

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАУК БЕЛАРУСІ  
ІНСТИТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ і ФАЛЬКЛОРУ  
ІМЯ К. КРАПІВЫ

# БАРОКА

## Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВЕ

2-е ВЫДАННЕ



Мінск  
«Беларуская навука»  
2001

УДК 7.034.7(476)(091)(082)

ББК 85.1(4Бен)

Б 24

Н а в у к о в ы р ә д а к т а р  
доктар мастацтвазнаўства В. Ф. Шматаў

Р ә ц э н з е н т ы:  
кандыдат мастацтвазнаўства У. І. Пракапцоў,  
кандыдат мастацтвазнаўства М. М. Яніцкая

**Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Інстытут  
Б 24 мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі;  
навук. рэд. В. Ф. Шматаў. — 2-е выд. — Мн.: Беларуская  
навука, 2001. — 304 с.: 129 іл.**

ISBN 985-08-0452-1.

Зборнік «Барока ў беларускай культуры і мастацтве» — першая ў гісторыяграфіі «зборная» манаграфія, прысвечаная аднаму з найбольш цікавых і плённых сусветных мастацкіх стыляў — барока, яго пашырэнню ў беларускім дойлідстве, жывапісе, графіцы канца XVI—XVIII ст. У аснову зборніка пакладзены матэрыялы навуковай канферэнцыі, праведзенай супрацоўнікамі Музея старожытабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі разам з іншымі навукоўцамі рэспублікі. На шырокім, нярэдка новым матэрыяле асэнсоўваючыя праблемы стапаўлення барока ў беларускім мастацтве, заходнесўранскі і ўсходнеславянскі канцэкт, змястоўна-стылістычныя асаблівасці. Разглядаецца ўздэсянне беларускага барока на мастацтва Речы Паспалітай і Украіны. Паказана роля «віленскага барока» як асобнай арыгінальной школы, што прычынилася да фарміравання адметных форм беларускага мастацтва (пайперш дойлідства) XVII—XVIII стст.

Разлічана не толькі на навукоўцаў, але на самыя шырокія колы чытачоў — усіх, хто цікавіцца праблемамі беларускага мастацтва.

УДК 7.034.7(476)(091)(082)  
ББК 85.1(4Бен)

## УВОДЗІНЫ

Аснову зборніка склалі матэрыялы навуковай канферэнцыі «Барока ў беларускай культуры і мастацтве», якую Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі наладзіў у маі 1994 г. у Нацыянальным музеі Рэспублікі Беларусь (Мінск). Акрамя супрацоўнікаў музея ў ёй прынялі ўдзел і іншыя навукоўцы, што займаюцца праблемамі старажытнабеларускага мастацтва. Матэрыялы зборніка з'яўляюцца як бы працягам нашай папярэдняй працы «Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння» (Мн., 1994), паколькі барока, як вядома, з'яўляецца лагічным развіццём Рэнесанса, яго гістарычных пачаткаў.

Нягледзячы на тое што ва ўсходнеславянскіх землях барока найперш з'явілася ў Беларусі і ў адрозненне ад некаторых іншых краін склалася ў арыгінальную школу, у даследаванні гэтага сусветнага мастацкага стылю пакуль што зроблены толькі першыя, досьціць ціпляя крокі. Асобныя назіранні ў 6-томнай «Гісторыі беларускага мастацтва», у агульных працах, прысвяченых дойлідству, іканапісу, гравюры<sup>1</sup>, некалькі цікавых артыкулаў — вось па сутнасці ўсё, што зроблена нашымі мастацтвазнаўцамі ў яго асэнсаванні. Ніводнай «зборнай» манаграфіі, прысвяченай розным, вельмі спецыфічным відам барочнага мастацтва ў Беларусі, пакуль што не існуе.

Тым часам яго здабыткі вельмі значныя. Паколькі Рэнесанс у Беларусі быў спарадычнай з'явай і часцей за ўсё выступаў разам з готыкай (прынамсі, у дойлідстве, часткова ў іканапісе, гравюры), барока з'явілася першым агульнаеўрапейскім стылем, які сформіраваўся ў самастойны напрамак і, як убачым далей, шмат у чым стаў пераломным у эвалюцыі беларускай выяўленчай творчасці, усіх яе відаў і жанраў.

Ніводная ранейшая эпоха не дала столькі яркіх імёнаў. Мастацтвазнаўчыя трактаты Сім'яона Палацкага, Еўстафія, старадрукі С. Собалі і Мамонічаў, архітэктурныя тварэнні Я. Бернардоні, І. Глаўбіца, П. Перці, І. Фантана, М. Педэці, А. Парако, абразы Пятра Яўсеевіча з Галынца, гравюры братоў Аляксандра і Лявонція

<sup>1</sup> Гл.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 340–348 (спіс літаратуры).

Тарасевічаў, Максіма і Васіля Вашчанкаў, Ангілейкі, Г. Ляйбовіча, Пельцэльды, Гётке, Шпонса, Вілатца, Вестэрфельда, партрэты І. Штрэтэра, Б. Стробеля, Д. Шульца, Я. Трыцыуса, палемічная проза Афанасія Філіповіча, Ляонція Карповіча, Мялеція Сматрыцкага, Лаўрэнція і Стэфана Зізаніяў — вось далёка не поўны пералік слынных імёнаў выдатных дзеячаў тагачаснай беларускай культуры. Беларускае мастацтва немагчыма ўяўіць без касцёла Божага цела ў Нясвіжы, фарнага касцёла ў Гродне, езуіцкіх калегіумаў у Пінску, Палацку, Оршы, без роспісаў касцёла Св. Станіслава ў Магілёве, скульптурных выяў алтара ў в. Будслаў, ілюстрацыі да «Разаруума» Аляксандра Тарасевіча і Максіма Вашчанкі да «Акафістаў і канонаў» і «Манархii Турэцкай», манументальнага цыкла выкананых Ляйбовічамі партрэтав Радзівілаў і многіх іншых выдатных твораў XVII—XVIII стст.— ключавых помнікаў эпохі барока.

Не выклікае сумненняў, што ад барока засталася ў нас самая значная колькасць мастацкіх помнікаў (і гэта пры тым, што якраз у дадзены перыяд, асабліва ў так званую руска-польскую вайну 1654—1667 гг., многія з іх былі знішчаны).

Больш таго, барока прычынілася да ўзнікнення зусім новых, не-вядомых раней відаў, жанраў і тэхнік мастацтва (манументальная скульптура на франтонах культавых помнікаў, сармацкі партрэт, жанры нацюрморта і краявіду ў жывапісе, медзярый і звязаная з ім так званая гравюра — тэзіс у графіцы і інш.).

Прынцыповая змены адбыліся і ў эвалюцыі выяўленча-вобразнай стылістыкі мастацтва XVII—XVIII стст. На змену велічным і гарманічным прынцыпам Рэнесанса, суб'ектыўізму ман'ерызму ў XVII ст. прыйшло мастацтва, пабудаванае на кантрастах, асиметрыі, жывапіснай ілюзорнасці, асобнай барочнай дэкаратыўнасці — мастацтва дынамічнае і бурлівае, больш чулае да жыцця, да рэальнага асяроддзя і больш шчыльна з ім звязанае. Паводле аб'ектыўнага паказу шматпланавай асобы чалавека, уцягнутага ў колабег і канфлікты навакольнага, барока шмат у чым амаль не мае сабе роўных. Яно ўзбагаціла выяўленчу ю мову мастацтва і як бы нанава адкрыла праблему сінтэзу, аб'ём, жывапіснасць і танальнасць у млярстве, святлацені і дынаміку ў скульптуры, ілюзорнасць прасторы ў манументальным мастацтве, перспектыву і багацце кантрасту ў графіцы. Барока значна паглыбіла пазнанне чалавека, яго прыроды; яно ўвасобіла жывыя ўяўленні пра адзінства, бязмежнасць і шматграннасць свету, яго дынамічнасць, складанасць і вечную зменлівасць. І што не менш істотна, барока, як ніводзін іншы сусветны мастацкі стыль, актывізавала фарміраванне ў Беларусі нацыянальных мастацкіх школ жывапісу (у тым ліку іканапісу), драўлянай пластикі, гравюры і інш. Як сведчаць факты, гэтыя важны працэсы жывапісе (партрэт, абраз) і скульптуры (драўляная пластика) вызначыўся ўжо ў першай палове XVII ст. Тэндэнцыя развіцця тагачас-

нага беларускага мастацтва (у сэнсе яго самавызначэння) сугучна заходненеўрапейскому барока, дзе менавіта ў XVII ст. складваюцца славутыя нацыянальныя школы (найперш у Галандыі, Іспаніі, Фландрый і інш.)<sup>2</sup>.

Вядома, мастацтва XVII–XVIII стст.— гэта не толькі барока. Працягваў жыццё ў асобных помніках дойлідства, іканапісу Рэнесанс і зусім не вывучаны ў Беларусі маньерызм. Развіваецца ракако, з'яўляюцца і некаторыя спецыфічныя для Беларусі формы, якія не ўкладваюцца ў заходненеўрапейскую стылявую катэгорыі. І тым не менш менавіта барока вызначае развіццё беларускага мастацтва ў XVII–XVIII стст.

Вартая адзначыць тут і другі важны момант ягонай эвалюцыі: нябачнае дагэтуль «пашырэнне геаграфіі». Як убачым далей, з Беларусі барока ішло ў Расію і (у меншай ступені) на Украіну.

Зразумець самабытнасць беларускага барока немагчыма без уліку тагачаснага палітычнага і сацыяльна-эканамічнага жыцця. Беларусь знаходзілася ў складзе Рэчы Паспалітай. Палітычны і культурны ўплыў Польшчы на нашу краіну адмаўляць нельга. Ён быў непазбежны ў перыяд контэррэформацыі з яе актывізацыяй каталіцызму, паступовым пераходам у яго пануючых вярхоў грамадства, спробай лацінізацыі праваслаўнай царквы, якую паслядоўна ажыццяўлялі францысканцы, дамініканцы і асабліва езуіты. Павялічылася колькасць польска-лацінскіх выданняў, асобныя дзеячы культуры былі прыхільнікамі рымска-каталіцкай арыентацыі. Будуеца шмат касцёлаў, а пасля Брэсцкай уніі (1596) — і уніяцкіх цэркваў; заходненеўрапейскае ўздзейнне на культурнае жыццё было як ніколі моцным<sup>3</sup>.

Аднак і ў гэтых складаных, спецыфічных умовах беларускае мастацтва захавала сваю нацыянальную адметнасць. Бо нягледзячы на заходненеўрапейскія ўплывы, яго візантыйская першааснова не знікла і заставалася адным «са складаемых» у фарміраванні новага стылю. Уздзейнне на яго барока ўспрымалася нашымі майстрамі з улікам гэтай першаасновы. У гэтым, думаецца, адна з прычын унікальнасці і самабытнасці беларускага мастацтва, не падобнага ні на рускае, ні на польскае (першае не ведала ні готыкі, ні рэнесансу, а да барока далучалася праз Беларусь; другое праз Беларусь засвойвала чужую ў прынцыпе для Польшчы візантыйскую традыцыю). Беларускія партрэтысты вучыліся майстэрству ў вялікіхславутасцей Італіі.

Характэрны для помнікаў барока сінтэз візантыйскай і заходненеўрапейскай традыцыі заўважаецца ў канструктыўных асаблівасцях помнікаў кульставага дойлідства (крыжова-купальная базіліка, злучаная форма лацінскага і грэчаскага крыжоў у плане — на ўзорыні карнізаў — касцёла Божага цела ў Нясвіжы і інш.), у стылістыцы

<sup>2</sup> Всеобщая история искусств. Т. 4. М., 1963. С. 10–13.

<sup>3</sup> Акіншэвіч А. Пра цывілізацыйныя асновы беларускай гісторычнага працэсу // Запісы Бел. Ін-та навукі і мастацтва. Нью-Йорк, 1953. № 2. С. 83.

абразоў (партрэтная індывидуалізацыя і фальклорнасць пры захаванні візантыйскай першаасновы), сармацкіх партрэтаў («іконная» плоскаснасць, пэўная статычнасць, тэндэнцыя да захавання франтальнасці і інш.), у манументальных роспісах (выкарыстанне візантыйскіх традыцый у роспісах каталіцкіх храмаў і інш.).

У цэлым мастацтва барока ставіць перад даследчыкамі нямала вострых, захапляюча цікавых проблем. Асобныя з іх разглядаліся на згаданай майскай канферэнцыі 1994 г. і ўвасоблены ў артыкулах дадзенага зборніка. Праглядаючы сёння яго матэрыялы, мы вымушаны признаць, што яны пры ўсёй цікавасці ўсё ж не дастаткова поўна адлюстроўваюць працэсы і тэндэнцыі развіцця беларускага мастацтва XVII–XVIII стст. Па-за ўвагай даследчыкаў засталіся станковы жывапіс (партрэт, абраз), драўляная пластика, праблемы фарміравання нацыянальнай школы і інш. Нельга забываць, што перад намі матэрыялы канферэнцыі, у якой кожны аўтар абіраў тэму самастойна ў адпаведнасці з уласнымі даследчымі цікавасцямі. Тым не менш навуковую каштоўнасць першай «зборнай» працы, прысвячай беларускаму бароку, недаацэньваць, думaeцца, нельга — матэрыялы зборніка здольны зацікавіць навукоўцаў і стымуляваць новыя, больш глыбокія распрацоўкі праблем барока ў беларускім мастацтве.

**В. Ф. ШМАТАЎ**

В.Ф.Шматай

СТАНАЎЛЕННЕ БАРОКА  
У МАСТАЦТВЕ  
ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІХ  
НАРОДАЎ



**БЕЛАРУСКАЕ БАРОКА.** Дасягненні барока ў Заходняй Еўропе агульнавядомыя. Адзін пералік імёнаў, сярод якіх Берніні, Караваджа, Веласкес, Рэмбрант, Франц Гальс, Рубенс, Гойя і многія, многія іншыя, здольныя ўразіць кожнага.

Неахопная па сутнасці і навуковая літаратура пра заходнебрапейскае барока — многія сотні грунтоўных манаграфій, прысвечаных асобным нацыянальным школам, відам і жанрам мастацтва, буйнейшым майстрам<sup>1</sup>.

Менш адназначна можа быць ацэнена выяўленчае мастацтва Усходняй Еўропы XVII—XVIII стст., якое развівалася своеасаблівымі шляхамі. І на тое былі свае прычыны. У шэрагу краін Заходняй Еўропы ў адпаведнасці са складваннем нацыянальных дзяржаў эвалюцыя культуры і мастацтва разгортвалася, як ужо адзначалася, у межах нацыянальных мастацкіх школ (найперш іспанскай, галандской, французскай)<sup>2</sup>.

Паняцце этнічнай (нацыянальнай) агульнасці тут часцей за ўсё супадала з тэрытарыяльна-палітычнай (дзяржаўнай) тоеснасцю (Англія, Францыя, Нідэрланды і інш.). Іншымі словамі, нацыянальна-культурнае адзінства ў большасці заходнебрапейскіх краін неад'емнае ад тэрытарыяльна-палітычнага, дзяржаўнага адзінства<sup>3</sup>. Апошнія не магло не стымуляваць развіццё культуры і мастацтва і іх пэўнае стылістычнае (барока) утварэнне.

Інакш адбываліся працэсы развіцця дзяржаўнасці, культуры і мастацтва рэгіёнаў Усходняй Еўропы. Своеасаблівасць іх эвалюцыі абумоўлена перадусім агульнасцю дзяржавы: Вялікае княства Літоўскае, аўтадынаўшае Літу, Беларусь і частку Украіны, пасля Люблінскай уніі (1569) звязана з Рэччу Паспалітай. Таму шмат якія віды культуры і мастацтва былі агульным здабыткам народаў супольнай дзяржавы<sup>4</sup>.

Тым не менш Вялікае княства Літоўскае і Рэч Паспалітая былі цесна звязаны з Захадам. Гэта садзейнічала таму, што шмат якія новаўвядзенні заходнебрапейскага барока у дойлідстве, жывапісе, гравюры актыўна пранікалі ў культуру і мастацтва Польшчы, Беларусі, Літвы і Украіны. Як убачым далей, з гэтых краін барока пранікала ў рускую культуру і мастацтва, развіццё якіх адбывалася вельмі спецыфічна. У цэлым ва ўсходнеславянскім мастацтве

<sup>1</sup> Найбольш поўнай бібліографіяй па мастацтву Заходняй Еўропы XVII—XVIII стст. застаецца спіс літаратуры, змешчаны ва «Усеагульнай гісторыі мастацтва» (М., 1963. Т. 4. С. LXXVIII—LXXXVII). Ён, безумоўна, далёкі ад паўнатаў, але ўсё ж дае чытачу ўяўленне пра дойлідства і выяўленчую творчасць Італіі, Іспаніі, Фландрый, Галандый, Францыі, Англіі, Германіі і іншых краін.

<sup>2</sup> Всеобщая история искусств. М., 1963. Т. 4. С. 11.

<sup>3</sup> Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. С. 7—8.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 7.

адбываліся працэсы (праўда, больш запаволена), сугучныя тым, што ў XVII ст. мелі месца ў заходненеўрапейскай выяўленчай творчасці,— узмацненне рэалістычных тэндэнций. Традыцыйная візантыйская сістэма пахінулася не толькі ў беларускім і ўкраінскім мастацтве — у сувязі з Люблінскай (1569) і Брэсцкай (1596) уніямі, цеснымі контактамі з Захадам тут гэта было натуральна,— але і ў рускім. Прыгадаем хоць бы Сімона Ушакова, Іосіфа Уладзімірава, Ціхана Філацьеўва, Фёдара Зубава і інш. Новая ступень рэалізму найперш характэрная для развіцця партрэта («Сармацкі партрэт» у жывапісе Беларусі, «казацкі» на Украіне, «парсуна» ў Расіі). Ды і самі абрэзы набываюць партрэтныя характары. Пытанні абразапісання абагульняюцца ў мастацтвазнаўчых трактатах (Сім'яон Полацкі).

У графіцы Беларусі, Літвы, Украіны медзярыт часам замяняе традыцыйную гравюру на дрэве. Узнікаюць новыя жанры: «гравюратэзіс», «гравюра-канклузія» і г.д. У рускае дойлідства пранікае ордэрная сістэма.

Гэта, вядома, далёка не ўсе новаўядзенні (падрабязней пра іх далей). Але і яны дазваляюць сцвярджаць, што ў эпоху барока развіццё мастацтва ўсходнеславянскіх народаў таксама перажыло новы ўздым.

Тым часам працэсы і тэндэнцыі развіцця гэтага мастацтва вывучаны вельмі слаба. Мы яшчэ, па сутнасці, толькі пачынаем асэнсоўваць значэнне барока (як, дарэчы, і іншых мастацкіх стыляў). На перадзе ідзе вывучэнне літаратурнага барока; грунтоўная праца Е. Анжэя «Свет славянскага барока» (Варшава, 1972) аналізуе развіццё стылю ў літаратуры палякаў, рускіх, чэхаў, славакаў. Згадваецца тут і Сім'яон Полацкі, аднак у цэлым Беларусь пакінута па-за ўвагай аўтара.

Пачатковое вывучэнне праблем беларускага мастацтва прычынілася да таго, што пра барока на Беларусі сёння амаль нічога не вядома. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова прагледзець мастацтвазнаўчыя працы, якія выйшлі ў Расіі<sup>5</sup> і на Украіне<sup>6</sup>. Беларусь у іх нават не згадваецца. І гэта прытым, што на ўсходнеславянскіх землях барока, як адзначалася, найперш з'явілася ў Беларусі, склалася ў арыгінальную школу і, як убачым далей, самым непасрэдным чынам прычынілася да стаўлення барока ў Расіі і на Украіне.

Мэта дадзенага артыкула — разгледзець стыль барока ў кантэксле беларускага, рускага і украінскага мастацтва. Дойлідства, жывапіс, скульптуру мы закранаем мімаходзь, паколькі яны вывучаны глыбей (працы Е. Квітніцкай, Ю. Чантурыя, Т. Габрусь і інш.). Пры даследаванні стаўлення барока ў Расіі і на Украіне канцэнтруем увагу пераважна на графіцы (дакладней, гравюры). Бо якраз

<sup>5</sup> Барокко в России. М., 1926; Русское искусство барокко. М., 1977.

<sup>6</sup> Лукомский Г. Украинское барокко. СПб., 1911; Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і украінське мистецтво барокко. Кіев, 1986.

гэты матэрыял менш вядомы (альбо невядомы зусім), у той час як пра дзейнасць у Маскве ў сярэдзіне XVII ст. беларускіх майстроў кафлі, рэзчыкаў (часткова таксама жывапісцаў) пісалі многія аўтары (Л. Абецэдарскі, Ю. Аўсяннікаў і інш.).

Генезіс барока як з'явы міжнароднай, што на працягу амаль двух стагоддзяў панавала ў краінах хрысціянскага свету, высветлены наукай даволі добра. Цэнтрам яго станаўлення стала Італія, дакладней Рым, прычым барока нарадзілася ўжо ў перыяд позняга Рэнесанса. Сярод пачынальнікаў новага стылю называюць Мікеланджэла Буанароті (1475–1565), Карла Мадэрна (1556–1592), Ларэнца Берніні (1598–1680) і інш.<sup>7</sup> Сярод храмаў, у якіх барочныя тэндэнцыі выявіліся даволі ярка, лічыцца царква Іль Джэзу ў Рыме (архітэктары Д. Віньёла і Джакома дэла Порта). Будаўніцтва царквы, якая з'явілася ўзорам для многіх каталіцкіх храмаў Еўропы, пачалося у 1568 г. і скончылася ў 1584 г. З Італіі барока пашыраецца ў Іспанію, Партугалію, Фландрію, а некалькі пазней – у Германію, Аўстрыю, Англію, Скандинавію і іншыя краіны<sup>8</sup>.

Факты сведчаць, што Беларусь стала другой краінай у свеце, якая прычынілася да развіцця новага стылю. Першым помнікам барока ў Беларусі лічыцца касцёл Божага цела ў Нясвіжы, пабудаваны ў 1593 г. Адначасова гэта першы помнік барока на тэрыторыі ўсходніх славян (і ўсёй Рэчы Паспалітай у цэлым). Гэты факт прызнаны даследчыкамі адзінадушна.

Варта зазначыць, што ў Еўропе барока атрымала прызнанне галоўным чынам у каталіцкіх краінах (Італія, Іспанія, Партугалія, Бельгія, Фландрія і інш.). З германскіх краін прыгадаем Баварью і Аўстрыю. У краінах пратэстанцкай рэлігіі (Англія, Шатландыя, Скандинавія) барока не знайшло асаблівага развіцця.

Унікальнасць беларускай культуры і мастацтва ў тым, што барока з першых крохаў свайго шэсця па Еўропе знайшло спрыяльную глебу ў краіне, насельніцтва якой пераважна было праваслаўным. Сённяшні стан развіцця нашага мастацтва не дазваляе дакладна вызначыць прычыны гэтай з'явы. Называлі контррэфармациёю, актывізациёю каталіцызму, нагадвалі пра «слынную» беларускую талерантнасць. Аднак стыль эпохі нараджаецца не адным фактам, а іх сукупнасцю; з'яўленне барока на Беларусі было абумоўлена шэрагам прычын, сярод якіх варта вылучыць галоўную: з часоў Рэнесанса Беларусь займала вядучыя пазіцыі ў мастацтве ўсходнеславянскіх народаў. Геапалітычнае становішча нашай краіны на мяжы паміж усходнім (праваслаўным) і заходнім (каталіцкім) све-

<sup>7</sup> Всеобщая история искусства. Т. 4. С. 30–35; Искусство 17–18 веков. М., 1963; Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. М., 1963. С. 138.

<sup>8</sup> Ильина Т. В. История искусств: Западноевропейское искусство. М., 1983. С. 137.

там прычынілася да таго, што яна нярэдка першая сярод усходнеславянскіх краін успрымала заходненеўрапейскія формы сацыяльнага жыцця, культуры і мастацтва (магдэбургскае права, друкарства, сусветныя мастацкія стылі — готыку, рэнесанс, ман'ерызм, барока і інш.) і была іх галоўнай перадатчыцай у іншыя рэгіёны славянскага свету.

Не малую ролю адыгрываў таксама канфесійны фактар. Люблінская і асабліва Брэсцкая уніі пахінулі праваслаўе, а значыць, і візантыйскую традыцыю, якая ў беларускім мастацтве толькі на раннім этапе (Х—XII стст.) была ў некаторай ступені вызначальнай у развіцці культавага дойлідства, манументальных роспісаў, іканапісу, мініяцюры. Пасля Брэсцкай уніі заходняя формы ўрываша ў саюму цвярдыню візантыйскіх культурных традыцый — праваслаўную царкву<sup>9</sup>. Рэфармацыя адараўала ад яе вярхі грамадства, унія ж ахапіла шырокія колы сялянства, зрабіўшыся быццам бы «нацыянальной рэлігіі у краі» (М. Багдановіч). Да таго ж унія ўзмацніла сувязі з краінамі каталіцкага свету, найперш з Італіяй.

Як адзначана, барока прыйшло да нас менавіта з Італіі. Таму праблема культурных сувязей з гэтай краінай набывае асаблівае значэнне. З часоў Фларэнтыйскай уніі (1439) яна ўсё часцей прыцягвала ўвагу грамадзян з Вялікага княства Літоўскага, а пазней Рэчы Паспалітай. Прыйгадаем Францыска Скарыну, які ў 1512 г. абараніў доктарскую дысертацыю ў Падуанскім універсітэце, наведваў, мяркуюць, Рым і Венецыю. Да венецыянскіх узоруў кніжнай графікі ўзыходзіць тытульны ліст яго Бібліі, шэраг іншых гравюр і аздоб (асабліва віленскай «Малой падарожнай кніжкі» 1523 г. і «Апостала» 1525 г.)<sup>10</sup>. У Бібліі Скарыны змешчаны першыя Усходнія Еўропе цыкл рэнесансных па сутнасці ілюстраций на новазапаветныя тэмы. Дзяякоўчыя вялікаму Палачаніну на ўсходнеславянскіх землях Беларусь першынствавала і ў развіцці найважнейшага віду выяўленчага мастацтва — партрэта; самым раннім творам гэтага жанру з'яўляецца партрэт Скарыны, двойчы змешчаны ў яго Бібліі (у кнігах «Ісус Сірахай» 1517 г. і «Быццё» 1519 г.). Да ранніх усходнеславянскіх партрэтав належыць і партрэт Васіля Цяпінскага (1576)<sup>11</sup>. Досьць рана ў Беларусі ўзнікаюць партрэтныя калекцыі (Радзівілаў, Сапегаў і інш.). Мастакі, што ў часы Жыгімonta I Старога і яго сына Сігізмунда II Аўгуста працавалі пры двары ў Вільні, добра ведалі творы рэнесансных партрэтыстаў. У іх зборах знаходзіліся карціны Карэджа, Тыцыяна і яго школы, Лукаса Кранаха Старэйшага, Дзюрэра і інш.<sup>12</sup> Высокамастацкі «Партрэт Юрыя III

<sup>9</sup> Максімовіч Р. Важныя моманты культурных працэсаў Беларусі //Запісы Бел. Ін-та науکі і мастацтва. Нью-Йорк. 1954. №2 (6).

<sup>10</sup> Шматоў В. Ф. Італьянская першакрыніцы ў мастацкім афармленні кніг Ф. Скарыны //Ад Полацка і Нясвіжа да Падуі і Венецыі. Мн., 1994.

<sup>11</sup> Шматоў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984. С. 34—35, 59—60.

<sup>12</sup> Карповіч Т. Другое нараджэнне партрэта. Мн., 1991. С. 37. Хадыка А. Ю., Хадыка Ю. В. Непаўторныя рысы: З гісторыі беларускага партрэта. Мн., 1992. С. 36—38.

Радзівіла» (1590 г., НММБ) напісаны не без уздзеяння Рафаэля і Я. Цінтарэта<sup>13</sup>.

Вядома таксама нямала помнікаў беларускага іканапісу, якія блізкія да італьянскіх прататыпаў («Маці Божая Снежная», што паходзіць ад італьянскага абраза «Пратэктарка Рымлян» і інш.)<sup>14</sup>. Значэнне Рыма ўзмацнілася ў сувязі з контэррэфармацыяй, калі на Беларусі пашыраюцца ордэны езуітаў, дамініканцаў, францысканцаў, кармелітаў і інш. У Вільні і іншых гарадах працавалі італьянскія майстры, якія з'явіліся ў Літве і Беларусі разам з каралевай Бонай (жонка караля Сігізмунда Старога, якая паходзіла з міланскага рода Сфорцаў)<sup>15</sup>.

Факты сувязей з Італіяй (яшчэ да з'яўлення ў Беларусі барока) лёгка памножыць; радзіма Адраджэння ў тыя часы для многіх была прыцягальнай сілай.

Відавочна, не без уздзеяння Італіі з часоў Рэнесанса наша краіна была «перадавым фарпостам Заходняй Еўропы на ўсходзе» (М. Багдановіч). Гэта асабліва добра відаць на развіцці найважнейшых фактараў культуры: друкарства і звязаных з ім адукациі і асветы<sup>16</sup>.

Геніяльныя роспісы Сіксцінскай капэлы сваім з'яўленнем абавязаны не толькі Рэнесансу, але таксама папе Льву X, які запрасіў Мікеланджэла для працы ў Ватыкан. Нешта падобнае здарылася з беларускім барокам. Эпоха спрыяяла яго з'яўленню, у культуры існаваў дзеля гэтага пэўны грунт. Але неабходны быў таксама ініцыятар. Ім, як вядома, стаў нясвіжскі князь Мікалай Крыштаф Сіротка (1549—1616), самы адукаваны чалавек свайго часу. Атрымаўшы адукацию ў Лейпцигскім і Страсбургскім універсітэтах, наўедаўшы многія краіны (Італію, Францыю, Германію), ён свабодна размаўляў на замежных мовах, быў аўтарам знакамітага «Вандравання князя Мікалая Радзівіла Сіроткі ў замежныя краіны» і саўтарам, так бы мовіць, адной з ранніх карт Беларусі і Літвы, надрукаванай паводле гравюры Т. Макоўскага ў 1613 г. у Галандыі. Вярнуўшыся у 1584 г. з падарожжа ў Св. Зямлю ў калыску роду Радзівілаў Нясвіж, ён, паводле У. Сыракомлі, асабліва востра на гэты раз убачыў «вельмі ўбогае, не адпавядаючае княскай велічы мястэчка»<sup>17</sup>. Выбар

<sup>13</sup> Хадыка А. Ю., Хадыка Ю. В. Непаўторныя рысы: З гісторыі беларускага партрэта. С. 49.

<sup>14</sup> Ярошевич А. А. Западноевропейские иконографические типы Богородицы в белорусской живописи XVII—XVIII вв. //Філевскія чтэнія. М., 1997. С. 76—78.

<sup>15</sup> Падрабязней аб гэтым гл.: Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 6—7.

<sup>16</sup> Усе ранніе друкарні на тэрыторыі Усходняй Еўропы (скарынаўская Віленская, 20-я гады XVI ст., Брэсцкая 1553—1554 гг., Нясвіжская 1562 г. і інш.) — беларускія; апошнія ўпльывала не толькі на развіццё «чорнага мастацтва», але таксама адукациі, наўку, распаўсюджванне ведаў, сродкаў камунікацыі і інш.

<sup>17</sup> Сыракомля У. Добрая весці. Мн., 1993. С. 237.

у яго карэннай перабудове паў на езуітаў. Нам, на жаль, мала вядомы раннія стасункі Сіроткі з паслядоўнікамі Ігнація Лайолы. Марчыма, ён пазнаёміўся з імі ў Рыме ў час ранейшых падарожжаў. Неўзабаве яны з'явіліся ў Нясвіжы, але, убачыўшы «лясную пустэчу», з расчараваннем пакінулі яго<sup>18</sup>. У хуткім часе Сіротка запрасіў у Нясвіж італьянскага дойліда Джана Марыя Бернардоні (нар. у Кому ў 1541 г., памёр у Кракаве у 1605 г.) — прадстаўніка так званай «комаскай» архітэктурнай традыцыі. Мяркуюць, што ён быў вучнем Дэла Порта і прымаў удзел у будаўніцтве царквы Іль Джэзу ў Рыме. У Нясвіж прыехаў у 1586 г. Пачалася карэнная перабудова Нясвіжа па апошняму слову фартыфікацыйнай єўрапейскай тэхнікі. Горад акружаны валамі з бастыёнамі, рэгулярныя абрывы атрымала яго планіроўка, на плошчы паставлена каменная ратуша.

З публікацый Пашэнды, Захватовіча, Марэлоўскага, Катлубая, Квітніцкай, Габрусь і іншых першыя крокі развіцця барока ў Беларусі добра вядомы. Неўзабаве тут будуецца езуіцкі калегіум (трэці пасля Віленскага 1579 г.<sup>19</sup> і Палацкага 1580 г.) і асабліва важны для нашай тэмы барочны касцёл Божага цела. Такім чынам, ініцыятарам барока ў Беларусі выступае не каралеўскі двор, не дзяржава, а, па сутнасці, прыватная асоба, магнат (праўда, кароль у сваёй дзяржаве — Нясвіжы). З надрукаванай Квітніцкай «Люстрацыі калегіума Нясвіжскага» ад 1773 г. відаць, што да жніўня 1584 г. былі ўжо закладзены фундаменты касцёла, а калегіум толькі меркавалі будаваць<sup>20</sup>. Непадалёку ад Нясвіжа быў таксама ўзнесены касцёл Св. Рафала (1584—1593)<sup>21</sup> і два каменныя манастыры ў самім Нясвіжы.

Як адзначана, касцёл Божага цела быў пабудаваны ў 1593 г. паводле плана Бернардоні, які прысутнічаў пры яго асвячэнні. Без істотных змен ён захаваўся да нашага часу, аб чым сведчыць яго супастаўленне з гравюрай Т. Макоўскага (працаваў у Сіроткі на Нясвіжскім двары) 1600 г.

У нашу задачу не ўваходзіць аналіз выдатнага помніка. Нагадаю толькі, што за аснову архітэктурнай кампазіцыі была ўзята згаданая рымская царква Іль Джэзу; што Бернардоні, аднак, прыкметна адышоў ад рымскага прататыпа; што яго твор — трохнефавая шасціслуповая крыжова-купальная базіліка на ўзору хораў у плане мае форму лацінскага крыжа; што паставлена асобна ад манастыра (царква Іль Джэзу фасадам выходзіць на вуліцу) тварэнне Бернардоні

<sup>18</sup> Сыракомля У. Добрая весці. С. 237.

<sup>19</sup> Стэфан Баторый у тым жа 1579 г. зацвердзіў яго як акадэмію.

<sup>20</sup> Квітніцкая Е. Д. Коллегиумы Белоруссии XVII в. //Архитектурное наследие. М., 1969. С. 4.

<sup>21</sup> У 1732 г. перабудаваны і асвячаны касцёл пад тытулам Св. Міхала.

глядзіцца велічна і ўзнёсла, выдатна ўспрымаецца з усіх бакоў; што купальная базіліка — новая з'ява ў беларускім дойлідстве.

Прынцыпова важнае значэнне мела знаходка «Альбома Бернардоні» з чарцяжамі, дзе акрамя праектаў іншых помнікаў Беларусі ёсць і план касцёла Божага цела<sup>22</sup>. Ён пераконвае, што каля ўвахода ў храм былі пабудаваны круглыя баявяя вежы (пазней разбураны), а гэта гаворыць аб tym, што пры будаўніцтве першага барочнага храма Бернардоні ўлічваў традыцыі папярэдняга беларускага дойлідства, у прыватнасці цэркваў абарончага тыпу ў Сынковічах, Маламажэйкаве, Супраслі (усе XVI ст.).

Як слушна заўважыла Т. Габрусь, з'яўленне праектнага чарцяжа стала пераломнім момантам у гісторыі архітэктуры, бо чарцёж узвышаў ролю архітэктара — чыннік яго творчай волі і эстэтычных прынцыпаў<sup>23</sup>. Да Бернардоні такая практика не мела месца ва ўсёй Рэчы Паспалітай. У Маскоўскай Русі праектны чарцёж з'явіўся на стагоддзе пазней, а на Украіне будаўніцтва вялося без чарцяжоў амаль да канца XVIII ст.

Такім чынам, самы ранні на тэрыторыі ўсходніх славян (і Рэчы Паспалітай у цэлым) архітэктурны помнік быў завершаны ўсяго на 9 гадоў пазней за рымскую царкву Іль Джэзу. Касцёл Божага цела — шэдэўр нашага дойлідства, у якім веліч, манументальнасць і прастора арганічна знідаваны з урачыстасцю і святочнасцю.

З'яўленне ў Беларусі новага храма ў стылі барока можна было бы лічыць выпадковасцю, калі б выключны па сваёй значнасці пачатак Бернардоні не меў паслядоўнікаў<sup>24</sup>. Тым часам барока ў XVII—XVIII стст. імкліва пашыраецца ў Беларусі не толькі ў дойлідстве, але таксама ў манументальным жывапісе, скульптуры, іканапісе, партрэце, гравюры і інш. Праўда, новы стыль не вызначае ўсю складаную і разнастайную стылістыку тагачаснага нашага мастацтва; у шэрагу помнікаў замкавага дойлідства першай паловы XVII ст. прасочваюцца адзнакі нідэрландскага Рэнесанса, што тлумачыцца ўздзелам у будаўніцтве галандскіх архітэктараў і інжынераў-фартыфікатараў (Ван Лаэра, Нонхарта, Ван Дадэна, Голланда, Валона і інш.)<sup>25</sup>. Будуюцца таксама помнікі готыка-рэне-

<sup>22</sup> Габрусь Т. Правераная алгебрай гармонія //Мастацтва Беларусі. 1990. №5. С. 70—75; Галенчанка Г. Я. Альбом Бернардоні: Новая крыніца па гісторыі архітэктуры і будаўніцтва ў Нясвіжы //Ад Полацка і Нясвіжа да Падуі і Венецыі. Мн., 1994. С. 79—87.

<sup>23</sup> Габрусь Т. Правераная алгебрай гармонія //Мастацтва Беларусі. 1990. №5. С. 70.

<sup>24</sup> Пасля Нясвіжа езуіты ўсталяваліся ў Орши (1612), Мсціславе (1616), Навагрудку (1631), Брэсце (1623), Пінску (1635), Віцебску (1640), Гродне (1647), Мінску (1657), Магілёве (1678), Слуцку (1696) і інш. Тут узводзяцца каменныя касцёлы, калегіумы, большасць якіх выканана ў стылі барока.

<sup>25</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 16, 25.

санснага тыпу (касцёл кармелітаў у Ружанах, 1617–1850-я гг., касцёл бернардзінцаў у Слоніме, 1645–1671 гг. і іш.).

I ўсё ж барока паступова пачынае вызначаць асноўную стылістыку развіцця беларускага дойлідства. Пасля Нясвіжа яго элементы сустракаюцца ў Мікалаеўскім касцёле ў Міры (1599–1605); выдатным барочным помнікам з'яўляецца Гродзенскі касцёл езуітаў (каля 1647–1663). Тут ужо цалкам выявілася тэндэнцыя падпаралікаўца велічнаму храму прылеглую плошчу, адкрыць яго гораду. Пазней гэта тэндэнцыя выявілася ў іншых гарадах (Пінску і г.д.).

Е. Квітніцкая мяркуе, што для многіх храмаў Беларусі Нясвіжскі касцёл быў тым узорам, якім стала для каталіцкага свету царква Іль Джэзу ў Рыме. Пазней, у XVIII ст., беларускае барока сфарміравалася ў цэльнную і аргінальную з'яву архітэктуры — «віленскае барока»<sup>26</sup>.

Як вядома, дойлідства з'яўляецца быццам бы заканадаўцам стылю. І невыпадкова следам за ім барока ўпłyвае на фарміраванне школы беларускага жывапісу, скульптуры, гравюры.

Да нас, на жаль, не дайшлі першапачатковыя роспісы касцёла Божага цела (у 1750 г. паводле загаду Міхаіла Казіміра Радзівіла (Рыбанькі) новыя роспісы створаны Ксаверыем Дамінікам Гескім), таму меркаваць пра іх стыль немагчыма. Не захаваліся і іншыя творы манументальнага жывапісу першай паловы XVII ст. З літаратурных крыніц вядома, што найбольш значымі былі роспісы драўлянай царквы Күцеінскага Богаяўленскага манастыра ля Орши (пабудавана ў 1623 г.). Знішчаны і роспісы Богаяўленскага сабора ў Магілёве, 1633–1636 гг. (яшчэ ў 1945 г. у яго інтэр'еры працьвалася каля 20 фрагментаў)<sup>27</sup>.

Развіццё стылю барока ў манументальным жывапісе Беларусі асабліва ярка выявілася ў роспісах Святадухаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў Магілёве (пабудавана ў 1641 г., роспіс адносіцца да сярэдзіны XVII ст.). Аб іх мы ведаем з каштоўнай публікацыі Т. Ржэвускай<sup>28</sup>. Роспісы, у якіх пераважаюць тэмы Стэрога Запавету (яшчэ ў 20-я гады захоўвалася каля 70 сцэн), дэманструюць поўны разрыў з візантыйскай мастацкай традыцыяй. Здзіўляючая простанароднасць вобразаў, багацце этнаграфічных рэалій (адзенне, дэталі побыту), наіўны, але канструктыўна дакладны малюнак фігур, намаляваных не па класічных канонах, а паводле жыццёвых назіранняў, выдатнае адчуванне мастакамі (не менш чым дзве асобы) аб'ёму і формы — усё гэта — арганічныя складаемыя новага стылю. Варта заўважыць, што ў роспісах, выкананых у стылі

<sup>26</sup> Квітніцкая Е. Д. Коллекцыи Белоруссии XVII в. С. 5; Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 228–232.

<sup>27</sup> Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. С. 80.

<sup>28</sup> Ржэвуская Т. Роспісы Тупічэўскага манастыра //Зап. аддз. гуманіт. навук. Мн., 1928. Кн. 6. С. 141–166.

барока, узмацняеца роля сінтэзу архітэктуры і жывапісу; роспіс не «прыкладаецца» да інгэр'ера, а імкненна звязаць яго з рэальным ася-роддзем. Столъ быццам бы праразаецца ў неба або ў архітэктуру вуліцы — прынцыповае новаўвядзенне стылю.

Барока прынесла ў Беларусь і манументальную скульптуру. Першыя помнікі — выявы Св. Міколы, Крыштафа, Ігнація і Ксаверыя — упрыгожылі фасад Нясвіжскага касцёла. Гэта адны з найбольш ранніх (калі не першыя) манументальных скульптур у мастацтве Усходняй Еўропы<sup>29</sup>. Такой арганічнай сувязі скульптуры з дойлідствамі гісторыя беларускага мастацтва не ведала.

Да сярэдзіны XVII ст. манументальная пластыка трывала ўвайшла ў практыку беларускіх майстроў (надмагіллі Радзівіла Сіроткі, пасля 1616 г., Нясвіж; віцебскага кашталяна М. Вольскага, пасля 1623 г., в. Крамяніца, што на Віцебшчыне і інш.)<sup>30</sup>. Лепшыя майстры, натуральна, працуяць у Вільні, але і ў Нясвіжы, Дзятлаве, Стабуцах барочная скульптура ўпрыгожвае інтэр'еры і экстэр'еры; з'яўляючца надмагіллі, творы станковага і манументальнага мастацтва<sup>31</sup>.

Барочная станковая скульптура, якую праваслаўныя не дапускалі ў свае храмы, пачынае актыўна развівацца пасля Брэсцкай уніі (1596). Яна (унія) стварыла магчымасці і для развіцця ўкраінскай пластыкі (у Расіі скульптуру наогул не прынялі ў свае храмы), але Брэсцкая унія адбылася на беларускай зямлі. Таму храналагічны фактар — на карысць Беларусі<sup>32</sup>.

Найбольш раннімі абразамі (з тых, што захаваліся), у якіх ужо выразна выяўляючца рысы барока, з'яўляючца творы з Жыткавіч: «Хрыстос Уседзяржыцель» і «Маці Божая Адзігітрыя» (1640 г., НММБ). Параўналельны аналіз сведчыць, што іх выкананіе адзін майстар (назавём яго «жыткавіцкім»). Трапятакая, жывапісная апрацоўка складак адзення, новы падыход да праціскі лікаў, манументальнасць і веліч не толькі ў кампазіцыі, але і ў разуменні шырокай і абагульненай формы — усё гаворыць пра з'яўленне новага стылю<sup>33</sup>. У новым асэнсаванні «жывапіснай» формы беларускі іканапіс таксама ішоў наперадзе рускага і ўкраінскага.

<sup>29</sup> У час трагічных падзеяў XVII — першай паловы XVIII ст. гэтыя першыя помнікі манументальнай пластыкі ў Беларусі былі, відавочна, знішчаны (або ўкрадзены). У XVIII ст. майстар Залескі выкананы новыя творы, якія ўпрыгожваюць Нясвіжскі касцёл і сёння.

<sup>30</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 72—73.

<sup>31</sup> Партал са скульптурнымі выявамі ў касцёле Ушэсця Марыі ў Дзятлаве (1616) выкананы кракаўскім разбіяром Кастэлі, праца на Нясвіжскім двары галандскага скульптара Філіпіна Вазона і інш. (Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 72).

<sup>32</sup> Лявонава А. К. Беларуская драўляная скульптура. Мн., 1992. С. 32.

<sup>33</sup> Высоцкая Н. Ф. Іканапіс Беларусі XV—XVIII стст. Мн., 1992. Іл. 13—15.

У эпоху барока пачынаеца і тэарэтычнае вывучэнне абраза, які раней ва ўмовах пратэстантызму нярэдка адмаўляўся<sup>34</sup>. У станаўленні рэалістычных асноў іканапісу, яго рашучым адыходзе ад «візантыйскасці» асабліва вялікую ролю адыгралі трактаты Сімёона Плацкага (пра іх далей).

З мастацтвам барока звязана і станаўленне самабытнага беларускага партрэта. Яго школа фарміравалася пад уздзейннем, з аднаго боку, візантыйскіх традыцый (мініяцюра рукапісаў, рання фрэскі), з другога — заходнеўрапейскага мастацтва (партрэты згаданых замежных мастакоў, што працавалі ў Беларусі, або набытыя творы). У XVI—XVII стст. склаліся і асноўныя віды партрэтнага мастацтва (рыцарскі партрэт, царацьвы партрэт, сармацкі партрэт, пахавальны партрэт, данатарскі партрэт і інш.).

Асабліва ярка барока выявілася ў беларускай гравюры. Вялікае пашырэнне ў графіцы (на тытулах кніг, франтыспісах) атрымалі барочныя сімвалы, алегорыі. Іх выявы, як і ў тагачаснай драўлянай пластицы, прасякнуты неспакойнай экспрэсіяй. Барочныя картушы ў геральдычнай гравюры ўскладніліся ў сваіх сілуэтах, контурах, на тытулы кніг быццам бы перайшлі франтоны пышнай барочнай архітэктуры. Геральдычныя гравюры, партрэты з картушамі, гербамі, сімвалічнымі вобразамі, што ўслаліяюць партрэтаваных, напоўнены ўласцівымі барока дынамікай і рухам<sup>35</sup>.

Важнай тэндэнцыяй развіцця графікі з'явілася «персаналізацыя» твораў. Ужо ў першай палове XVII ст. мастакі падпісваюць свае працы ўласнымі прозвішчамі, а зрэдку нават указваюць на гравюрах год і месца стварэння. Апошняе, праўда, датычыцца толькі медзярыту ў лацінска-польскіх выданнях. Прыйгадаем Аляксандра і Лявонція Тарасевічаў, Крышчановіча, Шчырскага, замежных гравёраў Гётке, Пельцэльду, Шнопса, Вестэрфельда, Вілатца і інш. Самымі таленавітымі майстрамі медзярыту былі браты Тарасевічы, што паходзілі з Глуска (на Магілёўшчыне)<sup>36</sup>. Як убачым далей, калі сярэдзіны XVII ст. яны пераехалі на Украіну, дзе ўсталявалі тэхніку медзярыту і новыя жанры графікі («гравюра-тэзіс» і інш.).

У кірyllіцкіх старадруках барока пашырылася ў працах Максіма і Васіля Вашчанкаў, Англійскі.

Барочная тэндэнцыя найбольш ярка выявіліся ў медзярытных ілюстрацыях, вядомых у Беларусі ўжо ў пачатку XVII ст. Медзярыт спрыяў шырокаму выкарыстанню перакрыжаванай штры-

<sup>34</sup> Прыхільнікам іканаборчых поглядаў быў С. Будны, які ў палеміцы з Арцеміем (рускі вальнадумец, што уцёк ў Беларусь) адмаўляў антрапаморфнасць Бога і таму не бачыў рэальных падстав для яго выявы (Очерки истории философской и социологической мысли в Белоруссии. Мн., 1973. С. 58—59).

<sup>35</sup> Шматав В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 80—81.

<sup>36</sup> Ярошевич А. А. Несясные вопросы биографии Александра Тарасевича //Філевскія чытнінні. М., 1995. С. 65.

хоўкі, багатай танальнай мадэліроўкі формы, рэалістичнай перадачы рэфлексаў, святаценяў і паўтонаў (усё гэта адпавядала новаму стылю). Іменна ў гравюры на медзі ў XVII ст. добра відаць новыя пошуки мастакоў у перадачы просторы, засваенні класічнай спадчыны.

У Вялікім княстве Літоўскім да медзярыту адным з першых звярнуўся ўжо вядомы нам Тамаш Макоўскі. Гравёр, друкар і картограф, ён працаўаў у Нясвіжы пры двары князя Мікалая Радзівіла Сіроткі. Першыя медзярыты Макоўскага датуюцца 1601 г. (тытульны ліст кнігі «Вандраванні князя Мікалая Радзівіла Сіроткі ў замежныя краіны», якая выйшла ў Брунсбергу ў 1601 г.).

У 1604 г. у нясвіжскай друкарні выходзіць «Панегірык братоў Скарульскіх» — унікальны твор, які ва ўсходнеславянскай графіцы адкрывае новую, цікавую старонку, дагэтуль па-сапраўднаму не ацнены. Больш вядомы ўкраінскі і рускія гравюры «панегірыкі». Даследчыкі называюць іх «тээзісамі», «канклузіямі», «паднасынмі гравюрамі». Усе яны звязаны з існаваўшымі ў тых часах традыцыямі арганізацыі розных урачыстасцей (публічная абарона навуковай працы, навуковы дыспут, віншаванне і г.д.). Факты красамоўна сведчаць, што гэтая новыя віды гравюры найперш з'явіліся ў эпоху барока ў Беларусі<sup>37</sup>.

Інтэнсіўнае развіццё дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў эпоху барока (творы ліцейшчыкаў, збройнікаў, кавалёў, меднікаў, ювеліраў, шкларобаў, майстроў кафлі, чаканкі, разьбы па дрэву і г.д.) было абумоўлена аўяднаннямі рамеснікаў у цэхі. Гэтаму садзейнічала і магдэбургскае права. Для нашай тэмы асабліва важныя тых віды дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якія ў другой палове XVII ст. з Беларусі пашырліся ў Расію: разьба па дрэву і кафля. Уцалелыя алтары ў В. Воўпа, што на Гродзеншчыне (каля 1634 г.), Порплішча на Віцебшчыне (другая чвэрць XVII ст.), Новая Мыш на Брэстшчыне (другая чвэрць XVII ст.), Будслаў на Міншчыне (1633—1644) гаворачь аб нараджэнні барочных тэндэнций у рэчышчы рэнесанснага стылю. Майстэрства беларускіх разьбяроў асабліва ярка выявілася ў аздабленні храмавых іканастасаў, дзе развіваецца рэльефная, аб'ёмная разьба, у якой пераважаюць раслінныя матывы. Барочныя формы паступова пераважаюць над рэнесанснымі (іканастас Богаяўленскага сабора ў Магілёве. Другая чвэрць XVII ст., не захаваўся). У першай палове XVII ст. сферміраваліся формы «беларускай рэзі», імпартаванай пазней у Москву.

Аналічныя тэндэнцыі развіцця характэрныя і для кафлярства. Сярод найбольш ранніх узороў кафлі (гаршковай) — творы пачатку XIV ст. з Навагрудка, Палацка, Ліды. Неўзабаве значнае развіццё атрымала кафля для ўпрыгожвання інтэр'ераў сядзіб, палацаў, гарадскіх дамоў, у тым ліку пачная кафля. На думку даследчыкаў (А. Таўтавічус), асобныя яе узоры выконваліся паводле малюнкаў

<sup>37</sup> Шматай В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 117.

італьянскіх майстроў. Матывы беларускай кафлі разнастайныя. Раслінны і геаметрычны арнамент, геральдычныя выявы, вазоны, фантастычныя кветкі, відарысы львоў, драконаў і нават партрэты, жанравыя і казачныя сцэны (рэдкая знаходка кафлі ў Крычаве з выявай музыкі, што грае на жалейцы) — вось далёка не поўны пералік выяўленчых сюжэтаваў кафлі. Яе барочныя формы ярка выяўляюцца ў пячной кафлі з геральдычнымі выявамі (шляхецкія і дзяржаўныя гербы) з Заслаўя (МСБК). Узровень кафлярства і ганчарнай справы ў цэлым быў вельмі высокі, беларускіх майстроў запрашалі на працу ў Польшчу і іншыя краіны<sup>38</sup>.

У цэлым эпоха барока ў беларускім мастацтве звязана з актыўным фарміраваннем нацыянальных школ дойлідства, манументальнага, станковага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У розных відах нашага мастацтва стыль барока выявіўся не адноўлька. Найбольш ярка ён сфарміраваўся ў дойлідстве. У асобных помніках іканапісу, партрэта, манументальнага мастацтва і разбы па дрэву барока ўзнікае на рэнесанснай першааснове. Як адзначана вышэй, працэс актыўнага фарміравання ў эпоху барока беларускай нацыянальнай школы ў цэлым адпавядаў тэндэнцыям развіцця мастацтва Заходняй Еўропы, аднак вылучаўся меншай інтэнсіўнасцю і больш скіплымі вынікамі. Тым не менш у станаўленні барока Беларусь, як сведчаньць факты, ішла наперадзе іншых усходнеславянскіх народаў. Вось чаму да дасягненняў беларускіх мастакоў прыглядаліся ў Расіі і на Украіне.

**БАРОКА Ў РАСІІ.** Мы бачылі, што засноўнікамі і носьбітамі барочнага дойлідства (прынамсі, культавага) былі езуіты; барока з'явілася як стыль езуіцкай, касцёльнай архітэктуры. У праваслаўнай Русі такая архітэктура (а значыць, і стыль барока) доўга не магла ўсталявацца. Праўда, езуіты неаднаночы спрабавалі асесці ў Расіі, але гэтыя спробы поспехаў не мелі<sup>39</sup>.

Справа, аднак, не толькі ў езуітах — у Москве на ўсё заходняе ў тия часы глядзелі вельмі падазрону. Пазіцыя праваслаўнай царквы была асабліва жорсткай, яна «зайсёды глядзела коса на ўсё «лацінскае» і паколькі яна мела вялікую рэальную ўладу, пастолькі ёй удавалася тармазіць, а часам і цалкам перарываць працэс збліжэння рускай культуры з заходнімі»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 87–89.

<sup>39</sup> Сярод першых езуітаў, што спрабавалі «прапісацца» ў Москве, быў Антоніо Пасевіно — пасол папы, пасрэднік паміж Баторыем і Іванам Грозным. Аднак ён не атрымаў дазволу на будаўніцтва каталіцкага храма. Пазней (у часы Лжэдэмітрыя, царэўны Соф'і, Пятра I і інш.) езуітаў праганялі з Москвы неаднаразова. Толькі Кацярына II пасля далучэння Беларусі да Расіі (пад упрыгожваннем езуітаў з Полацка, Віцебска, Орши, Мсціслава, Магілёва) некалькі змяніла свае адносіны да іх. Але і ім у Расіі не знайшлося месца; у пачатку XIX ст. тут іх было, аднак, ужо 244 асобы (Іезуіты // Хрыстиянство: Энцыкл. словарь. Т. 1. М., 1993. С. 574–575).

<sup>40</sup> Лазарев В. Н. Византыйское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 229.

Вышэйская пацвярджаецца многімі фактамі<sup>41</sup>. Колькі энергіі, тэмпераменту і красамоўства спатрэбілася ў Маскве Сімяону Палацкаму, каб у сваім «Слове к люботщательному іконнага писанія» даводзіць, што «не толькі адным рускім дадзена пісаць абразы...», што ў замежных землях «не толькі Хрыстоў або Багародзіцы вобраз на сценах і на дошках жывападобна пішуць... і зямных цароў сваіх персоны ў забыці не пакідаюць»<sup>42</sup>.

Паколькі на ўсходнеславянскія землі барока ішло з Захаду, то яму ў Маскве пэўныы перыяд дэверы былі зачынены. Толькі ў час так званай руска-польскай вайны (1654–1667) расейцы ў Беларусі і Літве шчыльна сутыкнуліся з заходняй культурай. Вось чаму менавіта з Беларусі пасля сярэдзіны XVII ст. началі пранікаць у рускае мастацтва «барочныя рысы» (тэрмін І. Грабара). І ўсё ж барока ў Расіі нават у XVIII ст. не склалася (як у Беларусі) у асобную школу; сам тэрмін «рускае барока» працяглы час выкарыстоўваўся тут вельмі асцярожна<sup>43</sup>. Пэўныы пералом наступае ў XVII ст.– перыяд затухаючай традыцыі старажытнарускага мастацтва і нараджэння мастацтва Новага часу<sup>44</sup>. Асноўным у мастацтве было фарміраванне новага рэалістычнага напрамку<sup>45</sup>. Рускія даследчыкі адзінадушныя ў тым, што ў гэтых працэсах значную ролю адыгралі тэарэтычныя працы Сімяона Палацкага (у Маскву пераехаў у 1664 г.). Яму належыць самая значная тагачасная трактаты па пытаннях культуры і мастацтва: «Слова да рупліца іконнага пісання» (70-я гады XVII ст.), прашэнне да цара Аляксея Міхайлавіча аб мерах па паліпшэнні іканапісу (да 1669 г.) і Акружная царская грамата аб іканапісе (1669). Пафас прац Сімяона Палацкага (перш за ўсё «Слова...») накіраваны супраць старых «даніканайскіх» прыёмаў іканапісу, у абарону яго рэалістычных форм. Для яго адзінай меркай для сапраўднай ацэнкі шанавання жывапіснага твора з'яўляецца мастакі ўзровень. Акрамя абразоў ён рэкамендуе мастакам свецкія сюжэты і не бачыць істотнай розніцы паміж іх мовай і мовай іканапісу. Асноўнае патрабаванне С. Палацкага – найперш у «Слова...»<sup>46</sup> – максімальнае набліжэнне выявы да яе жыццёвага правобраза.

<sup>41</sup> Гл.: История русского искусства. М., 1959. Т. 4. С. 41.

<sup>42</sup> Тамсама. С. 52.

<sup>43</sup> Часцей пісалі «пра стыль Адраджэння або лепш сказаць барока», пра «італьянска-рускае дойлідства», пра «Пятроўскі стыль», «барочныя рысы» і г.д., «Маскоўскае барока» (Барокко в России. С. 14–15).

<sup>44</sup> Лазарев В. Н. Искусство средневековой Руси. XI–XV вв. М., 1960. С. 11.

<sup>45</sup> История русского искусства. Т. 4. С. 7.

<sup>46</sup> «Слова да руплівага іконнага пісання» («Слово к люботщательному іконнага писанія») доўгі час прыпісвалася рускім мастакам Сімону Ушакову або часцей Іосіфу Уладзіміраву. Аднак з 1957 г. гісторык філасофіі В. М. Пузікай знайшоў у архівах рукапіс «Слова...», напісаны рукой Сімяона Палацкага (Пузікай В. М. Новыя матрыялы аб дзеянасці Сімяона Палацкага // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1957. №4. С. 71–78).

У сваіх поглядах на жывапіс (як рэалістычнае мастацтва) Сім'яон Полацкі бліжэй да заходніх, але не праваслаўных задач.

Агульнаўпрызнана, што тэарэтычныя трактаты Полацкага садзейнічалі станаўленню барока ў рускай культуры, падрывалі артадоксію рускай праваслаўнай царквы і шырокая адчынялі дзвёры свецкаму мастацтву.

Як адзначана, пранікненню форм барока ў рускую культуру садзейнічала азнямленне з беларускай культурай і мастацтвам у час руска-польскай вайны 1654–1667 гг. Пра дзеянасць беларускіх майстроў у Расіі пісалі многія аўтары (І. Забелін, В. Жалязнова, С. Бяссонаў, Г. Галенчанка, Ю. Аўсяннікаў, Л. Абецэдарскі і інш.). Таму прыгадаем тут толькі найбольш важныя моманты. Мы бачылі, што да сярэдзіны XVII ст. беларуская мастацкая школа ў асноўным ужо сфарміравалася як цэльная культурная з'ява, школа. І вось у час згаданай вайны 1654–1667 гг. гэта школа паўстала перад расейцамі ў непаўторнасці архітэктурных помнікаў, роспісаў, абразоў, сармацкіх партрэтав, скульптур і г.д. Да таго ж у час згаданай вайны ў Маскве апынулася шмат майстроў з беларускіх гарадоў<sup>47</sup>. У дакументах гаворыцца: «Узяты ў Аружэйную палату з Вільні, з Полацка, з Віцебска, са Смаленска розных спраў майстравыя людзі з жонкамі і з дзецьмі на вечнае жыццё, і на Маскве паставлены яны ў дварах Броннай слабады»<sup>48</sup>. Пераважная большасць беларускіх дойлідаў, жывапісцаў, гравёраў, майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва былі ўзяты ў Беларусі «полоном». Згодна з царскім указам, у 1672 г. для іх у Маскве была створана асобная Мяшчанская (Новамяшчанская) Слабада (размяшчалася за межамі так званага землянога горада). Выходцы з Беларусі там пераважалі. Гэта былі адмысловыя майстры самых розных прафесій. Лепшыя з іх працавалі пры царскім двары ў Аружэйнай, Залатой, Срэбнай і Майстравой палацех. Большаясць майстроў паходзілі са Шклова, Дуброўны, Вільні, Полацка, Магілёва, Мсціслава<sup>49</sup>.

Рускія аўтары прызнаюць вялікі ўклад беларусаў у развіццё рускай культуры і мастацтва XVII ст. У «Гісторыі рускага мастацтва» адзначана: «Вялікае значэнне ў развіцці асветы набылі вучоныя, выхадцы з Украіны і Беларусі, хоць царква і ўрад не раз праяўлялі да іх недавер... Украінцам і беларусам пратэжыраваў таксама патрыярх Нікан. Ён прыцягваў іх да ажыццяўлення царкоўнай рэформы. З дапамогай беларускіх майстроў Нікан будаваў і ўпрыгожваў свае манастыры. Вучоныя украінцы і беларусы служылі рэдактарамі на

<sup>47</sup> Насуперак фактам Л. С. Абецэдарскі спрабуе давесці, што ў Беларусі майстры «не находили широкого применения своему мастерству» і толькі ў Рускай дзяржаве «получили простор для творческого труда» (Абецедарскі Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. С. 7). Але ўсе яны пачыналі свой творчы шлях у Беларусі.

<sup>48</sup> Бяссонаў С. В. Беларуская мастацкая майстры ў Маскве XVII ст. //Весці АН БССР. Аддз. грамад. науک: Сер. гіст. 1947. №1. С. 24.

<sup>49</sup> Абецедарскі Л. А. Белорусы в Москве XVII в. С. 17–23; 26–28.

Друкарскім двары, перакладалі кнігі з грэчаскай і лацінскай моў, прымалі ўдзел ў будаўніцтве школ, былі хатнімі настаўнікамі і г. д.)»<sup>50</sup>

Шматранная дзейнасць беларускіх майстроў у Расіі ў XVII ст.— асобная вялікая тэма. Тут мы ў агульных рысах закранаем толькі праблему міграцыі з Беларусі барока. Барочныя формы ў рускім дойлідстве (выкарыстанне сродкаў барока для надання архітэктурнаму вобразу дынамічнай напружанасці, змены аблічча храма) у XVII ст. прыняты не былі. Асобныя матывы барока звычайна ўжываліся толькі ў дэкоры архітэктурных будынкаў, ператвараючы іх «в кудрявое сплетение и цветение» (І. Грабар). «Тут вось на дапамогу прыйшлі майстры, вывезеные Ніканам з беларускіх абласцей»,— адзначаеца ў «Гісторыі рускага мастацтва»<sup>51</sup>. Пры будаўніцтве славутага Нова-Іерусалімскага сабора (скончаны каля 1684 г.) яны ў дэкоры ўдала выкарыстоўвалі шматколерную кафлю, якая ўзмацніла дэкаратыўнасць і мастацкую выразнасць будынка. Сярод майстроў архітэктурнай керамікі называюць Пятра Іванава-Заборскага (галоўны мастак), Ігнація Максімава і знакамітага Сцяпана Іванова-Палубеса. Усе яны паходзілі з Беларусі (Капысі, Мсцілава і інш.). Вызначана, што ў сваіх малюнках яны карысталіся прывезенымі з Беларусі ў Расію заходненеўрапейскімі ілюстрацыйнымі кнігамі<sup>52</sup>. Выкананы у тэхніцы паліванай кафлі крылатыя галовы херувімаў, ордэрныя дэталі (калонкі, антаблементы і інш.). У кампазіцыі вокнаў, картушы і спіралі ўсе гэтыя барочныя матывы, якія ўжо ў першай палове XVII ст. часта сустракаюцца ў помніках беларускага дойлідства, на нашых гравюрах і абрацах, у кафлі, з'явіліся ў дэкоры рускіх дойлідаў упершыню.

Станоўленню барока ў рускім дойлідстве садзейнічала выкарыстанне ордэрнай сістэмы, якая ўжо разглядаецца як мастацкая аснова, што арганізуе кампазіцыю фасада і аб'ядноўвае розныя часткі будынка. Як адзначаюць рускія аўтары, гэта стала магчымым пасля далучэння Беларусі да Расіі<sup>53</sup>. Яны таксама сведчаць, што беларускія майстры прынялі ўдзел у будаўніцтве Іверскага манастыра. Гэта былі «майстравыя людзі» з Капысі, Оршы, Мсцілава. Паводле дакументаў, яны «неточию же одну обитель, но и ины мно-ги монастыри своими труды и поты сооружи»<sup>54</sup>. У другім дакуменце згадваеца куцеінскі «чорны поп» Паісій (пра яго далей), прысланы на працу «з царкоўным чарцяжом»<sup>55</sup> (апошняе гаворыць пра

<sup>50</sup> История русского искусства. Т. 4. С. 24 – 25.

<sup>51</sup> Тамсама. С. 175.

<sup>52</sup> Тамсама. С. 178.

<sup>53</sup> Брайцева О. И. Некоторые особенности ордерных композиций в русской архитектуре рубежа XVII – XVIII вв. // Архитектурное наследие. М., 1969. С. 45.

<sup>54</sup> Цыт. па кн.: Архитектурное наследие. С. 32.

<sup>55</sup> Тамсама.

выкарыстанне чарцяжоў у рускім будаўніцтве ўжо каля сярэдзіны XVII ст.).

Для станаўлення барока ў рускім жывапісе асабліва важнае значэнне мелі згаданыя вышэй трактаты Сімяона Полацкага пра іканапіс. Яны звярталі ўвагу на заходнія мастацтва і рашуча абвяргалі ўстарэўшыя «даніканайскія» формы абразапісання. І невыпадкова менавіта з дзейнасцю Сімяона Полацкага звязана творчасць цэнтральнай фігуры рускага жывапісу XVII ст. Сімона Ушакова – мастака-рэфарматара, які ў жывапісе першы пачаў адыходзіць ад традыцыйных іконографічных схем, умоўнасці перадачы аб'ёму, увёў у жывапіс новыя прыёмы реалістычнай трактоўкі<sup>56</sup>. Пошуки С. Ушакова адбываліся ў напрамку барочных тэндэнцый<sup>57</sup>. Як адзначаюць рускія аўтары, сваім дасягненнямі ў жывапісе ён шмат у чым аваязыны Сімяону Полацкаму. «Полацкі і Ушакоў былі пачынальнікамі свецкага мастацтва ў Маскоўскай Русі, – сцвярджаюць В. К. Былінін і В. А. Грыхін, – многае збліжала іх у жыцці»<sup>58</sup>.

Адзначаючы асаблівасці мастацкіх твораў Ушакова (аб'ём, матэрыяльнасць, перспектывнасць, жывапіснасць), аўтары лічаць, што «творчая манера Ушакова пераклікаецца з эстэтычнымі патрабаваннямі Полацкага»<sup>59</sup>. Яны выяўляюць агульныя кампаненты пры аналізе кампазіцыі твораў Полацкага і Ушакова (абраз Ушакова «Насаджэнне дрэва Дзяржавы Расійскай», 1668 – вершаванае віншаванне Полацкага «Арол Расійскі», 1667 і інш.).

Аналізуючы вядомы абраз Ушакова «Божая Маці Уладзімірская» (альбо «Дрэва Маскоўскай дзяржавы» ці «Пахвала Божай Маці Уладзімірской» 1668 г.), В. Г. Чубінская звязвае яго з вершамі Полацкага ў гонар рускага патрыярха Іосіфа. На яе думку, «верш Сімяона Полацкага і абраз Сімона Ушакова характарызујуцца агульным наборам рытарычных формул», што сведчыць аб дачыненні Сімяона Полацкага, звязанага цесным супрацоўніцтвам з Сімонам Ушаковым, да стварэння праграмы абраzu<sup>60</sup>. Агульная выснова рускіх аўтараў адносна творчага супрацоўніцтва Полацкага і Ушако-

<sup>56</sup> История русского искусства. Т. 4. С. 385.

<sup>57</sup> Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 192–193.

<sup>58</sup> Былинин В. К., Грихин В. А. Симеон Полоцкий и Симон Ушаков //Барокко в славянских культурах. С. 195.

Шматгадовae супрацоўніцтва Полацкага і Ушакова, агульнасць іх творчых прынцыпаў, нарэшце сама імя мастака наводзяць на думку: ці не з Беларусі ён паходзіць? Паходжанне ж Ушакова дагэтуль невядома. На абраze «Спас» (1684), што ў саборы Троіца-Сергіевай лаўры ў Загорску, згаданы яго родныя, сярод якіх некалькі «схімнікаў» і адзін «госць» (Істория русского искусства. Т. 4. С. 371). Ці не з радзімы Сімяона Полацкага паходзілі гэтыя «схімнікі» і «госты»?

<sup>59</sup> Морозов А. А. Симеон Полоцкий и проблемы восточнославянского барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 200.

<sup>60</sup> Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская...»//Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. М., 1985. С. 307.

ва такая: яны былі правадырамі мастацкіх і гісторыка-культурных працэсавай свайго часу; «барочны сінтэз роднасных мастацтваў з'яўвіўся магутным рухаўніком рускай эстэтычнай свядомасці XVII ст.»<sup>61</sup>

У станаўленні барока ў рускім жывапісе важную ролю адыграла таксама «барочнае парсунскае пісьмо» (тэрмін А. Н. Грэча) — свецкі партрэт, у нечым сугучны сармацкаму. Ва ўсіх працах па гісторыі рускага партрэта згадваецца Станіслаў Лапуцкі — беларус каталіцкага паходжання. Пасля смерці «немчына» Ганса Дэтэрсона (у 1655 г.) на Друкарскім двары яго месца заняў Лапуцкі. Праз год пасля паступлення на службу, у 1657 г. ён піша на палатне «парсуну цара Аляксея Міхайлавіча» (месца заходжанне невядома). Лапуцкаму прыпісваюць і партрэт патрыярха Нікана, які сведчыць пра добрае веданне аўтарам заходненіяўрапейскага партрэтнага жывапісу эпохі барока. Праўда, І. Грабар ставіў гэты факт пад сумненне (маўляў, «наўрад ці пад сілу рамесніку справіцца з такой складанай задачай, як гэты партрэт»). Аднак Лапуцкі быў рамеснікам высокага класа — невыпадкова ж яму даверылі раней напісаць партрэт цара Аляксея Міхайлавіча. У яго былі рускія вучні (Іван Безмін і інш.).

У канцы XVII ст. у Маскве працавалі і іншыя беларускія мастакі: Іван Міроўскі, Кіпрыян Умбраноўскі, Ерафей Еліна, Рыгор Адольскі, Сямён Лісіцкі, Лявонцій Кісялянскі, Гаўрыла Арыстоўскі, Сцяпан Заруцкі, Іван Маҳоўскі, Ігнат Палонскі, Г. Пачэпа, Астап Іваноў, Васіль Пазнанскі<sup>62</sup>. Найбольш здольны сярод іх быў апошні, якога А. І. Успенскі ставіць на адзін узровень з Сімонам Ушаковым<sup>63</sup>. Цікава, што ён быў вучнем Івана Безміна, які ў сваю чаргу вучыўся ў С. Лапуцкага. Захаваўся шэраг яго твораў (серыя абраозу «Страсці Гасподні», 1680; «Божая Маці з пранізаным мячамі сэрцам», 1680, і інш.). І. Грабар лічыў яго «больш адoranым і значна больш адукаваным» за іншых рускіх тагачасных мастакоў<sup>64</sup>.

Пры актыўным удзеле беларускіх мастакоў адбываецца станаўленне барока і ў рускай графіцы, гравюры. У час руска-польскай вайны 1654—1667 гг., пасля ўзяцця царскімі войскамі Магілёва, Орши і Куцейны, патрыярх Нікан засікаўся Куцеінскай друкарні, патрабаваў забраць «на подводы» і перавезці ў Рускі Іверскі манастыр на возеры Валдай «и печать книжную со всякимъ нарядомъ книги и печатныхъ мастеровъ и прочихъ».

Друкарня выехала з Куцеінскага манастыра ў пачатку 1656 г., а вясной прыбыла ў Клінскі Успенскі манастыр. 26 мая 1656 г. «стан печатной со всей счастью» на сялянскіх вазах быў накіраваны ў

<sup>61</sup> Барокко в славянских культурах. С. 218.

<sup>62</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 148.

<sup>63</sup> Успенский А. И. Живописец Василий Познанский, его произведения и ученики //Золотое руно. 1906. №7. С. 66—85.

<sup>64</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 451.

Іверскі манастыр. Апрача гэтага, сюды былі дастаўлены скрыні з кнігамі; сюды ж пераехалі куцеінскія друкары, гравёры, пепраплётчыкі, рээзыкі па дрэву, «зnamеншчыкі» (г.зн. малівальшчыкі) і г.д. Пераехаўшы ў Рускую дзяржаву, куцеінскія друкары-мастакі разгарнулі шырокую дзейнасць. У Іверскім манастыры яны надрукавалі «Часаслоў» (два выданні — 1657 і 1658 гг.), «Рай мысленны» (1659), «Брашна духоўнае» (1661), «Акафісты», «Святцы» і інш.

Даследчыкі адзначаюць, што па афармленні іверскія выданні працягвалі традыцыі куцеінскай друкарскай школы. У кнігах зменшчана пяць гравюр, паводле А. Сідарава, «настолькі не падобных на маскоўскія, што іх трэба разглядаць асобна»<sup>65</sup>. Сярод фігурных ілюстрацый вылучаецца праца з выявай Іакава Баравіцкага («Рай мысленны»). На гравюры стаіць дакладная дата «1659 року» і прозвішча мастака — «Паісій». Дрэварыт «Іакаў Баравіцкі» асабліва каштоўны тым, што на ім упершыню ў рускай гравюры адлюстравана выява аголенага цела. У «Брашне духоўным» на арнаментальнай гравюры пакінуў сваё імя майстар Іель. Тытул рамкі гэтага выдання падпісаны «Філарэтам».

Формы барока адчуваюцца ў арнаментыцы згаданых кніг. Але найбольш ярка яны выявіліся ў выяве герба Нікана ў кнізе «Рай мысленны». Геральдычная гравюра ў Беларусі вядома з часоў Скарэны. Прыйгадаем таксама герб Р. Хадкевіча з Заблудаўскага евангелля 1569 г., герб Льва Сапегі ў «Статуце Вялікага княства Літоўскага» (1588). Герб Нікана, зроблены куцеінскімі майстрамі, — першая геральдычная гравюра, зробленая ў рускай кніжнай графіцы. Паводле А. Сідарава, «стыль герба — чысцейшае барока»<sup>66</sup>.

Асновы барочнага гравюрнага партрэта ў Расіі былі закладзены згаданым вышэй ураджэнцам Глуска Ляўонціем Тарасевічам. У 1689 г. ён выканаў у Маскве партрэт царэўны Соф'і — першую эстампную гравюру ў Расії<sup>67</sup>.

Барока ў рускай графіцы цесна звязана з развіццём медзярыту, які ў адрозненне ад панаваўшай раней гравюры на дрэве значна пашыраў тэхніку гравюры (новыя магчымасці ў перадачы прасторы, аўёму і г.д., святлоценявай мадэліроўкі, «жывапіснасці» паверхні аркуша — усяго, што характэрна для барока).

У Маскве першымі кнігамі з медзярытамі былі выданні Сімяона Полацкага: перакладны Буквар (1679), «Тэстамент цара Васіля сыну Льву Філосаву» (1680), Псалтыр (1680), «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (1680) і інш. Яны выдадзены у Верхній друкарні. У іх змешчаны медзярыты «Цар Давід», «Варлаам і Іасаф» і інш.

«Зnamеншчыкам», стваральнікам кампазіцыі, быў С. Ушакоў. Гравіраваў медзярыты Л. Трухменскі, якога Д. Равінскі называе най-

<sup>65</sup> Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 203.

<sup>66</sup> Таксама. С. 206.

<sup>67</sup> Таксама.

больш умелым з усіх гравёраў XVII ст., «кіраўніком школы». Пасля доўнасьць выканання ранніх рускіх кніжных медзярытаў была прааналізавана А. Сідаравым, які паспрабаваў вызначыць «ланцуг зараджэння ілюстрацыйнай гравіраванай кампазіцыі». На яго думку, ідэя і змест ілюстрацый належалі Сімёону Полацкаму. Затым С. Ушакоў выконваў руплівы малюнак пяром і пэндзлем. Пасля гэтага медная дошка пераходзіла да А. Трухменскага, які гравіраваў малюнак, рыхтаваў яго да друку. Асобныя малюнкі ствараліся самім Сімёонам Полацкім, які валодаў малюнкам<sup>68</sup>.

Значнае ўздзеянне аказалі беларускія майстры на станаўленне барока і ў рускім дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Пры пабудове ў Маскоўскім Крамлі царскіх церамоў і патрыяршых палат, стварэнні Каломенскага палаца і Нова-Іерусалімскага манастыра з Беларусі была забрана вялікая колькасць рэзчыкаў па дрэву. Сярод іх вылучаліся Герасім Акулаў, старцы Іпаліт і Арсеній і асабліва Клім Міхайлau<sup>69</sup>. Беларускія разьбяры прынеслі ў рускае мастацтва асобную аб'ёмна-ажурную разьбу па дрэву, атрымаўшую назыву «беларускай рэзі» (або «флемскай»). Такая разьба раней у Москве была невядома. Даследчыкі адзначаюць у ёй рысы барока<sup>70</sup>.

Сярод прац беларускіх майстроў вылучаўся іканастас Смаленскага сабора Новадзявочага манастыра ў Москве (1683–1685) і разьбяныя працы палаца рускага цара Аляксея Міхайлавіча ў в. Каломенскае (разабраны ў XVIII ст.). С. Полацкі называў палац «восьмым цудам свету», параўноўваў яго з храмам Саламона.

Адзін з першых майстроў шматколернай кафлі быў Ігнацій Максімаў з Капысі. Ён ужо ў яе ў Іверскім манастыры на Валдаі, куды патрыярх Нікан вывез з беларускіх гарадоў адмысловых майстроў, што наладзілі тут вытворчасць кафлі. Да яе звярталіся Сцяпан Іваноў-Палубес, Пётр Іваноў-Заборскі, Восіп Іваноў, Фёдар Чук, Аляксей Ляўонаў і інш.<sup>71</sup> Беларускія майстры першымі ў Расіі выканалі кафельныя іканастасы па ўзору беларускіх разьбяных. Расейцы называлі іх «белорускай рэзью сквознай»<sup>72</sup>. Пры гэтым яны звярталіся да ордэрных форм (у тым ліку барочных). Сярод майстроў кафлі вылучаўся Сцяпан Іваноў-Палубес, асобныя творы якога гавораць пра ўздзеянне барочных форм.

<sup>68</sup> Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. С. 27; Гл. таксама: Гусева А. А. Оформление изданий Симеона Полоцкого //Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. М., 1958. С. 457–469.

<sup>69</sup> История русского искусства. Т. 4. С. 306–308.

<sup>70</sup> Тамсама. С. 306.

<sup>71</sup> Тамсама. С. 283–285.

<sup>72</sup> Тамсама. С. 287.

Такім чынам беларускія майстры прычыніліся да станаўлення барока ў розных відах і жанрах рускага мастацтва. «Гісторыкам яшчэ давядзенца аддаць належнае беларусам, якія аказалі даволі значны ўплыў на рускую культуру другой паловы XVII стагоддзя», — піша рускі мастацтвазнаўца Ю. Аўсяннікаў<sup>73</sup>.

Неабходна, аднак, зрабіць агаворку. Гісторыя мастацтва сведчыць, што нацыянальную культуру краіны — яе аснову, сутнасць, веліч — заўсёды ствараюць карэнныя насельнікі (нам, беларусам, гэта асабліва добра зразумела, бо і сёння часам можна яшчэ пачуць, што беларускую культуру і мастацтва за нас рабіў нехта іншы). Замежныя ж мастакі нярэдка з'яўляюцца перадатчыкамі майстэрства (на раннім этапе) або носьбітамі новых ідэй. Так было ў Вялікім княстве Літоўскім, у Рэчы Паспалітай і, нарэшце, у Расіі. Добра знаёмыя з формамі барока беларускія майстры шчодра дзяліліся сваім творчым вопытам, працуячы ў шчыльных контактах з рускімі дойлідамі, жывапісцамі, графікамі і майстрамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Толькі разам з імі яны маглі дасягнуць такіх уражлівых вынікаў.

**БАРОКА НА УКРАІНЕ.** Не зважаючы на тое, што яшчэ ў 1911 г. пра ўкраінскае барока з'явілася манаграфія Г. Лукомскага<sup>74</sup>, генезіс стылю вывучаны недастаткова. У 6-томнай «Гісторыі ўкраінскага мастацтва» (т. 2–3) тэрмін «барока» ўжываецца рэдка і з выключнай асцярожнасцю<sup>75</sup>. У артыкуле «Барока» з украінскай энцыклапедыі пра сусветны мастацкі стыль практычна не сказана нічога (нагадваюцца 2–3 помнікі XVIII ст.). Прычыны лёгка зразумець. Станаўленне барока звязана з езуітамі, а на іх дзеянасць у тыя часы глядзелі адмоўна. Куды выразней (хоць, магчыма, і не надта глыбока) гаворыцца пра ўкраінскае барока ў «Гісторыі рускага мастацтва» пад рэдакцыяй І. Грабара<sup>76</sup>, дзе ёсць спецыяльны раздел «Барока на Украіні». Генезіс стылю звязаны тут «з Захадам»<sup>77</sup>. Гісторыкі ўкраінскага мастацтва ў вызначэнні крыніц барока больш канкрэтныя: дойліды католікі прынеслі на Украіну «прыёмы рымскага барока»<sup>78</sup>.

У XVII ст., калі барока з Рыма пачало сваё шэсце па краінах Заходняй (у меншай ступені Усходняй) Еўропы, большая частка Украіны, як і Беларусь, уваходзіла у склад Рэчы Паспалітай. Сацыяльна-палітычная і канфесійная сітуацыі ў нашых краінах мелі шмат агульнага. Але была і істотная розніца. Украіна (най-

<sup>73</sup> Овсянников Ю. Солнечные плитки: Рассказы об изразцах. М., 1967. С. 69.

<sup>74</sup> Лукомский Г. Украинское бароко. СПб., 1911.

<sup>75</sup> История украинского мистецтва. Т. 2, Кіїв, 1967; Т. 3, 1968.

<sup>76</sup> Грабарь И. История русского искусства. Т. 4. С. 337–417.

<sup>77</sup> Тамсама. С. 338.

<sup>78</sup> История украинского мистецтва. Т. 2. С. 97.

перш левабярэжная) напачатку, думаецца, мацней трymалася за візантыйскую традыцыю, уплыў каталіцкіх свецкіх і духоўных феадалаў тут быў слабейшым, чым у гарадах Заходняй Украіны, у Беларусі і Літве<sup>79</sup>. Уздзейнне Захаду на беларускае і ўкраінскае мастацтва ўзмацнілася пасля Брэсцкай (1596) уніі. Тэрытарыяльна (а значыць, і храналагічна) працэс гэты ішоў, такім чынам, з беларускіх зямель. Першынства Беларусі ў творчай перапрацоўцы заходненеўрапейскіх форм тлумачыцца і тым, што развіццё тагачаснай беларускай культуры было звязана з Вільнем, дзе, як сведчаць факты, пераасэнаванне заходненеўрапейскіх форм адбывалася раней, чым у цэнтрах украінскай культуры<sup>80</sup>. Вось чаму асобныя новаўядзенні, што звязаны з Рэнесансам і бароком (гравюра на дрэве, медзярыт, манументальная пластыка і інш.), з Вільні, Заблудава, Нясвіжем, Гародні пашыраліся ў Львоў, Астрог, Кіеў і іншыя цэнтры ўкраінскай культуры. Невыпадкова менавіта з Беларусі, а не з Расіі, як лічылі некаторыя аўтары, на Украіну прыйшло друкарства, а разам з ім і кніжная гравюра<sup>81</sup>.

Паводле Д. В. Стэповіка, першыя адзнакі барока ва ўкраінскай мастацткай культуры з'явіліся ў апошніяй чвэрці XVI ст., прычым «кніжная мініяцюра і гравюра раней і паўнай увабралі ў сябе барочныя рысы»<sup>82</sup>. Сярод найбольш раніх твораў ён называе гравюру «Васіль Вялікі» з «Кнігі пра постнічаства» (Астрог, 1594). Яшчэ А. С. Зёрнава вызначыла, што гэты твор належыць да группы віленскіх гравюр П. Мсціслава з Евангелля (1575), надрукаванага ў друкарні Мамоніча<sup>83</sup>. Гравюра рэзалася у Вільні, яе аўтарам з'яўляецца хутчэй за ўсё сам Мсціславец. Ён (або яго вучань) перавёз дошку ў Астрог і выкарыстаў яе для «Кнігі пра пост»<sup>84</sup>.

Асабліва вялікі ўклад у становленне ўкраінскага барока ўнеслі ўжо вядомыя нам гравёры Аляксандар і Лявонцій Тарасевічы, І. Шчырскі і Л. Кршчановіч, якія ў 80-я гады XVII ст. з Беларусі і

<sup>79</sup> Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника. М., 1981. С. 47.

<sup>80</sup> Наўрад ці можна пагадзіцца з І. Н. Галянішчавым-Кутузавым, паводле якога першыя прайавы гуманізму ва ўсходніх славян бачны на Галічыне — у Львове (Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян. М., 1963. С. 7). Важнейшая адзнака гуманізму — друкарства (а значыць, і адукцыя, асвета) у Галічыне абазначалася амаль на 50 гадоў пазней (львоўскі Апостал 1574 г.), чым у Беларусі і Літве («Малая падарожная кніжка» Францыска Скарыны, 1522).

<sup>81</sup> Як вядома, пасля 1570 г. Іван Фёдаравіч з Заблудава пераехаў у Львоў, дзе надрукаваў «Апостал» (1574) — першую ўкраінскую кнігу з гравюрамі (Шматко В. Ф. Беларуская кніжная гравюра. С. 78).

<sup>82</sup> Степовік Я. Д. Леонтій Тарасевіч і украінське мистецтво барокко. Київ, 1986. С. 14—15.

<sup>83</sup> Зернова А. С. Первопечатник Петр Тимофеев Мстиславец //Книга: Исследования и материалы. М., 1964. С. 108.

<sup>84</sup> Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника. С. 10; Запаско А. П. Мистецтво книги на Украіні в XVI—XVIII стст. Львів, 1971.

Літви пераехалі на Україну<sup>85</sup>. Аляксандр Тарасевіч перавёз у Кіеў станок для друкавання медзярытаў. Згаданыя мастакі прынеслі на Україну і «гравюру-тээсі» (або «канклузію»), гравюрны партрэт, новыя тэхнічныя прыёмы медзярыту. Паводле Д. Стэповіка, творчасць братоў Тарасевічаў — важная вяжа ў станаўленні ўкраінскага барока — графікаў такога ўзору на Украіне ў тых часы не было. І невыпадкова іх гравюры ўкраінскія творцы кіравалі з вялікай руплівасцю. Так, тытульны ліст Служэбніка, надрукаванага ў 1695 г. у Супраслі (яго награвіраваў Л. Тарасевіч), у 1733 г. у Уніве кіраваў М. Фуглевіч. Як адзначыў А. Запаска, «копія не дрэнная, хоць значна саступае арыгіналу»<sup>86</sup>. Партрэт Георгія — Лаурэнція Зямлі, награвіраваны Л. Тарасевічам у Ашмянах або Вільні, у 1749 г. кіруе кіеўскі гравёр О. Ірклійскі (таксама не дасягаючы мастацкага ўзору арыгінала)<sup>87</sup>. Яшчэ менш удалася ўкраінскуму гравёру копія з партрэта К. С. Радзівіла, змешчанага ў згаданым Служэбніку. І ёсё ж значэнне гэтых копій для ўкраінскага барочнага партрэта неадказцэньваць нельга.

Важным этапам у станаўленні барока ва ўкраінскім мастацтве з'явіліся таксама гравюры Памвы Бярынды (украінскі пісьменнік, друкар, гравёр). Усе яны таксама з'яўляюцца копіямі гравюр Пятра Мсціслаўца з віленскага Евангелля (1575)<sup>88</sup>.

Як адзначалася, у станаўленні барока значную ролю адыграў медзярыт. Раннія медзярыты на Украіне выяўлены Я. Д. Ісаевічам у львоўскіх выданнях. Даследчык лічыць, што яны выкананы Конрадам Гётке — гравёрам шведскага паходжання, які працаваў у Вільні. У Кіеве медзярыт першым выкарыстаў Спірыдон Собаль у «Актоіху» (1628). Собаль — прадстаўнік магілёўскай школы гравюры — нёс яе здабыткі з Беларусі на Украіну. Такім чынам, на Украіну медзярыт ішоў з Беларусі і Літвы. Сярод ранніх львоўскіх выданняў з гравюрамі на медзі Я. Д. Ісаевіч называе кнігі беларускага друкара Міхася Слёзкі<sup>89</sup>.

Для развіцця барочнага партрэта Украіны (графічнага), а таксама жанравых замалёвак і батальных сцэн важнае значэнне мела творчасць А. Вестэрфельда — мастака голандскага паходжання, які прыблізна ў 1640—1650-х гадах быў прыдворным жывапісцем, кар-

<sup>85</sup> Аб гэтым гл.: Степовік Д. Олександар Тарасевіч. Кіев, 1975; ён жа: Леонцій Тарасевіч і украінськое мистецтво барокко; Шматай В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 139—143.

<sup>86</sup> Запаско А. П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII стст. С. 232.

<sup>87</sup> Степовік Д. В. Леонцій Тарасевіч і украінськое мистецтво бароко. С. 211.

<sup>88</sup> Гравюры ўклеены ў рукапіснае Евангелле XVII ст. (Музей украінскага мастацтва ў Львове, рукапіс 30457). У 1636 г. надрукаваны ў львоўскім Евангеллі (Ісаевич Я. Д. Издательская деятельность львовского брацтва в XVI—XVIII веках //Книга: Исследования и материалы М., 1962. Сб. 7. С. 229.

<sup>89</sup> Ісаевич Я. Д. Першыя гравюры на меди в книгах типографий Украіны //Памятники культуры: Новыя открытия. Л., 1979. С. 301—303.

тографам і рысавальшчыкам пры двары Радзівілаў у Нясвіжы<sup>90</sup>. Ён удзельнічаў у ваенным паходзе Я. Радзівіла на Кіеўшчыну, дзе стварыў шмат замалёвак<sup>91</sup>. Каля 1651 г. намаляваў з натуры партрэт Багдана Хмяльніцкага (дарэчы, ураджэнца Беларусі); паводле гэтага малюнка галандскі гравёр В. Гондзіус выкананы гравюры партрэт Багдана Хмяльніцкага. Партрэт аналізавалі П. Бялецкі, П. Жалтоўскі і інш. Яны лічаць яго лепшым вобразатворам Хмяльніцкага, да якога ўзыходзіць большасць пазнейшых яго выяў.

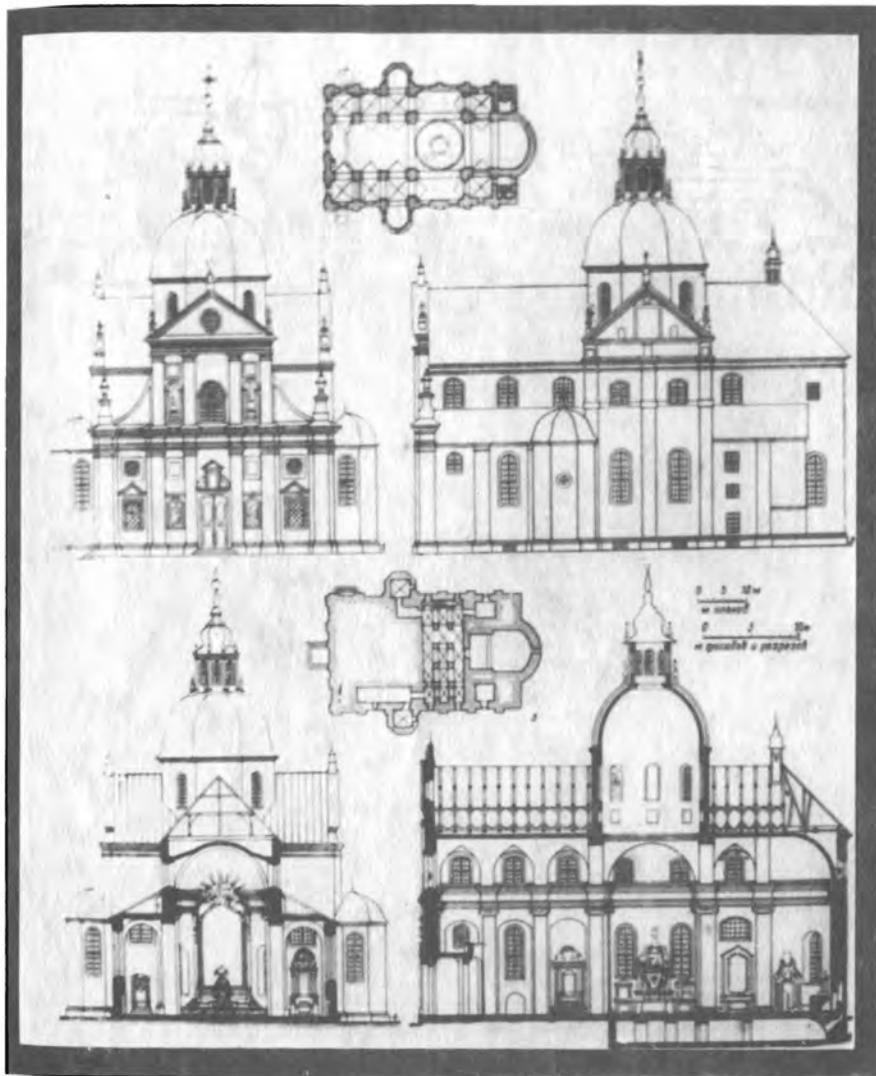
Першы езуіцкі касцёл на Украіне ў стылі барока выкананы ў Львове ў 1610–1630 гг., г.з.н. больш як на 30 гадоў пазней, чым у Беларусі. Ён узыходзіць да рымскай царквы Іль Джэзу, але італьянскі дойлід Джакома Брыана, які завяршаў будынак, улічыў і вопыт нясвіжскага касцёла Божага цела. Падабенства франтонаў у абодвух помніках бяспрэчнае. Ідучы ад царквы Джэзу, Брыана вывучыў і дасягненні Бернардоні (польскія даследчыкі не без падстаў называюць Брыана паслядоўнікам Яна Марыі Бернардоні).

Як бачым, станаўленне барока ва Украінскім мастацтве напачатку таксама звязана з уздзеяннем Беларусі. Найбольш значным было гэта ўздзеянне ў гравюры дзяякоўчы П. Мсціслаўцу, С. Собалю, К. Гётке, братам Тарасевічам.

У іншых відах мастацтва ўплыў Беларусі перабольшваць нельга: на Украіне ў другой палове XVII–XVIII ст. сфарміравалася ўласнае барока — адметнае, яркае і самабытнае (асабліва ў драўляным культавым дойлідстве).

<sup>90</sup> Гл.: Вестэрфельд Абрахам // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва. 1964. Т. 1. С. 607.

<sup>91</sup> Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Тр. XIII археологич. съезда в Екатеринославле. Т. 2. М., 1908. С. 268–270.



1. Нясвіж. Касцёл Божага цела. Планы, разрэз. Канец XVI ст.



2. План Нясвіжа



3. Царква Іль Джэзу ў Рыме



4. Кракаў. Касцёл сэуітаў Св. Пятра і Паўла. Фасад. Я. Трэвіяна. 1605 – 1619 гг.



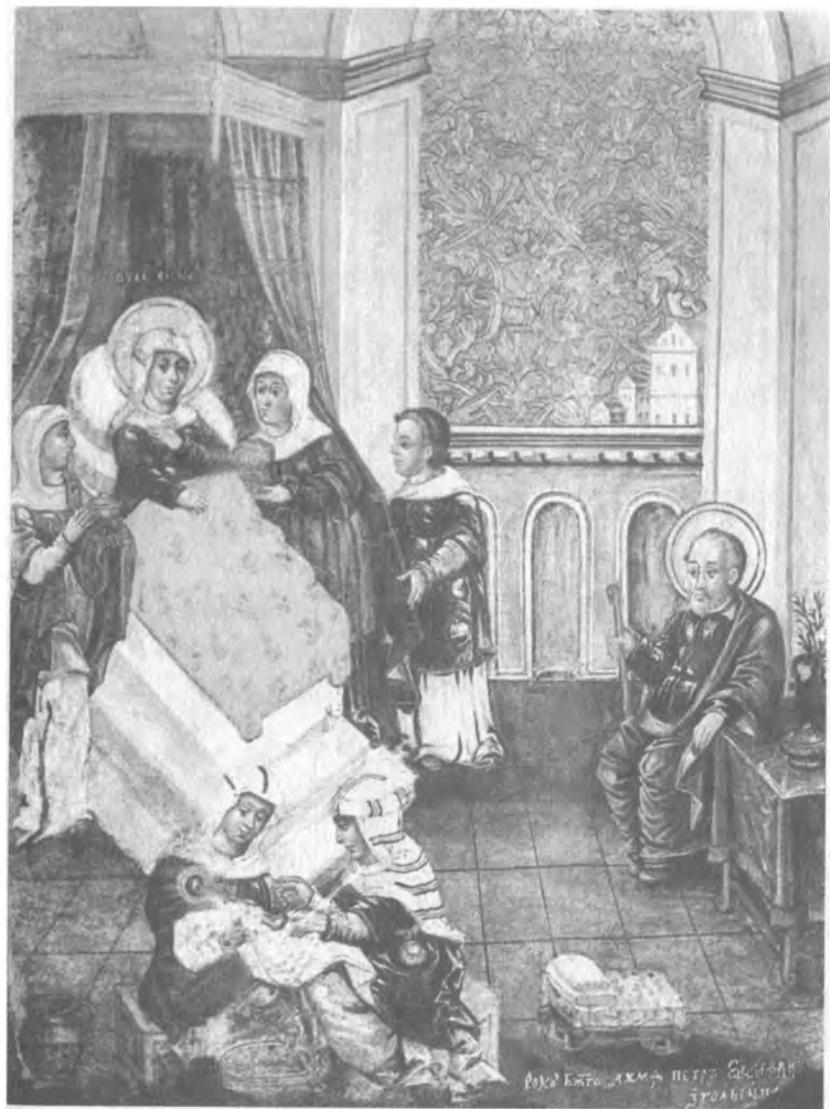
5. Львоў. Касцёл езуітаў. Пачатак XVII ст.



6. Маці Божая Адзігітрыя. Першая палова XVIIст.



7. Илья. Першая палова XVII ст.



8. Пётр Яўсеевіч з Галынца. Нараджэцце Маці Божай, 1649 г.



9. Пётр Яўсеевіч з Галынца. Нараджэнне Маці Божай, 1649 г. Фрагмент



10. Михаїл Архангел. XVII ст.



11. Партрэт Михаила Барысавіча (?). Пачатак XVII ст.



12. Портрет невядомай. XVII ст.



13. Партрэт Канстанціна Астрожскага. XVII ст.



14. С. Лапуцкі (?). Партрэт Аляксея Міхайлавіча



15. С. Лапуцкі (?). Партрэт Нікана. XVII ст.



16. Васіль Вашчанка. Титул книгі "Жыцій святых". Магілёў, 1702 г.

Н.Ф.Высоцкая

# СПЕЦЫФІКА БАРОКА У БЕЛАРУСІ



У пасляваенны час Нацыянальным мастацкім музеем Рэспублікі Беларусь і іншымі музеямі актывізавалася работа па збору, рэстаўрацыі і вывучэнні старажытнага мастацтва, распачатая яшчэ ў XIX ст. У выніку яе з'явіліся манаграфіі, альбомы, навуковыя каталогі, цэлы шэраг атрыбуцыйных артыкулаў (1970–1990-я гады). У той жа час у музеях Мінска, Яраслаўля, Масквы, Каўнаса і Іспаніі экспанавалася нямана выставак: Рэстаўрацыя музейных каштоўнасцей у БССР (1985), Партрэты з Гродна і Нясвіжа, Тэмперны жывапіс Беларусі (1988–1990), Мастацтва старажытнай Беларусі (1988), Мастацтва старажытных гарадоў Беларусі (1990), Мастацтва Рэнесанса ў Беларусі (1990) і шмат іншых.

Новая выстаўка «Мастацтва барока ў Беларусі» дае магчымасць пазнаёміца з творамі жывапісу, пластыкі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і кнігамі канца XVI–XVIII ст., калі вядучым стылістичным кірункам стала барока (іт. *barocco* — вычварны, мудрагелісты).

Барока ў Беларусі было засвоена ў канцы XVI — першай палове XVII ст. і яго развіццё працягвалася амаль да канца XVIII ст. Прасочваецца некалькі перыяду. Ранніе барока адносіцца да канца XVI — першай паловы XVII ст. У ім яшчэ досьціць моцныя традыцыі позняга Рэнесанса (маньерызму). Добрымі прыкладамі ў гэтым плане могуць служыць помнікі таго часу: «Партрэт Елізаветы Сафіі Радзівіл», ураджэнкі Ангалт-Цэрбст, «Прадстаячыя да Распяцця» з Навагрудка.

Ранніе барока — надзвычай важны этап у развіцці іканапісу. У гэты час завяршаецца станаўленне іканапіснай школы, значныя поспехі ў разуменні і перадачы рэалій былі дасягнуты Пятром Яўсеевічам з Галынца, маларыцкім майстрам і многімі іншымі ізаграфамі. Іканапіс Беларусі ў гэтым плане значна апярэджаў жывапіс Старажытнай Русі.

У пластыцы Беларусі таксама былі значныя дасягненні. З'явіўся і быў асэнсаваны новы тып алтара, у якім карціна дэкарыравалася флемаванай (фламандскай) разьбой, скульптурай. У дэкоры калон з'явіліся флемаваныя дарожнікі, выкананыя на спецыяльных станах, якія былі распрацаваны ў Фландрый. Дэкаратыўная скразная разьба з кнорпелю робіцца ўсё больш пышнай, вычварнай (Воўпа, Будслаў, Гродна).

Наступны этап эвалюцыі барока ахоплівае другую палову XVII ст.— гэта так званае сталае барока, якое добра прасочваецца ва ўсіх відах мастацтва. Яно пранікае ў ансамблі касцёлаў (в. Міхалішкі), праваслаўных цэркваў (Віцебск, Магілёў), палацаў магнатаў, шляхты (кафля).

Беларускія майстры (жывапісцы, рэзчыкі, майстры сярэбранай і залатай справы, цаніннікі, друкары) унеслі значны ўклад у станаўленне барока ў Рэспубліцы і развіццё мастацтва другой паловы XVII ст. Выехаўшы «на вечное житъе в Московию», яны стварылі там

сусветна вядомыя помнікі – іканастас Смаленскага сабора Новадзячага манастыра ў Маскве, кафельны шматколерны іканастас у Істры, кафельны дэкор у цэрквях Масквы, Ізмайлова, Валакаламска і інш.

Мастацтва трэцяга этапа развіцця барока адносіцца да XVIII ст. Пасля Паўночнай вайны (1700–1721) ствараюцца магутныя ансамблі ў касцёлах Пінска, Гродна, уніяцкіх храмах (Полацк), высокія іканастасы ў цэрквях Давыд-Гарадка, Шарашова, Вялікага Рожана, Зёлава, Рухчы і інш.

У арнаментыцы 1730–1750-х гадоў усё больш выразна прасочваецца выкарыстанне шырокага рэпертуару ракако (ад іт. госко – скала). Мудрагелістасць, захапленне с- і с-падобнымі завіткамі, валютамі, трэльяжам, ламбрэкенам, характэрныя для ракако, назіраюцца ў помніках гэтага часу (касцёлы ў Слоніме, Гродна, Царскія вароты са Студзянца і г. д.).

У 1750–1770-я гады ў сімбіёзе з познім барокама вызначаеца стаўніченне новага стылю – класіцызму.

Трэба адзначыць яшчэ адну важную з'яву ў мастацтве Беларусі XVI–XVIII стст.: ролю магнатаў (Радзівілы, Кішкі, Сапегі, Агінскія) у развіцці культуры таго часу. Яны ўдзялялі вялікую ўвагу храмавым ансамблям, палацам і стварэнню ў іх калекций. Найбольш вядомасцю карыстаеца Радзівілаўскі збор партрэтаў, часткова прадстаўлены на гэтай выстаўцы. Вялікая роля Радзівілаў у развіцці мануфактурнай вытворчасці другой паловы XVIII ст. у Беларусі.

Мастацтва барока ў Беларусі, вывучэнне якога толькі пачынаецца, – важная і значная з'ява не толькі ў мясцовай культуры, але і ў культуры ўсёй Усходняй Еўропы.



17. Экспазіцыя выставы «Мастацтва барока ў Беларусі». Нацыянальны мастацкі музей Беларусі, 1990 г.



18. Экспазіцыя выставы «Мастацтва барока ў Беларусі». Нацыянальны мастацкі музей Беларусі, 1990 г.

Б.А.Лазука

# БЕЛАРУСКАЕ БАРОКА

Тэндэнцыі і напрамкі развіцця



Чым глыбей даследуеца нацыянальная мастацкая практика, тым усё больш востра паўстаюць задачы агульнатэарэтычнага пераасэнавання накопленага матэрыялу. Неаднаразова і небеспаспяхова рабіліся заходы даць паслядоўны аналіз змен стыляў, аднак у большасці выпадкаў яны не выходзілі за межы канстатацыі этапаў іх разгортвання, будаваліся на назіраннях і абымяжоўваліся разглядам дынамікі развіцця відаў і жанраў, г.зн. мелі ў сваёй аснове прыкладны, атрыбутыўны характар<sup>1</sup>.

Эмпірычны і шмат у чым суб'ектыўны ўзровень даследавання стылістыкі беларускага мастацтва — красамоўнае сведчанне ўсё ўзрастаючай цікавасці вучоных да гэтай праблемы. Але ўсведамленне яе важнасці яшчэ не насе адказаў на вялікае кола агульных і прыватных пытанняў, не гаворачы ўжо аб распрацоўцы адзінай, наўкоўскай аргументаванай тэорыі. Вырашэнне гэтай вельмі складанай і прынцыпавай па сваёй значнасці праблемы наперадзе. Перад намі паставлена больш сціплая задача — вызначэнне стылістычных тэндэнций і напрамкаў у беларускім бароке як у дэтэрмінаванай сістэме, выяўленне прыроды, падпарадкованасці яе частак.

Даследаванне гістарычнай абумоўленасці і нацыянальнай спецыфікі беларускага барока патрабуе распрацоўкі і прыняцця некалькі важных агульнатэарэтычных і метадалагічных пасылак. Іх вылучэнне дазволіць найбольш паслядоўна пабудаваць аналіз стылю, выявіць характэрныя заканамернасці яго развіцця, акрэсліць накіраванасць змен, адметнасці структуры.

Кожная сістэма стылістычных разгортваеща ў складаным комплексе судносін мастацкай практикі з гісторыка-палітычнымі, канфесійнымі, саслоўнымі, этнічнымі і сацыяльнымі ўмовамі жыцця грамадства.

Не менш важным і прынцыповым тэарэтычным палажэннем з'яўляецца трактоўка мастацкага стылю зыходзячы з яго шматузроўневасці. Успрыняцце барока ў межах гістарычна дэтэрмінаванага пракцэсу прадугледжвае вызначэнне яго як гістарычнага стылю ці стылю эпохі. Пры гэтым магчыма і неабходна дыферэнцыраваць іншыя ўстойлівія формы, адпаведныя нацыянальнай спецыфіцы (нацыянальны стыль, нацыянальна-стадыяльны стыль), лакальным зонам (стылістыка мастацкай школы), аўтарскім утварэнням (аўтарскі стыль, стыль мастацкага твора).

Названыя ўзоруны развіцця і функцыяніравання стылістыкі мастацкага пракцэсу не маюць прынцыповага разыходжання, яны базіруюцца на агульнай аснове, узгодненасці прынцыпаў све-

<sup>1</sup> З пракцэса, у якіх разглядаецца развіццё відаў і жанраў беларускага мастацтва як на фоне стылістычных змен, так і ў значнай гістарычнай перспектыве, назавём некаторыя: Лявонава А. К. Старажытнабеларуская скульптура. Мн., 1991; Цераццатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс. Мн., 1986; Чантурдзія В. А. История архітэктуры Белоруссии. Ч. I. Мн., 1985; Шматкоў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў. Мн., 1984; Важныя і цікавыя назіранні, абыгульненні змешчаны таксама ў артыкулах Э. І. Всцер, Т. В. Габрусь, А. М. Кулагіна, В. В. Філіпава, Ю. В. Хадыкі, А. А. Ярашэвіча.

таўспрыняцця, спосабаў і законаў стварэння мастацкай вобразнасці і вызначаных форм яе адлюстравання па законах цэласнасці і адзінства<sup>2</sup>. Такім чынам, можна адзначыць, што вярхоўнасць у структуры стылістыкі належыць стылю эпохі або гістарычнаму стылю. Гэта яшчэ адна з важных тэарэтычных пасылак, на якую належыць звярнуць увагу.

Калі прыняць за аснову, што гістарычны стыль уяўляе сабой устойлівую супольнасць, сістэмнае адзінства змястоўнай формы, агульнаэстэтычных прынцыпаў і фармальных кампанентаў, а яго разгортванне вызначаецца ў часавых і тэрытарыяльных межах, то можна канстатаваць, што стыль уяўляеца вызначальнай лініяй у развіцці культуры, дэтэрмінаванай рознымі фактарамі. Ён у сваю чаргу складаецца з асобных тэндэнций, у межах якіх існуеца напрамкі — утварэнні больш дробныя, рухомыя, поліварыянтныя і структурна залежныя ад тэндэнций. Гэты падзел адлюстроўвае не толькі характар развіцця відаў і жанраў мастацтва ў іх функцыянальным аспекте, але і мастацкай рэальнасці ўвогуле як сукупнасці філасофска-эстэтычных, маральных, этичных, светапоглядных канцепцый і іх пачуццё-канкрэтнага ўвасаблення. Змены, што адбываюцца ў межах тэндэнций і напрамкаў, з'яўляюцца галоўнай рухаючай сілай, яны вызначаюць развіццё стылю, надаюць яму якасць дынамічнай сістэмы, якая знаходзіцца ў працэсе пастаяннай эвалюцыі.

Пры вылучэнні тэндэнций і напрамкаў у беларускім барока трэба ўлічваць і ту ю акаличнасць, што асобныя з іх мелі скразныя характеристар, прайўлялі сябе ў пэўных мадыфікацыях ад часу ўзнікнення стылю да перыяду, калі барока саступіла сваё ўсёабдыннае першынства. Тым не менш пры ўважлівым аналізе мастацкай практикі можна заўважыць і існаванне тэндэнций, адмежаваных у часавых межах. Яны прайўлялі сябе больш імкліва, чым скразныя, аднак іх характеристары аблічча, магчыма ў сувязі з гэтым, было больш ясна выказаным, ва ўсялякім разе фармальная канкрэтна вызначаным.

Важнай метадалагічнай пасылкай трэба лічыць этапнасць разгортвання стылістыкі. Пад ёй маюцца на ўвазе часавыя адрозненні (асінхроннасць) уваходжання стылю ў мастацкую практику, што вызываеца ў характеристары развіцця і стане асобных відаў і жанраў.

У сённяшнім нацыянальным мастацтвазнаўстве самым распавяжданым з'яўляеца падыход, адпаведна якому барока разглядаеца як паслядоўная змена вызначаных этапаў (перыяду): ранніе, сталае, позніе<sup>3</sup>. Зыходзячы з логікі развіцця любога працэсу гэта безумоўна так. Аднак тыя даследаванні, якія былі праведзены і праводзяцца ў галіне пластычных мастацтваў, паказваюць, што баро-

<sup>2</sup> Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 44.

<sup>3</sup> Гл.: Гісторыя беларускага мастацтва: У 6т. Т. 2; Высоцкая Н. Ф. Искусство Белоруссии XII–XVIII вв. Мн., 1994. С. 16.

ка па-рознаму ахоплівала станковы і манументальны жывапіс, дэкартыўную, мемарыяльную і станковую пластыку, станковую і кніжную гравюру, дойлідства<sup>4</sup>. Нават некаторыя жанры (напрыклад, партрэт, абраз) дэманструюць разыходжанні ў часе і ў характары засвяення стылю. Гэта часта нараджае памылковае ўяўленне, што барока ў Беларусі не мела такой усеабдымнай уласцівасці або якасці, якую можна назіраць у культуры шэрагу краін Заходняй Еўропы. У чым жа прычына асінхроннасці? Не маючы магчымасці падрабязна разгледзець гэтую праблему ў дадзенай работе, спынімся толькі на агульных заўвагах. Галоўнае, што можа быць прынята за аснову,— гэта ўсведамленне ролі спецыфікі кожнага з відаў і жанраў, дыктату іх асноўных «радавых» прыкмет, адметнасці фармальнаі пабудовы, характару функцыяніравання, наяўнасці пэўных гістарычна абумоўленых традыцый, выказанных у этапах (ступенях) мастацтва развіцця.

У вызначэнні прынцыпова важных, канцэптуальных па сваёй значнасці праблем, якія акрэсліваюць вывучэнне тэндэнций і напрамкаў у беларускім бароке, не апошніяе месца займаюць пытанні пераемнасці паміж асобнымі стылістычнымі эпохамі. Даследаванні гісторыкаў, мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў літаратуры, музыкі, тэатра дазваляюць сцвярджаць не аб знікненні, нават не столькі аб трансфармацыі стылістыкі, колькі аб існаванні ў мастацтве пэўнага часу стылістычных рыс, падобных да тых, якія былі ўласцівы творчай практицы ў мінулым. Трактоўка такой паўтаральнасці стылістыкі як архаічнай плыні будзе не зусім дакладнай, не здольнай адлюстраваць сапраўдны стан культурнага жыцця эпохі, якая вывучаецца. Тут трэба весці гаворку хутчэй за ўсё аб наяўнасці вызначанай канстанты, якая, відаць, мела здольнасць прайяўляць сябе на тых ці іншых узроўнях функцыяніравання мастацтва, у дачыненні да асобных відаў і жанраў.

Пытанне аб паўтаральнасці стылістыкі папярэдняй эпохі, пе раўтворанай у адзін з напрамкаў новага якаснага стану мастацтва, зусім не азначае расшыранай трактоўкі стылю як сузіральнаі канцэпцыі, уласцівой культуры самых розных рэгіёнаў і эпох, што часта можна сустрэць у мастацтвазнаўчых працах<sup>5</sup>. Славутае сцвярдженне Ж. Бюфона, што стыль ёсць чалавек (*le style c'est l'homme*), можа, не столькі не адпавядае праўдзе, колькі патрабуе тлумачэння

<sup>4</sup> Так, А. К. Лявонава, разглядаючы беларускую скульптуру перыяду барока, называе часам з'яўлення стылю першую палову XVII ст. Але даследчыца звязрае таксама ўвагу на адчувальны ў пластыцы рэнесансныя традыцыі, якія працягвалі існаваць энчаны перыяд разам з раннебарочнымі. Аналізуючы мастацкую практику, аўтар абавіраеца галоўным чынам на творы пачынаючы з сярэдзіны — другой паловы XVII ст. (Лявонава А. К. Старажытнабеларуская скульптура. Мн., 1991. С. 110—115), а лінію рэнесанснага стылю ў беларускай пластыцы яна прасочвае да сярэдзіны XVII ст. (Тамсама. С. 63).

<sup>5</sup> Stechow W. Definition of the Baroque in the visual Arts //The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1946. Dec. P.Skrain. The Baroque. 1978.

ці дапаўнення. Як катэгорыя надасабістая стыль залежыць ад чалавека толькі таму, што ён з'яўляецца творцам гісторычных, эканамічных, канфесійных умоў грамадскага жыцця, стыль не можа ўзнінуць ніадкуль, як не можа і знікнуць бяследна. Погляды людзей, канцэпцыі іх адносін да свету застаюцца зафіксаванымі ў мастацкіх творах. Менавіта гэта асаблівасць з'яўляецца адной з прычын частага прайўлення ў сучасным мастацтве стылістыкі мінлага.

Гэтыя пасылкі агульнага зместу, перанесеныя на мастацкую практику барока, дазваляюць дыферэнцыраваць у ёй глыбокія і разгалінаваныя традыцыі сярэднявечча і Рэнесанса, рамансскую, гатычную і маньерыстычную кампаненты як пазітыўныя квінтэсэнцыі сацыяльна-духоўнага і гісторычнага вопыту. Яны арганічна цэльна ўваходзілі ў новыя мастацкія арыентацыі, фарміраванне норм і параметраў якіх толькі адбывалася. Пры гэтым, часцей за ўсё, сярэднявечнае светаўспрыняцце і фармальна-мастацкія методы яго адлюстравання браліся ў рэнесанснай эпосе<sup>6</sup>.

Цесная сувязь адзначанага прасочваеца і з праблемамі не менш прынцыповымі і важнымі — наяўнасцю паскарэння (скарачэння) ці запавольвання этапаў разгортвання стылістыкі. Іх прысутнасць у гісторыі сусветнай культуры заўважаеца даследчыкамі розных школ у дачыненні да асобных нацыянальных і рэгіянальных культурных эпох. На гэту заканамернасць звязтаеца ўвага таксама і ў працах, прысвячаных беларускаму мастацтву. Аднак канстататацыя наяўнасці паскарэння ці запавольвання функцыяніравання таго або іншага стылю не вычэрпвае ўсёй значнасці такіх пытанняў. Безумоўна, тут магчымыя і неабходныя ўдакладненні.

Паскарэнне ці запавольванне эвалюцыйных працэсаў у мастацтве абумоўліваюць знешнія і ўнутраныя прычыны, у тым ліку залежнасць ад рознаўзроўневага складу грамадства, палітычнай сітуацыі, вызначанага тыпу дзяржаўнага ладу, а ў галіне мастацтва — пэўнымі традыцыямі, магчымасцю павелічэння kontaktных сувязей, наяўнасцю генетычнай блізкасці і тыпалагічных зыходжанняў, поліцэнтрызмам культурных зносін — іншымі словамі, генетыка-кантактна-тыппалагічнай сукупнасцю з'яў мастацкага працэсу. З гэтага пункту гледжання мэтазгодна будаваць аналіз барока ў беларускім мастацтве, паколькі ў ім ужо адзначаныя намі этапы (ранні, сталы, позні) у сваім развіцці прайшлі шлях не зусім адэкватны ў часавых межах «класічным» цэнтрам еўрапейскай барочнай культуры. Гэта ўвогуле не азначае другараднасці нацыянальнага варыянту стылю. Па сваёй спецыфіцы, характеристы беларускія пластычныя мастацтвы XVII—XVIII стст. развіваліся ў адзіным рэчышчы агульнаеўрапейскай традыцыі.

<sup>6</sup>Гл.: Софронова Л. А., Липатов А. В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств //Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 4—5.

Пры аналізе мастацкай практыкі эпохі барока ў Беларусі звязтагу юць на сябе ўвагу істотныя адрозненні вобразна-пластычнага плана, уласцівя творам айчынных і замежных майстроў. Мы не будзем зараз падрабязна спыняцца на гэтых адрозненнях. Аб іх гаворка пойдзе ніжэй, пры непасрэдным разглядзе тэндэнцыі і напрамкаў развіцця барока ў беларускім мастацтве, у аснове якіх якраз і ляжаць знешневобразныя і фармальна-тэхнічныя ўласцівасці, прыкметы. Абмяжуемся толькі канстытатацыяй наяўнасці такіх адrozненняў, прызнаючы і ацэньваючы факт іх існавання на ўзроўні метада-лагічнай пасылкі. Для нашай тэмы важна падкрэсліць і тое, што састаўная часткі вобразна-пластычнай пабудовы (мастацкі вобраз, іканаграфія, сюжэт, выяўленчая тэматыка, жанравая структура, кампазіцыя, каларыт) з'яўляюцца стылеўтаральнымі, яны выступаюць носьбітамі стылю.

У самай агульнай пастаноўцы пытанняў звернем увагу яшчэ на некалькі важных аспектаў. Першы датычыцца мастацкага вобраза — адной з цэнтральных катэгорый эстэтыкі барока. Па сваёй сутнасці ён будаваўся на прызнанні ідэальнай (Боскай) першапрычыны сусвету, на наяўнасці эмаксыянальна адзягнутых правобразаў як уласблення абсолютнай ісціны, да якой можа наблізіцца мастацкая рэальнасць, на рацыяналістычнай пачуццёва-канкрэтнай ацэнцы свету як адзінага цэлага, але супяречлівага і адносна пазнавальнага. З гэтага пункту гледжання творчы акт у адпаведнасці з барочнай стылістыкай набываў форму своеасаблівой іерархічнай лесвіцы, дзе вобразы-злекі аддаляліся ад свайго архетыпа ў залежнасці ад узроўня ю мастацкага пераасэнсавання рэчаіснасці.

Такая сістэма пабудовы, ацэнкі і межаў функцыяніравання мастацкага вобраза ў барочнай стылістыцы была ўспрынята, а дакладней сфарміравана пад бяспрэчным уздзеяннем заходнеўрапейскіх сярэдневяковых і рэнесансных традыцый, старожытнавізантыйскай культуры<sup>7</sup>. Яна лягла ў аснову не толькі культавага (каталіцкага, уніяцкага, праваслаўнага), але і свецкага мастацтва ў Беларусі ў XVII—XVIII стст.

Сярод іншых пытанняў, звязаных з адметнасцю вобразна-пластычнага ладу барочнага мастацтва Беларусі, трэба звязрнуць увагу на наяўнасць і безумоўную ўплывовасць кананічна замацаваных нормаў, якія знайшлі адлюстраванне ў іканаграфіі, сюжэтнай і тэматычнай вызначанасці (сюды трэба дадаць і паняцце матыву як устойлівой эстэтычнай мадэлі), а таксама ў кампазіцыйнай і каларыстычнай пабудове. Мастацкі канон знаходзіўся ў супяречлівой узаемасувязі са стылістыкай, асабліва калі мець на ўвазе такія яе разгалінаванні ці варыянты, як стыль мастацкай школы або аўтарскі стыль. У пэўным сэнсе можна сцвярджаць, што аўтарскія адступленні ад канона вызначылі эвалюцыю стылю, яго рух наперад.

<sup>7</sup>Гл. падрабязней: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики //Византийский временник. Т. 34. М., 1974.

І апошняя з важных, на нашу думку, і прынцыповых заўаг. Яна датычыцца пытання трансфармацыі стылістыкі. У якасці ўмовы адзначым, што аб трансфармацыі стылю мэтаэзгодна весці гаворку ў двух планах: як аб змяненнях запазычанага (маюцца на ўвазе інавацыі, імпульсы, якія ідуць з асобных мастацкіх цэнтраў, нацыянальных і рэгіональных школ, ад аўтараў і г.д.), так і аб трансфармацыі, звязанай з распаўсяджаннем стылю па іерархічнай саслоўнай і канфесійнай лесвіцы грамадства.

У дастасаванні да нашай праблемы прыведзеныя меркаванні дазваляюць расставіць важныя акцэнты ў пытаннях вывучэння беларускага барока, акрэсліць тыя накірункі і галіны, якія патрабуюць першачарговай распрацоўкі. Яны даюць магчымасць убачыць не толькі ўвесь комплекс элементаў, што ўваходзяць у паняцце «беларускага барока», але і асаблівасці іх аб'яднання ў адзіную сістэму.

Вышэй адзначалася наяўнасць у развіціі стылю тэндэнций і напрамкаў, якія носяць скразны і аблежаваны ў часавых адносінах харктор, а таксама звярталася ўвага на паўтаральнасць стылістыкі. Зыходзячы з гэтых умоў, з факта шырокага дыяпазону разгортвання барочнай стылістыкі, у мастацкай практыцы Беларусі можна вылучыць вялікую групу тэндэнций і напрамкаў, акрэсленых зваротам да вобразна-пластычных пабудоў, уласцівых культуры мінулага. Да іх ліку трэба аднесці рэнесансную (яна ўключае раманскі і гатычны напрамкі), візантыйскую, маньерыстычную і класіцыстычную тэндэнцыі. Гэты падзел адлюстроўвае агульную структуру нацыянальнай барочнай стылістыкі, а асобныя яго часткі (у нашай трактоўцы — тэндэнцыі і напрамкі) знаходзяцца ў рознабаковай, але пастаяннай узаемасувязі.

Беларуское мастацтва ведала некалькі перыядоў актыўнага ўваходжання раманскага і гатычнага стылю ў творчую практыку (нагадаем, што маецца на ўвазе паўтаральнасць стыляў). Асабліва відавочна гэта з'ява праявілася ў Адраджэнні, унутры якога існавала моцная рамана-гатычная кампанента. У дадзеным выпадку гаворка ідзе аб стылевых стэрэатыпах, багатых і разнастайных перш за ёсё ў мастацкай практыцы сярэдніх і нізовых слаёў грамадства.

Другі перыяд, у якім раманскія і гатычныя настроі выліліся ў своеасаблівы напрамак, з'яўляецца XVII ст. Менавіта ў ім, але ўжо ў рэнесанснай афарбоўцы, названыя два стылевыя напрамкі атрымалі пашырэнне. У дадзеным выпадку патрэбна ўдакладненненне. Даследаванне мастацкай практыкі гэтага часу, у прыватнасці скульптуры, кніжнай графікі, паказвае хуткае знікненне раманскіх рыс і адносна працяглы час існавання гатычных.

Непасрэдным папярэднікам барока ў Беларусі з'яўляўся маньерызм. У вядомым сэнсе яго можна нават назваць «протабарока». Але ні ў назве, ні ў тэрміне справва, ва ўсялякім разе не гэта галоўнае. Звычайна маньерыстычны перыяд, тыповы і харктэрны для культуры большасці єўрапейскіх краін, не вылучаюць у мастацтве

Беларусі. У сувязі з культурным жыццём Польшчы такая ацэнка стала звычайнай, што ўзгоднена сцярджаюць даследчыкі розных відаў пластычных мастацтваў і літаратуры<sup>8</sup>. Усходняя землі Рэчы Паспалітай, мастацкае жыццё якіх было своеасаблівым і шматграным, не адрозніваліся ад такіх краін, як Францыя, Германія, Іспанія, Італія. Яны таксама прайшли маньерыстычны этап. І хоць ён не набыў разгорнутага варыянту, як, напрыклад, італьянскі, вылучэнне яго неабходна.

Ацэньваць характар, спецыфіку і параметры маньерызму ў пластычных мастацтвах Беларусі лепш за ўсё з улікам адметнасцей папярэдніх стылістичных эпох, перш за ўсё готыкі і Рэнесанса. Справа ў тым, што менавіта гэтыя два стылі, але ўжо на правах тэндэнций, арганічна цэльна ўвайшлі ў маньерыстычную культуру Беларусі, надалі ёй своеасаблівы і непаўторны выгляд. Як стылявыя стэрэатыпы гатычная і рэнесансная плыні былі непарыўна звязаны са сферай і ўзоруёнімі функцыяніравання, галоўным чынам у сярэдній і плебейскай частках беларускага мастацтва. Разам з тым яны спрасцілі шлях пераходу ад маньерызму да барока, скарацілі паміж імі дыстанцыю.

Элементы маньерызму прасочваюцца ў беларускім мастацтве (як у выяўленчых відах, так і ў архітэктуры, дэкаратыўна-прыкладных творах) адносна кароткі час. Не маючы прамой адэkvatнасці самому стылю, змененая і інтэрпрэтаваная (дакладней, прыстасаваная для новай вобразна-пластычнай сістэмы), яны актыўна змешваліся з асабістым барочнай стыхіяй<sup>9</sup>. Гэта змяшэнне адбывалася па-рознаму на пэўных сацыяльных узроўнях грамадства, але яно сведчыла аб паступовым апусканні маньерыстычных форм, адметных вытанчанасцю, ускладненасцю мастацкай мовы (у прыватнасці, кампаційнай пабудовы), алегарызмам, шырокім выкарыстаннем сімвалаў у стыхію рамесніцкай і народна-плебейскай культуры.

Дыферынцыраванне тэндэнций і напрамкаў у межах барока вымагае звярнуць увагу яшчэ на адзін з этапаў гэтай стылістичнай сістэмы, у якім таксама назіраюцца рысы маньерызму,— на позніе барока. У дадзеным выпадку можна канстатаваць мастацкую з'яву

<sup>8</sup> Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok. Wstęp M. Walicki, Wł. Tomkiewicz. Warszawa, 1971; Białostocki J. Pieć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976; Dobrowolski T. Sztuka polska (od czasów najdawniejszych do ostatnich). Kraków, 1974. S. 316–372; Schejman J. Manieryzm. Warszawa, 1970.

Адносна рускай культуры гэты тэрмін стаў ўжываць парадыпальна піядайдзіна. Упершыню яго выкарыстаў Д. С. Ліхачоў, разглядаючы рускую літаратуру XVI ст. Але ён адзін з «этыкетных маньерызм», падцрэсліваючы такім чынам некаторую нацыянальную адметнасць стылю. Гл.: Ліхачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 135.

<sup>9</sup> Як прыклад можна называць скульптуры «Марыя» і «Іаан Багаслоў» з касцёла архангела Міхаила ў Навагрудку (1617–1637, НММБ), падмагілле Паўла Сапегі і яго жонкі з французсканскаага касцёла Іаана Хрысціцеля в. Гальшаны Гродзенскай вобл. (насяля 1599 — насяля 1635, зараз МСБК НАНБ), абраз «Хрыстос Уседзяржыцель» (першая палова XVII ст., НММБ).

дастактова своеасаблівага ладу. Справа ў тым, што кожная са стылістычных эпох уступае ў перыяд, калі ў ёй назіраюцца якасці «стомленасці», што выказваецца ў пільнай увазе да зневіні фармальных пабудоў, іх ускладненасці, у парушэнні здольнасці стылю да сінтэзу мастацтва<sup>10</sup>, — тое, што паслужыла ў свой час падставай назваць маньерызм маньерызмам. Вышэй ужо адзначаліся менавіта такія «маньерыстычныя» ўласцівасці позняй готыкі і позняга рэнесансу, якія ўвайшлі ў мастацкую практику барока. У дадзеным выпадку стылістычны працэс робіць своеасаблівы віток, вяртаючыся да свайго пачатку, але ўжо на новым, якасным узроўні.

Натуральная, што выкарыстанне тэрміна «маньерыстычны» ў дачыненні да позняга барока носіць умоўны характар і не мае прямой аналогіі з маньерызмам як гістарычна абумоўленай з'явы XVI ст. Псеўдаманьерыстычныя якасці барочнай культуры ў Беларусі заўважаюцца з сярэдзіны XVIII ст. Аднак яны не наслілі ўсёабдыннага характеру і не ахоплівалі поўнасцю мастацкую практику. Зыходзячы з прац беларускіх мастацтвазнаўцаў, сёння можна дастактова ўпэўнена канстатаваць, што адзначаныя псеўдаманьерыстычныя рысы былі ўласцівы ў значайнай ступені культаваму мастацству, чым творам, арыентаваным на свецкія колы<sup>11</sup>. Хоць і ў апошнім выпадку адмаўляць іх наяўнасць нельга. Хутчэй за ўсё гаворку можна весці аб перавагах.

Мы не закранулі пытанняў, звязаных з механізмам узнікнення, шляхамі фарміравання, структуры псеўдаманьерызму ў беларускім бароке. Яны патрабуюць больш грунтоўнага аналізу, чым гэта дазваляюць зрабіць памеры артыкула. Але тое, на што была звернута ўвага, сведчыць, што маньерыстычная і псеўдаманьерыстычная тэндэнцыі ў нацыянальным мастацтве канца XVI — першай трэці XIX ст. займалі важнае месца, з'яўляючыся адлюстраваннем унутраных працэсаў, заканамернасцей у культурным развіцці дзяржавы, увасабленнем грамадской психалогіі і анталагічных накіраванасцей светаўспрыніяцца эпохі. Названыя тэндэнцыі істотна ўплывалі на агульны мастацкі працэс. Таму іх вывучэнне, з прыцягненнем творчай практикі розных галін культуры, дазволіць убачыць стыль барока больш глыбока і шматгранна.

У плане нашай тэмы неабходна спыніцца на такой своеасаблівой стылістычнай з'яве, як класіцыстычная тэндэнцыя. Яна таксама

<sup>10</sup>Сарабяянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 20–22.

Д. С. Ліхачоў у адной са сваіх прац пісаў, што кожны стыль мае ў канцы свайго развіцця своеасаблівую стадию маньерызму ці «стадию, калі манера пераважае і адрываеца ад зместу» (Ліхачев Д.С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран //Сравнительное изучение славянских литературу: Матер. конф. 18–20 мая 1971 г. М., 1973. С. 386).

<sup>11</sup>Вызначаныя рысы псеўдаманьерызму можна заўважыць у абраезах (працы манаграміста М. В.: «Мікола», «Пакрой», абодва 1751, НММБ), партрэтах (партрэт Януша Антонія Вішнявецкага, 1750-я гады, НММБ), у пластыцы (гл.: Філіпаў В. В. Скульптура перыяду ракако ў Беларусі) //Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 70–76.

насіла скразны харктар і вызначала ў разнастайных мадыфікацыях беларускае мастацтва эпохі барока на ўсім працягу існавання стылю. Нягледзячы на відавочнасць класіцыстычнай тэматыкі, адметнасць яе пластычнага ўвасаблення, гэта праблема застаецца па-за межамі ўвагі айчынных мастацтвазнаўцаў<sup>12</sup>. Магчыма, адна з прычын у тым, што стыль барока па-ранейшаму разглядаецца (пры ўсіх адваротных сцвярджэннях) як з'ява толькі кульставага мастацтва; а таму антычная, або шырэй класіцыстычнай праблематыка не заўажаецца. На самай справе практыка сведчыць аб іншым. Глыбокія і даунія сувязі, беларускай культуры з Заходнім Еўропай спрыялі шырокаму распаўсяджанню антычных узоруў, а падобнасць грамадска-палітычнага і сацыяльнага развіцця стваралі магчымасць тыпалагічных паралеляў. Не ўдаючыся падрабязна ў сутнасць гэтага пытання, адзначым, што класіцыстычнай тэндэнцыяй атрымала ў беларускім барока некалькі напрамакаў. Адна частка з іх у сваёй аснове мела ўпадабленне антычным прыкладам або іх паўтарэнне (антыхізациі), нацыянальны «пераклад» антычных першакрыніц<sup>13</sup>, другая — выкарыстанне антычнай тэматыкі на ўзору і так званага канцэпта<sup>14</sup>. Безумоўна, гэта толькі прынцыповая схема, абрывіцца цэлай сукупнасці пытанняў, адказы на якія наперадзе.

Апошній з адзначанай намі групы тэндэнций, аў'яднаных паўтаральнасцю стылістыкі, з'яўляецца візантыйская. Яе распаўсяджанне ў беларускім мастацтве было абумоўлена ўскладненнем грамадска-палітычнага жыцця ў XVII—XVIII стст., канфесійнай нестабільнасцю ў краіне, пазіцыяй і палажэннем праваслаўнай царквы, у ме-

<sup>12</sup> Сярод публікацый польскіх аўтараў звернем увагу на наступныя: Bialostocki J. Tradycje antyczne w sztuce europejskiej // Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii. Poznań, 1961. S. 169–192; Tatarkiewicz W. Sztuka Stanisława Augusta a klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku. Wrocław, 1968. S. 5–14; Karpowicz M. Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III. Warszawa, 1986.

Беларуская праблематыка ў іх не разглядаецца. Пытанні сувязей старажытнарускага мастацтва з антычным светам закранаюцца рускімі вучонымі толькі ў агульным плане. Гл.: Свирин А. Н. К вопросу о связях художественной культуры Древней Руси с античным миром // ТОДРЛ. Т. 22. М.; Л., 1966; Вагнер Г. К. Конон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 195–207.

<sup>13</sup> М. Карповіч называе такую з'яву «асветны сарматызм». Гл. падрабязней: Karpowicz M. Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III. Warszawa, 1986.

<sup>14</sup> У XVII—XVIII стст. у мастацкіх колах Рэчы Паспалітай, у тым ліку і Беларусі, атрымлівае пашырэнне ідэі «канцэпта» (іт. concetto, ад лац. conceptus), успрынятая ад «Рыторыкі» Аристоцеля. У яе распрацоўку вялікі ўклад унёс М. К. Сарбейскі, трактаты якога былі шырока вядомы ў навучальных установах Рэчы Паспалітай (гл.: Sarbiewski M.K. Praecepta poetica. Wrocław, 1958. S. 1–20, аўтэтычных поглядах М. К. Сарбейскага гл.: Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. С. 119–131). Падрабязней аб «мастацкім канцэпце» гл.: Даниэль С. М. Западноевропейская живопись XVII века: Проблемы изобразительной риторики // Сов. искуствознание, 83. М., 1984. С. 53–74.

жах мастацтва якой гэта тэндэнцыя ў асноўным і атрымала пашырэнне.

У аснове стылістычнага імпульсу знаходзілася праваслаўная царква, дакладней, яе прэтэнзіі на сусветнае панаванне. Ідэя «Маскva — трэці Рым» стымулявала імкненне аднавіць, а затым захаваць у непарушнінасці першапачатковыя візантыйскія ўзоры жывапісу, фрэскавых роспісаў, культавых пабудоў. Да гэтага трэба дадаць і значна ўзросшыя ерэтычныя рухі, якія ахапілі не толькі цэнтр Расіі, але і землі іншых дзяржаў, дзе панавала праваслаўная царква. Усё разам вымагала яе лідэраў прыгрымлівацца ахойніцкай пазіцыі, вяло да выказвання дагматычнай думкі ў сімволіка-алегарычнай форме, да выпрацоўкі адпаведных форм дыдактыкі.

Нягледзячы на цесную сувязь беларускай праваслаўнай царквы з Москвой у XVII—XVIII стст., яе мастацтва нельга абмяжоўваць уяўленнем аб простым падабенстве, імітацыі ці перайманні візантыйскіх узоруў, або своеасаблівым варыянтам рускай культуры, якая існавала на ўскраінах. Нават пры простым параўнанні культурнага жыцця двух вялікіх рэгіёнаў — усходняга і заходняга — прасочваюцца розныя семантыка-пластычныя агульнасці. Яны маюць імкненне і накіраванасць да розных мастацкіх сістэм. Уздзеянне барока, якое развівалася побач (у прымым і пераносным значэнні), нараджала адметнасць унутранага ўваходжання стылю ў вельмі кананізаванае мастацтва праваслаўнай царквы.

Але бачыць візантыйскую тэндэнцыю ў межах барока як утварэнне і прайяўленне вузка канфесійнае азначала б свядома яе звужаць і спрашчаць. Выкліканая да жыцця аб'ектыўнымі прычынамі, яна існавала не ў адрыве ад асноўных накіраванасцей стылю. Візантызацыя часта «праступала» праз новыя мастацкія напластаванні (як своеасаблівая аснова, пэўны эстэтычны падмурак) і прайяўляла сябе ў новых формах мастацтва каталіцкай і уніяцкай канфесій, а таксама свецкага мастацтва, асабліва ў графіцы, дэкаратыўнай і манументальна-дэкаратыўнай скульптуры.

Адзначанае вышэй не вычэрпвае ўсёй значнасці закранутых проблем. У плане пазначанай тэмы звернем увагу на відавочную разгалінаванасць візантыйскай тэндэнцыі, што дазваляе дыферэнцыраваць у ёй два дастаткова акрэсленяя напрамкі: сімволіка-алегарычны (архаічная плынь) і жыццёва-апавядальны. Для першага быў уласцівы зварот да старажытніці візантыйскіх узоруў, у якіх браліся не толькі знешнія формы. Часцей за ўсё вылучаўся сімволіка-літургічны, гімнаграфічны, дыдактычны пачаткі, падзеі паказваліся па-за межамі часу і просторы — тое, што не магло выйсці па сваёй прыродзе за патрабаванні, устаноўленыя канонам.

У аснове другога напрамку ляжала спалучэнне абстрактнасці і рэалістычнасці. Такая дуалістычнасць не перашкаджала майстрам звязтарацца да просторавых перспектыўных пабудоў, выкарыстоўваць прыёмы перадачы матэрыяльнай дакладнасці і жывапіснасці аб'ёмаў.

Карцінна-эмацыянальнае выказванне зместу не ўступала ў супярэч-насць з кананічнасцю. Сімвалічныя тэмы і сюжеты (часам з пэўным міфалагічным акцэнтам) увасабляліся ў дагматычна прадпісаных выяўленнях, што па сваёй сутнасці набліжала творы кульставага мас-тацтва да свецкіх<sup>15</sup>.

Вывучэнне беларускага барока немагчыма без разгляду тэндэн-цый, акрэсленых яго распаўсюджаннем у нізах грамадства. Іх з'яўлен-не абумоўлена законамі развіцця стылю, у прыватнасці здольнасцю да апускання ў плебейскае асяроддзе. Гэты працэс праходзіў у некалькі этапаў. На першым захоўваліся спецыфічныя адметнасці і сфера функцыяніравання, прыёмы вобразна-пластычнай пабудовы твораў. На наступных адбывалася істотная «дапрацоўка» стылю, вынайдзенага і сфарміраванага ў прафесійных мастацкіх колах, у ім усё больш павялічвалася колькасць дапаўненняў і змяненняў.

Новыя якасці стылю ўплывалі на структураўтаральныя працэ-сы ў мастацтве, вялі да ўзнікнення двайнікоў класічных відаў і жан-раў. Аднак у шэрагу выпадкаў узорам мастацкай дзейнасці нізоў гра-мадства цяжка знайсці прамыя аналогі ў творчасці прафесійных майстроў. Калі манументальная роспісы, жывапіс і скульптуру алтароў, убранне іканастасаў, надмагіллі можна разглядыць з'явамі мнага-слойнымі, то пахавальныя партрэты, жывапісныя і скульптурныя эпітафіі, жалобныя харугвы, канклюзіі, графічныя лубкі цалкам на-лежаць стыхіі паўпрофесійных і рамесніцкіх колаў.

Існаванне велізарнага і разгалінаванага пласта нізавога мастац-тва не магло не адбіцца на дзейнасці майстроў з арыстакратычнага асяроддзя. Трансфармаваная ў плебейскім акружэнні барочная паэ-тыка, вобразна-пластычныя прыёмы, жанравыя ўтварэнні часта вяр-таліся назад. Такая мастацкая канвенцыя не была выпадковай. Як адзначае Л. И. Тананаева, «для барока — сістэмы адкрытай і надзвы-чай дынамічнай, якая ўтрымлівае ў сабе мноства супярэчлівых тэн-дэнций і напрамкаў, нават схільнай дапускаць у якасці амаль што нормы адступленне ад строгай нарматыўнасці — збліжэнне з народ-ным, «грубым», нізавым пачаткам было натуральным»<sup>16</sup>.

Адзначанае сведчыць, што сфера нізавога функцыяніравання стылю ўяўляе сабой не толькі багатую і каларытную з'яву. Па разнастайнасці мастацкіх форм, разгалінаванасці і ўсёадымнасці творчай практикі нізавое барока ні ў чым не саступае прафесійна-арыстакратычнаму варыянту.

Зніжаныя формы арганізацыі мастацкай рэальнасці структурна не былі аднароднымі. Яны ўтваралі сістэмны рад адносін аўтара і

<sup>15</sup>У якасці красамоўных прыкладаў пашырэння візантыйскай тэндэнцыі ў межах сімволіка-алегорычнага і жыццё-апавядальнага напрамкаў можна называць абразы «Маці Божая Адзігітрыя Баркалабаўская» (1659, НММБ), «Маці Божая Жываносная Крыніца» (канец XVII — пачатак XVIII ст., НММБ).

<sup>16</sup>Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху ба-рокко (XVII—XVIII вв.) //Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего вре-мени. М., 1983. С. 37.

свету, абумоўлены яго саслоўным і канфесійным палажэннем, працягласцю і характарам існавання стылю ў арыстакратычным слоі, захаванасцю (сталасцю ці размытасцю) мастацкіх традыцый, устойлівасцю і ступенню ўздзеяння фальклорнага матэрыялу, нарашце, непасрэднымі задачамі (перш за ўсё функцыянальнымі), пакладзенымі ў аснову твора.

Па прычыне амаль поўнай нявывучанасці нізвога барока вылучэнне ў ім асобных стылістычных тэндэнций носіць папярэдні характар. Першай, найбольш уплывовай і ўсёабдынай, з'яўляецца тэндэнцыя сарматызму, у межах якой прысутнічаюць тры напрамкі: стылізатарскі-сінтэзуочы, сімвалічна-дэкаратыўны і напрамак мадыфікаваных першаўзору. Паміж імі існуе цесная ўзаемасувязь і ўзаємаабумоўленасць галоўным чынам таму, што асновай служаць сармацкія светапоглядныя, вобразна-пластычныя канцепцыі<sup>17</sup>. У выяўленчым мастацтве гэта тэндэнцыя найбольш відавочна праявілася ў свецкіх творах — жывапісных партрэтах, медальернай пластицы, скульптурным і аказіянальна-архітэктурным аздабленні паратэатральных відовішчаў, надмагіллях<sup>18</sup>.

Другой тэндэнцыяй нізвога функцыянеравання барока можна назваць фальклорна-прымітыўісцкую, разгортванне якой адбываўся пераважна на мяжы прафесійна-рамесніцкай і фальклорнай традыцый<sup>19</sup>. Даследаванне мастацкай практикі, акрэсленай гэтым напрамкам, стварае пэўныя цяжкасці, звязаныя якраз з адзначанным межавым станам, а таму частай стратай ёю цвёрдага стылявога статуса.

Падсумоўваючы, неабходна адзначыць, што гэта агульныя і шмат у чым схематычныя заўвагі. Яны патрабуюць дэталёвай і грунтоўнай распрацоўкі.

Прадметам асобнага аналізу з'яўляецца арыенталістычная тэндэнцыя — адно са своеасаблівых утварэнняў беларускага барока, амаль не закранутых айчынным мастацтвазнаўствам. Між тым адмаўленне ад традыцыйнага еўрацэнтрызму, устанаўленне ролі і

<sup>17</sup>Пытанням сарматызму ў культуры славянскага рэгіёна прысвечана вялікая літаратура. Звернем увагу на асобныя працы, у якіх грунтоўна разглядаюцца суіральна-ідэйныя прынцыпы сарматызму: Mańkowski T. Genealogia sarmatyzmu. Warszawa, 1946; Andjal A. Die Slawische Barokwelt. Leipzig, 1963; Яго ж: Manieryzm, sarmatyzm, barok //Przegląd humanitarystyczny. 1962. № 1; Maciejowski I. Sarmatyzm jako formacja kulturowa //Teksty. 1974. № 4; Тананаева Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.

<sup>18</sup>Гл.: Вайшвилайте И. В. Некоторые вопросы становления барокко в художественной культуре Литвы //Общество и государство в средние века. М., 1984. С.159–169; Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Минск, 1992. С.85–98.

<sup>19</sup>Напрыклад, абразы шараўшоўскага майстра з Прачысценскай царквы г.п. Шараўшава Брэсцкай вобл. (другая палова XVIII ст., НММБ), скульптура з цэркви Св. Мікалая в. Вярховічы Брэсцкай вобл., Св. Тройцы в. Зэлава Брэсцкай вобл., касцёлаў Св. Тройцы г.п. Шараўшава Брэсцкай вобл., Раства Багародзіцы в. Трабы Гродзенскай вобл. (усе — сярэдзіна XVIII ст., НММБ).

месца ўсходніх упłyваў, вызначэнне своеасаблівасці іх бытавання ў культурным асяроддзі Беларусі XVII—XVIII стст. даюць выключнай важнасці матэрыял. Калі ацэнываць словаў Р. Кіплінга, што «Захад ёсьць Захад, а Усход ёсьць Усход і з месца яны не сыдуць» як парадак-сальны афарызм і звярнуцца да стану мастацкай практыкі, то можна заўважыць важную рысу: арыенталістычныя акцэнты — гэта хутчэй за ўсё тая афарбоўка, яку набывае агульная накіраванасць барочнага стылю ў Рэчы Паспалітай<sup>20</sup>.

Прычыны арыенталістычных з'яў у беларускім барочным мастацтве народжаны сумай розных абставін. Але вытокі гэтых прычын ляжаць перш за ўсё ў аснове самога стылю, схільнага да экзатычнага, дзіўнага, незвычайнага — «ашаламляючай непраўдападобнасці» (Ч. Хернас). Для Рэчы Паспалітай такая схільнасць падмацоўвалася гісторычна працяглымі і рознабаковыми сувязямі з усходнім цывілізацыям, наяўнасцю шляхецка-сармацкай светапогляднай канцепцыі, дамінуючай у значнай частцы грамадства<sup>21</sup>.

Звычайна, у дачыненні да заходненеўрапейскай культуры, арыенталізм заўважаецца пераважна ў жывапісе і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, што значна звужае арэал яго вывучэння, а сама праблема не атрымлівае поўнага раскрыцця. Распрацоўваючы прынцыпы даследавання беларускага барока, трэба ўлічваць цеснае зліцце ўсходніх тэм, сюжэтаў, матываў, форм з ужо названым сармацкім міфам, які ўбіраў у сябе місіянэрскія, саслоўна-рыцарскія, ахойніцка-кансерватыўныя, генеалагічныя, геральдычна-эмблематычныя рысы. Стваралася магчымасць уваходжання арыенталістычных элементаў ва ўсے сферы мастацкага жыцця грамадства<sup>22</sup>. Яны дастаткова відавочна прасочваюцца ў беларускай архітэктуры, асабліва палацавай і сядзібнай, у жывапісных партрэтах і манументальных роспісах, графіцы, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, а таксама ў аздабленні тэатральных пастановак і паратэатральных відовішчаў<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Тананаева Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. С. 68.

<sup>21</sup> С. Масакоўскі адзначае, што «...блізкае суседства (з XVI ст.) Атаманскай імперыі, пастаянныя войны з татарамі і туркамі, а таксама непарыўная гандлёвая кантакты з Усходам і ўзрастаючы імпарт твораў мастацтва адтуль выклікалі ў XVII—XVIII стст. акрэсленую арыенталізацыю мастацкага густу, прыкметную не толькі ў аздобе зброя і адзення, але і ў выкарыстанні ўсходніх арнаментальных элементаў, якія ўважаліся аздобамі востравіцкіх краін» (Мосаковский С. Польская художественная культура до XVIII в. в европейской перспективе //Славянские культуры и мировой культурный процесс: Матер. Междунар. науч. конф. ЮНЕСКО. Мн., 1985. С. 268).

<sup>22</sup> Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1959; Bystron J. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI—XVIII, t. II. Warszawa, 1976; Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmacka //Teksty. 1974. № 4.

<sup>23</sup> Аб характары і шырыні распаўсюджання арыенталістычнай тэматыкі сведчаць партрэты Францішкі Ізабэлы Флемінг (Сапегі) Луі дэ Сильвестра Малодшага (1720-я гады, НММБ), гравюры «Прыбыцце Ежы Асалінскага ў Рым у 1663 г.» С. дэла Бела (сярэдзіна XVII ст.), «Ян III Сабескі» невядомага мастака (другая палова XVII ст.), вырашэнне павільёнаў у парку Альба бліз Нясвіжа, палаца Я. Браніцкага ў Беластоку.

Арыенталістычна тэндэнцыя не была аднароднай і адноўкава інтэнсіўнай. Спецыфіка кожнага з відаў, жанраў мастацтва, пэўныя традыцыі іх гістарычнага развіцця дыктавалі свае заканамернасці, сваю паслядоўнасць і логіку засваення барочнай тэматыкі. Найбольш актыўна гэты працэс праходзіў з сярэдзіны XVII ст., калі беларускае барока пачало набываць сталыя і ў вядомым сэнсе дасканалыя формы<sup>24</sup>.

Падводзячы вынік разгляду тэндэнцыі і напрамкаў развіцця стылю барока ў беларускім мастацтве, звернем увагу на некалькі істотных момантаў. Першы датычыцца ўсведамлення важнасці распрацоўкі і прыняцця адзінных тэарэтычных і метадалагічных пасылак, умоў, тэрмінаў даследавання айчыннай мастацкай практикі XVII–XVIII стст. Ігнараванне такой узгодненасці будзе нараджаць не толькі супяречлівасць ацэнак, але і не наблізіць мастацтва-знаўчую навуку да сапраўды аб'ектыўнага аналізу. Другі звязаны з неабходнасцю разгляду тэндэнцыі і напрамкаў барочнай стылістыкі на шырокім агульнаеўрапейскім і агульнаславянскім фоне з прыцягненнем матэрыялу сумежных галін культурнага працэсу. Трэці будуецца на магчымасці ўстанаўлення тыпалагічнай структуры тэндэнцыі і напрамкаў, існуючых у межах стылю, што дазваляе: а) убачыць пэўную логіку суднясэння частак стылістычнай сістэмы, б) раскрыць іх адметнасці і прынцыпы супадзення з агульнай барочнай асновай, заканамернасці паўтаральнасці, в) выявіць наяўнасць паскарэння (скарачэння) ці запавольвання разгортання, скразнога ці абмежаванага часавымі межамі харектару.

Умовы артыкула патрабавалі пэўнай схематычнасці аналізу і абагульнення. Яны датычыліся як аргументавання вылучаных паларажэнняў, так і праиллюстраваных прыкладаў. Гэта вымагала выкладаць матэрыял тэзісна, што пры неабходнасці дазволіць зрабіць вызначаныя карэктывы і ўдакладненні ў такой складанай проблеме, якой ус评议аецца беларускае барока.

<sup>24</sup>Гл.: Кулагін А. Н. Архітэктура и мастацтва рококо в Беларуссии (В контексте общеевропейской культуры). Мн., 1989. С. 58–60.

Т.В.Габрусь

АБРЫСЫ СТАНАЎЛЕННЯ  
СТИЛЮ БАРОКА  
Ў МАНУМЕНТАЛЬНЫМ  
ДОЙЛІДСТВЕ БЕЛАРУСІ



Рэфармацыйны рух у Цэнтральнай і Заходнай Еўропе выклікаў адваротную рэакцыю з боку каталіцкай царквы – контэррэфармацию, якую праводзіў у першую чаргу ордэн езуітаў, створаны ў 1540 г. З мэтай рэалізацыі сацыяльна-ідэалагічнай праграмы контэррэфармациі ў апошній чвэрці XVI ст. у манументальнае дойлідства Вялікага княства Літоўскага быў прыўнесены новы архітэктурна-мастацкі стыль **барока**, выразныя сродкі якога вызначаюцца павышанай экспрэсіяй. Гэты стыль панаваў амаль ва ўсім хрысціянскім свеце на працягу двух стагоддзяў. Цэнтрам яго распаўсюджання быў Рым, але ў кожнай краіне барока набывала адметная нацыянальныя рысы.

З'яўленне барока ў беларускай архітэктуры звязана са значнымі сацыяльна-палітычнымі падзеямі другой паловы XVI ст.: заключэннем дзяржаўнай Люблінскай уніі 1569 г. з Польшчай і пачаткам каталіцкай рэакцыі. У 1587–1593 гг. быў змураваны касцёл езуітаў у Нясвіжы – першы на тэрыторыі ўсёй Рэчы Паспалітай помнік архітэктуры барока, пабудаваны італьянцам Ян Марыя Бернардоні. Прататыпам для нясвіжскага касцёла з'явіўся галоўны ордэнскі храм езуітаў Іль Джэзу ў Рыме. Але ў беларускім помніку ёсьць адметныя асаблівасці: спрошчаная трактоўка ордэра на галоўным фасадзе, больш дэталёвая апрацоўка бакавых фасадаў, гранёныя капэлы па баках нефаў. Яго кампазіцыйная схема трохнефавай крыжова-купальнай базілікі з плоскім бязвежавым фасадам была прынцыпова новая для беларускай архітэктуры. Істотнай падзеяй, звязанай з пачаткам эпохі барока, стала ўвядзенне ў беларускае дойлідства праектнага чарцяжа.

Аднак рэзкага адмаўлення традыцый пад уздзеяннем барочнага ўзору не адбылося. Ён з'явіўся тым зернем у глебе нацыянальнай культуры, якое дало парасткі толькі пры пэўных сацыяльна-гісторычных умовах. Заключэнне ў 1596 г. царкоўнай Берасцейскай уніі спрыяла абвастрэнню ў першай палове XVII ст. рэлігійна-палітычнай барацьбы. Саперніцтва паміж католікамі, праваслаўнымі і уніятамі ў сферы культавага будаўніцтва вяло да выкарыстання найбольш выразных архітэктурных сродкаў барока і сінтэзу іх з мясцовымі будаўнічымі прыёмамі папярэдняга часу. У выніку ўсіх гэтых акалічнасцей на працягу XVII–XVIII стст. сфарміравалася своеасаблівая архітэктурна-мастацкая сістэма беларускага барока.

Развіццё стылю барока ў мастацтве Беларусі прайшло тры перыяды: **ранніе барока** (канец XVI – першая палова XVII ст.), **сталое** (другая палова XVII – 30-я гады XVIII ст.) і **позніе** (30–80-я гады XVIII ст.). Шэраг культавых збудаванняў на мяжы XVI–XVII стст. вызначаеца стылявой і кампазіцыйнай разнастайнасцю, напрыклад аднавежавы аднанефавы касцёл бернедыкцінак у Нясвіжы (1590–1596), трохвежавы базілікальны касцёл у Міры (1599–1606), двухвежавы залавага тыпу касцёл у Камаях (1603–1606; Пастаўскі р-н), бязвежавы касцёл бернардзінцаў у Гародні (другая палова XVI –

XVIII ст.), які спалучыў гатычную алтарную апсіду і трохнефавую базіліку з барочным фасадам, што адлюстроувае інтэнсіўны творчы пошук новых архітэктурных форм.

У першай палове XVII ст. працягвалі ўзводзіць храмы з аднанефавай аднавежавай структурай, характэрнай для папярэдняга часу: касцёлы дамініканцаў у Ружанах (1617), бернардзінцаў у Слоніме (1639). Адначасова пашырыўся новы тып культавай пабудовы — трохнефавай базілікі з бязвежавым галоўным фасадам, насычаным ордэрнымі элементамі: касцёлы дамініканцаў у Менску (пасля 1615 г.), бернардзінцаў у Гародні. Вызначальным момантам у выправоўцы характэрнага беларускага барока тыпу храма з'явілася фарміраванне двухвежавых фасадаў: касцёлы ў Дзятлаве (1642), брыгітак у Гародні (1642—1651), Вішневе (1637—1641; Валожынскі р-н).

У адрозненне ад абарончых храмаў беларускай готыкі ў барока вежы страцілі сваё функцыянальнае прызначэнне і сталі важнымі кампазіцыйнымі элементамі. Барочная двухвежавасць вынікае з імкнення ўзмацніць эмацыянальнае ўздзеянне галоўнага фасада. Галоўны двухвежавы фасад трактаваўся як куліса для ўсёй кампаціі збудавання, завяршаў агульную дынаміку архітэктурных мас. Менавіта гэты мастацкі прынцып стылю, а не павышанастасць дэкаратыўнай пластыкі ўласцівы лепшым помнікам **сталага беларускага барока**: касцёлам аўгусцінцаў у Міхалішках (1655; Астравецкі р-н), дамініканцаў у Бухавічах (1647; Кобрынскі р-н), кармелітаў у Засвіры (1713; Мядзельскі р-н), фарнаму ў Наваградку (да 1724). Вонкавае ablічча гэтых будынкаў мае суворы, амаль сярэднявечны характар.

У будаўніцтве найбольш рэпрэзентатыўных культавых збудаванняў усіх кірункаў хрысціянскага культу ў Беларусі ўжываўся тып трохнефавай крыжова-купальнай базілікі. Нешматлікія пабудовы гэтага тыпу ў XVII ст.— уніяцкі Успенскі сабор у Жыровічах (1613—1667), праваслаўныя Богаяўленскі сабор (1633—1636) і Мікалаеўская царква (1669—1672) у Магілёве, касцёл езуітаў у Гародні (1678—1705) — адрозніваюцца ад нясвіжскага касцёла езуітаў перш за ёсё двухвежавым вырашэннем галоўнага фасада. У праваслаўных помніках Магілёва архітэктура фасадаў адпавядала структуры іканастасаў у інтэр'еры.

У культавых пабудовах сталага беларускага барока, нягледзячы на кампазіцыйную і дэкаратыўную самастойнасць галоўных фасадаў, заўёсды захоўваліся тэктанічнае адзінства аб'ёмаў, выразнасць і ўзаемная адпаведнасць вертыкальных і гарызантальных чляненняў, стрыманасць і абагульненасць абрываў вежаў і франтонаў паміж імі. Адна з асноўных характеристык беларускага барока — манументальнасць, якая выяўляецца ў павелічэнні маштаба будынка адносна асяроддзя і паміж асобнымі часткамі архітэктурнага арганізма: касцёлы бернардзінцаў у Менску (1624—1638), цыстэрцыянцаў у Вістычах

(1678; Брэсцкі р-н), бернардзінак у Слоніме (1664–1670), езуітаў у Крывошыне (1670; Ляхавіцкі р-н).

Помнікі манументальнай культавай архітэктуры Беларусі звычайна размешчаліся сярод нізкай драўлянай забудовы і ажыўлялі панарамы гарадоў і мястэчкаў. Таму стварэнне малаяўнічага сілуэту, выразнай аб'ёмна-прасторавай структуры, дэталёвая распрацоўка ўсіх фасадаў з'яўляюцца спецыфічнымі рысамі архітэктуры беларускага барока. Своеасаблівасць сілуэта барочных помнікаў дасягалаася высокімі падоўжанымі дахамі, нарастаннем дынамікі кампазіцыі да галоўнага фасада, дзе яна знаходзіла выйсце ў вертыкалях вежаў.

Роля вежаў у зрокавым успрыманні аб'ектаў паступова ўзрастава. Вежы пачалі дзяліць на ярусы, якія ўгору скарачаліся па памерах, што разам з выцягнутымі прапорцыямі і ўзрастаннем насычанасці дэкаратыўнай аздобы стварала ўражанне стромкасці, узнёсласці кампазіцыі: касцёлы дамініканцаў у Княжыцах (1681; Магілёўскі р-н), бернардзінак (1630–1642) і езуітаў (1700–1710) у Менску, бернардзінцаў у Беніцы (1701–1704; Маладзечанскі р-н), францысканцаў у Івянцы (1702–1705).

Стрыманае, масіўнае, поўнае ўнутранай экспрэсіі беларускае барока ў завяршальнай фазе становіцца дынамічным, лёгкім і свабодным. Унікальным помнікам, у якім гістарычна спалучыліся абодва гэтыя кірункі, з'яўляецца касцёл кармелітаў у Глыбокім. Трохнефавая крыжова-купальная базіліка пабудавана ў 1639–1654 гг. у перыяд ранняга барока. Своеасаблівая чатырохвежавая аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя касцёла сведчыць пра яго генетычную сувязь з абарончымі храмамі беларускай готыкі. У 1735 г. да касцёла быў прыбудаваны новы галоўны фасад з дзвюма шмат'яруснымі вежамі, у архітэктуры якога знайшлі яскравае ўласленне мастацкія прынцыпы позняга беларускага, так званага **віленскага, барока**.

Позняму **беларускаму бароку** ўласцівы надзвычайнія малаяўнічасць і пластычнасць формаў, шматпланавая прасторавая структура фасадаў, багацце святлаценю, стромкасць і лёгкасць, якія надавалі збудаванням вытанчаныя прапорцыі, мудрагелістыя скразныя праёмы, крывалінейныя абрывы вежаў і франтонаў. Станаўленне мастацкіх асаблівасцей позняга барока звязана з творчасцю выдатнага віленскага архітэктара I. X. Глаўбіца, які шмат будаваў у Беларусі.

Характэрна, што найбольш яскрава рысы архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока выявіліся ў культавых пабудовах уніятаў, напрыклад: Сафійскі сабор у Полацку, занава ўзвядзены уніятамі ў 1738–1750 гг. на рэштках старажытнага праваслаўнага храма XI ст., цэрквы і манастыры базыльянаў у Беразвеччы (1756–1763; Глыбоцкі р-н), Барунах (1747–1757; Ашмянскі р-н), Вольне (1768; Баранавіцкі р-н), Талачыне (1769–1779), Богаяўленская і Крыжаўзвіжанская цэрквы уніяцкага манастыра ў Жыровічах (1769), Уваскрэсенская царква ў Віцебску (1772) і інш. Гэта свед-

чыць аб нацыянальных вытоках і шляхах развіцця віленскага барока, заснаванага на арганічным спалучэнні заходніх і ўсходніх упłyваў з традыцыямі мясцовага дойлідства і абумоўленага спецыфікай сацыяльна-палітычнага і рэлігійнага жыцця Вялікага княства Літоўскага. Для шэрагу каталіцкіх храмаў гэтага перыяду характэрныя больш грувасткія манументальныя формы, якія складаліся пад упрыгожваннем архітэктуры **паўночна-італьянскага барока**, напрыклад касцёлы кармелітаў у Мядзелі (1739–1754) і Магілёве (1739–1752), малътыйцаў у Сталовічах (1740–1746; Баранавіцкі р-н), бернардзінцаў у Будславе (1767–1783), езуітаў у Полацку (1745) і Лучаі (1766–1776; Пастаўскі р-н). У меншай ступені ў каталіцкім будаўніцтве другой паловы XVIII ст. знайшли ўласабленне мастацкія характеристыстыкі віленскага барока: касцёлы ў Лужках (1744–1756; Шаркоўшчынскі р-н), Варнянах (1767–1769; Астравецкі р-н), Слоніме (1775), Германавічах (1787; Шаркоўшчынскі р-н), місіянероў у Лыскаве (1763–1788; Пружанскі р-н), дамініканцаў у Смолянах (1768–1772; Аршанскі р-н) і Дунілавічах (1769–1773; Пастаўскі р-н).

Адпаведна з этапамі станаўлення беларускага барока адбываліся змены ў характеристы дэкору архітэктурных збудаванняў. Дэкаратыўная пластика, аснову якой складала ордэрная сістэма, на працягу XVII–XVIII стст. эвалюцыяніравала ад адзіночных плоскіх пілястраў і сціплых гарызантальных цяг да шматлікіх раскрасавак, вязак пілястраў і паўкалон, хвалістых карнізаў. У аздобе інтэр'ераў шырока ўжываліся лепка ў тэхніцы стука — штучнага мармуру з абпаленага гіпсу, вапны і клею з дамешкам прыроднага мармуру, дэкор з якога наносіўся і мадэліраваўся ў мяккім выглядзе.

Помнікі архітэктуры першай паловы XVII ст. мелі ляпны дэкор скляпенняў звычайна арнаментальная геаметрычнага малюнка. Паступова пластика лепкі становіцца больш глыбокай і сакавітай, формы ўскладняюцца, лініі пераплятаюцца ў непаўторныя ўзоры, свято і цені маляўніча перацякаюць адно ў адно. Выдатным узорам з'яўляецца скульптурны дэкор касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках (Астравецкі р-н), выкананы ў 80-я гады XVII ст.

Аздоба інтэр'ераў помнікаў віленскага барока ўзбагачалася маляўнічай пластицай ляпных алтароў, амбонаў, абрамленняў парталаў. У сярэдзіне XVIII ст. яна набыла рысы **ракако**: касцёлы ў Гародні, Слоніме, Вішневе (Валожынскі р-н), Новай Мыши (Баранавіцкі р-н), Ішчалне (Шчучынскі р-н). Асабліва важнае значэнне мелі манументальныя фрэскавыя размалёўкі. Жывапісныя кампазіцыі разрывалі тэктанічныя межы будынкаў, стваралі ілюзію незамкнёнасці, бязмежнай прасторы. Мастацкай цэласнасцю і багаццем дэкаратыўнага ўбрання вызначаюцца касцёлы езуітаў у Нясвіжы і Гародні, кармелітаў у Магілёве, францысканцаў у Пінску.

Культавыя збудаванні ўзводзілі звычайна ў ансамблі з манастырамі. У перыяд ранняга барока манастырскія пабудовы былі замкнёныя па перыметры, часам іх агароджвалі тоўстымі мура-

ванымі сценамі з вежамі (кляштар брыгітак у Гародні). Пазней каталіцкія манастыры — кляштары і калегіумы — пачалі ставіць у адну лінію забудовы з храмам, раскрываць да вуліцы падоўжаным фасадам з уваходам. Мастацкі вобраз ансамбля будаваўся звычайна на контрастным спалучэнні суровай, простай архітэктуры будынка кляштара і малітвеннага, насычанага дэкаратыўнай аздобай фасада храма. Ансамблевое вырашэнне было характэрна для буйнога манастырскага комплексу картэзіянцаў у Бярозе, шэрагу езуіцкіх калегіумаў XVIII ст. у Бярэсці, Менску, Полацку, Гародні, Юравічах (Калінкавіцкі р-н), у якіх акрамя жылых карпусоў размяшчаліся школьнія класы, бібліятэкі, шпіталі, аптэкі.

Для праваслаўных і ўніяцкіх манастыроў уласціва большая сувязь з навакольным асяроддзем. Кампазіцыя базыльянскага манастыра ў Жыровічах пабудавана з улікам рэльефу мясцовасці, над якой дамінует храм-кальварыя, увенчаны стройнай вежай.

Горадабудаўнічыя і мастацкія прынцыпы барока — ансамблевасць, прасторавая разгорнутасць і дынамічнасць кампазіцыі, контрасты маштабаў і рытмаў, святлоценявыя і колеравыя эфекты, крывалінейнасць абрываў — знайшлі пэўнае ўвасабленне ў грамадзянскай архітэктуры Беларусі: будаўніцтве ратуш у Магілёве, Віцебску, Слоніме, крам у Паставах, дамоў рамеснікаў і гандляроў у Нясвіжы, Варнянах, Іўі, Наваградку, Паставах, на Гарадніцы (у Гародні). У ансамбль Гарадніцы, створаны ў 1765—1780-я гады па ініцыятыве А. Тызенгаўза, уваходзіла 85 будынкаў рознага прызначэння, згрупаваных вакол плошчаў і вуліц. Сярод іх выдатныя па сваёй архітэктуры палацы, навучальныя ўстановы, батанічны сад. Пасля разбурэння падчас Паўночнай вайны на працягу XVIII ст. галоўная рэзідэнцыя магутнага magnaцкага роду Радзівілаў у Нясвіжы набыла выгляд палацава-замковага комплексу з імпазантнымі фасадамі ў стылі сталага барока.

Асноўнымі прынцыпамі палацавай архітэктуры **позняга барока** былі паўзамкнёнасць аб'ёмна-просторавай кампазіцыі і анфіладнасць унутранай планіроўкі. У цэнтральнай частцы палацаў звычайна размяшчаліся вестыбюль з трохмаршавай лесвіцай і парадныя залы, па баках да іх далучалася анфілада жылых пакояў і кабінетаў. Перпендыкулярна падоўжанай восі палаца ставілі сіметрычныя бакавыя карпусы, якія далучалі да яго непасрэдна ці пры дапамозе паўцыркульных крытых галерэй. Менавіта па такай схеме ў XVIII ст. былі створаны Новы каралеўскі палац у Гародні, буйныя палацавыя комплексы ў Ружанах і Свяцку (Гродзенскі р-н). Для дэкору фасадаў палацаў характэрна складаная рытмічная групоўка ордэрных элементаў пілястраў, калон і паўкалон, выкарыстанне русцікі і стукавай лепкі — палацы ў Дзятлаве (1751), Шчорсах (1770—1776; Навагрудскі р-н), Соках (другая палова XVIII ст.; Брэсцкі р-н).

У XVIII ст. пачало бурна развівацца садова-парковое мастацтва. Хараство палацавай архітэктуры гэтага часу заснавана на сувязі з

ландшафтам. Палацы размяшчаліся звычайна паміж парадным дваром і паркам, галоўная алея якога акрэслівала вось кампазіціі комплексу і завяршалася іншы раз манументальнай брамай або капліцай. Для барока характэрны рэгулярныя паркі з геаметрычнай сеткай алеяў, тэррасамі, правільнымі формамі баскетаў, шпалераў, штучных вадаёмаў. У перыяд станаўлення класіцызму рэгулярны стыль у садова-парковым будаўніцтве Беларусі быў паступова выцеснены пейзажным.

Асноўным традыцыйным матэрыялам у забудове гарадоў і вёсак у Беларусі да канца XIX ст. было дрэва. З яго рабіліся крэпасці, замкі, палацы, культавыя будынкі, ратушы, корчмы, крамы, жылыя і вытворчыя пабудовы, якія ў большасці сваёй да нашага часу не зберагліся. На працягу стагоддзяў у беларускім драўляным дойлідстве склаліся мастацкі і канструкцыйныя прыёмы, што адпавядалі побытавым патрэбам і эстэтычнаму густу народа. На развіццё манументальнага драўлянага дойлідства пачынаючы з XVII ст. аказвалі значны ўплыў мастацкія стылі, што ўжо панавалі ў мураванай архітэктуры. Асабліва яскрава гэта прайвілася ў культавым будаўніцтве.

Па сваёй архітэктоніцы драўляныя храмы падзяляюцца на дзве асноўныя групы — так званая **клецкія і крыжовыя**. Першая назва паходзіць ад этнографічнай сялянскай пабудовы — клеці. Клецкія храмы складаліся з аднаго ці некалькіх прамавугольных эрубаў, пастаўленых паслядоўна ўздоўж восі збудавання. У крыжовых храмах зрубы размяшчаліся папарна на дзвюх узаемна перпендыкулярных восіх і ўтваралі ў плане крыж. Іх генезіс прасочваецца ад мураванага візантыйскага крыжова-купальнага храма. Пераважнае будаўніцтва таго ці іншага тыпу было абумоўлена эстэтычнымі і ідэалагічнымі патрабаваннямі часу.

Найбольш старажытныя драўляныя культавыя пабудовы былі падобныя да звычайных сялянскіх хат з вальмавым дахам<sup>1</sup> і крыжам у цэнтры вільчыка. На жаль, у большасці сваёй яны не зберагліся.

Да гэтага тыпу належалі цэркви ў Здзітаве (Жабінкаўскі р-н), Ляскавічах (Іванаўскі р-н). Пад уплывам мураваных готыка-рэнесансных храмаў з трохчасткавай структурай склаўся тып драўлянага клецкага храма з вежай над бабінцам: цэркви ў Гарадку (Глускі р-н), Дабраслаўцы (Пінскі р-н), Даствоеве (Іванаўскі р-н).

У перыяд барока пашыралася будаўніцтва двухзрубавых драўляных цэркваў спачатку з плоскім бязвежавым фасадам, завершаным трохвугольным франтонам: цэркви ў Вавулічах, Бездзежы, Дзеткавічах (усе — у Драгічынскім р-не), затым з дэвюма вежамі па баках: цэркви ў Дзівіне (Кобрынскі р-н), Валавелі (Драгічынскі р-н), Латыгали (Вілейскі р-н), касцёл у Цяляядавічах (Капыльскі р-н). Ча-

<sup>1</sup>Чатырохсхільны прамавугольны ў плане дах з падоўжаным вільчыкам (каньком) і трохвугольным скілем (вальмамі) на тарцах.

сам з дрэва будавалі падобныя да мураваных трохнефавыя базілікі з двухвежавым фасадам, напрыклад царква ў Сцяпанках (Жабінкаўскі р-н), касцёл у Цімкавічах (Капыльскі р-н), які вызначаўся найбагацейшым дэкорам у інтэр'еры.

На працыагу XVII–XVIII стст. мясцовыя дойліды і цеслі ўсё больш выразна імкнуліся пераадолець «уладу» будаўнічага матэрыялу, спрабавалі зрабіць яго паслухмяным, падпарадкованым мастацкай канцэпцыі барока. Вежы драўляных храмаў звычайна не мелі ніякага функцыянальнага прызначэння — адзінай мэтай іх узвядзення было ўзбагачэнне сілуэта збудавання, узмацненне дынамікі кампазіцыі. У XVIII ст. на новым этапе барока вежы пачалі раскрасіць фасады на ўсю вышыню і нават стаўляліся пад вуглом да плоскасці фасада (царква ў Хаціславе Маларыцкага р-на). Побач з культавымі будынкамі ўзводзілі шмат'ярусныя званіцы, якія надавалі ансамблю выразны сілуэт.

Вызначальны рысай помнікаў беларускага драўлянага культавага дойлідства з'яўляецца тэктанічнае адзінства аб'ёмаў, маналітнасць кампазіцыі дахаў з кампазіцыяй зрубаў: цэрквы ў Давыд-Гарадку (Столінскі р-н), Сінкевічах (Лунінецкі р-н). У Беларускім Палессі былі распаўсюджаны таксама драўляныя храмы са шмат'яруснымі вярхамі і рытмічнай комплекснай групоўкай зрубаў: Міхайлаўская цэрквы ў Слуцку і Рубелі (Столінскі р-н), Ільінская ў Гомелі. Некалькі ярусаў светлавых праёмаў ствараюць цікавую гульню святла і ценю ў прасторы храма.

Для надання эмацыянальнай прыўзнятасці інтэр'ерам выкарыстоўвалі штучнае асвяленне і дэкаратыўнае ўбранне, якія падпарадкоўваліся агульнай мастацкай задуме. Тэхніка аб'ёмнай, скразной арнаментальна-дэкаратыўнай разьбы, у якой выконваліся алтары, іканастасы, амбоны, агароджы хораў, ужо ў XVII ст. стала шырока вядомай за межамі Беларусі пад называй «беларуская рэзьба».

Чатырохзубныя крыжова-купальныя драўляныя саборы, якія неслі візантыйскую традыцыю, у XVII–XVIII стст. будавалі пераважна пры буйных праваслаўных манастырах: віцебскім Маркавым, аршанскам Богаяўленскім Күцеінскім, мсціслаўскім Тупічэўскім і інш. Асабліва гэты тып пашыраўся на мяжы XVIII–XIX стст., таму што ўраўнаважанасць цэнтральнай кампазіцыі найлепш адпавядала прынцыпам класіцызму: цэрквы ў Кажан-Гарадку (Лунінецкі р-н), Чарнаўчыцах (Брэсцкі р-н).

Такім у агульных рысах быў працэс станаўлення стылю барока ў манументальным дойлідстве Беларусі. Істотным у гэтым працэсе было своеасаблівае спалучэнне прышчэпа, у ролі якога выступалі мясцовыя будаўнічыя прыёмы папярэдняга часу, узросшыя на візантыйска-рускай традыцыі, і прышчэпка, якім з'явіліся мастацкія формы заходнегурапейскага барока, а дакладней — яго эстэтычная канцэпцыя. Гэта спрыяла іманентнаму фарміраванню архітэктуры беларускага барока, якая з'явілася выдатным укладам нашага народа ў скаронку сусветнай мастацкай культуры.



19. Нясвіжскі касцёл езуітаў. XVI ст. Галоўны фасад



20. Гродзенскі касцёл і кляштар бернардзінцаў. XVI–XVIII стст. Агульны выгляд



21. Стадубоўскі касцёл дамініканцаў. XVII–XVIII стст. Інтэр'ер алтарнай часткі



22. Міхалішкі касцёл аўгусцінцаў. XVII ст. Галоўны алтар



23. Пінскі касцёл і калегіум езуітаў. Здымак 1930-х гадоў. Агульны выгляд



24. Гродзенскі касцёл езуітаў. XVII – XVIII стст. Выгляд з боку галоўнага фасада



25. Аансамбль Ратушной (Рынкавай) плошчы ў Віцебску. XVIII ст.  
Здымак пачатку XX ст.



26. Горадабудаўнічы ансамбль у Варнянах. XVIII ст.



27. Слуцкая брама ў Нясвіжы. XVII ст. Агульны выгляд



28. Медыцынская школа ў Гарадзіцы (Гродна). XVIII ст. Галоўны фасад



29. Палацавы комплекс у Свяцку. XVIII ст. Фасад галоўнага корпуса



30. Царква ў в. Валавель (Драгічынскі раён). XVIII ст. Агульны выгляд



31. Царква ў в. Беліца (Гомельскі раён). XVIII ст. Бакавы фасад

Ю.У.Чантурыя

АРХІТЭКТУРНЫ  
АНСАМБЛЬ ПЛОШЧЫ  
Ў ГОРАДА БУДАЎНІЦТВЕ  
БАРОКА



Адным з накірункаў гісторыі дойлідства з'яўляецца вывучэнне эстэтычных заканамернасцей паселішча. Для рашэння гэтай задачы асабліва перспектывна даследаванне горадабудаўнічых утварэнняў барока. З разнастайнасці іх прасторавых форм мэтазгодна вылучыць і падрабязна разгледзець плошчы — аб'екты, якія ў найбольш цэласным, сканцэнтраваным і лёгка ўспрымальным выглядзе прадстаўляюць стылявыя якасці, дазваляюць выкананы планіровачны, вышынны і дэкаратыўны аспекты кампазіцыйнага аналізу.

Гісторыя гарадоў сведчыць, што да сярэдзіны XIX ст. плошчы служылі іх асноўнымі грамадскімі ансамблямі. Аб'яднаныя функцыянальнымі і кампазіцыйнымі сувязямі з іншымі комплексамі, яны фарміравалі цэнтр горада, высокамастацкую сістэму ўзаемазлучаных ансамбляў. У эпоху барока па прызначэнні прасочваліся тыпы плошчаў: галоўны поліфункцыянальны комплекс, які ўключаў адміністрацыйныя, гандлёвыя, культавыя, гасцінічныя, падчас навучальныя ўстановы, палацы і масавае жыллë; плошча пераважна гандлёвага прызначэння — грамадскі падцэнтр раёна; плошча прэвалірующей культавай функцыі, што ўтварылася перад прыходскімі ці манастырскімі храмамі; плошча спецыфічнага выкарыстання — парадная палацавая, вытворчая і інш. Для гандлёвых і культавых ансамбляў у рознай ступені тыпова прысутнасць іншых функцый.

Многія малыя гарады і мястэчкі ў эпоху Асветы былі карэнным чынам рэканструйваны. Сялібныя раёны мяшчанскаага насельніцтва страцілі кампазіцыйную самастойнасць, стаўшы часткай шырокага запраектаваных магнацкіх палаца-парковых рэзідэнций. Спецыфічнай рысай барочнай планіроўкі служыла акцэнтаваная вось — аснова структуры сядзібы і паселішча, прызначэнне якой — урачысты пад'езд да палаца, а таксама сэнсавае выдзяленне архітэктурнымі сродкамі вярхоўнага становішча магната ў сацыяльнай іерархіі, абсалютысцкіх тэндэнций у маштабе маёнтка. На галоўнай восі размяшчалася і прасторная плошча.

Разглядаючы комплексы забудовы плошчаў у якасці з'явы масацтва барока, трэба абазначыць тры магчымыя галіны іх паходжання. Да асноўнай з іх адносіцца парадна-кароткачасовая фарміраванне ў другой палове XVIII ст. рэгулярнай планіровачнай структуры і збудаванняў плошчы па адзінай задуме, што ў сваіх разнастайных творчых прайвах адлюстроўвала асаблівасці стылю. Некаторыя ансамблі гэтай групы наслілі рысы, пераходныя ад барока да класіцызму (сістэма Палацаўай і адміністрацыйнай плошчаў у Гродне, плошчы ў Паставах, Варнянах, Жалудку і інш.).

Другая група — плошчы, рэгулярная канфігурацыя якіх закладзена, напэўна, у XV—пачатку XVII ст., г.зн. час распаўсюджання на беларускіх землях готыкі, Рэнесанса, а часткова ранняга барока, а будова пераўтворана, дапоўнена і атрымала цэласнае выражэнне ў эпоху сталага і позняга барока (галоўная плошча Гродна, Верхні рынок Менска, ратушная плошча Нясвіжа, плошча перад палацам Хадкевічаў у Быхаве). Прыйёмы рэгулярных планіровачных кампа-

зіцый плошчы і прылеглых вуліц рэнесанснага і барочнага перыяду шмат у чым блізкія паміж сабой.

Трэцюю генетычную галіну, што таксама прадстаўляе стылістычна пэўны набор аб'ёмна-прасторавых форм, складаюць ансамблі з сярэднявечнай нерэгулярнай планіровачнай асновай XII—XIV стст., якія ў XVII—XVIII стст. поўнасцю абнавілі сваю забудову, набылі вышыннае і пластыка-дэкаратыўнае рашэнне з актыўным выкарыстаннем барочнай стылістыкі (плошчы Віцебска, Навагрудка, Оршы, Пінска, Слоніма і інш.).

Абмяжуемся разглядам першай групы ансамбляў, якая ў найбольшай меры адлюстроўвае ўласцівасці горадабудаўнічай культуры барока. Аналіз карта-, іконографічных і пісьмовых крыніц выявляе разнастайнасць аб'ектаў гэтай групы па фармальна-тыпалагічных прыкметах: памеры і канфігурацыя плошчы; структура прылеглых вуліц; колькасць і асаблівасці ўзаемадзеяння вертыкальных акцэнтаў; замкнёнасць ці адкрытасць прасторы плошчы да ландшафта і іншых комплексаў; выкарыстанне прыёму «астраўнога» размяшчэння аб'ёмаў; сувадносіны сіметрыі і асиметрыі ў кампазіцыі і інш.

У залежнасці ад спалучэння прыкмет прасочваюцца пэўныя тыпы ансамбляў, нягледзячы на іх разнастайную індывідуальную канкрэтыку. Напрыклад, дамінантна-весевы тып, які вылучаецца блізкай да сіметрычнай адносна падоўжнай восі кампазіцыяй, выключна важнай роліяй змешчанай на гэтай восі галоўнай дамінанты, што завяршае працяглую відавую перспектыву плошчы (Полацк, Варняны), або тып — культавая плошча «цвінтара» — маламаштабная прамавугольная прастора ля храма (Гродна, плошча перад кірхай XVIII ст.)<sup>1</sup>.

Прааналізуем падрабязна некаторыя выдатныя ўзоры. Плошча ў мастэчку Паставы разглядалася ў шэрагу даследаванняў. Назапашаны факталагічны матэрыял, які адлюстроўвае ўмовы яе складання і архітэктуру асобных будынкаў<sup>2</sup>. Аднак засталіся нявыяўленымі мастацкія асаблівасці ансамбля, творчыя прынцыпы стварэння горадабудаўнічых форм.

У 1770-х гадах уладальнік Пастваў А. Тызенгаўз арганізаваў мануфактурную вытворчасць з запрашэннем замежных рабочых, правёў

<sup>1</sup> Азначэнне «плошча цвінтара» ўжывае А. В. Бунін, даследуючы заходнегурапейскую сярэднявечнае горадабудаўніцтва. Падразуміваеца невялікая функцыянальная неабходная прастора перад галоўным фасадам сабора, якая зацеснена акаляючымі будынкамі. Яе малыя памеры абумоўлены высокай шчыльнасцю забудовы цэнтра горада (Бунін А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Т. 1. М., 1979. С. 154, 156). Гэты тэрмін можна выкарыстоць і ў дачыненні да перадхрамавых плошчай Беларусі XVII—XVIII стст.

<sup>2</sup> Baliński M. Starożytna Polska. T. III. Warszawa, 1846; Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T. VIII. Warszawa, 1887; Материалы по истории и географии Дисенского и Вилейского уездов Виленской губернии. Витебск, 1896; Квітніцкая Е. Д. Строительство Тызенгауза в Поставах //Архитектурное наследство. 1961. № 13. С. 3—22; Багласов С. Г. Ансамбль XVIII века на центральной площади Постав //Строительство и архитектура Белоруссии. 1974. № 2. С. 41—43 і інш.

шырокамаштабныя будаўнічыя мерапрыемствы, паспрабаваў пераўтварыць свой маёнтак у адзін з цэнтраў культурна-прамысловага адраджэння краю. Мястэчка атрымала блізкую да прамавугольнай сетку вуліц. Аўтарам праекта яго перапланіроўкі і ансамбля плошчы лічыцца італьянскі архітэктар Джузэпе (Юзаф) дэ Сака, які з 1773 г. жыў у Гродне. Сака быў прыдворным дойлідам А. Тызенгаўза, кіраўніком будаўніцтва каралеўскіх мануфактур у Вялікім княстве Літоўскім, узначальваў будаўнічую школу ў Гродне. Па яго праектах выкананы палац Тызенгаўза (у сааўтарстве), Аўгустоўская і Станіславаўская сядзібы ў Гродне, палацы ў Свяцку, Шчорсах (у сааўтарстве), ажыццёўлена рэканструкцыя гродзенскага каралеўскага палаца, зроблены іншыя грамадскія і культавыя пабудовы, інтэр'еры, малыя архітэктурныя формы<sup>3</sup>.

Да цяперашняга часу ансамбль страчаны: з 22 будынкаў захавалася 8, два з іх перабудаваны. Аўтарам артыкула выкананы рэканструкцыі на 70-я гады XVIII ст. плана плошчы ў М 1:500, фасадаў забудовы яе паўднёвага, заходняга, паўночнага бакоў і гандлёвых радоў у М 1:100. Рэканструкцыі заснаваны на вывучэнні гістарычных дакументаў<sup>4</sup>, сучаснай тапаграфічнай здымкі тэрыторыі, ablічча і тэхнічных пашпартоў існуючых будынкаў.

Сярод плошчаў іншых гарадоў ансамбль вылучаўся рэдкай шматфункциональнасцю і ўключачаў гандлёвыя рады, прыходскі касцёл, уніяцкую царкву, школу, кафе («кафэнгаўз»), дзве гасцініцы, аўтэрыю, заезныя дамы, суд, будынак лячэбніцы і канцылярыі, жылыя дамы іншаземных рабочых. Склад забудовы сведчыў аб грамадскім, свецкім харктарам ансамбля.

План плошчы быў блізкі да простакутніка з бакамі 87, 98, 189 і 197 м. Да вуглоў падыходзілі чатыры вуліцы, кожная з якіх, з невялікім адхіленнем, была трасіравана як працяг боку плошчы. Кампазіцыя забудовы паўднёвага і заходняга бакоў была сіметрычнай, а паўночнага і ўсходняга — асиметрычнай. Асиметрычна ў прасторы плошчы размяшчаўся і квадратны ў плане корпус гандлёвых радоў з унутраным дваром. Такім чынам, на аснове мастацкага проціпастаўлення прыменена сіметрыя і асиметрыя забудовы. У агульнай асиметрычнай структуры, абумоўленай, з аднаго боку, улікам пры стварэнні ансамбля ранейшай планіроўкі, з другога — асаблівасцямі творчага падыходу дойліда, скарыстаны развітыя сіметрычныя групы будынкаў.

Мажліва ўмоўна вылучыць унікальныя і радавыя элементы кампазіцыі. Да першых адносіліся: гандлёвыя рады — галоўны будынак; цэнтрычна размешчаная на ўсходнім баку школа; драўляныя касцёл

<sup>3</sup>Loza St. Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 266, 387.

<sup>4</sup>З картаграфічных крыніц трэба адзначыць планы Пастаў: канца XVIII ст. (РДВГА, ф. ВУА, спр. 21563, арк. 5) і 1798 г. (там жа, ф. ВУА, спр. 21529, ч. III, арк. 21); з пісьмовых — выяўлены А. Д. Квітніцкай «Inwentarz hrabstwa Postawskiego» (ДАЛ, Архіў старажытных актаў, адз.зах. 3988, 3989).

і царква, што фланкіравалі гэты бок; кафэ — размешчаны на востцы сіметрыі асноўны будынак паўднёвага боку; аўстэрэя — асиметрычна змешчаная галоўная пабудова паўночнага боку. Радавыя элементы створаны на аснове тыпізацыі аб'ёмна-планіровачных і пластычных разшэнняў, што з'явілася адлюстраваннем прагрэсіўных сацыяльна-эканамічна абумоўленых тэндэнцый у горадабудаўніцтве барока. Тыпізацыя спалучалася з варыянтнасцю дэкаратыўных прыёмаў. Прасочвалася трох тыпі радавых пабудоў: павернуты да плошчы тарцовым барочным шчыпцом аднапавярховы жылы дом рамесніка; двухпавярховы грамадскі будынак, які выходзіў на плошчу доўгім бокам; звернуты да плошчы доўгім бокам аднапавярховы грамадскі будынак з мансардай.

Выкарыстанне дзвюх сіметрычных і дзвюх асиметрычных кампацій бакоў плошчы дапаўнялася агульнасцю аб'ёмна-плаўрочнага тыпу радавых будынкаў на сіметрычным і асиметрычным баках, а менавіта на заходнім і паўночным боку скрыстаны аднапавярховы дом з тарцовым шчыпцом. Акрамя таго, адрозніваліся тыпі радавых будынкаў на сіметрычных баках — двухпавярховая грамадская пабудова сустракаецца толькі на заходнім баку, аднапавярховая з мансардай — толькі на паўднёвым.

У аснове вобраза ансамбля ляжала актыўнае выкарыстанне рytmu ab' ёмаў. Найбольш складаная кампазіцыя заходняга боку грунтавалася на двайным яго прымяненні. Буйны рytмічны рад утваралі двухпавярховыя будынкі — два крайнія і адзін цэнтральны. Рytм меншага маштабу фарміраваўся шасцю тыповымі аднапавярховыми дамамі, размешчанымі з інтэрваламі ў восьех 20 м. З такім жа шагам трох будынкі гэтага тыпу змяшчаліся і на паўночным баку, а адлегласць 25 м у восьех была паміж крайнім тыповым домам і аўстэрэяй. Рytмічны рад паўднёвага боку, створаны дзвюма тыповымі аднапавярховыми гасцініцамі і кафэ, таксама вызначаўся шагам 25 м. Адлегласць паміж усімі пабудовамі заходняга і паўночнага бакоў была аднолькавай — 8,5 м, на паўднёвым баку яна складала 6 м.

Акрамя падвойнага рytму асаблівасцямі забудовы заходняга боку былі складаны, малаяўнічы сілуэт і выразны кантраст двух тыпau радавых пабудоў, а таксама зрокавае ўзмацненне флангаў блакіроўкай трох рознахарактарных будынкаў у адзіння вуглавыя групы.

Справа і злева ад цэнтральнага двухпавярховага збудавання на заходнім баку знаходзіліся па трох аднапавярховыя дамы. Яны мелі амаль аднолькавыя шчыпцы з трохвугольным завяршэннем. Але сярэдня ў групах дамы вяячаліся авальны формай шчыпца, што яшчэ больш узмацняла рytмічныя характеристары усёй кампазіцыі. Цікава адзначыць прыём стварэння сіметрычных «трыяд» блізкіх па працягаванні будынкаў, характеристары для горадабудаўніцтва барока і ранняга класіцызму пры фарміраванні забудовы плошччаў. Узорам служаць таксама групы з трох адміністрацыйных будынкаў на супраць-

леглых баках галоўнай плошчы Полацка, створаныя ў XVIII ст. губернскім архітэктарам Іванам Зігфрыдэнам. Тут сярэднія ў групах пабудовы таксама вылучаліся крывалінейнай формай франтона.

У перыяд найвышэйшага развіцця горадабудаўнічай кампазіцыі ансамбля (1770-я гады) вышыннымі збудаваннямі служылі драўляныя касцёл і царква. На падставе двух згаданых планаў Пастваў канца XVIII ст. можна вызначыць канфігурацыю і памеры храмаў. Прыходскі касцёл пабудаваны яшчэ ў 1516 г., у 1760 г. знішчаны пажарам<sup>5</sup>, а ў 1784 г. ужо існаваў новы двухвежавы драўляны касцёл<sup>6</sup>. Уніяцкая базыльянская царква адносіцца да 1713 г.<sup>7</sup> Пры ёй на ўсходнім баку плошчы збудаваны невялікі дом свяшчэнніка<sup>8</sup>, месцазнаходжанне якога невядома. Пасля, у 1849 г., на месцы драўлянай царквы пабудавана мураваная ў псеўдарускім стылі.

У ансамблі вылучаліся трывоўныя вышынныя ўзроўні. Да першага з іх належала аднапавярховая забудова, да другога — двухпавярховая, да трэцяга — культавая збудаванні. Элементы другога і трэцяга ўзроўняў, дамінуючыя ў адносінах да першага, утваралі зрокава раўнаважныя архітэктурныя масы. Кожнаму з трох дамінуючых элементаў аднаго боку адпавядаў элемент на супрацьлеглым баку. Прынцып раўнавагі прасочваўся таксама асобна на ўсходнім баку, дзе дамінуючыя збудаванні фарміравалі трохвугольную ў плане структуру. Візуальна ўраўнаважаныя паміж сабой былі і буйныя аднапавярховыя аб'ёмы гандлёвых радоў і аўстэрэй — асиметрычна размешчаным у прасторы плошчы крамам гарманічна адпавядаў таксама асиметрычны ў забудове паўночнага боку корпус аўстэрэй.

Такім чынам, принцып раўнавагі ўвасоблены ў ансамблі ў цэльым, у рашэнні бакоў плошчы як яго закончаных, цэласных састаўляючых, а таксама ў кампазіцыйных сувязях паміж асобнымі дамінуючымі элементамі. Раўнавагу апошніх вызначым як парную, паколькі найбольш ясна проціпаставаўляліся два рознахарактарныя ці аднахарактарныя элементы паміж сабой.

Асиметрычнае становішча крам забяспечвала арганізацыю ў паўночнай частцы плошчы шырокай прасторы для кірмашоў, якія праводзіліся пяць разоў у год<sup>9</sup>. Рынак засяроджваў прыезджае вясковае насельніцтва і па нядзелях. Паварот будынка на 8° у адносінах да падоўжнай восі плошчы абліягчаў дыяганальны транзітны рух. Такая пастаноўка збудавання ўяўляла сабой традыцыю, характэрную для плошчай, што складалася на сярэднявечнай планіровачнай аснове, і ўвасобленую ў познебарочным ансамблі. Размяшчэнне гандлёвых

<sup>5</sup>РАБДУВ, спр. А-2839.

<sup>6</sup>Там жа, ф. Б-53, спр. 926, арк. 2.

<sup>7</sup>Материалы по истории и географии Дисненского и Вилейского уездов Виленской губернии. С. 154.

<sup>8</sup>Квітніцкая Е. Д. Строительство Тызенгауза в Поставах. С. 19.

<sup>9</sup>РАБДУВ, ф. Б-53, спр. 926, арк. 34.

радоў, якое спрыяла свабоднаму транзітнаму руху ў розных напрамках, назіралася, напрыклад, і на галоўнай плошчы Навагрудка.

Уплыў уласцівасцей нерэгулярных структур на барочную планіроўку ансамбля гэтым не вычэрпваецца. Прыём трасіроўкі вуліц як працяг бакоў плошчы, што напамінае свастыку, вельмі тыповы для чатырохугольных сярэднявечных плошчаў еўрапейскіх гарадоў<sup>10</sup>. Ён забяспечваў візуальную замкнёнасць перспектывам уздоўж гэтых вуліц і прасторы самой плошчы, што было адной з мастацкіх мэтаў сярэднявечнага горадабудаўніка.

Аналіз размяшчэння крам у плане плошчы выявіў таксама іншыя заканамернасці. Сярэднявечная традыцыя пастаноўкі да-паўнялася «геаметрычным» падыходам да вызначэння месца збудавання. Яго геаметрычны цэнтр знаходзіўся пасярэдзіне ўнутранага двара і дакладна на перасячэнні дыяганалей, адна з якіх злучала канцы фасадаў ансамблевай забудовы заходняга і паўднёвага бакоў, а другая — край фасада забудовы паўднёвага боку з вуглом будынка школы. Гэты ж цэнтр знаходзіўся на перакрыжаванні іншых дыяганалей: што злучала паўднёва-заходні вугал плошчы з сярэдзінай фасада школы і што звязвала паўднёвую-ўсходні вугал плошчы з вуглом аднаго з дамоў на заходнім баку. Праз гэты цэнтр праходзіла і прамая паміж паўночна-ўсходнім вуглом плошчы і вуглом будынка кафэ.

Акрамя таго, вонкавыя фасадныя плоскасці ўваходных арак крам таксама былі спраектаваны на перасячэнні адпаведна дзвюх пар дыяганалей, якія аб'ядналі важныя кропкі агульной планіровачнай будовы ансамбля. Праз геаметрычны цэнтр гандлёвых радоў і сярэдзіны парталаў праходзіла і восьмі, якая звязвала сярэдзіны фасадаў кафэ і аўстэрэй. Аналіз сведчыць, што ў кампазіцыі плошчы ў якасці прыёма формаўтварэння выкарыстана сістэма вузлавых, ці «залатых», кропак, прызначаных упараткованаць будову, адлюстраваць у структуры ансамбля пэўную аўтарскую задуму.

Іншым фармальным прынцыпам з'яўлялася ўзаемаўвязка граней архітэктурных аўёмаў. Напрыклад, плоскасць паўночнага фасада гандлёвых радоў арыентавалася на цэнтр галоўнага фасада аднаго з жылых дамоў, а плоскасць бакавога фасада апошняга — на вугал будынка крам. Такія супадзенні пласкасцей, восей і ліній архітэктурных аўёмаў назіраюцца ў кампазіцыйным узаемадзеянні гандлёвых радоў, жылых будынкаў і уніяцкага храма.

Прастора ў ансамблі зрокава пераважала над архітэктурнымі масамі: адносіны вышыні аднапавярховых забудовы да шырыні плошчы — каля 1:12, а да даўжыні — 1:25; для двухпавярховых будынкаў — 1:8 і 1:17. Такім чынам, харэктэрныя для ансамбля судносіны вышынных і планіровачных памераў для ўсёй забудовы,

<sup>10</sup>Бупин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Т. 1. М., 1979. С. 166.

за выключэннем культавых дамінант, знаходзіліся ў межах прыблізна ад 1:8 да 1:25

На ўзоры плошчы прасочваецца тыповы для горадабудаўніцтва як сярэднявечнага, так і Новага часу прынцып завяршэння вулічных перспектывў найбольш важнымі ў архітэктурных адносінах, але рознымі па тыпу і горадабудаўнічай ролі збудаваннямі. Вуліца Задзіўская арыентавалася на галоўны фасад касцёла, Віленская – на порцік аўстэрый, вуліцу Браслаўскую завяршаў мезанін гасцініцы. Сістэма кампазіцыйных восей дапаўнялася арыгінальным прыёмам – порцік аўстэрый, абедзве брамы крам і партал кафэ знаходзіліся на адной візуальнай восі, якая забяспечвала «скразное» ўспрынняцце праз праёмы ў гандлёвых карпусах акцэнтаў фасадаў аўстэрый і кафэ.

Важная рыса плошчы – адсутнасць суцэльнага фронту забудовы бакоў. Свабодная пастановка аба'ёмаў выкліканы жаданнем павялічыць маштаб ансамбля пры абмежаваных матэрыяльных магчымасцях, а таксама неабходнасцю арганізацыі зручных для карыстання зямельных участкаў пры будынках. Такое размяшчэнне забудовы з'яўлялася ўвогуле характэрным для малых гарадоў і мястэчак, адлюстроўвала іх вялікія тэрытарыяльныя рэсурсы і абумоўлівала развітую сістэму зроўнавых сувязей паміж элементамі паселішча. Ансамбль візуальна злучаўся з сажалкамі, францысканскім кляштарам на супрацьлеглым беразе, палацам Тызенгаўза ў паўднёвой частцы мястэчка.

Ансамблевая аднастайнасць забудовы дасягалася не толькі сродкамі аба'ёмана-прасторавай кампазіцыі, але і дэкаратыўна-стылевым рашэннем у спрошчаных формах позняга барока, выкарыстаннем прыёмаў архітэктурнага ўбрання, агульных для розных тыпаў радавых будынкаў і унікальных абе'ектаў. Да іх адносіліся працяглыя ніши атыкаў, падобныя ліштвы з падаконнай нішай, замкавы камень ліштвы.

Пастаўская плошча служыць прыкладам будаўніцтва пераважнай большасці кампанентаў ансамбля за кароткі прамежак часу па адзінай задуме, што належала аднаму дойліду. Больш складаную, разгорнутую на працягу стагоддзяў гісторыю меў ансамбль галоўной плошчы Полацка, які сінтэзаваў вынікі творчасці некалькіх таленавітых майстроў. Многія з яе будынкаў у паасобку разглядаліся ў літаратуры<sup>11</sup>. Аднак у цэлым ансамбль не аналізаваўся, заставаліся невядомымі яго кампазіцыйныя асаблівасці як адзінага гарманічнага ўтварэння і ablічча некаторых будынкаў.

У XI–XII стст. Полацк меў звычайную для старажытнарускіх гарадоў структуру і ўключаў Верхні замак (дзядзінец, град), Ніжні

<sup>11</sup> Квітніцкая Е. Д. Белорусские коллегиумы XVIII в. //Архитектурное наследство. 1972. № 19. С. 21–25; Яе ж. Административные здания Белоруссии конца XVIII в. //Архитектурное наследство. 1972. № 20. С. 8–13; Яе ж. Центры городов Белоруссии в XVI – первой половине XIX в. //Архитектурное наследство. 1983. № 34. С. 43–45.

замак (навакольны горад) і Вялікі пасад уздоўж Дзвіны. Відавочна, гандлёвая плошча змяшчалася ля сцен Верхняга замка ў адпаведнасці з тыповым прынцыпам «град — тorg — пасад»<sup>12</sup>. Трансфармацыю структуры гарадскога цэнтра ў XIV—XV стст. пад уплывам заходненеўрапейскага горадабудаўніцтва, перамяшчэння плошчы ад Верхняга замка ў глыб тэрыторыі Пераддзвінскага (Вялікага) пасада прасачыць цяжка з-за адсутнасці даных. Напэўна, у забудову плошчы Новага часу ўваходзіў адзін са старажытнейшых у Вялікім княстве Літоўскам кальвінскі збор першай паловы XVI ст.<sup>13</sup> У другой палове XVII ст. на месцы спаленага ў 1660 г. збора пабудаваны драўляны езуіцкі калегіум<sup>14</sup>. На малюнку Палацка 1707 г.<sup>15</sup> ён паказаны як галоўны будынак плошчы, а на яе паўночным баку адлюстраваны бернардзінскі кляштар, заснаваны яшчэ ў 1498 г.<sup>16</sup> У XVIII ст. на месцы бернардзінскага кляштара збудаваны дамініканскі.

Верагодна, прамавугольная канфігурацыя плошчы, як і ў цэлым артаганальная планіроўка горада, была ўтворана адначасова з будаўніцтвам у 1654—1663 гг. умацаванняў, калі Палацк адбудоўваўся як горад-крэпасць<sup>17</sup>. У 1738—1745 гг. на месцы драўлянага ўзвядзены мураваны езуіцкі касцёл Св. Стэфана ў стылі «віленскага барока», а ў другой палове XVIII ст. замест драўляных узніклі мураваныя карпусы калегіума. Сярод вышынных збудаванняў горада касцёл стаў галоўнай дамінантай.

Пасля далучэння Палацка да Расіі па праекце рэгулярнай перапланіроўкі горада плошча стала асноўным звязком трохчастковай структуры цэнтра, які ўключыў таксама дэве плошчы гандлёвага прызначэння<sup>18</sup>. На паўночным і паўднёвым баках плошчы ўзведзены аднолькавыя групы з трох грамадскіх будынкаў. У 1783 г. пабудаваны палац генерал-губернатара<sup>19</sup>, у 1774—1804 гг. на месцы драўлянага ўзвядзены мураваны дамініканскі кляштар з барочным касцёлам. Пералічаныя будынкі, за выключэннем манастыра, пабудаваны па

<sup>12</sup>Меркулова И. Ю., Мокеев Г. Я. Трансформация древнерусских городов //Архитектурное наследство. 1986. № 34. С. 8; Алексеев Л. В. Полоцкая земля в XI—XIII вв. (Очерки истории Северной Белоруссии). М., 1966. С. 135.

<sup>13</sup>Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия /Под ред. В. П. Семёнова. СПб., 1905. С. 503.

<sup>14</sup>Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся. СПб., 1855. С. 87.

<sup>15</sup>РДВГА, ф. ВУА, спр. 22367.

<sup>16</sup>Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии... С. 92.

<sup>17</sup>Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954. С. 90.

<sup>18</sup>РДГА, ф. 485, вол. 1, спр. 241.

<sup>19</sup>Квятницкая Е. Д. Административные здания Белоруссии конца XVIII в. //Архитектурное наследство. 1972. № 20. С. 9, 10.

праекце Івана Зігфрыдэна<sup>20</sup>. На ўсходнім баку ўзведзены таксама два адміністрацыйныя будынкі з аднолькавымі фасадамі. У выніку рэканструкцыі «апорныя» барочныя элементы, якія размяшчаліся ў блізкай да прамавугольнай сістэме планіроўкі, сродкамі новай барочнай і класіцыстычнай забудовы былі аўтэнтычныя ў закончанае прасторае цлае.

У аснове ідэйнага зместу ансамбля ляжала супрацьпастаўленне і ў той жа час адзінства, з аднаго боку, культивага каталіцкага пачатку, дапоўненага яго асветніцкай, місіянерскай функцыяй, з другога — адміністрацыйна-палітычнай улады, якая ўласабляла значнасць новай дзяржаўнасці.

Пасля ў будынках калегіума знаходзілася езуіцкая акадэмія науک; у 1831—1833 гг. комплекс рэканструяваны архітэктарам Антоніем Портаг для размяшчэння кадэцкага корпуса<sup>21</sup>. У 1850 г. на плошчы збудаваны чыгунны абеліск у гонар узяцця Полацка рускімі войскамі ў 1812 г.<sup>22</sup>, што ўзбагаціла сэнсавы змест ансамбля, дадаткова да іншых функцый надало мемарыяльны характар.

Апошняя чвэрць XVIII ст.— перыяд найвышэйшага развіцця кампазіцыі плошчы. У гэты час ансамбль харкторызаваўся як барочна-класіцыстычны з істотнай перавагай барочнай стылістыкі. Групы з трох будынкаў на паўночным і паўднёвым баках па выкарыстанай сістэме форм адносіліся да пераходнага ад барока да класіцызму этапу. Аўтарам выкананы рэканструкцыі плана (М 1:1000) і фасадаў забудовы бакоў плошчы (М 1:200) на апошнюю чвэрць XVIII і сярэдзіну XIX ст., якія грунтуюцца на вывучэнні гістарычных планаў Полацка<sup>23</sup> і іконаграфічных дакументаў, што адлюстроўваюць ablічча асобных будынкаў<sup>24</sup>. Да цяперашняга часу захавалася ў перабудаваным выглядзе толькі пяць дамоў.

Адзінству забудовы садзейнічаў у цэлым сіметрычны план (асноўная прастора — прамавугольнік 120x130 м). Езуіцкі касцёл знаходзіўся на падоўжнай восі плошчы, якая служыла і плані-

<sup>20</sup>РДАСА, ф. 16, вол. 1, адз.зах. 766, ч. 1, арк. 14.

<sup>21</sup>Вікентьев В. П. Полоцкий кадетский корпус. Исторический очерк 75-летия его существования. Полоцк, 1910. С. 38, 49.

<sup>22</sup>Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия. С. 502.

<sup>23</sup>РДГА, ф. 485, вол. 1, спр. 241; ф. 1293, вол. 166, спр. 35; ф. 1488, вол. 1, адз.зах. 415; РДВГА, ф. 418, адз.зах. 171; ф. ВУА, спр. 21574, арк. 2; Сапунов А. Река Западная Двина: Историко-географический обзор. Вітебск, 1893. С. 428; ПКМ, дасавецкі перыяд, спр. 2431/17, кн. 1 і інш.

<sup>24</sup>Езуіцкі калегіум — РДВГА, ф. 418, адз.зах. 171; РАБДУВ, фонд альбомаў, № 223; БДАКФД, № 24257, 24263, 29942, 050549; ПКМ, дасавецкі перыяд, кн. 1, № 256, 429, 730/6, 730/8.

Дамініканскі кляштар — БДАКФД, № 29958; ПКМ, дасавецкі перыяд, № 730/6, кн. 1.

Грамадскія будынкі — РДГА, ф. 1399, вол. 1, адз.зах. 264, арк. 9—15; 18; ф. 1488, вол. 1, адз.зах. 417, 420, 422, 426, 429.

ровачнай восьмю горада. Арыентацыя на храм, на вялікай працягласці галоўнай вуліцы Віцебскай падкрэслівала яго значэнне. У кампа-зіцу ансамбля былі арганічна ўключаны асиметрычныя элементы – дамініканскі кляштар, палац генерал-губернатара, а таксама Замкавы завулак. Асиметрычна змяшчалася і «камерная» прастора параднага двара перад карпусамі калегіума, што складала адзінае з галоўнай прасторай плошчы. Асиметрыя ўзбагачала ансамбль, пазбаўляла яго аднастайнасці пры захаванні агульнай ідэі сіметры.

Метралагічны і праларцыянальны аналізы вызначылі прыміненне прынцыпу роўнасці асноўных планіровачных і вышынных памераў, а таксама абмежаванае выкарыстанне модульнасці забудовы і прасторай. Пры праектаванні планіровачнай кампазіцыі модулем служыла шырыня галоўнага фасада наяўнага езуіцкага касцёла (каля 24 м), якая склада  $\frac{1}{5}$  шырыні плошчы (120 м). Да модуля набліжаліся адлегласці паміж восьмі адміністрацыйных будынкаў на паўднёвым і паўночным баках – 23,5 м. Падвоенаму модулю раўнялася даўжыня палаца генерал-губернатара. Працягласць фасада групы трох адміністрацыйных будынкаў – 60 м, складала палову шырыні плошчы.

Вышынная пабудова ансамбля گрунтавалася на выразным кан-трасце архітэктурных мас і сілуэта езуіцкага касцёла і малапавярховай забудовы, якая фарміравала цэласны перыметр плошчы. Калегіум, буйнейшы на Беларусі, вызначаўся і вялікімі памерамі храма; вышыня вежаў да падножжа крыжа складала каля 53 м. Вышыня ж адміністрацыйных будынкаў да верху даху – 13,5 м. Адносіны вышыня ў дамінант і радавой забудовы – прыблізна 4:1, вызначалі эффектнае супрацьпастаўленне архітэктурных форм.

Другараднай дамінантай з'яўляўся дамініканскі касцёл. Адпаведна быў задуманы яго фасад вышынёй каля 27 м – ён не меў вежаў і вызначаўся кампактным сілуэтам; адносіны вышыня ў храма і фонавай забудовы – 2:1. Такім чынам, у аснову кампазіцыі галоўнай і другараднай дамінант і большай часткі радавых будынкаў пакладзена лаканічная пропорцыя, што ўключала падваенні – 4:2:1.

Ролю працяглага элемента меў Г-падобны будынак калегіума, які абмяжоўваў парадны двор ля касцёла. Для гэтай аддаленай ад цэнтра плошчы прасторы па-мастацку абронтуваны былі больш высокія, чым астатнія фонавая забудова, трохпавярховыя карпусы, што ўраўнаважвалі размешчаны па дыяганалі дамініканскі касцёл. Такім чынам, ансамблю ўласцівыя чатыры вышынныя ўзроўні: два – культавых дамінант і два – радавой грамадской і жылой забудовы.

Асаблівасці аб'ёму езуіцкага касцёла ўпрыгожвалі на працяглыі ансамбля ў цэлым. Вышыня храма раўнялася яго даўжыні (53 м). Шырыня галоўнага фасада была роўная вышыні да верху карніза – 24 м, тым самым першы ярус фасада, што выходзіў на плошчу, упісваўся ў квадрат з бокам, роўным асноўнаму модулю пла-ніроўкі ансамбля. Модулю раўнялася таксама вышыня змешчаных

над міжкрыжоўем вялікага і малога барабанаў з купалам да падножжа крыжа.

Прынцып супадзення асноўных памераў выявіўся таксама ў роўнасці вышыні касцёла да верху франтона — 28 м і адлегласці ад вертыкальнай восі вежы да планіровачнай восі трансепта. Другім праяўленнем служыць роўнасць агульнай вышыні храма адлегласці ад яго галоўнага фасада да восі крайняга з трох адміністрацыйных будынкаў.

Вежы мелі чатырох'ярусную структуру; ярусы складалі 24, 13, 9, 4 м, а вышыня шлема вежы — пятага ўмоўнага яруса — 2 м. Гэты ланцужок памераў у нязначным набліжэнні ўтвараў прапорцыю, якая таксама ўключала падваенні — 12:6:4:2:1. Фасад дамініканскага касцёла меў трох'ярусную будову, ступенчаты сілуэт з выразным барочным шчытом. Вышыні складалі пропорцыю 17:7:3,5 м або 5:2:1. Такім чынам, дамінанты адрозніваліся аб'ёмна-планіровачнай структурай і вышыннымі пропорцыямі.

Прыёмам жа аб'яднання служыла тое, што другарадная дамінанта амаль прыраўноўвалася па вышыні да асноўнай часткі (да верху франтона) галоўнай дамінанты. Другім прыёмам гарманізацыі было выкарыстанне падобных дэкаратыўных рашэнняў парталаў. Яны ўяўлялі сабою набліжаныя па маштабу да чалавека порцікі; над антаблементамі былі зроблены працяглыя балконы. Малы ордэр порціка эфектна спалучалася з вялікім ордэрам фасада. Да аб'ядноўваючых элементаў адносіўся таксама лучковы франтон, які першапачаткова ўпрыгожваў партал езуіцкага касцёла, паўтораны на фасадах цэнтральных з трох адміністрацыйных будынкаў. Выкарыстоўваліся і іншыя падобныя формы.

Трэба адзначыць арыгінальную асаблівасць: даўжыня фасада крайніх з трох адміністрацыйных будынкаў (13,5 м) была спраектавана роўнай вонкавай шырыні трансепта езуіцкага храма і, адпаведна, шырыні галоўнага восьміграннага барабана над міжкрыжоўем, а вышыня іх фасадаў да карніза (каля 9 м) — роўнай вышыні гэтага барабана. Вышыня ж даху адміністрацыйных будынкаў (каля 5 м) раўнялася вышыні барочнага шатра паміж галоўным і малым барабанамі. Такім чынам, фасад тыповога будынка ўпісваўся ў фасад завершанага шатром галоўнага восьмерыка.

Разгледжаныя прыклады сведчаць, што выкарыстаны для гарманізацыі кампазіцыі прынцып падобнасці падзяляўся на прямую падобнасць архітэктурных элементаў і падабенства пропорций рознхарактарных па сваёй прыродзе форм.

Цэласнасць ансамбля аблумовілася і адзінай павярховасцю грамадскіх збудаванняў, агульным рытмам дахаў. Тры будынкі на паўночным і паўднёвым баках аб'ядноўваліся паміж сабой глухой агароджай, што яшчэ больш упрадкоўвала кампазіцыю плошчы. У адрозненне ад іх кампактных аб'ёмаў у мастацкіх адносінах апраўданы былі працяглыя карпусы на ўсходнім баку, якія стваралі

кантраст больш дробнаму вырашэнню паўночнага і паўднёвага бакоў. Гарызантальнымі элементамі, якія зрокава аб'ядноўвалі будынкі плошчы, служылі карнізы над першымі паверхамі дамоў віцэ-губернатара і губернатара, што стваралі адзінае цэлае з карнізамі па версе агароджы, аналагічныя карнізы будынкаў генерал-губернатара, казённай аптэке, адміністрацыйных будынкаў усходняга боку.

Галоўныя фасады большасці збудаванняў мелі вось сіметры. Кампазіцыя ансамбля ў цэлым была шматвесевай; у адрозненне ад усіх будынкаў, якія мелі адну вось, фасад езуіцкага касцёла характарызаваўся трохвесевай будовай, што адпавядала яго галоўнай ролі. Будынкі з асиметрычнымі фасадамі альбо пазбаўленымі выразных восьяў (дамініканскі кляштар, Г-падобны будынак калегіума) былі выключальнымі элементамі, размяшчаліся ў плане плошчы па дыяганалі і падпарадкоўваліся прынцыпу «раўнавагі».

У дэкаратыўных адносінах ансамбль вызначаўся спалучэннем пластычна багатай архітэктуры храмаў і барочна-класіцыстычных форм грамадзянскіх будынкаў. Цікавай асаблівасцю служыла тое, што масіўны ніжні ярус галоўнага фасада езуіцкага касцёла быў вырашаны лаканічна, меў мінімум праёмаў і на вялікай вышыні быў пазбаўлены гарызантальных паясоў. Гэтая манументальная частка фасада стварала неабходны мастацкі кантраст аб'ёмна і пластычна расчлянёнаму рашэнню малапавярховых забудовы, якая зрокава спалучалася ў асноўным з ніжнім ярусам храма.

Наступная перабудова ансамбля ў XIX ст. парушыла барочную сістэму форм. Пераемнасць, аднак, прасочвалася ў далейшай рэалізацыі характэрнага для плошчы прынцыпу асиметрыі дэталей пры сіметрыі асноўных кампанентаў, а таксама ў размяшчэнні абеліска ў памяць 1812 г. Ён быў пастаўлены паводле таго ж прынцыпу, што і касцёл, на замыканні перспектывы магістралі. Эфект быў узмоцнены развіццём гэтага прынцыпу, уключэннем элемента, які набыў падпарадкованую ролю ў адносінах да асноўнай дамінанты. Помнік узбагаціў, дапоўніў успрыняцце касцёла з галоўнай вуліцы. На падоўжнай восі плошчы абеліск размясціўся ў адзіна магчымым у функцыйнальных і мастацкіх адносінах месцы, стварыўшы раўнаважны трохвугольнік вертыкальных акцэнтаў: езуіцкі касцёл — дамініканскі храм — манумент, і завяршыўшы відавую перспективу Замкавага завулка.

Надзвычайным узорам барочнай планіроўкі плошчы і ўсяго мястэчка служыць Жалудок, што, як і Паставы, належала Тызенгаўзам. Ён атрымаў цэнтр у выглядзе эліпсовіднай плошчы (падоўжны памер — 150 м, папярочны — 100 м. — Ю.Ч.) з гандлёвымі радамі пасярэдзіне, цудоўнай мураванай паўкруглай карчмой па лініі авала з меншым радыусам<sup>25</sup> і шасцю вуліцамі-праменямі, што разыходзіліся ў розных

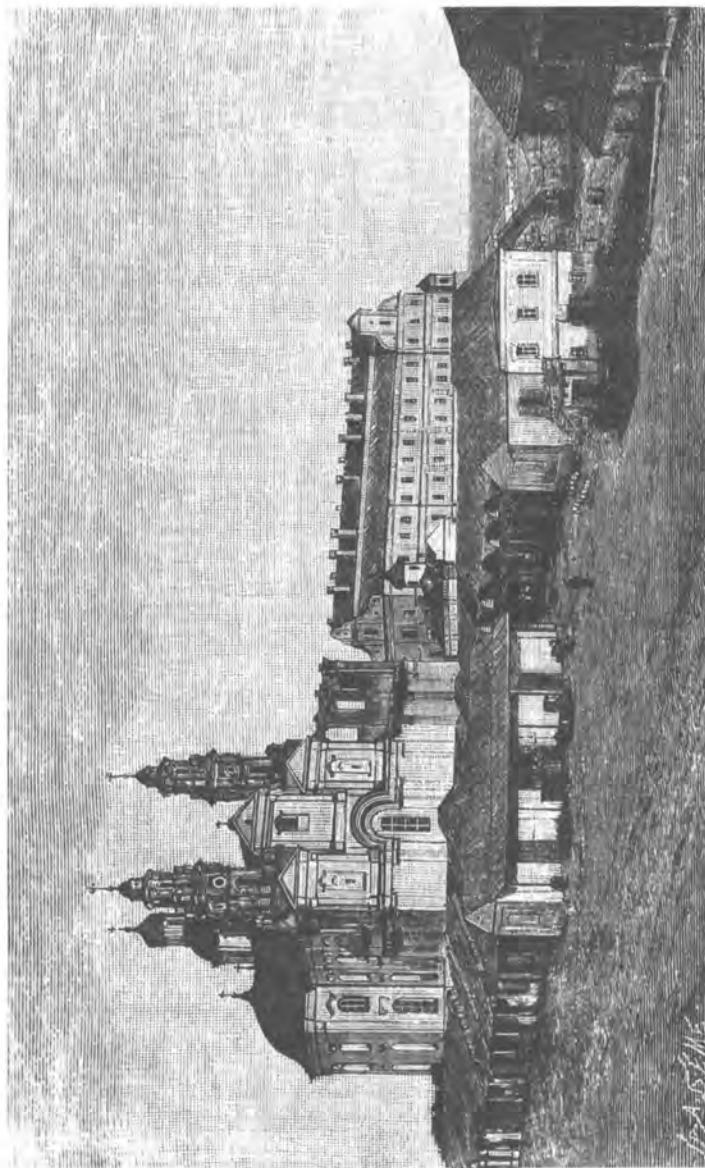
<sup>25</sup>Rewińska W. Miasta i miasteczka w północno-wschodniej Polsce. Wilno, 1938. S. 72.

накірунках. Адна з магістраляў трактавалася як галоўная вось, вяла да палаца і візуальна замыкалася фасадамі крамаў і некалькі далей — карчмы. Можна сцвярджаць аб з’яўленні гэтай кампазіцыі пад упрыгам вядомых твораў англійскага паладзіянства — плошчаў “King’s Circus” (1758) і “Royal Cresnet” (1775) у горадзе Баце, узведзеных па праектах дойлідаў Джона Вуда-старэйшага і Джона Вуда-малодшага. З аднаго боку, яна ўвабрала ў сябе замкнёнасць і тэму вуліц-радыусаў “King’s Circus”, з другога — матыў паўэліпса “Royal Cresnet”.

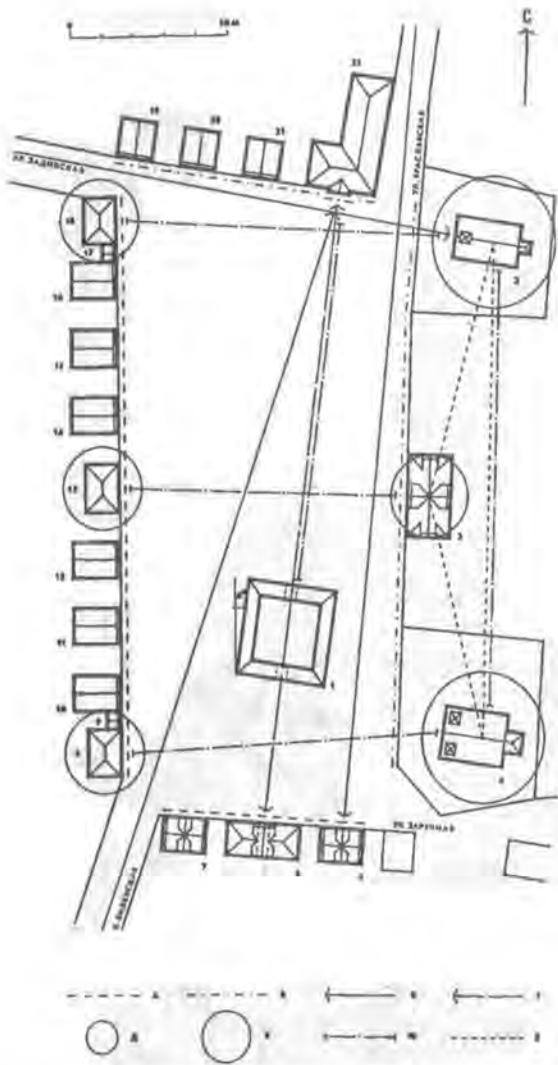
Уздзеянне ансамбляў Бата на архітэктуру, пераходную ад барока да класіцызму, ці “барочны” класіцызм, уласцівы тызенгаўзаўскім маёнткам і адміністрацыйна-грамадскім гарадскім комплексам, праявілася таксама ў кампазіцыі Палацаў плошчы Гродна. Яна набыла выцягнуты план, нагадваючы эліпс, хоць адзін канец меў прававугольныя абрывы, а супрацьлеглы — крывалінейныя. На акруглым баку сіметрычна ў выглядзе пратылеяў спраектаваны два будынкі выгнутай канфігурацыі, адзін з якіх — музычная школа — рэалізаваны ў натуры.

Гэта трохпавярховая з улікам мансарды пабудова мела трох'ярусную структуру галоўнага фасада накшталт таксама трохпавярховага і трох'яруснага працяглага аб’ёму, што па паўэліпсу ахапіў плошчу Карапеўскага паўмесяца. У вобразе палаца ў Баце выкарыстаны манументальныя вялікі ордэр, які быццам прутка сціскае выгнуты аб’ём, пазбаўляе яго рыхласці і дробнасці. Такі ордэр быў мастацка неабходны ў абодвух выпадках, калі будынкі свабодна стаялі ў адкрытай прасторы, не блакіруючыся з іншымі збудаваннямі, і кампазіцыйна арганізоўвалі, “трымалі” перад сабой плошчу.

У заключэнне адзначым, што кампазіцыйныя ўласцівасці пералічаных узоруў далёка не вычэрпваюць усёй шматграннасці мастацтва горадабудаўніцтва барока. Яго паглыбленае даследаванне дае магчымасць выявіць сістэму тэарэтычных палажэнняў, творчых метадаў, прынцыпаў і прыёмаў, якія вызначылі складанне своеасаблівай горадабудаўнічай культуры Беларусі XVII—XVIII стст.



32. Ансамбль галоунай плошчы Пінска. Малюнак канца XIX ст.

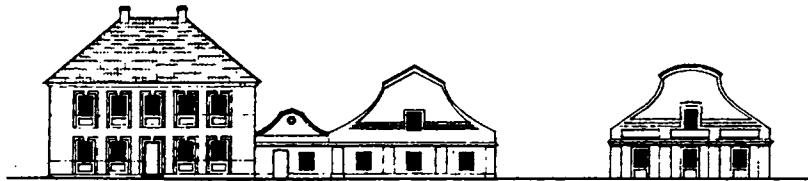


33. План плошчы ў Паставах у 1770-х гадах (рэканструкцыя аўтара). Аналіз кампазіцыі:

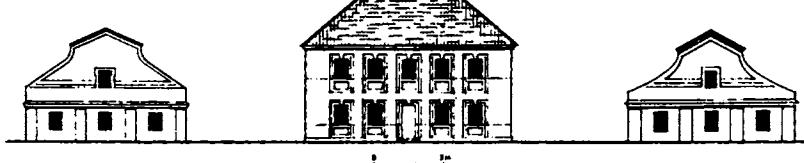
1 – гандлёвая рады; 2 – прыходскі касцёл; 3 – школа; 4 – уніяцкая царква; 5, 7 – гасцініцы; 6 – кафэ; 8 – лячэніца і земская канцылярыя; 9, 17 – службовая пабудовы; 10–12, 14, 16, 19–21 – жылыя дамы рамеснікаў; 13 – суд і гарадская канцылярыя; 15, 18 – заезныя дамы; 22 – аўстэрэйя.

А – сіметрычныя бакі плошчы; Б – асіметрычныя бакі; В – відавыя восі вуліц, арыентаваныя на акцэнты забудовы; Г – спецыфічная відавая вось, якая праходзіць праз праёмы гандлёвых радоў; Д, Е – збудаванні адпаведна першага і другога вышыннага ўзроўня; Ж – парная кампазіцыйная раўнавага дамінант; З – кампазіцыйная раўнавага трох дамінант

Левая частка



Цэнтральная частка



Правая частка



34. Фасад забудовы заходняга боку плошчы. Рэканструкцыя аўтара



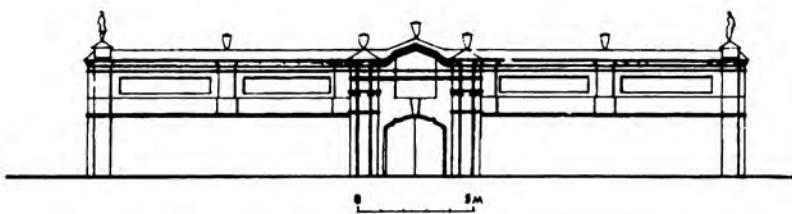
35. Фасад забудовы паўночнага боку плошчы. Рэканструкцыя аўтара



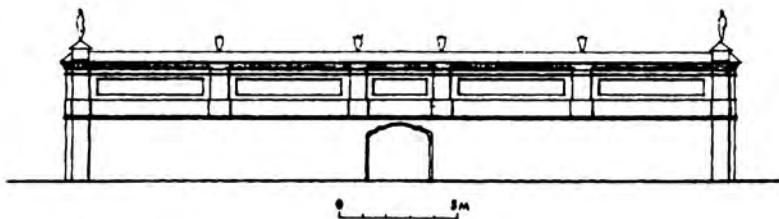
36. Фасад забудовы паўднёвага боку плошчы. Рэканструкцыя аўтара



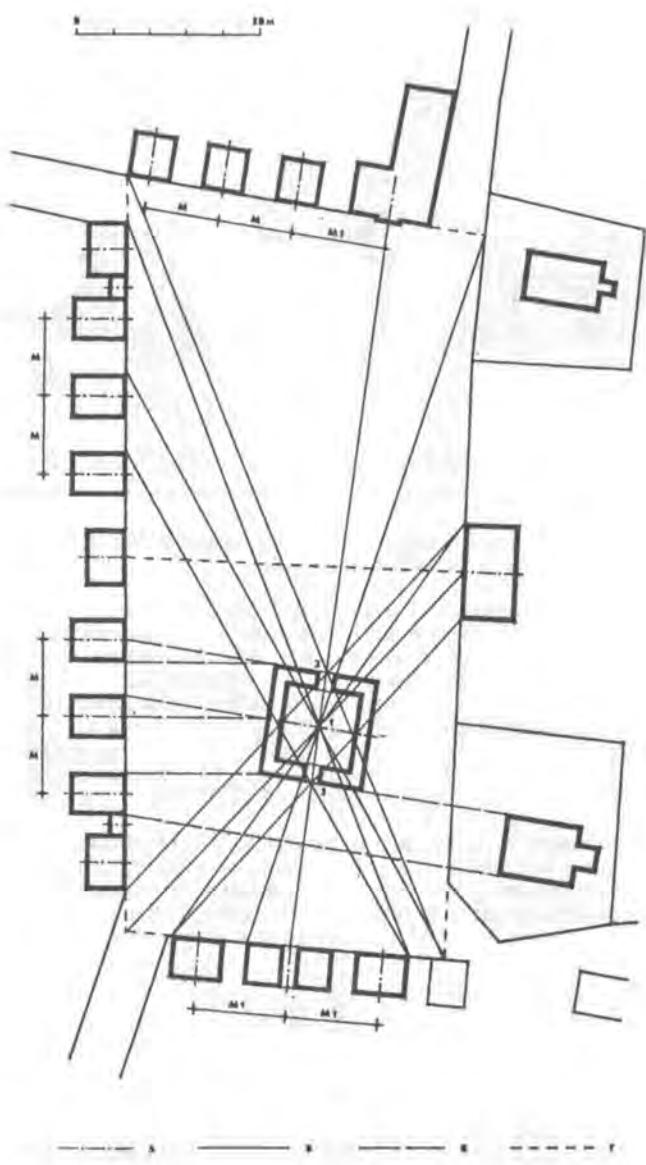
37. Гандлёвые рады у кашы 1940 – пачатку 1950-х гадоў. Выгляд з паўднёвага ўсходу. На далынім плане – драўляная царква, нерабудаваная з будынка суда ў XIX ст. Усе здудаванні страчаны



38. Паўночны фасад гандлёвых радоў. Рэканструкцыя аўтара

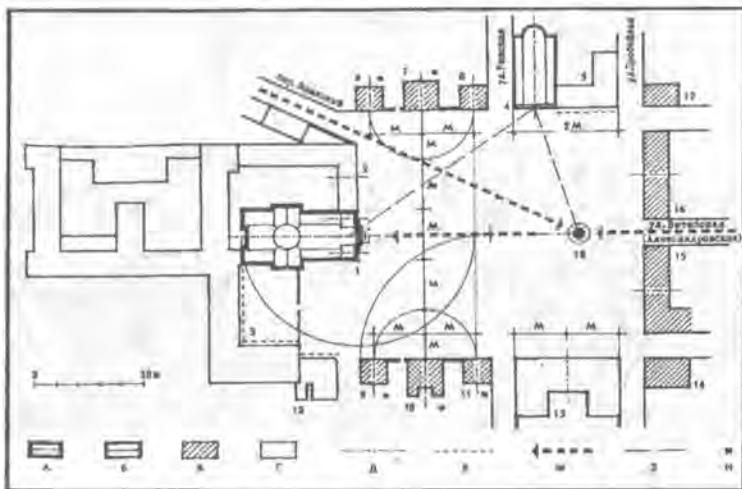


39. Заходні і ўсходні фасад гандлёвых радоў. Рэканструкцыя аўтара



40. План плошчы ў 1770-х гадах. Аналіз кампазіцыі:

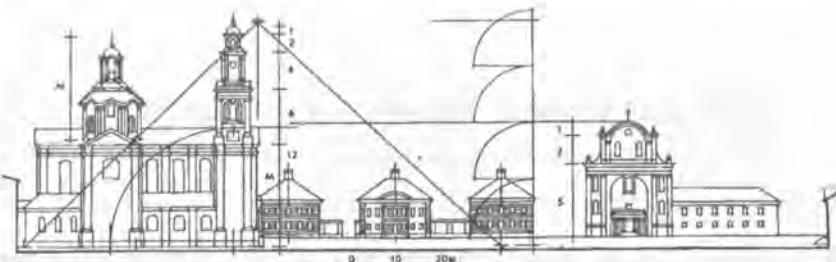
А — планіровачныя восі будынкаў тызенгаўзскага часу; Б — лініі, якія ілюструюць прынцып «залатых» кропак; В — лініі, якія ілюструюць прынцып сувязі граней і восей архітэктурных аб'ёмаў; Г — іншыя ўмоўныя лініі планіровачнай кампазіцыі



41. План галоўнай плошчы Полацка ў апошній чвэрці XVIII – першай палове XIX ст. (рэканструкцыя аўтара). Аналіз кампазіцыі:

1 – езуіцкі касцёл; 2 – конвікт; 3 – тэатр, вучылішча, друкарня, кніжная крама, карцінна галерэя, музей, лабараторыі; 4 – касцёл дамініканскага кляштара; 5 – жылы будынак дамініканскага кляштара; 6 – дом каманданта; 7 – дом віцэ-губернатара; 8 – павятовы і ніжні земскі суд; 9 – губернскі магістрат; 10 – дом губернатара; 11 – верхняя і ніжняя расправа, губернскія канцылярыя; 12 – казённая аптэка; 13 – дом генерал-губернатара; 14 – паліцыя і гаўтвахта; 15 – намесніцкае праўление, казённая палата, прыказ грамадскай апекі, сумленны суд, павятовае казначаство; 16 – грамадзянская і крымінальная палаты; 17 – грамадскі будынак; 18 – помнік у гонар узяцця Полацка рускімі войскамі ў 1812 г.

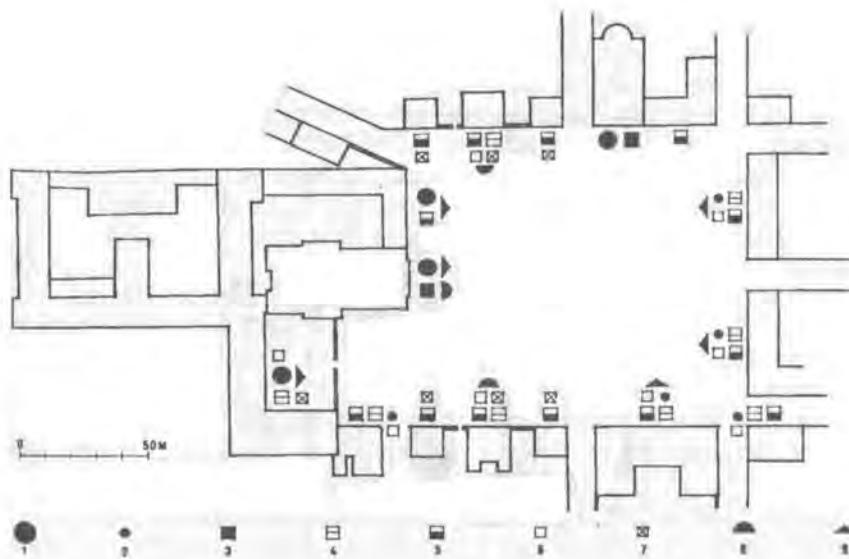
А – галоўная дамінанта; Б – другардная дамінанта; В – сіметрычныя адносна восі плошчы элементы забудовы; Г – асіметрычныя элементы забудовы; Д – планіровачныя восі будынкаў з сіметрычнымі фасадамі; Е – фасады без акцэнтаваных восей, або асіметрычныя; Ж – візуальныя напрамкі ўздоўж вуліц, арыентаваных на дамінанты; З – бакі трохвугольніка, які ўтвораны дамінантамі; І – будынкі, якія захаваліся да нашага часу



42. Падоўжны разрэз ансамбля галоўнай плошчы Полацка ў апошній чвэрці XVIII ст., від на поўнач (рэканструкцыя аўтара). Аналіз кампазіцыі



43. Папярочны разрэз ансамбля, від на захад (рэканструкцыя аўтара)



44. Схема выкарыстання прамога падабенства архітэктурных форм у ансамблі плошчы ў апошній чвэрці XVIII ст.

1 – вялікіе ордэр; 2 – папавярховыя пілястры; 3 – партал; 4 – двух'ярусная кампазіцыя фасада; 5 – двухпавярховы аб'ём; 6 – лішты; 7 – руст; 8 – лучковы франтон; 9 – трохвугольны франтон

А.М.Кулагін

# ЭЛІТНАЯ АРХІТЭКТУРА БАРОКА БЕЛАРУСІ Ў АГУЛЬНАЕЎРАПЕЙСКІМ КАНТЭКСЦЕ



Імкненне мастацтвазнаўцаў у апошні адраджэнскі час надаець усяму, што ёсьць у гісторыі архітэктуры Беларусі, аваязкова нацыянальную афарбоўку, адшукаць любым, нават гіпатэтычным шляхам канцэптуальную яе асаблівасць і самабытнасць звычайна пазбаўлена навуковай абгрунтаванасці. Адносна мастацка-стылявога феномена барока ў архітэктуры Беларусі нават няма навукова-фундаментальнага даследавання. Гэты перыяд у эвалюцыі будаўнічай культуры краіны разгледжаны пакуль што толькі частковая факталаґічна і апісальная-інвентарызацыйна. Складваеца агульнае ўяўленне, што архітэктура Беларусі быццам бы развівалася сама па сабе, у ізалацый ад сусветнага гісторыка-культурнага працэсу.

Безумоўна, як і ў кожнай краіне, народзе, этнасе, мастацтва барока ў Беларусі мела свае адметныя рысы, праяўленні і ўласабленні. Але выяўленне нацыянальных асаблівасцей і самабытнасці беларускага дойлідства барока — тэма вельмі складаная і дастатковая супярэчлівая. Гэты даследчы працэс патрабуе вядомых мастацка-эстэтычных супастаўленняў беларускага дойлідства з будаўніцтвам суседніх краін, падрабязнага паралельнага аналізу. І наогул пастаноўка праблемы менавіта «беларускага барока» ўяўляеца бессэнсоўнай хаця б таму, што ў той час беларусы не мелі ўласнай дзяржавы і нацыянальна-культурнай свядомасці, знаходзіліся пад моцным уціскам польскай культуры пры амаль поўным спыненні расійскага ўплыву. Хутчэй правамоцна ставіць пытанне аб архітэктуры барока Рэчы Паспалітай ці Вялікага княства Літоўскага і яе рэгіянальной вызначальнасці, як гэта робіцца мастацтвазнаўчай наукаі суседніх краін — Польшчы і Балтый. Тым больш што дзеянасць буйнейшых дойлідаў гэтай эпохі не абмяжоўвалася арэалам Беларусі.

Другая абставіна — аб якой архітэктуры вядзеца размова? Яна дыферэнцыруеца на прафесійную і этнаграфічную, гарадскую і правінційную, мураваную і драўляную, элітную і паўсюдную. Аб'яднаная агульная мастацка-стылявой эстэтыкай, архітэктура ў кожным выпадку мае свае адметныя рысы, свае вытокі і выосновы — знешнія (замежныя), унутраныя (народна-этнаграфічныя) і сімбіёзныя (прафесійна-народныя).

З часу сваёй кансалідацыі беларуская народнасць дыферэнцыруеца на розныя сацыяльныя класы і групы, таму і яе будаўнічая культура не з'яўлялася адзінай па свайму ідэйна-мастацкаму змесцю — тое, што было шырока распаўсюджана сярод заможных магнатоў і шляхты, буйных культавых канфесій, было далёка ад эстэтыкі і архітэктурна-будаўнічых традыцый простага народа. Спынімся на пытанні элітнай архітэктуры барока ў Беларусі, паспрабуем у агульных рысах нагадаць, вынікам якіх упłyvaў з'явілася мастацка-стылявая харарактэрystыка манументальнага сакральнага і свецкага магнацка-шляхецкага будаўніцтва XVII—XVIII стст. Ці правамоцна

абвяшчаць яе «самабытнай беларускай разнавіднасцю барока» з «яркім нацыянальным характарам»?<sup>1</sup>

Зарадзілася барока ў Італіі ў сярэдзіне XVI ст. і найвышэйшага росквіту дасягнула ў Рыме ў XVII ст. Сапраўдным яго стваральнікам лічыцца вялікі Мікланджэла, які «адкрыў свету сваю сіксцінскую столь». Ірацыянальнае па духу і ілюзорна-натуралістычнае па форме барока атрымала распаўсядженне не толькі ў Італіі і Іспаніі, але і ва Усходняй Еўропе. Пасля Люблінскай царкоўнай уніі 1569 г. і стварэння Рэчы Паспалітай каталіцкае барока хутка распаўсядзілася і на тэрыторыі Беларусі. Манументальнае барока як адзін з эпахальных гістарычных еўрапейскіх стыляў — гэта архітэктура адносна невялікай колькасці будынкаў, належачых буйным свецкім і духоўным феадалам, і зусім не ўяўляе агульнанародную мастацка-будаўнічую культуру. Высокамастацкая прафесійная архітэктура барока — здабытак асобных рэпрэзентацыйных будынкаў, адметных сваім выглядам ад масавай забудовы, якая і ўяўляе і складае архітэктурны воблік краіны. Архітэктура унікальных манументальных будынкаў адлюстроўвае эстэтыку пануючай эліты грамадства.

Вострае рэлігійнае супрацьстаянне інтэнсіфікаўала развіццё ў Беларусі культавай архітэктуры. Першыя крокі стылю барока з'яўляюцца з рэлігійна-палітычным рухам контррэфармацыі, якая з 1570 г. з Ватыкану пачала падпарадкоўваць сабе культурна-мастацкае жыццё Рэчы Паспалітай і перш за ёсё яе элітную сферу<sup>2</sup>. Перыйяд ад Люблінскай царкоўнай уніі да падзелаў Рэчы Паспалітай у 1772, 1793 і 1795 гг.— гэта «залаты век» каталіцызму, калі чаша вагаў у духоўна-рэлігійным жыцці краіны цалкам склілася на яго бок. Варта адзначыць, што каталіцкая царква моцна «папрацавала» ў галіне архітэктуры, праз якую паспяхова сцвярджала сваё веравызнанне.

На чале барацьбы з пратэстантызмам і праваслаўем стаяў магутны ордэн езуітаў, які надзвычай хутка распаўсядзіўся па ёсёй Еўропе і стаў вядучай арганізацыяй у культавым будаўніцтве (у Празе заснаваў ажно тры калегіумы з буйнейшымі храмамі). Запрошаныя віленскім біскупам Валяр'янам Пратасевічам у 1569 г. езуіты разгарнулі ў Беларусі шырокамаштабную касцёльна-кляштарную будаўнічую дзеянасць, ідэалагічнай мэтай якой было сукупнасцю архітэктурна-мастацкіх сродкаў, багаццем і прыгажосцю вонкавага і ўнутранага ўбрання сакральных манументаў сцвердзіць прыярытэт рымска-каталіцкай царквы, умацаваць прэстыж папскай куры, які пахіснуўся пад магутнымі ўдарамі Рэфармацыі. Царква патрабавала ўражлівай патэтычнай архітэктуры, якая б садзейнічала абуджэнню рэлігійнага натхнення і ўмацоўвала ўплыў каталіцызму. У мностве

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 23, 36.

<sup>2</sup> Milobedzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce. Warszawa, 1989. S. 136.

ўзводзяцца касцёлы і калегіумы па ўзору рымскіх, часам непасрэдна па чарцяжах, дасланых з Рыма. Суровая дысцыпліна ордэна езуітаў распаўсяджалася і на архітэктурную дзейнасць (часам барока вызначаюць як «езуіцкі стыль»). Усе праекты езуіцкіх касцёлаў і рэздэнцый зацвярджаліся ў Рыме<sup>3</sup> і выконваліся толькі архітэктарамі-езуітамі<sup>4</sup>; у Рым пастаянна дасылаліся справаздачы аб будаўніцтве<sup>5</sup>.

Узорам для езуіцкіх касцёлаў у Рэчы Паспалітай становіцца рымская царква Іль Джэзу — галоўны храм ордэна, збудаваны паводле праекта Віньёлы ў 1568—1584 гг. Гэты архітэктурны твор «езуіцкага барока» служыў прататыпам шматлікіх барочных касцёлаў XVII—XVIII стст. Рэчы Паспалітай (у першай палове XVII ст. аднатаўпных касцёлаў паўстала амаль 20<sup>6</sup>). У Беларусі гэты прататып з'явіўся асновай для езуіцкіх храмаў у Нясвіжы і Гродне, у Польшчы — Любліне (1586—1604), Кракаве (1605—1619) і Варшаве (1608—1626); на Украіне — у Львове (архіт. Я. Брыана, 1610—1631).

Нясвіжскі езуіцкі касцёл Божага цела — першы ва Усходняй Еўропе твор касцельнага барока, які атрымаў у спадчыну кампазіцыйна-мастацкі канон рымскай бажніцы. Узведзены архітэктарам-езуітам Янам Марыя Бернардоні ў 1586—1593 гг., усяго праз пяць гадоў пасля асвяшчэння рымскай святыні, касцёл быў прыстасаваны пад мясцовыя ўмовы і патрэбы: быў зменшаны па маштабе, скарочаны па даўжыні, пазбаўлены асобных элементаў (адсутнасць пары бакавых капліц і эмпораў). Падобны езуіцкі касцёл у 1587—1595 гг. Бернардоні ўзводзіць у Калішы (Польшча). Ва ўсіх гэтых архітэктурных манументах езуіты рэпрэзентуюць найбольш касмапалітычны стыль барока. Архітэктары-езуіты прыёнеслі на мясцовую глебу новую рымскую базілікальную сістэму арганізацыі архітэктурнай прасторы, асабістую схему галоўнага фасада, вялізны ордэр не толькі на фасад, але і ў інтэр'ер храма, прытрымліваючыся кананічнага членення ўсёй прасторы на пралёты-нефы, а фасада — на адпаведныя праслы. Асноўныя характеристыкі барока — буйнамаштабнасць, пластычная архітэктоніка, грувасткасць аб'ёмаў і форм, плаўнае іх супадпаратакванне і перацяканне. Апошняму асабісту садзейнічала спрадвечна барочная форма валюты, вынайдзеная Ф. Бруналескі ў дэкоры ліхтара купала сабора Санта Марыя дэль Ф'ерэ ў Фларэнцыі. Для шэрагу каталіцкіх храмаў гэтага стылю

<sup>3</sup>Lorentz St. Materiały do historii Wileńskiej architektury barokowej i rokokowej. Warszawa, 1989. S. 4.

<sup>4</sup>На схіле барока езуіты прыцягвалі дойлідаў і іншага веравызнання, напрыклад пратэстанта I. K. Глаўбіца.

<sup>5</sup>У 1744 г. рабктор віленскага калегіума Св. Яна дасылае ў Рым справаздачу аб сканчэнні алтароў у касцёле. Не дзіўна, што з-за недаследаванасці беларускіх матэрыялаў у Ватыкане яшчэ не выяўлена ніводнага арыгінальнага праекта езуіцкага касцёла ці кляштара.

<sup>6</sup>Milobedzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce. S. 177.

ў Беларусі ўласцівы рысы, якія склаліся пад уплывам паўночна-італьянскага барока,— касцёлы кармелітаў у Мядзелі (1739—1754 гг.) і Магілёве (1739—1752 гг.), мальтыйцаў у в. Сталовічы (Баранавіцкі раён, 1740—1746 гг.), бернардзінцаў у в. Будслаў (Мядзельскі раён, 1767—1783 гг.), езуітаў у Полацку (1745 г.) і в. Лучай (Пастаўскі раён, 1766—1776 гг.).

Безумоўна, кожная езуіцкая архітэктурная святыня мела свае адрозненні ад рымскага прататыпа, аўтарска-асобасную яго інтэрпрэтацыю, таму што тады яшчэ не было плагіяту. Але гэта не можа з'яўляцца крытэрыем нацыянальнай выключнасці ці асаблівасці таго ці іншага твора дойлідства. Больш таго, гаварыць аб нацыянальных асаблівасцях «езуіцкага барока» парадаксальна, паколькі яно з'яўлялася адным са сродкаў барацьбы супраць спрадвечна нацыянальнага праваслаўнага веравызнання беларускага народа, яго самасвядомасці.

Касцёльна-кляштарная архітэктура іншых шматлікіх каталіцкіх ордэнаў у Беларусі была таксама звязана з уплывам італьянскай мастацкай школы барока. Мастацкая прынцыпы і формы італьянскага барока становяцца адпраўным момантам у фарміраванні архітэктуры єўрапейскіх краін. Міграцыя форм барока з-за Альп ажыццяўлялася і на Рэч Паспалітую. У 1697 г. царскі стольнік Талстой падчас знаходжання ў Магілёве адзначаў у сваіх падарожных нататках наступнае аб першым каталіцкім храме горада (фундаваны польскім каралём Жыгімонтам III у 1594 г.): «Гэты касцёл невялікі, у імя Небаўязцца Багародзіцы, служаць у ім плябаны, пабудаваны ён на рымскі ўзор...»<sup>7</sup> Касцёл Св. Стэфана ў Полацку таксама збудаваны італьянскім дойлідам у 1745 г.<sup>8</sup> Найбуйнейшы кляштар картэзіянцаў у Бярозе збудаваны італьянскімі архітэктарамі ў 1648—1689 гг. (мог парабаць толькі з кляштарам на гары Св. Бярнара у Альпах у Італіі). Манахаў ордэна запрасіў сюды з Трэверы (Францыя) падканцлер літоўскі Казімір Леў Сапега; першы камень касцёла заклаў папскі нунцый у Польшчы Яндрэ Торэс. Прафесар П. Вебер у пачатку нашага стагоддзя, разглядаючы архітэктуру Вільні, прыходзіць да высновы, што ў архітэктуры барочных і ракайльных касцёлаў горада пераважае ўплыў італьянскай архітэктуры побач з німецкай, аўстрыйскай і польскай<sup>9</sup>. Арыентацыю духоўнай і свецкай алігархіі на лепшыя ўзоры італьянскай архітэктуры адзначаюць польскія даследчыкі<sup>10</sup>. Трэба адзначыць, што архітэктура італьянскага барока не знайшла для сябе глебу ў краінах пратэстанцкай рэлігіі (Англіі,

<sup>7</sup> Яцкевіч З. З гісторыі каталіцтва ў Магілёве //Хрысціянская думка. 1993. № 2. С. 49.

<sup>8</sup> Квітніцкая Е. Д. Белорусские коллегиумы //Архитектурное наследство. 1972. Вып. 19. С. 21.

<sup>9</sup> Weber P. Wilna. Eine vergessene Kunststatte. Jena, 1917.

<sup>10</sup> Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki Wilenskiej od gotyku do neoklasyczmu. Wilno, 1938—1939. S. 311—312.

Шатландыі, Швейцарыі і інш.), апалагеты якой вялі адкрыту крытыку рымскай царквы.

Несумненны ўплыў рымскіх капліц на віленскую архітэктuru адзначае польскі даследчык А. Мілабедзкі<sup>11</sup>. Прататыпам касцёлаў-маўзалеёў становіца капліца пры касцёле Сантa Марыя Маджыоры ў Рыме (1605–1616). Падобныя храмы ўзводзяцца ў Воўчыне (Камянецкі раён, Троіцкі касцёл), Мядзелі (Станіславаўскі касцёл), Лошыцы (Мінскі раён, капліца-пахавальня), Вільні (касцёл Св. Казіміра). Паліганальны цэнтрычны тып храма з манументальнай мураванай архітэктурой прыўносіцца ў драўлянае культавае дойлідства — шасцігранным шатровым зрубам быў вырашаны касцёл у в. Дварэц (Дзятлаўскі раён). Вытокам для трынітарскага касцёла ў Вільні з'явіўся касцёл Сан Андрэя ў Рыме<sup>12</sup>.

Высокі міжнародны прэстыж мастацкай культуры Італіі спрыяў шырокай дзеянісці італьянскіх архітэктараў далёка па-за межамі радзімы. Выходцы з мастацкіх асяродкаў Італіі складалі ў XVII–XVIII стст. найбольыш кваліфікованую частку дойлідаў як Цэнтральнай Еўропы, так і на тэрыторыі Беларусі. На працягу XVI–XVIII стст. тут тварылі буйныя дойліды-італьянцы К. Ангіяліні, Я. М. Бернардоні, Абрахам Антоні Гену, М. Дзігрэп, Якуб, Павел і Іосіф Фантана, П'етра Ёганс Перці, Антоніа Парака з Генуі, Трэвана дэ Лугана, Мікланджэла Палоні, Франчэска Плацідзі, Іначэнца Мараіна, Канстанціна Тэнчэлі, М. Бачарэлі, М. Педэці, Дж. Сака, Карла Спампані. Побач з імі будавалі немцы Ян Самуэль Бекер, Ян Фрэдэрык Кнобель, Лаўбе, Ю. Мёзер, Ю. Піёла, М. Д. і К. Ф. Пёпельманы, К. Пойкер, Я. Шміт, К. Шыльдгауз, бельгійцы Дзідэрштэйн, К. Пенс, французы Якуб Габрыэль, ірландзец Клайр, галандцы П. Нонхарт і Ван Дадэн, палякі Ян Заора, Томаш Жэброўскі, Л. Лютніцкі, Б. Тышэцкі, А. Асікевіч. Неабходна нагадаць імя венскага дойліда Габрыэля Грубера (06.05. 1740–26.03. 1805), які ў 1784 г. трапіў у Полацкую акадэмію і выкладаў у ёй курс фізікі і архітэктуры. У 1788 г. ён пабудаваў пры акадэміі трохпавярховы корпус для фізічнага музея, бібліятэкі, карцінай галерэі і тэатра і ўпрыгожыў іх фрэскамі.

У гэтай плеядзе архітэктараў значна меныш прадстаўнікоў мясцовага паходжання, таму што ў Беларусі на той час не было ўласнай архітэктурнай школы. З пачатку станаўлення беларускай народнісці (XIII–XIV стст.) у складзе Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай прафесійнай мастацкай адукцыі ў Беларусі не існавала. Яе ролю выконвалі будаўнічыя аб'яднанні (цэхі), дзе майстэрства дойлідства перадавалася непасрэдна з пакалення ў пакаленне, ад

<sup>11</sup>Гл.: Lorentz St. Materiały do historii Wilenskiej architektury barokowej i rokokowej. Warszawa, 1989. S. 8–9.

<sup>12</sup>Baranowski J. Barokowa architektura sakralna w Wielkim Księstwie Litewskim // Biuletyn Historii Sztuki. 1984. № 4.

майстра да вучня. Тым не менш яны не выставілі са свайго асяроддзя буйных, еўрапейскага ўзроўню дойлідаў і самі ў сваёй творчасці арыентаваліся на заходненеўрапейскія мастацкія традыцыі. Буйнейшых дойлідаў для каталіцкага будаўніцтва на працягу XVII–XVIII стст. выхоўвала Акадэмія Св. Лукаша ў Рыме, мастацкія акадэміі ў Парыжы, Кракаве, Санкт-Пецярбурзе і інш. Яны былі амаль што недасягальнымі для простага люду. Больш таго, намаганні каталікоў прыцягнуць абітурыентаў з руска-беларускага асяроддзя для адукцыі ў навучальных установах Рыма не мелі поспеха<sup>13</sup>. І толькі дзякуючы падтрымцы багатых мецэнатаў туды траплялі выхадцы са збяднелай беларускай шляхты і гарадскія рамеснікі з мастацкіх цэхаў. Першая цывільная школа будаўнічага мастацтва была арганізавана ў Гродне пад схіл барока ў канцы XVIII ст. пад кіраўніцтвам каралеўскага архітэктара-італьянца Дж. Сака; на мяжы XVIII–XIX стст. выхаванцам Акадэміі Св. Лукаша Францішкам Смуглевічам засноўваецца мастацкі факультэт у Віленскім універсітэце. Езуіты ў мясцовых калегіумах паступова ажыццяўляюць падрыхтоўку сярод брації і сваіх дойлідаў, што былі неабходны для шырокай будаўнічай прасторы Беларусі. З канца XVIII ст. архітэктура як вучэбная дысцыпліна ўводзіцца ў езуіцкім калегіуме ў Полацку. Прафесійны архітэктар барока звычайна быў прадстаўніком вольна канкурыруючых майстроў, задавальняўся пратэкцыяй ордэна, марха,магната, заможнага мецэната, якія ў гэты перыяд арыентаваліся на заходненеўрапейскія архітэктурна-мастацкія школы. Буйныя дойліды арганізоўвалі свае варштаты (італьянскі варштат Яна Балтыста Фалконі ў Малапольшчы).

У адрозненне ад моцнага езуіцка-контррэфармацыйнага пратэктарата менш артадаксальная каталіцкая ордэны, як, напрыклад, бернардзінскі, рэалізоўвалі свае пастулаты больш індывідуальна. Важнае значэнне меў кляштар у Гарадзішчах (Пінскі раён). Сюды прывёў манахаў-бenedыкцінцаў у 1659(62) г. ваявода полацкі Ян Кароль Копец з вядомага італьянскага прыстанку Монтэ-Касіна і, на дзяліўшы багатымі ахвяраваннямі, пабудаваў ім драўляны касцёл і кляштар пад адпаведнай назвай *Castrum Cassinum* (Пастаянны лагер Касіна). Пад кіраўніцтвам свайго настаяцеля Станіслава Кляшкоўскага манахі ў 1774 г. збудавалі мураванае прыстанішча – сапраўдны барочны архітэктурна-мастацкі твор накшталт італьянскага. Базыльяне, якія разгарнулі асабліва шырокасць будаўніцтва ў трэцій чвэрці XVIII ст., прыцягваюць для стварэння сваёй мураванай царквы ў Віцебску ў 1743 г. таленавітага італьянскага архітэктара Іосіфа Фантану<sup>14</sup>. Эфектнае і пластычнае барока ілюструе касцёл Марыі ў

<sup>13</sup>Мараш Я. Н. Ватикан и католическая церковь в Белоруссии (1569–1795). Мн., 1971. С. 58.

<sup>14</sup>Хмяльніцкая Л. У. З гісторыі віцебскага базыльянскага кляштара //Гістарычна-археалагічны зборнік. Мн., 1994. С. 201–213.

Заслаўі, пабудаваны ў 1774–1780 гг. па складзеным яшчэ ў 1765 г. праекце італьянскага дойліда Паўла Антонія Фантаны. Нагляд за будаўніцтвам ажыццяўляў таксама вядомы дойлід італьянец Карла Спампані. Фантана ў 1749 г. узводзіць у Заслаўі і кляштар місіянероў.

Дзяякуючы ўзмацненню міграцыі ў Рэч Паспалітую дэкаратараў з паўночнай Італіі надзвычайны росквіт набывае прыўнесеная з Рыма тэхніка стукавага скульптурна-арнаментальнага дэкору касцёльнага інтэр'ера<sup>15</sup>. Аздабленне ў 1653 г. урачыстага інтэр'ера касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках (Астрэвецкі раён), пабудаванага бельгійцам К. Пенсам, належыць арцелі італьянскіх майстроў пад узначальнем фларэнтыйца П'етра Перці — аўтара афармлення выдатнага твора барока — касцёла Св. Пятра і Паўла ў Вільні (1668–1675). Італьянец Каэтан Ангіяліні (1748–1816), ураджэнец П'ячэнцы, вучыўся жывапісу ў Вероне. У 1756 г. уступіў у езуіцкі ордэн; у 1786 г. прыбыў у Віцебск, дзе з 1789 па 1801 г. кіраваў будаўніцтвам езуіцкай школы і перабудовай інтэр'ераў касцёлаў. Ужо пазней літоўскі архітэктар-езуіт Лаўрын Гуцэвіч (05.08.1753–11.12.1798), выхаванец Віленскай езуіцкай акадэміі, які прайшоў архітэктурную школу ў Рыме і Парыжы, уражаны рымскімі архітэктурнымі шэдэўрамі, узвёў у 1787–1794 гг. па заказу біскупа Станіслава Богуш-Сестранцэвіча ў Малаяцічах (Крычаўскі раён) касцёл у выглядзе паменшанай копіі вядомага сабора Св. Пятра ў Рыме.

Сярэдзіна XVIII ст. у сакральнай архітэктуры Рэчы Паспалітай прыкметна феноменам, які атрымаў назыву «віленскае барока». Гэта быў час нязвыклага росквіту касцёльнага будаўніцтва — ордэны ўзводзяць касцёлы і кляштары высокага архітэктурна-мастацкага ўзроўню з ракайльнай стылявой афарбоўкай. Вільня — культурна-рэлігійны цэнтр Вялікага княства Літоўскага, была пад моцным цывілізацыйна-культурным уплывам Захаду. Вызначэнне стылю звязана з адбудовай Вільні пасля пажару 1737 г., асноўную ролю ў якой адыграў архітэктар з Сілезіі Іаган Крыштаф Глаўбіц (1700 (?)–03.03.1767). Менавіта яго творчасцю славута гэта стылявое адгаліноўванне еўрапейскага барока, якое ахоплівае арэал Беларусі і Літвы. Гэты выдатны віленскі дойлід стварыў такія архітэктурныя шэдэўры, як уніяцкая царква ў Полацку (Софійскі сабор), дамініканскі касцёл у Валынцах (Верхнядзвінскі раён), касцёл кармелітаў у Мсціславе, Крыжаўзвіжанскі касцёл у Быстрыцы (Астрэвецкі раён), уніяцкую царкву ў Барунах (Ашмянскі раён). Архітэктура «віленскага барока» ёсьць мастацтва найвышэйшай еўрапейскай меры, ма-налітнае паводле эстэтычнага зместу, бо з'яўлялася вынікам творчасці аднаго вялікага дойліда (можна парашаць з Растрэлі ў Расіі), які знайшоў на абшарах краіны спрыяльнную глебу для рэалізацыі сваёй мастацкай канцепцыі. Помнікі архітэктуры «віленскага барока» з'яўляюцца нацыянальным здабыткам, але не ўласнікі

<sup>15</sup>Milobedzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce. S. 193.

нацыянальнага мастацка-эстэтычнага і творчага патэнцыялу; гэта рэалізацыя асабістай мастацка-творчай праграмы дойліда, інспіраванай росквітам німецкага ракайльнага мастацства. Творчасць буйнейшага дойліда перыяду позняга барока і ракако ў Беларусі І. К. Глаўбіца адны польскія даследчыкі адносяць да «адной з разнавіднасцей барока ў Рэчы Паспалітай абодвух народаў», а таксама да асабістых кірункаў у ёўрапейскай архітэктуры<sup>16</sup>, другія (З. Хорнунг, В. Татаркевіч, У. Дрэма і інш.) — да здабыткаў польскай культуры, а яе мастацка-эстэтычныя вытокі бачаць у Сілезіі.

Магутнеючае ў той час Вялікае княства Літоўскае складала значную частку інтэграванай Еўропы і магнатэрыя, незлічонымі шляхамі імкнулася ўмацаваць спрыяльную супольнасць з заходненеўрапейскімі краінамі. Правамоцна гаварыць аб новай рэгенерацыі агульнага космапалітычнага дваранства (у Чэхіі пераважна будавалі палацы німецкія вяльможы<sup>17</sup>). Асваенне культуры Захаду было неад'емнай умовай прыналежнасці да элітнай часткі грамадства, якая праз уладнае абаянне мастацства сцвярджала сваю арыстакратычную фанатычна замкнёную саслоўную выключнасць. Канцлер Вялікага княства Літоўскага Леў Сапега з маленства навучаецца ў славутым у той час Лейпцигскім універсітэце. Дастаткова нагадаць культурную арыентацыю мецэнатаў архітэктуры віленскага барока Пацаў. Канцлер Вялікага княства Літоўскага Крыштаф Зігмунт Пац пасля заканчэння Кракаўскага універсітэта ў 1632 г. дзесяць гадоў навучаўся ў Перуджыі, Гразе, Францыі, Іспаніі, Англіі і Галандыі. Падскарбі на дворны літоўскі Пётр Пац таксама пасля сканчэння Віленскай акадэміі вандруе па Францыі, Італіі, Іспаніі і ў 1618 г. наведвае Рым і Падую. Менавіта Пацы, дзеячы высокага ёўрапейскага ўзроўню, прычыніліся да магнацкага мецэнатаўства мастацства барока на Віленшчыне. Фундатар касцёлаў Св. Тэрэзы і Св. Пятра і Паўла ў Вільні Стэфан Пац з юнацкіх гадоў ажыццяўляе доўгія вандроўкі па Еўропе, наведвае і вывучае культуру Італіі, Германіі, Аўстрый, Баварыі, Нідэрландаў, Швейцарыі<sup>18</sup>. Толькі за сто гадоў Рэфармацыі з магнацкіх радоў Вялікага княства Літоўскага ва ўніверсітэтах Захадній Еўропы навучалася 466 чалавек<sup>19</sup>. Частка заможнага люду краіны, асабліва тая, што змагла набыць у адпаведных навучальныx установах Еўропы багатыя веды, здрадзіла нацыянальнай культуры, стала яе апанентам, амаль поўнасцю страціла сваю этнічную самасвядомасць (элітная частка насельніцтва перайшла на бок заходненеўрапейскага, у асноўным польскага, укладу жыцця)<sup>20</sup>.

<sup>16</sup>Lorentz St. Materiały do historii Wilenskiej architektury barokowej i rokokowej. S. 25.

<sup>17</sup>Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. М., 1959. С. 178.

<sup>18</sup>Там жа. С. 13–15.

<sup>19</sup>Грицкевич В. П. Путешествия наших земляков: Из истории страноведения Белоруссии. Мин., 1968. С. 9.

<sup>20</sup>Трэба адзначыць, што не ўсе магнаты Беларусі здрадзілі духоўнаму жыццю народа, свайму паходжанню, нягледзячы на свецкае жыццё ў рамках польскай культуры і каталіцызму, як, напрыклад, Радзівілы.

Вялікая роля ў сцвярдженні высокага мастацтва барока ў Беларусі належыць нясвіжскаму спадару Мікалаю Крыштафу Радзівілу («Сіротцы»). Менавіта яго мецэнацтву (пасля вандравання ў Рым у 1567 г. і пераходу ад кальвінізму на бок контррэфармацыі) абавязана ўзнікненне буйнейшай езуіцкай святыні ў Нясвіжы, а не ў сталіцы дзяржавы Вільні. Агульна прызнана мецэнацтва ў галіне архітэктуры Яна Казіміра Сапегі, полацкага ваяводы Дамініка Служкі, біскупа Еўстахія Катовіча. Сын Льва Сапегі Казімір вучыўся ў Баварыі, потым у Галандыі і Італіі. Напэўна, па гэтай аbstавіне фундаваны паміж 1633 і 1639 г. алтар касцёла Іаана Хрысціцеля ў Воўпе (Ваўкавыскі раён) так многа агульнага мае з сакральным мастацтвам Германіі і Малапольшчы<sup>21</sup>.

Касмапалітычна настроеныя магнаты і заможная шляхта арыентуюцца на стыль прыдворнага жыцця французскіх каралеў і саксонскіх курфюрстаў, хоць большасць шляхты яшчэ знаходзіліся ў рэчышчы сармацкай культуры<sup>22</sup>. Мясцовыя магнаты не толькі па сваёй заможнасці, але і па праводзімай знешній і ўнутранай палітыцы часта перавышалі єўрапейскіх уладароў, былі здольныя ўласабляць маляршы мастацка-стылявы ўзровень пры стварэнні сваіх рэпрэзентатыўных рэзідэнцый. Манія манументальнага рэпрэзентатыўнага будаўніцтва ахоплівае магнатэryю, некаторыя з якой неўзабаве становіцца і сапраектантамі сваіх палацаў. Сярод магнатэry і заможнай шляхты квітнее мецэнацтва, праз якое пераймалася гатовая єўрапейская мадэль вялікасвецкай палацава-сядзібнай культуры. Пры каралеўскім двары ў Варшаве фарміруеца вялізны апарат мастакоў, асабліва нямецкіх дойлідаў, які ўзначальвалі буйнейшыя архітэкторы таго часу Ян Крыштаф Наўман, Іахім Яух, Ян Фрэдэрык Кнобель, бацька і сын Пёпельманы. Кожны з магнатаў імкнуўся мець пры сваім двары абавязкова замежнага высокапрафесійнага дойліда: Пацы — італьянца П'етра Перці, Радзівілы — Я. М. Бернардоні, Сапегі — немца Я. Бекера і італьянцаў Палоні і Перці, Сангушкі пры двары ў Смалянах (Аршанскі раён) — італьянца Паўла Фантану, А. Тызенгаўз — італьянца Дж. Сака. Яны прыўнеслі ў Рэч Паспалітую формы французскай рэпрэзентатыўнай палацавай архітэктуры, узбагачанай у Германіі ў духу квітнеючага барока-ракако. Пасля 30-гадовай працы на каралеўскія законы Аўгуста II Моцнага выдатнейшага французскага архітэктара і мастака Мейсанаера змяняе наступны французскі архітэктар Віктар Луіс і іншыя, запрошаныя да каралеўскага двара Ст. А. Панятоўскім. Галоўныя каралеўскія архітэкторы Аўгуста II Моцнага, буйнейшыя прадстаўнікі позняга барока і ракако, стваральнікі дрэздэнскага Цвінгера Матэвуш

<sup>21</sup> Церашчатаева В. В., Ярашэвіч А. А. Волпенскі алтар // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1977. № 1. С. 37—39.

<sup>22</sup> Віленскі кашталян, нясвіжскі магнат Мацей Радзівіл нават прысвячаў свае палацавыя саксонскаму курфюрсту Антонію і прынцэсе Ганне (Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. Мн., 1996. С. 89).

Даніэль Пёпельман праектуе шэраг выдатнейшых каралеўскіх палацаў Рэчы Паспалітай, сярод якіх Новы замак у Гродне. Над ім працуе і сын Пёпельмана Караль Фрэдэрык і другі каралеўскі дойлід Яух. Рукапісны атлас праектаў гэтых каралеўскіх палацаў выяўлены аўтарам у аддзеле мастацтваў Львоўскай бібліятэцы імя В. Стэфаніка<sup>23</sup>. Не была гэта з'ява харэктэрная выключна для Рэчы Паспалітай; на працягу XVII–XVIII стст. у Чэхіі і Маравіі пераважна працавалі выдатныя італьянскія і нямецкія архітэктары<sup>24</sup>.

У XVII–XVIII стст. фарміруецца агульнаеўрапейскае касмапалітычнае дваранства. Натуральная, што рэздэнцыі новай магнатаўры па сваёй функцыянальнай і мастацкай арганізацыі падобны адна на другую і адрозніваюцца толькі якасцю і маштабнасцю, якія знаходзяліся ў залежнасці ад фінансавых магчымасцяў фундатара. Барочныя палацавыя рэздэнцыі, уznікшыя ў Еўропе, ідэнтычныя, маюць агульную кампазіцыйную аснову. Паміж імі няма мясцовых адрозненняў, якія ў сярэднявеччы і ў эпоху Адраджэння назіраліся ў розных краінах і абласцях. К канцу XVII ст. у Францыі склаўся еўрапейскі ідэал барочнай каралеўска-арыстакратычнай палацава-паркавай рэздэнцыі тыпу «entre cour et jardin» («паміж дваром і паркам»), распрацаваны буйнейшым французскім архітэктарам Ш. Бландэлем. Заканадаўцам моды ў палацава-сядзібнай архітэктуры эпохі барока становіцца Францыя, прыдворны стыль Людовікаў. Узнікшы там прынцып арганізацыі параднай рэздэнцыі вакол унутранага, расчыненага вонкі параднага двара, так званага курданёра, набыгшага паўсюднае прызнанне. Французскія ўзорныя праекты становяцца асновай для шэрагу чэшскіх і славацкіх арыстакратычных рэздэнцый. Тут назіраецца дакладнае чляненне аб'ёмаў: цэнтральны корпус палаца завершаны высокім мансардным паверхам, бакавыя вылучаюцца асобнымі павільёнамі. Галоўны будынак мае традыцыйную падоўжную форму з флігелямі па баках, цэнтр падкрэслівае размешчаная насупраць галоўнага ўваходу лесвіца з балконам, а ў звернутым да парка фасадзе вылучаецца гранёны эркер бальнай залы. Асабліва тыповае аб'яднанне больш нізкіх бакавых флігеляў з галоўным корпусам бакавымі кругавымі аркадамі са стварэннем разам з франтальнай агароджай і пышнай брамай параднага двара-курданёра. Кожны дваранін ў арганізацыі свайго быту паўтараў у адпаведным маштабе схему арганізацыі каралеўскага двара: чэлядь замяніла світу, разбуральны этикет – палацавы цырыманіял, а прасторавая структура загарадных палацаў і сядзіб з іх анфіладным размяшчэннем парадных памяшканняў нагадвала каралеўскі палац.

Пасля рэнесансных абарончых замкаў і палацаў жаданай марай магнатаў становіцца Версаль з яго пышнай архітэктурай і буйнамаштабнай планіровачнай арганізацыяй (нагадаем «Беластоцкі Версаль»

<sup>23</sup>Allgemeiner sachsischer Atlas. Sachsische Palaste in Poland (Всеобщий саксонский атлас. Саксонские дворцы в Польше).

<sup>24</sup>Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. С. 179.

Браніцкага). Парадны дзядзінец ад фронту ахоплівалі палацовыя карпусы і ажурная агароджа з брамай. За палацам у адпаведнасці з цэнтральнай восьцю сіметрыі высаджваўся рэгулярны парк. Такія «бландэлеўскія» палацы ўзводзяцца апошнім польскім каралём у Гродне, Сангушкамі ў Заслаўі (пабудаваны архітэктарам-італьянцам П. А. Фантана ў сярэдзіне XVIII ст., не захаваўся). Велічны палац у Шчорсах (Навагрудскі раён) — вынік плённай працы замежных дойлідаў француза Якуба Габрыэля і італьянца Дж. Сака і К. Спампані. З'яўляецца французскі ламаны дах. Але асабліва дакладна дойліды прытымліваліся французскіх узоруў пры трактоўцы ракайльных палацавых інтэр'ераў. Нават сам Мейсанер, выдатны парыжскі архітэктар і дэкаратар, праектаваў інтэр'еры для палацаў Рэчы Паспалітай, нават элементы аздобы якіх выконваліся ў Парыжы<sup>25</sup>.

Для забеспячэння апартаментаў арыстакраты моднай у Еўропе і пры двары французскіх каралёў шпалернай і дывановай прадукцыяй магнаты Радзівілы, Агінскія ў XVIII ст. засноўваюць шпалерныя мануфактуры ў сваіх маёнтках у Слуцку, Міры, Слоніме, Альбе пад Нясвіжам. Граф А. Тызенгаўз выклікае з Германіі, Галандыі, Аўстрыйскай майстроў, і на Гарадніцы ў Гродна ў новапабудаваных камяніцах знакаміты Якаў Бэкю ўладкоўвае нябачныя дагэтуль каралеўскія мануфактуры. Кардоны на карэліцкія шпалеры рыхтавалі прыдворныя мастакі-іншаземцы Юзэф і Рудольф Хескія. Сюжэты і кампазіцыі шпалер пераносіліся з карцін еўрапейскіх мастакоў XVII—XVIII стст. А. Вестэрфельда, Дэль Бэнэ, дэ Воза і інш. Лічаць, што асновай для шпалеры «Узяцце ў палон Станіслава Міхала Крычэўскага» з радзівілаўскай серыі паслужыла карціна на тую ж тэму прыдворнага мастака А. Вестэрфельда<sup>26</sup>. У Слуцку Радзівіламі была створана знакамітая фабрыка слуцкіх паясоў, на чале якой стаяў майстар-турак Ян Маджарскі, а вытворчасцю займаліся запрошаныя майстры з Турцыі і Персіі.

На еўрапейскім узроўні працякае жыццё каралеўскага двара ў Гродне. Прафесар з Манпелье Жыльберт пры палацы А. Тызенгаўза стварае не горшы, чым любы еўрапейскі, батанічны сад. Гродзенскі староста стварае стацыянарны тэатр, балетную вучэльню, аркестр. Гетман Міхал Казімір Агінскі пры сваім палацы ў Слоніме па заходняму ўзору стварыў рэгулярны парк з фантанамі, павільёнамі, «кафехаўзам». Для будаўніцтва стацыянарнага тэатра-оперы пры сваім палацы ў Слоніме гетман Агінскі запрашае вядомага італьянскага архітэктара-дэкаратара Інажэнца Мараіна<sup>27</sup>. У ім працаваў з 1781 па 1788 г. музыка Фелічэ Марыні, берлінскія маэстра Кірнбер-

<sup>25</sup>Milobedzki A. Zarządzanie architektury w Polsce. S. 231.

<sup>26</sup>Грызна Д. С. Карэліцкія шпалеры //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1971. № 3. С. 38.

<sup>27</sup>Цеханавецкі А. Слонімская мецэнацтва Міхалі Казіміра Агінскага //Беларусіка-Albaruthenica. Кн. 1. Мн., 1993. С. 73.

гер, Тэльман, Бэке, Маюнхгаўзер, салістамі выступалі выдатныя італьянскія, нямецкія і чэшскія артысты, а таксама палякі і мясцовыя ўраджэнцы, якіх вучылі дзеля «бэльканта» італьянскай мове. У «канцэртзале» тэатра гучалі творы прадстаўнікоў самай значнай у тагачаснай Еўропе так званай Мангеймскай школы — усё тое, што тады было папулярным і ставілася на вялікіх сцэнах опернага свету. Сваім музыкам гетман даваў выдатныя інструменты, зробленыя Амаці, Гварнеры, нават Страдывары і інш. У нясвіжскім оперна-балетным тэатры Радзівілаў працавалі вядомыя італьянскія балетмайстры Пуціні, Дзюпраз, танцоўшчыкі Г. і Л. Петынені, французскі балетмайстар Ф. Ле Ду, іграў турэцкі аркестр, працавалі нямецкі дырыжор і кампазітар Я. Дусік, італьянскі скрыпач Д. Канстанцін і кампазітар-спявак Д. Альберціні. Шмат прадстаўнікоў замежжа знаходзілася сярод трупы слуцкага тэатра Гераніма Радзівіла. Вядома, гэта істотна адбівалася і на тэатральным рэпертуары.

Гэты адыход ад архітэктурнай тэмы зроблены з мэтай падкрэсліць арыентацыю свецкай эліты Беларусі на заходнееўрапейскую культуру, у тым ліку і яе мастацка-архітэктурную эстэтыку. Славутыя магнацкія двары Беларусі, як і каралеўскі, культивавалі агульнаеўрапейскі касмапалітычны стыль жыцця, культуры, мастацтва і архітэктуры, мала меўшых агульнага з нацыянальнымі мастацкімі і будаўнічымі традыцыямі. Барочны стыль жыцця эліты — у глорыфікацыі ўрачыстых выездаў і святаў, пышна інсцэніраваных богаслужэннях, прадстаўленнях італьянскай оперы і «галантных» п'ес, поліфанічнай музыкі барока і ракако. Усё гэта патрабавала спецыяльнай архітэктурна-мастацкай аправы, «брыльянтавай» агранкі, ажыццяўляць якую былі закліканы замежныя італьянскія, нямецкія, французскія дойліды і мастакі. Архітэктурна-мастацкая трактоўка палацаў еўрапейскіх сталіц мела агульнную ідэйна-эстэтычную і форматворчу аснову, агульны для еўрапейскага дваранства густ.

Шырокамаштабнае сакральнае і свецкае будаўніцтва толькі ў нейкай ступені магло быць задаволена творчасцю буйнейшых замежных архітэктараў. Большасць твораў дойлідства былі справай невядомых цэхавых муляраў, не знаемых у дасканаласці з каталіцкай мастацкай праграмай, будуючых паводле кансерватыўных схем, распаўсюджаных у дадзеным арэале. Праектная дзеянасць у Беларусі высокапрафесійных замежных дойлідаў рэалізоўвалася намаганнямі мясцовых мулярскіх цэхаў. Але і гэтая агульнавыказваемая думка застаецца гіпатэтычнай. Напрыклад, І. К. Глаубіц для рэалізацыі свайго праекта евангельчнай кіркі ў Вільні (1737—1738) запрасіў нямецкіх муляраў і цесляроў, нягледзячы на тое што ў горадзе існаваў высокапрафесійны цэх муляраў, які ўзводзіў шматлікія будынкі ў Беларусі (кляштар дамініканцаў у Друі, 1763—1775, італьянскі архіт. А. Парака). У любым выпадку архітэктурны змест будынка належалі мастаку-праектанту. Канечне, інтэрпрэтацыя мясцовымі мулярамі архітэктурных элементаў і дэталяў не магла ў дасканаласці адпавя-

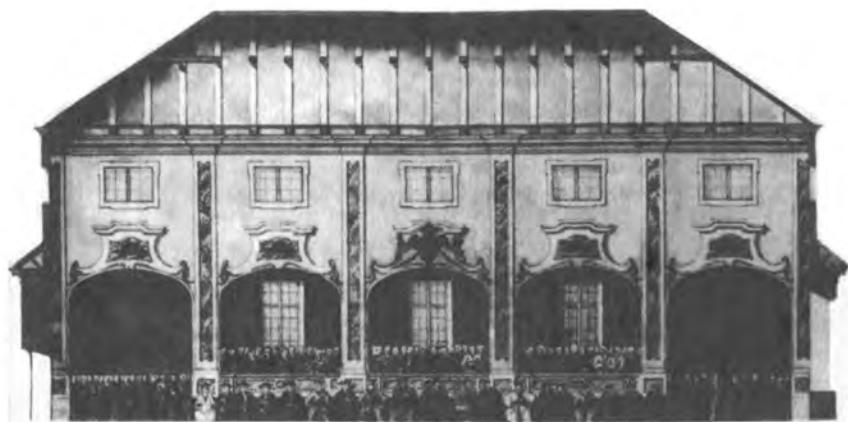
даць канонам Віньолы і дэ ла Порты, вызначалася вядомай ступенню утрыроўкі і дылетантызму. Да правінцыйнага архітэктурнага будыніцтва заходненеўрапейскі мастацкі ўплыў даходзіў рэхам, праяўляўся даволі павярхоўна. Менавіта ў ім неабходна шукаць мясцовыя асаблівасці мастацтва архітэктуры.

Навукова-наіўныя разважанні шэрагу мастацтвазнаўцаў аб адаптациі заходненеўрапейскіх, асабліва італьянскіх, дойлідаў да мясцовых умоў, густаў і архітэктурнага вопыту і якія таму ствараюць нацыянальныя па зместу творы не маюць пад сабой важкіх падстаў. Творчасць ні Бернардоні, ні Глаўбіца не мае нічога агульнага з традыцыямі нацыянальнага дойлідства, акрамя ўсяленскіх якасцяў, уласцівых высокамастацкім архітэктурным творам, — прапарцыянальнасці, гарманічнасці, маляўнічасці і г. д. Наадварот, павялічаная скульптурна-арнаментальная дэкарыроўка будынкаў, велізарныя вокны палацаў не ўвязваліся з суровым кліматам і адсутнасцю італьянскага блакітнага неба і яркага сонца. А калі прыхільнікі нацыянальнай выключнасці аргументуюць сваю пазіцыю эстэтычным густам менавіта мясцовых заказчыкаў, дык зноў жа трэба сур'ёзна аналізаваць культурна-эстэтычныя прыярытэты грамадской эліты, якіх мы мімаходам крануліся вышэй.

Раскошныя барочныя будынкі ўзводзіліся не для беларускага народа, а дзеля яго дэнацыяналізованай мізэрнай вярхушки. Яе парадна-палацавыя прыстанкі сваёй архітэктурнай раскошай, скульптурным і мастацкім багаццем, цудоўным паркавым асяроддзем, як скіты, адасабляліся і супрацьпастаўляліся ўсяму архітэктурнаму і грамадскому асяроддзю. Усе гэты будынкі былі творамі іншаземных дойлідаў, якія запрашаліся для выканання асобных заказаў, і рэдка хто тут зачапляўся па добрай волі. Гэтыя дойліды будавалі па густах і ўяўленнях, незнаёмых і чужародных народу, у агульным ускосна садзейнічаючы палітыцы выкаранення не толькі нацыянальнага мастацтва, але і нацыянальных кадраў дойлідаў. Можна ставіць пытанне і аб асэнсаваным гвалтоўным насаджэнні барока ў краіну (абшар Беларусі), архітэктура якой не прыйшла агульнаеўрапейскія этапы гатычнага і рэнесанснага мастацка-стылявога развіцця (праявіліся ў рудзіментах). Па крайнія меры асвечанае Рымам езуіцкае барока, безумоўна, супрацьпастаўлялася папярэдне пануючаму візантызму, адпаведна рэлігійнаму супрацьстаянню.

Тым не менш ва ўсёй сукупнасці праяў і вытокаў архітэктура першыяду барока ў Беларусі — агульнанацыянальны здабытак. Барочныя архітэктурныя манументы арганічна ўвайшлі ў архітэктурнае асяроддзе краіны, уключыліся ў архітэктурны воблік яе гарадоў і вёсак. Для каго бы яны не ўзводзіліся, яны стаяць на беларускай зямлі, будаваліся ў яе гістарычным і геапалітычным асяроддзі, і з часам у працэсе гістарычнай практикі яны зрасліся з гэтым асяроддзем. Як і для іншых краін, барока было параджэннем аб'ектыўнага

ходу гісторычнага развіція феадальнага грамадства ва ўсёй Еўропе; яно б з'явілася на Беларусі і без замежных дойлідаў і мецэнатаў, ма-быць, у другім выглядзе, але з'явілася б. Элітная архітэктура гэтай эпохі — вынік мецэнатаў духоўных і свецкіх феадалаў — складае найбольш каштоўную, высокамастацкую і высокапрафесійную частку архітэктурнай спадчыны краіны. Па сутнасці, элітная архітэктура барока ў Беларусі была глыбока інтэрнацыональной, знаходзілася ў аб'ектыўнай агульнаеўрапейскай мастацка-стылявой эвалюцыі. Беларускае дойлідства барока неабходна разглядаць у непарыўнай сувязі з агульным працэсам развіцця сусветнай мастацкай культуры. Толькі тады раскрыеца яго месца ў агульнаеўрапейскім гісторыка-культурным працэсе. Непасрэдны ўдзел у буйнамаштабнай будаўнічай практыцы Беларусі заходненеўрапейскіх дойлідаў, сувязь і творчыя контакты з перадавой, прагрэсіўнай архітэктурай Еўропы не дэнацыяналізавалі беларускую культуру, не адараўлі яе ад славянскіх каранёў. Наадварот, гэта рабіла станоўчы ўплыў на беларускую мастацкую культуру, садзейнічала засваенню і перанясенню на родную глебу праз непасрэдныя контакты ўсяго перадавога і прагрэсіўнага з заходненеўрапейскага мастацтва. Імкненне ігнараваць моцны ўплыў заходненеўрапейскай будаўнічай культуры барока, што нібыта шкодзіць пачуццю нацыянальнай самасвядомасці, наадварот, збядняе і прыніжае цывілізацыйны прэстыж нацыі.

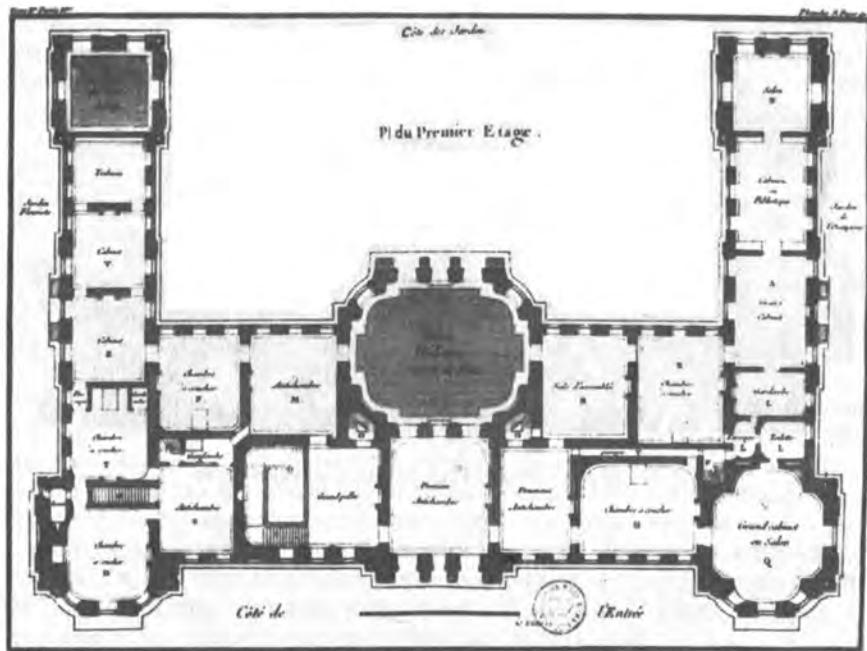


45. г. Гродна. Карабеўскі палац. Сеймавая зала

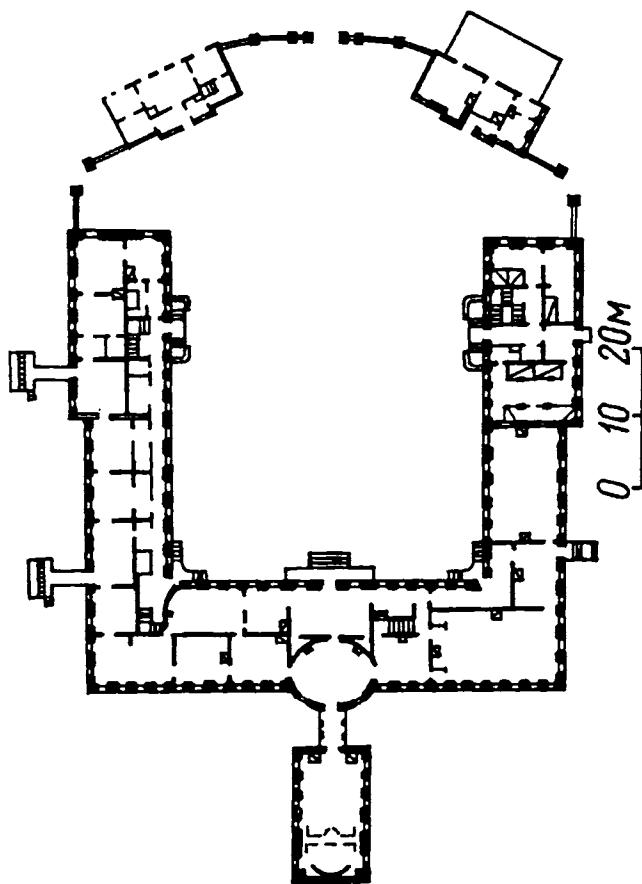


*Königl. Schloß zu Grodno*

46. г. Гродна. Карабеўскі палац. Праект нямецкага архітэктара К. Ф. Пёпельмана



47. г. Парыж. Праект палаца. Архітэктар Ш. Бландэль



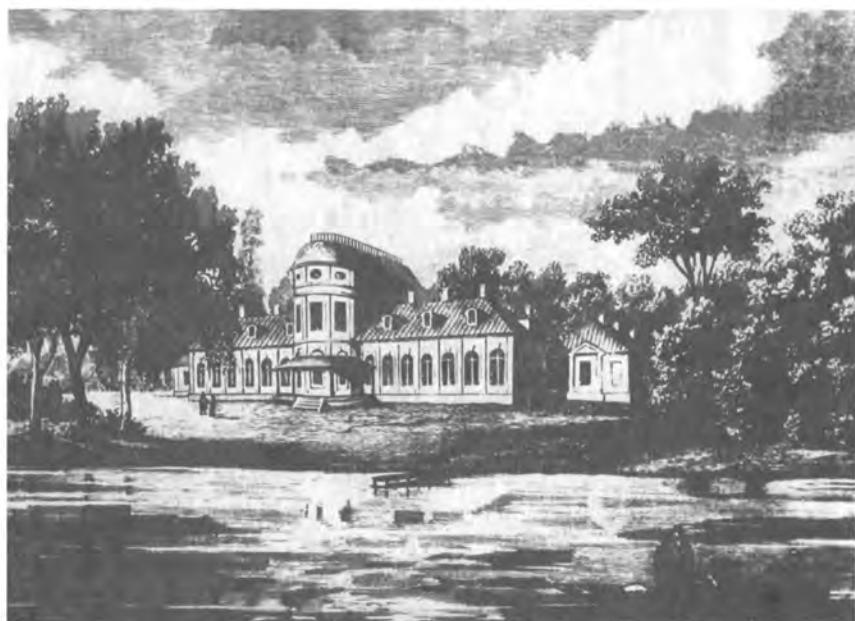
48. г. Гродна. Каралеўскі палац. План



49. г. Гродна. Карабеўскі палац. Нямецкі архітэктар К. Ф. Пёпельман, 1734—1751 гг.  
Мал. І. Пешкі. Пач. XIX ст.



50. г. Віцебск. Успенская царква кляштара базыльян. Архітэктар І. Фантана,  
1715—1743 гг. Мал. І. Пешкі. Пач. XIX ст.



51. в. Шчорсы (Навагрудскі р-н). Палац Храгтovічаў. Архітэктар Я. Габрыель,  
Дж. Сака і К. Спампані, 1770—1776 гг.



52. в. Войчын (Камянецкі р-н). Троїцкі касцёл. Невядомы архітэктар, 1733 г.



53. г. Нясвіж. Касцёл езуітаў. Італьянскі архітэктар Я. М. Бернардоні, 1586—1593 гг.

В.В.Калнін

**АРХІТЭКТАР  
Я.М.БЕРНАРДОНІ –  
ПРАДВЕЧNІК БАРОКА  
Ў БЕЛАРУСІ**



Фарны касцёл у Нясвіжы лічыцца першым помнікам барока ў Беларусі. Ды не толькі ў Беларусі, але і на тэрыторыі ўсёй тагачай Рэчы Паспалітай. Творцам касцёла быў Ян Марыя Бернардоні. Імя архітэктара даволі добра вядомае ў беларускай мастацтва-знаўчай літаратуры, але без падрабязнасцей яго біяграфіі. У дадзеным артыкуле мы маем на мэце ўдакладніць гэты прабел.

Матэрыйял, сабраны тут, быў прыгатаваны ў час складання праекта рэстаўрацыі нясвіжскай ратуши. Якраз пад той час былі апублікаваны гісторыкам Г. Галенчанкам і архітэктарам Т. Габрусь чарцяжы, якія нібыта выкананаў Я. М. Бернардоні<sup>1</sup>.

Мы таксама пазнаёміліся з чарцяжамі альбома, які захоўваецца ў акадэмічнай бібліятэцы ў Кіеве, і далі яму назыву «кіеўскі». Альбом гэтых мае 71 аркуш, чарцяжамі і малюнкамі запоўнены 122 старонкі. Большасць чарцяжоў з'яўляюцца перамалёўкамі з архітэктурных трактатаў XVI ст., але ёсьць і арыгінальныя праекты.

Сярод чарцяжоў знаходзяцца планы і фасады некаторых нясвіжскіх пабудоў: езуіцкага касцёла і калегіума, радзівілаўскага замка, княжацкага палаца ў Альбе, ратуши. Тады было зроблены дапушчэнне, што ўсе гэтыя будынкі таксама праектаваў Бернардоні. Таму ў праекце рэстаўрацыі нясвіжскай ратуши прадугледжана па адноўленых ярусах размясціць музей архітэктара Бернардоні. Пачалося дэталёвае вывучэнне яго біяграфіі і творчасці.

У пошуках вобраза музея і яго героя ўдзельнічалі розныя людзі, якіх, разам сабраўшы, цяжка назваць калектывам, бо гэта было хутчэй навукова-выхаваўчае асяроддзе. Арганізатор асяроддзя — Галіна Пятроўна Жаровіна, аўтар праекта рэстаўрацыі ратуши і адначасова кіраўнік гуртка «Батлейка» пры рэстаўрацыйна-мастацкім вучылішчы ў Міры. Для навучэнцаў — членаў гуртка — гэта была і работа (абмеры, выкананне чарцяжоў), і вучоба (вывучэнне гісторыі мастацтва), і забава (пастаноўка спектакляў у «Батлейцы»).

Спачатку група добра праштудыравала працы польскага даследчыка Ежы Пащэнды і польскі «Слоўнік езуітаў-мастакоў», па якіх даследчыкі пазнаёміліся з гісторыяй узнікнення архітэктурных помнікаў Нясвіжа і біяграфіяй архітэктара Бернардоні<sup>2</sup>.

У апошняй чвэрці XVI ст. сярод шляхты Вялікага княства Літоўскага назіраецца схіленне да каталіцызму. Значную ролю ў працэсе акаталічвання шляхты, асабліва той, якая насяляла тэрыторыю сучаснай Беларусі, аказвала дзейнасць князя Мікалая Крыштапа Радзівіла, прозванага «Сіроткам». Пасля смерці бацькі, заўзятага

<sup>1</sup>Габрусь Т., Галенчанка Г. Правераная алгебрай гармонія //Мастацтва Беларусі. 1990. № 5. С.70–75.

<sup>2</sup>Paszenda J. Nieznane źródło do driejów budowy kościoła Sw. Piotra w Krakowie // Biuletyn Historii Sztuki. T. XXVIII. N 1. 1996. S. 40–44; Яго ж. Kościół Bożego Ciała w Nieświeżu //Kwartalnik architektury i urbanistyki. T.XXI. R. 1976. Z. 3. S. 19–216; Popłatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów-artystów. Kraków, 1972.

кальвініста Радзівіла «Чорнага», пад уплывам езуітаў «Сіротка» пераходзіць да каталіцызму і становіща яго адданым прыхільнікам. Дзеля доказу вернасці выбранаму вызнанню і пашырэнню яго па радзівілаўскіх маёнтках і дзе далей князь вырашыў заснаваць у сваёй радавой сталіцы — Нясвіжы езуіцкі калегіум і касцёл.

У 1582 г. прадстаўнікі езуіцкага ордэна наведалі Нясвіж. Забудова мястэчка была драўлянай, прадстаўнікам Нясвіж не спадабаўся і ў справаздачным лісце да Рыма яны празвалі яго логавам. Гэта вельмі ўзрушила Радзівіла, і ён паабяцаў зрабіць з «логава» сапраўдны горад. Было распачата нябачнае дагэтуль у тутэйшых мясцінах шырокамаштабнае будаўніцтва: сам горад з плошчай-рынкам і прадстаўнічай ратушай з вежай і гадзіннікам, вакол плошчы — мураваныя камянічкі, па чатырох вуглах горада — касцёлы і царква з кляштарамі, пры пад'ездах да горада — абсаджаныя дрэвамі дарогі з мураванымі слупамі, пры ўездах — мураваныя гарадскія брамы. Побач з горадам, па-за ставамі, будаваўся мураваны княжацкі замак з бастыённымі ўмацаваннямі па апошняму слову абарончай тэхнікі, прынятай у Еўропе.

Толькі пасля гэтага пачынання езуіты далі згоду на заснаванне нясвіжскага калегіума, краевугольны камень якога быў закладзены ў лета 1586 г. Праект калегіума быў распрацаваны ў Рыме, у Нясвіжы яго толькі нязначна ўдакладнялі ў адпаведнасці з існуючай сітуацыяй.

Інайчай выглядае гісторыя закладання езуіцкага касцёла. Пры Мікалаі Радзівіле «Чорным» касцёла ў Нясвіжы не было. Калі ж ён існаваў тут, то, напэўна, быў драўляны і пасля замацавання пратэстантызму пры двары «Чорнага» быў знесены. У 1582 г. князь «Сіротка» закладвае мураваны касцёл і ў 1584 г. перадае яго езуітам, абяцаючы тэрмінова скончыць будаўніцтва і аздабленне святыні. Аднак езуіцкае кіраўніцтва выказала сумненне адносна адпаведнасці будаванага касцёла да вымогаў ордэна. Відаць, былі некаторыя сумненні і ў самога фундатара, асабліва пасля яго вяртання з паломніцтва на Святую Зямлю і знёмства падчас падарожжа з найноўшым будаўніцтвам у Рыме. У гэтых адносінах варты прывесці заўвагу, якую падае ў сваім лісце з Mіра да Рыма адказная асоба езуітаў Рэчы Паспалітай правінцыял Кампана, што калі Радзівіл «што-небудзь дзе толькі ўбачыць, то жадае мець у сябе».

Яшчэ два гады цягнуліся развагі наконт лёсу нясвіжскага касцёла, пакуль улетку 1586 г. не вырашылі разбурыць толькі што ўзвядзены храм і будаваць новы. Дзеля стварэння новага езуіцкага касцёла ў Нясвіжы пільна чакалі даўно замоўленага з Рыма дасведчанага архітэктара. Нарэшце ў жніўні 1586 г. архітэктар прыязджае ў Нясвіж. Ім быў манах-езуіт Ян Марыя Бернардоні. Было яму тады каля 45 гадоў, і шлях да Нясвіжа склаўся для яго няпроста.

Ян Марыя Бернардоні нарадзіўся каля 1541 г. у мясцовасці Каньё (Cagno) правінцыі Кома на поўначы Італіі. Гэта край ла-

годных гор і малаяўнічых азёр. Мы шукалі па ўсіх картах патрэбную мясцовасць, але ў Мінску такіх карт не аказалася. Знайшлася толькі ў Кіеве падрабязная німецкая карта Швейцарскіх Альпаў яшчэ з мінулага стагоддзя. Каньё на ёй — маленечкая кропачка пасярод гор ля самай мяжы са Швейцарыяй. Нават цяпер, згодна з сучаснымі даведнікамі, у гэтай мясцовасці налічваецца ўсяго каля 800 жыхароў. Для самых цікаўных можна паведаміць, што даехаць да Каньё магчыма цягніком ад правінцыяльнага цэнтра Кома на заход да станцыі Сольбіата-Альбіолё, а адтуль да месца 2,5 км на поўнач. У мясцовасці вырошчаюць зерневыя культуры, ёсць вытворчасць віна і нейкі тэкстыль. Але вернемся да нашага архітэктара.

Будаўніком Бернардоні становіцца яшчэ на радзіме. Гэтаму спрыяла асяроддзе, бо ѿмнікі будаўнікоў, архітэктараў і скульптараў Італіі паходзілі з правінцыі Кома. Сярод апошніх нават утварылася асобная школа разъбяроў, вядомых пад называй «камаскі», г.зн. якія паходзяць з Кома. Некаторыя з іх працавалі на працягу XVI—XVII стст. у Рэчы Паспалітай, выконваючы надмагіллі для заможнай шляхты і клеру.

Бернардоні добра ведаў матэматыку і імкнуўся стаць архітэктарам. Пасля дзесяці гадоў працы мулярам Бернардоні ў Рыме ва ўзросце 23 гадоў уступае ў ордэн езуітаў. З гэтага часу і да канца жыцця ён застаецца манахам. На працягу сямі гадоў ягоным кіраўніком пры рымскіх будоўлях быў Дж. Трыстана (з Ферары, 1515—1574). Потым была праца ў Абруца, Неапалі. Тут на працягу чатырох гадоў кіраўніком Бернардоні быў таксама вядомы архітэктар Дж. дэ Росі.

У 1577 г. Бернардоні выязджает на востраў Сардзінію. Пры ад'ездзе ён атрымлівае ад свайго правінцыяла кнігу Віньёлы «Правілы чатырох ордэраў архітэктуры». З новага месца працы Бернардоні дасылае ў Рым праекты трох езуіцкіх калегіумаў, здзейсніць якія яму не давялося: пасля настойлівых просьбаў даслаць дасведчнага архітэктара, якога дамагаўся «Сіротка», Бернардоні ў 1583 г. накіроўваеца ў Літву.

Аднак даехаць у tym годзе да месца новага прызначэння — да Нясвіжа — архітэктару не давялося. Па дарозе ён быў перахоплены ў Любліне рэктарами будаванага тут калегіума Варшэвіцкім. Гэта была вельмі ўплывовая асоба ў Рэчы Паспалітай. Пасля навучання ў Падуі і Вітэнбергу Варшэвіцкі знаходзіўся пры польскім каралі як сакратар, адным з першых у краіне ўступіў у ордэн езуітаў, быў арганізатаром Акадэміі ў Вільні, займаўся выхаваннем каралеўскіх дзяцей і г.д.

Відаць, атрымаўшы звестку аб ад'ездзе Радзівіла «Сіроткі» ў падарожжа да Іерусаліма, Варшэвіцкі вырашыў скарыстаць дасведчнага архітэктара дзеля прыспешвання люблінскіх езуіцкіх будоўляў. У гэтых мэтах даволі часта тагачасных архітэктараў акрамя праектавання прымушалі працаваць фізічна на рыштаваннях. Лічылася, што

гэта дае добры прыклад для іншых працаўнікоў, а таксама атрымліваецца эканомія ў грашовых выдатках. На гэтым грунце паміж Бернардоні і рэктарам узник канфлікт. Адразу па прыездзе архітэктар заявіў, што кельню ў рукі не возьме, бо яшчэ 11 гадоў таму генерал езуітаў звольніў яго ад фізічнай працы, а да Рэчы Паспалітай ён дасланы выключна дзеля прыгатавання планаў і кіраўніцтва будоўляй.

Такі супраціў з боку простага манаха здаўся паўсюдна шанаваному Варшэвіцкаму вельмі дээрзкім. Былі падрыхтаваны лісты ў Рым са скаргамі на непакорлівага архітэктара. У іх, між іншым, пісалася, што ў вольны час Бернардоні захапляеца чытанкай не толькі архітэктурных прац, але і іншых твораў, якія да прафесіі дачынення не маюць. У 1584 г. яго ўжо намерваліся адправіць назад у Рым, але гэтага не адбылося, бо Бернардоні нарэштце саступіў вымогальным патрабаванням.

За тры гады, праведзеныя ў Любліне, Бернардоні выканаў таксама праекты калегіума і касцёла для Познані, Каліша, праект адбудовы пасля пажару касцёла брыгітак у Гданьску.

Толькі ў 1586 г. пасля новых напамінкаў з боку Радзівіла аб дасланні архітэктара, з'яўляеца Бернардоні ў Нясвіжы і застаецца тут на працу 13 гадоў. З самага пачатку яго чакала шмат работы. Па-першае, належала здзяйсніць нагляд за толькі што распачатай будоўляй калегіума. Праект быў ужо падрыхтаваны ў Рыме ягоным быlyм кіраўніком Джавані дэ Росі, Бернардоні рабіў па ім толькі карэктніроўкі. Галоўнай жа справай быў касцёл езуітаў. Яго трэба было і праектаваць, і будаваць.

Працы ў Нясвіжы рухаліся вельмі хутка. Ужо праз год пасля прыезду Бернардоні быў закладзены навугольны камень новага касцёла. Менавіта за гэты час быў падрыхтаваны яго праект. Перад Бернардоні стаяла няпростая задача. Акрамя неабходнасці прытрымлівацца ў знешнім выглядзе новай пабудовы прынятага езуітамі ўзору іх рымскага храма Іль-Джэзу, трэба было лічыцца таксама з пажаданнямі фундатара — князя Радзівіла.

Касцёл павінен быў належаць езуітам і адначасова заставацца парафіяльным. Акрамя таго, святыня будавалася як помнік, як месца вечнага спачынку прадстаўнікоў радзівілаўскага роду; інакш кажучы, павінна была стаць маўзалеем Радзівілаў. Шматпланавае прызначэнне касцёла вымагала дакладнай апрацоўкі яго праекта. У ім было закладзена, напрыклад, аж чатыры лесвіцы, каб забяспечыць адасоблены шлях да ложаў і хораў членам княжацкай сям'і, святарам, вучням калегіума і парафіянам. Былі закладзены таксама два асобныя ўваходы да крыпты-падзямелля, дзе ў розных яго частках змяшчаліся труны князёў, манахаў і знакамітых парафіян.

Вядома, што Бернардоні ў працы дапамагаў менскі ўраджэнец, былы кужніер Ян Франкевіч, які пасля ўступу да езуітаў працеваў у Нясвіжы пекарам. Бернардоні вывучыў яго на архітэктара. Пазней,

на пачатку XVII ст., Франкевіч збудаваў у Вільні касцёл Св. Казіміра, які і цяпер стаіць на Ратушнай плошчы.

Пазней у нясвіжскім касцёле шмат чаго было спрошчана, перароблена, дададзена новага, асабліва ў сярэдзіне XVIII ст., але аснова будынка як знутры, так і звонку засталася нязменнай ад часоў Бернардоні. Відаць, у праектаванні прымаў удзел і сам Радзівіл «Сіротка», бо вельмі трапна акрэслівае яго ў адным са сваіх лістоў: «Заклаў новы касцёл, які мае быць збудаваны на крыж з купалам пасярод яго на версе, згодна таго способу, які быў абумоўлены з Айцамі».

Будоўля касцёла вялася няспынна, і праз тры гады паўстала неабходнасць узвядзення купала. Кіраўнік правінцыі Кампана не пажадаў даверыць гэтую працу Бернардоні, адзначаючы, што хоць ён і добры праектыроўшчык, але мае занадта малую практыку і лепш запрасіць сюды іншага архітэктара, а менавіта Джозэфа Брыцыю. Гэта быў вельмі шанаваны ў Польшчы архітэктар-езуіт, заняты адразу на некалькіх будоўлях. У Нясвіж ён прыехаў толькі ў студзені 1592 г. і хутка ад'ехаў. Мабыць, Брыцыю абмежаваўся толькі парадамі, як узнесці купал, усёй працай, відаць, кіраваў Бернардоні. У лістападзе 1593 г. будоўля касцёла была скончана і адбылося першае набажэнства.

Касцёл езуітаў у Нясвіжы лічыцца першай пабудовай на тэрыторыі Рэчы Паспалітай у стылі барока толькі таму, што ён быў скончаны хутчэй за іншыя, закладзеныя значна раней. Так сталася дзяякуючы выключна зацікаўленасці фундатара — Радзівіла «Сіроткі». Ён не дапускаў перапынку на будоўлі, своечасова выкладаючы на яе гроши і дадаўшы ў канцы суму звыш раней абумоўленай.

Пасля заканчэння сваіх прац у Нясвіжы Бернардоні ў 1599 г. выязджае ў Кракаў на будаўніцтва касцёла Св. Пятра. Захаваўся ліст Бернардоні да Радзівіла «Сіроткі», у якім ён апісвае, як ідзе яго новая праца (захоўваецца ў Варшаве: AGAD, AR, Dz.V, t. 15, nr. 590):

Яснавельможны і прывелебны Спадару,  
Mip Хрысту.

З Любліна пісаў Вашай Ясн-ай Міласці, дзяякуючы Вам за столькі дабрадзействаў і ласкаў да мяне. Абяцаў яшчэ напісаць з Krakava, але не рабіў гэтага раней, бо хацеў [спачатку] пагаварыць з Каралём; але таму, што будзе гэта не так скора, не раней сярэдзіны верасня, дык праз тую аказію са спад. Булгарынам (прыдворны Радзівіла Сіроткі. — B.K.) не хачу пратусціць магчымасці прывітаць В. Я. М-сць. І калі жадаеце ведаць аб майм дабрабыце, дзякую Богу, ён дастаткова добры і такі ж, спадзяюся, у В. Я. М-сці. Я ўжо спыніўся ў Krakаве, аб чым напэўна В. Я. М-сць ужо ведае. Што наkont прагрэсу гэтай будоўлі (будаўніцтва касцёла Св. Пятра ў Krakаве. — B.K.), то ідзе ўперад, у некаторых месцах муры ўжо 10 лакцёў, так што сп. Булгарын лепей распавядзе вусна В. Я. М-сці.

Новага тут нічога не чуваць, калі не казаць, што нашыя разбойнікі ўчынлі вялікі напад: то ёсьць захаплі ўсю правізію і плату, якія [прыгатавалі] венецыянцы з Канстанцінопала для сваіх жайнерай, што стаяць у Венгрыі. Учора першы прывітаў Яснавель-можнага сп. Кардинала (брат Сіроткі Ежы Радзівіл.— В.К.), які вельмі ўзрадаваўся майму прыбыццю, так што ў кожным мейсцы маю добраага пакравіцеля ад дома Радзівілаў, хай будзе імя Господа бласлаўлёнае. Аднак жа спадзяюся, што хутка ўбачымся, на гэтым заканчваю, адзінае малюся, каб мне быць у Вашай ласцы, якую заўжды атрымліваў у мінульым.

У малітвах за В. Я. М-сць вельмі прашу. З Krakava 29 ліпеня 1599. Вітае В. Я. М-сць айцец Валенціно Русковія.

Di V.S. Ill-mo

Слуга Пана

Джюо Марыя дэ Бернардоні.

(Пераклаў з італьянскага Аляксандар Астравух.)

Акрамя касцёла Св. Пятра архітэктар выкананы яшчэ праект кляштара бернардзінаў у Кальварыі Эзбжыдоўскай.

У 1605 г., калі на касцёле ў Krakave заставалася толькі ўзвесці купал, сцены далі трэшчыну. Бернардоні загадвае адкапаць падмуркі і ўзмацняе іх. Гэта была не яго віна — падмуркі закладаў іншы архітэктар, ужо вядомы нам Брыцыю. Бернардоні здолеў выправіць памылку папярэдніка — купал хутка быў узведзены і кракаўскі касцёл стаіць цэлым і дагэтуль. Але заканчэнне працы архітэктар ужо не пабачыў, бо памёр у tym жа 1605 г., 19 кастрычніка. Відаць, сказалася напружанасць душы ў час мацевання сцен — ён хварэў перад скананнем усяго толькі 9 дзён.

Распрацоўка праекта рэстаўрацыі Нясвіжскай ратушы працягвалася. Былі прагледжаны ўсе пабудовы, якія мог праектаваць Бернардоні (што ў натуры, а што па публікацыях): касцёл езуітаў і адзін з карпусоў замка ў Нясвіжы, касцёлы ў Калішы, Любліне і Krakаве, капліца ў Кальварыі Эзбжыдоўскай пад Krakавам і г.д.

Асабліва ўважліва былі агледжаны нясвіжскія збудаванні. І тут высветлілася, што палацовыя карпусы ў Нясвіжскім і Mірскім замках вельмі падобныя па структуры, а калі на першы ёсьць план у «Кіеўскім альбоме», то зусім верагодна, што і другі, у Mіры, таксама праектаваў Бернардоні. Гэта tym больш магчыма, што калі распачалі будаўніцтва ў Нясвіжы (будаваўся не толькі касцёл з калегіумам, але ўвесь горад), то ў ім не было дзе кватэравацца. Увесь княжацкі двор і запрошаныя езуіты жылі ў Mірскім замку, аб чым сведчаць подпісы на лістах «Сіроткі» і езуіцкіх прадстаўнікоў. Потым, калі тое-сёе збудавалі ў Нясвіжы, княжацкі двор пераехаў туды, а затым і ў Mіры пачалі перабудову.

Гэта было вельмі значнае адкрыццё, асабліва для навучэнцаў мірскага вучылішча: знаміты Бернардоні працаваў у Mіры! Адразу было заўажана, што па-руску «РИМ» і «МИР» — гэта адно і тое ж слова, толькі адлюстраванае. У гуртку «Батлейка» з'явілася песня:

«Ад Рыма да Міра такі далёкі пуць, стаіць горад Нясвіж — ніяк не абмінуць».

Другім адкрыццём было тое, што ў Нясвіжы мы ўбачылі Італію. Гэта асабліва будзе відавочна, калі давядзеца ўзняцца на адresaўрапаную вежу нясвіжскай ратушы: вось палацовы корпус замка, адсюль ён выглядае як паўночна-італьянская рэнесансная віла; вось касцёл, узорам для якога быў Іль-Джэзу — галоўная святыня езуітаў у Рыме; а вось Альба — месца загараднага адпачынку і палявання. І ўсё гэта акаймавана каскадам ставоў, якія па сваіх абрысах вельмі нагадваюць возера Кома — цудоўную мясціну, адкуль родам быў Бернардоні.

І тады мы зразумелі, што Бернардоні пражыў у нашым краі найлепшыя 13 гадоў свайго жыцця. Усё яму тут было добра: апынуўся пры багатым княжацкім двары, ніхто не паганяў на рыштаванні, праектавання колькі хочаш — цэлы горад. І як знак падзякі за добры прытулак Бернардоні пакідае тут маленькі адбітак свайго цудоўнага роднага краю — Італіі.

Была ў Бернардоні ў Нясвіжы яшчэ адна прыемнасць — здольны памочнік і вучань Ян Франкевіч. Пра яго таленавітасць сведчыць такі факт, што калі ён сустрэўся ў 1594 г. з Бернардоні, то меў за плячыма ўжо 35 гадоў, але здолеў навучыцца складанай прафесіі архітэктара так дасканала, што пазней, у Вільні, пры будаўніцтве касцёла Св. Казіміра на працягу 20 гадоў бяззменна кіраваў і ўзвядзеннем сцен, і выстроем інтэр'ераў.

Але вернемся да Бернардоні, а дакладней — да ўяўлення яго аблічча. Невыпадковым здалося для нас ягонае спатканне і супрацоўніцтва з Франкевічам. Калі Бернардоні так не любіў рыштаванняў, а ў вольныя часын аддаваўся чытанцы не толькі прафесійных кніжак, то, напэўна, ён меў характар мяккі і лагодны (нездарма ён саступіў патрабаванням у Любліне, ды і тут, у Нясвіжы, езуіцкія каляторы адсунулі яго ад узвядзення капулы над касцёлам). А калі так, то ён павінен быў любіць ... булачкі! Мяккія, беленъкія булачкі, якія найлепшым чынам мог прыгатаваць таленавіты пекар Франкевіч. Адсюль і сяброўства, адсюль і навука. Адсюль і аблічча самаго Бернардоні — позірк лагодны, твар кругленъкі, голены, бо быў ён простым манахам без адзначэнняў і прывілеяў, на галаве — манаская шапка з чатырма вушкамі, як прынята ў езуітаў.

Што датычыцца «Кіеўскага альбома», то ў час падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі нясвіжскай ратушы памочнікі з мірскага вучылішча шмат над ім папрацавалі, вышукваючы патрэбныя дэталі і аналагі. Аказалася, што перамалёўка архітэктурных дэталяў — справа нялёгкая, нават ад прафесіяналаў патрабуе вытрыманасці і спрыту. У выніку была зроблена выснова, што «Кіеўскі альбом» з'яўляўся ў першую чаргу не зборам праектаў, але «штудыюмам», г.зн. вучэбным сшыткам. Узніклі сумненні, што альбом быў выканан-

ны самім Бернардоні. І зноў пачалося вывучэнне лістоў альбома, але на гэты раз лінгвістычнае.

Некалькі чарцяжоў у альбоме маюць надпісы на польскай мове, сустракаюцца асобныя слова, напісаныя кірыліцай. На падставе таго, што адным з правілаў ордэна езуітаў было вывучэнне мовы таго краю, куды іхніх манахаў накіроўвалі, Т. Габрусь робіць выснову, што знаёмыя Я. М. Бернардоні з мясцовым дыялектам было натуральнай з'явай<sup>3</sup>.

Аднак, па-першае, веданне мясцовай мовы было патрэбна ў першую чаргу місіянеру, якім Бернардоні не з'яўляўся. Па-другое, запісы ў альбоме па сутнасці польскія, але маюць беларускія дыялектычныя адхіленні, часам з цітламі, характэрныя для стараславянскай пісьмовасці, аднак няма ніводнага граматычнага адхілення, уласцівага іншаземцу (памылкі ў скланенні, адпаведнасці часу і г.д.). Сучаснага чытача могуць здзівіць прыклады напісання польскага «у» праз «і», альбо «с» праз «cz», але, мяркуючы па дакументах XVI ст., такое напісанне ў той час было нормай:

«Fundamenta tego domu pana radziwiła wojewodzi trockiego ten ijest uroboni f wolwarku ijego ktori naziwaie Alba z drwia ijest urobioni Ale ija tu risował ijako mirowani»; «Ta kamienicia zbudowana w zamku w niezwezkiem ijego moszci pana Radziwiła wojewodi trockiego ma na dłuzkosć łokczi siedemdziesiąt liteskich A na szrokość łokczi 24»; «... A na rogah Alkirze ijde od spodku...»<sup>4</sup>.

Сустракаюцца на чарцяжах таксама надпісы кірыліцай: «35 л'е локтей. сосудо хранильница»<sup>5</sup>. Хутчэй за ўсё надпісы рабіў мясцовы жыхар.

Здаецца, складаць альбом перамалёвак з архітэктурных трактаў Бернардоні было непатрэбна, бо ён меў уласныя кнігі, адну з якіх, менавіта Віньолы «Аб пяці парадках архітэктуры», ён атрымаў як узнагароду яшчэ ў 1577 г.

Цяпер мы ўпэўнены, што згаданы альбом быў вучнёўскім сшыткам і належаў ён ад пачатку Яну Франкевічу. Не дзіва, што альбом апынуўся ў рэшце рэшт у Кіеве, бо Франкевіч астатнія гады правёў у Нясвіжы і памёр у Варшаве ў 1627 г. Яшчэ мала хто ведае, што шмат дакументаў па Беларусі, асабліва з радзівілаўскага архіва, таксама знаходзяцца ў Кіеве.

І вось яшчэ што. Больш пільна прыглядаючыся да чарцяжоў альбома, асабліва тых, якія не маюць подпісаў, мы звярнулі ўвагу на два з іх, якія нагадваюць вядомыя віленскія пабудовы. Яны змешчаны ў канцы альбома. Першы, на старонцы 69v, уяўляе план познегатычнай базілікі і нагадвае план касцёла Св. Яна да перабудовы. Як вядома, напачатку XVII ст. ініцыятарам перабудовы гэтага храма

<sup>3</sup>Габрусь Т. В. Архитектурное проектирование в Белоруссии. У истоках // Строительство и архитектура Белоруссии. 1990. № 4. С. 36–38.

<sup>4</sup>ЦНБ АН Украіны, ОР, ф. 721, с/589, арк. 6', 15', 16.

<sup>5</sup>Таксама. Арк.20'.

быў Павел Бокша, які меў з Я. Франкевічам сціслыя контакты. На с. 71 альбома ёсць план другога храма, які хоць не цалкам, але па кампазіцыі нагадвае план касцёла Св. Казіміра.

Напэўна знайдуцца людзі, і сярод іх нямала будзе навукоўцаў, якія будуць аспрэчваць нашыя меркаванні, але гэта ўжо будуць тэарэтычныя разважанні. У дадзеным выпадку яны менш за ёсё мяне турбуюць.

Пры знаёмстве з гісторыяй мяне ў першую чаргу турбуе не сам гістарычны факт, але асоба, якая пры гэтым факце адзначана, яе мысленне і магчымыя сувязі з іншымі асобамі, парашунтанне дзеяў тae эпохі з нашым сённяшнім жыццём. Нарэшце, азнаямленне моладзі з жыццёвымі з'явамі гісторыі даламагае ім лепш спазнаць свой край, культуру і мастацтва.

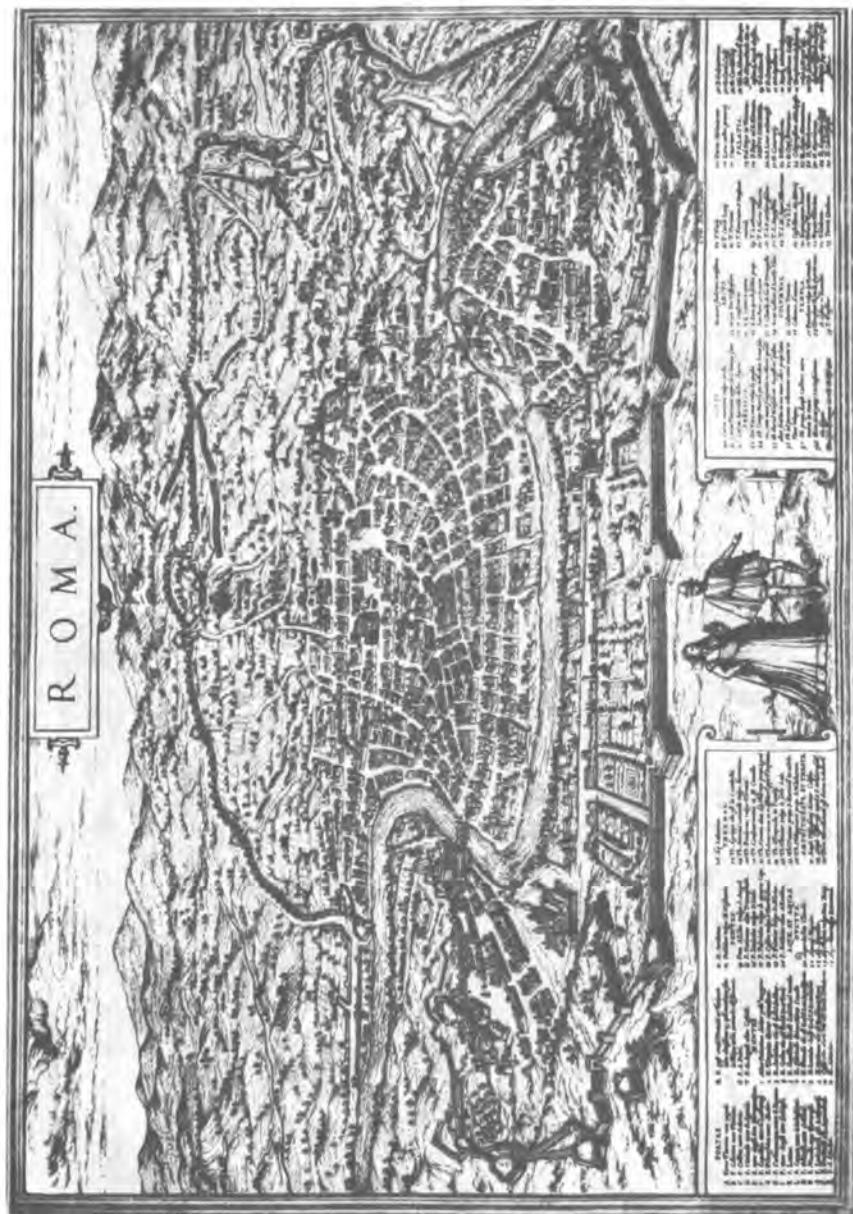
На слядах выказанных толькі што доследаў гурток «Батлейка» падрыхтаваў невялічкую інтэрмедыю пра прыезд у Нясвіж архітэктара-манаха Я. М. Бернардоні. Зроблена гэта было з гумарам і густам, з увядзеннем у дзеянне народных персанажаў і народнай мовы. Нават батлеечная скрыня была выканана ў выглядзе нясвіжскай ратушки. Напрыканцы 1991 г. гурткоўцы стварылі ў Нясвіжы свята, прысвечанае 450-годдзю з дня нараджэння Я. М. Бернардоні, з абыходам помнікаў горада, з юбілейнымі прэзентамі, з выставай, батлеечным канцэртам і, нарэшце, выкананнем гімна ў гонар імянінніка.

DUCATUS MEDOLANENSIS.

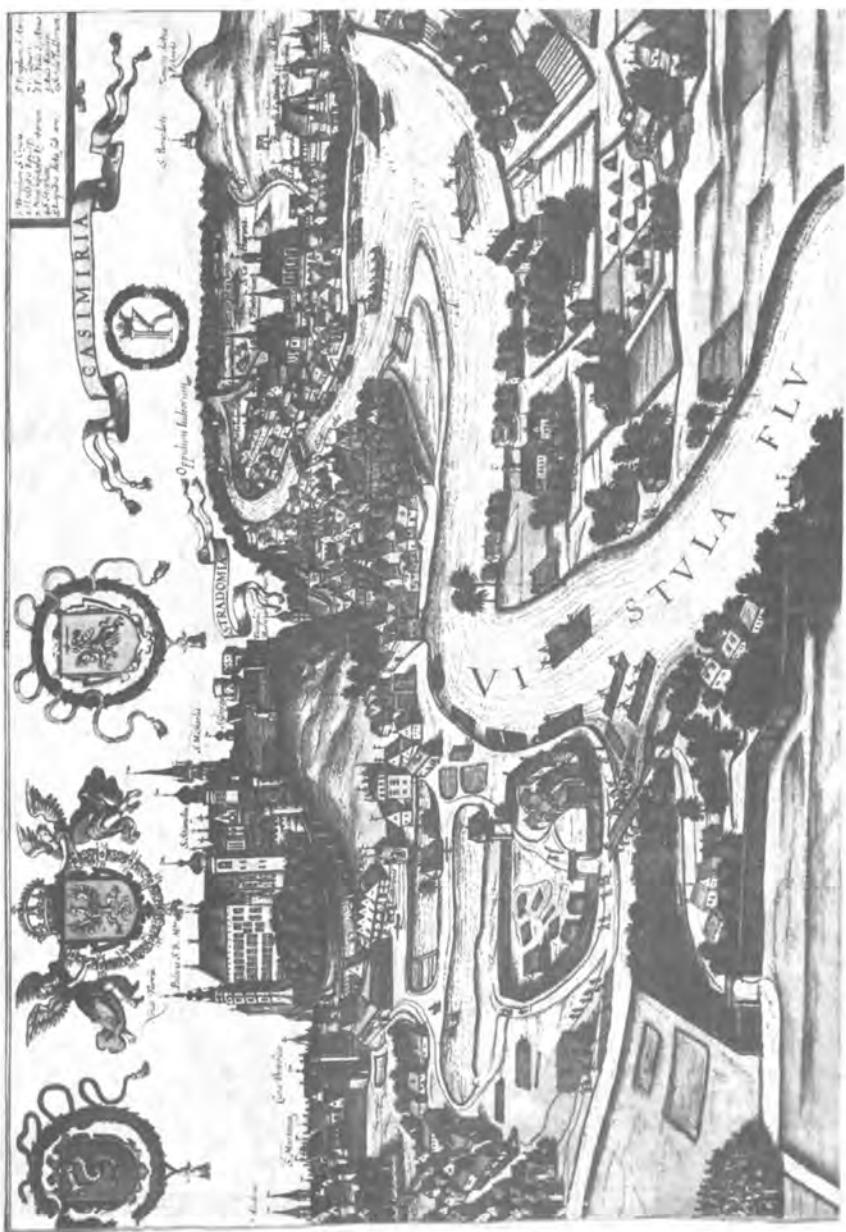
MEDOLANENSIS  
Ducatus.



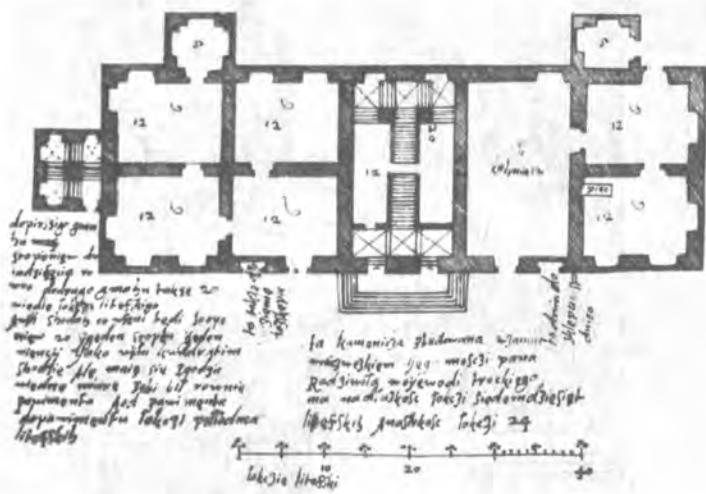
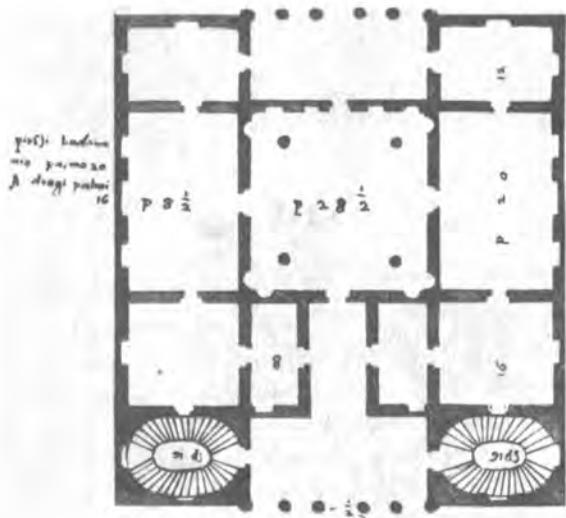
54. Міланська герцагства. Карта 1627 р. На поўначы — возера Кома (Hondius J. Nova et acurata Italiae ... descriptio. Leyden, 1627, il. 324)



55. Выгляд Рыма ў канцы XVI ст. (Braun G. *Civitates orbis terrarum*. Lib. 1, 1588, il. 45)



56. Кракаў у канцы XVI ст. (*Illustriorum principque urbium ... Amstelodami*, il.K)



57. Планы невядомага палаца з авальными лесвіцамі і паўднёвага корпуса замка Радзівілаў у Нясвіжы (ліст 15v. «Кіеўскага альбома»)



58. Перамалёўкі з архітэктурнага трактата С. Серліо. XVI ст. (ліст 70 з «Кіеўскага альбома»)

Illustrissimo et excellentissimo Sig<sup>o</sup>:

Pax Om.

Da Lublino scrisi a sua Ill<sup>ma</sup> Signoria, ringraziandoli di tanti beni  
ci et amarevoli Ne Vrso di me. Promisi ancora scrivere di Cracovia  
ma non lo fatto prima, perch<sup>e</sup> Volv<sup>o</sup> parlare con il Re; ma fermo mea  
Vera ancora tanto presto, fe non a mello settembre, questa annunzia-  
re per il S. Salvator<sup>o</sup> non so voluto tralasciare di Salutare V. S.  
Ill<sup>ma</sup>. Et si desidera di sapere del mio ben stare, per la qua-  
lia il Dio è assai bene, et così fero lo di Vr<sup>o</sup> S. Ill<sup>ma</sup>. Già  
io restavo qua in Cracovia, come Guido che Vr<sup>o</sup> S. Ill<sup>ma</sup> già sapeva.  
Quarto al fragrutto di questa fabbrica, da Wawne inarli, in altra  
in luoghi suano i muri alti 20. braccia, si cose il Sig. Bullarin  
meglio dura a terra a V. S. Ill<sup>ma</sup>. Di nono qua non si fanno  
nienti, se non che si dice, che li nostri frauduli hanno fatto  
un gran bottino: che chi saono figliati tutta la prouincie,  
le feste, che vengano di Costantinopoli per li soldati che fanno  
in Orgavia. Fossi frono salutari Illustrissimus Sig<sup>o</sup> Cardinale  
il quale molto si rallegra della mia Vrta, si che in ogni lu-  
go tengo un buono pastorelli di casa di Radzivili. Sit nunc  
Dominum benedictum. Ma forse Stro, che ci Volemo presto, con  
questo farcio fin, solo pregandolo che mi tenga in sua gracia  
come sonato m'atenuto per il fattato. Alli Orationi di sua  
Ill<sup>ma</sup> Sig<sup>o</sup> molto me raccomando. Di Cracovia alle 29 de  
Luglio de 1819. Saluta V. S. Ill<sup>ma</sup> il f. Valentino Ruccini

Di V. S. Ill<sup>ma</sup>

Sono nel Sig<sup>o</sup>.

Gio Maria di Bernardon.

Т.В.Габрусь

**СТИЛІСТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ  
АРХІТЭКТУРЫ  
ВІЛЕНСКАГА БАРОКА**



Тэрмін «віленскае барока» як мастацтвазнаўчае вызначэнне архітэктурна-мастацкай сістэмы, што склалася пераважна ў культаўым дойлідстве Вялікага княства Літоўскага ў сярэдзіне XVIII ст., сформуляваны і распрацаваны ў 1930-х гадах у навуковых колах Захо́дній Беларусі<sup>1</sup>, цэнтрам якой заставалася Вільня — гістарычны дзяржаўны і культурны асяродак нашага краю. У азначаным тэрміне адлюстравалася ўсведамленне адметнасці і непаўторнасці гэтага каштоўнага пласта нацыянальнай матэрыяльной культуры. Вызначэнне яго асаблівасцей было заснавана часцей за ўсе на эмацыянальным эстэтычным успрынняцці. Таму пры выкарыстанні тэрміна «віленскае барока» ў навуковым мастацтвазнаўчым ужытку ці дэфініцыі помнікаў гэтага стылю ёсць пэўныя розначтанні, а іншы раз і свядомыя фальсіфікацыі.

У мастацтвазнаўчых працах існуюць тры асноўныя крытэрыі для вызначэння кола архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока: *геаграфічны, храналагічны і стылістычны*. Адразу адзначу, што ўсе гэтыя варункі, кажучы мовай матэматыкі, паасобку з'яўляюцца неабходнымі, але недастатковымі. Па-першае, відавочна, што не ўсе помнікі барочнай архітэктуры Вільні, як, напрыклад, касцёлы Св. Пятра і Паўла, Св. Казіміра, Усіх Святых і інш., з'яўляюцца помнікамі мастацкай школы віленскага барока. Тым больш гэта тычыцца ўсяго рэгіёна яго ўплыву, геаграфічныя межы якога немагчыма вызначыць дакладна — ён ахоплівае амаль усю Беларусь і Літву.

Па-другое, недастаткова акрэсленымі з'яўляюцца і храналагічныя межы віленскага барока. Розныя даследчыкі прымаюць за пункт адліку станаўлення гэтай мастацкай сістэмы розныя помнікі: перабудову галоўнага фасада касцёла кармелітаў босых у Глыбокім, 1735 г., ці адбудову нанава уніяцкага Сафійскага сабора ў Полацку, 1738—1750 гг. Пётра Багдзевіча, адзін з тых, каму належыць прыярытэт у распрацоўцы праблемы віленскага барока, абмяжоўвае яго 2-й і 3-й чвэрцямі XVIII ст. (паміж 1725—1775 гг.), а польскі даследчык Уладзіслаў Татаркевіч — толькі сярэдній трэццю стагоддзя — перыядам найвышэйшага росквіту гэтага самабытнага стылю, з яскрава акрэсленымі фармальными прыкметамі ў трактоўцы зрокавага вобраза збудавання<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Morelowski M. Problemy wileńskiej architektury barokowej XVII–XVIII w. // Prace i materiały sprawozdawcze sekcji historii sztuki. Wilno. Tow.-wo przyjaciół nauk. T. 2. 1935. S. 174—196; Яго ж. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyki do neoklasycyzmu. Wilno, 1938—1939; Яго ж. Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. Wilno, 1940; Bohdziewicz P. O tizach kierunkach wileńskiego baroku drugiej i trzeciej czwierci XVIII wieku //Prace i materiały sprawozdawcze... T. 2. S. 240—241; Яго ж. O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej czwierci XVIII wieku //Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki TPN w Wilnie. T. 3. 1938—1939. S. 192—197.

<sup>2</sup> Tatarkiewicz W. O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku: Architektura, rzeźba. Warszawa, 1966. S. 9—15.

Не менш палемічнымі з'яўляюцца і пытанні стылістыкі віленскага барока. Звычайна за аснову бяруцца яго эстэтычныя характеристыстыкі, такія, як вытанчанасць і вертыкалізм прaporцый, скульптурная пластычнасць фасадаў і інтэр'ераў, маляўнічасць сілуэта, утворанага шмат'яруснымі вежамі і фігурнымі атыкамі франтонамі, у стварэнні якіх дойліды гэтай школы праявілі шмат самастойнасці ў рамках агульнаеўрапейскай мастацкай канцэпцыі барока. Аднак абагульненасць такіх вызначэнняў, як пластычнасць, скульптурнасць, маляўнічасць, якія паўсядна ў той ці іншай ступені ўласцівы апошній фазе развіцця еўрапейскага барока, робіць расплыўчатымі стылістычныя прыкметы віленскага барока і пры фармальным падыходзе прыводзіць да недакладнасцей, а часам і да псеўданавуковых падтасовак.

У эстэтычнай канцэпцыі мастацтва барока ў цэлым знайшла выяўленне складаная і супярэчлівая карціна гістарычнага развіцця грамадства, барацьбы дзвюх асноўных тэндэнций, якія вызначалі эпоху: развіцця капиталізму і рэгресу феадалізму. Гэтая сацыяльная супярэчлівасць эстэтычнай канцэпцыі барока спрыяла дыялектычнаму развіццю форм архітэктуры. У перыяд інтэнсіўнага фарміравання нацый і нацыянальных дзяржаў стыль барока засвоіў і перапрацаваў розныя мастацкія традыцыі, набыў у розных краінах пры розных сацыяльных умовах яскравы самабытныя характеристар. Архітэктура кола барока складаецца з цэлага шэрагу шмат у чым своеасаблівых архітэктурна-мастацкіх сістэм. Агульнаўпрынятая вызначэнні барока: італьянскае (рымскае, неапалітанскае, п'емонцкае ў прыватнасці), нямецка-аўстрыйскае (дрэздэнскае, венская), іспанскае і г. д.— для Захадній Еўропы, кракаўская, львоўская, віленская, маскоўская (нарышкінская), пецярбургская і г. д.— для славянскіх народаў, сведчаць аб шматграннісці яго нацыянальных форм. У гэтым ланцужку архітэктурна-мастацкіх школ, які ахоплівае амаль увесь хрысціянскі свет перыяду позняга феадалізму, віленская барока выступае як заключная фаза станаўлення эстэтычнай канцэпцыі сусветнага стылю ў Вялікім княстве Літоўскім з улікам спецыфікі сацыяльна-гісторычных абставін і перш за ўсе поліканфесійнасці яго грамадскага жыцця.

Мова архітэктурнага стылю мае семантычны і эстэтычны аспекты. Сэнсавы змест архітэктуры адлюстроўвае стан навакольнага свету, яго матэрыяльную будову і развіццё ў часе. У ім закладзены прасторавыя, горадабудаўнічыя і грамадска-сацыяльныя фактары. Гістарычнае развіццё архітэктуры паказвае, што яе семантычнай асновай з'яўляеца падпарадкаваная пэўнай функцыі структура просторы, абмежаваная архітэктурна аформленымі масамі. Таму зразумела, што ў аснову аналізу архітэктурна-мастацкага стылю трэба класізвалюць аўтамна-прасторавых кампазіцый, хоць у складаных архітэктанічных утварэннях цяжка правесці мяжу паміж семантычнай і эстэтычнай часткамі. Выяўленне своеасаблівасці эстэтычных

кампанентаў стылю: сілуэта, пластыкі, рytmu, прарорцый, маштаба, фактуры і г. д., дапаўненне вывучэнне праблемы.

Аднак у шэрагу мастацтвазнаўчых прац па праблеме барока назіраецца свядомае абстрагаванне ад яго семантычнай асновы і канцэнтрацыя ўвагі на фармальных мастацкіх сродках стылю, што, безумоўна, на пэўнам этапе дазволіла выявіць яго агульныя эстэтычныя характеристыстыкі і зацвердзіць агульначалавечую культурную каштоўнасць. Між тым гэта «наднацыянальная» тэндэнцыя прывяла да замены іншы раз вызначэння заключнай, найбольш пластычна насычанай, фазы барока інтэрнацыянальным тэрмінам «ракако»<sup>3</sup>. Трэба адзначыць, што гэта думка не падзялялася Г. Вельфлінам, А. Брынкманам, Г. Зэдльмаерам, Б. Віпперам і іншымі класікамі тэорыі стыля<sup>4</sup>, якія вылучалі паняцце «ракако» з агульнай эстэтычнай канцепцыі барока як стыль пераважна інтэр'ерны і цалкам атэктанічны. Сапраўды, тэрмін «ракако» з'яўліўся ў Францыі, дзе, дарэчы як выключэнне для мастацтва ўсёй Еўропы, амаль не было твораў архітэктуры барока, з мэтай вызначэння салоннага стылю Людовіка XV, які служыў маскіроўкай рэальнай класіцыстычнай канструкцыі сродкамі дробнага мудрагелістага дэкору ў выглядзе асиметрычных завіткоў і ракавін (ракайляў).

У 1970 г. у Варшаве выйшаў манографічны зборнік пад назвай «Rokoko»<sup>5</sup>, дзе гэтым тэрмінам вызначаліся стылевыя прыкметы кульставай архітэктуры позняга польскага барока. Гэты прыём, на нашу думку, выкарыстаны свядома, з мэтай надаць міжнароднае гучанне позняму польскаму бароку, якое ў парадку з віленскім, як адзначаў Ул. Татаркевіч, не вызначаеца такім жа ярка самабытнымі харектарами. Больш выразным у гэтых адносінах з'яўляецца ранніе, так званае кракаўскае барока<sup>6</sup>.

Аднак у адзначаным зборніку сярод помнікаў кульставай архітэктуры ўласна Польшчы, зыходзячы з тэндэнцыі многіх польскіх даследчыкаў лічыцца беларускія землі «ўсходнімі крэсамі», разглядалася і уніяцкая царква ў Беразовечы, што пад Глыбокім, класічны ўзор віленскага барока, нягледзячы на відавочныя адрозненні ў яе аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і дэкоры, іншыя сацыяльна-гісторычныя карані<sup>7</sup>. Гэты нязначны і палемічны навуковы факт тым не менш даў падставы мастацтвазнаўцу А. Кулагіну, аўтару манографії

<sup>3</sup>Франкл П. Основные этапы развития зрительного образа в новой архитектуре //История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 294.

<sup>4</sup>Вельфлін Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913; Бринкман А. Пластика и пространство. М., 1935; Віппер Б. Р. Искусство XVII–XVIII вв. //История европейского искусства. Ч. I–II. М., 1969; Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966.

<sup>5</sup>Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Warszawa, 1970.

<sup>6</sup>Tatarkiewicz W. Dwa baroka: krakowski i wileński //Prace komisji Historii Sztuki. T.VIII. Z. 2. Warszawa, 1946. S. 219–220.

<sup>7</sup>Hornung Z. Genealogia artystyczna rokoko w architekturze sakralnej XVIII wieku //Rokoko... S. 37–61.

«Архитектура и искусство рококо в Белоруссии» (Мн., 1989), на падставе надзвычай павярхойнага і малаабгрунтаванага фармальнаага аналізу культаўага дойлідства Беларусі XVIII ст. ахапіць гэтым тэрмінам усё кола помніка сакральнай архітэктуры віленскага барока і не толькі яго. А. Кулагін яшчэ больш смела, чым польскія аўтары, пераводзіць у ракако амаль усе помнікі позняга беларускага барока з прыкметамі віленскага і без яго, атэстуе уніяцкія цэрквы касцёламі і г. д. Але з усяго гэтага мы падкрэслім, што, паколькі гэта адзінае рускамоўнае выданне па дадзенай праблеме, для шырокага чытача адбылася падмена тэрмінам «ракако» больш слушнага і правамоцнага тэрміна «віленскіе барока», які, на жаль, не атрымаў пашырэння і распрацоўкі ў беларускім мастацтвазнаўстве пасляваеннаага часу ў выніку складаных сацыяльна-гістарычных умоў савецкага перыяду: адлучэнне Вільні ад нашага краю, негатыўнае стаўленне афіцыйнай ідэалогіі да царквы і сакральнага мастацтва і г. д. Што прынесла беларускай мастацтвазнаўчай навуцы гэтая падмена, акрамя ўвасаблення прыватных навуковых амбіцый даследчыка? Толькі мэтанакіраваную нівеліроўку нацыянальных каштоўнасцей — і больш нічога. Абарвана яшчэ адна семантычная сувязь, што злучала нашу архітэктурную спадчыну са слайнай гісторыяй Вялікага княства Літоўскага. Са свайго боку, будучы прыхільніцай тэорыі нацыянальных форм стылю барока, маю на мэце ўмацаванне гэтай сувязі далейшай распрацоўкай і абгрунтаваннем стылістычнай спецыфікі віленскага барока на падставе аналізу архітэктурна-мастацкіх асаблівасцей шэрагу беларускіх храмаў сярэдзіны XVIII ст. і ролі уніяцкай царквы ў іх фарміраванні<sup>8</sup>.

Фатальная раз'яднанасць беларусаў па канфесійным прынцыпе толькі ў XVII—XVIII стст. з вялікімі цяжкасцямі, «просьбою и грэзьбою», была на нейкі перыяд пераадолена стварэннем аб'яднанай грэка-каталіцкай царквы, што, безумоўна, паспрыяла працэсу фарміравання беларускай нацыі і развіццю яе культуры. У манументальным дойлідстве гэты працэс адбіўся найбольш яскрава. Менавіта уніяцкая архітэктура стала глебай для ўзрастання мастацкіх прынцыпаў віленскага барока. Найбольш дасканалыя ўзоры яго ў Беларусі — уніяцкія храмы ў Барунах, Беразвеччы, Быцені, Віцебску, Вольна, Жыровіцах, Орши, Палацку, Талачыне і іншых месцах. Архітэкtonіка базыльянскіх цэркваў іманентна выпрацавалася на аснове традыцый мясцовага дойлідства з улікам усходніх і заходніх архітэктурных уплываў, літургічных патрабаванняў і канфесійнай сімвалікі як каталіцкай, так і праваслаўнай галіны хрысціянскага культу. Уніяцкі манаскі ордэн базыльянаў, дзеянасць якога ў Вялікім княстве Літоўскім пачалася з 1617 г., у адрозненне ад

<sup>8</sup> Габрус Т. В. Роля уніяцкай царквы ў фарміраванні архітэктуры віленскага барока //Наш радавод. Гродна, 1992. С. 551—556; Яе ж. Семантыка і функцыя трансепта ў беларускім дойлідстве XVI—XVIII стст. //Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1989. С. 114—119.

каталицкіх ордэнаў прытрымліваўся статута Св. Васілія Вялікага, ад імя якога і атрымаў сваю назуву. Гэты ж статут з'яўляеца асновай праваслаўнага манаскага чыну. Таму яны маюць агульную форму абрарадавасці.

У пракцэсе станаўлення барока ў беларускім культавым дойлідстве сфарміраваўся і атрымаў пераважнае пашырэнне тып двуххвежавага аднаапсіднага храма, трохнефавага базілікальнага альбо аднанефавага, з трансептам ці без яго. Наяўнасць трансепта надавала плану збудавання ў верхнім сячэнні (на ўзроўні вышэй за бакавыя нефы) выгляд крыжа. Характэрна, што ў беларускім дойлідстве, на сутыкненні каталіцкай і праваслаўнай тэалагічнай сістэм і рознай канфесійнай сімволікі, істотнае значэнне мела форма гэтага планакрыжа, які сімвалізаваў адпаведнае прадстаянне перад Богам. У касцёлах форма плана ў верхнім сячэнні была звычайна ў выглядзе выцягнутага лацінскага крыжа, у праваслаўных цэрквах крыж быў роўнаканцовы, грэчаскі. Імкненне да цэнтрычнасці або двухвосевай сіметрыі кампазіцыі было ўласціва сакральному дойлідству Візантыйскага, а на ўсходнеславянскіх землях у старажытнарускі перыяд знайшло выражэнне ў пашырэнні крыжова-купальнага храма.

Як жа вырашалася гэтая глыбока сімвалічная і семантычна багатая ідэя ў архітэктоніцы уніяцкіх храмаў перыяду віленскага барока? На месцы зруйнаванага да падмуркаў старажытнага праваслаўнага Сафійскага сабора ў Палацку па ініцыятыве полацкага архібіскупа, а пазней уніяцкага мітрапаліта Фларыяна Грабніцкага ў 1738–1750 гг. (афармленне інтэр'ера працягвалася да 1765 г.) быў узведзены величны уніяцкі храм. Храналагічна ён стаў першым архітэктурным творам, у якім цалкам і паслядоўна былі ўвасоблены эстэтычныя характеристыкі віленскага барока. Як уніяцкі сабор быў пераарыентаваны алтаром на поўнач, пры гэтым даўжыня старажытнай Сафіі вызначыла шырыню новай. Аб'ёмна-прасторавая структура будынка набыла формы трохнефавай аднаапсіднай базілікі. Сіметрычна трох усходніх алтарных апсід падзялялася праваслаўнага храма XI ст. была ўзведзена заходняя група апсід, і разам яны трактаваны ў кампазіцыі збудавання як рамёны невысокага трансепта, больш нізкага за асноўны неф. Такім чынам, план у сячэнні вышэй за бакавыя нефы атрымаў папярочную вось сіметрыі і форму папарна роўнаканцовага крыжа (без алтарнай апсіды), а на ўзроўні вянчачага карніза крыж у плане ўвогуле знікае, не акцэнтуючы ніякай сімволікі. Славутая загадка заходніх апсід, якую, нарэшце, канчатковая вырашылі на карысць XVIII ст. археолагі пад кіраўніцтвам Вал. Булкіна ў 1975–1980 гг., аналагічна вырашаеца і тэорыйскі стыляў у адпаведнасці з семантычнымі і эстэтычнымі аспектамі віленскага барока. Пластычныя гранёныя формы старажытных і новых апсід (сярэдняя з іх, вышынёй каля 9 м, завершаны барочнымі купаламі з ліхтарыкамі) узбагачаюць дынаміку агульной кампазіцыі, што ўзрасце па падоўжнай восі ад алтара да ажурных вежаў галоўнага фасада.

Гэтая дынаміка падкрэслена падобнымі да дыядэм фігурнымі атыкавымі франтонамі, якія тут упершыню былі ўзведзены на абодвух тарцах двухсхільнага даху цэнтральнага нефа.

Вяршыня віленскага барока — Петрапаўлаўская царква ў Бераз-веччы, узведзеная ў 1756—1763 гг., таксама ўяўляла сабою трохнефавую базіліку з трансептам і двухвежавым галоўным фасадам. Пры агульнай традыцыйнасці структуры вобраз збудавання смелы і наватарскі. Шырокі цэнтральны неф з апсідальным алтарным завяршэннем пасярэдзіне перасякаўся роўным з ім па вышыні трансептам з закругленымі тарцамі. Такім чынам, у беразвецкай царкве план кафалікона (малітоўнай залы без нартэksа і алтарнай часткі) на ўзоруні вянчаючага карніза меў форму роўнаканцовага грэчаскага крыжа, чым аддавалася даніна уніяцкаму паходжанню храма. У вонкавай будове мас дзяякуючы выцягнутай алтарнай частцы зрокава на-ват стваралася ўражанне, што трансепт нетрадыцыйна ссунуты ў бок галоўнага фасада. Перакрыжаваныя двухсхільныя дахі над цэнтральным нефам і трансептам з закругленымі тарцамі завяршаліся выпуклымі франтонамі з пластычным трохпляўсткавым абрывам. У парадунні з полацкай Сафіяй у беразвецкай царкве тэма франтонаў распрацавана больш поўна і шматпланава. Чатыры франтоны «дыядэмы», размешчаныя па баках свету, вянчаюць кожны сваю частку ў ансамблі і, як карона, будынак у целым. Гэты прыём стылістычна стасуецца з важным прынцыпам барока — падпарадкавання частак цэламу.

Цікава парадаўнаць эстэтычныя характеристыстыкі гэтых двух уніяцкіх храмаў, якім уласціва канцептуальнае стылістычнае падабенства. У абодвух помніках, як гэта ўвогуле характэрна для мастацкай канцепцыі барока, асаблівая ўвага нададзена архітэктурнай распрацоўцы галоўных фасадаў. Аднак іх надзвычайная пластычнае насычанасць і багатая святлоценявая мадэліроўка, на нашу думку, грунтавалася ў вялікай ступені на кананічнай для уніяцкіх храмаў арыентацыі галоўнага фасада на поўдзень. Мерыдыянальная арыентацыя культавых збудаванняў алтаром на поўнач, як відавочна, узнікла зноў жа з ідэі сімвалічнага нейтралітэту уніятаў да ўплываў заходнія і ўсходнія цэрквы, Рыма і Масквы. Працяглае натуральнае сонечнае асвятленне стымулявала ўзбагачаць мастацкую выразнасць галоўных фасадаў, што дасягалася даволі простымі, матэматычна разлічанымі сродкамі. Візуальна галоўныя фасады абодвух храмаў вырашаны як шматпланавыя тэатральныя кулісы, што закрываюць ад гледача агульную тэкtonіку пабудовы. Канструкцыйна структура кожнага з фасадаў адпавядала плоскаму абёму нартэksа, па шырыні роўнаму чацверыкам вежаў, сіметрычна размешчаных па баках.

Дэкаратyнай пластыцы фасадаў характэрна барочная групоўка ордэрных элементаў з пульсуючым рytмам вертыкаляў і гарызанталяў. Архітэктурным чляненням уласціва неакрэсленасць: яны шмат разоў дубліруюцца, разрываюцца, утвараючы тонкую гульню святла

і ценю, якую ўзмацняюць фігурныя філёнгавыя нішы і манахромны ляпны дэкор. Групоўка вертыкальных элементаў між тым абавязкова падпарадкована білатэральнай (люстэркавай) цэнтральна-восевай сіметрыі. Не апошнюю ролю ў мастацкім вобразе адыгрываў нарастаючы ўгору рytм гарызантальных цяг, што надаваў кожнаму з помнікаў своеасаблівы прапарцыональны лад. У полацкім Сафійскім саборы першы пояс антаблемента, што падзяляе фасад на статычную аснову і дынамічнае завяршэнне, праходіць на ўзроўні карніза бакавых нефаў, а ў беразвецкай царкве – на ўзроўні цэнтральнага. Вышэй яго ярусы вежаў інтэнсіўна скраачаліся ўгору па памерах, што аптычна надавала фасадам амаль касмічную ўзнёсласць.

У беразвецкай Петрапаўлаўскай царкве дэкараратyўныя вертыкальныя элементы – калоны і пілястры – разам з адпаведнымі гарызантальнымі часткамі ордэра былі разгорнуты пад вуглом  $45^{\circ}$  да рэальнай канструкцыйнай плоскасці фасада, што надавала яму хвалістую прасторавую структуру. Дзякуючы гэтаму пры ѿчынені сонечным асвятленні ствараецца тонкая нюансіроўка ўласных і падаючых цяняў, што слізгалі па ўвагнутай паверхні і контрастна падзялялі кожны вертыкальны элемент на дзве часткі, робячы яго яшчэ больш вытанчаным. Фігурныя абрысы франтонаў, скразныя ажурныя праёмы вежаў, аздобленых пінаклямі, валотамі, вазамі, локарнамі і інш., ствараюць карункавы малюнак сілуэтаў гэтых збудаванняў. Знікае адчуванне матэрыяльнай канструкцыйнай асновы: яны здаюцца вылепленымі з мяккага паслухмянага матэрыялу. Але відавочна, што мастацкая гармонія гэтых помнікаў дакладна «выверана алгебрай». І гэта не дэйёна, таму што нават у часы росквіту самага малаяўнічага барока архітэктура ўваходзіла ў разрад матэматачных навук, а сам гэты росквіт быў забясьпечаны дасягненнімі прыродазнаўчых навук і, у прыватнасці, оптыкі. Два важнейшыя прынцыпы стылю барока: аптычная карэктроўка мастацкага вобраза і дуалістычнасць свядомасці, якая апрыёры закладзена ў саму ідэю уніяцтва, яскрава адлюстраваны ў разгледжаных намі помніках віленскага барока.

Характэрна, што ў адрозненне ад узораў заходнегуроўскага, а таксама і польскага барока ў сістэме віленскага амаль адсутнічаюць культавыя збудаванні з авальнай формай плана, якая сама па сабе стварае цяжкую, неакрэсленую прастору інтэр'ера. Тыя ж задачы, але іншымі сродкамі вырашаліся ў інтэр'ерах уніяцкіх храмаў пры захаванні крыжовай семантыкі кампазіцыі. Найбольш своеасаблівай адметнасцю іх інтэр'ераў з'яўляецца мураваная алтарная перагародка, архітэктурнае вырашэнне якой адлюстроўвае кампрамісную сутнасць уніяцкай царквы. У полацкім Сафійскім саборы алтарная перагародка мае шматпланавую прасторава-развітую трох'ярусную будову, пульсуючую барочную групоўку і складаную прафіліроўку ордэных элементаў, геаметрычна неакрэсленых абрысы праёмаў,

што сукупна выклікае пачуццё няўпэўненасці, усхваляванасці, эксстатычнасці быцця. Перагародка аздоблена ляпнымі пазалочанымі гірляндамі, картушамі, капітэлямі асіметрычнага цякучага малюнка і завершана дынамічнай гарэльефнай кампазіцыяй «Тройца новазапаветная».

Інтэр'ер беразвецкай царквы меў яшчэ больш дакладна разлічанае размеркаванне кампазіцыйных і дэкаратыўных сродкаў. Зусім маленькая бакавыя нефы былі прасторава падпрарадкованы шырокаму цэнтральному нефу, які завяршаўся падобнай на тэатральную дэкарацию мураванай алтарнай перагародкай, што складалася з двух ярусаў дынамічна згрупаваных калон, злучаных раскрашаваным складана прафіляваным антаблементам. Прастора алтара ў глыбіні вялікіх скразных праёмаў паміж калонамі здавалася бясконцай і бяздоннай. Петрапаўлаўская царква ў Беразвеччы, моцна пашкоджаная ў Вялікую Айчынную вайну, была канчаткова зруйнавана ў 1960-х гадах.

Імя аўтара аబодвух гэтых выдатных помнікаў нацыянальнага дойлідства дакладана невядома. Е. Лапацінскі, які ў 1930-х гадах узняў у віленскіх архівах усе документы па дадзеным пытанні, адпаведных звестак не знайшоў<sup>9</sup>. Адносна полацкага Сафійскага сабора захаваліся будаўнічыя контракты уніяцкага архібіскупа Фларыяна Грабніцкага ад 1733 г.— з мулярам Блажэем Касінскім з Варшавы на два сезоны і другі, ад 1748 г.— з мулярам Антоніем Дабрагоўскім на работы па рамонце полацкай кафедральнай царквы і архірэйскага двара. Аднак усё большая колькасць даследчыкаў з усё большай ступенню ўпэўненасці падзяляюць думку Ст. Лёранца, што архітэктарам сабора быў І. Х. Глаубіц, вядомы майстар віленскага барока<sup>10</sup>. Падставай для гэтага меркавання з'яўляюцца і стылістычныя адзнакі помніка, і яго надзвычай высокі мастацкі ўзровень, і той факт, што ў 1744 г. Глаубіц па заказу таго ж Ф. Грабніцкага выканаў праект мітрапалічага палаца ў Струні каля Полацка. Аналагічныя разважанні тычацца і беразвецкай царквы. Нельга, аднак, не падкрэсліць выключную ролю ў іх стварэнні і самога мітрапаліта Ф. Грабніцкага як заказчыка, таму што адзначаныя намі вышукі уніяцкай канфесійнай сімвалікі і адпаведных эстэтычных характарыстык культавых збудаванняў назіраюцца пераважна ў яго епархii.

Яшчэ адным характэрным прыкладам уніяцкай архітэктуры гэтага рэгіёна (паўночна-ўсходняга ў напрамку ад Вільні) можа служыць Пакроўскі сабор манастыра базыльян на ў Оршы<sup>11</sup>, пабудаваны ў 1768—

<sup>9</sup>Lopaciński E. Nieznane dane archiwalne i wiadomości źródłowe do historii sztuki Wilna i W.K. Litewskiego od XVII do początków XIX w. //Prace i materiały sprawozdawcze... T. 3. 1938/39. S. 66–70.

<sup>10</sup>Lorentz St. Jan Krzysztof Glaubitz – architekt wileński XVIII w. //Materiały do biografii i twórczości. Warszawa, 1937; Яго ж. O architekturze wileńskiej //Buletyn Historii Sztuki. Warszawa. 1993. № 2–3. S. 153–169.

<sup>11</sup>Габрусь Т., Чантурый Ю. Зруйнаваная Ворша //Спадчына. 1993. № 5. С. 58–59; Шынкевіч А. М. Аршаншчына ў адлюстраваннях. Орша, 1994.

1774 гг. на сродкі аршанскаага старасты Язэпа Лянкоўскага. Як і бе-развецкая царква, Пакроўскі сабор быў мэтанакіравана знішчаны ў 1960-х гадах. Здымкі пачатку XX ст. сведчаць, што гэты помнік таксама належаў да кола архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока. Па аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі гэта была трохнефавая аднаапсідная крыжова-купальная базіліка з двухвежавым фасадам. Асаблівасцю помніка ў парыўнанні з папярэднімі з'яўляецца наяўнасць на перасячэнні роўнавысокіх цэнтральнага нефа і трансепта высокага светлавога барабана з фігурным барочным купалам, дадаткова падзеленых паміж сабою поясам люкарн. Гэта складаная і пластычна распрацаваная дамінанта была больш значная за вежы на галоўным фасадзе і падкрэслівала цэнтрычнасць крыжовай кампазіцыі кафалікона. Такая выразная акцэнтацыя клерыкальнага сэнсу архітэкtonікі збудавання, на нашу думку, абумоўлена ўплывам архітэктурных традыцый крыжовых цэнтральна-купальных праваслаўных сабораў Богаяўленскага і Успенскага Күцеінскіх манастыроў, што існавалі пад Оршай з XVII ст.

Аўтарству I. X. Глаўбіца дакладна належыць заканчэнне будаўніцтва кафедральнага Спаса-Праабражэнскага сабора ў Магілёве<sup>12</sup> – адзінага мураванага праваслаўнага храма на Беларусі, пабудаванага ў сярэдзіне XVIII ст. Ён быў урачыста закладзены ў 1740 г. і на першапачатковым этапе яго будаўніцтвам паслядоўна кіравалі епіскапы Іосіф і Геранім Валчанскія. Апошні быў пахаваны ў 1754 г. у алтары яшчэ незавершанага храма.

У 1755 г. у Магілёў з Кіева пераведзены вядомы праваслаўны архіепіскап Георгі Каніскі, які пачаў актыўную дзейнасць па завяршэнні сабора Спaskага манастыра і будаўніцтве пры ім семінарыі, кансісторыі, архірэйскага двара і жылых манастырскіх карпусоў, якія разам стварылі значны па памерах архітэктурны комплекс. Па нататках ігумена Спaskага манастыра Арэста вядома, што з 1755 па 1762 г. будаўніцтвам сабора кіраваў і завяршыў яго немец Глоб ці Глобіца. Пад гэтым недакладным прозвішчам меўся на ўзвеze I. X. Глаўбіц, пра якога Г. Каніскі заўважыў, што гэты дойлід у сваёй справе мастак і ў дагаворах пастаянны. Цікава, што сам Глаўбіц быў па веравызнанні пратэстантам і кіраўніком евангельскай абшчыны ў Вільні. Але, як мы бачым, да яго творчай спадчыны належала культивавыя збудаванні розных канфесій, дзе дойлід, захоўваючы адданасць стылістычнаму накірунку свайго часу, творча падыходзіў да стварэння новых кампазіцый з улікам традыцый і запатрабаванняў кожнай канфесіі.

Спаса-Праабражэнскі сабор, які быў разбураны ў 1938 г. па генеральному плану «сацыялістычнай рэканструкцыі» Магілёва, меў своеасаблівую трохнефавую крыжова-купальную аб'ёмна-прасторавую

<sup>12</sup>Квітніцкая Е. Д. Могилевский Спасский монастырь //Архитектурное наследство. М., 1976. № 24. С. 104–112; Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва. Мн., 1973. С. 23–25.

кампазіцію з шерагам уласцівых толькі ёй адметнасцей. Усе нефы былі роўнай вышыні і накрыты двухсхільным адзіным дахам, у выніку чаго звонку будынак выглядаў аднанефавым. Нягледзячы на тое што храм быў праваслаўным, ён меў план у выглядзе слаба выяўленага лацінскага крыжа, але трансепт не адпавядзе па шырыні падкупальному квадрату, як звычайна, а шырокімі плоскімі рызалітамі прасціраўся ўздоўж алтарнай часткі, атаясамліваючыся, такім чынам, з бакавымі апсідамі.

Семантычная праграма праваслаўнай канфесіі выяўлена ў вырашэнні вянчаючых мас храма. Кроквенны дах перад алтарнай апсідай прарэзваў надзвычай высокі светлавы барабан, які завяршаўся паўсферычным купалам, асветленым люкарнамі і ліхтарыкам з галоўкай наверсе. Абапал барабана па дыяганалах падкупальнага квадрата размяшчаліся чатыры вытанчаныя вежачкі з фігурымі галоўкамі, у выніку чаго стваралася кананічнае для рускага праваслаўя пяцігалоўе. Аналагічнае ў стылістычных адносінах пяцігалоўе мае Андрэеўская царква ў Кіеве, пабудаваная ў 1747—1753 гг. архітэктарам Б. Растрэлі, але там яно з'яўляецца дамінантай цэнтральнай кампазіцыі храма. У магілёўскім Спаса-Праабражэнскім саборы пяцігалоўе адигрывае хутчэй сілуэтную і сімвалічную ролю, як даніна праваслаўнай традыцыі. У той жа час агульная барочная падоўжна-восевая дынаміка кампазіцыі падкрэслена моцнымі вертыкальнымі дамінантамі ажурных тэлескапічных вежаў на галоўным фасадзе, пластычнай распрацоўцы якога ўласцівы рысы віленскага барока.

Арганізацыя інтэр’ера Спаса-Праабражэнскага сабора была надзвычай дынамічнай і нетрадыцыйнай для праваслаўных храмаў падпярэдняга часу. Роўная вышыня нефаў і невялікае сячэнне слупоў рабілі ўваходную частку кафалікона падобнай да залы, раўнавага якой раптоўна разрывалася падкупальны просторай з чатырох’ярусным асвятленнем, што стварала надзвычайнае багацце святылоценявых эфектаў. У дэкаратыўным афармленні інтэр’ера была шырока выкарыстана пазалочаная накладная разьба вытанчанага ракайльнага малюнка. Друг’ярусы іканастас, аздоблены ордэрнымі архітэктурнымі элементамі, нагадваў алтарную перагародку уніяцкіх храмаў.

З пункту гледжання самабытнасці стылістыкі віленскага барока цікава параўнаньне два мураваныя уніяцкія храмы Віцебска, узведзены ў другой палове XVIII ст., якія да нашага часу не захаваліся<sup>13</sup>. Першы з іх — саборная царква Успенскага базыльянскага манастыра, што размяшчалася на высокім беразе Заходнія Дзвіны, на так званай Успенскай гары. Храм на гэтым месцы вядомы з XIV ст., па розных прычынах ён неаднаразова разбураўся і аднаўляўся. У 1745—1785-х гадах тут па праекту І. Фантана III з дынастыі італьянскіх

<sup>13</sup> Габрусь Т. Ад Віцебска да Смаленска //Мастацтва. 1993. № 7. С. 71—73; Чарняўская Т. І. Архітэктура Віцебска. Мн., 1980. С. 28—29.

архітэктараў, што працавалі ў Рэчы Паспалітай, была змуравана велична крыжова-купальная базіліка з двухвежавым галоўным фасадам — адзіная на Беларусі пяцінефавая кульставая пабудова. Цэнтральны неф меў паўкруглае апсіdalынае завяршэнне. Вакол яго пра-межкавыя нефы пераходзілі ў абходную галерэю, падобную да хораў раманскіх сабораў. Крайнія нефы падзяляліся на шэраг капэл, якія разам з крыламі трансепта і сакрысціямі былі дакладна ў кампанаваны ў агульны прамавугольны план, і толькі ў падкупальным сячэнні план меў форму лацінскага крыжа. У адпаведнасці з пяцінефавай тэкtonікай храма галоўны фасад меў пяцічастковую чляненне. Паглыбленне прамежкавых частак надавала яму прасторавую структуру, падкрэсленую арытмічнай групоўкай калон карынфскага ордэра. Гарызантальная працягласць фасада, важкаватасць ордэрных форм Успенскага сабора не адпавядаюць стромкаму вертыкалізму, лёгкасці і пластычнасці фасадаў разгледжаных раней помнікаў віленскага барока, што, відавочна, абумоўлена творчай індывідуальнасцю яго аўтара, якая склалася пад уплывам мастацтва паўночнай тальянскага барока.

У парадунні з Успенскім саборам віцебская Вакрэсенская царква, што размяшчалася на рынкавай плошчы каля ратушы, мела значна больш выразныя мясцовыя рысы. Мураваная Вакрэсенская царква была ўзвядзена ў 1772 г. па фундацыі мешчаніна уніята Мікалая Смыка на месцы старой драўлянай праваслаўнай царквы, вядомай з чарцяжа Віцебска 1664 г. Аднанефавы храм меў паўкруглую алтарную апсіду з рызніцамі па баках, якія надавалі аб'ёму збудавання прамавугольную форму, што дазваляла яму шчыльна прылягаць да будынка гандлёвых радоў. Вышэй іх уздымалася светлая паўкруглая алтарная апсіда, завершаная маляўніча выгнутым франтонам-«дыядэмай». Галоўны фасад меў складаную хвалістую паверхню, што стваралася дынамічнай групоўкай моцна выцягнутых вертыкальных ордэрных элементаў, якія пераходзілі ў імклівую «шкілетныя» ярусы вежаў, вялікімі праёмамі, амаль пазбаўленых масы матэрыялу.

Рынкавая плошча Віцебска ў XVIII ст. уяўляла сабою цікавы прасторава разгорнуты горадабудаўнічы ансамбль, пабудаваны па законах адваротнай перспектывы. Пры падыходзе да плошчы з боку Віцьбы галоўны фасад Вакрэсенскай царквы ўспрымаўся як левая частка тэатральнай куліса, за якой разгортвалася вялікая сцэна плошчы ў абраленні гандлёвых радоў з ратушай у цэнтры. Правай часткай куліса служыў барочны фасад мураванага касцёла бернардзінцаў, кансекраванага ў 1768 г. у гонар Св. Антонія. Па датах асвячэння відавочна, што храмы ствараліся амаль адначасова як адзіны горадабудаўнічы ансамбль. У парадунні з імклівым вертыкализмам Вакрэсенская царква фасад трохнефавага бернардзінскага касцёла быў гарызантальна распластаным, аднак у рэальнай прасторы гэта было аптычна скарэктравана тым, што з аднаго пункту агляду па восі ратушы ён успрымаўся не фронтальна, а ў ракурсе. Цэнтральная частка фасада была паглыблена адносна моцна выступаючых па

баках чацверыковых вежаў і раскрапавана цэлым лесам вертыкальных ордэрных элементаў. На ўзроўні скляпенняў бакавых і цэнтральнага нефаў базілікі касцёла фасад энергічна перасякалі важкія гарызантальныя паясы антаблементаў. Аднак пры агульным пада-  
бенстве яго з пластычным вырашэннем фасада Успенскага сабора вытанчанасць малюнка сілуэтных дамінант вежаў і франтона адпавя-  
дала стылістыцы віленскага барока. Тыя ж харектарыстыкі ўласцівы і малаяўнічай шмат'яруснай вежы ратуши, што з'яўлялася кампазі-  
цыйным цэнтрам ансамбля, які на сённяшні дзень ужо не існуе.

Акрамя кола помнікаў віленскага барока паўночна-ўсходняга полацка-віцебскага рэгіёна, у мастацкай дасканаласці і прафесія-  
налізме якіх, нягледзячы на значную адлегласць, відавочны моцны ўплыву сталічнага культурнага асяродка, можна вылучыць свое-  
асаблівую разнавіднасць гэтай школы ў рэгіёне, што знаходзіцца на поўдзень ад Вільні, які мы вызначылі як слонімска-жыровіцкі. І тут галоўную ролю ў яго станаўленні адыгрывалі уніяцкія храмы, але ў формах яшчэ больш самабытных, так бы мовіць, местачковых, хоць, калі разглядаць у промнях ад Вільні, гэты рэгіён размешчаны тэры-  
тарыяльна бліжэй да цэнтра.

Непадалёку ад Слоніма, у мястэчку Быщэнь (зараз Івацэвіцкі раён), знаходзіцца адзін з багацейшых і знакамітых у Вялікім княс-  
тве Літоўскім уніяцкіх манастыроў, дзе з сярэдзіны XVII ст. зна-  
ходзіцца мясцовы кіраўнік ордэна базыльянаў. У 1710 г. тут быў уз-  
ведзены вялікі мураваны сабор, асвячаны ў гонар святога пакутніка Іасафата (уніяцкага архібіскупа Іасафата Кунцэвіча, забітага падчас паўстання ў Віцебску ў 1623 г.)<sup>14</sup>. У аснову аб'ёмна-прасторавай структуры сабора была закладзена крыжовая цэнтральная-купальная кампазіцыя раннехрысціянскіх храмаў візантыйскага ўзору. Да квад-  
рата сяродкрыжжа з трох бакоў прылягалі паўцыркульныя апсіды, перакрытыя паўсферычнымі конхамі, а з чацвёртага — квадратны аб'ём. Прастора сяродкрыжжа была перакрыта восьмігранным шат-  
ром, які звонку закрываў паўсферычны купал, завершаны ліхтаром. Конусападобныя дахі над конхамі апсідаў разам з асноўным купалам стваралі своеасаблівую, больш нідзе не паўтораную кампазіцыю вян-  
чаючых мас. Форма амаль ідеальнага тэтраконха парушалася прыбу-  
довай з уваходнага боку квадратнага ў плане бабінца і вузкага двух-  
вежавага нартэksа, што ў выніку надало плану ў верхнім сячэнні выгляд лацінскага крыжа. Вядомы краязнаўца і гісторык культуры Ст. Лёранц, які даследаваў помнік у 1930-х гадах, лічыў што гэтыя прыбудовы, разам з бакавымі нефамі, зроблены ўжо ў другой палове XVIII ст. і мелі стылістычныя рысы віленскага барока. Сабор, моцна пашкоджаны ў першую сусветную вайну, канчатковая знішчаны пас-  
ля Вялікай Айчыннай. Захаваліся толькі яго аблімеры і фотафісацыя 1930-х гадоў у напаўразбуранным стане.

<sup>14</sup>Габрусь Т. Здань базыльянскай святыні //Спадчына. 1994. № 3. С. 71—74;  
Lorentz St. Wycieczki Słoniemskie. Krótki przewodnik krajoznawczy. Słonim, 1933.  
S. 37—39.

Як мы ўжо адзначалі, архітэктоніка сабора быценскага манасты-ра генетычна выцякала з вельмі старажытнага раннехрысціянскага тыпу храма гэтак жа сама, як і крыжовых чатырохзрубавых праваслаўных сабораў XVII ст. рэгіёна Падняпроўя і Падзвіння, якія ў сваю чаргу аказалі ўплыў на фарміраванне архітэктурных форм маскоўскага, так званага нарышкінскага, барока пачатку XVIII ст. Па будове архітэктурных мас, кампазіцыйных і канструкцыйных прыёмах да быценскага сабора асабліва блізкая драўляная уніяцкая Ільінская царква ў Віцебску, пабудаваная ў 1746 г., якая таксама мела ў плане лацінскі крыж і канструкцыі ўнутраных перакрыццяў, незалежныя ад вонкавай кампазіцыі пакрыцця.

Яшчэ адным цікавым помнікам віленскага барока слонімска-жыровіцкага разгіёна з'яўляецца Троіцкая царква ў в. Вольна (зараз Баранавіцкі раён), пабудаваная да 1768 г. па фундацыі мясцовага шляхціца Дамаслоўскага пры кляштары базыльянаў. Па сваёй архітэктоніцы і сакральнай сімволіцы храм тыпова уніяцкі — гэта трохнефавая базіліка з трансептам і двухвежавым фасадам. Цэнтральны неф і трансепт у верхнім сячэнні ўтвараюць дакладна роўнаканцовы грэчскі крыж, да якога па восі ўвахода далучаны роўнавысокія нартэкс і алтарная апіса. У інтэр'еры бакавыя нефы пераўтвораны ў дзве невялікія травеі, а каля алтара трансфармаваны ў сакрысціі. Алтар прасторава аддзелены скразной мураванай перагародкай, багата аздобленай архітэктурнай і дэкаратyнай пластыкай. Ідэалагічна програмная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма, як і ў беразвецкай царкве, увенчана «каронай» з чатырох фігурных атыковых франтонаў-«дыядэмамаў». Галоўны фасад таксама падзелены першай гарызантальнай цягай на ўзоруны карніза цэнтральнага нефа, што стварае надзвычай дынамічныя прапарцыянальныя суадносіны паміж яго часткамі.

Рэгіянальную адметнасць стылістыцы помніка надаюць плаўна ступенчатыя контрфорсы, што ўмацоўваюць галоўны і бакавыя фасады будынка. З аднаго боку, яны выконваюць пэўную канструкцыйную функцыю, а з другога — зрокава яшчэ больш падкрэсліваюць хвалістую просторавую структуру галоўнага фасада і ствараюць на ім дадатковыя святлоцененіявыя эфекты. Выключна цікава тое, што гэты прыём і форма контрфорсаў пррама запазычаны з шырока вядомага помніка беларускай готыкі, што знаходзіцца ў суседній в. Ішкандзь,— Троіцкая касцёла, старэйшага за вольнаўскую царкву на 300 гадоў. Адзначым пры гэтым, што вуглавыя контрфорсы пастаўлены пад вуглом  $45^\circ$  да плоскасці фасада.

Аналагічныя па ідэі прыём для стварэння выпукла-увагнутай структуры галоўнага фасада, але ў мадэрнізаваным выглядзе выкарыстаны ў фарным касцёле Св. Андрэя ў Слоніме, змураваным да 1775 г. Вуглавыя контрфорсы ў ім замяняюць вежы, якія павернуты восямі па дыяганалах плана пррамавугольнага кафалікона. Калі, напрыклад, у беразвецкай царкве хвалістасць фасаду надавалі пастаўленыя пад вуглом да яго элементы архітэктурнага ордернага

дэкору, разварот вежаў у слонімскім касцёле робіць структуру фасада яшчэ больш прасторава актыўнай. Сваім прапарцыянальным строем ён нагадвае вольнаўскую царкву, у меншай ступені бeraзвец-кую: у ім толькі адзін ярус вежаў размешчаны вышэй цягі антаблі-мента, якая ўздымаецца і ападае магутнымі хвалімі. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя касцёла аднанефавая. У адзіны прамаву-гольны аб'ём у кампанаваны нартэкс, кафалікон і прэсбітэрый, дзе размешчаны мураваны алтар у выглядзе порціка з падвойнымі карынфскімі калонамі, аздоблены стукавай лепкай. Прастора інтэр'ера пашырана ілюзорным фрэскавым роспісам. Да прэсбітэрыя прылягаюць сіметрычныя квадратныя ў плане сакрысціі, якія кампазіцыйна нагадваюць бакавыя капліцы альбо трансепта.

Дарэчы, слонімскі Андрэйўскі касцёл — адзін з нямногіх католіцкіх храмаў, цалкам пабудаваных у стылістыцы віленскага барока. Большасць жа з іх у Беларусі была змуравана з цэглы пасля «патопу» ў другой палове XVII ст., а пасля разбурэння Паднечной вайны ў другой трэці XVIII ст. толькі перабудавана ў адпаведнасці з эстэтычнымі запатрабаваннямі новага часу. У стылістыцы віленскага барока мадэрнізаваліся пераважна галоўныя фасады і інтэр'еры храмаў, пры гэтым захоўвалася іх агульная тэктоніка папярэдняга перыяду. Гэта тычыцца шэрагу касцёлаў у Гродне, Менску, Глыбокім, Дзятлаве, Івянцы і іншых месцах. Асаблівая ўвага, якую польскія даследчыкі надавалі вывучэнню архітэктуры касцёлаў, у выніку прывяла да вылучэння як галоўныххарактарыстык віленскага барока менавіта тэлескапічна-ярусную аматэрыйальна-шкілетную будову вежаў, своеасаблівую плоскасна-прасторавую пластыку фасадаў і інтэр'ераў, маляўнічую дынаміку малюнка дэкаратыўных элементаў і сілуэтных абрысаў, што, на нашу думку, з'яўляеца толькі часткай яго стылістичных адметнасцей. Яшчэ П. Багдзевіч слушна адзначаў, што «пашыраная думка аб tym, што характэрнай рысай віленскага барока ў перыядзе паміж 1725—1770 гг. з'яўляюцца дэве выцягнутыя вежы на фасадзе касцёла, не адпавядае сапраўднасці, таму што існуе цэлы шэраг фасадаў тыпова віленскіх, аднак зусім пазбаўленых вежаў»<sup>15</sup>. Да іх мы можам аднесці фасады касцёлаў Св. Яна і Св. Юр'я ў Вільні, кармелітаў босых у Гродне, бернардзінцаў у Брэсце, францысканцаў у Грыневічах і інш. Галоўныя фасады гэтых помнікаў нагадваюць манументальныя брамы з сіметрычнай прасторавай кампазіцыяй, падпірадкованай цэнтральнай восі ўвахода. У падобных «брамкавых» фасадах увага гледача не адцягваеца на бакавыя вежы, а засяроджваеца на дынамічным, насычаным пластыкай завяршенні, што вянчае кампазіцыю. Сама ідэя такога фасада грунтуецца на распаўсюджаным у кляштарных ансамбліях Беларусі прыёме дубліравання манастырскай брамай у меншым маштабе і спрошчаным выглядзе галоўнага фасада храма, як гэта было, напрыклад, амаль ва ўсіх шматлікіх каталіцкіх комплексах Брэста.

<sup>15</sup>Bohdziewicz P. O trzech kierunkach... S. 240.

Завяршэнне «брамкавых» фасадаў у помніках віленскага барока мела надзвычай разнастайныя «фантазійныя» формы, у стварэнні якіх можна адзначыць пэўныя агульныя тэндэнцыі. Найбольш паширанымі былі, безумоўна, ужо знаёмыя нам атыкавыя франтоны, ніжнюю частку якіх складаў атык, а верхнюю — разарваны фігурны франтон. Ярусы завяршэння абавязковая злучаліся паміж сабою пластычнымі барочнымі валютамі, цякуча-пругкія абрывы якіх візуальна падкрэслівалі вось сіметрыі кампазіцыі.

Цікава, што ў слонімска-жыровіцкім рэгіёне харктэрнае для віленскага барока імкненне да вертыкалізму, скіраванасці духоўнай энергіі матэрыі ўгору, прывяло да пераўтварэння завяршэння «брамкавых» фасадаў у адну «сплошчаную» вежу, шырыня якой адпавядае не шырыні нартэкса, як звычайна, а толькі таўшчыні фасаднай сцяны. Яскравым прыкладам у гэтых адносінах з'яўляецца ансамбль дзвюх «малых» цэркvaў — Богаяўленскай і Крыжаўзвіжанскай — жыровіцкага Успенскага манастыра, што пад Слонімам, які мае амаль 500-гадовую рэлігійную гісторыю, звязаную са славутай цудатворнай іконай Маці Божай. Аднак гісторыя будаўніцтва яго храмаў даволі заблытаная. Спачатку яны былі драўляныя, пазней шмат разоў перабудоўваліся. Даты пабудоў і перабудоў напластаваліся адна на адну. Дакладна вядома толькі, што Крыжаўзвіжанская царква была змуравана ў цэгле ў 1769 г. Дата ж узвядзення Богаяўленскай царквы вар'іруеца рознымі даследчыкамі даволі шырока — ад 1672 г. і аж да канца XVIII ст.<sup>16</sup> Аднак мастацтвазнаўчы аналіз прыводзіць да высновы, што абодва помнікі ствараліся адначасова, у перыяд росквіту віленскага барока, калі манастыр у Жыровічах быў уніяцкім.

У адрозненне ад каталіцкіх кляштараў, якія будаваліся пераважна ў гарадах і мелі адносна рэгулярную планіроўку, абумоўленую горадабудаўнічай сітуацыяй, праваслаўныя і уніяцкія манастыры ствараліся звычайна на свабоднай мясцовасці з нейкай містычнай адзнакай і мелі больш вольнае ансамблевое вырашэнне, якое адпавядала асаблівасцям рэльефу. Менавіта так узнік і ствараўся ансамбль жыровіцкага манастыра. Богаяўленская царква ўзведзена на месцы, дзе на камені паўторна з'явіўся славуты абрараз Жыровіцкай Божай Маці, Крыжаўзвіжанская — па-за ёй, на самай высокай кропцы рельефу. Амаль аднолькавыя невялікія прамавугольныя аб'ёмы будынкаў крыху ссунуты падоўжнымі восьмі адносна адзін аднаго, што стварае разгорнутасць і паслядоўнасць іх успрымання ў прасторы і часе.

Неаднаразова адзначалася, што Крыжаўзвіжанская царква з'яўляецца храмам-кальварый, кампазіцыя якога імітуе шлях Ісуса Хрыста на Галгофу. Але відавочна, што пачатак гэтага містычнага паратэтатральнага дзеяння, як адсунутая ўбок куліса, адкрывае «брамкавы» фасад Богаяўленскай царквы, завершаны фігурным аты-

<sup>16</sup> Слюнъкова І. Базыльянскія кляштары на Беларусі //Полымя. 1993. № 5. С. 230; Архітэктура Беларусі: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993. С. 216.

кавым франтонам. Значнае павышэнне рэльефу зрокава ўзмацняе дынаміку развіцця кампазіцыі ансамбля ў глыбіню. Нарастаючы прасторавы рытм знаходзіць выйсце ў магутным кульміацыйным акордзе – надзвычай вытанчаным і ўзноўслым завяршэнні фасада Крыжаўзвіжанскай царквы ў выглядзе цэнтральна-восевай сплошчанай вежачкі над трохвугольным франтонам. У меншым маштабе подобная вежачка паўторана над алтарнай сцяной, што дадаткова акцэнтуе дамінанту ўсяго ансамбля ў цэлым.

У інтэр'еры храма напружаная экспрэсія ідэі кальварыі створана рытмам прыступкаў шырокай аднамаршавай лесвіцы, якая займае больш паловы кафалікона, і падкрэслена плаўным цяжкучым каскадам яе поручняў. Фрэскавы роспіс, выкананы мясцовым майстрам Шашалевічам у 1772 г., ілюзорна працягвае лесвіцу да алтарнай сцяны, дзе размешчана выява Распіяцця, і стварае ілюзію адкрытасці і бясконцасці прасторы. Аналагічны прыём – аднамаршавая лесвіца з крутымі прыступкамі – выкарыстаны і ў арганізацыі інтэр'ера Багаяўленскай царквы, паставленай на моцным падзенні рэльефу. Відавочна, што абодва храмы аўядноўвае тэалагічна-семантычнае і мастацка-стылістичнае адзінства. Гэта абумоўлена, безумоўна, адначасовасцю і ансамблевасцю іх будаўніцтва.

Тэма завяршэння «брамкавага» фасада атыкавым франтонам-вежачкай яшчэ больш развіта ва ўніцкай Петрапаўлаўскай царкве ў Ружанах, пабудаванай у 1762–1779 гг. Яго аднанефавая будова з капліцападобнымі сакрысціямі вельмі нагадвае слонімскі Андрэйскі касцёл – галоўнае адрозненне ў паўкруглай форме алтарнай часткі. Быццам паўтараючы гэтую форму, галоўны фасад раскрапаваны даволі глыбокім рызалітам са ступеньчата згрупаванымі па баках ордэрнымі элементамі. Унутры гэтага выступа размешчаны дзве вітыя лесвіцы, што вядуць на цэнтральна-восевую вежу-званіцу, шырыня якой вельмі нязначная ў параўнанні з іншымі параметрамі. Тоё, што храм будаваўся даволі доўга і дабудоўваўся ўжо Я. С. Бекерам, архітэктарам пераходнага ад барока да класіцызму перыяду, часткова змяніла аблічча помніка, які па сваёй стылістыцы належыць усё ж да віленскага барока. Тым больш не адпавядае сапраўднасці традыцыйная даціроўка гэтага помніка 1675 г.

Ансамбль базыльянскага манаstryра ў Барунах (зараaz Ашмянскі раён) з'яўляецца прыкладам яшчэ аднаго своеасаблівага спалучэння «брамкавага» фасада з вышыннымі дамінантамі ў мастацкай сістэме віленскага барока. Як і іншыя, барунскі манаstryр меў шмат фундаментнай і адпаведна – розных дат пабудоў і перабудоў. Мураваная царква, якая ацалела да нашых дзён, пабудавана ў 1747–1763 гг. пад кіраўніцтвам і па праекту манаха гэтага манаstryра Аляксандра Асікевіча. Яна ўяўляе сабой трохнефавую базіліку з кампактным, амаль квадратным кафаліконам і паўкруглай алтарнай апсідай з больш ніzkімі сакрысціямі па баках. Галоўная ўвага дойліда нададзена стварэнню выразнага мастацкага аблічча даволі шырокага

галоўнага фасада. Каб зрокава зменшиць яго працягласць, фасад энергічна падзяляецца на асобныя вертыкальныя часткі. Цэнтральны неф закрывае «брамкавы» фасад з фігурным атыкам франтонам. Па вуглах бакавых нефаў пастаўлены невялікія чацверыковыя вежы, дыяганальны разварот якіх надае ўсяму фасаду хвалістую прасторавую структуру. Адна з вежаў мае тэлескопічную трох'ярусную будову, завяршэнне другой не захавалася ці ўвогуле не існавала, таму што поруч з ёй, праз браму, узведзена асобна па-стаўленая двух'ярусная вежа-званіца — быццам знятае з фасаднай вежы завяршэнне. У выніку гэтага вертыкальны рытм фасада набывае пэўную адвольнасць і асиметрыю, але не страчвае непаўторнай мастацкай гармоніі. Невялічкая двух'ярусная каплічка на восьміграннай аснове, пастаўленая перад царквой, прасторава развівае ансамбль і ўключыцца ў гэтую адвольную гульню вертыкальных і гарызантальных рытмаў. У цэлым жа вонкавая дэкаратыўная пласцька збудавання даволі плоскасная і спакойная ў параўнанні з экспрэсій магутных карынфскіх калон і разарваных франтонаў, што аздабляюць алтар у інтэр'еры.

На нашу думку, праблемы нацыянальнай адметнасці стылістыкі віленскага барока ў архітэктуры і манументальна-дэкаратыўным мастацтве для беларускай мастацтвазнаўчай науکі з'яўляюцца невычэрпнымі. У прыведзеным вышэй анализе шэрагу помнікаў дойлідства віленскага барока мы імкнуліся паказаць своеасаблівасць яго семантычнай асновы і шырокі спектр самабытных мастацкіх сродкаў, якія асабліва відавочныя ў архітэктуры уніяцкіх храмаў Беларусі, што абумоўлена арганічным знітаваннем у ёй тэалагічнай спецыфікі гэтай канфесіі і агульнаеўрапейскай эстэтычнай канцепцыі барока.



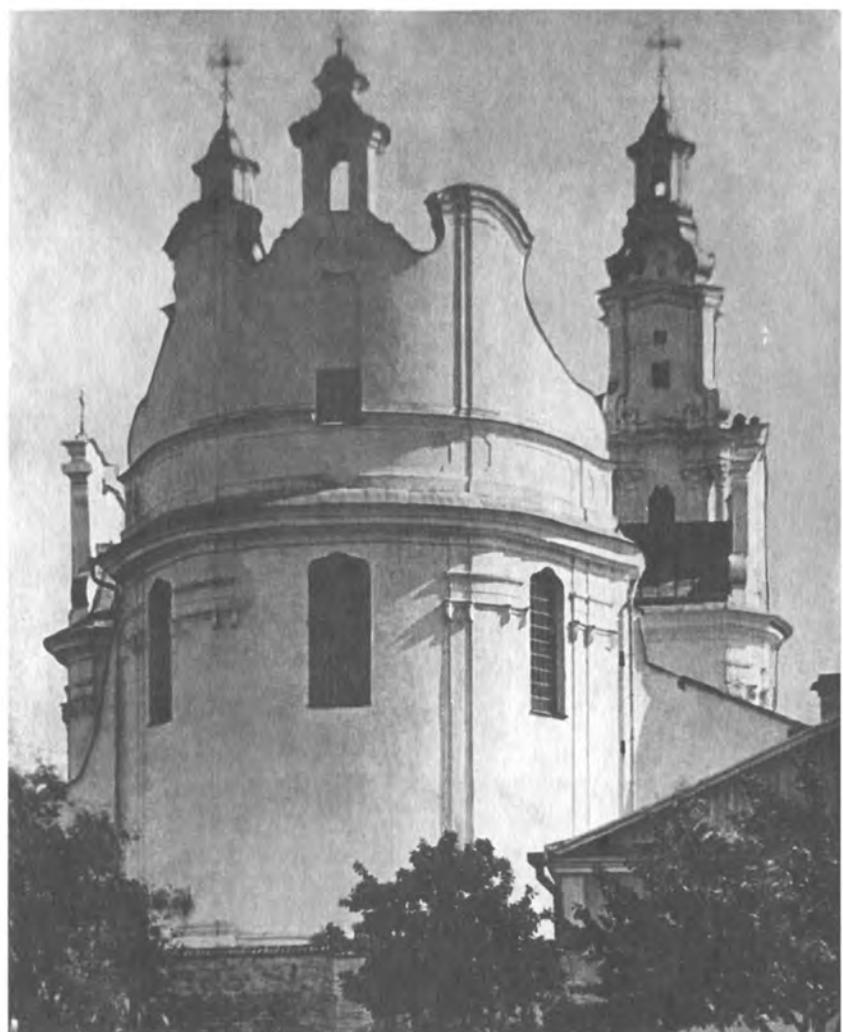
59. Полацкі Сафійскі сабор. Агульны выгляд з боку алтарнай часткі



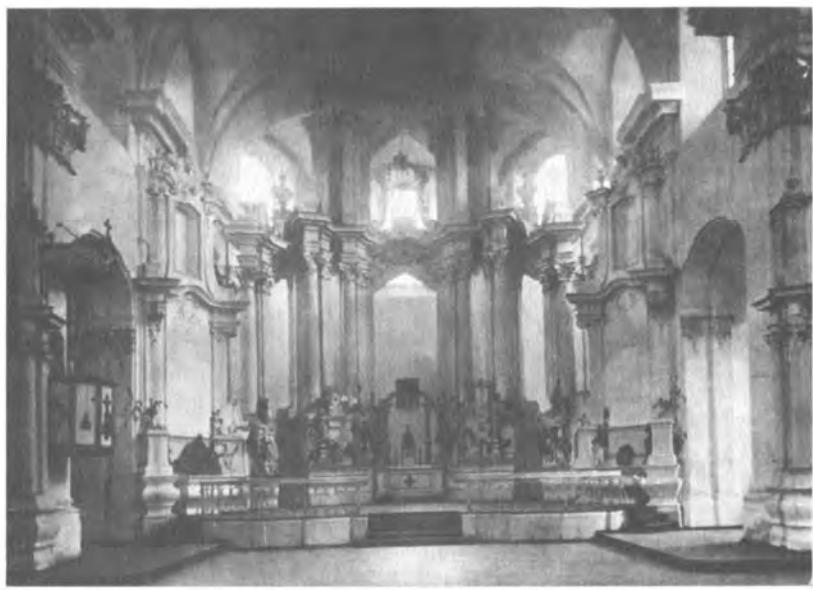
60. Полацкі Сафійскі сабор. Галоўны фасад. Фрагмент



61. Беразвецкая Петрапаўлаўская царква. Галоўны фасад. Здымак 1930-х гадоў



62. Беразевецкая Петралаўская царква. Алтарная частка. Здымак 1930-х гадоў



63. Беразвецкая Петрапаўлаўская царква. Інтэр'ер алтарнай часткі. Здымак 1930-х гадоў



64. Панарама цэнтра Віцебска XVIII ст. На першым плане — Уваскрэсенская царква з боку алтарнай часткі. Акварэль І. Пешкі



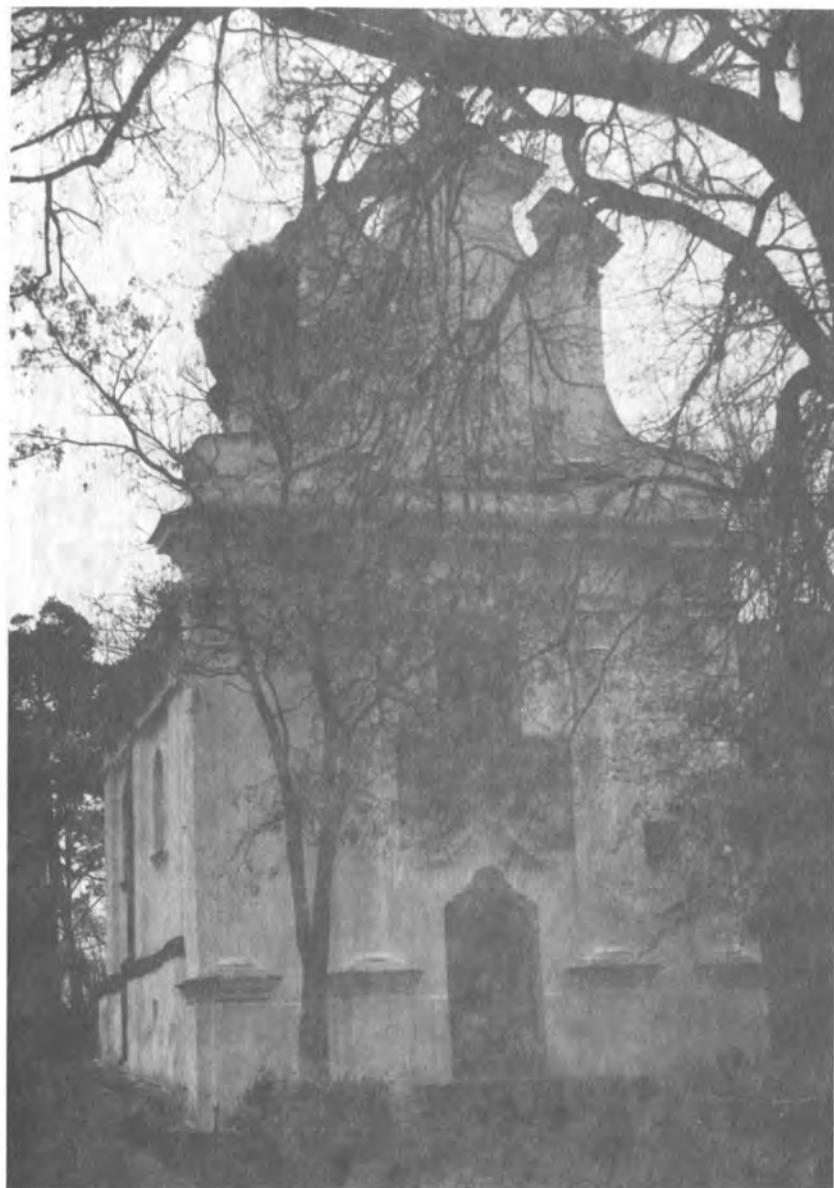
65. Вольнаўская Троіцкая царква. Галоўны фасад



66. Слонімскі Андрэеўскі касцёл. Галоўны фасад



67. Барунская Успенская царква. Агульны выгляд



68. Жыровіцкая Богаяўленская царква. Галоўны фасад

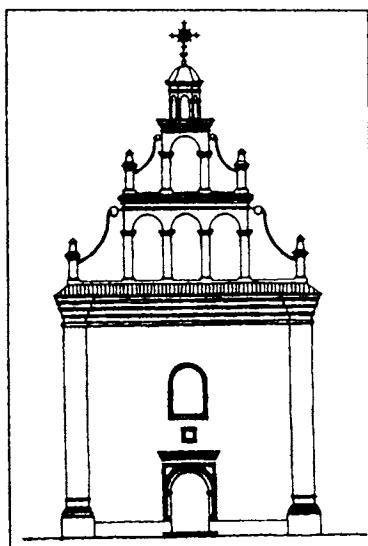


69. Ружанская Петрапаўлаўская царква. Агульны выгляд

В.В.Гліннік

СВЯТАДУХАЎСКАЯ  
(ЦЁПЛАЯ) ЦАРКВА  
КУЦЕІНСКАГА  
БОГАЯЎЛЕНСКАГА  
МАНАСТЫРА

Досвед рэканструкцыі



У гісторыяграфіі беларускай архітэктуры ансамбль Куцеінскага Богаяўленскага манастыра традыцыйна ўважаецца за помнік эпохі барока. Але даследаванні, зробленыя падчас падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі Святадухаўскай (цёплай) царквы, даюць падставы перагледзець стылістычную прыналежнасць гэтага невялікага манастырскага храма і аднесці яго да барокавых лакальных з'яў, якія не маюць у гісторыяграфіі агульнапрынятага азначэння<sup>1</sup>. Тым не меней невялікі куцеінскі храм варты ўвагі ў кантэксле барокавай проблематыкі, бо менавіта ад гэтай святыні «вядзе род» магілёўская сакральная архітэктура эпохі барока. Гэты тэкст прысвечаны праблеме рэканструкцыі першапачатковага выгляду Святадухаўскай царквы і інтэрпрэтацыі храма як пераходнага звязна стылістычнай эвалюцыі мастацкай культуры беларускіх земляў Рэчы Паспалітай XVII ст.

## 1

Заснаванне ў Куцеіне пад Оршай манастыра звязана з чыннасцю магілёўскага праваслаўнага Богаяўленскага брацтва. На першы погляд алагічны факт будаўніцтва брацкага духоўнага цэнтра досьціць далёка ад Магілёва тлумачыцца пэўным збегам гісторычных абставін, пасля Берасцейскай уніі 1596 г. неспрыяльных для будаўнічай актыўнасці брацтва. Паспрабуем прасачыць логіку падзеі, паслядоўнасць якіх змусіла магілёўскіх братчыкаў у 1623 г. заснаваць Богаяўленскі манастыр па-за межамі роднага горада.

Пасля Берасцейскай уніі ва ўмовах міжканфесійнай крызы статутная дзейнасць Богаяўленскага брацтва часам прыводзіла да канфліктаў з гаспадарскай адміністрацыяй і мясцовай уніяцкай іерархіяй. У 1619 г. судовы працэс над магілёўскім мяшчанамі аб свавольстве ў царкоўных справах і непадпарадкаванні полацкаму архіепіскапу Язафату Кунцэвічу завяршыўся каралеўскім дэкрэтам, паводле якога Спасаўскі сабор — духоўны асяродак Богаяўленскага брацтва — перайшоў да уніятаў, а ўсе астатнія гарадскія цэрквы былі апячатаны. Адначасна па ўсёй Полацкай епархіі, да якой на той час належала Магілёўшчына, было забаронена будаваць новыя праваслаўныя храмы і аднаўляць старыя. Пад гэту забарону падпала і ўжо падрыхтаванае было да сярэдзіны 1619 г. будаўніцтва новага брацкага асяродка — Магілёўскага Богаяўленскага манастыра.

Шукаючы выйсце з такой сітуацыі, братчыкі зварнуліся да іерусалімскага патрыярха, які ў маі 1620 г. признаў Богаяўленскае брацтва стаўрапігійным — падпарадкаваным міма мясцовага уніяцкага

<sup>1</sup> Архітэктура Святадухаўскай (цёплай) царквы належыць да мастацкіх з'яў, са-цыяльна звязаных з гарадскім рамесным цэхам і пасялковай шляхецкай сядзібай. Гэта мастацтва існуе ў XVII ст. паралельна з вядучымі ёўрапейскімі стылямі і рознымі даследчыкамі вызначаеца па-рознаму. Так, Я. Беластоцкі называе формы гэтага мастацтва *vermicular*, Л. Тананаева — карыстаеца паняткам *прымітыв*, Б. Віпер пісаў пра «руstykalізаваныя формы», М. Лібман, наследуючы тэрміналогію Э. Ротэнберга, вызначае творы гэтага тыпу як мастацтва «пазастыявога накірунку».

епіскапа напрасткі канстанцінопальськаму патрыярху – і блаславіў будаўніцтва брацкага манастыра ў Магілёве. Спадзевы братчыкаў распачаць будоўлю памножыліся пасля зацверджання Жыгімонтам III на Варшаўскім сойме таго ж года канстытуцыі, паводле якой забараняўся пераслед праваслаўных і дараўвалася пэўная свабода на бажэнстваў. Але, нягледзячы на намаганні ўладаў, супрацьстаянне праваслаўных вернікаў і уніяцкай іерархіі нарастала і скончылася трагедый – у 1623 г. у Віцебску быў забіты Язафат Кунцэвіч.

Чынны ўдзел магілёўскіх братчыкаў у забойстве полацкага архіепіскапа даў гаспадарскай адміністрацыі фармальныя падставы надоўга прыпыніць будаўнічую дзеянасць Богаяўленскага брацтва ў межах каралеўскага горада Магілёва. Толькі праз дзесяць гадоў – у 1633 г. пасля смерці Жыгімонта III, калі новы кароль Уладзіслаў IV абвясціў палітыку міжканфесійнага замірэння і гарантаваў праўнае становішча брацтва двумя універсаламі, быў нарэшце атрыманы дазвол на будаўніцтва Богаяўленскага манастыра ў самім Магілёве.

Але ў сітуацыі 1623 г. магілёўцы не маглі спадзявацца на каралеўскае «пазваленіе», таксама як і на «благословенства» сваіх будаўнічых планаў полацкім архіепіскапам – пераемнікам катэдры забітага ім Язафата Кунцэвіча. Праўда, атрыманая стаўрапігійнасць у пэўнай ступені бараніла магілёўскае брацтва ад улады полацкіх іерархаў. Што да каралеўскай адміністрацыі, то, паводле тагачаснага права, яе ўлада была значна абмежавана шляхецкай юрисдыкцыяй і на зямлі, якая належала шляхце і знаходзілася па-за межамі Магілёва, можна было будаваць новы брацкі духоўны асяродак і ва ўмовах афіцыйнай на тое забароны. Таму для заснавання свайго манастыра магілёўцы разам з аршанскімі мяшчанамі на свае гроши купілі пад Оршай зямельны пляц, а куплю фіктыўна аформілі на імя сябра Богаяўленскага брацтва шляхціца Багдана (Феадора) Статкевіча. Гэтак у 1623 г. у Куцейне без ведама і дазволу караля і без блаславення полацкага архіепіскапа «старанем і коштом» магілёўскіх братчыкаў быў заснаваны Богаяўленскі манастыр.

У Куцеінскім манастыры было два храмы – галоўны драўляны Богаяўленскі сабор і мураваная цёплая Святадухаўская царква. Дата пабудовы апошній дакладна невядома. Аўтары царкоўна-краязнаўчых публікаций XIX–пачатку XX ст., апавядаючы гісторыю манастыра, або не прыгадваюць цёплай царквы наогул, або прызнаюць, што «время построения этой церкви неизвестно»<sup>2</sup>. Вядомыя сёняні крыніцы XVIII–XIX стст. таксама не змяшчаюць звестак аб часе пабудовы храма. У дакументах пачатку XX ст. царква датуецца

<sup>2</sup> І. В. (Жудро В. Ф.). Оршанский Богоявленский Кутейнский монастырь или древняя Белорусская Лавра. Могилев-на-Днепре, 1912. С. 14; Павловский А. Оршанский Покровский и приписной Богоявленский Кутейнский монастырь Могилевской епархии. Нижний Новгород, 1908. С. 42.

XVII ст.<sup>3</sup> Сучасныя даследчыкі, не спасылаючыся на крыніцы, слушна ўдакладняюць, што святыня пабудавана ў першай палове XVII ст.<sup>4</sup> Сапраўды, зважаючы на тое, што ў выніку пачатай у 1654 г. «вайны за Беларусь» Куцеінскі манастыр заняпаў і ўжо больш не дасягаў колішній значнасці найбуйнейшага праваслаўнага манастыра краю, цяжка меркаваць пазнейшы час пабудовы Святадухаўскай царквы.

Удакладніць дату пабудовы храма собіць ліст Жыгімонта III «бурмистромъ, райцомъ, лавникомъ и всему посполству месть нашыхъ Могилевского и Оршанского», дасланы 13 сакавіка 1627 г. з нагоды таго, што Куцеінскі манастыр быў заснаваны свавольна і будаваўся без дазволу<sup>5</sup>. У каралеўскім лісце гаворка ідзе толькі пра Святадухаўскую царкву («въ Кутейне, монастырь и церковь своволную, менечы заложения Святого Духа ...зложивши», «до которого то мнеманого своволнного монастыра и до церкви тое своее, въ Кутейне стоячой»), з чаго вынікае, што на пачатку 1627 г. у Кутейне яшчэ не было іншай царквы. Гэты факт сведчыць, што фарміраванне манастырскага ансамбля пачалося не з будаўніцтва драўлянага Богаяўленскага сабора, як традыцыйна лічыцца, але з невялікага цёплага мураванага храма.

Усе вядомыя крыніцы (найранейшыя з іх паходзяць з сярэдзіны XVIII ст.) датуюць заснаванне Куцеінскага манастыра 1623 г.<sup>6</sup> Кунцэвіч быў забіты ў лістападзе таго ж года — ужо пасля завяршэння будаўнічага сезону. Таму, калі пагадзіцца з выкладзенай вышэй логікай падзей і звязаць забойства архіепіскапа з пераносам у Куцейну функцый забароненага магілёўскага брацкага манастыра, а таксама прыняць да ўвагі сезоннасць будаўнічых прац, трэба меркаваць, што новабудоўля магла быць падрыхтавана і расплачата не раней як сіні наступнага 1624 г.

З ліста Жыгімонта III вынікае, што да пачатку 1627 г. куцеінская царква ўжо была асвечана ў імя Святога Духа. Асвячэнне храма мелася адбыцца або ў 1625, або ў 1626 г. у дзень Сашэсця Святога Духа, які святкуюцца напрыканцы мая. Малаверагодна, каб царква была змуравана за адзін будаўнічы сезон у 1624 г. і ў маі наступнага года асвечана. Найхутчэй, асноўныя будаўнічыя працы былі завершаны за два гады. (Богаяўленскі сабор і Мікольская царква ў

<sup>3</sup>Денисов В. Н. Ансамбль б. Кутейнского Богояўленскага манастыря в Орше. Историко-архивные и библиографические изыскания. Мн., 1989. Архіў АП «Беларускі рэстарацыйна-праектны інстытут». Аб'ект №32—70. Інв. №24. Гэты машынапіс выкарыстаны з ласкавага дазволу аўтара, за што мы выказываем яму шчыгру падзяку.

<sup>4</sup>Габрусь Т. В. Аршанскі Куцеінскі Богаяўленскі манастыр //Архітэктура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993. С. 55.

<sup>5</sup>ІЮМ. Т. VIII. С. 418—419.

<sup>6</sup>Аддзел рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі Акадэміі навук Украіны, 401 С/183: «Описание монастырей Российских» (1781 г.). С. 669; Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў у Кіеве, ф. 2227, вол. 1, № 247.

Магілёве змураваны за тры гады, але гэта значна большая паводле фізічных памераў пабудовы.) Пэўна, завершаны мурам да канца 1625 г. і да вясны аздоблены куцеінскі храм быў асвечаны ў маі 1626 г. і пачаў функцыяніраваць. Звесткі аб гэтым патрапілі да краінскай канцылярыі і выклікалі адпаведную рэакцыю караля.

Такім чынам, аналіз гісторычнага кантэксту дазваляе сцвярджаць, што Святадухаўская царква была змуравана ў 1624–1626 гг. Гэткае датаванне не супярэчыць вынікам дэндрахраналагічнай экспертызы драўніны брусоў, выкарыстаных часам будаўніцтва храма ў якасці канструктыўных элементаў муроў. Паводле экспертынага заключэння, найбольш верагодны перыяд нарыхтоўкі лясіны для будоўлі акурат прыпадае на 1617–1626 гг.<sup>7</sup>

## 2

Святадухаўская царква дайшла да нашага часу скажонай шматлікімі рамонтамі і перабудовамі, але вынікі натурных даследаванняў дазволілі рэканструяваць першапачатковы выгляд мураваных частак храма з надзвычай высокай ступенню верагоднасці<sup>8</sup>. Падчас даследаванняў выісветлілася, што званіца і шатня (рызница) былі прыбудаваны пазней, а спачатку храм меў двухчасткавую структуру плана. Таксама былі раскрыты першапачатковыя дэталі і элементы будынка, у познім часе страчаныя або скажоныя (проймішчы, ніши, партал, дэкаратыўныя абліямоўкі аконных проймішчаў). Дах будынка не захаваўся, таму па заканчэнні натурных даследаванняў праблема рэканструкцыі першапачатковага выгляду храма звузілася да праблемы рэканструкцыі яго страчанага завяршэння.

На найбольш ранніх выявах Святадухаўской царквы (дзве акварэлі Д. Струкава з 1863 г.) звяртае ўвагу стылістычная неадпаведнасць тагачаснага спічастага гонтавага даху форме першапачатковай часткі будынка<sup>9</sup>. Спічакі як дахавая канструкцыя, запазычаная з арсеналу народнага дойлідства XVIII ст. і характэрная для завяршэнняў драўляных трохзрубавых храмаў з трымя вярхамі (класіфікацыя Ю. Якімовіча), з'явіліся, верагодна, у часы заняпаду Куцеінскага манастыра ў выніку рамонту 1776 г. («иеромонах Леонид на церкви каменной монастырской крышу вместо обветшалой новую своим коштом зделать намерен»)<sup>10</sup>.

<sup>7</sup>Экспертызу рабіў навуковы супрацоўнік Інстытута эксперыментальнай батанікі НАН Беларусі к.б.н. А. Пугачаўскі.

<sup>8</sup>Натурныя даследаванні царквы праводзіліся ў 1989–1990 гг. архітэктарамі рестаўратарамі В. Глінікам, Т. Патапавай, М. Цёрушкінай і Я. Ханінай пад навуковым кіраўніцтвам В. Калечыца. Археалагічныя даследаванні ў розныя гады праводзіліся І. Чарняўскім і І. Цішкінам.

<sup>9</sup>Акварэлі захоўваюцца ў Рукапісным аддзеле Навуковай бібліятэцы Віленскага дзяржаўнага ўніверсітэта.

<sup>10</sup>ЦДГА Беларусі, ф. 2425, оп. 1, сп. 1, л. 112: «Указы из Могилевской духовной консистории». Цыт. па: Денисов В. Н. Ансамбль б. Кутейнского Богоявленского монастыря в Орше. Историко-архивные и библиографические изыскания. Мн., 1989.

Канструктыўная логіка падказвае, што немажліва пераканаўча перакрыць прастакутны ў плане асноўны аб'ём царквы спічаком, канструкцыя якого патрабуе аб'ёму, набліжанага ў плане да квадрата. Тоё, што адвею храм меў дах, адрозны ад выяўленага на акварэлях Струкава, сведчаць таксама і шматлікія фрагменты даховак з XVII ст. (непаліваныя і з зялёнай паліваю), знайдзеныя на скляпеннях і ля царкоўных муроў. Пакрыць дахоўкай ендаву (лінію перасячэння спічакоў) немагчыма — гэты матэрыял патрабуе больш простай канструкцыі даху. Але ў такім разе — як завяршаўся будынак адпачатку і ці быў ён наогул завершаны?

Святадухаўская царква была змуравана ў кароткі тэрмін (адзінтыры будаўнічыя сезоны) у перыяд бліскучага росквіту Куцеінскага Богаяўленскага манастыра — найбуйнейшага праваслаўнага прыстанку тагачаснай Беларусі. Падчас натурных даследаванняў канстатавана, што паверхня аўтэнтычных скляпенняў не мае слядоў значных дэструкцый, што выключае мажлівасць працяглага існавання будынка ў зруйнаваным стане — без завяршэння. Гэтыя факты дазваляюць меркаваць, што храм адвею існаваў як завершанае цэлае і меў завяршэнне, адпаведнае тыпу і стылю даследаваных *in natura* яго першапачатковых аб'ёмаў..

Эстэтычным уяўленням і нормам архітэктурнай мовы таго часу найбольш адпавядае завяршэнне храмаў кшталту Святадухаўскай царквы, вырашанае ў выглядзе двух фігурных франтонаў (шчыпцоў) і стромага двухсхільнага даху між імі. Такі тып храмавага завяршэння ў XVI—XVII стст. быў паўсядна пашыраны на землях Вялікага княства Літоўскага і ў роўнай ступені выкарыстоўваўся ўсімі хрысціянскімі канфесіямі. Пераважная большасць вядомых сёння познегатычных мураваных праваслаўных цэркваў завяршаліся менавіта ў такі способ (Прачысценскі сабор, Пятніцкая, Мікольская, Спасаўская і Траецкая цэркви ў Вільні, Барысаглебаўская ў Наваградку, Святадухаўская ў Кодне, Мікольская ў Бярэсці, цэркви ў Сынковічах і Мураванцы).

Прайшоўшы цягам XVI ст. шлях стылістычнай эвалюцыі форм ад познегатычных шчыпцоў-фацыятаў першай паловы стагоддзя да познерэнесансных і маньерыстычных фігурных франтонаў на яго схіле, гэты тып храмавага завяршэння напачатку XVII ст. ужо стаўся архаікай, але ў сітуацыі пасляберасцейскай міжканфесійнай палемікі ён мог быць запатрабаваны ідэолагамі артадаксальнага праваслаўя як традыцыйны для рэгіянальнага царкоўнага будаўніцтва<sup>11</sup>.

Аб трываласці завяршэння з фігурнымі франтонамі ў царкоўна-праваслаўным будаўніцтве на ўсходзе Рэчы Паспалітай сведчыць факт яго выкарыстання ў кампазіцыі Ільінскай царквы ў Суботаве (Сярэдняе Падняпроўе), змураванай у 1653 г. Багданам Хмяль-

<sup>11</sup> Гэты тып храмавага завяршэння выкарыстоўваўся і ў тагачасным уніяцкім будаўніцтве — Святадухаўская царква ў Менску (пасля 1636 г.).

ніцкім як гетманаў храм-пахавальня. Суботаўская царква — адзіны з вядомых сёня тыпалагічных аналагоў Святадухаўскай царквы ў Күцейне. Падабенства структуры планаў і схемы аб'ёмна-прасторавых кампазіцый абодвух храмаў даюць падставы меркаваць, што Күцеінская царква адпачатку мела завяршэнне, аналагічнае завяршэнню Ільінскай царквы ў Суботаве. Такое меркаванне, прынамсі, тлумачыць выяўлены падчас натурных даследаванняў факт існавання над алтарнай перагародкай Святадухаўскай царквы фрагмента мураванай канструкцыі з некалькіх радоў цэглы ўзроўнем вышэй за завяршальны гыимс і дазваляе праінтэрпрэтаваць знаходку як рэшткі ўсходняга франтона.

Метадалагічныя падставы для гіпотэзной рэканструкцыі формы страчаных франтонаў дае прыналежнасць Святадухаўскага храма шэрагу пабудоў, звязаных з будаўнічай актыўнасцю цэхавых майстэрняў Магілёва, у гісторыяграфіі беларускага мастацтва аб'яднаных паняткам «магілёўская архітэктурная школа XVII стагоддзя». Сёння вядома некалькі праваслаўных цэрквau з гэтага шэрагу — магілёўскі Богаяўленскі сабор (1636—1639), Святадухаўская царква Күцеінскага Успенскага (жаночага) манастыра (да 1653 г.), Пакроўская (1668—1687), Мікольская (1669—1672) і Успенская (1670—1684) цэркви ў Магілёве. Да гэтай групы далучаюцца царква Уваскрэсенскага манастыра (1702) у Шклове і мураваны будынак трапезы Күцеінскага Богаяўленскага манастыра, размешчаны праваруч перад Святадухаўскай царквой і з'яднаны з ёю ў стылістычна адзіны ансамбль<sup>12</sup>. І хоць сярод названых цэрквau няма тყапалагічных аналагоў Күцеінскага храма (рэпертуар вядомай сёня магілёўскай царкоўнай архітэктуры XVII ст. надзвычай сціплы і аблежаваны двумя тыпамі храмаў — крыжава-купалавым і крыжава-купалавым базілікальным), аднак звязтае ўвагу дзіўная фармальна-стылістычная еднасць будынкаў у межах гэтай групы — амаль ва ўсіх фасадных кампазіцыях выкарыстаны аднатыпныя прыёмы і дэкаратыўныя элементы. Да прыкладу, шэсць з сямі пералічаных вышэй будынкаў, у тым ліку і күцеінская трапеза, завяршаліся фігурнымі франтонамі аднаго тыпу, а пра сёмы — Богаяўленскі сабор у Магілёве — вядома, што і ён адпачатку меў аналагічную завяршэнні, пазней страчаную.

Магілёўскі мулярскі асяродак існаваў да Паўночнай вайны і цягам 70—80-х гадоў яго будаўнічай актыўнасці кампазіцыйная схема франтонаў гэтага тыпу не змяняецца. Такі прафесійны кансерватызм тлумачыцца сацыяльнай прыродай магілёўскай архітэктуры: пэўнай культурнай арыентацыяй і традыцыйнымі артыстычнымі густамі заражчыкаў — ідэйна звязаных з артадаксальным праваслаўем мяшчан і дробнай навакольнай шляхты, а таксама аблежаванымі тэхнічнымі

<sup>12</sup> Сёня існуюць толькі магілёўская Мікольская царква і күцеінскія — трапеза (келярня) і Святадухаўская царква.

мажлівасцямі правінцыйных будаўнічых майстэрань, іх ускоснай, частковай абазнанасцю ў навінах новаеўрапейскай архітэктуры. Нават павярхоўны марфалагічны аналіз архітэктуры Магілёва XVII ст. даводзіць, што пасля заканчэння ў 1639 г. будаўніцтва брацкага Богаяўленскага сабора мясцовая мулярская традыцыя не зазнавала інавацый і развівалася вылучна за кошт уласных рэурсаў. Гэта дазваляе вызначыць яе плён як архаізуючу, але генетычна чистую лінію стылістычнай эвалюцыі беларускай мастацкай культуры эпохі барока.

У храналагічным шэрагу пабудоў магілёўскай школы Куцеінская Святадухаўская царква стаіць першаю, што, зважаючы на кансерватыўныя харектары правінцыйнага цэхавага будаўніцтва, зарыентаванага на першазор і стэрэатып, падвышае значнасць архітэктуры гэтага храма як крыніцы і матэрыялу далейшай эвалюцыі стылю, свайго роду набору стылістычных храмасом.

Прынцыповая метадалагічная мажлівасць рэканструкцыі формы страчанага франтона царквы, якая знаходзіцца першаю ў храналагічным шэрагу пабудоў аднаго стылістычна замкнёнага круга, палігае на дапушчэнні, што першатвор мусіў пэўным чынам «адлюстравацца» ў наступных творах школы, якія рабіліся пад яго ўплывам і развівалі яго здабыткі.

Тое, што згаданы тып франтона — назавём яго *магілёўскім* — прысутнічае ў кампазіцыях амаль усіх вядомых сеяння твораў мясцовых школы і не змяняе формы цягам усяго перыяду яе існавання, дае падставы выкарыстаць яго ў якасці аналагу для гіпотэзной рэканструкцыі першапачатковага выгляду завяршэння Куцеінскай царквы. Поўная адпаведнасць памераў у плане франтонаў, якімі завершаны трансепты магілёўскай Мікольскай царквы і франтонаў куцеінскай трапезы, а таксама іх адпаведнасць шырыні Святадухаўской царквы сведчаць пра наяўнасць адзінай сістэмы мер, даводзіць прыналежнасць гэтых пабудоў адной будаўнічай сябрыні і значна падвышае верагоднасць прапанаванай рэканструкцыі.

### 3

Куцеінская Святадухаўская царква змуравана з цэглы памерамі 295×190×55 (см) у мяшанай тэхніцы муроўкі. Паводле тыпу — гэта аднанефавы храм з пяцібаковай апсідай. Такая тыпалагічная схема ўзыходзіць да познегатычных узороў і ў XVII ст. ужо вызначалася кансерватыўнасцю. Асноўны аб'ём і апсіда маюць аднолькавую вышыню, што таксама выдае на архаічнасць. І неф і алтарная частка перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі, пры гэтым магутная папружная выгба падзяляе прастору нефа на дзве роўныя часткі. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма выразна зарыентавана ўздоўж сакральнай восі Захад — Усход. Цікава, што гэтая арыентацыя падкрэслена формамі архітэктурных дэталяў і элементаў — папружная арка, скляпенні і перамычкі проймішчаў усходняга і заходняга

фасадаў, цэнтры якіх «працяты» гэтай восьсю, маюць паўцыркульную форму, перамычкі нішаў і проймішчаў бакавых фасадаў маюць форму лучковую.

Падчас рэстаўрацыйных работ у сярэдзіне царквы пад папружнай выгбай былі раскрыты рэшткі двух квадратных у плане цагляных падмуркаў. Зважаючы на неадпаведнасць іх габарытаў шырыні баз пілястраў папружнай выгбы, можна меркаваць, што слупкі хораў, якія на тыя падмуркі абапіраліся, не стваралі з выгбай адзінай канструктыўнай сістэмы, бо, відаць, былі драўляныя. Дарэчы ўзгадаць, што хоры Богаяўленскага сабора і Мікольскай царквы ў Магілёве абаліраліся на аналагічныя круглыя ў плане драўляныя слупкі. Гэтая аналогія выкарыстана для рэканструкцыі першапачатковага плана Күцеінскай царквы.

З царкоўна-краязнаўчых публікацый і некаторых дакументаў з канца XVIII — пачатку XIX ст. вядома, што на той час Святадухаўская царква была на два паверхі. Размяшчэнне светлавых проймішчаў у два ўзроўні сапраўды правакуе думку аб першапачатковай двухпавярховасці храма. Вынікі натурных даследаванняў не абвяргаюць прынцыпovай мажлівасці такога прасторавага рашэння, але і не пацвярджаюць наяўнасць першапачатковага драўлянага перакрыцця ва ўсходняй частцы нефа і ў алтары, бо след прымыкання перакрыцця да сцен гэтых частак будынка задужа дэструктураваны. Затое даследаванні *in natura* напэўна давялі, што заходняя частка нефа была перакрыта ў такі способ адвею. Тут былі раскрыты аўтэнтычныя гнёзды бэлек, па якіх было зроблена драўлянае перакрыцце першапачатковых хораў. Памеры хораў, якія цалкам перакрывалі заходнюю частку нефа, не павінны бянтэжыць, бо развітыя хоры вельмі харэктэрныя для храмаў брацкіх манастыроў. Да прыкладу, структура Магілёўскага Богаяўленскага сабора нават улучала запазычаныя з арсеналу езуіцкай архітэктуры эмпоры — двухпавярховыя бакавыя нефы, якія братчыкі выкарыстоўвалі ў якасці хораў. Вялікія памеры хораў Күцеінскай цёплай царквы тлумачацца тым, што ў халодны перыяд года невялікі храм мусіў змяшчаць да некалькіх соцен чалавек<sup>13</sup>. З узроўню хораў праз круглы атвор у скляпенні можна было патрапіць на паддашша. Падняцца на хоры можна было па лесвіцы, якая, меркавана, знаходзілася праваруч ад уваходу ў царкву, на тым жа месцы, дзе сходы былі яшчэ ў 40-х гадах нашага стагоддзя.

Супраць першапачатковай двухпавярховасці Святадухаўскай царквы сведчыць таксама адрознная канструкцыя аконных праёмаў першага і другога ўзроўняў. Падваконне верхніх проймішчаў вырашана накшталт бакавых аднонаў, што было б функцыянальнай не патрэбна ў выпадку існавання міжпавярховага перакрыцця. Проймішчы алтарнай перагародкі не мелі перамычак на ўзроўні мяркуемага пе-

<sup>13</sup> У 1640-х гадах у манастыры знаходзілася каля 200 мніхаў //Ліфось. Кіеў, 1644. С. 368.

ракрыцца, што таксама сведчыць на карысць яго першапачатковай адсутнасці ва ўсходній частцы нефа. Да таго ж перакрыцце зрабіла б немажлівым устаноўку шмат'яруснага разъбянянага іканастаса – вельмі характэрнага элемента тагачаснага царкоўнага інтэр'ера.

Апроч памянёных падмуркаў слупкоў першапачатковых хоры падчас археалагічных раскопак былі даследаваны рэшткі чатырох квадратных у плане цагляных філяраў, на якія абапіралася драўлянае перакрыцце, згаданае ў тэкстах XIX ст. Размяшчэнне філяраў у плане будынка, не звязанае са структурай царквы, даводзіць іх позніе паходжанне. На думку Т. Габрусь, драўлянае перакрыцце, якое падзяліла прастору храма на два паверхі, было зроблены на скіле XVIII ст.<sup>14</sup> На жаль, даследчыца не спасылаецца на крыніцу звестак, але такое меркаванне падаецца зусім лагічным у кантэксце грунтоўных рамонтных работ, распачатых у манастыры напрыканцы 70-х гадоў XVIII ст. Такім чынам, трэба пагадзіцца, што міжпавярховое перакрыцце мае пазнейшае паходжанне, але проблема яго датавання застаецца адкрытай.

Светлавая проймішчы, праз якія асвятляецца царкоўны неф, размешчаны ў два ўзорыні. У сакральнай архітэктуры Вялікага княства Літоўскага XIV – пачатку XVII ст. такі прыём з'яўляецца ўнікальным і патрабуе вытлумачэння. Калі Куцеінская царква адвею не была на два паверхі і двухузоры́невасць светла не звязана з утылітарнай патрэбай асвятлення кожнага з іх, тады можна прапанаваць тры гіпотэзы паходжання гэтага прыёму.

Першая гіпотэза грунтуецца на прынцыповай арыентацыі заказчыкаў і выкананіцца тагачаснай царкоўнай архітэктуры на пэўныя архетыпавыя мадэлі. Лагічна меркаваць, што ва ўмовах міжканфесійных дыскусій першай паловы XVII ст. такімі архетыпамі для брацкага храмавага будаўніцтва моглі быць старажытныя праваслаўныя святыні XI–XIII стст. Полацка, Смаленска, Кіева і Чарнігава, але не ў іх першапачатковых формах, бо ніводзін з гэтых храмаў не дайшоў да XVII ст. у нязменным выглядзе, а ў формах, якія набылі гэтыя храмы да пачатку XVII ст. пасля шматлікіх разбуранняў і перабудоў. Шматузроўневасць светлавых праёмаў – характэрная рыса архітэктуры мясцовых храмаў візантыйскага кола, але дасці ўплыў вобразаў старажытнарускай архітэктуры на брацкае царкоўнае будаўніцтва пакуль што немажліва з-за недакладных звестак аб выглядзе гэтых храмаў напачатку XVII ст. Да таго ж той факт, што візантыйская архітэктурная традыцыя не развіваецца на землях Вялікага княства Літоўскага пасля XIV ст., змушае прызнаць, што за традыцыйны тып тутэйшага праваслаўнага храма ў грамадскай свядомасці пасляберасцейскага часу мусіў узнавацца не візантыйскі крыжава-купалавы сабор, але познегатычная залаўная царква.

<sup>14</sup> Габрусь Т. В. Аршанская Куцеинская Богаяўленская манастыр //Архітэктура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993. С. 55.

Больш аргументованай падаецца гіпотэза аб уплыве на архітэктуру тагачасных праваслаўных храмаў вобразаў барочнай езуіцкай архітэктуры. Прынамсі, тыпалагічна залежнасць брацкіх манастырскіх сабораў Вільні і Магілёва ад крыжова-купалавых езуіцкіх базілікаў відавочная і не патрабуе доказаў<sup>15</sup>. Што да двухузроўневасці свята, дык на землях Вялікага княства Літоўскага гэты прыём стала выкарыстоўваецца езуіцкімі архітэктарамі з канца XVI ст. (касцёлы ў Нясвіжы (1587–1593) і Вільні (1604–1618)).

Зрэшты, можна меркаваць, што памянёны прыём не звязаны ні з вобразамі старажытнарускай, ні езуіцкай архітэктуры і вынікае з ідэйнай праграмы Күцеінскага храма. Заўважым, што неф Святадухаўскай царквы асвяляецца праз сем аконных праёмаў — праз чатыры ў паўднёвай сцяне і праз тры — у паўночнай. Месца адсутнага восьмага пазначана на паўночным фасадзе дэкорам, але самага проймішча няма. Відаць, яго адсутнасць тлумачыцца утылітарнай патрэбай ациплення храма — замест праёму зроблена ніша для кафлянай печы з каларыферам. Але не выключана, што колькасць праёмаў сімвалічная і з'яўляецца водгуллем лічбавай містыкі сярэднявечча. Паводле біблейскай традыцыі, лік «сем» звязаны з апакаліптычнай сімволікай Святога Духа («сем светачаў вогненых гарэлі перад прастолам, якія ёсць сем дароў Божых» (Адкр. Св. Яна, 4. 5), «сем вачэй, якія ёсць сем духаў Божых, пасланых ува ўю зямлю» (Адкр. Св. Яна, 5. 6)<sup>16</sup>). Зварот да апакаліптычнай сімволікі не выпадковы. У пасляберасцейскай багаслоўскай палеміцы Святадухаўская тэматыка займае цэнтральнае месца, бо менавіта праз яе праходзіць дагматычнае непараразуменне паміж праваслаўнай і каталіцкай канфесіямі. Актуалізацыя Святадухаўскай тэматыкі адбілася і на ідэйнай праграме тагачаснага царкоўна-праваслаўнага будаўніцтва — большасць храмаў, збудаваных у першай палове XVII ст., або прысвечаны Святому Духу (царква віленскага Святадухаўскага (брацкага) манастыра, щопляя цэрквы күцеінскіх Богаяўленскага і Успенскага манастыроў, цэрквы мсціслаўскага (тупічэўскага), баркалабаўскага і буйніцкага Святадухаўскіх манастыроў), або маюць у сваім складзе бакавыя Святадухаўскія алтары (сабор Магілёўскага Богаяўленскага (брацкага) манастыра). Присвячаюцца алтары таксама і занатавашаму Апакаліпсіс Св. Яну Багаслову (щопляя царква магілёўскага Богаяўленскага

<sup>15</sup> Першым на гэту відавочную сувязь звярнуў увагупольскі гісторык мастацтва А. Бараноўскі ў артыкуле: Andrzej J. Baranowski. Nury, fazy i centra barokowej architektury sakralnej w Wielkim Księstwie Litewskim // Biuletyn Historii Sztuki. XLVI г. № 4. 1984. S. 377.

<sup>16</sup> Цікавае тлумачэнне знаходзіцца ў буквары, выдадзеным Спрыядонам Собalem (Буквар сиреч начало учения ... Кутейн, 1631):

«семь тайн Нового завета  
семь даров духа святого  
семь грехов тягчайших и  
семь дел милосердия».

(брацкага) манастыра, бакавы алтар царквы віленскага Святадухаўскага (брацкага) манастыра).

Стылістычную прыналежнасць Куцеінскай Святадухаўскай царквы нельга адэватна вызначыць у катэгорыях, распрацаўаных для італьянскага «высокага» мастацтва, tym больш нельга без агаворак прылучыць да ўзораў барочнай архітэктуры. Інтэр'ер храма, нягледзячы на мажлівую наяўнасць сімвалічнага пласта (сем акон — сем апакаліптычных светачаў), гранічна просты і функцыянальны. Сцены храма, практична пазбаўленыя архітэктурнага дэкору, па сутнасці, патрактаваны як празрыстая абалонка, праз якую інтэр'ер напаўняеца святлом. Зададзеная функцыяй структурная аснова нефа спраесцывана на фасады і вызначае іх кампазіцыйную схему — простую і сладкую. Перафразуючы выслою Э. Паноўскага аб архітэктуры маньерызму, можна сказаць, што архітэктуру Куцеінскага храма характарызуе прасвечванне сярэднявечнага цела скроў сучаснае і стылізаванае пад антычнасць адзенне<sup>17</sup>. Характэрна, што ў пострэнесансную «кашулю» апрануты толькі асноўны аблём царквы, апсіда ордэрам не апрацавана.

У фасаднай кампазіцыі Святадухаўскага храма ці не ўпершыню ў царкоўна-праваслаўным будаўніцтве Вялікага княства Літоўскага ўжыты матыў пілястры. Нягледзячы на наяўнасць італьянскіх матываў (ордэр, дэкаратыўныя аблямоўкі праёмаў), дэкор фасадаў далёкі ад канонаў новаеўрапейскай архітэктуры, а «некласічнасць» архітэктурных ablomaў выдае руку мясцовага рамесніка, які па-вучнёўску асвойтаў пострэнесансныя формы.

Падчас натурных даследаванняў царквы выяўлены рэшткі багатай фасаднай паліхроміі — з'явы, якая вельмі характэрна для магілёўскай архітэктуры XVII ст.

Грунтоўная функцыянальнасць, архаічнасць структуры, адвольная трактоўка пострэнесансных дэкаратыўных матываў, блізкі да народнага дух дэкаратыўізму — гэтыя рысы, характэрныя для архітэктуры Святадухаўскай царквы, дазваляюць аднесці яе да стылістычна памежных лакальных з'яў, вельмі характэрных для мастацтва ўсходнеўрапейскіх краін канца XVI—XVII ст.

#### 4

У Вялікім княстве Літоўскім XVI — пачатку XVII ст. рэнесансная традыцыя развівалася ў прыдворных і магнацкіх асяродках на фоне сярэднявечнай патрыярхальнай культуры, якой амаль не датыкалася. На схіле XVI ст. рэнесанс пачаў выходзіць з ужытку на «верхніх» паверхах еўрапейскай культуры і спаквала апускацца «ўніз», у сферы гарадскога цэхавага мастацтва, для таго каб у сваіх рэштковых формах напластавацца на традыцыйную сярэднявечную

<sup>17</sup> Падаецца па: Białostocki J. Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe //Pięć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976. S. 180.

архаіку. Працэс распаду рэнесанснай дэкаратыўнай сістэмы і засваенне яе позніх форм рамеснымі цэхамі на беларускіх землях Вялікага княства Літоўскага меў адметнасць, бо адбываўся ва ўмовах міжканфесійнай канфрантацыі. Але для цэласнасці тагачаснай культуры характэрна тое, што ідэйна-палітычнае супрацьстаянне канфесій дзіўным чынам спрыяла іх мастацкім узаемадачыненням і працэс асіміляцыі пострэнесансных форм адбываўся ў межах гарадскіх цэхаў незалежна ад рэлігійнай прыналежнасці майстроў. Менавіта гэтыя лакальныя формы, якія ўзніклі ў працэсе засвяення мясцовымі майстрамі пострэнесансных узороў, і былі запатрабаваны ідэолагамі брацкага руху ва ўмовах ідэалагічнага супрацьстаяння. Такі выбор тлумачыцца радыкальнымі зменамі ў сацыяльным складзе праваслаўных брацтваў, з якіх пасля Берасцейскай уніі 1596 г. пайшлі амаль усе працтваўнікі магнацтва, заможнай шляхты і большая частка епіскапата — асноўныя носьбіты і спадкаемцы «высокай» рэнесанснай традыцыі. У выніку ў брацкім руху напачатку XVII ст. вырашальны ўдзел бяруць паспалітыя слай гараджан, культурная вартасная арыентацыя якіх і адбілася на харктары тагачаснай брацкай архітэктуры. Народжаная ў цэхавых асяроддзях Вільні і Магілёва — найбуйнейшых гарадоў тагачаснага Вялікага княства Літоўскага,— па волі гістарычнага лёсу апынуўшыся ў апазіцыі да афіцыйнай каталіцкай прыдворнай культуры, беларуская царкоўна-праваслаўная архітэктура ў другой палове XVII ст. паступова сышодзіць да ўзроўню правінцыйнасці і архаічнасці. Разглядаючы тагачасныя мастацкія працэсы на ўсходненіяропейскім абліччы, Л. Тана-наева слушна заўважыла, што «пэўны адрыў ад перадавых мастацкіх тэндэнций Захада прыводзіць да таго, што мастацкая эвалюцыя ішла тут у большай меры шляхам актывізацыі ўласнай мясцовай традыцыі ў яе, так бы мовіць, архаізаваным варыянце»<sup>18</sup>. Архітэктура Күцеінскай Святадухаўскай царквы акурат ілюструе гэты працэс.

Вынікі праведзеных даследаванняў Күцеінскай Святадухаўскай (цёплай) царквы дазваляюць зрабіць рэканструкцыю першапачатковага выгляду храма з вельмі высокай ступенню верагоднасці. Аналіз першапачатковых форм царквы ў кантэксце праблемы станаўлення магілёўскай архітэктурнай школы XVII ст.— адной з лакальных школ эпохі барока — дае падставы для некалькіх высноў.

1. Храм з'яўляецца пераходным звязком стылістычнай эвалюцыі беларускай мастацкай культуры XVII ст. У архітэктуры Святадухаўскай царквы лагічна завяршаецца эпоха сярэднявечча. Ад гэтай жа святыні «вядзе род» сакральная архітэктура Магілёва эпохі барока — з'ява, якая належыць ужо Новаму часу.

<sup>18</sup> Тана-наева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.) //Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 32.

2. Пострэнесансныя формы Куцеінскага храма — хранала-гічна першага ў шэрагу храмаў магілёўскай архітэктурнай школы XVII ст.— былі засвоеныя магілёўскімі мулярамі і ўжо пераасэнсаванымі ўваходзілі ў новы, барочны, сінтэз.

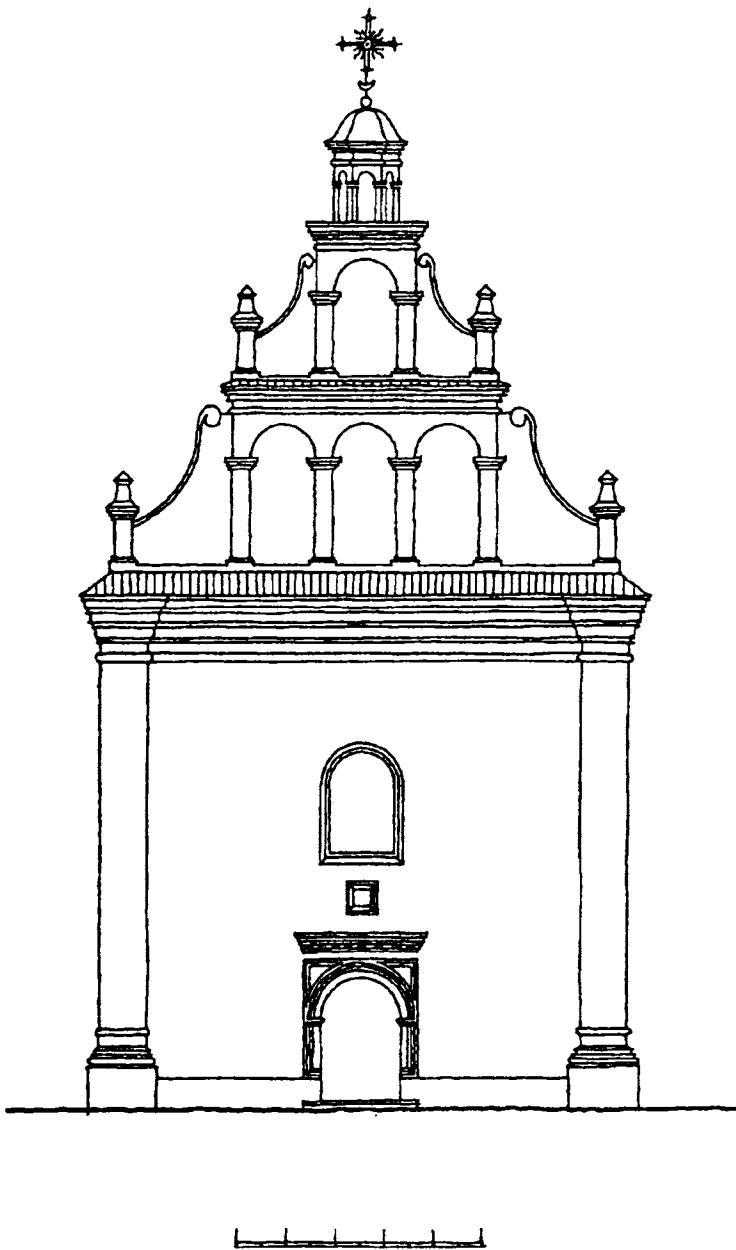
3. Належыць прызнаць, што з'ёлленне ў архітэктуры магілёўскай школы выразных барочных рысаў упершыню пераканаўча прайўляеца толькі ў архітэктуры сабора магілёўскага Богаяўленскага (брацкага) манастыра, заснаванага ў 1636 г.



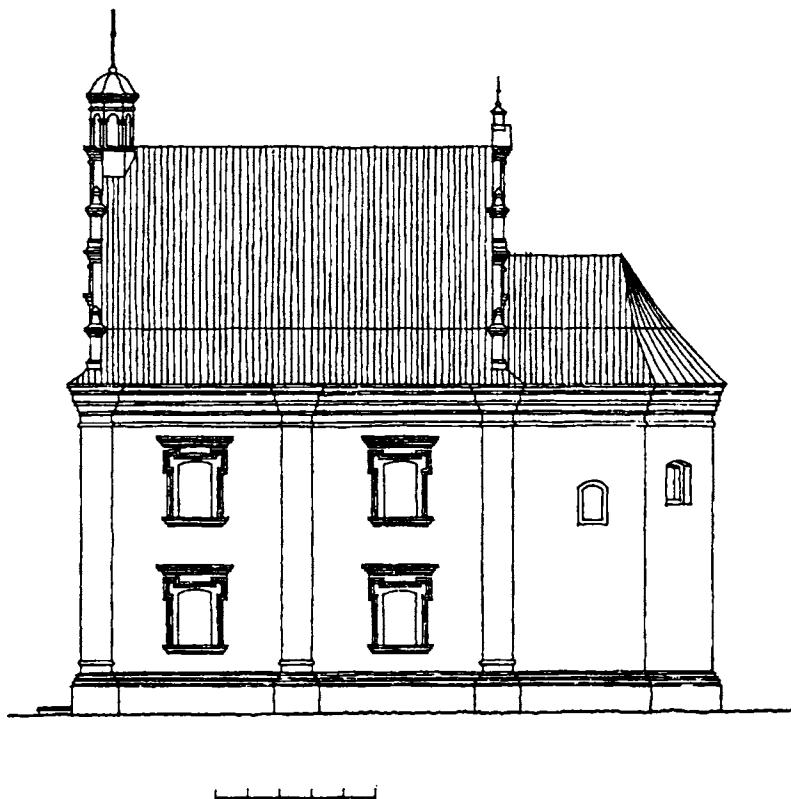
70. Кузейнскі Богаяўленскі манастыр. Акварэль Д. Струкава (1863)



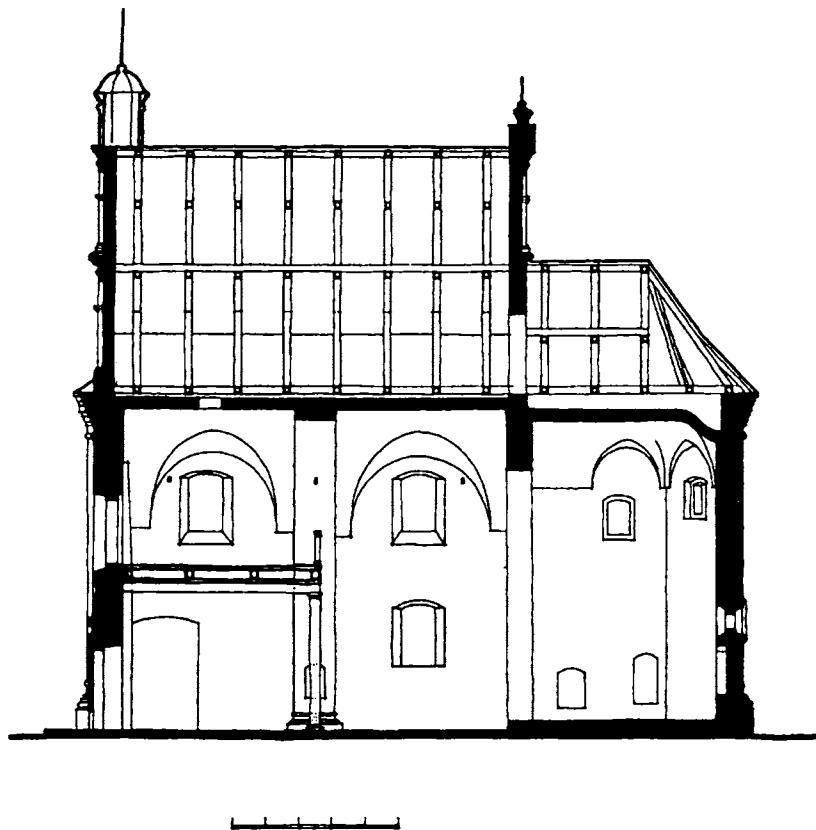
71. Святадухаўская (цёплая) царква Кузейнскага Богаяўленскага манастыра. Акварэль Д. Струкава (1863)



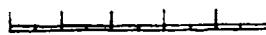
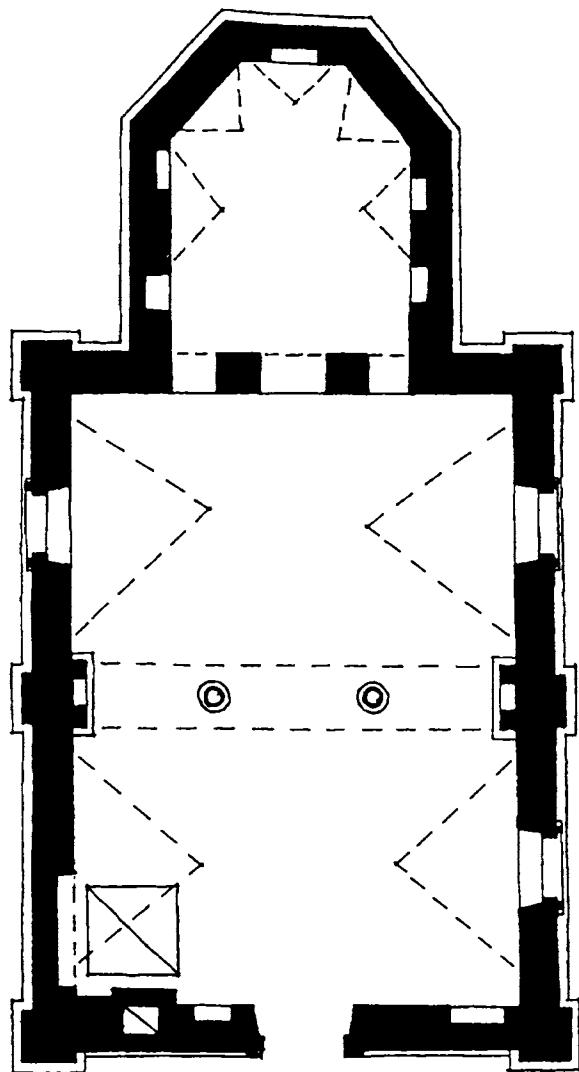
72. Галоўны фасад Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)



73. Бакавы фасад Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)



74. Разрэз Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)



75. План Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)

А.А.Ярашэвіч

АРХІТЭКТУРНА-СКУЛЬПТУРНЫ  
АНСАМБЛЬ КАСЦЁЛА  
ФРАНЦЫСКАНЦАЎ  
У ПІНСКУ



Гісторыкамі культуры даўно адзначана, што перыяды, плённыя ў галіне мастацтва, нярэдка прыпадаюць на часы палітычнага і сацыяльна-еканамічнага застою. Менавіта такая з'ява назіраецца ў Беларусі ў першай чвэрці XVIII ст. Шведскае нашэсце, якое суправаджалася нечуваным грабежом буйнейшых гарадоў Магілёва, Пінска, Слуцка, Гродна, барацьба магнацкіх груповак, якая даходзіла ледзь не да сапраўднай вайны, эканамічны і культурны занядбад, разгул рэлігійнага фанатызму — так малапрыывабна характарызуе гісторыяграфія гэты перыяд. Аднак і тады жыццё ішло сваім парадкам, і ад «эмрочных саксонскіх» гадоў да нас дайшло нямала значных помнікаў архітэктуры і мастацтва у беларускіх гарадах (Пінску, Гродне, Наваградку, Менску, Магілёве) і вёсках (Беніцы, Смалянах, Сталовічах). Адным з найбольш манументальных з'яўляеца Пінскі манастыр францысканцаў, касцёл якога ўпрыгожаны выдатным ансамблем драўлянай разьбы і скульптуры.

Пачатак манастыра губляеца ў глыбіні стагоддзяў. Старыя інвентары сведчаць, што заснаваны ён у 1396 г. пінскім і тураўскім князем Жыгмундам Кейстутавічам па просьбе жонкі Ганны Мазавецкай<sup>1</sup>. Драўляныя будынкі неаднаразова гарэлі, у прыватнасці ў 1648 г. пры штурме Пінска войскамі Ельскага. Існуе думка аб збудаванні ў 1510 г. каменнага касцёла, аднак гістарычнымі дакументамі яна не пацверджана. Згодна з інвентарным вопісам 1687 г., усе будынкі манастыра былі драўлянымі, мелася толькі каменная, скляпеннем, сакрысція<sup>2</sup>. Больш дакладных звестак аб гэтай пабудове пакуль што не знайдзена; магчыма, згаданая ў 1687 г. каменная сакрысція была пераробкай старога касцёла (ці, хутчэй, капліцы), а магчыма, яна пабудавана ў 1648—1661 гг., калі адбudoўваўся ў дрэве манастыр, спалены у 1648 г.

Для вырашэння пытання варта было б правесці археалагічна-архітектурныя даследаванні цяперашніх сакрысцій каля паўднёвага боку прэзітэрыя.

У другой палове XVII ст. у Пінску пачынаеца значнае мураванае будаўніцтва, узікаюць цагельні, выраб вапны і іншых будаўнічых матэрыялаў, неабходных для ўзвядзення магутнага гмаху калегіума езуітаў. У гэты ж час адбываюцца змены ў статусе францысканцаў у Беларусі: у 1687 г. была створана асобная літоўская правінцыя, адным з багацейшых манастыроў якой быў Пінскі. Усё гэта актывізавала пінскіх францысканцаў да стварэння новых, больш манументальных будынкаў. Яшчэ ў час першай сусветнай вайны ў архіве Пінскага касцёла захоўваліся дакументы, якія адлюстроўвалі асноўныя даты ўзвядзення новага манастырскага ансамбля. У іх не адзначаны пачатак будаўніцтва; хутчэй за ўсё, гэта адбылося пасля адыходу з Пінска шведаў, г.зн. не раней 1706 г. Да 1712 г. быў гато-

<sup>1</sup>Нацыянальны гістарычны архіў РБ, ф. 1781, вол. 27, адз. зах. 452.

<sup>2</sup>Аддзел рукапісаў б-кі Вільнюскага ун-та, А-3862, л. 221.

вы прэзбітэрый («меншы хор»), вядома, што ў гэтым годзе адбылася бенедыкацыя касцёла<sup>3</sup>. Да 1723 г. быў збудаваны фундамент для ўсяго храма і, напэўна, паставлены бакавыя сцены нефа, таму што ў інвентары названы ўжо існуючымі 6 капліц для алтароў і 2 — для музычнага хору. Няясна, ці было ўзведзена скляпенне; у практицы таго часу гэта быў даволі часта заключны этап будаўніцтва, ужо пасля таго як будынак пакрывалі дахам. У храме на гэты час былі ўстаноўлены 6 алтароў, а таксама амвон цудоўнага вырабу («*reg belle fabricate*»). 7 мая 1730 г. адбылася канsecрацыя (асвяшчэнне) храма, гэта сведчыць аб tym, што работы ў інтэр'еры былі закончаны<sup>4</sup>. Аднак, відаць, праз некаторы час узнавіліся работы па афармленні фасада, які быў завершаны каля 1766 г. Тады ж быў збудаваны цагляны двухпавярховы корпус манастыра. Нарэшце, у 1817 г. архітэктарам Казімірам Каменскім узведзена трох'ярусная званіца.

Пінскі касцёл спалучае архаічныя рысы беларускага гатычнага храма (падоўжаны прэзбітэрый з зоркавым скляпеннем над апсідай, трохкамерная структура асноўнага аб'ёму) з планіроўкай храма Іль-Джэзу — пачынальніка барока у єўрапейскай архітэктуры. Уласна кажучы, з рымскім храмам тут пераклікаецца толькі ідэя замяніць бакавыя нефы радам капліц, аднак прызначэнне іх зусім іншае. Капліцы Іль-Джэзу злучаны паміж сабой, ствараючы бакавыя нефы, як месца для працэсій; у Пінскім жа касцёле капліцы маюць нязначную глыбіню, між сабой ізаляваны і раскрыты аркадамі ў галоўны неф. Бакавых нефаў па сутнасці няма, паколькі восевая сувязь капліц разбурана; храм атрымаўся аднанефавым, дапоўненым паніжанымі капліцамі — камерамі для бакавых алтароў. Асноўнай крыніцай святла з'яўляюцца вокны ў люнетах цыліндрычнага скляпення нефа; такі харектар асвятлення ўзмацняе інтэгральнасць прасторы храма, не дасягальную ў базіліцы.

Адзінства прасторы падкрэсліваецца цэльным (на жаль, не завершанным, ці не захаваным поўнасцю) скульптурна-архітэктурным комплексам, выкананым у кароткі адрезак часу невядомай арцеллю разъбяроў. Яго складаюць галоўны алтар, два бакавыя алтары на стыку нефа і прэзбітэрыя, алтары ў капліцах: Маці Божай Ружанцовай і Антонія Падуанскага, Св. Анны (два апошнія не завершаны ці пашкоджаны) і сапраўды выдатны па дэкаратыўнасці амвон. Яшчэ чатыры алтары выкананы ў іншай тэхніцы (роспіс на сцяне, ляпніна), і, безумоўна, выкананы яны пазней, на схіле барочнага стылю ў Беларусі.

Галоўны алтар уяўляе сабой трохвосевы порцік, узняты на высокі цокаль. Ніжні, асноўны, ярус падзелены па вертыкалі на тры полі чатырма спіральнымі калонамі. Бакавыя крылы павернуты пад

<sup>3</sup>Oesterle P.G. Über das Minoriten kloster in Pinsk-Franciskanisze Studie, 1919. S. 58—66.

<sup>4</sup>Moszynski Ant. Historja o klasztoru pinskim XX. Franciszkanow-Athenaeum, 1844. T. 4. S. 37.

вуглом да цэнтральнай часткі, а карніз і цокаль раскрапаваны такім чынам, што алтар дапасуецца да паўцыркульнага абрыва апсіды. У цэнтры вялікая ( $4 \times 2$  м) жывапісная карціна «Ушэсце Марыі» (копія Мурыльё) у разьбянай раме са шлемападобным балдахінам, паабапал якога на воблачках уселіся пацешныя херувімчыкі. У бакавых інтэркалумніях паставлены скульптуры апосталаў Пятра і Паўла — масіўных велічных старцаў, басаногіх, з моцнымі жылістымі рукамі. Двухмятровыя фігуры амаль франтальныя, з лёгкім нахілам і паваротам галавы да цэнтра алтара, займаюць палавіну вышыні інтэркалумніяў. Адзенні апосталаў мадэліраваны буйнымі глыбокарэльефнымі складкамі адвольных абрываў, пакрыты пазалотай і серабрэннем.

Верхні ярус уяўляе сабой разьбяны картуш-раму авальной формы, паставлены ў праём разарванага франтона паміж пастаментамі з сядзячымі скульптурамі, работы таго ж майстра, што і скульптуры апосталаў. Што датычыць разьбы картуша, у ёй адчуваецца большая дынаміка і «барочнасць» разьбы, што сведчыць ці аб крыху больш познім часе стварэння, ці аб іншым выкананіць. Вядома, што першапачаткова ў верхнім ярусе знаходзіўся абраз «Тройца з каранацыяй Марыі» (мяркуючы па тэкслу інвентара 1723 г., гэта быў жывапісны, а не разьбяны твор). Выказвалася думка, што цяперашні рэльеф «Стыгматызацыя Св. Францыска» замяніў карціну ў 1900 г.<sup>5</sup> Гэтаму пярэчыць яўна барочны стыль картуша, да таго ж ужо ў інвентары 1829 г. адзначана ў другім ярусе алтара «драўляная скульптура Св. Францыска на каленях»<sup>6</sup>. Стылістычна разьба картуша належыць да сярэдзіны XVIII ст. Вартая ўвагі дэталь рэльефа «Распяцце», да якога звернуты Францыск, узвышаецца на фоне храма, у агульных рысах падобнага на Пінскі касцёл з даволі харектэрнай франтальнай бакавой вежай. Паколькі фасад касцёла быў завершаны каля 1766 г., рэльеф не мог быць выразаны раней гэтай даты, аднак не пазней 1817 г., часу ўзвядзення званіцы. Аналагічная кампазіцыя ў Гродзенскім касцёле францыскан з'явілася ў 1760-х гадах, блізкім да яе па часе стварэння можна лічыць і пінскі рэльеф. Трэба сказаць, што ўесь картуш не стварае цэльнага ўражання; відаць, аснова картуша з фігурамі святых, якія сядзяць на тумбах, належыць да першапачатковай задумы; пазнейшым з'яўляецца ўстаўлены замест «Каранацыі» рэльеф са Св. Францыскам і ніз з заснушым манахам.

З незвычайнім размахам пабудаваны табернакулум, па сутнасці, самастойны твор манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Цэнтр яго (па восі якраз над нішай для келіха) увенчаны скульптурнай группай «Маці Божая Апека». Марыя ў кароне ахінае сваім плашчом чатырох адараантай: двое з іх (на пярэднім плане) у папскай тыры і каралеўскай кароне стаяць на каленях, на заднім плане схілілі гало-

<sup>5</sup>Пластыка Беларусі XII—XVIII стст. /Склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1983. С. 118.

<sup>6</sup>Нацыянальны архіў РБ, ф. 1781, вол. 27, адз. зах. 452.

вы персанажы цывільнага стану: мужчына ў модным капялюшыку і жанчына з адкрытымі плячымі і ў какетлівай шляпцы. Цэнтральная эдзікула фланкіравана чатырма скульптурамі, дзве з якіх (крайня) прадстаўляюць, напэўна, апосталаў, дзве іншыя — жаночыя фігуры — маюць алегарычны сэнс: сімвалізуюць мудрасць (асвету) і беднасць (сціпласць). Кампазіцыйна табернакулум яшчэ больш выразна, чым алтар, упісваецца ў трохвугольнік.

У алтары, як і ў табернакулуме, пры ўсёй дэкаратыўнасці вызначальную ролю мае манументальная-архітэктурная кампазіцыя, дапасаваная да прасторавай структуры прэзбітэрыя.

У алтарах на стыку прэзбітэрыя і нефа архітэктурная ордэрная структура ледзь выяўлена рэшткамі разарванага франтона і антаблемента. На пярэдні план выступіла маліёнічая дэкаратыўнасць: месца бакавых калон занялі алегарычныя жаночыя фігуры. Масіўныя, статычныя, моцна збудаваныя постаці, з буйнымі рукамі і нагамі, паставленыя накшталт карыятыд, яны, аднак, нічога не падтрымліваюць. Антаблемент абапіраецца на кансолі, дэкараваныя шырокім лісцем аканту. У цэнтры ніжняга яруса разбіянай рамай выдзелена ніша, у якой змешчана скульптура «Распяцце». Цела Хрыста выгнута па дузе, харектэрны для барочнай пластыкі; фігура выразана прыгожа, з тонка выяўленымі дэталямі напружанага, фізічна моцнага цела, твар застыў у горда перанесеных муках, пальцы рук здаюцца сціснутымі ў кулакі не столькі ад болю, колькі ад вымушанага бяссілля. Гэта ідэальны вобраз не памёршага, а, варта было бы сказаць, «загінуўшага на крыжы» Бога-чалавека. Над «Распяццем» на фрызе — барэльеф «Спас Нерукатворны» (ці «Плат Веранікі», згодна з заходніяй іканографіяй), элемент, харектэрны для алтароў апошній трэці XVII і пачатку XVIII ст. Верхні ярус алтара выкананы ў выглядзе авальнага картуша, аздобленага рэльефнай разьбой С-падобных абрываў і фігурамі херувімаў. Алтар завершаны скульптурай Іаана Хрысціцеля з ахвярным баранчыкам на адстаўленай левай руцэ. Нечаканай індывидуальнасцю адзначаюцца фігуркі анёлаў, пасаджаных у самых розных позах на алтары, дзе толькі можна іх было размясціць. Ансамбль пацешных дзіцячых скульптурных вобразаў мае працяг у левым бакавым алтары Св. Францыска, кампазіцыйна аналагічным алтару Ісуса. Розніца толькі ў tym, што ў цэнтры ніжняга яруса знаходзіцца абраズ Францыска на палатне ў шаце, па баках яго стаяць скульптуры Св. Бенедзікта і Св. Клары ў доўгіх адзеннях з серабрэннем і пазалотаю. Больш змястоўна вырашаны верхні ярус. Замест сімвалічнага сэруца ў цярновым вянку тут, у цэнтры картуша, змешчана гарэльефная сцэна з'яўлення Францыску Ассізскаму Маці Божай. Францыск стаіць на каленях у малітвеным сузірнні, погляд звернуты ўлева ўверх, дзе на воблаку ў экстатычнай позе скілілася да яго Маці Божая, левай рукой паказваючы на Хрыста з крыжам у завяршенні алтара. Напружана-эмациянальны стан дзейных асоб гэтай сцэны (такія сцэны звычайна вырашаюцца больш спакойна і ўрачыста) нагаданы духам паўднёваўрапейскага барока.

З шасці каплічных алтароў толькі адзін (Маці Божай Ружанцоў) захаваўся ў закончаным стане. Яго архітэктурная канструкцыя поўнасцю вызначана структурай прасторы капліцы, у якую ён упісаны. Капліца ўяўляе сабой прамавугольнік у плане з паўцыліндрычным акном у бакавой сцяне, раскрыты ў неф касцёла і пे-ракрыты шырокай аркай цыліндрычнага скляпення. Алтар адпаведна збудаваны на аснове трох порцікаў, прыстаўленых да ўсіх трох сцен капліцы; аб'ядноўвае іх адзін антаблемент, дапасаваны да карніза будынка. Апрача таго, шэсць карынфскіх колон размешчаны такім чынам, што дзве сярэднія колоны адначасова ўваходзяць і ў бакавыя крылы і ў цэнтральны (франтальны) порцік, падкрэсліваючы тым самым цэласнасць кампазіцыі. У цэнтры, пад разъбяным балдахінам (блізкім да абраамлення абрэза «Узнясенне Марыі» у галоўным алтары) змешчан абрэз «Маці Божай», напісаны на дошцы алеем, з цудоўнай шатай 1775 г. Іканаграфічна абрэз належыць да тыпу «Замілаванне», аднак франтальная кампазіцыя, відаць, запазычана з «Адзігітрыі», хараکтар вобразаў і манера выканання гавораць аб значным уплыве мастацства позняга рэнесансу. Безумоўна, мясцовай перапрацоўкай жыційнага абрэза тлумачацца пяць круглых клеймаў вакол па полі абрэза накшталт німба: «Дабравешчанне», «Сустрэча Марыі і Лізаветы», «Нараджэнне Хрыста», «Срэценне», «Хрыстос-падлетак у храме». Абрэз упрыгожаны адмысловай шатай, датаванай 1775 г. Ніжэй размешчаны невялікі абрэзок «Святое сямейства». Паабапал пастаўлены скульптуры архангелаў (хутчэй за ўсё, Міхаіла і Гаўрыла) на воблачных пастаментах, а паміж колонамі — Св. Георгій у воінскіх даспехах з троумфальным вянком на галаве і Казімір у звычайнym каралеўскім вобліку. Высока над галовамі святых павіслі сімвалічныя ракавіны. Як працяг традыцый XVII ст. на карнізе вакол вянчаючага балдахіна схіліліся ўніз анёлы з музычнымі інструментамі; за імі стаяць дзве жаночыя скульптуры неазначанага зместу. Верхні ярус алтара выкананы ў выглядзе глорыі, авальны лентай апаясьваючай паўцыркульнае акно. Яна упрыгожана рэльефнай разьбой з воблачных клубоў, параасткаў аканта, валют, херувімаў і фігурамі двух анёлаў у пазалочаных драпіроўках. Бакавыя крылы алтара змяшчаюць жывапіс на дошках і зананчаюцца традыцыйным элементам — прыстаўнымі разъбянымі фрагментамі («вшамі»), дапоўненымі анёламі-пucci. Пры даволі значным акцэнце на дэкаратыўнасць архітэктурная кампазіцыя ўсё ж з'яўляецца вызначальнай, выразна выдзелены жывапісны цэнтр і скульптурныя акцэнты.

Парны апошняму (па размяшченні ў храме) алтар Антонія Падунскага або застаўся незавершаным, або наогул ставіўся пазней з выкарыстаннем нямногіх больш ранніх дэкаратыўных элементаў. Карынфскія колоны гладкаствольныя, разъбяны дэкор прадстаўлены асобнымі фрагментамі; верхні ярус наогул адсутнічае. Да першапачатковай скульптуры належаць, напэўна, толькі дзяబёлья анёлы, фланкіруючыя цэнтральны абрэз Антонія ў металічнай рызе і разъ-

бяной раме з фігурным завяршэннем, а таксама невялікі гарэльеф Саваофа. Дзве бакавыя скульптуры невядомых святых у манаскім і капланскім адзенні выдзяляюцца з асноўнага комплексу пінскай скульптуры пачатку XVIII ст. і, магчыма, належаць да больш ранняга часу, таксама як прыстаўныя абапал менсы дзве скульптуры (Св. Антонія і невядомага маладога святога). Нешматлікія элементы накладной разьбы як на самім алтары, так і на антэпендыуме (пярэдній сцэны менсы) блізкія да арнаментациі апісаных вышэй алтароў; больш познімі могуць быць чаши на карнізе.

Апошнім алтаром комплексу, як відаць, гатовага ў асноўным да 1723 г., з'яўляецца алтар, што знаходзіцца ў першай ад хораў левай капліцы. Цяпер ён змяшчае абраз «Св. Анна, Іакім і Марыя», аднак першапачаткова быў прысвечаны Св. Іосіфу (інвентар 1829 г.<sup>7</sup>). Канструкцыйна ён найбольш блізкі да алтара Маці Божай Ружанцовай, аналагічныя карынфскія калоны з канэлюрамі падтрымліваюць разарваны антаблемент, дэкараваны разеткамі; аднатыповыя ракавіны над скульптурамі францысканскіх Святых Бярнарда Сіенскага (?) і Клары (?). На жаль, і ў гэтых алтары не завершана дэкаратаўнае афармленне; толькі разрыў франтона запоўнены картушам з манаграмай «IHS», другі ярус і табернакулум наогул адсутнічаюць. У ніжнім ярусе, як відаць, меліся паставіць яшчэ дзве скульптуры абапал цэнтральнага аброза, а магчыма, праект прадугледжваў тут нейкі разъбяны дэкор. Чатыры скульптуры, што стаяць цяпер на карнізных выступах, размешчаны выпадкова. Ва ўсякім разе Св. Ян Непамук і Св. Ануфрый першапачаткова знаходзіліся ў алтары Св. Анны (у сярэдняй правай капліцы, дзе цяпер размешчаны спавядальні, выразаны ў Пінскай прафшколе-майстэрні ў даваенны час). Дзве іншыя скульптуры (магчыма, гэта «Елізавета Цюрынгская» і «Св. Варвара»), здаецца, не складаюць пару і невядома, ці прызначаліся яны для алтара Св. Сямейства. Гэтыя скульптуры — манументальныя, грувасткія з выразнымі грубаватымі рысамі твараў — належаць таму ж майстру (ці майстэрні), які выразаў скульптуры галоўнага алтара.

Выдатным узорам манументальна-дэкаратаўнай разьбы па дрэву можна лічыць амбон Пінскага касцёла. Ён складаецца з многаграннага кораба, спінкі з багатай разьбой і цудоўнага ажурнага балдахіна, увенчанага скульптурай архангела Міхаіла ў поўны рост. Плоскія грані кораба чаргуюцца з выгнутымі, у апошніх выразаны нішы фігурных абрываў, і па краях — вазы з кветкамі. Зверху і знізу кораб завершаны шматслойнымі профільнымі карнізнымі паясамі; іх злучаюць пяць тонкіх карынфскіх спіральных калонак, падобных да калон галоўнага алтара. Мініяцюрныя фігуры евангелістаў маюць крыху цацачны выгляд; на галовах у якасці німбай дыскі-аладачкі,

<sup>7</sup>Нацыянальны архіў РБ, ф. 1781, вол. 27, адз. зах. 452.

пастаменты ў выглядзе пагоркаў, на якіх дзе прылеглі, дзе прыселі сімвалічныя звяры — сімвалы евангелістай.

Дно кораба дэкарывана накладной разьбой: сакавітыя парасткі аканта абкружваюць раслінныя эмблемы, адна з якіх сімвалізуе ордэн францысканцаў (скрыжаваныя руکі Хрыста і Францыска) з крыжам. У заканчэнні з сямі валют — кветка сланечніка.

Спінка амбона скампанавана накшталт рэтабла. У фігурнай раме на кансолі змешчана скульптура сядзячага Хрыста ў пасярэбаным хітоне і пазалочаным плашчы; фонам служаць воблачныя клубы і прамяністасе ззянне вакол галавы. Па баках па-за рамай устойліва пасаджаны апосталы. Пётр абапіраецца правай рукой з ключамі на кансоль, Павел трymаецца за вялізны меч, нібы за посах. Уся тройца франтальна пазіруе гледачу, аб'яднаная кветкавай гірляндай з вялікімі распушчанымі бутонамі. З бакоў спінка фланкіравана разьбянымі «вушамі» і парай буйных херувімаў.

Амбон увенчаны надзвычайна прыгожым балдахінам, яго ажурная разьба ўся складаецца з разнастайных дэкаратыўных элементаў: лістоў аканта, расцвіўшых бутонаў кветак, стужак, вянкоў, херувімаў, валют. На вяршыні стаіць архангел Міхаіл з мячом і вагамі правасуддзя ў руках. Буйны маштаб фігуры, вялізныя апушчаныя крылы надаюць завяршальны зместавы сюжэт амбону ў профілагу яго павышанай дэкаратыўнасці.

Дзве бакавыя капліцы запоўнены гіпсавымі алтарамі архангела Міхаіла і Св. Варвары з насценнымі роспісамі ў фігурных рамах. У першым з іх цяпер цэнтральнае месца займае карціна «Дзева Марыя» мастака А. Ромера (пачатак XX ст.). Цэнтральны абраз Св. Варвары таксама заменены, напэўна, у час рамонту (пачатак XX ст.). У ляпным дэкоры алтароў скрыстыяны элементы, характэрныя для другой паловы XVIII ст. (матывы ракайля, формы картушаў і рам), аб тым жа сведчаць скульптуры анёлаў; нарэшце, абрысы дэкаратыўных нішаў нагадваюць адпаведныя элементы фасада храма, што дае падставу дапусціць адначасове іх выкананне, г.зн. у 60-я гады XVIII ст. Такой даце не пярэаць і стылістычныя формы алтароў.

Відавочна, манументальна-дэкаратыўны ансамбль Пінскага касцёла распрацаваны як адзіны комплекс, чаму сусіці не быў завершаны<sup>8</sup>. Што перашкодзіла гэтаму? Аўтар манаграфіі пра польскіх францыскан К. Кантак<sup>9</sup> выказаў думку, што пінскую разьбу выканалі майстар Ян Шміт, які працаваў у той час у манастырах літоўскай правінцыі францыскан, у прыватнасці ў Гальшанах. Такім чынам, смерць майстра ў 1731 г. магла спыніць работу над пінскай разьбой. Аднак, мяркуючы па інвентарах, згаданыя 6 алтароў існавалі ўжо ў 1723 г., г.зн. за 8 гадоў да смерці Шміта. Ёсць, аднак, іншы факт, які нель-

<sup>8</sup>ДА Літвы, ф. 1135, вол. 20, адз. зах. 669.

<sup>9</sup>Kantak K. Fransiszkanie Polscy. Т. II. Kraków, 1917.

га абмінцу, разглядаючы гісторыю Пінскага касцёла. У метрыках сярод памёршых за 1725 г. францыскан правінцыі літоўскай і беларускай лічыцца Антоній Аляхновіч (Antonius Olechnowicz), доктар тэалогіі і прафесар «post munus Provinciale, Guardianarum Pinsci agent, ibique ut Pater ejusdem Contus, multis peractis eusis, tam circa supelle chmem Ecclesiastiani et erectionem Ecclesiae quam ecwic ipsum Conventum habens annos circiter 58 evita religiose ejus sacramentes felicissime obijt». Не выключана, што нечаканая (у 58 гадоў) смерць гвардыяна (настаяцеля) манастыра, «будаўніка храма», вымусіла згарнуць працу над упрыгожженнем касцёла.



76. Агульны выгляд касцёла. 1-я чвэрць XVIII ст.



77. Пінскі касцёл францысканцаў. Від на прэзбітэрыум



78. Галоўны алтар. 1712—1723 гг.



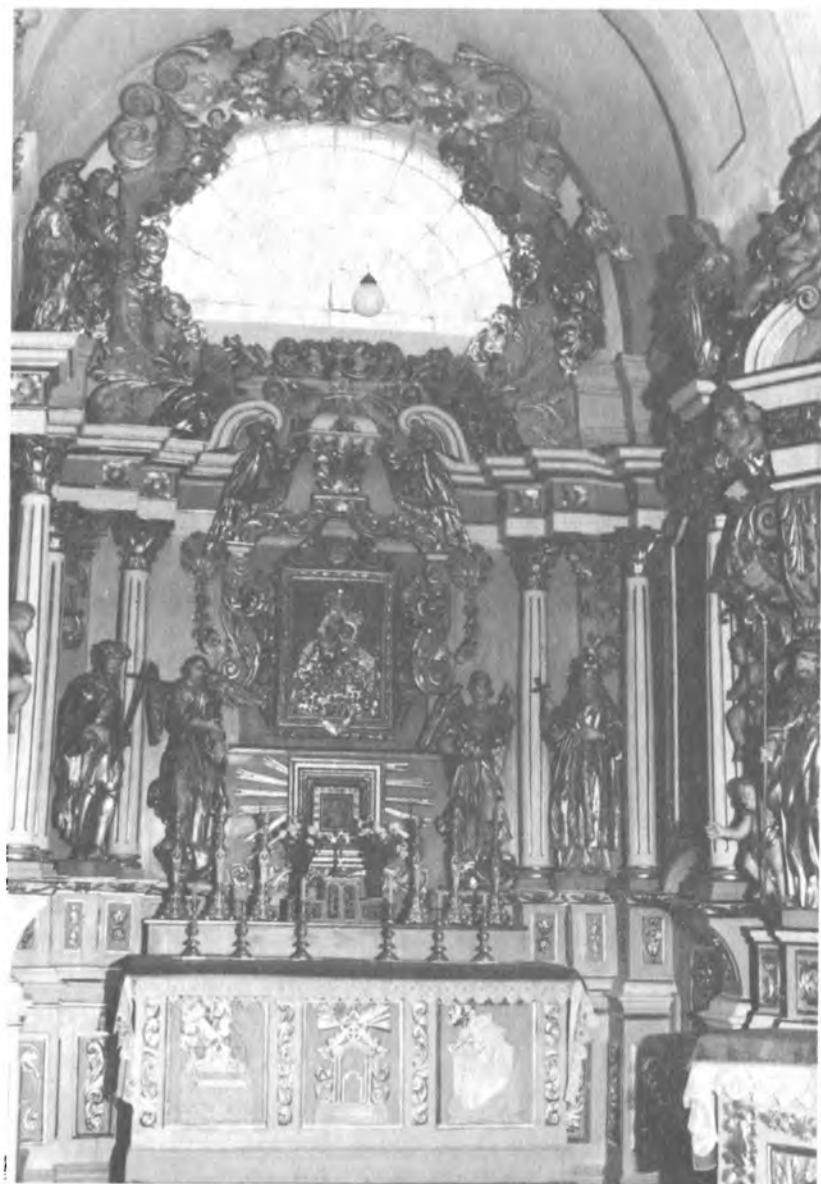
79. Галоўны алтар. Скульптура «Апостал Пётр»



80. Стыгматызация Св. Францыска. Рэльеф у другім ярусе галоўнага алтара. 2-я палова XVIII ст.



81. Алтар Ісуса. Фрагмент. 1712—1723 гг.



82. Алтар Дзевы Мары. 1712—1723 гг.



83. Алтар Дзевы Марыі. Скульптура «Св. Юрый»



84. Амбон. 1712–1723 гг.

В.Дз.Гаршкавоз

# БЕЛАРУСКІ СЦЕНАПІС XVIII ст.

Тыпалогія ў кантэксце польскага барока



Задача мастацтвазнаўчага аналізу манументальных помнікаў — высвятленне генезісу іх утварэння і месца, якое яны займаюць сярод аналагічных твораў сваёй эпохі, г. зн. тлумачэнне часавага і стылістичнага кантэксту іх існавання. Вядома, што ад манументальнага жывапісу XVIII ст. захавалася каля дзесяці сценапісных цыклаў, вельмі розных, адасобленых па свайму характару. Таму немагчыма прасачыць эвалюцыю творчасці выкананія і шлях паступовага развіцця ўсёй галіны манументальнага мастацтва краіны.

Усе наяўныя творы ўведзены ў навуковы ўжытак В. В. Церашчавай, М. С. Кацарам, Н. Ф. Высоцкай<sup>1</sup>. Помнікі яшчэ не дачакаліся рэстаўрацыйнага даследавання, таму аналітычныя матэрыялы носяць папераджальныя характар. Аб'яднаць іх у нейкі сістэматычны парадак дазваляе кантэкстуальнае чытанне ў межах мастацтва суседніх краін: Літвы, Украіны, Польшчы, свету так званага славянскага барока. У гэтым выпадку помнікі аказваюцца ў сферы агульнаеўрапейскай культуры, іх значэнне і каштоўнасць паглыбляюцца і пашыраюцца.

У дадзеным парабойным аналізе спынімся на кантэкстуальным полі мастацтва Польшчы. Беларускія землі ў складзе Вялікага княства Літоўскага на XVIII ст. былі звязаны з Польшчай у агульную дзяржаву — Рэч Паспаліту. Магчыма дапусціць нейкія агульныя тэндэнцыі развіцця манументальнага жывапісу таго часу абедзвюх краін. Вынікі такога парабойнання вельмі выразныя, таму што нагляднымі і відавочнымі становішчамі асаблівасці, якія адрозніваюць мастацтва памяняных зямель.

Па-першае, у беларускім мастацтве XVIII ст. пашыраны спектр звязтання да ўсходніх і заходніх традыцый. Польскае мастацтва было больш маналітычным, абслугоўваючы ў асноўным каталіцкія храмы. У Беларусі існавалі праваслаўныя і уніяцкія цэрквы. Праваслаўныя павінны былі прытымлівацца ўсходневізантыйскага кола жывапісу, уніяцкія мелі права больш вольна інтэрпретаваць праваслаўны канон, аб'ядноўваючы яго з заходнекаталіцкім манументальным напрамкам.

Па-другое, у спадчыну XVIII ст. засталася моцная традыцыя праваслаўнага сценапісу XVII ст. Колькасна павялічваліся касцёлы XVII ст.; хутчэй за ёсё, яны ўпрыгожваліся вялікімі, але станковымі абразамі.

Па-трэцяе, у XVIII ст. у Польшчы каталіцкае веравызнанне і контэррэфармацыя пашырана святкуюць сваю перамогу. На беларускіх землях XVII—XVIII стст. гэта ўсё яшчэ напрамак, які пепраконвае, навучае, палемізуе. Змест фрэскавых цыклаў у адпаведнасці з гэтым схіляецца ў Беларусі ў бок гістарычнай і асабовай проблематыкі, у Польшчы набірае высоты пераможнага трывалы.

<sup>1</sup> Церашчата В. В. Старожытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969; Гісторыя беларускага мастацтва /Рэд. Я. М. Сахута. Т. 2. Мн., 1988; Жывапіс Беларусі XII—XVII стагоддзяў /Склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1980.

Па-чацвёртае, манументальнае мастацтва ў XVIII ст. актыўна асвойвае дасягненні жывапісу Еўропы XVII ст. і свайго часу — гэтым тлумачацца супяречлівасці стылю помнікаў.

Такім чынам, на беларускіх землях к пачатку XVIII ст. сустрэліся дзве манументальныя традыцыі: праваслаўная і заходненеўрапейская (каталіцкая). Праваслаўны жывапіс XVII ст., які зараз магчыма вывучаць на прыкладах помнікаў Віцебскай і Магілёўскай зямель, адзначаны графічнасцю, патэнцыяльным імкненнем выкарыстоўваць перспектыву, апорай на заходнія графічныя крыніцы, перавагай фігурных кампазіцый з укарочанымі праціўнікамі постачей, шпалерным размяшчэннем сценапісных цыклаў. Манументальны каталіцкі жывапіс Польшчы XVII ст. выкарыстоўвае іншыя мастацкія і стылістычныя прыярытэты. Дастаткова назваць Мікланджэла Палоні — выдатнага прадстаўніка рымска-балонскай школы жывапісу. Гэта акадэмічная рысавальная і кампазіцыйная вывучка, імкненне зрабіць перспектывную пабудову з адзінным пунктам гледжання, глыбокімі, добра распрацаванымі планамі, уладкаванне сценапісу ў храме ў рэпрэзентатыўна-карцінным парадку.

Перад каталіцкім мастацтвам Беларусі, якое ў XVIII ст. пашыраецца і мацнене, стаяла задача — абмінуць або нейкім чынам рэзка не проціпаставіць сябе існуючай праваслаўнай традыцыі, і ў той жа час засвойваць мастацтва мінулага і свайго часу.

Кантэкст польскага барока гэту супяречлівасць нашых помнікаў высвятляе, але і падкрэслівае яе як мясцовую асаблівасць. Польскае XVIII ст. дае наступныя храналагічныя межы і іконаграфічныя арыенціры для разумення манументальнага мастацтва беларускіх зямель. Храналогія: тры фазы развіцця — першая 1710—1740-я гады другая — 1740—1770-я, трэцяя — 1770—1790-я гады. Іконаграфічныя прыярытэты — схільнасць да квадратуры і панарамы<sup>2</sup>. Крыніцай абодвух тыпу ёсць роспісу, а таксама іх асноўным прафесійным настаянікам з'яўлялася Італія. Квадратура — жывапіс, які актыўна ўключаў ілюзорную архітэктuru ў выглядзе калон, порцікаў, кансоляў, купалаў і г. д. Панараама, або плафон прадстаўляе сабой кампазіцыю, у якой на фоне воблачнага неба па перыметры намалёваны постачі, арыентаваныя галовамі да цэнтра. Квадратура і панараама маюць дэкаратыўны ілюзорны характар, інтэр'ер набывае рысы незвычайнай узнятасці.

У беларускім мастацтве часавыя межы застаюцца аналагічнымі польскаму, але ў працах выкарыстоўваецца толькі першы тып упрыгожання — квадратура. Але гэта асаблівасць мясцовых помнікаў утварае ў сабе адну вельмі значную тэндэнцыю: на падставе пана-

<sup>2</sup> Адносна храналогіі і тыпалогіі польскага манументальнага жывапісу спасылаемся на працы польскага даследчыка Марыуша Карповіча, напрыклад на яго тэзісны агляд:

Kągrovicz M. Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711–1740 //Sztuka I poł. XVIII wieku. Warszawa, 1981. S. 95–114.

рамнай кампазіцыі эвалюцыяніруе жывапіс праваслаўна-уніяцкіх храмаў. Там узікаюць унікальныя іконаграфічныя прыклады тыпу Новазапаветнай Тройцы з анёламі ў купале Успенскага сабора уніяцкага Жыровіцкага манастыра. Далей гэта схема стане кананічнай у рускім царкоўным акадэмічным жывапісе XIX ст. Аднак гэта тэндэнцыя можа стаць тэмай самастойнага даследавання.

Пакуль што мы адзначылі, што беларускія майстры XVII ст. аддаюць перавагу квадратуры. Гэтаму садзейнічае наступнае: першое – і вельмі значнае – існаванне друкаванага і шматтыражнага ўзорніка па ілюзорнай архітэктуры Андрэя Поща (прафесар Ежы Кавальчык добра прааналізаваў гэту крыніцу)<sup>3</sup>. Кніга Поща была складзена як рэпрэзентацыя роспісаў езуіцкага храма Св. Ігнація, якія сам аўтар выкананы ў канцы XVII ст. Выданне Поща апрача агляду зробленай мастацкай працы тлумачыла методыку пабудовы перспектывы і выканання фрэсак. Гэта кніга з паметамі беларускага мастака Грушэцкага, які працаўваў у канцы XVIII ст., захавалася ў бібліятэцы Віленскага універсітэта. Ёсьць некалькі яе экземпляраў і ў Мінску. У сховішча бібліятэкі Нацыянальнай акадэміі навук экземпляр Поща трапіў у выніку ваенных вандровак кніг – але і гэта ўскосна сведчыць аб дастатковая пашыраным яе ўжыванні.

Наступны факт – міграцыя мастакоў-католікаў. Паводле канфесійных каналаў яны маглі пераезджыць з адной ордэнскай правінцыі ў другую. Так, у храмах езуіцкага ордэна працаўваў шэраг майстроў з Прагі Чэшскай (Фрэдэрік Обст, Ігнацій Дарэцці і г. д.). Яны везлі з сабой заходнеўрапейскі густ і тэндэнцыі мастацтва свайго першапачатковага асяроддзя, а таксама і ўзровень майстэрства. Прага патрабуе асобнага разгляду, таму што яна з'явілася нейкім перадаточным пунктам Еўропы на шляху з Італіі (Рыма) у Польшчу.

Такім чынам, асноўная тэндэнцыя манументальнага мастацтва XVIII ст.– выкарыстанне перспектывы і ілюзорнай архітэктурнай кампазіцыі – квадратуры. Выява перспектывы ўключае на той час асаблівасці: некалькі пунктаў гледжання, адсутнасць адзінай восі агляду храма, калі назіральнік можа з розных месцаў інтэр'ера бачыць розныя бакі кампазіцыі. Перспектыва набывае характеристар нелінейнай (тэрмін польскіх даследчыкаў) або перцэнтыўнай (паводле маскоўскага тэарэтыка акадэміка Б. Раушэнбаха). Пры стварэнні эффекту мастак ідзе на змены прамой лінейнай прасторы. Пры аналізе цыкла роспісаў езуіцкага касцёла ў Гродне мы адзначылі, як добра манаграміст валодае гэтым прыёмам<sup>4</sup>. Тоё ж самае робяць і выканануць

<sup>3</sup>Kowalczyk J. Andrea Pozzo a pozny barok w Polsce //Biuletyn Historyi Sztuki XXXVII, 1975, n. 3,4. Кніга А. Поща называецца «Perspectivae pictorum atque architectorum». Romae. P. 300.

<sup>4</sup>Раушэнбах Б. В. Пространственные построения в живописи. М., 1980; Яго ж. Системы перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986; Гаршковав В. Да пытання аб аўтарстве манументальных роспісаў 18 ст. (Фрэскавы цыкл у Гродне) //Помнікі старожытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984.

інших роспісаў, але кожны па-свойму, як таго патрабуе прастора канкрэтнага храма.

З трох адзначаных фаз развіцця жывапісу XVIII ст. найбольш плённым па існуючых архіўных звестках і па колькасці захаваных помнікаў з'яўляецца перыяд 1740—1770-х гадоў. На тое ёсьць багата прычын гістарычнага характару, але яны патрабуюць асабнага даследавання. Сярэдні перыяд XVIII ст. можна адчыніць датаваным цыклам сценапісу гродзенскага езуіцкага (фарнага) касцёла. Аўтар на апошній кампазіцыі пакінуў свою манаграму і дату — 1752г. Але гэты цыкл невялікі і таму, магчыма, хутка зроблены, усе астатнія роспісы рабіліся, відавочна, на працягу доўгага часу. Калі фрэскі Гродна — гэта 14 кампазіцый у прамавугольных нішах уздоўж галоўнага нефа і трансепта, іншыя цыклы роспісаў абдымаюць цалкам прасторы храмаў — столь, пілоны, сцены і г. д. (Магілёў, Мсціслаў, Нясвіж). З прычыні: працягласці працы над упрыгожваннем інтэр'ераў гэтых храмаў трэба з дапамогай тэхналагічных даследаванняў шукаць пэўныя доказы паслядоўнай завершанасці роспісаў некалькімі пакаленнямі мастакоў. Пакуль што мы адзначым супяречлівасць стылю дадзеных цыклаў.

У сценапісе кармеліцкага касцёла Мсціслаўля супяречлівасці жывапісу XVIII ст. праяўляюцца ў наяўнасці рысаў XVII ст.: кампазіцыі кулісныя, аб'ёмна-дynamічныя, выкарыстоўваеца пра-мая перспектыва з добра распрацаваным пярэднім планам. Таму ў літаратуры частка роспісаў датуеца XVII ст. Але кампазіцыі не маюць яснасці пабудовы, яны путана-шматпостацевыя, наўмысна драматызаваныя — гэта ўжо напрамак XVIII ст. Акрамя таго, цыкл цалкам падключаны да гістарычна-асабовай ідэі абаснаванасці перамогі каталіцкага веравызнання. У ім, напрыклад, дзве гістарычныя сцэны і партрэтныя выявы, якія размешчаны ў алтарнай частцы храма.

Тэндэнцыя да выбару адпаведных гістарычных і асабовых тэм з'яўляецца агульной для мастацтва краін Беларусі і Польшчы, але ў нас у ёй акцэнтаваны дыдактычны змест. У гарадзенскім храме тэндэнцыі XVII—XVIII стст. пераплітаюцца вельмі яскрава. Паводле 17-вечнага правіла, цыкл знаходзіцца ў рэпрэзентатыўна-карцінным парадку на сценах па перыметры храма. Ясны, светлы (цье палаўскі) каларыт, працяглівасць павялічання постаці адносна фону звязваюць гэтыя роспісы з мастацтвам XVII — першай чвэрці XVIII ст. Тым не менш наяўнасць перцэнтатыўнай перспектывы XVIII ст., узрастанне ўдзельнай вагі пейзажу, дэталі побыту (касцюмы і г. д.), імкненне да эффектаў ў сцэне Гларыфікацыі (праслаўлення) Францішка Ксаверыя, графічная трактоўка постацей дазваляюць аднесці роспіс да сярэдзіны XVIII ст. Важней падставай захавання рысаў мастацтва XVII ст. у гарадзенскім роспісе і многіх помніках гэтага перыяду з'яўляецца звязтанне мастака да ікона-графічных крыніц папярэдняга часу. У Гродне такой крыніцай сталі 15 гравюр Мельхіёра Хафнера з кнігі І. Прайса «Жыццё Святога

Ксаверыя», якая была выдадзена ў Інсбруку ў 1691 г.<sup>5</sup> (уся колькасць гравюрных лістоў — 50). Манаграміст у гэтай працы змяніў вертыкальны фармат гравюрных выяў Святога Ксаверыя на гарызантальны. Роспісы ў касцёле Святога Францішка Ксаверыя ў Магілёве маюць тую ж іконаграфічную крыніцу. (У архіве прафесара М. С. Кацара захаваліся чорна-белыя здымкі загінуўшай Уваскрэсенскай царквы, былога касцёла Святога Ксаверыя; у кнізе В. В. Церашчатаўскага датаваны XVII ст.)<sup>6</sup> Апора на іконаграфічныя крыніцы — агульная рыса культавага мастацтва абедзвюх краін: пабудова кампазіцыі магла ўключаць кампіляцыю розных матэрыйялаў. Дадзеная становішча тлумачыцца, з аднаго боку, вялікім значэннем асобы заказчыка, якому ў гэтым выпадку лёгка і наглядна можна было фармуляваць свае пажаданні, з другога боку — існаванне сярэднявечнага ўяўлення аб мастаку як медыуме, перадатчыку ўжо згаданага яму першаўора (архетыпа).

Карыстаннне гравюрамі не залежала ад іх тыражу. Напрыклад, украінска-беларускі гравёр Лявонцій Тарасевіч распрацаваў цудоўныя кампазіцыі, прысвечаныя Святому Ксаверью ў кнізе «Вызгаенне Марцэліуса Маstryліуса», выдадзенай у Вільні ў 1680-я гады<sup>7</sup>, але яна аказалася непапулярнай для манументальнай працы; у сценапісе выкарыстоўвалі гравюры з цэнтра езуіцкага ордэна (з Рыма) і больш падрабязныя па зместу.

Яскрава адлюстроўваюць тэндэнцыі 1740—1770-х гадоў цыклы фрэсак нясвіжскіх езуітаў, магілёўскіх кармелітаў. Даціроўкі абедзвюх ускосныя — крыніцы, якія б падцвярджалі дакладныя даты іх стварэння, не знайдзены. Тыпалагічна роспісы храмаў прадстаўляюць «квадратуры, заключаны ў рамы». Гэты напрамак звязваюць з італьянскім маэстром Карлам Педрэцці, колам львоўскіх майстроў, польскімі храмамі бернардзінскага ордэна ў Ляжайску і Дубне, фарным храмам у Любельскім. Працяг развіцця гэтага тыпу: 1730—1760-я гады,— у нас ён сустракаецца ў 1740—1770-я гады. Дадзеная квадратура ўключае кампазіцыі, якія заключаны ў сапраўдныя і намаляваныя падпружныя аркі, а ўнутры іх — выявы, абведзенія аўёмнымі стужкамі па перыметры. Сцэны могуць суправаджацца надпісамі.

Характар нясвіжскіх роспісаў дыдактычны і трывумфальны. Перспектыва мае некалькі пунктаў гледжання, як у асона ўзятай кампазіцыі, так і на восі ўсяго інтэр'ера. Іконаграфічныя крыніцы прыкметна звязваюць роспісы з мастацтвам XVII ст.

<sup>5</sup>Preiss J., Vita S. Francisci Xaweri SJ Indiae et Japoniae apostoli. Innsbruk, 1691. Матэрыйялы знаходзяцца ў Рымскім архіве Ватыкану у фондзе Шурхамера: ARSI, Coll. Schurhamer-Iconografia sul. S.Saverio. Аўтар выказвае вялікую падзяку за дапамогу ў пошуках іканографіі Св. Ксаверыя польскаму вучонаму Ежы Пащендзе.

<sup>6</sup>Церашчатаўскі В. В. Старожыtnabelaruski манументальны жывапіс XI—XVIII стст. С. 119.

<sup>7</sup>Аб кнізе «Вызгаенне Марцэліуса Маstryліуса» з гравюрамі Л. Тарасевіча ў манаграфіі: Степовік Д. В. Леонтій Тарасевіч і украінське мистецтво барокко. Кіев, 1986.

Квадратура храма ў Гальшанах Гродзенскай вобласці (францыканскі касцёл) набліжаецца да нясвіжскага тыпу. Роспіс касцёла ў в. Лучай Віцебскай вобласці (езуіцкі) тыпалагічна можа быць аб'яднаны з Магілёўскім храмам, але ў ім ужо бачны рысы жывапісу трэцяй фазы мастацтва барока, калі назіраеца эклектычны паварот да сценапісу пачатку XVIII ст.

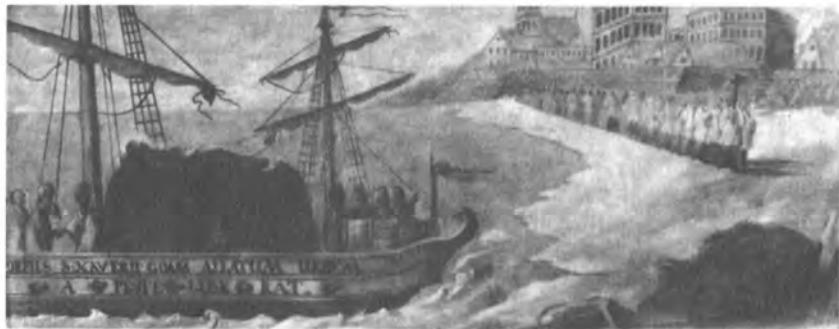
Манументальны жывапіс 1770—1790-х гадоў звязаны з эклектычнымі зваротамі да папярэдніх перыядоў, ракайльнымі і класіцыстычнымі арнаментамі, зваротам да пейзажных матываў і выяў нават павялічаных памераў палівых раслін. Прыклады гэтай тыпалагічнай змены — грызайльныя ілюзорныя алтары ў Будславе, прамакутныя роспісы касцёла Святога Андрэя ў Слоніме.

Такім чынам, мастацтва роспісаў беларускіх касцёлаў далучаеца да свету славянскага барока, а праз яго — да ўсёй еўрапейскай культуры. Неабходнасць праходзіць за адно XVIII ст. урокі спадчыны папярэдняга стагоддзя прыводзіць да супяречлівай сустэречы рысаў барока мінулага і бягучага часу. Увага звяртаеца на кампазіцыі гістарычнага зместу і жыццяпісы асобных Святых. Мастацкія пабудовы ўключаюць рамаванне, якое паслабляе грандыёзныя рух ілюзорнай архітэктуры. Панарамны тып роспісу зусім адсутнічае ва ўпрыгожванні інтэр'ераў.

За межамі нашага агляду засталіся пытанні суадносін з праваслаўным манументальным жывапісам. Гэта асобная тэма, якая патрабуе вывучэння рускага кантексту беларускага мастацтва.



85. Гродзенскі прыходскі храм. Фрэскавы цыкл. Пажар у вёсцы. Фрагмент



86. Гродзенскі прыходскі храм. Фрэскавы цыкл. Прыбыццё цела Ксаверыя ў Гоа



*Incendium late grassans ne domibus  
Neophytorum noceret. Solo verbo:  
Satis est. stitit. Xav:*

87. М.Хафнар. «Жыщё Святога Ксаверыя». Гравюра № 40

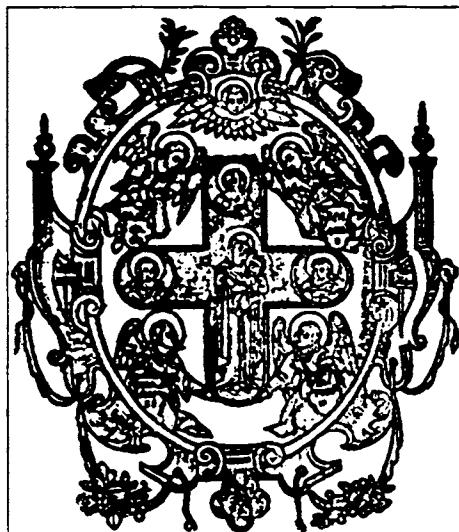


*Corpus Xav: Goam allatum Solem =  
nissime excipiunt et urbem pesté  
prius grassante liberat*

88. М.Хафнар. «Жыццё Святога Ксаверыя». Гравюра № 49

В.Г.Пуцко

БАРОЧНЫЯ АПРАВЫ  
ЦУДАДЗЕЙНЫХ АБРАЗОЎ  
МАЦІ БОЖАЙ



У гісторыі шанаваных аброзоў Маці Божай больш вядомыя абставіны іх узнікнення і цуды, чым знешні выгляд саміх рэліквій, асабліва ў даўнія часы. Таму нават у тых выпадках, калі гаворка ідзе пра знакамітая помнікі старожытнасці, бывае вельмі складана ахаректарызываць самі выявы. У сувязі з гэтым яшчэ больш складана уявіць харектар дэкаратаўнага афармлення, хоць яго сляды часам усё ж такі можна знайсці і ў пісьмовых крыніцах, і ва ўзорах друкаванай графікі. Пра некаторыя такія выпадкі тут і пойдзе гаворка. Яны паказальныя для другой паловы XVII ст., калі на беларускіх і ўкраінскіх землях атрымаў шырокое распаўсюджанне мастацкі стыль барока.

Аднак першыя прыклады адносяцца ўжо да больш ранняга часу. У 1638 г. была выканана гравюра з узнаўленнем уманціраванага ў барочны картуш аброза Купяціцкай Маці Божай, які на самай справе ўяўляе добра вядомы па аналагічных вырабах бронзавы крыж-энкалпіён кіеўскага паходжання апошній чвэрці XII ст.<sup>1</sup> Паводле выдання, аброз выяўлены ў 1182 г. на дрэве ў в. Купяцічы на Пінскім Палесці. Асноўнай крыніцай звестак з'яўляецца дадатак да складзенага іераманахам Кіева-Печэрскага манастыра Афанасіем Кальнафойскім зборніка «Тэратургіма», выдадзенага на польскай мове у 1638 г. пад назвай «Цуды Купяціцкія»<sup>2</sup>. На працягу стагоддзяў у Купяцічах не аднойчы змяняліся пабудовы храма, у якім захоўваўся шанаваны крыж-энкалпіён, пакуль ў 1628 ці ў 1629 г. не быў заснаваны мужчынскі манастыр, населены браціяй з Вільні. Ігumenам стаў Іларыён Дзянісовіч. Яго намеснікам быў Афанасій Піліповіч, які ў 1638 г. накіраваўся за матэрыяльнай дапамогай у Москву і там у сакавіку паднёс цару Міхailу Фёдаравічу гравюру з выявай Купяціцкага аброза. Па дарозе, ужо ў рускіх межах, Афанасій Піліповіч адслужыў малебен, памяцішы на стале папярочы аброз Купяціцкай Маці Божай, які «того року першы раз зъ друку киев-

<sup>1</sup> Петров Н. И. Купятицкая икона Богородицы, в связи с древнерусскими энколпионами // Тр. IX Археологического съезда в Вильне. 1893. Т. II. М., 1897. С. 71–78; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. II. Пг., 1915. С. 240; Зоценко В. Н. Об одном типе древнерусских энколпионов // Древности Среднего Приднепровья. Киев, 1981. С. 113–124. Пра шанаванне гэтага бронзовага крыжа-энкалпіёна больш падрабязна на гл.: П-чин В. В. Купятицкая чудотворная икона Божай Матери // Минские епарх. вед. Ч.неоф. 1891. № 18. С. 481–494; № 19. С. 509–522; № 20. С. 533–547; № 21. С. 566–585; № 22. С. 620–634; № 23. С. 681–692; № 24. С. 731–740.

<sup>2</sup> ТЕРАТОУРГІМА lubo cuda ktore byly tak w samym swietocudotwornym monasteru Pieczarskim kiiowskim iako y w obudwu swietych pieczarach, w których po woli Bozey Blogoslawieni Oycowie Pieczarscy pozywszy, u ciezary Cial swoich zlozyli, Wiernie y pilnie teraz pierwszy raz zebrane y swiatu podane przez W. Oyca Athanasiusa Kalnofoyskiego, Zakonnika tegoz S. Monasteru Pieczarskiego, Z Drukarni Kiiowopieczarskiej, Roku P. 1638: Cuda Kupiatickie (1–52) — Дадатак пасля л. 322. Гл. таксама: Небо новое, з новыми звездами сотворенное. То есть Преблагословенная Дева Мария Богородица с чудами своими, за старанем найменшого слуги своего недостойного иеромонаха Иоанкия Галятовского, ректора и игумена братства киевского. Року 1665. В Львове, в тип. Михайла Сльозки. Л. 72 об.–73. 122–125.

скога». Гэта была гравюра, ідэнтычная з дадаткам да ў той самы час надрукаванай «Тэратургімі».

Крыж-энкалпіён адлюстраваны з прыкметнымі спрашчэннямі, упісаны ў барочны картуш авальной формы. Крыж падтрымліваюць чатыры анёлы. У руках яны трymаюць раскрытыя скруткі з тэкстамі, і калі іх злучыць, то можна прачытаць: «Радуйся, Обрадованная Марые, Господь с Тобою». Хоць у выяве энкалпіёна няма відавочных прыкмет малявання з натурой, усё ж такі нельга выключыць верагоднасць узнаўлення рэальна існаваўшай аправы абраза у Купяцічах. У сувязі з гэтым стане зразумелым відазмяненне формы крыжа: яго краі маглі аказацца закрытымі аправай. Яшчэ у другой палове XVI ст. брэсцкі кашталян Грыгорый Война «ўстроіў» адпаведную раму для цудатворнага абраза, дзе «абраз быў замацаваны да квадратнай пазалочанай дошкі». Няпэўнасць прыведзенай звесткі не дае асновы сцвярджаць, што ў гравюры ўзноўлена тая ж «дошка». Хутчэй за ёсё да 1638 г. яна была заменена новай, і менавіта з ёю генетычна звязана вядомая нам выява. Па крайній меры агульная схема павінна адпавядаць рэальна існуючай аправе. І калі ўлічыць, што менавіта яе рэшткамі з'яўляецца ўпрыгожанае разьбой вечка, якое замацавана на новай аправе ў Купяцічах і закрывае гняздо для рэліквіі, то размешчаная на ёй выява і магла пакласці пачатак адаптаванаму узнаўленню крыжа-энкалпіёна.

Прыняўшы надрукаваную ў 1638 г. гравюру як узнаўленне аправы іконы Купяціцкай Маці Божай, відаць, трэба прызнаць, што афармленне ў стылі барока было выканана з улікам асаблівасцей незвычайнай формы рэліквіі. Аўтар малюнка ўдала запоўніў прастору авала з крыжам названымі фігурамі чатырох анёлаў, а вышай адлюстраваў яшчэ анёльскую галоўку. Паказальна, што ў XVII–XVIII стст. Купяціцкі цудатворны абраз Маці Божай часта адлюстроўвалі ў выглядзе ўпісанага ў авал крыжа з медальёнамі на канцах і з анёламі. Такім чынам, барочная аправа стала неад'емнай часткай агульнай іконаграфічнай схемы. Праўда, яна пры капіраванні падвяргалася спрашчэнню. Гэта дастаткова відавочна на гравюры, зменшчанай у надрукаванай у Кіеве ў 1659–1660 гг. кнізе «Постановление от его Царского Величества в Войском Запорозким року 1659» і ў 1674 г. тройчы выкарыстанай у розных пячэрскіх выданнях. Прыйладна тое ж назіраецца і ва ўкраінскім золотным шытве. У Германіі аказалася паліца (эпіганацый) пачатку XVIII ст. з суправаджальнымі надпісам: «образ Пречистыя Богородица Купятицкий», які тлумачыць упісаную ў крыж выяву Маці Божай са скіпетрам, з двума анёламі з пальмавымі галінкамі ў руках<sup>3</sup>. На паліцы з Глухава ў верхній частцы, каля крыжа,— манаграмы Маці Божай і Хрыста.

<sup>3</sup> Jeckel S. Kirchenschatze des christlichen Ostens: Metallikon. Recklinghausen. 1986. Р. 317.

<sup>4</sup> Пузко В. Новые памятники украинского золотного шитья XVII–XVIII веков // Музей применене уметности. Београд, 1984–1985. 36. 28–29. С. 35–36. Рис. 7.

На ваздуху медальён (захоўваецца ў Чарнігаве) ідэятычны з апісаным, злучаны з элементамі схемы апраў друкаваных анімінсаў<sup>5</sup>. Сам факт перанясення абрэза Купяціцкай Маці Божай на ваздух сведчыць аб tym, што прычынай таму паслужыла яго крыжападобная форма. Як вядома, на ваздуху на Украіне часцей за ёсё вышывалі Распяцце.

Перанесеная ў Кіеў у 1655 г. купяціцкая рэліквія была змешчана ў Сафійскім саборы і пазней дзякуючы намаганням мітрапаліта Варлаама Ясінскага ўпрыгожана крыжападобнай «шатай». Гэта аправа выканана ў 1700 г., пра што сведчылі змешчаныя на ёй вершы. Аднак гэта ўбранне знікла бяспледна, у той час як больш ранніе можа быць рэканструйвана са значнай долей праудападобнасці дзякуючы названай вышэй гравюры 1638 г. і іншым выявам.

Выпадак папулярнасці барочнай аправы Купяціцкай іконы ў іконаграфічнай традыцыі можна лічыць выключным. Такой папулярнасці не ставала па-майстэрску выкананай Лявонціем Тарасевічам у 1682 г. гравюры па малюнку П. Бацэвіча з выявай цудатворнага абрэза Жыровіцкай Маці Божай, якую падтрымліваюць апосталы Пётр і Павел<sup>6</sup>.

Суправаджальны надпіс на польскай мове паведамляе аб tym, што гэта сапраўдны абрэз і мера цудатворнага абрэза Прасвятой Дзевы Марыі Жыровіцкай айцоў базыльяну. Зыходзячы з гэтага, можна меркаваць, што ўсё, што на гравюры акаляе сам авальны абрэз Маці Божай, адпавядае афармленню дошкі, на якой у апошній чвэрці XVII ст. быў замацаваны невялікі каменны рэльеф, выкананы ў канцы XV ст. і ўслыўлены многімі цудамі<sup>7</sup>.

Гравюра Л. Тарасевіча наўрад ці перадае з дакументальнай да-кладнасцю рэальныя сувадносіны мініяцюрнага каменнага рэльефу з абрэзам Маці Божай (памер 5,6×4,4 см) і выяў на дошцы, аднак яна фіксуе размеркаванне і характеристыкі выяў. Гэта — адлюстраваная ўверсе на воблаках Тройца (з Савафам у папскай тыяры), якія падтрымліваюць медальён зверху, дакранаючыся рукамі да аправы з тэкстам гімна, пузі, буйных фігураў першавярхоўных апосталаў і, нарэшце, выявы іх пакутніцкай смерці. Фігуры Пятра і Паўла падкрэслена манументальная. Можна меркаваць, што іх прататыпам паслужылі ча-каненые рэльефы. У руцэ Пятра ключы — яго традыцыйны атрыбут, а таксама мадэль храма, у Паўла — меч. Падобнымі фігурамі у XVII ст. упрыгожвалі аправы гравіраваных тытульных лістоў кніг. Гэта можа служыць сведчаннем папулярнасці агульной схемы, якая інтэрпрэтуюцца ў кожным асобным выпадку дастасавальна да функцыі

<sup>5</sup> Зайченко В. В. Гапты XVII–XIX століття у зборы Чарнігіўскага історичнага музею. Чарнігів, 1991. С. 21. № 44.

<sup>6</sup> Степовік Д. В. Леонтій Тарасевіч і украінське мистецтво барокко. Кіев, 1986. С. 61–64.

<sup>7</sup> Пушко В. Жыровіцкая ікона Божая Маці //Полацк (Кліўленд). 1993. № 4 (24). С. 3–8.

гравюры. Ва ўсякім разе барочная аправа абраза Жыровіцкай Маці Божай, зафіксаваная гравюрай 1682 г., поўнасцю адпавядзе свайму прызначэнню. І нават калі яна акажацца «прыдуманай», то ўсё роўна яе агульны харектар заслугоўвае ўвагі як узор уключчэння ў барочную кампазіцыю святой даўніны.

Аправа цудатворнага абраза Жыровіцкай Маці Божай, улічваючы многія прычыны, на працягу мінульых трох стагоддзяў неаднаразова відазмянялася. Паводле сведчання архімандрыта Мікалая Рэдута, у сярэдзіне XIX ст. яна мела такі харектар: «На драўлянай дошцы, выкладзенай серабром і пазалотай, адлюстраваны: зверху — Прасвятая ў кароне Тройца над Божай Маці; у сярэдзіне — Божая Маці, якая стаіць на месяцы; паабапал цудатворнага абраза — двое святых; унізе — чаканеная выява святых праведнікаў Іакіма і Іосіфа. Пасярэдзіне гэтай выявы прывінчана круглая дошка, да якой прымачаваны залаты круглапрадаўгаваты ківот, а ў ім, за крыштальным шклом, цудатворны абраз Прасвятое Багародзіцы Жыровіцкай, якая трymае на правай руцэ Прадвечнае дзіця. Нерукатворны лік гэтых, адлюстраваны на невялікім яшмавым камені, мае авальную форму»<sup>8</sup>. У прыведзеным апісанні архімандрыта можна заўважыць ледзь улоўныя рысы схемы, якая набліжае афармленне абраза да зафіксаванага на гравюры, хоць гэта, несумненна, іншая справа, мяркуючы па іканаграфіі, з уніяцкага перыяду гісторыі Жыровіцкага манастыра. Аднак і яна з цягам часу была страчана.

Агульны харектар сярэднявечнага дэкаратыўнага афармлення цудатворных абразоў Маці Божай вядомы па помніках візантыйскага і рускага паходжання<sup>9</sup>. У XVII ст. на беларускіх і украінскіх землях, якія ўваходзілі ў палітычныя межы Рэчы Паспалітай, назіраецца прыкметны адыход ад гэтай традыцыі пад уздзеяннем шырока распаўсядженага ў той час мастацтва барока. Пра тое, як гэты адыход прайвіўся ў металапластыцы XVII—XVIII стст., дазваляючы меркаваць захаваныя да нашых дзён узоры<sup>10</sup>. Магчыма, самай буйной не толькі па памерах, але і па мастацкаму ўзроўню выканання аказалася аправа абраза Маці Божай у Троіцка-Ільінскім манастыры ў Чарнігаве, выкананая каля 1700 г. па заказу гетмана Івана Мазепы. Яго герб упрыгожвае ніжнюю частку шырокай чак-

<sup>8</sup> Архім. Ніколай (Редутто). Жыровицкая чудотворная ікона Божией Матери и Жыровицкая обитель. Вильна, 1867. С. 7.

<sup>9</sup> Grabar A. Les revetements en or et en argent des icoes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975 (Bibliothèque de l'Institut Hellenique d'études byzantines de Venise). Р. 7; Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы //Восточнохристианский храм. Літургія і мастацтва. СПб., 1994. С. 220–229.

<sup>10</sup>Максімава Э. С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва (арнаментальнаяе мастацтва злотнікаў «віленскага кола») //Помнікі культуры. Мн., 1985. С. 93–101; Яна ж. Даўыдгарадоцкі злотнік XVII–XVIII стст. //Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. Мн., 1989. С. 70–75; Яна ж. Мастацкая якасці шатаў абразоў XVI–першай паловы XVII ст. //Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 143–150.

ненай рамы, запоўненай медальёнамі з сюжэтнымі выявамі і сакавітым раслінным арнаментам. Дзякуючы растоўскаму мітрапаліту Іаасафу Лазарэвічу (1691–1701), украінцу па паходжанні, падобная сярэбраная аправа ў 1696–1697 гг. упрыгожыла спіс аброза Уладзімірскай Маці Божай, які традыцыйна звязваўся з імем Аліпія Пячэрскага<sup>11</sup>. Апошняя два прыклады хутчэй уяўляюць выключэнні на шырокім фоне колькасна пераважаючых больш простых апраў цудатворных аброзаў Маці Божай у стылі барока. Пра некаторыя з іх гаворка пойдзе ніжэй.

На сёняшні дзень, пасля дэталёвых росшукаў М. Каламайскай-Сайд, найбольш верагоднай уяўляецца гіпотэза аб tym, што прататыпам, першаўзорам аброза Вострабрамскай Маці Божай паслужыў твор нідэрландскага мастака Марціна дэ Воса (1532–1603), вядомы ў дзвюх графічных версіях. Сам жа аброза мог быць выкананы ў Вільні ў 1620–1630 гг.<sup>12</sup> Аброзу, як вядома, папярэднічала легенда аб вывазе вялікім князем Альгердам аброза з Херсанеса ў 1343 г. як ваеннага трафея. Больш познія спісы ў шэрагу выпадкаў не адышодзяць ад арыгінала не толькі ў плане іканаграфіі, але і дэкаратыўнага ўбрання, якое, відавочна, абмяжоўваецца чаканенай металічнай пласцінай, што закрывае фігуру Маці Божай<sup>13</sup>. Але ці сапраўды гэты аброза быў пазбаўлены барочнай арнаментальнай аправы? У гэтым можна ўсомніцца зыходзячы хоць бы з прыведзеных прыкладаў. Тым больш што ўжо ў ранніх гравюрах, якія ўзыходзяць да названага арыгінала Марціна дэ Воса, арнаментальная аправа ўяўлялася як арганічная састаўная частка кампазіцыі.

Пастаноўка пытання аб барочных аправах цудатворных аброзаў Маці Божай звязана перш за ёсё з гравюрамі, якія адлюстроўваюць з іх багатымі аздабленнямі два найбольш шаноўныя ў Беларусі аброзы. Але калі пайсці па шляху пашырэння тэматычнага ахопу помнікаў, трэба зварнуць увагу на дзве гравюры на медзі, выкананыя ў Вільні Іванам Шчырскім у 1680 г. ці каля гэтага часу, на якіх адлюстраваны аброзы Навадворскай Маці Божай і Трызнянскай Маці Божай з іх барочным афармленнем<sup>14</sup>. У першым выпадку прадстаўлена рэпліка вядомага аброза Чэнстахоўскай Маці Божай; упісаная ў авальны медальён, акаймаваны вянком з лаўровых лісцяў,

<sup>11</sup> Пуцко В. Г. Этюды по истории русского искусства XVII в.: 2. Серебряный оклад иконы Богоматери Владимирской из Успенского собора в Ростове Великом (1695–1697) // Сб. Калужского художественного музея. Вып. 1. Калуга, 1993. С. 65–81. Рис. 11–23; Мельник А. Г. К атрибуции двух икон из собрания Ростовского музея // История и культура Ростовской земли. 1992. Ростов, 1993. С. 213.

<sup>12</sup> Kalamajska-Saeed M. Ostra Brama w Wilnie. Warszawa, 1990; Idem. Geneza artystyczna obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej // Folia historiae artium. Wrocław; Warszawa; Krakow, 1990. T. XXVI. S. 71–86.

<sup>13</sup> Корнилова Л. А. Страницы белорусской мариологии: Жировичская, Бельничская и Остробрамская иконы Богоматери // Сб. Калужского художественного музея. Вып. 1. С. 41–46. Рис. 11–13.

<sup>14</sup> Степовик Д. Іван Щирський. Київ, 1988. С. 28–36.

якія ўваходзяць у пышную дэкаратыўную схему: яе састаўнымі элементамі служаць раслінныя матывы, а таксама фігуры двух анёлаў, зусім звычайныя ў аправах партрэтаў. У афармленні абраза Трызнянскай Маці Божай відавочныя чатыры шляхі. Абрэз, які ўяўляе варыянт візантыйскага іконаграфічнага тыпу Узыгранне, таксама ў лаўровым вянку, перавітым широкай стужкай; у аправе выкарыстаны таксама картушы, раслінныя сцябліны і нават матылькі. Трэба зазначыць, што дэкаратыўныя аправы свецкіх гравіраваных партрэтаў XVII–XVIII стст., за даволі нязначным выключэннем, больш спрошчаныя і строгія<sup>15</sup>.

На пачатковай стадіі вывучэння барочных апраў цудатворных абразоў Маці Божай, найбольш шаноўных у народзе як праваслаўнай, так і каталіцкай канфесій, можа быць, далёка не заўсёды можна дакладна размяжоўваць адлюстраванні ў гравюры рэальна існаваўшых твораў пластычнага мастацтва і вынікі творчасці мастака. Тому крыніца занаўчая каштоўнасць кожнай асобнай гравюры у ідэале павінна быць абгрунтавана. З другога боку, узор сярэбранай чаканенай аправы абраза Дзегцярэўскай Маці Божай, выкананай у пачатку 1700-х гадоў на сродкі гетмана Івана Мазепы<sup>16</sup>, можа сведчыць аб адсутнасці прынцыповых разыходжанняў. У такім разе важна улічыць, што гаворка ідзе аб творы тарэўтыкі, выкананым у Кіеве ў перыяд, калі актыўна праходзіла адаптация єўрапейскай мастацкай спадчыны з улікам працэсу, які адрозніваў культуру Рускай дзяржавы<sup>17</sup>.

На гэтым пакуль мы вымушаны абмежаваць назіранні над агульным характарам і тыпалогіяй барочных апраў абразоў, развіццё якіх было цесна звязана як з металапластыкай, так і з кніжнай друкаванай графікай. Вывучэнне апошняй можа праліць светло на з'явы, якія на сённяшні дзень застаюцца незразумелымі і загадковымі. Зрэшты пытанні заўсёды ўзнікаюць хутчэй, чым удаецца знайсці на іх адказы, і ў гэтым праяўляюцца заканамернасці навуковых пошукоў.

<sup>15</sup> Matuszakaitė M. Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje. Vilnius, 1984.

<sup>16</sup> Пуцко В. Г. Этюды по истории русского искусства XVII в. С. 68. Рис. 26.

<sup>17</sup> Больш падрабязна аб гэтым гл.: Пуцко В. Г. Восточнославянские искусства рубежа XVII–XVIII веков в системе культуры Русского государства //Филевские чтения. Вып. VII. М., 1994. С. 33–51.



89. Абраз Купяціцкай Маці Божай. Гравюра на дрэве. 1638 г.



90. Ваздух з выявай Купяціцкай Маці Божай. Залотнае шыццё. Пачатак XVIII ст.  
Чарнігав. Гістарычны музей



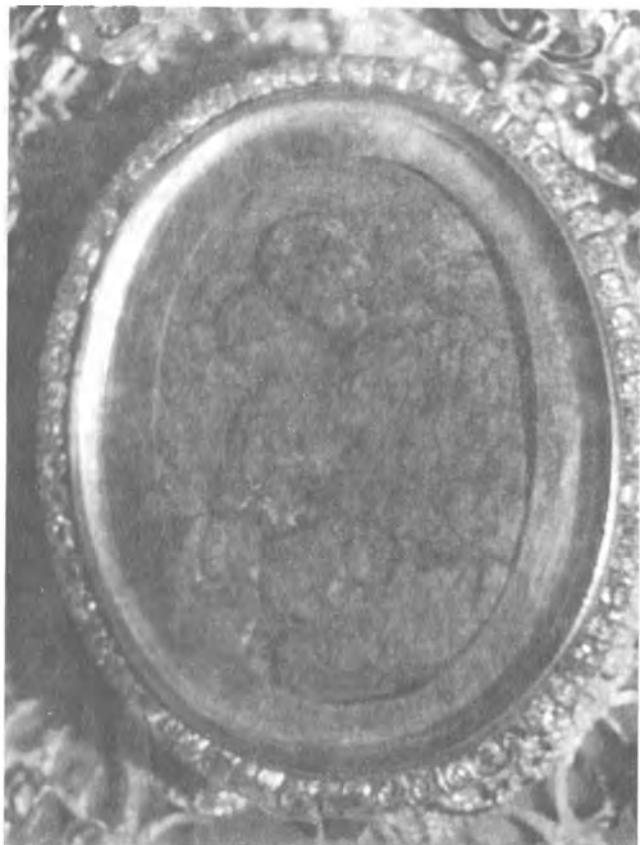
91. Бронзавы крыж-энкалпіён з Купяціч. Бронза, ліццё. Апошняя чвэрць XII ст.



92. Вечка бажніцы абраза царквы в. Купяцічы з выявай Купяціцкай Маці Божай. Себабро. Гравіроўка. Першая трэць XVII ст.



93. П. Бацэвіч, Л. Тарасевіч. Цудатворны абраз Жыровіцкай Маці Божай. Гравюра на медзі. 1682 г.



94. Цудатворны абраз Жыровіцкай Маці Божай. Камень, разьба. Канец XV ст.

Н.Я.Трыфана, М.М.Цэйтліна

**РОСПІСЫ КАСЦЁЛА  
СВ. СТАНІСЛАВА  
(УЗНЯСЕННЕ МАЦІ БОЖАЙ)  
У МАГІЛЁВЕ**



**1. ДА ПЫТАННЯ ІКАНАГРАФІІ (Н.Я.Трыфанава).** Сярод помнікаў манументальнага жывапісу Беларусі XVIII ст. багатай і разнастайнай тэматыкай вылучаецца сценапіс касцёлаў кармеліцкіх кляштараў Магілёўшчыны. Вывучаючы яе, даследчык сутыкаецца з праблемай высвялення іканаграфіі, што дазваляе правільна атрыбутаваць тую ці іншую выяву. Пасправам паказаць гэта на прыкладзе групы роспісаў магілёўскага касцёла Узнясення Маці Божай<sup>1</sup>, раскрытых падчас рэстаўрацыйных работ 1992–1994-х гадоў<sup>2</sup>.

Этыя роспісы, як і іншыя кампазіцыі жывапіснага цыкла, прысвечаныя гісторыі ордэна і Святой Тэрэзе, выдзяляюцца мяккай, але дастаткова мажорнай каларыстычнай гамай, багаццем арнаментыкі, якія ствараюць характэрнае для барока ўражанне святочнасці і пышнасці. У трактоўцы ж сюжетаў знайшлі адлюстраванне ўласцівых гэтаму стылю драматызм светаўспрымання і дыдактычнай накіраванасць, якая з самага пачатку закладвалася ў роспісы. Яна садзейнічала прыўнясенню элемента іdealізацыі і выпрацоўцы асобных пластычных стэрэатыпаў. Адзначаныя асаблівасці вызначылі тэатральныя характеристары прадстаўленых сцэн, у якіх важную ролю набывае выразнасць позы, жэсту. Так, у роспісе, на якім паказана пропаведзь манаха-кармеліта, ён намаляваны з працягнутымі да людзей, што размясціліся перад ім, рукамі. Цэнтральнае месца ў кампазіцыі, якая ўяўляе сабой сустрэчу трох манахаў, займаюць фігуры кармеліта, дамініканца і францыісканца, якія схіліліся ў знак прывітання. Гэта поза, здольная перадаваць асобныя адценні эмацыйнальнага стану, набывае пэўную універсальнасць, аб чым сведчыць фігура манаха-кармеліта ў роспісе «Уручэнне ўстава», вельмі блізкая да выявы прадстаўніка дамініканскага ордэна на фрэсцы, якую мы апісваём. Фігуры манахаў акцэнтуюць архітэктурныя формы інтэр'ера, якія іграюць важную ролю ў стварэнні просторавага эффекту і агульнага кампазіцыйнага рытму. Драматызмам выдзяляюцца дзве кампазіцыі ў прэсбітэрыуме, якія прадстаўляюць сцэну хрышчэння неафітаў манахамі-кармелітамі (?) і забойства манаха гэтага ж ордэна. Ён перадаецца не толькі энергічнымі рухамі фігур, але і складанымі рытмамі архітэктурных форм, якія займаюць, як і ў папярэдній кампазіцыі, важнае месца і выконваюць тыя ж функцыі. Просторавыя эффекты, што ствараюцца рытмамі рознанакіраваных рухаў выяўных аб'ектаў, дапаўняюцца ілюзорна перададзенай апраўрай складанай архітэктурнай формамі.

<sup>1</sup>Касцёл належыў ордэну кармелітаў, якія заснавалі тут свой кляштар у 1633 г. Першапачаткова быў збудаваны драўляны храм, аб якім згадвае ў сваіх пусцяных напатках 1697 г. стольнік Талстой. Мураваны храм, які існуе зараз, быў пабудаваны імі або перайшоў да іх не пазней за 1752 г., аб чым сведчыць дата на хорах. Ён уяўляе сабой трохнефава базіліку. Праўда, некаторыя змены ў яе архітэктурны вобраз былі ўнесены ў 80-я гады XVIII ст., калі яна стала рэзідэнцыяй каталіцкага епіскапа С. Богуш-Сестранцэвіча.

<sup>2</sup>Рэстаўрацыя праводзілася прадстаўнікамі Беларускай каталіцкай грамады пад кіраўніцтвам Ф. Янушкевіча.

Знойдзеная іконаграфічныя крыніцы дазволі высветліць сюжэты раскрытых выяў<sup>3</sup>. Яны прадстаўляюць эпізоды місіянерскай дзеянасці Святога манаха-кармеліта Анёла (пропаведзь на Сіцыліі, хрышчэнне неафітаў (?)), а таксама яго сустрэчу са Святымі Дамінікам і Францыскам Асізкім і яго пакутніцкую смерць<sup>4</sup>. Варта заўважыць, што выява Святога Анёла знаходзілася ў сакрысціі Бялыніцкага кармеліцкага касцёла. Яна была выканана на палатне невялікага памеру<sup>5</sup>.

Пошукі іконаграфічных крыніц групы фрэсак Магілёўскага кармеліцкага касцёла з'явіліся першым крокам да іх атрыбуцыі. Далейшая работа па высвяленні часу стварэння роспісаў і их аўтара будзе садзейнічаць не толькі запаўненню белых плям у гісторыі гэтага унікальнага помніка, але і ў вывучэнні развіцця беларускага манументальнага жывапісу XVIII ст.

**2. ТЭХНАЛАГІЧНАЕ ДАСЛЕДАВАННЕ (М.М.Цэйтліна ).** Сярод ацалелых познебарочных сценапісных комплексаў Беларусі фрэскі Магілёўскага касцёла Св. Станіслава займаюць асаблівае месца. Іх вывучэнню прысвечаны шэраг публікаций<sup>6</sup>. Аднак у даследчыкаў да апошняга часу не было магчымасці непасрэднага контакту з фрэскамі, якія аказаліся стылістычна і структурна неаднароднымі, у сувязі з чым высновы даследчыкаў, заснаваныя на візуальных уражаннях, не заўсёды адпавядаюць рэчаіснасці.

Справа ў тым, што роспісы Магілёўскага касцёла Св. Станіслава выкананы ў розны час, акрамя таго, яны неаднойчы панаўляліся, таму і адрозніваюцца між сабой не толькі кампазіцыйнай будовай асобных сцэн і колеравым вырашэннем, але і комплексам тэхналагічных асаблівасцей, што ўключаюць сукупнасць выкарыстоўваемых матэрыялаў і тэхнічных прыёмаў работы фарбамі. Мы прайлюструем гэта на прыкладзе даследавання роспісаў скляпення цэнтральнага нефа.

<sup>3</sup>Аналогіямі асобным кампазіцыям з'яўляюцца выявы на кафедры царквы ў Gande («Святы пакутнік Анёл») і графічны твор Th.Galle «Сустрэча Святых Анёла, Дамініка і Францыска» (Брюсель, кабінет эстампаў), што прыводзяцца ў выданні Сесіля Эмонда «L'iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux» (Bruxelles, 1961).

<sup>4</sup>Згодна са звесткамі шэрагу энцыклапедый, Святы Анёл нарадзіўся ў 1185 г. у Іерусаліме. Пасля некалькіх гадоў пустэльніцкага жыцця на гары Кармель, ён адправіўся пропаведаваць на Сіцылію, дзе быў жорстка забіты ў 1220 г. Згадваецца таксама яго сустрэча са Святымі Дамінікам і Францыскам Асізкім. У вядомым даследаванні Луі Рэо «Iconographie de l'art chrétien» (Paris, 1958. P.881) атрыбутамі Святога Анёла называны ружы, якія сыплюцца з яго вуснаў як сімвал красамоўства, нож і шпага.

<sup>5</sup>Нацыянальны гістарычны архіў РБ, ф. 2380, вол. 1, адз. зах. 8, арк. 3.

<sup>6</sup>Хадыка Ю. В., Церашчатаў В. В. Роспісы касцёла Св. Станіслава ў Магілёве // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 23–30; Церашчатаў В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI–XVIII стст. Мн., 1986. С. 134–143.

Пачынаючы з 1988 да 1990 г. група рэстаўратараў на чале з М. Г. Залатухам сумесна з супрацоўнікамі лабараторыі фізіка-хімічных метадаў даследавання Беларускага рэстаўрацыйна-праектнага інстытута праводзілі работу па вывучэнні і рэстаўрацыі насценнага жывапісу скляпення цэнтральнага нефа. Даследаванні праводзіліся па традыцыйнай методыцы, а таксама была выкарыстана методыка, распрацаваная ў лабараторыі спецыяльна для гэтых мэт. У выніку вялікай колькасці зандахоў і пробных расчыстак удалося выветліць, што роспісы панаўляліся, прычым на многіх участках і неаднаразова.

Найбольш раннія роспісы былі выяўлены на асобных фрагментах практычна ў выніку самараскрыцца. На гэтых участках вельмі дрэнна захаваліся верхнія слай. Таму ў выніку невялікіх давыбарак іх удалося аслабаніць ад больш позніх насленняў. Вынікамі даследаванняў раскрытых фрэсак устаноўлена, што першапачатковы жывапіс выкананы па вапнава-пясчаным گрунце, які тонка забелены вапнавым саставам. У якасці напаўняльніка жывапіснага گрунту выкарыстоўваўся пясок сярэдній зяністасці прыкладна ў такой жа колькасці, як і вапна, што складалася з крупак кварцу і іншых горных парод. У сувязі з тым што гэты раствор па саставу і структуры дастаткова набліжаны да першапачатковага кладачнага раствору, можна меркаваць, што роспісы з'явіліся неўзабаве пасля завяршэння будаўніцтва касцёла. На гэта ўказвае і тэхніка жывапісу. Роспісы выкананы ў тэхніцы *all-secco* па сухой тынкоўцы фарбамі, зацёртымі з вапнавым малаком. Агульная танальная выяў пастэльная, светлая. Тут пераважаюць даволі распаўсюджаныя ў перыяд позняга барока колеры: ружовы, вохрысты, светла-блакітны і цёпла-зялёны. Мастакі широка выкарыстоўвалі пігменты: вохры розных адценняў, умбры, драўняны вугаль, глаўканіт, вапнавае бяліла. У каларыце жывапісу прыкметную ролю адыгрывалі адценні насычанага (глыбокага) сіняга колеру, для перадачы якога выкарыстоўвалася смальта. Смальта ўяўляе сабой штучную кобальтавую фарбу, якая валодае глыбокім сінім колерам. Як вядома, яна стала выкарыстоўвацца ў насценным жывапісе ўжо ў першай палове XVI ст. У XVII і, асабліва, XVIII стст. ёю вельмі часта карысталіся ўсходне-европейскія мастакі<sup>7</sup>. Пачынаючы з 1660-х гадоў смальту асабліва широка выраблялі ў Германіі. Фабрыкі Германіі, размешчаныя ў Саксоніі, выпускалі мноства гатункаў гэтых фарбаў, якія запаланілі ўсходне-европейскія рынкі<sup>8</sup>.

Еўрапейскія мастакі наносілі фарбу двойчы на непасрэдна ўвільготнены گрунт. Дакладна так нанесены сінія фарбы і ў ранніх роспісах касцёла Св. Станіслава.

<sup>7</sup> Винер А. В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. М., 1953. С. 398.

<sup>8</sup> Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи: История и исследования. М., 1982. С. 158.

Для першапачатковых магілёўскіх сценапісаў характэрна выкарыстанне ўсіх указаных вышэй пігментаў у сумесі з вапнавымі бяліламі, што дазваляла атрымліваць больш светлыя адценні. Сумесь смальты з чырвонымі вохрамі надавала жывапісу ліловыя і бэзвядыя адценні. З-за дрэннай захаванасці асобных фрагментаў роспісаў, выкліканай дэструкцыяй вапнавай звязкі, у некаторых месцах агаліўся першапачатковы малюнак. Ён быў выкананы чыстым пігментам (драўняны вугаль), магчыма, па свежай пабелцы.

У працэсе даследавання мы высветлілі, што найбольш раннія запісы выкананы практычна тымі ж фарбамі і тым жа саставам. Але ў колерны слой у дадзеным выпадку разам з вапнавымі бяліламі дадаваўся клей, хутчэй за ўсё казеін. Выкарыстанне аналагічных фарбаў і асабліва смальты дазваляе лічыць, што гэтыя панаўленні з'явіліся не пазней канца XVIII ст.

На працягу XIX ст. роспісы некалькі разоў фрагментарна перамалёўваліся і панаўляліся. Панаўленні выконваліся часткова клеевымі, часткова алейнымі фарбамі. Клеевыя саставы наносіліся не на новы грунт, а непасрэдна на больш ранні жывапіс. Прыйм пры панаўленнях у многіх выпадках змяняўся не толькі каларыт, але часта і кампазіцыя. У панаўленнях сценапісу помніка з 30-40-х гадоў пачынаюць дамінаваць карычневыя, цёмна-зялёныя, цёмна-чырвоныя, фіялетавыя тоны. Каларыт жывапісу змяняецца ў бок больш цёмных адценняў, лёгкасць і прасветленасць барочных роспісаў паступова страчваецца. У гэты перыяд побач з вохрамі і глаўканітам у вялікай колькасці выкарыстоўваецца арганічныя чорны пігмент, з жывапісу поўнасцю знікае смальта, замест якой спачатку выкарыстоўваюцца сінія медныя фарбы (тыпу лазурыту), а ў другой палове XIX ст.— ультрамарын. З'яўляюцца арганічныя чырвоныя фарбы і штучная кінавар. Фарбы ўсё радзей разбельваюцца вапнавым малаком, замест якога пачынаюць выкарыстоўвацца свінцовыя, а да канца XIX ст. цынкавыя бялілы. Трэба дадаць, што амаль усе фарбавыя слі змешваюцца з арганічнай чорнай фарбай.

У выніку праведзенага тэхналагічнага даследавання сценапісу скляпення цэнтральнага нефа стала відавочным, што існуючыя ў цяперашні час роспісы неаднародныя па структуры. Гэта звязана з розначасовымі і рознастылістычнымі панаўленнямі.

Вывучэнне такога складанага па гісторыі стварэння і структуры помніка патрабуе комплекснага навуковага падыходу.

Да атрымання вынікаў такіх даследаванняў разглядаць помнік у познебарочным кантэксле неабходна з вядомымі агаворкамі.

Аднак ужо сёння можна сказаць, што першапачатковыя роспісы скляпення цэнтральнага нефа, выкананыя ў тэхніцы *all-secco*, з'явіліся прыкладна ў сярэдзіне XVIII ст., відаць, неўзабаве пасля завяршэння будаўніцтва Магілёўскага касцёла Св. Станіслава, і пачынаючы з канца XVIII ст. неаднаразова панаўляліся.



95. Арка з фрэскай «Св. ап. Марк» (пасля рэстаўрацыі). Жывапіс 1780-х гадоў. Пад фрэскай захавалася больш ранняя выява



96. Фрэска «Удовін грош» (пасля рэстаўрацыі). Панаўленне XIX ст. Уверсе раскрытая фрэска. 1765–1767 гг.



97. Фрэска «Св. Анёл хрысціца неафітаў» (?)



98. Фрэска «Казанне Св. Аиёла»



99. Фрэскі на тэмы з жыцця Св. Аиёла (архіўныя здымкі)

М.І.Ткачэнка

# ЭМБЛЕМАТЫЧНЫЯ РЫСЫ У ГРАВЮРНЫМ ПАРТРЭЦЕ ПАЧАТКУ XVII ст.



Істотнай рысай мастацтва эпохі барока з'яўляеца эмблематыка. У єўрапейскіх краінах яна распаўсялоася досыць шырока яшчэ ў XVI ст. Вытокі эмблематыкі бачыліся ў таямнічасці егіпецкай іерагліфікі, недаступнай на той час для прачытання, у грэцкай і рымскай сімволіцы, у сярэднявечнай геральдыцы. У кніжнай прадукцыі Вялікага княства Літоўскага канца XVI — пачатку XVII ст. паступова складаўся трохчасткавы тып эмблемы: надпіс (дэвіз), выява, подпіс (каментарый). Сентэнцыі антычных аўтараў, вытрымкі з Бібліі, тагачасныя аўтарскія выказванні служылі дэвізамі эмблем. У выяўленчай частцы выкарыстоўваліся прадметы жывой або нежывой прыроды, іх фрагменты або кампазіцыі. Подпісы — у залежнасці ад мэты стварэння эмблемы: дыдактычныя, панегірычныя, метафізічныя — былі разнастайнымі не толькі па зместу, але і па форме, аб'ёму.

Эмблематыка адпавядала светаўспрыманню чалавека, заклапочанага судносінамі ідеальнага і пачуццёвага. Праз кнігу, свецкія і рэлігійныя падзеі, па-мастацку аформленыя, яна суправаджала сама жыццё чалавека: нараджэнне, навуковы шлях, шлюб, уступленне на пасаду і яго апошні шлях. Невыпадкова эмблемай карысталіся і гравёры, і жывапісцы, скульптары і архітэктары, і пісьменнікі.

Мэтай гэтага артыкула не з'яўляеца разгляд эмблематыкі як «бібліятэкі Сусвету». Для яе спасціжэння застаецца нямала зрабіць даследчыкам мастацтва Вялікага княства Літоўскага. Абмяжуемся праявамі эмблематыкі ў графічным мастацтве пачатку XVII ст.

Дрэварыт, які меў свой пачатак у аздобе скарынаўскіх выданняў, на працягу XVI ст. не атрымаў стабільнага развіцця. Як і кнігадрукаванне, гравюра прадоўжыла свой няроўны шлях па землях Вялікага княства Літоўскага ў другой палове XVI ст. Пераважала па колькасці і па набліжанасці да эмблематыкі геральдычная гравюра. Звычайна яна памяшчалася на адвароце тытула і ўключала апрача выявы герба надпіс аб яго прыналежнасці і ў якасці подпісу — панегірычны тэкст, эпіграму. Першынствавалі мастакі сталічных друкарняў: езуіцкай Акадэмічнай, братоў Мамонічаў. Другія прысвячаліся ўплывовым, адукаўанным асобам: А. Валовічу, Б. Войне, М. К. Радзівілу, Л. Сапегу і інш. Польская даследчыца П. Бухвальд-Пэльцовава слушна адзначыла, што «езуіты першыя хіба ў такім маштабе захацелі выкарыстаць правераную шматгадовым вопытам форму сучасных эмблем з мэтай пропаганды, перш за ўсё для здабывання сабе пратэктараў і апекуноў»<sup>1</sup>. Сціплыя акадэмічныя панегірыкі, выдадзеныя ў 1589 г. у гонар новаабранага караля Зыгмунта III, надзвычай важныя для гісторыі нашага мастацтва таму, што ў іх упершыню была ўжытая новая тэхніка гравіравання разом па медзі. Творы вучняў Акадэміі А. Крэўскага і А. Раецкага аздаблялі гербы караля на адвароце тытульнага ліста, а ў канцы — саміх вучняў.

<sup>1</sup>Buchwald-Pelcowa P. Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XYIII wieków. Wrocław, etc. 1981. S. 24. Дадзены ў заўвагах шыфры крыніц датычна збораў Расійскай нацыянальнай бібліятэкі ў Санкт-Петрапурзе.

Вядома, што якраз медзярыту адводзіцца важная роля ў фарміраванні асноўных рыс барока ў гравюры. Яго тэхнічныя асаблівасці ў параўнанні з дрэварытам даваляюць лацвей дасягаць контрастных святлоценявых эфектаў, экспрэсіі, бязмежнасці прасторы. Адзначым, што аздоба віленскіх друкаў і на пачатку XVII ст. пышнасцю не вылучалася. Значнае месца займаў дрэварыты. Ён пераважаў у геральдычнай гравюры як кірылічных, так і лаціна-польскіх выданняў. Паволі кампазіцыі ўскладняліся, разбудоўваўся іх антураж, больш разнастайным становіўся штрых. З мамонічаўскай друкарні выходзілі гравюры, якія па сюжэту і кампазіцыі, безумоўна, належалі да эмблематыкі. Гэта сярэднія па малюнку, але досыць адметныя па кампазіцыі, часам рэбусападобнай выявы з «Алегорый» К.Халецкага<sup>2</sup>. Рэлігійна-містычны змест слоўных частак эмблем гэтага аўтара няпросты для ўспрынняцця без выявы. Роўным чынам незразумелымі аказаліся б без каментарыяў і дрэварыты. Толькі некаторыя з іх, як выява Вавілонскай вежы, маюць адназначныя сэнсацыяныя аналогі ў ёўрапейскай эмблематыцы.

Ананімныя мамонічаўскія майстры стваралі дэкаратыўныя гравюры, умела выкарыстоўваючы суадносіны белага і чорнага. Лаканічна ўспрымаецца крылатая Слава, дарэчы, у сукенцы пачатку XVII ст., з панегірыка А. Мафона — слухача філасофіі ў Віленскай акадэміі<sup>3</sup>. Гэта гравюра адной з дзесяці эмблем, што праслаўляюць Л. Сапегу падчас яго ўступлення на пасаду Віленскага ваяводы. Апнаментыка герба Л. Сапегі яшчэ рэнесансная: пущі, маскі, вазы, гірлянды. Толькі пышныя завіткі аканта над шчытом уносяць у кампазіцыю барочны неспакой і масіўнасць.

У 1621 г., калі медзярыт меў у сталіцы значныя дасягненні, вылучыўшы талент нясвіжскага гравёра Т. Макоўскага, паяўляеца сэрыя эмблематычных дрэварытаў, досыць арыгінальных для гэтага часу. Яны былі створаныя для панегірыка Я. К.Хадкевічу з нагоды закладкі першага каменя ў падмурак касцёла Унебаўзяцця Маці Божай у Крожах на Жмудзі<sup>4</sup>.

На адвароце тытула змешчаны герб фундатара новага храма Я. К.Хадкевіча. Традыцыйны пяцічасткавы шчыт заключаны ў авальную рамку, на якой награвіраваны тэкст: «Ян Караль Хадкевіч Віленскі ваявода, гетман ВКЛ, Лівонскі губернатар, граф на Шклове, Мыши і Быхаве». Такія надпісы, як правіла, рабіліся на рамках вакол партрэтаў, калі гербаў гравіраваліся злева і справа ініцыялы іх уладальнікаў. Выява герба ў нашым выпадку як частка эмблемы

<sup>2</sup>Chalecki K. Allegoriae, albo Kwiecia modl goracych. Wilno: w drukarni Leona Mamonicza, 1613. 16. 109. 1. 58.

<sup>3</sup>Maffon A. ...D. Leoni Sapiehae Palatino Vilnensi ... in sua dignitatis sedem ingressum... . Vilnae: In officinae Leonis Mamonicz. 1623. 6. 4. 2. 387.

<sup>4</sup>Sacra lithothesis. In prima templi Magnae Virgini Matri... erectione... . Vilnae: Typis Academicis Societatis Jesu, 1621. 6. 4. 2. 387.

замяняе сабой выяву чалавека, нягледзячы на тое што дэвіз і подпіс нясуць геральдычную алюзію. Постаць праслаўленага воіна нашай дзяржавы гетмана вялікага літоўскага Я. К.Хадкевіча паяўляеца ў гэтым выданні чатыры разы. Якраз столькі старонкавых дрэварытаў са складанымі, некалькі архаічнымі кампазіцыямі стварыў ананімны віленскі гравёр. Партрэтнасць праслаўленай асобы з пункту гледжання знешняга падабенства тут цалкам умоўная. Такія выявы аздаблялі гісторычныя хронікі XV—XVI стст., дзе партрэтнасць часта заключалася не ў вобразе, а ў подпісе да яго. Вядома шырокая практика ў мінулым выкарыстання адной дошкі для стварэння «партрэтаў» розных людзей, толькі са зменай імён. Тым не менш постаць нашага героя не выклікае сумненняў, што да асобы. Фармальна тут нават можна адзначыць чатыры тыпы партрэтаў, якія існавалі або толькі зараджаліся ў гравюрах: данатарскі — укленчаная фігура перад абразом, рыцарскі (гетманскі) — у даспехах з булавой у руках, афіцыйны (дзяржаўнага дзеяча) — сядзячая за столом фігура, конны — наезнік на ўздыбленым кані. Партрэты, аднак, падобныя знаку і раскрываюць яго праз акружэнне рэлігійных сімвалau і вайсковых атрыбутаў.

На першым дрэварыце Я. К.Хадкевіч прадстаўлены ўкленчаным перад абразом Маці Божай у акружэнні анёлаў-стражнікаў з мячамі. На заднім плане архітэктурны ансамбль — касцёл і пабудовы, абнесеныя сцяной. Цяжка сказаць пра яго рэалістычнасць. З літаратуры вядома, што Крохы з сярэдзіны XVI ст. належалі М. Радзівілу (Чорнаму), які і пабудаваў там замак. Сын яго Мікалай Крыштаф ахвяраваў замак і валоку зямлі езуіцкаму калегіуму пасля свайго паломніцтва ў Святую зямлю. Я. К. Хадкевіч за свой кошт пераробудаваў замак на калегіум і ў 1616 г. дапоўніў будынкам для класаў. Ён быў падобны да аднаго крыла Віленскай акадэміі. Пазней там паставілі скульптуру Маці Божай<sup>5</sup>. У верхнім левым кутку гравюры ваяўнічы хадкевічаўскі грыфон з Божай дапамогай справа пасылае ядры з гармат на турэцкі паўмесяц. Дэвіз і подпіс лаканічныя, узаемазвязаныя: «вышэйшае дапамагае ніжэйшаму» — «ніжэйшае дзяяке вышэйшаму». Выяўленчая частка дамінуе над слоўнай. Яна прыцягвае ўвагу гледача, акцэнтуючы яе на фігуры Я. К.Хадкевіча. Гетман змешчаны на пярэднім плане ў малітоўнай позе, з пакладзенай перад абразом булавой — абаронца дзяржавы і хрысціянства ад турэцкай навалы.

Воін, жыццё якога праходзіла ў палацках у часы бясконцых паходаў, адзіны персанаж наступнай кампазіцыі. Варта ўспомніць трывумф Я. К.Хадкевіча пад Кірхгольмам у 1605 г., дзе ён перамог 14 тысяч шведаў, маючы толькі 4 тысячи войска<sup>6</sup>. Нялёгка прыходзілася гетману ў маскоўскіх паходах, да таго ж ён не хацеў умешвацца ў справу Дзімітрыя Самазванца. Чалавеку з гетманскай булавой пат-

<sup>5</sup>Buszynski J. Kroze. Ich przeszlosc i stan obecny. Wilno, 1872. S. 31.

<sup>6</sup>Dobrowolska W. Jan Karol Chodkiewicz. Polski słownik biograficzny. Krakow, 1937. T. 3. S. 363.

рабавалася моц не толькі фізічна, але і духоўная. Я. К.Хадкевіч не меў спецыяльнай вайсковай адукцыі. Ён вучыўся ў Віленскім езуіцкім калегіуме, затым — у Акадэміі. Прадаўжаў адукцыю разам з братам Аляксандрам у езуітаў у Інгальштадце (Баварыя), спецыялізаваўся па філософіі і праве. Атрымаў пахвальнае пасведчанне за курс навук, што на той час здаралася нячаста. К. Нясецкі і А. Нарушэвіч адзначаюць яго дасведчанасць у гісторыі, геаметрыі, ваенай архітэктуры, замежных мовах<sup>7</sup>. Я. К. Хадкевіч сустракаўся або чуў пра знакамітых воінаў герцага Альбу, А. Фарнезе, Маўрыцыя з Насаў, здабываючы веды і ваенны досвед у вандроўках па неспакойнай тагачаснай Еўропе. У яго асобе ўдала спалучаліся веды з жыццёвым вопытам і прыродны талент з працаўітасцю. Таму і не выклікаюць сумнення дэвіз гэтай гравюры «не кропіць, але палівае» і подпіс «узнагорода сыходзіць на фундатара». Божая моц шырокімі струменямі праліваецца на чалавека, які шмат грошай уклаў у будаўніцтва храмаў, абарончых збудаванняў. Касцёл і замковыя вежы ля палаткі Я. К.Хадкевіча напамінаюць не толькі аб Крожах, але і аб храмах Вільні, Нясвіжа, Мышы, Шклова, аб умацаваных ім Ляхавічах, Быхаве.

Сімвалічны змест мае эмблема з подпісам — цытатай з біблейскай Кнігі прарока Iсаі «пералічу вас мячом». Дэвіз «нас мноства» адносіцца да турэцкага воінства, што ідзе ў наступ з безліччу дзідаў. Іх ужо «падрахаваў» Я. К.Хадкевіч. Ён як дзяржаўны муж сядзіць за столом з пісьмовым прыборам, але пры даспехах, і спакойна сустракае варожую пагрозу. Грыфон ужо прыняў Божы меч, якому належала пералічыць мусульман. Удакладнім, што кніга выйшла з друку, калі гетман выпраўляўся пад Хацін на сваю апошнюю вайну. Ен меў ужо 60 гадоў і слабое здароўе. Калі верыць К. Нясецкаму, наш герой мусіў пакінучы у дзень шлюбу сваю маладую жонку князёўну Анну Астрожскую, дачку Валынскага ваяводы<sup>8</sup>, атрымаўшы загад караля ўзначаліць камандаванне войскам пад Хацінам. Здаецца невыпадковым зварот аўтара гэтай эмблематычнай кампазіцыі да таго месца Старазапаветнай кнігі, дзе апісана, як Бог карае непаслухмяных і няверных яму. Якраз такім і былі мусульмане ў вачах хрысціян. І было іх пад Хацінам, сапрауды, мноства: 160 тысяч туркаў і 60 тысяч татараў. «Здзівіліся рэкі нашы Днестр, Прут і недалёкі ад іх Дунай, калі так многа коней, буйвалоў, мулаў, вярблюдаў прыйшло на іх берагі. Горы Хацінскія задумаліся вельмі, калі па іх хрыбтах так шмат гасцей, ніколі да таго не бачаных, таптацца пачалі: задрыжэла зямля ад гармат, што ядры вельмі вялікія з сябе выкідалі»<sup>9</sup>. Так

<sup>7</sup>Niesiecki K. Korona Polska. Lwow, 1728. S. 278; Naruszewicz A. Zywot J.K.Chodkiewicza. Krakow, 1858. S. 246.

<sup>8</sup>Першай жонкай Я. К.Хадкевіча была С. Мялецкая, дачка Падольскага ваяводы, удава па Сямёну Алелькавічу князю Слуцкаму.

<sup>9</sup>Birkowski F. Jan Karol Chodkiewicz i Jan Wejher ... wojewodowie. Kraków, 1627. 16. 130. 4. 37. S. 5.

пераклікаюцца паміж сабой віленскія дрэварыты, кракаўскае апісанне войска пад Хацінам і біблейскі тэкст Кнігі Ісаі: «гора тым, што ідуць... спадзяюцца на коней і каляніцы, таму што іх многа, і на коннікаў, таму што яны моцныя...», але «коні іх — цела, а не дух. І апусціць руку сваю Бог...» Ці не таму такі спакойны гетман, якога старанна выхоўвалі езуіты ў набожнасці, каб і самім мець ад яго падтрымку. Гераічны дух Я. К.Хадкевіча павінны былі ўмацоўваць і праслаўляць надрукаваныя пасля кожнай гравюры оды. Іх аўтарам быў знакаміты паэт М. К. Сарбейскі<sup>10</sup>.

«Так ураўнаважваецца наша надзея» — сэнсавы дэвіз ілюстрацыі з выявай абрываў Хацінскага замка ўдалечыні. Ода і тэкст перад ёй тлумачаць, што сіла і перамога ў руках Бога. Выяўленчым способам думка выражана праз вобраз Маці Божай. Яна ўраўнаважыла шалі з пальмавымі галінамі і мячамі перад рушыўшым у паход на чале войска Я. К.Хадкевічам. Але гетман да перамогі не дажыў. Цяжкія ўмовы, у якіх аказалася вялікае войска, голад зусім падарвалі здароўе гэтага некалі моцнага, энергічнага і прыгожага чалавека. Мастак дрэварытаў і не меў перад сабой мэты стварыць індывідуальны, псіхалагічны вобраз або паказаць «прыгажосць такую, якую мусіў мець вялікі гетман. Твар яго на першы погляд быў суворы, але поўны высакароднасці, амаль Марсаў. Чало меў высокое, нос арліны, знак, годны гетмана»<sup>11</sup>.

Кампазіцыя дрэварытаў шчыльная, але статычная: блокі не плывуць, коннікі не скачуць, струмені не лъюцца. Усё быццем бы спынілася ў сваім руху. Прастора наскролькі умоўная, реалістычны пейзаж нават не падразуміваецца: голыя пагоркі без травінкі, без кветачкі, без дрэўца. Неба над імі — не неба, а схаваная воблакамі Боская моц. Там мастак знаходзіць месца не для сонца ці зорак, а для харугваў, гармат, мячоў, вайсковой трубы і бубнаў. Канкрэтна і проста, як і ўяўляў тагачасны чалавек свой лёс пад небам. Перадача перспектывы ўмоўная — так працавалі гравёры яшчэ ў папярэдніх стагоддзях. Майстар ужывае толькі спакойную, паралельную штрыхоўку, досьць выразную, але сухаватую. Ён цалкам адмовіўся ад кароткіх перакрыжаваных штрыхоў, якія ўнеслі б аб'ём, рух і неспакой у гравюру.

Разглядаючы эмблематычныя рысы ў гравюры пачатку XVII ст., мы знарок спыніліся на дрэварытах, прысвечаных Я. К.Хадкевічу мастаком Віленскай акадэмічнай друкарні езуітаў. «Контррэфармацийнае» барока ў гравюры, звязанай з кнігай, а значыць, і з культурнымі, рэлігійнымі, палітычнымі праблемамі грамадства, не з'явілася раптоўна, «як Бог з машыны» разам з езуітамі. Яно развівалася паступова, паралельна з «праваслаўным», «пратэстанцкім», «унія-

<sup>10</sup> Некаторыя з одаў пераклаў у XIX ст. з лацінскай на польскую мову У. Сырокомля. Гл. 11 зноскау. С. 97, 182.

<sup>11</sup> Poezje ksiedza Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Przeklad Wladyslawa Syrokomli. Wilno, 1851. S. 2.

цкім» мастацтвам, карыстаючы з мясцовых традыцый. Увядзенне новых стылістычных рысаў было абумолена наяўнасцю або адсутнасцю мастакоў, якія б маглі ўдасканальваць і развіваць тэхнікі гравіравання. Адны і тыя ж мастакі маглі працаўваць у сталіцы, і ў княстве наогул, на патрэбы розных прыватных і царкоўных друкарняў. Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што езуіты хутчэй, чым хто-небудзь, знаходзілі пратэктараў і майстроў. Ужо ў першай чвэрці XVII ст. яны выдалі творы, якія сведчылі, што мастацтва гравюры ўзбагацілася новай тэхнікай, свежай стылістыкай, цікавымі кампазіцыямі. Адметнасцю як дрэварытаў, так і медзярытаў была эмблематыка, актыўнае выкарыстанне выяўленчых матываў і каналогіі, сімволікі, іерагліфікі. Прыклады таму знаходзяцца ў кніжнай гравюры друкарні Мамонічаў, пазней — базыльянскай, Я. Карцана, П. Б. Кміты і інш. Эмблематыка падрыхтоўвала свой росквіт, які наступіў у другой палове XVII ст. Яна выпрацоўвала складаныя кампазіцыі на аснове мясцовай геральдыкі, пранікала ў станковы партрэт, развівалася разам з бурхлівым, неспакойным мастацтвам барока.

IN STEMMA  
ILLVSTRISSIMI PALATINI



*Dissimata tēla, Cruces, Gryphs, colz, tria flumina, pennae  
in CHODKIEWICZIA consigna Laud: sonant.  
si templum pmas, inter tet stemmata: cernes  
se medio Laudum CAROLVS esse choro.*

100. Герб Я. К. Хадкевіча. Вільня, 1621. Дрэварыт

**Supera imis opitulantur**



**Ima Superis gratantur.**

101. «Ніжэйшае дзякуе вышэйшаму»

Non spargit, sed rigat,



Munus in auctorēm redit.

Nos numerus sumus



Numerabo vos in gladio. Исаия. 65.

Sic nostra spes libratur



In nos Mars & victoria, nutant.

А.М.Пікулік

БАРОЧНЫЯ ТЭНДЭНЦЫИ  
Ў МАСТАЦТВЕ  
МАГІЛЁЎСКІХ СТАРАДРУКАЎ



Дзейнасць магілёўскай Богаяўленскай брацкай друкарні — буйнейшага цэнтра беларускага кірылічнага кнігадрукавання канца XVII — першай паловы XVIII ст.— неаднойчы прыцягвала ўвагу даследчыкаў.

У XIX ст., выданні друкарні называліся рускімі гісторыкамі кнігі і бібліографамі В. Сопікам, А. Мілавідавым, І. Карагаевым, П. Пякарскім<sup>1</sup>, мастацкае аздабленне кніг нагадвалася ў даследаваннях Д. Равінскага<sup>2</sup>, У. Стасава<sup>3</sup>. У 20-я гады нашага стагоддзя мастацтва магілёўскіх старадрукаў зацікавіла М. Шчакаціхіна<sup>4</sup>, дэяканы чы намаганням М. Кацара<sup>5</sup> і В. Шматава<sup>6</sup> магілёўскія гравюры занялі пачэснае месца ў гісторыі беларускага мастацтва.

Такі інтарэс зразумелы. Магілёўская Богаяўленская друкарня адыграла значную ролю ў развіцці беларускай кніжнай гравюры. Менавіта тут, у Магілёве, быў створаны першы ў кірылічнай кнізе Беларусі цалкам свецкі цыкл ілюстрацый, тут з'явіліся адны з першых беларускіх ілюстрацый — медзярытаў, майстры гэтай друкарні ўпершыню пакінулі на гравюрах свае подпісы.

Аднак сярод аспектаў, якія ў той ці іншай ступені закраналіся даследчыкамі, амаль няма разважанняў аб стылістыцы магілёўскіх кніжных гравюр. Між іншым, мастацтва магілёўскіх старадрукаў дае цікавую магчымасць зазірнуць у тое асяроддзе, якое ідэалагічна су-працьстаяла ў XVII—XVIII стст. каталіцызму, з якім традыцыйна звязваеца развіццё стылю барока ў мастацтве Захадняй Еўропы. Асноўнае пытанне, якое нас цікаўіць, ці можна знайсці стылістычныя прыкметы барока ў кірылічным кнігадрукаванні Беларусі XVII—XVIII стст. і калі так, то як развіваўся тут гэты стыль.

Нягледзячы на ўсю ненарматыўнасць барока, якую заўсёды адзначаюць яго даследчыкі, гэты стыль звязаны з шэрагам фармальна-тэапалагічных прыкмет. Барока асацыяруеца ў нашай свядомасці з пышным, афектаваным прыдворна-арыстакратычным ці царкоўным

<sup>1</sup> Сопиков В. С. Опыт Российской библиографии. Ч. 1—5. Спб.: Издание А. С. Суворина, 1813—1821; Миловидов А. И. Описание славянских русских книг Виленской публичной библиотеки. 1491—1800. Вильно: Тип. А. Г. Сыркина, 1908; Карагаев И. Хронологическая распись славянских книг, напечатанных кирилловскими буквами: 1491—1730. Спб., 1861; Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом: В 2 т. Спб.: Общественная польза, 1880—1882.

<sup>2</sup> Ровинский Д. А. Русские гравёры и их произведения с 1564 года до основания Академии Художеств. М.: Синодальная тип., 1870.

<sup>3</sup> Стасов В. В. Отчет о седьмом присуждении наград графа Уварова // Собр. соч. Т. 2. Спб., 1894.

<sup>4</sup> Шчакаціхін М. Васіль Вашчанка — магілёўскі гравёр канца XVII—XVIII ст. // Адбітак з навуковага зборніка інстытута беларускай культуры. Мн., 1925. С. 125—135.

<sup>5</sup> Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода: Очерки. Мн., Навука і тэхніка, 1969.

<sup>6</sup> Шматай В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., Навука і тэхніка, 1984.

стылем, які перш за ўсё ўздзейнічае на эмоцыі чалавека, кампазіцыям надаецца бурны імклівы рух, прысутнічае комплекс красамоўных жэстуў, арнаментальнасць дасягае гранічных магчымасцей, выява дробіца ў завілінах сюжета і г. д.

Нічога падобнага, здаецца, у магілёўскіх старадруках убачыць нельга. Ілюстрацыі вылучаюцца прастатай і стрыманасцю мастацкіх сродкаў выразнасці, яны набліжаны да рэальнага жыцця. Ідэйная апазіцыя каталіцызму не дазваляла магілёўскім майстрам непасрэдна запазычваць готовыя формулы і формы, міфалагічныя матывы, алегорыку і эмблематыку з мастацтва Захаду і таму пранікненне ў беларускую (перш за ўсё — магілёўскую) кніжную гравюру праходзіла апасродкована.

Друкарня магілёўскага Богаяўленскага брацтва за час свайго існавання выпусціла каля 40 выданняў. У асноўным гэта была царкоўна-службовая літаратура: Псалтыры, «Часасловы», «Акафісты» і г. д. Дзейнічаў гэты кнігавыдавецкі цэнтр у складаных умовах няспыннай барацьбы з каталіцкім і юніяцкім выдавецтвамі. Барацьба гэта ва ўмовах Усходняй Беларусі часам набывала даволі жорсткія формы. Але вывучэнне мастацкага аздаблення магілёўскіх старадрукаў — кніжных ілюстрацый, заставак, канцовак, буквіц — яскрава сведчыць, што стыль барока лёгка пераадольваў усе бар'еры, як сацыяльныя, так і этнічныя, абслугоўваў розныя ідэалагічныя сістэмы і прайавіўся ў беларускай кірылічнай кнізе.

У пэўнай ступені прыкметы новага стылю праяўляюцца ў трактоўцы персанажаў магілёўскіх гравюр. Пазбаўленыя знешняй патэтыкі, гіпербалізацыі пачуццяў, афектаў, персанажы брацкіх ілюстрацый ўсё ж такі больш складаныя, чым персанажы кніг Івана Фёдарава і Пятра Мсціслаўца, віленскіх брацкіх кніг пачатку XVII ст. Магілёўскія мастакі імкнуцца паказаць сваіх герояў людзьмі ўнутрана неадназначнымі. Нездарма самымі распаўсюджанымі сюжэтамі іх ілюстрацый сталі шматлікія эпізоды цудоўных пераўтварэнняў, вылячэнняў, страсцей («Вылячэнне сляпога», «Вылячэнне расслабленага», «Сашэсце Св. Духа на апосталаў», «Страсны цыкл» і г. д.). Перш за ўсё цікавяць сюжеты, якія выклікаюць найбольшы эмасыянальны водгук чытача, дазваляюць перадаць яркія чалавечыя пачуцці — здзіўленне, радасць, зацікаўленасць, напаложанасць.

Змяненіца і кампазіцыйная пабудова гравюр. Брацкія гравёры часцей выкарыстоўваюць асиметрычныя кампазіцыі. З парушэннем сіметрыі пабудавана большасць гравюр Максіма Вашчанкі і Фёдара Ангілейкі. Своеасабліва трактуюць магілёўскія мастакі і адну з асноўных праблем мастацтва барока — праблему перадачы руху. Рух асэнсоўваецца імі перш за ўсё як контраст, проціпастаўленне пасіўнасці цэлага і актыўнасці яго асобных частак. Так, фігуры дзейных асоб, як правіла, статычныя, а вось асобныя часткі іх ужо адлюстраваны ў імклівым ружу. Ненатуральна адкінута галава, трагічна

ўздзеты рукі апостала Пятра ў гравюры Максіма Вашчанкі «Хаджэнне па водах» (з «Акафістаў і канонаў», 1726), вельмі імклівія, нават парывістыя рухі персанажаў у гравюры «Пакуты Хрыста» з «Актоіха» 1730 г., энергічныя і выразныя жэсты ў гравюрах «Вылячэнне сляпога», «Вылячэнне расслабленага» з «Ірмалоя» 1700 г.

Значна павялічваецца роля драпіровак — без іх не абыходзіцца практична ні адна магілёўская гравюра. Складкі адзення ўжо не падаюць прама, яны збираюцца ў жывапісныя вычварныя группы. Драпіроўкі, нібы ўзнятыя парывам ветру, абвіваюць фігуры, надаюць усёй кампазіцыі адметную дынаміку. Часам такую ж функцыю актыўнага ядра кампазіцыі бяруць на сабе і своеасабліва трактаваныя мастакамі купы воблакаў. Асабліва выразнымі з'яўляюцца яны ў творах В. Вашчанкі («Акафісты і каноны», 1698 і г. д.).

Цікавай з'яўляецца і трактоўка фігур, перадача прасторы. Прыйсадзістыя, каржакаватыя, з вялікімі галовамі, персанажы брацкіх ілюстрацый вылучаюцца значна большай масіўнасцю, чым персанажы папярэдніх выданняў. Магілёўская мастакі неаднойчы адлюстроўвалі і паўаголенае цела, і хаця трактоўка яго яшчэ далёка недасканалая, яна адрозніваецца ад сярэднявечнага ідэалу. Персанажы гранічна набліжаны да пярэдняга плана, прастора, як правіла, неглыбокая, архітэктурныя ці пейзажны фон нібы «выціскае» дзейных асоб, максімальна набліжае іх да гледача.

Нельга не адзначыць, аднак, што ўсе названыя асаблівасці магілёўскіх гравюр, якія мы звязваем з узнікненнем новых барочных тэндэнций у кніжнай графіцы канца XVII ст., прайяўляліся сціпла і няярка. Эстэтычная ўмеранасць мясцовага варыянта барока тлумачыцца мацнейшым уплывам фальклорных і паўфальклорных традыцый народнай культуры, якія былі надзвычай яскравымі ў беларускім мастацтве XVII—XVIII стст.

Тым не менш сярод мастакоў магілёўскай брацкай друкарні быў майстар, значна больш звязаны з традыцыямі заходнеўрапейскага барочнага мастацтва. Гэта вядучы мастак і арэндатар друкарні, своеасаблівы «ідэолаг» выдавецкай яе дзейнасці, чалавек таленавіты і яркі — Максім Вашчанка.

Біографічныя звесткі пра Максіма Вашчанку пакуль нешматлікія. Верагодна, ён нарадзіўся ў 40-х ці 50-х гадах XVII ст. і належаў да карэннага магілёўскага роду. Прозвішча Вашчанкаў сустракаецца ўжо ў адным з магілёўскіх дакументаў пачатку XVII ст.

Паводле апублікованых архіўных документаў, у канцы 1660-х гадоў Вашчанка паступіў у Віленскую акадэмію, а 21 лістапада 1672 г. «эдаў публічны экзамен прафесару Марціну Крэзмеру на ступень бакалаўра філасофіі і вольных мастацтваў». 14 ліпеня 1673 г. Вашчанка атрымаў там званне магістра навук<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Степовік Д. Александр Тарасевич. Кіев: Наукова думка, 1975. С. 72

Вядома, што ў гэты перыяд М. Вашчанка быў цесна звязаны з маастацкім гуртком вядомага мастака — гравёра па медзі Аляксандра Тарасевіча. Пад кіраўніцтвам Тарасевіча М. Вашчанка авалодаў тэхнікай гравюры на медзі, пазнаёміўся і пасябраў аў з дзеячамі ўкраінскай культуры Л. Кршчановічам, Л. Тарасевічам, М. Шчырскім, якія таксама вучыліся ў гэты час у Вільні.

Гурток яднаўся асветніцкім характарам дзеянасці, пачуццём патрыятызму, імкненнем пашырыць веды (найперш праз кнігадрукаванне) на сваёй зямлі. Нездарма сябры раз'ехаліся па родных мясцінах, каб увасобіць юнацкія мэры. Творчы запал, набыты ў Вільні, пастаянна жывіў і Вашчанку.

Першая з вядомых нам работ Вашчанкі — ілюстрацыі да кнігі «Турэцкая манахія» П. Рыка. Выбар для выдання менавіта гэтага сачынення быў невыпадковы — кніга мела шумны поспех у Еўропе. Кніга належыць пяру англійскага дыпламата, гісторыка і падарожніка Паўля Рыка і стала вынікам яго шматгадовых асабістых назіранняў. У 1669 г. ён выдаў у Лондане кнігу «Сучаснае становішча Атаманской імперыі». Праз год яна выйшла ў французскім перакладзе ў Парыжы, і ёсьць звесткі, што яшчэ праз год з'явілася выданне ў Амстэрдаме. У 1678 г., перакладзеная на польскую мову пад называй «Турэцкая манахія», кніга надрукавана на Слуцкім друкарскім двары. Менавіта для гэтага выдання і зрабіў свае ілюстрацыі М. Вашчанка. А яшчэ больш як праз шэсць дзесяцігоддзяў (у 1741 г.) яна была апублікавана па-руску ў Санкт-Пецярбурзе.

На жаль, невядома, якая сувязь існавала паміж маладым магілёўскім мастаком і Слуцкай друкарняй. Так ці інакш, але заказ быў атрыманы і месцам выканання яго стаў Магілёў. Вашчанка побач са сваім подпісам тройчы пазначыў на гравюрах назну роднага горада.

У нашай літаратуры ўжо адзначалася, што гравюры Вашчанкі ўзыходзяць да ілюстрацый французскіх мастакоў С. Леклерка і Н. Кашэнна (1670 г.).<sup>8</sup> Параўнальны аналіз двух ілюстрацыйных цыкліў сведчыць: семнаццаць ілюстрацый Вашчанкі кампазіцыйна паўтараюць гравюры Леклерка і Кашэнна і толькі адна крыху адрозніваецца.

Відавочна, што ўсе гравюры Вашчанкі ўяўляюць сабой больш ці менш дакладныя копіі. Несумненна, Вашчанка меў перад вачыма французскае выданне і ставіў перад сабой задачу скапіраваць арыгіналы. Усе яго ілюстрацыі, акрамя тытульнага ліста,— люстэркавыя адбіткі французскіх.

Чым растлумачыць такое запазычанне? Магчыма, гэта было ўмовай, пастаўленай перад маастаком Слуцкім друкарскім дваром, які хацеў паўтарыць французскі арыгінал; а магчыма, малады гравёр палічыў за гонар паўтарыць тое, што набыло шырокое прызнанне, пазнаёміць сваіх суйчыннікаў з гэтым цікавым творам.

<sup>8</sup> Пікулік А. З парыжскага пераклаў магіляўчанін //Мастацтва Беларусі. 1992. № 5. С. 36–38.

Паказальна, што і астатнія працы М. Вашчанкі — гравюры да магілёўскіх выданняў «Акафістай і канонаў» (1693, 1728), «Акафістай» (1726) — сведчаць аб паслядоўнай арыентацыі на традыцыі заходнегурапейскага мастацтва. Яна прайяўляеца як у стылістыцы, так і ў іканаграфіі гравюр. Так, некаторыя іконаграфічныя схемы ўзыходзяць да Бібліі Піксатара (Мікалая Фішэра, выдання 1630, 1650, 1674 гг.) і г. д.

Яшчэ больш яскрава арыентацыя на заходнегурапейскія традыцыі прайяўлялася ў той выдавецкай палітыцы, якую праводзіў М. Вашчанка, калі быў арандатарам магілёўскай друкарні. Разам з выданнем царкоўна-службовай літаратуры ён імкнуўся друкаваць і іншыя кнігі. У 1688 г. у друкарні рыхтаваўся, хоць і не быў выдадзены, пераклад любоўна-аванцыорных аповесцей «Римскія деяния»; у 1699 г. тут была надрукавана кніга І. Галятоўскага «Небо новое», кніга К. Транквіліёна «Перло многоценное»; у 1704 г. тут збираліся выдаваць пераклад паэмы Т. Тасо «Освобождены Іерусалим» і г. д.

Паказальна, што менавіта ў гэты ж час, у самым канцы XVII — пачатку XVIII ст., М. Вашчанка ўступіў у канфлікт з кіраўніцтвам праваслаўнага брацтва. Са слоў гісторыка магілёўскага Богаяўленскага брацтва Ф. Жудро, сутнасць канфлікту была ў тым, што ў 1698 г. М. Вашчанка разам са «шляхетнымі панамі Васілем Сідаравічам Гукам» паехаў у Варшаву на каранацыю караля Аўгуста II за падцвярджэннем брацкіх прывілеяў. Аднак у Варшаве М. Вашчанка атрымаў каралеўскую грамату на ўласнае імя, адразу ж перанёс друкарню ў свой дом і пачаў выдаваць кнігі ад свайго імя. Судовая справа, якую пачало кіраўніцтва брацтва, цягнулася да самай смерці М. Вашчанкі (1708). Паводле Ф. Жудро, гэты ўчынак вядомага мастака тлумачыцца выключна яго карысцю, імкненнем атрымаць вялікія гроши<sup>9</sup>. На жаль, у нас ніяма магчымасці выслуχаць другі бок — самога М. Вашчанку. Але верагодна, што канфлікт, які адбыўся, — вынік непараразумення паміж кансерватыўнымі кіраўніцтвамі брацтва і мастаком, які ўсё сваё жыццё імкнуўся пашырыць звычайнія межы, абагаціць сваю творчасць новымі дасягненнямі.

Так або інакш, мастацтва магілёўскіх старадрукаў і творчасць аднаго з самых цікавых магілёўскіх мастакоў — Максіма Вашчанкі — яскрава сведчыць аб апасродкованым пранікненні барочных тэндэнций у кірылічную кніжную гравюру Беларусі канца XVII — пачатку XVIII ст.

<sup>9</sup> Жудро Ф. История могилевского Богоявлensкого братства. Могилев: Тип. Фридланда, 1890. С. 98.



105. Ф. Англійка (?). «Маці Божая з Христом». «Акафісты і каноны», 1693 г.; «Акафісты», 1698 г.; «Ірмалой», 1700 г. і іншыя выданні



106. М. Вашчанка. «Христос з кръжам». «Акафисты і каноны», 1693 г.



107. Ф. Ангілейка (?). «Богаяўленне» («Вадохрышча»). «Ірмалой», 1700 г.



108. Ф. Ангілейка. «Сашэсце Св. Духа на апосталаў». «Ірмалой», 1700 г.



109. М. Вашчанка. «Украйванне». «Акафісты і каноны», 1693 г. і іншыя магілёўскія выданні



110. Ф. Ангелейка (?). «Хрыстос ля крыніцы». «Ірмалой», 1700 г.



111. М. Вашчанка. «Хрыстос у Гефсиманскім садзе». «Акафісты і каноны», 1693 г.



112. Ф. Англійка (?). «Апосталы Пётр і Павел». «Ірмалой», 1700 г.

Т.У.Рошчына

“РАЗАРЫУМ ДЗЕВЫ МАРЫІ”  
З АДДЗЕЛА РЭДКАЙ КНІГІ  
І РУКАПІСАЎ  
НАЦЫЯНАЛЬНАЙ  
БІБЛІЯТЭКІ БЕЛАРУСІ



У XVII -- першай палове XVIII ст. моснае ўздзеянне барока ў кніжнай гравюры асабліва выявілася ў лаціна-польскіх выданнях, дзе дамінаваў медзярыт.

У стылі барока выканана большасць медзярытаў Аляксандра Тарасевіча, найвыдатнейшага прадстаўніка гравёраў віленскага круга, з творчасцю якога звязаны значныя дасягненні ў беларускай графіцы.

Працу мастака высока ацаніў нямецкі мастацтвазнаўца Г. Наглер, змісціўшы звесткі пра Тарасевіча ў 1-м томе фундаментальнага даведніка «Die Monogrammisten...»<sup>1</sup> Яго творчасць даследавалася В. Січынскім<sup>2</sup>, які склаў каталог яго прац (на жаль, няпоўны), украінскім даследчыкам Д. Стэпавіком<sup>3</sup>, беларускім даследчыкам В. Шматавым<sup>4</sup> і інш.

Самая наватарскія, арыгінальныя і шматлікія творы былі створаны А. Тарасевічам у Глуска-Віленскі перыяд. Ён з'явіўся ў Глуску ў 1672 г. ужо як сталы мастак, дзе працаўнік у рэзідэнцыі маршалка Вялікага княства Літоўскага Аляксандра Іларыя Палубінскага да 1677 г., а у 1678--1688 гг. -- у Вільні.

Асаблівай увагі ў яго мастацкай спадчыне заслугоўвае кніга «Rosarium et Officium Beatae Mariae Virginis aliaeque Variae Devotiones Combinatae in Honorem SSmae Trinitatis Augustissimae Reginal Caelo in Cultum»<sup>5</sup> (эборнік малітваў Багародзіцы), да якой ён зрабіў ілюстрацыі. Гэта, відаць, найпрыгажэйшая кніга з віленскіх выданняў XVII ст.

Вакол гэтай кнігі паўстала шмат легенд. Яе выключная рэдкасць, дэфектнасць большай часткі асобнікаў, якія дайшлі да нашага часу, адсутнасць дакладных выхадных звестак прывялі да памылак у пададку выхаду і ў вызначэнні месца выдання, у датаванні выданняў, у атрыбуцыі некаторых асобнікаў.

Нават у Эстрайхера ў «Bibliografii Polskiej»<sup>6</sup> няма дакладных апісанняў гэтых выданняў -- здаецца, што знакаміты бібліёграф апісаў іх не de visu, а атрымаў даныя з іншых рук.

Следам за Наглерам з працы ў працу пераходзілі звесткі пра выданні «Rosarium...» на лацінскай і польскай мовах, адно з якіх -- лацінскамоўнае -- было надрукавана ў Аўгсбургу. Гэта адзначае ў сваёй манографіі пра Тарасевіча Д. Стэпавік (дарэчы, у сваім арты-

<sup>1</sup> Nagler G.K. Die Monogrammisten. T. I. München, 1858. S. 570. № 1356.

<sup>2</sup> Січинський В. Олександр Антоній Тарасевіч. Прага, 1934.

<sup>3</sup> Степавік Д. Олександр Тарасевіч. Київ: Мистецтво, 1975. -- 136 с.: іл.

<sup>4</sup> Шматай В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI--XVIII стагоддзяў. Мн.: Навука і тэхніка, 1984. -- 183 с.: іл.

<sup>5</sup> Rosarium et Officium Beatae Mariae Virginis aliaeque Variae Devotiones Combinatae in Honorem SSmae Trinitatis Augustissimae Regina Caelo in Cultum. Wilno: Druk. Akad., 1678--1679.

<sup>6</sup> Estreicher K. Bibliografia Polska. Kraków, 1908. Cz. 3. T. 22. S. 148--149.

куле ў «Федоровских чтениях», 1982<sup>7</sup>, ён згадвае ўжо толькі віленскія выданні); гэтыя звесткі прыводзіць і В. Ф. Шматаў у даследаванні па беларускай кніжнай графіцы XVI–XVIII стст. Трапілі яны і ў беларускія энцыклапедычныя выданні (Беларуская савецкая энцыклапедыя<sup>8</sup>, Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі<sup>9</sup>, ў шматтомную «Гісторыю беларускага мастацтва»<sup>10</sup>).

Аднак яшчэ ў 1979 г. польская даследчыца Марыя Цубжыньска ў рэцэнзіі на манаграфію Д. Стэпавіка<sup>11</sup> прааналізавала асобнікі «Rosarium...», якія захоўваюцца ў польскіх кнігазборах (6 асобнікаў на лацінскай мове і 2 — на польскай) і на падставе друкарскага аналізу зрабіла наступныя аргументаваныя і адназначныя высновы:

“— 1-е выданне «Rosarium...» было надрукавана ў Вільні ў Акадэміцкай друкарні ў 1678—1679 гг. на лацінскай мове;

— польскамоўная версія (але не тлумачэнне!) малітоўніка — «Różaniec i inne Nabożne modlitwy...» выйшла ў свет пазней — да 1686 г. у той жа друкарні, Аўгсбургскага выдання наогул не існавала”.

Да апошняга часу лічылася, што ў беларускіх кнігазборах гэтага цікавага і каштоўнага выдання няма, і даследчыкі, каб карыстацца ім, ездзілі ў бібліятэку Санкт-Пецярбурга ці Вільні. У 1988 г. у букіністычным магазіне Нацыянальнай бібліятэкай быў набыты лацінскамоўны асобнік «Rosarium...» — добрай захаванасці, у скуранным на кардоне пераплёце, але, на жаль, дэфектны — без тытульнага аркуша, Святцаў з календарным цыклам гравюр і некалькіх старонак у канцы кнігі. У мінулым годзе пры атрыбуцыі дэфектных выданняў быў знайдзены яшчэ адзін лацінскамоўны асобнік, таксама без тытульнага аркуша і некалькіх (4) старонак тэксту, але з наяўнасцю ўсіх астатніх гравюр. Пераплёт эпохі — скура на дошках, са сляпым цісненнем (раслінны арнамент) — захаваўся толькі часткова.

Параўнальны аналіз абодвух асобнікаў паказаў амаль поўную іх ідэнтычнасць: адноўкавыя шрыфты, набор, размяшчэнне гравюр і нават одноўкавыя памылкі ў пагінаці, одноўкава ж выпраўленыя (і з новымі памылкамі). Усё гэта прыводзіць да высновы, што яны належаць да аднаго выдання, якое выйшла ў Віленскай акадэміі ў 1678—1679 гг. Адрозненні ў гэтых асобніках вельмі нязначныя: у апошнім не прадрукаваны тэкст (акрамя кустод) на дзвюх старонках Святцаў і на с. 179 ёсць віньетка, якой няма ў іншым асобніку. Астатнія адрозненні — толькі ў фізічнай адсутнасці асобных аркушаў. Асноўная частка абодвух асобнікаў надрукавана на некалькіх

<sup>7</sup> Степовік Д. В. Украинские гравёры-иллюстраторы виленских изданий конца XVII в. //Федоровские чтения. 1982. М., 1987. С. 129.

<sup>8</sup> Беларуская Савецкая Энцыклапедыя. Т. 10. Мн., 1974. С. 233—234.

<sup>9</sup> Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 5. Мн., 1987. С. 243—244.

<sup>10</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 169—172.

<sup>11</sup> Cubrzyńska M. Kilka uwag na marginesie książki o Aleksandrze Tarasewiczu // Rocznik Biblioteki Narodowej. T. 12—13 (1976—1977). Warszawa, 1979. S. 406—415.

відах паперы з філігранню «Allamodo» (з надпісам «Allemode-rappig»). Дакладных аналагу ім не знайдзена, але адна з іх найбольш падобна да № 2 каталога Лаўцявічуса<sup>12</sup>. Апошняя частка кнігі («Cantiones catholicae») надрукавана на паперы з філігранню «леў» (найбольш падобна да знака № 544 з працы І. Каманіна і О. Вітвіцкай і адпавядая 1677–1678 гг.<sup>13</sup>

Па зместу кніга падзяляеца на трох асноўныя часткі: каляндарны Месяцаслоў (Святцы), кананічныя службы і Псалтыр, і з'яўляеца звычайным літургічным выданнем — калі б не мастацкае аздабленне.

Ілюстрацыі да «Rosarium...» паводле зместу, стылю і выканання выразна падзяляюцца на 2 групы: цалкам свецкі каляндарны цыкл і гравюры на евангельскія сюжэты. 12 гравюр-заставак каляндарнага цыкла, непадпісаных мастаком, адлюстроўваюць сялянскую працу ва ўсе месяцы года; на кожнай гравюры — адпаведны знак задыяка.

Гэты знакаміты і неаднойчы апісаны цыкл поўнасцю захаваўся ў другім асобніку кнігі.

Зусім іншага харектару наступныя 27 медзярытаў з адлюстраваннем евангельскіх сцэн. Містэрыйальная частка «Rosarium...» мае трох раздзэлы з пяццю гравюрамі-застаўкамі да кожнага. Памерамі яны трохі меншыя за каляндарныя, і ўсе, акрамя адной — «У Гефіманскім садзе», падпісаны ініцыяламі «АТ».

Святочную частку аздабляюць 11 гравюр вялікага формату (13x16 см), пад якімі Тарасевіч паставіў сваё поўнае імя. Гравюра «Тройца» ўключана ў 1-ы раздзел містэрыйальной часткі, а ў Псалтыры дадзены трыдыцыйны вобраз цара Давіда.

Асаблівасцямі асобнікаў Нацыянальнай бібліятэкі з'яўляеца тое, што ў абодвух адсутнічае гравюра «Нараджэнне Хрыста», а гравюра «Благавешчанне» паўтараеца тройчы — на с. 272, 330, 333.

Асобнік, набыты ў букіністичным магазіне, не мае ніякіх правененцыйных прыкмет. Найбольш цікавы іншы, які захоўваеца ў аддзеле з пачатку 50-х гадоў. На 1-м захаваўшымся аркушы з прысвячэннем ёсьць уладальніцкі запіс, трохі выцвіўшы: Ex libris Stefani Ślizień. Амаль што на самім запісу стаіць пячатка: Possessorka tey xiąszki Zofia Ślizniowa. Маёнткі Слізней са значнымі кнігазборамі былі ў Мсціжы, Дзядзілавічах, Дзевяткавічах, Вольне. Звесткі пра гэтую кнігазборы сціплыя, большая частка іх загінула ў гады першай сусветнай вайны.

Менавіта гэты асобнік паходзіць з кнігазбору ў Дзевяткавічах Слонімскага павета, дзе была сабрана бібліятэка ў некалькі тысяч тамоў, сярод якіх былі старадрукі і рэдкія выданні і, між іншым,

<sup>12</sup>Laucevicius E. Papierius Lietuvoje XV–XVIII a. Atlasas. Vilnius, 1967.

<sup>13</sup>Каманін І., Вітвіцкая О. Водяні знакі на паперы украінських документаў XVI і XVII вв. (1566–1651). Київ, 1923. № 544.

Радзівілаўская біблія<sup>14</sup>. Гэта пацвярджаецца і запісам у рукапісным каталоге дадзенай бібліятэкі, які захоўваецца таксама ў аддзеле рукапісаў, рэдкай кнігі і старадрукаў НБ. Каталог уяўляе сабой невялікую кніжачку ў скураным пераплёце з назвай на французскай мове<sup>15</sup> «Catalogue générale de Bibliothèque de Dziewiątkowicze» і змяшчае пералік кніг у сістэматычным парадку па наступных раздзелах: тэалогія, юрыспрудэнцыя, навукі і мастацтва, белетрыстыка, гісторыя, рукапісы (раздзел не запоўнены) і дапаможны паказальнік па аўтарах. «Rosarium....» запісаны ў раздзеле «Тэалогія» на с. 9 і датаваны 1677 г. Мяркуючы па гадах выданняў апісаных кніг, ён быў складзены не раней трэцяй чвэрці XIX ст. Абсалютная большасць кніг, занесеных у каталог,— на польскай і французскай мовах, латыні, выдадзены ў XVII—XIX стст. Гэты адзін з нешматлікіх захаваўшыхся рукапісных каталогаў бібліятэкі, што існавалі на Беларусі, прадстаўляе пэўную цікавасць для даследчыкаў і заслугоўвае далейшага вывучэння.

Хацелася б звярнуць увагу спецыялістаў і на іншыя выданні Віленскай акадэміі XVII ст. з вокладкамі-медзярытамі, якія таксама захоўваюцца ў НБ і да гэтага часу не даследаваліся.

Наяўнасць гэтых і шмат іншых унікальных і каштоўных выданняў у фондах Нацыянальнай бібліятэкі ў нейкай меры абвяргае ходкую думку аб тым, што ў Беларусі нічога не захавалася. Каштоўнасці ёсць, і шмат. Не хапае толькі інфармацыі і цікавасці спецыялістаў менавіта да ўласных кнігазбораў.

<sup>14</sup>Aftanazy R. Dzieje rezydencji na dawnych Kresach Rzeczypospolitej. Cz. 1. Wielkie Księstwo Litewskie. Inflanty. Kurlandia. T. 2. Województwa nowogródzkie, brzesko-litewskie. Wrocław etc., 1992. S. 203–207.

<sup>15</sup>Catalogue générale de la Bibliothèque de Dziewiątkowicze. (Рукапіс XIX ст.). Шыфр 091/5318.



113. А. Тарасевіч. Тытульны ліст «Разару́ма». Глуск, 1672 г.



114. А. Тарасевіч. Ілюстрацыя да кнігі «Разарыум». Глуск, 1672 г.



115. А. Тарасевіч. Ілюстрацыя да кнігі «Разарыум». Глуск, 1672 г.

В.А.Малюшына

# АРНАМЕНТЫКА БЕЛАРУСКІХ СТАРАДРУКАЎ ЭПОХІ БАРОКА



Беларускія старадрукі даўно прыцягвалі ўвагу даследчыкаў (працы І. П. Карагаева, Ф. Жудро, В. М. Ундољскага, А. І. Мілавідава і інш.<sup>1</sup>). У апошнія гады з'явілася некалькі грунтоўных каталогаў: В. І. Лук'яненка, Г. Я. Галенчанка, Е. Л. Неміроўскага і інш.<sup>2</sup> Аднак гэта працы кнігазнаўцаў і гісторыкаў кнігі, мастацтвазнаўцы ж цікавіліся старажытнай беларускай кнігай вельмі рэдка. Прыйгадаем даследаванні М. Шчакаціхіна, Л. Баразны, В. Шматава<sup>3</sup>.

Даследчыкі ў асноўным звязрталі ўвагу на фігурную гравюру, сюжэтна-тэматычную ілюстрацыю. Шматлікія ж аздобы — застаўкі, канцоўкі, ініцыялы, арнаментыка ў цэлым, якія значна ўзбагачаюць арсенал мастацкіх сродкаў беларускіх старадрукаваў, звычайна разглядаліся даследчыкамі толькі мімаходзь. Тым часам менавіта аздобы з'яўляюцца асноўнымі кампанентамі афармлення нашай старой кнігі. Колькасна і якасна яны ў іх дамінуюць. Без перабольшання можна сказаць, што беларуская старадрукаваная кніга сваім высокім мастацтвам аваязана менавіта арнаментальным гравюрам. Старадрукі працягваюць у гэтым традыцыі аздобы рукапісаў, дзе задоўгана з'яўлення друкаванай кнігі ілюмінатары выпрацавалі асноўныя прынцыпы яе мастацкага афармлення.

Стыль, арнаментыка старадрукаваў фактычна дагэтуль не вывучаліся, не раскрыта яе спецыфіка, месца і роля ў кніжным ансамблі. У дадзенай публікацыі спынімся на арнаментыцы беларускіх старадрукаваў эпохі барока. Наша мэта — разгледзець асноўныя яе стылістычныя і мастацка-выяўленчыя напрамкі, вызначыць класіфікацыю, практична-функцыянальнае і мастацка-эстэтычнае значэнне.

Як вядома, барока ў Беларусі ахоплівае амаль два стагоддзі<sup>4</sup>. Для развіцця беларускіх старадрукаваў гэта быў вельмі плённы перыяд. Друкарні працавалі ў Вільні, Заблудаве, Брэсце, Куцэйне, Супраслі, Магілёве і іншых месцах<sup>5</sup>. Кнігі выходзілі не толькі на царкоўна-

<sup>1</sup> Карагаев И. П. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. 1491—1730. Вып. 1. СПб., 1878; Жудро Ф. История Могилёвского Богоявленского братства. Могилёв, 1890; Ундольский В. М. Очерк славяно-русской библиографии. Вып. 1. Хронологический указатель славяно-русских книг церковной печати с 1491 по 1864 г. М., 1871; Миловидов А. И. Описание славяно-русских старопечатных книг Виленской публичной библиотеки (1491—1800). Вильно, 1908.

<sup>2</sup> Лук'яненко В. І. Каталог беларусских изданий кирилловского шрифта XVI—XVII вв. Вып. 1 (1523—1600). Л., 1973; Вып. 2 (1601—1654). Л., 1975; Галенчанка Г. Я. Кніга Беларусі (1517—1917): Зводны каталог. Мн., 1986; Немировский Е. Л. Начало книгопечатания в Белоруссии и Литве: Жизнь и деятельность Франциска Скорины. Описание изданий и указатель литературы. М., 1978.

<sup>3</sup> Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Францішка Скарыны // Чатырохсотлецце беларускага друку. 1525—1925. Мн., 1926; Баразна А. Гравюры Францыска Скарыны. Мн., 1972; Шматава В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984.

<sup>4</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988.

<sup>5</sup> Лук'яненко В. И. Каталог белорусских изданий кирилловского шрифта XVI—XVII вв. Вып. 2 (1601—1654). С. 254—257; Галенчанка Г. Я. Кніга Беларусі (1517—1917). Зводны каталог. Мн., 1986. С. 573—578.

славянской и беларусской, але таксама на польской, лацінскай і іншых мовах. Спынімся толькі на кірыліцкіх выданнях, якія, пачынаючы ад Францыска Скарыны, шмат у чым вызначалі твар кніжнай пра-дукцыі Беларусі названага перыяду.

Прыступаючы да разгляду кніжнай арнаментыкі эпохі барока, неабходна высветліць, які стыль дамінаваў у ёй напярэдадні з'яўлення барока на Беларусі. Пачнем, натуральна, з выданняў заснавальніка беларускага і ўсходнеславянскага друкарства Францішка Скарыны. Яго пражская друкарня (1517–1519), як вядома, паклала пачатак нашаму «чорнаму мастацтву», развіццю не толькі беларускага друкарства, асветніцтва, сродкаў камунікацый і інфарматыкі, але таксама паліграфіі, кніжнага мастацтва ў цэлым. Аналіз Бібліі (1517–1519) Скарыны пераконвае, што ў яго бездакорных паводле мастацкага афармлення пражскіх выданнях дамінуюць позняя готыка і рэнесанс: у застаўках фігуруюць распаўсюджаныя ў заходненеўрапейскай кніжнай графіцы эпохі Адраджэння пузі, рогі бацацца, міфічныя стварэнні, стылізаванае акантавае лісце. А. І. Някрасаў пісаў: «Пражскі арнамент Скарыны ўяўляе арнамент італьянскага рэнесансу, перапрацаваны на нямецкай глебе. Акант блізкі да той яго тыповай нямецкай апрацоўкі, якую мы сустракаем у нямецкага гравёра канца XV ст. І. Мекенема; побач з пузі сустракаюцца фігуры людзей, па форме блізкія да выяў Луکі Кранаха, і фігуры лясных пачвар у стылі А. Альтдорфера. Італьянская пластычнасць адступае на другі план, засланяеца нагрувашчваннем ліній, што тыпова для нямецкай гравюры»<sup>6</sup>.

У віленскіх выданнях аздобы мадэліраваны белым штырхом па чорнаму фону. У іх дамінуете раслінны арнамент рэнесанснага стылю. Кампазіцыя заставак строга сіметрычная. Захоўваецца адзіны прынцып — выхад з цэнтра стылізаваных раслін. У дэкор укампанаваны вазы, драконы, птушкі і г. д., а зрэдку сярод галінак і кветак адлюстравана галава чалавека<sup>7</sup>. Па стылю арнаментыка віленскіх выданняў узыходзіць да рэнесанснай венецыянскай кніжнай графікі. Калі ў застаўках пражскіх выданняў выкарыстоўваліся матывы італьянскага адраджэння, перапрацаваныя на нямецкай глебе, то «вялікія» і «малыя» аздобы віленскіх выданняў блізкія непасрэдна італьянскім узорам<sup>8</sup>.

У эпоху барока кніжная арнаментыка становіцца больш разнастайней, яе стыль мяняецца. Намі даследавана група старадрукаў з аддзеялай рэдкай кнігі Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі ў Мінску і бібліятэкі імя Я. Коласа НАНБ. Гэта ў асноўным выданні Віленскага Святадухава брацтва, Заблудава, Куцеінскай і Супрасльскай друкарняў. Сярод арнаментальных гравюр гэтых выданняў вылучаюцца застаўкі, канцоўкі, ініцыялы. Дамінуюць застаўкі. Яны «адкрываюць»

<sup>6</sup> Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 273.

<sup>7</sup> Шматоў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў. С. 53–54.

<sup>8</sup> Таксама.

тэкст, азначаюць яго пачатак, устанаўліваюць раздзелы і адначасова цудоўна ўпрыгожваюць кнігу. Ініцыялы адыгрываюць такую ж ролю ў тэксце — сэнсавую і дэкаратыўную. Яны пачынаюць главы, слу́жаць замест абзашаў, аддзяляючы адну думку ў тэксце ад другой. Багата арнаментаваныя ініцыялы не толькі ўпрыгожваюць старонкі, але і разбіваюць манатоннасць літар тэксту, дапамагаюць зрокаваму ўспрыняццю зместу кнігі.

Аналіз пераконвае, што функцыі арнаментальных гравюр беларускіх выданняў эпохі барока могуць быць зведзены да той класіфікацыі, якую вызначыў А.А. Сідараў: арнаментыка-акаймоўка; арнаментыка-раздзяленне (застаўкі, канцоўкі, лінейкі з узорам, якія надаюць старажытнай кнізе асаблівую святонасць і выключочную прыгажосць); арнаментыка-супрададжэнне (фігуры на франтыспісы); арнаментыка-дэкарацыя<sup>9</sup>. У якасці прыкладу назавём «Евангелле», 1644, Её альбо Вільня; «Трэфалагіён», 1647, Куцейн; «Ірмалагіён», 1638, «Служэбнік», 1713, «Буквар», 1761, якія выйшлі ў Супраслі; «Дыоптра», 1698; «Неба новае», 1699, Магілёў.

Па стылю арнаментыка кніг эпохі барока можа быць зведзена да трох асноўных груп: скарынаўскай, старадрукarskага стылю і барочнага. Скарыйнаўская традыцыя працягвалі жыццё ў выданнях канца XVI, XVII і нават XVIII стст. Гэта тая арнаментыка віленскіх выданняў, пра якую гаварылася вышэй. Назавём некалькі характэрных прыкладаў:

1. У цэнтры застаўкі адлюстравана ваза, у якой змешчана аканта-вае лісце. Злева на картушы — «герб» Скарыйны. Памер 64×10 мм (тытульныя лісты Псалтыра з «Малой падарожнай кніжкі», «Апостала» і «Паслання апостала Паўла да рымлян»).

2. У цэнтры — закрытая ваза, з якой па два бакі змешчаны галінка з лісточкамі і кветкамі. Памер 65×10 мм (Канон архангела Міхаілу, л. 66; Канон Св. Міколу л. 1; Канон жываноснаму крыжу, л. 56; Шасцідневец, л. 1; Саборнік, л. 1; Псалтыр, л. 1).

3. На застаўцы адлюстраваны два ўмоўна намаліянныя драконы, звязаныя за хвасты. З іх паўчаў па два бакі разыходзіцца гнуткая галінка з трохпляўсткавай кветкай на канцы. Памер 62×10 мм (Шасцідневец, л. 1; Паўночніца штодзённая, л. 7).

4. На застаўцы адлюстраваны дзве перавязаныя ў цэнтры галінкі з лісточкамі. Памер 62×10 мм (Канон Іаану Прадцечу л. 12; Канон Багародзіцы, л. 66; Саборнік, л. 5).

У 90-я гады XVI ст., праз 70 гадоў пасля выходу ў свет Віленскага Апостала, кслаграфічныя клішэ Скарыйны выкарыстоўваліся для афармлення кніг Віленскага Святадухава брацтва: «Псаломніцы» (1595), «Малітваў штодзённых» (1595 і 1596), «Граматыкі славенскай», «Азбуکі», «Часаслова», «Новага запавету» і інш.

<sup>9</sup> Сидоров А. А. История оформления русской книги. М.; Л., 1946.

Ініцыялы і застаўкі скарынаўскага тыпу амаль да сярэдзіны XVII ст. нязменна фігуруюць і на старонках выданняў, якія брацтва выдавала ў Еўі: Новым запавеце (1616), «Дыоптры» (1612), «Часаслове» (1612), Евангеллі «учительном» (1616) і г. д., яны сустракаюцца таксама ў куцеінскіх выданнях (Малітаслове, 1631 г. друку С. Собалі і інш.). Акрамя выкарыстання дошак Скарыны брацкія друкары нярэдка капіравалі з вялікай дакладнасцю яго ініцыялы. Такім чынам, у шэрагу выданняў эпохі барока працягвалі жыццё скарынаўскія традыцыі. Са стылем барока іх арнаментыка не мае нічога агульнага. У выявах акантавага лісця, чаш, умоўных вазонаў, галінак, кветак мы бачым матывы позняй готыкі і рэнесансу.

Другую значную группу арнаментальных гравюр у эпоху барока складаюць застаўкі так званага старадрукарскага стылю. Гэты арнамент упершыню на Беларусі з'явіўся ў Евангеллі (1569), надрукаваным Іванам Фёдаравым і Пятром Мсціслаўцам у Заблудаве. У кнізе трох застаўкі, адціснутыя з двух дошак, прывезеных разам з іншымі друкарскімі матэрыяламі майстрамі з Масквы. Малая застаўка змешчана на тытульнай старонцы і на л. 282. Яе малюнак просты: у цэнтры ўзвышаецца арнаментаваная гарбузападобная ваза, ад якой у два бакі сіметрычна сцелецца акантавы ўюнок. Выява мадэліравана чорнымі штрыхамі па белым фоне. Штрыхі пакладзены па форме і падкрэсліваюць энэргічны рух уюнка. Гэта застаўка надрукавана з дошкі маскоўскага Апостала 1564 г.<sup>10</sup> Другая застаўка ў Евангеллі змешчана зверху першага нумараўванага ліста пасля тытульнага. Яна мае форму выцягнутага па гарызанталі чатырохкутніка, якую парушае навершша ў выглядзе акантавага лісця. У цэнтры адлюстраваны вянок з лісцяў, ад яго закругляюцца галінкі з пластычна мадэліраванымі лісточкамі. Гэта застаўка гравіравана белым штрыхам па чорным фоне, выдзяляеца большай дэкаратыўнасцю, прыгажосцю малюнка. У маскоўскім Апостале застаўка друкавалася двойчы<sup>11</sup>.

Як вядома, у 1569 г. была заключана Люблінская унія. У гэтым жа годзе ў Вялікім княстве Літоўскім з'явіліся іезуіты, з дзейнасцю якіх звязана развіццё ў Беларусі барока. У гэтай сувязі звязтае на сябе ўвагу герб Хадкевіча з Заблудаўскага Евангелля, якое было надрукавана Іванам Фёдаравым і Пятром Мсціслаўцам на сродкі гетмана Вялікага княства Літоўскага Р.Хадкевіча ў тым жа 1569 г. Упершыню ў мастацкім убрannі кнігі вядомых друкароў з'яўляюцца дэкаратыўная геральдычная гравюра, тытул, канцоўкі. Герб мецэната змешчаны на адвароце тытульнага ліста. У цэнтры кампазіцыі, заключанай у архітэктурную рамку, сярод пышнага лісця — падзелены на чатыры часткі картуш. На ім чатыры малюнкі: зверху злева паказана перасечаная страла з раздвоенным ніжнім канцом, справа —

<sup>10</sup>Зёрнова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII вв., М., 1952. С. 14, ил. № 61.

<sup>11</sup>Таксама. Ил. № 69.

леў, які ўзводзіць цагляную сцяну. На левым ніжнім полі адлюстраваны коннік з узнятай над галавой шаблей, справа — тры плады граната вакол трохкуніка без асновы. Знізу ў рамку ўстаўлены тры радкі тэкstu. Герб выкананы на высокім прафесійным узору, лістота вакол картуша намалювана і награвіравана з вялікім майстэрствам. Па словах прафесара А. А. Сідарава, герб выкананы лепш за многія польскія гербы XVI ст.<sup>12</sup> Гэта яшчэ не барока, але, магчыма, менавіта з асобных гравюр з Заблудаўскага Евангелля (1569 г.) пачынае сваё развіццё арнамент барока ў беларускіх старадруках. У выявах аканта вакол картуша, ды і самога картуша з'яўляющца тыя рух і дынаміка, што характэрна для арнаментыкі барока. У Заблудаўскім Евангеллі змешчаны і першыя застаўкі старадрукарскага стылю, атрымаўшага развіццё ў арнаментыцы эпохі барока. Асновай старадрукарскага арнаменту з'яўляецца стылізаваная лістота, якая нагадвае акант, з вострым зубчатым контурам і загнутым канцом. На фоне гэтай лістоты нярэдка дадзены ўмоўна адлюстраваныя кедравыя, яловыя шышкі, гранатавыя яблыкі, макавыя галоўкі, кветкі рознай формы, лісты, скрученныя конусам, і г. д.<sup>13</sup>

У гэтай сувязі дарэчы нагадаць шэдэўр кніжнага мастацтва — Евангелле (1575) Пятра Мсціслаўца. Тут застаўкі з выявамі шышак, жалудоў, ягад, пладоў граната нагадваюць застаўкі маскоўскіх, заблудаўскіх і львоўскіх выданняў Івана Фёдарава, але яны гравіраваны чорным штыром па белым фоне. Такі тып старадрукаванай арнаментыкі ў Вільні быў выкарыстаны ўпершыню. У нечым ён сугучны беларускаму народнаму арнаменту (ўзор па беламу).

Пасля Мсціслаўца застаўкі старадрукарскага стылю фігуруюць ў Апосталах, надрукаваных Мамонічамі ў 90-я гады ў Вільні. Застаўкі ксілаграфічныя з кветкава-раслінным арнаментам, разнастайныя канцоўкі, ініцыялы, рамкі для маргіналій сустракаюцца і ў кнігах, надрукаваных В. М. Гарабурдой: Евангеллі, 1580 г.; Актоіху, 1582 г.<sup>14</sup>

У XVII ст. да старадрукарскага стылю звяртаўся Спрыядон Собаль. Напрыклад, у Брашне духоўным (1630 г.) ініцыялы маліяўніча ўпрыгожаны выявамі птушак, звяроў, чалавечых фігур. Гравіраваны белымі штырамі на густым чорным фоне. Па стылю гэтыя ініцыялы ўзыходзяць да Скарыны, але ў Собалі яны яшчэ больш набліжаны да жыцця, да беларускай прыроды<sup>15</sup>. У XVIII ст. у Магілёўскай брацкай друкарні старадрукарскі стыль эвалюцыяніруе па шляху «натуранасці». Гэту асаблівасць можна ўбачыць на старонках Актоіха (1730 г.), Часаслова (1703 г.) і іншых выданнях. У якасці прыкладу можна разгледзець некалькі ілюстрацый вышэйназваных твораў, дзе гравюры заключаны ў багата арнаментаваныя аправы. Сюжэт з выя-

<sup>12</sup>Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 90.

<sup>13</sup>Шматай В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 71.

<sup>14</sup>Галенчанка Г. Я. Кніга Беларусі. Мн., 1986. С. 66, № 11,13.

<sup>15</sup>Шматай В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 111.

вай Ісуса Хрыста ў момант барацьбы са змеем<sup>16</sup> невядомы гравёр магілёўскай школы закампанаваў у аправу з пышным акантавым лісцем, якое знаходзіцца ў хвалючым смелым руху, што падкрэслівае напружанасць прадстаўленага дзеяння. Прынцып абрамлення стварае настрой радасці перамогі галоўнага героя над пачварай. Сугучнасць зместу і формы відавочная. Аўтар кампазіцыі перадаў натуральны малюнак расліны, выказаў шчырасць пачуццяў праз традыцыйную народную сімволіку. У абрамленні наступнай гравюры<sup>17</sup> замест аканта выкарыстаны выявы кветак беларускіх лугоў. З вазы ўверх у розныя бакі сцелюцца галінкі з лілеямі, ружамі, макамі, званочкамі, васількамі. На верхній планцы па цэнтру ў адлюстраванні Святога Духа прадстаўлена чалавечая галава, што значна ажыўляе кампазіцыю і спыняе манатонны рух арнаменту. Такую ж аправу мы бачым на старонках Часаслова<sup>18</sup>, у якую закампанавана гравюра «Маці Божая».

У цэлым старадрукарскі арнамент заняў значнае месца ў выданнях эпохі барока. Стылістычна ён, як зазначана, звязаны з позней готыкай і адраджэннем. Але яго генезіс (герб Р.Хадкевіча з Евангелля 1569 г.), відавочна, прычыніўся і да развіцця барочнага стылю.

Нарэшце, трэцюю групу складае арнамент, які можна назваць барочным. Для яго харэктэрна ўжыванне геральдычных картушаў у акружэнні багатай расліннай арнаментыкі. Успомнім выданні віленскіх братычыкаў: Новы запавет (1623, 1641); Акафісты і каноны (1628) і іншыя выданні. Аздобы награвіраваны белым штрыхом па чорным фоне.

У другой палове XVIII ст. у выданнях Супрасля часткова пашырэўся стыль ракако. Для яго харэктэрны: выявы пладоў у застаўках узбуйняюцца, у іх знікаюць рамкі, парушаецца сіметрыя (Азбука, 1781), з'яўляецца намёк, на перспектыву. Пярэдні і задні планы даюцца ў кантрасце, малюнак кветак атрымлівае натурную вагу і асязальнасць (О житии христианском, 1789).

У цэлым арнаментыка беларускіх старадрукаваў эпохі барока – цікавая і надзвычай каштоўная з'ява нашай нацыянальнай спадчыны. Нават павярхойны агляд пераконвае, што менавіта ў эпоху барока яна дасягнула найвышэйшага развіцця. Буйнейшы даследчык кніжнай гравюры А. Сідараў пісаў: «Беларуска-літоўская кніга першай паловы XVII ст., можа, не настолькі яркая і сваесаблівая, як украінская, але ні Масква, ні Кіеў не могуць прывесці прыкладу таго, пышна ўпрыгожанага, амаль карункавага ўбору тытульнай рамкі, як у Евангеллі, якое выдадзена ў маленьком мястэчку Её»<sup>19</sup>. З першай часткай дадзенай цытаты можна паспрачацца. Як сведчыць выданні Заблудава, Куцейна, Супрасля, Магілёва, гэта арнаментыка яркая і своеасаблівая, сведчыць аб высокай культуры друку і высокім узроўні мастацтва кнігі.

<sup>16</sup>Актоіх, 1730 г.

<sup>17</sup>«Іаан» (Актоіх. Магілёў, 1730 г.).

<sup>18</sup>Фёдар А. (Англійка). «Маці Божая» (Часаслоў. Магілёў, 1703 г.).

<sup>19</sup>Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. С. 27.

Н А Й Ч А Л О В В Ч В Р Й Н Й .  
 Блгвнбш8 Іерéн нмы глаголемъ, ймнц.  
 Н научинаемъ, йще єстъ Аллелвїа .

Трт6. Со поклоны . Н по ѿчі нашъ Гн пимлади . вї .  
 Слѣва . И нѣк . Прійдѣти поклонѣмыл , вї .  
 Тоже , флобомъ десъ . вї .

**Л**ГБИ дшѣ мсѧ Гдя . Гн бж  
 моя бобелнчилсѧ єсн вѣло .  
 ви непсбѣ днїе , н велетѣпти  
 сѧ шблече . Судѣлсѧ свѣтѣ  
 йкш рнзон , прпннл нбо йкш кояж . По  
 крыблн водамн пребыспренлл сбоѧ , пол  
 галн шблакн на би хижденїе свиѣ , ходлн н  
 крил вѣгренн , творлн дгглы сбоѧ дхн .  
 вї  
 и слоги



117. Застаўка з Купеінскіх выданняў



## ПОВЕСТЬ ОБЕЛОМЪ КЛЮБУКЪ

Многорід унімікаго побѣгти , велѣ  
шіл цѣркву , и чиа істліжаго чи  
дна ѿѣло . наянію вѣратцѣ ѿ

118. Застаўка з «Повести о белом клобуке». Супрасль



**К О Р О Т К О Ъ,**  
**З Б Р А Н Ь Б ,**  
**якій саісю потрэбныхъ , до ві́ры**  
**нашэн Правослаўної ада́сланческой**  
**належачыхъ .**

**А**

Аграшъ ста́ршихъ ў  
 ёічъ , котóрыи в Небе  
 Присо́й Бцы Словатъ ,  
 якъ са шні на земліні ,  
 міжъ зáко : Ч8до ін .  
 Аграш до Присо́й Бцы  
 мовішъ , Аланазія . Ш  
 Окрадовъ . Ч , та .

**Б**

Бцы ністинніши єічъ

Прічал дба , карытъ  
 чихъ , котóрыи Бцы  
 не хотітъ ён збліти ,  
 міжъ гіротъ : ч , та ,  
 Богатства андён доб  
 рыхъ пісні , залімн  
 чынатъ , надъ мола  
 чимніем , ч б .

Болбáнъ , ёкодваліхъ  
 залін дзхове мішкан  
 и андёмъ ѿро пытан

**ДЛІ**

**ЧУМЪ**

119. Застаўка з «Неба новага» І. Галятоўскага. Магілёў. 1699 г.



# ЧУДА ПРВОЙ КІЦЕ

Иллірекон.

## ЧУДО ПЕРВОЕ.

**П**о Восненії Христомъ и  
Небо, въ плорѣ въ Ерусалимѣ  
метали жреца, которыи  
бы Сторона и земля къждомъ зъ  
нихъ на пропадѣнье зостала, въ то  
числь будучи зъ нимъ Пречиста Дѣ  
Бца, казала имъ жезы кинсли  
жреци, которыи бы єнъ Сторона алб  
земля досталася, єгда тое въ плорѣ  
сокборнаи, паде жрецъ Престой Бц

на Зима.

Стифона  
стого же  
пнша въ  
ркн: Ран  
възглени  
наванон  
анетъ.

120. Застаўка і ініцыял з «Неба новага» І. Галятоўскага. Магілёў. 1699 г.



121. Застаўка з беларускіх старадрукаў



ГЛАСЪ. ПЕРВЫЙ.

**В**ечерня моя матви -  
пріймі сій гді . и по  
даждь намъ ѿтавленіе  
грабхомъ . икошты ёдіи

122. Старонка кнігі з Куцеінскага выдання



123. Застаўка з беларускіх старадрукаў

А.Т.Федарук

**ЭПОХА БАРОКА  
Ў ПАРКАБУДАЎНІЦТВЕ  
БЕЛАРУСІ**



З канца XVI да сярэдзіны XVIII ст. асноўным стылістычным напрамкам у мастацтве Еўропы з'яўлялася барока. Прыкладна ў канцы XVII ст. сфарміраваўся еўрапейскі тып рэгулярнага палацава-паркавага ансамбля. Рэгулярнае паркабудаўніцтва ў духу еўрапейскага барока ў гэты час атрымала развіццё і на тэрыторыі Беларусі. Сады і паркі ствараліся ў вялікіх і малых сядзібах для роздуму, паэтычных летуценняў, правядзення ўрачыстасцей і лічыліся адной з найбольш дзеяльніх форм эстэтычнага выхавання чалавека.

Барокавыя рэгулярныя паркі Беларусі, акрамя адзінковых найбольш рэпрэзентатыўных сядзіб, былі часцей за ўсё невялікімі па памерах, памяркоўна дэкаратыўнымі, з выяўленымі рысамі гаспадарчага прызначэння. Асноўнымі паркаўтваральными элементамі з'яўляліся баскеты і алеі. У баскетах размяшчаліся пляцоўкі для гульняў і танцаў, «тэатр», манеж ці лабірынт. Геаметрычна спланаваныя зялёныя насаджэнні былі свайго роду працягам інтэр'ера палаца, яго асноўных планіровачных восяў. Паркі мелі алеі ў выглядзе «калідораў са скляпеннямі», зялёныя «кабінеты» і «залы», сценамі якіх служылі адпаведна сфарміраваныя дрэвы. Аранжарэйныя расліны ў вазонах і кадках у летні час падкрэслівалі інтэр'ерныя хараектар садовых простораў. Планіровачныя асаблівасці рэгулярнага парку садзейнічалі стварэнню адзінага ансамбля, што ўключалаў архітэктуру і навакольную прыроду з зялёні кампазіцыямі.

Асартымент раслін паркаў Беларусі больш вызначаўся прыродна-кліматычнымі ўмовамі, чым патрабаваннямі стылю. Т. Касцюшка, напрыклад, фарміраваў лабірынт (парк у Малых Сяхновічах) сярод зараснікаў ляшчыны<sup>1</sup>. Для фарміравання зялёных «кабінетаў», лабірынтаў, крытых алей, альтанак добра падыходзілі мясцовыя яліна, граб і ліпа. У абсадцы баскетаў, кветнікаў выкарыстоўваліся таксама ядловец, шыпшина, барбарыс, з іншаземных раслін — самшыт, біручына, бэз, карагана, бружмель татарскі. Пры фарміраванні шпалер Мірскага замка (першая палова XVIII ст.) былі скарыстаныя пладовыя дрэвы. У баскетах паркаў садзіліся гароднінныя, лекавыя і пладова-ягадныя расліны. Аб разнастайнасці іх асартыменту у XVIII ст. можна меркаваць па апісаннях, выкананых у Крычаўскім графстве<sup>2</sup>. Пладова-ягадныя расліны былі прадстаўлены тут чарэшняй, агрэстам, парэчкай, чаромхай, ружай сабачай, бузінай, суніцамі. У садах Крычава, сядзібе Задобрасці вырошчваліся, акрамя таго, шматлікія расліны кветкавыя (календула, гваздзікі садовыя, лілея кучаравая, лубін, ляўконія, фіялка, фізаліс мексіканскі, аксаміткі, дэльфініум і інш.) і дэкаратыўныя дрэвавыя (клён татарскі, клён палявы, бружмель лясны, кізіл крывава-чырвоны, цёрн, плющ і інш.).

<sup>1</sup> Kosciuszko: biografia z dokumentow wysnuata przez k. Krakow, 1894.— 819 s.

<sup>2</sup> Мейер А. Описание Кричевского графства 1786 г. //Могилевская старина. Могилев, 1901. С. 86—118.

Сапраўдным творам дэкаратыўнага мастацтва ў парках з'яўляліся кветкавыя партэры. Яны ўяўлялі сабою складанейшыя кампазіцыі з кветак у грунце і кадках. У халодны перыяд кадкавыя расліны захоўваліся ў аранжэрэях (фігарнях). У XVIII ст. фігарні з'яўляліся прыналежнасцю шматлікіх паркаў (НГА РБ, КМФ 5, спр. 2446, л. 11–13). У італьянскім парку ліёя (інвентар 1776–1778 гг.) мелася, напрыклад, 2 фігарні і каменная аранжарэя. У летнім афармленні партэраў найбольш шырока выкарыстоўваліся заморскія расліны: цытрусы, лаур, міндаль, гранат, размарын, бускус, а таксама арэх грэцкі, які з'яўляўся ў той час яшчэ аранжарэйнай раслінай<sup>3</sup>.

Разам з барочнымі ў Беларусі закладваліся паркі ў духу французскага класіцызму. Адзначым, што класіцызм прыйшоў не на змену барока, а існаваў побач з ім і найбольш выразна адлюстраваўся ў мастацтве А. Ленотра. Паводле азначэння Д. С. Ліхачова<sup>4</sup>, гэтая напрамкі ў садовым мастацтве шмат у чым былі дыяметральная супрацьлеглымя. Аднак за межамі Францыі, напрыклад у Англіі ці Расіі, адрозненні між гэтымі эстэтычнымі фармацыямі не заўсёды былі добра выразнымі.

Аналізуючы кампазіцыйныя збудаванні рэгулярных паркаў Беларусі, мы лічым, што ў некаторых з іх (у парках Альбы, Ружанах) адлюстраваліся рысы сістэмы А. Ленотра: наяўнасць шматвесевых структур, звязаных шэрагам кампазіцыйных вузлоў у аднародную завершаную еднасць, і сістэма алей, якія разыходзіліся як спіцы кола ці, дакладней, як прамяні сонца. Вядома, што «Малым Версалем» называўся палацава-парковы ансамбль у Дзярэчыне<sup>5</sup>. Характэрныя рысы ленотраўскай сістэмы меў парк у в. Бачэйкава, што падкрэслівалася ў хроніцы маёнтка<sup>6</sup>, а таксама Дубойскі парк, хаця акружны канал па ягонаму перыметру хутчэй матыў галандскага барока. Уздзеянне галандскай школы ў ёўрапейскім паркабудаванні выявілася больш у хараўтры дэкаратыўнага афармлення, чым планіровачнага збудавання<sup>7</sup>. Ансамбль Гародна (в. Пагародна Воранаўскага раёна) прафесар З. Батоўскі лічыў «выдатным помнікам класіцызму»<sup>8</sup>.

Паркі, пабудаваныя ў стылі класіцызму, былі сіметрычна-весевымі, шматвесевымі, шматэлементнымі. Кампазіцыйна іх састаўная часткі хараўтрызavalіся выразнасцю прaporцый, рэгулярным рытмам размяшчэння. Кожны ўчастак адрозніваўся бездакорнай дакладнасцю ліній і старанным падборам дэталяў. Ансамблям гэтага тыпу

<sup>3</sup> Jankowski C. Powiat Osmianski. Petersburg, Krakow. 1896. Сг. 1.— 391 с.

<sup>4</sup> Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.— 343 с.

<sup>5</sup> Rouba W. Przewodnik po Litwie i Bialorusi. Wilno, 1919.— 215 с.

<sup>6</sup> Цехановецкий В. П. Хроника одного поместья Бочейково. Витебск, 1905.— 43 с.

<sup>7</sup> Ciolek G. Ogrody Polskie. Warszawa, 1954.— 313 с.

<sup>8</sup> Jaroczewski T.S. Dwor w Horodnie //Biuletyn Historii sztuki. 1966. № 2. S. 166—187.

було юлаціва імкненне да параднасці, раскрыцца асноўных відаў на палац. Гэта дасягалася вялікай паркавай прасторай «салона», аформленага перголамі ці шпалерамі. У рамкі кампазіцыі ўключаўся і вольны пейзаж, таму здабыткам гэтых паркаў становіцца пашыраныя гарызонты, далёкія перспектывы. Водныя аб'екты тут вырашаліся ў выглядзе роўных, спакойных паверхняў, як, напрыклад, у Альбе. Ахвотна выкарыстоўваліся тэррасы італьянскага тыпу з невысокімі лесвіцамі, шырокімі прыступкамі ці дробныя ўступы з нахіленымі плоскасцямі замест прыступак (Ружаны, Бачэйкава). Вялікая значнасць надавалася шырокім алеям.

У рэгулярным паркабудаванні Беларусі назіраецца некалькі этапаў. Час не захаваў звестак аб першых свецкіх рэгулярных парках (канец XVI — першая палова XVII ст.). Старэйшым, калі меркаваць па дайшоўшых да нас успамінах у інвентары пачатку XVIII ст., належыць лічыцца парк у Радзівіліментах, які называецца італьянскім, са шпалерамі, каналамі, альтанкамі і гrottам (заснаваны пасля 1586 г.). Указанне на парк у Савічах прыпадае на канец XVI ст. Парк у Альбе каля драўлянага палаца быў пабудаваны князем Радзівілам Сіроткам у 1604 г. Мірскі італьянскі сад (канец XVI ст.), мяркуючы па звестках больш позняга часу (XVII ст.), быў тыповым утылітарным садам-агародам (НГА РБ, КМФ 5, спр. 2446, л. 1—7). Іёўская сядзіба першай паловы XVII ст. мела пладовы сад і «італьянскі» парк з лабірынтамі і гrottам<sup>9</sup>.

Свайго росквіту рэгулярныя паркі ў Беларусі дасягнулі ў XVIII ст. У архівах Радзівілаў маюцца апісанні вялікага італьянскага і шпалернага садоў у Альбе, стварэнне якіх датуецца намі першай паловай XVIII ст. Яны адносіліся не да драўлянага, а ўжо да каменнага палаца. Апісанні альбінскіх садоў даюць нам уяўленне аб узорыні садовага мастацтва гэтага перыяду ў Беларусі. Яны мелі сіметрычную пабудову. Вось кампазіцыі парка завяршалася вялікім звярынцам для палявання (90 га). У парку меліся кветнікі, грабавыя і ліпавыя алеі, фарміраваны ў выглядзе шпалер. З боку палаца, акрамя таго, быў размешчаны своеасаблівы шпалерны сад. Цэнтрам кампазіцыі яго была каменная альтанка, ад якой разыходзіліся сем радыяльна трасіраваных алей, аформленых грабавымі шпалерамі, з сям'ю невялікімі драўлянымі павільёнамі. Прынцып радыяльных алей быў вытрыманы і ў кампазіцыі з выкарыстаннем нефарміраваных насаджэнняў. Адна алея вяла да эрмітажа. Вось перспектывы ад параднага двара галоўнага корпуса завяршалася альтанкай-ратондай, ад якой таксама радыяльна разыходзіліся восем бярозавых алей<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Якімовіч Ю. А. Іёўскія сядзібы // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 2. Мн., 1985. С. 599.

<sup>10</sup> Якімовіч Ю. А. Альбінскі палацава-паркавы ансамбль // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 1. Мн., 1984. С. 91.

Другі італьянскі парк у Альбе адносіўся да палаца Кансаляцыя і ўключаў грабавыя і ліпавыя шпалеры, альтанку, аранжэрэю. У вялікіх аранжэрэях трэцяга сада (італьянскага тыпу) вырошчваліся цытрусы, памяранцовыя расліны, арэх грэцкі, размарын. Летняя рэзідэнцыя Радзівілаў уключала таксама фазанарый плошчай 65 га. Мастацтва фігурнай фарміроўкі дрэу і хмызнякоў было вядучым у стварэнні парковых кампазіцый і развівалася, відаць, не без уплыву галандскага мастацтва. Вядома, напрыклад, што стары драўляны замак у Нясвіжы будаваўся па тыпу галандскай абарончай сістэмы, ферма ў Альбе мела назуву «галандскай». У аснову ж кампазіцыі паркаў тут быў пакладзены прынцып радыяльной планіроўкі, што складае, як ужо гаварылася, матыў творчасці А. Ленотра.

Уяўленне аб кампазіцыі найбольш буйных паркаў другой паловы XVIII ст. даюць фрагменты, што захаваліся з таго часу. Паркі мелі трохпрамянёвую трасіроўку алей (Станіславава, Панямонь, Аўгустоў); сіметрычна-весевую кампазіцыю з каскадам вадаёмаў (Воўчын) ці воднымі сістэмамі (Паставы, Слонім). Парк у Гальшанах меў унікальны (адзіны ў Беларусі) парадны партэр на двух узроўнях, з перападамі вышынъ каля 1,5 м. У Ружанах у аснову кампазіцыі пакладзены прынцып радыяльна-кальцавой планіроўкі алей. Унікальны парк, названы «беларускім Версалем»<sup>11</sup>, ствараўся Я. С. Бекерам. Перспектыва кожнай фарміраванай алеі замыкалася тут павільёнамі. Алеі разыходзіліся, быццам сонечныя прамяні. Прынятая планіроўка адпавядала агульнай аб'ёменна-прасторавай кампазіцыі палаца з паўкруглай адкрытай аркадай, якая заніравала простору параднага двара і звязвала яго з паркам.

Разнастайныя па кампазіцыйным вырашэнні, формах і способах апрацоўкі рэльефу, функцыйнальным выкарыстанні паркі апошній трэці XVIII ст., перыяду згасання рэгулярнага паркабудавання ў Беларусі. У аснову планіроўкі большасці з іх пакладзены барочныя рысы. Некаторыя з'яўляюцца мясцовымі варыянтамі дробнаядзейных паркаў. Паркі былі заснаваны ў асноўным на роўных участках з выкарыстаннем у асобных выпадках (на натуральным рэльефе) элементаў тэррасавання. Пераважна яны маюць форму выцягнутага прамавугольніка і сіметрычна-весевага пабудавання. Сядзібна-парковыя ансамблі заходній часткі Беларусі (Гародна, Скокі, Вялікае Мажэйкава, Семкава) адрозніваюцца падоўжанай восьмю, на якой размяшчаліся пад'язная алея, парадны двор, палац ці сядзібны дом і парк. Вось звычайна замыкалася вадаёмам. Акцэнтам далёкай перспектывы з'яўляліся альтанкі, капліцы. Ва ўсходній частцы Беларусі (Бялынічы, Хоцімск, Печары) прадстаўлены рэгулярнай планіроўкай з баскетамі, сіметрычна размешчанымі ўздоўж восі. Кампазіцыйна яны бліжэй да ранніх пяццёроўскіх садоў, але адрозніваюцца размяшчэннем пад'язднай алеі (Іё), наяўнасцю лабірінта

<sup>11</sup>Калнін В. Путь лежит через Ружаны //Неман. 1984. № 8. С. 136–140.

ў баскетах (Касцянёва), памерамі баскетаў і іх размяшчэннем у адносінах да сядзібнага дома<sup>12</sup>.

Прынцып сіметрычна-восевай пабудовы ў невялікіх сядзібах Беларусі выкарыстоўваўся аж да другой чвэрці XIX ст. Рэгулярны парк пры Любчанску замку склаўся ў сярэдзіне XIX ст., а парк у г. Бяроза – у 1860–1870-х гадах. У Польшчы рэгулярнае паркабудаванне працягвалася толькі да канца XVIII ст.<sup>13</sup>

Уяўляюць цікавасць рэгулярныя тэрасныя паркі Беларусі. Вядома, што для кожнага мастацтва стылю ў паркабудаванні характэрны свае асаблівасці пластычнай апрацоўкі рэльефу. Прыйём тэрасавання ўпершыню быў скарыстаны ў Італіі ў эпоху Рэнесанса і абумоўліваўся перш за ёсё характарам рэльефа гэтай краіны. Італьянскі тэррасны парк увасабляў сабой новы напрамак у паркавым мастацтве, асноўнымі рысамі якога з'яўляліся дакладная пабудова кампазіцыі, дынамічнасць форм, наяўнасць адкрытай прасторы. Такія паркі ўжо ў другой палове XVI ст. з'яўліся ў Польшчы<sup>14</sup>. У Беларусі ў XVII ст. італьянскі сад на тэрасах меўся ў Валожыне<sup>15</sup>. Найстарэйшым з вядомых тэрасных паркаў XVIII ст. (30-я гады) належыць лічыць італьянскі сад Карэліцкай сядзібы на трох тэрасах. Тэрасаванне як спосаб апрацоўкі рэльефа, які забяспечваў раскрыццё кампазіцыі, выкарыстоўваўся ў Беларусі да канца XIX ст. Часцей за ёсё на некалькіх узроўнях афармляліся ў выглядзе нешырокіх палос рачных тэрас рознай ступені круцізны. Каля грэбня верхнія тэрасы звычайна знаходзіўся палац ці сядзібны дом (Віцебск, Прылукі, Леанполь, Германовічы). Нярэдка праводзілася тэрасаванне схілаў марэнных узгоркаў сярэдніяя круцізны, на платападобных вяршынях якіх фарміравалася парадная частка парка (Ішчэлна, Цеалін, Нізгалава, Блізная, Камарова, Косава, Пяцейшчына). За ніжнія тэрасай, у паніжэнні, часцей за ёсё будаваліся штучныя вадаёмы. У выглядзе вузкіх тэрас з лесвіцамі ці ўступаў афармляліся спускі да вадаемаў (Опса) ці да нізкіх участкаў паркаў (Бельмонт). У Сар’і парадная частка пейзажнага парка прадстаўлена ў выглядзе дзвюх тэрас.

У заходніяй частцы Беларусі маецца шэраг паркаў (Норыца, Бярэзінскае, Альшэва, Свіслач, Асташын, Руткевічы, Антопаль), дзе тэрасаванне вырашана ў выглядзе сістэмы 3–4 тэрас на спакойным рэльефе. Яно выступае тут у якасці асноўнага паркаваўтараочага фактарту. Яны маюць у асноўным сіметрычна-восевую пабудову, характэрную для рэгулярных французскіх паркаў (Альшэва, Норыца, Руткевічы). Тэрасы паркаў плоскія, адноны вырашаныя ў выглядзе павольных ліній і скарыстанныя пад газоны. Падпорныя сценкі абаз-

<sup>12</sup>Федорук А. Т. Садово-парковое искусство Белоруссии. Мн., 1989. 248 с.

<sup>13</sup>Ciolek G. Ogrody Polskie. Warszawa, 1954.— 313 S.

<sup>14</sup>Тамсама.

<sup>15</sup>Jaroczewski T.S. Dwoz w Horodnie // Biuletyn Historii sztuki. 1966. № 2. S. 166–187.

начаны толькі ў Цеаліне. Падобная апрацоўка рэльефу харктэрная для паркаў Францыі. Як ужо было адзначана, сістэма Ленотра таксама не выключала тэрасавання. Тэрасы былі харктэрныя і для больш ранніх французскіх паркаў стылю барока<sup>16</sup>. У садах Італіі падпорныя сценкі і лесвіцы, што іх злучаюць, выконвалі галоўную ролю ў агульной архітэктурнай задуме.

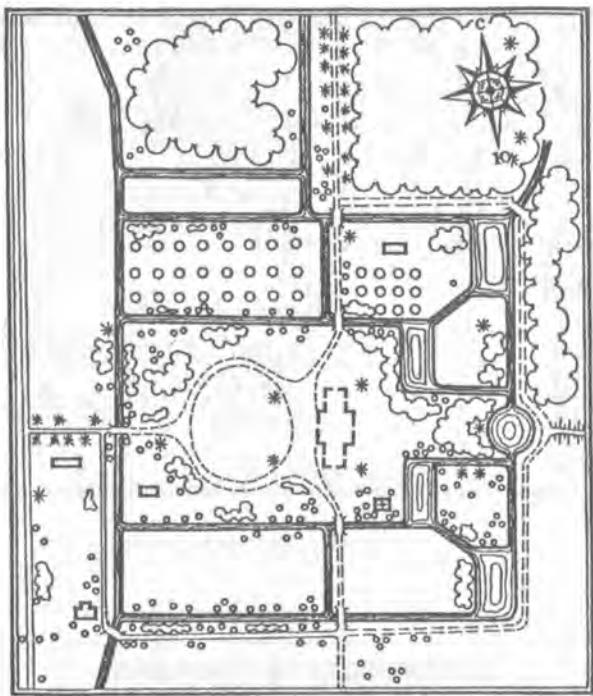
У некаторых тэрасных парках (Асташын, Свіслач, Бярэзінскае) асноўная кампазіцыйная восьмі невыразная. Сядзібныя дамы з параднай часткай парку размешчаны ў бок ад тэрас, некалькі адасоблена. Будаванне тэрасных паркаў з невыразнай кампазіцыйнай восьмю праходзіла пад уплывам галандскага барока. Мастацтва Галандыі ўплывала на развіццё ёўрапейскага паркабудавання, у тым ліку рускага садоўніцтва, пачынаючы з сярэдзіны XVII ст.<sup>17</sup> Рэгулярныя паркі на тэрасах у Галандыі адрозніваліся індывідуальнымі прызначэннем баскетаў, у якіх вырошчваліся пераважна кветкавыя, ягадныя ці гароднінныя расліны, духмянныя травы. Гаспадары і госці мелі магчымасць адасобіцца ў алеях, альтанках, павільёнах, размешчаных у бок ад параднай часткі<sup>18</sup>.

Захаванасць твораў часоў барока ў Беларусі вельмі слабая. Большаясць з іх згублена. Асобныя прадстаўлены ў выглядзе фрагментаў, якія дазваляюць прасачыць іх агульную кампазіцыйную пабудову (Ганута, Норыца, Дудзічы, Галынка, Кутаўшчына, Ружаны, Леанполь, Макраны, Яновічы, Касцянёва, Лешна, Еўлашы, Заляддзе і інш.). Многія рэгулярныя залажэнні эвалюцыяніравалі ў пейзажныя паркі. Лепшымі сярод захаваўшыхся з'яўляюцца паркі ў Вялікім Мажэйкаве, Скоках, Кобрыне, Антопалі, Руткевічах, Бярэзінскім, Асташыне, Агарэвічах, Сёмкаве, Альшэве, Дубое, Бялынічах, Печарах, Бачэйкаве, Рагожніцы, Лінове, Перкавічах, Міхайлоўшчыне, Цеаліне. Яны абвешчаны помнікамі прыроды ці гісторыі і культуры. Аднак рэжым аховы не выконваецца. Каштоўныя помнікі эпохі барока працягваюць катастрофічна разбурацца.

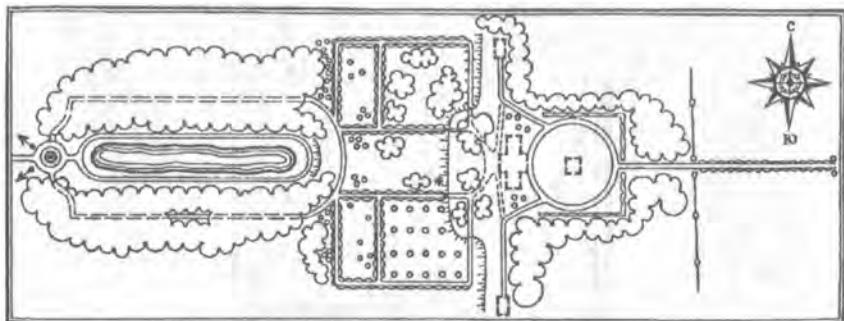
<sup>16</sup>Ciolek G. Ogrody Polskie. Warszawa, 1954.— 313 S.

<sup>17</sup>Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки. М., 1988.— 416 с.

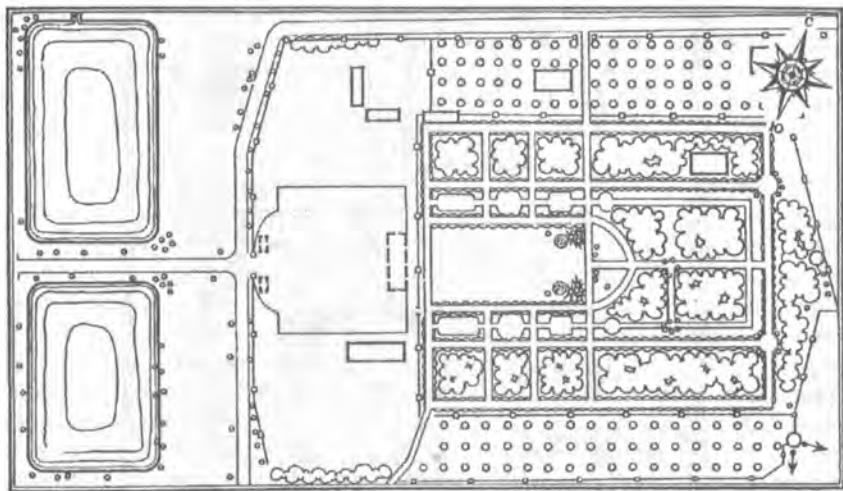
<sup>18</sup>Лихачев Д. С. Поззия садов: К семантике садово-парковых стилей.



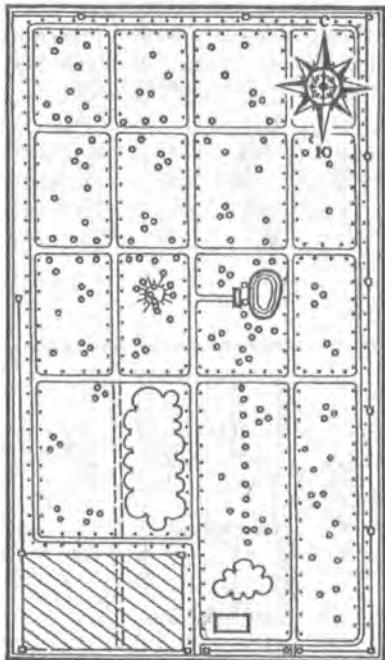
124. Схема парка. Дубое



125. Схема парка. Гародна



126. Схема парка. Вялікае Мажэйкава



127. Схема парка. Бялынічы

А.А.Варатнікова

# КАНФЕСІЙНАЯ ПАЛЕМІКА У ТВОРАХ СІМЯОНА ПОЛАЦКАГА



Увесь жыццёвы шлях Сім'яона Палацкага выглядае бясконцым дыспутам у кантэксце XVII ст. Тоё, што з ім адбывалася да 1664 г., было падрыхтоўкай да жыццёвой справы з місіяй у вышэйшым кліры Масквы. Кіева-Магілянская акадэмія з яе гуманізмам у аснове адукцыі накіроўвала да раскрыцця асабістых творчых магчымасцей, асвечаных Богам<sup>1</sup> (гл. вершы дамаскоўскага перыяду). Творчыя імкненні штурхнулі яго да віленскіх езуітаў, у Віленскую акадэмію. Складваўся ўнутраны «экуменізм», аб'яднанне рэлігійнай ідэі. Гэтыя пошуки прывялі яго да уніяцкага ордэна базыльян. Дарэчы, поўным тытулам манаха базыльянскага ордэна ён і падпісваўся ў творах маскоўскага перыяду да канца жыцця ў 1680 г. Як базыльянін, ён добра ведаў пастановы Наваградскага уніяцкага сабора 1617 г., дзе былі падрабязна распрацаваны правілы базыльянскага ордэна. Менавіта базыльянам была даручана адукцыя і выхаванне уніятаў. Для Сім'яона характэрна пазіцыя мірнай згоды ў трактоўцы дагматычных рэлігійных пытанняў — ніколі ён не выступаў з рэзкай крытыкай каталіцызму. І гэта, і яго лацінская адукаванасць раздражняла пэўнае кола ў праваслаўнай Маскве. Яго асабістая якасці прывялі да Паісія Лігарыда, мітропаліта газскага, грэка, які быў дарадцам цара па царкоўных пытаннях. Пачаўшы як перакладчык П. Лігарыда, ён апынуўся ў цэнтры тагачаснай царкоўнай палітыкі. «Жэзл правления» — праца-абвінавачванне расколу. Кніга была разгледжана і зацверджана як асноўная духоўная зброя супраць расколу кансерватыўнай і рэформацыйнай пльніяў у рускай царкве (Саборы 1666, 1667 гг.). Кніга афарыстычная, і можна прывесці прыклады па тэме.

Матыў жазла як сімвала ўлады і моцы сустракаўся ў вершах Сім'яона яшчэ ў 1656 г. Палеміка ў працы ўскладнялася вуснымі дыскусіямі з барацьбітамі за старыя дагматы грэчаскай веры. Аднак гэтая праца была напоўнена «утверждениями во утверждение колеблющихся в вере».

У ягонай дзейнасці, місіянерскай па харектары, яго падтрымлівалі Інакенцій Гізель, Лазар Барановіч, Паісій Лігарыд<sup>2</sup>. Сярод апанентаў прысутнічае такая фігура, як пратапоп Авакум, з якім пасля дыспуту разышліся «яко п'яні». Паміж гэтым артадоксам Рускай царквы, што быў прыхільнікам «древлего благочестия» супраць грэчаскіх богаслужбовых кніг і абраадаў, ляжыць бездань істотных процілегласцей у адукцыйных пачатках. Прыхільнікі «чудаўскай школы» таксама вінавацілі Сім'яона ва ўсіх грахах, а па смерці Палацкага Епіфаній Славінецкі абвінаваціў яго ў лацінстве.

У рамках канфесійных абставін атрымалі развіццё яго прынцыпы ва ўспрыніяцці царкоўнага вобразнага мастацтва. Яго фармальныя погляды на напісанне аброзоў, супрацоўніцтва з Сімонам Уша-

<sup>1</sup> Пузікаў В. М. Новыя матэрыялы аб дзейнасці Сім'яона Палацкага // Весці АН БССР. 1957. № 4. Серыя грамадскіх навук.

<sup>2</sup> Голубев И. Ф. Беседа со Спафарием // ТОДРЛ, XXVI. Л., 1971. С. 296.

ковым з'явліся плённимі і далі штуршок да напісання «Слова к люботщательному иконного писания»<sup>3</sup>, дзе аформіліся іх прынцыпы праваслаўнага мастацтва. Гэта крок наперад. Вядомы дзве граматы да цара руکі Сімёона Палацкага аб неабходнасці ўдакладніць палітыку ў галіне мастацтва. У апошнія гады ён абагульніў свае думкі на гэты конт у працы «Беседы о почитании икон». Прычым (трэба ацаніць з пазіцыі таго часу) яго думкі не маглі мець уплыў на ўсё мастацтва, яны толькі давалі глебу да новых прынцыпаў, іх пранікнення ў жорсткія рамесніцкія каноны іканапісцаў. Дарэчы, карыснай была яго праца (датавана да 1671 г.) «Звод казанняў пра образ Маці Божай Уладзімірскай». Ён апрацаваў аповесць «Абрэз Прасвятая Багародзіца Адзігітрыя», у 1676 г. ім зроблены кароткі звод казанняў пра евангелістаў. Нават і літаратурныя справы скіроўвалі яго ў бок мастацтва.

Канфесійная канва жыцця так і засталася ў рамках праваслаўя, з адбіткам заходненеўрапейской формы культуры. «Слова...» стварае кодэкс, маральныя паствулаты мастака-іканапісца. Адзначаецца, што мастак надзелены «душевной способностью, называемою фантазией...» Аднак галоўнае, на яго і накіроўвае Сімёон думкі,— «художник премудрейший, творец всего духовного и вещественного, сотворивший человека по образу и подобию своему». Богапераемнасць мастака зямнога — вядучы матыў у сацыялізацыі кожнага, звязанага з творчасцю ў адной з галін мастацтва. Іерархія мастацтваў (жанраў) пабудавана згодна з тэорыяй Плінія і пачынаецца з «иконотворения». Яно сама падзяляецца на 6 відаў: статуарнае, ляпное, ліццё, разьба па камені, разьба па дошках у друкарскіх мэтах і пісьмо фарбамі.

Асобна разглядаецца стварэнне выяў, дзе яскрава адбіўся баракальны пласт эстэтыкі Сімёона Палацкага. Эстэтычны заклік у тым, што выявы з'яўляюцца не дзеля стварэння ідалаў, каб ім пакланяцца як Богу (гэта ж забаронена дзесятаслоўем), а дзеля простых выяў, якія нясуць прыгажосць і духоўную карысць. Нягледзячы на дагматичныя падыходы у розных тэкстах Пісання, Сімёон прыводзіц прыклады, як у Ветхім Завеце Бог умусіў стварыць выявы херувімаў на ківоце Запавету, мядзянага змея ў пустыні, у Новым Запавеце выяву Спаса на ўбрусе<sup>4</sup>. Менавіта ў «Слове...» добра прасочана Божая воля і наканаванне ў эстэтыцы духоўнага вобраза. З'ява першавобраза (Бога) стаіць за кожным хрысціянскім вобразам, іканай. Аддаецца належнае і царкве, якая прыняла шэраг святых ікон да шанавання. Менавіта гэта агульнахрысціянская дамінанта і з'яўляецца асновай дзейнасці Палацкага ў галіне тэарэтычнага вывучэння абрэза. Дзе ж тая мяжа, што трymае мастака ў рамках веры і чаму не дазваляе яму чиста рэалістычнае мысленне? Адукаванасць Палацкага дапамагла сформуляваць ідэйныя патрабаванні гэтага мастацтва.

<sup>3</sup> Памятники отечественной эстетической мысли. Т. 1. М., 1972.

<sup>4</sup> Черная Л. А. Концепция личности в русской литературе 2-й пол. XVII – 1-й пол. XVIII в. //Развитие барокко и классицизма в России. М., 1989.

«Беседа о почитании икон» як быццам працяг яго рэлігійнай палемікі з апанентамі, з добра абгрунтаванай тэарэтычнай фармулёўкай як і што пісаць па канону. Прыхільнік умеранага напрамку, Сімяон выступае супраць пратэстанцкага спрошчанага падыходу да абраза. Крыніца абраза — святкі, месяцасловы (у Расіі карысталіся мнóstvam iх, у асноўным усе яны перакладаліся з грэчскага «Меналогіума»)<sup>5</sup>. Спраба неяк аб'яднаць патрабаванні да Божай выявы прывяла яго да неабходнасці стварыць сваю крыніцу, «Месяцаслоў» (Псалтыр рыфматворная, 1680), дзе ён дэкларараваў стварэнне абраза па аўтарытэтных прыкладах (прызнаных афіцыйнай царквой). Палацкі трактуе іканапісную выяву як сімвал і нічога болей. Сапраўды, барочнае мысленне, калі ён заяўляе, што «красачны сімвал умоўны», а ў шанаванні абраза скілецца да сярэдзіны паміж Боскім, бясконым і чалавечым, натуральным. В. К. Былінін убачыў у гэтым блізкасць да мыслення Іаана Дамаскіна, Іаана Златавуста, увогуле да грэка-візантыйскага тыпу светаўспрыняція (і звязаў з развіццём іканапісу на Беларусі XVII ст.)<sup>6</sup>. Тоё, што Сімяон Палацкі пераасэнсаваў аскетычны ідеалы, беручы ў падтрымку тэорыю свету, Божага і мірскога (гл. пра містыку святла ў Гр. Паламы), добра спалучыла яго тэарэтычныя палажэнні з пошукамі Сімона Ушакова, прызначанага «начальнейшим изуграфом». Гэта ў некаторай ступені садзейнічала таму, што даследчыкі аб'ядноўваюць іх як аўтараў тэарэтычных прац па мастацтву.

Iх супадзенне праявілася ў трактоўцы Божай выявы — памяňёныя думкі Палацкага рэфэрэнам гучаць у творах Ушакова, асабліва ва ўсіх кампазіцыях «Спас Нерукатворны». Ушакова адрознівае глыбокая цікаўнасць да цялеснай абалонкі і аўёму Божага вобраза, гармоніі ў судносінах рыс твару. Гэтыя «жывападобныя» праявы новага, баракальнага пласта светаўспрыняція яшчэ да секулярызацыі культуры часоў Пятра I былі блізкімі Сімяону Палацкаму. У навуцы вядомы факт, калі Сімяон Палацкі, даследуючы творчасць мастака Ленксіса, прывёў прыклад, што той, каб увасобіць характар Юноны, «изучал лица пяти благородных девиц, лучшие из которых переносил на картину...»

Атмасфера ў грамадстве, скільнасць яго структур да драматычных сітуацый унесла ў мастацтва цікаўнасць да фармалістычных пошукаў і знаходак. Ужыванне «перспектыўнага пісьма», пра парцыйнальнасці саміх предметаў, увядзенне архітэктурных матываў — гэта рысы новага мыслення Сімона Ушакова, несумненны ўплыў поглядаў Сімяона Палацкага<sup>7</sup>. У прыватнай калекцыі кніг Сімяона

<sup>5</sup> Былинин В. К., Грихін В. А., Сімеон Палацкій и Сімон Ушаков //Барокко в славянских культурах. М., 1982.

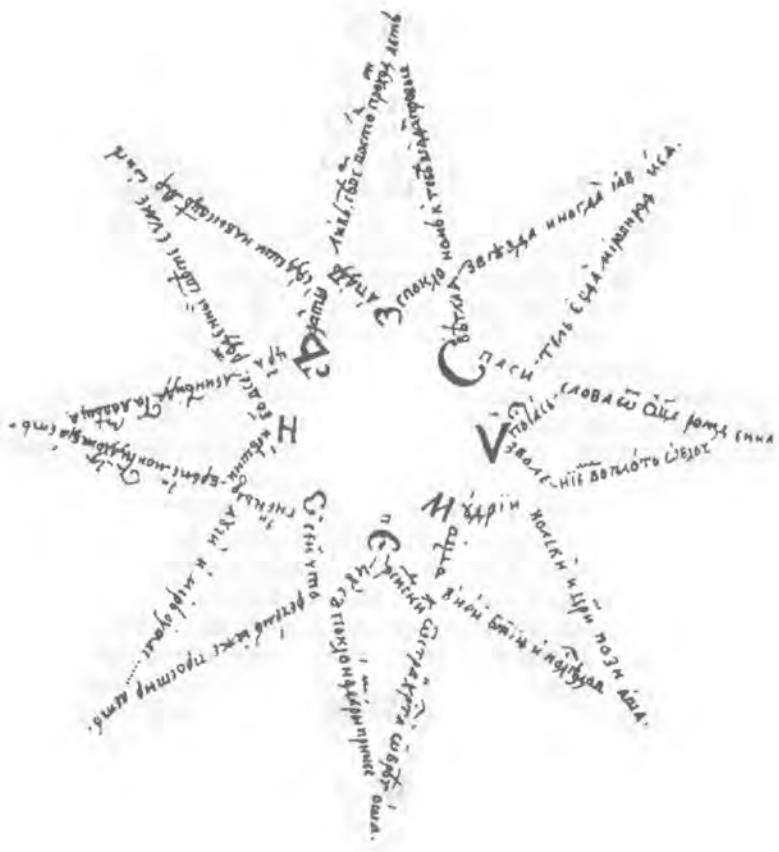
<sup>6</sup> Былинин В. К. К вопросу о полемике вокруг русского иконописания //ТОДРЛ, XXXVIII. Л., 1985. С. 281.

<sup>7</sup> Дорошевіч Э., Конон В. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. Мн., 1972.

О Избытка срца обета глоутъ. Лог: Гл. 5.



128. Верш Сімёона Полацкага з эмблематычнага панегірыка «Орел Российский»



**С**траннай зраівъ зпбзды ѿ предвіпрній дідимії  
спбтлся лбчі на мірѣ рѣшіріїпій .  
Но пос. якіто із пбспнія, із падаетъ  
да же бгб что сїа зпбзды вбітвщдѣ .  
**С**нек. **С**уме ѿ нбо Краєвране спішетъ  
сїа да нбо . пспѣху при пдтпстадѣ .

129. Контурны верш Сімёна Палацкага з «Благоприветствования» Аляксею Міхайлавічу

А.А.Скеп'ян

# БАРОЧНЫ ТЭАТР УРШУЛІ РАДЗІВІЛ



Сярэдзіна XVIII ст. была пераходнай эпохай ад барока да Асветніцтва. Увесь гэты час быў пранікнуты супляречнасцямі. Змяніліся акцэнты, традыцыі змагаліся з новым. Дзяржава распадалася, у ёй панавалі анархія і бязладдзе. Культурныя цэнтры, павевы моды пакрысе пераходзяць ад каралеўскага двара да прыватнаўласніцкіх ардынацый. Цэнтрам мастацкага жыцця становіцца замак магната, маёнтак шляхціча. Магнаты імкнуцца стварыць двары больш пышныя, чым каралеўская, а цэнтр маярату пераўтварыць у нешта накшталт «маленькай сталіцы». У культурным і палітычным жыцці ўсё большую ролю пачынае адыгрываць жанчына. Яна становіцца не толькі маці і добрай гаспадынай, але і мецэнаткай, літараткай. Гісторыя ведае некалькі такіх постацей. Гэта і Ганна Радзівіл з Сапегаў, маці знакамітых Міхала «Рыбанькі» і Гераніма Радзівілаў. Менавіта яна дала дзесям тую цягу да мастацтва, якой будзе афарбавана ўсё іх жыццё. Дзейнасць «Рыбанькі» на мецэнаткай глебе была тым больш плённай, што ў ёй яму дапамагала жонка, княгіня Уршуля Францыска.

Яна паходзіла са знакамітага роду Карыбутаў Вішнявіцкіх. Нягледзячы на тое што княгіня пражыла не вельмі працяглае жыццё (1705–1753), яна стала адной з самых вядомых жанчын XVIII ст. у Рэчы Паспалітай. Уршуля зрабіла шмат чаго на карысць радзівілаўскай маёmacці: закладвала мануфактуры (у прыватнасці, люстравую), прывяла ў парадак замковую бібліятэку, дзякуючы ёй ажывілася дзейнасць нясвіжскай друкарні. Да таго ж, валодаючы добрымі ведамі і некаторымі літаратурнымі здольнасцямі, яна нязрэдку брала пяро ў рукі, пісала вершы, эпітафіі, павучальныя творы для дзяцей. Пад уплывам Уршулі значна ўзняўся культурны ўзровень жыцця Нясвіжа. Але найбольш княгіня вядома як стваральніца першай прафесійнай сцэны на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага. Яе засікаўленасць тэатрам была яшчэ з дзяцінства, бо ў родным доме часта даваліся спектаклі, потым трymалі аматарскі прыгонны тэатр. Муж таксама любіў тэатральныя відовішчы. Да таго, зразумела, існавалі тэатры, але ў асноўным гэта былі школьнія тэатры, дзе ставіліся так званыя інтэрмедыі дыдактычнага характеру. Нясвіжскі тэатр — свайго роду унікальная з'ява, якая не мела аналагу на мяжы шляхецка-сармацкай і заходненеўрапейскай культуры сярэдзіны XVIII ст. Заможная і амбіцыйная шляхта, магнатэрыя, у адказ модзе пачынае заводзіць капэлы, оперныя трупы. Амаль у кожным палацы быў тэатр, у якім ігралі замежныя, часцей за ўсё французскія і італьянскія, артысты. Дзейнасць Уршулі Францыскі стварыла не толькі тэатр, але і драматургію, якую можна аднесці да выдатнейшых прымітыўістаў XVIII ст. Зразумела, ўсё гэта не з'явілася на пустым месцы. Магнаты як мецэнаты засноўвалі касцёлы, пры якіх ствараліся і капэлы. Ёсць звесткі пра тое, што ў 1736 г. капэла існавала і ў Нясвіжы. Зрэдку ставіліся і спектаклі, але гэта былі запрошаныя артысты і з'яўляліся яны эпізадычна. Імкненне князя Міхала стварыць свецкі тэатр, такі, які ён бачыў

у Парыжы, Дрэздэне, Варшаве, падхапіла Уршуля і ў 1746 г. арганізавала яго ў Нясвіжы. Гэта значна паўплывала на з'яўленне сцэн у Ольшчы, Жолкве, Белай. У першы перыяд сваёй дзейнасці (1746–1756) тэатр знаходзіўся пад непасрэдным наглядам самой княгіні, якая ставіла ўласныя творы сіламі аматараў з княжацкай сям'і, пань і паноў дворскіх. Падчас жыцця княгіні Уршулі нясвіжскі тэатр быў тэатрам палацавым, унутраным. Для княгіні сцэна была аб'ектам аўтарскага эксперыменту, часам служыла для развіцця добрых манер, несла дыдактычную і павучальную функцыі. Тэатральныя прадстаўленні ўводзілі ў жыццё новы тып забаў, якія канкуры-равалі з доўгімі банкетамі, напоўненымі абжорствам і п'янствам. Аднак такая зацікаўленасць тэатрам, артыстычным жыццём — гэта ўжо сама заслуга ў гісторыі барочнага тэатра, які вырваўся са змроку сярэднявечча і самадзейнасці.

На сцэне нясвіжскага тэатра ставіліся творы і самой княгіні Уршулі. Яе імкненне стварыць свецкі тэатр вымусіла адмовіцца ад паслуг драматургаў, настаўнікаў езуіцкіх калегіумаў і ўзяцца за пяро самой. Драматургічна спадчына княгіні Уршулі Францыскі складае 16 твораў — трагедыі, камедыі, оперныя лібрэта, напісаныя на польскай мове. Гэта з'ява, якую нельга ацэньваць адназначна. Творы вельмі непаўторныя і эклектычныя па сваёй форме. Драматургія Уршулі ўвабрала ў сябе каштоўнасці старой сармацкай культуры і нараджаючагася Асветніцтва, з вялікімі рэмінісценцыямі барока. Яе творы былі напісаны цяжкай рыфмаванай прозай, на іх значна адбіўся густ і асабістая памкненні аўтаркі. Проблематыка яе твораў насіла дастаткова абмежаваны характар. Уршуля не выходзіла за межы звычылых тэм і ідэй позняга барока: пытанні маралі, сямейнай і васальнай вернасці, пастаральнага кахання, кары за зло і здрадніцтва. Паступова ў гэта кола траплялі і новае светаўспрыманне, і ідэя Асветніцтва, аднак яны мелі яшчэ вельмі неакрэслены вобраз. Па структуры і форме творы Уршулі Францыскі былі прымітыўныя, што, зразумела, сведчыла аб недастатковых уяўленнях аўтара пра законы драматургіі. Дзеянне магло адбывацца па-за межамі часу і просторы. Творчы метад Уршулі яскрава адлюстроўваў спецыфіку мясцовай культуры барока ў яе цікавай пераходнай форме ад сярэднявечных відовішч да тэатра новага тыпу. Сюжэты сваёй драматургіі Уршуля, як правіла, брала з античнай міфалогіі, народных казак, рэнесансных навел, фарсаў, сярэднявечнай школьнай драмы. Іх персанажы існавалі разам у яе трагедыях і камедыях.

Першая звестка аб з'яўленні нясвіжскай сцэны сустракаецца ў «Дыярыушы» князя Міхailа Казіміра 13 мая 1746 г. Гэта была пастаноўка п'есы «Дасціпнае каханне». З гэтага часу ў дні нараджэння князя, яго жонкі, дзяцей ці прыезду шаноўных гасцей адбываліся прэм'еры ці пайторы папярэdnіх ім п'ес. Усяго за год ставілася 8–12 спектакляў. Асноўнымі выканаўцамі роляў у нясвіжскім тэатры пад

гэты час былі аматары: члены княжацкай сям'і, госьці, прыдворныя настаўнікі спеваў і танцаў, кадэты Рыцарской школы. Для масавых сцэн прыцягваліся замкавыя слугі, прыгонныя музыканты і спевакі з капэлы. Пастаноўку ажыццяўлялі сама княгіня і камендант Рыцарской школы Якуб Побуг Фрычынскі. Першапачаткова тэатральнага памяшкання не было, таму спектаклі ставіліся пад адкрытым небам — у Альбе, палацы «Кансаліяцыя». Там жа ўзводзіліся і дэкарацыі, як правіла, яны былі адны і тыя ж і не змяняліся на працягу ўсёй п'есы. Умоўна ўсе творы Уршулі можна падзяліць па тэматацы на некалькі напрамкаў. Адзін з напрамкаў — «арыентальна-пастаральныя» творы. Да іх звычайна адносяць камедыі «У вачах нараджаецца каханне», «Суцяшэнне ў клопатах» (1750), «Гульня Фартуны» (1750), а таксама «Каханне — дасканалы майстра» (1753). Асноўнымі рысамі твораў гэтага напрамку з'яўлялася агульнасць дзейных асоб — пастушкі, пастухі, якім перашкаджае невуцтва, злыя бацькі ў іх каханні. Дзея звычайна разгорталася ў полі на фоне сельскага ландшафту. Другі напрамак — «антыхны» — меў пад сабой антычныя легенды. Так, у аснову камедыі «Каханне — зацікаўлены суддзя» (1747) за аснову быў узяты міф аб Парысе і Алене. Падобныя ж карані мелі і творы са «спевамі», паастаўленыя ў 1752 г. Гэта опера «Сляпое каханне не зважае на вынікі» і «Шчаслівае няшчасце». У 1751—1752-х гадах з'яўляюцца «арыенталістычныя» п'есы.

Аднак нас цікавяць тыя творы, у якіх добра прасочваюцца традыцыі барочнага тэатра. На іх у першую чаргу і трэба засяродзіцца сваю ўвагу. Сярод яе твораў сустракаюцца п'есы, тыповыя для мясцовага тэатральнага барока. Побач з высакапарнымі і страснымі прызнаннямі, што напісаны ў лепшых традыцыях куртуазнай літаратуры, існуе празаічная бытавая мова. Зварот да фальклору цалкам адпавядае стылю так званага нізавога барока. Гэта супастаўленне высокага і нізкага, якое ўваходзіць у склад барока як стыль і з'яўляецца адным з асноўных яго прыкмет, дапускае і нават вітае некаторую фалькларызацыю. Тэатр барока быў эмблематычны. Як школьнай, так і аматарскай сцэна з ахвотай выкарыстоўвала розныя знакі і сімвалічныя атрыбуты, якія «тлумачылі» публіцы прызначэнне персанажа. Усе гэтыя рысы былі ўласцівы і творам Уршулі Радзівіл, асабліва п'есе «Каханне — зацікаўлены суддзя». Так, у сцэне Гекубы герайні прыснілася, што яна нарадзіла паходню, ад якой згарэла Троя. Або: з'яўленне трох багінь — Геры, Афіны, Афрадзіты — суправаджалася атрыбутамі іх стану: Афіна з кап'ём, у рымскіх латах, Гера з сярэднявечнымі сімваламі ўлады — каронай, скіпетрам, Афрадзіта — з галубком і эгрэтай на галаве ў выглядзе палаючага сэрца. Звычайна, менавіта падобныя сімвалы і неслі ўсю асноўную інфармацыйную функцыю. У традыцыях гэтага часу было пераапранаць персанажы, дзе б і калі ні адбывалася дзеянне, у адзенне сучаснай эпохі, у нашым выпадку, як знатных людзей эпохі Людовіка XIV.

Заканамернымі, цалкам у традыцыях сармацкага барока былі і звароты Уршулі Францыскі Радзівіл да «ўсходній» тэматыкі: Рэч

Паспалітая мела дастаткова цесныя контакты з Турцыяй і Персіяй. На яе тэрыторыі, у tym ліку і ў Беларусі, жылі крымскія татары. З Усходу, а таксама праз Італію і Францыю сюды пранікалі арабскія і персідскія фантастычныя казкі, аповесці і навелы, якія актыўна перапрацоўваліся на мясцовай глебе. Характэрным для творчага метаду Уршулі Радзівіл было выкрэсліванне ўсяго не прываблівага на яе погляд, замена вонраткі, нораваў, сацыяльнага становішча персанажаў на шляхецка-сармацкія. Нават ужо пазнейшыя італьянскія перапрацоўкі арабскіх сюжетаў набывалі пад пяром княгіні характэрныя жанравыя прыкметы «ўсходняга фарсу», тыповага для «сармацкага» барока і XVIII ст. Прыкладам таму можа служыць камедыя «Несумленнасць у пастцы». У яе аснову пакладзены пашыраны і ў літаратуры, і ў фальклоры многіх народаў сюжэт аб багатых нягодніках, якія трапілі ў пастку разумнай жанчыны.

У 1748 г. яна стварыла сваю першую трагедыю пад назвай «Суддзя, пазбаўлены розуму». У яе аснову пакладзена сярэднявечная містычная п'еса, якую ставілі ў школьнім тэатры. Гэта была драма аб трох хрысціянскіх пакутніцах. Дзея адбывалася ў старожытным Рыме. Тэкст быў вельмі насычаны дыдактычнымі ўстаўкамі, узнісеннем хрысціянскай дабрадзеяйнасці. Сведкай непапулярнасці гэтай тэматыкі ў сярэдзіне XVIII ст. можа служыць падлік спектакляў, якія адбываліся ў 1746—1756-я гады. Гэта трагедыя была паставлена толькі два разы. Найбольшую папулярнасць набылі яе перапрацоўкі Ж.-Б. Мальера. У «Дыярыушы» князя Міхала Казіміра «Рыбанькі» мы знаходзім звесткі аб tym, што 14, 15, 16 чэрвеня 1749 г. (падчас святкавання дня нараджэння гаспадара) паказваліся аперэта, французская камедыя і п'еса Уршулі Радзівіл. Размова ідзе аб першых спробах перакладу твораў Мальера на польскую мову і першай пастановы на тэрыторыі Рэчы Паспалітай. Дарэчы, трэба заўважыць, што ў Расіі п'есы Мальера былі ўпершыню паставлены на 5—7 гадоў пазней. Такія мастацкія каштоўнасці п'ес французскага драматурга, як магчымасць шырока выкарыстоўваць балет, спевы і музыку, і прыцягнулі да сябе ўвагу Уршулі Радзівіл. У першую чаргу гэта былі п'есы з простым, жартайлівым сюжэтам. Першай была перакладзена п'еса «Цудоўныя каханкі», якая ў польскім варыянце мела назvu «Убачанае не мінае». Яна была паставлена 24 чэрвеня 1749 г. У 1752 г. былі паставлены «Доктар па прымусу» і «Смешныя манерніцы». Аднак не трэба шукаць у іх жывасць і яскравасць мовы Мальера. Для гледачоў тагачаснага Нясвіжа не былі зразумелы жорсткія сутыкненні паміж арыстакратыяй і буржуазіяй (для польскага грамадства таго часу яны былі не характэрныя). Гледачоў і аўтарку прываблівалі дасціпныя жарты і тыя смешныя сітуацыі, у якія трапляюць героі. Сацыяльная напружанасць у п'есах здымалася, яны набываюць крыху аднастайны, але і своеасаблівы шляхецка-правінцыйны характар. Акрамя перакладаў п'есы Мальера ставілі і ў арыгінале на французскай мове. Звычайна яны ставіліся кадэтамі Рыцарской акадэміі.

Як раней адзначалася, першапачаткова памяшкання для тэатра не было. Аднак ужо ў 1748 г. архітэктарам К. Ждановічам былі скончаны работы па перабудове княжацкага манежа ў Нясвіжы ў тэатральную залу — першае стацыянарнае тэатральнае памяшканне на тэрыторыі Беларусі, якое ўмяшчала ў сябе каля ста чалавек. Аднак у гэтым жа годзе яно было зачынена для пабудовы бакавых флігеляў і размяшчэння ў іх спецыяльных машын для сцэны. Акрамя гэтай залы існавала яшчэ невялічкая зала ў Рыцарскай акадэміі і кансаліцыя. У пастаноўцы і афармленні спектакляў княгіні даламагалі як аматары, так і прафесіяналы. Тэатральнымі дэкаратарамі ў іх былі М. Скарыцкі, К. Д. Гескі, Мікалаеўскі. Ажыццяўляў рэжысуру і рэдагаваў творы княгіні Якуб (Погуб) Фрычынскі. Для патрэб тэатра ў 1750—1753-х гадах была створана ўласная балетная трупа з прыгонных, пад кіраўніцтвам французскага балетмайстра Любэ Мацье. Праз год, у 1754 г., была адчынена музычная школа для падрыхтоўкі ўласных спевакоў.

Выданне Уршулі Францыскі Радзівіл, падрыхтаванае Якубам (Побугам) Фрычынскім, з'явілася пасля яе смерці восенню 1754 г. у Жоўкве ў друкарні Гершана Галевы пад назвай «Камедыі і трагедыі» і адразу ж стала бібліяграфічнай рэдкасцю. Паўторнае выданне было надрукавана таксама ў 1754 г. амаль цалкам на гроши Фрычынскага. Кніга была ўпрыгожана гравюрамі на медзі львоўскага майстра М. Жукоўскага, у якіх адлюстроўвалася непасрэднае ўраджанне мастака ад убачанага. Гэта выданне, разам з «Дыярыушам» князя Міхала «Рыбанькі» і лістоў Якуба Фрычынскага, з'яўляецца адзінай крыніцай для даследавання мецэнатаў дзейнасці Уршулі Радзівіл.

На вялікі жаль, постаць гэтай незвычайнай жанчыны была забыта. Ужо ў 1756 г. яе творы не ставіліся ні разу. Аднак яе ролю ў развіцці беларускага тэатра пераацаніць цяжка.

## ЗМЕСТ

|  |     |
|--|-----|
| Уводзіны (В. Ф. Шматаў) . . . . .  | 3   |
| Станаўленне барока ў мастацтве ўсходнеславянскіх народаў<br>(В. Ф. Шматаў) . . . . .                                     | 7   |
| Спэцыфіка барока ў Беларусі (Н. Ф. Высоцкая) . . . . .   | 46  |
| Беларускае барока. Тэндэнцыі і напрамкі развіцця (Б. А. Лазука) . . . . .  | 50  |
| Абрысы станаўлення стылю барока ў манументальным<br>дойлідстве Беларусі (Т. В. Габрусь) . . . . .                        | 65  |
| Архітэктурны ансамбль плошчы ў горадабудаўніцтве барока<br>(Ю. У. Чантурыя) . . . . .                                    | 81  |
| Элітная архітэктура барока Беларусі ў агульнаеўрапейскім<br>кантэксце (А. М. Кулагін) . . . . .                          | 102 |
| Архітэктар Я. М. Бернардоні — прадвеснік барока ў Беларусі<br>(В. В. Калнін) . . . . .                                   | 124 |
| Стылістычныя аспекты архітэктуры віленскага барока (Т. В. Габрусь) . . . . .   | 140 |
| Святадухаўская (цёплая) царква Күцеінскага Богаяўленскага<br>манастыра. Досвед рэканструкцыі (В. В. Глінік) . . . . .    | 167 |
| Архітектурно-скulptурны ансамбль касцёла францысканцаў<br>у Пінску (А. А. Ярашэвіч) . . . . .                            | 186 |
| Беларускі сценарый XVIII ст.: Тышалогія ў кантэксце польскага<br>барока (В. Да. Гарыцкавоз) . . . . .                    | 203 |
| Барочныя аправы цудадзейных абразоў Маці Божай (В. Г. Пуцко).  | 213 |
| Роспісы касцёла Св. Станіслава (Узнясенне Маці Божай)<br>у Магілёве (Н. Я. Трыфанава, М. М. Цэйтліна) . . . . .          | 226 |
| Эмблематычныя рысы ў гравюрным партрэце пачатку XVII ст.<br>(М. І. Ткачэнка) . . . . .                                   | 235 |
| Барочныя тэндэнцыі ў мастацтве магілёўскіх старадрукаў<br>(А. М. Пікулік) . . . . .                                      | 247 |
| «Разарыум Дзеўзы Марыі» з аддзела рэдкай кнігі і рукапісаў<br>Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі (Т. У. Рошчына) . . . . . | 261 |
| Арнаментыка беларускіх старадрукаў эпохі барока<br>(В. А. Малюшына) . . . . .  | 269 |
| Эпоха барока ў паркабудаўніцтве Беларусі (А. Т. Федарук) . . . . .   | 282 |
| Канфесійная падеміка ў творах Сімяона Полацкага<br>(А. А. Варатнікова) . . . . .   | 291 |
| Барочны тэатр Уршулі Радзівіл (А. А. Скеп'ян) . . . . .  | 298 |

*Науковае выданне*

**БАРОКА Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВЕ**

2-е ВЫДАНИЕ

Рэдактар Н. М. Тарасевіч. Мастак Л. М. Гоманаў. Мастацкі рэдактар В. А. Жаховец.  
Тэхнічны рэдактар С. А. Курган. Карэктар З. Я. Губашына

Падпісаны ў друк 28.12.2000. Фармат 60×90 1/16. Папера афсетная. Гарнітура Пензярбург.  
Афсетны друк. Ум. друк. арк. 19,0. Ум. фарб.-адб. 19,5. Ул.-выд.  
арк. 18,6. Тыраж 1000 экз. Заказ 3855.

Падатковая льгота — Агульнадзяржаўны класіфікатор Рэспублікі Беларусь АКРБ 007-98, ч. 1;  
22.11.20.600.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларуская наука».  
ЛВ № 13 ад 31.12.97 г. 220141. Мінск, Кунрэвіча, 18.

Рэспубліканскае унітарнае паліграфічнае прадпрыемства «Баранавіцкая ўзбуйшчая друкарня».  
225320. Баранавічы, Савецкая, 80.