

Юрий Пискун

Белорусская государственная академия искусств, Минск

Примеры интерпретации структуры створчатых алтарей-киотов в православной и униатской живописи Белоруссии XVIII–XIX веков: жертвенники и переносные общинные иконы

Статья посвящена малоизученным явлениям белорусской иконописи – расписным шкафам-жертвенникам в православных и униатских церквях Белоруссии в XVIII – начале XIX вв. и переносным общинным створчатым иконам-триптихам, распространенным в деревнях Белоруссии в XVIII – первой половине XX веков. Несмотря на свою уникальность, эти примеры показательны для характеристики религиозного и художественного сознания православного и униатского населения Беларуси указанного исторического периода.

Целью исследования стало выявление этой идейно-художественной программы и способа функционирования створчатых шкафов-жертвенников и переносных створчатых икон, их общественной значимости. Исследование было направлено на выявление связей и прототипов данных сакральных художественных предметов (жертвенников и створчатых икон) в европейском художественном контексте, поиск формальных и иконографических аналогий в европейском и национальном художественном наследии, локализация и атрибуция конкретных произведений.

Ключевые слова: иконопись, икона, жертвенник, переносные иконы-складни (створчатые киоты, «кивоты»), живописный створчатый алтарь, братская свеча, «свечные братства», братская икона, братская «шафа».

К числу малоизученных явлений художественного наследия Великого княжества Литовского принадлежат два вида художественных объектов, в определенной мере сходных между собой, а именно: створчатые шкафы-жертвенники с живописными изображениями и переносные иконы-складни (створчатые триптихи-киоты). Один из таких памятников – уникальный по своему решению деревянный шкаф-жертвенник с восемью живописными композициями из православной Пок-

ровской церкви деревни Хотляны, современного Узденского района, на границе бывшего Слуцкого княжества. Церковь в Хотлянах всегда была православной, в конце XVIII в. вместо обветшавшей старой была построена новая деревянная церковь¹. Для этой новой церкви, по всей видимости, и был исполнен рассматриваемый жертвенник². Памятник датируется концом XVIII – началом XIX вв. также по стилистическим признакам, две из восьми его живописных композиций («Несение креста» и «Положение во гроб») близки схемам аналогичных изображений на титульной гравюре *Акафиста*, изданного в 1795 г. в Почаеве.³

Традиционно стол-жертвенник в православной церкви располагается за иконостасом, в северо-восточной стороне алтарной части храма и символизирует одновременно место рождения Христа, пещеру-вертеп, и Голгофу. Он предназначен для исполнения первой части православной литургии – проскомидии (приготовления хлеба и вина для причастия)⁴. Жертвенник из Хотлян (теперь хранится в церкви св. апостолов Петра и Павла дер. Озеро Узденского района) необычен по

¹ *Краткое статистическое описание церквей и приходов Минской епархии. Изуменский уезд*, Минск, 1895, с. 23.

² Художником, выполнившим эти живописные композиции, мог быть кто-либо из живших в Слуцке на рубеже XVIII и XIX вв. иконописцев, известных по архивным документам. Например, живописец Стефан Дмитриевич Котляревский, написавший в 1771–1790 гг. иконы для многих иконостасов на Украине, во второй половине 1790-х гг. живший и работавший в Слуцке и умерший здесь 30 марта 1803 г. (НГАБ, ф. 136, вопіс 1, адз. зах. 1507, л. 1–20) либо упомянутый в том же архивном деле и ряде других документов слуцкий иконописец Иван (Ян) Маркиянович (там же, л. 7, 8; *Lietuvos dailininkų žodynas*, т. I: XVI–XVIII a., sud. A. Paliušytė, Vilnius, 2005, p. 177).

³ Я. Запаско, Я. Исаевич, *Пам'яткі книжкового містачтва. Каталог стародруків, виданих на Україні*, кн. II, ч. II (1768–1800), Львів, 1984, позиция каталога 3970.

⁴ В созданном в 1840-е гг. *Размышлениях о Божественной литургии* Николай Гоголь так писал о жертвеннике и проскомидии: «Боковой жертвенник сей, по левую сторону престола, называется иначе предложением, потому что на нем предлагаются хлебы, образует ту боковую хранину в первоначальной церкви, куда слагались все приносимое христианами для священнодействия и для общей трапезы. Так как вся Проскомидия есть не что иное, как только приготовление к самой Литургии, то и соединила с ней церковь воспоминания о первоначальной жизни Христа... Она [проскомидия – Ю. П.] совершается вся в алтаре при затворенных дверях, при задернутой завесе, незримо от народа» (Н. Гоголь, *Размышления о Божественной литургии*, Санкт-Петербург, 2006, с. 20).



1. Жертвенник из Покровской церкви дер. Хотляны (общий вид с закрытыми створками).
Конец XVIII – начало XIX вв. (Церковь св. апостолов Петра и Павла дер. Озеро Узденского района)



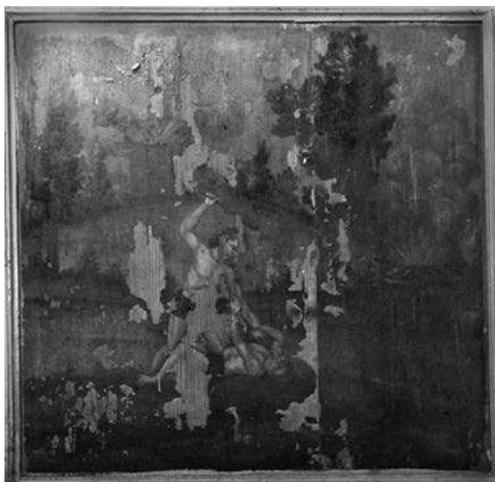
2. Жертвенник из Покровской церкви дер. Хотляны (общий вид с открытыми створками)

конструкции – это не квадратный стол (как обычно выглядит жертвенник в православном храме), а двухъярусный шкаф (ил. 1, 2). На передней стенке нижнего яруса помещено живописное изображение Христа-младенца на кресте («Недреманное око»)⁵ (ил. 3), а на боковой дверце этого яруса – композиция «Каин убивает Авеля» (ил. 4). В верхнем ярусе снаружи на передней и боковой дверцах жертвенника помещены сцены «Жертвоприношение Авраама» и «Несение креста» (ил. 5, 6). Обе дверцы во время литургии проскомидии открываются, на обороте дверок изображены сцены «Моление о чаше» и «Христос в багрянице» (ил. 7, 8). Каждая из двух дверок раскрывается в одну плоскость с прилегающей к ней тыльной стенкой шкафа-жертвенника, на внут-

⁵ Название «Недреманное око» не совсем точно соответствует данному типу изображений: Е. Редин, Икона «Недреманное око», *Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда*, т. 1, Харьков, 1902, с. 153–159, 344–346.



3. Неизвестный художник (Слуцк). *Недреманное око (Христос-младенец, спящий на кресте)*. Роспись передней стенки нижнего яруса жертвенника из Хотлян. Конец XVIII – начало XIX вв.



4. Неизвестный художник (Слуцк). *Каин и Авель*. Роспись нижней дверцы жертвенника из Хотлян



5. Неизвестный художник (Слуцк). *Жертвоприношение Авраама*. Роспись на наружной стороне верхней дверцы жертвенника из Хотлян



6. Неизвестный художник (Слуцк). *Несение креста*. Роспись на наружной стороне верхней дверцы жертвенника из Хотлян



7. Неизвестный художник (Слуцк).
Моление о чаше. Роспись на внутренней
стороне верхней дверцы жертвенника
из Хотлян



8. Неизвестный художник (Слуцк).
Христос в багрянице (Ессе вотю). Роспись
на внутренней стороне дверцы верхнего
яруса жертвенника из Хотлян



9. Неизвестный художник (Слуцк).
Распятие. Роспись на внутренней
стенке верхнего яруса жертвенника
из Хотлян



10. Неизвестный художник (Слуцк).
Положение во гроб. Роспись на внутренней
стенке верхнего яруса жертвенника
из Хотлян

ренных плоскостях этих внутренних стенок изображены «Распятие» и «Снятие с креста» (ил. 9, 10). Художественно-идейная программа росписей жертвенника, исходящая из его литургического назначения, посвящена жертве Христа в связи с ее ветхозаветными прообразами, образами ветхозаветных жертвоприношений. Недоступные для восприятия мирян, росписи жертвенника из Хотлян выразительно раскрывают характерные для времени его создания программные теологические и эстетические взгляды белорусского православного духовенства.

По свидетельству исследователя начала XX в. Андрея Снитко, жертвенники, аналогичные рассматриваемому памятнику, в его время (в начале XX в.) не были редкостью в церквях Слуцка. Посетив в 1910-е гг. старинные православные церкви Слуцка, Андрей Снитко кратко, но очень выразительно описал жертвенники этих церквей, поразившие его своей непривычной конструкцией. Он писал:

Войдите в алтарь, и вас поразит вид жертвенника. В Слуцке жертвенник – это шкаф, покрытый куполом или шатром. Обыкновенно стенки его расписаны иконами, во время богослужения открываются две стенки, и тогда жертвенник имеет вид стола под сенью⁶.

Наблюдение Андрея Снитко емко и точно раскрывает пластическую образность слуцких шкафов-жертвенников, интерпретацию в их идейно-пластическом содержании сакральной символики формы, аналогичной древнему, известному с IV в., надалтарному балдахину-циборию (или киворию) и дарохранительнице-табернаклю, традиционно имеющую в католической церкви форму, подобную шатру и двухстворчатому шкафчику. Слуцкий шкаф-жертвенник с открытыми створками верхнего яруса, приготовленный для исполнения литургических действий проскомидии, подобен сени, киворию (циборию), выделяющему четырехскатным шатром-навесом сакральное пространство. При закрытых створках, когда шкаф-жертвенник выступает как хранилище литургических сосудов, атрибутов и священных

⁶ А. Снитко, Из Слуцкой старины, *Минская старина*, вып. 2, Минск, 1911, с. 153.

11. Неизвестный художник (западное Полесье). *Недреманное око* (Христос-младенец, спящий на кресте). Роспись наружной стороны дверцы несохранившегося жертвенника.

Последняя треть XVIII в.



12. Неизвестный художник (западное Полесье). *Несение креста*. Роспись наружной стороны дверцы несохранившегося жертвенника.

Последняя треть XVIII в.



предметов для приготовления Даров, самих просфор и вина, он напоминает храм, увенчанный куполом либо четырехскатной шатровой кровлей с восьмиконечным крестом на верху, архитектурно-символическую модель Христовой земной и небесной церкви. Четырехскатное шатровое навершие с восьмиконечным крестом характеризует и архитектурно-пластический облик шкафа-жертвенника из Хотлян. К сожалению, жертвенник из Хотлян – единственный дошедший до нашего времени целостный памятник данного типа. В какое время сложилась в Слуцке такая оригинальная, художественно и функционально продуманная, предельно целесообразная для литургических действий форма жертвенника, как долго и насколько широко бытовали подобные жертвенники в городе и за его пределами – на этот вопрос у нас нет ответа. Предположительно, подобные по форме жертвенники существовали и в православных храмах Киева, с которым слуцкая православная церковь в XVII и XVIII вв. имела самые тесные взаимосвязи.

В фондах Национального художественного музея Беларуси хранятся две дверцы с живописью, вероятно последней трети XVIII в., происходящие из Лунинецкого района Брестской области, вблизи границ бывшего Слуцкого княжества. На этих створках снаружи помещены изображения «Недреманного ока» и «Несения креста» (ил. 11, 12) – сюжеты, присутствующие и в живописи рассмотренного выше шкафа-жертвенника из Хотлян, что дает основание предположить, что и эти две дверцы из Национального художественного музея в Минске некогда были створками несохранившегося шкафа-жертвенника. Однако в композиции «Несение креста» начертана латинская монограмма имени Христа, что указывает на принадлежность данного жертвенника не православной, а униатской церкви. Кроме того, на тыльной стороне этих створок нет живописных изображений; нельзя с полной уверенностью сказать, располагались ли эти дверцы, как на жертвеннике в Хотлянах, под прямым углом друг к другу, либо же в одной плоскости. Это говорит о вариантности данного типа решения створчатого жертвенников и, одновременно, с учетом свидетельства Андрея Снитко, – об известной распространенности в церквях Слуц-

кого княжества и на сопредельных с ним территориях такой своеобразной конструкции расписных жертвенников. Они напоминают по форме и художественному функционированию (открытие дверок-створок как сакральная акция) живописные алтари с открываемыми створками-крыльями католических храмов. В Слуцке, где был основан в XV в. один из самых старых в Белоруссии католических храмов и были также кальвинистская и лютеранская церкви, определенно существовали контакты и художественные взаимовлияния между православной и западными христианскими церквями. Тем не менее, нельзя видеть в оригинальной створчатой конструкции белорусских православных и униатских шкафов-жертвенников исключительное влияние традиции оформления готических и ренессансных алтарей католической церкви створками-крыльями. В контексте нашей темы интересна аналогия оформления живописью белорусских церковных жертвенников с редкими сохранившимися образцами украшенных живописью шкафов для хранения ритуальной утвари в средневековых храмах и монастырях Западной Европы⁷. Нельзя забывать и о значительном слое еврейского населения Слуцка. Слуцкая еврейская община была одной из самых крупных и процветающих в Великом княжестве Литовском. Интересно, что по своему сакральному назначению и по внешним формально-конструктивным признакам слуцкие православные шкафы-жертвенники сходны с арон а-кодеш в синагогах, так называемыми «малыми ковчегами Завета», двухъярусными шкафами для хранения свитков Торы. На миниатюрах в рукописях XIV–XV вв. испанского, итальянского и немецкого происхождения есть изображения двухъярусного шкафа арон а-кодеш, в верхнем ярусе которого хранились свитки Торы, в нижнем – ритуальная утварь. Юлиуш Клос упоминал о том, что арон а-кодеш главной виленской синагоги

⁷ «К числу исключительно редких образцов относятся ризничные шкафы, предназначенные для хранения культовых сосудов и церковной и монастырской утвари... Подобный шкаф имеется в Гальберштадтском соборе... шкаф украшен росписью, нанесенной по тонкому слою штукатурки, причем фигуры святых изображены не только на наружной, но и на внутренней стороне дверец» (А. де Моран, *История декоративно-прикладного искусства*, Москва, 1982, с. 282).

был „bogato, jaskrawe polichromowane“⁸. На мозаике середины V в. из мавзолея Галлы Платидии в Равенне, посвященной св. Лаврентию, можно видеть изображение открытого двухстворчатого шкафа на четырех ножках (как в иудейском ковчеге Завета) с навершием в виде фронтона античного храма. На двух полках открытого шкафа-портика размещены четыре книги Нового Завета. Виктор Лазарев так характеризует сакральный смысл этого изображения на фреске св. Лаврентия: «Вся эта сложная символика восходит к декорациям маририев с их заупокойным культом»⁹. Трехгранное навершие-фронтон и предположительное изображение выдвижного ящика («шुфляды») внизу шкафа на равеннской мозаике сравнимы с аналогичными деталями конструкции шкафа-жертвенника из Хотлян – четырехгранным навершием-шатром и выдвижной «шуфлядкой», расположенной между ярусами. По-видимому, эта «шуфлядка» предназначалась в хотлянском жертвеннике для хранения поминальных записок и синодиков-помянников, ведь важной частью проскомидии было приготовление частиц Даров и одновременное поминовение, молитва священника за живых и усопших, для чего прихожане подавали подносимые на жертвенник просфоры и записки.

Затем священник и диакон переносят на престол приготовленные на жертвеннике чашу и дискос и осуществляют на алтаре-престоле символическое жертвоприношение призыванием Святого Духа и принятием, причащением Святых Даров. Таким образом, непосредственно в литургии выявляется семантическая взаимосвязь жертвенника и алтаря-престола в православном храме, и здесь для поиска истоков происхождения необычной формы слущких шкафов-жертвенников со створками, создающими в открытом виде образ надалтарной сени – кивория (цибория) может быть интересным замечание, высказанное в отношении древней формы алтаря Николаем Гоголем:

Распростерши сей антминс, священнодействующий приступает к престолу так, как бы приступал к нему в первый раз и как бы только теперь

⁸ J. Kłos, *Wilno: Przewodnik krajoznawczy*, Wilno, 1937, s. 198.

⁹ В. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва, 1986, с. 34.

готовился начинать настоящее служение; ибо в первоначальное время у христиан престол, доселе остававшийся закрытым и занавешенным, только теперь [во время литургии верных – *Ю. П.*] открывался, и только теперь начинались настоящие моления верных¹⁰.

Такую древнюю, упомянутую Гоголем, форму занавешиваемого алтаря и сходную с ней форму жертвенника под сенью-киворием (циборием) на четырех колонках можно видеть в изображениях алтаря-престола и жертвенника на памятниках XI в. – мозаике с изображением Евхаристии в киевской Софии и фреске в Софийском храме в Охриде, в Македонии (изображение Василия Великого, отправляющего чин проскомидии).

Можно выдвинуть предположение, что оригинальная форма слущких шкафов-жертвенников сложилась во взаимодействии нескольких начал. А именно: собственной древней традиции православной церкви, оформлявшей жертвенник и престол завесами и четырехскатной сенью-киворием, приемов художественного оформления иудаистских арон а-кодеш и шкафов для литургических предметов в средневековых монастырях, а также художественной традиции создания в католической церкви табернаклей, цибориев, живописных и скульптурных алтарей с подвижными, открывающимися наружу боковыми створками-крыльями.

Другая интересующая нас художественная форма, сходная со створчатым жертвенником и створчатым алтарем по структуре (наличие открываемых створок) – переносные иконы-складни «кивоты». Такие переносные трехчастные иконы-складни были широко распространены в деревнях восточной Беларуси в XIX в. Изредка их еще можно встретить и сегодня в сельских домах белорусского Поднепровья и Посожья.

¹⁰ Н. Гоголь, *Размышления о Божественной литургии*, с. 55. Далее в том же сочинении автор указывает на изменение семантического значения жертвенника в конце литургии: «После чего [приобщения Даров, причастия – *Ю. П.*] и чаша и дискос относятся вновь на жертвенник, на котором совершалась Проскомидия, который изображает теперь уже не вертеп – место рождения Христова, но то верховное место славы, куда вознесся Сын Божий по совершении спасения рода человеческого» (там же, с. 99).

Самая ранняя известная нам сохранившаяся в художественном наследии Беларуси икона-триптих с боковыми открывающимися створками датирована 1760 г. Происходит она из Турова и хранится в фондах Национального художественного музея Беларуси (ил. 13)¹¹. В среднике, на центральной доске иконы помещена внизу слева владельческая кириллическая запись заказчика: «Сей образ отменил (?) Григори Келеда велением. 1760 году месяца января (?) 25 дня». На боковых створках этого трехчастного складня помещены на фоне арок ростовые изображения св. мученицы Натальи и архангела Рафаила. Центральная икона, обрамленная рамкой глубокого киота, представляет собой изображение в рост Божией Матери в облаках на серпе полумесяца. Божия Мать изображена в короне, со скипетром в правой руке, с младенцем, восседающим на ее левой руке. Ростовое изображение Божией Матери на серпе полумесяца в облаках и со скипетром на створчатом кивоте из Турова, достаточно редкое в православной и униатской иконописи Белоруссии XVIII в., определенно восходит к иконе середины XVIII в. из церкви в поселке Уречье вблизи Слуцка с идентичной иконографией Божией Матери (ил. 14). На этой иконе Богоматерь (скипетр в Ее руке был записан во время позднейшего поновления) представлена в окружении серафимов и двух коленопреклоненных ангелов со свечами в руках (изображения больших зажженных свечей – важная деталь в контексте нашего изложения). Художнику иконы Божией Матери из Уречья, по всей видимости, была известна гравюра с изображением Богоматери на титуле *Ирмология*, изданного в Киеве в 1753 г.¹²; возможно, эта гравюра была использована им в качестве иконографического образца (ил. 15).

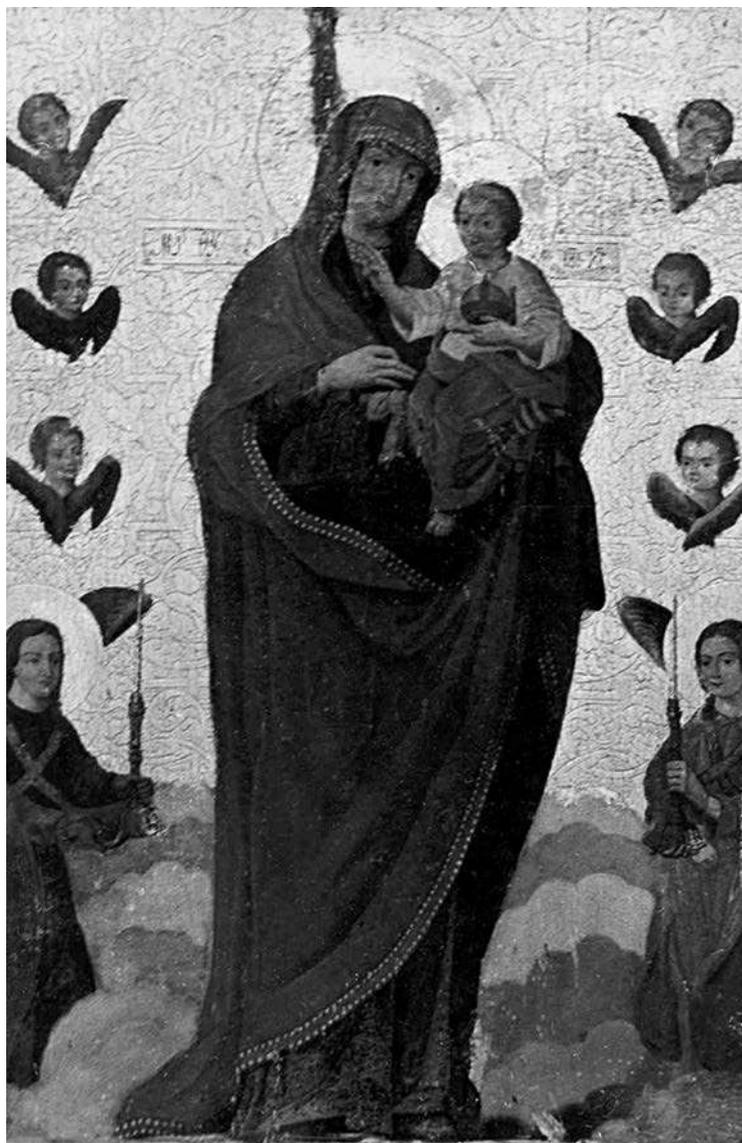
Форма створчатой иконы-триптиха известна в восточной церкви уже в ранних памятниках постиконоборческого времени. Один из первых примеров: две боковые створки середины X в. с изображением апостола Фаддея, царя Авгаря и святых и преподобных Павла Фивей-

¹¹ Н. Высоцкая, *Тэмперны жываціс Беларусі канца 15–18 стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР*, Мінск, 1986, с. 133.

¹² Я. Запаса, Я. Ісаевіч, *Памяткі кніжковага містацтва. Каталог стародруків, выданих на Україні*, кн. II, ч. I (1701–1764), Львів, 1984, позиция каталога 1824.



13. Неизвестный белорусский художник («Мастер триптиха-складня из Турова»).
Святая мученица Наталья. Божия Матерь с младенцем. Архангел Рафаил. 1760



14. Неизвестный художник (Слуцк). *Божия Матерь с младенцем*. Середина XVIII в. (Михайловская церковь деревни Уречье)



15. Неизвестный украинский гравёр. *Божья Матерь с младенцем*. Гравюра на титульном листе книги *Ирмолой* (Киев, 1753)

ского, Антония, Василия Великого и Ефрема Сирина, хранящиеся в монастыре Св. Екатерины на горе Синай. В главной, утраченной центральной иконе, к которой некогда прикреплялись сохранившиеся створки, было, по всей видимости, изображение-список главной святыни, утверждающей иконопочитание – образ Нерукотворного Спаса¹³. Возможно, византийские створчатые иконы-триптихи, подобные синайской трехчастной иконе, стали прообразом для широко развившегося в средневековой западной церкви типа створчатого алтаря-полиптиха. Плодотворно развивалась форма створчатого триптиха в поствизантийском искусстве греческими художниками Крита и Афона. Как один из самых выразительных и близких к структуре белорусских трехчастных икон-складней примеров назовем афонскую икону-триптих первой половины XVII в. с изображением в центральной части Божией Матери Портаитиссы, а на боковых створках – преподобного Павла Ксиропотамского и святителя Елевферия¹⁴. Здесь боковые створки, изображения на которых размещены только на внутренней стороне, раскрываясь, как врата алтаря, двери «брамы небесной», представляют для лицезрения главную святыню – центральный образ Божией Матери, которой и посвящается икона-триптих. Святые, изображенные на боковых створках, как бы ассистируют главенствующей фигуре центральной иконы, выступая посредниками между ней и молящимися. Форма триптиха усиливает сакральное предназначение такого типа памятников, возводит их в ранг особенно значимых святынь, символов Церкви, Кивота (ковчега) силы и мудрости Нового Завета.

Как отмечалось выше, ранние белорусские створчатые иконы-триптихи не сохранились. Логично было бы утверждать, что широкое распространение такого типа сакральных памятников в деревнях восточной Белоруссии во второй половине XVIII и в XIX вв. проявилось на основе более древней традиции. Появившиеся в последнее время публикации белорусских и российских исследователей-этнографов и полевые наблюдения автора в Чечерском районе Гомельской и Горечком районе Могилевской области позволяют вполне определенно

¹³ О. Попова, Византийские иконы 6–15 вв., *История иконописи*, Москва, 2002, с. 50.

¹⁴ А. Евсева, Греческая икона после падения Византии, *История иконописи*, с. 116.

уяснить особую сакральную значимость, способ функционирования и большое общественное и духовное значение створчатых икон-триптихов в религиозной жизни белорусской деревни. Такое особое значение иконы-складни имели в духовной жизни многих деревень белорусского Поднепровья еще в середине XX в. Обширную информацию об иконах-складнях собрала известный белорусский исследователь народного искусства Ольга Лобачевская по рассказам деревенских жителей восточных районов Могилевской области и сопредельных белорусских деревень на территории современной Смоленской области России. Еще несколько десятилетий тому назад информаторы Ольги Лобачевской лично участвовали в обрядах переноса створчатых икон-складней¹⁵. Раз в год, в день поминовения святого, которому был посвящен главный образ переносной иконы, трехчастные иконы-складни торжественно переносились из одной деревенской семьи в другую. В честь этого устраивалось праздничное застолье в обеих семьях – передающей и принимающей. В церкви и в доме принимающего икону хозяина устраивались специальные молебны, а сам перенос совершался ночью с зажженными свечами. В обрядовом праздновании переноса иконы важное место отводилось также общинной или братской свече – очень большой восковой свече, сделанной на средства всех членов общины, участвующих в перемещении по деревне общинной иконы. Общинную свечу зажигали перед иконой во время совместной праздничной трапезы братчиков, а во многих регионах Белоруссии обряд перенесения по деревне раз в год из одного дома в другой большой братской «громничной» свечи замещал собой обряд перенесения общинной иконы. Инициатором написания общинной переносной иконы-триптиха мог выступать либо индивидуальный заказчик, как в случае с ранее рассмотренной иконой-триптихом 1760 г. из Турова, либо все сообщество – родственники, жители одной деревенской улицы либо всего села. Обряд перенесения иконы сплачивал их вокруг общей цели – создания важного для духовной и практической жизни

¹⁵ В. Лобачэўская, Абрад «гуляць ікону» як праява народнага хрысціянства на беларуска-расійскім памежжы, *Pogranicza Białorusi w perspektywie interdyscyplinarnej*, Warszawa, 2007, s. 404–430.



16. Неизвестный художник (белорусское Поднепровье). *Апостолы Петр и Павел. Святитель Николай. Архангелы Михаил и Гавриил.* Середина XIX в.

общества сакральной ценности, на действенную помощь которой рассчитывали при болезнях и любых затруднительных обстоятельствах. Перемещаемая по очереди в каждый сельский дом переносная икона служила дружескому соединению сельской общины, выступая сакральным символом ее единства перед Богом. Что касается восприятия переносной общинной («родовой») иконы и (или) общинной братской свечи группой объединенных вокруг нее жителей одной деревни, то в их представлениях дом, в который на год помещалась переносная икона, наделялся как бы особенной благодатью. Крестьянский дом, осененный Божьей благодатью, становился подобием церкви, знаком которой являлось присутствие в этом доме общинной святыни – переносной иконы-алтаря. В этом доме запрещены были в течение года, пока в нем находилась икона, шумное веселье и ругань¹⁶.

¹⁶ Т. Листьева, Братский праздник «Свеча» на белорусско-русском пограничье. Ареал распространения и локальные особенности, *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і*



17. Неизвестный художник (Могилев). *Архангел Михаил. Святитель Николай. Архангел Гавриил*. Вторая половина XVIII в.

Интересно проследить круг предпочтительных сюжетов, образов святых, чаще всего представленных на переносных иконах. В центральной части иконы на Могилевщине помещали изображения Михаила-архангела, Юрия-змееборца, Рождества Божией Матери. Часто встречаются изображения св. мученицы Варвары, чьи мощи находились в Киеве, а их частицы были в церкви городка Дрибин, расположенном к востоку от Могилева. Переносные иконы святой Варвары считали помогающими скорейшему замужеству. Наиболее широко распространены были переносные иконы-триптихи с образом святителя Николая. Две трехчастные переносные иконы с изображением в середине святителя Николая хранятся в Могилевском областном краеведческом музее (ил. 16, 17). На открытых боковых створках иконы-триптиха середины XIX в. помещены парные ростовые изображения:

фалькларыстыкі, вып. 3, ч. 2, Мінск, 2007, с. 150; Л. Раманава, Свяча ці народам, ці богам суджана, *Роднае слова*, 2004, №3, с. 104.

на одной створке – апостолов Петра и Павла, на другой – архангелов Михаила и Гавриила; на боковых створках другой, более ранней иконы, второй половины XVIII в., представлены изображения двух архангелов – Михаила и Гавриила. В конструкции этой иконы сохранилась важная деталь, обязательная для белорусских переносных общественных трехчастных икон-алтарей – размещенная под центральной доской иконы выдвижная «шуфлядка», закрываемая на ключ, для хранения общинных денег, предназначенных на приобретение воска для братской свечи либо на другие нужды общины. Такие «шуфлядки» есть у двух икон-триптихов, зафиксированных в полевых экспедициях Ольгой Лобачевской, и при иконе конца XVIII – первой половины XIX вв. из собрания Национального художественного музея Беларуси (боковые створки на этой иконе утрачены; ил. 18). Для трех последних примеров показательно фигурное трехгранное завершение верха центральной части и глубокая рама-ковчег, или «кивот», как называется такое обрамление в православной традиции. Определение «кивот» здесь выступает синонимом «алтарю».

Белорусские традиционные сельские сообщества, объединенные вокруг общинной иконы, сельские «свечные братства» типологически связаны, на наш взгляд, с широко представленными в белорусских городах XVI–XVIII вв. медовыми, церковными и цеховыми братствами. Цеховым организациям Витебска и их сакральным ценностям и знаковым атрибутам посвящена статья, опубликованная в 1925 г. белорусским краеведом Владимиром Краснянским¹⁷. Интересны для нашей темы его описания таких важных атрибутов цеховой братской организации, как братская икона, шкаф («шафа») цеха, братская свеча, цеховая хоругвь. Краснянский изучил и описал среди прочих старинных реликвий витебских цеховых организаций хранившиеся в 1925 г. в Витебском музее, утраченные впоследствии, братскую икону цеха кормщиков и братскую «шафу» этого же цеха. Братская икона витебских кормщиков довольно внушительного размера (100 × 80 см)

¹⁷ У. Краснянскі, Музейныя помнікі віцебскіх рамесніцкіх арганізацыяў, *Віцебшчына*, т. 1, Віцебск, 1925, с. 40–48.



18. Неизвестный белорусский художник. *Святитель Николай* (центральная часть переносной створчатой иконы-триптиха). Конец XVIII – первая половина XIX вв.

была подобна рассмотренным выше общинным переносным иконам. А именно, центральное изображение – «Распятие в лоне Отчем» с предстоящими Божией Матерью, с «пронзенным мечом сердцем», и пророком Илией – обрамлял массивной широкой киот, на котором были изображены св. Троица, святые Борис и Глеб и вновь пророк Илия. Ильинская церковь была братской для цеха кормщиков. Далее Краснянский указывает на значительный размер братской свечи и описывает братскую «шафу»: «Из той же Ильинской церкви есть в музее братская шафа [...] предназначенная для хранения братских денег и ценностей»¹⁸. На внутренней стороне дверцы Краснянский зафиксировал живописное, замазанное позднее мелом, изображение «Крещения Господнего». Исследователь отмечал:

Что касается значения в жизни «медовых братств» скринки или шафы, то она имела не только материальное, как хранилище ценностей, но в каком-то смысле и символическое значение, во время братских собраний она находилась на столе «для сохранения почтения к цеху и уважения самих себя». Присутствующие на собрании после открытия шуфлядки (цеховой шкатулки) не должны были сидеть в шапках и при оружии.¹⁹

Описание Краснянским значения и приемов художественного оформления «шафы» цехового братства сходно, на наш взгляд, со значением переносной иконы с «шуфлядкой» («скринкой») в жизни белорусской сельской общины.

Таким образом, вышеизложенное показывает, что тип ранней христианской створчатой иконы и средневекового створчатого алтаря развивался в Беларуси в оригинальные формы общественно-значимых художественных и сакральных объектов. Створчатые жертвенники, цеховые иконы и «шафы», переносные иконы в сельских униатских и православных общинах представлены редкими сохранившимися образцами XVIII – начала XIX вв., либо только документальными описаниями. Тем не менее, эти памятники – важные свидетельства своеобразия белорусской культурной истории периода Великого кня-

¹⁸ Там же, с. 44.

¹⁹ Там же, с. 45.

жества Литовского, где взаимодействовали различные христианские конфессии, иудеи жили рядом с христианами. Корпоративная и конфессиональная сплоченность и определенная религиозная саморегулируемость, автономия отдельных социальных групп, достаточная степень свободы, толерантность и отсутствие сильной централизованной государственной и церковной власти рождали в культурной и религиозной жизни и церковном искусстве самобытные формы, возводили произведения сакральной живописи в ранг общественных символов, знаков самоидентификации.

Jurij Piskun

XVIII–XIX amžiaus Baltarusijos stačiatikių ir unitų suveriamų tapytų altorių struktūros aiškinimo pavyzdžiai: aukojimo stalai ir nešiojamosios bendruomenių ikonos

Santrauka

Neįprastas Baltarusijos sakralinio meno paminklas – aukojimo stalas (*prothesis* arba *žertvennik*) iš stačiatikių Pokrovo cerkvės Chotlianų kaime greta Slucko. Jis datuojamas XVIII a. pabaiga – XIX a. pradžia. Kai kurios jo tapytos kompozicijos remiasi Počajivo *Akatisto* (1795) graviūromis. Stačiatikių cerkvės altoriuje aukojimo stalas simbolizuoja Betliejaus olą ir Golgotą, prie jo vyksta Proskomedija (Eucharistijai ruošama duona ir vynas). Aukojimo stalas iš Chotlianų yra neįprastos – dviarpsnės spintos – konstrukcijos. Apatiniame tarpsnyje šoninės sienelės išorėje yra kūdikėlio Jėzaus atvaizdas ant kryžiaus („Budrioji akis“), o durelėse – kompozicija „Kainas ir Abelis“. Viršutinio tarpsnio išorėje, priekinėse ir šoninėse mensos durelėse, nutapytos scenos „Kryžiaus nešimas“ ir „Abraomo auka“. Durelių vidinėje pusėje – „Malda Alyvų kalne“ ir „Kristus purpuro apsiaustu“. Kiekviena iš dviejų durelių atsiveria į vieną plokštumą su galine aukojimo stalo-spintelės sienele, šių sienelių vidinėse pusėse pavaizduotas „Nukryžiuojimas“ ir „Kristaus laidojimas“ (pastaroji kompozicija sukurta pagal Počajivo *Akatisto* antraštinio lapo graviūrą). Aukojimo stalo dekoruota meninė programa remiasi objekto liturgine paskirtimi, ji skirta Kristaus aukai, susietai su Senojo Testamento provaizdžiais. Nematoma pasauliečių, Chotlianų aukojimo stalo tapyba išraiškingai atskleidžia to meto Baltarusijos stačiatikių dvasininkų meninius siekius. Pagal Bažnyčios tyrinėtoją Adrejų Snitko, XX a. pradžioje daugelyje Slucko cerkvių dar nuo senų laikų buvo išlikusių aukojimo stalų, analogiškų aprašytam paminklui. Baltarusijos Respublikos nacionalinio dailės muziejaus fonduose saugomos dvejios tapyba dekoruotos aukojimo stalo durelės su šiais atvaizdais: „Budrioji akis“ ir „Kryžiaus nešimas“, kas liudija šio tipo suveriamų tapytų menų, primenančių katalikų ciborijas ir suveriamą tapytą altorių, tam tikrą paplitimą Baltarusijos stačiatikių ir unitų šventovėse. Joms konstrukcija artimos aprašuose minimos, nors neišlikusios, cechų brolių „spintelės“. Jų sąvaros buvo puoštos tapyba. Tikriausiai iš cechų ir brolių spintelių bei ikonų kilo XVIII–XIX a. Rytų Baltarusijos kaimuose plačiai paplitusios nešiojamos trijų dalių suveriamos ikonos. Kartais tokias ikonas dar galima pamatyti kaimiečių namuose, viena XVIII a. vidurio trijų dalių ikona yra Baltarusijos Respublikos nacionalinio dailės muziejaus fonduose, dvi XVIII ir XIX a. vidurio trijų dalių nešiojamosios ikonos – Mogiliavo srities kraštotyros muziejuje. Gana stambaus mastelio nešiojamųjų trijų dalių ikonų-altorėlių konstrukcinis ypatumas –

ištraukiamas stalčiukas po atvaizdu, skirtas saugoti didelę bendruomenės žvakę, statomą prie mirštančiojo, ir bendruomenės pinigų. Kartą per metus suveriamos ikonos buvo pernešamos iš vieno kaimo šeimos namų į kitus, ta proga surengiamos šventinės vaišės. Paeiliui perkeliama į kiekvienus kaimo namus, nešiojamoji ikona padėjo draugiškai susivienyti kaimo bendruomenei, tapdama jos vienybės prieš Dievą simboliu. Taigi aptarti pavyzdžiai aiškiai rodo, kad Viduramžių suveriamo altoriaus tipas tapo aktualus ir paklausus XVIII a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės meninio gyvenimo periferijoje – tarp Slucko stačiatikių dvasininkų ir Baltarusijos Padnieprio kaimų unitų ir stačiatikių bendruomenėse.