. Булгак, Я. Фотографические беседы / Я. Булгак // Вестник фотографии. – С.-Петербург. – 1913. – nr. 2, 3, 4, 6.
4. Buihak, J. Moja Ziemia / J. Buihak. – Wilno, 1919.
5. Kresy. – 1922, nr. 6; 7; 1923. – nr. 2; 5.
6. Buihak, J. Dom: opowieŕz / J. Buihak – Wilno, 1937.
7. Almanach literacki. – Wilno, 1926.
8. Buihak, J. Kraj lat dziecinnych / J. Buihak. – Gdynia, 2003.
9. Buihak, J. Fotografika: zarys fotografii artystycznej / J. Buihak. – Warszawa, 1931.
10. Buihak, J. Wkdrywki fotografa w siowie i obrazie / J. Buihak. – Wilno, 1931. – Zeszyt I: Krajobraz wilecki.
11. Buihak, J. Wkdrywki fotografa w siowie i obrazie / J. Buihak. – Wilno, 1933. – Zeszyt II: Krajobraz, widziany przez soczewkk.
12. Buihak, J. Wkdruwki fotografa w siowie i obrazie / J. Buihak. – Wilno, 1933. – Zeszyt III: Przez Ponary do Trok.
13. Buihak, J. Wkdrywki fotografa w siowie i obrazie / J. Buihak. – Wilno, 1935. – Zeszyt IV–V: Naroc.
14. Buihak, J. Wkdrywki fotografa w siowie i obrazie / J. Buihak. – Wilno, 1936. – Zeszyt VI: Cziowiek twyrц№ krajobrazu.
15. Buihak, J. Wkdrywki fotografa w siowie i obrazie / J. Buihak. – Wilno, 1935. – Zeszyt VII: Ruszczycowskie doinyki.
16. Buihak, J. Wkdrywki fotografa w siowie i obrazie / J. Buihak. – Wilno, 1936. – Zeszyt VIII–IX: Pejzaŕ Wilna.
17. Buihak, J. Kraj lat dziecinnych / J. Buihak. – Gdynia, 2003.
18. Buihak, J. Technika bromowa / J. Buihak. – Wilno, 1933.
19. Buihak, J. Bromografija, czyli metoda wtyrnika / J. Buihak. – Wilno, 1934.
20. Santuel, M.C. Gramatika artyzmu fotograficznego / M.C. Santuel // Przegl№d Fotograficzny. – 1936. – № 9 – 11; 1937. – № 1 – 6, 8, 9, 11, 12; 1938. – № 1 – 3.
21. Buihak, J. Estetyka ъwiatia. Zasady fotografiki / J. Buihak. – Wilno, 1936.
22. Przegl№d Fotograficzny. – 1936. – № 7, 8.
23. Buihak, J. O pierwszych fotografiach wileckich z XIX w. / J. Buihak. – Wilno, 1939.
24. Buihak, J. Fotografia ojczysta / J. Buihak. – Wrociaw, 1951.

В.Р. Карнялюк
г. Гродна

УСПАМІНЫ ЯНА БУЛГАКА ЯК ГІСТАРЫЧНАЯ КРЫНІЦА

Успаміны – найбольш складаны жанр і вырыянт гістарычнай крыніцы. У іх шмат ад настрою, эмоцыяў, уражанняў, уласнага стаўлення. Тут ўсё няўлоўнае, што не фіксуецца амаль ніколі ў іншых дакументах, што проста губляецца ў нябыце. Але ж у гэтым увесь смак жыцця, уся прыгажосць падзеі. Каб гэтае няўлоўнае адшукаць у нататках-успамінах, трэба мець добрую інтуіцыю. Інтуіцыя не з’яўляецца зняцкаю. Яна вынік начытанасці, эрудыцыі, даследчага вопыту і проста жыццёвага досведу навукоўца або звычайнага чытача. З усяго назапашанага калейдаскопа прыкладаў, узораў, рысачак жыцця, паводзінаў, слоў, выклічнікаў (гісторыя ўся ў выклічніках!) выбіраецца неабходнае. Як тая мазаічка, якой не хапае для паўнаты карціны ці вобраза. З багацця ведаў нараджаецца інтуіцыя. Вопытны чытач не спяшаючыся перасыпае скарбы сваіх ведаў, выбірае з іх тэма, што трапна ўвойдуць у няскончаную карціну часу, намалёваную мемуарыстам. А можа, Божым промыслам усё адразу стане на свае месцы. Калі чытач мае добрую інтуіцыю, успаміны становяцца для яго акном у мінулае, дзе ў комплексе з паўтонамі можна назіраць жыццё, якое ўжо адышло. Дзеля таго, каб найбольш верна чытаць і разумець успаміны, трэба максімальна шмат ведаць пра аўтара, яго жыццё, час, абставіны напісання мемуараў, мець хоць бы нейкае ўяўленне аб матывах стварэння нататкаў. Што гэта – жаданне зафіксаваць свае дасягненні, на якія не звярнулі ўвагу сучаснікі? Ці адчуванне, што адыходзіць у нябыт нешта важнае, тая павязь падзей, якія здарыліся на вашых вачах? Калі гэтага не зафіксаваць, яны забудуцца, знікнуць. Застануцца схемы жыцця, спрошчаныя, невыразныя, стэрэатыпныя кавалкі гістарычных падзей, але не самыя падзеі. Пазней на гэтай глебе ўздыдуць гістарычныя міфы. Таму рука цягнецца да пяра, каб прыпыніць непазбежны працэс забыцця.

На пачатку разважанняў пра ўспаміны Яна Булгака «Край дзіцячых гадоў», выдадзеных па-беларуску ў 2004 г., дзве запазычаныя думкі. А.І. Герцэн неяк запытаўся: «Хто можа пісаць успаміны?!» І сам жа адказаў: «Кожны. Бо ніхто не абавязаны іх чытаць». А вялікі Томас Карлейль з’яўляецца аўтарам наступнай сентэнцыі: «Добра напісаныя біяграфіі такія ж рэдкія, як і годна прыжытае жыццё». Аб кнізе Я. Булгака «Край дзіцячых гадоў» можна

без сумневу сказаць: гэта выдатна напісаная аўтабіяграфія, якую трэба чытаць, каб зразумець шмат з мінуўшчыны нашай краіны.

Вядома, што XIX і пачатак XX стагоддзя напоўненыя мемуарнай літаратурай, сярод якой нямала сапраўды таленавітых кніг. А калі аўтар з'яўляецца выдатнай асобай свайго часу, то натуральная і цікавасць да яго думак, уражанняў, асацыяцый, «дробязяў» жыцця, да ўсяго, што звязана непасрэдна з этапамі яго жыццяпісу.

Перагортваючы старонкі ўспамінаў Я. Булгака, ад пачатку аўтаматычна маеш устаноўку: «Не вер. Не вер. Не вер». Бо суб'ектыўзм з'яўляецца першай і асноўнай характэрнай рысаю мемуараў. Гэта ж успаміны сталага чалавека аб раннім дзяцінстве. Звесткі пра жыццё, прапушчаныя праз галаву і сэрца спрактыкаванага ў назіранні за прыгожым, з удасканаленым густам, з вялізным жыццёвым досведам чалавека. Нельга не ўспомніць тут амаль сінхронныя ўспаміны былых бежанцаў з Беларускай часткі ў 1915 годзе [1]. Але амаль адразу трапляеш у палон выключнай, фантастычнай любові да свайго роднага краю, якую Я. Булгак прыгожа дэманструе паўсюль, ва ўсіх праявах свайго жыцця. Любоў складаюцца схаваць, але аўтар гэтага і не збіраецца рабіць. Таму Навагрудчына паўстае перад намі, як сапраўдны «парадзіз», дзе вобразы прыроды не проста ствараюць фон, але займаюць ледзь не палову ўсіх успамінаў. Вось панарама, якую малое аўтар: «Старое русла Сэрвачы ўтварала шырокую даліну, пакрытую млынамі, мастамі, грэблямі, і даліна гэта цягнулася з поўначы на поўдзень ад Шчорсаў і Карэліч аж да Туганавіч і Скробава цудоўным шлейфам лугоў і выганаў. Ураджайныя мурожныя лугі падчас сенакосу густа пакрываліся копамі сена, а на выганах рухаліся незлічоныя статкі быдла і коней» [2, с. 24]. А людзі, з іх рознымі характарамі і якасцямі, ва ўсіх дэталях паўстаюць з забыцця, дзякуючы выключнай памяці выбітнага фатографа, як арганічная частка гэтага раю.

Мемуары, як кожная гістарычная крыніца, даюць шматлікія тэмы для магчымых даследаванняў. Узгадаем толькі некалькі з тых, што ўвасоблены ва ўспамінах Я. Булгака.

Па-першае, гэта ўважлівае, падрабязнае тлумачэнне свайго радаводу. Шляхецкі свет Булгакаў і Дахновічаў-Хацінскіх – гэта магчымасць паглыбіцца не толькі ў хітраспляценні канкрэтнага роду, але дакрануцца да самога характару роднасных узаемаадносін аўтарскай па паходжанні шляхты з набытай польскай самасвядомасцю.

Па-другое, успаміны літаральна прасякнуты адчуваннем нядаўняга паўстання 1863 г. Гэтыя векапомныя дні адбіліся на ўсіх баках ужо мірнага, размеранага жыцця. Вось некалькі заўваг аўта-

ра ўспамінаў: «Паходзячы з пакалення вынішчанага пасля 1863 г., ён не любіў успамінаць аб мінулым...» [2, с. 21]; «...гэтыя страшныя часы пакінулі ў ім асадак болю і прыгнечання» [2, с. 45]. А вось уласныя рэфлексіі Булгака аб значэнні 1863 года, праз якія ён спрабаваў тлумачыць паводзіны бацькоў і метады выхавання ў сям’і: «Падчас паўстання бацьку было 20 гадоў, маці – 14, і мы ведаем, як гэты 63-і год цяжка паўплываў на ўсё жыццё нашага грамадства і асабліва на лёсы і характар моладзі. Яны былі сведкамі шалёнага тэрору Мураўёва... У іх падсвядомасці засела, што адзіным паратункам з’яўляецца ўтрыманне на сваім кавалку зямлі... На такіх прынцыпах выхавалі сына» [2, с. 363]. «Томаш Булгак – ахвяра двух паўстанняў, два разы быў сасланы ў Сібір. Чалавек вялікага розуму і характару, ён быў славай і гордасцю ўсяго нашага роду...» [2, с. 222]. Гэта падмурак усяго жыцця. Тут адчуваеш боль Яна Булгака, калі ён разумее, але не апраўдвае бацькоў, якія не распавялі своечасова пра Томаша і Тэрэзу Булгакаў: «вынік наступстваў паўстання і наступстваў духоўнай прастрацы» [2, с. 227].

Трэці момант, хаця і з’яўляецца асноўным зместам мемуараў, але патрабуе асобнай увагі – гэта тэма дзяцінства ў XIX – пачатку XX стагоддзя. Кніга напісана «адзіным дзіцём у бацькоў» [2, с. 35]. Стаўленне да дзяцей у дашкольным узросце, педагогічныя захады бацькоў, паводзіны нанятых нянек, настаўнікаў, разважанні аб змесце дзённіка маці (такі аналіз магчымы толькі ў сталым узросце) у цэнтры ўвагі Я. Булгака. Размовы аб выхаванні і рэфлексіі хлопчыка Яна Булгака – усё гэта грані ўспамінаў як крыніцы. Як бы між іншага сярод радкоў успамінаў затаілася ацэнка ўсяго дзяцінства: «Мае дзіцячыя гады – гэта бесперапынны працяг шчаслівых дзён, напоўненых незамутнёнай радасцю на вачах добрых і любячых бацькоў» [2, с. 39]. Тут можна ўспомніць вялікага Януша Корчака: «Тыя, у кога не было беззаботнага, сапраўднага дзяцінства, церпіць ад гэтага ўсё астатняе жыццё» [3, с. 483]. Пра Булгака гэтага не скажаш. І той факт, што менавіта погляд на родны край аўтару захацелася занатаваць праз вочы дзяцінства, толькі пацвярджае, што зварот да гэтага перыяду для Яна Булгака не проста прыемны, а натхняльны, узнёслы, насычаны прагаю да далейшага жыцця. Ён прызнаваўся: «Сёння, аглядаючы вачыма старога чалавека мае тагачасныя адносіны да свету рэчаў у бацькоўскім доме, я павінен падкрэсліць, што гэтыя адносіны былі вельмі жывыя, інтымныя і фантастычныя» [2, с. 59]. Вялікі ўплыў на малага яшчэ чалавечка зрабілі кнігі [2, с. 80]. І тут даецца ў знакі 1863 г.: «Але час пасля 1863 г. быў ужо пусты

і бясплодны, і замест польскай творчай навукі гучала ўсялякае чужаземнае смецце ў шматлікіх перакладах» [2, с. 370].

Пятая характарыстыка дадзеных успамінаў звязана з гаспадарчым жыццём дробнашляхецкай сям’і, з суіснаваннем розных гаспадарчых укладаў. Гэты элемент жыцця людзей цікавіць даследчыкаў ва ўсе перыяды гісторыі. Вось і тут чытаем пра 80-я гг. XIX ст.: «Гэта былі шчаслівыя часы, калі амаль усё выраблялі дома, бо стараліся як найменш траціць грошаў у горадзе. Эканомілі нават на танным цукры, які куплялі ў галовах, замяняючы яго пры нарыхтоўцы павідла хатнім мёдам. Прытрымліваліся старога вясковага правіла, што за грошы купляюць толькі соль і жалеза, а ўсё астатняе трэба мець самім, хатняй вытворчасці» [3, с. 50]. Або яшчэ дэталі: «...у той час больш жылі па сонцу, чым па гадзінніку» [3, с. 51]. Жартаўлівыя заўвагі кшталту: «Прусакоў лічылі хатнімі жывёламі, якія мелі ў кухні адвечны сервітут і засядалі там па праву даўнасці», – дадаюць яшчэ большую прывабнасць кнізе ўспамінаў Яна Булгака [3, с. 189].

А вось нечаканае адкрыццё: «Большасць тагачаснай моладзі не скончыла гімназіі: чатырохкласны школьны стаж ужо лічыўся сур’ёзным вынікам, а універсітэцкі дыплом папросту быў рэдкасцю» [3, с. 75].

Яшчэ некаторыя рысачкі часу: «Мы адзначалі тады святы паводле старога стылю, уведзенага расійскім урадам пасля паўстання 1863 г.» [3, с. 198]; «Юлька прыносіла цукар і патрэбныя дадаткі, і ўсё ўзважвала на бязмен, бо вагаў з маятнікам не ведалі» [3, с. 215]; «Ужыванне кракаўскай збруі пасля паўстання 1863 г. было забаронена» [3, с. 233]; «Словы «каханне», «каханая», «нарачоная» гучалі для мяне спакусай забароненага плода і абуджалі ўва мне страшэнную сарамлівасць, блізкую да страты прытомнасці» [3, с. 374].

Шостае. Адным са знікаючых элементаў жыцця, якія рэдка фіксуюцца на паперы, з’яўляюцца асацыяцыі, узоры ды ідэалы, пануючыя ў пэўны час у галовах людзей адпаведнага сацыяльнага кола і паходжання. Такімі знакамі часу можна лічыць парыжскія гравюры – «трохі пажоўклыя, але тонка выгравіраваныя, яны прадстаўлялі віды Пулаў і эпизоды напалеонаўскіх войнаў», развешаныя на сценах шляхецкага дома [3, с. 52]. Выпадковы сюжэт? Зусім не. Гэта памяць пра магчымую волю, пра ўсплеск надзеі, якая час ад часу напэўна заварушыцца ў галаве кожнага шляхціца.

Сёмае. Ад часоў вызвалення сялян ад прыгону прайшло больш за 20 год, але якія адбыліся змены ў зносінах шляхты і простага

люду! На ўзроўні гутаркі, этыкету ўзаемаадносінаў. Не засталіся па-за ўвагай Булгака «дзяўчаты з чэлядзі» [2, с. 53].

Восьмае. З дапамогаю дадзеных успамінаў мы маем магчымасць зазірнуць у такую сакральную частку чалавечага выхавання, як патрыятызм. Для Яна Булгака патрыятызм асацыіруецца з Янам III Сабескім, «асобай, з якой я навучыўся звязваць паняцце каралеўскасці і айчыны» [2, с. 54] і «подых дастойнай старасвеччыны... шляхецкай Польшчы, якая адыходзіла ў цень забыцця» [2, с. 104]. Прыналежнасць да колу польскага шляхецкага роду азначае для аўтара ўспамінаў прыналежнасць да людзей, «няздольных на подлыя і брыдкія ўчынкі, якія заўсёды кіруюцца правіламі ветлівасці, гонару і добрага выхавання» [2, с. 129]. Усе разважанні Яна Булгака на гэтую тэму вядуцца вакол «польскай дабрадзеінасці, такой недалёкай ад РЫМСКАЙ «virtutis» (доблесці)» [2, с. 227]. А словы «Варшава», «Кракаў», «Познань», «Вільня» мелі «магічнае гучанне» [2, с. 372].

З апошнім звязана дзевятае назіранне – патрыятызм Булгака меў не беларускі, а польскі характар. Беларуска для яго чужая. «На мясцовай мове ён называецца «свірнам», – піша Булгак [2, с. 64]. Або «...і гэтыя назвы на яе мове гучалі вельмі ўтульна і пяшчотна» [2, с. 76]. «На яе цвёрдай, закрубелай мове», – як пра штосьці іншае, не сваё піша на старонках мемуараў аўтар [2, с. 135]. І тут жа дадае: «Але штодзень у жывой мове, якая ўзнікала непасрэдна і імпульсіўна, у нас было нешта асаблівае, блізкае да размоўнай, якая складалася пад моцным уплывам народнай беларускай гаворкі з дадаткам розных іншых уплываў. Гэта быў крэсовы бігос...» [2, с. 84]. Стаўленне да мовы тут, як феномен тагачаснага выхавання ў спалучэнні з усёй атмасферай культурнага і палітычнага жыцця.

Руская мова, «нелюбімая і адразу ўзненавіджаная», не адштурхоўвала, а нават цікавіла малога кемлівага Булгака, але толькі як чужая культура [2, с. 85, 173]. Успомнім Дорахаўскі двор расейскага памешчыка. У Булгака ён увасабленне безгустоўнасці, грубасці, аляпаватасці, непрыгожасці [2, с. 155]. Мова ўвогуле ў кнізе Булгака – сведка часу: часта сустракаюцца галіцызмы, якія ішлі ад бацькоў [2, с. 190].

Нельга прайсці побач такога – дзесятага ў нашым пераліку – сюжэту ўспамінаў, як стаўленне да прадстаўнікоў улады, якіх «супакойвалі (як гэта рабіў бацька Яна. – В.К.) шчодрым хабарам у натуре і на гэтым абмяжоўвалі свае сутыкненні з расіянамі» [2, с. 86]. Гэта быў іншы паралельны свет. Затое свет местачковага жыхара быў блізкі Яну Булгаку. Толькі адна ацэнка: «...Навагрудак увогуле мала адрозніваўся ад вёскі» [2, с. 118].

Вельмі важная частка кнігі – размовы аб тагачасным штодзённым жыцці, пра здароўе дзяцей, пра надвор’е, пра сваякоў.

Праз радкі булгакаўскай кнігі далятае да нас разнастайная як тады, так і зараз Беларусь. Яна – у прамаўленні, русізмах, урадавых адзначэннях, розных узроўнях польскай адукаванасці. Як тут не ўзгадаць успаміны М.М. Улашчыка пра 20-я гг. XX ст. і тых ж навагрудскія ўражанні ад сапраўдных палякаў і параўнанні з мяцовай польскасцю [4].

Мы знарок не прыпыняемся на характарыстыках населеных пунктаў і сядзібаў. Кожны з іх – асобная тэма даследавання, адпраўная кропка пошуку. Напрыклад, Сноў з сённяшнім, скаверканым савецкімі вайскоўцамі родавым гняздом Рдултоўскіх, дзе, са слоў Яна Булгака, «скончыў жыццё самагубствам Людвіг Шпіцналь, сябра Славацкага» [2, с. 267].

Прырода і людзі, як і ў жыцці, заўсёды побач у кнізе Булгака. З вобразаў прыроды складаецца сапраўдны гімн зямлі – Радзіме – Польшчы, Літве, Беларусі – якая тут розніца? Краю, дзе жыве дзяцінства [2, с. 123].

І апошняе. Архітэктура ўспрымаецца Булгакам як з’ява прыроды. «Я думаю, – піша Ян Булгак, – што гэты від (касцёл кля Сэрвачы) значна больш, чым людзі, быў маім настаўнікам, сябрам і дарадцам і больш, чым падручнікі, маёй кніжкай па эстэтыцы і евангеллем прыгажосці». Паўсюль ва ўспамінах раскіданы трапныя ацэнкі помнікаў архітэктуры. Пра былы кальвінскі збор аўтар піша: «...служба там адпраўлялася толькі адзін раз у год, а потым ён стаяў ціхі і пакінуты, належаў ужо не толькі людзям, колькі навакольнаму пейзажу» [2, с. 23].

Калі Ян Булгак кажа пра страчанае на Бацькаўшчыне, яго словы натуральным чынам пераклікаюцца з вядомым шагалаўскім «плачам па роднаму Віцебску». Той жа настрой, тая ж сіла любові [2, с. 366-367]. Таксама гаворыць Булгак пра нашу Вільню: «Шляхі жыцця занеслі мяне ў Вільню, пасялілі назаўсёды ў гэтым горадзе, спачатку абьяжавым, потым бліжэйшым» [2, с. 398]. Булгакавыя ўспаміны – сапраўднае свята для кожнага шчырага аматара беларускай мінуўшчыны і беларускай прыроды. А для навукоўца – гэта складаная і багатая крыніца па гісторыі штодзённасці апошняй трэці XIX стагоддзя.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Бежанства 1915 года. – Беласток, 2000. – 416 с.
2. Булгак, Я. Край дзіцячых гадоў / Я. Булгак. – Мінск, 2004. – С. 24.

3. Корчак, Я. Как любить ребёнка / Я. Корчак. – М.: Политиздат, 1990. – С. 483.

4. Улашчык, М. Краязнаўчыя нарысы, мемуары (у кнізе «Выбранае») / М. Улашчык. – М.: Беларускі кнігазбор, 2001. – С. 318.

Н.А. Маліноўская-Франке

г. Мінск

**МАСТАЦКІ ФАКУЛЬТЭТ УНІВЕРСІТЭТА
ІМЯ СТЭФАНА БАТОРЫЯ
Ў МАСТАЦКІМ ЖЫЦЦІ МІЖВАЕННАЙ ВІЛЬНІ (1919–1939)**

Утварэнне ў 1919 г. мастацкага факультэта універсітэта імя Стэфана Баторыя ў Вільні (далей – УСБ) у значнай ступені прычынілася да фармавання рэгіянальнага мастацкага асяродку ў міжваенны час, калі Вільня стала значным мастацкім цэнтрам.

Арганізацыя мастацкага факультэта УСБ, вызначэнне накірункаў яго дзейнасці і распрацоўка праграмаў сталі плёнам ахвярнай працы Фердынанда Рушчыца – неаспрэчнага аўтарытэта ў культурна-мастацкім жыцці міжваеннай Вільні. Дзякуючы Рушчыцу ў Вільні з’явілася ўстанова «навукі і мастацтва, якой нідзе больш няма, але якая павінна быць у Вільні, бо ў Вільні ўсё павінна быць найлепшае» [2, с. 187]. Мастацкі факультэт УСБ быў адзіным у тагачаснай Польшчы універсітэцкім факультэтам, які даваў адукацыю не толькі для будучых мастакоў, рэстаўратараў і пэўны час для архітэктараў, але і для выкладчыкаў малюнка. Факультэт у сваіх праграмах спалучаў мастацкі, гуманітарны і політэхнічны накірункі. Станоўчай навацыяй мастацкага факультэта было тое, што для паступлення на факультэт ад абітурыентаў патрабавалася пасведчанне аб заканчэнні сярэдняй адукацыі. Абітурыенты, якія не мелі закончанай сярэдняй адукацыі, але вылучаліся добрымі мастацкімі здольнасцямі, маглі займацца ў якасці вольных слухачоў.

Побач са шматлікімі праблемамі, звязанымі з арганізацыяй універсітэта, наглядам за рамонтнымі працамі ў былой езуіцкай акадэміі, праектаваннем строяў, рэктарскіх і дэканскіх рэгаліяў, штандараў і пячатак, Рушчыц займаўся наладжваннем працы на мастацкім факультэце. Ён пачаў з пошуку адпаведнага будынка і выбраў старажытныя муры былога Бернардынскага кляштару, які хоць і быў у кепскім стане і патрабаваў сур’ёзнага рамонту, але затое адпавядаў галоўнаму крытэрыю мэтра – ён не быў «сучасна

банальным» [2, с. 212]. У працы па распрацоўцы праграмы навучання Фердынанд Рушчыц абапіраўся на ўласны педагагічны вопыт, які здабыў у Школе мастацтваў у Варшаве (школа К. Стаброўскага) і ў Кракаўскай акадэміі мастацтваў, а таксама кансультаваўся з прафесарамі Каралем Тыхім, які з 1904 г. выкладаў у Школе мастацтваў у Варшаве разам з Рушчыцам, Станіславам Навакоўскім, Мар’янам Лялевічам і Юліюшам Класам [7, с. 531].

Паводле рушчыцаўскага праекта, на факультэце планаваліся дзве секцыі – выяўленчага мастацтва і архітэктуры. У першы год працы факультэта пачала дзейнічаць секцыя выяўленчага мастацтва. Кіраўнікамі майстэрняў на факультэце ў першы год працавалі: прафесар Фердынанд Рушчыц (пейзажны жывапіс), прафесар Юзаф Чайкоўскі (ужытковае мастацтва), Бенедыкт Кубіцкі (малюнак і жывапіс), Станіслаў Богуш-Сестранцэвіч (натура), Баляслаў Балзукевіч (скульптура) і Войцэх Ястшэмбоўскі (графіка). На пасады загадчыкаў лабараторый пры факультэце Рушчыцам былі запрошаны Ян Булгак (мастацкая фатаграфія) і Банавентура Ленарт (друкарства).

Урачыстае адкрыццё мастацкага факультэта ў былых бернардынскіх мурах адбылося 12 кастрычніка 1919 года – на наступны дзень пасля адкрыцця універсітэта імя Стэфана Баторыя. У сваёй прамове Фердынанд Рушчыц вызначыў асноўны мастацка-культурны падмурак працы факультэта: «Сімвалам [нашага факультэта. – Н. М.-Ф.] з’яўляюцца галінкі бярозы і ружы. Бяроза – гэта характэрнае нашых матываў, а ружы – прыгажосць агульнай культуры» [6, с. 139]. Праз некалькі дзён распачаўся набор студэнтаў, і ўжо на пачатку лістапада 20 студэнтаў і 13 вольных слухачоў распачалі навучанне на мастацкім факультэце УСБ.

Зменлівая палітычная сітуацыя Вільні і ваенныя дзеянні ўскладнялі працу ў першы год існавання факультэта і паўплывалі на тое, што выкладчыкі С. Богуш-Сестранцэвіч, Ю. Чайкоўскі і В. Ястшэмбоўскі адмовіліся выкладаць і выехалі з Вільні. Гэта на нейкі час аслабіла факультэт і прымусіла Рушчыца зноў шукаць прафесійныя кадры. Тады майстэрні ўжытковага мастацтва і графікі ўзначаліў прафесар Мечыслаў Катабрыньскі, а пасля яго ад’езду ў Варшаву ў 1923 г. – Збігнеў Пранашка і Станіслаў Матусяк – вядомыя ў той час польскія фармісты. Тады ж на факультэце ў якасці асістэнта ў майстэрні пейзажа Рушчыца з’явіўся захоплены каларыстычнымі здабыткамі імпрэсіянізму, выхаванец Пецябургскай акадэміі мастацтваў Аляксандр Штурман.

У 1921 г. дзякуючы намаганням прафесара Ю. Класа, пры актыўнай падтрымцы Рушчыца, распачала сваю дзейнасць секцыя

архітэктур. У 1922 г. на факультэце з'явілася кафедра гісторыі мастацтва, якую ўзначаліў Е. Рэмер, а потым прафесар Т. Шыдлоўскі і прафесар М. Марэлёўскі. На працягу наступных гадоў на факультэце працавала цэлая плеяда таленавітых мастакоў і педагогаў, сярод якіх былі Людмір Сляндзінскі (з 1925 г.), Тыман Несялоўскі (з 1928 г.), Ежы Хопэн (з 1931 г.), Браніслаў Ямант (з 1931 г.) і іншыя.

Выкладчыкі факультэта імкнуліся рэалізоўваць сваёй працай асноўны рушчыцаўскі пастулат мастацтва, якое павінна атачаць усё навокал. Прызнаныя майстры ў сваёй педагагічнай дзейнасці перадавалі студэнтам сваё майстэрства і давалі салідную школу, здабытую імі ў вядомых мастацкіх акадэміях. Дзякуючы самым розным творчым мастацкім арыентацыям, якія яны прадстаўлялі, студэнты мелі магчымасць пазнаёміцца з цэлым спектрам тагачасных еўрапейскіх мастацкіх стыляў і тэндэнцый: ад настраёвай стылізацыі пейзажа (Рушчыц), праз класіцызм (Сляндзінскі), усё яшчэ жывы рамантызм (Ямант), імпрэсіянізм і постімпрэсіянізм (Штурман), фармізм і экспрэсіянізм (Пранашка, Матусяк) і да своеасаблівай тэхнікі і стылістыкі Тымона Несялоўскага 30-х гадоў, у творчасці якога адчуваўся ўплыў каларызму. Фактычна ў педагагічным складзе не хапала толькі прадстаўнікоў авангарднага мастацтва, на якое, зрэшты, традыцыйная Вільня ніяк не зарэагавала, калі вешчунны авангарду У. Страмінскі і В. Кайрукшціс наладзілі ў 1923 г. першую на тэрыторыі Польшчы і адзіную ў міжваеннай Вільні выставу Новага мастацтва. Выкладчыцкі склад мастацкага факультэта вылучаўся высокім прафесіяналізмам, вялікай культурай і адданай ідэйнай працай, што адыграла немалаважную ролю не толькі ў прафесійнай падрыхтоўцы маладых мастацкіх кадраў, але і ў фармаванні жыццёвых поглядаў студэнтаў.

Выкладчыкі мастацкага факультэта прадстаўлялі два пакаленні віленскіх мастакоў. Першае – творцы, якія нарадзіліся напрыканцы 60-х і ў 70-я гады, а іх творчы дэбют прыпадаў яшчэ на XIX ст. (Ф. Рушчыц, Я. Булгак, Б. Балзукевіч, С. Богуш-Сестранцэвіч, Б. Кубіцкі, А. Штурман). Большасць з іх навучалася ў Пецябургскай акадэміі, а пазней дапаўняла сваю мастацкую адукацыю ў Мюнхене і Парыжы.

Высокая якасць мастацкай адукацыі на УСБ забяспечвалася выкладчыкамі, якія вынеслі з Пецябургскай акадэміі і выпрацоўвалі ў сваіх вучняў дасканалое валоданне акадэмічнай школай, у якой важнымі былі форма, імкненне да чысціні малюнка адданасць рэалістычнай традыцыі. Разам з тым моцны і арыгінальны творчы патэнцыял педагогаў, знаёмых са здабыткамі і навацыямі тагачас-

нага еўрапейскага мастацтва, спрыяў выяўленню і развіццю творчай індывідуальнасці кожнага студэнта.

На долю гэтага пакалення выкладчыкаў выпаў цяжар наладжвання дзейнасці факультэта, што адцягвала некаторых з іх ад творчай працы, але яны назаўжды засталіся ў гісторыі мастацкай культуры краю прызнанымі мастацкімі і педагогічнымі аўтарытэтамі.

Другое пакаленне прадстаўлялі мастакі, якія нарадзіліся ў 80-я – 90-я гг. і ўключыліся ў мастацкае жыццё ў часы Першай сусветнай вайны і пасля яе, у іншых грамадска-палітычных умовах (Л. Сляндзінскі, Б. Ямант, У. Хопэн, М. Роўба). Прадстаўнікам гэтага пакалення ўдалося рэалізоўваць свае творчае здольнасці на працягу ўсёй педагогічнай дзейнасці ва універсітэце.

У 1920 г. выкладчыкі факультэта прычыніліся да стварэння Віленскага таварыства мастакоў (Wileckie Towarzystwo Artystów Plastyków, далей – ВТМ), якое сваёй актыўнай выставачнай, адукацыйнай і выдавецкай дзейнасцю спрыяла станаўленню візуальнай культуры Вільні і Заходняй Беларусі.

Але, бадай, найважнейшай місіяй абодвух пакаленняў выкладчыкаў стала падрыхтоўка маладых кадраў мастакоў, якія ўтварылі трэцяе, самае шматлікае, мастацкае пакаленне – выхаванцаў мастацкага факультэта УСБ, якое ў міжваенны перыяд паспела выйсці на сцэну мастацкага жыцця Вільні і, застаючыся тады яшчэ пад моцным уплывам сваіх выкладчыкаў, здолела прадэманстраваць свае талент і творчыя амбіцыі.

Студэнты і выпускнікі мастацкага факультэта УСБ актыўна праяўлялі сябе ў культурным жыцці Вільні, стваралі арганізацыі, якія дапамагалі ў арганізацыі творчага працэсу, выставаў і рэалізацыі твораў. Так, ужо ў 1927 г. на факультэце быў створаны Цэх Св. Лукі – арганізацыя, якая абмежавала себя пошукамі «польскай формы», што ў шматнацыянальнай Вільні не магло знайсці шырокай падтрымкі, і арганізацыя неўзабаве распалася. У 1929 г. была створана апазіцыйная Цэху студэнцкая арганізацыя – Мастацкае брацтва пад куратарствам Л. Сляндзінскага.

У 1933 г. былыя студэнты факультэта і выкладчыкі стварылі новую арганізацыю, якая павінна была дапамагаць выпускнікам у пошуках ўласнага творчага шляху і рэалізацыі плёну творчай працы ва ўмовах канкурэнцыі з вядомымі мастакамі старэйшага пакалення. Гэта быў Мастацкі кааператыў (Spółdzielnia Artystyczna), у які ўваходзілі Міхал Роўба, Мар’ян Кулеша, Аляксандр Штурман.

Тыя ж мэты меў створаны ў 1936 г. Працоўны кааператыў віленскіх мастакоў (Spółdzielnia Pracy Artystów Wileckich, далей –

SPAW). Ідэю стварэння арганізацыі падала выпускніца факультэта 1936 г. Ганна Мілеўска. Згодна з тагачасным заканадаўствам, падобныя арганізацыі вызваліся ад падаткаў на тры гады, складкі патрабаваліся невялікія, юрыст быў неабавязковы, і, каб стварыць арганізацыю, было патрэбна 10 сяброў-заснавальнікаў. Ідэя была ў хуткім часе рэалізавана. Сярод сяброў арганізацыі былі мастакі, звязаныя з Гродзеншчынай: Леў Дабжыньскі, Барбара і Ільдэфонс Ховальты, Леакадыя Янушкевіч, Міхал Сяўрук, Валянцін Рамановіч. Арганізацыя вылучалася цёплымі сяброўскімі адносінамі паміж яе членамі – прадстаўнікамі розных нацыянальнасцяў: палякамі, беларусамі, літоўцамі, яўрэямі і рускімі. Сябры арганізацыі займаліся афармленнем інтэр’ераў крамаў, удзельнічалі ў упрыгожванні віленскіх кірмашоў, супрацоўнічалі з віленскімі тэатрамі, забяспечвалі мастацкае афармленне гаспадарчых выставаў. Пры арганізацыі дзейнічалі курсы малюнка і жывапісу. У памяшканні арганізацыі ў 1939 г. была адкрыта выстава ўраджэнца Гродзеншчыны выкладчыка факультэта Браніслава Яманта, на якой былі прадстаўлены 98 твораў мастака [9]. У траўні 1939 г. там жа была арганізавана выстава 160 творчых працаў мастакоў Віленскай групы, якая існавала пры арганізацыі з 1937 г.

Для студэнтаў універсітэта выкладчыкі былі не толькі добрымі педагогамі, але і аўтарытэтнымі мастакамі, якія прымалі ўдзел у выставах, пра якія пісала крытыка, якія захаплялі маладых мастакоў талентам і аўтарскімі мастацкімі знаходкамі.

Так, **Фердынанд Рушчыц** (1870 – 1936 гг.) – адзін з самых значных прадстаўнікоў *Miodej Polski*, у сваіх краявідах спалучаў сімвалічныя і экспрэсіўныя элементы з характэрнай для сецэсіі дэкаратыўнасцю. У міжваеннай Вільні, ажно да часу яго цяжкай хваробы (да 1932 г.), Рушчыц быў найвышэйшым аўтарытэтам у справах мастацтва. Разам з тым, яго адданая і нязвыкла плённая дзейнасць арганізатара і аніматара грамадскага і мастацкага жыцця Вільні была прыкладам грамадзянскай паставы мастака для студэнтаў.

Асаблівай сімпатыяй і павагай сярод студэнтаў мастацкага факультэта УСБ карыстаўся **Аляксандр Штурман** (1869 – 1944 гг.), які пачаў працаваць асістэнтам Рушчыца ў майстэрні пейзажа ў 1923 г. Гэта быў здольны выхаванец Пецярбургскай акадэміі мастацтваў і мюнхенскай майстэрні Антона Ажбэ. У творчасці ён захапляўся здабыткамі постімпрэсіяністычнага мастацтва. Працуючы ў Расіі, Штурман актыўна выстаўляўся ў Пецярбургу, Маскве, Кіеве, Мюнхене, Рыме і Варшаве. Пасля вяртання на Бацькаўшчыну ён пасяліўся ў Вільні і выстаўляўся ўжо значна менш, ад-

даючыся пераважна працы на мастацкім факультэце. Мастак часта падарожнічаў па Еўропе і прывозіў адтуль шматлікія напоўненыя сонцам краявіды, вытрыманыя ў постімпрэсіяністычнай манеры, як, напрыклад, «Матыў з Сіены», якія ахвотна ў якасці дыдактычнага матэрыялу паказваў студэнтам.

Гэтаксама з Расіі быў запрошаны Рушчыцам на працу на мастацкім факультэце яго зямляк **Бенедыкт Кубіцкі** (1874 – 1951 гг.), які кіраваў мастацкай школай у Таганрогу. Ён паходзіў са Свяццянаў і пасля заканчэння Школы малюнка навучаўся ў школе Таварыства заахвочвання мастацтваў у Пецярбургу, а потым у якасці вольнага слухача ў тамтэйшай Акадэміі мастацтваў. Сваю адукацыю мастак працягнуў у мюнхенскіх творчых майстэрнях Антона Ажбэ, Станіслава Грахольскага і Сімона Халёзы. Кубіцкі выстаўляўся, пачынаючы з 1898 года, у Мюнхене, Будапешце, Пецярбургу, Маскве, Таганрогу, Варшаве, Познані і Вільні. З самага пачатку дзейнасці мастацкага факультэта УСБ Бенедыкт Кубіцкі працаваў на ім, спачатку як намеснік прафесара, а потым як прафесар, кіруючы майстэрняй малюнка і жывапісу. Ён з’яўляецца прадстаўніком рэалістычнай плыні ў мастацтве міжваеннай Вільні. Яго творчасць найлепей прэзентуюць рэалістычныя партрэты з насычаным каларытам, якія вылучаюцца тонкай псіхалагічнай характарыстыкай мадэлі, як, напрыклад, «Партрэт прафесара Станіслава Уладычкі» (1923 г.).

Знакавай фігурай не толькі на мастацкім факультэце УСБ, але ўвогуле ў мастацкім жыцці міжваеннай Вільні і Польшчы быў **Людамір Сляндзінскі** (1889 – 1980 гг.). Менавіта з яго імем найчасцей звязваюць тэрмін «*віленская школа*», якім з 1928 г. крытыкі і рэцэнзенты характарызавалі творчасць прадстаўнікоў Віленскага таварыства мастакоў, якія знаходзіліся пад уплывам моцнай творчай індывідуальнасці, якой быў Людамір Сляндзінскі – мастак у трэцім пакаленні. Яго дзед Аляксандр і бацька Вінцэнт былі вядомымі ў Вільні мастакамі. Пасля заканчэння ў 1900 г. гімназіі ў Вільні і здачы конкурснага экзамену Людамір Сляндзінскі быў прыняты ў майстэрню Дзмітрыя Кардоўскага ў Вышэйшай школе архітэктуры, жывапісу і скульптуры пры Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. У 1916 г. за карціну «Ідылія» ён атрымаў дыплом мастака. У 1920 г. Сляндзінскі вяртаецца ў Вільню і арганізоўвае ВТМ, якое дзякуючы небываламу поспеху на першай выставе спачатку ў Вільні (1922 г.), а потым на выставе ў Варшаве «Творчасць Вільні ў сталіцы незалежнай Польшчы» становіцца не толькі візітоўкай віленскага мастацкага асяродка, але адным з найважнейшых мастацкіх таварыстваў у Польшчы. Імкнучыся да адраджэння манументаль-

насці ў мастацтве, сябры ВТМ не прызнавалі як традыцый рэалізму XIX ст., так і імпрэсіянізму, абвінавачваючы апошні ў занадта шырокім індывідуалізме і суб'ектывізме бачання, якія і прычыніліся, на іх думку, да ўпадку «школы». ВТМ ставіла мэту адраджэння «школы», якое заклдала дасканалае і шматбаковае знаёмства з творчасцю мінулых эпох і выкарыстанне традыцыі праз засваенне найлепшых дасягненняў мінулых эпох і выкарыстанне іх у сваёй творчасці. Поспех вышэйзгаданай выставы ў Варшаве стаў пачаткам вялікай кар'еры Людаміра Сляндзінскага. Тады менавіта яго працы і працы Браніслава Яманта атрымалі найбольш захопленыя рэцэнзіі крытыкі [8]. Пад час выставы Сляндзінскі атрымаў замову на выкананне плафону ў кабінцеце прэм'ер-міністра ў адноўленым палацы Рады міністраў, а пазней менавіта ён спраектаваў дэкарацыі ў зале пасяджэнняў Сейма РП і ў палацы Бруля – рэзідэнцыі Міністэрства замежных справаў [3, с. 95].

У сваёй творчасці Сляндзінскі кіраваўся тым, што мастак павінен арыентавацца ў дасягненнях мінулых эпох і мець свабоду ў выкарыстанні здабыткаў мінулага ў сваёй творчасці. На фармаванне мастакоўскай асабовасці Людаміра Сляндзінскага паўплывалі не толькі сямейныя традыцыі, адмысловая атмасфера Вільні і грунтоўная мастацкая адукацыя, але і шматлікія падарожжы мастака, пад час якіх ён меў магчымасць убачыць самыя знакамітыя творы розных эпох і школ. Так, на працягу 1923 – 1928 гг. ён пабываў у Італіі, Францыі, Іспаніі, Англіі, Грэцыі, Сірыі, Ліване, Палестыне, Егіпце і Турцыі. Мастак захапляўся размахам італьянскага Адраджэння і класіцызму, яго асабліва цікавілі сакрэты тэхнік цэхахвых майстроў Сярэднявечча. Убачанае і перажытае ў спалучэнні з нязвычайнай эрудыцыяй і небывалай працаздольнасцю дазволілі Сляндзінскаму вельмі рана выпрацаваць свой індывідуальны стыль. Пачынаючы з 1920 года з яго творчасці цалкам знікае фатаграфічны натуралізм, а «малюнкава-жывапісныя структуры прадстаўлялі антыімпрэсіянізм, які ішоў у пары з класічнай паставай» [1, с. 28]. З 1924 года мастак пачынае дапаўняць свае карціны рэльефам з дрэва або гіпсу, і далей, ідучы за майстрамі Сярэднявечча, уводзіць у свае карціны залачоныя і сярэбраныя элементы. Сляндзінскі маляваў шматлікія партрэты, заўсёды на фоне краявіду або ў інтэр'еры, паколькі нейтральнага фону ён не прызнаваў. Акрамя таго, мастак працаваў у жанры пейзажа. Гэта не былі пейзажы, маляваныя з натуры, але водгукі ўбачанага і перажытага пад час яго шматлікіх падарожжаў. Сляндзінскі пісаў

таксама і бытавыя сцэны, як, напрыклад, «Дафніс і Хлоя», у якой мастак прадставіў сваё бачанне пастаральнай ідыліі Лонга.

Яго творчасць прадстаўляла класічную плынь у мастацтве міжваеннай Вільні, якая была класічнай не столькі па зместу і форме, колькі па светаўспрыманню, што гучала ў мастацкіх творах праз дакладна вызначаныя лініі і аб'ём.

У 1932 г., пасля адыходу ад справаў Рушчыца, Л. Сляндзінскі ўзначаліў мастацкі факультэт УСБ. Факультэт працягваў паспяхова сваю працу, пра што сведчыць, напрыклад, справаздача за 1938–1939 гг. навучання, у якой чытаем: «Мастацкі факультэт УСБ выдаў 20 дыпламаў на ступень дыпламаванага мастака і 94 настаўніцкія пасведчанні. Укаранаваннем супольных намаганняў выкладчыкаў і студэнтаў, апрача шматлікіх узнагародаў для студэнтаў і слухачоў факультэта на розных конкурсах і выставах, было здабыццё ў 1937 г. Grand Prix – найвышэйшай узнагароды на Міжнароднай выставе ў Парыжу» [7, с. 534].

Прадстаўніком рамантычнай плыні ў мастацтве міжваеннай Вільні быў **Браніслаў Ямант** (1886 – 1957 гг.). Ён паходзіў з Дакудава, што на Лідчыне. Першапачатковую мастацкую адукацыю мастак атрымаў у віленскай школе малюнка ў І. Тругнева і І. Рыбакова. Пасля яе заканчэння паступіў на юрыдычны факультэт Пецярбургскага ўніверсітэта і працягваў займацца малюнкам, самастойна вывучаў творчасць майстроў жывапісу. Падарожжа 1909 г. у Кракаў і Закапанэ, знаёмства там з творчасцю Яна Станіслаўскага і праца з яго вучнямі канчаткова вызначылі далейшы прафесійны шлях Яманта.

У 1910 г. ён вярнуўся ў Вільню і выкладаў малюнак у навакольных маёнтках, а напрыканцы Першай сусветнай вайны – у рэальнай школе ў Гомелі. У 1920 г. пасля чарговага вяртання ў Вільню працаваў дзяржаўным чыноўнікам і працягваў выкладаць малюнак у школах, а таксама на розных курсах.

З 1928 г. навучаўся з доўгімі перапынкамі на мастацкім факультэце УСБ і ўрэшце ў 1934 г. атрымаў дыплом мастака. Пад час навучання Ямант наведаў Брусэль, Парыж, Рым і Фларэнцыю. Рушчыц запрасіў Яманта ў 1931 г. на пасаду асістэнта на кафедры пейзажа, з 1937 г. і да моманту закрыцця УСБ ён быў надзвычайным прафесарам кафедры пейзажнага жывапісу.

Як мастак Ямант працаваў натхнёна і плённа. Паводле яго падліку, да 1946 г. ён выканаў больш за 1000 прац. Пачынаючы з 1915 г., ён надзвычай актыўна выстаўляўся ў Польшчы і за яе межамі, атрымліваючы розныя ўзнагароды.

Ямант працаваў пераважна на паперы і картоне, выкарыстоўваючы тэмперу, гуаш або акварэль, радзей – алейны жывапіс. Выключнай тэмай яго творчасці быў краявід. Побач з эцюдамі з натуры (краявіды, гарадскія завулкі) ён ствараў таксама кампанаваныя пейзажы, у якіх сінтэзаваў у гарманічнае пластычнае бачанне матывы дрэваў, неба і вады. На пачатку сваёй творчасці Ямант адчуваў найбольшы ўплыў Я. Станіслаўскага («Рог Шварц і Дварцовага завулка» (1907 г.), «Матыў старой Вільні» (1909 г.), «Стог сена на лузе» (1911 г.), а ў працах 1920 – 1922 гг. («Цытрусавыя дрэвы» (1922 г.) дэкарацыйнасю сваіх лінейных кампазіцый ён пераклікаўся з сецэсіяй.

У яго рамантычным захапленні бурлівымі воблакамі, вялікімі дрэвамі са складанымі кронамі і крывымі дамкамі адчуваецца ўплыў яго настаўніка Рушчыца. Мастацкія пошукі Яманта ішлі далей праз геаметрызацыю форм пад уплывам фармізму і кубізму («Краявід са скаламі» (1922 г.)) і выкарыстанне абстрактнага колеру («Краявід з каплічкай» (1925 г.)) да перыяду дэкарацыйнай стылізацыі, які прыпаў на 1924 – 1926 гг. («Фантастычны краявід», 1924 г.). У гэтых працах Ямант гуляе моцнымі кантрастамі, уводзіць атмасферу непакое і драматычнай напружанасці. У 30-я гады і далей у пасляваеннай творчасці мастак усё болей вяртаецца да натуры («Пейзаж з дрэвамі», 1933 г.).

Такім чынам, выкладчыкі мастацкага факультэта вызначалі тры асноўныя стылістычныя кірункі (рэалістычны, класічны і рамантычны), якія імкнуліся наследаваць іх вучні. У рэчышчы гэтых трох стылістычных кірункаў, з некаторымі ўплывамі тагачаснага польскага мастацтва (фармізм, каларызм і інш.) знаходзіцца і творчасць мастакоў, выпускнікоў мастацкага факультэта УСБ. Пачынаючы з 1922 г. на мастацкім факультэце рэгулярна наладжваліся аглядныя выставы студэнцкіх прац, якія давалі магчымасць аматарам мастацтва міжваеннай Вільні пазнаёміцца з маладымі мастакамі, сярод якіх было шмат таленавітых і арыгінальных.

Аналізуючы дзейнасць мастацкага факультэта УСБ, педагогічныя і творчыя здабыткі выкладчыкаў, іх працу па выхаванні мастацкіх і настаўніцкіх кадраў рэгіёну, а таксама намаганні ў папулярызацыі мясцовых мастацка-культурных традыцыяў і творчасці мясцовых мастакоў, перш-наперш, выпускнікоў факультэта, трэба прызнаць іх станоўчы плён, які спрыяў уздыму агульнай візуальнай культуры жыхароў Віленшчыны і Заходняй Беларусі ў міжваенныя дзесяцігоддзі.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Dobrowolski, T. Ludomir Slecdzieski. Pamiktnik wystawy / T. Dobrowolski. – Warszawa: Muzeum Narodowe, 1977. – S. 280.
2. Ferdynand Ruszczyc. Ёцце і dzieio. Ksіgka zbiorowa; Komitet redakcyjny: J. Buihak [i in.]. – Wilno, 1939. – 481 s.
3. Poklewski, J. Polskie ёцце artystyczne w mіkdywojennym Wilnie / J. Poklewski. – Toru: UMK, 1994. – 357 s.
4. Poklewski, J. «Szkoiа wilecska» і jej ocena przez mіkdywojenn№ krytykк artystyczn№ / J. Poklewski // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo і konserwatorstwo. Nauki Humanistyczno-spoieczne. Zeszyt 280. – Toru, 1994. – S. 251 – 266.
5. Ruszczyc, F. Dziennik / F. Ruszczyc. – Warszawa, 1994. – Czкњж pierwsza: Ku Wilnu. – 391 s.
6. Ruszczyc, F. Dziennik / F. Ruszczyc. – Warszawa, 1996. – Czкњж druga: W Wilnie 1919 – 1932. – 687 s.
7. Ruszczycywna, J. Wydziai Sztuk Piкnych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie / J. Ruszczycywna // Polskie ёцце artystyczne w latach 1915 – 1939 / red. A. Wojciechowski. – Wrociaw – Warszawa – Krakyw – Gdacs: Zakіad Narodowy im. Ossolicznych, 1974. – S. 530 – 534.
8. Skoczylas, W. Slecdzieski / W. Skoczylas // Tygodnik illustrowany. – 1922. – № 46. – S. 737.
9. Szafracski, W. SPAW / W. Szafracski // Art&Business, 2007. – № 6. – S. 38 – 40.

А.А. Семянчук

г. Гродна

ЖЫЦЦЁВЫ ШЛЯХ СТАНІСЛАВА КАСЦЯЛКОЎСКАГА – ПРАФЕСАРА ВІЛЕНСКАГА УНІВЕРСІТЭТА СТЭФАНА БАТОРЫЯ

Постаць Станіслава Касцялкоўскага цікавіць мяне здаўна. Першай прычынай цікавасці была ягоная фундаментальная манаграфія аб Антоніі Тызенгаўзе і яго эпасе [11], а другой – ягоная дзейнасць на пасадзе прафесара Універсітэта Стэфана Баторыя (далей – УСБ) у міжваеннай Вільні, створаная ім гістарычная школа (вучнямі С. Касцялкоўскага былі знакамітыя польскія гісторыкі Генрых Лаўмяньскі, Леанід Жытковіч і інш.). Аднак бліжэйшае знаёмства з постаццю С. Касцялкоўскага паказала сапраўдны маштаб яго асобы, нечаканыя перапеты лёсу.

У нас аб Станіславе Касцялкоўскім амаль нічога невядома, а ягонай працы «Антоні Тызенгаўз – падскарбі надворны літоўскі» не знойдзеш у бібліятэках. Зразумелыя прычыны падобнага становішча: ідэалагічныя пути савецкіх часоў яшчэ дагэтуль звязваюць нам рукі. Гэтай прычынай можна растлумачыць, чаму яшчэ не перакладзена і недастаткова ўведзена ў навуковы ўжытак класічная манаграфія аб Тызенгаўзе, хаця патрэба ў гэтым наспела і пераспела. Дагэтуль нікому не ўдалося пераўзыйсці яе па методыцы даследаванняў, ахопу крыніц і перадачы атмасферы таго часу. На сённяшні дзень працы аб жыцці і дзейнасці самога Станіслава Касцялкоўскага ёсць у Польшчы [5; 14] і, магчыма, у Літве (аб чым, на жаль, не маю дакладнай інфармацыі)

Асобная тэма – Станіслаў Касцялкоўскі і Гродна. З нашым горадам яго звязвалі не толькі гады дзяцінства і юнацтва, але навуковыя тэмы, якімі ён займаўся ўсё жыццё. Сама ідэя напісання гісторыі Вялікага Княства Літоўскага ў часы панавання апошняга караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага магла нарадзіцца ў маладога чалавека, захопленага мінулым роднага горада, дзе адбываліся асноўныя драматычныя падзеі канца XVIII ст. – рэформы Тызенгаўза, сеймы Рэчы Паспалітай, дзе жылі галоўныя персанажы ягоных даследаванняў.

Станіслаў Зындрам-Касцялкоўскі (1881–1960) нарадзіўся 24 кастрычніка 1881 года ў Гродне, у доме № 5 па вуліцы Дамініканскай (тады Саборнай). Аднак яго бацька, Юзаф Касцялкоўскі, нашчадак разгалінаванага роду Касцялкоўскіх, альбо Зындрам-Касцялкоўскіх, у Гродне быў чалавекам новым. З прадстаўнікоў гэтага роду тут жыла знакамітая пісьменніца, эсэістка і перакладчыца Вільгельміна (Вілля) Зындрам Касцялкоўская (1844–1926). Яна нарадзілася ў нашым горадзе, пражыла тут усё жыццё, зрэдку выязджаючы ў Вільню, Варшаву ці Італію, і пахавана на каталіцкіх могілках. Ці многія ведаюць сёння гэтае славутае некалі імя? А палякі дагэтуль чытаюць Ч. Дыкенса, Б. Гарта, Р. Кіплінга, Ю. Конрада і іншых у яе перакладах. Дэбютавала В. Зындрам-Касцялкоўская ў 1877 г. апавяданнем «Залатая графінька», напісаным разам з Элізай Ажэшкай [16, с. 211]. Яе пяру таксама належаць першыя крытычныя літаратуразнаўчыя артыкулы аб папярэдніках і сучасніках – У. Сыракомлі [6], Ц. Норвідзе, І. Ходзьку, М. Канапніцкай. У Гродне пані Вільгельміна разам са сваімі сёстрамі Барбарай і Юзэфай мелі свой салон, у якім панавала клерыкальна-арыстакратычная (па словах Ежы Асмалоўскага) атмасфера [16, с. 326].

Такім чынам, на момант прыезду Юзафа Касцялкоўскага бацькі Станіслава ў Гродна іх прозвішча ўжо было добра вядомае ў горадзе. Думаю, гэта адыграла не апошнюю ролю ў тым, што насельніцтва горада прыхільна сустрэла былога паўстанца і вельмі добрага спецыяліста, доктара Ю. Касцялкоўскага.

Карані роду Касцялкоўскіх трэба шукаць у Вількамірскім павеце Віленскага ваяводства. Род быў вельмі разгалінаваны, многія продкі займалі там высокія пасады. Так, Ігнат Касцялкоўскі герба Сыракомля ў XVIII ст. быў паслом сейма, маршалкам і кашталянам вількамірскім. Адных толькі стрыечных братоў ён меў 9 [8]. Відаць, каб адрозніваць розныя галіны роду, адна з іх атрымала прыдамак «Зындрама». Так, Касцялкоўскім Зындрамам быў паэт XVIII ст. (нарадзіўся каля 1750 г.) Каётан (таксама герба Сыракомля) [10], які разам з братам Тадэвушам (таксама паэтам) быў паслом на 4-гадовы сейм (1788–1792) [15]. А Казімір Касцялкоўскі (каля 1750 г.) – вількамірскі падкаморы, сеймавы пасол, сын Мікалая, стрыечны брат названага вышэй Ігнага быў дэпутатам на Літоўскі Трыбунал у Гродне (1776 г.). Аднак у Гродне ніводны з Касцялкоўскіх на момант збору кантрыбуцыі ў 1794 г. не жыў стала [4]. У той самы час абывацелем гродзенскім быў нейкі Станіслаў Цемналонскі – ці не сваяк маці Ю. Касцялкоўскага Тэафілі Цемналэнскай [4, с. 73]? Жонкай Юзафа Касцялкоўскага была Людвіка Эйсмантоўна (сястра другой жонкі Якуба Гейштара) з вельмі разгалінаванага ў Літве роду Эйсмантаў [9].

Юзаф Касцялкоўскі (1833–1895) быў вядомым лекарам, паўстанцам 1863 года [9]. Сын Яна і Тэафілі Цемналэнскай, ён вучыўся ў школах Панявежа і Вільні, потым у Кіеўскім універсітэце вывучаў медыцыну. Працаваў у Кейданах. Прыняў актыўны ўдзел у студзеньскім паўстанні. Сябраваў з Якубам Гейштарам. Пад час паўстання быў начальнікам Панявежскага павета. Уздзельнічаў у паходзе Зыгмунта Серакоўскага. Пазней быў камісарам Ковенскага ваяводства. Пасля паразы пад Біржамі быў схоплены царскімі ўладамі і зняволены ў Вільні, пазней сасланы ў Омск [17]. Як чалавек актыўны і шляхетны, Юзаф Касцялкоўскі на выгнанні займаўся лекарскай справай і дабрачыннасцю сярод выганцаў. Для інвалідаў, няздольных да працы, ён заклаў прытулак. Паводле рапарта мясцовага жандара, ён займаўся нелегальнай дзейнасцю, стаў на чале омскай арганізацыі, якая рыхтавала разам з іншымі асяродкамі выганцаў агульнае паўстанне ў Сібіры [17]. Пасля першай амністыі пераехаў у Пензенскую губерню, а потым у Апочна Радамскай губерні. Напрыканцы жыцця прыехаў у Гродна і тут памёр 7 студзеня 1895 года [9; 17].

Сын Юзафа і Людвікі Касцялкоўскіх Станіслаў скончыў Гродзенскую гімназію ў 1900 годзе з залатым медалём, хаця ледзь не быў выключаны з апошняга класа з-за выкладчыка гісторыі Яўстаха Арлоўскага, які данёс дырэктару, што выпускнік у кнігарні размаўляе на забароненай польскай мове. На рубяжы стагоддзяў у Гродне дзейнічаў самаадукацыйны гурток. Яго сходзі адбываліся ў доме Фердынанда Матушэўскага, тут жа існавала канспіратыўная бібліятэка. Да гуртка ў розныя часы належалі Францішак Гадлеўскі, Казімір Гедройць, Станіслаў Касцялкоўскі [16, с. 306]. У гэтым жа годзе ён паступіў спачатку на гістарычна-філалагічны факультэт Варшаўскага ўніверсітэта, а ў студзені 1901 года перавёўся на філасофскі факультэт Ягелонскага ўніверсітэта, які скончыў са ступенню доктара філасофіі ў 1905 годзе [14, с. 395]. Доктарская праца «Палітычная роля Антонія Тызенгаўза» была напісана пад кіраўніцтвам прафесара У. Закшэўскага. Ва ўніверсітэце ён вывучаў не толькі гісторыю, але польскую мову і літаратуру. Адразу пасля заканчэння ўніверсітэта С. Касцялкоўскі выехаў у Рым як стыпендыят Акадэміі Уменняў (*Akademii Umiejętnosci*).

У жніўні 1906 г. ён пераехаў у Вільню, з якой быў звязаны на доўгія гады яго далейшы лёс. Спачатку ён працаваў тут у прыватных рускамоўных школах як настаўнік польскай мовы. Гэта было магчыма ў Расійскай імперыі пасля рэвалюцыі 1905 г. і паражэння ў руска-японскай вайне, калі наступіла адносна лібералізацыя сістэмы. Асабліва пашырыў сваю патрыятычную дзейнасць Станіслаў Касцялкоўскі ў 1915–1918 гг., адраджаючы пасля 50 гадоў перапынку польскую школу на Віленшчыне і Гродзеншчыне [18, с. 262]. Галоўнай жа арганізацыяй, якой ён аддаваў усе свае сілы і здольнасці ад пачатку яе ўтварэння ў 1907 да 1941 гг. было *Таварыства сяброў навук* (*Towarzystwo Przyjacieli Nauk*). Гэтая інстытуцыя ў першай палове XX ст. адыгрывала найважнейшую ролю (пасля Віленскага ўніверсітэта) у галіне арганізацыі навукі, выдавецкай справе, збіранні бібліятэчна-музейных фондаў. У стварэнні яго ўдзельнічалі Эліза Ажэшка, Чэслаў Янкоўскі, Юзаф Мантвіл, Альфонс Парчэўскі, Уладзіслаў Тышкевіч, Уладзіслаў Загорскі і інш. [18, с. 263]. Станіслаў Касцялкоўскі ўвайшоў у яго ўправу адразу ў 1907 г. Пасля смерці прафесара Мар’яна Здзяхоўскага (1861–1939) стаў яго фармальным старшынёй. На гэтай пасадзе яго застала савецкая ўлада. У чэрвені 1941 г. прафесар Касцялкоўскі быў арыштаваны ў будынку *Таварыства сяброў навукі* на працоўным месцы і вывезены ў лагер на Паўночным Урале [14, с. 396].

Віленскае *Таварыства сяброў навукі* выдала (з 1907 па 1939 г.) некалькі дзесяткаў тамоў даследчых прац («Рочнікі», «Атэнэўм Віленскае», «Матэрыялы і працы»), сабрала бібліятэку каля 140 000 тамоў, у якой знаходзіліся бяспэныя кніжныя скарбы, рукапісы; ім былі створаны музеі (прыроды і археалогіі), а таксама галерэя прыгожага мастацтва (карцін і скульптур) [18, с. 263]. Без перабольшвання можна сказаць, што ўся гэтая праца праводзілася па ініцыятыве і пры непасрэдным удзеле прафесара С. Касцялкоўскага.

Другім не менш важным полем дзейнасці Станіслава Касцялкоўскага была навукова-дыдактычная праца. Ён належаў да арганізатараў Віленскага ўніверсітэта. У 1919 г. стаў членам Часовага Сената Універсітэта Стэфана Баторыя ў Вільні, а таксама Арганізацыйна-рэвіндыкацыйнай камісіі [13; 18]. Вясной 1921 года ён стаў намеснікам прафесара УСБ, а 27 сакавіка 1923 г. надзвычайным прафесарам. У адроджаным Універсітэце імя Стэфана Баторыя Станіслаў Касцялкоўскі ўзначальваў кафедру гісторыі Польшчы.

Урачыстасці адкрыцця адноўленага ўніверсітэта, як вядома, фатаграфавалі Ян Булгак. Ён жа ўзначаліў у ім майстэрню мастацкай фатаграфіі на мастацкім факультэце [1, с. 405]. Ва ўніверсітэце ў 20–30-я гг. XX ст. працавалі выдатныя гісторыкі Казімір Хадыніцкі, Генрык Лаўмяньскі, Леанід Жытковіч, Рышард Мянцікі, Януш Івашкевіч, Севярын Выслоух, Міхал Брэштэйн і іншыя. Навуковае жыццё дасягнула тады небачанага раней узлёту. Высокі навуковы ўзровень гістарычных даследаванняў тутэйшых супрацоўнікаў засведчыў Шосты Усеагульны з’езд польскіх гісторыкаў, які адбыўся ў Вільні 17–20 верасня 1935 года.

У міжваеннае 20-годдзе прафесар Касцялкоўскі выхаваў шэраг выдатных гісторыкаў. Можна сказаць, што ён стварыў сваю школу вучняў, характэрнай рысай якой была дасканалая метадычная падрыхтоўка, уменне працаваць з архіўнымі крыніцамі, дакладнасць у факталогіі і абгрунтаванасць высноў. Самымі выдатнымі вучнямі прафесара Касцялкоўскага былі Генрых Лаўмяньскі і Леанід Жытковіч. Ён спрыяў выданню іх магістарскіх прац у выдавецтвах «Таварыства сяброў навук». Прафесара Касцялкоўскага адрознівала сардэчнае стаўленне да студэнтаў. Найбольш здольных ён апякаў і пасля заканчэння вучобы. Так, калі Леанід Жытковіч пасля заканчэння ўніверсітэта не мог знайсці працу ў Вільні, Касцялкоўскі пастараўся зрабіць так, каб таленавітаму даследчыку прызначылі стыпендыю Фонду навуковай культуры і ён мог займацца навукай і адначасова быць асістэнтам у Гістарычнай Семінарыі УСБ (на працягу прыкладна года ён стажыраваўся ў Пары-

жы) [2, с. 4]. Характэрна, што прафесар Касцялкоўскі ўмеў наладжаць кантакты і сяброўства са сваімі шматлікімі вучнямі. Вакол яго ўтварылася своеасаблівая сям'я (сваіх дзяцей у яго не было), члены якой любілі прафесара як бацьку. А для яго не былі вызначальнымі паходжанне альбо веравызнанне вучня (напрыклад, Л. Жытковіч быў праваслаўным беларусам са Смаргоні) [2, с. 3]. Яго былыя вучні адзначалі духоўную гармонію, спакойны і ўраўнаважаны характар свайго Настаўніка, вернасць маральным прынцыпам [3, с. 8, 29; 18, с. 262]. Ён нястомна займаўся інтэлектуальнай працай, што было для яго крыніцай аптымізму і жыццёвай нязломнасці. У гістарычных даследаваннях ён імкнуўся да аб'ектыўнасці і ўсебаковасці ў асвятленні падзей. Ягоныя вучні пераймалі яго метадку навуковых даследаванняў, як і ён, дасканала ведалі крыніцы па гісторыі былога Вялікага Княства Літоўскага.

Знакаміты польскі гісторык, вучань М. Доўнар-Запольскага, а потым С. Касцялкоўскага Генрых Лаўмяньскі з удзячнасцю ўспамінаў свайго Настаўніка як аднаго з найбольш выбітных постацяў у Віленскім універсітэце, ініцыятара і інспіратара даследаванняў гісторыі земляў Вялікага Княства Літоўскага ў Новым часе, хаця і крытыкаваў за тое, што ён «ухіляўся ад злучэння фактаў у лагічныя прычынныя сувязі і асвятлення іх як элементаў пэўнага гістарычнага працэсу» [3, с. 29]. Сам Генрых Лаўмяньскі быў прафесарам у Віленскім універсітэце Стэфана Баторыя (1934–1939), а з 1945 г. – прафесарам Універсітэта Адама Міцкевіча ў Познані. Яшчэ ў віленскі перыяд ён выдаў двутомную працу «Даследаванні аб пачатках літоўскай дзяржавы і грамадства» (*Studia nad początkami państwa i społeczeństwa litewskiego*)(1931-1932), а потым шматтомныя «Początki Polski».

За тры гады да таго, як малады Касцялкоўскі паступіў у Ягелонскі універсітэт, выйшла знакамітая праца ўраджэнца Мінска Тадэвуша Корзана (1839–1918) аб гісторыі Польшчы ў часы Станіслава Аўгуста (1897) («*Dzieje wewnętrzne Polski za Stanisława Augusta*»). Тады Станіслаў Касцялкоўскі і вырашыў напісаць працу аб гісторыі Вялікага Княства Літоўскага ў часы Станіслава Аўгуста [3, с. 29]. Руплівая праца працягвалася больш за 30 год. Ён збіраў матэрыялы па ўсіх магчымых архівах у краіне і за мяжой. За гэты час надрукаваў некалькі манаграфічных прац на дадзеную тэму («Даследаванні аб каралеўскіх эканоміях ў Літве», «Корпус кадэтаў у Нясвіжы», «3 гісторыі Скарбовай Камііі Літоўскай», «Жыццяпіс Антонія Тызенгаўза») [14; 18] у выданнях «Таварыства сяброў навук» і інш. Вучні прафесара з Універсітэта Стэфана Бато-

рыя таксама напісалі некалькі магістэрскіх і навуковых прац на блізкія тэмы. Opus magnum Станіслава Касцялкоўскага разросся да больш тысячы старонак і нарэшце быў здадзены ў друк у Вільні ў 1939 годзе, перад самай вайной [18, с. 263]. На шчасце, пад час вайны машынапіс не загінуў. Выратаваў яго найздольнейшы (па словах Касцялкоўскага) з вучняў – Леанід Жытковіч [2, с. 5]. Станіслаў Касцялкоўскі прайшоў савецкія турмы і лагеры (аб чым пачінуў цікавыя ўспаміны), быў вызвалены на падставе «амністыі» па дамове Сікорскага-Майскага, а потым з Блізкага Усходу перабраўся ў Англію. Шмат гадоў ён быў перакананы, што справа ягонага жыцця – манаграфія аб Антоніі Тызенгаўзе – загінула беззваротна, але радасць была бязмежная, калі ён атрымаў яе каля 1958 г. [2, с. 5]. Непасрэдна перад смерцю аўтара выдаць ягоную працу бралася парызская «Культура» (выхад двух вялікіх тамоў быў запланаваны на 1961 год) [18, с. 262]. Аднак аграмадная праца ўбачыла свет толькі ў 1970–1971 гг. у Лондане пад назвай «Антоні Тызенгаўз, падскарбі надворны літоўскі. Даследаванні па гісторыі Літвы на пачатку панавання Станіслава Аўгуста (1765–1780)».

Калі пасля звальнення з савецкага лагера на Паўночным Урале прафесар Касцялкоўскі ў 1942 г. перабраўся ў Іран, здароўе яго было моцна падарвана. Аднак, нягледзячы на гэта і дзякуючы свайму энергічнаму і неўтаймаванаму характару, ён узяўся за новую для сябе працу. Колішні калега па Віленскім універсітэце прафесар Віктар Сукеніцкі заклаў у Тэгеране «Таварыства іранскіх даследаванняў». С. Касцялкоўскі стаў старшынём гэтай інстытуцыі і яе душой [18, с. 264]. Акрамя яго, тут працавалі прафесары УСБ Чэслаў Чарноўскі і Станіслаў Свяневіч. Дзейнасць віленскіх прафесараў у Іране нагадвае дзейнасць колішніх паўстанцаў 1830 і 1863 гг. у выгнанні. Яны не маглі сядзець склаўшы рукі і як сапраўдныя інтэлігенты актыўна працавалі: выдавалі «Іранскія даследаванні», арганізавалі курсы ведаў аб Іране для палякаў, чыталі шматлікія лекцыі. У 1945 г. усе яны вымушаны былі пераехаць у Ліван. З 1945 па 1950 г. прафесар Касцялкоўскі жыве ў Бейруце. Тут «Таварыства іранскіх даследаванняў» ператвараецца ў «Польскі інстытут даследаванняў Блізкага Усходу». У Бейруце па ініцыятыве Касцялкоўскага паўстае вышэйшая навучальная ўстанова *Паланістычная Школа*. У гэты перыяд жыцця натхнёны прыкладам свайго папярэдніка на ніве даследавання Блізкага Усходу, земляка (родам з Падароску Ваўкавыскага павета), ксяндза-езуіта М. Рыла, прафесар напісаў працу, прысвечаную выдатнаму місіянеру, «Айцец Максымільян Рыла» [12], а таксама «Палякі ў Сірыі і Ліване ў

гістарычнай перспектыве». Пад час свайго побыту на Блізкім Усходзе Касцялкоўскі праводзіў краязнаўчыя і этнаграфічныя даследаванні, аб якіх таксама выдаў некалькі навуковых прац.

У 1950 годзе прафесар С. Касцялкоўскі пераехаў у Вялікабрытанію. Тут ён адразу ўключыўся ў дзейнасць *Акадэмічнай супольнасці Універсітэта Стэфана Баторыя*, якая ўзнікла ў Лондане ў 1947 г. Касцялкоўскі становіцца яе старшынёй. Свае шматлікія працы ён выдае ў часопісе *Супольнасці* пад назвай «*Alma Mater Vilnensis*». Так, у 1956 г. выйшлі «Візантыя і Рым у культуры сярэднявечнай Еўропы», «*Душа Усходу*», «*Персяполь – восьмы цуд свету*». Дарэчы, увесь чацвёрты том «*Alma Mater Vilnensis*» быў прысвечаны 75-годдзю С. Касцялкоўскага і складаўся выключна з твораў юбіляра [13]. Апошнія гады свайго жыцця Касцялкоўскі быў прафесарам *Польскага ўніверсітэта на чужыне* (Лондан). Яго нават выбралі рэктарам гэтай установы, але па стане здароўя вучоны не змог прыняць ганаровай прапановы. Тады ж выйшаў яго падручнік для пачынаючых гісторыкаў «*Гісторыка. Уступ да гістарычных даследаванняў*». Прынцыповае значэнне мела рэцэнзія вучонага на том «*Гісторыі Польшчы*», які быў выдадзены ў ПНР. Цяжка нават назваць гэтую працу рэцэнзіяй, бо яна налічвае 74 старонкі, на якіх аўтарытэтны вучоны зрабіў грунтоўны аналіз названага твора, а з уласцівай для яго аб'ектыўнасцю паказаўшы як станоўчыя, так і адмоўныя бакі выдання.

Да апошняга дня свайго жыцця прафесар С. Касцялкоўскі пісаў навуковыя працы, супрацоўнічаў з парызскай «*Культурай*» і «*Тэкамі Гістарычнымі*» (орган Польскага гістарычнага таварыства на чужыне), чытаў лекцыі ў Польскім навуковым таварыстве і іншых інстытуцыях. Жыццёвы шлях нашага земляка прафесара Станіслава Касцялкоўскага – прыклад самаадданага служэння навуцы і ідэалам патрыятызму і гуманізму. Але ў гісторыі гістарычнай навукі ён застаецца аўтарам сваёй найважнейшай кнігі – «*Антоні Тызенгаўз – падскарбі надворны літоўскі*».

Спіс крыніц і літаратуры

1. Булгак, Я. Край маіх дзіцячых гадоў / Я. Булгак. – Мінск, 2005.
2. Alexandrowicz, S. Profesor Leonid Zytkowicz (17 lipca 1910 – 4 grudnia 1991) / S. Alexandrowicz // *Lituano-Slavica Posnaniensia Studia Historica VI* 1994. – S. 3–10.

3. Bardach, J. Henryk Jowmiacski jako badacz dziejów Litwy historycznej / J. Bardach // *Lituano-Slavica Posnaniensia Studia Historica* II. – Poznań, 1987. – S. 3–31.

4. Grodno w XVIII wieku. Miasto i ludność (na tle trendów rozwojowych od średniowiecza do 1939 roku). – Białystok, 1997. – S. 63–170.

5. Diugosz, J. Stanisław Końciaikowski (1881–1960), uczonek i patriota / J. Diugosz // *Wilno-Wilecszczyzna...* – Białystok, 1992. – T. 3.

6. Końciaikowska, W.Z. Wiadysław Syrokomla. Studium literackie / W.Z. Końciaikowska. – Wilno: Wydawnictwo E. Orzeszkowej i s-ki, 1881.

7. Końciaikowska Zyndram Wilhelmina // *Polski Słownik Biograficzny*. Zeszyt 60. T. XIV/I. – Kraków, 1968. – S. 390.

8. Końciaikowski Ignacy // *Polski Słownik Biograficzny*. Zeszyt 60. T. XIV/I. – Kraków, 1968. – S. 390–391.

9. Końciaikowski Józef // *Polski Słownik Biograficzny*. Zeszyt 60. T. XIV/I. – Kraków, 1968. – S. 391.

10. Końciaikowski Kajetan // *Polski Słownik Biograficzny*. Zeszyt 60. T. XIV/I. – Kraków, 1968. – S. 391–392.

11. Końciaikowski, S. Antoni Tyzenhauz, podskarbi nadworny litewski. *Studia nad wewnętrznymi dziejami Litwy w początkach panowania Stanisława Augusta (1765–1780)* / S. Końciaikowski. – Londyn, 1970–1971. – T. 1-2.

12. Końciaikowski, S. O. Maksymilian Ryjko T.J. 1802–1848 / S. Końciaikowski. – Bejrut, 1946.

13. Końciaikowski, S. *Studia i Szkice Przygodowe* / S. Końciaikowski // *Alma Mater Vilnensis*. – T. IV. – Londyn, 1956.

14. Końciaikowski Stanisław // *Polski Słownik Biograficzny*. Zeszyt 60. T. XIV/I. – Kraków, 1968. – S. 394–396.

15. Końciaikowski Tadeusz // *Polski Słownik Biograficzny*. Zeszyt 60. T. XIV/I. – Kraków, 1968. – S. 396–397.

16. Romanowski, A. *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904* / A. Romanowski. – Kraków, 2003.

17. Sliwowska, W. *Zesiaccy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie XIX wieku: słownik biograficzny* / W. Sliwowska. – Warszawa, 1998.

18. Wielhorski, W. Stanisław Zyndram-Końciaikowski: nekrologia / W. Wielhorski. – Londyn, 1961. – S. 261–265.

В.А. Ткачова
г. Гродна

БЕЛАРУСКІЯ КРАЯЗНАЎЧЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ НА СТАРОНКАХ ЧАСОПІСА «ЗІЕМІА» ЗА 1930–1938 гг.

Ілюстраваны часопіс «Ziemia» («Зямля») выдаваўся ў Варшаве Польшкім краязнаўчым таварыствам ў 1910–1914, 1919–1920, 1922–1939 гг. [3]. Сёння да гэтага напаяўзабытага выдання час ад часу звяртаюцца некаторыя беларускія этнолагі (А. Лакотка, Я. Сахута, Ю. Якімовіч і інш.), бо многія яго артыкулы не страцілі свайго навуковага значэння. У свой час у ім публікаваліся матэрыялы краязнаўча-турыстычнага, этнаграфічнага, культуралагічнага характару аб розных кутках Беларусі. Сёння гэтая тэматыка для нас не менш актуальная, чым амаль 100 год таму. У 20–30-я гг. XX ст. беларуская прырода, помнікі, выдатныя мясціны пачалі выкарыстоўвацца ў турыстычных мэтах. Што тады спрыяла выбуху турыстычнага буму, захапленню шырокіх слаёў насельніцтва роднай гісторыяй і культурай? Глеба для гэтага была падрыхтаваная краязнаўчым грамадскім рухам, які ўзняўся па ўсёй тэрыторыі Польшчы ў міжваенны перыяд. Ён з’явіўся вынікам пошуку новых крыніц для польскага нацыянальнага адраджэння пасля заканчэння Першай сусветнай вайны і набыцця незалежнасці.

Краязнаўчы рух вылучыў плеяду выдатных дзеячоў культуры, чья асветніцкая місія мела значэнне для наступных пакаленняў беларускіх вучоных, літаратараў, мастакоў, фатографістаў. Цэнтрам краязнаўчага руху было агульнапольскае краязнаўчае таварыства, якое выдавала ў Варшаве ілюстраваны штотыднёвік «Зямля». З часопісам супрацоўнічалі лепшыя навуковыя кадры: выдатныя этнографы, педагогі, гісторыкі, мастацтвазнаўцы (М. Федароўскі, К. Машынскі, В. Шукевіч, Ч. Пяткевіч, В. Харкевіч, Я. Булгак і інш.). У ім друкаваліся даследаванні па гісторыі і культуры палякаў, беларусаў, украінцаў, літоўцаў, рускіх і іншых народаў, якія наслялі так званую Другую Рэч Паспалітую. Гэта былі нарысы, рэцэнзіі, справаздачы таварыстваў і музеяў, ілюстрацыі, фотаздымкі помнікаў архітэктуры, этнаграфіі, партрэтаў дзеячоў навукі і культуры, маляўнічыя краявіды.

Фотаматэрыялы з’яўляліся не толькі аздабленнем і дапаўненнем да зместу артыкулаў, але часта ўяўлялі сабой самастойную каштоўнасць. Часопіс «Зямля» публікаваў на сваіх старонках здымкі вядомых фотамайстроў – Паддэбскага, Слядзецкага, Карпінска-

га, Савіцкага, Мухі, Высоцкага, Булгака. Мастацкі ўзровень фотаздымкаў апошняга падаецца нам асабліва высокім. Яго працы, якія вылучаюцца дасканалай кампазіцыяй і лірызмам, больш нагадваюць мастацкія гравюры. Як вядома, Ян Булгак быў кіраўніком майстэрні мастацкай фатаграфіі пры факультэце прыгожых мастацтваў Віленскага універсітэта імя Стэфана Баторыя, заснавальнікам віленскага фотаклуба. У часопісах за 1930 – 1938 гг. мы часта сустракаем ягоныя творы, якія, як правіла, ілюструюць кразнаўчыя артыкулы розных аўтараў. Гэта славуцая «Грэбля сярод балотаў» і серыя палескіх краявідаў, родная Навагрудчына, Памор’е і інш. Сярод булгакаўскіх шэдэўраў асобнае месца займае фотаздымак «Зімовая Вільня», які аздабляе вокладку чацвёртага нумара часопіса за 1932 г. Вядома, што Я. Булгак фатаграфавалі Вільню на працягу ўсяго жыцця, пачынаючы з 1912 г. Ён зрабіў поўную «фатаграфічную інвентарызацыю архітэктурных помнікаў Вільні» [1, с. 404; 2, с. 203].

У «Зямлі» публікаваліся таксама артыкулы самога Яна Булгака з уласнымі здымкамі. Напрыклад, у 1935 г. у трох нумарах выходзіў нарыс пад назвай «Рушчыцоўскія дажынкi». Пазней гэтая тэма знайшла ўвасабленне ў асобнай кнізе «Дваццаць шэсць гадоў з Рушчыцам» (1939). Булгак віртуозна валодаў як сродкамі мастацкай фатаграфіі, так і літаратурнай мовай. У эсэ «Рушчыцоўскія дажынкi» мы маем дасканалы прыклад гарманічнага спалучэння візуальнага вобразу (аўтарскіх фотаздымкаў маёнтка Багданава і самога Ф. Рушчыца) і літаратурнага апісання наведаных мясцінаў. Гэты артыкул напісаны пазнавальным аўтарскім стылем, які характэрны і для пазнейшых успамінаў «Край дзіцячых гадоў». Кожнае слова артыкула прасякнута пяшчотным і душэўным пачуццём да сябра і навакольнай прыроды.

Сярод вельмі багатага кразнаўчага матэрыялу, які датычыўся розных рэгіёнаў Польшчы, а часам і замежжа (адна з рубрык «Зямлі» прысвячалася палякам на выгнанні), у кожным штогодніку сустракаюцца цікавыя артыкулы, якія знаёмяць чытача з так званымі «ўсходнімі крэсамі». Беларускае кразнаўчы матэрыял сустракаецца ў рубрыках пад рознымі назвамі: «Пра прыроду і яе ахову», «Гістарычных матэрыялах», «Гісторыі мастацтва», у раздзеле па турыстыцы і «Кразнаўчай хроніцы».

Бадай, найвялікшую ўвагу сярод усіх беларускіх рэгіёнаў часопіс «Зямля» надаваў Палессю, якое лічылася краем, поўным экзотыкі, таямнічым і архаічным, які патрабаваў грунтоўнага вывучэння. Матэрыялы аб Палессі прадстаўлены ў некалькіх штогодніках. У падшыўцы за 1935 г. палескі край прадстаўлены ў розных

рубрыках найбольш поўна. Геаграфічны і геалагічны агляд краю дадзены ў артыкулах Л. Градзіцкага «Палессе як геаграфічная краіна», З. Голуб-Пацэвічовай «З геаграфіі Пружаншчыны» і Э. Рухле «Геалагічны эскіз польскага Палесся». У рубрыцы «Этнаграфія» размешчаны артыкул М. Марчака «З назіранняў за палешукамі». У «Гістарычных матэрыялах» знаходзім цікавую нататку Р. Харашкевіча аб палесскіх шляхецкіх засценках. Раней артыкул таго ж аўтара аб падзеях 1863 г. на Палессі быў надрукаваны ў часопісе «Зямля» за 1930 г. За той жа год у рубрыцы «Мастацкія апісанні» быў размешчаны прыродазнаўчы артыкул Эйсманта «Прыгажосць Палесся». У падшыўцы за 1933 г. на тэму Палесся выходзіла рэцэнзія з рэпрадукцыямі на кнігу Ю. Вейсенгофа «Пушча», гістарычная замалёўка Каменскага «Палескія лясы і машары ў бітвах 1863 г.» і артыкул Алявінскага «Голас з Палесся».

Вядомы даследчык Палесся, ураджэнец Гомельшчыны, Чэслаў Пяткевіч свае першыя этнаграфічныя пошукі, прысвечаныя матэрыяльнай культуры насельніцтва Палесся, надрукаваў на старонках часопіса яшчэ ў 1925 г. Пазней яны перараслі ў яго першую грунтоўную манаграфію «Рэчыцкае Палессе: этнаграфічныя матэрыялы», якая была выдадзена ў Кракаве ў 1928 г. Этнографавіў таксама і духоўны свет палесскага селяніна, не раскрыты яшчэ тады ў навуковай літаратуры. Таму праца працягвалася далей, і ў 1938 г. у Варшаве ўбачыла свет другая частка манаграфіі, прысвечаная духоўнай культуры беларусаў. Але спачатку асобныя матэрыялы з гэтай манаграфіі былі надрукаваны на старонках часопіса «Зямля» за 1930 і 1932 гг. Тады выйшлі два артыкулы Ч. Пяткевіча – «Вялікдзень на Беларусі» і «Душа і смерць у вераваннях беларусаў». Грунтоўная праца Пяткевіча, ілюстраваная 300 дакладнымі аўтарскімі малюнкамі, увайшла ў навуковы зварот у Беларусі толькі ў 2004 г.

Часопіс «Зямля» не мог абысці сваёй увагай выдатныя помнікі гісторыі і культуры. Таму на яго старонках выдаўцы давалі слова гісторыкам і краязнаўцам, сярод якіх быў і Юзаф Ядкоўскі. Яго артыкул пад гучнай назвай «Наднёманскі Вавэль» (1933. – № 10) інфармуе шырокую публіку аб выніках раскопак на Замкавай гары ў Гродне. Ядкоўскі называе наш горад найбагацейшым па-за Вільняй па сваіх памятных мясцінах. Сярод самых важных помнікаў ён пералічвае Каложу, касцёл брыгідак з пахаваннямі фундатараў, паведамляе пра адбудову Фары Вітаўта, узгадвае паезуіцкі касцёл з чудоўным інтэр'ерам, драўляную яўрэйскую бажніцу пачатку XVIII ст.

у занёманскім фарштаце. З яго артыкула можна даведацца, што будаўніцтва наберажнай і ўмацаванне Замкавай гары ў Гродне ў 1928 г. праводзілася з «сапраўды амерыканскім размахам» [168]. Гарадскія ўлады, арганізоўваючы маштабныя грамадскія працы пад час эканамічнага крызісу, прыцягнулі да будаўніцтва 200 гродзенскіх беспрацоўных.

На старонках часопіса «Зямля» ў 1933 і 1938 гг. з'явіліся публікацыі аб іншых славурых мясцінах Гродзеншчыны – «Ліда» А. Казіцкага, ««Замак у Крэве» А. Высоцкага. У падшыўцы 1931 г. шмат матэрыялаў прысвечаныя Навагрудчыне. Сярод іх вылучаецца вялікі артыкул Я. Каладзейчыка «Туганавічы», напісаны паводле ўласных уражанняў. Тут шырока выкарыстаны ўспаміны аб тых часах, калі ў маёнтку яшчэ жыла апошняя гаспадыня – пані Туганоўская, якая захоўвала не толькі памятку аб Адаме Міцкевічы (пакойчык, дзе спыняўся паэт, бярозу, пасаджаную ім, альтанку Марылі), але і культурныя традыцыі, натхнёную атмасферу высокай паэзіі, любові да музыкі і мастацтва. Працяг навагрудскай тэматыкі знаходзім у артыкулах Маслакоўскага «У Навагрудскім краі» і Грынеўскай «Аб народным мастацтве Навагрудчыны» (1931).

Да статыстычна-дэмаграфічных матэрыялаў можна аднесці публікацыі А. Сальмановіча «Беларусы ў Навагрудскім ваяводстве» (1931) і А. Янкуна «Вілейскі павет. Палажэнне, насельніцтва, гаспадарка» (1938).

Дагэтуль не страцілі сваёй актуальнасці артыкулы, прысвечаныя турызму. Назвы іх гавораць самі за сябе: «Слонім – вялікі цэнтр воднага турызму» (В. Харкевіч), «Нарач і ваколіцы» (А. Наляпінскі). У першым з узгаданых артыкулаў уражае той факт, што ў міжваенны перыяд Слонім меў выдатныя ўмовы для байдарачнага спорту на канале Агінскага і Шчыры, аб якіх сёння мы можам толькі марыць. На некалькіх прыстанях Слоніма адначасова знаходзіліся каля 200 байдарак, але гэта была толькі палова фактычнай колькасці байдарак жыхароў горада. А ў 1932 г. за 2 летнія месяцы ў Слоніме адбылося 30 працяглых байдарачных паходаў.

У свой час часопіс «Зямля» займаў асобную нішу сярод іншых культуралагічных, навукова-папулярных часопісаў, меў свайго зацікаўленага чытача, а самае галоўнае – кампетэнтных, аўтарытэтных аўтараў, да меркаванняў якіх прыслухоўваліся чытачы. Гэта быў уплывовы грамадскі друкаваны орган, якога сёння ў нас, на жаль, няма. Аб патрэбах абмеркавання падобнай праблематыкі сведчыць і доўгае жыццё часопіса «Зямля», які спыніў сваё існаванне з пачаткам Другой сусветнай вайны.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Булгак, Я. Край дзіцячых гадоў / Я. Булгак. – Мінск: Беларусь, 2004.
2. Харэўскі, С.В. Гісторыя мастацтва і дойлідства Беларусі / С.В. Харэўскі. – Вільня: ЕГУ, 2007.
3. «Зямля» // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мінск: Бел. Сав. Энцыклапедыя, 1985. – Т. 2. – С. 527.
4. Jodkowski, J. Wawel nadniemecki / J. Jodkowski // Ziemia. – 1933. – № 10. – S. 167–170.

А.М. Вабішчэвіч
г. Брэст

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ 1920–1930-х гг.: СПРОБА ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРАЛАГІЧНАГА АНАЛІЗУ

Заходнебеларускае выяўленчае мастацтва 20–30-х гг. XX ст. уяўляе сабой самабытны пласт агульнанацыянальнай спадчыны, прадстаўлены творчасцю арыгінальных майстроў, якія заслужана ўвайшлі ў гісторыю мастацкай культуры Беларусі. Паспрабуем на прыкладзе двух знакамітых прадстаўнікоў (Пятра (Пётры) Сергіевіча і Язэпа Драздовіча) выявіць асноўныя тэндэнцыі развіцця, відав-жанравыя, тэматычна-сюжэтныя і іншыя адметнасці выяўленчага мастацтва Заходняй Беларусі ў акрэслены перыяд.

Заходнебеларуская мастацкая культура арганічна спалучала як прафесійнае, так і інсітнае выяўленчае мастацтва. П. Сергіевіч, які вучыўся з перапынкам з 1920 па 1928 г. на мастацкім факультэце Віленскага ўніверсітэта імя Стэфана Баторыя (далей – УСБ), пазнаваў мастацкае майстэрства ў Ф. Рушчыца, а таксама ў вучня І. Рэпіна Б. Кубіцкага, які прытрымліваўся рацыяналістычнай манеры выканання. У Кракаўскай акадэміі мастацтваў (1924–1925 гг.) П. Сергіевіч вучыўся ў майстэрні мастака і графіка Ю. Панкевіча, які быў прыхільнікам імпрэсіянізму і постімпрэсіянізму. З-за фінансавых цяжкасцей вучыўся там толькі адзін навучальны год [1, с. 200]. Пасля вяртання ў Вільню вучыўся ў майстра прынцыпаў строгай формы і добрага малюнка Л. Слядзінскага, які выкладаў з 1925 г. мастацтва дэкарацыі, а ў 1932–1939 гг. быў дэканам мастацкага факультэта УСБ [2, с. 296]. З заходнееўрапей-

скай мастацкай спадчынай меў магчымасць пазнаёміцца пад час творчай камандзіроўкі ў Італію. З другой паловы 1920-х гг. П. Сергіевіч удзельнічаў у розных выставах.

У адрозненне ад П. Сергіевіча, Я. Драздовіч не меў завершанай прафесійнай мастацкай адукацыі. У яго творчасці справядліва вылучаецца як узровень прафесійнага мастацтва, так і праявы наіўна-самадзейнай творчасці [2, с. 306; 3, с. 17]. На прыкладзе графічных карцін прасочваецца яго паступовая эвалюцыя ад дэталізацыі да стварэння абагульняючых графічных твораў (шляхам арнаментызацыі малюнка, надання прыроднаму, архітэктурнаму вобразу містычных прыкмет жывой прыроды) [3, с. 16]. Па свайму сацыяльнаму статусу, адукацыі, творчых прынцыпах Я. Драздовіч быў тыповым прадстаўніком нацыянальнай заходнебеларускай інтэлігенцыі, а яго творчасць сімвалізавала адпаведны этап у развіцці беларускай культуры.

У пачатку 1920-х гг. Я. Драздовіч займаўся стварэннем беларускіх школ. У 1924–1926 гг. выкладаў маляванне ў польскай школе ў Глыбокім. Мастак-інсцітнік Я. Драздовіч унёс пэўны ўклад у справу ўдасканалення мастацкай падрыхтоўкі ў нешмаглікіх беларускіх гімназіях. Выкладчыцкай працай яму даводзілася займацца ў Радашковіцкай беларускай гімназіі імя Ф. Скарыны, дзе была ў 1927 г. наладжана выстава яго палотнаў, а таксама прац вучняў [4, с. 133]. Пасля вяртання ў Вільню ён арганізаваў восенню 1927 г. яшчэ адну выставу твораў гімназістаў. З арганізаванай ім пры Віленскай беларускай гімназіі мастацкай студыі выйшлі жывапісцы Р. Семашкевіч, М. Васілеўскі, В. Сідаровіч і іншыя. На працягу 1927–1930 гг. Я. Драздовічу давялося выкладаць маляванне ў Навагрудскай беларускай гімназіі. Пры выдатным мастацкім таленце, павазе і любові з боку гурткоўцаў Я. Драздовіч быў пасрэдным педагогам, бо «меры, якія ён прымаў пры парушэнні парадку і дысцыпліны, былі залішне мяккімі, недастатковымі» [5, с. 29].

Працэсы нацыянальна-культурнага адраджэння, уваходжанне заходняй часткі Беларусі ў склад Польшчы спрыялі пашырэнню нацыянальна-рамантычнай і мадэрнісцкай плыняў заходнебеларускага выяўленчага мастацтва, прадвызначалі развіццё гістарычнага жанру (асабліва ў першай палове 1920-х гг.). Палотны Я. Драздовіча на гістарычную тэму вылучаліся ўзнёслацю, рамантычнымі матывамі. Сімволіка-алегарычныя матывы даволі распаўсюджаныя ў Я. Драздовіча. Напрыклад, у шэрагу яго работ прысутнічае сімвал Пагоні. Яго мастак выкарыстаў на вокладцы часопіса «Рунь» (1920 г.). У карціне Я. Драздо-

віча «Пагоня Ярылы» (1921 г.) паэт К. Сваяк убачыў максімальна сканцэнтраванае сімвалічнае выяўленне беларускай душы. На думку паэта, ва ўмовах нацыянальна-культурнага адраджэння былі запатрабаваны менавіта мастакі «вялікай ідэалогіі, якія абудзяць заспаную народную творчасць» [6, с. 16]. Ва ўяўленні К. Сваяка, менавіта Я. Драздовіч з'яўляўся творцам вобразу абагульненай беларускай ідэалогіі [6, с. 18]. Карціна «Пагоня Ярылы» мела глыбокі філасофскі і грамадзянскі змест – у ёй спрадвечная барацьба Добра і Ліха, Святла і Цемры набывалі яскравы нацыянальны каларыт [7, с. 80]. Невыпадкова, што гэтая праца Я. Драздовіча атрымала станоўчыя ацэнкі на Усебеларускай мастацкай выставе ў Мінску (1925 г.). Імкненне чалавека да шчасця, справядлівасці, асуджэнне рэгрэсу, злых сіл прысутнічае ў яго сімвалічных працах «Пагоня» (1927 г.), «Дух зла» (1930 г.), «Дух цемры» (1932 г.) і інш. [2, с. 313].

У пачатку 1920-х гг. Я. Драздовіч стварыў графічную серыю партрэтаў полацкіх князёў («Рагвалод – дзед князёў полацкіх», «Князь Усяслаў-Чарадзея», «Князь Брачыслаў», «Князь Барыс-каменакоў»), якія пры эстэтычным адністве вызначаліся тонкай псіхалагічнай індывідуальнасцю, адметнасцю пры паказе старадаўняга адзення [8, с. 133]. Я. Драздовіч першым з заходнебеларускіх мастакоў закрэпіў вобраз полацкага князя Усяслава Брачыслававіча. Асабе полацкага князя Усяслава мастак прысвяціў некалькі прац – «Князь Усяслаў у порубе Кіеўскага князя» (1923 г.), «Князь Усяслаў пад Гародняй», «Пярсецёнак Усяслава», якія перадаў у чэрвені 1922 г. беларускаму музею ў Вільні [4, с. 82]. Пад час вандровак 1922–1923 гг. мастак займаўся пейзажнымі замалёўкамі. Праца «Нірвана» (1925 г.) сведчыла аб цікаўнасці мастака да філасофска-рэлігійных каштоўнасцяў народаў Усходу. Магчыма, што І. Канчэўскі, У. Самойла падштурхнулі мастака напісаць гэты твор [4, с. 114].

У цэлым мастацкая творчасць Я. Драздовіча вызначалася паглыбленым псіхалагізмам, рамантычным, сімвалічным і алегарычным адлюстраваннем жыцця. Яго раннія працы характарызуюцца празмернай дэталізацыяй. Аднак да пачатку 1930-х гг. назіралася яго паступовая эвалюцыя ад канкрэтна-бытавой да сінтэтычна-абагульненай графікі, да большай ступені абагульненасці, пазытацыі вобразу-сімвалаў, што адлюстравана ў пранізанных арганічным пачуццём гістарызму графічных альбомах замкавай архітэктуры [2, с. 324–326]. Паводле ацэнак мастацтвазнаўцаў, Я. Драздовіч быў першаадкрывальнікам у беларускім выяўленчым мастацтве, які пашырыў сэнсавую і вобразную структуру традыцыйных матываў, дапоўніў іх мадэрнам і сімвалізмам [3, с. 43]. Мастак

узбагаціў мадэрн і сімвалізм як рэальнымі выявамі помнікаў гісторыі і культуры, так і народжанымі яго фантазіям [3, с. 25].

У гістарычным жанры працаваў і П. Сергіевіч. Ім былі створаны палотны «Усяслаў Полацкі» (1932 г.), «Кастусь Каліноўскі сярод паўстанцаў» (1936 г.). Алегарычна-рамантычныя творы П. Сергіевіча набывалі ў заходнебеларускай рэчаіснасці беларускі патрыятычны характар. Яго палотны «Вясяляр» (пачатак 1930-х гг.), «Юнацтва» (1937 г.) і іншыя набывалі вялікае грамадскае і сацыяльнае значэнне [2, с. 298].

Аграрна-патрыярхальны характар заходнебеларускага грамадства вызначаў значнае месца сацыяльнага фактару ў выяўленчым мастацтве. Вялікую сацыяльную значнасць мела палатно П. Сергіевіча «Шляхам жыцця» («Падарожныя») (1934 г.). Нягледзячы на стрыманае, але выразнае колеравае рашэнне, карціна была вобразнай у пластычным і кампазіцыйным планах. Аўтар паказаў свой рух ад абагульненасці, стылізацыі да вобразнасці [2, с. 300]. На першай персанальнай выставе П. Сергіевіча ў Вільні ў 1935 г. разам з гістарычнымі палотнамі «Усяслаў Полацкі», «Кастусь Каліноўскі сярод паўстанцаў» выстаўляліся яго творы, прысвечаныя сялянскай працы і побыту – «Вясяляр», «Араты» (1938 г.), «Калыска» (1929 г.), «Залёты» (1930 г.), «Сялянскае падворышча» (1930 г.). Любоўю да сялян, паэтызацыяй народных звычаяў і традыцый прасякнуты яго працы «Перавозка будаўнічага грузу цераз возера Богін» (1926 г.), «За прасліцай» (1929 г.), ««Жыццё» (1929 г.), «Вяселле на Беларусі» (1929 г.), «Каваль куде каня» (1939 г.). П. Сергіевіч стварыў у 1930-я гг. серыю партрэтаў «Беларускія народныя тыпы».

П. Сергіевіч друкаваў артыкулы па гісторыі і тэорыі мастацтва на старонках часопісаў «Нёман», які сам рэдагаваў, «Калоссе» і іншых заходнебеларускіх выданняў. Паводле П. Сергіевіча, заходнебеларуская вёска з'яўлялася крыніцай для развіцця мастацтва. Менавіта таму «трэба трымаць сувязь з вёскай» [9, с. 43]. «Беларусы, што праходзяць навуку ў чужых школах усходняй ці то заходняй часткі нашага краю, адно павінны памятаць, каб не парваць сувязі са сваім народам і той крыніцай, дзе б'е несвядомае яшчэ жыццё, але здаровае і незмеханізаванае цывілізацыяй» [10, с. 118]. Такім чынам, мастак рэкамендаваў не губляцца ў стылявых напрамках і арыентацыях усходняй ці заходняй школы, а пазнаваць беларусам саміх сябе.

Варта пагадзіцца з думкай, што вобраз чалавека сучаснасці і будучыні заняў цэнтральнае месца на яго палотнах [2, с. 294]. Ме-

навіта таму гуманістычная творчасць П. Сергіевіча «арганічна звязана з духоўным жыццём беларускага народа, з яго культурным развіццём і будаўніцтвам» [11, арк. 27], аддавала пашану чалавеку працы. Яна была заснавана на «глыбокай нацыянальнай аснове, у ёй тыпаж – гэта пераважна прадстаўнікі працоўнага сялянства і рабочага класа, са знешнімі этнаграфічнымі і антрапалагічнымі беларускімі нацыянальнымі рысамі, гэта людзі з псіхафізічным нацыянальным профілем» [12, арк. 2]. У разуменні мастака, беларускае выяўленчае мастацтва павінна развівацца ў арганічнай сувязі з нацыянальнай гісторыяй, працоўным укладам, звычаямі і традыцыямі [13, с. 31].

Сярод творчых прынцыпаў Я. Драздовіча народнасць займала выключнае месца разам з праўдай жыцця, рэалізмам і іншымі [3, с. 14]. У творах мастака панавалі аб'ектыўнасць і дакладнасць.

Заходнебеларускае выяўленчае мастацтва вызначалася не толькі шырокім дыяпазінам відаў і жанраў, але і ўдалым спалучэннем як традыцыйных, так і асабліва наватарскіх тэматычна-сюжэтных напрамкаў. Значна пашырыў жанравую разнастайнасць Я. Драздовіч. Сваімі карцінамі-цыкламі «Жыццё на Марсе», «Жыццё на Сатурне», «Жыццё на Месяцы» Я. Драздовіч паклаў пачатак касмічнай (касмалагічнай) тэме ў беларускім выяўленчым мастацтве. У гэтых творах Я. Драздовіча пераважалі матывы зямнога ландшафту, сваёй прыземленасцю яны адрозніваліся ад абстрагаваных ад рэчаіснасці прац літоўскага мастака М. Чурлёніса [4, с. 171; 2, с. 312; 14, с. 21]. Безумоўна, мастацкае бачанне касмічнай прасторы ў Я. Драздовіча было наіўным (інсітным), непераканаўчым [2, с. 313]. Пры маральнай падтрымцы Я. Пачопкі Я. Драздовіч стварыў у першай палове 1930-х гг. шэраг новых прац касмічнай тэматыкі. У карціне «Артаполіс» (з лацінскай мовы – «горад мастацтва») мастак увасабляў мару аб будучыні, аб грамадскім ладзе са свабодай чалавечага духу, творчасці [14, с. 22; 15]. Яго творы на касмічную тэму нельга разглядаць асобна ад выдадзенай ім навукова-папулярнай брашуры па астраноміі [16], дасланай у АН БССР рукапіснай працы «Гармонія планет Сонечнай сістэмы» (1931–1932 гг.), рукапісу «Бяседы аб утварэнні свету. Небазнаўства» (1937–1938 гг.), з апісаннямі астральных падарожжаў на Месяц, Венеру, Марс і Сатурн.

Язэп Драздовіч з'яўляецца пачынальнікам Скарын'яны ў беларускім выяўленчым мастацтве. Серыя карцін 1927–1949 гг., прысвечаных Ф. Скарыне, пачыналася партрэтамі беларускага першадрукара для Радашковіцкай беларускай гімназіі імя Ф. Скарыны

(1927 г.), які характарызаваўся лаканічнай манерай выканання, насычаным колеравым рашэннем [2, с. 310].

Высокім прафесійным узроўнем вылучаліся створаныя Я. Драздовічам у другой палове 1920-х гг. графічныя серыі, прысвечаныя замкам, культавым помнікам, гарадзішчам – «Мір», «Глыбокае», «Навагрудак і навагрудцы», «Крэва», «Ліда», «Гальшаны», «Меднікі», «Трокі». Нягледзячы на розны ўзровень графічных прац, даследчыкі вылучаюць у іх сапраўдную гармонію этнаграфічнай дакладнасці, бездакорнага мастацкага густу, майстэрства малюнка, глыбокага ведання перспектывы. Я. Драздовіч значна паглыбіў разуменне і трактоўку ў мастацтве прыгажосці роднага краю, пашырыў нацыянальную тэматыку [2, с. 327; 2, с. 9–10].

Рознымі па свайму ўзроўню, тэхніцы выканання былі партрэты, выкананыя Я. Драздовічам. Напрыклад, партрэт Ф. Багушэвіча (1930 г.) па кампазіцыі, каларыту, выяўленай форме нагадваў партрэт эпохі Рэчы Паспалітай [2, с. 310]. Кніжная графіка пачатку 1920-х гг. сведчыць аб уплыве на Я. Драздовіча творчага аб'яднання мастакоў Санкт-Пецярбурга «Мир искусства». Сярод кніжнай графікі таго часу вылучаўся аформлены ім зборнік «Заходняя Беларусь» [17]. Іншай была трактоўка партрэта ў 1930-я гг. У час знаходжання з 1933 г. на Дзісеншчыне Я. Драздовіч стварыў скульптурныя партрэты А. Грыневіча, М. Машары, Я. Пачопкі.

У кніжнай графіцы актыўна працаваў П. Сергіевіч, якому даводзілася афармляць вокладкі часопіса «Нёман» (1932 г.), зборнікаў вершаў М. Машары «На сонечны бераг» (1934 г.), «Вяселле» (1934 г.), «На прадвесні» (1935 г.) і інш. На заходнебеларускі перыяд прыходзяцца яго партрэты, якія прасякнуты глыбокім псіхалагізмам, вылучаюцца мастацкай завершанасцю: «Партрэт маці» (1929 г.), С. Глякоўскага (1938 г.) і іншыя. Яго партрэтны жывапіс вызначаўся някідкімі фарбамі, але характарызаваўся аўтарскай псіхалагічнай прасякнутасцю вобраза, пранікненнем у характар прадстаўленай асобы [2, с. 300–301]. Гэта яскрава прасочваецца на прыкладзе партрэтаў М. Машары (1937 г.), Р. Шырмы і інш. На думку мастацтвазнаўцаў, майстэрства кампазіцыі П. Сергіевіча паступова ўдасканальвалася, адбывалася эвалюцыя яго партрэтаў, пейзажаў у напрамку эпічнасці [2, с. 301]. Маладаследаванай старонкай яго творчасці з'яўляецца сакральны жывапіс – роспісы Бернардзінскага касцёла ў Гродне, касцёлаў у Вільні, Жодзішках, Смаргоні, Поразавае, Шарашове і іншых гарадах і мястэчках [18].

Заходнебеларуская мастацкая спадчына была адначасова аб'ектам і суб'ектам гісторыка-культуралагічных дасле-

даванняў, дзейным фактарам іх актывізацыі і папулярызацыі. Збіральніцкая дзейнасць займала значнае месца ў творчасці Я. Драздовіча. Летам 1926 г. БНТ накіравала яго ў творчую экспедыцыю ў заходнепалескі рэгіён. Мастак вандраваў у Пінскім, Столінскім, Лунінецкім паветах, дзе замалёўваў помнікі драўлянага дойлідства, народныя строі, прылады сялянскага побыту (сельскагаспадарчы інвентар, павозкі, вуллі і інш.), прадметы хатняга ўжытку (мэблю, посуд і інш.) [19]. Аб'ектам яго замалёвак была сакральная архітэктура малых форм (міжвулічныя крыжы, капліцы і інш.). Сярод іх трэба адзначыць царкву, стоўп-каплічку, Ільінскую капліцу ў Пінкавічах, царкву ў Парэччы, капліцу ў Падгацці, царкву, званіцу, капліцу, крыжы ў Серніках, цэрквы ў Марочне і Азарычах, царкву і капліцу ў Качановічах, капліцу ў Пleshчычах, царкву на Пінскіх праваслаўных могілках, міжвулічны крыж у Лозічах [20, арк. 1]. Значная частка названых помнікаў не захавалася. Мастак таксама збіраў фальклорны матэрыял (народныя песні і інш.) [21]. На яго думку, мова жыхароў в. Калоднае з'яўлялася беларускай, як і ў жыхароў Навагрудскага павета [22, арк. 2]. Як сведчыць ліст Я. Пачопкі, з-за адсутнасці пашпарту польская паліцыя перашкодзіла Я. Драздовічу ў правядзенні паўнацэннай экспедыцыі [20, арк. 1]. Пасля вяртання з камандзіроўкі мастак праводзіў лекцыю ў Віленскай беларускай гімназіі, паказваў замалёўкі цэркваў, капліц і іншых помнікаў [4, с. 121]. «Палескі краявід» Я. Драздовіча быў уключаны ў сярэдзіне 1930-х гг. разам з іншымі малюнкамі ў буквары для хатняга навучання С. Паўловіча [23; 24].

Акрамя Палесся, мастак у час вандровак вывучаў этнаграфію і фальклор Дзясеншчыны, Навагрудчыны. У час знаходжання ў Навагрудку Я. Драздовіч напісаў графічныя серыі – альбомы «Мірскі замак», «Наваградак», «Гальшанскі замак», «Гальшанскае гарадзішча», «Крэва», «Трокскі замак», якія з'яўляюцца шэдэўрамі краязнаўча-этнаграфічнай графікі. У Мінск (Інстытут беларускай культуры, потым – Беларускаю акадэмію навук) ім былі накіраваны ілюстрацыі да слоўнікавых матэрыялаў, некалькі альбомаў палескіх народных строяў драўлянага культывага дойлідства, графічных прац этнаграфічнага характару («Драўлянае будаўніцтва Навагрудчыны і Піншчыны. Хаты», «Гумны», «Храмавае дойлідства Навагрудчыны і Дзясеншчыны»), калекцыя беларускіх народных песень (каля 200) і інш. Асобныя матэрыялы былі набыты ў яго беларускім музеем у Вільні [25; 26]. Сярод шэрагу замалёвак захавалася яго прадстаўнічая група этнаграфічных малюнкаў (прылады працы, транспартныя сродкі, інтэр'ер жылля, народныя строі, заняткі і рамэствы і інш.).

Я. Драздовіч самастойна праводзіў археалагічныя даследаванні, у ходзе якіх адкрыў некалькі стаянак каменнага і бронзавага вякоў, знайшоў шэраг каменных крыжаў, сабраў калекцыю каменных сякер. Па выніках археалагічных пошукаў мастак напісаў працу «Дзе знаходзяцца Дудуткі і Гародня», у якой прапанаваў гіпотэзу аб тым, што Дудуткі, якія ўзгадваліся ў «Слове пра паход Ігаравы», знаходзіліся ў мясцовасці Дадэкі каля ракі Мнюта. У неапублікаванай працы «Дзісенская дагістарычная старына» ім дадзена апісанне 30 археалагічных помнікаў.

Нягледзячы на самадзейны характар навуковых пошукаў Я. Драздовіча, яны адпавядалі тагачасным навуковым тэндэнцыям. У міжваенныя дзесяцігоддзі для польскіх этнолагаў пры даследаваннях народнай матэрыяльнай культуры беларусаў нормай стала сістэматычная праца ў полі па зборы фактычнага матэрыялу, у ходзе якой выкарыстоўваліся метады ўключанага назірання, апытвання, анкетавання, рабіліся шматлікія замалёўкі, чарцяжы і фотаздымкі [27, с. 95].

Мастацкія роспісы народных тканін, дываноў, паясоў, зробленыя ў час вандровак Я. Драздовіча па Заходняй Беларусі і падараваныя беларускаму музею ў Вільні, М. Танк называў рэдкім скарбам, «якому некалі і цаны не будзе» [28, с. 178]. Яны заслугоўваюць дэтальнага вывучэння ў цяперашні час.

На прыкладзе самабытнай і непаўторнай творчасці кожнага з мастакоў (П. Сергіевіча і Я. Драздовіча) прагледжваюцца агульныя тыповыя, універсальныя адметнасці ў развіцці заходнебеларускага выяўленчага мастацтва ў міжваенны перыяд. Іх разуменне немагчыма без высвятлення сацыяльна-палітычных, эканамічных працэсаў у заходнебеларускім рэгіёне, без адлюстравання ў адрыве ад іншых элементаў мастацкай культуры і этнакультурнага жыцця ў краі.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Giogowska, H. Autobiografia Piotra Sierhijewicza / H. Giogowska // Biaioruskie zeszyty historyczne. – № 14. – Białystok: Biaioruskie towarzystwo historyczne, 2000. – S. 195–207.

2. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – Т. 4: 1917–1941 гг. – 352 с.

3. Язэп Драздовіч – асоба, творчасць. Мастацтва-інсітус: матэрыялы навука.-практ. канф. / Мін-ва культуры Рэсп. Беларусь, Бел. ін-т праблем культуры; уклад. В. Лабачэўская. – Мінск: Б.в., 1997. – 87 с.

4. Ліс, А. Вечны вандроўнік: нарыс пра мастака Я. Драздовіча / А. Ліс. – Мінск: Юнацтва, 1984. – 253 с.
5. Чэмер, А. (Анішчык А.). Наваградзкая беларуская гімназія / А. Чэмер (А. Анішчык). – Вільнюс: SAVERENAS, 1997. – 133 с.
6. Сваяк, К. З нівы беларускага мастацтва / К. Сваяк // Студэнцкая думка. – 1925. – № 1. – С. 16–18.
7. Малаш, Ю. Язэп Драздовіч – вандроўнік, мастак, гісторык / Ю. Малаш // Беларускі гістарычны часопіс. – 1999. – № 2. – С. 78–82.
8. Малаш, Ю. Язэп Драздовіч – творца беларускай культуры / Ю. Малаш // Беларусіка-Albaruthenica. – Кн. 13: Грамадскія ідэалы: нацыянальныя традыцыі, сучасны стан, погляд у будучыню: навук. зб. / рэдкал.: Л. Уладыкоўская-Канаплянік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: ННАЦ, 2000. – С. 131–135.
9. Сергіевіч, П. Рупімся аб мастацтве / П. Сергіевіч // Нёман. – 1932. – № 1. – С. 43.
10. Сергіевіч, П. Зацемкі аб мастацтве / П. Сергіевіч // Калоссе. – 1936. – № 2. – С. 116–118.
11. Артыкулы (рукапісы і г.д.) пра П. Сергіевіча (1960 г.) // ЦНБ НАН Беларусі. – Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў. – Фонд 1. – Воп. 1. – Спр. 19.
12. Артыкулы (рукапісы і г.д.) пра П. Сергіевіча (1960 г.) // ЦНБ НАН Беларусі. – Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў. – Фонд 1. – Воп. 1. – Спр. 21.
13. Ліс, А. Пётра Сергіевіч / А. Ліс. – Мінск: Навука і тэхніка, 1970. – 88 с.
14. Язэп Драздовіч: альбом-манаграфія / уклад. М. Купава. – Мінск: Беллітфонд, 2002. – 180 с.
15. Харэўскі, С. Мастакоўская літаратура. Літаратурная дзейнасць мастакоў і дойлідаў XX ст. Несавецкая спадчына / С. Харэўскі // Рэжым доступу: <http://www.baj.by/belkalehium/lekcyji/litaratura/hareuski01.htm>. Дата доступу: 07.11.2007.
16. Драздовіч, Я. Нябесныя бегі / Я. Драздовіч. – Вільня: Друк. Двожэца, 1931. – 24 с.
17. Зборнік грамадзкае мыслі, навукі, літэратуры, мастацтва Заходняй Беларусі. – Вільня: Друкарня Віленскага Вытворчага Коопэратыву, 1924. – 155 с.
18. Бажэнава, В. Распісы Пётры Сергіевіча / В. Бажэнава // Наша вера. – 2001. – № 1.
19. Малюнк этнаграфічнага характару. Прадметы гаспадарчага інвентару (1926 г.) // ЦНБ НАН Беларусі. – Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў. – Фонд 2. – Воп. 1. – Спр. 4.

20. Спіс цэркваў і капліц, якія знаходзяцца на Палессі, магчыма намаляваных Драздовічам, а таксама ліст Я. Пачопкі адносна гэтага спісу (б. д.) // ЦНБ НАН Беларусі. – Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў. – Фонд 2. – Воп. 1. – Спр. 7.

21. Народныя песні, сабраныя Драздовічам на Піншчыне, Дзісеншчыне і ў іншых мясцовасцях (1923–1926 гг. і б. д.) // ЦНБ НАН Беларусі. – Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў. – Фонд 2. – Воп. 1. – Спр. 23.

22. Лінгвістычны матэрыял (гаворкі Дзісеншчыны, Піншчыны) (запісы вясельных і іншых песняў, сабраных на Піншчыне) (1926 г.) // ЦНБ НАН Беларусі. – Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў. – Фонд 2. – Воп. 1. – Спр. 27.

23. Паўловіч, С.К. Першыя зярняtkі / С.К. Паўловіч. – Вільня: Выданне Я. Малецкага, 1936. – 96 с.

24. Паўловіч, С.К. Засеўкі: Бел. лемантар для хатняга навучання / С.К. Паўловіч. – Вільня: Белпрес, 1937. – 88 с.

25. Карэспандэнцыя Я. Драздовіча з бібліятэкай АН БССР, Віленскім універсітэтам // Бібліятэка АН Літвы. – Адзел рукапісаў. – Ф. 21. – Спр. 87.

26. Беларускія словы, сабраныя Я. Драздовічам у Пінскім і Дзісенскім паветах // Бібліятэка АН Літвы. – Адзел рукапісаў. – Ф. 21. – Спр. 126.

27. Міхайлец, М.А. Матэрыяльная культура беларусаў у працах польскіх этнографіў XIX – першай паловы XX ст. / М.А. Міхайлец // Весці Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2006. – № 3. – С. 92 – 96.

28. Танк, М. Лісткі календара: фрагменты дзённіка / М. Танк. – Мінск: Беларусь, 1970. – 312 с.

А.М. Петрушкевіч
г. Гродна

ПАЭТЫЧНАЯ ДЫСКУСІЯ ПРА СУТНАСЦЬ МАСТАЦТВА Ў ЗАХОДНЕБЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ Ў 30-я гады XX ст.

У паэзіі Заходняй Беларусі выразна праявіліся два асноўныя шляхі, дзве тэндэнцыі развіцця, на чале якіх вымалёўваюцца постаці Наталлі Арсенневай і Максіма Танка. Імёны гэтых паэтаў пастаўлены поруч невыпадкова. Бо якраз з 30-х гадоў яны сталі, па вызначэнні Уладзіміра Калесніка, «паэтычнымі важакамі» [1, с. 14]

заходнебеларускай літаратуры. Максім Танк стаяў на чале яе актыўнай, дзейнай, змагарнай плыні, Наталля Арсеннева апявала высокую красу, «Багдановічава «ціхае каханьне», пералучанае з рамансавага кантэксту ў патрыятычна-настальгічны» [2, с. XXV].

Ужо ад самага пачатку творчасці Наталля Арсеннева і Максім Танк па-рознаму асэнсоўвалі свой шлях, ролю паэзіі ў жыцці чалавека, грамадства. Так, запеўны верш да зборніка паэтыкі «Пад сінім небам» – гэта шлях-накірунак яе слова «Ад злых, няветлых песняў гора // ад змогаў шэрае зямлі // у неба сінно, у неба мора». А Максім Танк у адным з першых вершаў «Песня» (1931) заклікае сваю паэзію: «Ляці ты туды, дзе звяняць яшчэ путы, ... // Дзе гора пануе з няволяю лютай».

Збліжае вершы матыў руху, лёту, палёту. Раз’ядноўваюць – накірунак (у Н. Арсенневай – да нябесных высяў, «у край бязь сьценяў», у М. Танка – да зямных сцежак) і мэты (у М. Танка: «І ў сэрцах будзі ты надзеі жывыя», «Змагацца за волю вядзі ўсіх бяздольных»; у Н. Арсенневай – да жыцця нязнанага, дзіўнага, жыцця-натхнення без слёз, турбот).

Асэнсаванне, чым ёсць іх творчасць, і надалей разводзіла паэтаў па розных шляхах:

*Сонца вяснянае ў золаце косаў,
срэбныя вербы на плёсах бялёсых,
восені зырка-чырвонай пажары,
ночныя зводы і ночныя чары... –
вершы мае. [3, с. 7]*

У такіх вершах Наталлі Арсенневай даследчыкі адзначаюць «зменлівасць, складанасць колеравай палітры, лёгкую плыткасць або драматычную напружанасць святла» [4, с. 251].

Вершы М. Танка «Мы яшчэ ўсіх шляхоў не апелі», «Эх вы, песні», «У маршы» – гэта песні гневу, болю, што гартуюць свае сілы да змагання:

*Мы яшчэ ўсіх шляхоў не апелі,
Не змаглі з жыцця нашага плесняў,
І не ўсе навальніцы, мяцелі
Адзвінелі на струнах песняў. [5, с. 15]*

Дарогі Наталлі Арсенневай і Максіма Танка перасякліся не толькі ў паэзіі, але і ў жыцці. Яны не маглі не сустрэцца. Упершыню гэта адбылося 21 снежня 1937 года на вечарыне, што ладзіла Беларускае навуковае таварыства. Гэтую дату падае Максім Танк у апублікаваным дзённіку «Лісткі календара». Наталля Арсеннева ў успамінах сцвярджае, што была зіма 1935 года. Відавочна, што

паэтка памылілася. Бо гэты ж год, 1937, падае і Антон Адамовіч у прадмове да выбранага «Між берагамі». Ды і часопіс «Беларускі летапіс» азваўся на тую падзею, змясціў фотаздымак. Было гэта ў 1937 годзе.

Месца сустрэчы невыпадковае, знакавае – Вільня. Цэнтр заходнебеларускай культуры. Для Наталлі Арсенневай – улюбёны горад, калыска яе маленства, шляхі юнацтва, найсвятлейшая мроя ў далёкім заакіяніскім жыцці. Для Максіма Танка Вільня гэтак жа блізкая, але – інакш: тут ён шукае і знаходзіць сваё, вясковае: «Неяк хутка прывык я да Вільні. Можа таму, што вуліцы краін, дзе я туляюся, мала чым адрозніваюцца ад вясковых. Летам тут можна сустрэць коней, кароў, коз, пачуць, як голасна пераклікаюцца пеўні, восенню гэтыя вуліцы пахнуць сенам, гароднінай, садавінай, зімой – бярозавым ды сасновым дымам з комінаў, а вясной – верхаводкай, капяжамі, балотам» [6, с. 15].

Сустрэча была не шэраговай. Пакінула след у душы і Наталлі Арсенневай, і Максіма Танка. У сваіх успамінах на эміграцыі паэтка пісала: «Чытала тут свае вершы. Ізноў цесна сутыкнулася з усімі старымі знаёмымі, пазнала новых. Максім Танк і ягоная творчасць зрабілі на мяне вялікае ўражанне» [8, с. 473]. Лаканічна, але – не хаваючы пачуццяў.

Запіс, зроблены ў дзённіку Максіма Танка, даволі вялікі. Высока ацэньваючы творчасць Наталлі Арсенневай, паэт робіць гэта надта абачліва, з самага пачатку заяўляючы: «Агулам, я – не прыхільнік яе паэзіі...» Але мастак у змагарным Танку на нейкі момант бярэ верх, на другі план адыходзяць агаворкі і перад намі паўстае вельмі трапная характарыстыка творчасці паэтки: «...Некаторыя яе вершы, прачытаныя на гэтым вечары, мне спадабаліся сваім лірызмам, вобразнасцю. Трэба прызнаць, што са сваіх інтымных пачуццяў яна ўмее вязаць прыгожыя карункі. Зараз пасля доўгага маўчання яна перажывае нейкі стан прабуджэння» [6, с. 15].

Заканчваецца запіс зусім іншым настроем. Малады паэт адназначна адмяжоўваецца ад Наталлі Арсенневай з-за ідэйных перакананняў. Стрыманасць пераходзіць у непрыязнасць, а то і варожасць: «Я заўважыў, што сярод прысутных было шмат сватоў, якім хацелася, каб паміж намі завязалася нейкая творчая дружба. Няўжо яны не бачаць, што мы – людзі рознага складу, розных поглядаў? Выпадкова сустрэліся, і не ведаю, ці сустрэнемся больш калі» [6, с. 15].

Ніхто сёння пэўна не можа сказаць, ці не давялося Максіму Танку, рыхтуючы да друку свае дзённікі ў 1970 годзе, рэдагаваць запіс, пазначаны той датай. Бясспрэчна наступнае: калі б тут была

толькі станоўчая ацэнка творчасці Наталлі Арсенневай, асобы, якую згадваць наогул было небяспечна, то ці застаўся б гэты запіс у кнізе, выдадзенай на пачатку сямідзесятых?

У сваім архіве паэт бярог фотаздымкі з той памятнай сустрэчы. Адзін з іх, дзе Максім Танк разам з Наталляй Арсенневай і Янкам Шутовічам на віленскай вуліцы, быў надрукаваны толькі ў 1993 годзе ў часопісе «Роднае слова». Іншаму фотаздымку, на якім толькі Наталля Арсеннева і Максім Танк («Увесь вечар мы сядзелі побач. Гаспадар нават нас сфатаграфавалі» [6, с. 15]), пашанцавала больш: ён быў надрукаваны ў часопісе «Беларускі летапіс». Якія шчырыя, адкрытыя ўсмешкі на іх дасканала прыгожых тварах! Усмешкі – не проста поза перад аб’ектывам. Відаць, нейкі дасціпны жарт рассямшыў паэтаў.

Сустрэча стала працягам той дыскусіі, што ўжо пачалася між Наталляй Арсенневай і маладымі паэтамі. Пачатак ёй паклаў вядомы верш паэткі, які так і называўся «Маладым паэтам» і быў надрукаваны ў тым жа «Беларускім летапісе» (№ 1 за 1936 г.). Упершыню ў гэтым вершы сустракаем надзвычай натуральнае для лірыкі Наталлі Арсенневай параўнанне-пераўвасабленне лірычнай гераіні і восені – яе ўлюбёнай пары. Але не гэта тут галоўнае. Аўтарцы, відаць, патрэбна было (і сабе самой) вытлумачыць, чым ёсць яе паэзія, яе шлях. Нельга згадзіцца, што тут – «прызнанне нейкай сваёй нявартасці» [4, с. 257]. Хутчэй – сцвярджанне, што краса – усюды, у кожнай найдрабнейшай, кволай былінцы, у кожнай праяве свету, што яшчэ не была ўбачана іншымі. Ідэя «стаю над жыццём» і сапраўды не ёсць «ключ да разумення творчасці паэткі» [4, с. 257]. Гэта, магчыма, погляд з пэўнай адлегласці на тых, што ішлі іншай дарогай. Як погляд восені на веснавое разводдзе. Але – не сыход са свайго шляху:

*Нібы жоўтая восень,
стаю над жыццём
і гляджу на яго,
хоць навокал – змаганьне.
Мае вершы –
над сонным балотам трысьце,
ймгла сівая асеньняга раньня.* [3, с. 77–78]

Як справядліва адзначыў літаратуразнаўца М.І. Мішчанчук, «Наталля Арсеннева вызначаецца найперш уменнем спаборнічаць у сваіх творах з іншымі творцамі, шукаць свае варыянты мастацкага рашэння праблемаў...» [9, с. 24]. Можна дапоўніць: весці дыскусію шляхетна, ненавязліва сцвярджаючы сваё, але прымаючы і іншае.

Ужо ў той дзень, мяркуючы па запісу, Максім Танк вырашыў і сваю пазіцыю выказаць вершам: «Дарогі нашы разыходзяцца ў процілеглых напрамках. Відаць, калі буду нешта пісаць, і выкажу гэтую сваю думку» [6, с. 15]. Верш быў напісаны даволі хутка, праз чатыры дні, 5 студзеня. Пад назвай «Нашы шляхі» з прысвячэннем Наталлі Арсенневай быў змешчаны ў часопісе «Калоссе» (№ 1 (10) за 1937 г.). У савецкі час не друкаваўся. Нават у шасцітомны збор не ўвайшоў: крамольнае прысвячэнне.

У цэнтры верша – вобраз шляхоў, дарогаў. Гэта лейтматыў не толькі многіх твораў паэта, але і ягонага дзённіка. Аўтар неаднойчы раздумваў над сэнсам свайго шляху і ў жыцці, і ў творчасці. Да прыкладу, 29.07.1935 г. Максім Танк пісаў пра сваю неабыхавасць да розных літаратурных школаў. Надзвычай метафарычна характарызаваў паэзію Заходняй Беларусі: «Паэзія наша – цяжкая, як камень, вырваны з бруку пад час вулічных баёў, немілагучная – як стогн ці крык, чырвоная – як пралітая кроў. Іншай яна на сёння і не можа быць» [6, с. 32].

Малады паэт быў надта катэгарычным. Да «нашай» ён, зразумела, ніяк не далучаў паэзію Наталлі Арсенневай, пшчотную і далікатную, як лёгкія воблакі, прыгожую, як вытканыя рукою майстра карункі, мілагучную, як літанне да Творцы, сінюю, як бяздоннае неба, што адбіваецца ў вачах вясновых красак.

Максім Танк быў пэўны: ад уплыву розных літаратурных школаў яго ратуе «адчуванне галоўнага напрамку – дарогі» [6, с. 123]. Што ляжала ў аснове гэтага шляху? На чым грунтавалася ўпэўненасць паэта ў сваёй перавазе? Як слушна сцвярджае Уладзімір Калеснік, гэта – «ідэал духоўнай перавагі ўдзельнікаў рэвалюцыйна-вызваленчага руху, ...якая давала пафас усёй яго творчасці» [10, с. 24]. Эстэтычная вартасць паэзіі, бясспрэчна, прызнавалася, але ставілася не на першы план.

Верш «Нашы шляхі» пачынаецца не па-танкаўску плаўнай, цягучай мелодыяй, у ўлонні якога, аднак, пульсуюць непрымірымых супярэчнасці: баявітае, імклівае, маршавае – «крок» і павольнае, расцягнутае, аморфнае, нежыццёвае – «шум трысыця»:

Нашы дарогі расходзяцца здаўна пад зорамі.

На адной чуюм крок, на другой – шум трысыця. [2, с. XVII]

Праз увесь верш – адмежаванне ад «сіратлівых сузор'яў» паэзіі Наталлі Арсенневай, сцвярджэнне сваёй праўды, сілы, дарогі. Часам паэт дазваляе сабе выпады не зусім справядлівыя:

*Любіш край за бярозы, за месяці, за восені дзіўныя,
а тым больш яго нам як, скажы, ня любіць?*

*калі нівы і рэкі, палотны азёр пераліўныя,
калі песні, што б'юць жывой сілай крыніц, –
нам гавораць аб долі сярмяжнай аратага...* [2, с. XVII]

Праз гэтае «нам» Максім Танк як бы адлучае Наталлю Арсеневу не толькі ад ідэйных, але і духоўных арыенціраў, ад «натуральнай» беларушчыны з яе бедамі і трываннямі. Так, паэтка, узгадаваная ў гарадскім асяроддзі, у інтэлігентнай, матэрыяльна забяспечанай сям'і рускага вайскоўца, з дзяцінства і сапраўды была далёкай ад «долі сярмяжнай аратага». Але ўсё гэта мінула з пачаткам вайны, бежанствам, беспрытульнасцю, сіроцтвам. На гэтым шляху спазнала сям'я будучай паэткі шмат пакутаў, стратаў.

Непасрэдным ўдзел у гэтай дыскусіі прыняў яшчэ адзін знакаміты паэт Заходняй Беларусі – Міхась Машара. Па тых шматлікіх паэтычных дэкларацыях, якія знаходзім у ягоных вершах «Мы – песняры», «Адзін я – з тых першых...», «Маладым песнярам», «Песня наша», «Я не хачу стаяць на ўзбоччу» і іншых, відавочна, што Міхась Машара падзяляе грамадзянскую пазіцыю Максіма Танка. У гэтых вершах гучаць малады запал, імкненне сцвердзіць актыўны, змагарны сэнс сваёй паэзіі:

*Досыць плакаць ноччу чорнай.
Ліся, песня, і звіні!
Апяваем шлях наш зорны,
Маладыя славім дні.* [7, с. 86]

І гэта невыпадкова, бо па-сутнасці паэтам Міхася Машару зрабіла турма. Пазней ён згадваў: «Калі б не астрог, не Грамада, я і сёння марнеў бы ў цяжкім мужыцкім жыцці, без жаднага духовага зместу, з спячай думкай...» Паэт у ягоных вершах паўстае Купалавым званаром, чья місія – быць будзіцелем людскай грамады. Верш «Званар» пераклікаецца з аднайменным у спадчыне Купалы:

*Звіні, званар,
Звані трывогу!..
У самы большы звон удар!
Заві на бой, на перамогу,
На радасць новую, званар!* [7, с. 126]

Змагарны пафас паэзіі, аднак, характэрны параўнальна многім творам Міхася Машары. Ужо ў назве ягонага першага зборніка «Малюнкi», што выйшаў дзякуючы ахвярнасці Зоські Верас, праяўляецца талент паэта лірычнага складу, які тонка адчувае красу прыроды, малое яскравае абразкі, напоўненыя шчырым захапленнем, светлым роздумам:

*У золаце зорных валокнаў,
У красках лятунку і сна,*

*прыйшла вось і стала ля вокнаў
у нас чараўніца вясна. [7, с. 11]*

Гэта ўжо іншы шлях у паэзіі. Шлях Максіма Багдановіча і Наталлі Арсенневай.

У тым жа нумары «Калосся», дзе быў надрукаваны верш Максіма Танка «Нашы дарогі», змешчаны і верш Міхася Машары «Наталлі Арсенневай». Галоўнае ў гэтым прысвячэнні – шчырае захапленне творчасцю паэткі, непаўторным чарам яе душы, сатканай «з вясёлак і зарніц»:

*У чарах дум замкнутая, –
Дзе лёг дарожны шлях, –
цвіцееш пахучай рутаю,
гарыш у верасах. [2, с. XVIII]*

Тут няма танкаўскага адмежавання ад паэтычнага шляху Наталлі Арсенневай. Больш за тое, Міхась Машара сцвярджае, што сваёй паэзіяй яна служыць той жа мэце – Адраджэнню Краю. Праз апяванне красы і светласці выказвае глыбокія патрыятычныя пачуцці. У апошняй страфе – алюзія на тагачаснае жыццё паэткі ўдалечыні ад Беларусі:

*Дачка Радзімы шчырая,
І там у сям'і чужою
Ты служыш звонкай ліраю
Краіне маладой! [2, с. XVIII]*

Разам з Максімам Танкам і Міхасём Машарам на пачатку сакавіка 1940 г. Наталля Арсеннева была запрошана ў Мінск на сустрэчу з сябрамі Саюза беларускіх пісьменнікаў. Самае запамінальнае ўражанне было і самым балючым: «Кучар зрабіў Танку цікавую заўвагу, калі мы раз ішлі Савецкай вуліцай» [8, с. 475]. Слова «цікавую» мае тут відавочны эўфемізм. Хутчэй – недарэчную, незразумелую. Далей – вельмі трапная, крыху з гумарам характарыстыка Максіма-Танка: «Танк, вядома, як Танк, ішоў, смяяўся, голасна гаварыў па-беларуску, бо па-іншаму ён ці ўмеў». Тут маецца на ўвазе не іншая мова, а звонкагалоссе, якога ў горадзе няпроста пазбыцца ўраджэнцу шырокіх лугоў і ніў. Пра тое Максім Танк таксама пісаў у «Лістках календара»: «Вярнуўшыся ў Вільню, і я доўга не магу прывыкнуць да гарадской сцісанагай гамонкі, якой толькі можна запоўніць невялічкі пакой, а не поле або гэты лес» [6, с. 162].

Вось тое «цікавае» Кучарава: «Не гаварыце так голасна па-беларуску, у нас гэта не прынята». І гэта ў сэрцы Беларусі – Менску!» [8, с. 475]. Заўвага ўспрынята Наталляй Арсенневай, беларускай паэткай, як абраза. А як гэта ўспрыняў Максім Танк? Хутчэй

гэтак жа. Але ў «Лістках календара», тых, што выдадзены ў савецкі час, мы пра гэта не прачытаем.

У нечым гэтая паэтычная дыскусія ёсць водгаласам той першай літаратуразнаўчай нашаніўскай дыскусіі 1913 г., у якой нашы класікі выказвалі сваё разуменне, па якіх шляхах павінна ісці новая беларуская літаратура. Тая дыскусія выйдзе далёка за межы нашаніўскага перыяду, выйдзе за рамкі літаратуразнаўчых артыкулаў, знойдзе адлюстраванне ў многіх творах класічнай літаратуры.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Калеснік, Ул. Наталля Арсеннева: Віленскія гады / Ул. Калеснік // Літаратура і мастацтва. – 1997. – 9 снежня. – С. 14.

2. Адамовіч, А. Наталля Арсеньнева «Між берагамі» / А. Адамовіч // Арсеньнева Н. Між берагамі. Выбар паэзіі. 1920 – 1970. – Нью-Ёрк, 1979. – С. XI–XXXIX.

3. Арсеньнева, Н. Між берагамі. Выбар паэзіі. 1920 – 1970 / Н. Арсеньнева. – Нью-Ёрк, 1979. – 350 с.

4. Тарасюк, Л. Пад небам паэзіі: Творчасць Н. Арсенневай 20 – 30-х гг. / Л. Тарасюк // Польшча. – 1995. – № 6. – С. 247–257.

5. Танк, М. Збор твораў: у 6 т. / М. Танк. – Мінск: Маст. літ., 1978. – Т. 1: Вершы. Паэмы. 1930 – 1945. – 528 с.

6. Танк, М. Лісткі календара / М. Танк. – Мінск: Беларусь, 1970. – 312 с.

7. Машара, М. Вершы / М. Машара. – Мінск: Беларусь, 1971. – 416 с.

8. Арсеньнева, Н. Выбраныя творы / Н. Арсеньнева. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2002. – 473 с.

9. Мішчанчук, М.І. «Між берагамі» (Лёс і творчасць Наталлі Арсенневай) / М.І. Мішчанчук // Культура беларускага замежжа. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – Кн. 1. – С. 10–29.

10. Калеснік, Ул. Максім Танк: Нарыс жыцця і творчасці / Ул. Калеснік. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 189 с.

М.А. Загідуліна

г. Гродна

БРАЊІСЛАЎ ЯМАНТ – МАСТАК З ЛІДЧЫНЫ

Даследаванне шматграннай постаці Яна Булгака вымагае вывучэння таго грамадска-эстэтычнага акружэння, у якім ён жыў і пра-

цаваў. Духоўнае асяроддзе Вільні, багатае сваімі гістарычнымі традыцыямі, аказала значны ўплыў на фармаванне Яна Булгака як творчай асобы. Культурная атмасфера інтэлектуальнай сталіцы краю складалася з рознабаковай дзейнасці шматлікіх выдатных людзей свайго часу, сярод якіх быў і мастак Браніслаў Ямант (1886–1957).

Жыццёвыя шляхі Я. Булгака і Б. Яманта скрыжоўваліся і разыходзіліся ў Вільні пачынаючы з 20-х гадоў XX ст. Іх лёсы сталі тыповымі для таленавітых маладых людзей, што нарадзіліся на землях Беларусі і часта вымушаны былі рэалізоўваць свой творчы патэнцыял далёка ад радзімы.

Браніслаў Ямант нарадзіўся таксама на Гродзеншчыне (на 10 гадоў пазней Булгака) непадалёку ад Ліды, у вялікім сяле Дакудава, цэнтры воласці Лідскага павета былой Віленскай губерні (сучасны Лідскі раён Гродзенскай вобласці). Уласнасць Радзівілаў, а пазней Вітгенштэйнаў, сяло раскінулася на правым беразе Нёмана, у апошняй трэці XIX ст. мела царкву, школу, піцейны дом. Бацька Браніслава Казімір быў з небагатай шляхты, маці – з роду шляхціцаў Свяцкевічаў. Першапачатковую адукацыю хлопчык атрымаў дома, а працягваў у класічнай гімназіі ў Вільні. Адначасова стаў займацца ў малявальнай школе Івана Трутнева, выпускніка Пецябургскай акадэміі мастацтваў, які ў педагагічнай сістэме прытрымліваўся эстэтыкі акадэмізму, звяртаючы ўвагу на класічны малюнак і кампазіцыю, што давала трывалую аснову для далейшага творчага развіцця вучняў. Прафесар разам з імі ў летні час часта выязджаў на пленэрныя замалёўкі. Магчыма, з таго часу вучань Трутнева захапіўся пейзажам, адкрыўшы прыгажосць менавіта ў краёвідах родных прастораў.

Браніслаў адрозніваўся выключнымі мастацкімі здольнасцямі. Але бацькі вырашылі, што сын павінен мець «сур’ёзную» прафесію. Таму, скончыўшы ў 1907 г. гімназію, юнак паступіў на факультэт правазнаўства Пецябургскага ўніверсітэта. Але зноў наведваў мастацкую студыю пры Пецябургскай акадэміі мастацтваў, праводзячы ўвесь вольны час у музеях – Эрмітажы, Рускім музеі. Б. Яманта больш за ўсё цікавіў жанр пейзажу. Ён аналізаваў жывапісныя спосабы і прыёмы адлюстравання жывой прыроды на палотнах галандцаў XVII ст., захапляўся ўменнем прадстаўнікоў барбизонскай школы тонка перадаць пераходы святла і паветра, углядаўся ў празрыстасць фарбаў І. Левітана. У 1909 г. упершыню прыняў удзел у сур’ёзным пленэры ў Кракаве і Закапанэ, пазнаёміўшыся з работамі рана памерлага польскага мастака Яна Станіслаўскага і яго вучняў В. Леангарда, А. Неўмана, С. Падгурскага. Станіслаўскі,

сам родам з Украіны, доўга жыў у Францыі і быў паслядоўнікам эстэтыкі імпрэсіянізму. Б. Яманту імпанавалі лёгкасць, светланоснасць залітых сонцам стэпаў, палёў пшаніцы на палотнах гэтага творцы. Яго сістэма вобразнасці аказала значны ўплыў на кампазіцыі Браніслава таго перыяду: «Мелодыі старой Вільні», «Вежа з гадзіннікам на Вавелі», «Стог сена на паляне».

У 1910 г. Б. Ямант вяртаецца на радзіму. Пасяляецца ў Вільні, дзе жыве да 1939 г., час ад часу прыязджае ў Гродна, магчыма, наведвае Дакудава. Спачатку зарабляе на хлеб прыватнымі ўрокамі малявання для дзяцей небагатай мясцовай шляхты. Маючы юрыдычную адукацыю, працуе на адміністрацыйных пасадах у гарадскіх дзяржаўных установах, паралельна выкладае малюнак у віленскіх гімназіях і на розных вучэбных курсах. Актыўна ўключаецца ў грамадска-культурнае жыццё, удзельнічае ў арганізацыі самых разнастайных мастацкіх мерапрыемстваў і сам у 1915 г. дэбютуе на VII вяснянай выставе.

Ужо ў гэты час вызначаецца прыярытэт тэм і выяўленчых сродкаў мастака. Ён аддае перавагу графіцы, але працуе і ў тэхніцы алейнага жывапісу, спалучаючы яго з тэмперай. Сэцысійная лінеарнасць і тонкая гарманізацыя колераў дамінуе ў малюнках кветак, асабліва любімых з дзяцінства наднёманскіх лугавых, знаёмых відарысах з помнікамі старажытнасці, у большасці Віленшчыны ці Гродзеншчыны, а таксама звыклых куточкаў Вільні.

У час Першай сусветнай вайны, у 1918-1919 гг., Б. Ямант выязджае ў Гомель, працуе там настаўнікам малявання ў рэальным вучылішчы. Вярнуўшыся ў Вільню, ізноў акупаецца ў творчую атмасферу горада. У 1919 г. быў адчынены Віленскі ўніверсітэт імя Стэфана Баторыя. Найстарэйшая навучальная ўстанова краю была заснавана езуітамі як калегіум, пазней – Акадэмія, а з 1803 г. рэарганізавана расійскімі ўладамі ва ўніверсітэт. На працягу стагоддзяў, пачынаючы з часоў першага рэктара, магутнага прапаведніка П. Скаргі, выкладанне тут вялося на лацінскай, беларускай і польскай мовах. Дарэчы, у адноўленым у 1919 г. ўніверсітэце таксама вывучалася беларуская мова (выкладчыкам быў самабытны мовазнавец Янка Станкевіч), з яго сцен выйшлі вядомыя беларускія палітычныя і культурныя дзеячы: этнографы Мар’ян Пецюкевіч, Антон Шукелойць, літаратуразнаўцы Янка Шутовіч, Станіслаў Станкевіч, юрыст Вінцэнт Склубоўскі, мастакі Міхась Сеўрук, Пётра Сергіевіч. Тут распачаў працу знакаміты мастак Фердынанд Рушчыц, адкрыўшы аддзел мастацтваў.

І Булгак, і Ямант былі добрымі знаёмымі Ф. Рушчыца. Ян Булгак арганізаваў у 1919 г. пры універсітэце фоталабараторыю, а Ямант у 1920 г. стаў адным з заснавальнікаў Віленскага таварыства мастакоў, сябрам якога быў Рушчыц, а першым кіраўніком – Людзімір Сляндзінскі. Кіраваў Таварыствам Ямант да канца яго існавання, удзельнічаў практычна ва ўсіх выставах, якія Таварыства праводзіла ў Вільні, Львове, Варшаве, Кракаве. У гэтыя гарады, а таксама Люблін, на Балтыку выязджаў на пленэры.

У 1923 г. адметнай падзеяй у творчым асяроддзі Вільні стала адкрыццё выставы «Новае мастацтва», арганізаванай Уладзіславам Стрэмінскім, ураджэнцам Мінска, і літоўцам Вітасам Кайрукшысам. Паслядоўнік рускага кубафутурызму і супрэматычнай тэорыі К. Малевіча, Стрэмінскі правёў праект пад знакам канструктыўнага авангарду. Ямант прадставіў шэраг кампазіцый, якія адрозніваліся геаметрызаванай дэкаратыўнасцю формы, амаль набліжанай да абстрактнай («Фармалістычны краявід», «Фантастычны пейзаж»). Калі прагледзець каталогі мастацкіх выставаў 20–30-х гг. у розных гарадах Другой Рэчы Паспалітай і за яе межамі, то можна адзначыць, што Б. Ямант браў у іх удзел кожны год, што сведчыла пра высокі духоўны патэнцыял мастака.

У 1928 г., ужо будучы дастаткова вядомым і паспяховым творцам, Б. Ямант паступае на вучобу на мастацкае аддзяленне універсітэта імя Ст. Баторыя, дзе вучыцца да 1934 г. і заканчвае яго на выдатна. Хутчэй за ўсё, універсітэцкі дыплом Браніславу быў патрэбны, каб мець магчымасць стаць выкладчыкам у навучальнай установе, тым больш, што наведваў заняткі ён з перапынкамі, даволі часта выязджаючы за мяжу: Парыж, Брусель, Рым, Фларэнцыю. Рознастылёвае і рознасветапогляднае еўрапейскае мастацтва таго часу аказвала моцнае ўздзеянне на ўдасканаленне яго асабістай манеры выканання. Б. Ямант прымае ўдзел у выставах не толькі ў Еўропе (Гаага, Амстэрдам, Брусель, Рыга, Берлін, Мюнхен), але і ў савецкай Маскве (1933 г.), а таксама пры падтрымцы Інстытута Карнэгі – у розных гарадах ЗША (1931–1938): Сент-Луісе, Пітсбургу, Балціморы, Сан-Францыска.

Як і раней, дамінуючым жанрам творчасці мастака з’яўляецца пейзаж, любімым матывам – вулачкі і архітэктура старой Вільні, якія ён піша з вялікай любоўю, час ад часу нават паўтараючы некаторыя сюжэты. Гэта «Францішканскі касцёл у Вільні», «Касцёл Св. Міхаіла ў Вільні», «Жыдоўская вуліца ў Вільні». У канцы 20 – пач. 30-х гг. Ямант вяртаецца да рэалістычнай трактоўкі рэчаіснасці, набліжаючыся да паўночнаеўрапейскага рамантызму, уласці-

вага Рушчыцу, але з больш дынамічнай кампазіцыяй, поўнай неспакойных абрысаў, буйнага ветру. У некаторай ступені выкарыстоўваючы дасягненні кубізму, падкрэслівае кантрастнасць колераў і светлацені. Яго работы гэтага часу, прасякнутыя суровай экспрэсіяй, называюць «драмай дрэў і аблокаў» («Віхура», «Вятрак», «Старыя вербы»).

У 1931 г. па запрашэнні Ф. Рушчыца, які з пасады прафесара ў 1932 г. пакінуў кафедру пейзажнага жывапісу ўніверсітэта імя Ст. Баторыя, Б. Ямант стаў працаваць асістэнтам на гэтай кафедре, у 1936 г. ён стаў намеснікам прафесара, а з 1937 г. па 1939 г., да часу закрыцця ўніверсітэта, – надзвычайным прафесарам пейзажнага жывапісу. У гэты час прадэканам, а пазней дэканам аддзялення мастацтваў быў прафесар Людамір Сляндзінскі.

У час акупацыі немцамі Вільні ў Другую сусветную вайну Б. Ямант спрабаваў весці педагагічную працу ў падполлі, прымаў удзел у тайных пасяджэннях Рады аддзялення мастацтваў УСБ. Пасля вайны настаў новы этап у жыцці мастака. Ён з'ехаў разам з іншымі супрацоўнікамі ўніверсітэта ў Торунь, дзе пасяліўся да канца жыцця, не вярнуўшыся ў савецкую Вільню. Тут стаў адным з арганізатараў культурна-мастацкіх працэсаў у горадзе. Быў спачатку прадэканам секцыі, а з 1946 г. – дэканам аддзялення прыгожых мастацтваў ўніверсітэта Мікалая Каперніка ў Торуні, у 1947 г. атрымаў званне звычайнага прафесара пейзажу і нацюрморта, а ў 1953 г. – званне доктара навук у мастацтве.

Б. Ямант заўсёды быў надзвычай актыўным у творчасці, віртуозным у засваенні розных мастацкіх тэхнік: гуашы, акварэлі, пастэлі. Пасля вайны толькі ў Торуні прайшоў шэраг яго персанальных выстаў (1947, 1950, 1955, 1957), не гаворачы пра ўдзел у агульнапольскіх і замежных. Часта арганізаваліся выставы выяўленчага мастацтва краін Балтыі. Адною з самых цікавых тут стала выстава польска-савецкай дружбы (1953), дзе паказаў свае работы і Б. Ямант. Яго творы сталі больш спакойнымі па кампазіцыі і яснымі па каларыце. Як калісьці ў маладосці мастак пісаў Вільню, так у канцы 40-х – у 50-я гг. прысвячаў свае аркушы Торуні і навакольным мясцінам: «Маставая брама ў Торуні», «Мёртвая Вісла ў Торуні», «Падмурная вуліца ў Торуні». У апошнія дзесяцігоддзі жыцця, застаўшыся верным графіцы, мастак выканаў цэлы шэраг манахраматычных прац сэпіяй, а таксама ў тэхніцы афорта. Асабістую выставачную дзейнасць закончыў у 1955 г. у Торуні юбілейнай экспазіцыяй, прысвечанай 40-годдзю з дня свайго мастацкага дэбюту, паказаўшы працы розных гадоў.

За сваё дастаткова доўгае жыццё Б. Ямант атрымаў цэлы шэраг узнагародаў за творчую і грамадскую дзейнасць, самыя высокія – Залаты крыж Заслугі (1930), Кавалерскі Крыж ордэна Адраджэння Польшчы (1955).

Б. Ямант, як і Я. Булгак, быў тыповым краёвым інтэлігентам. Народжаны ў Прынёманні, ён бясконца любіў родную зямлю, аддаючы ёй даніну сваёй працай. Шырока адлюстроўваючы ў сваёй творчасці сціплую прывабнасць мясцовых краявідаў, паказваючы архітэктурныя адметнасці, штодзённа бачаныя віленскія брукаванкі, падворкі, камяніцы, аўтар сцвярджаў іх непаўторнасць, гістарычную значнасць, эстэтычную каштоўнасць. Браніслаў Ямант сваёй мастацкай працай засведчыў стылёвыя пошукі і адкрыцці ў сусветным выяўленчым мастацтве на пераломе мастацкіх стыляў і эпох, прычыніўся да станаўлення і развіцця школы жывапісу XX ст. Польшчы, а таксама Літвы і Беларусі.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Дробов, Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л.Н. Дробов. – Минск, 1972.

2. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма. – Москва, 2000.

3. Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku: katalog wystawy. – Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1989.

4. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. – Wrocław. – Warszawa, 1979. – Т. III.

Н. Куц

г. Мінск

ДУХОЎНАЕ ЖЫЦЦЁ МЯСТЭЧКА ЛЮБЧА Ў 20–30-я гады XX СТАГОДДЗЯ

Найбольш поўную ацэнку той ці іншай сферы жыцця дазваляюць зрабіць апісанні і ўражанні непасрэдных удзельнікаў падзеяў таго часу, якія даюць магчымасць зазірнуць у гісторыю знутры. Асаблівую каштоўнасць для вывучэння невялікіх паселішчаў, крыніцы па гісторыі якіх зачастую вельмі абмежаваныя, маюць успаміны. Успаміны могуць выступаць як дзейсны інструмент аднаў-

лення штодзённай практыкі жыцця, невядомых ці малавядомых старонак мінулага і падзеяў ці дзейнасці асобаў, апісанне якіх магло быць скажонае. Менавіта вусныя ўспаміны і мемуарныя крыніцы дапамагаюць узнавіць карціну духоўнага жыцця мястэчка Любча Наваградскага павета ў 20–30-я гады ХХ стагоддзя. Гэта вусныя ўспаміны жыхароў Любчы: Кацярыны Валенцокевіч, Тадэвуша Жураўля, Вольгі Каспяровіч, Аляксандры Конан, а таксама пісьмовыя ўспаміны ўраджэнцаў Любчы – Васіля Рагулі, сенатара польскага сойму Мікалая Набокава, сына апошняй памешчыцы ў Любчы, Монікі Александровіч, манашкі ордэна ўршулянак, апошніх уладальніц Любчанскага замка, Сафіі Мастоўскай, чый муж трымаў у арэндзе частку Любчы і суседняга Войнава ў міжваенны час, а таксама ўспаміны навучэнцаў Навагрудскай гімназіі. Каштоўныя згадкі пра духоўнае жыццё яўрэйскага насельніцтва Любчы ўтрымлівае кніга памяці «Liubtsh ve-Delatish».

Падзеі Першай сусветнай вайны прынеслі значныя разбурэнні на Навагрудчыну, не пазбегла іх і мястэчка над Нёманам – Любча. Большая частка Любчы, праз якую прайшла лінія фронту, была разбураная, а жыхары яе змушаны былі выправіцца ў бежанства. За 20 год – з 1897 па 1919 гг. – насельніцтва Любчы скарацілася амаль у сем разоў – з 3,5 тыс. чалавек да 559. На працягу 20-х гадоў местачкоўцы паступова вяртаюцца, і ў 1928 г. іх колькасць павялічваецца амаль ўдвай – да 973 чалавек. Бежанцы, якія дабіраюцца да родных мясцін, хто з Расіі, а хто і з Амерыкі, трапляюць зусім у іншую дзяржаву – польскую, і зусім у іншае мястэчка, дзе замест хат – акопы.

Вайна разбурыла не толькі само мястэчка, але й асяроддзе духоўнага жыцця Любчы. Напрыканцы ХІХ – пачатку ХХ стст. у самой Любчы дзейнічалі нешматлікія адукацыйныя і рэлігійныя ўстановы: школа, талмуд-тора, царква і сінагога. Але асноўнымі цэнтрамі культуры і навукі Любчанскага краю былі шляхецкія маёнткі, сярод іх вылучаўся ўласна Любчанскі маёнтак, якім на працягу ХІХ ст. валодалі Вітгенштэйны, Гагенлоэ, Фальц-Фейны, а з 1904 г. – руская памешчыца Лідзія Пейкер (у дзявоцтве Фальц-Фейн, паводле першага мужа, Набокава), і фальварак Войнава, уласнасць Наргілевічаў, якія з 1858 па 1888 г. трымалі ў арэндзе і Любчанскі замак.

Рускія памешчыкі ў асноўным займаліся эканамічным развіццём мястэчка, але іх дзейнасць паўплывала і на духоўнае развіццё Любчы. Лідзія Пейкер падтрымлівала праваслаўнае жыццё ў Любчы: на яе грошы напярэдадні Першай сусветнай вайны была пабудаваная мураваная царква святога Іллі, часткова набытае на-

чынне для яе; у святочныя дні Лідзія асабіста прысутнічала ў царкве разам з усёй сям'ёй. У астатнім культурнае жыццё Любчанскага маёнтка было замкнёным для месцічаў. Любчанскі замак зрабіўся асяродкам рускай культуры, але толькі для шматлікіх гасцей фон Пейкер, якія затрымліваліся ў Любчы хто на тыдзень, а хто і на месяц. Яны маглі наведаць карцінную галерэю ў Любчанскім палацы, якая складалася галоўным чынам з твораў рускіх мастакоў, паміж іншага Айвазоўскага [1, с. 117]. Маглі карыстацца і бібліятэкай, што ўтрымлівала творы на рускай, нямецкай, французскай і англійскай мовах. Праўда, як адзначае ў сваіх успамінах Мікола Набокаў, сын Лідзіі Пейкер, бібліятэка «не ўтрымлівала нічога асаблівага каштоўнага, за выключэннем, магчыма, некалькіх рэдкіх кніг, прысвечаных паляванню ў экзатычных краінах.<...> Збольшага, шафы запаўнялі цалкам нікчэмныя кнігі, якія нехта падараваў гаспадарам альбо забыўся падчас візітаў.<...> На паліцах кнігі размяшчаліся ў залежнасці ад колеру іх пераплётаў і памераў» [2].

Іншы характар і розгалас мела дзейнасць прадстаўнікоў беларускіх шляхецкіх родаў Наргілевічаў і Дыбоўскіх, які пражывалі ў фальварку Войнава. Яна Наргілевіча, аднаго з апошніх уладальнікаў Войнава, згадвае ў сваіх успамінах Ян Булгак: «Тут побач у Войнаве жыву пан Наргілевіч, жанаты на Дыбоўскай, якога лічылі арыгіналам з-за таго, што ён меў вялікую і багатую бібліятэку і праяўляў вялікую любоў да кніг. Пра яго гаварылі, што ён купляў кнігі не столькі дзеля зместу, колькі дзеля прыгожых акладаў, але, можа, гэта былі толькі суседская зласлівасць і непрыязь да чалавека, які адрозніваўся захапленнямі ад звычайных людзей» [3, с. 113]. Наколькі справядлівыя былі гэтыя суседскія кпіны, дазваляе меркаваць апісанне бібліятэкі Наргілевічаў: пасля смерці Яна ў 1886 г. яго бібліятэка налічвала больш за 20 000 тамоў [4, с. 451] на англійскай, італьянскай, лацінскай, нямецкай, польскай, рускай, славянскай і чэшскай мовах. Яна была падзелена паміж яго ўдавой – Мальвінай Дыбоўскай – і пляменнікам – Тадэвушам Урублеўскім [5, с. 442]. У выніку тры чвэрці Войнаўскага кнігазбору трапілі ў бібліятэку Тадэвуша Урублеўскага ў Вільні. А рэшта была перададзена напярэдадні Першай сусветнай вайны ў бібліятэку Асалінскіх у Львове. Гэты каштоўны дарунак складаўся з 3684 кніг у 8790 тамах [6, с. 81], сярод якіх было нават выданне Брэсцкай Бібліі.

Згадвае Ян Булгак і Уладзіслава Дыбоўскага, удзельніка паўстання 1863 г., вядомага беларускага навукоўца, жыццё якога таксама было звязана з Любчай. Спачатку Уладзіслаў Дыбоўскі прыязджае на Навагрудчыну ў госці да сястры Мальвіны, жонкі Яна

Наргілевіча, а ў 1904 г. пераязджае да яе ў Войнава на сталае жыццё. Уладзіслаў даследуе прыроду і фальклор Навагрудчыны, у чым яму дапамагаюць сястра і мясцовыя сяляне: сястра збірае гербарый раслін з ваколіцаў Любчы і Войнава, сяляне аддаюць вучонаму пану свае знаходкі, напрыклад, зуб маманта, вылаўлены ў Нёмане пад Любчай. Апроч прыродазнаўчых даследаванняў, Уладзіслаў Дыбоўскі цікавіцца літаратурай і мовамі, у тым ліку эсперанта. Пасля яго пераезду ў Войнава бібліятэка Наргілевічаў, хутчэй за ўсё, узбагацілася і яго вялікай калекцыяй кніг на эсперанта [7]. Войнава нейкі час было своеасаблівым навуковым цэнтрам не толькі Навагрудчыны, але і Еўропы, бо Дыбоўскі перапісваўся з шматлікімі замежнымі навукоўцамі і актыўна друкаваўся ў замежных выданнях.

На пачатку Першай сусветнай вайны шляхецкія сем'і пакінулі свае маёнткі, разам з імі назаўсёды выехалі і іх калекцыі. Пасля вайны Войнава было прададзенае мясцоваму паляку Браніславу Мастоўскаму, які падзяліў яго з яшчэ адным новым войнаўскім уласнікам – Барысевічам. У Любчанскі маёнтак, хоць галоўны яго палац быў разбураны ў 1915 г, вяртаюцца старыя ўладальнікі – Лідзія Пейкер з дзецьмі. З вяртаннем былых жыхароў Любчы – як месцічаў, так і памешчыкаў, пачынае адраджацца духоўнае жыццё мястэчка, але ўжо пад пільным кантролем польскіх уладаў. За польскай уладай Любча ператвараецца ў цэнтр гміны, у якую ўваходзяць вёскі Пліса, Вераскаў, Вераб'евічы Вялікія і Загор'е Сенненскае.

У 20–30-я гады ХХ ст. у Любчы пражывалі прадстаўнікі розных нацыянальных груп: беларусы, палякі, яўрэі, рускія. У 1919 г. каля 60 % месцічаў складалі яўрэі. Яўрэйам належала лідарства не толькі ў эканамічнай і гандлёвай сферах, але і ў сацыяльна-культурнай. Яны мелі свае рэлігійныя, навучальныя і культурныя ўстановы: аднавілі сваю дзейнасць ацалелая сінагога, установы пачатковай і сярэдняй адукацыі – хедэр і іешыва, рэгулярнымі зрабіліся выступы яўрэйскага аматарскага тэатра і аркестра. У 1924 г. была заснаваная сямікласная яўрэйскай школа – талмуд тора, выкладанне ў якой вялося на іўрыще, а па-за афіцыйнай праграмай, трымацца якой патрабавала польская адміністрацыя, вывучаліся яўрэйская літаратура, мастацтва, драматургія і ідыш. У школу была перанесеная створаная ў 1922 г. бібліятэка імя Мойхера-Сфарыма [8, с. 86], копыльскага яўрэя, заснавальніка сучаснай свецкай яўрэйскай літаратуры на мове ідыш. Бібліятэка хутка папаўнялася, у асноўным за кошт ахвяраванняў, сабраных пад час аматарскіх прадстаўленняў, і ў 1929 г. яе кнігазбор налічваў ужо 953 кнігі. Пры бібліятэцы ў

1927 г. быў створаны гурток па вывучэнні яўрэйскай літаратуры. Навучальны працэс ахапіў і дарослых: кожны суботні вечар жанчыны, якія ледзь умелі пісаць і чытаць, збіраліся на заняткі, дзе вывучалі розныя прадметы і яўрэйскія традыцыі [9, с. 61–79].

Правы яўрэйскай культуры зрабіліся значным складнікам агульнага культурнага жыцця ў Любчы. Яўрэйскі аркестр ахвотна запрашалі да сябе рускія памешчыкі: усе дні народзінаў і імяніны ў Любчанскім маёнтку не абыходзіліся без удзелу яўрэйскіх музыкаў. Рэпертуар яўрэйскага аркестра вызначаўся надзвычайнай разнастайнасцю. Як згадвае Мікола Набокаў, будучы вядомы кампазітар, гэта былі папуры са знакамітых опер, вайсковыя маршы, венскія вальсы, цягучыя цыганскія напевы і яўрэйскія танцы.

Самымі нешматлікімі ў Любчы былі прадстаўнікі рускай культуры. Да іх ліку адносілася сям'я Лідзіі Пейкер, да якой на летнія вакацыі штогод, аж да 1939 г., з'язджаліся прадстаўнікі заможных рускіх родаў Фальц-Фейнаў і Набокавых. У кола стасункаў рускіх памешчыкаў уваходзілі сем'і заможных мясцовых палякаў, напрыклад, Мастоўскіх з Войнава ў Любчы, а таксама суседнія шляхецкія сем'і. З адной з іх – Святаполк-Мірскімі – Пейкеры парадніліся праз шлюб Лідзіі Пекер і Базыля Мірскага, які адбыўся 23 лістапада 1930 г. у Любчы. Новая сям'я пасялілася ў Любчы, збудаваўшы новы драўляны палац непадалёку ад старога замка. Да рускай у сваёй сутнасці культуры належала і праваслаўная царква, дзе святар размаўляў выключна па-руску і служкам з ліку мясцовых хлопчыкаў забараняў размаўляць па-беларуску.

Лад жыцця рускіх памешчыкаў пасля вайны практычна не змяніўся. Унучка Лідзіі Пейкер, Марына Віктараўна Ледкоўская, якая штогод бавіла летнія вакацыі ў Любчы, піша, што ўсе правілы і звычкі сям'і Набокавых-Пекер засталіся тымі ж, як і да вайны: «тыя ж пакаранні, тыя ж радасці, пачынаючы ад паходаў па грыбы і да пікнікоў з феерверкамі, той жа расклад дня: зранку заняткі, пасля купанне ў Нёмане, гульня ў кракет, верхавая язда. Увечары, калі дазваляла надвор'е, гульні ў парку, казакі-разбойнікі, палачка-выручалачка і гарэлкі. Альбо ў гасцёўні чытанне ўслых класічнай літаратуры, хатнія канцэрты, шарады, гульні ў шахматы. Абавязковае наведванне царкоўных службаў у нядзельныя й святочныя дні».

Палякі ў Любчы былі ў меншасці: асаднікаў у мястэчку не было, яны жылі пераважна ў суседніх Далятычах і Загор'е. Тым не менш яны займалі асноўныя адміністрацыйныя пасады, апякалі навуцальны працэс і кантралявалі грамадска-культурнае жыццё мястэчка. Васіль Рагуля ў сваіх успамінах згадвае: «Войтам мог

быць паляк. Калі ж на месцы не было адпаведнага паляка, як у Любчы, дык назначалі мясцовага беларуса, але такога, каб быў, як гаворыцца «ні ў горадзе Багдан, ні ў сяле Селіван» [10, с. 30]. Часам польскія асаднікі стваралі пагрозу для нацыянальнага руху беларусаў. Гэтак, пад час выбарчай кампаніі 1922 г., Васіль Рагуля адмаўляецца выстаўляць сваю кандыдатуру на выбары, баючыся ўзброіць супраць сябе мясцовых палякаў, асабліва асаднікаў, якія маглі пры нагодзе яго застрэліць [10, с. 16].

У адрозненне ад палякаў і яўрэяў, якія маглі праводзіць сваю нацыянальную палітыку праз адпаведныя навучальныя й рэлігійныя ўстановы, беларусы такой магчымасці не мелі. Асноўнымі выразнікамі і праваднікамі беларускай культуры станавіліся асобныя дзеячы, абсалютна пераважная большасць якіх былі настаўнікамі. Беларускія выданні – газеты і кнігі – былі даступныя ў мястэчку, але знайсці іх можна было толькі ў людзей з вышэйшай адукацыяй. Адчуванне неабходнасці развіцця ўласна нацыянальнай беларускай культуры, у тым ліку праз навучанне, выразілася ў стварэнні ласкавага гуртка ТБШ [11, с. 93] у 1926 г.

Адукацыя – адзін з самых істотных чыннікаў фармавання нацыянальнай свядомасці. Гэта разумелі і беларусы, і палякі. Нездарма ў 1922 г. пад час выбарчай агітацыі Васіль Рагуля як беларускі кандыдат у польскі сойм асабліва падкрэслівае патрабаванне адчыніць беларускія школы. Тым часам у 1923 г. у Любчы была створаная польская школа, якая затым нагэтулькі пашырылася, што фактычна ператварылася ў дзве. Пры школе дзейнічала бібліятэка Саюза польскага настаўніцтва, якая была заснаваная ў 1928 г. і ў якой праз год налічвалася 560 кніг [12, с. 86]. Нароўні з іншымі прадметамі выкладалася ў школе і беларуская мова. Заняткі беларускай мовы ў пачатковых класах адбываліся 2 разы на тыдзень, у старэйшых – адзін раз. Усе астатнія прадметы выкладаліся па-польску. Настаўнічалі ў школе польскія асаднікі, адзіным выключэннем сярод якіх быў настаўнік беларускай мовы Кастусь Бітус. Ён размаўляў і на ўроках, і па-за імі па-беларуску, што, зрэшты, выклікала здзіўленне нават сярод саміх школяроў-беларусаў.

Далейшая адукацыя для большасці любчанцаў была маладаступная, бо за навучанне ў Навагрудскай гімназіі трэба было плаціць, як і за апошні, сёмы клас школы. Зрэшты, кіраўніцтва Навагрудскай беларускай гімназіі ішло насустрач самым бедным сем'ям і брала дзяцей на навучанне за казённыя грошы. Такі шанц атрымала Вера Ясінская з Любчы. Апроч яе, у Навагрудскай гімназіі навучаліся любчанцы Іван Астапкевіч, Мікалай Вінар, Анфіса Крупіч,

Таццяна, Вера і Іра Чатыркі і інш. Але па сканчэнні гімназіі яе выпускнікам цяжка было ўладкавацца на працу, бо палякі неахвотна бралі да сябе праваслаўных. Такім чынам, школа як крыніца нацыянальнай інтэлігенцыі працавала не на карысць мястэчка: у Любчу мала хто з адукаванай моладзі вяртаўся. Маладыя людзі з'язджалі на далейшае навучанне хто ў Вільню, хто ў Мінск, а хто ў Прагу, як, да прыкладу, Міхал Каўцэвіч, будучы спецыяліст у галіне электраэнергетыкі. Вярталіся працаваць у мястэчка толькі адзінкі. Гэта ў асноўным адбывалася толькі пасля Другой сусветнай вайны. У Любчанскай савецкай школе атрымалі працу Вера Ясінская, Вера Чатырка, Мікалай Вінар, выпускнікі Навагрудскай беларускай гімназіі.

Прапанаваць сваё рашэнне праблемы далейшай адукацыі спрабавалі палякі. Манашкі ордэна ўршулянак, да якіх у 1935 г. перайшоў ва ўласнасць Любчанскі маёнтак, планавалі адчыніць у Любчы гімназію і ў 1937 г. зрабілі набор у яе першы клас, але ў тую школу «хадзілі пераважна дзеці палякаў, якія прыбылі сюды пасля Першай сусветнай вайны і засталіся на сталае жыхарства на далучаных землях» [13, с. 6]. Тым не менш, манашкі карысталіся ў мястэчку вялікай павагай сярод усіх груп насельніцтва і з прыходам у 1939 г. Саветаў менавіта да іх звярнулася новая ўлада з просьбай стаць на чале савецкай школы, якая мелася быць створаная ў Любчы.

Значны ўплыў на духоўнае жыццё ў Любчы аказалі мясцовыя па паходжанні настаўнікі Навагрудскай беларускай гімназіі: Пётра Скрабец, дырэктар гімназіі і выкладчык прыродазнаўчых навук, Міхась Чатырка, выкладчык фізікі і матэматыкі. Дзеля абмежавання ўплыву свядомых беларускіх настаўнікаў палякі высылалі іх на працу ў этнічна польскія тэрыторыі, як, напрыклад, Міхася Чатырку, які быў пераведзены з Навагрудка ў Цэхунаў у Заходняй Польшчы. Міхась Чатырка пераследаваў у сваёй дзейнасці не толькі асветніцкія, але і грамадска-палітычныя мэты, з'яўляючыся адным з лідараў БСДГ на Навагрудчыне.

Навучэнцы Беларускай Навагрудскай гімназіі часта наведвалі Любчу з канцэртамі. Гімназічныя хор і аркестр спрыялі папулярнасці беларускай культуры праз выкананне беларускай народнай музыкі, танцавальныя гурток прэзентаваў беларускія танцы: «Лявоніху», «Мікіту», «Крыжачок», тэатральны гурток паказваў «Паўлінку», «Мікітаў лапаць», «Дзядзьку Якуба» [14, с. 38–40].

У рэлігійнай сферы ў мястэчку ў міжваенны перыяд заставаліся моцнымі пазіцыі праваслаўнай царквы. У школе заняткі рэлігіі

вёў праваслаўны святар. Праваслаўныя храмы Любчы – Свята-Льўнская царква і Свята-Тройцкая (Падліпка) – падтрымліваліся рускімі памешчыкамі. Прычым не толькі матэрыяльна, але і ўласна сваёй прысутнасцю: Лідзія Пейкер з сям’ёй па-ранейшаму наведвала Свята-Льўнскую царкву і ў гэтай жа царкве ладзіла вячанне сваёй дачкі з князем Базылём Святаполк-Мірскім. На праваслаўнае Раство памешчыца прыходзіла ў школу, прыносіла дзецям падарункі. Палякі не перашкаджалі беларусам святкаваць свае, гэта значыць, праваслаўныя святы.

Падліпская царква найбольш пацярпела ў гады Першай сусветнай вайны, ад яе засталіся фактычна адныя сцены. Але новапрызначаны ў 1925 г. святар Бенедыкт Тамашэўскі здолеў мабілізаваць наваколнае насельніцтва, і праз кароткі час храм быў адноўлены. Да Першай сусветнай вайны ў Падліпцы захоўваўся абраз цудадзейны «Маці Божая Дастойная ёсць», вывезены пад час вайны ў глыб Расіі. Копія яго была ўсталяваная ў храме ў 1931 г. Мясцовыя жыхары пачыталі абраз як Маці Божую Падліпскую.

Адным з найбольшых святаў у Любчы было прастольнае свята Падліпкі, якое адбывалася на трэці дзень пасля Сёмухі і на якое збіраліся паломнікі з усіх суседніх вёсак – ад Шчорсаў да Далятыч, ад Навагрудка да Вільні. Апошнія паўкіламетры шляху яны пераадольвалі на каленях. Каля самой царквы ў гэты дзень ладзіўся шматлюдны кірмаш.

Касцёла ў мястэчку не было, яго пабудавалі толькі перад Другой сусветнай вайной, і ён застаўся неасвечаны. Грошы на касцёл збіралі беларускія шкаляры, якія ездзілі з тэатральнымі сцэнкамі на рэлігійныя тэмы да заможных памешчыкаў, напрыклад, да Брахоцкіх у суседняе Вераскава, а таксама ладзілі выступленні ў самой Любчы, але паводле свайго веравызнання яны заставаліся праваслаўнымі. З прыездам манахак у Любчы з’явілася каталіцкая капліца ў замку, куды на службы прыязджалі ксяндзы з Нягневічаў ці Навагрудка. Пераход праваслаўных беларусаў у каталіцтва альбо уніяцтва ўспрымаўся любчанцамі вельмі адмоўна.

Каталіцкая рэлігія атрымала дадатковыя штуршок да развіцця пасля смерці Лідзіі фон Пекер, якая на пачатку 30-х гадоў заклала свае землі ў Віленскі банк, а ў 1935 г. іх разам з замкам выкупіў Навагрудскі саюз землеўладальнікаў, які і перадаў частку Любчанскага маёнтка польскім манахам-уршулянкам. Яны заснавалі ў замку ў Любчы яслі для самых маленькіх дзетак, заняліся катэхізацыяй у школе. Але гвалтоўная каталізацыя не ўваходзіла ў іх

мэты. Манашкі наведвалі школу, але займаліся пераважна з дзецьмі асаднікаў. Як узгадвае адна з манашак гэтага ордэна, Моніка Александровіч, на гэты час з 700 любчанскіх вучняў толькі 30 дзяцей былі католікамі. Праваслаўны святар забараняў праваслаўным дзецям прыходзіць да манашак, але праз нейкі час стаўленне яго да сёстраў змянілася, і ён сам зрабіўся іх частым госцем. Манашкі ставілі разам з дзецьмі невялікія тэатральныя сцэнка, прысвечаныя як урачыстым гадавінам, так і розным рэлігійным святам. Удзельнічалі ў іх не толькі дзеці католікаў, але і праваслаўных, і нават дачка папа. Улетку манашкі ладзілі дзіцячыя летнікі, на якія збіраліся дзеці з Польшчы – Лодзі, Варшавы, Вадовіц. Увосень 1939 г. перад самым пачаткам вайны ў Любчы знаходзілася 18 манашак і больш за 180 польскіх дзяцей [15].

Мела дзейнасць уршулянак і дабрачынны характар: яны дапамагалі мясцовым жыхарам, лекавалі іх задарма, не зважаючы на канфесійную прыналежнасць. На самым пачатку Другой сусветнай вайны, увосень 1939 г., манашкі далі прытулак і дапамогу бежанцам з Польшчы, у чым іх значна падтрымала мясцовая яўрэйская супольнасць на чале з равінам. Да манашак у пілігрымку прыходзілі уніаты з суседніх Далятычаў. Такім чынам, польскія манашкі здолелі аб'яднаць вакол сябе прадстаўнікоў рэлігійных плыняў у Любчы.

На пачатак Другой сусветнай вайны ў Любчы склалася сітуацыя культурнай разнастайнасці, дзе ўласна беларуская культура спалучалася з культурай іншых нацыянальнасцяў, кожная з якіх мела свае набыткі.

Духоўнае жыццё 20–30-х гадоў ХХ ст. пакінула свае матэрыяльныя памяткі ў Любчы. Захаваліся да нашага часу помнікі яўрэйскай культуры – будынкі сінагогі (сённяшні Дом культуры) і школы (сённяшняя бібліятэка). У значна змененай форме, не толькі архітэктурна, але і функцыянальна, дайшоў да нас будынак касцёла. Сёння гэта жылы шматкватэрны дом. Ацалеў у віхуры ваенных гадоў і паваеннага атэізму будынак Ільінскай царквы, якая дзейнічае і сёння. Найбольш пацярпела драўляная Свята-Тройцкая, альбо Падліпская, царква: яна была разабраная ў 1956 г., з яе бярвення была пабудаваная прахадная мясцовага сырзавода, а на месцы, дзе стаяла царква, была пракладзена дарога. Але менавіта з разбуранай царквой звязана адзіная ацалелая традыцыя міжваеннага часу ў Любчы: як і ў 20–30-я гады, з Любчы да разбуранай Падліпкі штогод на Сёмуху адбываецца шматлюдны крыжовы ход.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych Kresach Rzeczypospolitej, Wojewdytwa mięskie, mięcislawskie, poiockie, witebskie / R. Aftanazy // Ossolineum. – 1996. – S. 117.
2. Набоков, Н. Багаж: Мемуары русскаго космополита / Н. Набоков. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003.
3. Булгак, Я. Край дзіцячых гадоў / Я. Булгак. – Мінск: Беларусь, 2004. – С. 113.
4. Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Верхнее Поднепровье и Белоруссия / под ред. В.П. Семенова. – СПб., 1905. – Т. 9. – С. 451.
5. Chwalewik, E. Zbiory polskie. Archiwa, biblijoteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiatki w ojczyunie i na obczyunie / E. Chwalewik. – Warszawa-Krakow, 1926. – S. 442.
6. Fisher, A. Zaklad Narodowy imienia Ossolickich. Zarys dziejow / A. Fisher. – Lwow, 1927. – S. 81.
7. Галакціёнаў, С.Г. Рыцар навукі з Нянькава: Уладзіслаў Дыбоўскі / С.Г. Галакціёнаў, Г.М. Яцкевіч. – Мінск, 1989.
8. Biblioteki ońwiatowie. Њpis na dziec 1 stycznia 1930 roku oraz tablice statystyczne. – Warszawa, 1932. – S. 86, poz. 89.
9. Lubtsh ve-Delatitsh: sefer zikaron [Lubtch and Delatich: in the memory of the Jewish community] / ed. K. Hilel. Haifa: Former Residents of Lubcha-Dzialacicy in Israel. – Haifa, 1971. – S. 61–79.
10. Рагуля, В. Успаміны / В. Рагуля. – Мінск: ВЦ «Бацькаўшчына», 1993. – С. 30.
11. Токць, С. Беларуская вёска на мяжы эпох. Змены этнічнай самасвадомасці сялянства ва ўмовах распаду традыцыйнага аграрнага грамадства (па матэрыялах Гарадзеншчыны XIX – першай трэці XX ст.) / С. Токць. – Гродна: ГрДУ, 2002. – С. 93.
12. Biblioteki ońwiatowie – S. 86, poz. 88.
13. Alexandrowicz, M. Z Lubcza na Antypody / M. Alexandrowicz. – Warszawa: Zgromadzenie Siystr Urszulanek SJK, 1998. – S. 6.
14. Чэмер, А. Наваградзкая беларуская гімназія / А. Чэмер. – Вільня, 1997. – С. 38–41.
15. Urszulanki Szare na Wilecszczyunie 1927 – 1946. – Zgromadzenie Siystr Urszulanek SJK. – Warszawa, 2000.

Н.А. Чабарава
г. Гродна

НАДМАГІЛЛІ ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ XIX – ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XX СТАГОДДЗЯЎ

У кругавароце бытнасці жыццё і смерць непарыўныя. Нездарма ва ўсіх культурах народаў розных кантынентаў пахавальныя культуры, абрады паграбнення – адны з найстаражытнейшых прыкмет, часта адзіныя, па якіх сучаснікі імкнуцца меркаваць аб бытнасці сваіх продкаў. На вялікі жаль, пахавальна-памінальная рэчавая атрыбутыка і надмагільная пластыка беларусаў амаль не фіксаваліся навукоўцамі і не былі прадметам адмысловага даследавання. Сёння існуе толькі некалькі прац, прысвечаных комплекснаму даследаванню гісторыі могілак. Гэта кніга Я. Розмуса і Ю. Гардзева пра гродзенскія фарныя могілкі [4], праца М. Гайбы, прысвечаная могілкам у Навагрудку [1], і манаграфія В.М. Чарапіцы пра праваслаўныя могілкі ў Гродне [5].

Месцы пахаванняў шмат чаму вучаць, бо яны ўтрымліваюць у вонкавым абліччы і матэрыяльным стане велізарную колькасць інфармацыі, якая тычыцца гістарычнага мінулага. Дзякуючы ёй мы можам бліжэй пазнаёміцца з жыццёва-бытавой сферай жыцця нашых продкаў, не кажучы ўжо аб культурнай, нацыянальнай, канфесійнай, сацыяльна-эканамічнай і палітычнай. Могілкі адлюстроўваюць сляды ўсёй шматстайнасці жыцця нашага народа.

Знешняе афармленне і аздабленне беларускіх магіл было надзвычай разнастайнае і ахоплівала шмат архітэктурных стыляў. Класіцызм панавалі тут да пачатку XX стагоддзя і нават пазней. Асноўную канкурэнцыю яму ў XIX – пачатку XX стагоддзя складалі неаготыка і рэтраспектыўна-рускі стыль (апошні прыкладна з сярэдзіны XIX стагоддзя). Неаготыка, праўда, атрымала большае развіццё. Неагатычныя малыя архітэктурныя формы надмагільных помнікаў сфарміравалі асобны, характэрны толькі для могілак дэндральны стыль. Да яго належаць надмагіллі, выкананыя ў форме крыжа-дрэва, самастойнага ці размешчанага на грудзе стылізаваных камянёў, распаўсюджаныя з 70-х гг. XIX ст. да 60-х гг. XX ст. Архітэктурнаму стылю мадэрн на могілках адпавядае вялікая колькасць строгіх вертыкальных помнікаў без выразнай стылёвай афарбоўкі, якія запалняюць могілкі прыкладна з сярэдзіны XX стагоддзя.

Асноўнымі матэрыяламі, з якіх выраблялі надмагіллі беларусы, былі дрэва і камень-валун. Камяні-помнікі сустракаюцца пера-

важна ў паўночных і заходніх рэгіёнах Беларусі. Пры гэтым на іх часта можна бачыць выявы дахрысціянскіх сімвалаў, такіх як дрэўца хвой альбо галінка папараці. У сярэдняй паласе Беларусі і Палескім рэгіёне пераважалі драўляныя помнікі. Акрамя звычайных крыжаў, тут таксама сустракаюцца больш архаічныя формы, такія як драўляныя слупкі-абеліскі з выявай крыжа і адпаведнымі надпісамі (прозвішча, даты нараджэння і смерці). На Панямонні і Міншчыне з XIX ст. распаўсюджанне атрымаў каваны метал. Напачатку яго спалучалі з камнем, дрэвам, а пазней з бетонам. З сярэдзіны XX ст. шырокае распаўсюджанне атрымалі мураваныя, бетонныя помнікі, каменныя паліраваныя пліты, звараныя з труб і бетоннай арматуры крыжы і агароджы.

Надмагіллі ў выглядзе бясформенных камянёў ставяцца да другой паловы XIX стагоддзя. Гэтыя так званыя помнікі-валуны вызначаюцца нерукатворнай красою прыроднай пластыкі, багаццем фактуры і мураўлена-земляных колеравых спалучэнняў. Памеры і форма сакральных валуноў залежалі ад мясцовасці і былі разнастайнымі. Сустракаюцца каменна-валуновыя надмагіллі нерукатворна-прыроднай формы, валуны з гладка апрацаванай адной фасаднай сценкай, на якой высечаны крыж ці надпіс, і камяні-валуны з металічнымі крыжамі на вяршыні. Найчасцей выбіраўся камень з адной больш-менш гладкай і роўнай паверхняй.

Для тэрыторыі Заходняй Беларусі характэрны нізкія і малыя камяні, вышынёй каля аднаго метра, якія ставіліся да галавы. Плоскі і гладкі бок валуна прыпадаў да надмагільнага насыпу. Тут пераважаюць камяні з гладка апрацаванай фасаднай сценкай, на якой высечаны крыж і надпіс. Малюнак крыжа кампанаваўся ў верхняй частцы валуна, надпісы з інфармацыяй пра гады нараджэння і смерці, імя і прозвішча нябожчыка – у ніжняй. Крыж найчасцей меў лаканічную чатырохканцовую форму.

Самай простаай і шырока распаўсюджанай па ўсёй Беларусі формай надмагілля былі чатырохканцовыя крыжы. Яны вырабляліся з тых пародаў дрэва, што выкарыстоўваліся для будаўніцтва хаты – дубу, елкі, сасны. Бярвёны сярэдняй таўшчыні абчэсваліся на плашчак. Вельмі рэдка браліся акораныя круглякі. Тры верхнія канцы крыжа, бадай, заўжды мелі аднолькавую даўжыню [3, с. 93]. Вышыня крыжаў была разнастайнай, ад аднаго метра да чатырох.

Надмагільных крыжаў, вырабленых з металу, сустракаецца даволі шмат, і ў пераважнай большасці яны атрымалі распаўсюджанне на каталіцкіх могілках Заходняй Беларусі. Іх росквіт, як ужо адзначалася вышэй, прыпадае на другую палову XIX – пачатак XX

стагоддзя. Вышыня металічных крыжаў, як і драўляных, была разнастайнай, прыкладна ад 30 – 60 сантыметраў да двух метраў. Невялікія крыжы мацаваліся на вяршыні валуна, а вялікія ўкопваліся ў зямлю альбо мацаваліся ў нізкі камень. Крыжы рабіліся з пруткоў, ліставага жалеза і разнастайных металічных адыходаў.

У пластыцы металічных крыжаў Заходняй Беларусі сустракаецца безліч мастацка-дэкаратыўных варыянтаў формаўтварэння, якія ператвараюць крыж у маляўнічую, арнаментальную кампазіцыю. Яскравы прыклад – металічныя, выкутыя ў форме карункавага дрэва крыжы, металічныя крыжы-сонейкі, каваныя крыжы з невялікімі бляшанымі стрэшкамі (каплічкамі) і г.д.

З другой паловы XX стагоддзя распаўсюджанне атрымалі помнікі-крыжы вышынёй каля 1 метра, амаль роўнабаковыя па форме, зробленыя з металічных трубак. У цэнтры такога крыжа прымацоўвалася таблічка з тэкстам, які паведамляў прозвішча нябожчыка, даты яго нараджэння і смерці. Але на большасці надмагілляў крыжы невялікія па аб'ёме і прысутнічаюць як частка помніка. Найболей характэрна гэта для помнікаў у выглядзе абеліскаў. Крыжы ў дадзеным выпадку не вышэй 20 – 30 см, у форме перакрываваемых металічных пласцін.

Даследаваўшы надмагіллі Заходняй Беларусі, можна сказаць, што шмат помнікаў, якія захаваліся з сярэдзіны XIX стагоддзя, зроблены з чыгуна. Чыгунныя помнікі ёсць і на могілках Гародні, хоць у параўнанні з надмагіллямі, вырабленымі з каменных матэрыялаў, іх захавалася не шмат.

Упершыню на могілках чыгунныя помнікі з'яўляюцца ў 30 – 40-я гады XIX стагоддзя. На чыгуналіцейных прадпрыемствах Гродзеншчыны выраблялі як чыгунныя помнікі і агароджы, так і кованыя крыжы і агароджы. Сярод іх чыгунна-механічны завод Пуслоўскага, слясарна-механічная майстэрня братаў Гальскіх, чыгуналіцейны завод Вячорка, Файнгольда, Шміта і інш. [2, с. 5].

Чыгунныя помнікі ў большасці ўяўляюць сабой пліту з тэкстам, якая ляжыць на доле. На баку пліты ўсталяваны чыгунныя крыжы. Некаторыя помнікі з чыгуна, якія адносяцца да гэтага часу, выкананы ў выглядзе куба, з усіх бакоў якога напісаны тэкст. У гэты ж час з'явіліся чыгунныя помнікі ў выглядзе пастамента, іх рабілі ў форме ўсечанай піраміды.

Пачынаючы з другой паловы XIX стагоддзя на Гродзеншчыне поспехам карыстаюцца надмагіллі, выкананыя ў выглядзе стылізаванага дрэва з абсечанымі галінамі. У кампазіцыі помнікаў уключаюцца матывы анёлаў, крыжы з малюнкам Ісуса Хрыста ў

медальёне, постаці Божай Маці, зрэдку сустракаюцца рэльефы з малюнкам памерлых, лісце пальмы і г.д.

З канца XIX стагоддзя распаўсюджанне атрымалі помнікі ў выглядзе гранітных альбо мармуровых абеліскаў і стэл. Такі тып помнікаў з'яўляецца самым распаўсюджаным, а з 1940 гадоў яны сталі адзіным варыянтам. Звычайна складаюцца такія помнікі з дзвюх, радзей трох частак: пастамента (аднаго або двух) і ўласна самога абеліска альбо стэлы. Як вынік, з сярэдзіны XX стагоддзя могілкі змяняюць сваё аблічча, робяцца больш простымі формы надмагілляў. Літыя вертыкальныя пліты з мармуру, бетону ці лабрадарыту запаўняюць цэлыя палі амаль неадрозных помнікаў, монакультура формы робіць манатонным і абедненым культурны краявід могілак.

Варта адзначыць, што на могілках Заходняй Беларусі ёсць і высокамастацкія надмагіллі. Так, з агульнай масы вылучаюцца надмагіллі, выкананыя ў майстэрнях Баляслава і Рому-Марыі Шышкевічаў, Андрэя і Васіля Качаноў, У. Баброўскага, І. Забароўскага, А. Сакалоўскага, У. Гальскага, Г. Кішэса, Нартоўскага і інш. Помнікі гэтых майстроў сустракаюцца на шматлікіх могілках Гродзеншчыны.

Найболей вядомым скульптарам, безумоўна, лічыцца Баляслаў Шышкевіч. Большасць надмагілляў, вырабленых у яго майстэрні, адрозніваюць мастацкасць формаў, дэкаратыўнасць і вытанчаны рамантызм. Па меркаванні даследчыкаў творчасці Б. Шышкевіча, яго лепшы твор, які атрымаў у гараджан назву «Выдатная плакальшчыца», знаходзіцца на праваслаўных могілках у Гродне, на могілках губернскага службоўца Якава Антонавіча Памеранскага (1825 – 1886 г.г.) [5, с. 54 – 55].

На могілках Гродзеншчыны ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя было ўсталявана нямала тварэнняў рук дынастыі Качаноў. Качаны былі не толькі вядомымі скульптарамі, але і кавалямі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзяў, гэтак жа як браты Гальскія і Сіліневіч. Вырабленыя імі агароджы можна сустрэць на ўсіх гродзенскіх могілках. Найболей старыя агароджы захаваліся вакол долаў сярэдзіны XIX стагоддзя. Асабліва высокім мастацкім узроўнем адрозніваюцца агароджы ручной кавальскай працы канца XIX стагоддзя.

На гарадскіх могілках надмагіллі складаюць пышны букет архітэктурных і скульптурных формаў, адрозніваюцца індывідуальнасцю і рэпрэзентуюць імя памерлага, а таксама акрэсліваюць кола сваякоў, якія паставілі помнік і абяцаюць памерламу вечную памяць. Што тычыцца местачковых могілак, то тут карціна выглядае

інакш. Найчасцей сваякі ў памяць аб памерлым ставілі драўляныя крыжы, якія дрэнна захаваліся да нашага часу альбо не захаваліся зусім. Яны служылі знакам часовай памяці і, як правіла, не аднаўляліся. Помнікі з каменю, жалеза, чыгуна, мураванья, бетонныя помнікі зроблены ў больш простых формах і таксама, як і гарадскія, падаюць некаторыя звесткі пра нябожчыка.

Такую карціну мы назіраем на гарадскіх і месчачковых могілак у XIX – першай палове XX стагоддзя. Вывучэнне беларускіх надмагілляў толькі распачынаецца. Яшчэ трэба правесці вялікую працу дзеля збору і фіксацыі матэрыялаў пахавальна-памінальнага абраду і надмагільнай пластыкі. Зрабіць гэта трэба для нашчадкаў, каб даказаць, што беларусы маюць адметныя этнічныя рысы, якія яскрава і самабытна праяўляюцца ў пахавальна-памінальнай атрыбутыцы, надмагільных пабудовах і канструкцыях, прыёмах і матывах аздаблення крыжаў.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Гайба, М.П. Могілкі і пахаванні ў Навагрудку: краязнаўчы нарыс / М.П. Гайба. – Мінск: Пейго, 2000. – 40 с.
2. Гардзеў, Ю. Фарныя каталіцкія могілкі ў Гародні / Ю. Гардзеў // Пагоня. – 1995. – 30 снежня – 5 студзеня. – С. 5.
3. Раманюк, М. Беларускія народныя крыжы / М. Раманюк // Наша ніва. – 2000. – 222 с.
4. Rozmus, I. Cmentarz Farny w Grodnie. 1792 – 1939 / I. Rozmus, I. Gordziejew. – Kraków, 1999. – 120 s.
5. Черепица, В.Н. Гродненский Православный некрополь (с древнейших времён до начала XX века) / В.Н. Черепица. – Гродно: ГрГУ, 2001. – 230 с.

А. Вашкевіч, Т. Казак
г. Гродна

ГРОДЗЕНСКИ НОВЫ СВЕТ З ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XX ст.

У апошні час захаванне аўтэнтычнага аблічча гістарычных гарадоў становіцца важнай праблемай у нашай краіне. У Еўропе даўно ахоўваюць не толькі будынкі да 1850 г. (як гэта агульнапрынята), але імкнуцца захаваць архітэктuru XX ст., у тым ліку будынкі савецкай эпохі.

У Гродне захаваліся помнікі розных часоў, у тым ліку і ХХ ст. У пачатку ХХ ст. і далей у 20–30-я гады ўтварыўся цэлы гарадскі раён – так званы Новы Свет, які фактычна абкружыў старажытную частку Гродна дадатковымі жылымі кварталамі. Галоўным чынам будаўніцтва было сканцэнтравана ў паўночнай частцы горада за рэчкай Гараднічанкай.

Назва раёна Новы Свет прыйшла да нас яшчэ з ХІХ ст. Нараджэннем Новага Свету можна лічыць 24 чэрвеня 1875 года, калі прадмесце «Новы Свет» было ўключана ў склад горада Гродна [1, с. 313].

У гродзенскім ДOME-музеі Максіма Багдановіча можна ўбачыць канверт з наступным адрасам: «гор. Гродна, Новы свет, дом Агульнікава». Гэты канверт быў дасланы з Галоўнага дэпо музычных інструментаў у Пецярбургзе. Яго атрымала маці паэта Марыя Афанасьеўна Багдановіч. Яна займалася музыкай і ў гэтым канверце атрымала ноты для ігры на фартэпіяна.

Яшчэ адно сведчанне ХІХ ст. пра Новы Свет можна знайсці ва ўспамінах Адама Ягоравіча Багдановіча [2, с. 20], дзе ён паведамляе аб месцы жыхарства сваёй сям’і пасля пераезду ў Гродна ў 1892 г.: «Жили мы на окраине города, на Новом свете по Садовой, занимали квартиру в последнем доме слева. Дома в то время шли после имения Станиславова» [2, с. 20]. Такім чынам, спачатку Новы Свет з’яўляўся былой прываказальнай часткай горада Гродна, у якую ўваходзіла і Садовая вуліца (цяпер вуліца Ажэшкі) [2, с. 301].

Вядома, што назва Новы Свет шырока распаўсюджана ў Польшчы. Самы вядомы тапонім Новы Свет – у Варшаве, але ёсць такая назва і ў Беластоку, Катавіцах і іншых польскіх гарадах. Лагічна, што і да нас гэта назва прыйшла з суседняй краіны.

У 20–30-я гады ХХ ст. г. Гродна знаходзіўся ў складзе Польшчы. У гэты час актыўна забудоўваецца раён, які і сёння мы называем Новым Светам і лакалізуем яго ў квартале вуліц Астроўскага (былая Панятоўскага), Горкага (Грандзіцкая), Дзяржынскага (Нарутовіча), Міцкевіча, 17 верасня (11 ліпеня). На карце Гродна 1928 г., выдадзенай у выдавецтве кнігарні Іберскага, можам убачыць назву Залатая Горка, пазначаную ў раёне пералічаных вуліц. Назву звязваюць з Новым Светам у сувязі з будаўніцтвам дамоў заможных асобаў. Але ў гэты час забудоўваліся і іншыя часткі горада, якія таксама паводле архітэктуры можна аднесці да Новага Свету, які цягнецца далей у бок вуліц Лермантава, Цагляная, Чкалава, Цеміразева, раён вуліцы Суворова.

Аб пачатковай забудове вуліцаў Грандзіцкай і Міцкевіча мы можам даведацца з архіўных дакументаў Дзяржаўнага архіва Гро-

дзенскай вобласці [3, с. 50]. Так, на 1923 год на вуліцах знаходзіліся ў асноўным драўляныя будынкі 1890-х гг., таксама былі мураваныя, узведзеныя ў першым дзесяцігоддзі ХХ ст.

Новы Свет набывае асаблівы выгляд у 20–30-я гады. Гэты раён мае важнае значэнне для Гродна ў сувязі з яго архітэктурай. Менавіта ў 20–30-я гады ў Гродне будуюцца жылыя дамы ў стылі канструктывізму, які імкнецца да максімальнай выразнасці і эканамічнасці формаў, да агалення іх тэхнічнай асновы [4, с. 273]. Але адна з галоўных яго рыс – стварэнне зручнага і камфортнага жылля. У Беларусі захавалася няшмат архітэктурных аб’ектаў, пабудаваных у гэтым стылі. Асабліва мала жылых дамоў. І сёння Новы Свет з’яўляецца раёнам, дзе захаваліся помнікі канструктывізму не толькі мураваныя, але і драўляныя. Напрыклад, будынак па вул. Астроўскага, 15 – аддзяленне эндакрыналогіі, ці жылы дом на перасячэнні вул. *Рэйманта і Р. Люксембург*. Яны сапраўды з’яўляюцца помнікамі, але пакуль не прызнанымі. Тут хочацца ўзгадаць досвед іншых беларускіх гарадоў, напрыклад, Заслаўя. Там драўляныя дамы, нягледзячы на адсутнасць асаблівых архітэктурных элементаў, з’яўляюцца помнікамі *архітэктуры пачатку ХХ ст.*, напрыклад, *1927 года*. У гэтым нам бачыцца прыклад аховы драўлянага дойлідства ХХ ст., які варта пераймаць гродзенцам.

Вялікую цікавасць уяўляюць помнікі мураванага будаўніцтва тых часоў. Гэта акуратныя дамкі, абкружаныя зелянінай, якія ствараюць добрае ўражанне, нягледзячы на протасць свайго аб’ёму. Асабліва заслугоўвае ўвагі іх эканомны і функцыянальна прадуманы план. У гэтых дамах сціпласць канструктывісцкіх формаў не падаецца аскетычнай. Стыль канструктывізм мы можам убачыць на вуліцах *Цаглянай*, на перасячэнні вуліц *Славацкага і 17 верасня*, *Бялінскага*. Стратай з’яўляецца дом, які, на жаль, не існуе, па адрасе *Горкага, 29*.

Дамы ўзводзіліся не толькі ў стылі канструктывізму. Некаторыя з іх маюць неабарочныя тэндэнцыі, напрыклад, жылы будынак па перасячэнні вуліц *17 верасня і Славацкага*, ці неакласічныя тэндэнцыі (будынак на вул. *Рэйманта*). Трэба адзначыць, што захаваліся не толькі будынкі, але і дэкаратыўныя элементы тых часоў – *упрыгожванні вокнаў, дзверы, ручкі, дэкор фасадаў*.

Аблічча горада вызначаюць не толькі архітэктура, але і тыя людзі, што жылі на Новым Свеце. Гэта інжынер Высоцкі, дзеяч Сымон Якавюк, а таксама шматлікія дактары, праўнікі, уладальнікі крамаў. Заслугоўваюць даследавання іх жыццёвыя дарогі, бо яны былі часткай гісторыі Новага Свету. Таму вельмі важным для выву-

чэння гэтага раёна з'яўляецца збор успамінаў, што могуць апісаць горад тых часоў. Вельмі яркімі і змястоўнымі з'яўляюцца ўспаміны Здзіслава Цыпельта, які нарадзіўся і жыў у Гродне. З. Цыпельт – генерал брыгады, лётчык-выпрабавальнік. Змагаўся на польскім баку ў Гродне ў 1939 г., малодшы лейтэнант у Арміі Краёвай. Грамадскі дзеяч, які быў адданы справе дапамогі палякам на Усходзе. Былы старшыня арганізацыі імя Элізы Ажэшкі (сёння Саюз Гарадзенцаў) у Варшаве, ініцыятар і галоўны арганізатар першага з'езду гарадзенцаў у Гродне (25–29 траўня 1994 г.), рысавальшчык, ілюстратар шматлікіх кніг для дзяцей і дарослых [5, с. 1–4]. У яго ўспамінах пра Новы Свет можна знайсці дакладныя апісанні дроўнага рынку, вуліц Грандзіцкай, Міцкевіча, 11 лістапада. Па сутнасці, яго ўспаміны дазваляюць аднавіць жыццё Новага Свету. Цыпельт пісаў аб месцах, вобраз якіх вельмі добра захаваўся ў яго памяці, нават сучасныя вобразы не перакрэслілі яго. Ён успамінаў: «Увесь час бачу даўнюю вул. Грандзіцкую і прылягаючы да яе рынак» [5]. Цікава, што напісанне ўспамінаў пра Гродна мае дату 22 красавіка 1994 года. На наступны дзень Здзіслаў Цыпельт памёр.

Такім чынам, Новы Свет – гэта адметны гістарычны і архітэктурны раён горада, які патрабуе аховы і даследавання. Варта захаваць гэты раён, які і сёння з'яўляецца часткай асаблівага архітэктурнага аблічча Гродна, таму трэба прымаць меры па яго ахове і надаць будынкам Новага Свету статус помніка архітэктурны. І важным крокам да гэтага з'яўляецца папулярызацыя Новага Свету сярод грамадскасці.

Спіс крыніц і літаратуры

1. Орловский, Е. Гродненская старина / Е. Орловский. – Гродно: Губернская типография, 1910. – С. 313.
2. Богданович, А. Материалы к биографии Максима Адамовича Богдановича / А. Богданович // Шлях паэта: успаміны і біяграфічныя матэрыялы пра Максіма Багдановіча. – Мінск: Маст. літ., 1975. – С. 20.
3. ДАГВ. Ф. 46. В. 1. С. 50.
4. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы. – Мінск: БелЭн, 2002. – С. 273.
5. Cypelt, Z. Drewny rynek / Z. Cypelt. – S. 1–4.

З М Е С Т

Уводзіны.....	3
<i>Buihak B. (Polska)</i> . Муј dziadek.....	5
<i>Васільев Ю.С. (г. Мінск)</i> . Ян Булгак: жынь, творчэское наследие, памяць.....	8
<i>Вяршыцкая Т.Р. (г. Навагрудак)</i> . Зямны пантэон Яна Булгака (эсэ).....	16
<i>Taylor-Terlecka N. (Polska)</i> . Pisarstwo Jana Buihaka – rekonesans.....	20
<i>Шунейка Я.Ф. (г. Мінск)</i> . Творчае супрацоўніцтва Я. Булгака і Ф. Рушчыца.....	31
<i>Трацяк І.І. (г. Гродна)</i> . Рэлігійныя матывы ў жыцці і творчасці Яна Булгака.....	36
<i>Швед В.В. (г. Гродна)</i> . Міцкевічаўскія мясціны Беларусі ў аб’ектыве Яна Булгака.....	42
<i>Pichalska J. (Polska)</i> . Jan Buihak w Czombrowie.....	48
<i>Маліноўская Т.Р. (г. Гродна)</i> . Успаміны Я. Булгака і Туганавічы.....	56
<i>Валюліс С., Жвіржэдас С. (г. Вільнюс)</i> . Ян Булгак. Літаратурное наследие	62
<i>Карнялюк В.Р. (г. Гродна)</i> . Успаміны Яна Булгака як гістарычная крыніца	68
<i>Маліноўская-Франке Н.А. (г. Мінск)</i> . Мастацкі факультэт Універсітэта імя Стэфана Баторыя ў мастацкім жыцці міжваеннай Вільні (1919–1939).....	74
<i>Семянчук А.А. (г. Гродна)</i> . Жыццёвы шлях Станіслава Касцялкоўскага – прафесара Віленскага універсітэта Стэфана Баторыя.....	83
<i>Ткачова В.А. (г. Гродна)</i> . Беларускія краязнаўчыя матэрыялы на старонках часопіса «Зіеміа» за 1930–1938 гг.....	92
<i>Вабішчэвіч А.М. (г. Брэст)</i> . Выяўленчае мастацтва Заходняй Беларусі 1920–1930-х гг.: спроба гісторыка-культуралагічнага аналізу.....	96
<i>Петрушкевіч А.М. (г. Гродна)</i> . Паэтычная дыскусія пра сутнасць мастацтва ў заходнебеларускай літаратуры ў 30-я гады ХХ ст.....	105
<i>Загідуліна М.А. (г. Гродна)</i> . Браніслаў Ямант – мастак з Лідчыны.....	112
<i>Куц Н. (г. Мінск)</i> . Духоўнае жыццё мястэчка Любча ў 20–30-я гады ХХ стагоддзя.....	117
<i>Чабарава Н.А. (г. Гродна)</i> . Надмагіллі Заходняй Беларусі ХІХ – першай паловы ХХ стагоддзяў.....	127
<i>Вашкевіч А., Казак Т. (г. Гродна)</i> . Гродзенскі Новы Свет з першай трэці ХХ ст.....	131

Навуковае выданне

ЯН БУЛГАК І КУЛЬТУРА
ЗАХОДНЕБЕЛАРУСКАГА РЭГІЁНУ
Ў КАНЦЫ ХІХ ст.
ДА ДРУГОЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ

Зборнік навуковых артыкулаў

Рэдактар *Н.П. Дудко*
Камп'ютарная вёрстка: *М.І. Верстак*
Дызайн вокладкі: *В.В. Канчуга*

Падпісана да друку 02.04.2009. Фармат 60x84/16.
Папера афсетная. Друк RISO. Гарнітура Таймс.
Ум.-друк.арк. 8,8. Ул.-выд.арк. 7,9. Тыраж 150 экз. Заказ .

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
Установа адукацыі «Гродзенскі дзяржаўны
універсітэт імя Янкі Купалы».
ЛВ № 02330/0133257 ад 30.04.2004.
ЛП № 02330/0056882 ад 30.04.2004.

Завулак Тэлеграфны, 15а, 230023, Гродна.