

DOI 10.33294/2523-4234-2020-30-1-233-252

Флікоп-Світа Г. А.

Іканастасы і іх выканаўцы для кафедральнага сабора Святых Пятра і Паўла ў Мінску: новыя матэрыялы пра пераабсталяванні сакральнага інтэр'ера на працягу XIX ст.¹

У 1795 г. базыльянская царква Св. Духа ў Мінску была пераведзена ў праваслаўе, пераасвечана ў гонар Апосталаў Пятра і Паўла, а з 1799 г. стала кафедральным саборам. Над сцяннымі роспісамі, выкананнем абразоў і вырабаў іканастасаў і рам у XIX ст. працаваў шэраг тагачасных жывапісцаў і разьбяроў, імёны якіх былі ўстаноўлены падчас даследавання: жывапісцы Іван Раманоўскі, Гаўрыіл Зубковіч, Іван Ксенафонтаў, Іван Крукаў, Арэст Цімашэўскі, Яўграф Сарокін і Павел Ікоў, Ягор Зотаў (1869); разьбяр – Іван Ягораў. Для мастака Гаўрыіла Зубковіча, які ў 1846–1847 гг. працаваў над напісаннем ікон у цэнтральны іканастас сабора і ў бакавы прыдзел, былі ўстаноўлены біяграфічныя звесткі – ён сын святара з Пінскага павета Мінскай губерні; перш, чым паступіў у Імператарскую акадэмію мастацтваў, вучыўся ў Літоўскай (Жыровіцкай) семінарыі.

Ключавыя словы: іканастас, жывапіс XIX стагоддзя, іканапісцы, разьбяры, грэка-каталіцкая царква, праваслаўная царква, царкоўная Унія, Імператарская акадэмія мастацтваў у Санкт-Пецярбургу

Флікоп-Світа Г. А.

Іконостасы та іх выканаўцы для кафедральнага сабору Святых Пятра і Павла в Мінску: новыя матэрыялы про пераабладнання сакральнага інтэр'ера протягом XIX ст.

Досліджено інтэр'ер вазіліянскай царквы Св. Духа в Мінску, яка 1795 р. була пераведена в православ'я, переосвячена на честь апостолів Пятра і Павла і стала головним православним храмом губерньскаго міста. Визначено етапы перабудови і зміні в інтэр'ері протягом XIX ст. У 1937 р. у звязку з політыкою боротьби з релігією в Радянському Союзі храм був розорений, а на початку XXI ст. здійснено реконструкцію будівлі, в якій розташовується концертний зал філармонії “Верхне місто”.

Науково доведено, що над стінними роспісами і виконанням ікон в XIX ст. працювали кілька тодішніх живописців, імена яких до теперішнього часу залишалися не відомими. Те саме стосується і різьбярів, які робили іконостасну основу і рами для ікон. Під час дослідження на підставі архівних матеріалів було визначено коло майстрів, що в різні роки оформляли інтэр'ер сабору. Живописці: Іван Романовський (1817); учні і майстри Імператорської академії мистецтв у Санкт-Пецярбурзі Гавриіл Зубкович, Іван Ксенофонтов, Іван Крюков, Орест Тимошевський, Євграф Сорокін і Павло Іков (1846–1860); Єгор Зотов (1869); різьбяр – Іван Єгоров. Крім них, у виявлених документах фігурують і невідомі досі майстри, з якими 1817 р. вела переговори Мінська православна духовна консисторія, але вони не взялися за це замовлення, – живописець Свидинский і архітектор Мейслер.

¹ Аўтар выказвае шчырую падзяку А. А. Гоціну і Дз. В. Лісейчыкаву за канструктыўнае абмеркаванне архіўных матэрыялаў па гісторыі мінскага кафедральнага сабору.

Для художника Гавриїла Зубковича, який у 1846–1847 рр. створював ікони центрального іконостаса собору і бічного вівтаря, були встановлені біографічні відомості – він син священника з Пінського повіту Мінської губернії, народився близько 1816 р., ймовірно, у с. Ляховичах того ж повіту, де на той час батько був настоятелем; перш ніж вступив до Імператорської академії мистецтв, навчався в Литовській (Жировицькій) семінарії, яку закінчив до 1740 р., мав чотирьох братів та двох сестр. Походив із династії священників, де не тільки батько, а й дід і дядько були священниками.

Ключові слова: іконостас, живопис XIX ст., іконописці, різьбярі, греко-католицька церква, православна церква, церковна унія, Імператорська академія мистецтв в Санкт-Петербурзі

XIX стагоддз – цікавы і разам з тым складаны перыяд у гісторыі развіцця сакральнага мастацтва Беларусі. У гэты час беларускія землі знаходзіліся ў складзе Расійскай імперыі, што істотным чынам адбілася на рэлігійнай сферы (у тым ліку, і царкоўным жывапісе). Скасаванне Уніі на Полацкім царкоўным саборы 1839 г., а таксама пераасвячэнне шэрагу каталіцкіх касцёлаў у праваслаўе – гэтыя фактары, не глядзечы на ўсе адмоўныя наступствы для мясцовага грамадства і культуры, садзейнічалі прафесійнай актыўнасці іканапісцаў і разьбяроў. Справа ў тым, што большасць грэка-каталіцкіх цэркваў за час свайго функцыянавання лацінізавалася: страціла іканастасы, якія з’яўляюцца абавязковым атрыбутам храма ўсходнехрысціянскага абраду. А таму пры скасаванні Уніі і пры пераводзе іх у праваслаўе неабходна было ўсталяваць іканастасы. У касцёлах такога аб’екта ўвогуле няма, а таму пры іх пераасвячэнні, зноў такі, неабходна было прыбраць прысценныя алтары і ўзвесці іканастасы.

Акрамя таго, у перыяд Расійскай імперыі даволі пільная ўвага надавалася і рамонту старажытных праваслаўных храмаў, якія рэстаўраваліся, забяспечваліся новым начыннем, у тым ліку – і новымі іканастасамі. Натуральна, што ў гэты час іканапісцы, а таксама – сталяры і разьбярны, сталі вельмі запатрабаванымі майстрамі. Таму ад XIX ст. захавалася ў архівах значна больш кантрактаў на выраб іканастасаў, чым ад папярэдніх і наступных стагоддзяў. Аднак не глядзечы на гэта, да іх вывучэння і выяўлення майстроў гэтага перыяду з даследчыкаў амаль ніхто не звяртаўся.

Іканастасы, як манументальныя помнікі, узоры сінтэзу архітэктурны, жывапісу і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, цікавілі навукоўцаў ў тым выпадку, калі яны з’яўляліся носьбітамі мясцовых традыцый. А таму пад увагу даследчыкаў патраплялі толькі помнікі XVII–XVIII ст. [1; 2]. Выключэннем хіба з’яўляюцца іканастасы XIX ст. спраектаваныя рускім архітэктарам Сонцавым для храмаў Беларусі (Паўночна-Заходніх губерній Расійскай імперыі на той час), якім асобны раздзел у сваёй манаграфіі прысвяціла І. М. Слюнькова [3].

Такім чынам, іканастасы беларускіх храмаў XIX ст. засталіся невывучанай старонкай у гісторыі айчыннага мастацтва. Па гэтай прычыне амаль кожны артэфакт акрэсленай тэмы мае бяспрэчную навізну і з’яўляецца прыступкай для далейшых даследаванняў па гэтым, пакуль што нерасправаваным, пытанні.

Храм, пра які ў дадзеным артыкуле будзе ісці гаворка, з'яўляецца адным з цэнтральных аб'ектаў у гістарычнай частцы г. Мінска. На жаль, будынак, які цяпер паўстае перад жыхарамі і гасцямі горада, з'яўляецца рэканструкцыяй страчанага архітэктурнага помніка. У адноўленым збудаванні месціцца канцэртная зала філармоніі “Верхні горад”. Натуральна, што не захаваліся і тыя іканастасы, пра якія ідзе размова ў нашым даследаванні. Аднак можна выказаць спадзяванне, што зберагліся некаторыя з абразоў гэтага сабора, бо яны маглі быць перанесены ў іншыя цэрквы горада.

Бачыцца неабходным актуалізаваць пытанне вывучэння ікананіснай спадчыны сабора: гэта можа прывесці да цікавых знаходак не толькі ў навуцы, але і на практыцы. Акрамя таго, нашае даследаванне зробіць ўнёсак у тое, каб максімальна ўзнавіць і гістарычную карціну гэтага помніка. Так, яго рэканструкцыі папярэднічалі раскопкі і археаграфічныя росшукі. Аднак, натуральна, не ўсе пытанні былі закрануты на тым этапе, не ўсе аспекты былі важнымі на момант аднаўлення будынка. Зараз жа, калі ён з'яўляецца адным з ключавых аб'ектаў паказу і расказу на аглядных экскурсіях па Мінску, то чым больш інфармацыі пра яго будзе сабрана і чым шырэй яна будзе прадстаўлена, тым больш цікавым, унікальным і прывабным для азнаямлення гэты помнік будзе з'яўляцца ў вачах жыхароў і гасцей г. Мінска.

Таму мэта дадзенага даследавання заключаецца ў тым, каб максімальна поўна і падрабязна сабраць інфармацыю пра інтэр'ер гэтага храма і майстроў, якія працавалі над яго афармленнем, ад таго моманту, калі ён з Уніі быў пераведзены ў праваслаўе і да таго часу, пакуль ажыццяўляліся яго перабудовы цягам XIX ст.

Уніяцкая спадчына Мінскага храма ў першыя гады ў праваслаўі

У 1795 г. базыльянская царква Св. Духа была пераведзена ў праваслаўе і перасвечана ў гонар Святых Апосталаў Пятра і Паўла, у 1799 г. стала кафедральным саборам – галоўным у Мінску. Тады ж, відавочна, адбыліся і першыя змены ў яе інтэр'еры, якія датычыліся скасавання атрыбутаў “лацінства” і ўладкавання царкоўнага начыння, неабходнага для адпраўлення набажэнства па ўсходнім абрадзе. З тагачаснага апісання ўнутранай прасторы храма вынікае, што колішнія бакавыя алтары пры пераводзе ў праваслаўе былі “рэарганізаваны” ў ківоты. Дакладней, яны ў гістарычных дакументах фігуруюць ужо як ківоты, хаця, па сутнасці, выгляд і іх размяшчэнне засталіся ранейшымі (прыбраны, напэўна, былі толькі прастолы з-пад алтарнай наставы): “...между столбами два киота единообразного фасону... Оба резною работою по части малёванною красками и почасті золочённые, каждой о двух отделениях” [4, арк. 18 адв.]. Так, кожны з іх меў два ярусы і ўтрымліваў па два абразы. З аднаго боку знаходзіўся ківот з абразом Св. Васіля паміж дзвюх калонаў, а ўверсе над ім размяшчалася выява Св. Мікалая. З іншага боку ў ківоце аналагічным чынам былі ўсталяваны іконы Св. Макрэны і Св. Варвары [4, арк. 18 адв.]. Акрамя

таго, ў кожным з колішніх уніяцкіх алтароў былі змешчаны выявы чатырох анёлкаў, а ў наверхшы ў першым – нябёснае ззянне, а ў другім – манаграма Дзевы Марыі.

Хаця, па ўсёй верагоднасці, яны не доўга працягвалі знаходзіцца пасля пераводу храма ў праваслаўе. Так, у апісаннях іншай базыльянскай царквы ў Мінску – Троіцкай, якая была пры жаночым кляштары (у Мінску ў часы Рэчы Паспалітай было два жаночыя і адзін мужчынскі базыльянскі кляштары: пры адным з жаночых і мужчынскім была царква Св. Духа, пры другім жаночым – Св. Троіцы) і заставалася ўніяцкай да скасавання гэтай канфесіі, згадваюцца ў 1799 і 1805 гг. дакладна такія ж бакавыя алтары з гэтакімі ж абразамі [5, арк. 3 адв.; 6, арк. 4 адв.]. Верагодна, туды яны і былі перададзены ў хуткім часе з пераведзенай у праваслаўе былой царквы Св. Духа. Хаця магло быць і такое, што там бакавыя алтары былі з такімі ж абразамі, як і ў іншым базыльянскім храме гэтага ж горада. Апісанні інтэр’еру Троіцкай царквы за больш ранні перыяд, на жаль, нам пакуль не ўдалося адшукаць, каб дакладна высветліць гэтае пытанне: ці знаходзіліся яны там і раней. Царква Св. Троіцы згарэла ў 1809 г., пасля чаго набажэнства праводзілася ў кляштарнай капліцы, пры апісанні якой пад час візіты 1829 г. гэтыя алтары не фігуруюць – відавочна, уратаваць іх падчас пажару не паспелі [7, арк. 1–1 адв.].

Акрамя двух драўляных двух’ярусных алтароў у пераведзеным у праваслаўе былым Свята-Духавым храме знаходзіліся і іншыя ківоты, якія ў часы Уніі былі прысценнымі алтарамі. У адрозненне ад вышэй апісаных яны былі мураванымі, а таму засталіся на сваіх месцах. Кожны меў два ярусы, дэкаратыўныя аздобы былі часткова пафарбаваныя, часткова – пазалочаныя. У правым знаходзілася выява Збавіцеля, у левым – Св. Ануфрыя [4, арк. 18 адв.–20 адв.].

У прыведзенай архіўнай справе для іх указаны толькі цэнтральныя абразы, аднак з іншай крыніцы канца XVIII ст. (яна без дакладнай даты) можна атрымаць больш падрабязнае уяўленне. У першым ківоце “в 1-ом отделении образ Спасителя в шате серебрянной позолоченной, взятой из бывшей соборной екатерининской церкви... в другом отделении образ Спасителя, обложен серебряною ризою...” [8, арк. 56–56 адв.]. А ў другім былым алтары “в 1-ом отделении образ св. Онуфрия... а в другом отделении образ Пресвятой Богоматери, красками писанный, которой богомолы носили на процессиях, поставленный на место образа Иосафата, который хранится в церковной притворной коморе, на коем риза серебрянная позолоченная и в правой его руке чаша, а в левой пальмовая ветвь серебрянная, а на голове топорик серебрянный...” [8, арк. 56–56 адв.]. Цікавай тут з’яўляецца згадка пра Язафата Кунцэвіча, абраз якога адразу ж, як неадпаведны для праваслаўнай традыцыі, быў заменены на ікону Багародзіцы.

Гэтыя згадкі ўяўляюць каштоўнасць найперш для даследчыкаў Уніі. Справа ў тым, што на цяперашні момант па Мінскай базыльянскай царкве Св. Духа за перыяд яе існавання нам не ўдалося адшукаць ніводны візітацыйны акт,

дзе было б змешчана апісанне інтэр'ера. Пры чым па пераважнай большасці базыльянскіх цэркваў Вялікага Княства Літоўскага такія звесткі маюцца нават за розныя гады. А працытаваныя крыніцы, па першае, сведчаць пра тое, што як мінімум чатыры прысценныя бакавыя алтары былі ва ўніяцкія часы ў разглядаемым храме: два з іх драўляныя, два – мураваныя; а па-другое, даюць уяўленне пра сюжэты абразоў, змешчаных у іх.

Гэтыя ж дакументы гавораць і пра тое, што ў часы Уніі і ажно да моманту пераводу царквы ў праваслаўе тут знаходзіўся іканастас (шмат якіх у грэка-каталіцкіх цэрквах і базыльянскіх, і прыхадскіх ў выніку працэсаў лацінізацыі паступова былі прыбраны і алтар станавіўся адкрытым). На 1795 г. іканастас апісваецца наступным чынам: “іконостас каменны наподобие пестрого мрамора шлифованный ... образа Пресвятыя Богоматери с Младенцем писанный красками на деревянной доске ... с серебро-позолоченной ризой... пред теми образами на гзымсах два ангела серебрянные, держащие в руках серебряные подсвечники... в другом отделении иконостаса вверху одного по верхнем гзымсе шесть гипсовых ангелов с золочёнными крылами, а вверху иконостаса изображение Св. Духа в виде голуба сходящего, окружаемой лучами и ангельскими лицами, по сторонам же того иконостасного верха помещены колюмны и вазы” [4, арк. 20 адв.].

Такі выгляд гэтага сакральнага аб'екта дазваляе выказаць думку, што ён быў створаны яшчэ ва ўніяцкі перыяд, бо з апісанняў іншых базыльянскіх цэркваў таго часу вынікае, што менавіта аднаярусныя іканастасы ў другой палове XVIII ст. былі ўласцівы для храмаў гэтай канфесіі – яны давалі магчымасць вернікам убачыць наставу галоўнага алтара, якая звычайна з'яўлялася высокамастацкім творам.

Іншая выяўленая намі архіўная справа, якая была заведзена ў 1796 г. не пакідае сумневаў, што аднаярусны мураваны іканастас, які на той час знаходзіўся ў разглядаемым храме, сапраўды быў усталяваны яшчэ ў часы Уніі, а не пасля пераводу царквы ў праваслаўе. Так, у 1796 г. вялося ліставанне паміж архімандрытам Лазарам і Мінскай праваслаўнай духоўнай кансісторыяй (далей – МПДК) пра забеспячэнне начиннем і пераабсталяванне нядаўна пераасвечанага храма. Першы 6 сакавіка 1796 г. адрэпартаваўся ў кансісторыю: “о сделании в церкви, состоящей в г. Минске при двух бывших униатских в благочестие обращённых монастырях в старом каменном иконостасе врат...” [9, арк. 5]. Гэта наводзіць на думку, што ў цэнтры іканастаса быў пусты праём без Царскай Браны. Іншыя такія выпадкі хоць і не часта, але перыядычна згадваюцца ў працолах візітацый уніяцкіх цэркваў у другой палове XVIII – пачатку XIX ст.

Такім чынам, на момант пераасвячэння храма і пераводу з грэка-каталіцтва ў праваслаўе там існаваў аднаярусны мураваны іканастас. Ён быў перароблены: былі прыбраны скульптуры анёлаў, размешчаныя на карнізе, уладкавана Царская Браны. Пераўтварэнні інтэр'еру датычыліся і дэмантажам двух драўляных алтароў, якія былі перададзеныя ў базыльянскую царкву Св. Троіцы.

Пераабсталяванне інтэр’ера ў 1817 г.

Праз некаторы час пытанне пра пераабсталяванне інтэр’ера зноў паўстала, бо ўзнікла патрэба ў пашырэнні храма. Значныя пераўтварэнні прайшлі ў 1817 г. У гэты час у МПДК ўздымалася пытанне пра неабходнасць усталявання ў царкве новага іканастаса, называліся нават майстры, а таксама абмяркоўваўся выгляд гэтай сакральнай канструкцыі.

Так, у журнале МПДК ад 12 чэрвеня 1817 г. запісана, што першапачаткова МПДК запрашала да вырабу іканастаса ў мінскі кафедральны сабор архітэктара Мейсхера і жывапісца Свідзінскага за суму 2 400 руб. срэбрам. Майстры мусілі выканаць яго падобным да іканастаса ў Магілёўскім Іосіфаўскім кафедральным саборы. Аднак прапанаваны кансісторыяй ганарар майстроў не задаволіў, бо першы з іх гатовы быў працаваць за 1 696 руб. срэбрам, а другі – за 1 800 руб. срэбрам, а таму яны адмовіліся [10, арк. 696].

Разам з тым дадзены запіс уяўляе цікавасць па той прычыне, што ў ім фігуруюць імёны невядомых дагэтуль майстроў, а таксама згадваецца сакральны твор, які ўспрымаўся эталонным. Імя жывапісца Свідзінскага ў іншых тагачасных дакументах нам пакуль што не сустракалася, а вось, верагодна, той жа архітэктар фігуруе і ў іншых крыніцах. Так, у Літоўскім дзяржаўным гістарычным архіве (далей – ЛДГА) захоўваюцца матэрыялы таго ж часу, у якіх гаворка ідзе пра выраб іканастаса для Сімяонаўскага сабора г. Брэста, над якім працаваў архітэктар Мейслер. У двух названых крыніцах назіраецца розніца ў напісанні прозвішча (Мейсхер і Мейслер), хаця, верагодна, гаворка ідзе пра аднаго і таго ж чалавека. Справа ў тым, што ў абодвух выпадках майстар быў архітэктарам (а не сталяром, разьбярком ці жывапісцам), абедзве крыніцы належаць да аднаго і таго ж перыяду. Больш за тое, нават у журнале МПДК ён напісаны і як Мейсхер, і як Месхер. Са справы па Брэсцкім саборы вынікае, што яго звалі Якап, ён – шляхціч, мінскі жыхар [11, арк. 6]. Тая акалічнасць, што ён жыў у Мінску, таксама падмацоўвае думку пра тое, што менавіта ён жа і мог быць запрошаны МПДК да выканання іканастаса ў галоўным мінскім храме. Такім чынам, з вялікай доляй пераканання можна выказаць думку, што ў дакументах пад рознымі варыянтамі напісання прозвішча ўсё ж фігуруе адна і тая ж асоба. Інфармацыя, атрыманая са справы, якая захоўваецца ў ЛДГА, у далейшым можа дапамагчы ў высвятленні біяграфічных звестак пра названага архітэктара.

З-за таго, што кансісторыя не магла заплаціць запрошваемую Мейсхерам і Свідзінскім суму, яна была вымушана шукаць іншых майстроў. На напісанне абразоў пагадзіўся жывапісец дваранін Іван Раманоўскі [10, арк. 740]. Гэтае імя беларускаму мастацтвазнаўству дагэтуль таксама было не вядома. Пры чым майстар узяўся за распрацоўку новага праекта іканастаса (а не прыстасаванне магілёўскага пад мінскі сабор). Ім жа былі распісаны і сцены храма. З дакументаў вынікае, што жывапісец выканаў усе ўмовы кантракта належным чынам, за

што і атрымаў свой ганарар. На жаль, дакладна не вядома, што з сябе ўяўляў тагачасны іканастас мінскага кафедральнага сабора: няма звестак ні пра яго праграму, ні пра архітэктурную аснову. Можна толькі выказаць спадзяванне, што гэтыя звесткі ўсё ж захаваліся і ў далейшым будуць адшуканы.

Аднак іканастас Раманоўскага ў названым храме праіснаваў не доўга. Так, у 1835 г. здарыўся пажар, якім сабор быў істотна пашкоджаны. Гэтая акалічнасць пасадзейнічала яго перабудове, якая праходзіла ў 1846–1849 гг. [12, с. 269]. У выніку праведзеных работ выгляд будынка істотна змяніўся. Аднак змены датычыліся не толькі вонкавага аблічча, якое набыло рысы, уласцівыя рускім праваслаўным цэрквам, а і ўнутранага – былі ўсталяваны новыя іканастасы (цэнтральны і ў бакавых прыдзелах), напісаны абразы для алтара і малітоўнай залы, зроблены роспіс сцен. Забягаючы наперад адзначым, што і гэтыя іканастасы да сённяшняга часу не захаваліся. Верагодна, што нават і асобныя абразы з іх не дайшлі да нашых дзён. Разам з тым, уяўляюць цікавасць два асноўныя аспекты, датычныя гэтых твораў: іх праграма і аўтарства.

Першае пытанне мае значэнне для далейшага комплекснага вывучэння беларускіх іканастасаў гэтага перыяду. Так, да нашых дзён хоць і дайшлі аналагічныя помнікі сярэдзіны – другой паловы XIX ст., аднак іх, у параўнанні з некалі існуючай колькасцю, захавалася даволі не шмат. А таму, каб вызначыць, якая праграма іканастасаў таго часу была найбольш тыповай, якія ўвогуле існавалі варыянты гэтых комплексаў, неабходна сабраць максімальныя звесткі. Другі аспект, які датычыцца аўтарства, таксама мае бяспрэчную актуальнасць, бо дазволіць вызначыць кола тагачасных майстроў, якія працавалі над царкоўнымі заказамі, увесці ў навуковы ўжытак новыя імёны, пашырыць звесткі пра ўжо вядомых творцаў.

Новыя іканастасы і іх аўтары (1840–1850-ыя гг.)

У Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі (далей – НГАБ) у фондзе МПДК нам патрапілася цікавая крыніца, якая распавядае пра ход працаў над вырабам трох іканастасаў для кафедральнага сабора ў Мінску ў сярэдзіне 1840–1850-х гг. [13]. Мяркуючы па фармуляры, названую справу да нас глядзеў толькі адзін даследчык у 1981 г. Магчыма, гэтая архіўная адзінка так і засталася няўведзенай у навуковае карыстанне. Ва ўсялякім разе, матэрыялы, якія датычацца нашага праблемнага поля, дагэтуль нідзе прадстаўлены не былі. А ў гэтай крыніцы фігуруе некалькі імёнаў майстроў, якія прымалі ўдзел у аздабленні інтэр’ера сабора ў сярэдзіне XIX ст. Дакументы падшыты ў справу ўразнабой. Аднак мы ў дадзеным артыкуле, каб узнавіць логіку дзеянняў, прывядзём іх у храналагічнай паслядоўнасці.

У 1846 г. МПДК заключыла кантракты з разьбярор і жывапісцам на выкананне галоўнага іканастаса для сабора. Драўляную аснову гэтага сакральнага аб’екта ўзяўся выканаць разьбяр Іван Іванавіч Ягораў [13, арк. 159]. З іншых гістарычных дакументаў нам вядома, што ў сярэдзіне XIX ст. ён зрабіў

іканастасы для шэрагу цэркваў Мінскай губерні. Гэтая старонка біяграфіі і творчай дзейнасці майстра можа стаць тэмай для асобнага даследавання. У дадзеным жа артыкуле адзначым, што ў цытуемым дакуменце ўпершыню сярод усіх вядомых нам крыніц, дзе сустракалася імя І. І. Ягорава, фігуруюць звесткі пра яго “прапіску” і саслоўную прыналежнасць. Так, пра яго гаворыцца, што ён “Черниговской губернии, новозыбковского уезда, посада Климова, купеческий сын...” [13, арк. 33]. Менавіта гэтыя дадзеныя ў далейшым могуць пасадзейнічаць высвятленню іншых фактаў біяграфіі разьбяра.

Што датычыцца яго працы над іканастасам для Мінскага сабора, то яе ён выканаў належным чынам, за што і атрымаў свой ганарар. На жаль, да справы не падшыты кантракт з Ягоровым і праект іканастаса, аднак у акце агляду гатовага іканастаса камісія спасылаецца на пэўныя пункты дамовы з майстрам, адкуль і можна атрымаць прыблізнае ўяўленне пра выгляд азначанай сакральнай канструкцыі: “...по контракту, заключённому с ним Егоровым 1846 года октября 23 дня на сделание иконостаса по утверждённому рисунку с резьбою и позолотою в 1м пункте сказано: он Иван Егоров обязался согласно с одобренным иконостасным рисунком, сделать иконостас к трём алтарям в дереве с олейною из белил покраскою, резьбою, позолотою, с петлями и крючками для Царских, Северных и Южных дверей, и сверх предметов, означенных в иконостасном рисунке, позолотить большую раму образа Спасителя на горнем месте в алтаре и починить два киота для образов на столбах позади клиросов. Во 2м: материалы каждого рода, нужные для иконостаса, обязывается Егоров употребить самой лучшей доброты, дерево самое сухое, не суковатое, без трещин, для столярной работы сосновое, а для резьбы липовое. Краски самые лучшие, ... золото листовое самое лучшее первого сорта...” [13, арк. 169–170 адв.]. З гэтай цытаты вынікае, што ў саборы было тры прастолы, да якіх Іван Ягораў і мусіў зрабіць іканастасы. Адсюль жа напрошваецца выснова, што ўся канструкцыя была суцэльнай і ахоплівала, акрамя цэнтральнай часткі храма, адразу ж і бакавыя прыдзелы.

Прыблізнае ўяўленне пра праграму гэтых іканастасаў можна атрымаць з дакументаў, дзе фігуруе імя жывапісца, які ўзяў на сябе выкананне абразоў. Ім з’яўляецца вучань Імператарскай акадэміі мастацтваў у Санкт-Пецярбургу Гаўрыіл Зубковіч. З кантракта робіцца вядомай не толькі запланаваная мастацкая работа, але і паходжанне жывапісца:

“1846 года октября 23 дня я, ниже подписавшийся Минской епархии Пинского уезда Священнический сын, ученик Императорской академии художеств, Гавриил Зубкович, заключил во временно учреждённом комитете о перестройке минского кафедрального собора сей контракт написание икон в иконостас оногo собора на следующих условиях:

Я, Гавриил Зубкович, обязываюсь написать 26 икон, поименованных в прилагаемом при сём списке и по указанному в нём размеру.

Иконы сие обязываюсь написать самыми лучшими масляными красками на парусинном холсте надлежащей доброты, с полною художественною отдел-

кою в живописи, и в религиозном духе, согласно с принятыми Православною церковью правилами.

Все иконы обязываюсь совершенно окончить и представить не далее первого сентября 1848 года.

Договоренную сумму за сие иконы 1 тис. руб. серебром имею получить двумя разами – именно 500 руб. серебром за написанием 13 икон большого и меньшего размера по одобрении и приеме оных, а остальные 500 руб. серебром за представлением других 13 икон и так же одобрении и приёме оных.

По заключении сего контракта имею получить от комитета задаток на покупку материала 300 руб. серебром под залог рубль за рубль или по благонадёжному поручительству и эти 300 руб. серебром должны быть зачислены при платеже за представленные мною первые 13 икон. Заключённый контракт как от комитета, так и со стороны живописца Гавриила Зубковича должен быть сохранён свято и нерушимо, в том ему Зубковичу из комитета за надлежащим подписом выдана его копия и описание икон в новый иконостас Минского кафедрального собора. Гавриил Михайлов Зубкович” [13, арк. 156–156 адв.].

Перш чым звярнуцца да праграмы іканастаса, засяродзімся на асобе мастака. Штуршком для пошуку біяграфічных звестак пра ікананісца з’яўляецца тая акалічнасць, што Г. Зубковіч паходзіць з сям’і святара. Гэта значыць, што пра бацьку і яго дамачадцаў звесткі мусяць быць прадстаўлены ў тагачасных кліравых ведамасцях. У НГАБ захоўваюцца такога роду дакументы Пінскага павета за розныя гады. Першапачакова для прагляду намі былі ўзяты ведамасці за 1846 г. – той год, пра які дакладна вядома, што бацька жывапісца з’яўляўся святаром храма менавіта ў названым павеце (бо здараліся і перамяшчэнні).

У кліравых ведамасцях Пінскага павета за названы год прозвішча Зубковіч нам сустрэлася двойчы. Адзін з гэтых Зубковічаў – святар царквы в. Ляхавічы Васіль Рыгоравіч ва ўзросце 47 гадоў [14, арк. 140 адв.]. Гэтая асоба не падыходзіць для нашага разгляду, бо імя не адпавядае імя па бацьку маладога жывапісца. А вось святар царквы в. Вялесніца Міхаіл Рыгоравіч Зубковіч, відавочна, і з’яўляўся бацькам ікананісца Гаўрыіла. У дакуменце прыводзяцца звесткі пра яго і ягоную сям’ю, з якіх вынікае, што Міхаілу Рыгоравічу на 1846 г. было 56 гадоў (значыць, ён 1790 г.н.). З дзяцей згадваюцца чатыры сыны і дзве дачкі [14, арк. 25], а Гаўрыіла ў пераліку дзяцей няма. Відаць, па той прычыне, што ён, як вучань свецкай установы, быў выключаны з асобаў духоўнага звання.

Каб усё ж адшукаць згадкі і пра Гаўрыіла, намі былі ўзяты для прагляду больш раннія кліравыя ведамасці Пінскага павета. І сапраўды, ў крыніцах за 1840–1844 гг. пры апісанні сям’і святара вялесніцкай царквы Міхаіла Рыгоравіча Зубковіча фігуруе і сын Гаўрыіл [15–18]. Тут жа згадваецца і яшчэ адзін, больш старэйшы, сын Леопольд, які ў ведамасцях 1846 г. не фігуруе. Адсюль можна атрымаць інфармацыю пра поўны склад сям’і, пра прафесійную дзейнасць бацькі і пра адукацыю Гаўрыіла.

У Кліравых ведамасцях за 1840 г. даюцца такія звесткі пра бацьку мастака: “Священник Михаил Григориев сын Зубковича. Священнический сын посвящён на викарного священника 1813 года месяца октября 1го дня, а в 1819 году перемещён на Велесницкую приходскую каплицу...” [15, арк. 50 адв.]. А характарыстыка яго асобы дадзена наступная: “Грамоту имеет; чтение, пение и Катехизис – хорошо; поведения хорошего; судим и штрафован не был” [15, арк. 51]. Таксама з дакументаў вынікае, што першапачаткова ён быў пры царкве ў в. Ляхавічы – той, дзе ўжо на 1846 г., як было адзначана вышэй, настояцелем быў яго аднафамілец, які, без сумневу, з’яўляецца малодшым братам Міхаіла Рыгоравіча.

Відавочна, Васіля Рыгоравіча пасля атрымання адукацыі і высвячэння ў сан прызначылі на тое месца, дзе папярэдне быў настояцелем яго брат, а апошняга перавялі да іншай – Вялесніцкай – царквы. Такая практыка ў тых часы была пашыранай, святарскія дынастыі існавалі ў вялізнай колькасці. Пра іх абодвух у кліравых ведамасцях сказана, што яны – святарскія сыны, абодва скончылі спачатку свецкую павятовую Любяшоўскую вучэльню, а пасля – Жыровіцкую семінарыю [14, арк. 25 адв., 140 адв.]. Такім чынам, Гаўрыіл паходзіў са святарскага роду, дзе і яго бацька, і дзядзька, і дзед былі святарамі.

Маці мастака – Кацярына Мікалаеўна са Шпакоўскіх (≈ 1792 г.н.). У Гаўрыіла было чатыры браты: старэйшы Леапольд (≈ 1814 г.н., на 1840 г. скончыў павятовую Любяшоўскую вучэльню), малодшыя – Іосіф (Восіп, ≈ 1821 г.н., на 1840 г. навучаўся на вышэйшым аддзяленні Кобрынскай павятовай вучэльні), Карп (≈ 1827 г.н., на 1840 г. быў на хатнім выхаванні, навучаўся пісьму і чытанню катэхізіса), Максіміліян (≈ 1833 г.н., дома вучыўся чытаць); і дзве сястры: Ганна (≈ 1825 г.н.) і Феафія (≈ 1827 г.н., аднаго ўзросту з Карпам, верагодна, двойняты) [15, арк. 50 адв.–51].

Дакументы дазваляюць вызначыць і прыблізны год нараджэння Гаўрыіла: ≈ 1816 г. (на 1840 г. яму было 24 гады). А вось месцам нараджэння, верагодна, з’яўляецца в. Ляхавічы, бо з тых жа кліравых ведамасцяў вядома, што яго бацька Міхаіл з 1813 па 1819 г. быў святаром у храме названага паселішча. На жаль, метрычныя кнігі тамтэйшай царквы аб народжаных (ахрышчаных) за названых гады нам пакуль выявіць не ўдалося. З ведамасцяў таксама вынікае, што Гаўрыіл: “по окончании курса наук в Литовской семинарии уволен с полным аттестатом, ныне находится при преосвященном епископе Брестском Михаиле” [17, арк. 20 адв.; 18, арк. 27 адв.]. Згаданую семінарыю ён скончыў да 1840 г. [15, арк. 50–50 адв.], а ўжо на 1843 г. знаходзіўся пры брэсцкім епіскапе. На 1846 г. Гаўрыіл ужо быў выключаны з асобаў духоўнага звання, а значыць, на той час ён ужо навучаўся ў Санкт-Пецярбургу ў Імператарскай акадэміі мастацтваў.

Пра жывапісныя работы Г. Зубковіча для Мінскага кафедральнага сабора прыведзены кантракт дае не шмат звестак, але больш інфармацыі можна атрымаць з акта агляду завершаных твораў. Так, работы прымаліся прамежка-

вия, калі была выканана палова заказу, і выніковыя. На 28 ліпеня 1847 года было напісана 13 абразоў, большасць з якіх прызначалася ў галоўны іканастас, а дзве – у адзін з бакавых: “свидетельствовали предъявленные им (Зубковичам. – Г. Ф.-С.) иконы, а именно, наместные в главный иконостас Спасителя и Божией Матери, и копии с них в боковой иконостас, Тайная вечеря, Спаситель между учителями в храме, Воскресение Спасителя и малые: на Царские двери Благовещение и Евангелисты, всего 13 икон” [13, арк. 163–164]. Працытаваны дакумент дазваляе атрымаць і прыблізнае ўяўленне пра праграмы іканастасаў Мінскага кафедральнага сабора. У галоўным з іх у адпаведнасці з канонамі ў мясцовым чыне былі іконы Збавіцеля і Божай Маці, на Царскай Браме змяшчалася “Дабравесце”, прадстаўленае ў двух асобных клеймах, што з’яўляецца тыповым для большасці аналагічных помнікаў, і чатыры Евангелісты. “Тайная Вячэра”, відавочна, была прызначана для размяшчэння над Царскай Брамай. Яшчэ два абразы на сюжэты зямнога жыцця Збавіцеля таксама, верагодна, прызначаліся для гэтага мясцовага яруса.

Яшчэ два творы – “Збавіцель” і “Божая Маці” – былі напісаны для ніжняга яруса аднаго з бакавых іканастасаў сабора. Цікавай з’яўляецца згадка пра іх першакрыніцу: паводле першапачатковай задумы два мясцовыя абразы для бакавога іканастаса мусілі пісацца паводле аналагічных твораў галоўнага іканастаса гэтага ж сабора, аднак у працэсе працы ўзнікла іншая ідэя, якая і была рэалізавана: “при чём он Зубкович, объявил, что вместо копий [икон главного иконостаса] в боковой иконостас напишет наместные иконы по образцу присланных из Санкт-Петербурга в военную госпитальную церковь [Минска]” [13, арк. 163–164]. Гэтая сціпая згадка не толькі сведчыць пра факт выкарыстання пэўных першакрыніц тагачаснымі мастакамі, але і гаворыць пра тое, што для іканастаса мінскай шпітальнай царквы як мінімум два абразы пісаліся ў Санкт-Пецярбургу.

Літаральна праз чатыры месяцы былі завершаны астатнія 13 твораў, і 30 лістапада 1847 г. камісія аглядала цалкам завершаныя жывапісныя работы: “... при сём освидетельствовании все 26 икон одобрены и признаны стоящими договоренной цены. На основании сего свидетельствования постановлено: означенные иконы принять и следующие за оные деньги живописцу выдать” [13, арк. 167–168 адв.]. На жаль, што сюжэты абразоў з другой часткі заказу не вядомыя. Можна выказаць меркаванне, сярод іх былі абразы і ў галоўны і ў бакавы іканастас.

Як вядома, у саборы было тры прастолы. Звестак пра тое, хто пісаў абразы для трэцяга іканастаса, у цытуемай архіўнай справе няма. Аднак вядома, што яны таксама ствараліся ў Санкт-Пецярбургу. Гэты іканастас, відавочна, быў двух’ярусным. Сюжэты абразоў для ніжняга яруса пералічваюцца ў ліставанні паміж прафесарам гэтай установы Фёдарам Бруні і мінскім архіепіскапам: “По второму заказу о написании 17 образов в иконостас Собора соответственно плану иконостаса, по условию за 900 руб. серебром, прислано при письме Вашем от

16 июля 1851 года 12 икон, а именно: наместные Спасителя и Богоматери, 2. На северные и южные двери – архангелов Гавриила и Михаила, 3. Над Царскими Вратами – Тайная Вечера, и 7 восьми вершков круглых на Царские Двери, а об остальных пяти иконах в верхний ярус иконостаса изволили сказать, что оные ещё не готовы” [13, арк. 60–60 адв.].

А з іншага дакумента, падшытага ў справу, становіцца вядомым кошт кожнага з 12-ці пералічаных абразоў, за якія агулам было заплачана 540 руб. срэбрам. Так, іконы “Збавіцель”, “Божая Маці” і “Тайная Вячэра” каштавалі па 100 руб. срэбрам, дзве выявы Арханёлаў на дыяканскія дзверы – па 85, а астатнія сем клеймаў для Царскай Браны – па 10 руб. срэбрам [13, арк. 62]. З гэтага спісу вынікае, што праграма ніжняга чыну была тыповай. Дыяканскія дзверы, на нашу думку, былі не ў адным з бакавых прыдзелаў, прызначаліся для агульнай структуры іканастаса. Інакш кажучы, на ўсю гэтую канструкцыю перад трыма прастоламі было тры Царскія Браны і ўсяго двое дыяканскіх дзвярэй. На жаль, звестак пра сюжэты астатніх пяці абразоў з гэтага заказу няма.

Можна выказаць тут здагадку адносна аўтарства. Верагодна, што і гэтыя 17 ікон пісаў Гаўрыіл Зубковіч, бо выкананне ўсяго комплексу адным мастаком з’яўляецца лагічным і абгрунтаваным: так можна забяспечыць стылістычную агульнасць і цэльнасць. Адсутнасць згадак пра асобу выканаўцы таксама сведчаць на гэтую карысць: паколькі выконваў і гэты заказ той жа жывапісец, то няма патрэбы дадаткова гэта прапісваць у дакументах. Але падкрэслім, што гэта ўсё – толькі гіпотэза.

Такім чынам, для іканастасаў сабора па абодвух дамовах было напісана 43 абразы рознага памеру (26 паводле кантракта з Гаўрыілам Зубковічам ад 1846 г.; 17 – паводле другой дамовы паміж МПДК і Акадэміяй мастацтваў). Але ёсць падставы меркаваць, што на гэтым фарміраванне іканастасаў завершана не было.

У вопісах Мінскага кафедральнага сабора за 1927 і 1930 гг. прыводзяцца такія звесткі: “Средний храм: иконостас деревянный с резными украшениями в 4 яруса; в нём икон разного размера 37. Храм правого придела: иконостас в 2 яруса, икон в нём 9. Храм левого придела: иконостас в 2 яруса, икон в нём 12” [19, арк. 20; 20, арк. 1]. То-бок, агульная колькасць абразоў у трох іканастасах сабора на гэты час – 58. Значыць, быў яшчэ адзін ці некалькі заказаў, пра якія нам пакуль што звесткі не сустрэліся, на напісанне яшчэ 15 ікон (можна выказаць думку і пра тое, што ў 1927, 1930 гг. апісваюцца зусім іншыя – новыя іканастасы, а не тыя, якія былі зроблены ў сярэдзіне XIX ст., хаця гэта мала верагодна).

У энцыклапедычным даведніку “Праваслаўныя храмы на Беларусі” аўтар-складальнік А. М. Кулагін гаворыць пра існаванне ў храме чатырох-яруснага іканастаса, зробленага ў 1870 г. Праўда не вядома, на што спасылаецца аўтар [12, с. 269]. Вядома, што акурат у 1870 г. адбылося асвячэнне іншага храма г. Мінска пераробленага з каталіцкага касцёла ў праваслаўны пад тытулам

Сашэсця Св. Духа на апосталаў [12, с. 133]. Магчыма, гэта акалічнасць і прывяла да блытаніны з датай.

Што датычыцца праграмы гэтых іканастанасаў, то, на жаль, звесткі з прыведзеных вышэй дакументаў даюць уяўленне толькі пра іх мясцовыя ярусы. Хутчэй за ўсё верхні чын у двух ярусных бакавых іканастанасах быў прадстаўлены сціпла: магчыма нават толькі абразом “Тайная Вячэра” ў левым прыдзеі і, верагодна, трыма абразамі – у правым. Пра верхнія ярусы цэнтральнага іканастанаса ніякіх звестак, на жаль, пакуль што ў нас няма.

Гаворачы пра супрацоўніцтва паміж МПДК і Акадэміяй мастацтваў нельга не адзначыць яшчэ адзін цікавы эпізод: у 1853 г. у Санкт-Пецярбургу быў заказаны праект іканастанаса для архірэйскага дома ў Мінску, які выканаў прафесар Ф. Бруні: “деньги пятьдесят рублей серебром за рисунок иконостаса для церкви Минского архиерейского дома, мною исправно получены. Фёдор Бруни” [13, арк. 144]. Пытанне рэалізацыі гэтага праекта з’яўляецца тэмай для асобнага даследавання.

Афармленне інтэр’ера сабора ў 1850–1860-ыя гг.: абразы, фрэскі і іх выканаўцы

Акрамя працаў па напісанні абразоў для іканастанасаў, вучні і майстры Імператарскай акадэміі мастацтваў для Мінскага кафедральнага сабора выконвалі і іншыя заказы: для горняга месца і на слупы храма. Над імі працавала некалькі жывапісцаў, а кантраляваў працэс прафесар названай установы Фёдар Бруні. З яго перапіскі з прадстаўнікамі Камітэту па перабудове Сабора робяцца вядомымі акалічнасці і ўмовы гэтага заказу. Так, відавочна, заказчык хацеў, каб пяць абразоў акрэсленых сюжэтаў на суму 1 200 руб. былі выкананы паводле твораў жывапісца Нэфа, на што быў патрэбны яго дазвол. Пакуль Ф. Бруні знаходзіўся ў чаканні адказу ад Нэфа, то ён і не выходзіў на сувязь з заказчыкам: “Неизвестность в согласии Г-на Академика Нефа дозволить ученикам моим скопировать его образа, ставившая меня в затруднительную невозможность положительно уведомить вас о его согласии и отвечать на два предшедшие последнему вашему письму, были причиною в невольном замедлении моего ответа; в настоящем случае я осведомлён в решительном его отказе” [13, арк. 2–3].

А таму Ф. Бруні даручыў сваім вучням самім распрацаваць эскізы некаторых абразоў. З гэтага яго паведамлення ад 18 кастрычніка 1849 г. робяцца вядомымі імёны твораў, якія працавалі над заказам для Мінскага кафедральнага сабора: “...я поручил сюжеты «Воздвижение Креста» и «Рождество Христово» произвести одному из учеников моих Ксенофонтову по собственному сочинению, так как уже образ «Снятие со креста Спасителя» для Минского Собора им окончен и заслужил всё лестное одобрение Совета Академии, которым и присуждена за него ему особенная награда, а теперь – на выставке и пользуется заслуженным вниманием публики; остальные образа будут копии – с Брюллова «Взятие на

небо Богоматери», Басина – «Вход во храм», поручены мною ученикам моим, первый – Крюкову, а второй – Тимошевскому (так у дакуменце, хаця па-руску прозвішча правільна пішацца Тимашевский. – Г. Ф.-С.); образа Вседержителя и «Преображение» – по собственному сочинению известным художником Сорокиным” [13, арк. 2–3].

Далей у справе на асобным аркушы нават прыведзена абагульненне, выказаных вышэй прапановаў, адносна сюжэтаў і выканаўцаў заказу [13, арк. 4]:

1	Воздвижение Креста	Сочинения Ксенофонтова
2	Рождество Христово	
3	Снятие со креста Спасителя	
4	Взятие на небо Богоматери	Копия с Брюллова (пісаў Крукаў – Г.Ф.-С.)
5	Вход во храм	Копия с Басина (пісаў Цімашэўскі – Г.Ф.-С.)
6	Образ Вседержителя	Сочинения Сорокина
7	Преображение Христово	

А з іншай справы нават робіцца вядомым, што творы Ксенафонтова і Сарокіна вельмі спадабаліся Мінскаму архіепіскапу. З гэтай жа крыніцы вынікае, што яшчэ адзін прадстаўнік Акадэміі мастацтваў у Санкт-Пецярбургу быў задзейнічаны ў напісанні абразоў для разглядаемага сабора. Так, у 1860 г. Ф. Бруні (на той момант ужо рэктар Акадэміі мастацтваў па аддзяленні жывапісу, скульптуры і мазаікі) паведаміў заказчыку пра завяршэнне Іковым абраза “Троіцы” і выказаў спадзяванне, што гэты твор прыйдзеца так жа даспадобы, як і палотны Сарокіна і Ксенафонтова: “Образ Св. Троицы, который четыре года тому назад я поручил, по желанию Вашему, написать художнику Икову, наконец уже готов... Иков был занят всё прошедшее время исполнением программ на золотые медали и потому так долго не мог окончить для вас образа Св. Троицы, но вот он уже получил последнюю медаль, после которой принялся за окончание этого образа и теперь желает скорее сдать его, чтобы отправиться за границу и потому надеюсь, что Ваше Высокопреосвященство не замедлите ответить мне на это письмо, а так же выслать художнику назначенную Вами сумму и вместе на укладку и пересылку образа. Художник исполнил образ очень хорошо и удачно, и я желаю, чтобы он Вам так же понравился, как и образ Сорокина и Ксенофонтова” [21, арк. 18–18 адв.].

Неабходна колькі словаў сказаць пра гэтых жывапісцаў. У прыведзенай справе яны фігуруюць (акрамя Ксенафонтова) толькі пад прозвішчамі, але не складана ідэнтыфікаваць гэтых мастакоў, бо ў XIX ст. яны з’яўляліся да-

волі вядомымі і зрабілі ўнёсак у развіццё акадэмічнага жывапісу, пераважна ў рэлігійным, гістарычным, часам партрэтным жанрах. З нагоды юбілею іх Альма-матар у 1915 г. быў выдадзены грунтоўны двухтомны даведнік, дзе змешчаны кароткія біяграфічныя звесткі пра шэраг навучэнцаў (у тым ліку і вольных слухачоў) гэтай установы, а таксама мастакоў, што не належалі да яе, але ім было прысуджана званне акадэмікаў, за 1764–1914 гг. Як зазначае ва ўступе складальнік гэтай кнігі С. Н. Кандакоў, усіх пералічыць не ўяўляецца магчымым. Адрозна ж падкрэслім, што, да прыкладу, Гаўрыіл Зубковіч тут не фігуруе. Аднак усе астатнія патрэбныя для нашага разгляду прозвішчы жывапісцаў тут прадстаўлены [22].

Пад імем Івана Ксенафонтава, відавочна, фігуруе вучань Ф. Бруні і К. Брулова, навучэнец Акадэміі ў 1843–1850 гг. Іван Сцяпанавіч (1817–1875) [22, с. 104]. Уладальнік некалькіх узнагарод Акадэміі мастацтваў за творы рэлігійных сюжэтаў, акадэмік (1863).

Не выклікае цяжкасцяў ідэнтыфікацыя і Ікова: ім з’яўляецца Павел Пятровіч (1828–1875) – вольны слухач Акадэміі з 1847 г. (дагэтуль – вучань Маскоўскай вучэльні жывапісу і скульптуры). Сапраўды, у 1852–1858 гг. ён атрымаў за свае творы срэбныя і залатыя медалі, а ў 1860 г. быў накіраваны пансіянерам за мяжу [22, с. 82].

Сярод жывапісцаў XIX ст. некалькі Сарокіных былі даволі вядомымі і мелі дачыненне да Акадэміі мастацтваў. На час выканання заказу для Мінскага сабора некаторыя з іх ужо былі знымымі мастакамі (такую характарыстыку дае Ф. Бруні жывапісцу Сарокіну, які напісаў два абразы для разглядаемага храма), некаторыя – вучнямі. На нашу думку, гаворка тут ідзе пра Сарокіна Яўграфа Сямёнавіча (1821–1892), які ў 1841 г. прыняты на навучанне ў Акадэмію мастацтваў, у 1843–1849 гг. атрымаў шэраг узнагарод, а ў 1850 г. адпраўлены пансіянерам за мяжу (прабыў там да 1859 г.) для ўдасканалення свайго таленту [22, с. 187]. Верагодна, непасрэдна перад ад’ездам ён і працаваў над напісаннем двух палотнаў для Мінскага сабора.

Пад прозвішчам Крукаў таксама ў даведніку фігуруюць некалькі чалавек. Адзіным з іх падыходзячым па перыядзе дзейнасці з’яўляецца Іван Яфімавіч (1823–1857), які ў 1848 і 1849 гг. быў узнагароджаны срэбнымі, а ў 1850 г. – залатым медалём за свае творы, у 1852 г. быў накіраваны за мяжу пансіянерам [22, с. 103–104].

Адзіны з Цімашэўскіх (Тимашевский – руск., Тимошевские у даведніку не фігуруюць), прадстаўленых у даведніку, які быў навучэнцам Акадэміі мастацтваў – Арэст Ісаакавіч (1822–1867). Ён з’яўляўся вольным слухачом (да 1850 г.), у 1848–1851 гг. атрымаў некалькі медалёў, у 1852 г. адпраўлены пансіянерам за мяжу; у 1860 атрымаў званне акадэміка [22, с. 195].

Такім чынам, над напісаннем абразоў для Мінскага сабора ў той час працавалі вельмі таленавітыя, прызнаныя мастакі, большасць з якіх у будучым атрымала званне акадэмікаў.

Таксама ў справе вядзецца гаворка пра спосабы дастаўкі і аплаты пералічаных твораў. Гэтае пытанне для дадзенага даследавання не ўяўляе цікавасці, аднак яно дазваляе зразумець, што прапісаны заказ быў выкананы і абразы былі дастаўлены ў Мінск. Цікавасць выклікаюць прызначаныя для іх месцы ў саборы. Так, з кантэксту дакументаў вынікае, што абраз “Хрыста Усядзержца” (відавочна, маецца на ўвазе твор работы Сарокіна) быў напісаны ў алтар за прастол, а астатнія шэсць – на калоны ў малітоўнае зале.

Рамы для гэтых шасці абразоў выканаў той жа майстар, які рабіў іканастанасы ў сабор: “Известный резчик Иван Иванович Егоров по предложению моему (архіепіскапа мінскага Міхаіла. – Г. Ф.-С.) составил рисунок рам для заказанных шести икон на столбы, требуя за работу с позолотой каждой рамы 50 руб. сер. Находя представленный рисунок рам хорошим, и требуемую цену умеренною, я соглашусь, дабы Егоров по этой цене и по этому рисунку сделал шесть рам с тем, чтобы верхняя резьба каждой рамы применена была к содержанию иконы” [13, арк. 82]. Сапраўды, у справу падшыты малюнак рамы [13, арк. 83], а з акта агляду ўжо гатовых работ ад 21 красавіка 1852 г. вынікае, што “они (рамы. – Г. Ф.-С.) сделаны согласно рисунку, из материалов хорошего качества, с приложением хорошей резьбы и приличной позолоты...” [13, арк. 84]. Згаданы малюнак рамы [ілюстрацыя] – адзіная на цяперашні час іканаграфічная крыніца работы разьбяра Івана Ягорава (*іл. 1*). А гэта пры тым, што названы майстар у сярэдзіне XIX ст. быў вельмі запатрабаваным, і выканаў шэраг іканастанасаў для цэркваў Мінскай епархіі. На жаль, пакуль што ніводны намалёваны ім праект іканастанаса не выяўлены.

Вяртаючыся да пытання аздобы інтэр’ера Мінскага кафедральнага сабора адзначым, што пэўныя работы працягваліся і пазней. У 1869 г. вядомы тагачасны жывапісец Ягор Ягоравіч Зотаў выканаў роспіс сцен храма [23, арк. 6–13]. Імя гэтага майстра нам сустрэкалася ў шэрагу дакументаў другой паловы 1860-х – пачатку 1870-х гг., дзе вялася гаворка пра напісанне абразоў для цэркваў Мінскай епархіі. Вывучэнне творчасці Ягора Зотава можа стаць асобнай тэмай для далейшых даследаванняў.

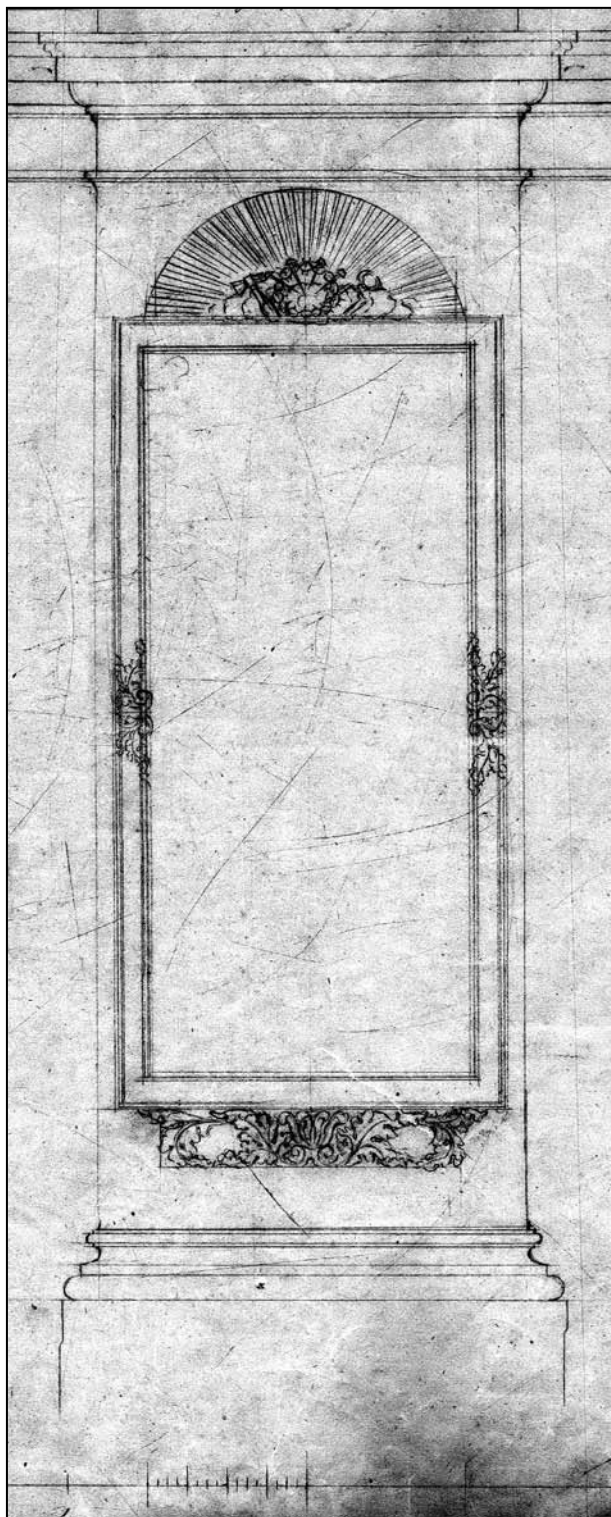
Завяршаючы гаворку пра змены ў інтэр’еры Мінскага кафедральнага сабора на працягу XIX ст. адзначым, што ў гэты час розныя (старыя) абразы сюды перадаваліся з іншых храмаў і нават з Мінскай ратушы [24, арк. 1–2], ахвяраваліся прыватнымі асобамі [25, арк. 29; 26, арк. 16], аднак часам назіралася і адваротная з’ява: з сабора іконы аддаваліся ў тыя цэрквы, якія не мелі належнай аздобы [25, арк. 22–22 адв.].

Падводзячы высновы, адзначым, што пры пераводзе храма з Уніі у праваслаўе і яго пераасвячэнні ў ім на той час знаходзіўся мураваны аднаярусны іканастанас. Акрамя яго ў храме было як мінімум чатыры бакавыя прысценныя алтары.

Вьяўленыя дакументы 1795, 1796 гг. пакуль што з'яўляюцца адзінай крыніцай інфармацыі пра інтэр'ер базыльянскай царквы Св. Духа.

Мінскі кафедральны Петра-Паўлаўскі сабор за XIX ст. некалькі разоў мяняў свой унутраны выгляд. Іканастасы ў гэты перыяд выконваліся ў 1817 г. і ў 1846–1850-ыя гг. Вьяўленыя архіўныя крыніцы ўтрымліваюць звесткі пра шэраг тагачасных майстроў, імёны якіх на цяперашні час беларускаму мастацтвазнаўству былі не вядомыя. Так, для іканастаса, змайстраванага ў 1817 г. напісаў абразы Іван Раманоўскі; над іканастасамі, усталяванымі пасля перабудовы сабора ў сярэдзіне XIX ст., працавалі разьбяры Іван Ягораў і жывапісец Гаўрыіл Зубковіч; роспіс сцен у 1869 г. ажыццявіў Ягор Зотаў. У дакументах таксама фігуруюць згадкі і пра іншых майстроў, якія не прынялі ўдзел у работах для Мінскага сабора, аднак звесткі пра іх таксама выклікаюць цікавасць, бо на цяперашні час гэтыя імёны з'яўляюцца забытымі. Гаворка ідзе пра архітэктара Мейсхера, які працаваў над праектаваннем іканастасаў, і жывапісца Свідзінскага.

У сярэдзіне XIX ст. абразы для горняга месца і малітоўнай



Іл. 1. Малюнак рами

залы выканалі вучні і майстры Імператарскай акадэміі мастацтваў Іван Ксенафонтаў, Іван Крукаў, Арэст Цімашэўскі, Яўграф Сарокін і Павел Ікоў. Усе гэтыя асобы з’яўляюцца вядомымі рускімі мастакамі. Выяўленыя архіўныя крыніцы дапаўняюць звесткі пра іх творчую дзейнасць, пашыраюць вядомае кола іх жывапісных работ. Ёсць спадзяванне, што нешта з гэтых твораў захавалася і будзе ў далейшым адшукана (сабор быў разбураны ў 1937 г., магчыма, штосьці з яго начыння было напярэдадні руйнавання перададзена ў іншыя храмы Мінска).

У выніку праведзенага даследавання таксама былі ўстаноўлены біяграфічныя звесткі пра іканапісца Гаўрыіла Зубковіча – вучня Імператарскай акадэміі мастацтваў, які з’яўляецца сынам беларускага святара Міхаіла Рыгоравіча і паходзіць з Піншчыны.

1. Ветер Э. И. Об особенностях белорусского иконостаса // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. Москва, 1978. № 4 (34). С. 187–192.

2. Духан И. Н. О программе и составе иконостасов Белоруссии XVII–XVIII вв. // Советское славяноведение. 1988. № 2. С. 70–84.

3. Слюнькова И. Н. Храмы и монастыри Беларуси XIX в. в составе Российской империи. Пересоздание наследия. Москва, 2009. 616 с.

4. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 543: Дело об учреждении архиерейского дома и первоклассного Петропавловского монастыря в г. Минске. Описание Минских женского и мужского Петропавловских монастырей. 1795–1799.

5. НГАБ. Ф. 3245. Воп. 5. Спр. 6: Инвентары розных храмаў і кляштараў Мінскай губерні, 1792–1814.

6. НГАБ. Ф. 1657. Воп. 1. Спр. 4: Візіта мінскага кляштара базыльянак і царквы пры ім за 1805 г.

7. РГИА. Ф. 824. Оп. 2. Д. 167: Візіта мінскага кляштара базыльянак за 1829 г.

8. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 1196: Дело о переводе Минского Петропавловского монастыря в г. Пинск с переименованием его в богоявленский и размещении его зданий в кафедральный собор и консисторию переименования Минского екатерининского собора в приходскую церковь. Опись церковных вещей быв. Базил. Церкви Минского дух. ПиП монастыря, б.д. Опись церковных вещей и земли Пинского богоявл. Мон. За 1800 г. Описание монастыря за 1800 г. 1799–1803 гг.

9. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 556: Дело о снабжении церкви в г. Минске при двух православных (быв. Униатских) монастырях церковной утварью, разрешении перемещения туда архимандриту Минского Петропавловского монастыря Лазарю. 1796.

10. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 41503: Журнал МПДК за 1817 г.

11. ЛДГА. Ф. 634. Воп. 3. Спр. 324: Рапорты игумена Брестского Симеоновского монастыря о работе Мейслера над иконостасом и о пересылаемых деньгах.

12. Кулагін А. М. Праваслаўныя храмы на Беларусі: энцыкл. давед. Мінск: БелЭн, 2001. 328 с.: іл.

13. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40183: Продолжение дела о перестройке кафедрального собора в Минске. 1849–1854 гг.

14. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40714: Клировые ведомости Пинского уезда. 1846 г.
15. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40668: Кліравыя ведамасці Пінскага павета. 1840 г.
16. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40676: Клировые ведомости Пинского уезда. 1841 г.
17. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40691: Клировыя ведомости Пинского уезда. 1843 г.
18. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 40701: Клировые ведомости Пинского уезда. 1844 г.
19. НГАБ. Ф. 2786. Воп. 1. Спр. 470: Опись церковного имущества Минских Петро-Павловского кафедрального Собора и Преображенской церкви, другие документы церквей. 1927–1931.
20. НГАБ. Ф. 2786. Воп. 1. Спр. 471: Опись имущества Минского кафедрального Петро-Павловского собора. 1930.
21. НГАБ. Ф. 124. Воп. 1. Спр. 169: Входящие и исходящие документы за 1859–1860 гг., отношение ректора Санкт-Петербургской академии художеств Ф. Бруни архиепископу Минскому от 4 августа 1860 г. о написании художником Иковым иконы Св. Троицы для собора.
22. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: [в 2 т.] / сост. С. Н. Кондаков; Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. Петроград, [1915]. Т. 2. 459 с.
23. НГАБ. Ф. 124. Воп. 1. Спр. 61: Указы Минской Духовной Консистории, документы об устройстве уездных училищ, росписи стен собора, список имён святых, изображённых на колоннах. 1869.
24. НГАБ. Ф. 136. Воп. 1. Спр. 23747: Дело по отношению начальника Минской губернии о перенесении двух икон Спасителя и Богоматери из городского магистрата в кафедральный собор. 1851.
25. НГАБ. Ф. 124. Воп. 1. Спр. 53: Указы минской духовной консистории, описания икон, хранящихся в Минском соборе. 1858.
26. НГАБ. Ф. 124. Воп. 1. Спр. 268: Документы о сдаче в аренду участка земли в урочище Негорелое в г. Минске, передаче собору икон бывшего командира минского батальона внутренней стражи полковника Беляева. 1866–1870.

SUMMARY

Flikop-Svita Halina

Iconostasis and their performers for the Cathedral of Saints Peter and Paul in Minsk: new materials on the conversion of the sacred interior during the XIX century

The interior of the Basilian Church of the Holy Spirit in Minsk, which was converted to Orthodoxy in 1795, re-consecrated in honor of the apostles Peter and Paul and became the main Orthodox Church of the city, is investigated. The stages of restructuring and changes of interior during the 19th century are determined. It is stated that in 1937, during the struggle with religion in the Soviet Union, the temple was destroyed, and in the early 21st century the building in which the concert hall of the Philharmonic “Upper city” is located now was reconstructed.

It is scientifically proven that several painters of that time worked on the creation of wall murals and the execution of icons in the 19th century, the names of which remained unknown until now. The same applies to the carvers who made the iconostasis base and frames for icons. During the study, on the basis of archival materials, a circle of masters who decorated the interior of this Cathedral in different years was determined. Painters: Ivan Romanovsky (1817); students and masters of the Imperial Academy of arts in St. Petersburg Gabriel Zubkovich, Ivan Ksenofontov, Ivan Kryukov,

Orest Timashevsky, Yevgraf Sorokin and Pavel Ikov (1846–1860); Egor Zotov (1869); Carver – Ivan Egorov. In addition to them, the revealed documents identified the hitherto unknown masters, with whom in 1817 the Minsk Orthodox Consistory negotiated, but they did not take up this order: the painter Svidinsky and the architect Meisler.

Biographical information for the artist Gabriel Zubkovich, who created the icons of the central iconostasis of the cathedral and the lateral altar in 1846–1847 is established. It is noticed that he was the son of a priest from Pinsk district, Minsk province, was born in about 1816, probably in Lyakhavichy the same district, where at that time the father was parson. Before he entered the Imperial Academy of arts, studied in the Lithuanian (Zhировичі) Seminary, from which he graduated prior to 1740, had four brothers and two sisters. He came from a dynasty of priests, where not only his father, but also his grandfather and uncle were parsons.

Keywords: iconostasis, painting of the XIX century, icon painters, carvers, Greek Catholic Church, Orthodox Church, Church Union, Imperial Academy of arts in St. Petersburg