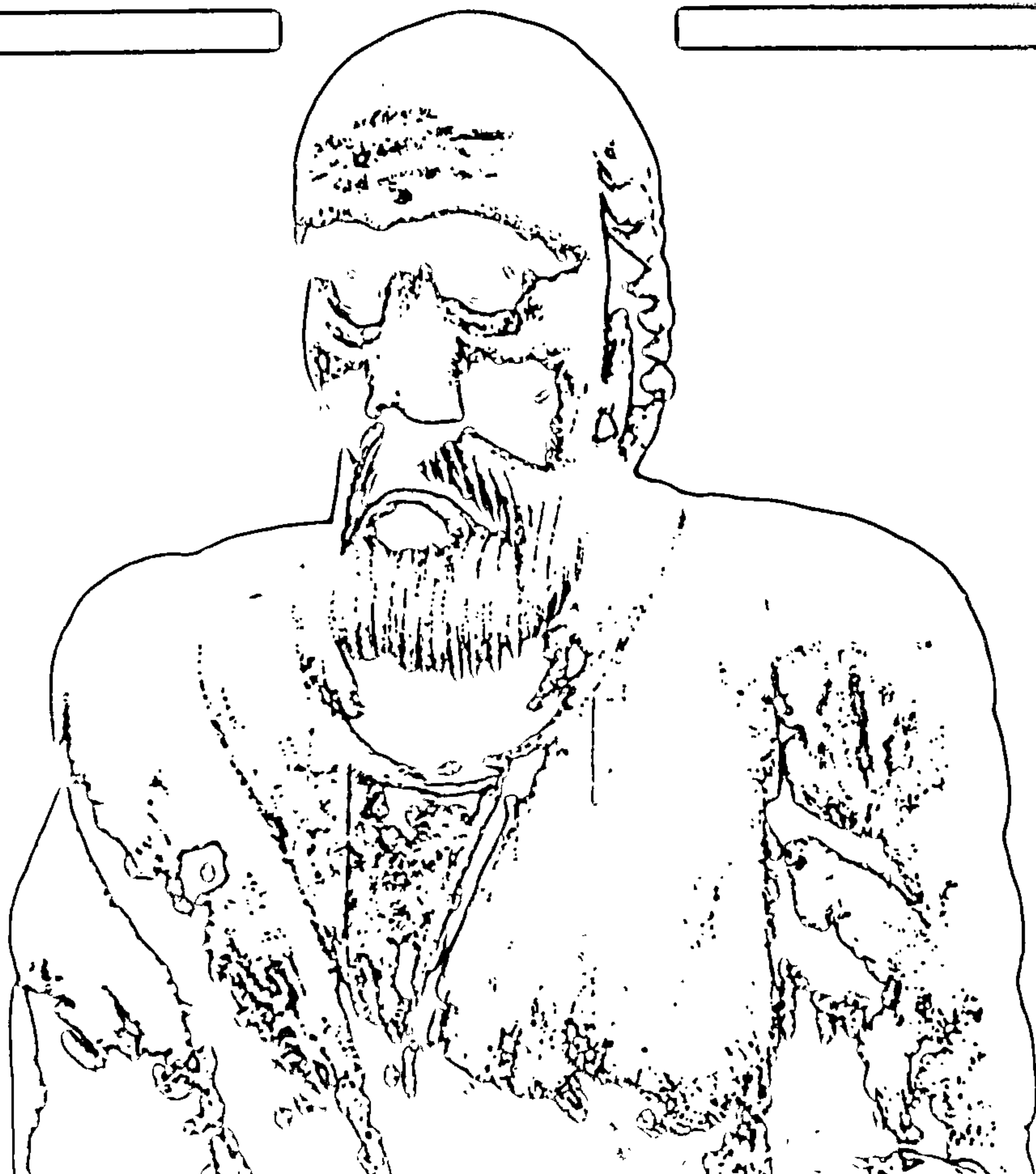


А. К. Лявонова

СТАРАЖЫТНА-
БЕЛАРУСКАЯ
СКУЛЬПТУРА



СТАРАЖЫТНА-
БЕЛАРУСКАЯ
СКУЛЬПТУРА

**АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСКАЙ ССР
ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ**

А. К. Лявонова

СТАРАЖЫТНА-
БЕЛАРУСКАЯ
СКУЛЬПТУРА



Мінск
«Навука і тэхніка»
1991

ББК 85.133(2)
Л 97

Рэдактар

кандыдат мастацтвазнаўства М. М. Яніцкая

Рэцэпэнты

кандыдаты мастацтвазнаўства Э. І. Вецер,
М. Ф. Раманюк, В. Ф. Шматаў

Фотаздымкі выкананы

М. П. Мельнікавым, У. Ф. Варварыным,
Г. Л. Ліхтаровічам, Я. М. Сахутам

Лявонова А. К.

Л 97 Старажытнабеларуская скульптура.— Мн.: Наву-
ка і тэхніка, 1991.— 208 с.: іл.
ISBN 5-343-00155-6.

Леопова А. К. Древнебелорусская скульптура.

Прытрымліваючыся гістарычнай хроналогіі, аўтар пас-
лядоўпа раскрывае складаны і супярэчлівы працэс развіц-
ця старажытнабеларускай скульптуры, перадумовы яе
ўзнікнення. Разглядае жанрава-відавныя формы скульптуры
і іх мастацка-стылявыя асаблівасці. Вялікую ўвагу ўдзяляе
манументальна-дэкаратыўным алтарным комплексам, якія
захаваліся на тэрыторыі Беларусі. Кніга ілюстравана.

Разлічана на мастакоў, мастацтвазнаўцаў, усіх, хто ці-
кавіцца гісторыяй мастацкай культуры Беларусі.

Л $\frac{4903030000-95}{M316(03)-91}$ 152-89

ББК 85.133(2)

Придерживаясь исторической хронологии, автор после-
довательно раскрывает сложный и противоречивый процесс
развития древнебелорусской скульптуры, предпосылки ее
возникновения. Рассматривает жанрово-видовые формы
скульптуры и их художественно-стилистические особеннос-
ти. Большое внимание уделяет монументально-декоративным
алтарным комплексам, сохранившимся на территории Бело-
русии. Книга иллюстрирована.

Расчитана на художников, искусствоведов, всех, кто
интересуется историей художественной культуры Белору-
сии.

ISBN 5-343-00155-6

© А. К. Лявонова, 1991

Уводзіны

Скульптура — адзін з найстаражытнейшых відаў мастацкай творчасці — на працягу свайго існавання цесна звязана з актуальнымі задачамі ідэалагічнага жыцця, эстэтычнымі запатрабаваннямі часу і народа. Яна мае шматвяковыя традыцыі і высокамастацкі ўзровень помнікаў, якія і сёння ўражваюць глыбокай змястоўнасцю, разнастайнасцю і арыгінальнасцю пластычных рашэнняў, майстэрствам выканання. У той жа час творы скульптуры з'яўляюцца своеасаблівымі бытавымі помнікамі, паколькі на працягу стагоддзяў у іх знаходзілі адлюстраванне сацыяльныя, эстэтычныя і этычныя ўяўленні беларускага народа. Таму без ведання яе лепшых узораў, без вывучэння пластычнай культуры мінулага нельга глыбока разумець мастацкую спадчыну і творча выкарыстоўваць яе для развіцця сучаснага выяўленчага мастацтва.

Старажытнабеларуская скульптура вельмі разнастайная па відах і жанрах, матэрыялах і тэхніках іх апрацоўкі. Яна прадстаўлена і творами дробнай пластыкі з каменя, косці, металу, і мадэлямі алтарнай скульптурай з дрэва і стукі, і мемарыяльнай пластыкай з мармуру, пясчаніку, каменя. Выкананы гэтыя творы ў тэхніках круглай скульптуры, барэльефнай і гарэльефнай разьбы.

У складанай гісторыі развіцця беларускай скульптуры важнае месца належыць дробнай пластыцы, якая атрымлівае значнае развіццё ў старажытнарускі перыяд. Менавіта ў гэты час закладваліся асновы і фарміраваліся мастацка-стылістычныя асаблівасці пла-

стыкі, якая з'явілася трывалай асновай для далейшага развіцця беларускай скульптуры.

З узмацненнем палітычных, эканамічных і культурных кантактаў з краінамі Заходняй Еўропы вялікае месца пачынае адводзіцца мадэлямі алтарнай скульптуры. Сярод яе выключная роля палежыць драўлянай пластыцы, вельмі распаўсюджанай у Беларусі, дзе дрэва з'яўлялася, бадай, самым даступным матэрыялам і суправаджала чалавека на працягу ўсяго яго жыцця, літаральна ад калыскі да памаральнага крыжа. Стваралі яе ў асноўным таленавітыя народныя разьбяры, творчасць якіх адзначана дэмакратычнымі тэндэнцыямі.

Высокімі мастацкімі якасцямі вызначаецца і мемарыяльная скульптура, росквіт якой пазіраецца ў XVI — першай палове XVII ст. Выконваліся гэтыя помнікі прафесійнымі майстрамі з Італіі і краін Паўночнай Еўропы, якія не толькі прыносілі перадавыя дасягненні заходнееўрапейскага мастацтва, але засвойвалі і творча перапрацоўвалі мясцовыя традыцыі. Разнастайныя па кампазіцыйных і пластычных вырашэннях, гэтыя помнікі ўяўляюць сабой адну з яркіх старонак гісторыі беларускай пластыкі.

Геаграфічнае становішча Беларусі на мяжы двух культурна-гістарычных традыцый — усходне- і заходнееўрапейскай — стварыла арыгінальныя ўмовы для развіцця беларускай скульптуры, дзе знайшлі яскравае адлюстраванне яе сувязі з заходнееўрапейскімі мастац-

кімі стылямі, а таксама складапыя ўзаемасувязі з культурай суседніх народаў. Усё гэта спрыяла развіццю самабытнага мастацтва, адзначанага непаўторнасцю і своеасаблівасцю, і ў той жа час абумовіла шмат агульнага ў культуры Беларусі і суседніх з ёй народаў. Пастаянны абмен эстэтычнымі каштоўнасцямі паміж народамі садзейнічаў узаемаўзбагачэнню іх культур. Так, вядома, што беларускае мастацтва аказала пэўны ўплыў на рускае, што яскрава пацвярджае дзейнасць беларускіх рамеснікаў у Маскоўскай дзяржаве ў XVII ст. Яны прынеслі туды новыя мясцовыя варыянт барочнай разьбы — «беларускую разь», якой аздаблялі палацы і храмы многіх рускіх гарадоў. Але творчыя кантакты існавалі і рапей. Яшчэ ў XVI ст. у Маскоўскай дзяржаве было вядома некалькі скульптур беларускіх майстроў. Гэтыя творы адыгралі вялікую ролю ў станаўленні рускай скульптуры. Плённымі былі і ўзаемасувязі з Польшчай, Літвой, Украінай, якія спрыялі развіццю культур гэтых народаў.

На тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага ў XVI—XVIII стст. працавала мноства замежных майстроў з Італіі, краін Паўночнай Еўропы, Германіі, якія ўнеслі значны ўклад у развіццё надмагільнай скульптуры, медальернага мастацтва. Відавочна, што іх творчасць неаддзельна ад мастацтва як беларускага, так польскага і літоўскага народаў. Вельмі важным пры ацэнцы творчасці гэтых майстроў з'яўляецца прыцып канкрэтна-гістарычнага падыходу, і гэта раўнае якога прыводзіць да скажэння гістарычнай праўды і супярэчыць павуковай аб'ектыўнасці.

З павышэннем ідэйнага і культурнага ўзроўню беларускага народа паглыбілася яго цікавасць да сваёй гісторыі, творчай спадчыны, у тым ліку да выяўленчага мастацтва і яго традыцый, якое пакуль што вывучана недастаткова.

Праўда, на некаторых відах і жанрах

выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва напісаны манаграфіі, чаго нельга сказаць аб скульптуры: на сённяшні дзень мы можам прыгадаць толькі больш-менш грунтоўныя артыкулы, прысвечаныя скульптуры дзярэвалюцыйнай Беларусі. Мабыць, больш даследавана пластыка заходніх зямель Кіеўскай Русі, якая разглядаецца ў кантэксце развіцця матэрыяльнай культуры старажытнабеларускіх гарадоў у працах сучасных беларускіх і рускіх археолагаў і мастацтвазнаўцаў¹. Што ж датычыць іншых гістарычных эпох, то дзярэвалюцыйныя вучоныя ў лепшых выпадках абмяжоўваліся ўпамінацямі аб наяўнасці скульптуры ў каталіцкіх і уніяцкіх храмах².

Планамернае і сістэматычнае вывучэнне беларускага мастацтва пачалося толькі пасля Кастрычніка. Паказальная дзейнасць піянера беларускага мастацтвазнаўства М. Шчакаціхіна — аўтара фундаментальных прац па гісторыі беларускай архітэктуры і гравюры. Яго заўвагі аб скульптуры змешчаны ва ўступным артыкуле да каталога выстаўкі 1925 г., дзе падкрэслена самабытнасць беларускай пластыкі, высокае майстэр-

¹ Штыхаў Г. В., Захарэнка П. М. Старажытныя скарбы Беларусі. Мн., 1971. 23 с.; Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли. IX—XIII. Мн., 1978. 159 с.; Ен жа. Древний Полоцк. IX—XIII вв. Мн., 1975. 135 с.; Пуцко В. Г., Штыхаў Г. В. Скульптура і дробная пластыка // Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1987. Т. 1. С. 97—107; Леонова А. К. Каменная пластика Полоцкой земли XII — пачала XIII в. // Исторические традиции духовной культуры народов СССР и современность. Киев, 1987. С. 160—166; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. М., 1983. С. 5—7, 41—46, 141—145.

² Полоцко-Витебская старина. Витебск, 1916. Кн. 1. С. 40; Миловидов А. И. Церковно-строительное дело в Северо-Западном крае. Вильна, 1913; Красовицкий П. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение. Витебск, 1911.

ства яе выканання³. Упамінаюцца аб асобных скульптурах, якія знаходзяцца за межамі Беларусі, сустракаюцца ў манаграфіях А. І. Някрасава і М. С. Кацара, артыкуле І. І. Пляшанавай⁴. Дзейнасць беларускіх разьбяроў у Рускай дзяржаве ў XVII ст., якія прымалі актыўны ўдзел у пабудове і ўпрыгожванні храмаў і палацаў, разгледжана ў працах рускіх і беларускіх даследчыкаў⁵. Значную навуковую цікавасць уяўляе альбом «Пластика Беларусі XII—XVIII стагоддзяў»⁶. Аўтар рупліва сабраў каштоўны выяўленчы матэрыял, узбагаціў яго бібліяграфічнымі крыніцамі. Уступны артыкул дае ўяўленне аб асноўных этапах развіцця скульптуры Беларусі адзначаюча перыяду, яе стылістычных асаблівасцях. Публікацыі, якія з'явіліся ў апошнія гады ў перыядычных выданнях і зборніках, даюць каштоўны матэрыял для характарыстыкі старажытнабеларускай скульптуры, выкананай у розных матэрыялах, вывучэння яе асобных відаў і жанраў⁷. Вельмі сціслыя звесткі пра мемарыяльныя комплексы, узведзеныя на тэрыторыі Беларусі, аб замежных архітэктарах і скульптарах, якія

³ Каталог Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Мн., 1925. С. 6—7.

⁴ Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. Мн., 1937. С. 206—209; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. 201 с.; Плешанова И. И. Два резных деревянных образа в собрании Русского музея // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1979. С. 209—218.

⁵ Абенедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. 61 с.; Соболев П. Н. Русская народная резьба по дереву. М., 1934; Бяссонаў С. В. Беларускія мастацкія майстры ў Маскве XVII стагоддзі // Весні АН БССР. Адаз. грамад. навук. Сер. гіст. 1947. № 1.

⁶ Пластика Беларусі XII—XVIII стагоддзяў [Альбом] // Аўт. тэксту і склад. П. Ф. Высоцкая. Мн., 1983. 231 с.

⁷ Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Мн., 1977. С. 7—27; Яна ж. Некаторыя пытанні развіцця бела-

працавалі на беларускіх землях, сустракаюцца ў працах польскіх даследчыкаў⁸.

Такім чынам, кароткі агляд друкаваных крыніц дае падставу сцвярджаць, што многія пытанні развіцця старажытнабеларускай скульптуры яшчэ далёка не вырашаны. Не разгледжаны эвалюцыя, тэндэнцыі і заканамернасці яе развіцця, мастацкая адметнасць, выяўленчая спецыфіка, у той час як яе лепшыя помнікі даюць багаты і разнастайны матэрыял для характарыстыкі грамадскай думкі і эстэтычных поглядаў, творчых пошукаў майстроў. Дадзеныя манаграфія, па сутнасці, з'яўляецца першай спробай даследавання шляхоў развіцця старажытнабеларускай скульптуры, вы-

рускай кultaвай драўлянай скульптуры XVII — першай палавіны XVIII ст. // Весні АН БССР. Сер. грамад. навук. 1970. № 4; Яна ж. Старажытнабеларуская драўляная скульптура [Буклет]. Мн., 1985. 16 с.; Яна ж. Скульптура XIV—XVI стст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 214—229; Яна ж. Скульптура XVII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 71—81, 178—188; Сахута Я. М. Беларуская народная скульптура [Буклет]. Мн., 1981. 8 с.; Вецер Э. І. Драўляная скульптура // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1972. № 1. С. 53—55; Мар'якоў В. К. Гжэгаж // Мастацтва Беларусі. 1986. № 1. С. 30—34; Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю рапняга барока // Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 66—70; Ён жа. Манументальна-дэкаратыўная разьба XVII ст. з Нясвіжа // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 60—67; Філіпаў В. В. Скульптура перыяду ракако ў Беларусі // Помнікі старажытнабеларускай культуры. С. 70—76; Ён жа. Скульптура XVIII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 296—309; Гарпкавоз В. Д. Інтэр'ер слонімскага храма бернардынак — помнік віленскага барока // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1989. С. 57—61.

⁸ Lopacinski E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim. Wilno, 1946; Morelowski M. Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. Wilno, 1940; Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku. Warszawa, 1937.

яўлення яе характэрных рыс, спецыфічных асаблівасцей.

Манаграфія ахоплівае даволі шырокі перыяд (XII—XVIII стст.), што прадыважа самам характарам даследуемага матэрыялу, імкненнем паказаць перадумовы ўзнікнення, стапаўлення і развіцця старажытнабеларускай скульптуры. Некалькі пашырапы храналагічных рамкі пры аналізе народнай драўлянай пластыкі, для якой характэрна традыцыйнасць тэматыкі і сістэмы выяўленчых сродкаў.

Даследаванне старажытнабеларускай скульптуры — справа даволі цяжкая, бо шмат помнікаў беззваротна страчана, асабліва твораў драўлянай скульптуры, многія з якіх знішчылі пажары, войны, а часам проста невядомы і абыякавасць.

Нельга не адзначыць таксама і беднасць калекцыі ў музеях рэспублікі, асабліва раённых і абласных. Бадай, больш-менш поўныя калекцыі знаходзяцца ў Дзяржаўным мастацкім музеі БССР і Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР, але і там адсутнічаюць многія творы, якія характарызуюць ранні этап развіцця беларускай скульптуры. (Вядома, што яны захоўваюцца ў музеях РСФСР — Ленінградзе, Іванаве і інш.)

Значную цяжкасць пры напісанні манаграфіі ўяўляла атрыбуціраванне твораў беларускай пластыкі. Аспоўным і рапаючым у яе датаванні з'яўляўся прыцып стылістычнага аналізу зместу і формы, а таксама параўнальнага аналізу з пластыкай суседніх народаў, што дазволіла выявіць асаблівасці беларускай скульптуры. Адносна лёгка былі атрыбуціраваны творы, якія мелі характэрныя асаблівасці пэўных мастацкіх стыляў — готыкі, рэнесансу, барока. Але ў невялікіх храмах, што знаходзіліся далёка ад буйных цэнтраў, скульптура несла на сабе вельмі аддалены ўплыў заходнееўрапейскіх стыляў, а ў работах мясцовых майстроў яны

своеасабліва інтэрпрэтаваліся. Тут вельмі ўплыў па скульптуру аказвалі нацыянальныя традыцыі мясцовай разьбы, якія сфарміравалі яе стыль і аблічча.

Амаль усе творы беларускай скульптуры ананімныя, без подпісаў і манаграм, што ўяўляе таксама істотную цяжкасць пры яе вывучэнні. Гэта датычыцца ўсіх відаў і жанраў скульптуры — культавай і свецкай, пластыкі дробных форм і манументальных твораў, выкананых у камені, дрэве або стукі.

Пры вывучэнні старажытнабеларускай скульптуры мы прыцягвалі матэрыялы і іншых навук, бо без выкарыстання плёну працы гісторыкаў, археолагаў, літаратуразнаўцаў, філосафаў немагчыма вырашэнне пытанняў генезісу беларускай пластыкі, яе характэрных рыс, мастацка-стылістычных асаблівасцей. Шырока прыцягваліся і матэрыялы пошукавых экспедыцый аддзела старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР, у якіх прымаў удзел і аўтар. У экспедыцыях былі выяўлены і навукова апісаны помнікі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, мемарыяльнай і станковай скульптуры. Акрамя таго, шырока выкарыстоўваліся матэрыялы музейных збораў — Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР, Дзяржаўнага мастацкага музея БССР і некаторых іншых.

Манаграфія не прэтэндуе на вычарнальнае рашэнне пастаўленых праблем, бо ў гісторыі беларускай скульптуры яшчэ вельмі многа белых плям, якія ўтварыліся ў выніку знікнення многіх архітэктурных збудаванняў, інтэр'еры якіх былі ўпрыгожаны скульптурай, аб чым сведчаць літаратурныя і архіўныя крыніцы. І сёння яшчэ актуальнай з'яўляецца задача выяўлення факталагічнага матэрыялу, уяўлення ў навуковы ўжытак неведомых помнікаў скульптуры, вывучэння творчасці найбольш вядомых майстроў.

ПЛАСТИКА СТАРАЖЫТНАРУСКАГА ПЕРЫЯДУ



Вытокі беларускай скульптуры ў глыбокай старажытнасці. Іх можна прасачыць у шматлікіх жаночых фігурных і арнаментальных упрыгожаннях, гліняных, касцяных і драўляных фігурках, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі. Найбольшая колькасць рэчаў першабытнага мастацтва збераглася на неалітычных і раннебронзавых стаянках. На стаянцы каля в. Асавец Бешанковіцкага раёна знойдзены шэраг зааморфных фігурак. Сярод іх — выява птушкі, магчыма, качкі, выразаная з расшчэпленнага дзікавага ікла; аб'ёмная галоўка птушкі, дзе надрабязна перададзены ўсе дэталі. Добра дастасавана да формы рога фігурка лася, у якога безыменны творца падкрэсліў напружанасць і моц. А ў выяве змяі, выразанай з рога, цела пакрыта перакрываваным арнаментом, што імітаваў малюнак яе скуры. На змяі — выступ з адтулінай: выява была амулетам. Усе фігуркі статычныя, толькі плаўныя контуры ўтвараюць пукатасці, якія падкрэсліваюць унутраную дынаміку.

Скульптурнае майстэрства старажытных разьбяроў праявілася не толькі ў зааморфнай, але і ў антрапаморфнай пластыцы, хаця выявы чалавека сустракаюцца значна радзей. Найстаражытнейшай выявай на тэрыторыі Беларусі з'яўляецца статуэтка жанчыны, знойдзеная ў 1935 г. археолагам К. М. Палікарповічам на тэрыторыі Верхняга Падняпроўя пры раскопках неалітычнай стаянкі каля в. Елісеевічы¹. Статуэтка

выразана з біўня маманта, яе даўжыня 15 см. Захаваўся толькі торс, які пераходзіць у масіўныя ногі. Ён мае падоўжаныя, некалькі ўзбуіненныя прапорцыі. Безыменны майстар, падкрэсліваючы спецыфічна жаночыя формы, выяўляе біялагічны пачатак у чалавеку. Жаночыя палеалітычныя скульптуры мелі культавы характар, яны ўвасаблялі жанчыну-прамаці, прадаўжальніцу роду, ахоўніцу агнішча.

Выявы жанчыны, якія дамінавалі ў палеаліце, змяняюцца ў познеалітычным мастацтве на мужчынскія, што сведчыць аб важнай ролі паляўнічага і пастуха, якая значна ўзрасла ва ўмовах зараджэння родавых калектываў.

Калі параўнаць палеалітычныя выявы з неалітычнымі, то можна адзначыць, што ў апошніх вялікая ўвага стала надавацца не фігуры, якая падаецца вельмі схематычна, а галаве, твару з яго канкрэтнымі і характэрнымі рысамі. У перадачы твараў выканаўцы дасягалі значнай выразнасці і рэалізму.

Археолагам М. Чарняўскім пры раскопках неалітычнай стаянкі каля Асаўца была знойдзена статуэтка мужчыны, выразаная з дрэва цвёрдай пароды, якая мае даўжыню 9,5 см². Ніжняя частка фігуры адламана. Рук няма, корпус перададзены вельмі схематычна. Твар прадаўгаваты, знізу крыху звужаны. Глыбокія вачніцы з закругленымі краямі, апушчаныя куткі вуснаў, трохі пры-

¹ Палікарповіч К. М. Неолит Верхнего Поднепровья. Мн., 1968. С. 117.

² Чарняўскі М. М. Вобраз чалавека ў найстаражытнім мастацтве // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1973. № 4. С. 24—26.

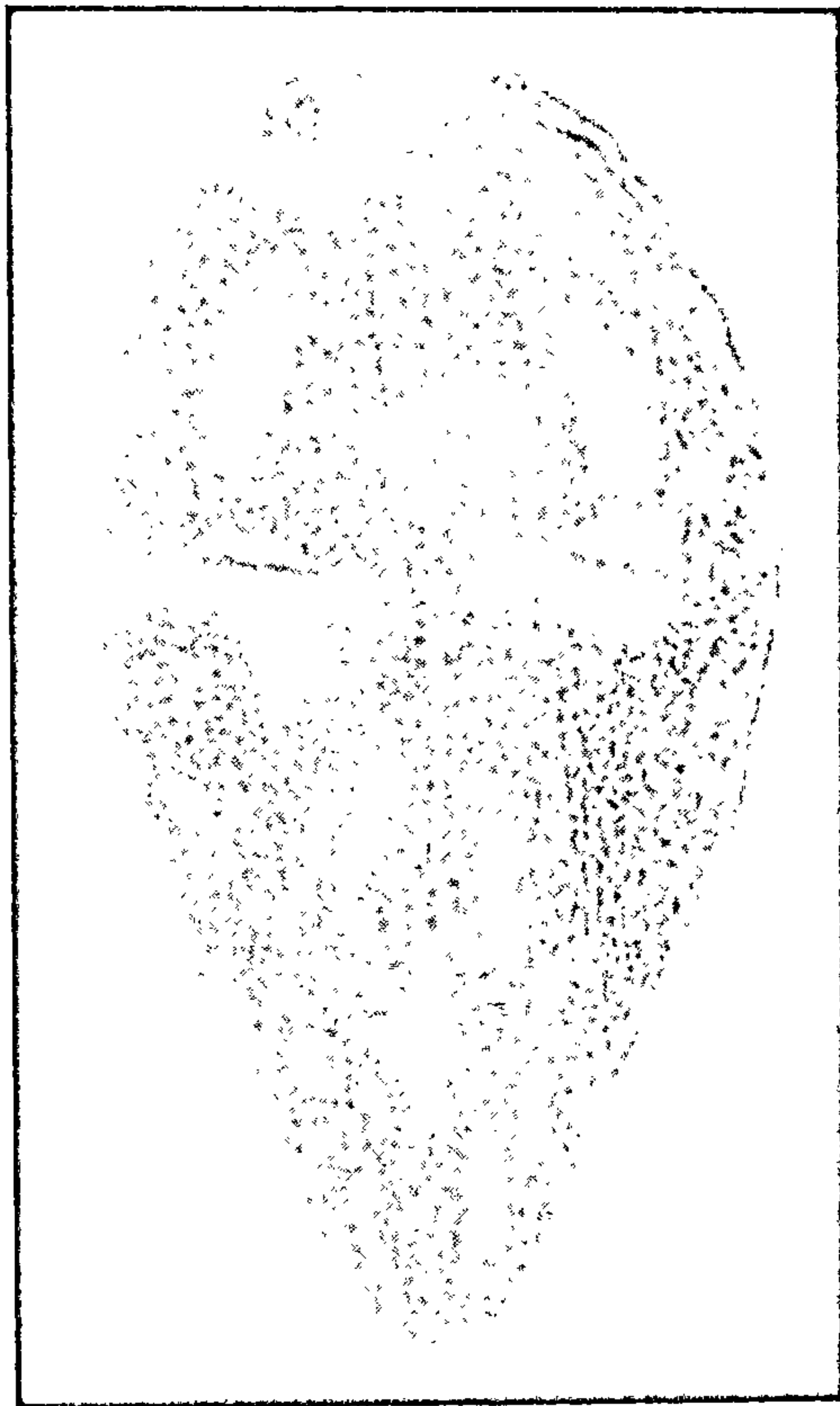
плюснуты нос са слаба выяўленым пераносем, доўгая, крыху тоўстая шыя. М. Чарняўскі выказвае думку, што хутчэй за ўсё гэта абагульнены вобраз міфічнага героя ці духа, які выяўляў рысы сунляменнікаў скульптара — воінаў і паляўнічых еўрапеоіднага аблічча.

На той жа стаянцы была знойдзена таксама галава ад статуэткі мужчыны, выразаная з косці, якой пяма аналогіі ў тагачасных помніках Усходняй Еўропы. Твар мужчыны, вельмі звужаны кнізу, заканчваецца вострай бародкай, лоб высокі, пакаты, шчокі плоскія, прамы доўгі нос, глыбокія вачніцы з прасвідраванымі конусападобнымі ямкамі-вачамі, злёгку выяўленыя, сфарміраваныя папярэчнай парэзкай вусны. Профіль акрэслены пругкай лініяй. Хаця гэта і вышэйназваная скульптуры ствараюць вобразы рознага эмацыянальнага і ўзроставага стану, тым не менш абедзве яны даюць абагульненыя выявы старадаўніх жыхароў беларускага Паазер'я.

Зааморфныя і антрапаморфныя выявы мелі для нашых продкаў у першую чаргу кultaвае прызначэнне: зьяры і птушкі з'яўляліся атрыбутамі паляўнічай магіі, рэчавым адлюстраваннем рэлігійных вераванняў, выявы людзей маглі быць вобразамі нейкіх духаў або героямі міфаў. Усе яны — сведчанне развітых мастацкіх уяўленняў і густаў нашых продкаў, выдатнага адчування імі прапорцый і аб'ёмаў, умения перадаць іх у матэрыяле.

Уяўленне аб скульптуры ў найстаражытнейшым мастацтве будзе няпоўным, калі не адзначыць тыя нешматлікія знаходкі антрапаморфных ідалаў, што знойдзены на тэрыторыі Беларусі. Яны ствараліся ў гонар багоў або ў памяць аб людзях, якія карысталіся пры жыцці славай і павагай, — князях, воінах, чараўніках.

Пантэон язычніцкіх багоў быў даволі значным. Галоўнае месца ў ім адводзілася тым багам, ад якіх у першую



1. Статуэтка. Неаліт. Фрагмент.
МСБК АН БССР

чаргу залежаў дабрабыт земляроба: багі сонца і агню, вядомыя пад назвамі Дажбог, Кунала, Ярыла, Хорс, грому і малапкі — Пярун і г. д. Акрамя іх існавала яшчэ вялікая колькасць дробных багоў, якія мелі параўнальна невялікі арэал шанавання і ў агульнаарускі пантэон не ўваходзілі, паколькі займалі другараднае месца ў сістэме мясцовых рэлігійных уяўленняў. Так, у язычніцкай міфалогіі беларусаў богам агню, анекуном рамяства лічыўся Жыжаль, багіняй жыцця і ўрадлівасці — Жыва,

богам холоду — Зюзя, багіняй вясны і жаночага хараства — Лёля, богам вятроў — Стрыбог, багіняй урадлівасці і дабрабыту — Цёця, багіняй міру і нарадку — Лада. Е. Анічкаў вызначае два тыпы багоў. Адзін — дзяржаўныя ваенныя багі на чале з Перуном, якіх ён звязвае з дружына-княжацкім асяродкам. Яны мелі ўскосныя адносіны да народных культаў. Сапраўднымі божаствамі Старажытнай Русі Е. Анічкаў лічыць розных добрых і злых духаў — лесавікоў, дамавых, пачысцікаў і таму называе іх агульнанароднымі³. Язычніцкія вераванні трымаліся працяглы час пасля прыняцця хрысціянства, а на Палессі нават і ў XIX ст. існавала вера ў добрых і злых духаў. Так, на думку палешукоў, на чале апошніх стаіць бес, за ім ідуць хапка, дзідка, упыр, хатні дзідка, лесавік, людавік, вадзяны і балотны дзідка, дзева маравая. Другую ступень у гэтай іерархіі займаюць ваўкалакі і іншая погань. Палешукі ўсялякімі спосабамі імкнуліся задобрыць злых духаў. Так, вадзяным і балотным дзідкам, якія рвуць у рыбакоў сеці, кожны з іх аддаваў на рыбцы альбо на раку. Гаспадыні імкнуліся дагадзіць хатнім дзідкам, трымалі прыпечак у чыстаце, каб яны не пэцкалі намялом адзенне⁴.

Багі язычніцкага пантэона да прыняцця хрысціянства ўладарылі паўсюдна. Звычайна ідалы ставіліся на ўзгорках або на берагах рэк: «и нача князици Володимиръ в Кневе единъ, и постави кумири на холму вне двора теремного Перуна деревяна, и главу его сребрену, а усъ златъ, и Хорса, Дажьбога, и Стрибога и Мокось и жриху имъ, наричуще я боги»⁵. З апісання бачна,

што знешні выгляд усіх ідалаў адзіны — чалавекападобны. У Гусцінскім летапісе аб гэтым гаворыцца непасрэдна: «во первых, Перконось, си есть Перунъ, быше у нихъ (усходніх славян) старейший бог, создан на подобие человека, ему же в руках камень многоцветный аки агнь...»⁶

Ідалы рабіліся з розных матэрыялаў: «Идолъ Зухія золотой, Марумара — каменный, а бог Иоавъ дѣланъ отъ древа и отъ сребра покованъ и дѣланы руками и в древе секирою и ножем»⁷. У асноўным яны ўсё ж былі з дрэва, што пацвярджаецца наступнымі данымі: хрысціянін, сын якога быў асуджаны на ахвяру ідалам, кажа пасланцам: «не суть то бози, но древо днесъ есть, а утро изънѣеть, не ѣдятъ бо, ни пьютъ, ни молвятъ, но суть дѣлашъ рукамъ въ деревѣ»⁸. Тую ж думку выказалі вялікаму князю Уладзіміру каталіцкія прапаведнікі: «бози ваши древо суть». Прыняўшы хрышчэне, Уладзімір загадаў нізвергнуць куміры: «овы осѣчи, а другіе огневи предати»⁹, а Перуна прывязаць да конскага хваста і сцягнуць у Днепр.

Цікавай з'яўляецца манументальная фігура ідала, знойдзеная ў 1963 г. у Шклове, на беразе р. Серабранкі. Высечана яна з пячаніку, мае даўжыню 1,2 м і вагу 250 кг. Скульптура цыліндрычнай формы, моцна абагульненая. Ніжняя частка яе апрацавана даволі грубым рубячым інструментам, са спіны крыху абчасана. Калі ўлічыць, што ідалы ствараліся не толькі ў гонар багоў, але і намёршых правадыроў, то шклоўская скульптура, відаць, не з'яўляецца

³ Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. СПб, 1914. С. 346.

⁴ Büttner W. Zabytki pogaństwa na Polesiu // Kłosy, 1890. N 1282. S. 60—61.

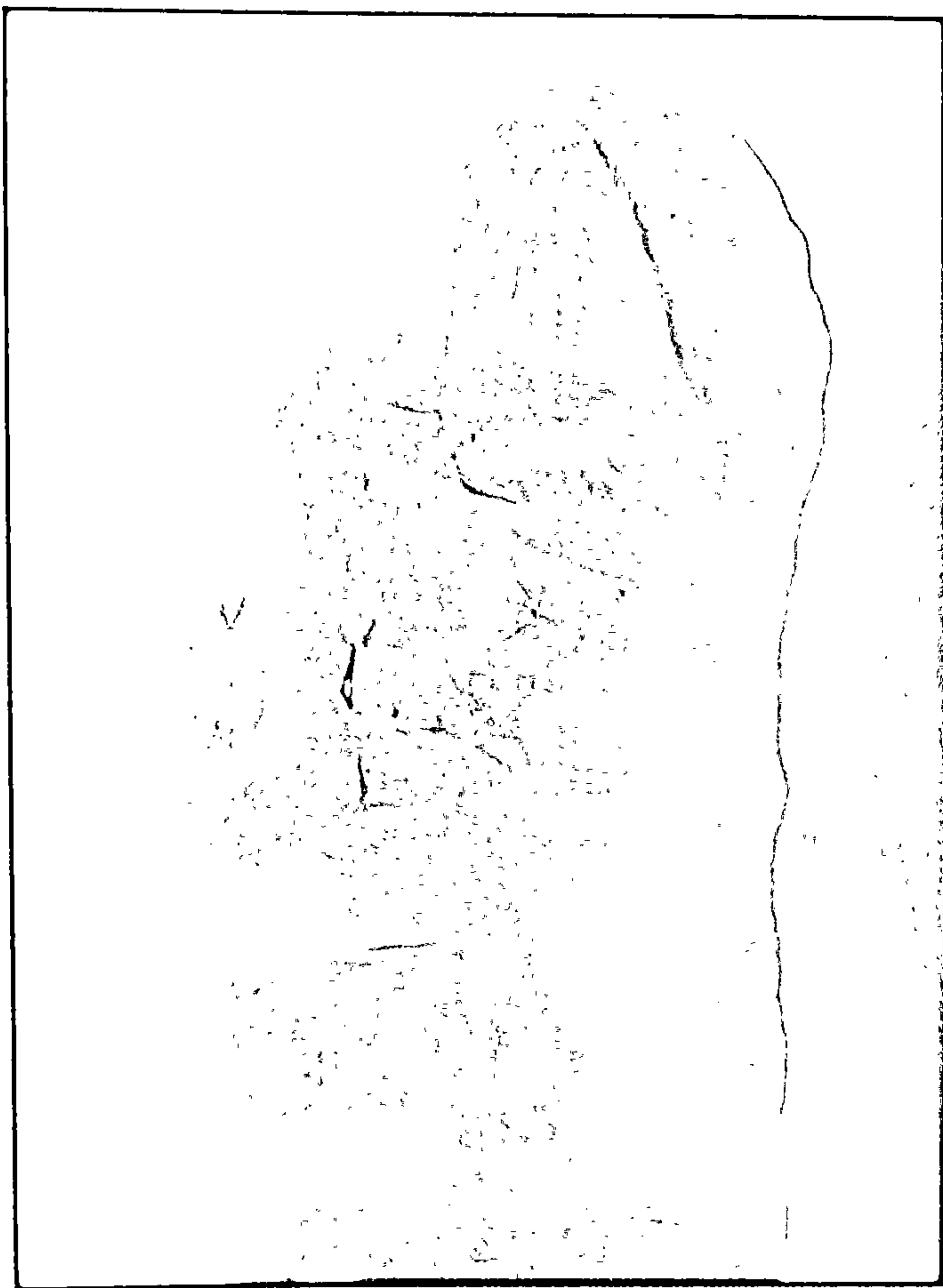
⁵ Повесть временных лет. М.; Л., 1960. Ч. 1. С. 56.

⁶ Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков, 1906. Т. 2. С. 41.

⁷ История русского искусства: В 9 т./Под ред. Н. Грабаря. М., 1915. Т. 1. С. 27.

⁸ История русского искусства/Под ред. А. Новицкого. М., 1903. С. 15.

⁹ Там жа.



выключэнем. Яе форма, якая захоўвае прыродныя абрысы драўлянага слупа, своеасаблівая тэхніка выканання сведчаць аб тым, што майстру больш звычайнай была разьба па дрэву. Наогул ідалы ўяўлялі сабой «статуі ў выглядзе... усюды аднолькавага ў сваім сячэнні слупа»¹⁰. Строгая вертыкаль формы нагад-

¹⁰ Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М., 1970. С. 109—110.

вала ствол дрэва, у які арганічна ўпісвалася фігура чалавека.

Зразумела, што не толькі імёны скульптараў, але і дакладны выгляд багоў цяжка ўстанавіць, хаця, напрыклад, у «Слове аб палку Ігаравым» вятры, «унукі Стрыбога», уяўляліся з крыламі, а нейкая дзева «Крыўда» — з крыламі лебедзяў¹¹.

¹¹ Зап. Отд-ния рус. и слав. археологии имп. Рус. археол. о-ва. Пг, 1903. Т. 5. С. 203.

Фігуры ідалаў, відаць, адыгрывалі пэўную ролю і ў пахавальнай абраднасці старажытных славян. Вось як аб гэтым сведчыць арабскі пасланнік каліфа Мукмедзіра Ібн-Фоцлан, які бачыў рускіх кунцоў, што прыходзілі ў Булгарыю, назіраў за іх нормамамі і ладам жыцця: «Калі падышоў дзень, у які павінны быць сналенымі памёршы князь і яго дзяўчына, я пайшоў на раку, дзе стаяў карабель памёршага, які ўжо быў выцягнуты на зямлю. Для яго былі ўкапаны ў зямлю 4 слупы з бярозы і іншага дрэва і каля іх расстаўлены драўляныя фігуры нахштальт людзей»¹² (відаць, фігуры язычніцкіх багоў).

Даволі распаўсюджанымі з'яўляліся і каменныя бабы. Дзве з іх знойдзены каля вёсак Грабаўцы і Залуззе Жабінкаўскага раёна. Яны ўяўляюць сабой выявы жанчыні у паўроста. У адной з іх на галаве нешта нахштальт капюшона, другая мае прадаўгаваты твар, дзе пракрыслены нос, рот, вочы. На грудзях абедзвюх высечаны крыж¹³, які з'явіўся, відаць, з прыняццем хрысціянства. Як экзатычныя прадметы старажытнасці каменныя бабы ў XIX ст. перавозіліся многімі памешчыкамі ў свае маёнткі і размяшчаліся ў парках. Так, напрыклад, дзве каменныя бабы па загаду князя Паскевіча былі прывезены ў Гомель і настаўлены ў парку каля яго палаца.

Вядома таксама, што некалькі каменных ідалаў, знойдзеных каля Ваўкавыска, Навагрудка, Слаўгарада, каля в. Экімань над Полацкам, каля Чэрвеня, на берагах Прыпяці і ў іншых месцах, экспанаваліся ў музеі Полацкага кадэцкага корпуса¹⁴.

¹² Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян. М., 1868. С. 64—65.

¹³ Никитина В. Б. Находки в Брестской области // Археол. открытия 1970 года. М., 1971. С. 317—318.

¹⁴ Дучыц М., Кушвір А. Старажытныя выявы // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1987. № 4. С. 25.

Ідалы былі племянныя, родавыя, сямейныя і асабістыя. Племянных і родавых ставілі на свяцілішчах, вядомых на старажытных летапісах як трэбішчы, капішчы, кумірніцы, якія знаходзіліся на высокіх узгорках, абкружаліся валамі і равамі, дзе запальваўся рытуальны агонь. У цэнтры пляцоўкі размяшчаўся ідал, іншы раз вакол яго — маленькія ідальчыкі. Ім прыносілі розныя падарункі — ежу, воўну і г. д. У Беларусі вядома больш дзесяці месцазнаходжанняў язычніцкіх свяцілішчаў — на востраве Асвейскага возера, на беразе р. Палаты, каля в. Войстам Смаргонскага раёна, каля вёсак Гарадок і Хоўхлава Маладзечанскага раёна, у г. п. Свір¹⁵. У 1969 г. каля в. Ходасавічы Рагачоўскага раёна было знойдзена язычніцкае свяцілішча, пабудаванае ў канцы X — пачатку XI ст. у гонар Перуна. Цэнтральную частку свяцілішча складаў круг, вакол якога быў частакол, у цэнтры — яма, дзе стаяў ідал. На краях пляцоўкі — чатыры серпападобныя ў плане ямы, дзе ў час язычніцкіх свят запальвалі агні¹⁶.

Пасля прыняцця хрысціянства пачалося знішчэнне язычніцкіх ідалаў: драўляных палілі, каменных скідалі ў рэкі і азёры, а падчас закопвалі ў зямлю. Але памяць аб іх жыла ў народзе яшчэ нават у другой палове XIX ст. Так, сярод мясцовых жыхароў Бельскага павета было распаўсюджана павер'е, што Сярэбраная горка, якая знаходзілася ў в. Чыжы, — былое язычніцкае капішча.

Перажыткі язычніцкіх вераванняў доўгі час трымаліся ў фальклоры і абраднасці беларусаў. Асабліва шмат павер'яў звязана з дрэвам, бо гэта быў вельмі даступны і шырока распаўсюджаны для ўжывання і апрацоўкі матэ-

¹⁵ Там жа.

¹⁶ Куза А. В., Соловьева Г. Ф. Языческое святилище в земле родимичей // Сов. археология. 1972. № 4. С. 151.

рыял, з якім чалавек літаральна здрапіўся. Лес быў і абаронцам, і кармільцам, і сябрам чалавека. Нездарма нашы продкі дрэвам пакланяліся, дрэвы шанавалі і нават лічылі жывымі істотамі. Таму, па іх уяўленнях, дрэвы адчуваюць боль, калі іх сякуць, могуць пераходзіць з месца на месца, размаўляць паміж сабой і з людзьмі. І гэта адбываецца якраз у Купальскую ноч¹⁷. А яшчэ яны могуць помсціць за тое, што іх ссеклі. Асабліва вялікую небяспеку зазнавалі будаўнікі хат. Так, яшчэ ў 1863 г. беларускі этнограф М. Я. Нікіфароўскі пісаў: «Пры якіх бы спрыяльных умовах ні адбывалася пабудова хаты, у ёй абавязкова павінен быць нябожчык — як помста дрэў за спыненне іх жыцця»¹⁸. Часцей гэта адпосіцца да якога-небудзь аднаго віду дрэў. Напрыклад, у беларусаў лічылася «помслівай» рабіна: «Хто яе ссячэ або зламае, той хутка памрэ сам або ў яго доме будзе нябожчык»¹⁹. Цельга секчы асіны, яблыні, а таксама грушы, якія наогул лічыліся прыстанкам багоў, асабліва тыя, што раслі на палях²⁰. Некаторыя дрэвы, якія ўжываюцца пры пабудове хаты, прыносяць ёй няшчасце. Так, на Віцебшчыне было распаўсюджана павер'е, што калі на пабудову ўжываецца скрышучае дрэва, то жыхары будуць кашляць, дрэва з паростам — будзе каўтун, са знятай карою — скаціпа будзе падаць, сухастойнае дрэва — жыхары будуць хварэць на сухоты²¹. Вельмі небяспечна секчы і дубы. Так, калі ссеклі каля Барысава «старадаўні дуб», што адзінока стаяў на па-

ляне, то, падаючы, ён раздавіў усіх, і, акрамя таго, цэлы тыдзень была навальніца з грывотамі і малаанкамі. Не раілі таксама сячы дрэва, якое скрыпіць, — верная прыкмета таго, што ў ім пакутуе чалавечая душа. Чалавек, які ссек такое дрэва, прымушае яе шукаць новы прыстанак. За гэта ён можа паплаціцца калецтвам або нават жыццём²².

Рысы татэмічных уяўленняў ярка праяўляюцца ў рытуале ўпрыгожання бярозкі на сёмуху, у звычай вадзіць «куст». Напрыклад, у Слоцімскім павеце маладую дзяўчыну прыбіралі ў кляновыя галінкі, на галаву надзявалі вянок і вадзілі па вёсцы. Пасля «куст» разрывалі, і жанчыны імкнуліся схапіць ад яго кляновыя лісты, лічачы іх лекамі ад нарываў. А на Віцебшчыне напярэдадні Купалы прыбіралі маладую дзяўчыну ў галінкі і кветкі, якія потым спальвалі. Затым скакалі праз вогнішча, спявалі і закліпалі ваўкоў і чараўнікоў (яны павінны пры гэтым цяжка хварэць або нават гінуць)²³.

Відаць, з культурам дрэва звязаны параўнанні ў вуснай народнай творчасці дзяўчыны з бярозкай, хлопца з багатыром-дубам.

Вядома, што перажыткі язычніцтва пакладвалі своеасаблівы адбітак на хрысціянскую рэлігію. Многія з хрысціянскіх святых успрынялі рысы і функцыі язычніцкіх багоў. Так, Мокаш, апякупка жапачага рукадзелля, была заменена Параскевай Пятніцай. Яе назвалі «льпяніцай» і дарылі ёй першы сноп ільну і вытканыя абрусы. Святочная абраднасць, звязаная з сонечным богам Купалам, супала з хрысціянскім Іванавым днём. Папулярным было свята

¹⁷ Нікіфаровскі П. Я. Простонародныя прыметы і повер'я Віцебскай Беларусі. Віцебск, 1898. С. 251.

¹⁸ Там жа. С. 139.

¹⁹ Federowski M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków, 1897. Т. 1. S. 171.

²⁰ Нікіфаровскі П. Я. Простонародныя прыметы і повер'я Віцебскай Беларусі. С. 127.

²¹ Там жа. С. 135.

²² Богдановіч А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Гродно, 1895. С. 29.

²³ Шейн П. В. Матеріалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб, 1902. Т. 3. С. 171—172.

Іллі-прарока, які ўспрыняў функцыі Перуна. Уласціваці Вялеса ўвабраў у сябе святы Улас — апякун свойскай жывёлы. Функцыі «жывёльнага бога» ў Беларусі перайшлі на Георгія. Да вобразаў Сварога і яго сына Сварожыча царква даставала хрысціянскіх святых Кузьму і Дзям'яна — кавалёў і апекуноў сямейнага шчасця. Папулярнасць культу багародзіцы забяспечвалася пераносам на яе рыс жаночых божастваў язычніцкага пантэона. Многія язычніцкія святы былі таксама прымеркаваны да хрысціянскіх. Беларускі памінальны абрад «дзяды» паходзіць ад дахрысціянскага ўсходнеславянскага звычаю «трызны», які пазней ускладніўся напластаваннямі хрысціянства. Старажытнае перадвеснае святкаванне масленіцы, звязанае з культурам прыроды, ушанаваннем продкаў, царква прымеркавала да наступлення вялікага посту і г. д. Як справядліва адзначалі даследчыкі, «хуткасць перамены язычніцкіх вераванняў на хрысціянскія не змагла згладзіць іх з памяці народнай, а недастатковае знаёмства з догматамі новай рэлігіі ў розумах і ўяўленнях нядаўніх язычнікаў садзейнічала перанясенню імён язычніцкіх багоў на сходныя імёны хрысціянскіх святых»²⁴. Беларускі этнограф А. Багдановіч пісаў: «Тое, што выпрацавана самім народам шляхам натуральнага развіцця, што складала натуральную ступень у эвалюцыі яго думкі, як відаць, цяжка паддаецца згладжванню і знішчэнню»²⁵. Гэтую ж думку сцвярджалі і іншыя беларускія этнографы і фалькларысты — З. Даленга-Хадакоўскі, М. Чарноўская, Ул. Сыракомля. Ліюшы адзначаў, што дахрысціянскія вераванні і абрады «ста-

лі непадзельнай часткай думкі і душы беларуса, што ні час, ні змена веры не маглі іх з яго выкараніць, што мог, прыклеіў ён са старых вераванняў да догматаў хрысціянства, а чаго не мог, у тое працягвае верыць, не зважаючы на сваю сённяшнюю рэлігію, верыць, можа, нават мацней, чым у самую гэту рэлігію»²⁶.

Пасля прыняцця хрысціянства вызначылася, што «шэводны з відаў славянскага мастацтва не выяўляў ідэю адзінабожжа, без якой не мог быць замацаваны феадальны лад, тэму трыумфу вялікага князя»²⁷. Для гэтага трэба было не толькі свабодна валодаць формамі антрапамарфічнага мастацтва. Статуя Перуна ці іншага язычніцкага бога, якую ствараў мастак-язычнік, не магла рэлігійна аб'яднаць усіх славян. Патрэбна было мастацтва, здольнае «ўводзіць веруючага са свету рэальнага ў свет звышпачуццёвы»²⁸. Гэта філасофская ўстаноўка, якая перацягнула шмат драматычных перыпетый, «вылілася ў Візантыі ў форму своеасаблівага «антрапамарфічнага спірытуалізму», дзе вобраз чалавека, яго фігура ўяўлялі важны пачатак, які ішоў ад аптычнасці»²⁹. Антрапамарфізм візантыйскага мастацтва аказаўся падзвычай сугучным светаўспрыманию, эстэтычнаму вопыту і густам нашых продкаў, сфарміраваным шматвяковымі традыцыямі язычніцтва.

Галоўнай задачай новага мастацтва было далучэнне рускіх людзей да хрысціянскай абрадавасці і дагматыкі, і яго антрапамарфічны характар шмат у чым садзейнічаў гэтаму.

²⁶ Цвірка К. А. Слова пра Сыракомлю. Мн., 1975. С. 172.

²⁷ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 75.

²⁸ Лазарев В. И. История византийской живописи: В 2 т. М., 1947. Т. 1. С. 113.

²⁹ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. С. 77.

²⁴ Петров П. И. Очерк истории скульптуры в России // Вестник изящных искусств. М., 1890. Т. 8. С. 58.

²⁵ Богданович А. Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. С. 12.

Але новае мастацтва перамагае не адразу. Доўгі час утрымліваецца своеасаблівае дваяверства, калі язычніцкія ўяўленні пераплятаюцца з хрысціянскімі. Аб гэтым красамоўна сведчаць амулеты-змеевікі, знаходкі якіх вядомы і ў заходніх землях Русі, як, напрыклад, бронзавы амулет-змеевік з Ваўкавыска³⁰. Іканаграфія іх, як і іншых змеевікоў, даволі складаная: на адным баку абавязкова паказвалася змяінае гняздо, на другім — хрысціянскія святыя: маці боская з дзіцем, Хрыстос, Фёдар Цірон або анёл, як на ваўкавыскім экзэмпляры. Змеевікі былі прызначаны «аберагаць» чалавека ад д'ябальскай сілы, бо выява змяі яшчэ ў старажытных грэкаў лічылася сімвалам чысціні і пепарочнасці, а тэксты на іх уяўлялі сабой заклінанні супраць хвароб.

Калі амулеты-змеевікі былі прыкладам вераванняў, звязаных з касмагоніяй і хрысціянствам, то крыжы-энкаліпіёны і абразкі, выкананыя з розных матэрыялаў, з'яўляліся прадуктамі новай хрысціянскай ідэалогіі. На гэтых вырабах ужо няма адзнак язычніцкіх вераванняў, яны цалкам звязаны з новымі хрысціянскімі ўяўленнямі.

З умацаваннем хрысціянства ў Старажытнай Русі, як і ў Візантыі, да скульптуры складваюцца адмоўныя адносіны, хаця ў Візантыі ў свой час яна была вельмі распаўсюджанай. Скульптура тут не толькі ўпрыгожвала плошчы гарадоў, будынкі, а літаральна суправаджала чалавека на працягу ўсяго жыцця. Яна была не толькі помнікам мастацтва, але адлюстроўвала палітычнае, рэлігійнае, культурнае і прыватнае жыццё гараджан, гісторыю горада. У сувязі з распаўсюджаннем хрысціянства адносіны да статуі карэнным чынам мяняюцца. Як і язычніцкія храмы, яны выклікалі

³⁰ Штыхаў Г. В., Захарэнка П. М. Старажытныя скарбы Беларусі. Іл. 48.

страх і боязь як нейкая ўмяшчальня д'яблаў³¹. У Старажытнай Русі ў часы Уладзіміра да скульптуры яшчэ назіраюцца цяжкія адносіны. Вяртаючыся пасля хрышчэння з Корсуні ў Кіеў, ён прывёз «чатыры кані мядзяны». Квадрыгу коней ён паставіў перад уваходам у Дзесяцішную царкву, імкнучыся такім чынам сапернічаць з Канстанцінопалем у агульным упрыгожанні горада³². Але з цягам часу да скульптуры як да язычніцкага мастацтва ў Старажытнай Русі пачынаюць адносіцца адмоўна. Таму яна не атрымала тут асаблівага развіцця, абмяжоўваючыся сферай дробнай пластыкі — літымі крыжамі-энкаліпіёнамі, літымі або рэзанымі на камені і косці абразкамі, якія шырока ўжываліся як у царкоўным, так і свецкім побыце.

Шматлікія раскопкі, праведзеныя беларускімі археолагамі, дазволілі выявіць значную колькасць твораў дробнай пластыкі старажытнарускіх гарадоў Полацка, Мінска, Лукомля, Ваўкавыска, Навагрудка, Магілёва і інш., і «сёння нельга напісаць гісторыю мастацтва, не ўлічваючы такіх унікальных твораў, як фрэскі Спаскай царквы Ефрасінеўскага манастыра ў Полацку, своеасаблівую дробную пластыку Лукомля і Ваўкавыска. Зараз можна сказаць, што Полацк і Мінск, якія развіваліся ў агульным рэчышчы Кіеўскай і Паўночна-Усходняй Русі, стварылі ўласныя мастацкія школы і далі свету творы значныя і яркія»³³.

Большасць твораў дробнай пластыкі, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі, дату-

³¹ Чекалова А. А. Быт и нравы византийского общества // Культура Византии IV — первой половины VII в. М., 1984. С. 35.

³² Грабар А. П. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. М., 1962. Вып. 18. С. 252.

³³ Нікалаева Т. В. Скарбы мастацтва // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1972. № 1. С. 60.

ецца XII — пачаткам XIII ст. — паваротным перыядам у старажытнарускай гісторыі, «калі пачала распадацца «імперыя Рурыкавічаў» і разам з тым пачалі ўзмацняцца абласныя цэнтры»³⁴, якія імкнуліся да кіруючай ролі ў палітычным жыцці краіны. І ў той жа час XII стагоддзе — гэта час актывізацыі грамадскага жыцця, бурнага развіцця рамяства, гандлю, узмацнення этнакультурных сувязей з краінамі візантыйскага арэала, Усходам і Захадам. XII стагоддзе — гэта час росквіту рускага мастацкага рамяства, вырабы якога Б. Рыбакоў назваў «сярэбравым фальклорам»³⁵.

Дробную пластыку, выяўленую на тэрыторыі заходніх зямель Старажытнай Русі, паводле матэрыялу і тэхнікі выканання, можна падзяліць на дзве групы. Адно з іх складаюць літыя з бронзы і іншых металаў крыжы-энкаліпіёны, абразкі, віслыя пячаткі. Другую — выразаныя з косці і каменя абразкі, шахматныя фігуркі. Абразкі і крыжы, якія прызначаліся для асабістага ўжытку, насілі на грудзях замест былых «абярэгаў». На іх накаваліся патранальныя святыя, а таксама святыя, як адзначаў П. Парфірыдаў, што «атрымалі ў народных навер'ях і царкоўнай літаратуры рэпутацыю абаронцаў ад дэманічнай сілы, хвароб, ваеннай і дарожнай небяспекі, абаронцы не столькі грамадскай, гаспадарчай, вытворчай дзейнасці, колькі самога чалавека, яго дабрабыту»³⁶.

³⁴ Рыбаков Б. А. Первые века русской истории. М., 1964. С. 148.

³⁵ Рыбаков Б. А. Русалин и бог Симаргл-Перемут // Сов. археология. 1967. № 2. С. 113.

³⁶ Порфиридов П. Г. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // Сов. археология. 1972. № 3. С. 207.

Так, у розных месцах Беларусі знойдзены энкаліпіёны з выявай на правым баку распяцця і святых у медальёнах, на адваротным — архангела Сіхаіла ў доўгай вопратцы і з доўгім жазлом у руцэ. Як адзначае Т. Нікалаева, гэты сюжэт з'яўляецца вельмі ўстойлівым апокрыфам, «паводле якога на дапамогу Сісінію, галоўнаму збавіцелю ад усялякіх хвароб, гасподзь паслаў архангела Сіхаіла»³⁷.

Із'яўляюцца сімваліка надавалася і выявам на каменных абразках. Менавіта тут найбольш ярка выявіўся культ Міколы — абаронцы ад усіх няшчасцяў. «Палутнікамі» Міколы быў архідыякан Стэфан. Абаронцамі воінаў з'яўляліся архангел Міхаіл, Дзмітры Салунскі, Фёдар Цірон, Мікіта, які бічуе д'ябла, а таксама Барыс і Глеб³⁸. Папулярнасць гэтых святых была абумоўлена менавіта іх функцыямі абаронцы чалавека.

Нездарма яшчэ Б. Рыбакоў адзначаў гістарычную і семантычную пераемнасць хрысціянскіх абярэгаў ад язычніцкіх³⁹. Услед за ім Н. Парфірыдаў падкрэсліў, што менавіта «каменныя абразкі выяўляюць ідэалагічную і гістарычна-бытавую сувязь з дахрысціянскімі філактэрыямі»⁴⁰.

³⁷ Николаева Т. В. Икона-складень 1412 года мастера Лукнана // Сов. археология. 1968. № 1. С. 93—95.

³⁸ Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 15.

³⁹ Рыбаков Б. А. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI вв. и южнорусских княжеств XII—XIII вв. // История русского искусства: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 92.

⁴⁰ Порфиридов П. Г. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты // Сов. археология. 1972. № 3. С. 207.

Металапластыка

Гэта група твораў дробнай пластыкі прадстаўлена даволі шматлікімі помнікамі, знойдзенымі ў многіх старажытных гарадах Беларусі. У XI—XIII стст. літыя крыжы і абразкі карысталіся папулярнасцю, асабліва ў гараджан. Крыжы-энкаліпіёны складаліся з дзвюх частак і прызначаліся для захавання мошчаў. Яны дэкарыраваліся скульптурным або чэрпеным дэкорам і таму выконвалі, акрамя сваёй асноўнай функцыі, ролю ўпрыгожання. Большасць крыжоў, верагодна, зроблена ў Кіеве, дзе знойдзены рэшткі старажытнай майстэрні ліцейшчыка і формы для іх адліўкі. Вядома, што каменныя формы, у якіх можна было адліваць вялікую колькасць вырабаў з рэльефнымі фігурамі, прыйшлі па змену гліняным. Але не выключаючы, што некаторыя з энкаліпіёнаў створаны і мясцовымі майстрамі па кіеўскіх мадэлях. У Лукомлі, напрыклад, знойдзены каменныя формы, з дапамогай якіх выраблялі падвескі⁴¹. Б. Рыбакоў адзначаў складанасць іх вырабу. Ён пісаў, што яшчэ, «на жаль, мы не маем даных, каб вырашыць пытанне аб тым, самі ліцейшчыкі выраблялі гэтыя формы або гэта было высокае мастацтва, якое патрабавала спецыяльных каменярэзаў са спецыяльнымі інструментамі і навыкамі. Дапусціць існаванне асобных разьбяроў магчыма»⁴². Думка даслед-

чыка, што складаюцца ліцейныя формы, як і каменныя абразкі, рабілі кваліфікаваныя майстры, пацвярджаецца разгледжанымі ніжэй узорами каменнай пластыкі, якія выкананы ў адпрацаваных прыёмах разьбы, што дапускае існаванне спецыяльных майстэрань.

Л. Аляксееў увёў у навуковы ўжытак 41 рэч металапластыкі — крыжы і абразкі, знойдзеныя на тэрыторыі Беларусі⁴³. Ён адзначаў, што гэтыя знаходкі выяўлены на шляхах водных камунікацый, якія звязвалі заходнія землі з Кіевам⁴⁴.

Сярод крыжоў, знойдзеных у Беларусі, значную цікавасць уяўляюць узоры з выявамі Барыса і Глеба — першых святых, капанізаваных рускай царквой (1037). Іканаграфія гэтых святых складалася не адразу. Так, да 1072 г. Барыс і Глеб былі толькі пакутнікамі-лекарамі і паказваліся з крыжам у руках. Пасля ўзвядзення спецыяльнага храма ў Вышгарадзе, як адзначае А. Лесючэўскі, атрыбутам Барыса і Глеба стала мадэль храма, хаця М. Аляшкоўскі даволі перакапаўча даказаў, што гэта пакутніцкі вянец⁴⁵.

У XII ст. атрымаў шырокае распаў-

⁴¹ Штыхов Г. В. Исследования в Витебской области // Археол. открытия 1973 года. М., 1974. С. 385.

⁴² Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 270.

⁴³ Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель. Кресты и иконки Белоруссии // Сов. археология. 1974. № 3. С. 213.

⁴⁴ Там жа. С. 219.

⁴⁵ Алешковский М. Х. Русские Глебоборисовские энколпионы 1072—1150 годов // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 108—109.



3. Барыс і Глеб. Сярэдзіна XII ст.
Музей БДУ імя У. І. Леніна

сюджанне воіскі культ святых, якія выступалі як абаронцы рускай зямлі.

Пры раскопках на дзядзіцы Друцка быў знойдзены бронзавы энкаліён з нукатай фігурай Барыса ў сяродкрыжжы з накутніцкім вянцом у руцэ. Г. Ф. Карзухіна сцвярджае, што такія крыжы маглі адлівацца не пазней першай паловы XII ст.⁴⁶

⁴⁶ Карзухіна Г. Ф. О памятниках «корсунского дела» на Руси // Византийский временник. М., 1958. Т. 14. С. 134.

Калі на ранніх помніках XI ст. — грыўне Камнебродскага клада, на залатых колтах са Старой Рязані⁴⁷ — Барыс і Глеб не мелі выразных партрэтных адрозненняў, то на помніках XII ст. яны ўжо даволі яўныя⁴⁸. На бронзавым абразку з выявамі Барыса і Глеба, знойдзеным Э. Загарульскім пры раскопках у Копысі, Барыс і Глеб паказаны ў рост, амаль у аднолькавых позах: у правай напаяўсугнутай руцэ яны трымаюць крыж, левая — на мячы. У Барыса вусы, твар акаймоўвае невялікая бародка, кучаравыя валасы дадзены буйнымі локанамі. Глеб безбароды і бязвусы, локаны мякка ўюцца і падаюць на плечы. Німбы гладкія і маюць падвойную акаптоўку. Убранне Барыса і Глеба складаюць воіскія даспехі, надзетыя на доўгія княжацкія кафтаны з глыбокімі складкамі, на галаве шапкі з закругленым верхам, што з'яўляецца мясцовай асаблівасцю ў адрозненне ад востраканцовага верху шапкі на разанскіх колтах. Як бачым, беларускі абразок вызначаецца рэалістычнымі рысамі ў абмалёўцы вобразаў, перадачы адзення, зброі. У Мсціславе былі знойдзены абразкі, дзе Барыс з Глебам паказаны коннікамі: Глеб з дзідай, Барыс з мячом. Як падкрэслівае Т. Нікалаева, конныя выявы гэтых святых — таксама даволі ранні іканаграфічны ізвод, які датуецца XII ст. Ён існаваў адначасова з выявамі пенных Барыса і Глеба, дзе яны паказваюцца толькі з воіскімі атрыбутамі⁴⁹.

Наогул культ Барыса і Глеба быў вельмі папулярны ў заходніх землях

⁴⁷ Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // Искусство и культура Древней Руси. М.: Л., 1951. Т. 2. С. 206; Монгайт А. Л. Старая Рязань // МИА. 1955. № 49. С. 108—109.

⁴⁸ Воронин Н. П. Владимир, Боголюбво, Суздаль, Юрьев-Польской. М., 1958. С. 272.

⁴⁹ Николаева Т. В. Рязанская икона с изображением Бориса и Глеба // Славяне и Русь. М., 1968. С. 452.

Кіеўскай Русі. Іх хрысціянскія імёны атрымалі сыны Усяслава Полацкага. З імем Барыса Усяслававіча звязаны знакамітыя «Барысавы камяні»⁵⁰. У гонар гэтых святых пабудаваны шматлікія храмы. Так, у першай палове XII ст. узнікае комплекс Бельчыцкага Барыс-Глебскага манастыра, храмы Барыса і Глеба ўзводзіцца ў Навагрудку, Тураве і іншых месцах. Выявы святых захаваліся ў фрэскавым жывапісе Пятніцкай царквы ў Полацку.

У Беларусі знойдзена мноства літых энкаліпсідаў, дзе паказаны і іншыя святыя⁵¹. Так, вельмі распаўсюджанымі былі крыжы з выявамі маці боскай з дзіцем на адным баку і распяцця на другім, змешчанымі ў сяродкрыжжы. Прычым твар маці боскай і Хрыста паведзены разцом. На канцах — медальёны з рэльефнымі выявамі святых. Паводле датавання Г. Карзухінай, такія крыжы можна аднесці да пачатку XII ст., калі выявы ў сяродкрыжжы і на канцах даваліся рэльефна⁵². Часам на крыжах быў і надпіс, як, напрыклад, на меціслаўскім экзэмпляры — на вопкавым баку: «кр(ест (ть пам у)тешение)», на адваротным: «с(вя(тая бого)родыце помогай». Б. Рыбакоў лічыць, што гэтыя крыжы былі адліты ў сотнях экзэмпляраў у сувязі з мангола-татарскім нашэсцем⁵³. Фігуры на меціслаўскім экзэмпляры вельмі невыразныя, надпісы дрэнна чытаюцца. Відаць, ён з'яўляецца паўторнай адліўкай, зробленай са старога крыжа⁵⁴.

⁵⁰ Штыхов Г. В. Древний Полоцк. IX—XIII вв. С. 119—123.

⁵¹ Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье... // Сов. археология. 1974. № 3. С. 205, 217.

⁵² Корзухина Г. Ф. О памятниках «корсупского дела» на Руси. С. 133.

⁵³ Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. С. 263.

⁵⁴ Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье... // Сов. археология. 1974. № 3. С. 213.

У Друцку і Меціславе знойдзены энкаліпсіды з пукатай выявай у сяродкрыжжы і плоскімі выявамі святых у медальёнах, прычым твары і адзенне прапрацаваны разцом. Яны аналагічныя крыжам, выяўленым у Кіеве, на Каўказе і іншых месцах, і, па меркаванню Г. Карзухінай, з'явіліся ў другой чвэрці XII ст.⁵⁵

У царкве в. Куцяцічы пад Пінскам захаваліся літы бронзавы энкаліпсід з рэльефнымі выявамі маці боскай з дзіцем на адным баку і распяцця на другім, у медальёнах на канцах — пагрудныя выявы святых⁵⁶. Энкаліпсід памаваўся як цудатворны абраз маці боскай і для яго была зроблена дарагая сярэбраная аправа. У 1636 г. манахі Купяціцкага манастыра перасяліліся ў Кіеў і перанеслі з сабой энкаліпсід, які быў змешчаны ў Сафійскім саборы. Ён атрымаў у Кіеве такую шырокую вядомасць, што яго нават пачалі адлюстроўваць на абразках. Купяціцкі экзэмпляр блізкі да ўзораў кіеўскай металапластыкі XI — пачатку XII ст.

Цікавыя чатыры свінцовыя літыя абразкі з гарэльефнымі паяснымі выявамі святых былі знойдзены археолагам П. Лысенкам пры раскопках старажытнага Турава. Яны зроблены спосабам адліўкі ў гліняную форму і ўяўляюць сабой невялікія авальныя ўстаўкі, якія, відавочна, выкарыстоўваліся для ўпрыгожвання буйнога прадмета рэлігійнага культу, магчыма, папастольнага крыжа⁵⁷. На адным з абразкоў — святая з чыну шматпакутніц з крыжам у левай руцэ, прыціспутай да грудзей. У яе

⁵⁵ Корзухина Г. Ф. О памятниках «корсупского дела» на Руси. С. 133.

⁵⁶ Петров Н. И. Купятичская икона богородицы в связи с древнерусскими энкаллипсами // Тр. IX Археол. съезда в Вильне. М., 1892. Т. 2. С. 71—78.

⁵⁷ Лысенко П. Ф. Свинцовые иконки из древнего Турава // Сов. археология. 1967. № 1. С. 281—284.



4. Абражок-устаўка з выявай маці боскай.
XIII ст. Інстытут гісторыі АН БССР

вельмі характэрны шыракаскулы твар, на галаве ўбор, які ніспадае на плечы. Відаць, гэта Варвара, бо ў Тураве святую вельмі шанавалі. Вядома, што грачанка Варвара была жонкай Святаполка, князя Тураўскага. Яна прывезла з сабой у Тураў мошчы шматпакутніцы Варвары, заснавала тут Варварынскі манастыр, дзе і жыла да самай смерці (1124)⁵⁸. На другім абразку — пранадобная Анастасія або Еўдакія ў востраканечным галаўным уборы. Наверх адзення — снітрахіль. У яе, як і ў Варвары, буйныя кісці рук, складкі адзення ў выглядзе дуганадобных або прамых ліній. На трэцім — святы з прыціснутай да грудзей кнігай. У яго шыракаскулы твар, лысая галава, раздвоеная барада. На плечы пакінуты амафор, што сведчыць аб яго кананізацыі праваслаўнай

царквой у свяціцельскі чын. Даследчыкі мяркуюць, што гэта выява Кірылы Тураўскага — выдатнага царкоўнага дзеяча і прапаведніка Старажытнай Русі. Як вядома, кананізацыя святых адбывалася хрысціянскай царквой не раней 40—50 гадоў з дня іх смерці. А Кірыла Тураўскі ў 1182 г. добраахвотна пакінуў епіскапства і некаторы час пасля таго жыў у Тураўскім манастыры. Кананізацыя яго магла адбыцца ў першай палове XIII ст., да гэтага ж часу і адносяцца абразкі.

Цікавым з'яўляецца абразок з выявай маці боскай у малітоўнай позе. Па іканаграфічнаму тыпу гэта Агіасарытыса, або Халкапратыйская. Характэрнае аблічча багародзіцы: шыракаскулы твар, нібыта расплясканы нос, буйныя рукі. Засмучаны выраз вачэй, журботна апушчаныя ўніз вугалкі рота. Прыгожымі жывапіснымі складкамі драпіруецца хітон, падкрэсліваючы абрыс фігуры. Своеасабліва вырашаны мафорыі: ён укладзены на галаве ў выглядзе кос, выкананых у прыёме перакрываючай штрыхоўкі.

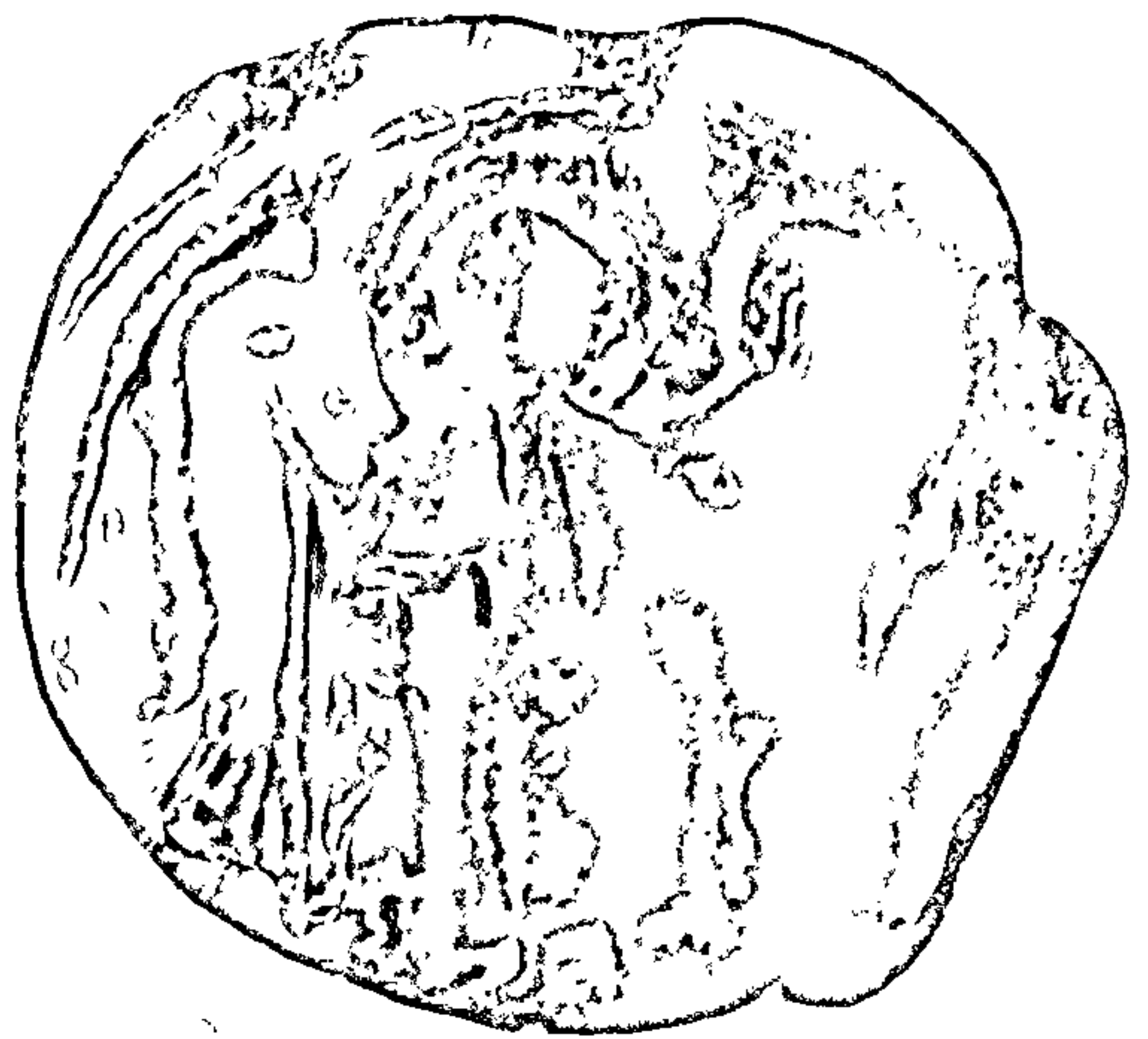
Прамых аналагаў гэтаму абразку мы не знойдзем ні ў дробнай пластыцы іншых зямель Старажытнай Русі, ні ў раманскім мастацтве, хаця прыём перакрываючай штрыхоўкі ў трактоўцы валасоў сустракаецца ў некаторых помніках раманскай пластыкі, але самі пасмы распрацаваны там лінейнымі ўрэзкамі. Наогул даследчыкі мяркуюць, што адзначаны абразкі — прадукт мясцовай вытворчасці, бо вядома, што ў час мангола-татарскага напалеўня былі знішчаны рамесніцкія цэнтры на поўдні і паўночным усходзе Старажытнай Русі. І ў Тураве, відаць, была спроба наладзіць мясцовую вытворчасць такіх вырабаў⁵⁹. Свінец, з якога зроблены абразкі, — даволі рэдкі матэрыял для юве-

⁵⁸ Лысенко П. Ф. Свинцовые иконки из древнего Турова // Сов. археология. 1967. № 1. С. 282.

⁵⁹ Там жа. С. 284.



5. Пячатка віслая жаночая. XII ст.
Правы бок. ДМ БССР



6. Пячатка віслая жаночая. XII ст.
Адваротны бок. ДМ БССР

лірных вырабаў, і тым не менш пры раскопках Турава знойдзены свінцовыя разеткі, шпількі, свінцовы злітак у выглядзе ўсечанага конуса, што, безумоўна, з'яўляецца сведчаннем іх мясцовага паходжання.

Своеасаблівы від дробнай пластыкі — віслыя пячаткі, шырока распаўсюджаныя ў заходніх землях. Звычайна яны належалі высокапастаўленым асобам — князям, прадстаўнікам духавенства. На пячатках у тэхніцы рэльефу даваліся выявы святых у рост ці паясных, а таксама шматфігурныя кампазіцыі (хаця яны сустракаліся даволі рэдка). Звычайна на іх быў надпіс.

Характэрным прыкладам з'яўляецца пячатка полацкага епіскапа Міны, дзе на адным баку — яго пагрудная выява, на другім — надпіс. У часы княжаня Уладзіміра Манамеха на пячатках з'яўляецца агульнацаркоўная эмблема з выявай маці боскай і грэчаскім або рускім надпісам. Такая пячатка полацкага епіскапа Дзянісія з традыцыйнай эмблемай царквы — паясной выявай маці

боскай Аранты — і надпісам на адвароце⁶⁰.

Вядомы пячаткі, якімі карысталіся жапчыны. Дзве з іх, верагодна, належалі маці Ефрасініні Полацкай⁶¹. На пячатках выявы ў поўны рост. На адным баку — Сафіі, на адваротным — Георгія і калончаты надпіс: «Агія Софія», «Агіос Георгіос» — хрысціянскія імёны Святаслава Усяслававіча і яго жонкі — бацькоў Ефрасініні Полацкай. Г. В. Штыхаў звярнуў увагу, што такія ж калончатыя надпісы, выявы Георгія і Сафіі, а таксама патрапальная выява самой Ефрасініні ёсць і на крыжы Ефрасініні Полацкай, выкананым Лазарам Богшам⁶².

Вельмі цікавай з'яўляецца пячатка самой Ефрасініні Полацкай, знойдзеная

⁶⁰ Янін В. Л. Актовые печати Древней Руси. X—XV вв. М., 1970. Т. 1. С. 93.

⁶¹ Штыхов Г. В. Печать XII в. из Полоцка // Сов. археология. 1965. № 3. С. 244—245.

⁶² Штыхов Г. В. Древний Полоцк. IX—XIII вв. С. 115.

ў Ноўгарадзе. На адным баку — паясная выява св. Ефрасіні і падпіс, які закапчваецца словамі: «Ефросини нарецаемой», на другім — «Праабражэние». Шматфігурныя кампазіцыі амаль не сустракаюцца на пячатках Старажытнай Русі, затое шырока вядомы ў візантыйскай сфрагістыцы. Можна прывесці амаль адзіны прыклад пячаткі, знойдзенай у Ноўгарадзе, з сюжэтам «Успенемаці боскай» на адным баку і крыжам — на другім⁶³. Пячатка з кампазіцыяй «Праабражэния» — несумненна даніна візантыйскай традыцыі.

Своеасаблівая пячатка знойдзена пры раскопках Верхняга замка ў Полацку⁶⁴, адціснутая на круглай свінцовай пласціне, праз якую прасвідравана адтуліна для шнурка. Унікальнасць яе ў тым, што на абодвух баках — фігуры ў поўны рост — архангел Міхаіл і Агіасарытыса. Каля выяў — калончаты падпіс. Калі параўнаць полацкую пячатку з

візантыйскімі ўзорамі, то можна заўважыць, што яна адрозніваецца ад іх больш пластычнай мадэліроўкай форм. Выявы маюць плаўныя, мяккія лініі контураў, якія сваімі абрысамі падкрэсліваюць форму пячаткі і прыгожа ўнісваюцца ў яе.

Назіранні над эвалюцыяй мастацкага стылю пячатак дазваляюць зрабіць наступныя вывады. Рэльефныя выявы з'яўляюцца ў XII ст. Спачатку яны пагрудныя (пячатка епіскапа Міны), затым паясныя (пячатка Дыянісія). У далейшым фігуры даюцца ў рост, дэталі адзення, атрыбуты стараанна распрацоўваюцца. Рэльеф становіцца больш высокім, прапорцыі фігур больш правільнымі, надпісы больш дакладнымі, каліграфічнымі. Назіраецца любоў да дэкаратыўнасці — німбы, краі пячатак, адзенне ўпрыгожваюцца кронкавым арнамантам, прыгожа распрацоўваюцца крылы. Вялікая ўвага падаецца дэталям. Выявы на пячатках фрэнтальныя, статычныя або фігура падаецца ў лёгкім руху, не назбаўленым пэўнай зграбнасці (пячатка з выявай Агіасарытысы).

⁶³ Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси. X—XV вв. Т. 1. Табл. 30.

⁶⁴ Штыхов Г. В. Печать XII в. из Полоцка // Сов. археология. 1965. № 3. С. 243.

Разьбяная пластыка

Пластычнае майстэрства нашых продкаў вельмі ярка праявілася ў разьбяных каменных абразках, дзе прадстаўлены раннія іканаграфічныя сюжэты і асобныя выявы, якім надавалася пэўная сімволіка, звязаная з гістарычнай рэчаіснасцю, мясцовымі вераваннямі і густамі. Звычайна насіць каменныя абразкі на грудзях прыйшоў на Русь з Візантыі, дзе іх выразалі з каштоўных камянёў цвёрдых парод, якія самі на сабе лічыліся свяшчэннымі. На Русі ж абразкі выразаліся ў аспоўным з каменя мяккіх парод, залежы якіх знаходзіліся ў розных раёнах старажытнарускай зямлі. Кожны з гэтых абразкоў з'яўляўся прадуктам гарадскога рамяства, выражаўся майстрам індывідуальна і таму не паўтараў адзін аднаго. У выніку кожная знаходка — своеасаблівы ўзор старажытнарускага мастацтва, які выяўляе развіццё стылю і разнастайнасць мастацкіх прыёмаў апрацоўкі матэрыялу.

Насілі каменныя абразкі як мужчыны, так і жанчыны, прычым апошнія — на некалькі абразкоў і крыжоў на адным гайтане з пацеркамі-прапізкамі паміж імі.

Многія рэчы ствараліся не толькі майстрамі-прафесіяналамі, але і простымі гарадскімі рамеснікамі, якія выразалі формы для адліўкі бронзалетаў, крыжоў, абразкоў. Таму ў каменнай пластыцы яскрава праступаюць рысы народнага ўспрымання вобразаў⁶⁵.

Першыя разьбяныя абразкі трапілі ў

Кіеўскую Русь з Візантыі. Гэтаму садзейнічалі ажыўленыя культурныя і гандлёвыя сувязі, у выніку якіх разам з іншымі рэчамі імпарту паступалі і вырабы мастацкага рамяства, у прыватнасці абразкі, касцяныя пласцінкі-накладкі і інш.

Як вядома, дробная пластыка ў Візантыі дасягнула пайбольшага росквіту ў IX—XII стст. У гэты перыяд вельмі ўзрастае роля Канстанцінопаля не толькі ў самой імперыі, але і за яе межамі. Асаблівай раскошай славіўся імператарскі двор, для якога, як і для хрысціянскага культу, ствараюцца рэчы высокай мастацкай якасці. Менавіта ў гэты перыяд творы візантыйскіх майстроў атрымліваюць шырокае прызнанне ў многіх краінах. Яны ўпамінаюцца ў якасці падарункаў пры дыпламатычных перагаворах, пералічваюцца ў складзе здабычы ў час ваенных дзеянняў. Так, у многіх кутках нашай краіны, у тым ліку і ў Навагрудку, выяўлены накладныя касцяныя пласціны з арнаментальнай разеткавага тыпу, якія ў свой час упрыгожвалі куфэрыкі — вырабы, вельмі распаўсюджаныя ў Візантыі⁶⁶. Некаторыя з гэтых пласцін яўна візантыйскага паходжання і трапілі сюды, відаць, шляхам гандлёвых або культурных сувязей. Даследчыкі адзначаюць, што пры шматлікіх і блізкіх зносінах Старажытнай Русі з праваслаўным Усходам розныя вырабы эпохі візантыйскага Адраджэння заносіліся на

⁶⁵ Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 42.

⁶⁶ Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. М., 1978. Іл. 64.

Русь у гатовым выглядзе⁶⁷. Прыкладам можа служыць фрагмент сланцавага абразка з выявай маці боскай з дзіцем, знойдзенага ў Навагрудку⁶⁸. Захавалася толькі верхняя авальная частка абразка з галоўнамі маці боскай і Хрыста. Пры параўнанні гэтага ўзора з візантыйскімі аналагамі можна заўважыць шмат агульнага ў трактоўцы аб'ёмаў, манеры перадачы асобных рыс твараў і г. д. Адрозненне бачна толькі ў некаторых дэталях. Відаць, гэты абразок пельга аднесці да кола сталічных помнікаў канстанцінопальскага паходжання, бо няма тут асаблівай вытанчанасці сілуэта, топкасці рыс твараў, строгай стрыманасці ў перадачы складак драпіроўкі. Магчыма, гэты выраб правінцыяльнага паходжання, зроблены ў межах Візантыйскай імперыі.

У іншай манеры выкапаны абразок з выявай Спаса Эмануіла, знойдзены на тэрыторыі вакольнага горада старажытнага Пінска⁶⁹. Ён мае прамавугольную ніжнюю, паўцыркульную верхнюю часткі і зграбны фігурны выступ, на якім разменчаны чатырохканцовы крыж і чатыры кропкі. Пагрудная выява, якая акаймляецца двума рэльефнымі борцікамі, выканана ў даволі высокім, скругленым да фону рэльефе. Спас Эмануіл у хітоне з клавам на правым плячы, арнаментаваным касым крыжам. Складкі хітона і тімація, як і пасмы валасоў, дадзены ў выглядзе графічных паралельных урэзаў.

У Спаса Эмануіла на-юнацку акруглены твар з пукатымі міндаленадобнымі вачыма і рэльефным верхнім наве-

кам. Дакладна абазначаны надброўныя дугі і вочныя ўпадзіны. Вакол галавы німб з перакрываваннем, форма якога ўдала ўпісана ў верхнюю авальную частку абразка. Мадэліроўка твару, фігуры Спаса Эмануіла даволі аб'ёмная, пластычная, прапорцыі правільныя, упэўненыя. У нахіленай галаве, задумным позірку Спаса Эмануіла, у плаўных мяккіх абрысах твару майстар перадаў атмасферу лірычнасці, душэўнай чысціні.

Аналагічныя гэтаму абразку ліцік з Поўгарада, стэатытавы абразок з Кліўленда і Ваўкавыска⁷⁰. Усе яны, як і пінскі экзэмпляр, пагадваюць лепшыя ўзоры візантыйскай пластыкі, характэрнай асаблівасцю якіх у параўнанні са старажытнарускімі з'яўляецца выразнасць антычнай асновы ў разуменні і перадачы вобраза. Але, засвойваючы вопыт больш развітай візантыйскай, а праз яе еўрапейскай і часткова ўсходняй культур, мясцовыя майстры з цягам часу пачынаюць творча перапрацоўваць візантыйскія ўзоры. Гэтаму ў значнай ступені садзейнічалі трывалыя традыцыі разьбы, якія склаліся яшчэ ў часы язычніцтва, што дазволіла майстрам стаць на шлях актыўнай творчай перапрацоўкі візантыйскай спадчыны. Аб гэтым сведчыць шэраг помнікаў, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі. Адзін з іх — касцяная пласцінка, выяўленая на Шведскай горцы ў Ваўкавыску⁷¹. Яна мае прамавугольную форму з адтулінай у верхняй частцы, якая служыла для падвешвання або напішня на грудзях. Пласцінка падзелена на тры паясы, дзе на заглыбленым фоне зменчаны тры пагрудныя выявы: звер-

⁶⁷ Петров Н. И. О русской религиозной и церковной скульптуре // Руководство для сельских пастырей. Киев, 1904. Т. 1. С. 367.

⁶⁸ Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Гл. 76.

⁶⁹ Лысенко П. Ф. Каменная иконка из Пинска // Сов. археология. 1968. № 2. С. 295—297.

⁷⁰ Седова М. В. Каменные иконки древнего Новгорода // Сов. археология. 1965. № 3. С. 264. Гл. 1—2.

⁷¹ Зверуго Я. Г. Костяная пластинка из Волковыска // Тез. докл. конф. по археологии Белоруссии. Мн., 1969. С. 200—201.



ху архангел Гаўрыіл ці Міхаіл, пасярэдзіне апостал са скруткам (відаць, Пётр), унізе Георгій ці Пракопій. На адваротным баку рэльефны чатырохканцовы крыж з медальёнамі. Малосы, якія падзяляюць пласціну на паясы, амаль гладкія, перасякаюцца толькі німбамі, якія не змяшчаюцца ў адведзенай для іх прасторы. Вобразы святых вельмі выразныя, асабліва выява архангела. У яго характэрны прадаўгаваты твар з выступаючымі скуламі, шы-

рока раскрытымі вачыма, буіныя кісці рук. Правае крыло архангела, быццам закінутае за галаву, утварае пешта пакштат німба, на фоне якога рэльефна абазначана галава. Аб'ёмы мякка спалучаюцца паміж сабой і вызначаюцца плаўнасцю контураў, рытмічнай узгодненасцю фігур, поз, жэстаў. Адчуваецца, што майстар добра валодае матэрыялам, які ён апрацоўвае ў адпаведнасці з яго дэкаратыўнымі і тэхнічнымі магчымасцямі.

Падобныя пласцінкі ў вялікай колькасці вядомы ў візантыйскіх старажытнасцях⁷². Несумненна, ваўкавыскі ўзор паўтарае такога роду візантыйскія помнікі. Падобенства праяўляецца не толькі ў агульным размяшчэнні выяў, у іх іканаграфічных тыпах, але і ў асобных дэталях. Разам з тым ваўкавыская створка адрозніваецца ад візантыйскіх узораў манерай выкапання. Фігуры прыземістых прапорцый, з празмерна вялікімі галовамі і рукамі, са спрошчанай перадачай вачэй, насоў, вушэй. Абагульнена трактаваны складкі адзення, на якім амаль адсутнічаюць упрыгожванні. Такім чынам, выявы не вызначаюцца класічнай закончанасцю, якая ўласціва візантыйскім помнікам; у цэлым пласціна, відаць, з'яўляецца правінцыяльным паўторам сталічнага ўзору. Магчыма, яна зроблена ў самім Ваўкавыску, дзе касцярэзнае рамяство было вельмі развіта, аб чым сведчаць касцяныя загатоўкі і вырабы, знойдзеныя пры археалагічных раскопках⁷³.

Некалькі каменных абразкоў было знойдзена ў Полацкім княстве — буйным палітычным, эканамічным і культурным цэнтры заходніх зямель Старажытнай Русі. Полацк ужо з першых гадоў існавання быў вядомы далёка за межамі роднай зямлі і славіўся сваімі рамеснікамі і доўлідамі. Полацкае мураванае доўлідства ў сярэдзіне XII ст. змагло стварыць уласную архітэктурную школу, дзе на мясцовай глебе былі своеасабліва трансфармаваны візантыйскія ўзоры. Значных вышын дасягнула манументальнае і дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва, лепныя помнікі

якога стаяць у шэрагу самых выдатных твораў чалавецтва.

Своеасабліваасцю вызначаецца і дробная пластыка, якая прадстаўлена нешматлікімі, але даволі характэрнымі ўзорамі. Абразкі невялікага памеру, маюць вузкія палі, акаймленне з вушкам або адтуліну для шнурка. На заглыбленым фоне — рэльефныя выявы святых. Значную цікавасць уяўляе абразок з выявамі імператара Канстанціна і яго маці Алены, знойдзены пры раскопках Верхняга замка ў Полацку. Ён мае прамавугольную форму. У верхнім левым кутку — надпіс «А. Костянтин» (А. — скарачана ад Αγία — святы), на правым баку — рэшткі пазалоты. Выявы Канстанціна і Алены даволі распаўсюджаныя ў гэты перыяд і сустракаюцца як у манументальным жывапісе (Сафійскі сабор у Ноўгарадзе, XI ст.; Кірылаўская царква ў Кіеве, XII ст.; Мірожскі манастыр у Пскове, XII ст.), так і ў помніках дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Па іканаграфіі абразок нагадвае шырокавядомыя візантыйскія ўзоры⁷⁴. На полацкім абразку выявы статычныя і паказаны строга ў фас. Канстанцін і Алена трымаюць у руках васьміканцовы крыж з касой піжняй перакладзінай, які рэдка сустракаецца ў візантыйскіх помніках і даволі распаўсюджаны ў старажытнарускіх⁷⁵. Яны ва ўбранні візантыйскіх імператараў. У Канстанціна арнаментаваны лоранаясвае фігуру наўкось. У Алены — псеўдафаракі ў выглядзе міндаленадобнага шчыта з васьміканцовым крыжам. На галовах Канстанціна і Алены — імператарскія кароны, але некаторыя да-

⁷² Банк А. В. Константинопольские образцы и местные копии // Византийский вестник. 1973. Т. 34. С. 192.

⁷³ Алексеев Л. В. Художественные изделия косторезов из древних городов Белоруссии // Сов. археология. 1962. № 4. С. 197—209.

⁷⁴ Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М.; Л., 1966. Табл. 195, 200.

⁷⁵ Лазарев В. И. Новгородская живопись. М., 1969. С. 10—11; Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964. С. 45. Табл. 11.



8. Абраз «Канстанцін і Алена». Сярэдзіна XII ст. Полацкі краязнаўчы музей

следчыкі сцвярджаюць, што яны не візантыйскага, а заходнегерманскага тыпу — у такіх звычайна паказваюць германскіх імператараў⁷⁶. Пезвычайным для візантыйскай іканаграфіі з'яўляецца падножка ў выглядзе напаякруглых палат з двайным абрысам і кропкавым арнамантам па краі, якім упрыгожаны таксама німбы, кароны, кромка верхняга адзення, псеўдафаракі. Буйныя складкі адзення дадзены ў выглядзе здвоеных ліній. Своеасаблівае і пластычнае вырашэнне вобразаў. У Канстанціна і Алены каржакаватыя фігуры, шырокія твары, мадэліроўка якіх дадзена акругленым рэльефам. Дакладна пазначаны міндалепадобныя вочы, моцна сціснутыя вусны, цяжкія падбародкі. Для выяў характэрны спакойны абрыс фігур і твараў, свабодная лепка аб'ёмаў і ў той жа час некаторая напружанасць форм, унутраная дынаміка. Экспрэсія дасягаецца павелічэннем шырока расплюшчаных вачэй Канстанціна і Алены з пазначаным кропкай зрэнкам. Усе гэтыя асаблівасці збліжаюць полацкія абразок з раманскай пластыкай, што адзначаюць і некаторыя даследчыкі⁷⁷.

Як вядома, дробная пластыка была менш звязана з візантыйскай традыцыяй, чым, напрыклад, жывапіс. Духавенства, над строгім кантролем якога знаходзіўся на Русі іканапіс, не магло дазволіць адрыў ад традыцыйных форм, праікненне ў яго рыс, характэрных для мастацтва лацінскага Захаду, у той час як шырокае бытаванне дробнай пла-

стыкі ў прыватным ужытку садзейнічала таму, што яна не так строга падвяргалася кантролю з боку царквы.

Калі раней старажытнаруское і раманскае мастацтва развівалася кожнае сваімі шляхамі, то ў XII ст. і асабліва ў першай трэці XIII ст. пункты іх сутыкнення робяцца больш шматлікімі і арганічнымі⁷⁸. Вядома, што Полацкае княства падтрымлівала ажыўленыя гандлёвыя сувязі з Захадам, чаму часткова садзейнічала геаграфічнае становішча, яго сувязь праз Нёман і Дзвіну з краінамі Цэнтральнай Еўропы. У Полацкай зямлі выяўлены скарбы з заходнееўрапейскімі манетамі, мячом X ст., якія вырабляліся ў Рэйнскіх майстэрнях і былі распаўсюджаны ў Скандынавіі⁷⁹. У Лукомлі, у курганных могілніках XI ст., выяўлены ўтульчатая наканечнікі дзідаў⁸⁰, завезеныя са Швецыі. У Друцку і Полацку знойдзены бронзавыя наканечнікі мячоў, некаторыя з якіх, відаць, паходзяць са Скандынавіі, іншыя — з усходняй Прыбалтыкі⁸¹.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што полацкія майстры былі знаёмы не толькі з візантыйскай іканаграфіяй, але і з помнікамі раманскага мастацтва, якія зрабілі пэўны ўплыў на іх творчасць. Але яны не проста пераймалі гатовыя ўзоры, а творча перапрацоўвалі іх у адпаведнасці са сваімі эстэтычнымі густамі і багатым шматвяковым мастацкім вопытам.

⁷⁸ Pucko W. O tendencjach zachodnich w malarstwie ikonum Rusi XII—XIII ww. / Biuletyn Historii Sztuki (далей — BHS). 1979. N 4. S. 327—336.

⁷⁹ Кириичников А. И. Древнерусское оружие. Мечи и сабли X—XIII вв. // Свод археол. источников. 1966. Вып. 1. № 36. С. 32.

⁸⁰ Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли. IX—XIII. С. 131—132.

⁸¹ Штыхов Г. В. Киев и города Полоцкой земли // Киев и западные земли Руси в IX—XIII вв. М., 1982. С. 62.

⁷⁶ Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 42.

⁷⁷ Николаева Т. В. Скарбы мастацтва // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1972. № 1. С. 60; Монгайт А. Л. Фрески Спасо-Евфросиньевской церкви // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 140; Лазарев В. И. Византийское и древнерусское искусство: Ст. и материалы. М., 1978. С. 234.



9. Абраз двухбаковы «Маці боская».
1-я пал. XIII ст. Правы бок. ДММ БССР

Як вядома, у раманскай пластыцы выявы губляюць свой прасторавы характар і здаюцца нібы прыклеенымі да фону. Падножка, на якім змешчаны фігуры Канстанціна і Алея, падкрэслівае прасторавую глыбіню рэльефу, паднятага над фонам па розную вышыню. Невялікія па памерах выявы здаюцца манументальнымі дзякуючы фронтальнасці фігур, сіметрыі кампазіцыі, пізкаму пазёму. Манументальная статычнасць полацкага абразка адрозніваецца ад напружанасці, павышанай эмацыянальнасці і драматычнасці вобразаў, уласцівых раманскай пластыцы. Дакладнасць аб'ёмаў падкрэсліваецца мініяцюрнасцю разьбы, што праяўляецца ў лінейных рытмах складак адзення, мностве ўпрыгожанняў, рытмічным паўторы кропак, крынаў, звернутых пя-

лёткамі ўніз, якімі арнаментаваны надол адзення. З гэтага спалучэння дэкаратыўнасці і строгага рытму аб'ёмаў складаецца своеасаблівы мастацкі стыль твора, які нельга зблытаць ні з раманскімі, ні з візантыйскімі ўзорамі.

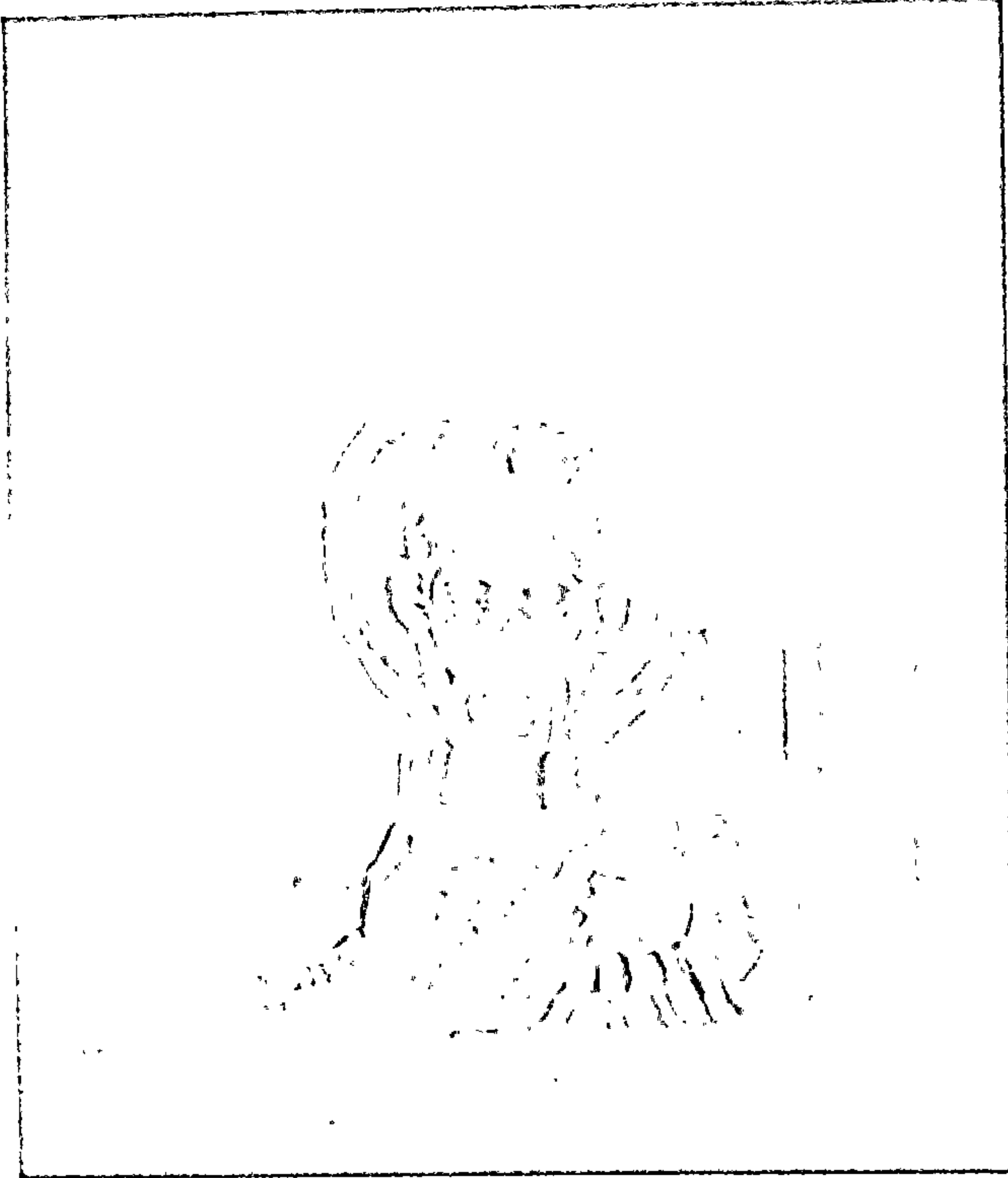
Яшчэ большыя выразныя абразкі, знойдзеныя на замчышчы ў Мінску. Яны вызначаюцца асаблівым стылем разьбы, які сведчыць аб іх мясцовай вытворчасці⁸².

Цікавыя двухбаковыя абразкі з паяснымі выявамі святых. На адным баку — маці боская, на адваротным — апостал Пётр. Ён паказаны ў фас, правая рука сагнута перад грудзямі ў благаслаўляльным жэсце, а раскрытая левая паднята да пляча. На ім хітон з прамавугольным выразам і гімацій з буінымі свабоднымі складкамі. Твар вельмі выразны: вялікія пукатыя вочы, прамы, быццам вытачаны нос, падкрэсленыя рэльефы шчок. Кароткія валасы, якія пакідаюць адкрытымі вушы, перададзены, як і на многіх візантыйскіх помніках, у выглядзе двух радоў кружкаў, падзеленых вертыкальнымі рысачкамі на пругкія аб'ёмныя пасмы.

Маці боская, паказаная ў малітоўнай позе, вядома пад назвай Агіасарытысы, або Халкапратыйскай. Іканаграфія Агіасарытысы склалася ў Візантыі ў IX—X стст. і з'яўляецца распаўсюджаным варыянтам маці боскай — заступніцы, якая моліцца за прыватных асоб⁸³. У старажытнарускім мастацтве гэты іканаграфічны ізвод сустракаецца даволі рэдка (выява маці боскай на абразе XIII ст. «Ілля-прарок у пустыні» з жыццём і Дзісусам на рэльефе фасада Георгіеўскага храма ў Юр'еве-Поль-

⁸² Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Археология СССР. Свод археол. источников. С. 42.

⁸³ Кондаков И. П. Иконография богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 296.



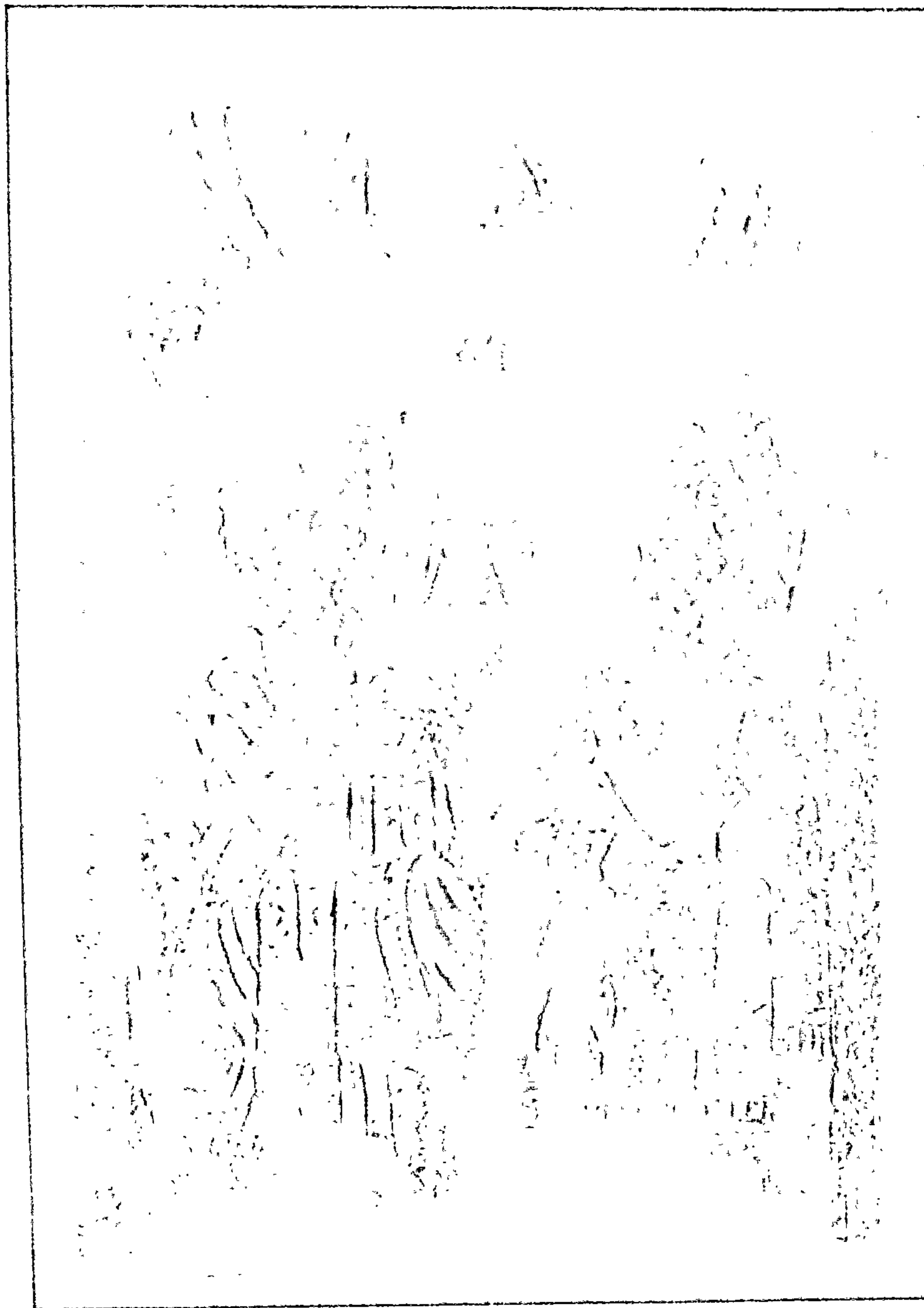
скім)⁸⁴. Значна больш ён распаўсюджаны ў візантыйскіх старажытнасцях⁸⁵. У заходнерускіх землях выявы Агіасарытысы сустракаюцца даволі часта — на абразках, віслых пячатках, у манументальным жыванісе (фрэска Спаса-Ефрасіннеўскай царквы ў Полацку).

На мінскай абразку перш за ўсё прыцягвае ўвагу твар маці боскай з буйнымі рысамі, вялікімі вачыма, прамым носам. Мадэліроўка фігуры пластычная, што

падкрэсліваецца складкамі мафорыя, перададзенага рэдкімі, заглыбленымі, месцамі падвоенымі лініямі, якія выяўляюць масіўнасць фігуры. Майстар умела карыстаецца прыёмамі мадэліроўкі формы і будзе яе на градацых аб'ёму, што стварае ўражанне прасторавасці кампазіцыі. Агульная вышыня рэльефу невялікая, але і ў гэтых межах вылучаецца некалькі плаўнаў. Першы выяўляе часткі фігуры, якія найбольш выступаюць з фону, другі — тора і твар. Самым нізкім рэльефам дадзены німбы, краі рэльефу плаўна закруглены. У параўнанні з візантыйскімі ўзорамі, дзе ўзмацняецца лінейны, графічны пачатак, гэты помнік вызначаецца выразнай пластычнасцю

⁸⁴ Алнатов М. В. Сокровища русского искусства XI—XV вв. М., 1971. Табл. 33; Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Табл. 4.

⁸⁵ Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Ст. 113, 114.



11. Абраз «Мікола і Стэфан». 1-я пал. XIII ст. ДММ БССР



12. Шахматны кароль. Канец XII — пач. XIII ст. Брэсцкі краязнаўчы музей

фігур і твараў, свабоднай і ўпэўненай разьбой. Выкапаны ён без прафесійнай вытанчанасці, але з вялікай доляй рэалізму і, відаць, мясцовым майстрам, які дасягнуў выразнай пластычнасці выяў.

Адным з пайбольш даскапалых узораў дробнай пластыкі мясцовай вытворчасці з'яўляецца абразок «Мікола і Стэфан». Гэтыя святлыя лічыліся абаронцамі падарожнікаў, людзей, якія знаходзіліся ў небяспечнай дарозе⁸⁶.

⁸⁶ Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // Сов. археология. 1972. № 3. С. 207.

У верхняй частцы абразка — пагрудная выява Хрыста Эмапуіла, які благаслаўляе абедзвюма рукамі Міколу і Стэфана, паказаных у поўны рост. Фігура Хрыста адзелена ад іх паўкруглай паласой з буйнымі пацеркамі, што абазначае неба. Мікола ў свяціцельскім аблачэнні. Правая рука, сагнутая перад грудзямі, у благаслаўляльным жэсце, левай ён падтрымлівае Евангелле. Архидыякан Стэфан у дыяканскім стыхары, у яго правай руцэ, відаць, было кадзіла (не збераглося), у левай — артафорыя-піксіда. Фігуры Стэфана і Міколы каржакаватыя, з укарочанымі прапорцыямі, галовы крыху ўзбуйненыя. Твары акруглыя, скуластыя, насы прыплясканыя, вочы шырока расплюшчаныя, куткі вуснаў апушчаныя. Простанародныя, непасрэдныя твары вельмі выразныя. У сувязі са знаходкай падобнага бронзавага абразка з выявай Міколы і Стэфана на гарадзішчы на р. Менцы (разам з іншымі матэрыяламі XI ст.) Г. В. Штыхаў выказаў думку, што «гэта глыбока сімвалічная іканаграфія доўга трымалася ў Мінску»⁸⁷.

Калі параўнаць полацкія і мінскія абразкі, то можна заўважыць шмат агульнага. Для іх характэрны даволі высокі, скруглены да фону абразка рэльеф, дваіная акантоўка німбаў, дугападобныя складкі адзення, якое мае мноства ўпрыгожанняў. Абразкі вызначаюцца актыўным пластычным стылем, жывапіснай сакавітасцю рэльефаў, яснасцю і дакладнасцю аб'ёмаў. Падабенства можна тлумачыць тым, што перадумовы творчасці як полацкіх, так і мінскіх майстроў былі такімі ж, як у іншых гарадах Полацкай зямлі, і іх творы вызначаюцца толькі свосасаблівасцю індывідуальнай манеры. Абразкі хут-

⁸⁷ Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли. IX—XIII. С. 141.

чэй за ўсё мясцовай вытворчасці, што нацвярджаюць выказванні некаторых даследчыкаў, якія лічаць, што дробная пластыка магла вырабляцца ў такіх буйных цэнтрах, якімі былі ў той час Пінск, Навагрудак, Полацк і, відаць, некаторыя іншыя гарады⁸⁸.

Такім чынам, заходнерускія майстры актыўна асімілявалі разнастайныя ўплывы, творча інтэрпрэтавалі іх на мясцовай глебе і стварылі творы, пазначаныя рысамі непаўторнай самабытнасці.

Разьбяныя абразкі не вычэрпваюць усяго багацця і разнастайнасці творчых пошукаў заходнерускіх майстроў. Шэраг вырабаў, знойдзеных пры археалагічных раскопках, сведчыць аб значным развіцці свецкага мастацтва ў Беларусі. Характэрнымі ўзорамі яго з'яўляюцца шахматы, пра якія ўпамінаў у свой час яшчэ Кірыла Тураўскі.

Шахматныя фігуркі выразаліся з косяці ці каменя — бадай самых трывалых і вельмі прыдатных для скульптурнай разьбы матэрыялаў.

Самымі раннімі ўзорамі з'яўляюцца фігуркі коней, знойдзеныя на паселішчы на р. Менцы, у вярхоўі Пцічы пад Мінскам (XI ст.), у Навагрудку, Тураве (XII ст.). Яны маюць форму цыліндрыкаў, конусаў, пірамід, што, безумоўна, сведчыць аб уплыве ўсходніх узораў, якія траплялі ў Кіеўскую Русь з Персіі і Сярэдняй Азіі⁸⁹. Апрача коней, выяўлены і іншыя фігуркі — слапа (Друцк), ладзі «рух» — па назве фантастычнай птушкі з персідскага казачнага эпасу (Копысь), якая мела прамавугольную аснову і два выступы.

⁸⁸ Порфирдов И. Г. Вопросы областного атрибутирования древнерусской мелкой каменной пластики // Древнерусское искусство. М., 1977. С. 66.

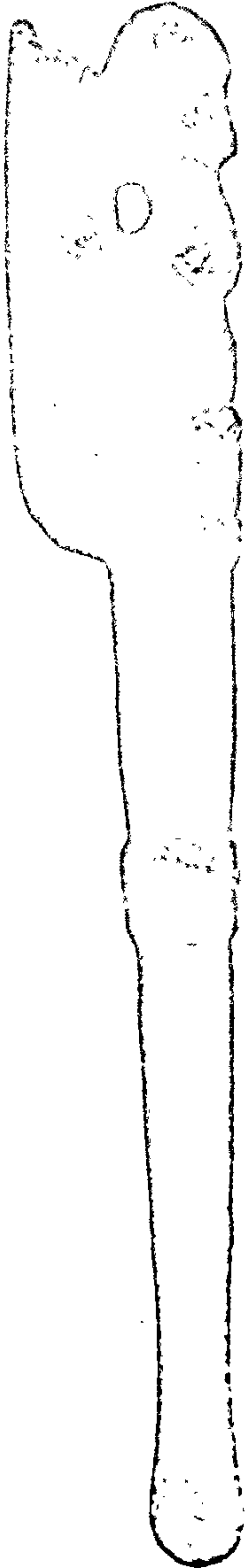
⁸⁹ Пуцко В. Г., Штыхаў Г. В. Скульптура і дробная пластыка заходнерускіх зямель // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. С. 99.



13. Шахматная пешка «Барабанчык». Пач. XII ст. ДММ БССР

Калі вышэйпазваныя творы маюць цалкам абстрактна-сімвалічны характар і толькі адзін або некалькі выступаў зверху азначаюць тыя ці іншыя часткі фігуры, то шэраг іншых скульптур выкананы ў рэалістычнай манеры. Гэта так званыя шахматы «з тварыкамі» — выдатныя помнікі старажытна-рускага касцярэзнага рамяства.

Шахматных фігур «з тварыкамі» ў Беларусі знойдзена пяць. Сярод іх — фігура цара (так на Русі называлі караля) у выглядзе воіна, выяўленая на Берасцейскім гарадзішчы, а таксама фер-



зя (Лукомль). Яго фігура дадзена кампактным аб'ёмам, а складзеныя на ўсходняму ногі і перакрываючыя на грудзях рукі паказаны рэльефна. Галава даволі буйная, твар грубаваты, з выступаючым падбародкам і прыплясканым носам.

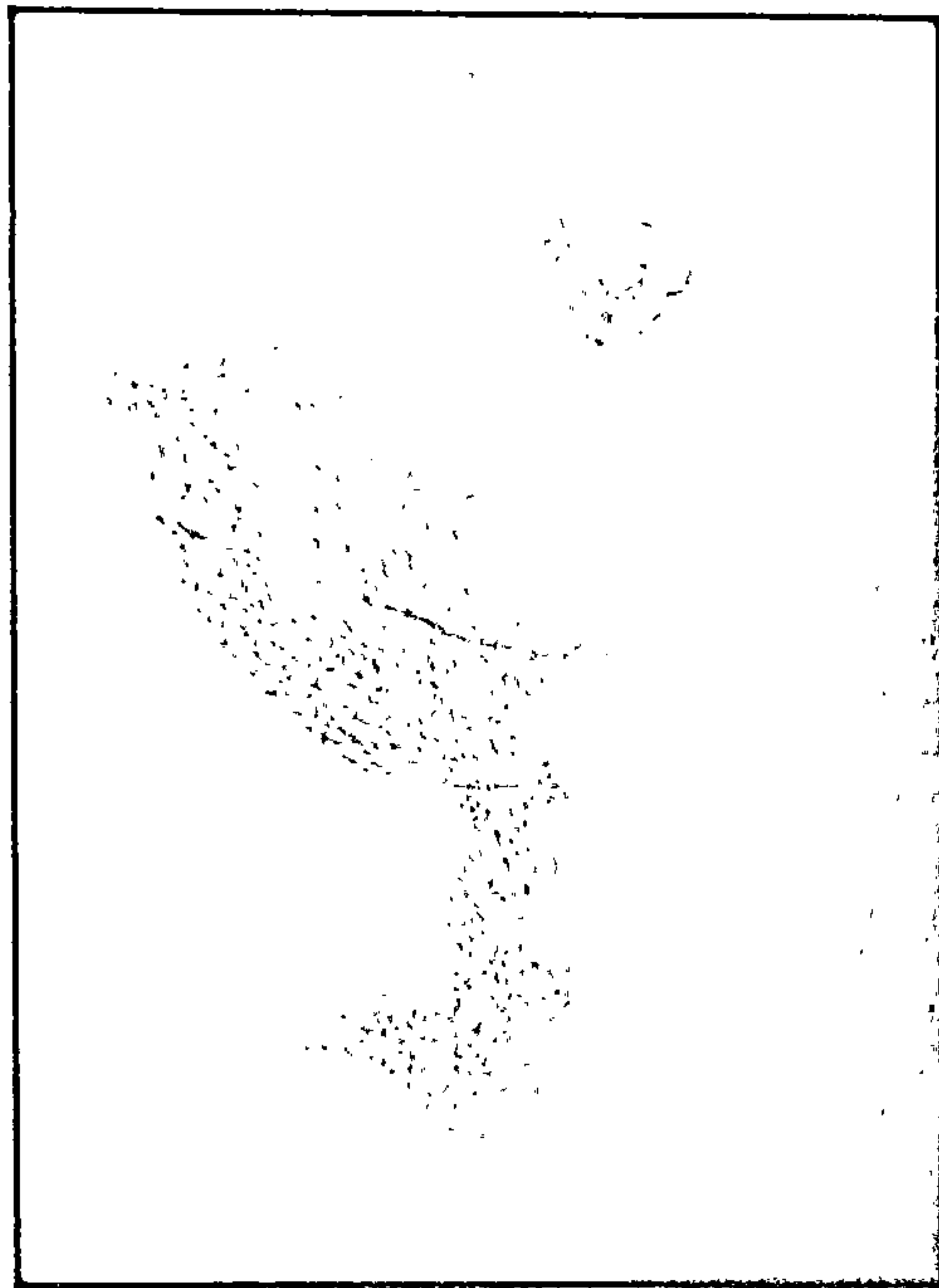
Вельмі каларытнае таксама і аблічча пешкі ў выглядзе барабанчыка, змеічанай на трохвугольным аславанні (Ваўкавыск). Ён у доўгай падпяразнай кашулі, на нагах боты, на галаве нізкая шапка, з-пад якой бачны зачасаныя назад валасы. Постаць прысадзістая, рысы твару вельмі выразныя: вялікі прыплясканы нос, высунуты наперад падбародак, шырока расплюшчаныя вочы. Прапорцыі фігуры яўна несапраўдныя: вялікая ў параўнанні з тулавам галава, буйныя кісці рук. У правай руцэ барабанчыка палка-вашчага, што выкарыстоўвалася для ўдараў па барабанах. (Дарэчы, у старажытнарускіх крыніцах ударны інструмент, які нагадвае барабан, называецца бубнам.) Бубен, што звісае з пляча, перададзены вельмі дакладна, і на ім нават пазначана тасьма, пры дапамозе якой рэгулявалася нацяжэнне скуры. Цікава адзначыць, што інструмент у выглядзе барабана сустракаецца на мініяцюры Кенігсбергскага летапісу, дзе паказаны ігрышчы славян⁹⁰.

Барабанчык падае сігнал да бою, і майстар, паказваючы чалавека ў нэўнай жыццёвай сітуацыі, імкнуўся надкрэсліць тое, што лічыў асабліва важным. Таму ён і засяроджвае ўвагу на барабане, на вачыі ў правай руцэ, лічачы іх у дадзенай сітуацыі галоўнымі. Скульптура вызначаецца кампактнасцю

⁹⁰ Радзівілловекая или Кенігсбергская летопись. СПб, 1902. Л. 6.



15. Шахматная тура «Насада». Пач.—
сярэдзіна XII ст. Гродзенскі
гісторыка-археалагічны музей



16. Шахматная тура «Насада».
Пач. XII ст. ДММ БССР

форм, строгім адборам дэталей, мяккім пластычным сілуэтам, што робіць твор дакладным па думцы, а вобраз ваеннага музыкі — вельмі пераканаўчым.

Вобраз старажытнага музыкі ўвасоблены таксама і на вухачыстцы, знойдзенай на надлюзе багатага дома ў Навагрудку⁹¹. Музыка, што змешчаны ў верхняй частцы вухачысткі, сядзіць на лаўцы, перад ім на падстаўцы трохступны інструмент трапецападобнай формы — «псалтыр» (музычны інструмент, які ўжываўся для суправаджэння

ўрачыстых песнапешняў і быў менш пашыраны, чым гуслі). Калі нараўнаць выявы барабаншчыка і музыкі, то можна заўважыць шмат агульнага: яны бязвусыя і безбародыя, доўгія кашулі надпяразапы паясамі, на галовах плоскія шапкі. Падабенства вонкавага аблічча і адзення дае надставы меркаваць, што накіраваны тут прафесійныя музыканты.

Стылістычна блізкія да гэтых фігур і выявы воінаў у мініяцюрных ладдзях, знойдзеных у Гродна і Ваўкавыску. На гродзенскай ладдзі воіны змешчаны на носе і карме, па ваўкавыскай — двое насярэдзіне ля бартоў, трэці — на носе судна засяроджала ўзіраецца наперад. Майстар удала размяшчае фігуры на

⁹¹ Гуревич Ф. Д. Изображения музыкантов в Древней Руси // Сов. археология. 1965. № 2. С. 276—278.

даволі абмежаванай прасторы, прычым аб'ядноўвае іх адзінствам дзеяння. Воіны ў круглых шапках, з-пад якіх спускаюцца доўгія валасы. Твары з некалькі грубаватымі рысамі, пукатымі лбамі, вельмі выразныя. Характэрна, што сама лодка — гэта не абстрактная выява з выступамі і адтулінамі, а зусім рэальнае канкрэтнае адлюстраванне пэўнага судна («насада»), якое было прыстасавана да бою на вузкіх рэках. Яно ўяўляла сабой рачную лодку з высокаўзнятымі бартамі, якія ахоўвалі весляроў ад варожых стрэл. «Насады» выкарыстоўваліся ў беларускім Палямонні і, відаць, майстру былі добра знаёмы, бо вельмі канкрэтнымі і рэальнымі атрымаліся ў яго гэтыя баявыя судны.

Такім чынам, знойдзеныя фігуркі — і выяўленчыя шахматы, і бытавыя вырабы з аб'ёмнымі выявамі — даюць нэўнае ўяўленне аб жыхарах заходне-рускіх гарадоў, іх адзенні, прычосках. Выкананыя з надзвычайнай праўдзівасцю і назіральнасцю, яны вызначаюцца экспрэсіўнай выразнасцю і адвольнымі прапорцыямі, у чым, відаць, праяўляюцца павевы раманскага мастацтва⁹². Стылістычная блізкасць фігур сведчыць аб фарміраванні своеасаблівых адметных рыс у дробнай пластыцы старажытнай Беларусі, аб высокім майстэрстве мясцовых разьбяроў.

Гэтыя рысы праяўляюцца не толькі ў антранаморфных, але і зааморфных выявах. Яны, праўда, больш за ўсё раснаўсюджаны ў кантурнай і выемчатай разьбе грабянёў, пакладак, плітак, упрыгожаных арнаментам «звярынага» стылю з адлюстраваннем сабак, кошак, аленяў, барсаў і іншых жывёл. Даволі рэдкай з'яўляецца вухачыетка з аб'ёмным адлюстраваннем ваўка, выяўленая

ў Тураве. Яе цікава параўнаць з наверхам у выглядзе льва, зробленага ў традыцыйных раманскага мастацтва ў Паўднёвай Германіі і знойдзенага ў Ваўкавыску, куды яно трапіла шляхам гандлёвых ці культурных сувязей⁹³. Як вядома, у «звярынай» арнаментыцы Захаду леў ідэнтыфікуецца з д'яблам, які можа праглынуць грэшніка. Таму і ў наверхам леў са страшэнна ашчэранай пашчай праглынае немаладога мужчыну ў багатым адзенні, які пры жыцці не выконваў хрысціянскіх заповедзей, за што пасля смерці яго чакае некла. Наверхам было часткай багатага сядзення, і выява льва з'яўлялася грозным напамінам яго ўладальніку.

Нічога жахлівага мы не бачым у фігурцы ваўка на тураўскай вухачыетцы. Ён паказаны добраай незласлівай істотай, якая больш падобна на сабаку, і нават ашчэраная пашча не здаецца грознай. У яго абагульненая фігура з пластычна выяўленымі аб'ёмамі, мяккімі плаўнымі контурамі. У трактоўцы гэтага вобраза праяўляецца народная фантазія і густ.

Такім чынам, дробная пластыка заходніх зямель Кіеўскай Русі дасягнула высокага развіцця, што праявілася ў багаці і разнастайнасці яе відаў і жанраў, выкарыстанні самых розных матэрыялаў і прыёмаў іх апрацоўкі. Пашы продкі на-майстэрску валодалі тэхнікай як рэльефнай, так і аб'ёмнай разьбы і стварылі творы, адзначаныя пенаўторнай своеасаблівасцю, высокім узроўнем выканання. Дробная пластыка з'явілася важкім укладам у культуру Кіеўскай Русі і стала моцным надмуркам развіцця беларускай скульптуры XIV—XVIII стст.

⁹² Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. М., 1974. С. 129; Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 5.

⁹³ Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.). М., 1966. С. 29.

УПЛЫВЫ РАМАНСКАГА СТЫЛАЮ І ГОТЫКІ



Скульптура Беларусі XIII—XV стст. бадай самая неадаследаваная старонка творчай спадчыны беларускага народа з-за амаль поўнай адсутнасці помнікаў. А між тым гэта прыпцыпова новы перыяд у яе развіцці, адзначаючы новымі рысамі, новымі мастацка-стылявымі асаблівасцямі. Скульптура трывала ўваходзіць у саюз з архітэктурай і яе мастацкімі стылямі — раманскім, пазней гатычным, станаўляючы і развіццё якіх у пластыцы Беларусі, на жаль, сёння прасачыць вельмі цяжка.

Распаўсюджанне раманскага стылю і готыкі шмат у чым было абумоўлена своеасаблівасцю гістарычнай сітуацыі, якая склалася ў заходніх землях. Палітычная і тэрытарыяльная кансалідацыя гэтых зямель і Літвы, паскораная пагрозай з боку крыжакоў і татар, прывяла да стварэння магутнай дзяржавы — Вялікага княства Літоўскага, якая ў XV — першай палове XVI ст. займала тэрыторыю ад Балтыйскага мора і Мазовіі на захадзе да Рязэва, Мажайска, Калугі, Тулы на ўсходзе, ад вярхоўя Волгі на поўначы і да прычарнаморскіх стэпаў на поўдні. Заходнія землі ўвайшлі ў склад княства з буйнымі дасягненнямі ў галіне эканомікі і культуры. Аб гэтым сведчаюць значнае развіццё ўнутранага рынку і таварна-гандлёвых адносін, рост гарадоў, многія з якіх з'яўляліся важнымі цэнтрамі рамяства і гандлю, высокі ўзровень мураванага дойлідства, манументальнага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і пісьменства.

У канцы XIV—XV ст. у беларускай культуры ўзмацняецца ўплыў заходне-

еўрапейскага мастацтва, што было выклікана складанымі і суцярачлівымі абставінамі, абумоўленымі абвастрэннем дынастычнай і палітычнай барацьбы ўнутры Вялікага княства Літоўскага, настаянай агрэсіяй Тэўтонскага ордэна (толькі за 1345—1392 гг. крыжакі зрабілі 96 нападаў на Беларусь і Літву). Усё гэта падрыхтавала глебу для саюза княства з Польшчай, аформленага Крэўскай (1385) і Віленска-Радамскай (1401) уніямі. Паводле уніі, Вялікаму княству Літоўскаму быў гарантаваны аўтэнтычны дзяржаўны рэжым у саюзе з Польшчай і над вярхоўнай уладай польскага караля. Гэты саюз унёс карэнныя змены ў палітыку абедзвюх дзяржаў, і ўся гісторыя не толькі Беларусі і Польшчы, але Украіны і Літвы знаходзілася над яго ўздзеяннем. Ён быў выгадным ўсім народам Усходняй Еўропы, бо дазваляў аб'яднаць сілы для сумеснага адбіцця нямецкай агрэсіі, а таксама для развіцця эканамічных і гандлёвых сувязей. Крэўская і асабліва Віленска-Радамская уніі былі зыходным момантам у арганізацыі і аб'яднанні сіл усходнееўрапейскіх народаў у іх барацьбе з крыжакамі. Выдатная перамога беларускага, украінскага, рускага, літоўскага і польскага народаў над Грунвальдам (1410) (у гэтай бітве ўдзельнічалі Полацкая, Смаленская, Віцебская і іншыя харугвы) садзейнічала павышэнню аўтарытэту Вялікага княства Літоўскага і Польшчы, а таксама ўздыму нацыянальнай свядомасці гэтых народаў, актывізацыі іх барацьбы за сваё вызваленне. Але адначасова пачынаецца прымусовае паса-

джэне каталіцызму на тэрыторыі Беларусі, Літвы і Украіны¹. На беларускіх землях пашыраецца каталіцкае землеўладанне, будуецца касцёлы і манастыры. Так, Ягайла заснаваў касцёл і плябанію ў Гайне (1387), былі заснаваны касцёлы ў Мінску і Брэсце (каля 1390 г.), Браславе (1406), Ашмянах (1424), Свіры (1452), Відзах (1481), бернардынскі касцёл у Полацку (1498), касцёл у Ішкалдзі (1472) і інш². З пачатку XV ст. да 1569 г. у заходніх раёнах Беларусі было пабудавана 143 касцёлы і манастыры, на літоўскіх землях — 132, на Падляшшы, дзе жыло беларускае пасельніцтва, — 28, а ўсяго 303 касцёлы і манастыры на захад ад лініі Браслаў — Паставы — Вілейка — Мінск — Нясвіж — Пінск. Гэтыя збудаванні не дайшлі да нас, а захаваліся толькі некаторыя храмы канца XV — пачатку XVI ст., выкананыя пад уплывам готыкі.

Беларускі гатычны храм меў сваё аблічча, свой адметны арсепал вонкавага ўбрання, якое было даволі сціплае, але тым не менш вельмі выразнае. У параўнанні з заходнееўрапейскімі культавымі пабудовамі, дзе скульптура мела месца як у інтэр'еры, так і экстэр'еры, была цесна звязана з архітэктурай, падпарадкоўвалася ёй і з'яўлялася быццам працягам апошняй, беларускія храмы ўпрыгожваліся стрэльчатымі аконнымі і дзвярнымі праёмамі, плоскімі пішамі розных памераў, якія не былі прыстасаваны для ўстаноўкі скульптуры. А пластычнасць беларускаму гатычнаму храму надавалі фігурнае завяршэнне сцен галоўнага фасада, мяккія крывалінейныя абрысы контрфорсаў, сілуэтная выразнасць пабудовы, гарманічная ўраўнаважанасць мас.

¹ Юхо І. Крэўская ўнія // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1985. № 4. С. 22—24.

² Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мн., 1972. Т. 1. С. 164.

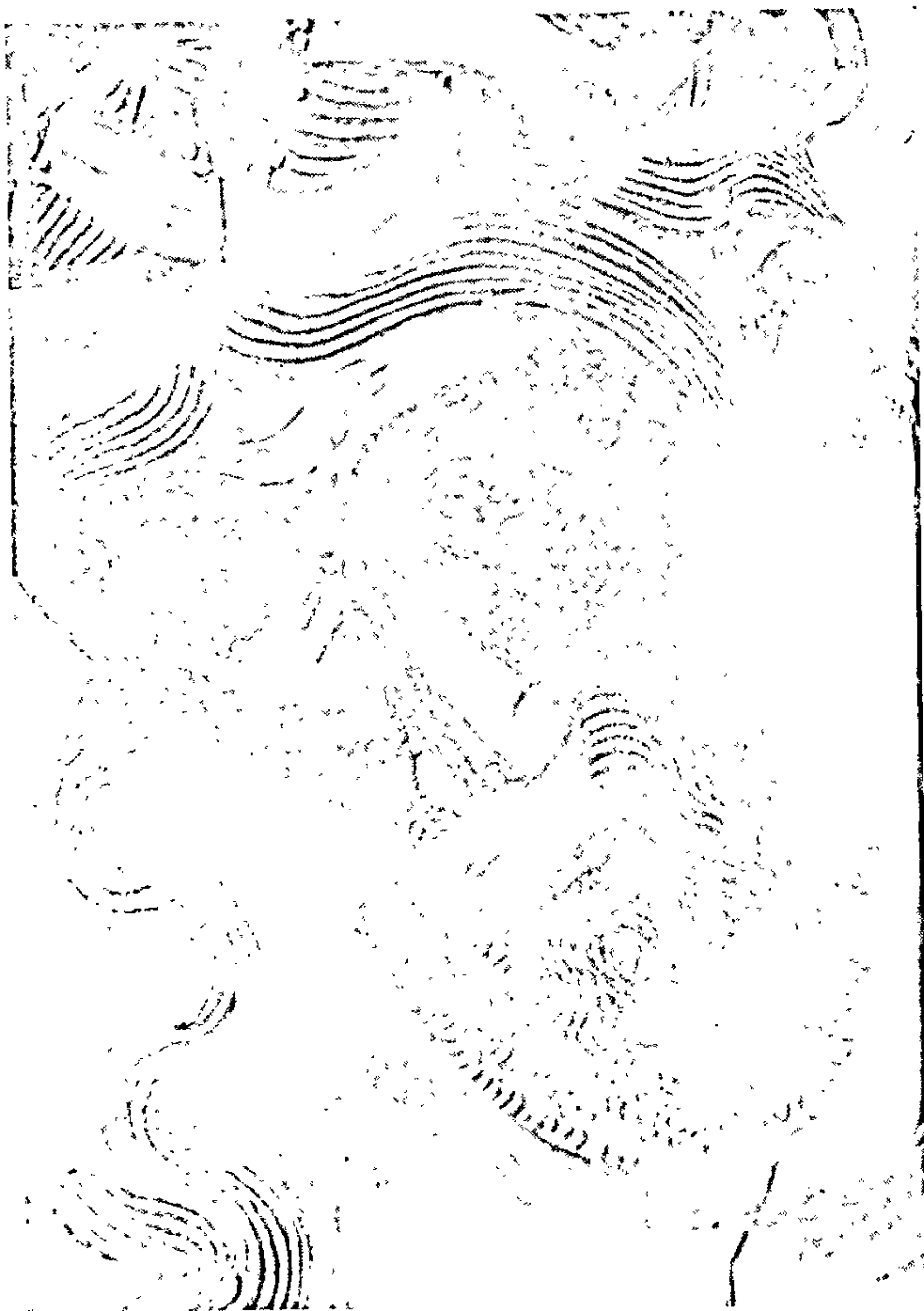
Скульптура, якая з'яўляецца ў гэты час у Беларусі, змяшчаецца ў інтэр'ерах храмаў. Яна была драўлянай або каменнай, вылучалася паліхромнай расфарбоўкай і характарызавалася цеснай сувяззю з мастацкімі стылямі.

Самы ранні помнік, што захаваўся на тэрыторыі Беларусі, — «Распяцце» (XIV ст.) з в. Галубічы Віцебскай вобласці (ДММ БССР) — адзначаны рысамі раманскага стылю. Суровасць вобраза, манументальнасць, лаканізм выразных сродкаў — вызначальныя асаблівасці гэтага твора.

Асобныя скульптуры, выкананыя пад уплывам раманскага стылю, захаваліся і за межамі Беларусі. Яркі прыклад таму — скульптура Міколы Мажайскага. Падкрэсліваючы пацыянальныя вытокі гэтага твора, А. Някрасаў сцвярджаў, што «ні адна руская вобласць не ведала ў той час падобнай статуі. Толькі пазней з'яўляюцца на Украіне і на поўначы такія скульптуры, якія раснаўсюджваюцца на Маскоўскіх землях у XV, а асабліва ў XVI—XVII стст.»³ Выкананая ў 20-х гадах XIV ст., яна аказала пэўны ўплыў на развіццё рускай пластыкі.

Культ Міколы быў даволі папулярным на Русі. Мікола лічыўся абаронцам удоў, сірот, вапдроўнікаў і пакутных, лекарам глухіх, нямых, кульгавых. Пераасэнсаванне гэтага вобраза адбываецца ў XIII ст., у перыяд мангола-татарскага нашэсця. Ён стаў трактавацца як абаронца рускіх гарадоў ад захопнікаў і наказвацца з мячом у правай руцэ і «горадам» Мажайскам у левай — у знак яго абароны. Менавіта такі выгляд мела і скульптура Міколы Мажайскага. Фігура строга франтальная і статычная, выгляд суровы і велічны, на твары застылая ўсменка. Шырока адкрытыя, быццам вырачаныя вочы пільна глядзяць удалечыню. Барада, вусы

³ Некрасов А. П. Древнерусское изобразительное искусство. С. 203.



17. Распяце. Канец XIV ст.
Фрагмент. в. Галубічы
Віцебскай вобл. ДММ БССР

трактаваны лінейнымі ўрэзамі, на лбу пазначаны маршчыны. Масіўнае адзенне драпіруе слаба расчлянёную фігуру, якая мае плоскасны характар з асобнымі элементамі рэльефнасці. Плоскасная трактоўка сведчыць, што скульптура была зроблена на заказе рускага горада. Вядома, што праваслаўная царква забараняла ўпрыгожваць храмы скульптурнымі выявамі, чым сур'ёзна стрымлівала развіццё пластыкі. Разьбяныя

скульптуры былі плоскія, амаль пазбаўленыя пукатасці і больш паходзілі на рэльеф.

Вядомы яшчэ дзве разьбяныя скульптуры: «Мікола Мажаўскі» і «Нараскева Пятніца», прынесеныя старцамі, «пераходцамі з іншых земляў», у Пскоў у 1540 г. Даследчыкі сцвярджаюць, што яны былі выхадцамі з Беларусі, відаць, беларускія праваслаўныя манахі, якія апынуліся тут у выніку вайны, што пра-

ходзілі адна за другой на працягу першай паловы XVI ст.⁴

Скульптуры Міколы Мажайскага і Параскевы Пятніцы былі «на рези в храмах 2 аршина, 8 вершков в высоту»⁵. Захавалася толькі фігура Міколы Мажайскага (у канцы XVII ст. яна была напоўлена пскоўскімі майстрамі: пафарбаваны адзенне і твар). Скульптура «не прызначана для профільнага агляду і амаль пазбаўлена выпукласці, уласцівай пластычным формам цела. Рукі распасцёрты: у адной — пяцікупальны храм, у другой — меч. Плоскасца трактаваная фелонь за спіной Міколы ўтварае фон, на якім фігура выступае невысокім рэльефам»⁶. Паколькі драўляныя скульптуры былі мала вядомы ў царкоўным ужытку, яны выклікалі ў жыхароў сумненні («и бысть псковичам у неведении, что во Пскове такие иконы на рези не бывали и многие невежливые люди поставиша то за болванное поклонение и бысть в людях молва велика и смятение») ⁷. Толькі пасля таго як быў зроблены запыт паўгародскаму архіепіскапу Макарыю, які быў знаёмы з падобнымі скульптурамі, іх прызналі прадметамі свяшчэннага культу, як і абразы.

Скульптура Міколы Мажайскага — твор, непасрэдна звязаны з праваслаўным культам. Мікола паказаны ў візантыйскім епіскапскім аблачэнні — фело-

⁴ Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Новгород XV в. // История русского искусства. Т. 2. С. 281; Некрасов А. П. Древнерусское изобразительное искусство. С. 204; Марьянков В. К. К вопросу о связях русской и белорусской деревянной скульптуры XV—XVI вв. // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Мн., 1982. С. 79—84.

⁵ Заметки о памятниках псковской церковной старины. М., 1914. С. 10.

⁶ Мневa И. Е. Скульптура и резьба XVI века // История русского искусства. Т. 3. С. 626.

⁷ Заметки о памятниках псковской церковной старины. С. 10—11.

ні, амафоры з крыжам і без галаўнога ўбору. У пластычнай трактоўцы вобраза адзначаны раманска-гатычныя рысы, што зусім не ўласціва для рускай скульптуры. Такім чынам, захоўваючы строгі канон праваслаўнай іканаграфічнай схемы, яна нясе рысы заходніх уплываў, што яшчэ раз сведчыць аб яе паходжанні з Вялікага княства Літоўскага, мастацкая культура якога была звязана з традыцыямі сярэднявечага мастацтва ўсходніх славян і Заходняй Еўропы.

Што датычыцца скульптуры Параскевы Пятніцы, то для яе характэрна «асаблівая сіла пластычнага абагульнення і сінтэтычнасць вобраза»⁸. Яна паказана ў позе арашты, у левай руцэ скрутак, у правай крыж. Супастаўленне яе з вядомай іканапіснай выявай Параскевы Пятніцы (сярэзіна — другая палова XVI ст., ДММ БССР) дазваляе адзначыць у іх трактоўцы шмат агульных рыс, што сведчыць аб тым, што «ў праваслаўнай іканаграфіі XV—XVI стст. быў выпрацаваны пэўны тып статуарна-пластычных вобразаў»⁹.

Шырокае геаграфічнае бытаванне помнікаў раманска-гатычнага кола тлумачыцца шэрагам прычын, і ў першую чаргу параўпальнай лёгкасцю распаўсюджвання ўплываў у галіне мастацтва. Гэтаму садзейнічала і нестабільнасць дзяржаўных межаў, якія часта змяняліся з-за перагрупоўкі ўладанняў, паколькі пацыяпальныя дзяржавы яшчэ толькі складваліся. Калі ў Заходняй Еўропе кансалідацыя нацый і ўтварэнне нацыянальных дзяржаў былі працэсамі сінхроннымі і нацыянальна-культурнае адзінства супадала з тэрытарыяльна-палітычным, то Вялікае кня-

⁸ Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси // Триста веков искусства: Искусство европейской части СССР. М., 1976. С. 225.

⁹ Марьянков В. К. К вопросу о связях русской и белорусской деревянной скульптуры XV—XVI вв. С. 84.

ства Літоўскае і Рэч Паспалітая аб'ядноўвалі некалькі народаў, якія не склаліся яшчэ ў асобныя нацыі, а ўяўлялі групу этнічна блізкіх народаў, паміж якімі развіваліся цесныя кантакты. Культурны гэтых народаў узаемадзейнічалі, змешваліся і прапізвалі адна адну; у вышкі мастацкая культура Беларусі, Літвы і Польшчы ў гэты перыяд уяўляла сабою складаную, далёка не аднародную карціну¹⁰. Тэрытарыяльнае, палітычнае і часткова эканамічнае адзіства трох народаў садзейнічала агульнасці многіх аспектаў культуры, асабліва тых, якія ў значнай ступені былі абумоўлены агульнай рэлігійнай, палітычнай і ідэалагічнай арыентацыяй. З рускім і ўкраінскім народамі беларуская культура была цесна звязана як адзіствам культурна-этнічнага субстрату, так і рэлігійна-ідэалагічнай агульнасцю, з Польшчай і Літвой — агульнасцю дзяржавы. Узаемапрапікненню розных культур садзейнічалі таксама і дынастычныя сувязі. Так, калі ў 1396 г. Ягайла ўступіў у шлюб з польскай каралевай Ядвігай, ён запрасіў беларускіх майстроў, якія працавалі над манументальнымі роспісамі храмаў у Любліне, Сандаміры, Гнезна, Кракаве, Вісліцы. Яны стварылі фрэскавыя цыклы, што маюць вялікую гістарычную і мастацкую каштоўнасць. Беларускія майстры прыўнеслі ў польскае мастацтва візантыйска-рускія традыцыі¹¹. Пры сыне Ягайлы Казіміры майстрамі з Беларусі была распісана капліца св. Крыжа ў Завельскім замку. Асобныя помнікі мураванага дойлідства Вялікага княства Літоўскага ствараліся з удзелам

майстроў-перасяленцаў з Кіева і Валыні і інш.¹²

Даволі змястоўнай формай творчых узаемаўплываў былі працяглыя вандроўкі беларускіх майстроў у іншыя, часам замежныя гарады. Туды яны прыносілі сваю адметнасць, адтуль вярталіся з удасканаленым майстэрствам, узбагачаныя творчымі здабыткамі. У той жа час шмат замежных майстроў жылі і працавалі ў беларускіх гарадах. Так, у аднаведнасці з інвентаром г. Бабруйска 1639 г. тут жылі рамеснікі з Літвы (этнаграфічнай), Масквы, Валыні, Венгрыі, як, напрыклад, Васка Жамайцінавіч, Мацвей Валынец, Івашка Маскаль, Нікан Маскаль, рымар Януш-венгр¹³. У Брэсце, напрыклад, жыў камяляр Ян Малінэр, разьбяр па металу Марцін Вольф — выхадцы з Германіі, у Гродна — майстры з Польшчы, у нявіжскай ліцейнай майстэрні працаваў Герман Мользэр¹⁴. Такім чынам, шырокія сувязі беларускіх майстроў з мастацтвам суседніх народаў былі заўсёды непасрэднымі і шматграннымі. Таму невыпадковым з'яўляецца некаторае падабенства вобразаў, якія стваралі майстры розных краін.

Разглядаючы нешматлікія творы познегатычнага мастацтва, якія захаваліся на тэрыторыі Беларусі, трэба адзначыць, што амаль усе яны знаходзяцца ў розных храмах, якія сёння ўжо не існуюць, з розных алтарных кампазіцый, у якія некалі ўваходзілі. Алтар у гатычным храме становіцца цэнтрам літургічнага дзеяння, галоўнай сэнсавай і дэкаратыўнай дамінантай. Ён уяўляў сабою трыніцх, які складаўся з караба і адной або дзвюх пар рухомах створах.

¹⁰ Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. С. 8—9.

¹¹ Церамчатова В. В. Старожытнабеларускі манументальны жываніс XI—XVIII стст. Мн., 1986. С. 74; Соболевский А. М. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб, 1910. С. 193 і інш.

¹² Чаптурія В. А. История архитектуры Белоруссии: В 2 т. Мн., 1985. Т. 1. С. 35.

¹³ АВАК. Вильна, 1898. Т. 25. С. 246.

¹⁴ Кошеский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1966. С. 49, 86.

Скульптуры змяшчаліся ў корабе, створкі размалёўваліся або ўпрыгожваліся рэльефнымі выявамі. Часам унутраная паверхня створака размалёўвалася, а вонкавая была разьбяная. У будні, калі не было богаслужэння, створкі былі зачынены, а ў святочныя дні і ў пядзелю яны адчыняліся і быў бачны кораб з фігурамі, якія ззялі фарбамі і пазалотай. Кораб і створкі з'яўляліся асноўнымі часткамі алтара, які меў і завяршэнне ў выглядзе вежаў, вімпергаў і фіял з мноствам дробных статуў. Скульптурна-жывапісны алтар як нельга лепш аднавідаць імкненню царквы да вышэйшай літургіі, а мноства выяў служыла дыдактычным мэтам — нагляднай ілюстрацыяй пропаведзі. Трэба адзначыць, што гатычны алтар — ужо твор выяўленчага мастацтва, і гэта асабліва важна надкрэсліць, бо дагатычны алтар быў назбаўлены як выўленчага, так і арнаментальнага дэкару.

Скульптуры ў корабе змяшчаліся ў пэўнай паслядоўнасці. Цэнтральнае месца, як правіла, займалі фігуры Хрыста або маці боскай, іх галоўная роля акцэнтавалася і большымі памерамі і ўстаноўкай на асобным пастаменце. Паабналі іх знаходзіліся дзве, радзей чатыры бакавыя фігуры, якія ўтваралі сіметрычную кампазіцыю. Вышыня алтара дасягала іншы раз значных памераў, а фігуры ў корабе былі большыя за натуральныя. Гэты тып алтарнай кампазіцыі характарызаваўся строгай пабудовай, ясна выяўленым цэнтрам, паранальна невялікай колькасцю дзеючых асоб. Другі тып складаўся з мноства дзеючых асоб, як бы прызначаных для ўсхваляваных тэатралізаваных сцэн, і меў характар падрабязнага апавядання. На жаль, на сённяшні дзень у Беларусі не захавалася гатычных алтараў, з тых далёкіх часоў да нас дайшлі толькі асобныя скульптуры.

Сярод найбольш распаўсюджаных вобразаў гатычнай скульптуры — юная

Марыя з дзіцем на руках. Вялікую ролю ў з'яўленні гэтага вобраза адыграў культ Марыі, росквіт якога пачынаецца ў XIII ст. і дасягае апошняга ў XIV ст. Ствараюцца так званыя вобразы індывідуальнага пакланення, прызначаныя спачатку для жаночых манастыроў¹⁵. Яны былі задуманы як статуі, не звязаныя ні з архітэктурай, ні з алтаром, і маглі размяшчацца больш менш свабодна. У адрозненне ад раманскіх скульптур, скаваных і застылых, гэтыя фігуры больш рухомыя, з ускладненымі позамі, з імкненнем да каптрапосту. Яны паказваюць маці боскую з дзіцем на руках або раскрываюць тэмы з жыцця Хрыста, таму ў іх ясна пераважае жаночы пачатак і пануючымі з'яўляюцца лірычныя або жалобныя інтанацыі. Не выпадкова ў канцы XIV ст. узнікае тып «прыгожых мадоннаў», радзімай якіх даследчыкі лічаць Чэхію або Сілезію, але яны экспартаваліся вельмі шырока, і іх уздзеянне было адчувальным далёка за межамі гэтага рэгіёна¹⁶. У панульнасці скульптур вялікую ролю адыграла прыгажосць Марыі, можа, паваткрыху саладжавая, вытанчанасць эмоцый, арыстакратычная зграбнасць позы. У вобразах «прыгожых мадоннаў» знайшоў сваё адлюстраванне так званы «мяккі стыль», распаўсюджаны ў Заходняй і Сярэдняй Еўропе ў канцы XIV — першай палове XV ст. У творах гэтага стылю пераважае сентыментальная мяккасць, замілаванне прыгажосцю «мадоннаў» з іх падоўжанымі прапарцыямі фігур, плаўнымі выгібамі, акруглымі юнымі тварамі, высокімі пукатымі лбамі, зігзагападобнымі складкамі адзення на баках. Юныя прыгожыя мадонны «мягкага стылю» з'яўляліся ўвасабленнем шчаслівага мацярынства. Але пры агульным падабенстве кам-

¹⁵ Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350—1550 гг. М., 1980. С. 27.

¹⁶ Там жа. С. 66.



18. Марыя з дзіцем. Пач. XVI ст.
Троіцкі касцёл, в. Рось
Гродзенскай вобл.

пазіцыі вядома некалькі тыпаў выяў, якія адрозніваюцца фармальнымі прыкметамі (пастаноўкай фігур, позамі Марыі і Хрыста, трактоўкай складак адзення і г. д.).

Е. Дуткевіч, аўтар фундаментальнай працы аб малапольскай гатычнай скульптуры, вызначае кракаўскі, шлёнскі, паморскі, сандэцка-спішскі тыпы выяў, паказвае іх стылістычныя асаблівасці, эвалюцыю і развіццё ў часе¹⁷. Тое ж робіць і М. Лібман, даследчык нямецкай гатычнай скульптуры, вызначаючы крумлаўскі і тарунскі тыпы. Першы з іх быў распаўсюджаны ў Паўднёвай Чэхіі, другі — на поўначы Сілезіі і землях Тэўтонскага ордэна¹⁸.

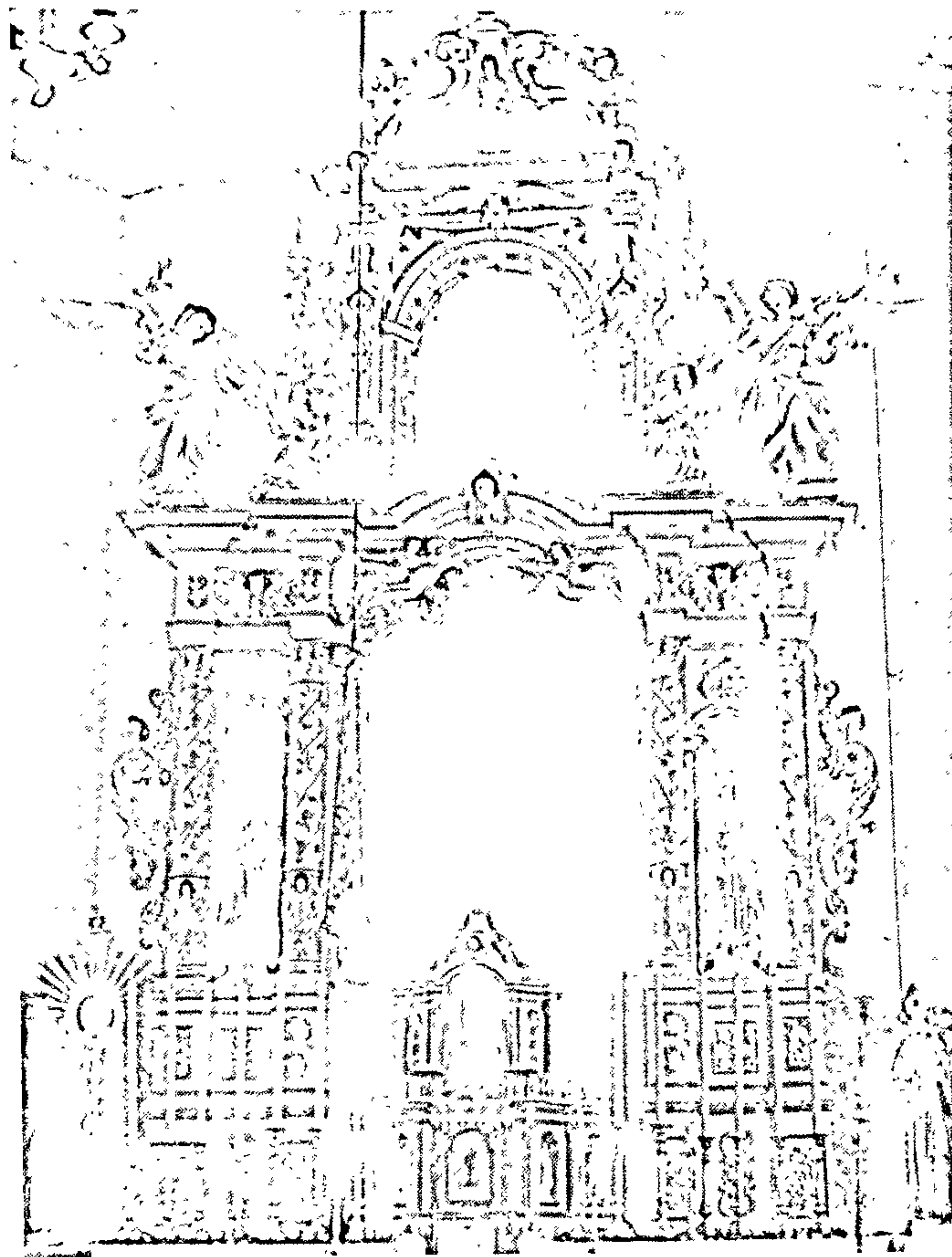
Марыя з дзіцем, што знаходзіцца ў касцёле в. Рось Гродзенскай вобласці, па агульным выглядзе набліжаецца да кракаўскага тыпу, у прыватнасці да мадонны за Бадзентына¹⁹. Марыя трымае дзіця на адной руцэ, але цэнтр цяжару прыпадае на свабодную, а не на апорную нагу. Дзіця настолькі лёгкае, што трымае Марыя яго без усякага напружання, і таму няма неабходнасці ў пераносе вагі цела. Поза губляе матывіроўку, але пабывае дынаміку. У Марыі юныя акруглы твар, высокі пукаты лоб, прыгожы малюнак вачэй. На вуснах лёгкая ўсмішка. Прапорцыі фігуры крыху падоўжаныя. Паверхня скульптуры апрацавана тонка і дэталёва, узбагачана складкамі рознай велічыні, нават рэльефным дэкаратыўным матывам спіралі на баках. Яны ствараюць вялікую колькасць заглыбленняў, што пластычна ўзбагачае скульптуру, падкрэслівае святлоценявыя кантрасты. Адзенне хавае абрысы фігуры, робіць іх

¹⁷ Dutkiewicz J. *Małopolska rzeźba średniowieczna*. Kraków, 1949. S. 42—61.

¹⁸ Ли́бман М. Я. *Немецкая скульптура 1350—1550 гг.* С. 70—73.

¹⁹ Dutkiewicz J. *Małopolska rzeźba średniowieczna*. S. 223.

19. Галоўны алтар.
Канец XVI ст.
Праабражэнскі касцёл,
в. Новая Мыш
Брэсцкай вобл.

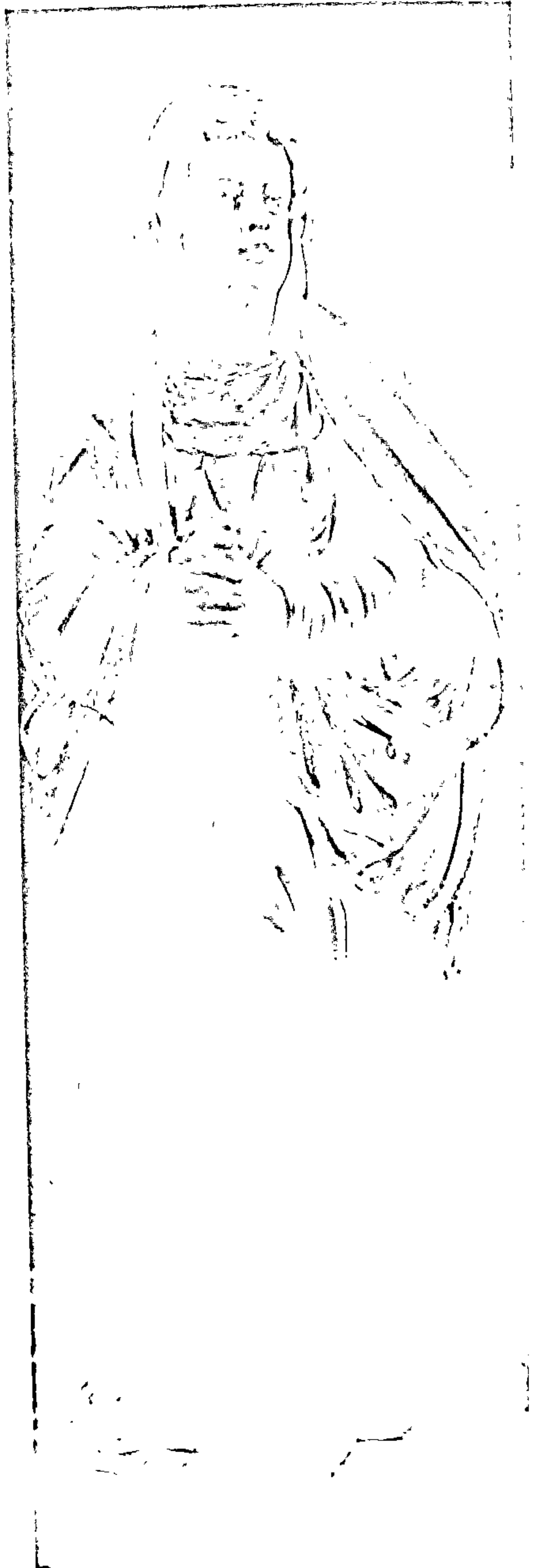


недакладнымі. Скульптура трактавана гарэльефна і разлічана на фронтальны агляд. Заднік выдзеўбаны, што дазваляе прасачыць яе яўную сувязь з архітэктурай. Гэта падкрэсліваецца і пазамі Марыі і Хрыста (левае плячо Марыі і правае дзіцяці звернуты да гледача і трактаваны ў адной плоскасці), і бакавымі зігзагападобнымі складкамі адзення. Але пры агульным падабенстве скульптур з Росі і з Бадзентына паміж імі ёсць і адрозненні. Мадонна з Бадзен-

тына пазбаўлена жывых пачуццёвых адносін маці да дзіцяці. Жэст, якім яна падтрымлівае дзіця, поўны рытуальнай годнасці. Марыя існуе быццам абстрактна, у яе няма ніякіх кантактаў з дзіцем і акружэннем, у той час як мадонна з Росі ўся прасякнута глыбокім пачуццём шчаслівага мацярынства. Такая трактоўка пекалькі зніжала рэлігійнае гучанне вобраза і напаўняла яго лірычнымі пачуццямі. Яна адпавядала вобразнаму зместу «мяккага стылю», у тра-



20. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст.
Праабражэнскі касцёл, в. Новая Мыш
Брэсцкай вобл.



21. Марыя. 1-я пал. XVI ст. Касцёл
дзева Марыі, в. Мсцібава
Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР

дыцьях якога выканана мадонна з Росі. Але некаторыя фармальныя рысы, як, напрыклад, вырашэнне драпіровак адзення, якое дадзена стромкімі ломкімі складкамі, сведчаць ужо аб уплыве «ламананага стылю», распаўсюджанага ў Цэнтральнай Еўропе з сярэдзіны XV ст.

Такім чынам, можна адзначыць, што майстар роскай мадонны быў добра знаёмы з тыпалагічнымі варыянтамі гэтых выяў, што служыць доказам культурных кантактаў, якія існавалі ў тыя часы. Бытаванне падобных выяў у беларускіх храмах сведчыла аб тым, што развіццё беларускай скульптуры ішло ў агульным рэчышчы з еўрапейскай мастацкай культурай.

Роская мадонна — не адзіны твор готыкі, які захаваўся з тых далёкіх часоў. Вядомы скульптуры, створаныя пад уплывам познегатычнага «ламананага стылю». Калі майстры «мяккага стылю» імкнуліся ўвасобіць у вобразе Марыі шчаслівае мацярынства, то познегатычныя паказвалі Марыю не толькі як маці боскую, але як і царыцу нябесную. Значную цікавасць у гэтых адносінах уяўляе шэраг скульптур галоўнага алтара з касцёла ў в. Новая Мыш Баранавіцкага раёна. Сярод іх — «Св. Схаластыка», «Св. Беядзікт», «Марыя з дзіцем». Скульптура «Марыя з дзіцем» знаходзіцца ў арачнай нішы праёма другога яруса, Беядзікта і Схаластыкі — на бакавых капсолях. У трактоўцы гэтых вобразаў адчуваецца імкненне скульптара адысці ад некатораў ідэалізацыі і нават пэўнай спешчанасці выяў «мяккага стылю», што асабліва ярка выяўлена ў скульптуры «Марыя з дзіцем». У адной руцэ яе скіпетр, па другой сядзіць дзіця. На галаве карона, з-пад якой спускаюцца доўгія валасы, утвараючы некалькі напружаны матыў спіралі. Доўгае адзенне з вострымі ломкімі складкамі хавае абрыс фігуры. Спакойная пастава, слабая расчлянёнасць аб'ёму надаюць скульптуры мапумеп-



22. Іаан Багаслоў. 1-я пал. XVI ст. Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР

тальны характар, раскошная карона — царскую веліч. Вобраз урачысты — гэта царыца, і скіпетр у яе руцэ — сімвал улады. Горда сядзіць на руцэ маці маленькі Хрыстос. У адрозненне ад гарэзлівых голенькіх дзяцей больш рапніх кампазіцый ён апрануты, у адной руцэ дзяржава, другая паднята для благаслаўлення. Калі параўнаць гэту скульптуру з аналагічнымі польскімі, то можна заўважыць адрозненне ў позе Марыі і дзіцяці, паставе фігур, а нямецкія ўзоры наогул вылучаюцца больш трыумфальным характарам вобразаў²⁰.

У гэтых скульптурах, выкананых у канцы XVI ст., назіраюцца рэмінісцэнцыі познегатычнага стылю, што шмат чым было абумоўлена наступленнем Контррэфармацыі, ідэалагі і праваднікі якой значную ўвагу падавалі мастацтву, не закранутаму Рэфармацыяй, і ўсяляк прапагандавалі яго. Таму ва ўсёй Паўночнай Еўропе назіраўся кароткачасовы ўздым неаготыкі, які меў месца і ў Беларусі.

Вядома яшчэ некалькі познегатычных скульптур, выкананых у традыцыях «ламананага стылю». Яны ў свой час уваходзілі ў шматфігурныя кампазіцыі. Менавіта ў такіх кампазіцыях фігуры стаялі без усялякай сувязі адна з адной, на-за ўсякім дзеяннем. Таму вялікая ўвага падавалася жэсту і руху, якія эмацыянальна раскрывалі сэнс сюжэта, перадавалі пэўны душэўны стан персанажаў. Фігуры падаваліся ў імклівым руху, парывістых наваротах. Але гэта не столькі фізічны рух, колькі ўвасабленне спірытуальнай энергіі, перамога эмоцый над цэлам, перадача «духоўнай індывідуальнасці вобраза»²¹. Не воля выяўляе выгібы і спіралі скульп-

туры, а пачуццё. Цела — толькі вынік перажыванняў, посьбіт духа, яго ўвасабленне. Фігуры пазбаўляюцца матэрыяльнасці, яснай і снакойнай гарманічнасці, імкнуцца «пераўтварыць усё матэрыяльнае ў духоўную няважкасць»²².

Характэрныя ў гэтых адносінах скульптуры Марыі і Іаана Багаслова з в. Мецібава Гродзенскай вобласці (МСБК) — персанажы кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі». Святые апрануты ў хітоны, паверх іх плашчы-гімаціі. Адзенне прыгожа спадае і драпіруецца глыбокімі ломкімі складкамі, якія надкрэсліваюць выразную лінію контуру. Укладзены ў характар пластычнай формы рух выяўляецца прыёмам і фактуры — рытмам ліній, кантрастамі святла і ценю. Наўмысная напружанасць пастаў, павышаная экспрэсія, некалькі выцягнутыя прапорцыі фігур, што пагадваюць рэльеф і лепш за ўсё ўспрымаюцца фронтальна, лінейнасць складак вопраткі збліжаюць мецібаўскія скульптуры з работамі познегатычных майстроў.

Гатычныя формы трымаліся ў беларускай скульптуры амаль да XVII ст. Яны доўгі час фарміравалі эстэтычны густы шырокіх слаёў грамадства, прычым «менавіта сіла і жыццяздольнасць элементаў гатычнай культуры выклікала да жыцця мноства лакальных форм»²³, якія ўзніклі пры асіміляцыі мясцовымі майстрамі новых ідэалаў, звязаных з раснаўсюджаннем на беларускіх землях ідэй Рэнэсанса і Рэфармацыі.

²² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 513.

²³ Тапанасева 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. 40.

²⁰ Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350—1550 гг. С. 243.

²¹ Дворжак Макс. Очерки по искусству средневековья. М., 1934. С. 28.

СКУЛЬПТУРА ЭПОХИ РЭНЕСАНСА



XVI стагоддзе ў Беларусі было паваротным этапам, які паклаў свой адбітак на жыццё беларускага народа, развіццё яго матэрыяльнай і духоўнай культуры. Беларусь, як і ўсе краіны Цэнтральнай і Усходняй Еўропы, зазнала магутнае ўздзеянне ідэй Адраджэння. «Рэнесанс не быў прывілеем толькі асобных краін, праз гэтую эпоху прайшлі многія краіны не толькі Еўропы, але і Азіі»¹, — справядліва адзначаў Н. І. Конрад у сваёй кнізе «Захад і Усход». Вынікам гэтага працэсу была актывізацыя грамадска-палітычнай думкі, узмацненне класавай і нацыянальнай самасвядомасці беларускага народа, стапаўленне нацыянальнай мовы, літаратуры, стварэнне свецкай мастацкай культуры.

Пераканаўчым сведчаннем інтэнсіўнага культурнага развіцця гэтага перыяду з'яўляецца рост колькасці друкарняў, якія існавалі ў Брэсце, Гродна, Вільні, Пяевіжы, Магілёве і іншых гарадах, а таксама высокі ўзровень адукацыі, абумоўлены шмат у чым дзейнасцю брацкіх школ, што ствараюцца ў Брэсце, Магілёве, Мінску, Полацку².

Высокі ўзровень культуры меў у Беларусі, як і ў іншых еўрапейскіх краінах, развітую эканамічную аснову, аб чым сведчыў рост гарадоў, якія з'яўляліся цэнтрамі ажыўленага гандлю, сацыяльна-палітычнага жыцця, развітай

рамеснай вытворчасці. Па пісьмовых крыніцах да XVI ст. у Беларусі палічвалася 41 гарадское пасяленне, у першай палове XVI ст. — яшчэ 102, у другой палове — 232³.

Дакументы таго часу сведчаць аб значным развіцці рамёстваў у гарадах Беларусі. Так, магістрацкія кнігі называюць ужо 27 прафесій толькі аднаго дрэваапрацоўчага рамяства⁴. З інвентароў гарадоў можна заключыць, што ў Брэсце, напрыклад, у 1565—1567 гг. было 54 прафесіі і 237 рамеснікаў, у Мінску — 50, у Магілёве — 80 прафесій рамеснікаў. Збераглося ўпамінанне аб 112 цэхах у 16 гарадах Беларусі⁵.

Пашырэнню рэнесансу садзейнічала ўзмацненне культурных сувязей Вялікага княства Літоўскага з перадавымі краінамі Захаду. Вялікае значэнне мелі паездкі беларусаў за мяжу для вучобы ва універсітэтах Еўропы. Вядома, напрыклад, што яшчэ ў канцы XV ст. магістр Ян з Полацка чытаў шкалярам «Лісты» Цыцэрона, магістр Ян з Мастоў — «Этыку» і «Метафізіку» Арыстоцеля. У XVI ст. адначасова са Скарынай у Кракаўскім універсітэце вучыліся Георгій з Ваўкавыска, Марка з Пямігі, Павел з Гродна, Віцусь са Слуцка, Мікола з Ашмян⁶. Шмат юна-

³ Aleksandrowicz St. Wykaz miast i miasteczek Białorusi i Litwy do połowy XVII wieku // Acta Baltico-Slavica. Białystok, 1970. T. 17. S. 15—16.

⁴ Коньеский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. С. 64—65.

⁵ Там жа. С. 89.

⁶ Арлоў У. Пад знакам дня ўчарашняга // Літ. і мастацтва. 1988. 16 студз. С. 14.

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972. С. 241—242.

² Харламович К. В. Западнорусские церковные братства и их просветительская деятельность. Казань, 1899. С. 13.

коў з Беларусі вучыліся ў Празе, Болонні, Падуі, а Мацвей з Вільні быў абраны рэктарам Сіенскага універсітэта. Такім чынам, маладыя беларусы далучаліся да навуковых і культурных здабыткаў іншых народаў, успрымалі і неслі на радзіму ідэі Адраджэння і Рэфармацыі. Сукупнасць усіх вышэйназваных фактараў ставіла Беларусь на адно з першых месц сярод культурнага славянства⁷.

Тыпалагічна звязаны з Паўночным Адраджэннем беларускі рэнесанс меў і своеасаблівыя рысы, якія вынікалі са спецыфічных умоў развіцця матэрыяльнай і духоўнай культуры. У сферы эканомікі — гэта адсутнасць ярка выяўленых капіталістычных праяў, у сферы духоўнай — сутыкненне ўсходніх і заходніх традыцый: сувязь са старажытнаарускай культурай і ў той жа час моцны ўплыў заходніх культурна-рэлігій-

⁷ Багдановіч М. Зб. тв.: У 2 т. Мн., 1963. Т. 2. С. 213.

ных форм, што накладвала на духоўнае жыццё народаў Беларусі, Украіны і Літвы пэўны адбітак.

Рэнесанс у Беларусі характарызуе некаторая запозненасць, што было абумоўлена панаваннем феадальнай сістэмы, якая стрымлівала пераход ад сярэднявечакоўя да новага часу, да новай сістэмы светаўспрымання. І ў сувязі з гэтым «у Беларусі, Літве, Польшчы ідэалогія ранняга рэнесансу аказалася незавершанай, кампраміснай і амаль на паўстагоддзе запозненай»⁸ у параўнанні з Заходняй Еўропай і асабліва з Італіяй, дзе рэнесансная хваля была магутнай і ўсёахопнай. Таму ў мастацтве ранні рэнесанс не знайшоў свайго поўнага ўвасаблення. Рэнесансныя тэндэнцыі сутыкаюцца з познегатычнымі, утвараючы свосасаблівы сплаў. Гэта ярка праяўляецца ва ўсіх відах мастацтва, у тым ліку і ў скульптуры.

⁸ Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. С. 15.

Алтарная скульптура

У эпоху Рэнесанса, як і ў нашыя дні перыяд, працягваецца актыўнае будаўніцтва культавых пабудов, але ў афармленні іх адбываюцца значныя змены. Замест створкавых з'яўляюцца прысечныя ярусныя алтары, дзе змяшчаюцца парныя фігуры. Да нашых дзён дайшлі ў асноўным асобныя алтарныя скульптуры, якія і па-за сваім асяроддзем не згубілі выразнасці і прывабнасці.

Адна з найбольш ранніх — скульптура «Гжэгаж» (Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога краязнаўчага музея), якая ў свой час знаходзілася ў прадзеле алтара аднаго з каталіцкіх храмаў у Полацку. Немалады мужчына ў задумлівасці сядзіць на крэсле-троне. На ім шырокае адзенне, якое хавае абрыс фігуры, на галаве — скуф'я. Гэта, напэўна, Грыгорый Вялікі, які лічыўся «айцом царквы» як у католікаў, так і праваслаўных. Майстар яўна патхняўся канкрэтнай мадэллю. Ён падкрэсліў складанасць і неадназначнасць чалавечага характару і стварыў вобраз, выразнасць якога набліжаецца да партрэтнай характарыстыкі. Фігура каржакаватая, але прапорцыі дакладныя, пластыка абагульненая. Нязначная колькасць дэкаратыўных элементаў — буйныя гузікі на планчы, наверхіна крэсла — не парушае цэласнасці вобраза, яго манументальнай значнасці. З позняй готыкай твор збліжаюць толькі некаторыя рысы — ломкія складкі вопраткі, фронтальная настава, якая нагадвае высокі рэльеф.

Слушную думку аб знаходжанні гэтай скульптуры выказвае В. Мар'яноў, сунастаўляючы яе з работамі тагачас-

ных заходнееўрапейскіх майстроў⁹. Яго ўвагу прыцягвае Антон Пільграм, які знаходзіўся з Маравіі, а працаваў пераважна ў Паўднёвай Германіі і Аўстрыі¹⁰. Разцу гэтага майстра належыць шмат работ, стылістычная блізкасць якіх са скульптурай «Гжэгаж» відавочная. Уражваюць вельмі блізкі тыпаж (буйныя мясістыя пасы, цяжкія надбародкі, выразныя абрысы даволі поўных вуснаў), блізкія прыёмы мадэляроўкі пластычнай формы.

Звесткі пра Пільграма канчаюцца 1515 годам — датай вельмі важнай падзеі ў гісторыі Цэнтральнай Еўропы — Венскім кангрэсам многіх уладароў — імператара, каралёў, князёў, якія вырашылі значныя для таго часу знешне-палітычныя праблемы. На кангрэсе прысутнічаў і полацкі ваявода Альбрэхт Гаштольд. Можна меркаваць, што ён наладзіў сувязь са знакамітым венскім скульптарам, які мог і на месцы выказаць заказ полацкіх католікаў (хаця Полацк у XV—XVI стст. лічыўся праваслаўным горадам, тым не менш ёсць звесткі, што ў 1498 г. там быў пабудаваны касцёл св. Францыска і св. Бернарда ў бернардынскім кляштары), а мог выехаць з Вены ў Вялікае княства Літоўскае, тым больш што якраз Пільграм у гэты час быў у канфлікце з мастацкімі коламі і нават з самім імператарам. І гэту апошняю версію можна лічыць больш верагоднай на адной даво-

⁹ Мар'яноў В. К. Гжэгаж // Мастацтва Беларусі. 1986. № 1. С. 30—32.

¹⁰ Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350—1550 гг. С. 278.



23. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога мастацкага музея

лі важнай прычыне. Справа ў тым, што сам Пільграм працаваў выключна ў камені, полацкая ж скульптура драўляная. Але, будучы выдатным скульптарам, ён не мог не арыентавацца і не ўлічваць густаў каталіцкіх колаў полацкіх гараджан, для якіх, відаць, больш значнай і зразумелай усё ж была драўляная скульптура, якая ўпрыгожвала

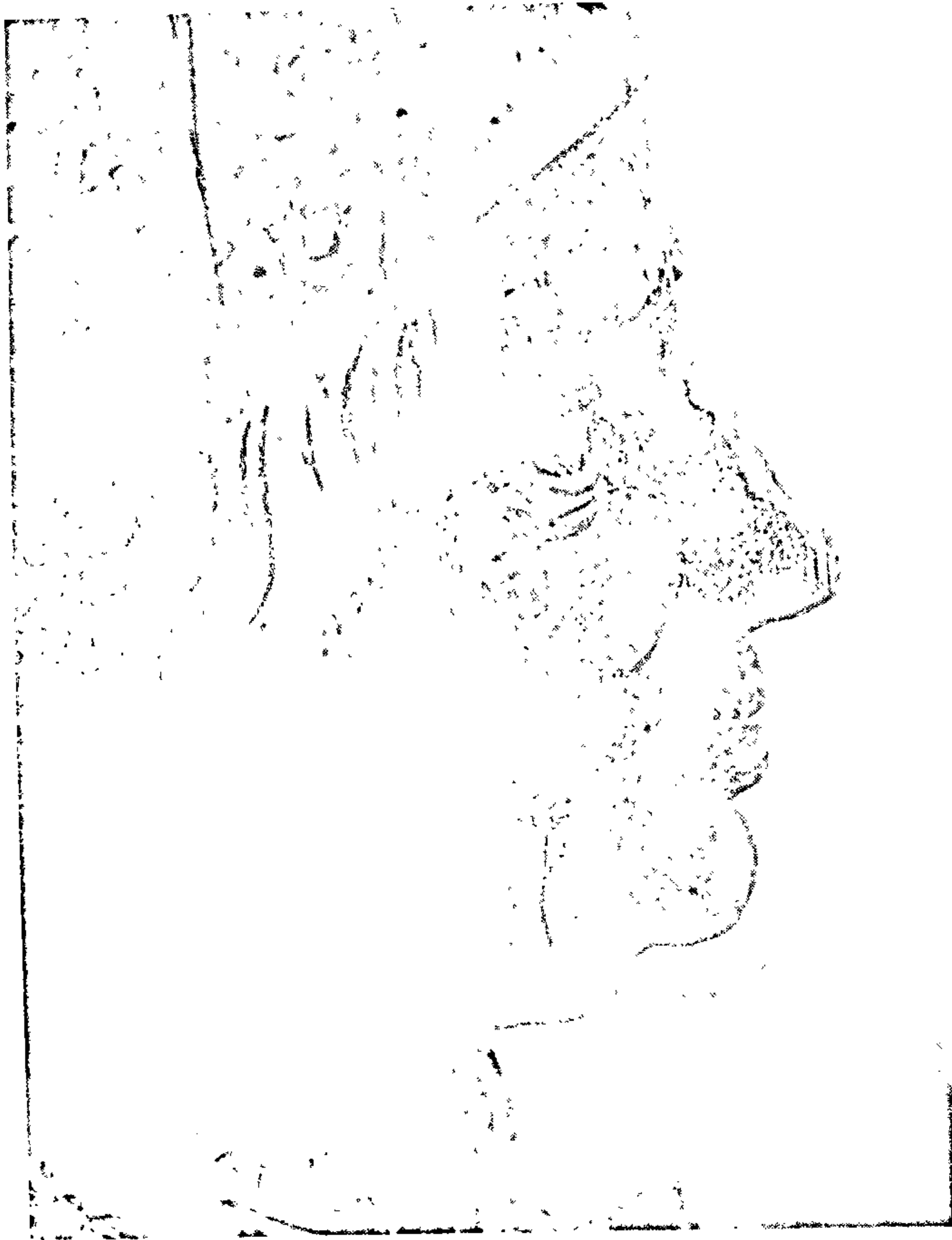
тагачасныя храмы (маюцца звесткі, што яе выраблялі ў сярэдневяковым Полацку)¹¹. Так ці інакш скульптура «Гжэгаж», стылістычна блізкая да твораў Л. Пільграма, аднавідала ўяўленням і настроям гараджан Полацка.

Скульптуры Ганны і Іакіма з в. Здзітава Брэсцкай вобласці (ДММ БССР) прыцягваюць увагу ўраўнаважанасцю эмацыянальнага стану, натуральнасцю поз, складанасцю псіхалагічнай характарыстыкі. Вобразную структуру твораў вызначае сплаў рэнесансных і позпегатычных рыс. З арсенала гатычнага стылю — крыху падоўжаныя прапорцыі фігур, жорсткія, быццам пакрухмаленыя, складкі адзення, дробная прапрацоўка завіткоў валасоў і барады Іакіма. Галоўную ж увагу скульптар надае тварам. Яны вельмі характэрныя і непаўторныя — шыракаскулыя, з буйнымі насамі, блізка пасаджанымі ля пераносіцы вачыма, з вялікімі пукатымі лбамі — і адлюстроўваюць, відаць, мясцовы тыпаж. Рукі буйныя, напрацаваныя. У адпаведнасці з рэнесанснымі канцэпцыямі аўтар імкнецца падкрэсліць велічнасць і значнасць вобразаў, іх духоўную сілу і моц.

Цікавыя таксама дзве скульптуры невядомых святых з в. Мспібава Гродзенскай вобласці (МСБК). Ва ўзвышаным снакоі вобразаў, іх статычнасці, замкнёнасці сілуэта адчуваюцца рысы, уласцівыя рэнесансу, і ў той жа час тут яма папоўненасці аб'ёмаў, цялеснасці і паўнаважкасці форм. Стрыманасць кампазіцыі адцяняецца лёгкім выгібам фігур. Характэрна, што скульптуры задуманыя як круглыя і апрацаваны з тыльнага боку гэтак жа дакладна, як і сперад, але агульная трактоўка хутчэй набліжае іх да высокага рэльефу, што ўласціва позпегатычным твораў.

¹¹ Каталог музея Витебской ученой архивной комиссии/Сост. хранитель музея К. А. Змигродский. 1912. № 25.

24. Гжэгаж. Пач. XVI ст.
Фрагмент. Кінешма,
філіял Іванаўскага
абласнога мастацкага музея



І тым не менш «у Беларусі, хаця з некаторым спазненнем у параўнанні з Заходняй Еўропай, пачаўся свой уласны, але цесна звязаны з Заходняй Еўропай рэнесанс. Аханіўны ўсе галіны культурнага развіцця, ён, натуральна, не мог абысці і мастацтва»¹², дзе ўплыў ідэй і настроў рэнесансу выклікаў по-

шукі новых сродкаў выразнасці. Узрастае цікавасць да праблем зямнога чалавечага жыцця, раскрыцця ўнутранага свету чалавека. Эпоха Рэнесанса ўносіць у традыцыйныя вобразы новы змест, далёкі ад аскетычнага спірытуалізму сярэднявекі. Гэта можна заўважыць у выбары тыпажу, нільпай увазе да бытавых рэалій, у імкненні раскрыць пачуццёвую прыгажосць чалавека, надкрэсліць аб'ём, формы яго фігуры.

¹² Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. С. 169.



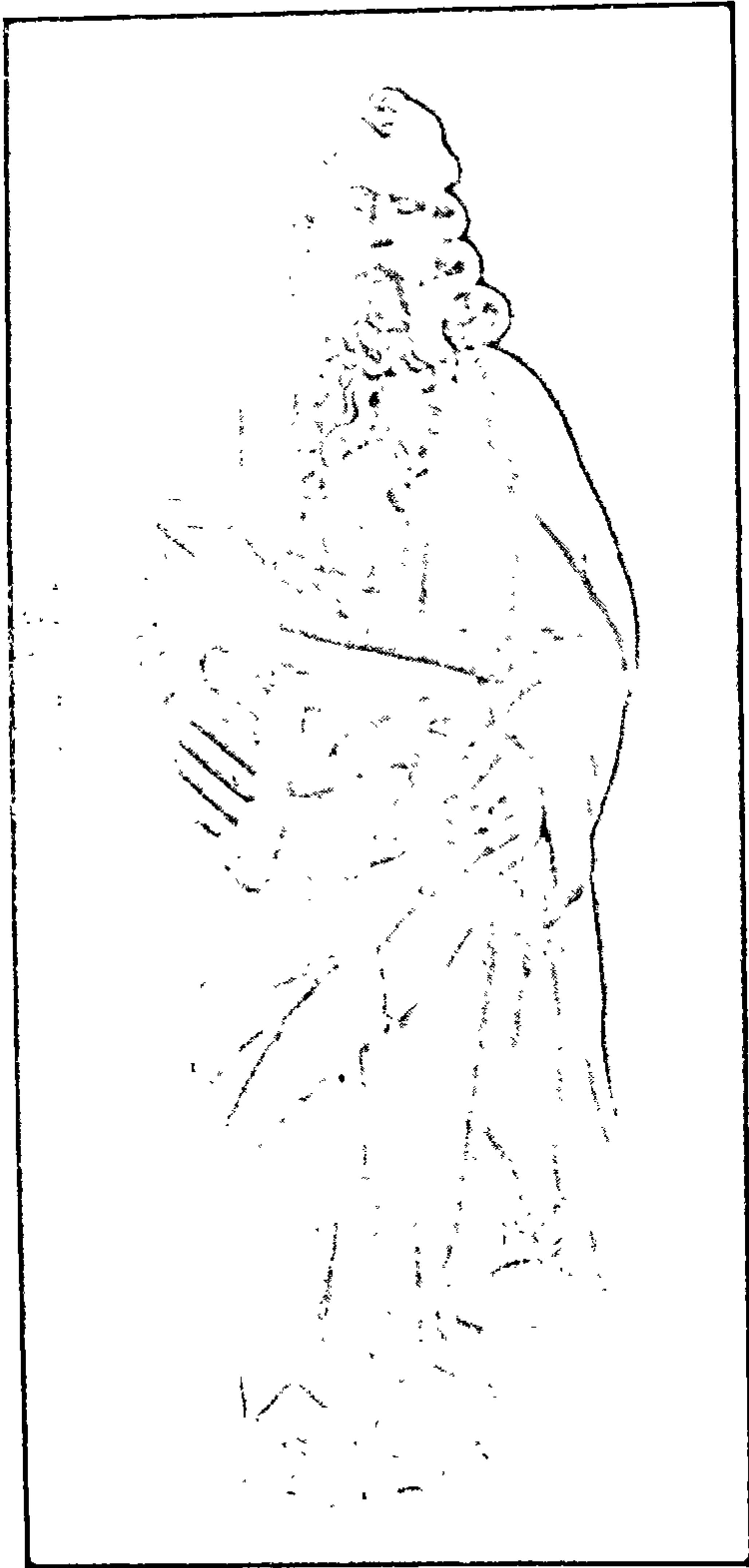
25. Іакім. 2-я пал. XVI ст.
Мікітайская царква,
в. Здзітава Брэсцкай вобл.
ДММ БССР



26. Ганна. 2-я пал. XVI ст.
Мікітайская царква,
в. Здзітава Брэсцкай вобл.
ДММ БССР

Мясцовыя майстры творча засвой-
ваюць дасягненні еўрапейскага мастац-
тва, трансфармуюць яго ў адпаведнасці
з гістарычнымі ўмовамі, эстэтычнымі
канцэпцыямі свайго часу, уяўленнямі і
густамі свайго народа. Ва ўзаемадзеян-

ні мноства мастацкіх тэндэнцый адбы-
ваецца фарміраванне мясцовай школы
разьбы, дзе інтэнсіўна развіваюцца рэа-
лістычныя тэндэнцыі. Традыцыі рэне-
сансу прасочваюцца ва ўсіх відах мас-
тацтва. Вельмі ярка ён адбіўся ў гра-



27. *Навел. Канец XVI ст. г. Пружаны
Брэсцкай вобл.*

вюры. Сама прырода графікі — яе мабільнасць, надзённасць і рухомасць — абумовіла тое, што «ў гравюры рапей і актыўней, чым у іншых відах і жанрах мастацтва, узмацніліся жыццёвыя свецкія элементы, звязаныя з гуманістычным светаўспрыманнем»¹³.

Інтэнсіўна развіваецца партрэтны жанр у жывапісе з характэрнымі для яго тэндэнцыямі ўзвелічэння чалавечай асобы, падкрэслівання яе значнасці (партрэт Юрыя III Радзівіла, 1590-я гады, ДММ БССР). Рэалістычнымі тэндэнцыямі прасякнуты і іканапіс. Так, цэлы шэраг твораў («Апосталы» з Кажап-Гарадка, «Паклапенне вешчучоў» з Дрысвят, «Нараджэнне маці боскай» з Ляхаўцаў) вызначаецца адухоўленасцю вобразаў, светлым мажорным каларытам.

Не менш яскрава рэнесанс адбіўся і ў скульптуры. Але тут, як у іншых відах мастацтва, знайшлі сваё адлюстраванне спецыфічныя ўмовы стапаўлення і развіцця рэнесансу ў Беларусі.

Як вядома, характэрная рыса рэнесанснай культуры, якая не адваргала рэлігію як сістэму светаўспрымання, але «імкнулася наблізіць яе да чалавека наколькі гэта магчыма, «парадніць» чалавечы і божы пачатак»¹⁴, абумовіла і своеасаблівае погляду на прызначэнне чалавека, яго месца ў грамадстве. У беларускай культуры не адзначана таго ўзлёту рэнесанснага індывідуалізму, які быў характэрны, напрыклад, для італьянскага Адраджэння, а, наадварот, «ідэя ідывідуальнай аб'ектыўнай свабоды абмяжоўвалася інтарэсамі агульнага дабрабыту, чалавечая індывідуальнасць становілася на службу грамадству. Гэта ідэя атрымлівала ў айчынным гуманізме дэмакратычную

¹³ Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 26.

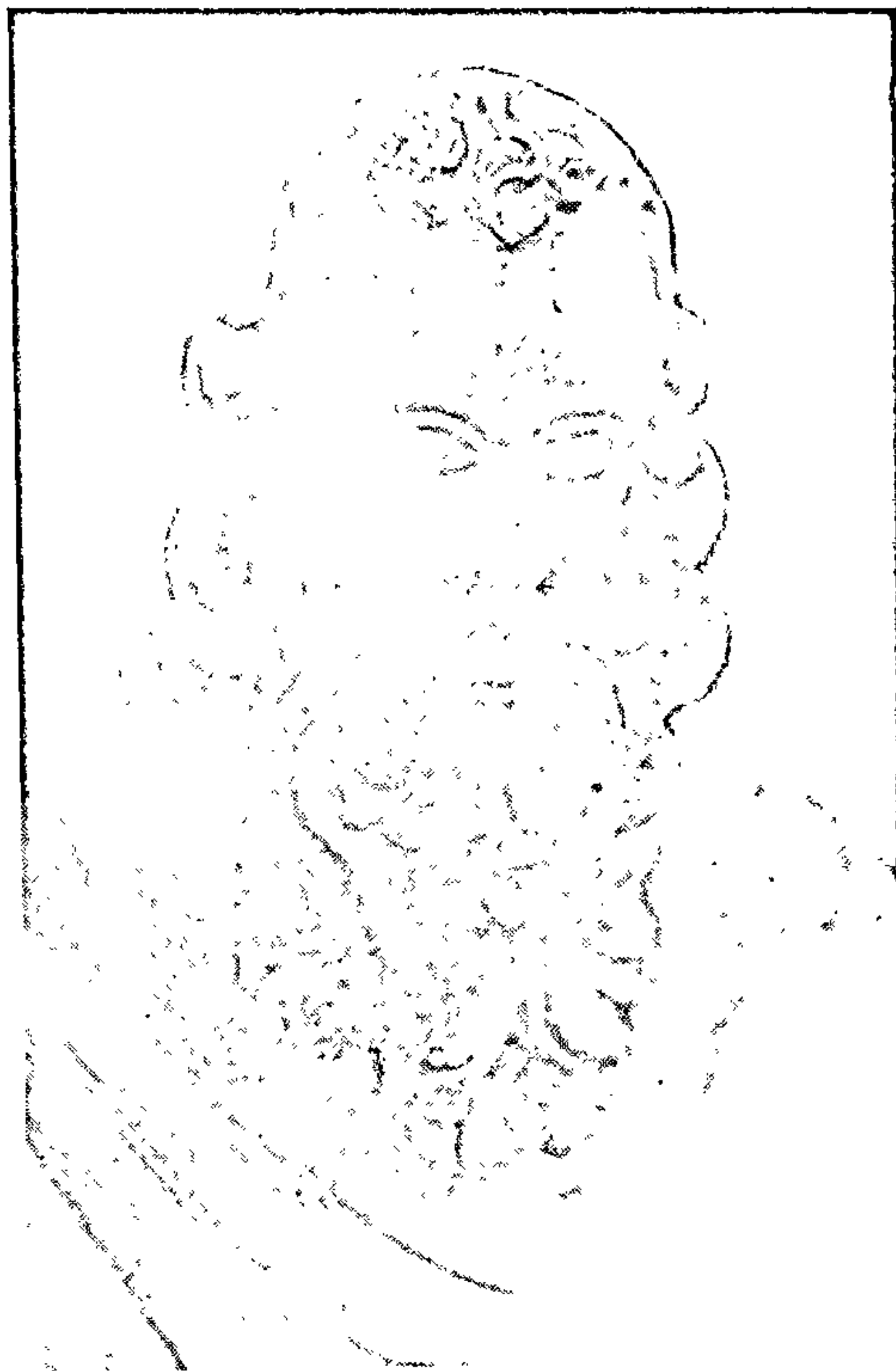
¹⁴ Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. С. 23.

канкрэтызацыю, рэалізуючыся як зварот да шырокіх колаў простага народа: «людзей простых, паспалітых», беларускіх гараджан і сялян пераважна»¹⁵. Арыентацыя на «люд простых, паспалітых» абумовіла зварот да даступных, ясных і дакладных форм і своеасаблівы дэмакратызм у выбары выяўленчых сродкаў і персанажаў. У скульптуры падкрэсліваецца натуральнасць поз, жэстаў персанажаў, якія звяртаюць на сябе ўвагу характэрным абліччам, унутранай засяроджанасцю. Вобразам надаюцца рысы індывідуальнасці, спакойнай унуўненасці ва ўласнай годнасці. Поўныя значнасці і велічнай манументальнасці, яны праслаўляюць духоўную сілу і прыгажосць чалавека.

Цікавыя ў гэтых адносінах скульптуры Кацярыны з в. Сурвілішкі Гродзенскай вобласці (МСБІК) і прадстаячых ля крыжа з магілёўскай Спаскай царквы (Магілёўскі абласны краязнаўчы музей). Твар і поза Кацярыны ўвасабляюць значнасць, чалавечую годнасць, спакой. Адпавядае гэтаму і пластычнае вырашэнне твора. Контуры фігуры мяккія, плаўныя, складкі вопраткі цякуць, нібыта струмені. Разьбяр добра валодае майстэрствам апрацоўкі дрэва, спалучаючы веданне анатоміі з умелай перадачай унутранага стану персанажа.

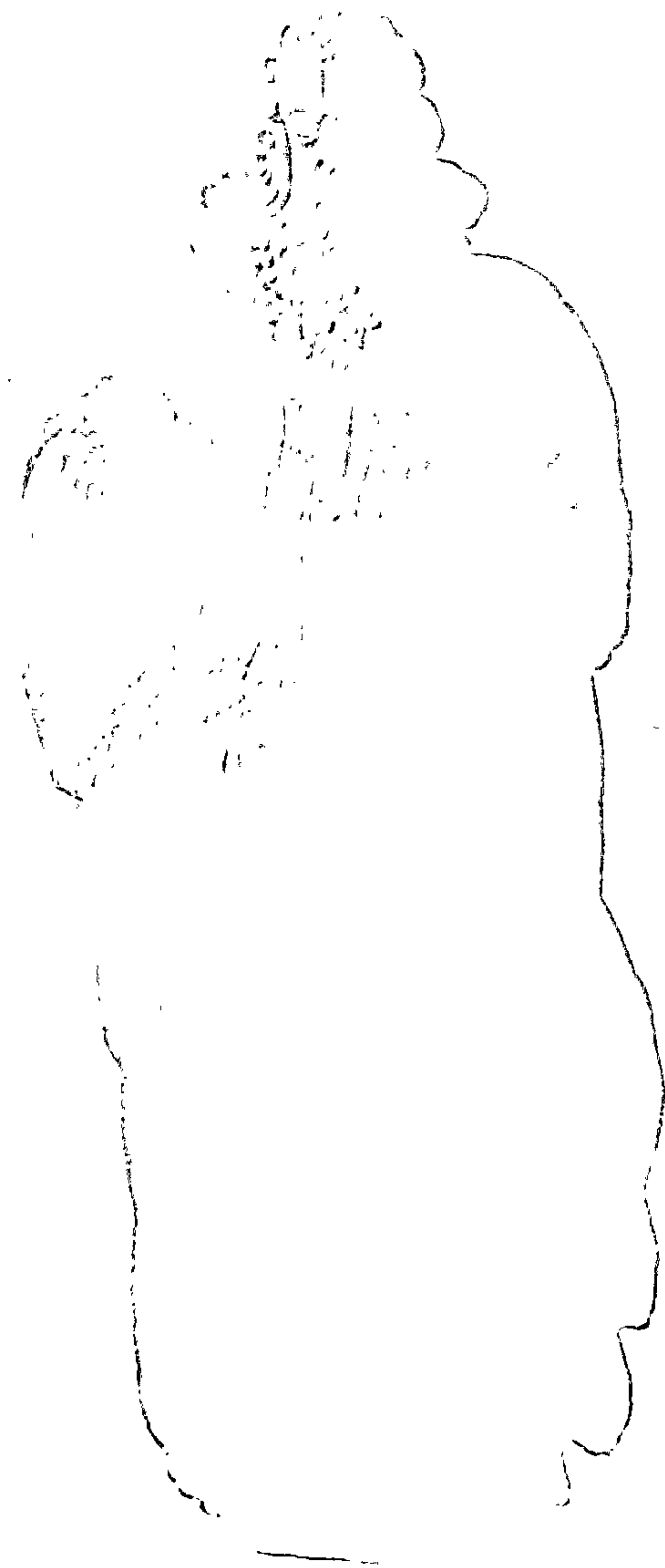
Вельмі яскрава праяўляюцца дэмакратычныя сімпаты майстра ў вобразах прадстаячых ля крыжа. Твары святых настолькі натуральныя, што, здаецца, майстар увасобіў канкрэтную патур, адлюстраванне пэўны мясцовы тып. У трактоўцы гэтых вобразаў, ураўнаважаных, унутрана значных, поўных чалавечай годнасці, адчуваюцца гуманістычныя канцэпцыі мастацтва Адраджэння.

¹⁵ Подокшин С. А. Проблема восточноевропейского Ренессанса и гуманизма // Иван Федоров и восточнославянское книгопечатание. Мн., 1984. С. 40.



28. Пётр. Канец XVI ст. Фрагмент.
г. Пружаны Брэсцкай вобл.

Традыцыі рэнесансу назіраюцца ў скульптурах «Кацярына», «Лізавета», «Святы ў рыцарскіх даспехах», «Казімір» з пас. Шарашова Брэсцкай вобласці, у кампазіцыі «Ганна, Марыя з дзіцем» з Нясвіжа, ад якой захавалася фрагмент «Марыя з дзіцем» (ДММ БССР). У жыццёвай напоўненасці вобразаў, якія сцвярджаюць зямную, рэальную прыгажосць маці і дзіцяці, у яснасці пластычнай мовы і высакароднай стрыманасці эмоцыі рэнесансная сутнасць гэтай скульптуры, яе высокая мастацкая каштоўнасць.



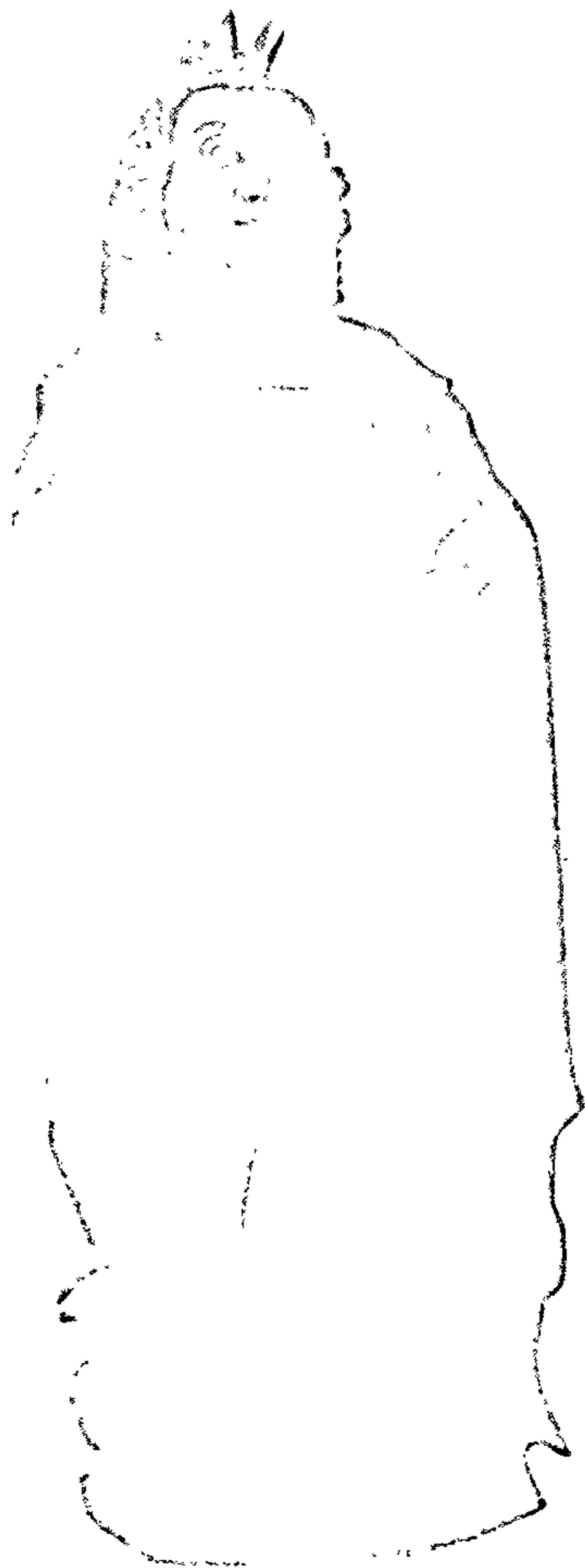
29. Апостал. Канец XVI ст. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР.



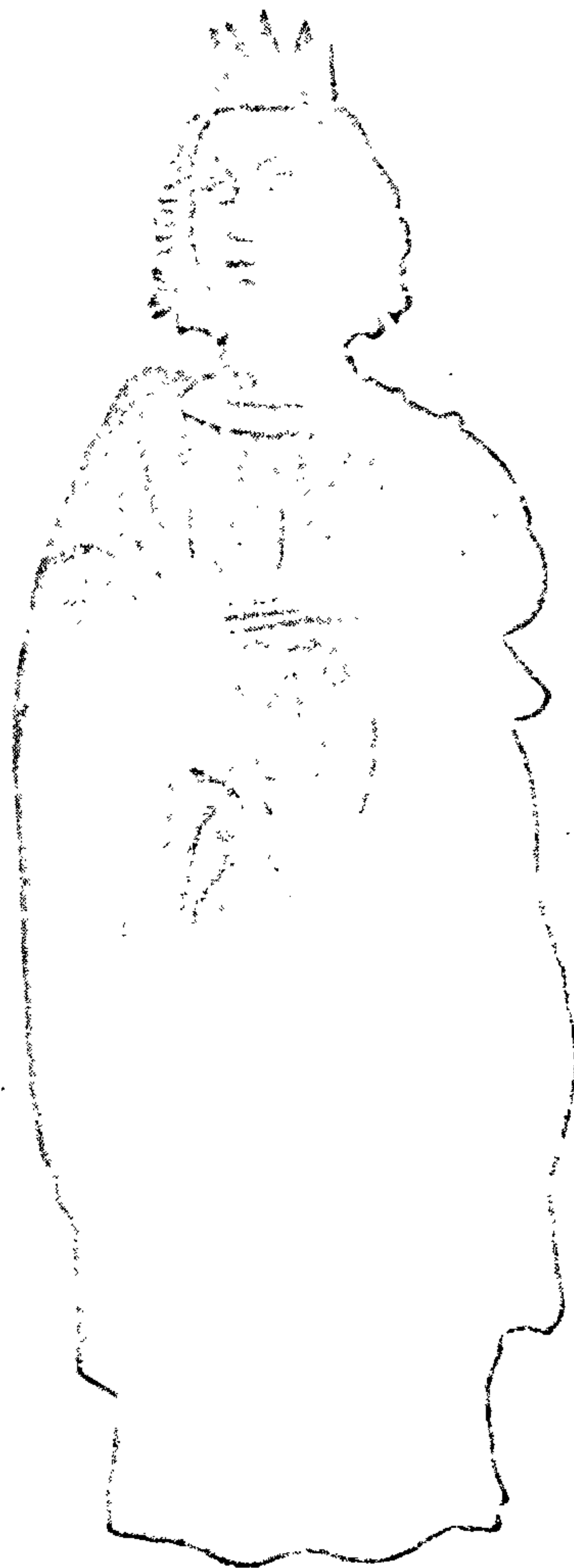
*30. Іаан Багаслоў. Пач. XVII ст.
Магілёўскі абласны краязнаўчы музей*



*31. Марыя. Пач. XVII ст. Магілёўскі абласны
краязнаўчы музей*



32. Кацярына. Канец XVI ст. Троицкі касцёл,
в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР



33. Лізавета. Канец XVI ст. Троицкі касцёл,
в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

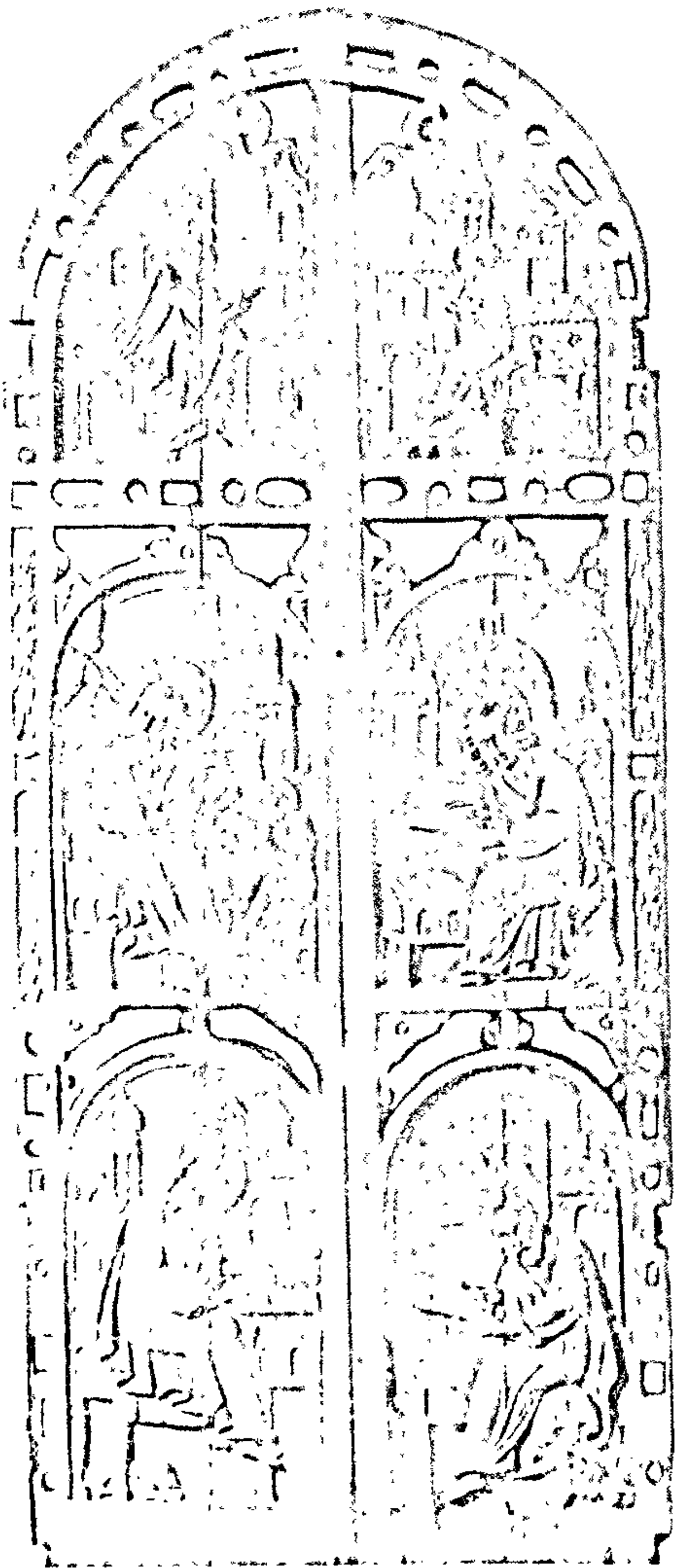
Цікавае да рэальнай рэчаіснасці, канкрэтнай чалавечай сутнасці выразна пазначылася ў рэльефных выявах на створках царскай брамы з в. Варанілавічы Гродзенскай вобласці (ДММ БССР). Брама мае паўцыркульнае завяршэнне і шэсць клеймаў, для якіх характэрна традыцыйнае размяшчэнне. У паўкрузжы двух верхніх клеймаў — «Благавешчанне», у чатырох ніжніх, таксама з паўцыркульным завяршэннем, — рэльефныя выявы евангелістаў. Фон, на якім яны змешчаны, уяўляе складаны архітэктурны пейзаж з рэнесанснымі вежамі, чарапічнымі дахамі, купаламі цэркваў. Прычым самі рэльефы шматплавныя, прасторавыя, з дакладна перададзенай лінейнай перспектывай. Персанажы ўмела размешчаны ў прасторы, позы іх свабодныя, натуральныя, складкі адзення падкрэсліваюць аб'ём фігур з пластычна багатай мадэліроўкай форм. Уражвае непаўторнасць і своеасаблівасць іх твараў з канкрэтнымі рысамі, з падкрэсленай індывідуальнасцю характараў. Аўтар гэтага твора, відаць, быў добра знаёмы з дасягненнямі мастацтва Адраджэння. Несумненны ўплыў на яго творчасць мелі і гравюры старадрукаваных кніг, у прыватнасці «Евангелля» Пятра Мсціслаўца. Але гэтыя павевы ён творча перапрацаваў і стварыў арыгінальны помнік беларускай разьбы, адзначаны высокім прафесійным майстэрствам выканання¹⁶.

Лінія рэнесанснага мастацтва працягваецца да сярэдзіны XVII ст., але ў адноўленне ад ранняга рэнесансу, які базіраваўся на веры ў дасягненне ідэальнай гармоніі, позні характарызуецца разбурэннем гэтых утапічных ідэалаў, барацьбой розных сацыяльных груп, светапоглядаў.



31. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст.
Касцёл Божэга цела, г. Пясвіж ДММ БССР

¹⁶ Высоцкая П. Царская брама // Мастацтва Беларусі. 1984. № 8. С. 58.



35. Царскія вароты. Канец XVI ст.
 Праабражэнская царква, в. Варанілавічы
 Гродзенскай вобл. ДММ БССР

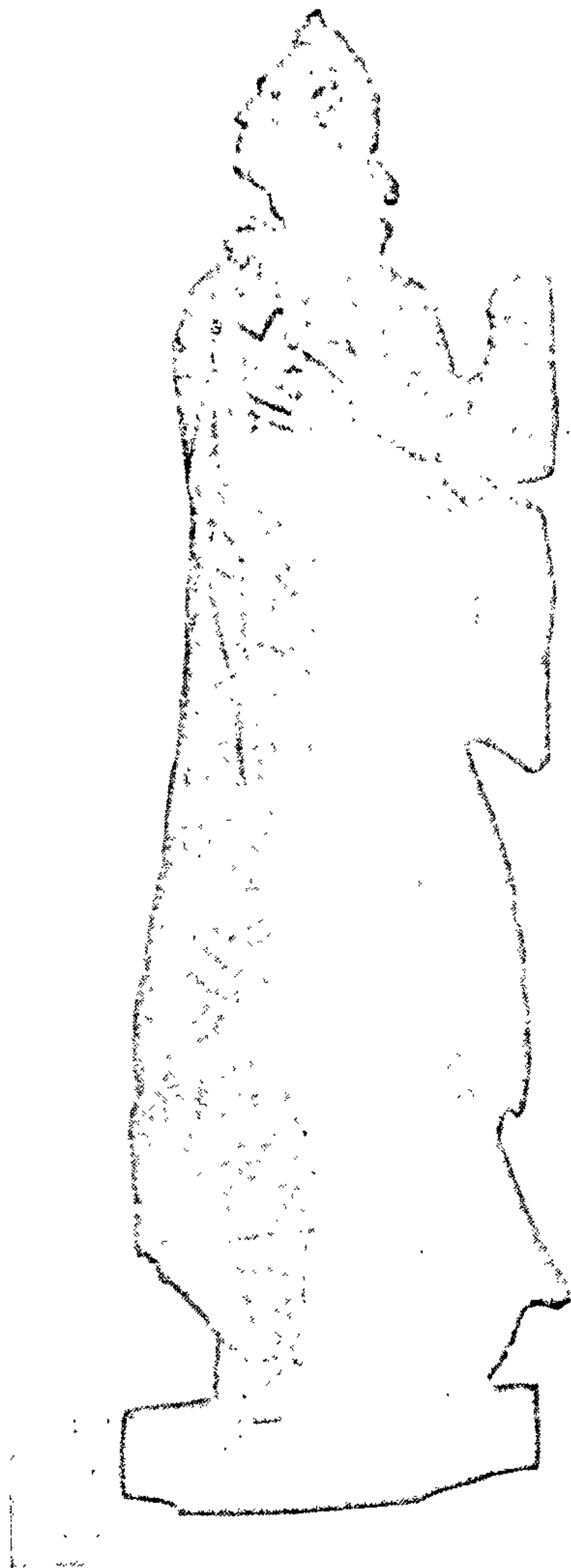
Вывучаючы шляхі ўзнікнення мань-
 ерыстычных канцэпцый у мастацтве
 заальпійскай Еўропы, Джон Шырман
 адзначае: «Той факт, што ў іншых кра-
 інах маглі з'явіцца творы італьянскіх
 майстроў, не мае ў сабе нічога загад-
 кавага, значна цяжэй растлумачыць
 з'яўленне ў гэтых краінах мясцовых
 маньерыстычных работ. Цяжкасць іх
 ідэнтыфікацыі заключаецца ў тым, што
 ў такіх з'явах прысутнічае не ўвесь
 склад «класічнага» маньерызму, а толь-
 кі некаторыя яго характэрныя рысы, і
 тым не менш яны ўзніклі пры яго пра-
 мым уздзеянні, нясуць на сабе яго ад-
 бітак і незразумелыя ў адрыве ад яго»¹⁷.
 Росквіт гэтых мастацкіх форм, які свед-
 чыў аб іх жыццяздольнасці і стойкасці,
 назіраецца і ў беларускай скульптуры,
 дзе класічныя ўзоры свабодна інтэрпрэ-
 таваліся ў аднаведнасці з мясцовымі
 густамі. Шэраг твораў з алтарных кам-
 назіцый — яскравае сведчанне таму.
 Характэрныя ў гэтым плане выявы апё-
 лаў на амбоне ў касцёле Ісуса ў в. Кра-
 мяніца Гродзенскай вобласці, Марыі і
 Іаана Багаслова з касцёла архангела
 Міхаіла ў Навагрудку (ДММ БССР)
 і інш. Асабліва выразныя фігуры Ма-
 рыі і Іаана Багаслова — выцягнутыя
 прапорцыі, складаны ракурс фігур і ды-
 наміка ў адхіленым назад корпусе, наў-
 мысна манерным нахіле галоў, крыху
 высунутай пазе. Але скульптуры захоў-
 ваюць устойлівасць, вабяць праўдзіва
 жыццёвым зместам. Яны далёкія ад
 крайніх праяў рафінаванасці і манерна-
 сці, якія часам межавалі з вычварна-
 сцю, уласцівай работам некаторых за-
 ходнееўрапейскіх майстроў маньеры-
 стычнага напрамку. Гэтыя ж якасці ха-
 рактэрны выявам на крылах алтара з
 в. Мохавічы Гродзенскай вобласці
 (МСБЖ), дзе сэнсавую і дэкаратыўную

¹⁷ Shearman J. Manierizm. Warszawa, 1970.
 S. 25—26.

пагрузку нясуць алегарычныя фігуры муз у выглядзе маладых прывабных жанчын. Дадзеныя ў рэалістычнай трактоўцы, яны вызначаюцца выразнасцю рытмаў і аб'ёмаў. Уражвае расфарбоўка крылаў, якая будуюцца на спалучэнні прыглушаных пунсавых, сініх, жоўтых колераў, што надае твору дэкаратыўную выразнасць.

Познерэнесансныя традыцыі знайшлі яскравае ўвасабленне і ў некаторых алтарных комплексах, што захаваліся да нашых дзён. Менавіта на алтарах, якія ўстанаўліваліся ў прэзбітэрыі, трансепце, бакавых капліцах, змяшчалася асноўная частка жывапісных і скульптурных твораў. Таму алтарныя комплексы з'яўляюцца прыкладамі сінтэзу мастацтваў, арганічна спалучаных агульнасцю ідэйнай задумы, што стварала ўражанне багацця, пышнасці, хараства.

Выдатны скульптурна-архітэктурны помнік — галоўны алтар касцёла Іаана Хрысціцеля (в. Воўпа Гродзенскай вобл.), асвячэнне якога адбылося ў 1634 г. Алтар двух'ярусны, з высокім цокалем. Дзве пары калон карынфскага ордэра падтрымліваюць антаблемент. У першым ярусе змешчаны скульптуры Іаана Хрысціцеля і Казіміра — патронаў гэтага храма (Казімір, акрамя таго, з'яўляецца патронам фундатара), у другім ярусе — Елізаветы і Малгажаты. У тымпане франтона — гарэльфная паясная выява Саваофа, які трымае ў адной руцэ сферу, другой благаслаўляе. На баках — паўляжачыя ў свабодных позах анёлы. На цокалі захаваўся герб Казіміра Лявона Сапегі — дзяржаўнага дзеяча Вялікага княства Літоўскага. Змяшчэнне на алтары герба, які дэтальна апісвае паходжанне фундатара, яго бацькі і маці, звязана з імкненнем ушапаваць памяць бацькоў, пацвердзіць іх высакароднае паходжанне. Ён выконвае вялікую інфармацыйную ролю, якая «ў сармацкім партрэце ў значнай ступені паступае



36. Іаан Багаслоў. 1617—1637.
Касцёл архангела Міхаіла, в. Навагрудак
Гродзенскай вобл. ДММ БССР



37. Фрагмент разьбы алтара. 1-я пал. XVII ст. в. Мохавічы Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР

не ад уласна мастацкага вобраза, а праз немастацкія кампаненты — надпісы, гербы, аксэсуары і г. д.»¹⁸

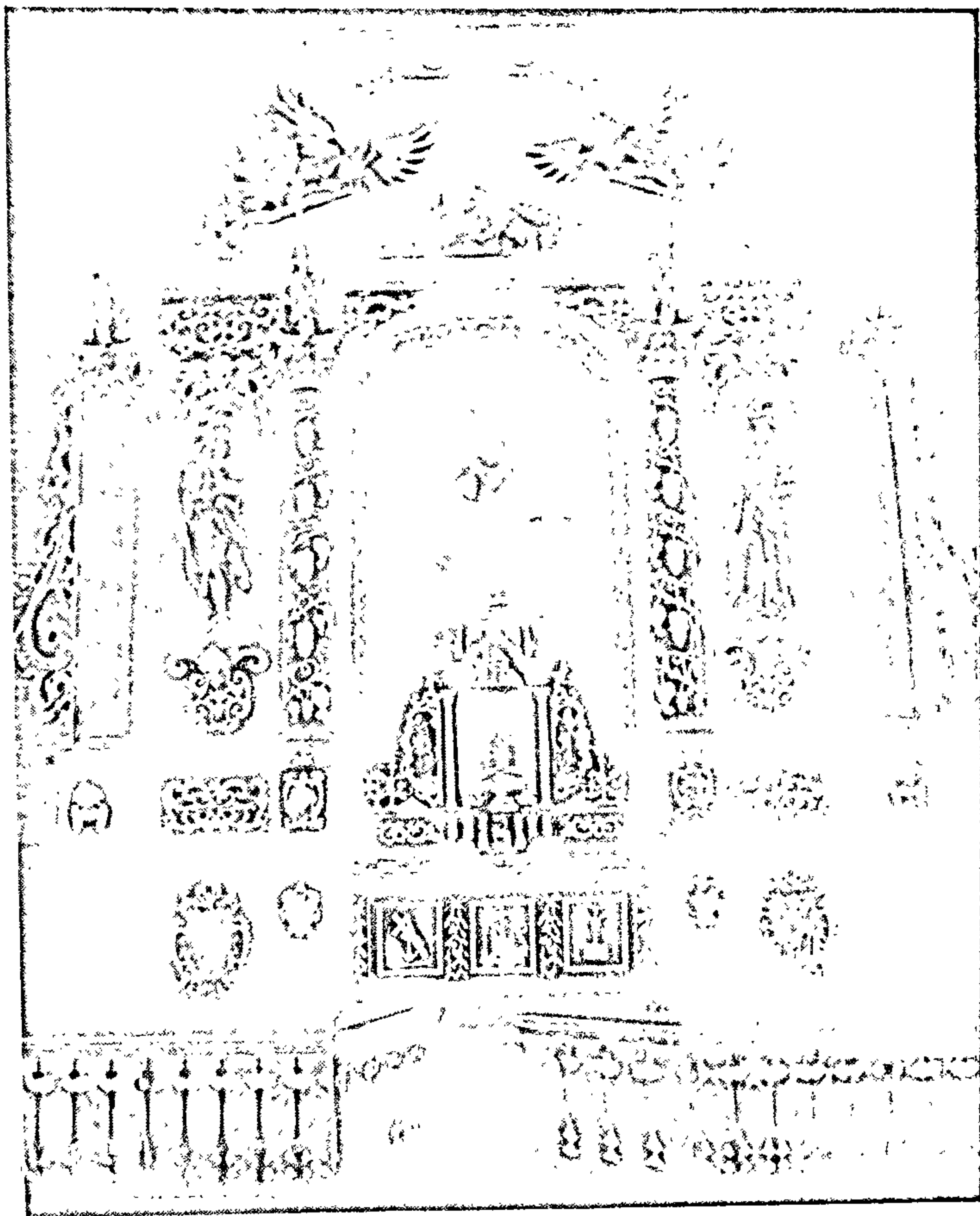
У пластычных адносінах скульптура алтара, выкананая на высокім прафесійным узроўні, вызначаецца вытанчанай мадэліроўкай. Майстар добра ведае

анатомію, упэўнена трактуе аб'ёмы, рух фігур. Ён імкнецца да рэалістычнага абагульнення, яснасці і ўраўнаважанасці кампазіцыі.

Алтар тапіраваны ў чорны колер, багата ўпрыгожаны пазалочанай скразной і накладной разьбой. Дзве калоны першага яруса дэкарыраваны спіральна разменчанымі парэсткамі вінаграднай лазы з гронкамі, два ярусы алтара аздоблены пазалочанымі крыламі скразной разьбы. Усе плоскасці, свабодныя

¹⁸ Тапаняева Л. П. Сарматскі портрет // Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С. 122.

38. Галоўны
 алтар.
 Каля 1634.
 Касцёл
 Іаана
 Хрысціцеля,
 в. Воўна
 Гродзенскай вобл.

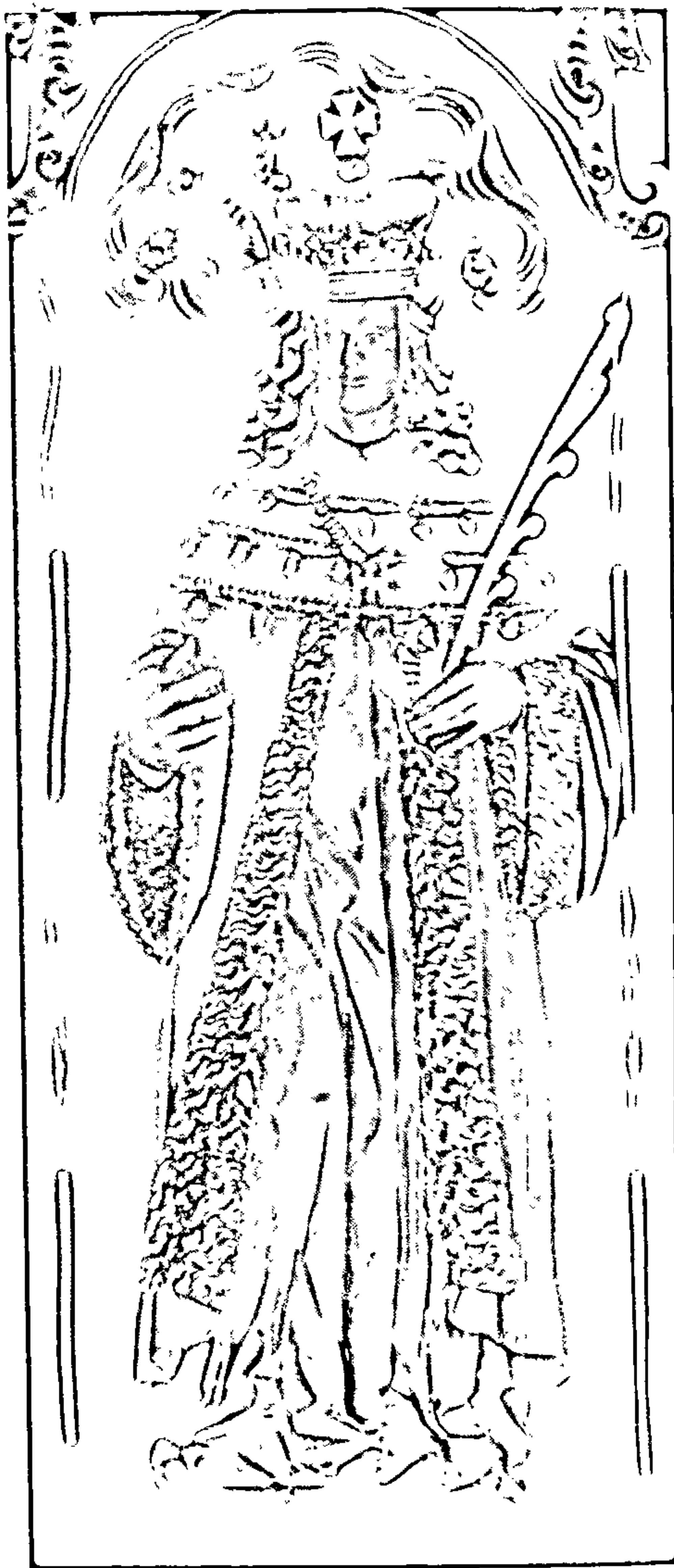


ад жывапісу або скульптуры, дэкарыраваны арнаментальнай разьбой, дзе ўпершыню ўведзены новы прыём — пацеркі («перлы», «жамчужнік» або «неўнікавыя грабепчыкі»). Разьба вельмі ўдала падкрэслівае маштаб фігур, архітэктоніку алтара і надае яму надзвычайную выразнасць. Багацце колеравых адценняў стварае своеасаблівы дэкаратыўны эфект і сведчыць пра нарастаючыя праявы барока.

Не менш дасканалы па сваіх мастацкіх якасцях драўляны алтар у бакавой капліцы касцёла Узнясення Марыі ў в. Будслаў Мінскай вобласці (1643—1651), дзе змешчана 20 скульптур. Яго вызначае ўраўнаважанасць канструкцыі, выразнасць гарызантальных члененняў. Цэнтральная частка алтара двух'ярусная і аформлена даволі сціпла. Квадратны ніжні ярус заканчваецца слаба раскрапаным карнізам, над



39. Іаан Хрысціцель. Каля 1631.
Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўна
Гродзенскай вобл.



40. Казімір. Каля 1631. Касцёл
Іаана Хрысціцеля, в. Воўна
Гродзенскай вобл.

якім фронтонам, разарваны ў двух месцах. На дугах — скульптуры анёлаў. Верхні ярус вянчае фронтонам з валютамі, на вуглах якога — дзве скульптуры. Своеасаблівасцю кампазіцыі алтара з'яўляюцца вынесеныя наперад бакавыя крылы з развітым антаблементам, якія сыходзяцца да цэнтра, ствараючы ўражанне значнай глыбіні. На крылах, у пішах, паміж калонамі змешчаны скульптуры, прычым вышыня калон, як і памеры скульптур, змяншаецца да цэнтра. У коіхах піш — пазалочаныя ракавіны, на фрызе — картуш і галоўкі херувімаў, над скульптурамі — картушы з імёнамі святых. На карнізе ў кожным крыле — па чатыры скульптуры. Значную сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку нясуць восем скульптур у пішах бакавых крылаў — Давід, Аарон, Іосіф, Іаан Хрысціцель, Захарый, Елізавета, Іаакім, Ганна. Пазы іх велічныя, урачыстыя, што падкрэсліваецца фронтальнай пастаноўкай фігур і жэстамі рук. Прасторнае адзенне свабодна аблягае фігуры і звісае тонкімі, крыху здробненымі складкамі, якія ствараюць шматлікія святлоценныя эфекты.

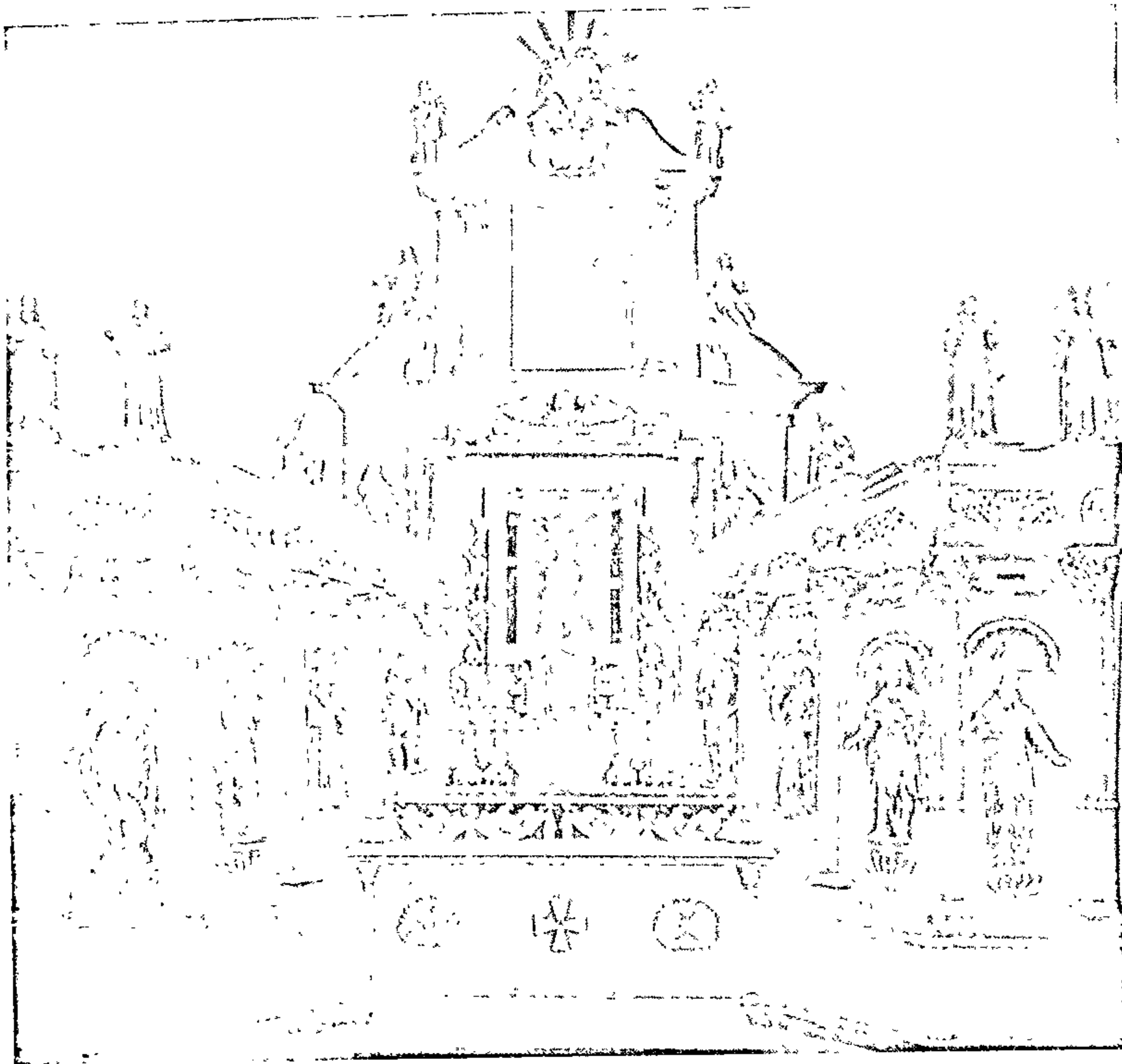
Па тыпалагічнай характарыстыцы, эстэтычных прынцыпах скульптуры блізкія да сармацкага партрэта¹⁹. Гэты тып партрэта склаўся ў дварацка-шляхецкім асяроддзі і вызначаўся традыцыйнасцю стылістычных прыёмаў, строгімі канонамі, якія амаль не змяняліся на працягу XVI—XVIII стст. Для яго характэрны параднасць і ўрачыстасць, акцэнт на дакладнай перадачы антуражу, адзення, паяўнасць падпісаў, гербаў, якія сведчылі аб сааслоўнай прыналежнасці, радавітасці, багацці партрэтаванага. Скульптуры будслаўскага алтара вызначае рыса, улас-



41. Станіслаў. Каля 1634. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўна Гродзенскай вобл.

цівая сармацкаму партрэту, — «матыў як бы закансерваванага руху, дзякуючы якому ўзнікае адчуванне рухомасці, лёгкасці... і адначасова ўрачыстага, перухамага прадстаяння мадэлі перад глядачом. У значнай меры гэта супярэчлівае адзіства ўражання і дасягаецца тым, што жэст і рух могуць быць у роў-

¹⁹ Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю раплага барока // Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 69.



42. Галоўны алтар. 1613—1651. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў
Мінскай вобл.

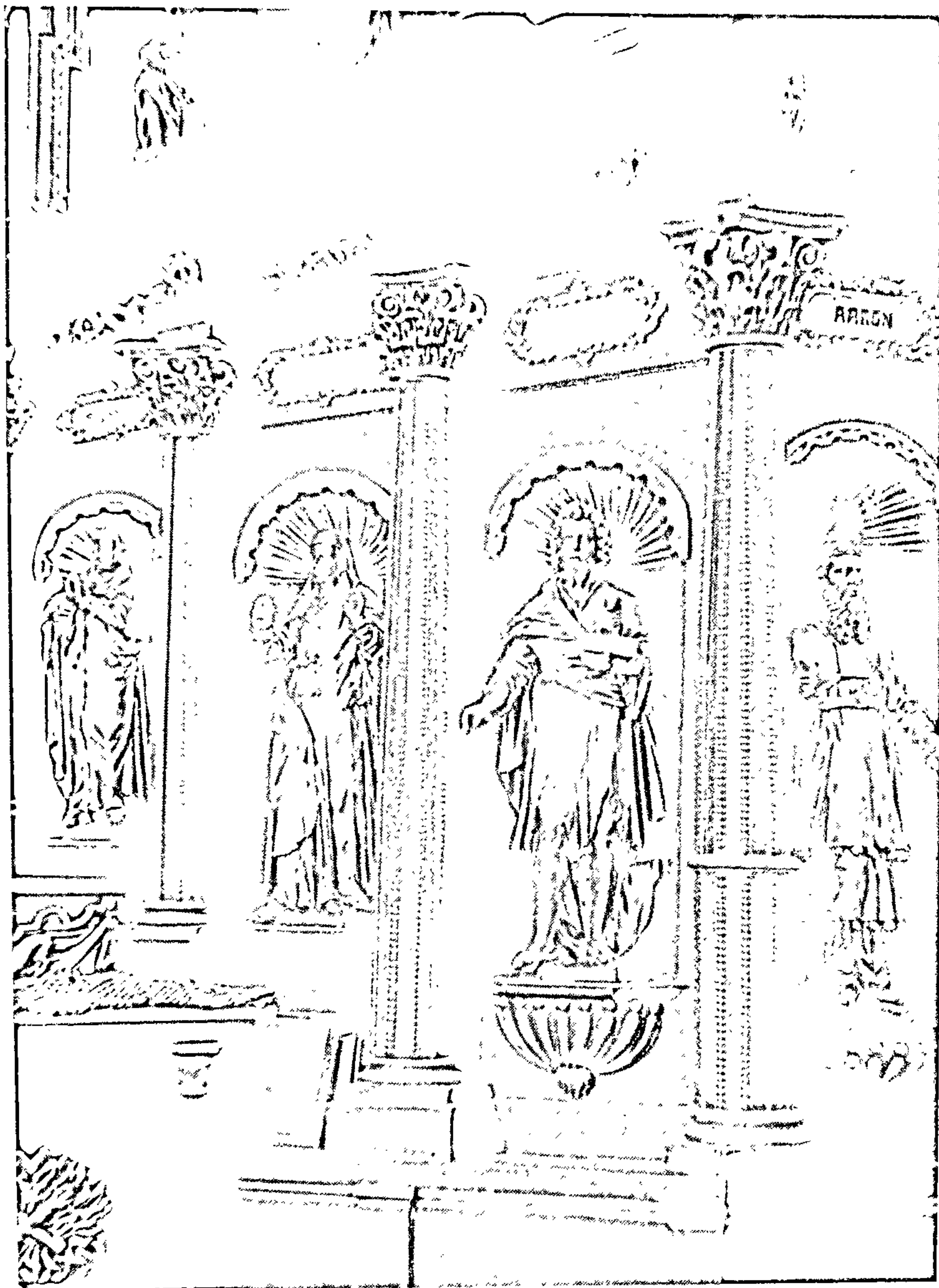
най меры прачытаны як імгненна спы-
пення і як кананічныя»²⁰.

Своеасабліва размешчаны скульптуры
першага яруса. Сярод іх мы бачым ся-
мейныя пары — Захарыя і Лізавету —
бацькоў Іаана Хрысціцеля, Гапну і Іа-
кіма — бацькоў Марыі. І гэта, відаць,
зроблена невынадкова, бо сямейным су-
вязям надавалася ў той час выключнае
значэнне. Сям'я выконвала ролю суд-
дзі ў рознага роду эстэтычных і ма-
ральных канфліктах, ролю захавальні-
цы традыцый, вышэйшага аўтарытэту.
У такіх умовах натуральна ўзрастае
роля маці і жонкі, якія самаахварна

заімаўся справамі сям'і, выхаваннем
дзяцей і якім уласцівы дабрачынасць,
сціпласць, пачуццё ўласнай годнасці.
Менавіта гэтымі якасцямі імкнецца на-
дзяліць скульптар вобразы Ганны і
Лізаветы.

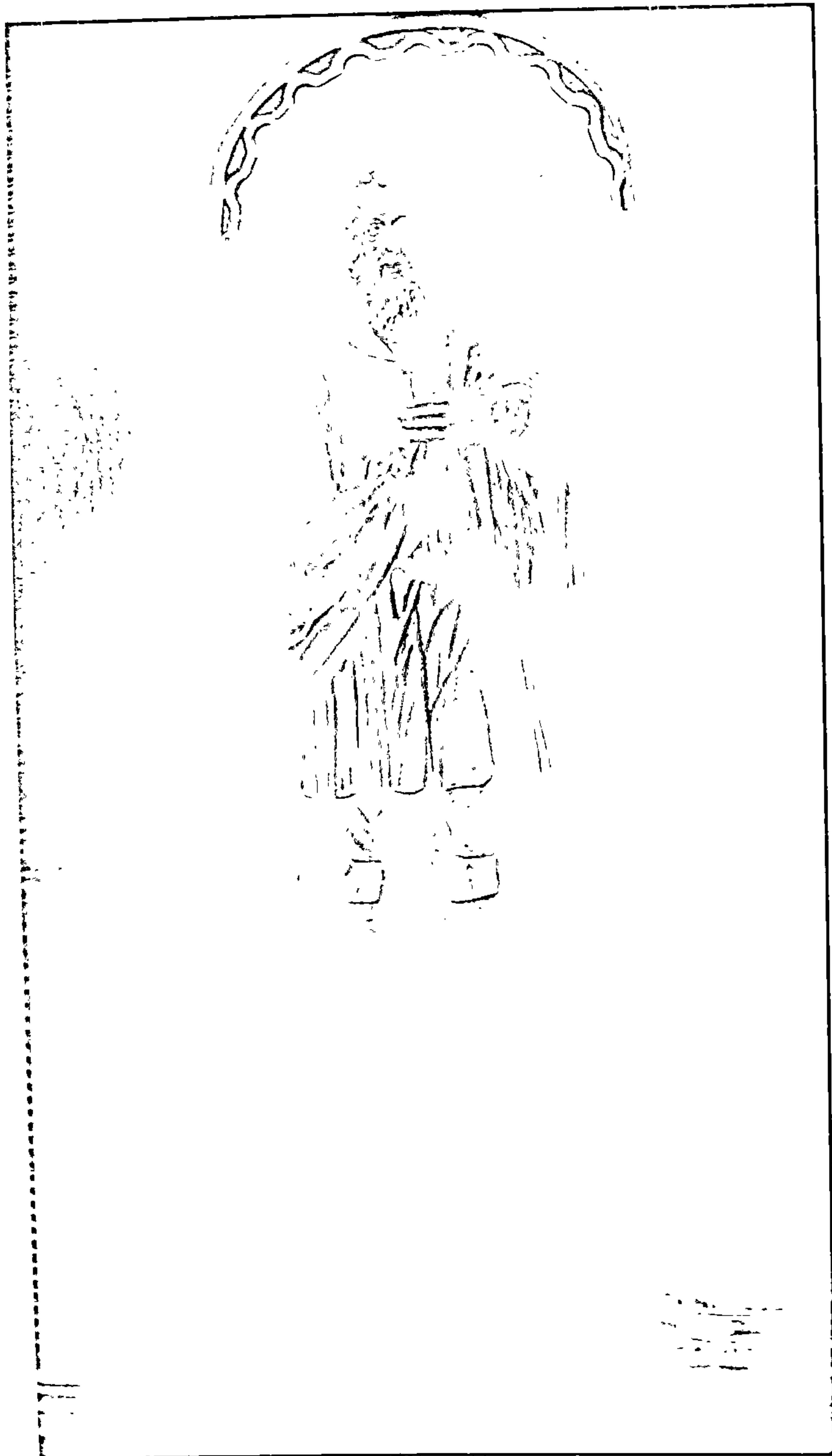
Скульптура падкрэслівае агульны про-
сты і строгі строй алтара. Гэта ўражан-
не ўзмацняецца пазалотай скульптуры
і асобных разьбяных дэталей — капітэ-
лей, ракавін, картушаў, якія вельмі дэ-
каратыўна глядзяцца на фоне тапіра-
ванага ў чорны колер алтара. Яго вы-
разнасць узмацняецца і своеасаблівым
дэкорам калон, канелюры якіх упрыго-
жаны дробным арнаментом — флемава-
нымі дарожнікамі, якія ствараліся толь-

²⁰ Тапанасева Л. П. Сарматскі портрет.
С. 112.

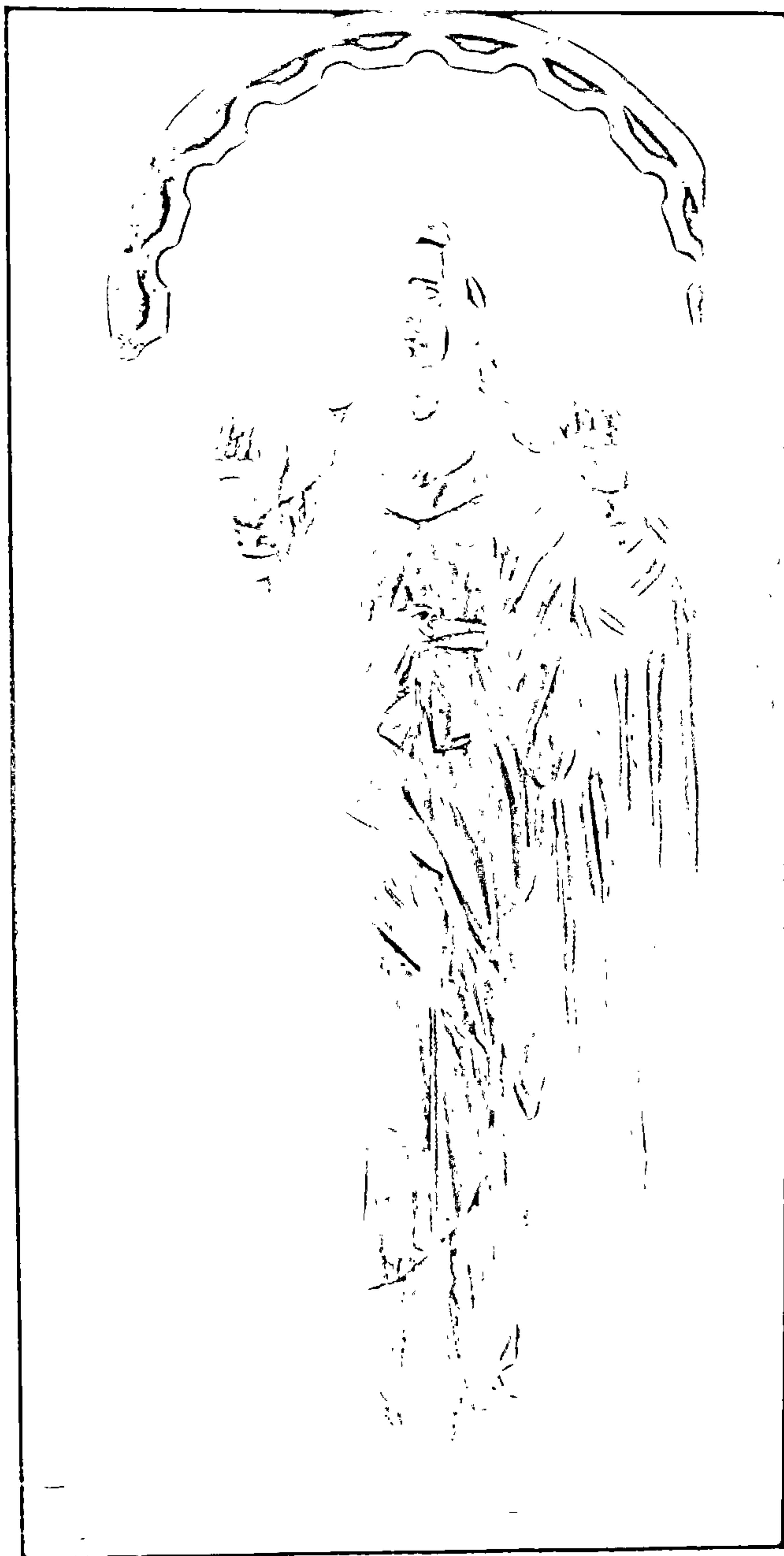


43. Галоўны алтар. 1643—1651. Фрагмент. Касцёл Узнясення Марыі,
в. Будслаў Мінскай вобл.

44. Іосіф. 1643—1651.
Касцёл Узнясення
Марыі,
в. Будслаў
Мінскай вобл.



45. Лізавета. 1643—1651.
Касцёл Узнясення Марыі,
в. Будслаў Мінскай вобл.



кі на спецыяльных фламавальных станках, вынайзеных у Фландрыі ў першай палове XVII ст. Прымяненне яго сведчыць аб тым, што беларускія майстры былі знаёмы з самымі перадавымі дасягненнямі «разьбяной справы» ў заходнееўрапейскім мастацтве і творча выкарыстоўвалі іх у сваёй дзейнасці. У сувязі з гэтым даследчыкі адзначаюць, што над алтаром працавала група разьбяроў высокага класа, а арыгінальная канструкцыя распрацавана адукаваным

і прагрэсіўным для свайго часу архітэктарам²¹. Гэта тым больш верагодна, бо вядома, што ў першай палове XVII ст. у Беларусі працуе мноства як мясцовых, так і прыезджых майстроў і архітэктараў з Італіі, краін Паўночнай Еўропы.

²¹ Яранэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока // Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 69.

Надмагілі

Традыцыі Адраджэння аказваюць значны ўплыў і на развіццё надмагільнай скульптуры, якая даволі шырока бытавала ў Беларусі ў XVI — першай палове XVII ст. З'яўленне скульптурных надмагілляў звязана з эпохай Адраджэння, яе агульным экапамічным і культурным уздымам, з кардыпальнымі зрухамі ва ўсіх сферах грамадскага жыцця, з фарміраваннем гуманістычнага светапогляду, пад уплывам якога мяняецца царкоўна-схаластычны погляд на чалавека і сцвярджаецца новае разуменне яго ролі і месца ў грамадстве, гісторыі і наогул у свеце. «Відаць, ні адна з эпох не хацела так увекавечыць сябе ў памяці нашчадкаў, як Адраджэнне. Тэма славы як далучэння да бессмяротнасці — адна з самых папулярных у гуманістаў»²², — адзначае Н. В. Равякіна, называючы адну з прычын значнага развіцця надмагільнага партрэта, які арганічна злучаў ідэі смерці і бессмяротнасці. І менавіта ў партрэце знайшлі сваё ўвасабленне новыя эстэтычныя каштоўнасці, і менавіта партрэт найбольш яскрава выявіў працэс пераходу сакральных выяў у разрад свецкіх²³.

Помнікі, якія ствараюцца ў гэты перыяд, маюць не культывае, а свецкае прызначэнне, дзе галоўным становіцца вобраз памёршага, а самі надмагіллі

з'яўляюцца сведчаннем заслуг і знакамітасці асобы, формай яе праслаўлення і ўвекавечання.

Развіццю надмагільнай скульптуры ў значнай ступені садзейнічаў і пахавальны культ, распаўсюджаны сярод тагачаснай арыстакратыі, які адзначаўся незвычайнай урачыстасцю і пампезнасцю, імкненнем да раскошы і бляску. Урачыстасці пачыналіся пад гукі званоў і гром гарматных стрэлаў, а заканчваліся апошнім жалобным богаслужэннем у касцёле. Трупа звычайна ставілася ў храме на ўпрыгожаны пастамент. Пад ёй узвышаліся пышныя жалобныя сены, у галавах размяшчаўся пахавальны партрэт, які потым манціраваўся ў касцёле. Пад ім ці замест яго клаліся каменныя або жалезныя пліты з тэкстам пра жыццё памёршага, яго гербам, выявамі ўклепчаных каля распяцця, евангельскімі сцэнамі (у касцёлах у Ружанах, Будславе, Воўпе, Нясвіжы, Міры, Дзятлаве і інш.). Надмагільныя пліты былі і вельмі сціплымі. На іх змяшчаўся звычайна толькі надпіс. Так, у слупкай Георгіеўскай царкве паміж прастолам і царскімі варотамі была ўмуравана ў цэглавую падлогу чатырохвугольная каменная пліта з надпісам: «року отъ парожения Сына Божія 1560 м-а іюля 26-го преставился раб божій Козма, сын Савва Купріяновича-Тышевича Войтовича слупского и здесь положено бысть тѣло его в храме св. Великомученика Георгія»²⁴. Мемарыяльны надпіс часам

²² Равякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XV — первой половины XVI в. М., 1977. С. 99.

²³ Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII—XVIII вв.). С. 36.

²⁴ Описание церквей и приходов Минской епархии. Мн., 1879. С. 33.

акаймляўся раслінным арнаментом (пліта біскупа Кірылы Цярлецкага, пасля 1607 г., в. Пяркавічы Брэсцкай вобл., цяпер МСБІ; пліта інака Куцеінскага манастыра Арсенія Азарава, 1652 г., Дзяржаўны музей БССР). Іншы раз у цэнтры пліты змяшчаўся герб нябожчыка, які ўспрымаўся як яго сімвал. Побач з гербам знаходзіўся надпіс. На перыметры яна акаймлялася раслінным арнаментом (надмагільная пліта бургамістра Брагі і яго сына Антонія ў Віленскай базыльянскай царкве, 80-я гг. XVI ст.).

Але характар надмагільных помнікаў гэтага перыяду вызначалі скульптурныя надмагілля, культ і культуру якіх прынеслі італьянскія майстры.

Сувязі з Італіяй працягваліся дзесяці гадоў, былі настаяннымі і разнастайнымі. XVI стагоддзе характарызуецца парастаннем непасрэдных культурна-мастацкіх кантактаў. Яшчэ пры Сігізмундзе I, жонкай якога была Бона Сфорца, працавала шмат італьянцаў-лекараў, вучоных, людзей мастацтва. Гэтыя сувязі ў значнай ступені абумовілі пашырэнне гуманістычных традыцый, якія складваліся і ўмацоўваліся і да прыезду Боны, і «можна смела адзначыць, што ва ўсёй Еўропе XIV—XVI стст., не лічачы Далмацыю, не было ні адной дзяржавы, так цесна звязанай з італьянскай культурай, як Польшча»²⁵. У 1520 г. Сігізмунд I спецыяльна запрасіў у Кракаў італьянскіх майстроў для пабудовы капліцы-маўзалея. Пасля заканчэння работ некаторыя не вярнуліся на радзіму. Сярод іх архітэктар і скульптар Бернардзін Занобія дэ Джыаноціе (канец XV ст.— 1541 г.), Джавані Цыні з Сіены (памёр у 1565 г.), які з 1534 г. сумесна з Занобія дэ Джыаноцісам будуюць Ніжні замак і кафедральны сабор у

Вільні, а таксама скульптар і майстар медальернай справы Ян Марыя Моска, пазваны Падавана (парадзіўся ў Падуі ў 1493 г.). У 1529 г. ён пакідае Італію і па 1574 г. жыве і працуе ў Кракаве, дзе атрымлівае званне каралеўскага скульптара. Акрамя каралеўскіх, Падавана выконваў заказы і для Вільні²⁶. Яго работы, асабліва надмагілля, палезаць да найбольш паслядоўных і яркіх твораў рэнесансу ў Рэчы Паспалітай.

Многія з прыезджых італьянскіх мастакоў, скульптараў, архітэктараў былі так званымі камаскі — выхадцы з геаграфічнага раёна, да якога належалі даліны паўднёвых схілаў Альп і група азёр (найбольшае з іх возера Кома). У гэтым раёне, палітычна падзеленым паміж Італіяй і Швейцарыяй, яшчэ з I тысячагоддзя нашай эры значнага развіцця дасягнулі разнастайныя мастацкія рамёствы. Характэрнай асаблівасцю камаскаў была іх прыхільнасць да вандроўак — яны раз'язджаліся па ўсіх краінах Еўропы. Апагея іх мастацкая эміграцыя дасягнула ў XVI ст. Сярод іншых італьянскіх мастакоў камаскаў вылучала павяга да мясцовых традыцый і густаў, імкненне прыстасаваць да іх сваё мастацтва.

Італьянцы прынеслі перш за ўсё набор адроджаных рымскіх архітэктанічных і арнаментальных матываў, якія шырока ўжываліся не толькі ў вонкавым дэкоры, але і для ўпрыгожвання надмагілляў. Самі надмагільныя помнікі з'яўляліся плёнам працы як скульптара, так і архітэктара, дзе адзін выконваў статуі і рэльефы, другі — архітэктурную акаймоўку.

Сын Сігізмунда I — Сігізмунд II Аўгуст і мясцовыя магнаты падтрымлівалі мастакоў рэнесанснай арыентацыі. На яго заказе Падавана сумесна з Цы-

²⁵ Голенищев-Кутузов Н. П. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., 1963. С. 214.

²⁶ Червоная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972. С. 327.

ні ў 1546—1552 гг. працуе над помнікамі яго першай жонцы Эльжбэце, яму таксама было даручана стварэнне надмагільнага помніка і другой жонцы Сігізмунда II Аўгуста — Барбары Радзівіл. Для яго быў ужо завезены ў Вільню мрамур, але само надмагілле засталася, відаць, незакончаным. У сувязі з гэтымі заказамі Падавана працуе ў Вільні.

На тэрыторыі Беларусі амаль не захаваліся надмагільныя помнікі XVI ст. Прычына таму — частыя войны, пажары, знішчэнні. У сувязі з перабудовай храмаў некаторыя надмагіллі неаднаразова перарабляліся, пераносіліся з месца на месца, губляючы свой першапачатковы выгляд. Параўнальна больш іх захавалася ў Вільні, якая «на працягу 400 гадоў з'яўлялася сталіцай не толькі для літоўцаў, але і для беларусаў»²⁷, таму помнікі, асабліва тыя з іх, якія «ў значнай ступені абумоўліваліся агульнай рэлігійнай, палітычнай і ідэалагічнай арыентацыяй, былі агульным здабыткам народаў, аб'яднаных у адзінай дзяржаве»²⁸.

Асабліва шмат надмагілляў было ў Віленскім кафедральным саборы, які з'яўляўся месцам пахавання высокапастаўленага духавенства і буйных магнатаў — Радзівілаў, Тышкевічаў, Завішаў, Кішкаў і інш. Тут знаходзіліся надмагіллі Міколы Завішы, ваяводы віцебскага, і яго жонкі, Яна Завішы, кашталяна віцебскага, з жонкай, Міхайловіча Марціна, пробашча ашмянскага, і інш.²⁹ А Віленскі касцёл св. Міхаіла з'яўляўся своеасаблівым маўзалеям роду Сапегаў. Тут былі пахаваны канцлер і гетман Вялікага княства Літоўскага Леў

Сапега і яго дзве жонкі, сын Ян Станіслаў Сапега, Тэадора Хрысціна Сапега, Крыштоф Сапега і інш. Больш сціплыя помнікі знаходзіліся ў шматлікіх культурных збудаваннях на ўсёй тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага.

Іншы раз надмагіллі выкопваліся яшчэ пры жыцці чалавека, які прапаноўваў майстру сваю кампазіцыйную задуму. Мастакі карысталіся таксама графічнымі серыямі праектаў помнікаў, якія выдаваліся ў Заходняй Еўропе, або натурнымі замалёўкамі ўжо існаваўшых помнікаў³⁰.

Мастак толькі ў рэдкіх выпадках працаваў адзін. Як правіла, ён кіраваў майстэрняй і карыстаўся паслугамі вучняў. Найбольшая колькасць майстроў знаходзілася ў Вільні — буйным цэнтры рэнесанснай культуры. Пры дварах знакамітых магнатаў таксама працавалі скульптары, якія стварылі шмат надмагілляў, тым больш што яны мелі права разам з асноўнай работай выконваць і дробныя заказы асобных феодалаў.

У Віленскім кафедральным саборы захаваліся два буйныя, высечаныя з чырвонага мармуру рэльефы, якія ўяўлялі сабой верхнюю частку надмагільных помнікаў канцлера Вялікага княства Літоўскага Альбрэхта Гаштольда і віленскага біскупа Паўла Гальшанскага. Першы выкананы скульптарам Бернардзінам Запобія дэ Джыаноцісам паміж 1539 і 1541 гг.³¹ Ад гэтага твора ўцалеў толькі асноўны рэльеф з выявай нябожчыка. У яго магутная, закаваная ў латы фігура, ушэўнена акрэсленыя рысы твару сведчаць аб валявым характа-

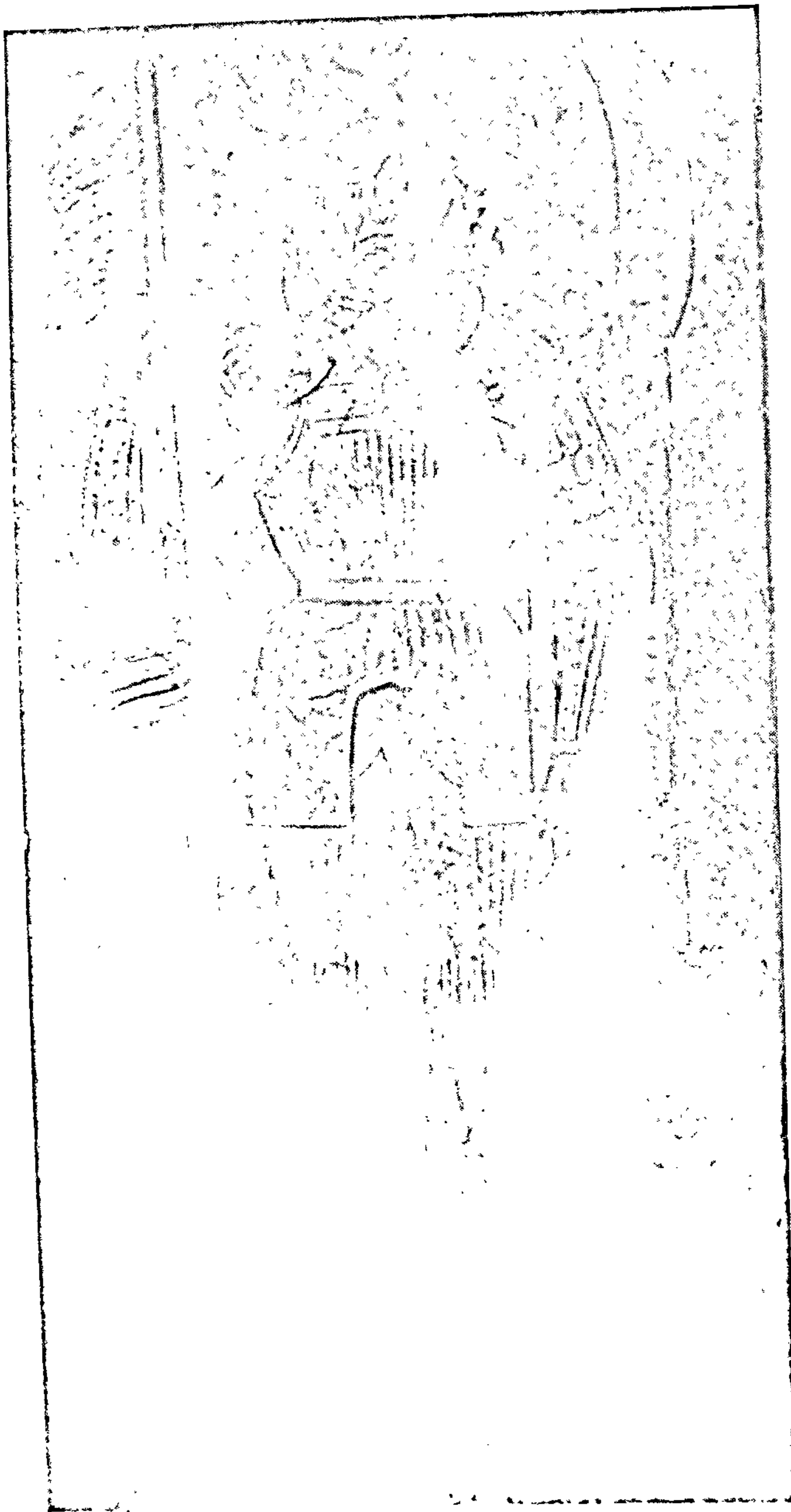
²⁷ Улащик Н. Н. Очерки по археологии и источниковедению истории Белоруссии феодального периода. М., 1973. С. 10.

²⁸ Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. С. 7.

²⁹ Kłos J. Wilno. Przewodnik krajoznawczy. Wilno, 1923. S. 152.

³⁰ Матушкайте М. Скульптурные надгробия Литвы XVI—XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1970. С. 12—13.

³¹ Червоная С., Богданас К. Искусство Литвы. С. 33; Адамониус Т. Искусство Литвы // История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1974. Т. 3. С. 205.



46. *Бернардзін Занобія
дэ Джыаноціс. Падмагілле
Гаштольда. 1539—1541.
Кафедральны сабор,
філіял Дзяржаўнага
мастацкага музея
Літоўскай ССР*

ры гэтага чалавека. У адной руцэ Гаштольда меч, у другой — сцяг, палотнішча якога, быццам язычок полымя, уецца вакол дрэўка. Вузкая палоска расліннага арнаменту на краях пліты, дрэўка сцяга і меч ствараюць замкнёную прастору. Абагульненасць трактоўкі фігуры, плаўныя абрысы надаюць ёй мапументальнасць і веліч, а палоскі на латах ствараюць святлоценявыя пераходы, якія падкрэсліваюць дэкаратыўную выразнасць рэльефу. У мастацкім вырашэнні гэтага помніка спалучаюцца розныя канцэпцыі. З аднаго боку, ён набліжаецца да італьянскіх надмагілляў з выявамі памёршага, які ляжыць на смяротным ложы, з другога — да паўднёвагерманскіх рэльефаў, дзе паказваюцца закаваныя ў латы памёршыя са сцягам у руках³². Спалучэнне гэтых канцэпцый надае помніку стылявую супярэчнасць — застылая поза нябожчыка, безжыццёва апушчанае левая рука яўна не пасуюць да паставы ног, якія цвёрда абапіраюцца аб край пліты, упэўненага руху правай рукі, што трымае цяжкі сцяг. Дарэчы, у малюнку сцяга адчуваюцца рысы гатычнай стылізацыі.

Надмагільны помнік Гаштольду — не адзіны твор Бернардзіна дэ Джыапоціса. Яго разду належаць надмагільныя пліты князёў Мазавецкіх у варшаўскай кафедры, канцлера Крыштафа Шыдлавецкага і яго дачкі Ганны ў калегіяце ў Апатаве, Станіслава Ласоцкага ў парафіяльным касцёле ў Бжэзінах³³. Гэтыя помнікі дазваляюць выявіць характэрныя рысы твораў Бернардзіна дэ Джыапоціса, які па-майстэрску апераваў рэнесанснымі пластычнымі формамі. Фігуры памёршых у яго помніках

фрапталыныя. Характэрныя твары з энергічна акрэсленымі вуснамі, квадратнымі падбародкамі і акцэнтаванымі вухамі перададзены рэалістычна і далёкія ад усялякай ідэалізацыі. Рэаліі — зброя, ваенны антураж, арнамент — паказаны дакладна, з перадачай фактуры матэрыялу.

Традыцыі рэнесансу ў мемарыяльнай скульптуры трымаліся працяглы час, але з пачатку XVII ст. у архітэктурнай сістэме, кампазіцыйным і пластычным вырашэнні праяўляюцца новыя рысы, звязаныя з маньерызмам і раннім барока. Кампазіцыя помнікаў становіцца больш складанай, скульптурны дэкор больш разнастайным. Мармур розных адценняў і іншыя матэрыялы, якія выкарыстоўваюцца ў надмагіллях, ствараюць багацце колеравых пераходаў. Вялікая ўвага надаецца і архітэктурнай акаймоўцы, якая вызначаецца большай пышнасцю, складанасцю. Разнастайнымі былі і пластычныя матывы надмагілляў. Яны ўключалі ў сябе свабодна ляжачыя або ўкленчаныя фігуры, а таксама бюсты.

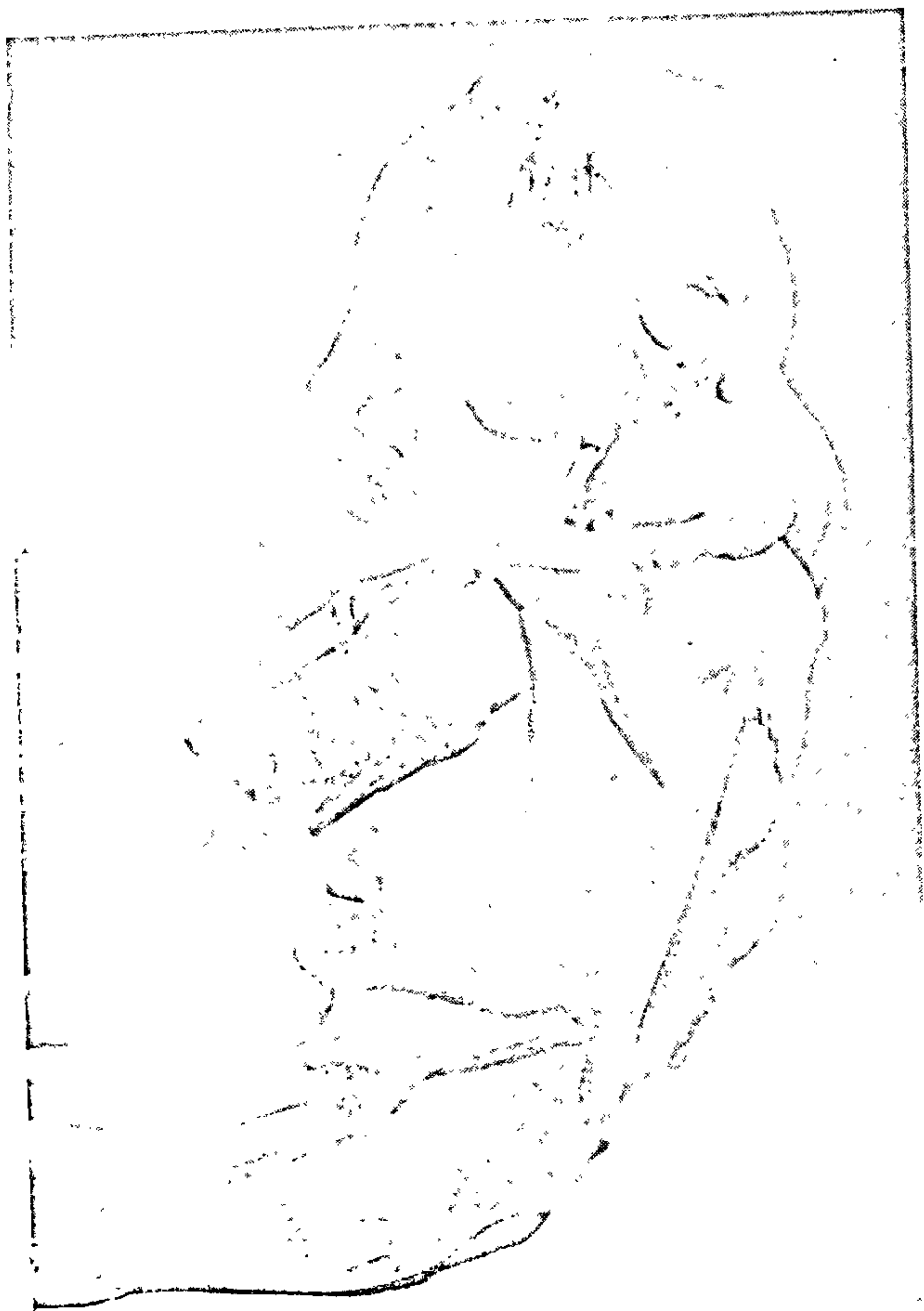
Надмагілі з фігурамі ляжачых былі даволі распаўсюджаны ў XVI — першай палове XVII ст. Самым раннім помнікам гэтага тыпу з'яўляецца надмагілле Паўла Гальшанскага, выкананае пасля 1550 г. у майстэрні Падавана³⁴, якое сведчыць аб далейшым развіцці кампазіцыйнай структуры помнікаў. Характэрна, што Падавана распрацоўваў тып надмагілляў, пачатак якім паклаў Андрэ Сансавіна.

Гальшанскі ляжыць у свабоднай позе, ногі перакрываюцца. Левай рукою ён падпірае галаву, правай падтрымлівае

³² Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко // Искусство Прибалтики. Таллин, 1981. С. 62.

³³ Kozakiewiczowie H. i St. Renesans w Polsce. Warszawa, 1976. S. 70.

³⁴ Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко // Искусство Прибалтики. С. 63; Яна ж. Скульптурные надгробия Литвы XVI—XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. С. 14.



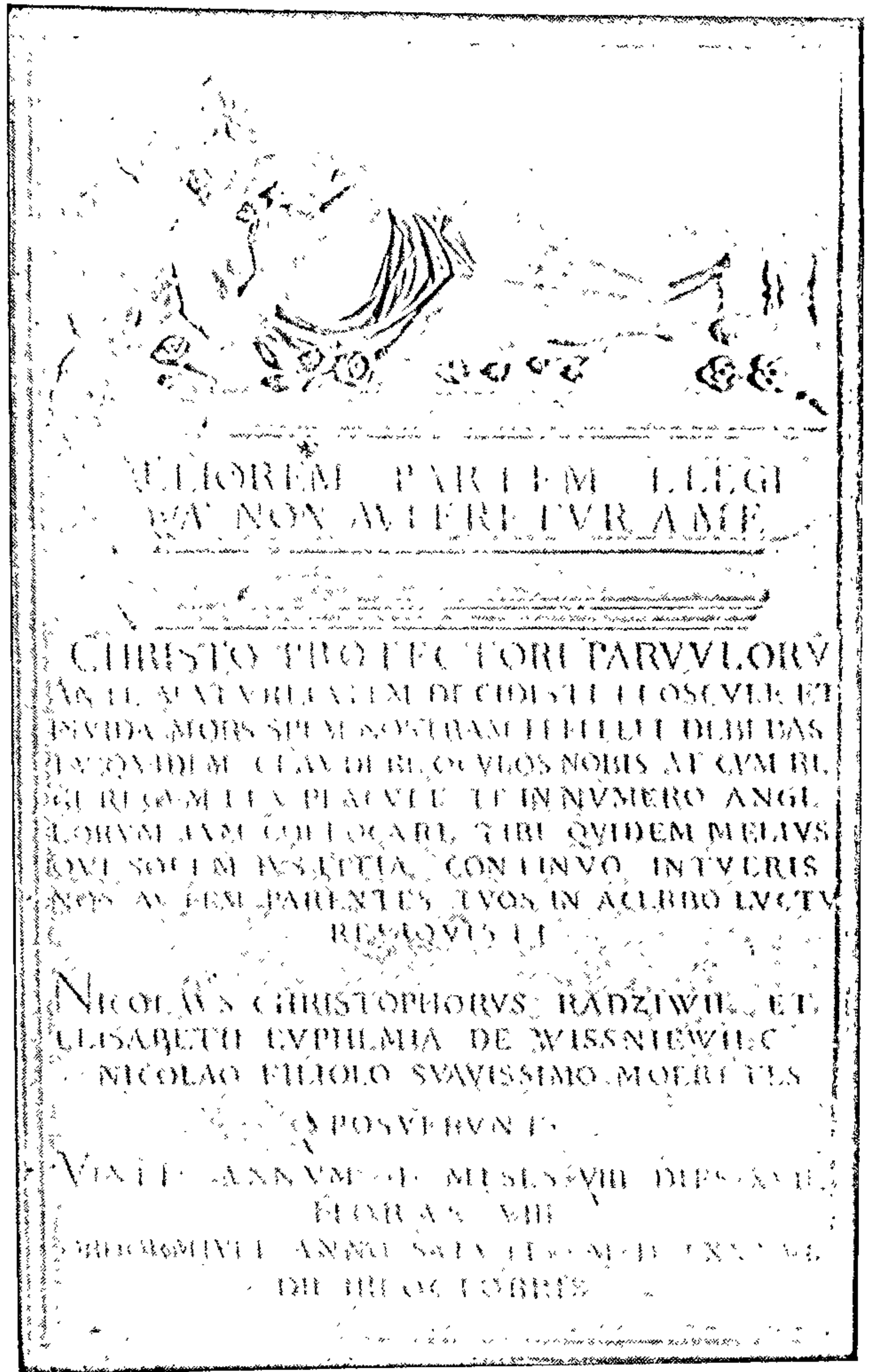
47. Спячае дзіця.
 Канец XVI —
 I-я пал. XVII ст.
 Фрагмент надмагілля.
 Гродзенскі
 гісторыка-археалагічны
 музей

кнігу. Масіўная фігура нябожчыка ў багатым царкоўным адзенні, драпіраваным неглыбокімі складкамі. Рэалістычна перададзена партрэтнае падабенства, падкрэслены рысы валявога, уладарнага характару. Старэчы твар, зрэзаны маршчынамі, пазбаўлены ідэалізацыі. Дэкаратыўнае акаймленне складаецца з тыповых рэнесансных элементаў — раслінных матываў, галовак пуні. Але выканваў гэты рэльеф не адзін майстар. Цяжкі масіўны корпус, паміж якім і нагамі

ляжачага няма пластычнай сувязі, відаць, высякаў другарадны майстар, а твар і рукі Гальшанскага — сам Падавана.

На тэрыторыі Беларусі захавалася некалькі дзіцячых надмагілляў. Адно з іх — мармуровы помнік з Мірскага замка (гісторыка-археалагічны музей, Гродна). Ад яго збырогся толькі фрагмент, дзе паказана дзіця, якое сніць на баку, абапёршыся шчакоў на падушку і абхапіўшы яе рукамі.

48. Надмагілле Мікалая
Крыштофа Радзівіла.
Пасля 1588. Касцёл
Божага цела, г. Пясвiж.



Значна лепш захавалася надмагілле сына Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі) — Мікалая Крыштофа Радзівіла, які памёр у раннім дзяцінстве (касцёл Божага цела, Пясвiж). Створана яно пасля 1588 г. і ўяўляе сабой прамавугольную пліту з рэльефнай фігурай дзіцяці, свабодна ляжачага на саркафагу. Галава і плечы яго накаяцца на падуш-

цы, у руках, скрыжаваных на грудзях, кветкі, якія раскіданы таксама і вакол фігуры. Яны пагадваюць кветкі маку — сімвала сну. Круглы тварык акаймаваны кароткімі кучаравымі валасамі, ноўнае цельца ледзь прыкрыта драпіроўкай. Дзіця нібы толькі што заснула, твар спакойны і авеяны дыханнем жыцця. Мякка мадэліраваныя формы цела, жэсты

рук сведчаць аб добрым веданні майстрам анатоміі чалавека. Рэльеф вызначаецца тонкасцю мадэліроўкі і пластычнасцю форм. Саркафаг з ляжачай фігурай умела ўнісаны ў геаметрычную форму прамавугольніка і стварае ілюзію глыбіні. Мемарыяльны надпіс, які захаваўся часткова, апавядае: «Да Хрыста, абаронцы дзяцей, не дасягнуўшы сталасці, ты найшоў у росквіце гадоў, і зайздросная смерць надзею нашу пахавала. Ты павінен быў раней заключыць вочы нам, і паколькі так адпавядала воля Хрыста, у лік анёлаў ён цябе змясціў».

Мікалаі Хрыстафор Радзівіл і Лізавета...

Мікалаю сыночку дарагому... паставілі».

Блізкая аналогія гэтаму помніку — надмагілле Крыштофа Гербурта (Львоўская карцінная галерэя)³⁵, створанае Янам Марыяй Падавана. Але ў кампазіцыю яго ўведзены матыў чэрапа, які з'явіўся ў еўрапейскім мастацтве яшчэ ў XII ст. і пашырыўся ў XV ст. Выявы дзіцяці і чэрапа ў італьянскім мастацтве набылі сімвалічнае значэнне: яны нагадвалі пра хуткацечнасць жыцця. У нідэрландскім і нямецкім мастацтве выявы былі меланхалічныя, сон дзіцяці глыбокі, падобны да смерці. У надмагіллі Крыштофа Гербурта дыханне жыцця ўносяць мяккі прагіб цела, плаўныя лініі складак адзення, жэсты рук. Стылістычная блізкасць нявіжскага надмагілля гэтаму помніку сведчыць аб тым, што яно таксама было створана ў італьянскіх традыцыях.

Некаторыя з помнікаў адзначаны рысамі маньерызму. Вялікую ролю ў іх

распрацоўцы адыграў Санта Гучы з Фларэнцыі (працаваў у Польшчы з 1550 па 1600 г.). Ён быў аўтарам шматлікіх надмагілляў, якія вызначаліся ўнутранай напружанасцю, ускладненасцю поз і рухаў персанажаў.

Маньерыстычныя канцэпцыі праікалі не толькі з Італіі, але і з Поўначы — праз паўночныя гарады з хваляй нідэрландскіх эмігрантаў і праз Сілезію. Маньерыстычныя помнікі стварае Ян Пфістар, сілезец па паходжанні, звязаны з буйнейшымі старымі родамі ўсходніх абласцей Рэчы Паспалітай. Творчасць яго, вельмі характэрная для гэтай эпохі, увабрала ў сябе тыповыя рысы нідэрландскага ў сваіх вытоках маньерызму.

Акрамя Пфістара ў традыцыях паўночнага маньерызму працуюць і іншыя майстры. Яны ствараюць шэраг помнікаў, дзе паказаны спячы чалавек, які ляжыць на баку, абапёршыся на далонь. Надмагілляў гэтага тыпу захаваўся даволі значная колькасць. Адно з іх — Станіслава Радзівіла (памёр у 1599 г.) у Віленскім бернардынскім касцёле. Пастаўлены помнік педзе паміж 1618 і 1623 гг. сынам Станіслава Альбертам — падкашцлерам Вялікага княства Літоўскага.

Паміж калонамі, у арцы, на вечцы мармуровага саркафага фігура слячага рыцара. Галава яго абапіраецца на далонь, ногі сагнутыя над прамым вуглом і перакрыжаваны. Фігура рыцара надоўжаных прапорцый, поза зграбная. Калоны з абодвух бакоў акаймоўваюць ваюты. Базы калон упрыгожаны картушамі, гермамі, маскаронамі. Верхняя частка надмагілля ў выглядзе порціка з разарваным фронтонам, які ўвечываецца алегарычнымі фігурамі. У порцік укампанавана шматфігурная рэльефная кампазіцыя «Уваскрэсенне», напоўненая дынамікай і рухам, наабанал яе — алегарычныя фігуры жанчыні. Выкананне гэтага помніка прыісваецца Вільгельму

³⁵ Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII століть. Київ, 1981. С. 16—17; Нельговський Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: В 6 т. Київ, 1967. Т. 2. С. 144. Іл. 93.

ван дэи Блокэ (1550—1628), вучню фламанскага скульптара Карнеліуса Флорыса³⁶. У 1569 г. ён прыбыў у Крулявец для стварэння помніка Альбрэхту і Эльжбеце — жонцы Ежы Фрыдэрыка прускага, дзе за выдатную работу атрымаў пахвальнае пасведчанне ад придворнай канцылярыі. З 1584 г. пасяляецца на пастаяннае жыхарства ў Гданьску, дзе працуе для каралеўскага двара, свецкіх і духоўных магнатаў.

Помнік Станіславу Радзівілу адрозніваецца характэрным мастацка-стылістычным афармленнем. Вільгельм ван дэи Блокэ надаваў вялікую ўвагу дэкаратыўнай акаймоўцы помнікаў, але ў той жа час імкнуўся зберагаць раўнавагу паміж дэкаратыўнай і архітэктурнай часткамі. Ён шырока ўжываў элементы класічнай архітэктуры — калоны, пілястры, карыятыды. Да найбольш распаўсюджаных арнаментальных матываў, запазычаных ім з дэкарацыі К. Флорыса, належаць фрызны і гірлянды з гародніны, раслінныя матывы з разеткамі, картушы, выкананыя з высокім майстэрствам.

Дарэчы, варштат Вільгельма ван дэи Блокэ, дзе працаваў і яго сын, архітэктар і разьбяр Абрагам (1572—1628), канкуруе нават з кракаўскімі і выконвае самыя разнастайныя заказы — помнік Крыштофу, брату Стэфана Баторыя, кардыналу Андрэю Баторыю і яго брату Балтазару ў Барчэве і інш. У некаторых з іх, як і ў віленскім помніку, памершыя паказаны ў выглядзе рыцараў, што ляжаць на вечцы саркафага.

У маньерыстычных традыцыях выканана таксама надмагілле Пятра Весялоўскага ў Віленскім бернардынскім касцёле (1635). Весялоўскі быццам прабуджаецца ад сну — галава прыўзнята,



49. Себасцьян Сала. Надмагілле Льва Сапегі. Пасля 1591 — пасля 1633. Касцёл Міхаіла, філіял Дзяржаўнага гістарычнага музея Літоўскай ССР

а нага сагнутая пад прамым вуглом. Сам ён абаяраецца на адну руку. Уся ўвага скацэнтравана менавіта на фігуры памершага, якая выразна вылучаецца на фоне пліты з чорнага мармуру. Дэкор надмагілля вельмі стрыманы ў параўнанні, напрыклад, з помнікамі, выкананымі Санта Гучы, дзе неспакойныя і зломленыя фігуры з закінутымі галоўкамі быццам тонуць у празмернай эмблематыцы і арнаментальных дэталях. Пры-

³⁶ Krzyżanowski L. Blocke Willem van den // Słownik artystów polskich. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. S. 180.



50. Надмагілле Паўла Сапегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Гальшаны Гродзенскай вобл. МСБК АН БССР

чым справа не проста ў багацці акаймоўкі, пышнасці і прыгажосці ткаціны, якая драпіруе фігуру, а ў тым, што гэтай страсці да ўпрыгожанняў не супрацьнастаўляецца нішто — сам чалавек у рэшце рэшт становіцца часткай арнаменту, таму што трактуецца прыцынова аднолькава з ім. Удала падкрэсліў гэту думку Г. Мілабэдскі, які пісаў, што «цяга да дэкаратыўнасці разбурае логіку антычных архітэктанічных чыненняў. Элементы апошніх становяцца часта арнаментальнымі матывамі, аднолькавымі з пляцёнкай або гратэскам, і сунастаўляюцца з бестурботнай свабодай. Аюрыныя калоны часта пераўтвараюцца ў камназіцыйны цэнтр надмагілля»³⁷. Помнік выкананы ў рознакаля-

ровым мармуры і характарызуецца імкненнем да каларыстычных эфектаў, што аднавідала стылю новай эпохі.

Вялікую цікавасць уяўляюць ярусныя надмагіллі, дзе паказваліся некалькі членаў сям'і. Як правіла, гэта быў муж з жонкай (жонка магло быць і некалькі). Вядомы таксама і ярусныя надмагіллі, дзе, акрамя мужа з жонкай, паказваліся блізкія сваякі. Уражвае ўрачысты характар помнікаў, прызначаных праслаўляць магутнасць і знатнасць магнацкіх родаў. Радзімай ярусных надмагілляў з'яўляецца Італія, але там яны не атрымалі такога распаўсюджвання, як на тэрыторыі Рэчы Паспалітай.

Характэрным прыкладам з'яўляецца надмагілле гетмана Вялікага княства Літоўскага Льва Сапегі і яго жонка, змешчанае ў Віленскім касцёле св. Мі-

³⁷ Miłobędski A. Zarysy dziejów architektury w Polsce. Warszawa, 1968. S. 143

хайла³⁸. Надмагілле неаднароднае і стваралася ў некалькі этапаў: спачатку былі зроблены дзве пліты жонак пасля іх смерці (1591—1611), затым трэцяя, пасля смерці Льва Сапегі. Гэтыя тры пліты былі ўключаны ў агульную кампазіцыю імпазантнага помніка, створанага таленавітым наўночнаітальянскім скульптарам Себасцьянам Сала. У выкананні надмагілля ўдзельнічалі і іншыя скульптары, якія працавалі ў яго майстэрні.

Кампазіцыя помніка, які мае значныя памеры (вышыня каля 10 м), даволі складаная, але ў ёй арганічна аб'яднаны тры надмагільныя пліты з рэльефнымі выявамі, тры чорныя мармуровыя дошкі з тэкстамі, гербы, атрыбуты воінскай славы і доблесці. Значнае месца ў вобразным ладзе помніка адводзіцца фігурам Альжбеты і Дароты — патронам памёршых і сцэне спячых ля труны воінаў. Завяршаюць надмагілле фігуры ўваскрэсшага Хрыста і анёлаў на арцы фронта. Яны належаць разцу Себасцьяна Сала і адзначаны топкасцю мадэліроўкі. Тры цэнтральныя рэльефы ў прафесійных адносінах больш слабыя і выкананы, відаць, іншымі майстрамі. Характар рэнесанснага надмагілля тут мяняецца. У кампазіцыі адчуваецца барочная экспрэсія, якая праяўляецца ў багаці колеравых адценняў, складанасці і напружанасці сілуэта надмагілля, у разарванай арцы фронта, дзе змешчаны яўна несуразмерныя з ёй фігуры анёлаў.

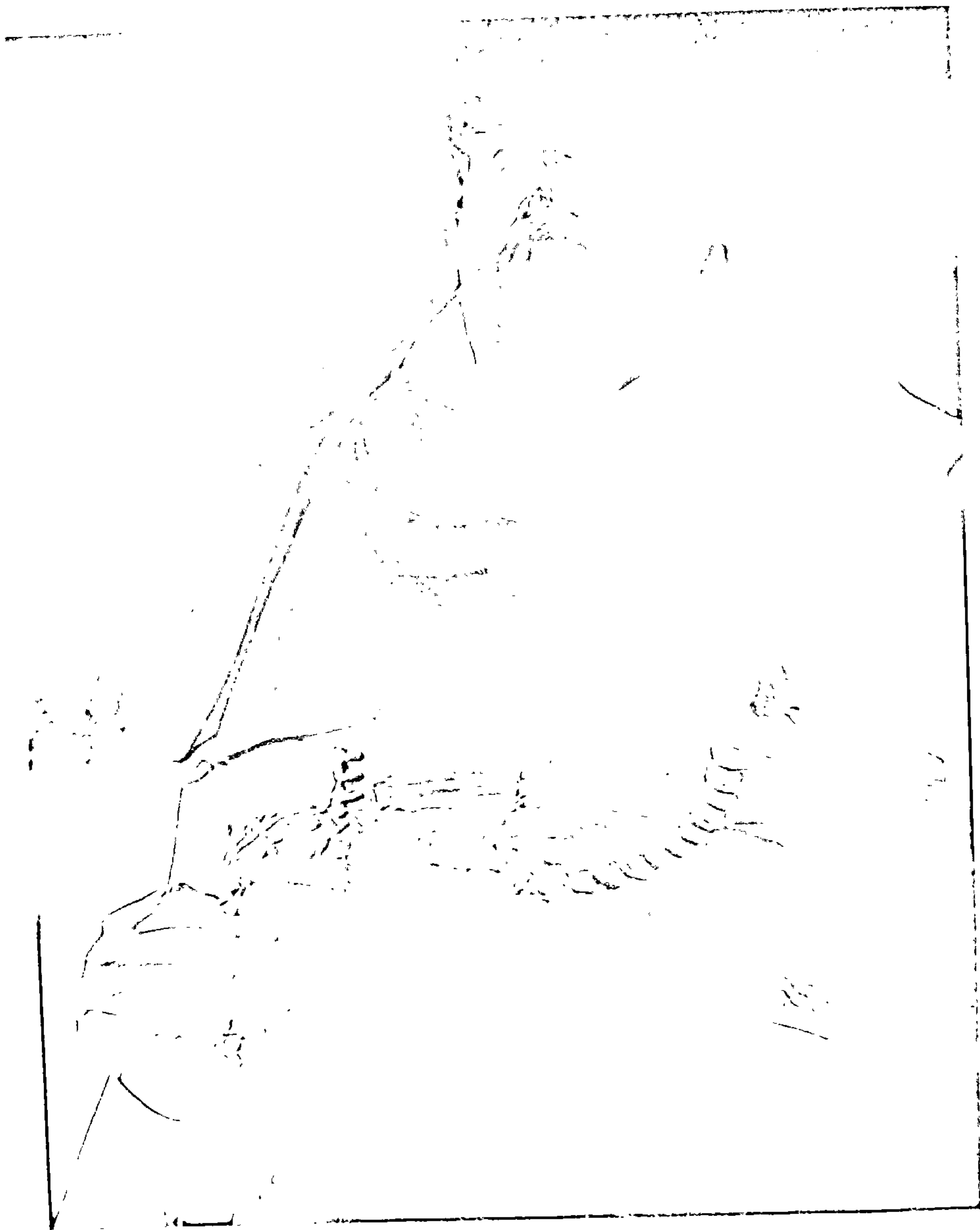
Да ярусных надмагілляў, відаць, належаў і помнік падканцлеру Вялікага княства Літоўскага Паўлу Сапегу і яго

жонкам (в. Гальшаны Гродзенскай вобл., МСБК), выкананы пасля 1635 г. Менавіта ў гэты год памірае сам Сапега. Ад надмагілля захавалася толькі чатыры мармуровыя фігуры (Сапега і яго тры жонкі). Яны ляжаць у свабодных позах, галовы пакояцца на падушках і абапіраюцца на левыя рукі. Сапега ў адзепні рыцара, ён павернуты да жонак, якія трымаюць у руках малітоўнікі. Фігуры велічныя, што падкрэсліваецца плаўнымі лініямі замкнёных контураў, драпіроўкай адзення, якая выяўляе пластыку некалькі падоўжаных форм. Твары поўныя спакою, яны існуюць быццам па-за часам, пазбаўлены эмоцый, выразна ўвасабляюць годнасць і знакамітасць.

Нельга не адзначыць высокае майстэрства выканання фігур. Скульптар добра ведае магчымасці мармуру як матэрыялу і разнастайнай апрацоўкай прымушае гучаць яго ў поўную сілу. Ён дасканала выявіў фактуру рыцарскага адзення Сапегі, футравай акаймоўкі і тканін вопраткі яго жонак. Цвёрды метал даспехаў Сапегі кантрастуе з мяккай мадэліроўкай твару, буйнымі кольцамі барады і вусоў. Спалучэнне гладка апрацаваных плоскасцей з невысокім рэльефам стварае дадатковы дэкаратыўны эфект.

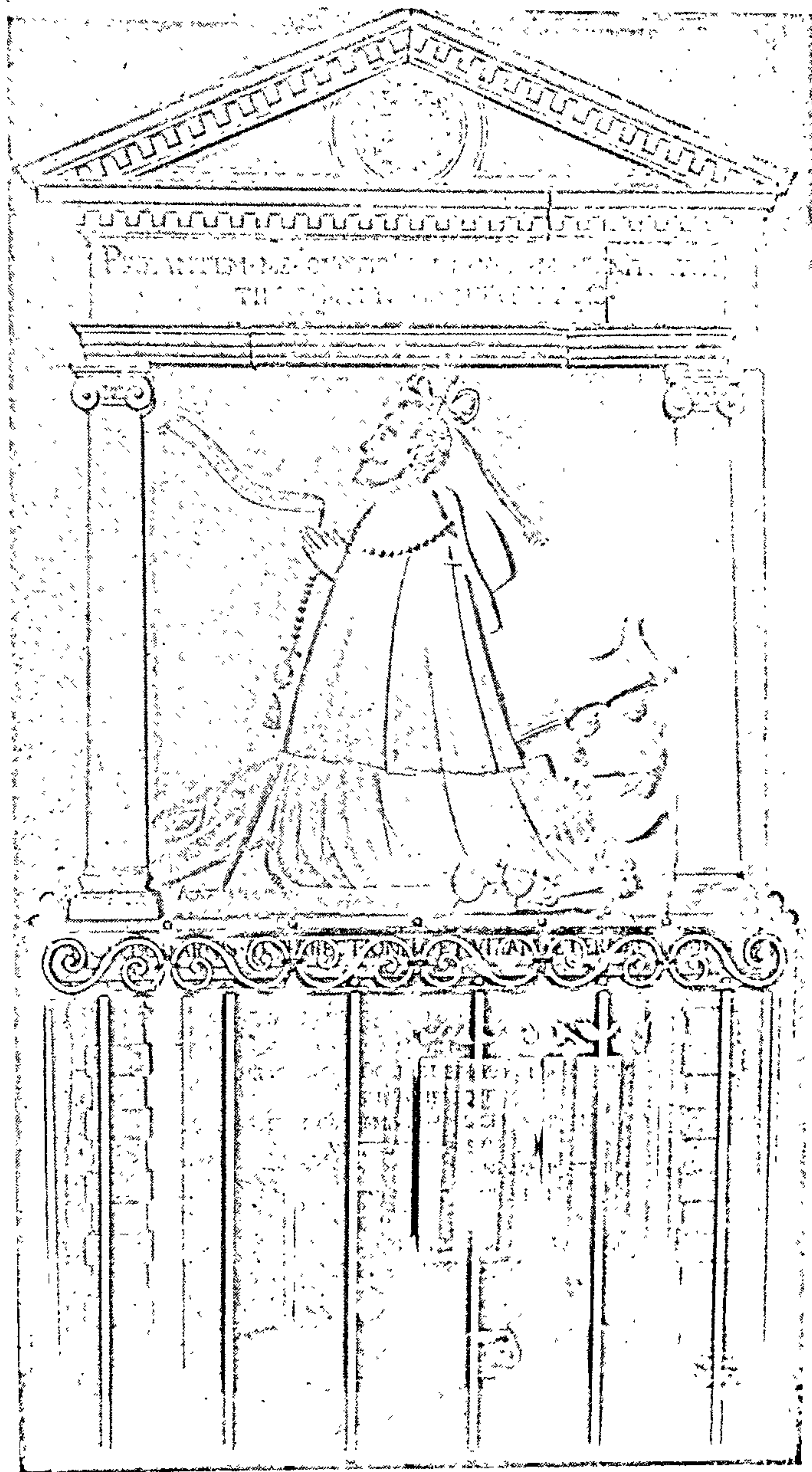
Надмагіллі з фігурамі ўкленчаных бытавалі таксама вельмі шырока. У першай палове XVII ст. ствараецца даволі значная колькасць помнікаў, дзе памёршыя паказваюцца ў выглядзе ўкленчаных людзей. Самы ранні — надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі), зробленае з пячаніку (пасля 1616 г., касцёл Божага цела, Пясвяж). Яно ўяўляе сабой укампанаваную ў порцік выяву нябожчыка, укленчанага ў малітоўнай позе са скруткам у руках. Але ён не ў рыцарскіх даспехах. Вядома, што Сіротка ў 1583—1584 гг. ажыццявіў паломніцтва на Блізкі Усход, напісаў дзённік пра сваё

³⁸ Червоная С., Богданас К. Искусство Литвы. С. 37; Батюшков П. П. Памятники русской старины в западных губерниях империи. СПб, 1874. С. 52; Матушкайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко // Искусство Прибалтики. С. 64.



51. Надмагілле Паўла Сапегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Фрагмент.
Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Гальшаны Гродзенскай вобл.
МСБК АН БССР

52. Надмагілле
Мікалая Крыштофа
Радзівіла (Сіроткі).
Пасля 1616.
Касцёл Божага цела,
г. Пясвіж



падарожжа, у якім прасіў пахаваць яго «без помпы, у адзенні пілігрыма»³⁹. Так і наказаў яго скульптар — у адзенні пілігрыма, у шыракаполым капелюшы, з рукавіцамі на грудзях. Сіротка — удзельнік шматлікіх ваенных паходаў, таму каля ног ляжаць атрыбуты воіна: шлем, палчаткі, шпоры, меч, крагі, перададзеныя дакладна, з выяўленнем фактуры матэрыялу. Рэльефную выяву акаймоўваюць пілястры, зверху — прафіляваная абака, фрыз з надпісам і фронто, на тымпане якога ордэнскі знак. Але галоўная ўвага падаецца фігуры нябожчыка. Сіротка наказаны ў росквіце сіл: у яго валявы твар, высокі адкрыты лоб. Цвёрдасць характару падкрэсліваюць энергічна сціснутыя вусны, выразная, упэўненая лінія сілуэта. Наогул кампазіцыя надмагілля вызначаецца цэласнасцю, прадуманасцю ўсіх дэталей, строгай архітэктонікай. Характар трактоўкі вобраза, перададзенага з рэалістычнай дакладнасцю, сведчыць аб гуманістычным светаўспрыманні аўтара.

Трэба адзначыць, што ў распрацоўцы гэтага тыпу надмагілляў і іх раснаўсюджанасці на землях Вялікага княства Літоўскага значная роля належала Вільгельму ван дэн Блокэ⁴⁰. Ён з'яўляецца творцам вялікай колькасці помнікаў, якія развозіліся з Гданьска на ўсёй Рэчы Паспалітай і нават у Данію, Швецыю. Значны ўклад у распрацоўку надмагілляў з выявамі ўкленчаных унеслі, акрамя Вільгельма ван дэн Блокэ, італьянскі скульптар Себасц'ян Сала (надмагіллі Пятра Аналінскага ў бернардынскім касцёле ў Серакаве, біскупна Гембіцкага ў Гнезна і інш.), Ян Іфістар, які жыў і працаваў у Львове,

Брэжанах (надмагілле Астрожскіх у Тарнове і інш.)⁴¹.

Аб тым, што гэты тып помнікаў быў даволі распаўсюджаным у Вялікім княстве Літоўскім, сведчаць некаторыя архіўныя дакументы. Так, цікавы ў гэтых адносінах кантракт, складзены 4 кастрычніка 1648 г. паміж ігуменняй Гродзенскага канвента брыгітак Урсулай Жэчыцкай і майстрам з Гданьска Конрадам Вальтэрам, аб выкапанні мармуровага помніка Аляксандру Весялоўскаму — маршалу Вялікага княства Літоўскага, яго жонцы Аляксандры з Сабежына, а таксама пляменніцы Грызельдзе Вальшыцкай (надмагілле павінна было быць устапоўлена ў брыгіцкім касцёле ў Гродна). Гэты дакумент заслугоўвае ўвагі як выразнае сведчанне гданьскага імпарту, а таксама як падрабязнае апісанне заказнага помніка. Хаця сам ён і не захаваўся, цікавымі з'яўляюцца такія звесткі, як сцвярджанне, што мастак павінен быў выканаць помнік «адпаведна партрэта, дадзенага сваім уяўленнем», пералік матэрыялаў, якія павінны быць выкарыстаны, або ўказанне шляху імпарту з Гданьска праз Крулявец у Гродна. Вось сам дакумент: «Адпаведна волі і савету яснавельможнага пана Міхаіла Гедзона Трызны, каралеўскага казначэя і вялікага пісара Вялікага княства Літоўскага, экзекутара і дабрадзея нашага. Я, Урсула Жэчыцка, ігумення Гродзенскага канвента Закона С. Брыгіды, прыняла рашэнне і заключыла кантракт з Панам Конрадам Вальтэрам, каменяцёсам і меншанінам Гданьскім і з панам Пятром Гэбрэрам, яго намочнікам, на выкананне мармуровага помніка Святой памяці Яго Мосьці Пана Крыштофа, вялікага маршала Вялікага княства Літоўскага з яго жонкай Яго

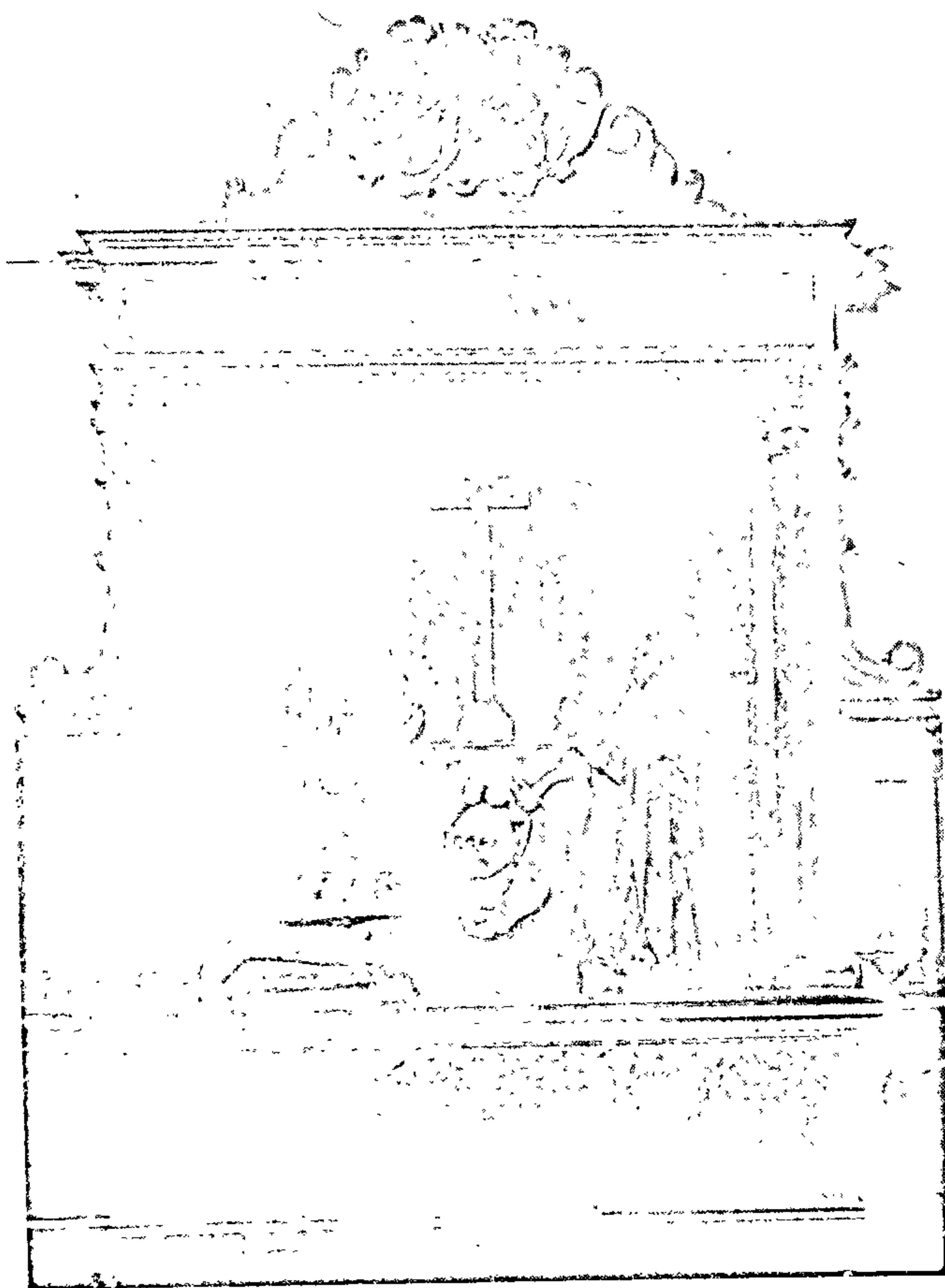
³⁹ Bartoszewicz K. Radziwiłlowie. Warszawa; Kraków, 1928. S. 68.

⁴⁰ Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII століть. С. 19; Kozakiewiczowie H. i St. Renesans w Polsce. S. 191.

⁴¹ Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975. S. 75, 78.

Мосьці Пані Аляксандраі з Сабезьна Весялоўскай, а таксама і пляменніцай Я. М. Грызельдай Вальненьскай Сабезьна, вялікай маршалковай Вялікага княства Літоўскага: што абавязаўся вышэй названы П. Конрад Вальтэр каменяцёс выканаць надмагільны мурмуровы помнік з выявай вышэйназваных асоб у адпаведнасці выяўлення, дадзенага сваім уяўленнем, які павінен быць вышыняю у 11 лакцей (1 локаць — 576 мм), шырынёю 6 лакцей, сам корпус павінен быць выкананы з чорнага мармуру, цёмнага, добра адпаліраванага, на першай пліце павінна быць паказана распяцце, пад якім — дзве ўкленчаныя жанчыны, з правага боку — старэйшая, з левага — малодшая, унізе пад распяццем — ляжачая фігура Св. Памяці Я. М. Пана маршала пры зброі, абaperшая на правы локаць, а збоку — палаш або паляўнічы нож каля левай рукі, недалёка ад яго павінен ляжаць шлем, усё гэта з белага мармуру павінна быць зроблена. Іншыя другарадныя фігуры, напр. анёлы, як і вышэйназваная табліца з белага алебастру англійскага як найлепшага, каб адпавядаў беламаму мармуру, выставіць і зрабіць павінен таксама і «Уваскрасенне», якое павінна знаходзіцца зверху на помніку з белага англійскага алебастру зроблена. Слупы або калоны на баках таго помніка павінны быць з чырвонага глянцаванага мармуру з залацістымі капітэлямі і ўсюды, дзе гэта неабходна для ўпрыгожання твора, золата павінна быць накладзена, тры гербы, кожнай асобе служачыя, г. зн. два размясціць над слупамі, служачыя жанчыны, а трэці — над ляжачай фігурай мужчыны або пад ёй, размясціць у прыгожым месцы, раней прадугледжаным, на гэтым жа помніку жалобныя вершы, прысвечаныя яму... залатымі літарамі выгравіраваць, над гербамі жанчыны — вершы, жанчынам прысвечаныя, апал ляжачай фігуры мужчыны, — муж-

чыне прысвечаныя. За гэтую працу каменяцёс П. Конрад Вальтэр заказаў суму грошай за ўсё: за харчаванне, за дастаўку таго помніка ў вызначанае месца, сюды, у Гродна, усяго 4,5 тыс. злотых. На чатыры плацяжы раздзяліць гэтую суму; першую частку даю яму зараз, пры складанні нашага дагавора — паўтары тысячы злотых. Другую частку грошай аддам у наступным годзе, 1649, 1000 злотых павінна буду адаслаць у Тарунь або Гданьск. Трэцюю частку — у час агляду работы ў Гданьску — 1400 злотых павінна адаслаць; чацвёртую частку 600 злотых — на месцы пасля перавозкі і ўстанаўлення помніка ў касцёле нашым Закона С. Брыгіды, тут, у Гродна. А гэтую ўсю работу Пан Конрад Вальтэр павінен будзе акуратна выканаць у Гданьску на працягу 4-х тыдняў пасля Пасхі ў гэтым жа годзе 1649; для прыняцця работы мною будзе пасланы чалавек, а калі яму які-небудзь твор не спадабаецца, тады Пан Конрад Вальтэр абавязуецца выправіць тое, чаго не хапае для неабходнай формы. Пасля агляду гэтай работы чым хутчэй Пан Вальтэр павінен прывезці з Гданьска ў Крулявец, а з Круляўца ў Гродна ў суправаджэнні сваіх таварышаў, каб не было ў дарозе пашкодванняў, і гэтыя ж асобы павінны будуць паставіць помнік у нашым касцёле тут, у Гродна. Для выканання гэтай работы і ўстапоўкі помніка ніякіх матэрыялаў: жалеза, волава і іншага, чаго б ні патрабавалі, не павінна нічога даваць, акрамя двух муляраў, якіх сабе напрасіў для ўстапоўкі гэтага помніка і дастаўкі камяня з берага ў касцёл, у настанавленні і кантракце абодва бакі прысягнулі дагавор і абавязацельства выканаць пад залогам сумы ў 4,5 тыс. злотых. Для пацвярджэння гэтага кантракта абодва бакі прасілі падпісацца Ясна Вяльможнага Яго Мосьці Пана казначэя вялікага Вялікага княства Літоўскага і іншых іх маг-ці, якія ў гэты



53. Надмагілле
Міколы Вольскага
і Барбары Войны.
Пасля 1623.
Касцёл Ісуса,
в. Крамяніца
Гродзенскай вобл.

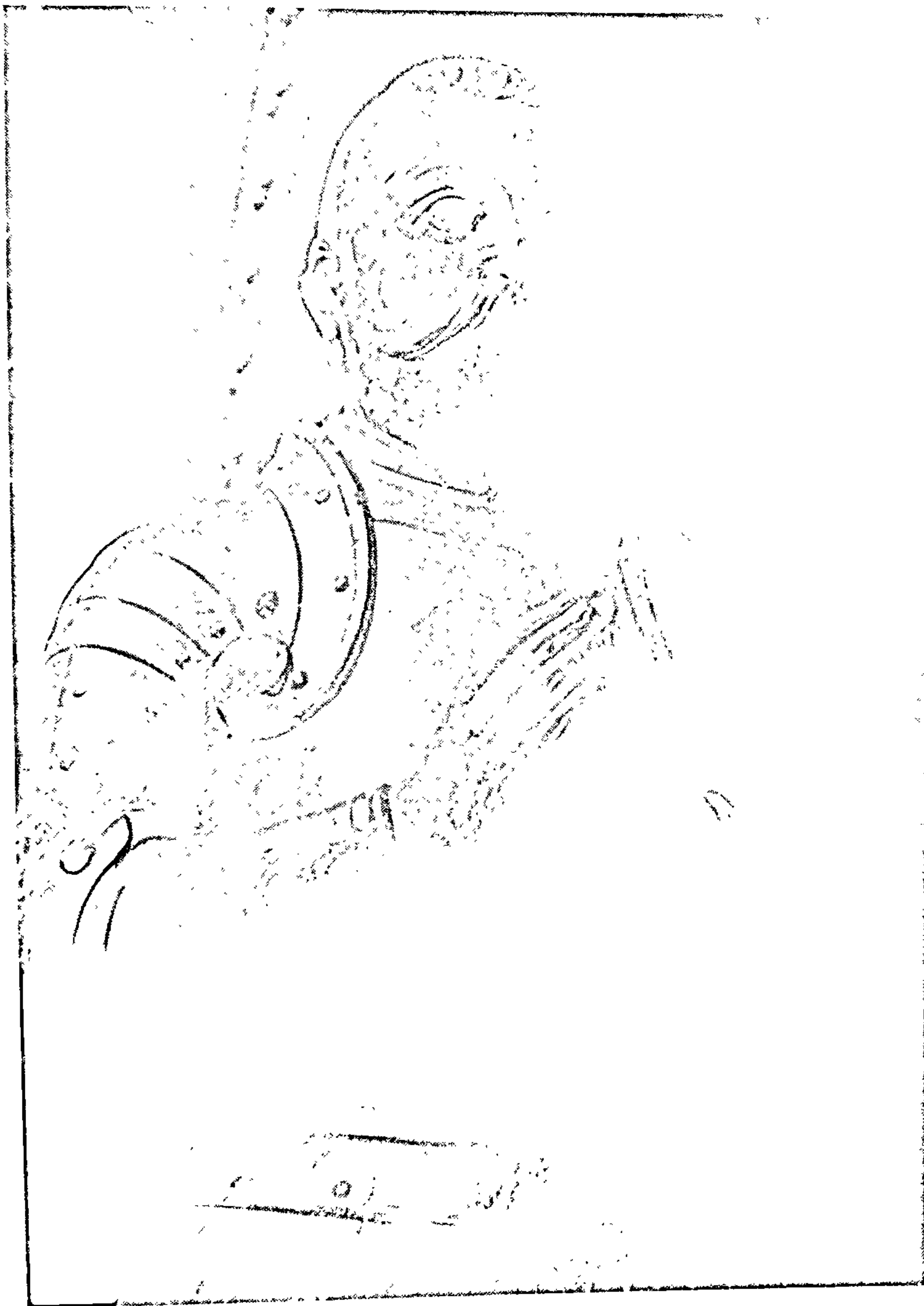
час знаходзіліся ў Гродна. Складзены ў Гродна ў дзень св. Францішка 1648 года»⁴². З гэтага надрабязнага апісання можна адзначыць, што кампазіцыя надмагілля была даволі складанай і ўключала, акрамя фігур памёрных (прычым дзве з іх укланяюцца, адна ляжачая), дэкаратыўных выяў анёлаў, архітэктурную акаймоўку, выкананую з рознака-

ляровых матэрыялаў, што сведчыла аб праявах барока.

У надмагіллі Весеялоўскаму, як і ў некаторых вышэйназваных, нябожчык паказаны ў рыцарскім адзенні. Ён ува-сабляе вобраз рыцара, патрыёта і абаронцы сваёй зямлі.

Упершыню ідэал рыцара знайшоў сваё адлюстраванне ў капліцы Жыгмантаў на Вавелі, выкананай італьянскімі скульптарамі на чале з Б. Берчы (1519—1531). У канцы XVI — пачатку XVII ст. выявы рыцараў мы сустракаем

⁴² Starzyński J. Do dziejów polsko-gdańskich stosunków artystycznych w XVII wieku // BHS, 1933. N 1. S. 67—70.



54. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623.
Фрагмент. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.

у многіх надмагіллях Рэчы Паспалітай. З'яўленне такіх помнікаў абумоўлена тагачаснай рэчаіснасцю, тым патрыятычным уздымам, які перажывала краіна. Вядома, што на працягу XVII ст. Рэч Паспалітая мела толькі 32 мірныя гады, знаходзячыся амаль увесь час у стане вайны з туркамі, татарамі, шведамі⁴³. Геаграфічнае становішча краіны на мяжы мусульманскага Усходу і каталіцкага Захаду абумовіла і яе ролю абаронцы еўрапейскай цывілізацыі ад спусташальных набегў мусульман. Бесперапынныя войны садзейнічалі стварэнню культуры воіна і воінскай доблесці, абаронцы хрысціянства і «заладой вольнасці», развіццю патрыятызму, што знайшло сваё ўвасабленне і ў рыцарскім партрэце, а таксама ў вершаваных хроніках і панегірыках. Ян Каханоўскі, А. Рымша, З. Морштын і іншыя прысвячаюць свае творы апісанню ваенных кампаній, дзе праслаўляецца не толькі храбры воін, пераможца, але і чалавек, які мужна пераадольвае холад, голад, ваенныя нягоды. Польскі літаратурнаўда Чэслаў Гернас адзначаў, што «ўзнікае канструкцыя «ваяўнічы чалавек», «суровы вобраз». Гэты тып «homo militans» і ёсць ідэальная канструкцыя, якая з'яўляецца асновай рыцарскага партрэта»⁴⁴. Літаратурная і мастацкая традыцыі фарміруюць вобразную структуру надмагілляў, дзе канкрэтны вобраз ствараецца з дапамогай ваеннага антуражу — ваенных лат, зброі.

Характэрным з'яўляецца надмагілле віцебскага капіталіна Міколы Вольскага і яго жонкі Барбары (пасля 1623 г.,

касцёл Ісуса ў в. Крамяніца Гродзенскай вобл.). У арачным праёме на фоне мармуровай пліты — выявы ўкленчаных нябожчыкаў, наказаных «у поўную акругласць». Яны стаяць перад крыжам адзін насупраць другога. Вольскі ў адзенні рыцара, каля яго ног шлем з забралам і меч. Твары, не пазбаўленыя партрэтнага падабенства, пададзены без усялякай ідэалізацыі, фігуры маналітныя, і гэта ўражанне падкрэсліваюць шырокія, загладжаныя складкі адзення, плаўныя абрысы контураў. На-майстэрску перакапаўча перададзена магутнасць, цяжкасць, матэрыяльнасць фігур, сіла людзей свабодных, незалежных. Застыласць маналітных фігур, лакалізм абагульненых контураў цудоўна выяўляюць задуму кампазіцыі — ушанаванне памяці фундатараў касцёла. Яны добра глядзяцца на фоне неглыбокай плоскай нішы, апрацаванай проста, без усялякіх прамернасцей. Архітэктурная акаймоўка — калоны з капітэлямі, што нясуць просты антаблемент, валюты над бакавымі нішамі, раслінныя ўзоры на арцы, картуш з гербамі — не парушае прастаты, строгай ураўнаважанасці ўсёй кампазіцыі.

Надмагілле Вольскага — не адзіны помнік з выявамі ўкленчаных рыцараў, які захаваўся на тэрыторыі Беларусі. У фарным касцёле ў Навагрудку знаходзіцца пліта, устаўленая ў памяць суседзяў і братаў Яна Рудаміна Дусяцкага, капіталіна навагрудскага, якія загінулі пад Хоцімам у баі з туркамі ў 1621 г.⁴⁵ Характэрнай асаблівасцю пліты, узведзенай у 1643 г., з'яўляецца яе шматфігурнасць, шматпланавасць. На пліце — два рэльефы. Зверху — выява маці боскай з дзіцем у воблаках, у цэнтры — шматфігурная кампазіцыя, дзе на пераднім плане — фігуры забітых во-

⁴³ Тапанасева Л. И. Некоторые черты развития ставропольского портрета XVII—XVIII вв. // Советское славяноведение. 1974. № 3. С. 43—44.

⁴⁴ Hernas S. Zarzys rozwoju literatury barokowej // Polska XVII wieku. Warszawa, 1970. S. 296.

⁴⁵ Семенов И. И. Живописная Россия. СПб; М., 1882. Т. 3. С. 373.



55. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623.
Фрагмент. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.

56. Пліта. 1643. Фарны касцёл у
с. Навагрудку

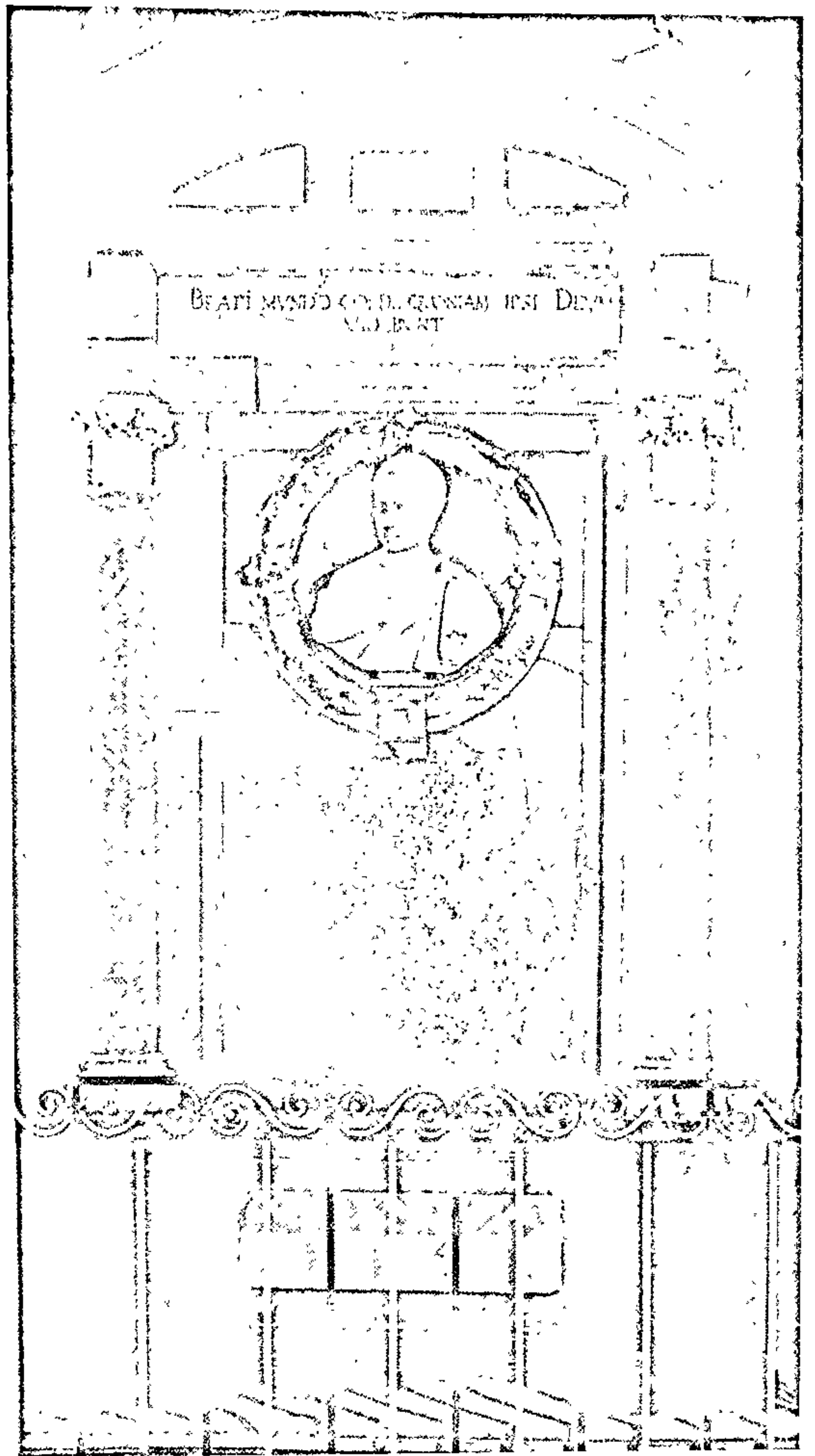


рагаў і адеччаныя галовы ў турбанах, на заднім — выявы ўкленчаных рыцараў. Справа ў малітоўнай позе з ружанцамі ў руках Ян Рудамін, фігура якога нададзена больш буйна ў параўнанні з астатнімі.

Значную ролю ў агульнай структуры твора адыгрывае мемарыяльны надпіс,

зменчаны на чорных мармуровых дошках. Скульптар умела пабудаваў кампазіцыю пліты, якая вызначаецца дакладнасцю і прадуманасцю ўсіх элементаў, а рэльефы — свабоднай лепкай форм і аб'ёмаў, надкрэсленай плаўнымі сілуэтамі фігур, іх пластычнай выразнасцю. Кантраст чорнага мармуру і залацістага

57. Надмагілле Мікалая Крыштофа
Радзівіла. Пасля 1607.
Касцёл Божэга цела г. Пясвіж



пясчаніку, складанасць і дынамічнасць рэльефных кампазіцый — выразныя рысы стылю барока.

Надмагіллі з бюстамі, вядомыя яшчэ ў старажытнарымскай пластыцы, з'яўляюцца ў беларускай надмагільнай скульптуры ў пачатку XVII ст. У першай палове XVII ст. яны атрым-

ліваюць шырокую папулярнасць у Італіі, што імат у чым было абумоўлена дзейнасцю Берніні.

Самым раннім помнікам на тэрыторыі Беларусі з'яўляецца надмагілле Крыштофу Мікалаю Радзівілу — сыну Сіроткі, які памёр у Італіі ва ўзросце 16 год (касцёл Божэга цела, Пясвіж).

Зроблена яно з рознакаляровага мармуру (пасля 1607 г.).

Наміж калонамі, якія пясуць фрыз і разарваны франтон, — бюст юнака, акаймаваны лаўровым вянком. Свабодныя маляўнічыя складкі адзення прыгожа драпіруюцца ля пляча. Тонкая апрацоўка мармуру, майстэрства падбору колеру, суадносіны бюста з архітэктурнымі кампанентамі і дошкай з тэкстам сведчаць аб высокім прафесійным узроўні скульптара.

Помнік выкананы па канонах італьянскага Адраджэння, якія патрабавалі пэўнай ідэалізацыі, абагульнення вобраза, гарманічнага спалучэння вонкавай і ўнутранай прыгажосці. І ў той жа час у колеравым і архітэктурна-пластычным вырашэнні адчуваюцца ўжо стылявыя адзнакі барока з яго схільнасцю да святлоценявых і колеравых кантрастаў, складанай архітэктурнай кампазіцыі. Цікава, што гэта надмагілле па сваёй тыпалагічнай схеме, характару партрэта (у лаўровым вянку) мае аналогіі ў італьянскім мастацтве (помнікі Франчэска Талета ў Санта-Марыя Маджары, 1596; Джавані Бацісці, 1615—1616 і інш.).⁴⁶

У 30—40-я гады XVII ст. з'яўляецца шмат надмагілляў, вельмі блізкіх па кампазіцыйнай пабудове. Яны звычайна складаліся з бюста, мемарыяльнага надпісу і архітэктурнай акаймоўкі. Такую кампазіцыю мае надмагілле харунжага Вялікага княства Літоўскага Самуіла Паца, створанае з рознакаляровага мармуру (1627—1633 гг.). Паглыбленую нішу з бюстам Паца акаймоўваюць дзве пілястры іанічнага ордэра з канітэлямі і базамі белага мармуру. Франтон разрывае герб. Наміж пілястрамі — чорная дошка з надпісам. Такі ж прыкладна выгляд мае і надма-

гілле падканцлера і біскупа віленскага Яўстафія Баторыя Валовіча (пасля 1630 г.), з той толькі розніцай, што ніша з бюстам змешчана ў верхняй частцы помніка, пад ёй — мемарыяльны надпіс на чорнай дошцы і герб.

Надмагілле з паясной выявай біскупа Георгія Тышкевіча (памёр у 1656 г.) у Віленскім кафедральным саборы выканана Франчэска Росі, рымскім скульптарам кола Алгардзі. Яшчэ ў Рыме ён быў вядомы як аўтар шматлікіх работ — бюстаў, алегарычных фігур. У Польшчу Росі прыехаў ужо сталым скульптарам і працаваў там тры гады (1651—1654), з'яўляючыся прыдворным скульптарам Яна Казіміра. Верагодна, што Франчэска Росі быў у Вільні ў 1652 г., калі адбываліся ажыўленыя работы ў кафедральным саборы. Там ён выканаў сваю работу і адліў на месцы. Маглі гэта зрабіць і ліцейшчыкі, мноства якіх працавала ў Вільні. Партрэт, які яшчэ пры жыцці заказаў Тышкевіч, прызначаўся для надмагілля.

У глыбокай нішы з шэрага мармуру на настаменце адлітая з бронзы паясная выява Тышкевіча, якая ад часу нацямнела, але ў складках вопраткі і на барадзе захаваліся рэшткі пазалоты. Тышкевіч паказаны ў старэчым узросце. Левай рукой ён прыціскае распяцце да грудзей, правай благаслаўляе. У яго шырокі твар з выступаючымі скуламі, буйным мясістым носам, поўнымі вуснамі, шырокімі бровамі, набухлымі навікамі, якія антычна навялічваюць масу вока. Дакладна, з вялікай стараннасцю прапрацаваныя маршчыны ствараюць уражанне, што вочы крыху прыжмураны. На твары задумлівасць, меланхалічнасць, што ў значнай ступені абумоўлена ўплывам Аляксандра Алгардзі, які надаваў сваім мадэлям надобны выраз (як, напрыклад, у статуі Інакенція X).

Разцу гэтага ж скульптара належыць надмагілле жонкі канцлера Вялікага

⁴⁶ Panofski E. Tomb sculpture its changing aspects from ancient Egypt to Bernini. London, 1964. S. 93.

княства Літоўскага Казіміра Санегі Тэадоры Хрысціны. Зменчаны ў авальнай нішы партрэт назбаўлены рэпрэзента тыўнасці і мае камерны характар. Маладая жанчына наказана з непакрытай галавой. Па-юнацку акруглены твар з высокім адкрытым ілбом акаймляюць пругкія завіткі валасоў. Адзенне поўнаасцю хавае плечы і шыю і драпіруецца трыма неглыбокімі складкамі. На твары задумлівасць і меланхалічнасць. Па кампазіцыйнаму і пластычнаму вырашэнню бліжэй да гэтага помніка з'яўляецца надмагілле Варвары Парушэвіч у Віленскай базыльянскай царкве, дзе бюст і архітэктурная акаймоўка дадзены ў арганічным адзінстве. Наогул надмагіллі вызначаюцца дакладнай кампазіцыйнай пабудовай, строга прадуманымі прапорцыямі, гармоніяй архітэктурных і скульптурных элементаў.

Нельга не адзначыць, што ў надмагільных помніках, як і ў іншых галінах тагачаснай мастацкай культуры, знайшло адлюстраванне эмблема-сімвалічнае мысленне эпохі, характэрны метады інтэрпрэтацыі свету, жыццёвых з'яў. Як вядома, эмблема, якая атрымала сваё значнае развіццё ў эпоху Рэнесанса і барока, сістэматызавала «пласт рэлігійных, філасофскіх і маральных уяўленняў, імкнучыся да таго, каб строга ўпарадкаваць персаніфікацыю розных абстрактных ідэй, замацаваць за той ці іншай фігурай, якая ўвасабляла пэўнае паняцце, настаянныя атрыбуты, вырацаваць адметную славесна-выяўленчую мову»⁴⁷. Эмблему шырока выкарыстоўвалі мастакі і скульптары, майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а таксама паэты, арганізатары свят, трыумфаў, тэатральных спектакляў, прыдворных і царкоўных цырымоній⁴⁸.

⁴⁷ Тапапасва Л. П. Сарматскі портрет. С. 146.

⁴⁸ Pele J. *Obraz — słowo — znak. Studium o emblemach w literaturze staropolskiej*. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1972. S. 100.

Эмблематычныя ўяўленні знаходзяць яскравае адлюстраванне і ў вобразнай структуры надмагілляў, дзе арганічна спалучаецца архітэктурна, скульптурна, дзе разам з выявай памёршага змяшчаліся і надпісы, якія часта былі вельмі надрабязнымі, з пералікам важнейшых пасадак памёршага, яго тытулаў, выяўлялі сутнасць яго інтарэсаў, заняткаў, дзейнасці. Роля надпісаў у кампазіцыйнай надмагілляў была вельмі важнай, да іх часта ў першую чаргу прыцягвалася ўвага. Таму да надпісаў адносіліся вельмі ўважліва, яны дакладна прадумваліся, удакладняліся.

Не меншую ролю, чым надмагільны надпіс, адыгрывалі і гербы, якія змяшчаліся звычайна на архітэктурнай частцы помнікаў. Яны складаліся з сімвалаў і дэвізаў, прычым падбіраліся так, каб мелі суадносіны з характарам і значэннем таго, хто імі карыстаўся, адпавядалі асобе, асобным родам, градам, краінам.

Ідэйная праграма пахавальнага абраду была звязана з біяграфіяй памёршага, залежала ад яго паходжання і становішча ў грамадскай іерархіі і заслуг для царквы, дзяржавы, а таксама ад абставін смерці. На гэтай аснове і ствараліся панегірычныя надпісы і выявы, скульптурныя або жывапісныя партреты памёршага, гербы. Пры распрацоўцы праграмы выкарыстоўваліся розныя літаратурныя крыніцы — перш за ўсё антычная і рэнесансная паэзія, а таксама спецыяльныя выданні, якія датычыліся пахававанняў, надпісаў, эмблем.

Скульптурныя надмагіллі — каштоўныя помнікі рэнесансу і ранняга барока. Яны шмат у чым вызначалі характар мастацтва, якое развівалася ва ўзаемадзеянні з еўрапейскімі традыцыямі, спалучаючыся пры гэтым з традыцыямі нацыянальнымі.

Дробная пластыка

Побач з алтарнай і надмагільнай скульптурай пэўнае распаўсюджанне атрымлівае і дробная пластыка, хаця ў гэты перыяд яна развіваецца менш інтэнсіўна, чым у папярэдні. Цесна звязаная з рамяством, а таму і з народнай творчасцю, яна вызначалася параўнальнай самастойнасцю, пэўнай незалежнасцю ад царкоўных канонаў, таму ў дробнай пластыцы даволі яскрава праявіліся народныя густы і ўяўленні.

Пры археалагічных раскопках знойдзена пэўная колькасць літых крыжоў і абразкоў з выявамі як асобных святых, так і са шматфігурнымі кампазіцыямі. Як і раней, на крыжах і абразках сустракаюцца выявы святых — абаронцаў чалавека, як, напрыклад, Мікіта, які б'е д'ябла, змеяборац Фёдар Цірон, што ахоўвае чалавека ад пшчасцяў і хвароб. Папулярныя таксама святых воіны, абаронцы радзімы — Барыс, Глеб, Юры Пераможца, які паказваўся на кані з дзідай у руцэ. Такія абразкі і крыжы XV—XVI стст. знойдзены ў Лукомлі, Магілёве, Месціславе, Слаўгарадзе і іншых месцах⁴⁹. Выявы святых на гэтых і іншых абразках і крыжах дрэнна захаваліся і таму недастаткова выразныя, але тым не менш яны даюць уяўленне аб тэхніцы металаапрацоўчага рамяства, аб звычаях і густах тагачаснага насельніцтва.

Да нашага часу дайшлі таксама і нешматлікія творы дробнай пластыкі з каменя, косці, дрэва.

Цікавыя двухрадныя рэльефныя абразкі XV—XVI стст. з косці, знойдзены пры археалагічных раскопках у Тураве⁵⁰. Ён мае прамавугольную форму з даволі шырокай рэльефнай рамкай. У верхнім радзе — Спас Нерукатворны з двума прадстаячымі, у аднаго з іх адсутнічае німб; у ніжнім — Нікан і Мікола. Выявы дадзены ў даволі плоскім рэльефе, які мякка пераходзіць да фону. Складкі адзення пазначаны прамымі паралельнымі лініямі. Твары святых, шыракаскулыя з расплясканымі насамі, нагадваюць сялянскія тыпы. Гэты абразок, відаць, незакончаная работа мясцовага майстра.

Выключнае месца ў дробнай пластыцы адзначанага перыяду належыць разьбяным абразкам пінскага майстра Ананіі, які працаваў пры двары князя Фёдара Яраславіча ў Пінску. Творчасць гэтага разьбяра — яркая з'ява ў сярэднявечнай культуры Беларусі. Вядома некалькі яго твораў. Адзін з іх — «Прамудрасць ствары сабе храм» — быў знойдзены Ш. Кае і А. Марцінам у французскай калекцыі Бланжы ў 1849 г.⁵¹ Зусім нядаўна ў навуковы ўжытак уведзены яшчэ два творы, што

⁵⁰ Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл. 20.

⁵¹ Плешанова Н. И. Два резных деревянных образа в соборной Русского музея // Памятники культуры. С. 216.

⁴⁹ Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье... // Сов. археология. 1974. № 3. С. 215, 216.

знаходзяцца ў Рускім музеі ў Ленінградзе. Гэта — «Прамудрасць ствары сабе храм» — сюжэт, ідэнтычны таму, які быў адлюстраваны на абразку з французскай калекцыі, другі абразок — «Святы». Абразкі былі, відаць, створкамі мініяцюрнага дарожнага складня. Выразаны яны з цёмнай, цвёрдай драўніны, на іх тэксты гістарычнага зместу: «ДАНА БЫСТЬ КНЯЗЕМЪ ФЕДОРОМЪ ИВАНОВИЧЕМЪ ЯРОСЛАВИЧА ФЕДОРОУ ИВАНОВИЧОУ ЩЕПИНОУ. РОБИЛЬ ПОПЪ АНАНІА». А на абразку з французскай калекцыі на верхнім правым бардзюры дадатковы тэкст: «Софен Премудрость бжгіа зроблена повеленіемъ блговерна князя Федора Ивановича Ярославча». Унізе справа надпіс мастака-творцы: «Попъ Ананія» з піктаграмай у выглядзе крыжа. Характэрна наяўнасць у тэкстах тыпова беларускіх слоў, што сведчаць аб мясцовым паходжанні майстра. Ён, відаць, быў не простым рамеснікам, а меў духоўную адукацыю і пры двары пінскага князя Фёдара Ярославіча карыстаўся асаблівым палажэннем⁵². Даты княжання Фёдара Ярославіча прыпадаюць на 1499—1522 гг. Таму і названая творы можна аднесці да першай чвэрці XVI ст.

Пачынаючы з XIV ст. тэма Сафіі Прамудрасці прыцягвае ўвагу мастакоў праваслаўных краін. Аб гэтым сведчаць фрэскі, якія захаваліся ў цэрквах Сербіі, Балгарыі, Грузіі і на Русі. Прычым кампазіцыі вельмі разнастайныя. Іншы раз тэма Сафіі Прамудрасці персаніфікуецца ў вобразе Хрыста (Маркаў манастыр у Сербіі, Рыльскі манастыр у Балгарыі). Часам Сафія падаецца ў выглядзе крылатага анёла, які велічна сядзіць на троне, прычым слугі падносяць ёй хлеб і віно (Охрыд, Сербія).

⁵² Мар'янкоў В. Рабіў майстар Ананія // Літ. і мастацтва. 1983. 5 жн.

У трэцім выпадку крылаты анёл Сафія надае святыя дары апосталам (Дэчаны, Сербія), у чацвёртым — Сафія-царыца без крылаў сядзіць на троне, у адной руцэ трымае жэзл, у другой — кубак. Побач паказаны рабы, якія заколваюць цяльцоў і падаюць кубак «тым, хто натрабуе розуму» (Волатава каля Ноўгарада)⁵³.

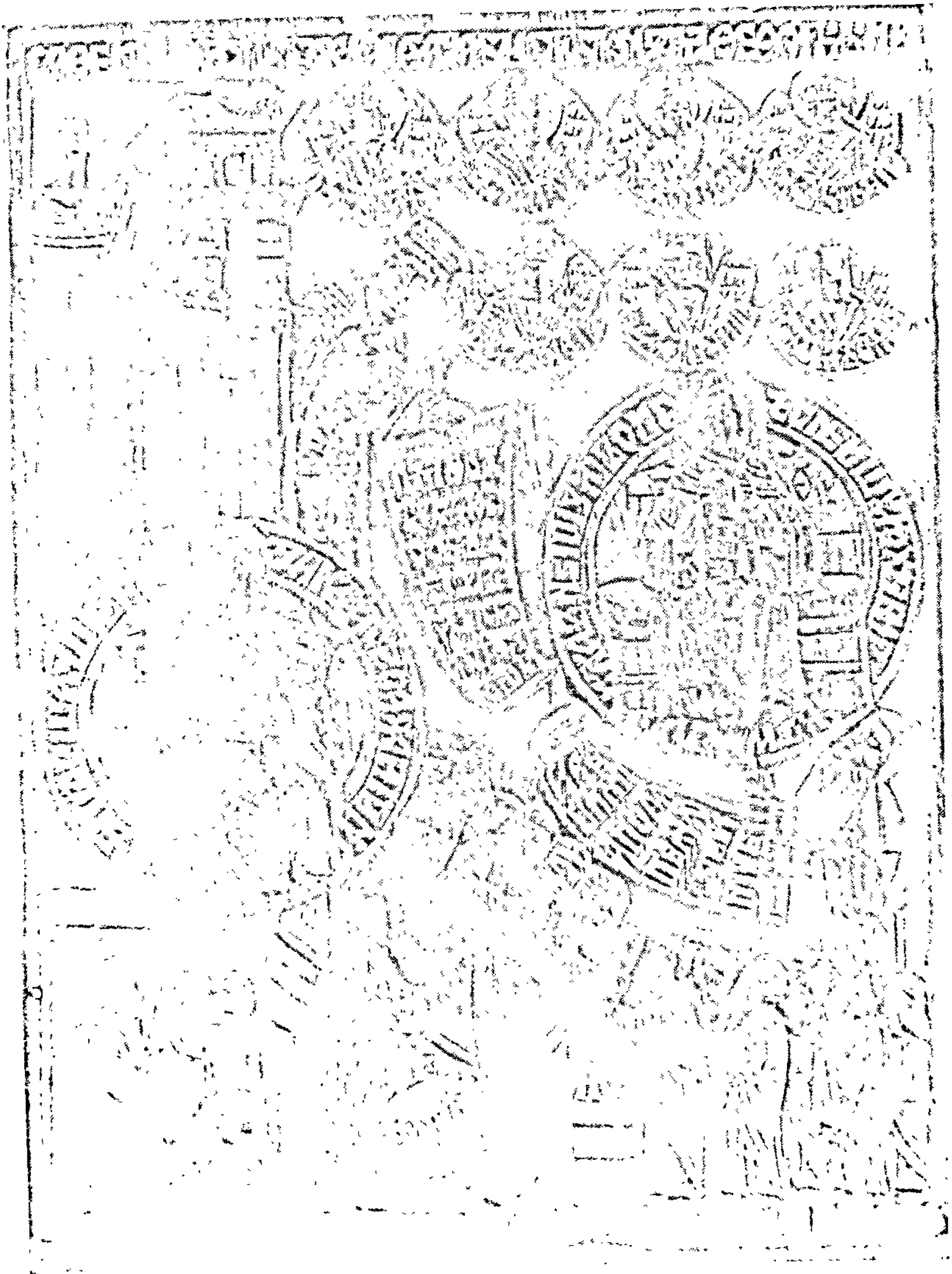
Даследчыкі адзначаюць, што мастацтва сярэднявекі знаходзілася ў непасрэднай залежнасці ад літаратуры. Выяўленыя ў слове сюжэты, тэмы, ідэі стаяць за агульным зместам і асобнымі вобразамі фрэсак, абразоў, мініяцюр. Сувязь гэта можа быць непасрэднай, калі твор выяўленчага мастацтва проста ілюструе апавяданне, але можа быць і вельмі складанай, звязанай з рознымі літаратурнымі крыніцамі⁵⁴.

Усю разнастайнасць такіх варыянтаў дае тэма першых вершаў 9-й прытчы цара Саламона. Але трэба сказаць, што іканаграфія Сафіі Прамудрасці ў абразку Ананіі абапіраецца не толькі на гэты тэкст. Тут і вершы цара Давіда, Іаана Дамаскіна, дзе Хрыстос пазываецца Сафіяй, і пропаведзі Іаана Златавуста.

Зварот Ананіі да тэмы Сафіі Прамудрасці, відаць, невыпадковы. Бо менавіта ў гэты час Францыскам Скарынаю была перакладзена на тагачасную беларускую мову і ўпершыню надрукавана ў Празе «Кніга прытчаў Саламонавых», якая атрымала шырокае распаўсюджанне на беларуска-ўкраінскіх землях. І, несумненна, Ананія, такі адукаваны творца, быў знаёмы з ёй, што і абумовіла зварот яго да гэтага сюжэта.

⁵³ Прохоров Г. М. Послание Титу — иерарху Дионисию Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом» // Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1958. С. 8—9 ТОДРЛ; Т. 38).

⁵⁴ Там жа. С. 7.



58. Пінські разьбяр Ананія. Двухбаковы абраз «Прамудрасць ствары сабе храм». 1499—1525. Правы бок. Дзяржаўны Рускі музей, г. Ленінград

Кампазіцыя абразка шматфігурная і насычана мноствам дэталей, якія дапамагаюць раскрыць больш поўна сімвалічны змест сюжэта. У левай частцы абразка на прастоле сядзіць Сафія Прамудрасць божая, правай рукою яна благаслаўляе, у левай трымае скрутак; над ёй узніёся фантастычны храм, з прыбудоў якога схіліўся цар Саламон. Пасустрач яму разгарнуў свой скрутак Іаан Дамаскін — адзін з айцоў усходняй царквы і паэт, аўтар канонаў і песнапенняў. У цэнтры кампазіцыі, у дыскусіяні, на прастоле маці боская з дзіцем. Іаан Дамаскін наказвае на яе як на зямное ўвасабленне прамудрасці. Справа, у верхняй частцы абразка, сем пагрудных выяў анёлаў, якія ўвасабляюць сем усяленскіх сабораў. Унізе — сцэна ахвярапрынашэння і далучэння да гэтага веруючых. Служыцелі культу заколваюць ахвяраваных цялят, віначэрп ставіць віно на стол і раздае яго знясіленым ад смагі. Такім чынам, на параўнальна невялікай паверхні абразка змешчаны выявы, якія знаходзяцца паміж сабой у складаных сэнсавых адносінах, а сама кампазіцыя спалучае старажытнае прароцтва і яго новазаветнае ўвасабленне⁵⁵.

На абразку «Святы», які складаецца з чатырох частак, адлюстраваны не ўсе, як прынята, дванадзятая святы, а толькі чатыры з іх: «Каляды», «Праабражэнне», «Ушэсце», «Успенне маці боскай». У цэнтры кампазіцыі «Каляды» — выява маці боскай з дзіцем, да якога схіліліся асёл і вол, у ніжняй ча-

стцы — Іосіф і Саламея, што трымае дзіця, на небе — віфлеемская зорка, на схіле гары — анёлы.

Другая кампазіцыя — «Праабражэнне» наказвае Хрыста, што стаіць на вяршыні гары; злева і справа ад яго — прарокі Ілля і Майсей; уражаныя боскім голасам, нападзілі вобзём Пётр і Іакаў; Іаан, лежачы, спалохана адварнуўся.

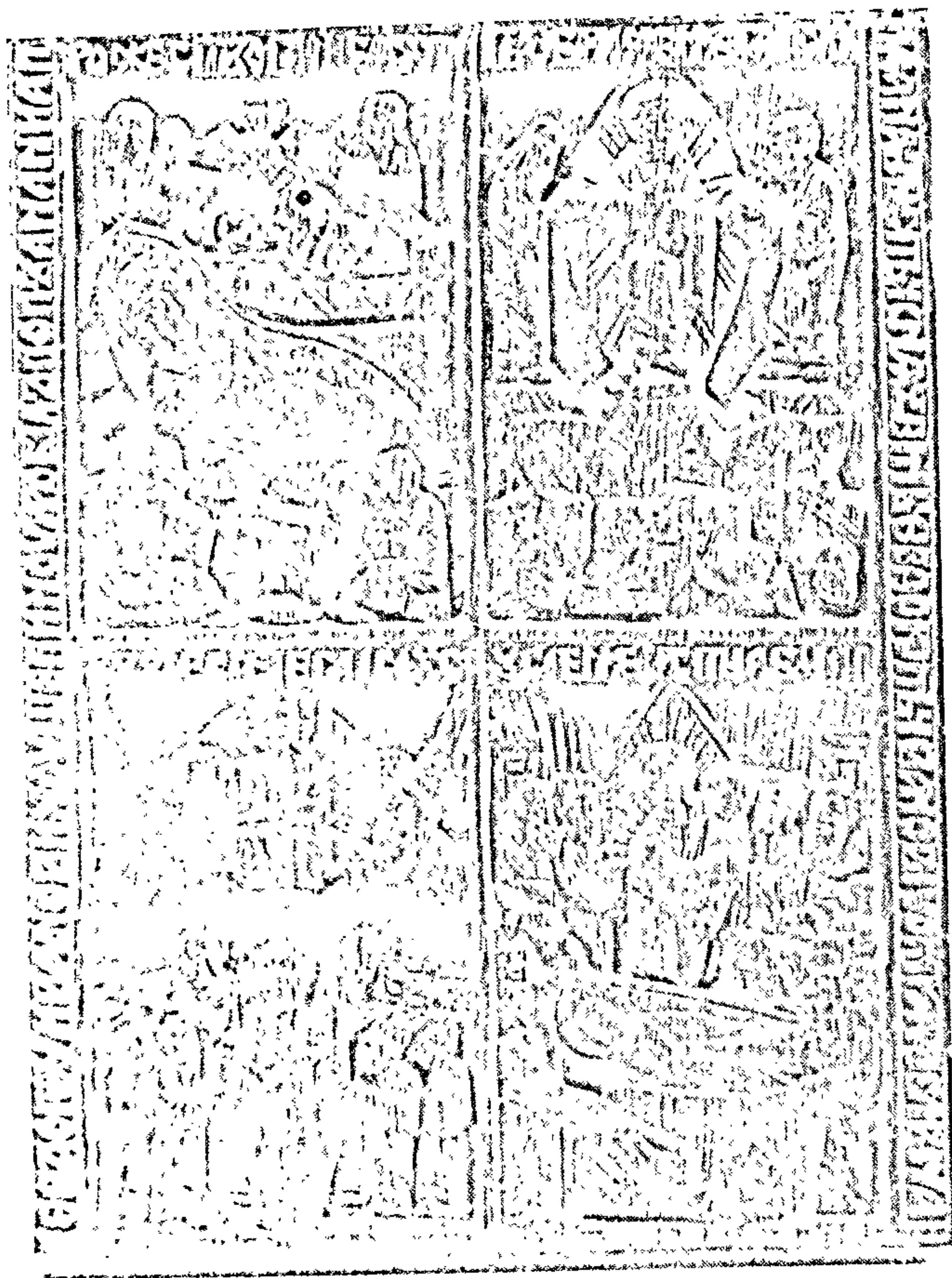
Ва «Ушэсці» Хрыстос благаслаўляе, анёлы падтрымліваюць яго круглае ззянне. У ніжняй частцы рэльефу сярод апосталаў узвышаецца фігура маці боскай.

У апошняй кампазіцыі — «Успенне» наказана маці боская, якая ляжыць на ложы ў акружэнні апосталаў і свяціцеляў, побач з імі — Хрыстос з душой Марыі, на баках — анёлы.

Цікава адзначыць, што гэтыя кампазіцыі ілюструюць важнейшыя этапы зямнога шляху ўвасобленай прамудрасці. Яны дапаўняюць змест абразка «Прамудрасць ствары сабе храм» і знаходзяцца з ім у арганічнай узаемасувязі.

Рэльеф абразкоў шматпланавы і даволі складаны. Фігуры размешчаны на значна паглыбленым фоне, які з'яўляецца на кантрастам асветленай паверхні. Яны крыху ўплошчаны, але лепка форм і аб'ёмаў даволі мяккая і сакавітая. Каржакаватыя, буйнагаловыя фігуры па-зямному матэрыяльныя, што асабліва яскрава адчуваецца, напрыклад, у параўнанні з помнікамі старажытна-рускай мініяцюрнай разьбы, у прыватнасці з работамі Амросія, якім уласціва вытанчанасць поз і рухаў, хрупкасць надоўжаных фігур. Постаці і жэсты персапажаў на абразках Апаніі выяўляюць іх душэўны стан, пачуццё смутку, тугі, суперажывання і маюць не толькі абрадавую, але і псіхалагічную матывіроўку. Кампазіцыя вызначаецца дэкаратыўнасцю, пазначанай абагульненай і мяккай прапрацоўкай фігур і атрыбутаў, іх рытмічнай сувязцю, шмат-

⁵⁵ Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии. СПб, 1909. С. 133—137; Уваров А. С. «Премудрость созда себе дом», принадлежащая пинскому князю Федору Ивановичу Ярославичу (1499—1522) // Сб. мелких трудов А. С. Уварова. М., 1910. С. 142—149; Плешанова И. И. Два резных деревянных образа в собрании Русского музея // Памятники культуры. С. 209—210.



59. Пінскі разьбяр Анаія.
Двухбаковы абраз
«Святы». 1499—1525.
Адваротны бок.
Дзяржаўны Рускі музей,
г. Ленінград

лікімі надпісамі, якія вырашаны арнаментальна і арганічна ў кампанаваны ў структуру твора. Нягледзячы на маленькі памер абразкоў, імагфігурнасць і імагпланавасць, іх вызначае манументальнасць, якая падкрэсліваецца буйнымі фігурамі галоўных персанажаў, гарманічнасцю і ўраўнаважанасцю кампазіцыі. Такім чынам, у творах Анаіі адчуваецца ўжо подых рэнесансных павеваў, якія працягваюцца ў характары трактоўкі вобразаў, перадачы іх

зямной матэрыяльнасці. «Адзначаныя індывідуальнасцю стылю і пластыкі работы піскага разьбяр Анаіі заслужана стаяць у адным радзе з лепшымі творамі... разной мініяцюры XV—XVI стст.»⁵⁶

Калі творы Анаіі ўяўляюць значную цікавасць як пераходная з'ява ад ся-

⁵⁶ Пленанова Н. Н. Два резных деревянных образа в собрании Русского музея // Памятники культуры. С. 215.

рэднєвякоўя да Рэнесанса, то ў медаль-
ерным мастацтве ідэі Адраджэня і рап-
няга барока знаходзяць поўнае і яскра-
вае ўвасабленне.

Медалі — памятныя знакі, прысвеча-
ныя ўвєкавечванню знакамітых асоб або
знамянальных надзей, з'яўляюцца вы-
сокамастацкімі ўзорамі дробнай пласты-
кі. Для вырабу медалёў выкарыстоўва-
ліся разнастайныя металы — бронза,
медзь, серабро, золата і іншыя, трыва-
ласць і мяккасць якіх дазваляла дабі-
вацца дакладнасці і выразнасці дробна-
фігурных выяў, што змяшчаліся на
аверсе або на рэверсе. Акрамя класіч-
ных акруглых ствараюцца медалі і ін-
шых форм, у асноўным авальныя. Пад-
парадкаванае стылявым заканамернас-
цям развіцця пластыкі медальернае ма-
стацтва ў той жа час вызначаецца не-
каторай своеасаблівасцю. Для яго ха-
рактэрна пэўная ўстойлівасць іканагра-
фічных тыпаў і кампазіцыйных прыё-
маў, што абумоўлена неабходнасцю ўпі-
саць выявы ў зададзеную форму і ар-
ганічна спалучыць іх з надпісам. Яно
вызначаецца таксама шырокім выкары-
станнем сімвалаў і алегорый, пошукам
лаканічнасці пластычных вырашэнняў,
якія б садзейнічалі лёгкасці ўспрыман-
ня выяў.

З'яўленне медалёў у Беларусі звя-
зана з эпохай Адраджэня, пад уплы-
вам якога і сцвярджаецца новае разу-
менне ролі чалавека ў грамадстве. Та-
му невянадкова, што ў медальерным
мастацтве атрымлівае росквіт партрэт-
ны жанр. Вядома, што партрэтныя вы-
явы сустракаліся і да гэтага часу, але
ў асноўным у якасці данатараў на ал-
тарных карцінах або як партрэты ня-
божчыкаў у надмагіллях. У партрэце
падкрэслівалася менавіта службовая
функцыя — ён сведчыў аб набожных
пачуццях укладчыкаў або службыў мэце
ўвєкавечвання асобы. У творах медаль-
ернага мастацтва партрэт набывае са-
мастойны характар. На медалях дадзе-

ны выявы канкрэтных асоб, падкрэсле-
на іх значнасць і велічнасць, што адпа-
вядала духу новай эпохі, сведчыла аб
перамозе гуманістычнай ідэалогіі.

Развіццё медальернага мастацтва ў
Беларусі звязана з дзейнасцю Віленска-
га манетнага двара. У XVI—XVII стст.
двор з'яўляўся асноўным цэнтрам выт-
ворчасці металічных грошай, а пры Сі-
гізмундзе II Аўгусте — адзіным цэн-
трам манетнай эмісіі для Вялікага кня-
ства Літоўскага і Польшчы. Акрамя вы-
рабу металічных грошай, тут у XVI ст.
была паладжана і медальерная справа.
На Віленскім манетным двары праца-
вала мноства іншаземных майстроў, ра-
боты якіх карысталіся папулярнасцю і
лічыліся ўзорам для майстроў мясцо-
вых.

У першыя гады функцыяніравання
манетнага двара сустракаюцца прозві-
шчы Мельхіёра, Валенты Франка, Мар-
ціна Вартэнсбергера, які стварыў мане-
ты з выявай Сігізмунда I Аўгуста, а так-
сама шматлікія казначэйскія жэтоны⁵⁷.
Але стварэнне твораў медальернага ма-
стацтва звязана з імёнамі мастакоў рэ-
несанснай арыентацыі, якія групаваліся
вакол каралеўскага двара і займаліся не
толькі скульптурай, але і медальернай
справай. Адзін з іх — Ян Марыя Пада-
вана, які яшчэ на радзіме быў вядомы
як майстар скульптуры дробных форм.
І менавіта ў яго асобе польскі двор ха-
цеў бачыць перш за ўсё медальера, па-
колькі патрэба ў майстрах гэтай спра-
вы была вельмі вялікая. Падавана і
стварыў шэраг медалёў з партрэтамі
членаў сям'і самога Сігізмунда I Аўгу-
ста, каралевы Боны, іх дзяцей — Сігіз-
мунда Аўгуста і Ізабэлы (1532). На
медалях — профільныя пагрудныя выя-
вы на нейтральным фоне. Выкананы
яны па-майстэрску — высокі рэльеф,
тонка прамадэліраваныя твары, лака-

⁵⁷ Gumowski M. Medale Jagiellonów. Kra-
ków, 1906. S. 63—64.



60. Медаль Стэфана Баторыя. 1582



61. Манаграміст РР. Медаль Стэфана Баторыя. 1582

нізм сілуэтаў. Значнасць і велічнасць вобразаў спалучаюцца з выяўленнем іх чалавечай індывідуальнасці.

Акрамя Падавана на Віленскім манетным двары працуе Даменік Венетус. Вядомы яго медаль з партрэтам Сігізмунда II Аўгуста (1548). Трэці — разьбяр гем і камеі — Ян Якуб Карагіліе з Вероны, які яшчэ да 1539 г. стварыў медаль Аляксандра Пезэнцыя, прыдворнага каралевы Боны і віленскага каноніка, а пасля 1552 г. працяглы час жыў і працаваў у Вільні.

Нобач з італьянскімі майстрамі працуюць у Вільні і галандскія, як, напрыклад, Стэфан Хернік, які прыехаў у Вільню ў 1561 г. Ён выканаў шэраг медалёў з партрэтамі ўсіх членаў каралеўскай сям'і, нават намёрных бацькоў Сігізмунда I Аўгуста і Боны⁵⁸.

⁵⁸ Gumowski M. Wileńska szkoła medalierska w XVII wieku // Atheneum Wileńskie, 1929. Zesz. 1—2. S. 74.

Прыезджыя майстры перадавалі свой вопыт мясцовым вучням, і вылікаў не давялося доўга чакаць. Так, праз некалькі гадоў пасля ад'езду Стэфана Херніка з'яўляюцца ў Вільні першыя медалі мясцовай вытворчасці. Спачатку гэта сціплыя экзэмпляры, якія мелі манетны рэльеф і тэхніку, аднак з цягам часу своеасаблівасць і арыгінальнасць віленскіх мастакоў праяўляецца ўсё больш і больш. Пасля ананімных аўтараў з'яўляюцца манаграмісты, а потым і вядомыя майстры ў гэтай галіне, якія працуюць вельмі актыўна і ствараюць творы медальернага мастацтва.

Мноства ананімных твораў прыпадае на другую палову XVI ст. Сярод іх уяўляюць цікавасць гербавыя фішкі Войнаў (1577), Радзівілаў (1580), Младзеўскага (1580), Абрамовіча (1581), Глебавіча (1581), Тышкевіча (1586)⁵⁹. Большая частка іх несумненна выкана-

⁵⁹ Там жа. S. 76.



62. Манаграміст НД. Медаль
Сігізмунда III. 1595

на адным майстрам, але, на жаль, крыніцы не захавалі ні аднаго імя тых часоў.

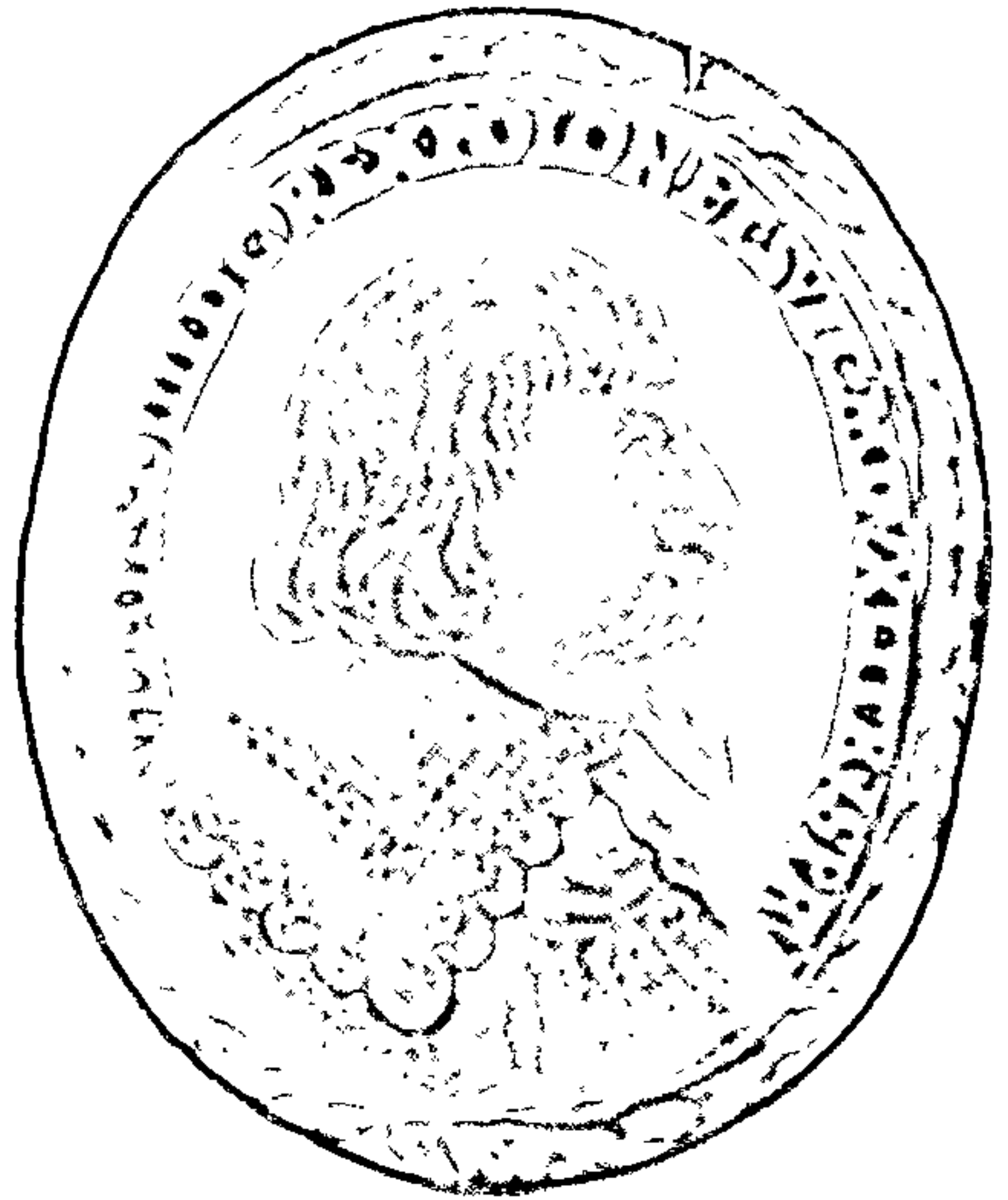
Пры каралю Стэфане Баторыю акрамя фішак выпускаюцца літыя медалі. Мясцовая вытворчасць іх не выклікае сумненняў, паколькі яны маюць выявы лісцяў або галінак бэзу, якія з'яўляюцца спецыяльнай фабрычнай маркай манетнага двара. Сярод гэтых медалёў вылучаюцца дзве групы. Адны з іх авальнай формы з пукатым рэльефам. На аверсе — пагрудная профільная выява караля, на рэверсе — шчыт. Партрэтная характарыстыка, насычаная жыццёвай сілай, вельмі выразная, што ўзмацнялася і пластычнай мадэліроўкай, пабудаванай на градацыях аб'ёмаў. Майстар безумоўна быў творчай асобай і ўзбагаціў медальернае мастацтва дзвюма навінкамі: стаў вырабляць медалі авальнай формы і ўжываць тэхніку ліцця.

Другі майстар, які стварыў шэраг медалёў з выявай караля, ужо больш

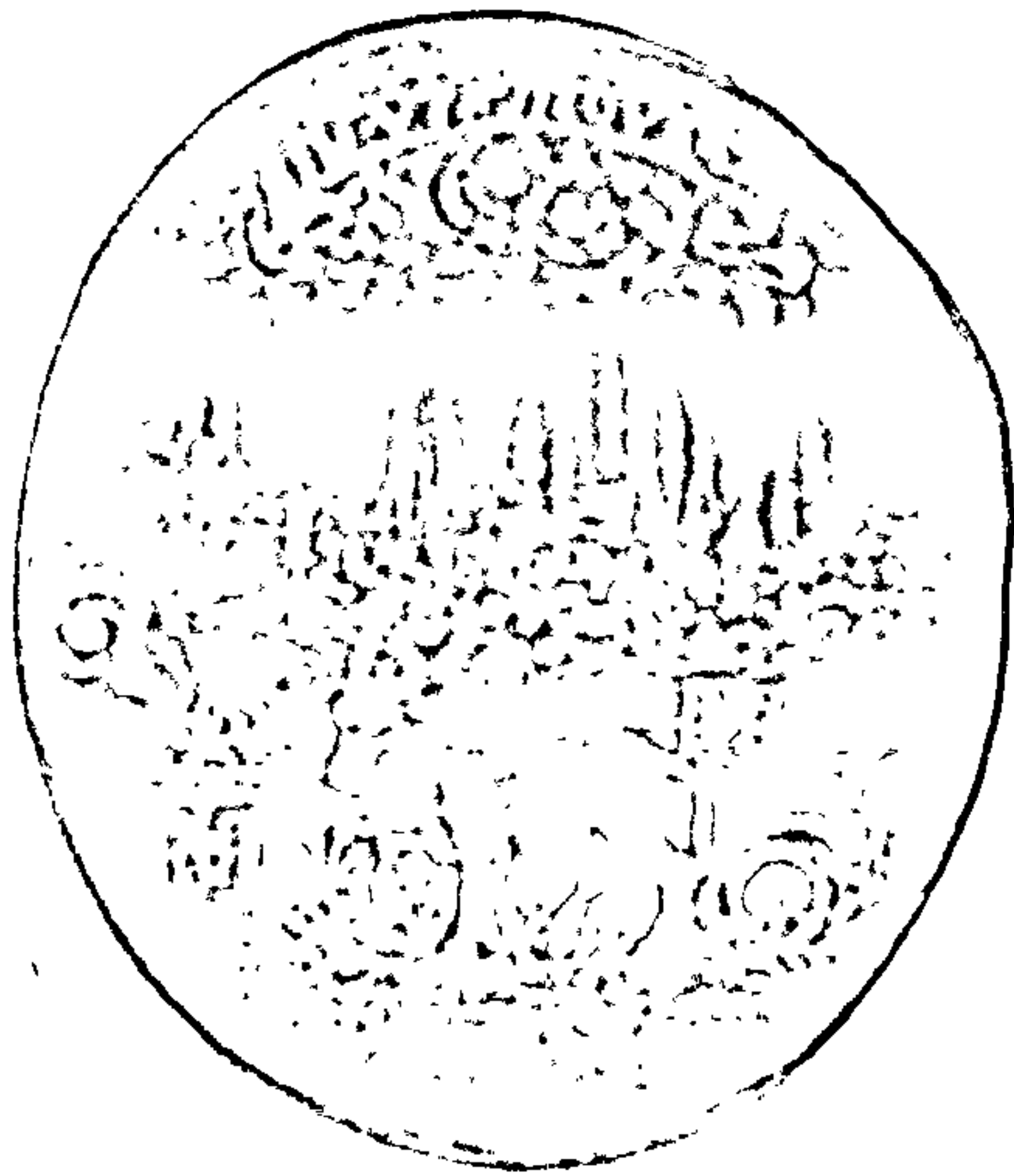
вядомы, паколькі падпісваўся літарамі RR. Медалі гэтыя круглыя — з бюстам караля ў галаўным уборы і надпісам на акружнасці. Адлітыя з золата або серабра, яны вызначаліся простаі і ў той жа час вельмі дакладнай кампазіцыяй.

З часоў Сігізмунда III вядомы яшчэ адзін майстар — манаграміст НД. Яму галежань медалі круглай або авальнай формы з бюстам караля, а таксама фішкі Андрэя Завішы, мінскага ваяводы, і Дылі Халецкага, казначэя Вялікага княства Літоўскага. Выява караля па яго медалях даволі характэрная — з падоўжанай галавой, вострай бародкай. Профіль акрэслены смелым і ўпэўненым рухам разца. Трэба адзначыць, што манаграміст НД працаваў у рэчышчы мясцовых традыцый, ствараючы авальныя літыя медалі, што з'яўлялася спецыфічнай рысай віленскай школы.

Вялікую ролю ў развіцці медальернага мастацтва адыграў Ян Энгельгарт, у творчасці якога яскрава выявіліся прыкметы ранняга барока. Ён дзейсна ўводзіць у кампазіцыі гербавую эмблематыку, архітэктурны пейзаж, арыгінальныя дэкаратыўныя матывы. Энгельгарт стварыў некалькі авальных літых медалёў — віленскага біскупа Яўстафія Валовіча, караля Уладзіслава IV і інш. Яны адзначаны высокім майстэрствам, што праяўляецца ў глыбока індывідуальных партрэтных характарыстыках, строга прадуманых прапорцыях, адмысловых дэталях. Асабліва ўражваюць рэверсы, трактаваныя з пейзажнай і архітэктурнай перспектывай, барочнай алегорыяй і масай дэталей. Так, на медалі Яўстафія Валовіча змешчана некалькі байпіц. Замкавая гара над горадам, герб з датай, а таксама вол (алегорыя прозвішча), які цягне плуг. На другім медалі ўражваюць шматлікія ўпрыгожанні каралеўскай зброі, у якую ўплецены герб Польшчы, Літвы і Русі.



64. Хануш Трыльнер. Медаль
Уладзіслава IV



63а, 63б. Ян Энгельгарт. Медаль біскупа
Валовіча з відам Вільні на адвароце. 1626

Сучаснікам Энгельгарта быў Хануш Трыльнер, які працаваў разам з ім і з'яўляецца, відаць, апошнім у шэрагу віленскіх медальераў. Ён вучыўся ў Гданьску, ужо там праявіў свае здольнасці. Каля 1610 г. перасяліўся ў Вільню і пачаў працаваць пры каралеўскім манетным двары пад кіраўніцтвам галоўнага майстра Хануша Штыплі. У 1618 г. казначэй Валовіч прызначыў Штыплю пробнікам манетнага двара і адначасова забяспечыў свабоднае выкананне твораў медальернага мастацтва. Гэтыя льготы былі зацверджаны наступным казначэем — К. Парунэвічам, а крыху пазней, у 1619 г., пасля смерці Хануша Штыплі на гэтую пасаду назначаюць Трыльнера⁶⁰, якую ён займаў на 1623 г. Як медальер ён накінуў шэраг твораў высокага мастацкага ўзроўню, якія

⁶⁰ Gumowski M. Mennica Wileńska. Warszawa, 1921. S. 125.

сведчаць аб яго выключных здольнасцях у гэтай галіне. Некаторыя з іх падпісаны ініцыяламі Н. Т. Найбольш вядомыя яго творы: медаль Сігізмунда III і каралевы Канстанцыі (1611), Ганны Радзівіл з гербам на рэверсе, Януша і Альжбеты Радзівілаў (1617), Крыштофа Радзівіла (1626), тры медалі Уладзіслава IV — на адным абеліск і выява караля ва ўвесь рост, на другім — герб казначэя Трызны, на трэцім — абеліск і від абложанага Смаленска. Такім чынам, на аверсе змешчаны выявы знакамітых асоб, на рэверсе — эмблемы і алегарычныя кампазіцыі, якія дапаўняюць і ўдакладняюць партрэтныя характарыстыкі.

Медалі, прысвечаныя Радзівілам, — шэдэўры медальернага мастацтва. Усе яны авальнай формы і вызначаюцца перакапаўчай партрэтнай характарыстыкай, дасканалым малюнкам. Выкапаныя ў невысокім рэльефе пагрудныя профільныя выявы адметныя строгім адборам характэрных рыс, стараннай прапрацоўкай дэталей, мяккай градацыяй аб'ёмаў.

Акрамя медалёў Трыльнерам створаны і каралеўскія пячаткі, пазначаныя таксама літарамі НТ: вялікая каронная пячатка, заказаная Станіславам Жулкоўскім, вялікія літоўскія пячаткі Сігізмунда III (1620), Уладзіслава IV (1633) і інш. Пячаткі Трыльнера, як і медалі, вылучаюцца сярод вялікай колькасці іншых каралеўскіх пячатак эпохі Вазаў. Ён рашуча ўводзіў у кампазіцыі элементы барока: картушы, крылатыя анёлы замест рэнесансных пуці, высокая з чатырма аркамі карона Вазаў. Лініі разьбы смелыя і выразныя. Адметнай асаблівасцю гэтых медалёў і пячатак з'яўляецца іх пэўная рэпрэзентатыўнасць і ў той жа час праўдзівасць партрэтных характарыстык, дакладнасць дэталей. Авал як характэрная рыса віленскай школы і тут знайшоў сабе месца.



65а, 65б. Ханцш Трыльнер.
 Медаль Уладзіслава IV з абеліскам і відам
 асаджанага Смаленска на адвароце. 1641

Трыльнер з'яўляецца апошнім прадстаўніком гэтай школы — пасля яго мы не ведаем ні медальераў, ні твораў, якія можна было б аднесці да яе. Манетны двор пастаповай Сейма быў закрыты ў 1627 г. На некаторы час яго работа была ўзноўлена ў 1652 і 1663 гг., але ў 1668 г. ён быў закрыты назаўсёды. Амаль дзевяностагадовая дзейнасць двара мела агромністае значэнне для станаўлення беларускага медальернага мастацтва. На віленскім Манетным

двары працавала мноства майстроў, якія сваёй дзейнасцю спрыялі стварэнню мясцовай медальернай школы, адзначанай непаўторнай своеасаблівасцю. Само з'яўленне медалёў, калі панавала рэлігійная ідэалогія, было прагрэсіўнай з'явай, якая знаменавала ўзнікненне сведкага напрамку ў мастацтве.

Медалі, як і мемарыяльная скульптура, зрабілі моцны ўплыў на фарміраванне рэалістычных тэндэнцый у іншых відах мастацкай творчасці.

СКУЛЬПТУРА ПЕРЬЯДУ БАРОКА



Станаўленне і развіццё стылю барока ў Беларусі адбывалася ў складанай грамадска-палітычнай абстаноўцы наступлення каталіцызму і Контррэфармацыі, узмацнення нацыянальнага, рэлігійнага прыгнёту, парастання сацыяльных супярэчнасцей. Спрыяльнай глебай для распаўсюджвання барока ў беларускім мастацтве з'явілася працікненне на тэрыторыю Беларусі каталіцкіх ордэнаў, якое ўзмацнілася пасля заключэння царкоўнай уніі (1596). У барацьбе дзвюх супрацьлеглых ідэалогій каталіцкая царква значную ролю адводзіла мастацтву, яго выключным магчымасцям уздзеяння на чалавека. Таму і ўпрыгожанню храмаў яна надавала вялікае значэнне і садзейнічала стварэнню ўстойлівых сістэм іх дэкарыравання. У афармленні храмаў спалучаліся разнастайныя жанры выяўлення мастацтва, якія тым не менш надавалі інтэр'еру стылявую цэласнасць. Праваслаўныя і уніяцкія храмы ўпрыгожваюцца цыкламі манументальна-дэкаратыўных роспісаў, касцёлы — архітэктурна-скульптурнымі алтарнымі комплексамі, дзе пераважаюць пластычныя формы. Выкарыстанне мастацкіх сродкаў вызначалася строгай прадуманасцю, дзе галоўнай з'яўлялася задача ўразіць гледача, эмацыянальна ўздзейнічаць на яго. І таму барока з яго начуццёвасцю, бурнай дынамікай, святлоценнымі эфектамі, кантрастамі маштабаў, рытмаў, матэрыялаў, фактур як нельга лёгка аднавідала гэтай мэце.

Станаўленне стылю барока ў беларускай скульптуры прасочваецца з цяжкасцю, бо вельмі мала захавалася да нашых

дзён помнікаў. Асабліва гэта датычыцца твораў драўлянай скульптуры, як правіла, разнародных па паходжанні.

Часам з'яўлення ранняга барока лічыцца першая палова XVII ст. Але ў гэты перыяд яшчэ даволі адчувальныя рэнесансныя традыцыі, якія арганічна спалучаюцца з раннебарочнымі. Гэта яркая праявілася ў шэрагу падмагільных помнікаў і твораў медальернага мастацтва першай паловы XVII ст., вобразную структуру якіх вызначае сплаў познерэнесансных і раннебарочных рыс. Наогул і сталае барока, якое ахоплівае перыяд да пачатку XVIII ст., і позняе (віленскае барока), што ў канцы XVIII ст. ужо сутыкаецца з тэндэнцыямі ракако і класіцызму, далёкае ад рэзкага адмаўлення традыцый мінулага, ад механічнага перацяснення на беларускую глебу заходніх узораў без уліку мясцовых густаў і ўяўленняў.

Барока як стыль зусім нядаўна лічылася «з'явай сугуба рэакцыйнай, звязанай з Контррэфармацыяй і каталіцызмам»¹. Але сучаснае савецкае мастацтвазнаўства адышло ад гэтых вульгарных уяўленняў, калі барока як мастацкая сістэма ставілася ў прамую залежнасць ад Контррэфармацыі, як яе параджэнне. Мастацтва барока ўзрасло на аснове культуры Адраджэння, з'явілася яе прамым і заканамерным працягам. І таму вывучэнне барока, якое зай-

¹ Аникет А. А. Основные течения художественной мысли XVII века // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. Материалы науч. конф. М., 1970. С. 142.

мае асаблівае месца ў славянскім рэгіёне, звязанае з яго канкрэтна-гістарычным разглядам.

Адаючы даніну супярэчлівым якасцям барока, ясна ўяўляючы яго сацыяльныя і гістарычныя перадумовы, ідэалагічныя тэндэнцыі, нельга забыць, што гэты стыль на працягу амаль двух стагоддзяў быў звязаны з рэальнымі жывымі чалавечымі запатрабаваннямі, выконваў пэўныя сацыяльна-духоўныя функцыі, здавальняў эстэтычныя густы.

У працэсе станаўлення стылю барока вельмі важным з'яўляецца пытанне аб шляхах пранікнення твораў барока на мясцовую глебу. Даследчыкі падкрэсліваюць, што вялікую ролю адыграла тут мастацкае мецэнацтва, якое было вядома яшчэ ў эпоху Адраджэння. Вылучалася мецэнацтва каралеўскага двара, буйных магнатаў і шляхты².

Традыцыі мецэнацтва каралеўскага двара былі закладзены Сігізмундам III Вазай, які яшчэ ў 1604 г. стварыў першую ў Рэчы Паспалітай Карцінную галерэю. Кароль і сам быў вялікім знаўцам мастацтва, і пры яго двары працавалі венецыянскі мастак кола Цінтарэта Тамаза Далабела і архітэктар Джавані Баціста Трэвана — аўтар праекта капэлы Вазаў³. Цікавіўся кароль і майстэрняй Рубенса — асяродкам перадбарочнага і раннебарочнага мастацтва.

Уладзіслаў IV Ваза — сын Сігізмунда, які быў выбраны каралём і вялікім князем у 1632 г., працягваў дзейнасць бацькі. Ён быў цесна звязаны з мастацкай культурай Італіі і Фландрыі праз папскі фларэнтыйскі і брусельскі два-

ры. Уладзіслаў IV закупаў спадчыну Рубенса, з Італіі прывёз антычныя статуі, захапляўся галандскім жывапісам, падтрымліваў галандскіх і фламандскіх гравёраў⁴. Высока ставіў ён таксама і тэатр. У яго праўленне ў Польшчы была пастаянна дзеючая італьянская оперная трупя.

Вазы прыкладалі шмат намаганняў і сродкаў на стварэнне мастацкіх калекцый, імкнучыся стаць такімі ж магутнымі, як еўрапейскія манархі.

Такім чынам, іх дзейнасць садзейнічала пранікненню ў Рэч Паспалітую імпульсаў барочнай мастацкай культуры і з'яўлялася прыкладам для магнатаў, якія сапернічалі з каралеўскім дваром і ў той жа час бралі з яго прыклад⁵. Барочная мастацкая культура Заходняй Еўропы ў яе прыдворным варыянце пранікала менавіта праз каралеўскі і магнацкія двары і стваралася ў асноўным замежнымі мастакамі, якія запрашаліся, каб сачыць за модай, ладам жыцця найбольш знакамітых двароў Еўропы. У той жа час іх работы былі прыкладам для мясцовых майстроў. Менавіта на гэтыя творы яны навішны былі арыентавацца, калі працавалі над партрэтамі прадстаўнікоў феадальнай зпаці.

Вялікую ролю адыгрывала і мецэнацтва буйных магнатаў. У іх саперніцтва з каралём праяўлялася як у галіне царкоўнага і свецкага будаўніцтва, так і ў стварэнні мастацкіх калекцый. Самымі буйнымі мецэнатамі ў Вялікім княстве Літоўскім былі Радзівілы, Сапегі, Хадкевічы, Храптовічы, Агіпскія, Тышкевічы і інш. Яшчэ ў свой час Мікалай Радзівіл Чорны (1515—1565), першы з беларускіх магнатаў, стаў займацца калекцыянерскай дзейнасцю. Менавіта ён

² Вайшвілайте И. В. Характер художественного меценатства в Литве XVII в. // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1983. С. 161—172; Тапанасва Л. И. Сарматский портрет. С. 275—276.

³ Pelc J., Tomkiewicz W. Rola mecenatu artystycznego w Polsce XVII wieku // Problemy literatury Staropolskiej. Wrocław, 1973. Т. 2. С. 194.

⁴ Czapliński W. Władysław i jego czasy. Warszawa, 1976. S. 375.

⁵ Вайшвілайте И. В. Характер художественного меценатства в Литве XVII в. С. 164.

стаў родапачальнікам знакамітых радзівілаўскіх мастацкіх збораў. Частка калекцыі была прывезена з еўрапейскіх краін, у прыватнасці, з Рыма, дзе ў 1547 і 1553 гг. ён быў паслом пры двары Габсбургаў. Радзівіла цікавіла творчасць паўночнаеўрапейскіх мастакоў, таму левынадкова ў яго калекцыі было некалькі твораў Лукаса Крапаха, Дзюрара і інш.

Значна папаўняе калекцыю і Мікалай Крыштоф Сіротка, асабліва ў час падарожжа ў Іерусалім, дзе ён не толькі падрабязна апісвае помнікі старажытнай архітэктуры, але шмат увагі надае збору экспанатаў для свайго музея, сярод якіх разам з егіпецкімі муміямі сустракаюцца і творы антычнага мастацтва.

У калекцыі знаходзілася вялікая колькасць партрэтаў не толькі прадстаўнікоў роду, але і каранаваных асоб Іспаніі, Англіі, Францыі, Венгрыі і інш. Да пачатку XVIII ст. у Нясвіжскім замку былі сабраны бібліятэка кніг і каштоўных рукапісаў, якая палічвалася больш за 20 тысяч тамоў, творы скульптуры, прыкладнога мастацтва і жывапісу, дзе побач з партрэтамі, пейзажамі і пацюрмортамі былі і батальныя кампазіцыі з паказам ваенных кампаній XVII ст., у якіх прымалі ўдзел члены роду Радзівілаў. Яны змяшчаліся ў 123 залах з характэрнымі назвамі — залаты, мармуровы, каралеўскі⁶. Цікава, што калі ў XVI ст. беларускія магнаты былі апекунамі літаратуры як актыўнага сродку ідэйнай барацьбы, то ў XVII ст. яны звяртаюцца да выяўлення мастацтва і менавіта ў ім шукаюць магчымасць дэманстрацыі велічнасці і багацця роду, увекавечання сваіх дзеянняў. З гэтай мэтай яны запра-

шаюць іншаземных майстроў той мастацкай арыентацыі, якой прытрымліваюцца самі. Так, Санегі аддаюць перавагу майстрам рэнесансных і маньерыстычных форм; для Радзівілаў працуюць італьянскія мастакі, якія стваралі творы ў стылі барока⁷. Такім чынам, магнаты, як і кароль, з'яўляліся праваднікамі культурных імпульсаў з боку і былі апорай для мастацтва, якое развівалася ў рэчышчы агульнаеўрапейскай культуры, вызначала сувязь з сучаснай культурай іншых краін.

Моцны ўплыў на фарміраванне мясцовай барочнай культуры аказала мецэнацтва шляхты — шматлікага са слоўя з уласцівай яму сістэмай светаўспрымання — культам традыцый, кансерватызмам, культурнай замкнёнасцю. Мецэнацтва шляхты праявілася ў стварэнні партрэтных галерэй, вытокамі якіх былі галерэі польскіх каралёў і буйных магнатаў. Але партрэт для яе быў толькі сродкам рэпрэзентацыі, сведчаннем высакароднага знаходжання, і самастойнай каштоўнасці яна ў ім не бачыла. Таму прыдворны варыянт заходнееўрапейскага барока ў асяроддзі шляхты бытаваў у некалькі спрошчаным выглядзе «сармацкага барока», звернутага да мясцовых традыцый.

У працэсе станаўлення мясцовай барочнай культуры важнае месца належыць паратэатральным відовішчам — свецкім або царкоўным святам, дзе зліваліся ў адно сінтэтычнае цэлае розныя віды мастацтваў — пластычныя і часавыя⁸. Яны наладжваліся ў важныя хрысціянскія святы, у гонар святых, імі адзначаліся нараджэнні, імяніны, шлюб і пахаванні высоканастаўленых асоб.

⁷ Karłowicz M. Kilka słów o Pozajściu w mecenacie Raców // BHS, 1961. N. 2. S. 167—171.

⁸ Вайшвілайте П. В. Некоторые аспекты становления барокко в художественной культуре Литвы // Общество и государство в средние века. М., 1984. С. 159—169.

⁶ Sulerzyska T. Galerie obrazów i «gabinety sztuk» Radziwiłłów w XVII w. // BHS, 1961. N. 2. S. 87—98; Taurogiński B. Z dziejów Nieświeża. Warszawa, 1937. S. 203—214.

Урачыстасці працягваліся на некалькі дзён (як, напрыклад, у Пясвіжы), суправаджаліся гарматымі салютамі, знакаляровымі феерверкамі⁹. Памезныя, ашаламляльныя на раскошы публічныя відовішчы праводзіліся на гарадскіх плошчах, пад адкрытым небам. Яны прыцягвалі шырокія народныя масы, уздзеінічалі на пачуцці веруючых, іх фантазію, выклікалі прыліў набожнасці. Звычайна гэта было касцюміраванае ўрачыстае шэсце, на шляху якога будаваліся трыумфальныя брамы, сцэны, дзе паказваліся тэатральныя прадстаўленні, ехалі павозкі з «жывымі карцінамі». Калі ў першых відовішчах выяўленчы дэкор яшчэ не меў вялікага значэння, то ў далейшым яго роля значна ўзрастае. Напрыклад, ва ўрачыстасцях 1604 г. у гонар св. Казіміра былі збудаваны чатыры трыумфальныя брамы, тры з якіх — Акадэміі, Курыі, Капітулы — мелі выяўленчы дэкор. Вось як апісвае тэатралізаванае шэсце езуіт Кноглер: «Перад брамай Акадэміі, ля царквы св. Анёлаў, была зроблена трыумфальная арка, упрыгожаная алегарычнымі фігурамі Цнатлівасці і Добрачыннасці, літоўскім гербам, фігурамі св. Войцаха і Казіміра, Георгія і Марціна, Іаана Хрысціцеля, евангеліста Іаана. На трыумфальнай калясніцы прыблізілася Слава і затрубіла ў сваю трубу, выклікаючы на плошчу Акадэмію, каб уславіць св. Казіміра — свайго патрона. Загучала музыка, пачуліся гімны хораў і паказаліся фігуры-эмблемы, якія ўвасаблялі самую Акадэмію са світай — Тэалогію, Філасофію, Гісторыю, Граматыку і г. д., а таксама грэчаскіх муз, што накінулі старажытныя краіны Інакрэны і перасяліліся на берагі Віліі. Слава звярнулася з лацінскі-

⁹ Каладзінскі М. А. Школьны тэатр // Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Мн., 1983. Т. 1. С. 131.

мі вершамі да акадэмічнай моладзі, Акадэмія адказвала, а затым звярнуліся да ўсіх з заклікам аддаць шанаванні св. Казіміру. Выступілі Гісторыя з няром, Тэалогія з кнігай у выглядзе прамяністага крыжа, Філасофія з эмблемамі трох моў (грэчаскай, лацінскай, яўрэйскай), Красамоўства з мячом, Паэзія з арлом, Граматыка з ключом, дзевяць муз — і ўсе гэтыя фігуры выконвалі вершаваныя віншаванні»¹⁰.

Багата была ўпрыгожана і брама Курыі. Яна ўяўляла сабой арку, якая фланкіравалася калонамі. Верхняя частка брамы ўпрыгожвалася паліхромнымі выявамі двух коннікаў — Георгія і Марціна, пад імі — барэльефная кампазіцыя з выявай Казіміра, паказанага ў час малітвы. Паабапал яго дзве скульптуры — Марціна і Міколы — патронаў Віліі. На калонах, што фланкіравалі арку, і на сценах паабапал ад яе змяшчаліся алегарычныя жывапісныя кампазіцыі з эмблематычнымі надпісамі. Такім чынам, дэкор гэтай брамы ўяўляў сабой алегарычны цыкл, які аповядаў пра жыццё Казіміра.

Трэцяя брама Капітулы складалася з чатырох пірамід і пятай паверсе, па баках якой стаялі дзве статуі. Унутры брама была ўпрыгожана дзесяцю кампазіцыямі гістарычнага характару, якія паказвалі значныя падзеі з жыцця Казіміра. На фоне ўсіх брам адбываліся дэкламацыі з удзелам алегарычных і міфалагічных персанажаў — Апалона, муз і г. д. Такім чынам, брамы і іх дэкор мелі не толькі самастойную праграму, але выконвалі і ролю куліс для драматычных прадстаўленняў. Выяўленчы ж дэкор быў разнастайным па тыпу і відах. Тут былі гістарычныя карціны, скульптурныя групы і адзіночныя скульптуры, як алегарычныя, так і вы-

¹⁰ Bieliński J. Uniwersytet Wileński. Kraków, 1899—1900. T. 3. S. 570—571.

явы асобных святых. Асабліва вялікая ўвага надавалася алегарычным вобразам, характэрным для мастацкай культуры барока, — гэта і дабрачынасць, і пябесныя сілы, і час, і рэлігія і інш.

Арганічнай часткай паратэатральных відовішчаў былі прадстаўленні школьных тэатраў, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў Беларусі. У 1585 г. узнік езуіцкі тэатр у Полацку, а ў 1617 г. у сувязі з кананізацыяй Францішка Боргія там адбылося шэсце. Да 1651 г. адносяцца першыя сляды існавання школьнага тэатра ў Гродна, да 1671 г. — у Віцебску, да 1662 г. — у Пінску, да 1685 г. — у Навагрудку, да 1696 г. — у Пяевіжы. З канца XVII ст. школьныя тэатры дзейнічалі таксама ў Оршы і Брэсце¹¹. Менавіта на часы барока прыпадае росквіт школьнага тэатра, калі ў Беларусі існавала 14 езуіцкіх школьных тэатраў, у якіх было пастаўлена каля 100 твораў¹².

У аднаведнасці з эстэтыкай барока ў н'есах умела выкарыстоўваліся гук і колер, кантрастныя, часам дысгарманічныя іх спалучэнні. Тут дзейнічалі мноства персанажаў антычнай або хрысціянскай міфалогіі, за кожным з якіх замацоўваўся пэўны атрыбут. Стваралася ўстойлівая сістэма алегарычных фігур, іх суадносін, якая замацоўвалася і каналагічнай традыцыяй, дзе знайшло сваё адлюстраванне эмблемна-сімвалічнае мысленне эпохі. Яно ярка ўвасобілася таксама і ў нахавальным цырыманіяле, які вызначаўся традыцыйнай урачыстасцю і пышнасцю, багаццем і складанасцю скульптурна-жываніснага дэкору.

Пры нахаванні каралёў і буйных магнатаў у касцёле ўзводзілася часовае збудаванне — катафалк, які быў вельмі

разнастайным па форме — у выглядзе пірамід, помнікаў з высокімі калонамі або абеліскаў і г. д. Ён уяўляў сабою ступенькавае ўзвышэнне, на якім на розных падстаўках змяшчалася труна, урна або выява памёршага. Часта над катафалкам знаходзіўся балдахін. Надмагільны партрэт паказваў нябожчыка жывым і сваімі памерамі і формай аднавідаў чатырох- або шасцівугольнай у разрэзе труне. Ён распаўсюдзіўся з канца XVI ст. і спачатку быў звязаны з каралеўскімі або магнацкімі пахаваннямі, а з XVIII ст. стаў папулярным і сярод шляхты. Надмагільныя партрэты дробнай і сярэдняй шляхты пісаліся на медзі або свінцы, магнацкія ж партрэты авальнай формы — на серабры. Але надмагільны партрэт — толькі адзін з элементаў пышнага афармлення пахавання, над якім працавала вялікая колькасць прыдворных мастакоў, цэхавых майстроў-жыванісцаў, архітэктараў, скульптараў (сярод іх шмат замежных). Так, архітэктар, разьбяр, жыванісец і гравёр Павел Гіжыцкі (1692—1762) з'яўляўся аўтарам праекта катафалка і дэкарацыі пры пахаванні Казіміра Аляксандра Пацея ў Брэсце ў касцёле бернардынцаў (1720), прымаў удзел у афармленні катафалка Ганны Катажыны Радзівіл і яе ўнука Міхала Казіміра (1747) на праекце Маўрыцыя Педэці, а на праекце Якуба Паўлоўскага зрабіў дзве трыумфальныя брамы, калі астанкі Ганны Катажыны перавозіліся з Пяевіжа ў фарны касцёл у Мір. Акрамя таго, Гіжыцкі з'яўляўся аўтарам праекта афармлення катафалка Яна Мікалая Радзівіла і Мікалая Фаўстына Радзівіла ў Пяевіжскім калегіуме. Ён Клаус (1678—1737) праектаваў катафалк на пахаванне Казіміра Клакоцкага ў езуіцкім касцёле ў Слуцку (1732). Мастак Матэвус Бэйтнік (1705—1749), які працаваў у Пяевіжы, Мінску, Полацку, афармляў катафалк на пахаванне Ігнація Завішы ў езуіцкім касцёле ў Мінску

¹¹ Мальдзіс А. Арганізацыя пастановак і рэпертуар школьных тэатраў // Гісторыя беларускага тэатра. С. 130—137.

¹² Там жа. С. 239.

(1740). Італьянскі архітэктар Дж. Сака (памёр у 1798 г.), які доўгі час працаваў у Гродна, быў аўтарам праекта катафалка на пахаванне Антонія Казіміра Тышкевіча ў парафіяльным касцёле ў Лагойску (1779), а архітэктар Томаш Жэброўскі (1714—1758) праектаваў катафалк на пахаванне Юзафа Сапегі, біскупа віленскага ў Віленскім кафедральным касцёле (1754)¹³. Медзярыт Гернікі Ляйбовіча, на якім адлюстраваны катафалк на пахаванне Ганны Катажыны Радзівіл у Іясвіжскім калегіуме, дае некаторае ўяўленне аб афармленні гэтых часовых збудаванняў, дзе скульптура адыгрывала важную сэнсавую і дэкаратыўную ролю. Так, купал катафалка завяршала скульптурная выява арла, на акружнасці купала змяшчаліся палаючыя факелы і круглыя медальёны ў акаймленні галінак, паміж калонамі — скульптурныя выявы жанчын у поўны рост — персапіфікацыі дабрачыннасцей — шчодрасці, літасці, справядлівасці.

Такім чынам, можна адзначыць, што правядзенне гэтых урачыстасцей адыграла вялікую ролю ў станаўленні і развіцці на беларускіх землях стылю барока, рысы якога праявіліся ў іх ідэалагічнай праграме і ў скульптурна-жыванісным афармленні, дзе пластычным элементам надавалася значная ўвага.

Нарастанне барочных рыс адчуваецца і ў алтарнай скульптуры Беларусі, але ў другой палове XVII — пачатку XVIII ст. яе развіццё значна ўскладняюць перырыяльныя сацыяльна-эканамічныя і палітычныя ўмовы таго часу. Шматлікія войны, якія цягнуцца з невялікімі перапыткамі 70 гадоў і знішчаюць амаль палову пасельніцтва Вялікага княства Літоўскага, прыводзяць да

скарачэння ўнутранага рынку, падрыву гарадскога рамяства. Так, у Віцебску, які ў канцы XVI — першай палове XVII ст. з'яўляўся адным з буйнейшых рамесніцкіх цэнтраў Беларусі, у 1665 г. было толькі 72 рамеснікі; 95 рамеснікаў налічвалася ў 1745 г. у Магілёве, у той час як у пачатку XVII ст. іх было некалькі тысяч¹⁴. У эканамічны заняпад прыходзяць гарады. Вось што мы знаходзім у каралеўскім рэскрыпце ад 22 лістапада 1744 г.: «Спусташэнне, заняпад і зруйнаванне Мінску праз неурядзельскія находы, рабаванні, жаўнерскія пераходы і пастоі і спагнаненне правіянту ўзімку ў апошнія часы навялічваліся праз неаднакратныя пажары, пошасці, голад і іншыя злыбеды і давялі гэце месца да поўнага зруйнавання. Яго насельніцтва паразбягалася па іншых гарадах і кутках. Людзі, якія былі заможныя, дайшлі да беднаты і сталі амаль жабракамі і старцамі»¹⁵. У такім жа становішчы знаходзіліся і іншыя гарады Беларусі. У сувязі з гэтым значна скарачаецца будаўніцтва цэркваў і касцёлаў, хаця нельга сказаць, што яно спыняецца зусім. Каталіцкія ордэны ў другой палове XVII ст. будуць касцёлы бернардынцаў у Друі, брыгітак у Меціславе, бернардынак у Мінску і Будславе, езуітаў у Брэсце, аўгустынцаў у Міхалінках і інш.

Архітэктурна-скульптурныя алтарныя комплексы, якія ўзводзяцца ў гэтых інтэр'ерах, упрыгожваюцца стукавай або драўлянай скульптурай. Прычым для ўдзелу ў работах шырока прыцягваюцца і замежныя мастакі, якія працавалі ў цесным узаемадзеянні з мясцовымі.

¹³ Chrościcki J. Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa, 1974. S. 293, 298, 301, 308, 312, 319.

¹⁴ Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963. С. 14.

¹⁵ Даўгяла З. Стары Мінск // Наш край. 1928. № 3. С. 11.

Стукавая пластыка

Унікальным помнікам ранвяга барока з'яўляецца скульптурны ансамбль касцёла аўгусцінцаў у в. Міхалішкі Астравецкага раёна Гродзенскай вобласці. Скульптура і стукавая ляпіна ў гэтым храме былі выкананы італьянскім скульптарам Петра Перэці. У 1677 г. ён прыехаў у Вільню, дзе працаваў у касцёле Пятра і Паўла. Яму дапамагаў мясцовы майстар М. Жылевіч. Разам яны працавалі і ў Міхалішках, дзе стварылі багаты ансамбль барочнай скульптуры¹⁶.

Архітэктура касцёла лакалічная і суровая, а інтэр'ер, адкрыты патокам святла і паветра, уражвае гледача велічнасцю і багаццем, прыгажосцю дэкаратыўнага ўбраўня, выключным адзіствам скульптуры і архітэктуры. Скульптурны ансамбль і пышны арнаментальны дэкор надпарадкаваны агульнай задуме і знаходзяцца ў арганічнай сувязі з прасторавай кампазіцыяй інтэр'ера.

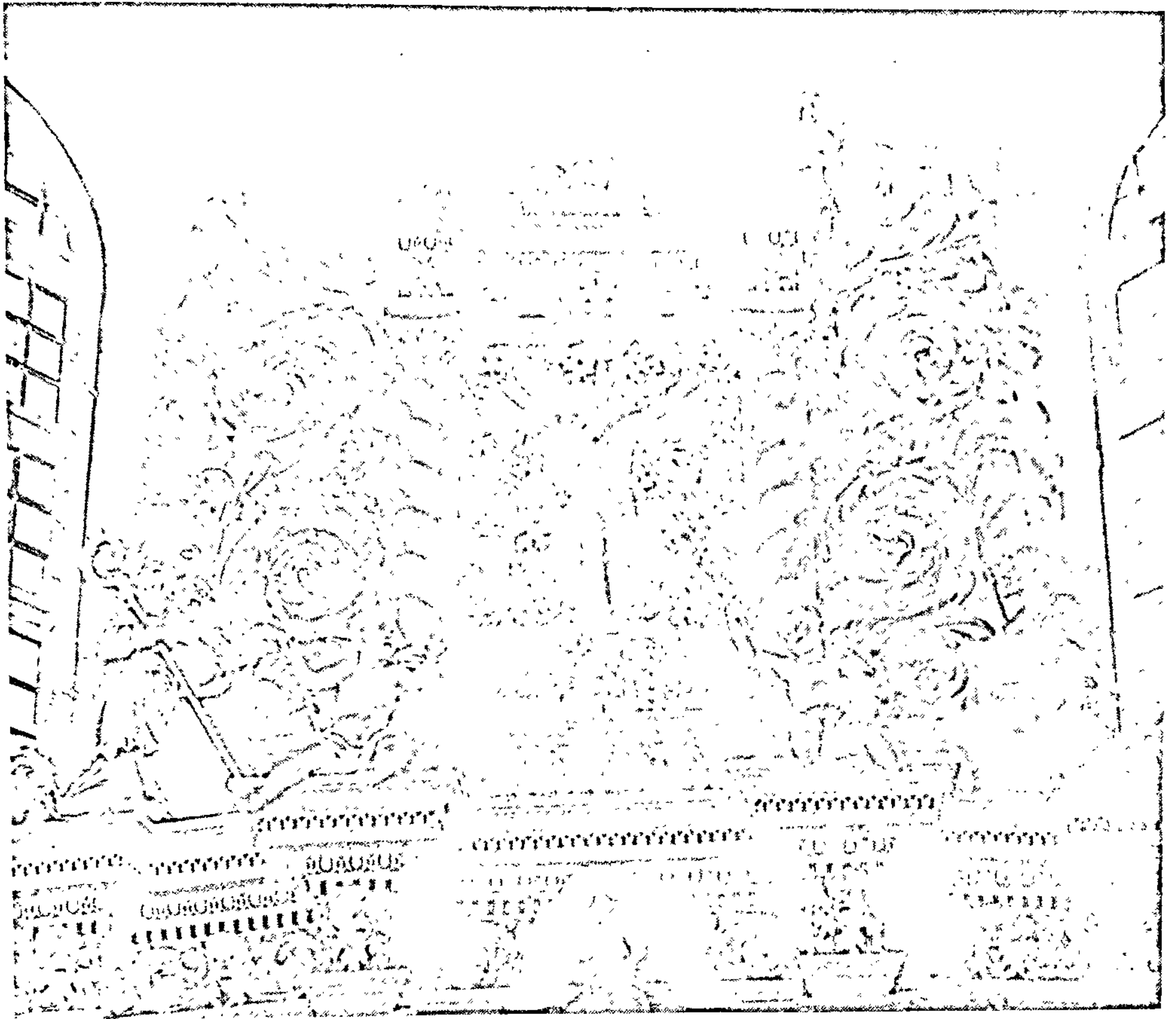
Унутранае ўбраўня храма выканана ў стука (італ. stucco) — матэрыяле, які ўяўляў сабой сумесь вапны, пяску, мармуровай крошкі, гіпсу, клею. Стука — надзвычай пластычны матэрыял, таму ён выкарыстоўваўся як для выканання скульптурных фігур, арнаментальнага дэбору, так і для архітэктурных частак алтароў. Акрамя таго, гэта матэрыял з багатымі каларыстычнымі

магчымасцямі. Ён мог зберагаць свой асноўны тон, а мог быць і паліхромным, калі ў раствор дабаўлялі фарбавы пігмент.

Стука, з якога ў Міхалішках выканана сем алтароў, рэльефныя сюжэтныя пано, арнаментальныя матывы, выявы святых, захоўвае свой белы тон. Гэта беласнежная рэльефная дэкарацыя, сканцэнтраваная на паверхні цэнтральнага аб'ёму, надзвычай выразна глядзіцца на блакітным фоне сцяны, дзе спалучэнне двух блізкіх колераў стварае тонкі жывапісны і пластычны эфект, які ўзмацняецца патокамі святла з акон, што напаўняюць прастору касцёла асаблівым серабрыстым міганнем.

Алтарная частка адкрываецца ў залу напаўцыркульным арачным праёмам, арнаментаваным разеткамі расліннага характару. Галоўны алтар захоўвае рэнесансную яснасць агульнай строгай і ўраўнаважанай структуры, але ламаны малюнак карніза і складаны арнаментальны акаймоўкі першага яруса сведчаць ужо пра барочныя ўплывы. Алтар двух'ярусны, з чатырма вітымі калонамі. У цэнтры — карціна «Архангел Міхаіл», на баках паміж калонамі — скульптуры Іаана Хрысціцеля і Веранікі. Выявы строга франтальныя, пазы велічныя і высакародныя, лепка суровая і стрыманая. У верхнім ярусе рэльефную кампазіцыю «Распяцце» фланкіруюць вітыя калоны і фігуры ўкленчаных епіскапаў і сядзячых анёлаў. Завяршае алтар фігура бога айца ў воблаках у акружэнні херувімаў і анёлаў. Твары іх надзвычай індывідуальныя:

¹⁶ Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 3. Іл. 93—97; Тылевіч С., Чантурыя Ю. Помнік барока ў Міхалішках // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 4. С. 20—21.



66. Петра Перэці. Галоўны алтар. Каля 1677.
Фрагмент. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.

адны спакойныя, другія задумлівыя, трэція здзіўленыя.

Чатыры бакавыя алтары змешчаны ў прасценках, паміж пілястрамі, два — фланкіруюць прэзбітэрыі, перад ім — рэльефныя кампазіцыі «Хрышчэнне» і «Марыя Магдаліна, якая абмывае ногі Хрысту». Рэльефы шматфігурныя, свабодна пабудаваныя, у кампазіцыі ўводзяцца архітэктурныя і пейзажныя ма-

тывы, што падае ім асаблівую жывапіснасць. У мадэліроўцы фігур і твараў персанажаў майстры імкнуцца падкрэсліць аб'ём і матэрыяльнасць, надзяліць іх партрэтнымі рысамі, што сведчыць аб звароце да жывой натуры.

Значную сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку ў агульнай кампазіцыі інтэр'ера нясуць рэльефныя выявы апосталаў на выступаючых шырокіх пілястрах, якія



67. Петра Перэці.
Хрышчэнец. Каля 1677. Касцёл
аўгусцінцаў, в. Міхалішкі
Гродзенскай вобл.

надтрымліваюць пралёты скляпенняў. Яны ствараюць у інтэр'еры апосталёскі рад, які стане ў далейшым вельмі характэрным як для алтароў, так і для іканастасаў беларускіх храмаў. У інтэр'еры храма выявы размешчаны своеасабліва: для хору на вуглах — Варфаламей, Сіман, Тадэвуш, Мацфей, на чатырох пілястрах — Якуб, Іаан, Фама і Нілія, для галоўнага алтара — Андрэй і Пётр, Навел і Якуб. Фігуры апосталаў амаль

у два разы большыя за чалавечы рост і паказаны ў наўабарота да гледача. Пастаўленыя на ступеньчатыя кансолі, якія надтрымліваюць маскароны, яны амаль поўнасю адлучаюцца ад сцен, актыўна ўрываюцца ва ўнутраную прастору.

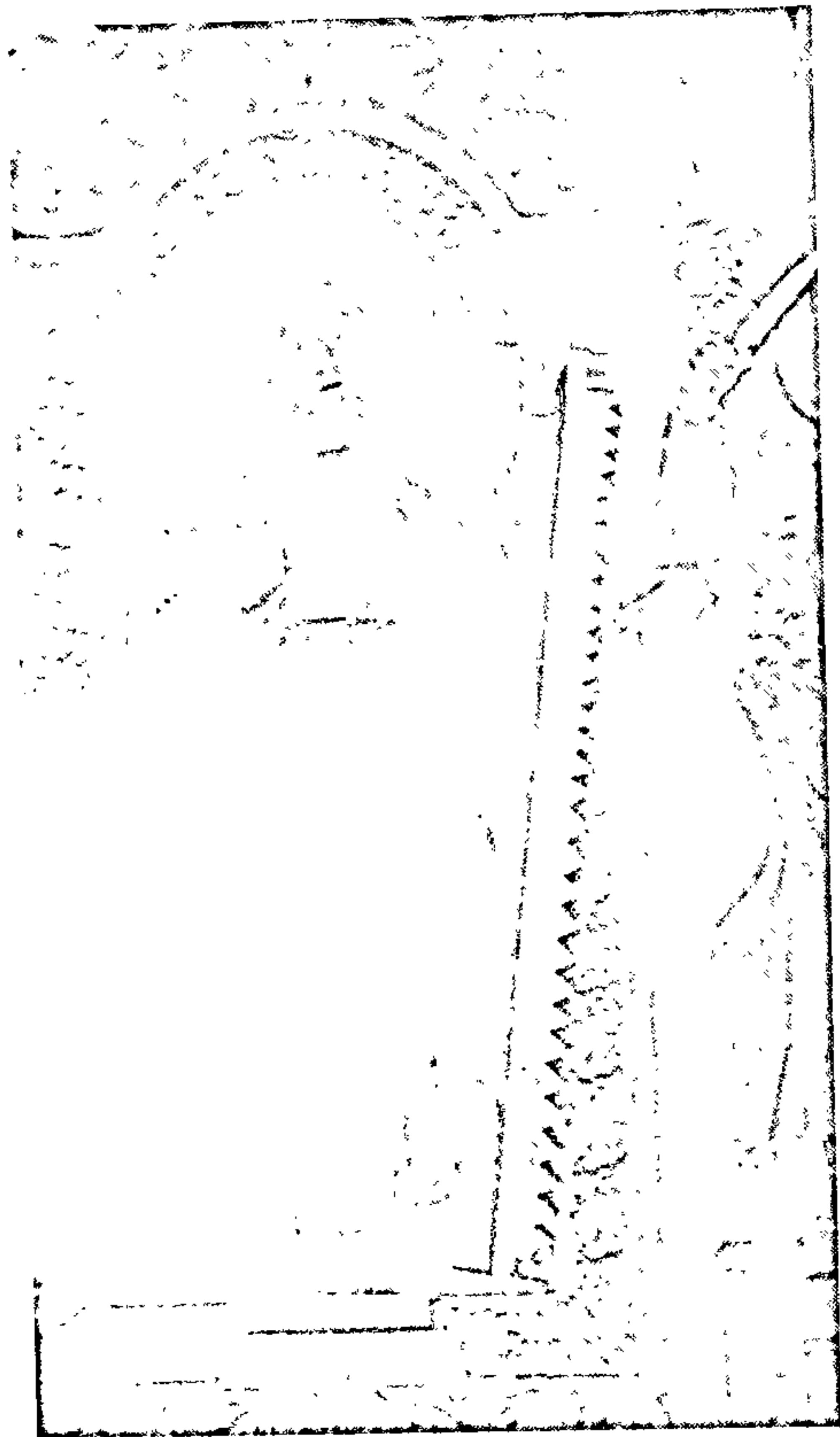
Твары апосталаў блізкія па тыпажу — прадаўгаватыя, з высокімі, зрэзанымі маршчынамі лбамі, крыху адкрытымі ратамі. Погляд іх накіраваны праз гледача. Апосталы існуюць быццам наза часам, сувязі іх з рэальным асяроддзем няма. Толькі буйныя згіганадобныя складкі плашчоў надкрэсліваюць унутраны стан персанажы, надаюць дынамізм усёй фігуры. Значная роля ў камназіцыйным і сэнсавым вырашэнні вобразаў надаецца атрыбутам, якія нясуць вялікую інфармацыйную нагрузку. Так, некаторыя апосталы паказаны з прыладамі пакут. Варфаламей, напрыклад, трымае пілу, Сіман — жоў у адной руцэ, на другой, сагнутай ля пояса, перакінутая скура Сімана, якую з яго знялі пажом. Атрыбуты, перададзеныя з дэталёвай дакладнасцю, давалі тагачаснаму гледачу куды больш важную і канкрэтную інфармацыю, чым самі выявы з аднолькавымі наваротамі галоў, жэстамі рук, блізкім тыпажом¹⁷.

Значная роля ў вобразным ладзе інтэр'ера касцёла належыць арыяментальнаму ўбранню, выкананаму з тонкім густам і фантазіяй. Галоўны і бакавыя алтары, фігуры апосталаў, два клеймы над хорами, два ўваходы ў празбітэрыі акаймоўваюць гірлянды кветак і садавіны, рагі дастатку, дубовыя лісты, анёлы, пугі, пругкія завіткі аканту, з якіх печакана вырастаюць то галовы гадаў, то драконаў, то сірэн і іншых фантастычных стварэнняў. У трактоўцы некаторых матываў майстроў, ві-

¹⁷ Тапанасева Л. П. Сарматскі портрет. С. 143.



68. Петра Перэці. Марыя Магдаліна, якая абмывае ногі Хрысту.
Каля 1677. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.



69. Петра Перэці.
 Варфаламей. Сіман. Каля 1677.
 Касцёл айгуэцінцаў, в. Міхалішкі
 Гродзенскай вобл.

даць, натхняла эмблематыка, шырока распаўсюджаная ў эпоху барока¹⁸.

Наогул дэкаратыўнае ўбранне інтэр'ера вызначаецца мастацкай дасканала-

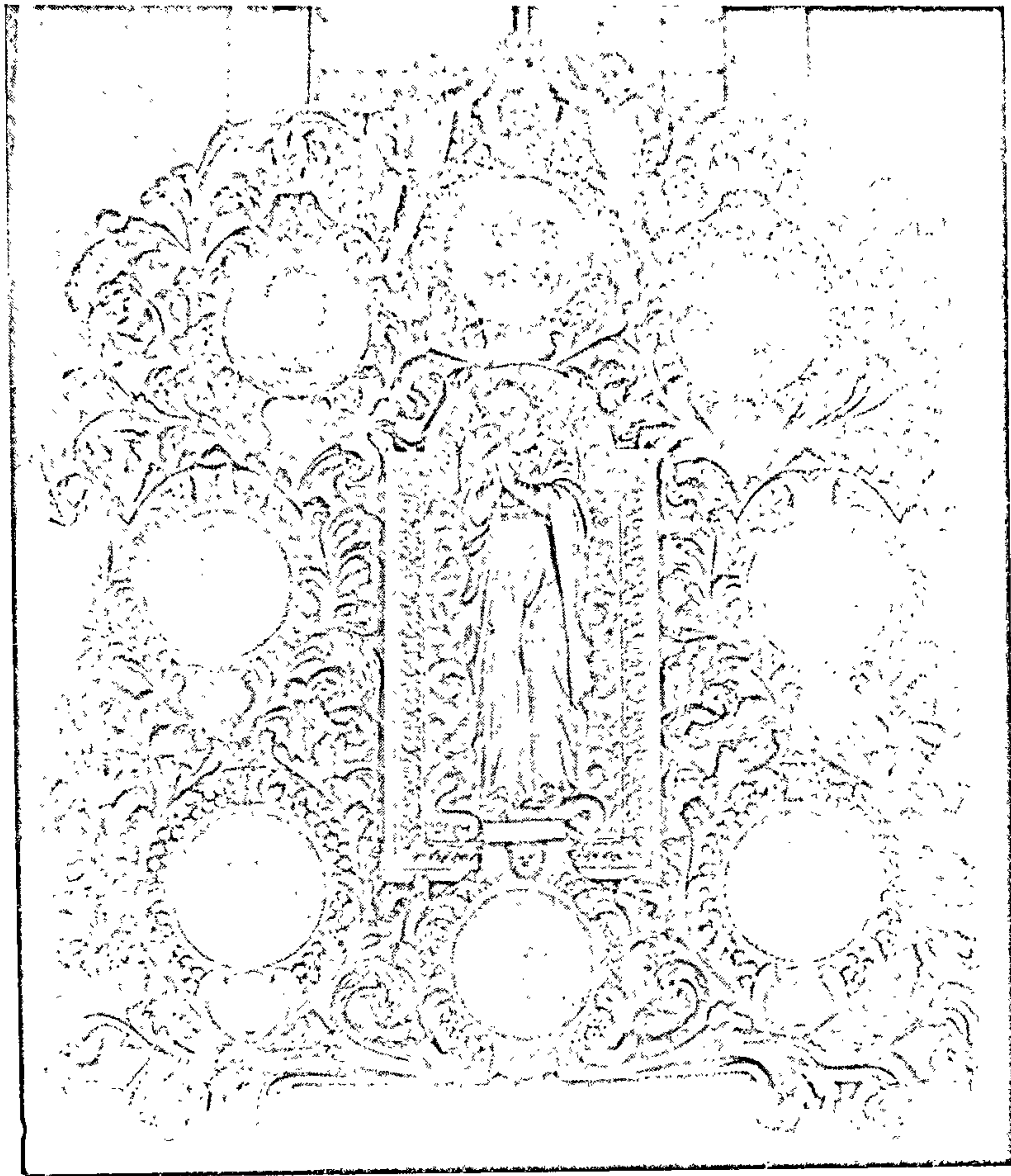
¹⁸ Гросмане Э. Вопросы изучения деятельности резчиков Вентенила // Искусство Прибалтики. Таллин, 1981. С. 89—92; Морозов А., Софронова Л. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1979. С. 13—39.

сцю, майстэрствам выканання. У яго афармленні выявілася ўласцівае барока надпарадкаванне кожнай часткі агульнай задуме, уменне прымусіць розныя пластычныя кампаненты дзейнічаць у межах адзінага ансамбля.

Стука як матэрыял адыходзіць у нябыт амаль на цэлае стагоддзе, саступаючы месца дрэву. Яго пашырэнне і развіццё, якое прыпадае на сярэдзіну і другую палову XVIII ст., у значнай ступені абумоўлена частымі спусташальнымі пажарамі, што знішчылі шмат пабудоў, у тым ліку і культавых. Напрыклад, толькі ў Вільні ў першай палове XVIII ст. было каля 7—8 пажараў, у выніку якіх згарэла часткова або поўнасьцю вялікая колькасць касцёлаў. Не менш частымі былі пажары і ў правінцыі. Вось чаму пры пабудове новых храмаў стала шырока ўжывацца стука. У гэты час у Вільні з'яўляюцца і майстры-стукатары. Адзін з іх — 25-гадовы баварац Міхаіл Шык (памёр у 1746 г.) працаваў нядоўга, але яго творчасць мела вялікае значэнне для развіцця гэтага віду мастацтва. Шык стварыў майстэрню стукатараў, дзе праходзілі абучэнне вучні. Тут былі Якаў Грым, немец са Шварцвальда і Францішак Пшышчынскі з Мазовіі, які ў 1783 г. працаваў у Полацку, у 1784 г. — у Магілёве. З імі Шык у віленскім касцёле св. Ігната стварыў шэраг мураваных алтараў. У 1742 г. атрад стукатараў паноўніўся яшчэ адным выдатным майстрам — Антоніем Датрахам, у 1749 г. — Янам Кернерам, родам з Прусіі, якія працавалі ў віленскіх касцёлах св. Яна, Казіміра, Ігната, Рафала. Крыху пазней, у 1763—1764 гг., Датрах і Кернер аздаблялі ковенскія касцёлы¹⁹.

Такім чынам, у гэты перыяд існавала даволі моцная школа стукавай ляшчыны,

¹⁹ Paszenda J. Stuki wileńskie XVIII wieku w świetle archiwów jezuickich // BHS, 1974. N 2. S. 155—165.



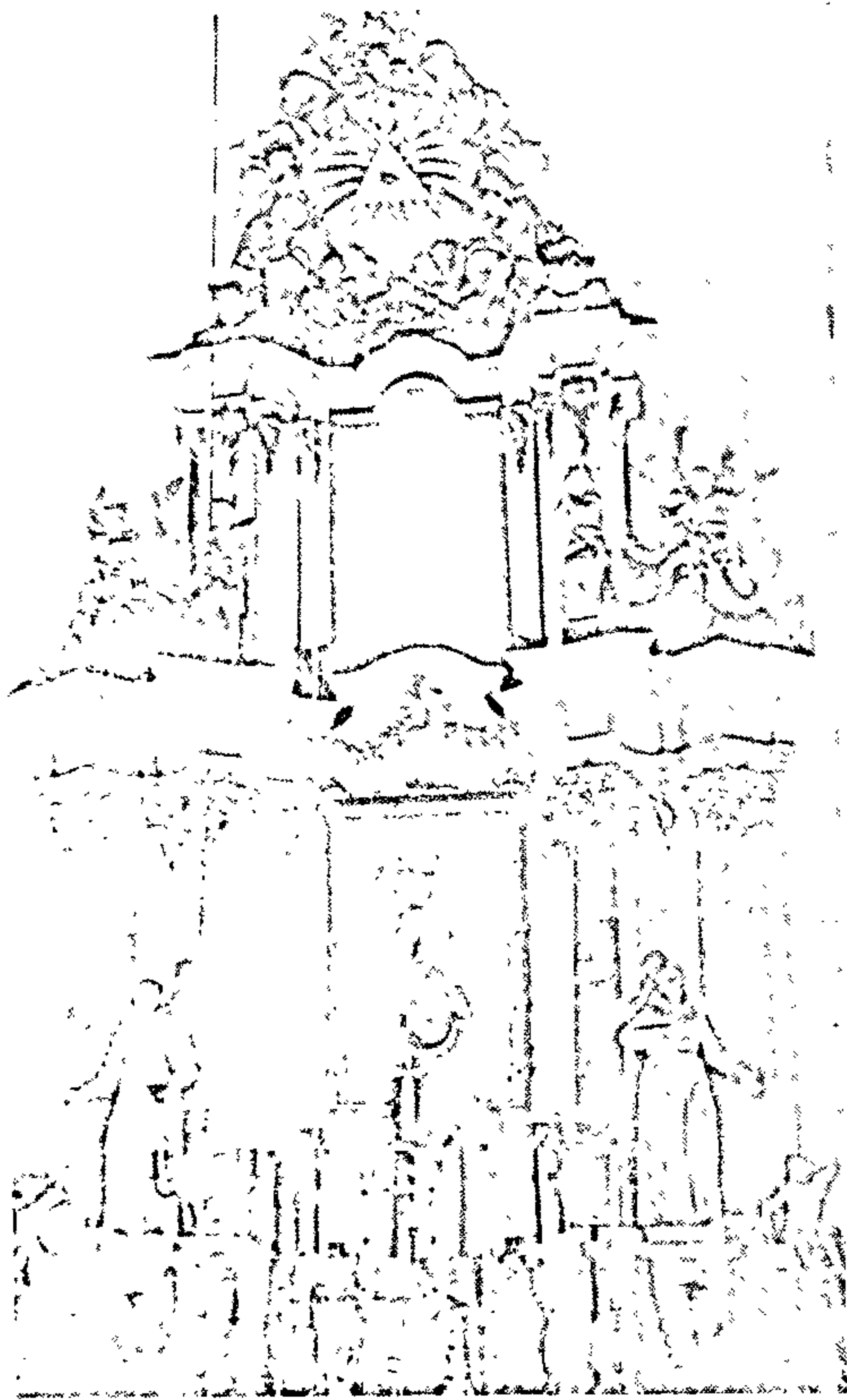
70. Пётра Перэці. Дзева Марыя. Каля 1677.
Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.

прадстаўленая знакамітымі майстрамі, якія мелі добрую прафесійную падрыхтоўку.

У сярэдзіне — другой палове XVIII ст. у культавых пабудовах Беларусі ствараецца шэраг скульптурна-дэкаратыўных ансамблей, выкананых з стука, які замяніў тут дрэва. Па візітацыі XIX ст. іх налічвалася 23, але на сённяшні дзень

у дзевяці з іх упрыгожанне захавалася часткова, а ў чатырнаццаці страчана поўнасцю²⁰, як, напрыклад, у кас-

²⁰ Гарышавоз В. Д. Інтэр'ер слонімскага храма бернардынак — помнік віленскага барока // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. С. 57.



71. Ян Хедэль. Галоўны алтар. 1750—1760.
Касцёл маці боскай Нявінны зачатка,
г. Слонім.

цёле св. Стэфана ў Полацку, дзе алтары былі ўпрыгожаны стукавай ляшчэнай. Вядома, што ў другой палове XVIII ст. там працаваў стукатарам Лазурэвіч²¹.

Стварэнне стукавых ансамбляў прыпадае на час позняга барока. Скульпту-

ра, якая ўжываецца ў афармленні інтэр'ера, пачынае выконваць ужо функцыянальна іншую ролю: яна ўпрыгожвае прастору, а не плоскасць, надкрэслівае атэктамічнасць архітэктуры, пластычную выразнасць яе форм. Імкнучыся да пераадолення сілы цяжару, скульптурныя выявы пазбаўляюцца барочнай манументальнасці і святочнай параднасці. Яны становяцца больш вытанчанымі, грацыёзнымі, лёгкімі, набываюць больш камерны характар, як гэта можна заўважыць у афармленні Троицкай царквы ў в. Вольна і аранавіцкага раёна, Ларэтанскай канолы касцёла бернардынцаў у Гродна, Сафійскага сабора ў Полацку і інш. Так, Сафійскі сабор пасля рэканструкцыі і перабудовы доўгім мясцовай школы Янам Крыштофам Глаўбіцам і каменшчыкам з Варшавы Б. Касінскім (каля 1762 г.) набывае рысы эстэтычнай і ідэалагічнай канцэпцыі позняга барока. Яны знаходзяць паслядоўнае ўвасабленне як у агульнай кампазіцыі мас збудавання, так і ў арганізацыі яго ўнутранай прасторы, дэкаратыўным аздабленні. Як вядома, позняе барока імкнецца разбурыць чышчэнні і структуру архітэктуры, пазбавіць адчування яе канструкцыйнага сэнсу, што яскрава адчуваецца ў абліччы Сафійскага сабора, які здаецца выцеленым з наслухмянага мяккага матэрыялу.

Кампазіцыйнай дамінантай інтэр'ера з'яўляецца алтарная пераадада, якая мае трох'ярусную будову з шэрагам калон, складанапрафіляваным антаблемаментам, аздаблена ляшчэнай пазалочанымі гірляндамі, картушамі, капітэлямі і завяршаецца гарэльефнай кампазіцыяй «Тройца новазаветная». Ёй уласціва пэўная ўрачыстасць і разам з тым натуральнасць поз і жэстаў персанажаў, мяккая пластычнасць, якая надкрэсліваецца «струменістым» адзеннем. Фігуры галоўных персанажаў вытанчаныя, паказаны ў сядзячых грацыёзных позах. Трактоўка скульптурных мас вы-

²¹ Breżego B. Sztuki piękne w kolegium oraz w akademii o.o. jezuitów w Polocku w XVII—XIX w. // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji historii sztuki. Wilno, 1938/39. T. 3. S. 32.



72. Ян Хедэль. Іакім. 1750—1760.
Касцёл маці боскай Пявінны зачатак,
г. Слонім



73. Ян Хедэль. Ганна. 1750—1760.
Касцёл маці боскай Пявінны зачатак,
г. Слонім

значаецца свабодай прасторавай мадэліроўкі, жывой асіметрыяй, што асабліва праўляецца ў выявах херувімаў, дадзеных у пярэдняй дынамічнасці. Яны свабодна перамяшчаюцца ў прастору, ствараючы ілюзію лёгкай рухомасці.

Гэтыя якасці ўласцівы і інтэр'еру Троіцкай царквы ў в. Вольна Барана-

віцкага раёна (1768), дзе галоўны алтар вырашаны ў выглядзе каланады з прафіляваным аптамблемам. Ён упрыгожаны шматфігурнай кампазіцыяй «Тройца новазапаветная» і скульптурнымі грунамі пуці, якія дадзены ў жывых непазрэдных позах, з разнастайнай рытмікай жэстаў. Пуці, здаецца, усюды: і зверху, у аблоках, і над крыжам, і на

разарваным карнізе, і на кансолях. Іх грацыёзныя гарэзлівыя фігуркі, ледзь прыкрытыя драпіроўкамі, уносяць у камназіцью атмасферу радаснага святочнага настрою.

Архітэктурна-дэкаратыўнай выразнасцю вызначаецца і амбон з балдахінам, над якім узвышаецца фігура Майсея са скрыжалямі ў левай руцэ. Яго грацыёзная фігура з тонкім корпусам, маленькай галавой і тонкай шыяй кантрастуе з шырокім адзеннем-плашчом, перакінутым праз левае плячо і спадаючым вертыкальна ўніз. Другое крыло плашча абвівае стап і стварае глыбокую хваленадобную дугу. Балдахін звісае кутасамі, фестонамі, пластычна драпіруецца, імітуючы ў ступа мяккую дэкаратыўную тканіну. Майстры позняга барока часта выкарыстоўвалі гэты прыём — яны падкрэслівалі атэктанічнасць матэрыялу тканіны, назбаўлялі яго канструкцыйнай жорсткасці.

Да нашых дзён захаваўся ансамбль ступавых скульптур у слонімецкім касцёле бернардынак. Выкананы ён у 1759—1764 гг. Янам (Іосіфам) Хедэлем, леншчыкам, тыпкоўшчыкам, скульптарам з Ісбрука па праекце вядомага архітэктара Я. К. Глаўбіца²². У метрычных кнігах кальвінісцкага збору ў Вільні прозвішча Я. Глаўбіца як муляра ўнамінаецца з 1737 г., а з 1739 па 1742 г. — як архітэктара. Памочнікамі Глаўбіца былі Ян Хедэль — стукатар, Іосіф Ванчынскі — сніцар, Франц — стукатар, якія разам працавалі над алтарамі ў касцёле св. Яна ў Вільні.

У інтэр'еры слонімскага касцёла бернардынак пяць алтароў — галоўны і чатыры бакавыя — раснятага Хрыста,



74. Ян Хедэль. Людміла. 1750—1760.
Касцёл маці боскай Пявінны зачатак,
г. Слонім

Францыска, Іаакіма і Ганны, маці боскай Шканлернай.

Галоўны алтар двух'ярусны. У першым ярусе шырока расстаўлення на высокім цокалі здвоеныя калоны карыфскага ордэна ўтвараюць нішы, у якіх змешчаны скульптуры Банавентура ў кардынальскай манты і Францы-

²² Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII w. Warszawa, 1937. S. 8—16, 39—40; Drema W. Materiały do historii sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jan Krzysztof Glaubitz, Jan Hedel, Jan Melich. BHS, 1980. N 1. S. 70.



75. Ян Хедэль. Гіяцынта. 1750—1760.
Касцёл маці боскай Пявінны зачатка,
г. Слонім

ска ў манаскім адзенні. Калоны пясуць раскрашаныя антаблемент, дзе ўстаноўлены фігуры апёлаў, дадзеныя ў разнастайных рухах. Убранне другога яруса насычана дэкаратыўнымі элементамі, у тым ліку здвоенымі пілястрамі з назалочанай лішнівай. Алафеоз кампазіцыі — ляпное папо «Усёбачачае вока» ў акружэнні гарэльефных выяў апёлаў і



76. Удальрык. Сярэдзіна XVIII ст.
Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава
Гродзенскай вобл.

херувімаў. Бакавыя часткі галоўнага алтара наверхнуты да цэнтра, а адна пара калон з размешчанымі за ёй пілястрамі высунута наперад. Дзякуючы гэтаму ўся сярэдняя частка алтара як бы адступае на другі план, у паўцень.

Меншыя па памерах чатыры бакавыя алтары, умураваныя ў прасценкі і вуглы апсіды, падобныя адзін да аднаго.

Толькі два з іх (маці боскай Шкаплернай і Іакіма і Ганны) маюць скульптуру. Алтары аднаярусныя, увагнутай формы, з высокім цокалем і наверхшам мяккіх абрысаў. Карнізы ляжаць на калонах і пілястрах, высунутых на вугал. Алтары ўпрыгожаны скульптурамі, змешчанымі на кансолях на-за калонамі. На левым — скульптуры Ганны і Іаакіма, на правым — св. Людмілы і Гіяцынты. Яны разбіваюць архітэктурную разнастайнасць алтароў, спалучаюць іх буйныя члены, надкрэсліваюць ілюзію барочнага руху.

Ганна і Іаакім паказаны ў эфектных позах: галовы прыўзняты ўверх, рукі разведзены. Твары іх прапарцыянальныя, вочы пукатыя, без зрэнкаў, вейкі цяжкія, насы буйныя, раты напаядкрытыя. Ногі босыя. Плашчы, драпіраваныя глыбокімі складкамі, ахутваюць фігуры і робяць педакладнымі іх контуры.

Скульптуры Людмілы і Гіяцынты вырашаны ў іншым плане. Яны крыху большыя за чалавечы рост, дадзены ў позе кантрапоста з апорай на левую нагу, з-над адзення бачны наскі туфель. Складкі адзення неглыбокія, іх размяшчэнне натуральнае, рытм рухаў супадае з рухамі фігур. Пазы экзальтаваныя, пачуцці выяўлены эфектна і дынамічна, прычым вялікае значэнне маюць жэсты і драпіроўка адзення.

У вобразным змесце алтароў скульптура нясе асноўную апаздальную нагрузку. Прысвечана яна патронам ордэна бернардзінак: св. Францыск — заснавальнік ордэна і правіл манаскага жыцця; св. Банавентура — знакаміты французскі прапаведнік; Гіяцынта — адна з першых членаў ордэна, акрамя таго, яна з'яўлялася патронам настаяцельніцы манастыра.

Такім чынам, скульптурныя выявы — гэта гістарычна існаваўшыя асобы, і змяшчэнне іх на алтары сведчыла аб рэалістычных арыентацыях позняга ба-

рока, яркім прадстаўніком якога быў Я. Хедэль. Для яго твораў характэрна перадача неіхалагічнага стану персанажаў, лёгкасці і свабоды іх рухаў. Фігуры з правільнымі анатамічнымі прапарцыямі дадзены ў чалавечы рост ці крыху вышэй. Яны абагульненыя, дробныя дэталі адсутнічаюць. Складкі адзення кладуцца лёгка, свабодна, быццам выпадкова, яны пераважна касыя, кароткія і дробныя з завостранымі краямі, часам і глыбокія. Такі спосаб трактоўкі паверхні скульптуры стварае тонкую вібрацыю святла і ценю на іх паверхні.

Алтарнае аздабленне слонімскага касцёла, выкананае Я. Хедэлем і Я. К. Глаўбіцам, падае мастацка-дэкаратыўнаму афармленню інтэр'ера стылявую цэласнасць, якая не парушаецца і элементамі ракако — С-падобнымі завіткамі, што ўпрыгожваюць амбон і спавядальню.

Стукавыя алтары ўзводзяцца і ў іншых храмах, у прыватнасці ў касцёле Узнясення Марыі ў Дзятлаве, пабудаваным у 1646 г. на загаду Льва Санегі і нанова адбудаваным пасля пажару ў 1754 г. Скульптура на алтарах драўляная, але па-майстэрску таніраваная над стукавую. У касцёле галоўны, сем бакавых алтароў і амбон умела звязаны ў агульны ансамбль.

Галоўная пластычна-дэкаратыўная дамінанта інтэр'ера — цэнтральны алтар. Ён трох'ярусны, яго структура дакладная, з выразна расстаўленымі акцэнтамі. Цэнтральная частка аддзелена ад бакавых аконнымі праёмамі, аб'ядноўвае іх вісячы разарваны карніз. Такім чынам, архітэктурны элемент будынка ўключаецца ў структуру алтара. Гэты прыём даволі часта будзе выкарыстоўвацца ў алтарах другой паловы XVIII ст. Цокаль раскрапаваны пілястрамі і калонамі карыфскага ордэра, паміж імі на п'едэсталах фігуры святых — Юр'я Не-раможцы, архангела Міхаіла, св. Аўгусціна, св. Альберта, св. Ульдарыка. Яру-

сы надзяляе прафіляваны карніз. Другі ярус раскранаваны пілястрамі і наўкруглымі калонамі, на выступаючых частках карніза — дэкаратыўныя вазы. Вянчае алтар глорыя (слава).

Скульптура алтара першага яруса павернута непазрэдна да гледача. Гэтым самым як бы ўстанаўліваецца кантакт з ім, парунаецца замкнёнасць алтара. Калі глядзець на ўсе скульптуры адразу, то можна бачыць наступовае нарастанне пластычнага і эмацыянальнага напружання ад перыферыі да цэнтра алтара. Фігура Юр'я, зменчаная злева, уся ў руху, што выяўляецца і складаным ракурсам, і разваротам плячэй на гледача, нахілам галавы, размяшчэннем ног адносна корпуса. Адзенне ажыўляецца неінтэлектуальнымі вострымі складкамі, раўнамернае размяшчэнне якіх надае фігуры канструкцыйную моц. Пры знешняй дынаміцы ёй уласціва стабільнасць, спакойная ўраўнаважанасць. У фігуры Аўгусціна адчуваецца ўнутраная напружанасць, якая адцяняецца нахілам галавы і корпуса. Такі ж спектр эмацыянальнага стану характарызуе і фігуры правага боку алтара.

Скульптура ў суадносінах з алтаром некалькі павялічаных памераў, трактована знешне эфектна, тым не менш не згубіла сваёй манументальнасці і сілы эмацыянальнага ўздзеяння.

Высокамастацкім помнікам позняга барока з'яўляецца касцёл Андрэя ў Слоніме (1775), аб чым сведчыць не толькі аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя збудавання, але і яго дэкаратыўнае вырашэнне. З унутранага ўбрацця інтэр'ера захаваліся толькі фрагменты роснісу і ляніны²³. Дэкаратыўныя акцэнты інтэр'ера — галоўны, бакавыя алтары, амбон у форме ладзі выкананы ў стукі. Галоўны алтар — у выглядзе порці-



77. Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст.
Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава
Гродзенскай вобл.

²³ Караткевіч В. Б., Кулагін А. М. Помнікі Слоніма. Мн., 1983. С. 46.

ка са здвоенымі карыніфскімі калонамі, якія нясуць раскрапаваны фронтоны з крыжам на сферы. На схілах фронтона — стукавыя фігуры анёлаў. Убранне касцёла данаўняецца арнаментальнай ляпнінай, якой аздоблены алтары, амбон, пілястры.

Плоскасць галоўнага фасада касцёла раскрапавана пілястрамі і дэкарыравана нішамі, дзе былі змешчаны драўляныя скульптуры свангелістаў. Яны прыцягвалі ўвагу эмацыянальнай прыўзнятасцю, надкрэсленай багаццем прасторавых разваротаў, дынамікай лінейнага рытму і ў той жа час унутранай засяроджанасцю, мапументальнай велічнасцю.

Наогул стукавай скульптуры позняга барока ўласціва павышаная дэкаратыў-

насць, вытанчанасць поз, жэстаў персанажы, але ў большасці выпадкаў яна не губляе сваёй жыццёвай канкрэтнасці, унутранай значнасці.

На жаль, на сённяшні дзень захавалася пазначная колькасць інтэр'ераў культавых пабудоў, упрыгожаных стукавай ляпнінай, хаця ў свой час яны былі вельмі пашыраны. Але ў канцы XVIII ст., калі позняе барока сутыкаецца з класіцызмам, стукачы пачынае шырока ўжывацца і для аздаблення палацавых інтэр'ераў.

Позняе барока трымаецца амаль да канца стагоддзя, але не вызначаецца разнастайнасцю пластыкі, яе прынцыпова новым вырашэннем, што сведчыць ужо пра пэўную затарможанасць яго развіцця.

Драўляная скульптура

Дрэва, як вядома, матэрыял петрывалы, таму да пашых дзён захавалася невялікая колькасць помнікаў — у асноўным асобныя скульптуры з алтарных кампазіцый, якія тым не менш даюць пэўнае ўяўленне аб характары драўлянай пластыкі другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. Адзначаныя рысамі сталага барока, гэтыя скульптуры захоўваюць рэнесансную статычнасць, ураўнаважанасць пастаў, якая злёгка адцяняецца стрыманым рухам. Звяртае на сябе ўвагу шэраг скульптур з касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку (ДММ БССР), што вылучаюцца багаццем вобразных характарыстык.

Свабодна размешчана ў прасторы фігура Дамініка, галава горда прыўзнята, вусны сціснуты. Левая рука з разгорнутай кнігай апушчана ўніз. Барада яго жорстка натапырана ўперад, у неспакойны віхор закручваюцца валасы над шырокім ілбом. Цяжкія складкі вопраткі кладуцца адна на адну і каскадам падаюць уніз, кантрастуючы з гладкай паверхняй палярышы і кнігі. Дынамічны ракурс, разпастайная мадэліроўка паверхні падкрэсліваюць унутраную ўсхваляванасць вобраза.

У іншым плане вырашаны вобраз Рохы. Сентыментальны выраз твару, дробныя складкі адзення, якія ствараюць мяккі святлацень, вызначаюць лірычны эмацыянальны склад скульптуры.

Юны Себасцьян паказаны ў час катаванняў прывязаным да дрэва. Цела прабіта стрэламі, але твар прасветлены, на ім няма слядоў пакут. Доўгія мяккія валасы Себасцьяна падаюць на плечы,

іх рух паўтарасцца ў складках набедранай павязкі.

Барочнымі рысамі адзначаны таксама скульптуры з Троіцкага касцёла г. п. Шарашова Брэсцкай вобласці («Апёл, які музіцыруе», «Апёл з калопай»), з касцёла архангела Міхаіла в. Гнезна Гродзенскай вобласці («Апёл з воблакам»), «Распяцце» з Ваўкавыскага раёна (ДММ БССР)²⁴. Асабліва выразная апошняя скульптура, на якой ёсць надпіс: «Kazimirus Kurowicz. 1696».

Поўны глыбокага смутку твар Хрыста, на якім майстар канцэнтруе галоўную ўвагу. Панікла галава, абвісла важкае мёртвае цела. Майстар дасягае значнай эмацыянальнай выразнасці дзякуючы скупой мадэліроўцы форм цела, стрыманасці і такту ў перадачы чалавечых пакут.

Майстэрства беларускіх разьбяроў праявілася не толькі ў стварэнні аб'ёмных скульптур, але і рэльефных кампазіцый, якімі з'яўляюцца створкі царскіх варот з Юраўскай царквы г. Віцебска (1690, ДММ БССР).

Адметная асаблівасць іх кампазіцыі — пскананічнае размяшчэнне выяў у верхніх клеймах, дзе замест традыцыйнага Благавешчання — Сімяон і Мікола — патрапальныя адлюстраванні заказчыкаў варот. У чатырох ніжніх паказаны евангелісты з прастадушнымі круглявымі тварамі, шырока адкрытымі вачыма. У іх позах і жэстах адчуваецца пекаторая паіўнасць і непасрэднасць, а ў

²⁴ Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл. 84—87, 108.



78. Себасц'ян. 2-я пал. XVII ст.
Касцёл архангела Міхаіла,
г. Навагрудак. ДММ БССР

кампазіцыі клеймаў, якія ўтвараюцца гнуткімі расліннымі парэсткамі, шмат на-народнаму перададзеных дэталей, што сведчыла аб працэсе «абміршчэння», які актыўна ішоў як у беларускім жывапісе, так і ў скульптуры.

Усе названыя творы разнастайныя па псіхалагічных характарыстыках, але тым не менш у іх шмат агульнага — чулае стаўленне да канкрэтнага вобраза, імкненне надкрэсліць яго ўнутраны стан мадэліроўкай адзення, якое актыўна ўдзельнічае ў руху фігуры, ігнараванне перыферычных дэталей, што данамагае майстрам дасягаць вялікай абагульненасці. Скульптуры вызначаюцца блізкімі да натуры прапорцыямі, выразнай, уняўненай разьбой, што сведчыць аб выдатным адчуванні майстрам дрэва як матэрыялу, які дапускае вялікую свабоду ў апрацоўцы форм.

Лепшыя дасягненні і здабыткі скульптуры барока беларускія майстры прынеслі ў Рускую дзяржаву, куды яны перасяляюцца ў другой палове XVII ст. у сувязі з узмацненнем сацыяльнага і рэлігійнага прыгнёту і спусташальнымі войнамі. Вялікая група беларускіх рамеснікаў з Куцеінскага манастыра ў Оршы, з Копысі, Шклова, Дуброўны, Віцебска была накіравана патрыярхам Ніканам у Іверскі манастыр. Затым частка майстроў была пераведзена ў рэзідэнцыю Нікана — Нова-Іерусалімскага манастыра на Істры, а потым, пасля ссылак Нікана на Поўнач, у «Палату разьбяных і сталярных спраў», якая складала частку Аружэйнай палаты. Іх работай кіраваў старац аршанскага Куцеінскага манастыра Арсеній, а пасля яго смерці — Клім Міхаілаў. Беларускія разьбяры былі тэхнічна адукаванымі, валодалі складаным наборам інструментаў. Яны прынеслі ў Рускую дзяржаву аб'ёмную ажурную разьбу — «беларускую рэзь», паказалі сябе таксама выдатнымі майстрамі манументальна-дэкаратыўнай і стапковай скульптуры.

У другой палове XVII ст. у Маскве пачынаецца актыўнае палацавае і царкоўнае будаўніцтва, куды прыцягваюцца і беларускія майстры. Славу і прызнанне ім прынесла будаўніцтва Каломненскага палаца, дзе пад кіраўніцтвам



79. Казімір Круповіч. Распяце. 1696. Фрагмент. Ваўкавыскі р-н
Гродзенскай вобл. ДММ БССР

старца Арсенія і Кліма Міхайлава імі былі выкананы ўсе разьбяныя работы на вонкаваму і ўнутранаму ўбраццю. Разьбой былі ўпрыгожаны фасады палаца, рамы вокнаў, ліштвы. Другая арцель, якой кіраваў сніцар Сцяпан Зіноўеў, упрыгожвала палац скульптурнай разьбой.

Некаторыя ўяўленні аб характары разьбы можна атрымаць з апісанняў палаца. Так, «над сярэднім акном — карона разьбяная залачоная, у таго ж акна ў нпрэпгелі герб — чорны арол двух-

галовы разьбяны. Каля яго — два звяры крылатых разьбяных і стаўбы залачо-ныя»²⁵. Фігурамі львоў аздаблялі парадны ганак, дзе «над сталбамі чатыры львы драўляных, разьбяных, пісаных фарбамі»²⁶. У музеі сяла Каломенскае захавалася фігура льва, які ўпрыгожваў

²⁵ Часев П. Описание дворца Алексея Михайловича в село Коломенском. М., 1869. С. 19—20.

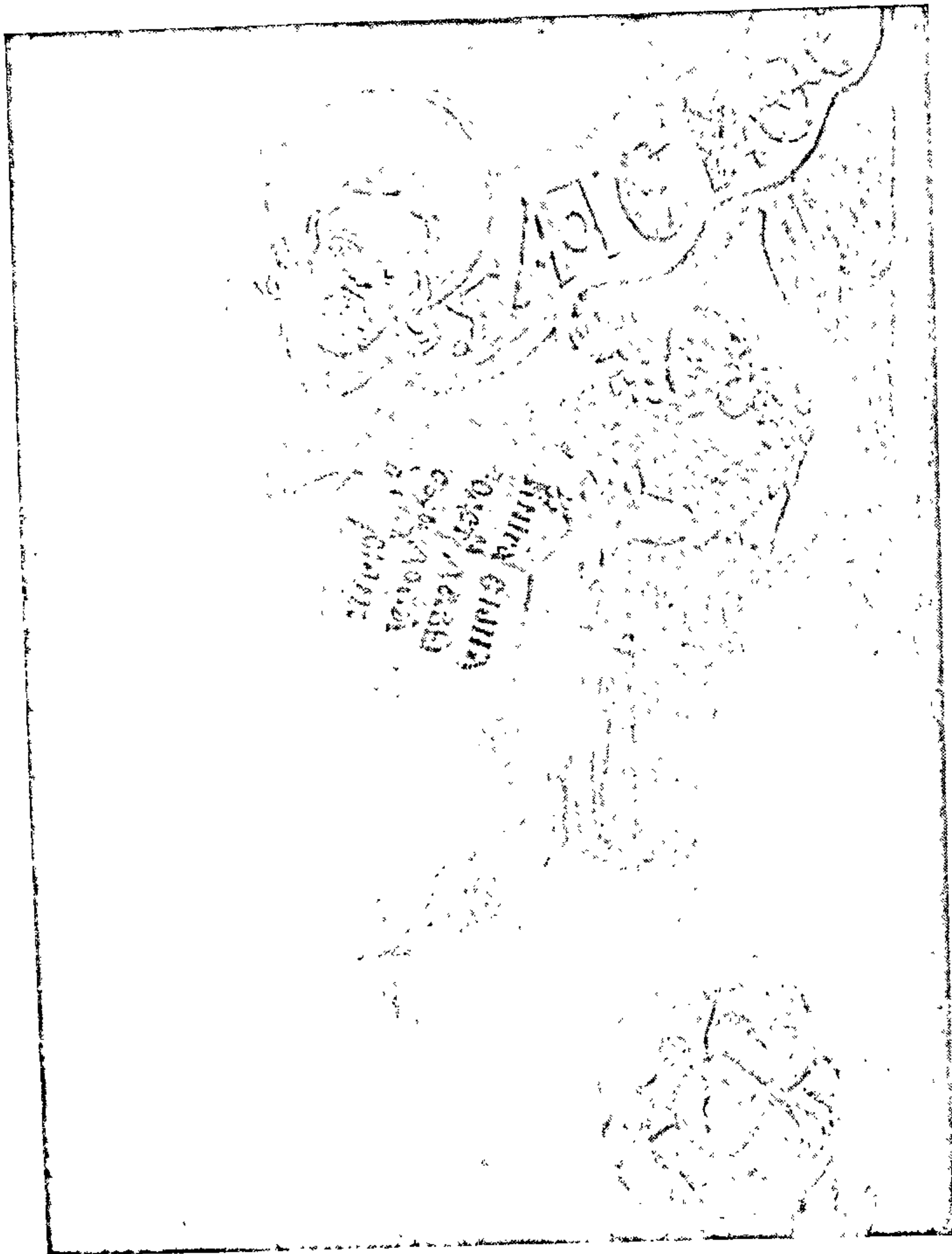
²⁶ Забелин П. Е. Домашний быт русских царей. М., 1895. Ч. 1. С. 447.



80. Царскія вароты.
Каля 1690.
Юраўская царква,
г. Віцебск.
ДММ БССР



81. Царскія вароты. Каля 1690. Фрагмент. Юрайская царква, г. Віцебск. ДММ БССР



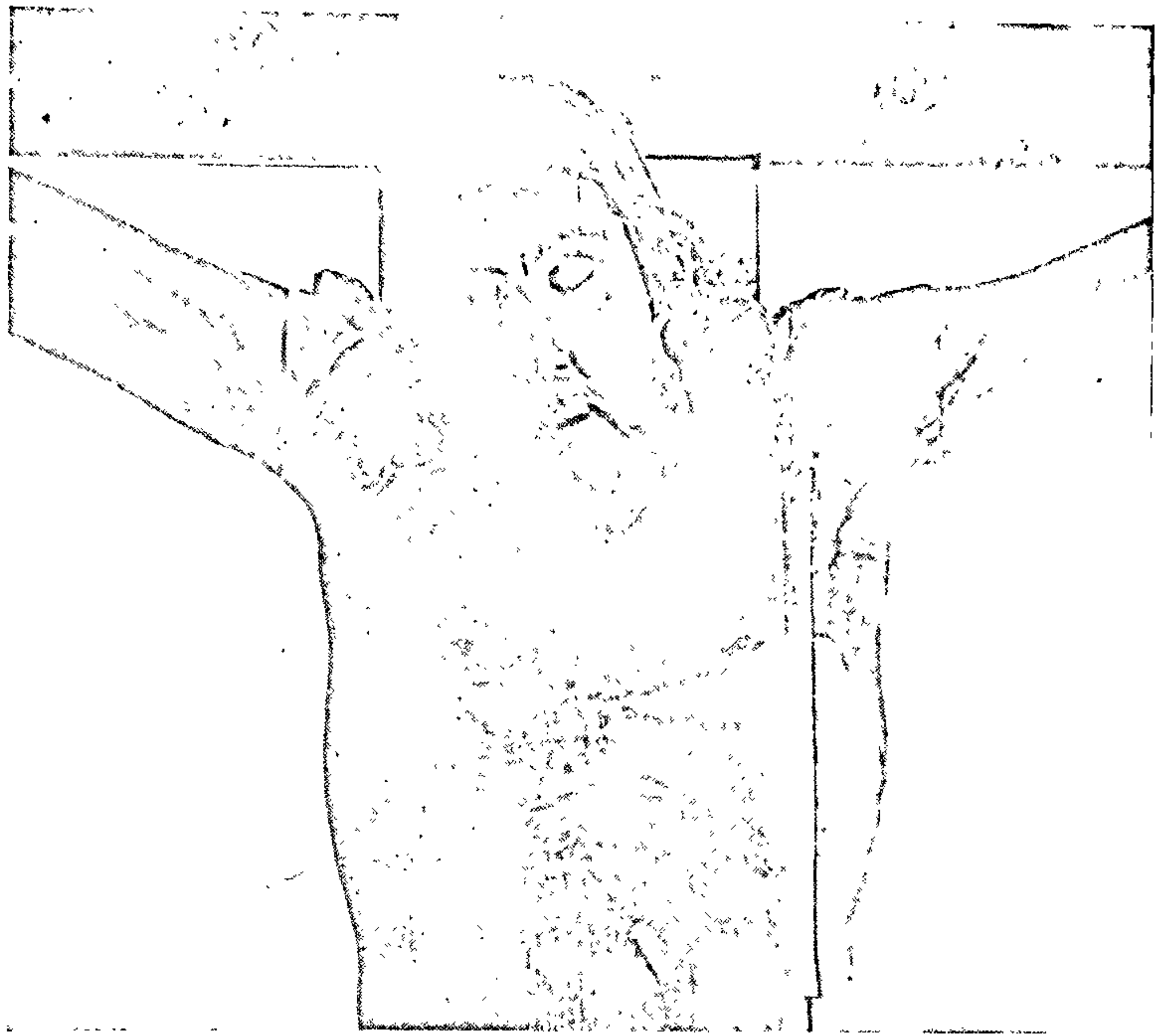
82. Царскія вароты.
Каля 1690. Фрагмент.
Юраўская царква,
г. Віцебск. ДММ БССР

калісьці стол. Разьбяр з вялікім май-
стэрствам перадаў нарыў і экспрэсію
гэтага зверу, надкрэсленую дынамічнай
позай.

Уражаны разьбянымі ўпрыгожаньнямі
палаца, Сімяон Полацкі праславіў іх у
сваіх «віршах»:

Множество цветов живописанных
И острым хитро длатом изваяных
Удивлятися веяк ум поуждает
Правый бо цветник быти ся являет.

Актыўны ўдзел прымаюць беларускія
разьбярны ва ўпрыгожанні ваенных і
гайдлёвых драўляных караблёў. Звычай
гэты ідзе на Русі з даўніх часоў, а пры
Пятры I, калі пачынаецца інтэнсіўнае
карабельнае будаўніцтва, да гэтай ра-
боты прыцягваюцца амаль усе разьбя-
ры і іх вучні з Аружэйнай палаты. Дэ-
каратыўнай скульптурай — марскімі бо-
жаствамі, трытонамі, фігурамі крылатых
перамог, што трубяць у рогі або ў рака-



83. *Старац Іпаліт. Распяцце. Фрагмент. Канец XVII ст.*

віны, у спалучэнні з разнастайнай васна-марской атрыбутыкай — упрыгожваліся барты караблёў. Разьба была буйнога памеру, вельмі абагульпеная, круглая або гарэльфная і вызначалася дэкаратыўна-манументальным характарам.

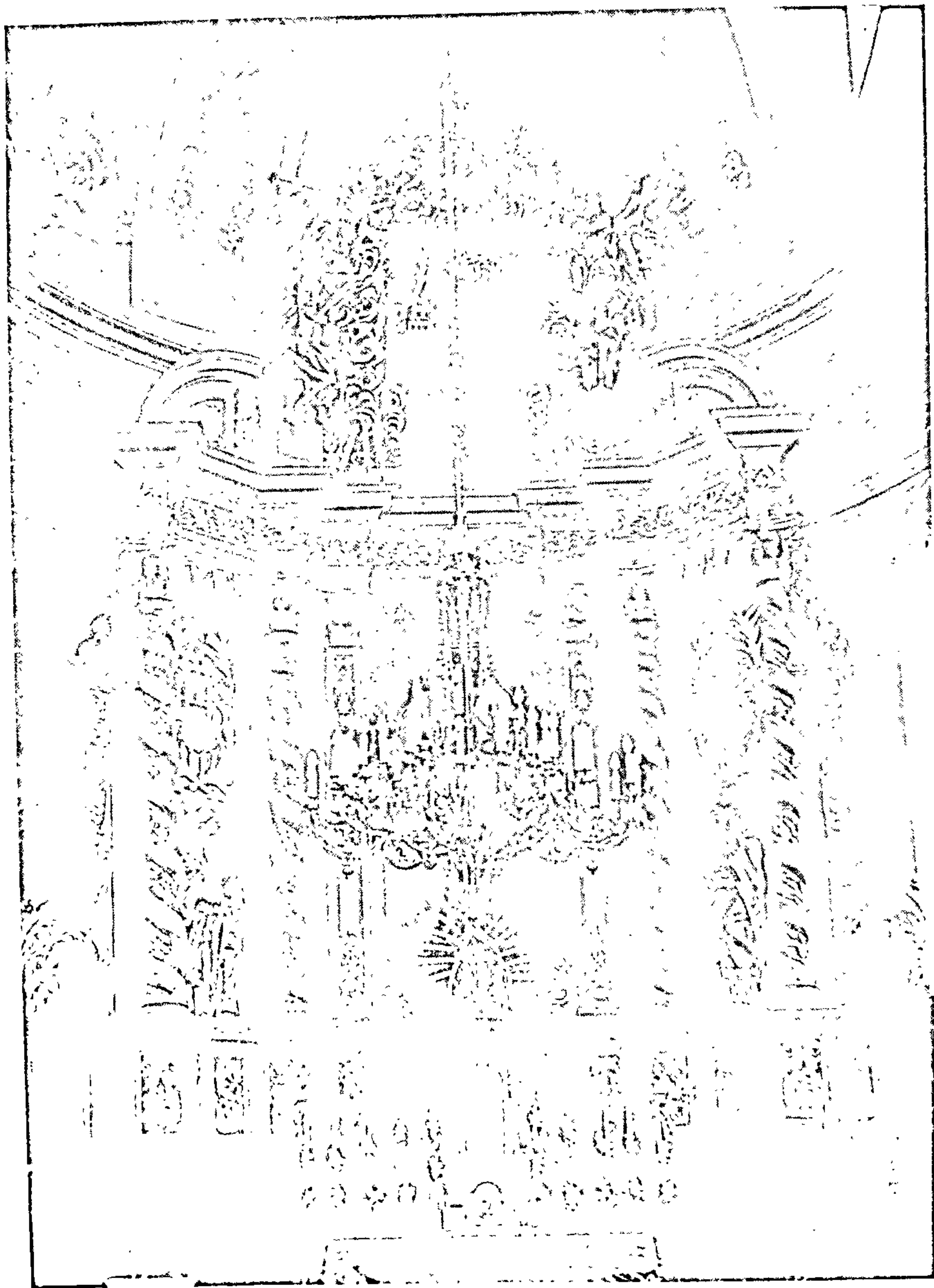
Дэкаратыўная скульптура з'яўляецца і на іканастасах. Яны губляюць свой плоскасны характар, надзяляюцца разнастайнымі аб'ёмнымі дэталямі. У дэкор іканастасаў уводзяцца рэалістычна перададзеныя выявы кветак, садавіны, а таксама фігуры анёлаў з рынідамі ў руках, як, напрыклад, у надбрамнай царкве Новадзвявочага манастыра.

Яшчэ больш насычаны дэкаратыўнай скульптурай іканастас смаленскага Ус-

пенскага сабора, выкананы ў пачатку XVIII ст. беларускімі разьбярамі С. Трусіцкім, П. Дурніцкім, Ф. Аліцкім, А. Масціцкім²⁷. Найбольш удала распрацаваны парталы варот і ярусы, упрыгожаныя разьбой. Фігуры папаўляжачых анёлаў з распасцёртымі крыламі, а таксама дэкаратыўныя вазы і фігуры стаячых анёлаў на разарваных франтонах ствараюць пераход бакавых частак да цэнтральнай кампазіцыі.

Скульптурнае майстэрства беларускіх разьбяроў праявілася і ў стварэнні

²⁷ Ширяев С. Д. // Памятники барокко и влияние зодчества Москвы в архитектуре Смоленска XVII и XVIII веков (Тр. смоленских государственных музеев. 1924. С. 33).



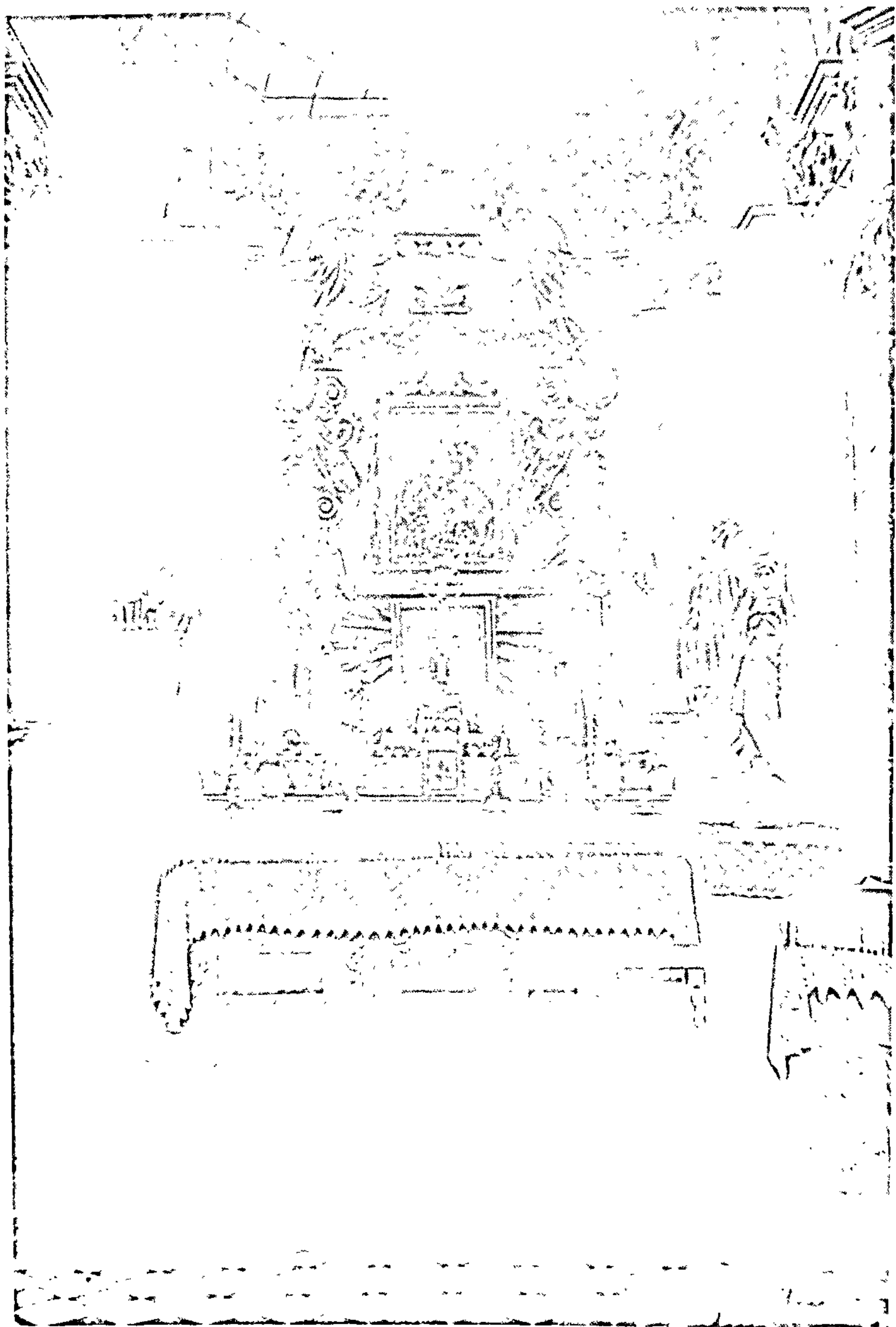
81. Галоўны алтар. Каля 1730. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск



85. Павел. Каля 1730.
Францысканскі касцёл
Успення Марыі, г. Пінск



86. Пётр. Каля 1730.
Францысканскі касцёл Успення Марыі,
г. Пінск



87. Бакавы алтар маці боскай Ружанцовай. Каля 1730.
Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск



88. Юры. Каля 1730. Францусканскі касцёл
Успення Марыі, г. Пінск

89. Антоній з дзіцем. Каля 1730.
Францусканскі касцёл
Успення Марыі, г. Пінск



90. Антоній з діцем. Кіля 1730. Фрагмент. Францисканські касцёл Успення Марыі, г. Шінеск

рак — своеасаблівых грабніц-саркафагаў, прызначаных для захавання мошчаў. У царкве яны ставіліся на бачным месцы, на спецыяльным узвышэнні і багата ўпрыгожваліся разьбой і пазалотай. На вузкім вечку ракі рэльефна выразалася фігура святога ў архірэйскім аблачэнні, бакавыя паверхні ўпрыгожваліся сцэнамі з жыцця святога або арнаментальнай разьбой. Падобны выгляд мела і рака паўгародскага цудатворцы Савы Вішэрскага, у стварэнні якой прымалі актыўны ўдзел лепшыя разьбяры Клім Міхайлаў, Давыд Паўлаў, Канстанцін Андрэеў, Андрэй Іваноў, Герасім Акулаў²⁸. Работа над ёй вялася вельмі спешна, працавалі ў святы і ў пядзелі. Заключыўшы разьбу, прыступілі да залачэння ракі. Потым яе заакавалі ў скрыню, абабітую ўнутры войлакам, каб не пашкодзіць разьбу, і па саннаму шляху адправілі ў Ноўгарад.

Вядома таксама скульптура Міколы Мажайскага, якая належыць разцу старца Іпаліта, што славіўся сваім майстэрствам яшчэ ў Беларусі. Нават іншаземец Адам Алсарый пісаў, што ў Маскве вельмі шануюць разьбяныя выявы Міколы Цудатворцы²⁹. Яны становяцца асабліва шматлікімі ў XVII ст., пачынаючы з цевялікіх фігурак і закапчваючы выявамі, большымі за чалавечы рост. Таму, відаць, беларускі разьбяр звярнуўся да гэтага папулярнага на Русі вобраза. Мікола Мажайскі, выкананы Іпалітам, быў у вышыню чалавечага росту, стаяў у спецыяльнай нішы. Апрадуты ў парчовую фелонь, з крывым срэбным мячом у адной руцэ і храмам у другой, ён меў унушалны выгляд.

Зусім у іншым плане выкананы беларускімі майстрамі шэраг работ, якія маюць цесную сувязь з тагачаснай бела-

рускай скульптурай. Змешчаная ў храмах або прыдарожных капліцах і крыжках, яна, відаць, у свой час вельмі ўразіла цара Аляксея Міхайлавіча, які ўдзельнічаў у ваенных паходах. Ён і нажадаў мець пры сваёй палацавай царкве пешта падобнае бачанаму. Таму старцу Іпаліту быў дадзены заказ зрабіць «Галгофу» пахштальт тых, якія ён бачыў у сябе на радзіме. Ад «Галгофы» захавалася толькі «Распяцце». Яно было зроблена для Васкресенскага Нова-Іерусалімскага манастыра, а затым перанесена ў Маскву і размешчана паміж двюма царквамі Іаана Багародскага і «Жываноснай крыніцы». Над «Распяццем» — алебастровы звод, які абаніраўся на калоны і быў распісаны пад мрамур. Паміж калонамі стаяла плашчаніца, пад ёю на дратах віселі шэсцьдзесят алебастровых херувімаў з пазалочанымі крыламі і вянцамі. Насупраць плашчаніцы на каменным фундаменце стаяла Іпалітава «Распяцце». Фігура Хрыста, «цяжкая, паўнаважкая, абвісае на крыжы і мае мала агульнага з традыцыйнымі выявамі «Распяцця» папярэдняй эпохі»³⁰. З гэтай сціслай але ўвогуле ёмістай характарыстыкі можна заключыць, што ў «Распяцці» старца Іпаліта адчуваюцца ўжо прыкметы барока.

Барочныя тэндэнцыі характэрны для скульптур Іосіфа Арымафейскага і Лопгіна Сотніка з кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі», выкананых, на думку даследчыкаў, беларускімі разьбярамі³¹. Скульптуры даволі вялікага памеру — у паўтара чалавечага росту і пафарбаваныя. Выразаны яны з асобных кавалкаў дрэва, што дало магчымасць зрабіць фігуры полымі і стварыць значны

³⁰ Мневa Н. Е., Померанцев Н. Н., Постникова-Лосева М. М. Резьба и скульптура XVII века // История русского искусства. 1959. Т. 4. С. 329.

³¹ Леонов А. И. Деревянная скульптура // Русское декоративное искусство: В 3 т. М., 1963. Т. 2. С. 79—80.

²⁸ Русско-белорусские связи второй половины XVII в. Мн., 1972. С. 74.

²⁹ Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию. СПб., 1906. Кн. 1. С. 53.



91. Лука. Каля 1730. Францусканскі касцёл
Успення Марыі, г. Пінск



92. Мацфей. Каля 1730. Францусканскі касцёл
Успення Марыі, г. Пінск

рэльеф дэталей. Іосіф паказаны ва ўрачыстай і велічнай, некалькі экзальтаванай позе. Паднятыя рукі яго звернуты да цэнтра, да выявы Хрыста, якая не захавалася. Грузная фігура абцяжарана масіўнымі, шырокімі, аб'ёмна выстунаючымі складкамі адзення. Скульптура Лонгіна Сотніка выдае руку іншага

майстра, хаця агульная канцэпцыя пабудовы вобразаў адзіная.

На жаль, да нашага часу дайшлі нешматлікія творы скульптуры барока, выкананыя беларускімі майстрамі, хаця ў свой час іх было значна больш. Яны аказалі вялікі ўплыў на развіццё тагачаснай рускай скульптуры, садзейнічалі



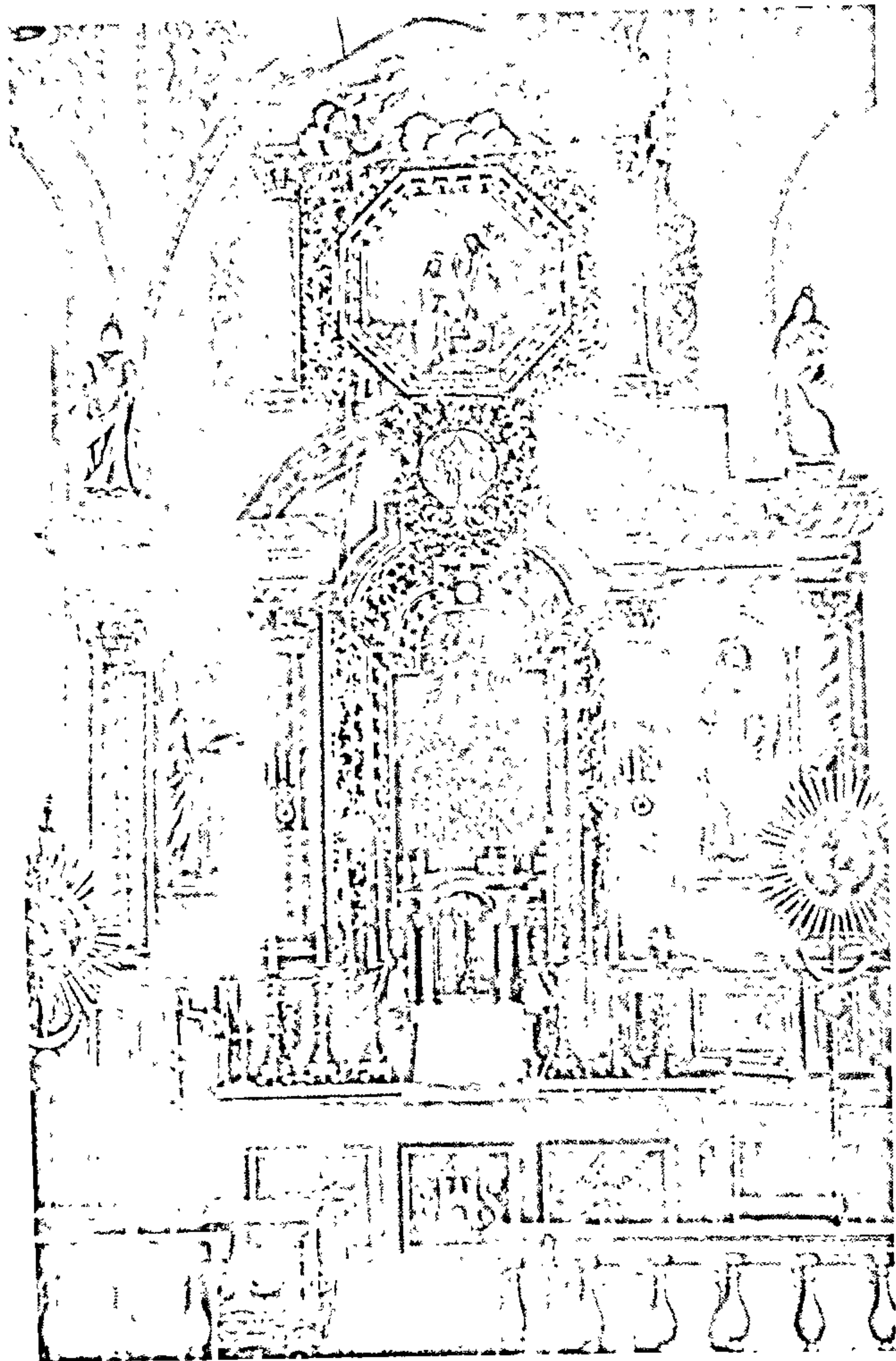
93. Марк. Каля 1730. Францыскаўскі касцёл
Успення Марыі, г. Пінск



94. Павел. Каля 1730. Францыскаўскі касцёл
Успення Марыі, г. Пінск

фарміраванню ў ёй рэалістычных тэндэнцый, стварэнню жывых і канкрэтных вобразаў, надзеленых індывідуальнай характарыстыкай. І ў той жа час беларускія майстры ўспрымалі і перапрацоўвалі традыцыі рускага мастацтва, густамі і ідэаламі якога прасякнуты многія іх творы.

У пачатку — сярэдзіне XVIII ст. Беларусь залечвае раны, нанесеныя снугашальнымі войнамі. Аднаўляюцца гарады і мястэчкі, праводзіцца шэраг рэформ, накіраваных на ўзмацненне эканомікі, палітычную стабілізацыю краіны. Гэта аказвае пэўны станоўчы ўплыў на развіццё культуры. У многіх гарадах

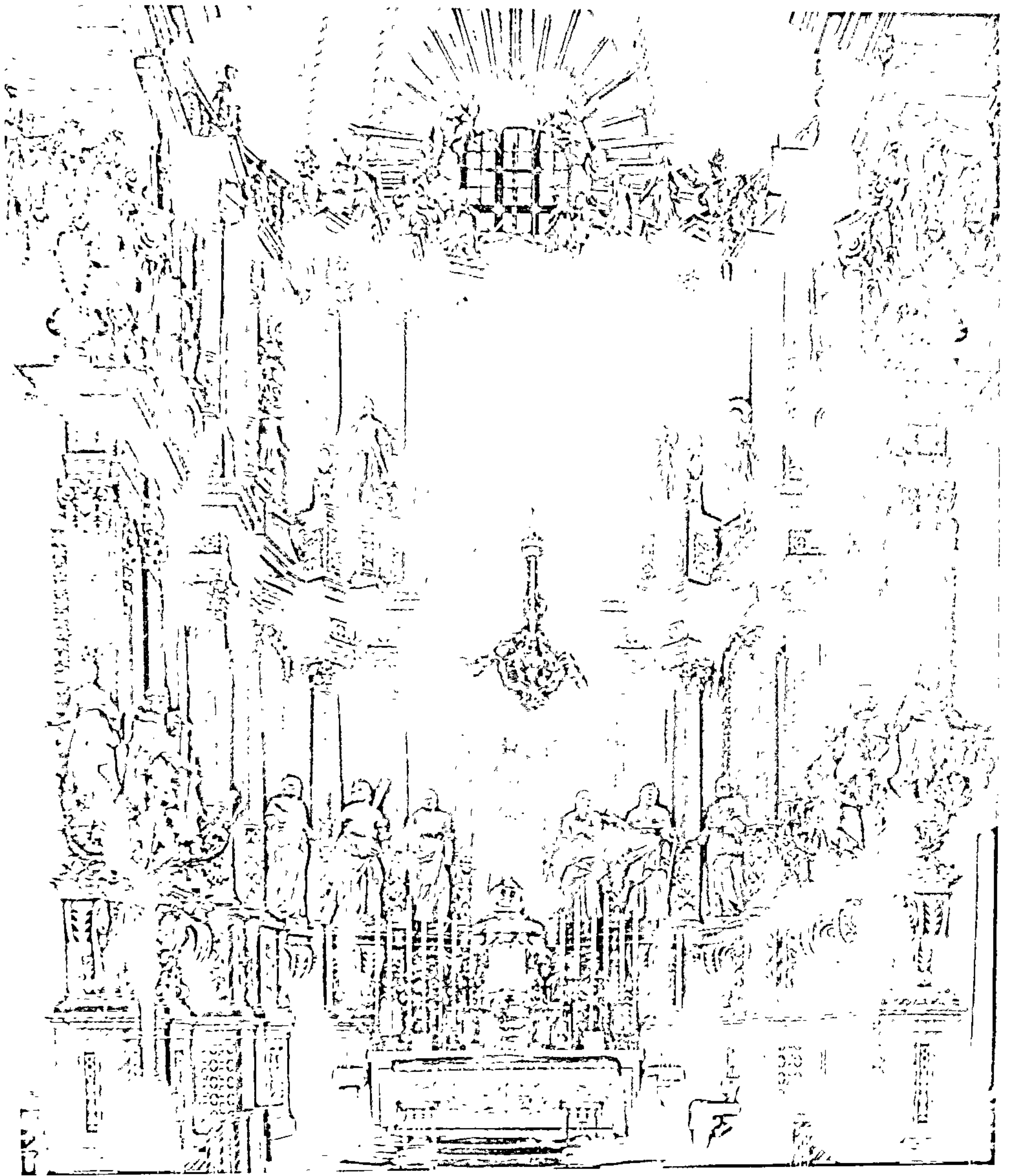


95. Галоўны алтар. 1726.
Касцёл Іаана Хрысціцеля,
в. Камаі Віцебскай вобл.

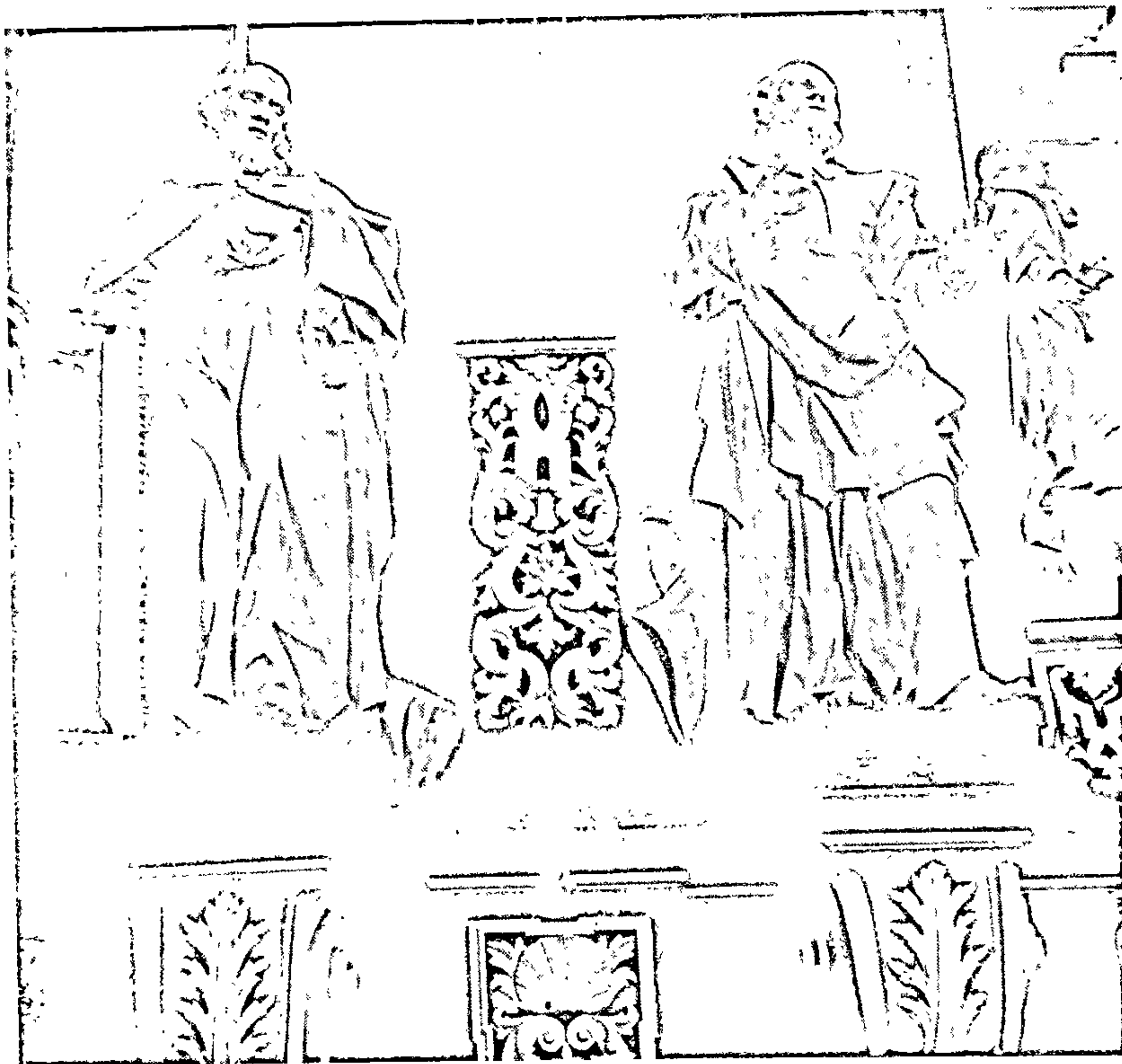
Беларусі — Пінску, Гродна, Пяевіжы, Мінску, Полацку, Оршы, Слуцку і інш. — пачынаецца інтэнсіўнае будаўніцтва касцёлаў, калегіумаў, манастыроў. Архітэктурна-скульптурныя алтарныя комплексы, якія ўзводзяцца ў гэты час, становяцца больш складанымі па сілуэту, значнымі па памерах, насычанымі фігурнай і архітэктурнай пласты-

кай. З'яўляецца развіты карніз, ускладняюцца завяршэнні, дзе значная роля надаецца скульптуры.

Выключнае месца ў гэтых адносінах належыць комплексу алтароў французскага касцёла Успення дзевы Марыі ў Пінску, выкананых пры рэканструкцыі пасля пажару ў 1712—1730 гг. Гэтым часам можна датаваць галоўны,



96. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760.
Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна

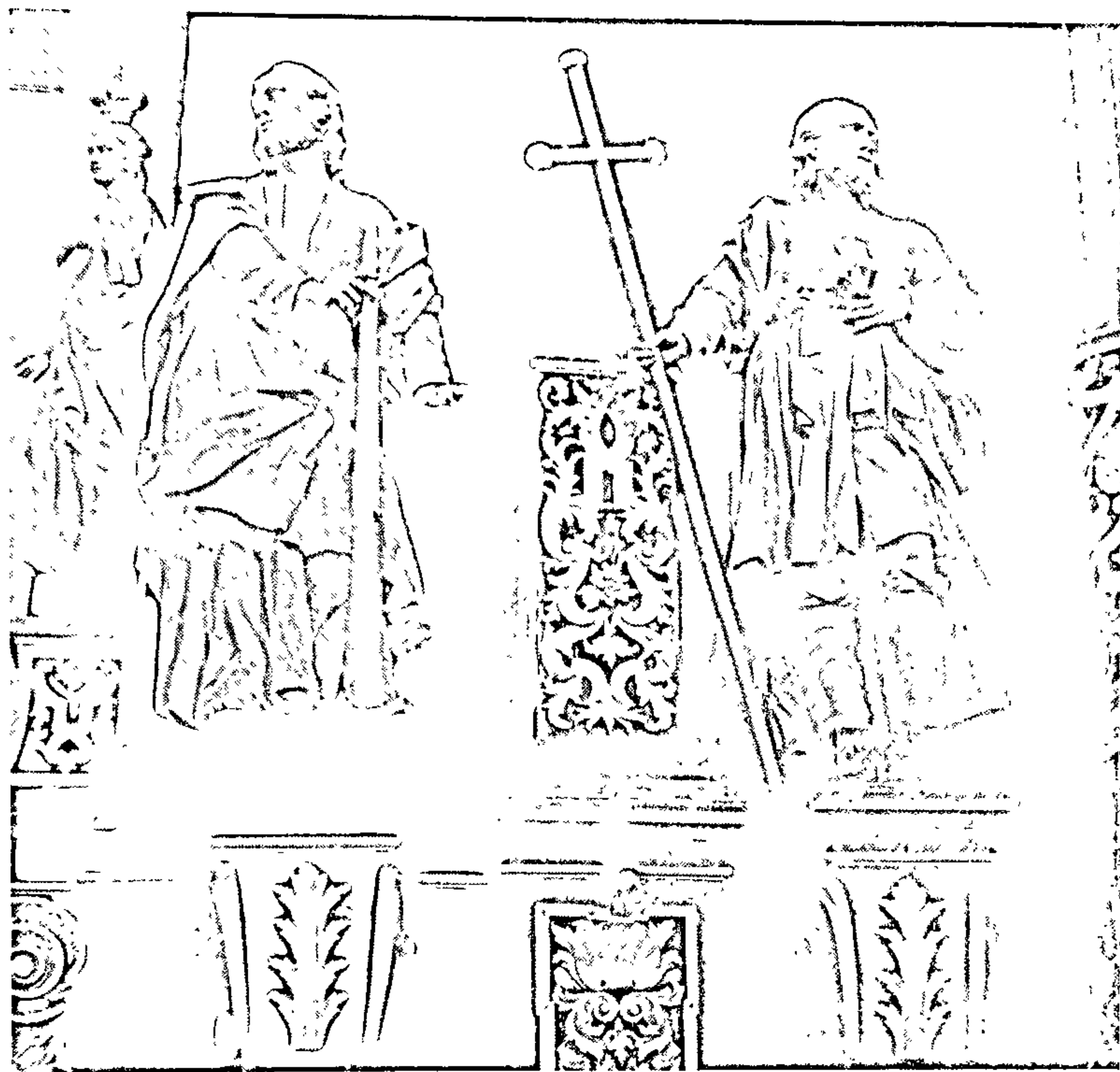


97. Ян Хрысціян Шміт з чаладнікамі. Галоўны алтар. 1737—1760.
Фрагмент. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна

інасць бакавых (св. Францыска, Ісуса, маці боскай Ружанцовай, св. Антонія Падуанскага, св. Варвары, Святога сямейства) алтароў, амбон, а таксама шэраг асобных скульптур у капліцах. Скульптур у касцёле каля 100, яны ўяўляюць надзвычай багаты ансамбль, які стварае атмасферу ўсхваляванай урачыстасці і прыўзнятасці. Гэта ўражанне ўзмацняецца шматлікімі назалочанымі або пасярэбранымі архітэктурнымі дэталямі — кансолямі, вітымі канеліраванымі калонамі, пыльнай арнаментальнай разьбой з мяккімі святлоце-

павымі пераходамі, якія надаюць інтэр'еру надзвычайную дэкаратыўнасць. Пералівы святла і ценю, мноства дробных рэфлексаў на пасярэбранай або назалочанай разьбе і аб'ёмнай пластыцы ствараюць свосааблівае навітрашае асяроддзе, якое запаўняе інтэр'ер касцёла.

Значную дэкаратыўную і сэнсавую ролю ў інтэр'еры выконвае галоўны алтар, які знаходзіцца ў наўкруглай апсідзе. Чатыры вітыя калоны нясуць прафіляваны карніз з разарваным франтонам. Паміж калонамі — мапументаль-



98. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760.
Фрагмент. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна

ныя фігуры апосталаў Пятра і Паўла, над якімі ў лаўровых вянках — маніграмы Хрыста і Марыі. У верхнім ярусе ў пышнай арпаментальнай разьбе — шматпланавая рэльефная кампазіцыя «Стыгматызацыя св. Францыска». Яе акаймоўваюць галоўкі пуді і фігуры апёлаў, паказаныя ў рост або ўкленчанымі. Характэрнай асаблівасцю алтара з'яўляецца тое, што яго бакавыя крылы звернуты да цэнтра пад вуглом, і ў адпаведнасці з гэтым скульптуры, змеічаныя па ім, павернуты да карціны, а не да гледача. Ніжні ярус мае падоўжаны прапорцыі, верхні страціў ордэр-

ную сістэму і ператварыўся ў разную глорыю.

Пластыка манументальных фігур Пятра і Паўла вельмі выразная. Непаўторныя і своеасаблівыя іх твары, паказаныя ў розных аспектах эмацыянальнага стану. У Паўла ён прадаўгаваты, ударлявы, крыху асіметрычны, з выступаючымі скуламі і вялікім ротам. Кароткія валасы пакідаюць адкрытым высокі лоб з дзвюма рэзкімі складкамі. Выраз твару суровы, унутрана засяроджаны. Майстар падкрэслівае стрыманую моц, унутраную сілу, статычную веліч апосталаў, якая выяўляецца ў



99. Ян Хрысціян Шміт з чаладнікамі. Галоўны алтар. 1737—1760.
Фрагмент. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна

пранізлівых позіраках, шчыльна сціснутых вуснах. Іх рухі, жэсты ўражваюць дакладнасцю і пластычнай выразнасцю, якая ўзмацняецца дэфармацыяй твараў — майстар адсоўвае ў бок вялікі рот Пятра, узбуіняе лоб, ажыўляючы яго дзвюма хваленадобнымі складкамі, дэфармуе разрэзы вачэй. Такім чынам, скульптар усімі даступнымі сродкамі імкнецца стварыць пэўны эмацыянальны настрой, надкрэсліць ідэю актыўнай пранаведніцкай дзейнасці апосталаў.

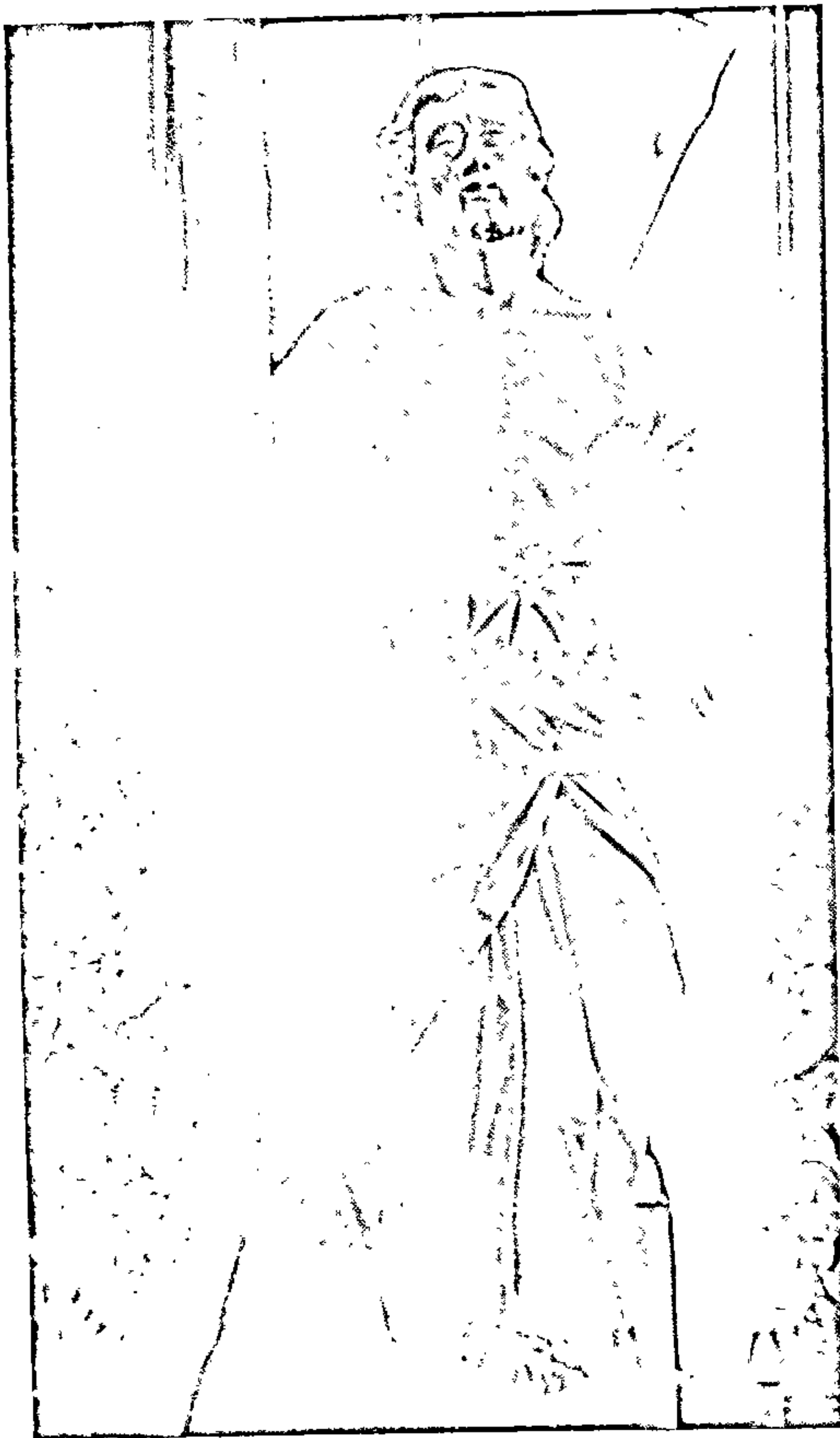
Свосасабліва вырашаны бакавыя алтары касцёла. Яны без ярусных члененняў і складанапрафіляваных завяршэн-

няў, размешчаны над вуглом да падоўжнай восі будынка. Даволі сціпла выглядаюць бакавыя алтары св. Антонія і Святога сямейства — яны без пышных глорый, ды і скульптурныя выявы неіматэрыяльныя. Ордэрная структура адсутнічае ў двух алтарах, што змешчаны на стыку прэзбітэрыя і нефа, яе замяніла дэкаратыўная пластыка.

На-мастацку выразны алтар маці боскай Ружанцовай, які нагадвае галоўны. На баках — калоны з назалочанымі кanelюрамі і канітэлямі. Алтар вячэе глорыя з лятучымі анёламі, якая ахоплівае светавое акно. Наабанай цэнт-



100. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Самуіл. 1737—1760.
Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна



101. Ян Хрысціян Шміт з чаладнікамі.
Андрэй. 1737—1760. Езуіцкі касцёл
Францыска Ксаверыя, г. Гродна

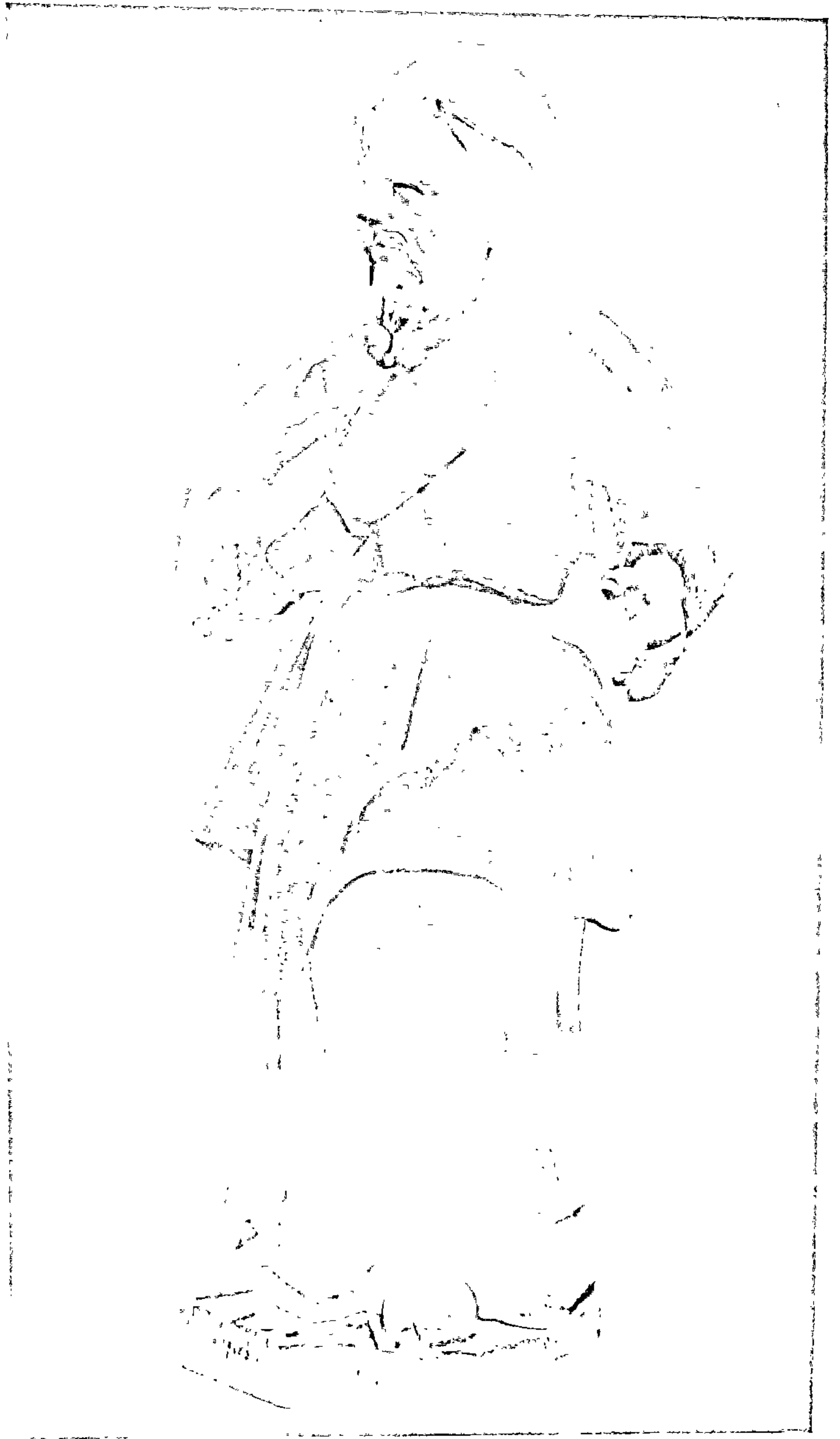


102. Ян Хрысціян Шміт з чаладнікамі.
Апостал. 1737—1760. Езуіцкі касцёл
Францыска Ксаверыя, г. Гродна

ральных карцін — скульптуры архангелаў Міхаіла і Гаўрыіла. Наміж калонамі — выявы св. Юр'я і невядомага святога. На Юр'і — вянок з руж і рыцарскія даспехі. У яго на-юнацку акруглены твар, мякка акрэсленыя вусны, плаўны контур сілуэта. Фігура ў прыгожым развароце. У выявах францысканцаў у алтары Антонія Падуанскага назіраецца імкненне да дакладнай псіхалагічнай характарыстыкі, да перадачы ўнут-

ранага стану вобразаў. Характэрныя іх прысадзістыя, каржакаватыя постаці, вялікія рукі, шырокія ступні ног. Яны ў ажыўленых позах і быццам вядуць цікавую размову. Вусны прыадкрыты, погляд накіраваны на субяседніка. У позах і жэстах — свабода і адначасова ўнутраная стрыманасць. Пластычна выразная выява Антонія, які трымае на наўсагнутай руцэ голенькае дзіця з пухлявым тварыкам і поўненькім целыцам.

103. Іакім.
Сярэдзіна
XVIII ст.
Мікалаеўская
царква,
в. Вярховічы
Брэсцкай вобл.
МСБК
ЛІ БССР



101. Ганна.
Сярэдзіна XVIII ст.
Мікалаеўская
царква,
в. Варховічы
Брэсцкай вобл.
МСБК АН БССР





105. Саваоф. Сярэдзіна XVIII ст. Тройцкі касцёл, в. Шарашова
Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР

Яно даверліва прытулілася да Антонія, на вуснах усмешка, быццам дзіця прыслухоўваецца да ласкавых слоў святога.

Дэкаратыўнае прызначэнне маюць скульптуры анёлаў, паказаныя ў наўабарота да гледача, яны нібы падтрымліваюць алтарную карціну. Ногі іх сагнуты ў каленях, тулава крыху адкінута назад, галовы прыўзняты. Ікры з рэльефна мадэліраваным пер'ем разгор-

нуты — левае прыўзнята ўверх, правае прыціснута да калены. Рукі з абазначанымі мускуламі аголены па локцаць. Твары круглявыя, з поўнымі шчокамі, высокімі лбамі, маленькімі ратамі. Фігуры нададзены ў складаным ракурсе, дынамічным развароце. Экспрэсія позы выяўлена праз выразную трактоўку драпіровак адзення ў выглядзе выгнутых, ламаных ліній.



106. Архангел Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст. Касцёл Раства багародзіцы,
в. Трабы Гродзенскай вобл. МСБН АН БССР

107. Апостал. Сярэдзіна
XVIII ст. Троіцкая царква,
в. Зялава Брэсцкай вобл.
МСБК АН БССР





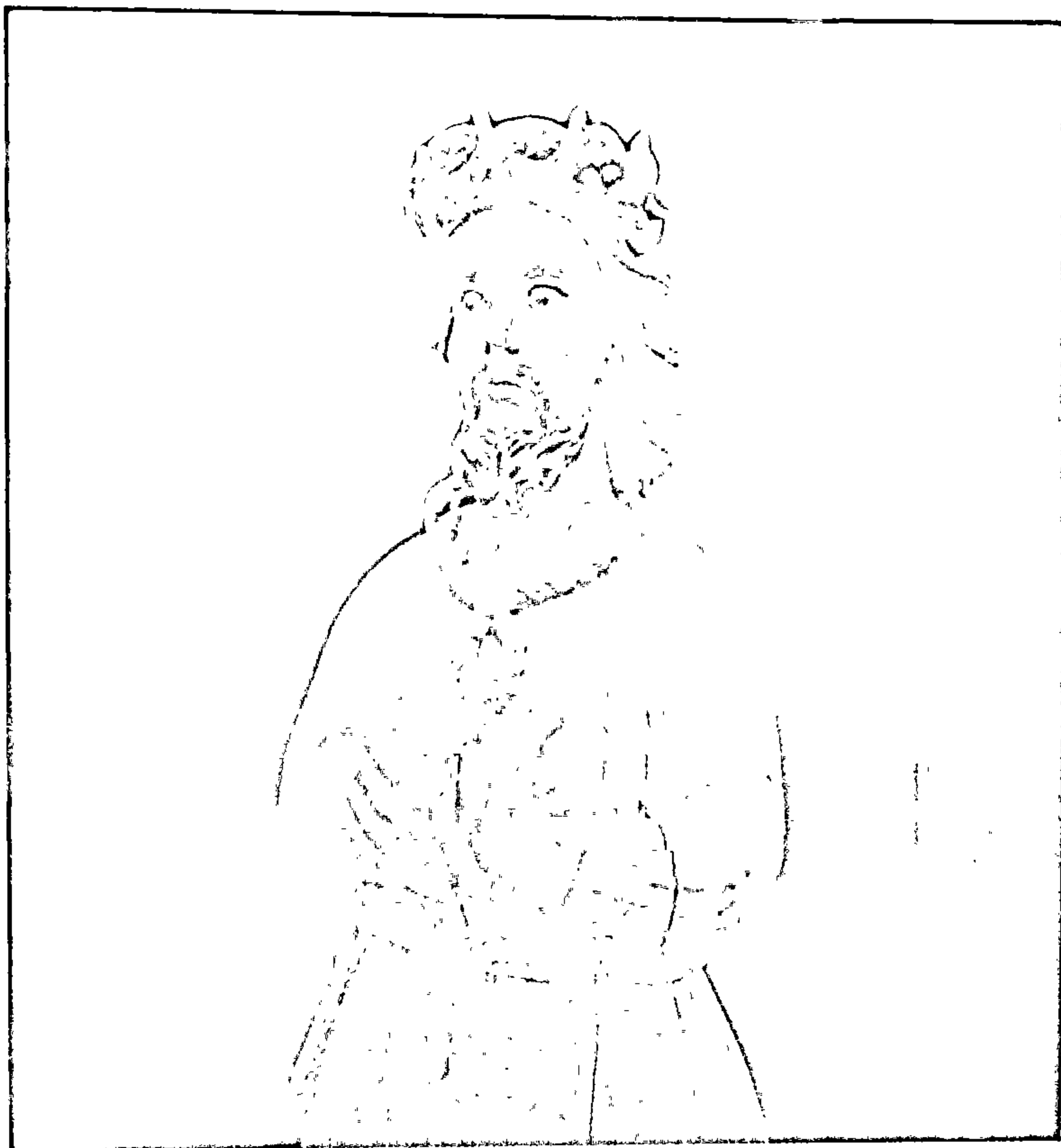
108. Ян Непамук. Сярэдзіна XVIII ст.
Святадухаўская царква,
в. Валікае Надлессе Брэсцкай вобл.

У скульптурна-дэкаратыўным ансамблі інтэр'ера касцёла вылучаецца амбон, у пьнішым завяршэнні якога — архангел Міхаіл, які трымае ў руках вялікі меч і вагі правасуддзя. У ніжняй част-

цы амбона — чатыры евангелісты, пасярэдзіне — бог айцец, па баках — апосталы Пётр і Павел. У іх буйныя твары з характэрнымі рысамі, гордая пасадка галавы, пластычна ўдала знойдзеныя позы. Фігура Паўла пададзена ў дынамічным развароце. Экспрэсіі позы адпавядае і выразная трактоўка драпіровак адзення, якое падкрэслівае паўнаважкія формы цела. Наогул гэта адзін з самых выразных вобразаў, у вырашэнні якога адчуваецца ўплыў народных густаў, дэмакратычных уяўленняў аб пластычнай прыгажосці.

Бакавыя алтары і амбон маюць самастойнае значэнне, але ў пэўнай ступені як бы акамнануюць галоўнаму, падкрэсліваюць яго ўрачыстасць і святочнасць. У цэлым дэкаратыўнае ўбранне інтэр'ера, яго пластычны і разьбяны дэкор знаходзяцца ў арганічнай сувязі з архітэктурай і вызначаюцца рысамі сталага барока, як, дарэчы, і скульптура касцёла. Яна далёкая ад экзальтацыі, знешніх праяў пачуцця, эфектнасці поз і рухаў. Падкрэслена значнасць, унутраная ўраўнаважанасць скульптурных вобразаў, у інтэрпрэтацыі якіх праявілася індывідуальнасць майстроў.

Гэтыя ж рысы ўласцівы і скульптурнаму ансамблю галоўнага алтара касцёла Іаана Хрысціцеля ў в. Камаі Пастаўскага раёна Віцебскай вобласці, выкананага ў 1726 г. (у алтары захавалася пліта з датай яго асвячэння). Двух'ярусны, укамнанаваны ў паўкруглую апсиду алтар мае некалькі масіўных, прысадзістых формы, просты карніз і ўкарочаныя калоны. Такія ж прысадзістыя постаці ў апосталаў Пятра і Паўла ў нішых паміж калонамі першага яруса, Алены і Агнешкі на ўступе карпіза, Саваофа, выява якога завяршае алтар. Майстар надзяляе іх своеасаблівымі рысамі, што робіць вобразы надзвычай канкрэтнымі і выразнымі. Абрысы фігур спакойныя і строгія, яны не парушаюцца нават крысесем плашчоў, якое



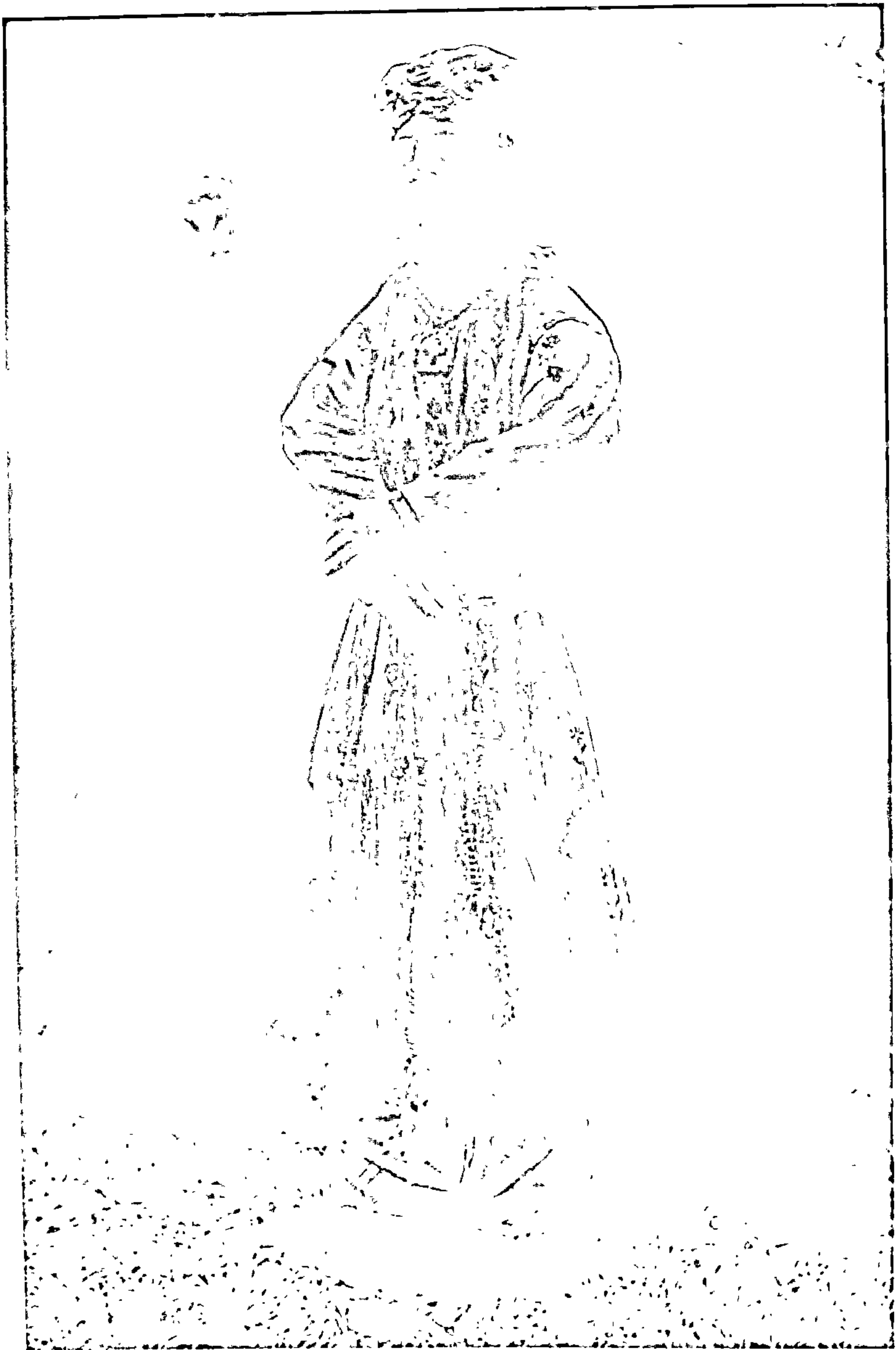
*109. Хрыстос перад Пілатам. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент.
Успенская царква, в. Тэўлі Брэсцкай вобл. ДММ БССР*

быццам развяваецца ад ветру. Перухомасць і ўстойлівасць фігур надкрэсліваецца іх франтальнай пастапоўкай, вертыкальным рытмам складак адзення, дадзеных рэльефа. Гэтыя скульптуры, арыентаваныя на народны густ, уражваюць лаканізмам пластычнай мовы, адухоўленасцю вобразаў.

Пры несумненых кампазіцыйных якасцях і цесным адзінстве з архітэктурай будынка (прапорцыі алтара і яго

форма пераклікаюцца з прыземістымі знешнімі формамі храма абарончага тыпу) алтар мае шэраг архаічных рыс як у архітэктоніцы, так і ў дэкары і разам са скульптурай выдае руку мясцовых майстроў, якія інтэрпрэтуюць барока ў аднаведнасці са сваімі густамі і ўяўленнямі.

Выдатным помнікам барока еўрапейскага ўзроўню з'яўляецца скульптурны ансамбль Гродзенскага езуіцкага касцё-



*110. Христос перад Пілатам. 2-я пал. XVIII ст. Мікалаеўская царква,
в. Азяты Брэсцкай вобл. ДММ БССР*

ла, незвычайную прыгажосць якога адзначалі многія даследчыкі. Цікавыя выказванні нямецкага вандроўніка В. Шлямюлера, які называў яго «першым сярод усіх» і падкрэсліваў, што «велічнасці яго вонкавага ўбраўня аднавідае ўнутранае»³².

Касцёл будаваўся на працягу XVI—XVIII стст., а галоўны алтар, паводле даных гістарыёграфа Гродна Ядкоўскага, на працягу 1737—1760 гг. А. Д. Квіціцкая выявіла кантракт Гродзенскага езуіцкага калегіума з вядомым скульптарам і разьбяром з Рэшыя Янам Шмітам (1701—1759) на выраб галоўнага алтара³³. Гродзенскі алтар не адзіная работа гэтага майстра. Даследчыкамі выказапа думка аб аўтарстве Шміта адносна некалькіх алтароў у касцёлах Польшчы, а таксама ў Шчучыне³⁴.

Кантракт вельмі падрабязны: агаворваюцца выканаўцы, і тэрмін выканання, і працэс работы, а таксама ідэалагічная праграма. Паводле кантракта, работа над алтаром павінна была пачацца пасля свята св. Міхаіла 1736 г. і скончыцца да свята св. Ігнація Лаёлы 1737 г. Акрамя Я. Шміта ў кантракце ўпамінаецца 6 чалавечкаў і хлопец (відаць, вучань). За ўзвядзенне алтара майстру павінны былі плаціць у тры тэрміны: «пры ўчыненні кантракта, пры выкананні палавіны працы і ў канцы выдатна завершанай работы; калі стары алтар

³² Schlemüller W. Dyaryusz podróży Polskiej na Sejm Grodzieński // Litwa i Ruś. Wilno, 1912. T. 2. Z. 1. S. 2.

³³ Квіціцкая Е. Д. Белорусские коллегиумы XVIII в. // Архитектурное наследие. М., 1972. Т. 2. С. 20—21.

³⁴ Гаршкавоз В., Ярашэвіч А. Выдатны помнік барока ў Гродна // Мастацтва Беларусі. 1984. № 9. С. 54.





112. Павел. Сярэдзіна XVIII ст.
Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава
Гродзенскай вобл.

разбірае, згодна з мастацтвам сваім, і кладзе на месцы прызначэння кожны ярус, а новы алтар фундаментальна паставіць, каб без нашкодванняў мог быць зняты для пазалоты і наклалзены на сваё месца належным чынам». Указана таксама, што Ян Шміт са свайго дрэва павінен зрабіць статуі Ксаверыя і Хрыста Збавіцеля, якія і былі дастаўлены ў Гродна. Астатнія работы праводзіліся па месцы. У каптракце агаворвалася арыгінальная канструкцыя алтара, вялікая ўвага звярталася на майстэрства яго выканання (павінен быць «узведзены пранарцыянальна базіліцы і нададзены на опытку»), неаднаразова падкрэслівалася, што разьба павінна быць «вартая, высакародная, сучасная».

Велічны і манументальны галоўны алтар уражвае сваімі прапорцыямі, завершанасцю вобразнага рашэння. Ён займае ўвесь прэзбітэрыі і на вертыкалі дзеліцца дзесяцю спаранымі калонамі, па гарызанталі — двух'ярусным цокалем і раскрапаным антаблемам. Алтар не мае жывапісу, а толькі скульптуру, развернутую фронтальна на гледача, якая ўспрымаецца як урачыстыя рады, дзе суадносіны фігур і архітэктурных дэталей рытмічна і кампазіцыйна добра знойдзены. На складаным цокалі — калоны карынфскага ордэра, наміж імі — выявы дзесяці аносталаў, зменчаных на валютападобных кансолях. Яны высунуты наперад, узвышаюцца над гледачом, ахопліваюць яго наўкругам і быццам вядуць з ім маўкліваю размову. Дзесяць фігур аносталаў невынадкова выдзелены ў асобны рад — сродкамі скульптуры падкрэслены аўтарытэт раннехрысціянскіх святых. Аностальскі рад замыкаюць скульптуры св. Самуіла і св. Канстанцыі — аднаіменных фундатарам алтара меціслаўскаму канталею Самуілу Лазову і яго жонцы Канстанцыі.

У цэнтры першага яруса, у паглыбленні — фігура пранаведніца св. Фран-

цыска Ксаверыя, аб дзейнасці якога сведчаць змешчаныя на пастаменце рэльефныя выявы язычнікаў, далучаных ім да хрысціянства. Калоны першага яруса і скульптуры паміж імі трывала абапіраюцца на манументальныя базы, якія здаваліся б цяжкімі, калі б не разьба, што аплятае іх і піжнія часткі калон.

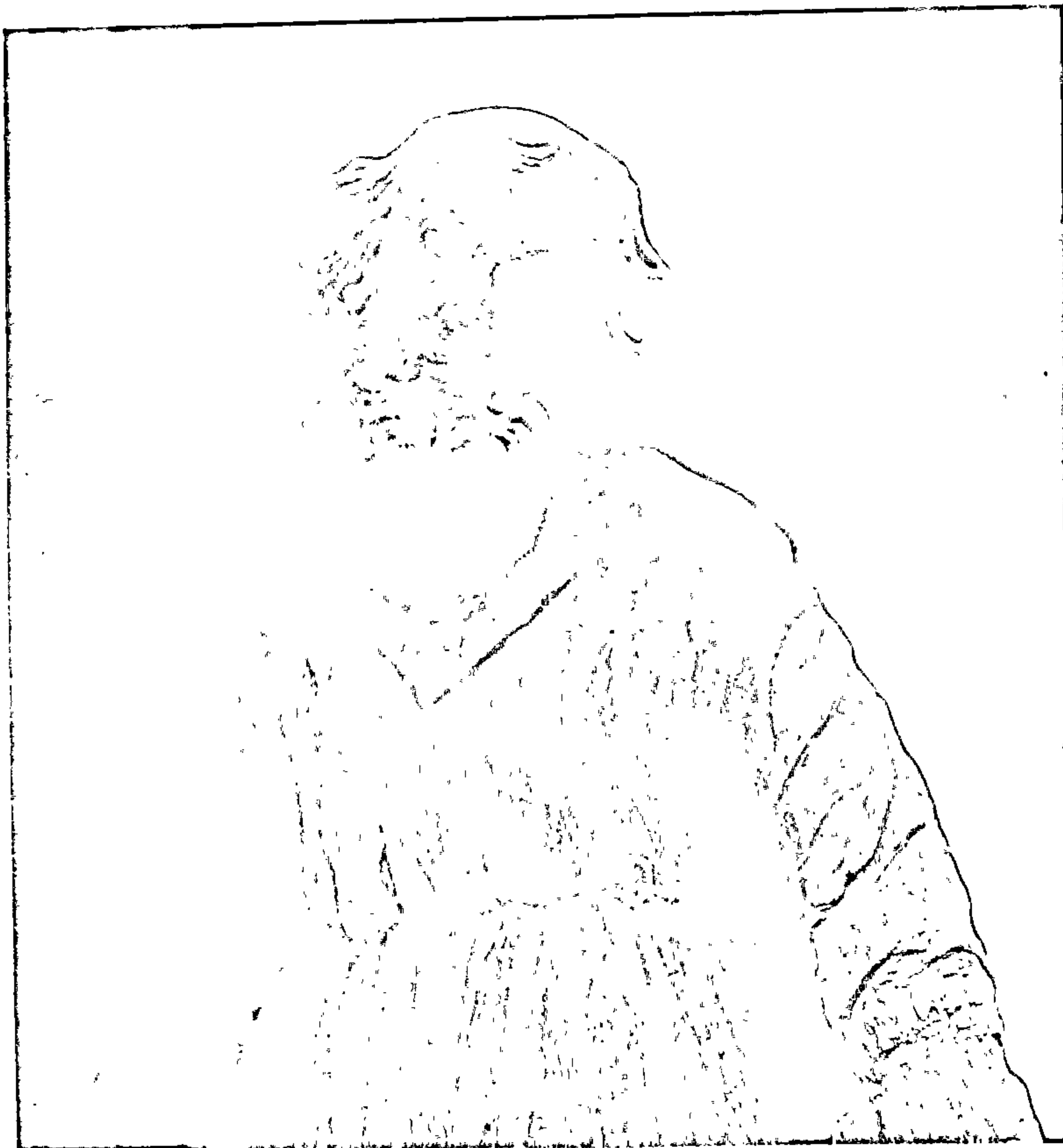
Неабходна адзначыць, што ў пастапоўцы скульптур ёсць пэўная заканамернасць. Фігура Ксаверыя як галоўная вылучана пры данамозе высокага пастамента. Яе фланкіруюць скульптуры апошталаў, якія плаўна прадстаяць дзякуючы дакладна разлічанай шырыні інтэркалумній. Паміж фігурамі няма ніякай анавядальнай сувязі, і ў той жа час яны аб'яднаны ў агульным ансамблі. Яны дадзены ў рост, у позе кантрапоста з разнастайнымі варыяцыямі наваротаў, жэстаў і рухаў, што стварае святлоценявую ігру, якая надкрэслівае дынаміку, рухомасць вобразаў, характэрную для помнікаў барока.

Постаці апошталаў манументальныя, пластычна дасканалыя, што выяўлена і адзеннем, дадзеным тонкімі, некалькі здробненымі складкамі. Майстар дэталёва перадае жылістасць рук, пог, напружаныя вены, закрубелую скуру, пазногці. І ў той жа час твары апошталаў, нягледзячы на розны ўзрост, некалькі аднастайныя: чатырохвугольныя, з рэзкімі скуламі, але анатамічна перададзены правільна, як і аб'ём, формы і прапорцыі фігур. На іх тварах — выраз моцных чалавечых пачуццяў.

Другі ярус алтара мае больш аблегчаныя параметры. Паміж калонамі на фоне спараных пілястраў — чатыры евангелісты і чатыры айцы царквы з атрыбутамі ў руках. У цэнтры яруса — фігура Хрыста Пантакратара, які благаслаўляе Ксаверыя. Гарцы яруса замыкаюць галінкі аканту і вазы з кветкамі, а цэнтральная частка дэкарыравана фрагментамі скразной разьбы —



113. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст.
Касцёл дзевы Марыі, в. Мсцібава
Гродзенскай вобл.



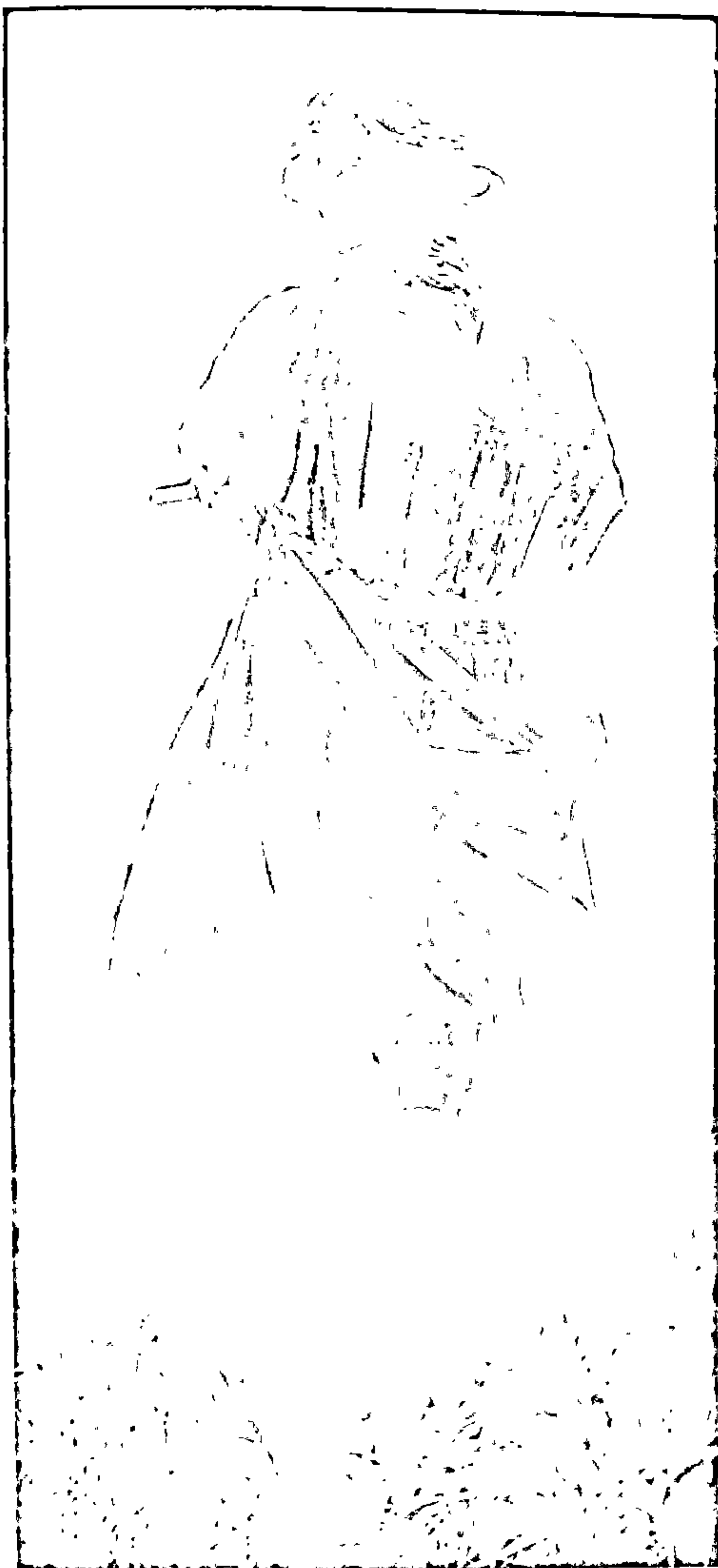
114. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент. Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР

прыём, характэрны для творчай манеры Я. Шміта³⁵.

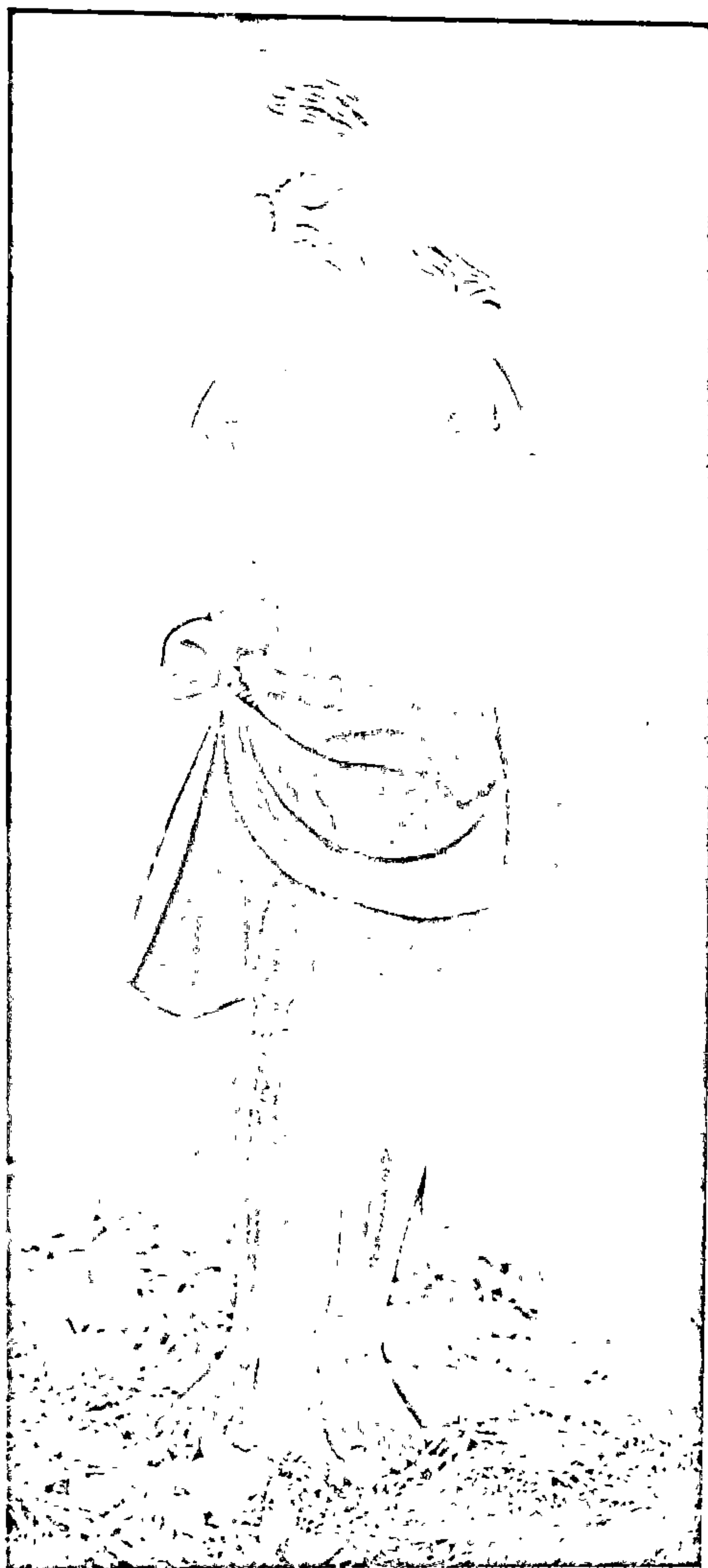
Успрымання манументальнай, яснай на задуме і форме скульптуры алтара ў значнай ступені садзейнічае вібрыруючы фон, які ствараюць калоны першага яруса і ступеньчатая сцяна, прарэзаная

тонкімі капелюрамі. Яны пясучь алтар уверх да лёгкай і зграбнай глоры ў выглядзе воблакаў, промняў і анельскіх галовак, якая акаймоўвае круглае акно. Перад ёй схілілі галаву алегарычныя выявы частак свету ў вобразах маладых уклепчаных жанчын. Еўропа паказана з рогам дастатку на зямным шары, Азія — з пяром і свяцільнікам, Афрыка — у масцы кракадзіла, Амерыка — у набедранай павязцы, з пер'ямі.

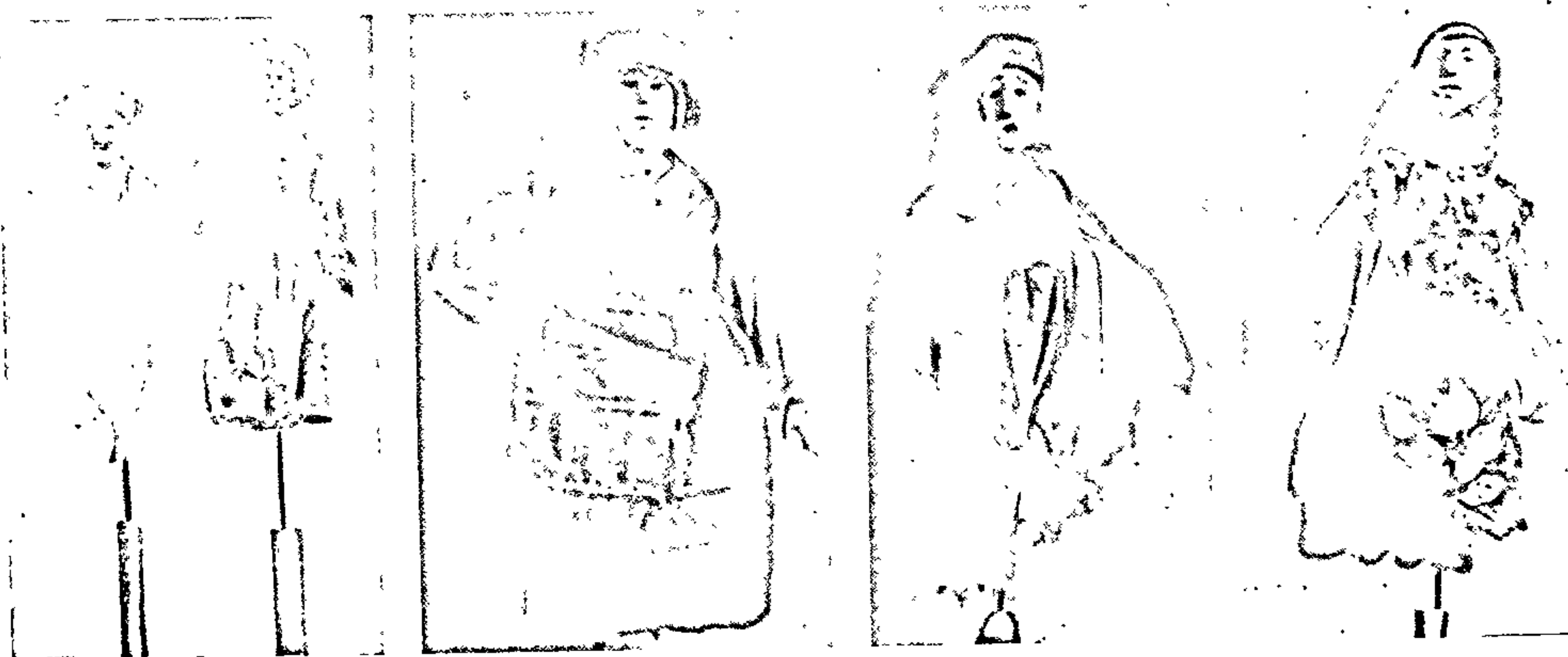
³⁵ Гаршкавоз В., Ярашэвіч А. Выдатны помнік барока ў Гродна // Мастацтва Беларусі. 1984. № 9. С. 56.



115. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст.
Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча
Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР



116. Себасцьян. Канец XVIII ст.
Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Сталовічы
Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР



117. Лялькі. Магілёўская батлейка. XIX ст.

Выключнай выразнасцю вызначаюцца і бакавыя алтары: восем — каля пілонаў уздоўж цэнтральнага нефа, два — у паўночным і паўднёвым крылах трапсента, два — у капліцах. Вядома, што 4 бакавыя алтары былі прывезены ў пачатку XVIII ст. з Круляўца, а два бакавыя ў трансенце створаны ў 1727 г., аб чым сведчыць дата ў картушы³⁶. Што

датычыцца кампазіцыйнай структуры і пластычнага ўбраўня бакавых алтароў, то некаторыя з іх — святых Станіслава Косткі, Казіміра, Ігнація, Францыска Борджыя — маюць нямат агульнага³⁷.

Алтары аднавосевыя, двух'ярусныя. Скульптуры змешчаны ў вузкіх нішах паміж калонамі і вызначаюцца стылі-

³⁶ Філінаў В. В. Скульптура XVIII ст. // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 301.

³⁷ Ярашэвіч А. А. Манументальная разьба XVIII ст. на паўночным захадзе Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. 1989. С. 50—57.

стычным адзіствам. Прапорцыі буйных фігур надоўжаныя, самі фігуры застылыя, статычныя. Галовы невялікія, але твары перададзены анатамічна правільна. Адзенне драпіруецца шырокімі прамымі складкамі, наглуха закутвае фігуры.

Ад названых адрозніваюцца алтары св. Тадэвуша і св. Ісуса. На кожным ярусе толькі па дзве калоны, паміж якімі свабодна стаяць скульптуры. На першым алтары — апосталы Сымон і Іаан, навернутыя да гледача, галовы іх нахілены. На вяршыні алтара ў абкружэнні трубячых апёлаў — магутная фігура архангела Міхаіла, які кінуў вобзём д'ябла. Фігуры прапарцыянальныя, з вельмі выразнай дынамікай рухаў, дадзены ў позе кантрапоста. Складкі адзення мадэліруюцца натуральна і надкрэсліваюць пластыку і рух фігур. У алтары Ісуса цэнтральную карціну «Хрыстос ля слупа» фланкіруюць св. Рох і неведомы святы, поўныя адчаю і смутку. У верхнім ярусе вакол карціны «Маці боская Балесная» — цар Давід у гарнастаевай манты, што накінута на голае цела, і святы ў панцыры са зламанай калонай. На версе алтара адпачывае святы земляроб Ісідар, абанёршыся на рыдлёўку абедзвюма рукамі. У яго шырокія плечы, дужыя рукі. На вуглах карніза — Марцін, які здымае з сябе апошні плашч, каб аддаць яго жабраку, і св. Агнеса, якая сагнулася над цяжарам вязанкі тоўстых дроў. Скульптуры блізкія па тыпу — у мужчып шырокія твары з буйнымі рысамі, залысіны. Пластычная мадэліроўка іх фігур абагульненая, трактоўка драпіровак адзення спрошчаная. Твары з асіметрычнымі рысамі, вуглаватыя.

Такім чынам, у названых дзвюх групах бакавых алтароў адчуваецца розны надыход і да кампазіцыйнай структуры і да мадэліроўкі пластычнай формы. Гэта сведчыць аб тым, што іх стваралі розныя майстры або розныя групы май-



118. Разьбяр Пятра. Павел.
Сярэдзіна XVIII ст. Мікалаеўская царква,
в. Пагневічы Гродзенскай вобл.
ДММ БССР



119. Разьбяр Марка. Іаан. Сярэдзіна XVIII ст.
Мікалаеўская царква, в. Пягневічы
Гродзенскай вобл. ДММ БССР

строў. Даследчыкі выказваюць меркаванне, што алтары св. Тадэвуша і Ісуса віленскага знаходжаньня, і іх скульптурны ансамбль, які вызначаецца экспрэсіяй і эмацыянальнасцю, адрозніваецца ад высокапрафесійных, але сухаватых і застылых твораў усходнепрускай школы, прадстаўленай алтарамі з Круляўца³⁸.

Характэрнай асаблівасцю некаторых бакавых алтараў з'яўляецца іх свецкая накіраванасць. Змяшчэнне на алтарах святых, якія цярыліся працаваць, не шкадуюць сваёй маёмасці, было вельмі актуальным, калі краіна пакутавала ад феадальных міжусобіц і іназемнага напэсця. Палітычнымі матывамі прасякнуты і шматфігурныя рэльефы, якія ў некаторых алтарах замяняюць алтарныя карціны. У алтары св. Станіслава — батальная сцэна, якая паказвае бітву рыцараў з туркамі. Рыцары ў баявым узбраенні і ў ваенных даспехах, туркі адступаюць пад іх моцным ударам. Над гэтай сцэнай — выявы ўкленчаных св. Казіміра і св. Кунігунды. Усю кампазіцыю завяршае сонм херувімаў у аблоках, з якім на турэцкае войска накіраваны стрэлы малаккі. Кампазіцыя, пабудаваная на дыяганалі, вызначаецца дынамічнасцю, экспрэсіяй паз, складаным ракурсам фігур. Як бачым, у гэтай сцэне знайшлі сваё адлюстраванне рэальныя гістарычныя падзеі, на якія была так багата тагачасная рэчаіснасць.

У касцёле, акрамя вышэйназваных бакавых, яшчэ 6 алтараў, зменчаных каля пілонаў, у трансэце, у капліцах. Яны пастунова раскрываюць тэму галоўнага, што знаходзіць сваё ўвасабленне ва ўскладненні ярусных чляненьняў, дэкаратыўным убранні алтараў, кам-

³⁸ Яранэвіч А. А. Манументальная разьба XVIII ст. на паўночным захадзе Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. 1989. С. 56



120. Хрыстос ля слупа. Сярэдзіна XVIII ст. Царква Маці боскай,
в. Сакалова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

пазіцыйнай выразнасці самой скульптуры.

Усе алтары двух'ярусныя. Яны маюць масіўную аснову, калоны з кампазітнымі капітэлямі, ламавыя заднія сценкі, на якія праецыруюцца калоны і скульптурнае завяршэнне. У першых чатырох алтарах на пілонах другі ярус пагадвае шчыток, які завяршаецца анёлам. У наступных двух другі ярус ужо больш развіты, а скульптурнае завяршэнне складаецца з некалькіх фігур. Першы ярус ад другога аддзяляецца карнізам, на баках другога з'явіліся разьбяныя ажурныя крылы з пазалочанымі і пасярэбранымі элементамі. Ствараецца ўражанне агульнага рытмічнага і кампазіцыйнага нарастання на габарытах, складанасці дэкору і ўрачыстасці вобраза алтароў на пілонах ад цэнтральнага ўваходу да галоўнага алтара. Такім чынам, кампазіцыя інтэр'ера, якая будзецца на эфекце нечаканасці, на паступовым раскрыцці багацця касцёла, падкрэсліванні яго значнасці і грандыёзнасці, велічнасці суразмерных будынку алтароў, цалкам аднавідала прыкметы барока.

Скульптурны ансамбль гродзенскага касцёла сведчыць аб тым, што ў яго стварэнні побач з заходнесурапейскімі майстрамі прымалі ўдзел і мясцовыя разьбяры, творчасць якіх адзначана рысамі дэмакратычных уяўленняў і звязана з праяўленнем «нізавага» барока. Шырокае распаўсюджанне нізавых форм, якое мела месца ў беларускай скульптуры XVIII ст., імат у чым было абумоўлена і самім характарам барока, яго схільнасцю да фалькларызацыі, якая выцякала з асноўных прыкмет гэтага стылю (сунастаўленне высокага і нізкага, адступленне ад строгай нарматыўнасці і г. д.). Нездарма Ю. Лотман падкрэсліў, што «барока з'яўляецца адной з форм «масавай культуры», наколькі яно свядома імкнулася да фалькларызацыі сваіх ідэй і нацыяналізацыі заце-

сеных звонку мастацкіх прыкметнаў»³⁹.

Характэрнай асаблівасцю «нізавага» барока быў яго зварот да тэм, сюжэтаў, вобразаў высокага мастацтва, а не да старажытных, архаічных слаёў фальклору. Развіваючыся пад уплывам духоўных запатрабаванняў і эстэтычных канонаў, якія склаліся традыцыйна і выяўлялі народнае светаўспрыманне, яно ў той жа час не адваргала дасягненняў высокага барока, арыентавалася на яго, выкарыстоўвала яго мастацкія сродкі і сюжэтныя схемы. Яшчэ А. А. Марозаў пісаў, што «сіла супраціўлення народных нізоў праяўлялася не толькі ў тым, што яны імкнуліся выявіць антыфеадальныя пастроі і вызваленчыя думкі ў новых мастацкіх формах, але і ў тым, што яны падхоплівалі і выкарыстоўвалі гатовыя мастацкія сродкі і матывы з «высокай» літаратуры барока, падвяргаючы іх складанай перапрацоўцы, трансфармуючы і пераасэнсоўваючы»⁴⁰.

«Нізавое» барока спалучала ў сабе рысы высокага мастацтва і фальклору, не з'яўляючыся ні тым, ні другім. Падкрэсліваючы творчы характар гэтага працэсу, Л. Тананаева адзначае, што «ўласцівая фальклору поліварыянтнасць кананічных матываў разгортваецца тут надзвычай шырока, нават, можа быць, і больш цікава, чым у класічным фальклору. Незвычайная вынаходлівасць, выразнасць форм мастацтва, нават нейкая арнаментальна-стылізатарская нястрыманасць у трактоўцы жыванісных і асабліва скульптурных форм, данаўняецца шчырасцю эстэтычных перажыванняў, свабодай фантазій, май-

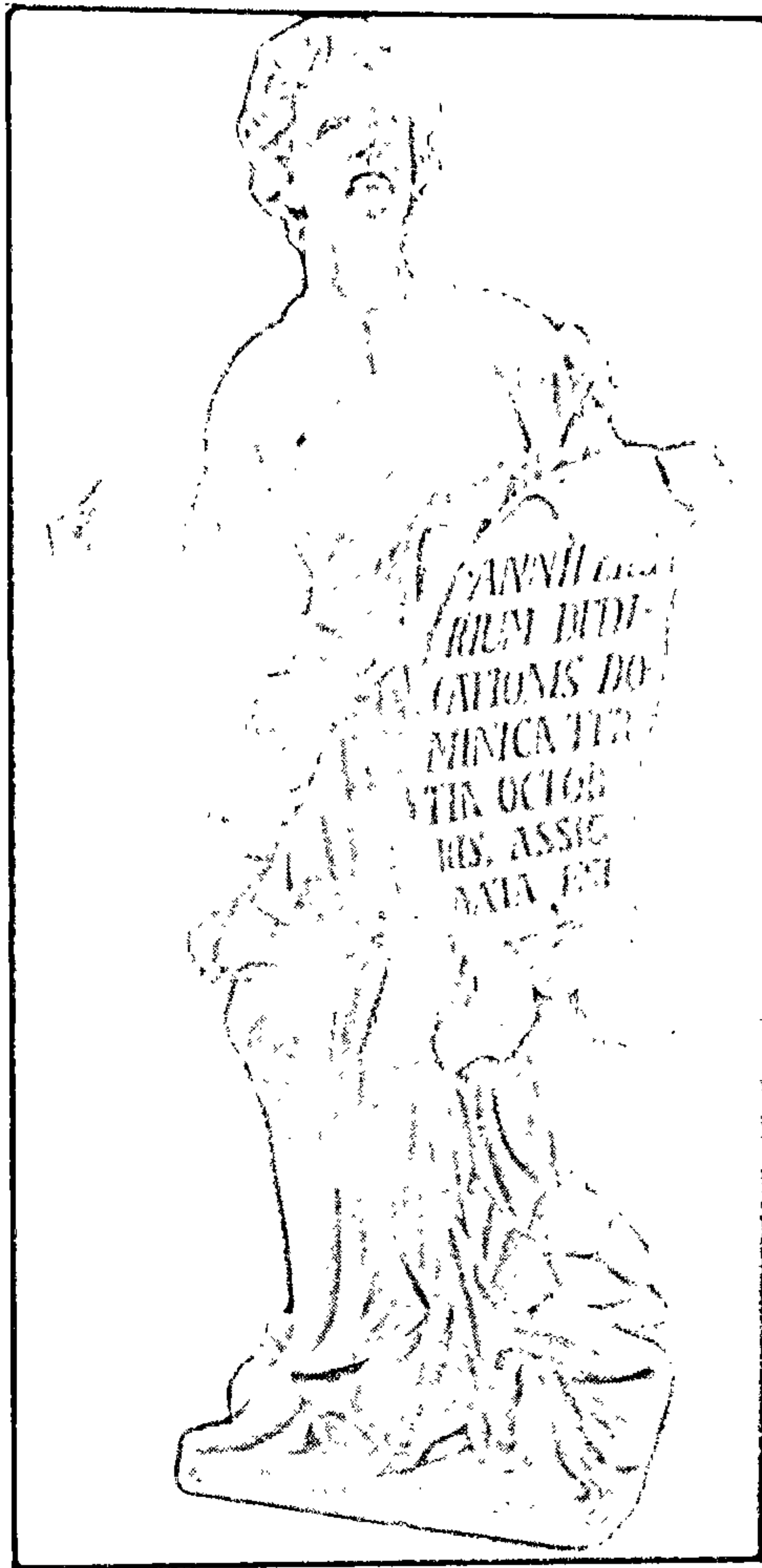
³⁹ Лотман Ю. М. Замечания к проблеме барокко в русской литературе // *Ceskoslovenska rusistika*, 1968, № 1. С. 21.

⁴⁰ Морозов А. Л. Проблемы европейского барокко // *Вопр. литературы*, 1968, № 12. С. 114.

стэрствам адвольнай інтэрпрэтацыі і жывым пачуццём»⁴¹.

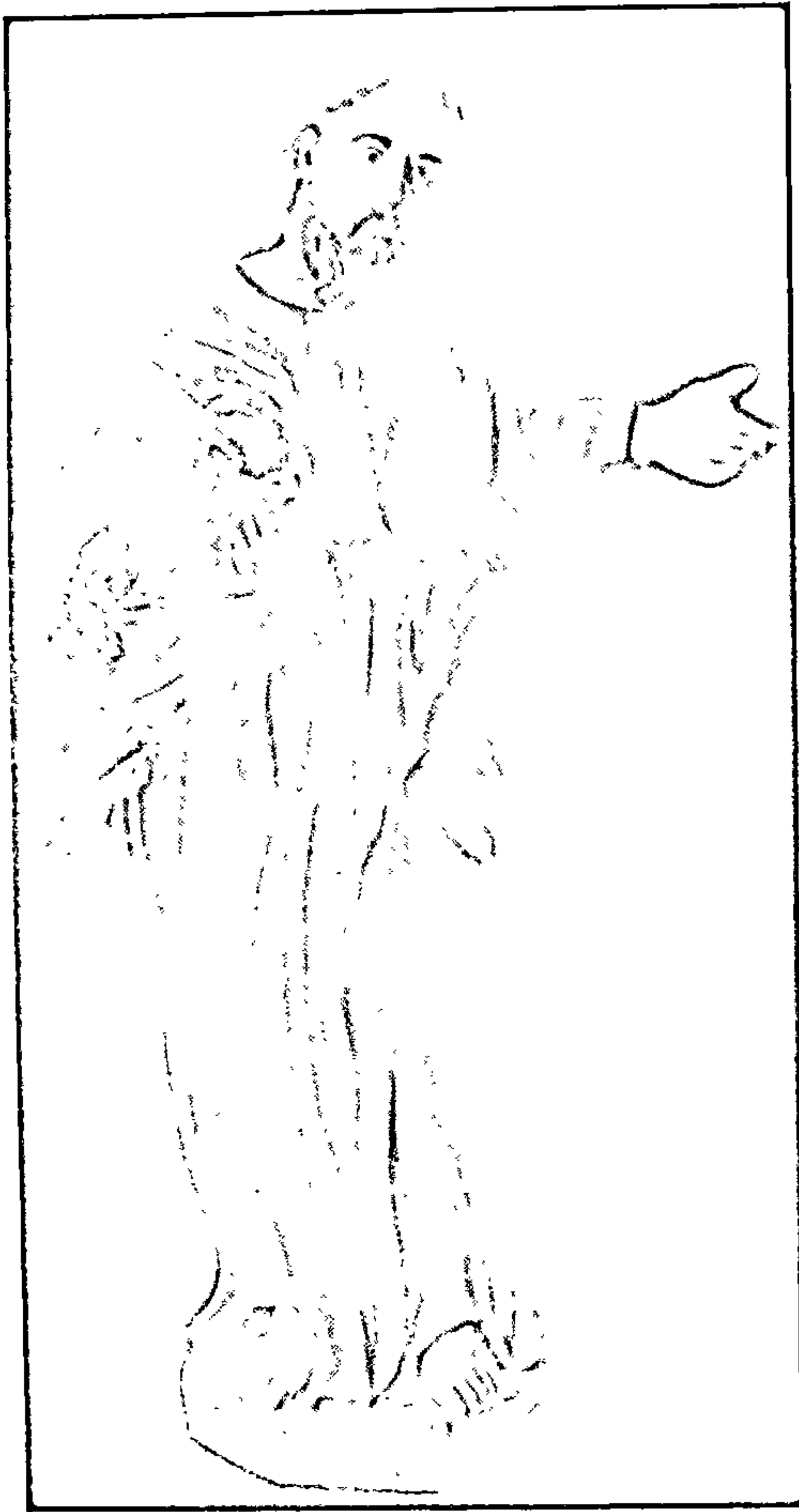
Сацыяльным асяродзем, дзе найбольш шырокае распаўсюджанне знайшлі нізавыя формы барока ў Беларусі, было сялянства і дробнапамесная шляхта, па стылю жыцця і культурных заапрабаваннях вельмі блізкая да сялян, хаця і не зменшалася з ім. Эканамічныя, гістарычныя і сацыяльныя ўмовы іх развіцця, патрыярхальная адасобленасць абумовілі агульнасць светаўспрымання, культурных традыцый і густаў і вызначылі дэмакратычны характар тагачаснай культуры. Гэтаму сярэняла і своеасаблівасць гістарычнай сітуацыі ў краіне, дзе законы «залатоў вольнасці» аб'ядноўвалі і буйных магнатаў і дробнапамесную шляхту, што стварыла іх уяўную роўнасць. Безумоўна, названыя абставіны не маглі не адбіцца на развіцці мастацтва, дзе дзіўна перапляталіся прафесійныя і народныя формы культуры. Менавіта ў перыяд барока фарміруецца дэмакратычны напрамак у мастацтве, узмацняецца фальклорны пачатак. Гэтыя тэндэнцыі найбольш ярка праявіліся ў правінцыяльных храмах, аддаленых ад буйных цэнтраў, дзе творчасць мясцовых майстроў стварыла ўласны стыль, трансфармавала традыцыйнае рэлігійнае мастацтва ў фальклорна-этнаграфічныя вобразы. Таму нездарма ў маі 1722 г. выдаецца ўказ Сінода «Аб забараненні мець у цэрквах абразы разьбяныя, выцесаныя і званыя і пагоул выкапаныя не на-мастацку або не аднаведна Святому пісанню». Указ гласіў: «...разьбяныя або цясаныя ці выдзеўбаныя абразы... адважваюцца выцесваць самі неачэсаныя певукі і замест аднаведных святых і самавітых твараў брыдкія, па якія глядзець гадка, балваны ставяць... вымушаны... сінод

⁴¹ Тапанасева Л. П. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко. С. 35.



121. Апостал. 2-я пал. XVIII ст.
Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча
Брэсцкай вобл.

забараніць гэта як непрыгожае і непрыстойнае благаленню». Але гэтымі словамі ўказ не заканчваецца. Далей Сінодам удакладняецца, што «разьбяры не толькі ўсім праграшаюць, але і прапорцыі



122. Павел. 2-я пол. XVIII ст.
Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча
Брэсцкай вобл.



123. Пётр. 2-я пол. XVIII ст.
Касцёл Сэрца Ісуса,
в. Пелішча Брэсцкай вобл.

не зберагаюць»⁴². Указ, як відаць, датычыў праваслаўных храмаў. А ў Беларусі ў XVIII ст. было вельмі раснаўсю-

джана уніяцтва. У 1790 г. уніяты складалі 73,8 %, католікі — 17,4, праваслаўныя, якія мелі адну епархію з цэнтрам у Магілёве, — толькі 8,8 %. У адпаведнасці з гэтым узрасце і колькасць уніяцкіх храмаў. Так, вядома, што калі ў 30-я гады XVIII ст. было 150 уніяцкіх прыходаў, то ў 40-я — 800, у 60-я — ка-

⁴² Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. СПб, 1872. Т. 2. С. 293—294.

ля 2000⁴³. Гэтыя даныя сведчаць, што уніяцкая царква займае ў Беларусі вядучае становішча. Уніяцтва ў падаўляючай сваёй масе прыняў прасты народ, які не меў выбару і не мог, як буйная шляхта і гарадская верхушка, захоўваць каталіцызм ці праваслаўе (дарэчы, у XVIII ст. сацыяльныя верхі былі амаль поўнасьцю паланізаваны). І таму мастацтва, створае ў гэтым асяроддзі, у пэўнай ступені выяўляла светаногляд і эстэтыку сацыяльных нізоў.

Інтэр'еры уніяцкіх храмаў багата ўпрыгожваліся скульптурай, якая змяшчалася як у галоўным, так і бакавых алтарах. Аб гэтым сведчаць даныя штогадовых праверак (візітацый) канца XVIII — першай паловы XIX ст.⁴⁴ Скульптура, якая знаходзілася ва уніяцкіх храмах, вельмі часта пэсла ў сабе выразныя рысы «нізавога» барока. Певынадкова менавіта барока атрымала шырокі водгук у творчасці мясцовых майстроў. Насычае пачуццёвасцю і экспрэсіяй, яно было бліжкім ім сваёй эмацыянальнасьцю, дынамікай і напружанасцю вобразаў. Але рысы барочнай стылістыкі змяняюцца мясцовымі майстрамі, прыводзяцца ў аднаведнасць з іншай сістэмай, якая нараджае іншы эмацыянальны пастрой, далёкі ад святочных пачуццяў.

У той жа час і разьбяры, і ікананіцы ў сваёй творчасці павінны былі кіравацца пэўнымі рысавальнымі дапаможнікамі, якімі з'яўляліся гравюры беларускіх, украінскіх, заходнееўрапейскіх старадрукаваных кніг, а таксама рознымі настаўленнямі, дзе даволі падрабязна агаворвалася, які выгляд павінен быў мець той ці іншы святы. Так,



124. Апостал. 2-я пал. XVIII ст.
Касцёл Ушэсця, в. Адэльск
Гродзенскай вобл.

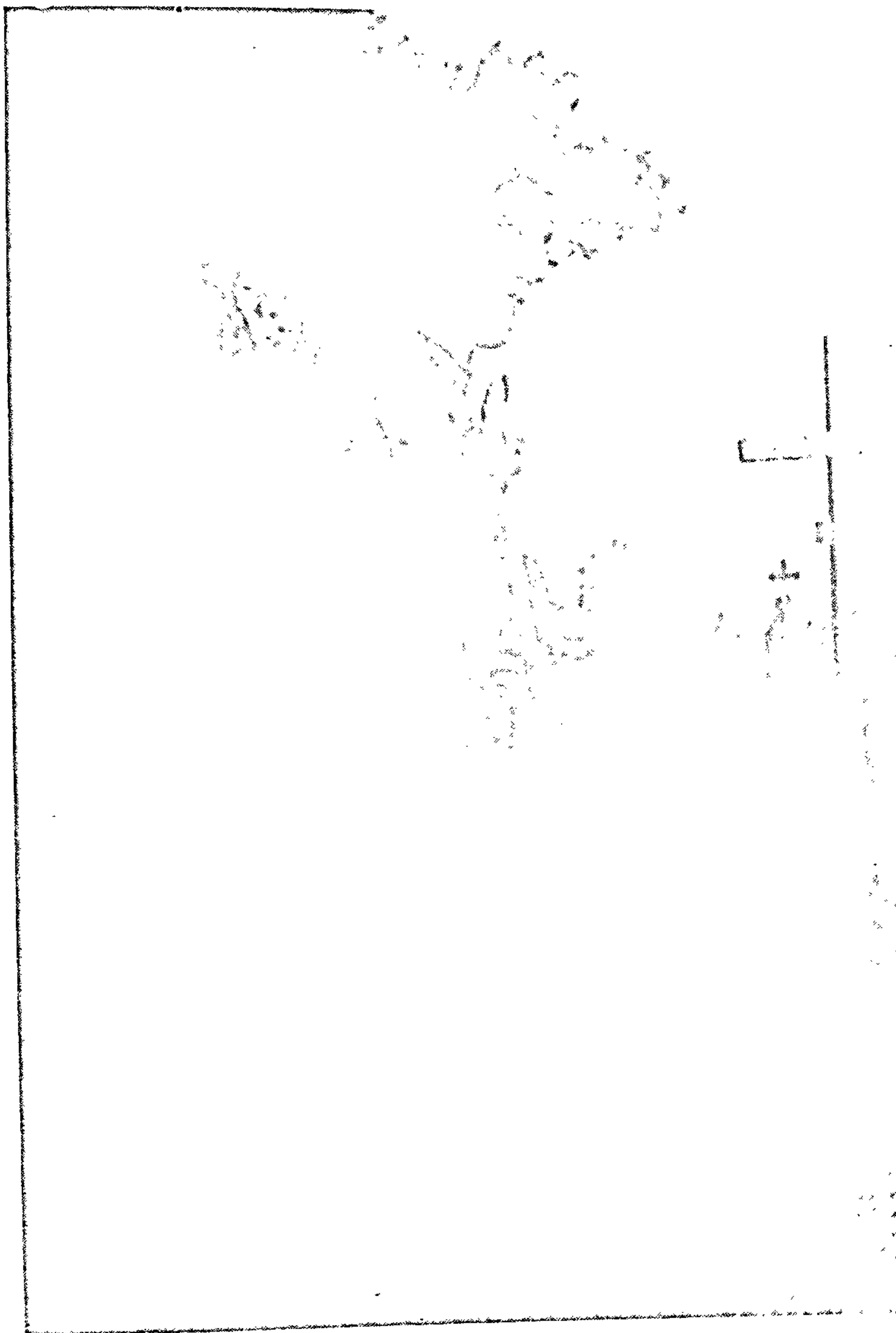
св. Васіль паказваўся не старым, высокім, хударлявым, з доўгай барадой, з сівізнай у валасах, з дуганадобнымі брывамі. Рыгор Багаслоў — высокі старац з шырокай доўгай барадой, вялікай лысінай, прамымі брывамі, св. Пётр — з шырокім тварам, кароткімі кучаравымі

⁴³ Рункевич С. Т. История мниской архиепископии. СПб, 1893. С. 13.

⁴⁴ ЦДГА БССР, ф. 3245, воп. 3, адз. зах. 66, 68; воп. 5, адз. зах. 6, 24, 65, 68; ф. 3245, воп. 7, адз. зах. 3; і інш.



125. *Марья Магдалина.*
Конец XVIII ст.
в. Таркачы
Гродзенскай вобл.



126. Марья Магдаліна. Канец XVIII ст. в. Таркачы Гродзенскай вобл.

валасамі, круглай барадой, св. Павел — з вузкім тварам, лысы, св. Іаан — старац з доўгай сівой барадой, Іаакім — масціты старац з круглай барадой, Антоній — старац з кароткай раздвоенай барадой і г. д.⁴⁵ Але для майстроў гэта былі толькі схемы, якія яны напаяўнялі канкрэтным жыццёвым зместам. Вобразы, створаныя імі, вызначаліся востра-характарным протанародным тыпамом з канкрэтнымі зямнымі рысамі, пластычнай абагульненасцю, экспрэсіўнай дэфармацыяй.

Распаўсюджанню «нізавога» барока ў значнай ступені садзейнічаў і культ мясцовых святых, які нярэдка сплятаўся з рэшткамі яшчэ жывых язычніцкіх уяўленняў. Пантэон гэтых святых быў даволі шматлікім. Мікола, напрыклад, з'яўляўся абаронцам сейбітаў і земляробаў, Ян Цепамук ахоўваў ад паводак, Апалонія дапамагала пры зубных болях, Георгій быў абаронцам свойскай жывёлы і г. д. Прычым тыя святыя, якія былі блізкімі да сялянскага жыцця, у творчасці майстроў атрымлівалі больш цікавую трактоўку, чым святыя, якія вызначаліся толькі заслугамі перад царквой. Характэрна, што іх вобразы знайшлі сваё адлюстраванне ў вуснай паэтычнай творчасці. Так, у адной з легенд гаворыцца, як Мікола і Пётр на заданні бога купляюць на Украіне коней для беларускіх мужыкоў⁴⁶. А ў вясельных песнях у нявесты-сіраты

Сам бог каравай месіць,
А Прачыстая свеціць,
Анёлы ваду посяць.

Некаторыя святыя сталі намочнікамі ў цяжкай сялянскай працы і паказва-

⁴⁵ Ерминія, или наставление в живописном искусстве, написанное неизвестно кем, вскоре после 1566 г. // Труды Киевской духовной академии. Киев, 1863. Т. 3. С. 179—184.

⁴⁶ Легенды і наданні. Мн., 1983. С. 114—115.



127. Казімір. Канец XVIII ст.
Касцёл дзевы Марыі, в. Парэчча
Гродзенскай вобл.

ліся ў простым сялянскім абліччы. Напрыклад, у адной з беларускіх народных казак вельмі надрабязна расказваецца аб тым, як св. Мікола прыйшоў на дапамогу беднаму селяніну і выцягнуў воз з гразі. Мікола выступае тут у ролі мужыцкага заступніка — «на ім і адзежа мужыцкая, світачка беленькая ды

128. Ян Пепамук.
Канец XVIII ст.
Міхайлаўскі касцёл,
в. Лужкі
Віцебскай вобл.



аборачка замест пояса»⁴⁷. Ён можа дапамагчы і ў працы:

— Святы Мікола! гдзе ж ты буваў?
— Я ў чеснаго мужа ў Романічка
Коній пасціў да запасаваў,
А запасаўшы, домай прігоню,
Я домай прігоню, у хлеў загоню.

Святы Мікола, старая особа
Горох сеіць, по полю ходзіць,
По полю ходзіць, жытца глядзіць:
Гдзе вымокла — там подсушыць,
Гдзе высохла — там подмочіць.

Памочнікамі ў цяжкай сяляпскай працы выступалі і іншыя святыя:

— Святы Ілля! гдзе ж ты буваў?
— Я ў чеснаго мужа ў Романічка
По межах ходзіў, жыто родзіў,
Жыто, шненицу, усякую пашніцу.
Святы Іван коску правіць,
Лугі пратаць, у сцірты кідаць.
Святы Пятро соўсім ядро
Попар боронуіць, поле роўнуіць.⁴⁸

Не менш папулярным быў і св. Юры. Яго лічылі заступнікам свайскай жывёлы, асабліва коней. Так, існаваў звычай, наводле якога рапцою 23 красавіка бралі абрус, клалі ў яго косці, што засталіся ад вялікадня, ручнік з хлебам і соллю. З усім гэтым абыходзілі засеянае поле і ўтыкалі па вуглах косці, прыгаворваючы: «Святыі боже, Святыі Еры! Захováй піўку оть граду». Затым хлеб елі і маліліся, «кань Бог ласкавы і св. Еры сцяряглі живину».

А ў Вілейскім і Дзісенскім наветах многія сяляне рабілі ў гэты дзень фігуркі з мукі нахштальт коней, якіх падкідвалі ўверх, прыгаворваючы: «Дай жа, божа ласкавы, матка боска і св. Еры, кань мое коніки гэдакь надекаква-

ли»⁴⁹. Да яго звярталіся і ў замовах ад укусаў змей: «Едзе св. Юры — Ягоры на небяси, на золотомь кони, выстрэжае, выгражае от ужа і ярицы, от гада таранея».

На думку сялян, вясна прыходзіць з Юр'ева дня, калі можна пачынаць сельскагаспадарчыя работы:

Святы Юры, боскі ключнік!
Да йдзі ў поле, да ў чыстою,
Одомкні зямлю, пусці росу,
Пусці росу на гэту вясну,
Да й мокрою, да й цёпложу.⁵⁰

Асаблівае месца ў хрысціянскай іканаграфіі займаў Пётр, з яго пават пачынаўся пералік дванаццаці апосталаў. У народзе Пятра лічылі добрым і справядлівым святым, уладальнікам ключоў ад райскіх варот, куды шматпакутнаму селяніну гарантаваны ўваход.

З вобразамі святых беларускі народны календар звязваў пачатак або заканчэнне сельскагаспадарчых работ, змену пор года: «Прыішоў Пятрок — апаў лісток, прыйдзе Ілля — ападзе два»; «Калі па Пятра дождж — жыта як хвошч»; «Калі Пётра з Паўлам плачуць, дык людзі тыдзень сонца не бачуць»; «Калі па Юр'я раса — не трэба коням аўса»; «Пётра ў касу звоіць, а Паўла граблі робіць»; «На Пятра баба хлеб напакла»; «У дзень св. Кузьмы сеі моркву і буракі»; «Прыішла Мікола — сеі, не пытай ні ў кога» і г. д.

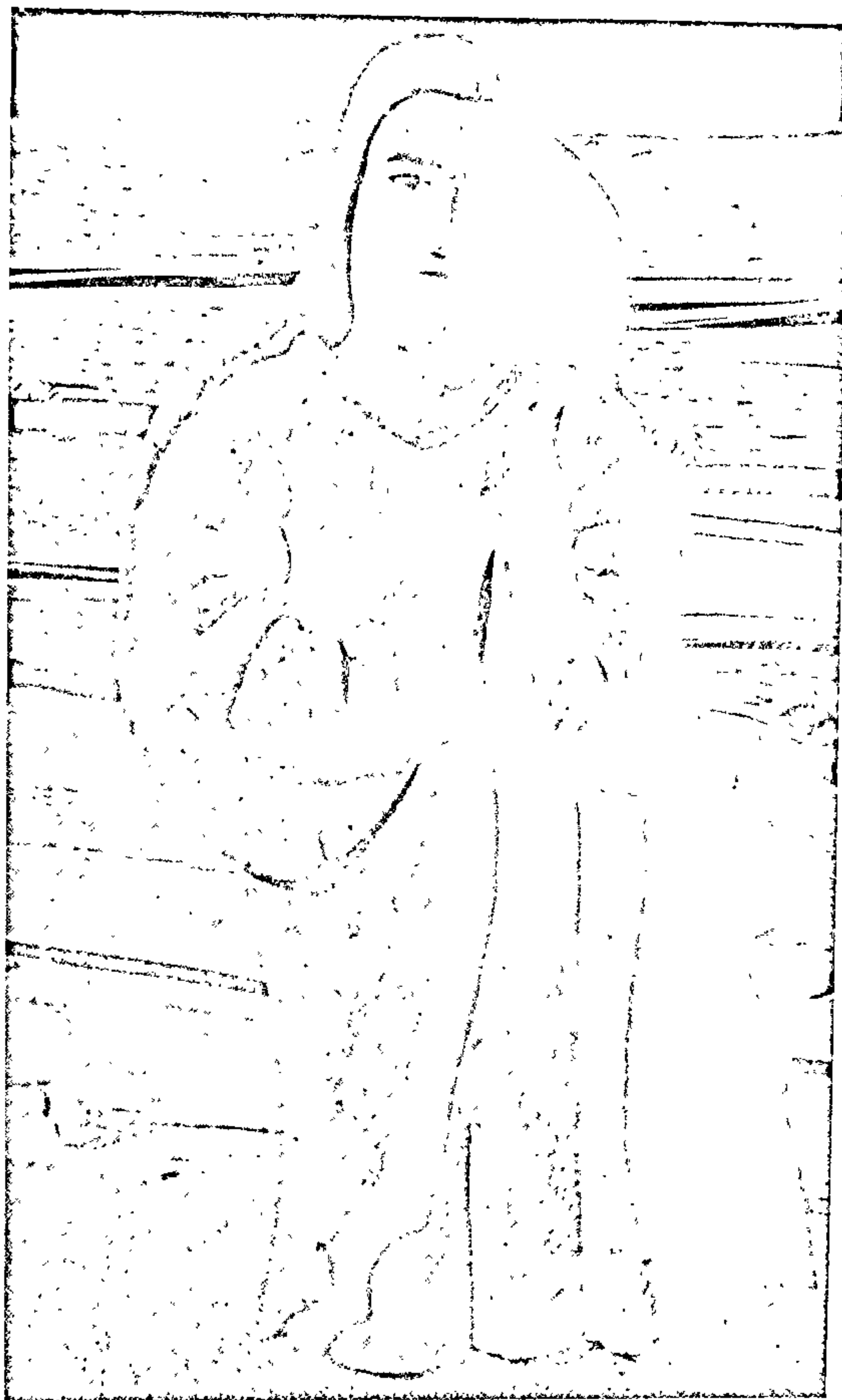
Натуральна, што беларускія сяляне ў сваёй вытворчай дзейнасці кіраваліся шматвяковым вопытам продкаў і ўласнымі назіраннямі за прыродай. Імёны ж святых у народным календары рэдка звязваліся з хрысціянскімі паданнямі,

⁴⁷ Романов Е. Р. Белорусский сборник. Витебск, 1891. Вып. 4. С. 15.

⁴⁸ Шейн П. В. Белорусские народные песни. СПб, 1874. С. 85, 89, 90.

⁴⁹ Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб, 1902. Т. 3. С. 167, 168.

⁵⁰ Шейн П. В. Белорусские народные песни. С. 88.



а ў большасці выпадкаў замянялі простыя каляндарныя даты.

Наогул у другой палове XVIII ст. значна ўзмацняецца значэнне вуснапаэтычнай творчасці ў духоўным жыцці народа. Гэтаму німат у чым садзейнічае закрыццё амаль усіх брацкіх друкараў, забарона афіцыйнага ўжывання беларускай мовы. Уплыў народнай творчасці адчуваецца ў літаратуры, дзе шырока выкарыстоўваюцца вобразнасць і

прыёмы фальклору. Селянін стаповіцца галоўным героем у многіх п'есах беларускага школьнага тэатра («Камедыі» Каятана Марашэўскага, «Доктар па прымусу» Міхала Цяцёрскага і інш.). Матывамі беларускай народнай песеннасці прасякнуты нават творы прафесійнага музычнага мастацтва, як, напрыклад, опера «Аналон-заканадаўца, або рэфарміраваны Парнас», дзе побач з міфалагічнымі багамі, тытанамі, паз-



тамі і сацірамі дзейнічае і беларускі селянін⁵¹.

Надзвычай узрастае значэнне лялечнага тэатра — батлейкі, персанажы якога — лялькі, выразаныя з дрэва і апрацутыя ў аднаведныя касцюмы. Рэперту-

ар батлейкі, багаты жыццёвым і фальклорным матэрыялам, камічнымі сцэнамі з народнымі песнямі і танцамі, яскрава перадаваў светаногляд, адносіны працоўных мас да прадстаўнікоў эксплуататарскіх класаў, якім супрацьпастаўляўся селянін — захавальнік фальклору і жыццёвай мудрасці.

Гэтыя працэсы шмат у чым абумовілі развіццё беларускай пластыкі з яе фальклорным вобразна-паэтычным зме-

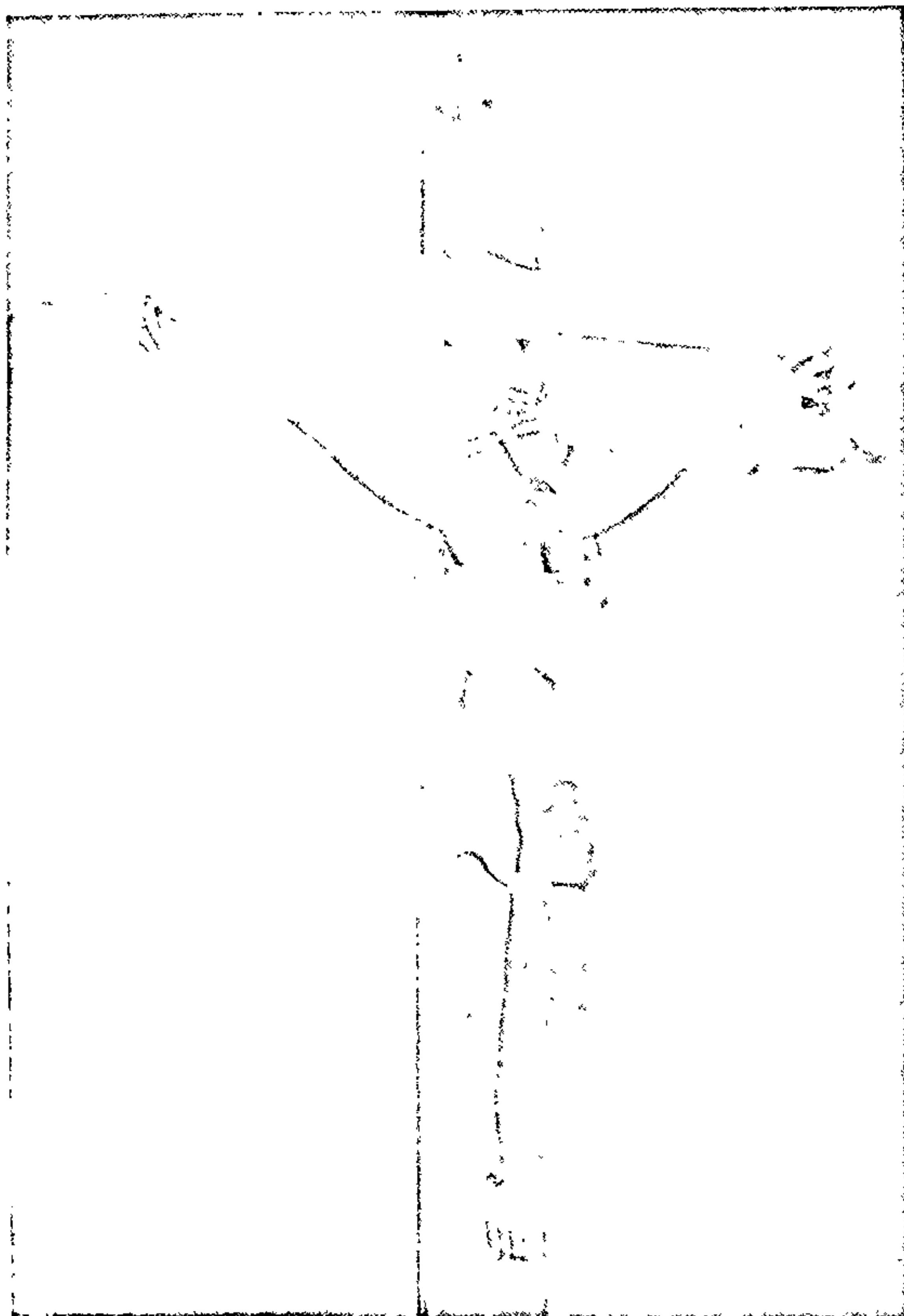
⁵¹ Корзун І. В. «Апалон-заканадаўца» — адноўлены помнік // Літ. і мастацтва. 1987. 16 сн. С. 16.

131. Іаан Багаслоў.
1-я пал. XIX ст.
в. Сопкаўшчына Мінскай вобл.



стам. Фалькларызацыя скульптурных вобразаў, якая абаніралася на эстэтычныя каштоўнасці народнага светаўспрымання, сведчыла аб глыбокай народнай аснове творчасці беларускіх майстроў. Прыклад таму — шэраг скульптур з алтарных кампазіцый, адзначаных пенаўторнай своеасаблівасцю. Сярод іх апосталы з в. Нягневічы Гродзенскай вобласці (ДММ БССР). Яшчэ ў 1798 г. у Святамікалаеўскай царкве

гэтага сяла на бэльцы перад галоўным алтаром стаяла 12 паліхромных скульптур апосталаў і Хрыстос, з якіх захавалася толькі некалькі фігур. Гэта выявы апосталаў Паўла і Пятра, выкананыя «разьбярком Пятра», а таксама Марка, Іаана Багаслова, выразаныя «разьбярком Марка» з Нягневіч. Хаця выкананы яны рознымі майстрамі, але ў пластычнай трактоўцы шмат агульнага — каржакаватыя постаці, вялікія рукі і ступні ног,



вертыкальны рытм складак адзення. Фігуры ўплошчаныя, позы спакойныя, досыць статычныя, што падкрэсліваецца іх францальнай пастаноўкай, рытмічна спадаючымі складкамі адзення. Рукі моцна сціскаюць кнігі. Твары шырокія, скуластыя, быццам абветраныя і задубелыя на сонцы. Толькі будзённая сялянская вопратка заменена традыцыйным адзеннем святых — хітонам і планчом. Скульптуры наліхромныя, і расфарбоўка разам з пластычнай мадэліроўкай завяршае набудову аб'ёмных форм. Фармальныя рысы барока, якія праявіліся ў перадачы рухаў, складак вопраткі, агульнай кампазіцыйнай набудове, надаюць вобразам своеасаблівасць

і абаяльнасць, паколькі дадзены ў арыгінальнай інтэрпрэтацыі ў адпаведнасці з бачаннем і разуменнем майстроў.

Па-майстэрску выкананы і «Хрыстос ля слупа» (в. Сакалова Брэсцкай вобл., ДММ БССР). Нахіленая галава, зведзеныя ў каленях ногі, доўгія рукі, якія нагадваюць плёткі. Спакой і бязвольнасць ва ўсім абліччы. Вобразны лад твора строгі і лаканічны. Фігура маналітная, рукі выражаныя ў агульнай масе невысокім рэльефам. Кантуры скульптуры акрэслены мяккімі акруглымі лініямі. У той жа час рэзка асіметрычныя рысы твару, смелае парушэнне прапорцый робяць вобраз эмацыянальна насычаным.

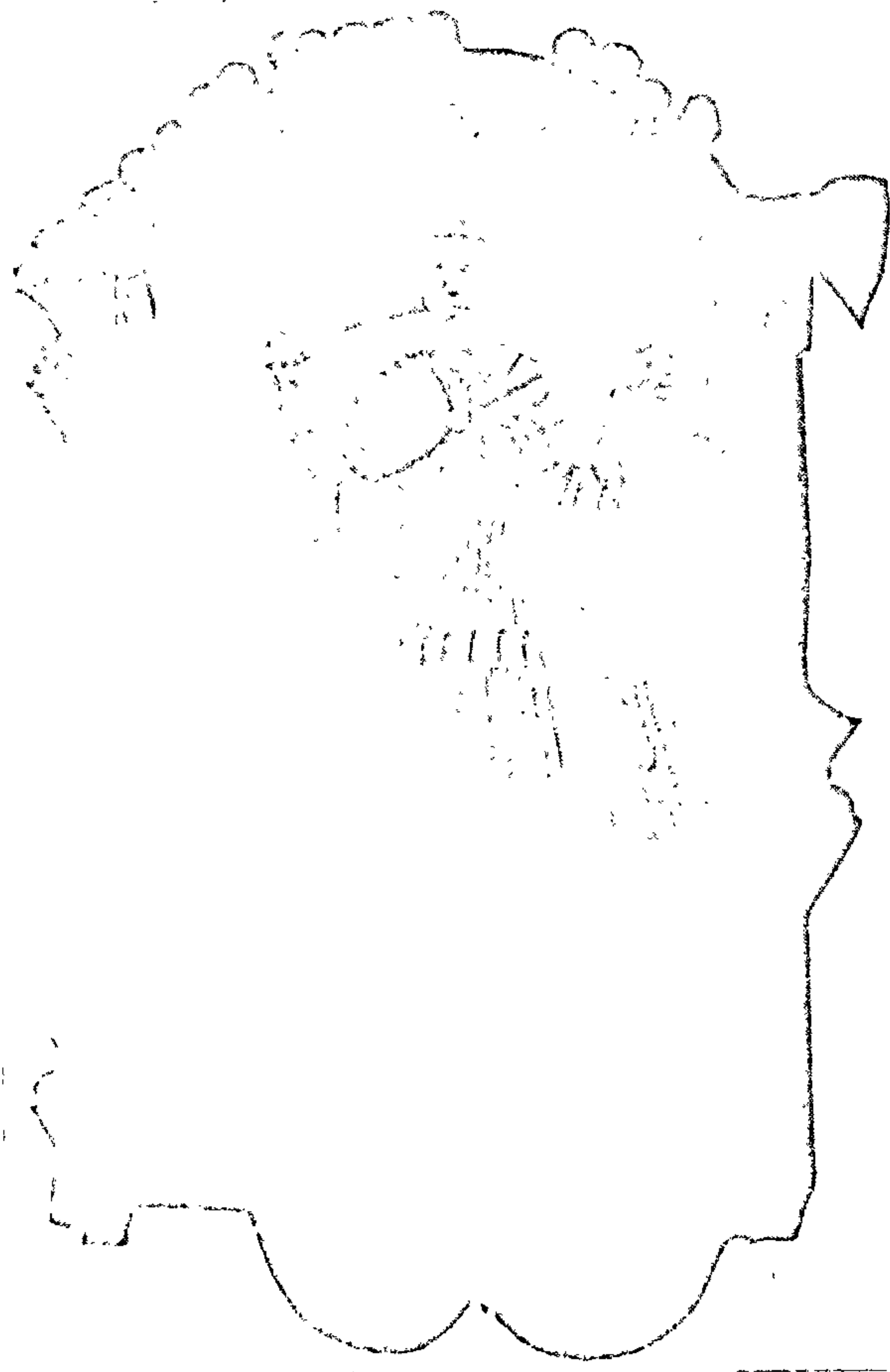
133. Смугкуючы Хрыстос.
Пач. XIX ст. Троіцкі касцёл,
в. Косава Брэсцкай вобл.
МСБК АН БССР



Поўны цёнлай найўнай прастаты вобраз Юр'я Пераможцы (г. Полацк, ДММ БССР). Апрауты ў латы, тупіку, плашч, ён стаіць на пачвары і працінае яе кан'ём, якое знаходзіцца ў наднятай руцэ. Характэрна, што пачвару майстар наказаў з чалавечым тварам і тулавам. Канкрэтнае антрапаморфнае аблічча, якое нададзена сімвалічнаму злу, узмацняе эмацыянальнае ўздзеянне, робіць скульптуру дакладнай і па-мастацку выразнай.

Вялікую ўвагу надае майстар раскрыццю характару персапажа, перадачы фактурнасці матэрыялу. Кожная дэталі зроблена старанна, ювелірна і дакладна, з вялікім тэхнічным і мастацкім майстэрствам. Топка перададзены металічныя латы і шлем, скураныя боты, што шчыльна абцягваюць ногі. Плашч мякка трактаваны складкі плашча, які перакінуты праз левае плячо і эфектна апускаецца збоку. Афарбоўка даспехаў добра імітуе матэрыял,

134. *Архангел Міхаіл.*
1-я пал. XIX ст. в. Забалаць
Гродзенскай вобл.
ДММ БССР



падкрэслівае халодную цвёрдасць металу, адналіраванага да бляску. Дакладна і адчувальна перададзены жыццёва канкрэтны твар Юр'я, лёгкая асіметрыя якога ўносіць адчуванне ўнутранага руху. Стараўная прапрацоўка кожнай дэталі не перашкаджае перадачы жыццёвай энергіі, высакароднасці і доблесці Юр'я — бездакорнага рыцара, змагаючага за справядлівасць. Гэтыя героічныя і маральна-этычныя якасці — у твары, сур'ёзным поглядзе, валявой складцы вуснаў, у моцнай фігуры.

Позняе барока, росквіт якога прыпадае на трэцюю чвэрць XVIII ст., яго выяўленчыя і стылістычныя прыёмы таксама знаходзяць свосасаблівую інтэрпрэтацыю ў творчасці мясцовых майстроў. Фігуры персанажаў становяцца няўстойлівымі, плечы адкінуты назад, калені напанаўскагнутыя і разгорнутыя, складкі адзення ўтвараюць мудрагелістыя малюнак ліній (скульптуры апёлаў з в. Камянец Брэсцкай вобл., МСБК; св. Казіміра з г. п. Рось Гродзенскай вобл. і інш.). У дынаміцы поз святых

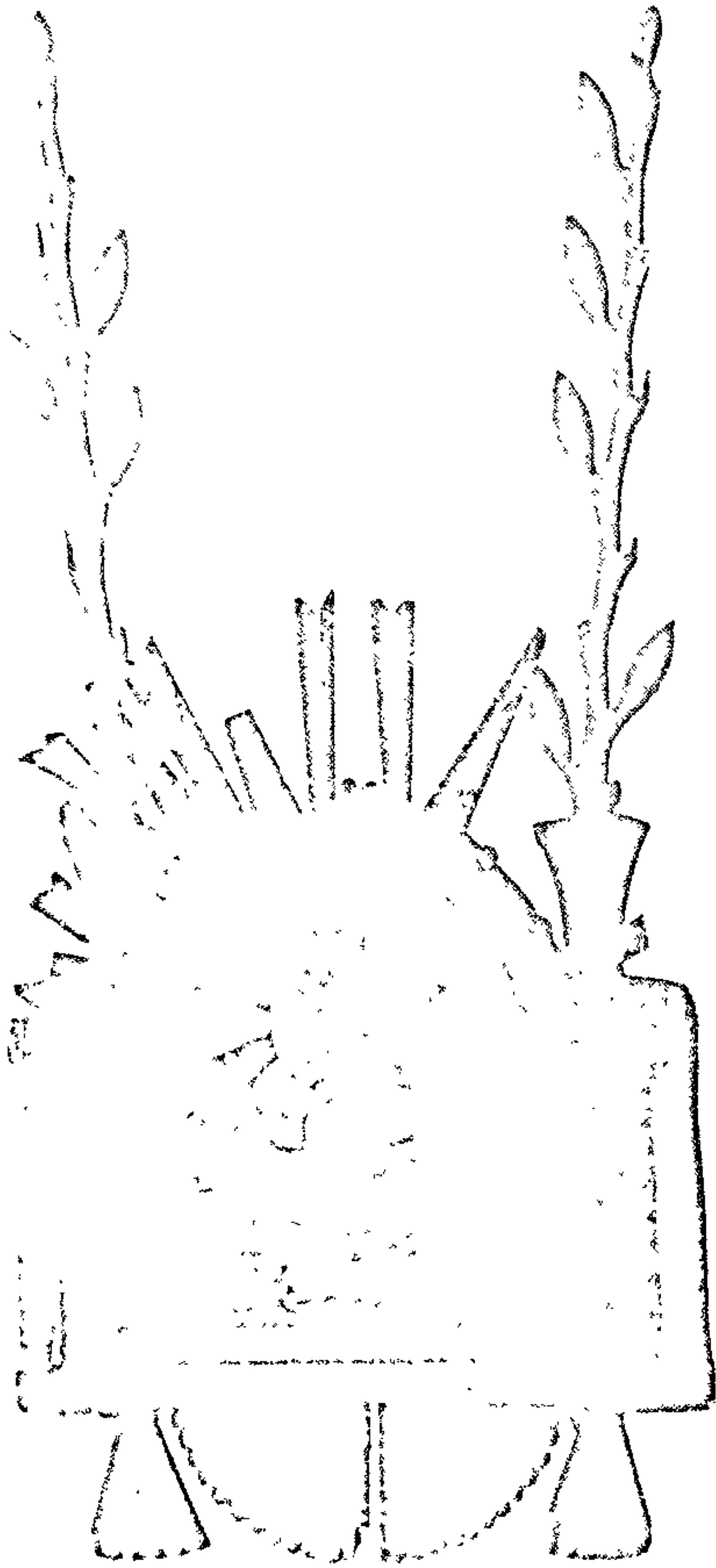
135. Іосіф з дзіцем.
1-я пал. XIX ст.
в. Забалаць Гродзенскай вобл.
ДММ БССР.



адчуваецца некаторая манернасць, хаця пластыка іх разнастайных жэстаў вельмі выразная, а драпіроўкам адзення ўласціва прыгажосць малюнка. Але нават пры выкарыстанні ўсіх гэтых прыёмаў з арсенала позняга барока майстры імкнуцца перадаць уцяжараную масу прысадзістай постаці, матэрыяльнасць адзення. Як правіла, фігуры вызначаюцца ўраўнаважанасцю, стрыманасцю жэстаў, жыццёвай канкрэтнасцю

ў спалучэнні з пэўнай дэкаратыўнасцю. Сістэма выразных сродкаў тут не даводзіцца да крайняй манернасці і не ўплывае на манументальнасць вобразаў.

Значную цікавасць у гэтых адносінах уяўляе шэраг скульптур, адзначаных разнастайнасцю выразных і жывапісна-пластычных характарыстык. Сярод іх выявы аносталаў (в. Трабы Гродзенскай вобл., МСБК, в. Пелішча Брэсцкай вобл. і інш.).



136. Юры. 1-я пал. XIX ст.
в. Забалаць Гродзенскай вобл.
ДММ БССР

Своеасаблівае мастацка-стылістычнае вырашэнне скульптуры аностала з в. Трабы, дзе ўсё набудавана на асіметрыі. Адно плячо ніжэй другога і адведзена назад, асіметрычны твар з перакошанай лініяй вачэй, зменчанай у бок барадой. Крысе адзення быццам напоўнена ветрам. Гэта надае фігуры

дышаміку, пластычную лёгкасць, удала дапоўненую паліхромнай расфарбоўкай.

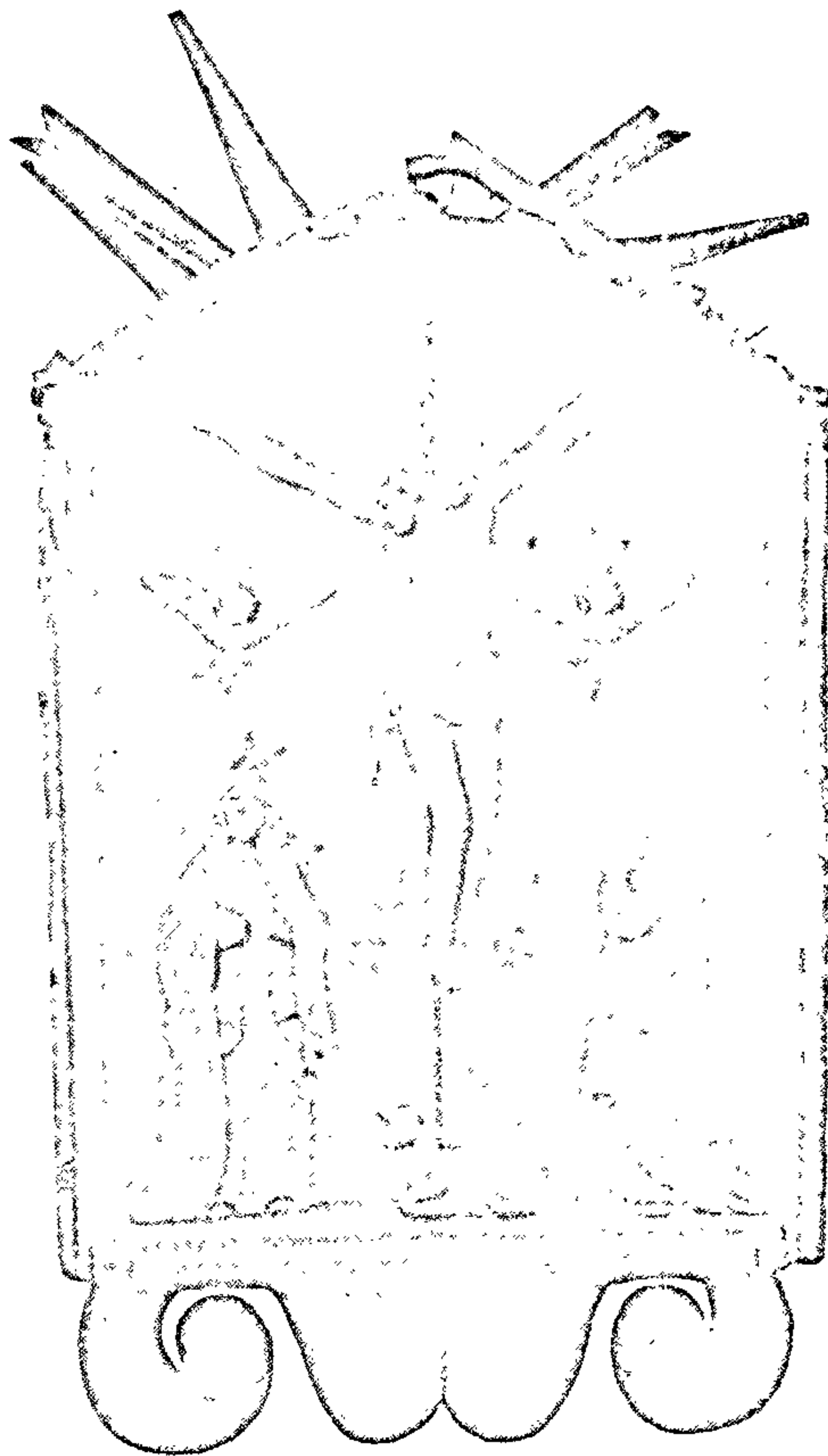
Стылістычна блізкая да яе і скульптура аностала з в. Пелінча Брэсцкай вобласці. Твар яго засяроджаны, поўны ўнутрапай значнасці. Дзякуючы аблегчанай ніжняй частцы, вінтавой скуружыністай позе фігура стварае ўражанне імкліваасці руху, узмоцненага павышанай жэстыкуляцыяй.

Мапументальнасць скульптуры біскупа Станіслава (в. Берастовічы Гродзенскай вобл.) пазначана абагульненай трактоўнай адзення, афарбоўкай фігуры ў белы колер. Станіслаў наказаны ў экспрэсіўнай позе, цяжар цела перапасены на адну нагу, і фігура ўраўнаважваецца лёгкім выгібам у другі бок. Гэты прыём узбагачае кампазіцыю, надае ёй пругкасць і скуружыністасць.

Экспрэсіўнай дэфармацыяй твараў, своеасаблівымі жэстамі вызначаюцца скульптуры аносталаў з в. Адэльск Брэсцкай вобласці, Пятра і Паўла з в. Выгаленты Гродзенскай вобласці. Вабяць прастанародны тынаж, каржакаватыя постаці гэтых святых, траннасць іх характарыстык.

На жаль, на сённяшні дзень захаваліся толькі асобныя фігуры, хаця ў свой час даволі распаўсюджанымі былі і шматфігурныя кампазіцыі. Так, на міжскай краявой выстаўцы 1918 г. эканававуся шэраг работ, сярод якіх вылучалася «Распяцце з прадстаячымі», дзе злева змяшчалася фігура маці боскай, якую падтрымлівае Ганна, справа — Іаан (в. Талачын Аршанскага р-на). Значную цікавасць уяўляла таксама кампазіцыя «Тайная вячэра» з маленькімі фігуркамі Хрыста і аносталаў, што сядзяць у адным радку за сталом, на якім міска з рыбай і кілішкі (в. Сялец Клімавіцкага навета), або зусім некананічны сюжэт на кляйме царскіх вярот, дзе замест традыцыйнага «Блага-

137. Распяцце з прадстаячымі.
1-я пал. XIX ст.
в. Забалаць Гродзенскай вобл.
ДММ БССР



вешчання» паказана маці боская ў
акружэнні шасці апосталаў⁵².

Традыцыі барока ў драўлянай скульп-
туры трымаюцца працяглы час, і таму
класіцызм, які распаўсюджваецца ў ма-
стацтве з 1780-х гадоў, прыкметнага
следу ў ёй не пакінуў. Помнікі гэтага
перыяду цёмналікія, і ў іх часта спа-
лучаюцца рысы барока і класіцызму.

Мясцовы майстар Іосіф Астанчык,

⁵² Д-р Ініэль А. Павадыр па менскай краё-
вай выстаўцы. Мн., 1918. С. 31.

які стварыў скульптурны ансамбль у
Мікалаеўскай царкве в. Кажан-Гара-
док Брэсцкай вобласці, быў, відаць, до-
бра знаёмы з узорами скульптуры ба-
рока, але інтэрпрэтаваў іх на-свойму, з
улікам новых занатрабаванняў.
У скульптурах Іаана Хрысціцеля, Пят-
ра і Паўла, зменчаных у галоўным ал-
тары, ён назбывае складаных ракурсаў,
паўмыснай дынамікі. Рухі стрыманыя і
не парушаюць франтальнасці і ўрачы-
стасці фігур, узмоцненай іх расфарбоў-
кай у белыя і залацістыя колеры. Ура-

138. Распяцце з прадстаячымі.
1-я пал. XIX ст. Фрагмент.
в. Забалаць Гродзенскай собл.
ДММ БССР

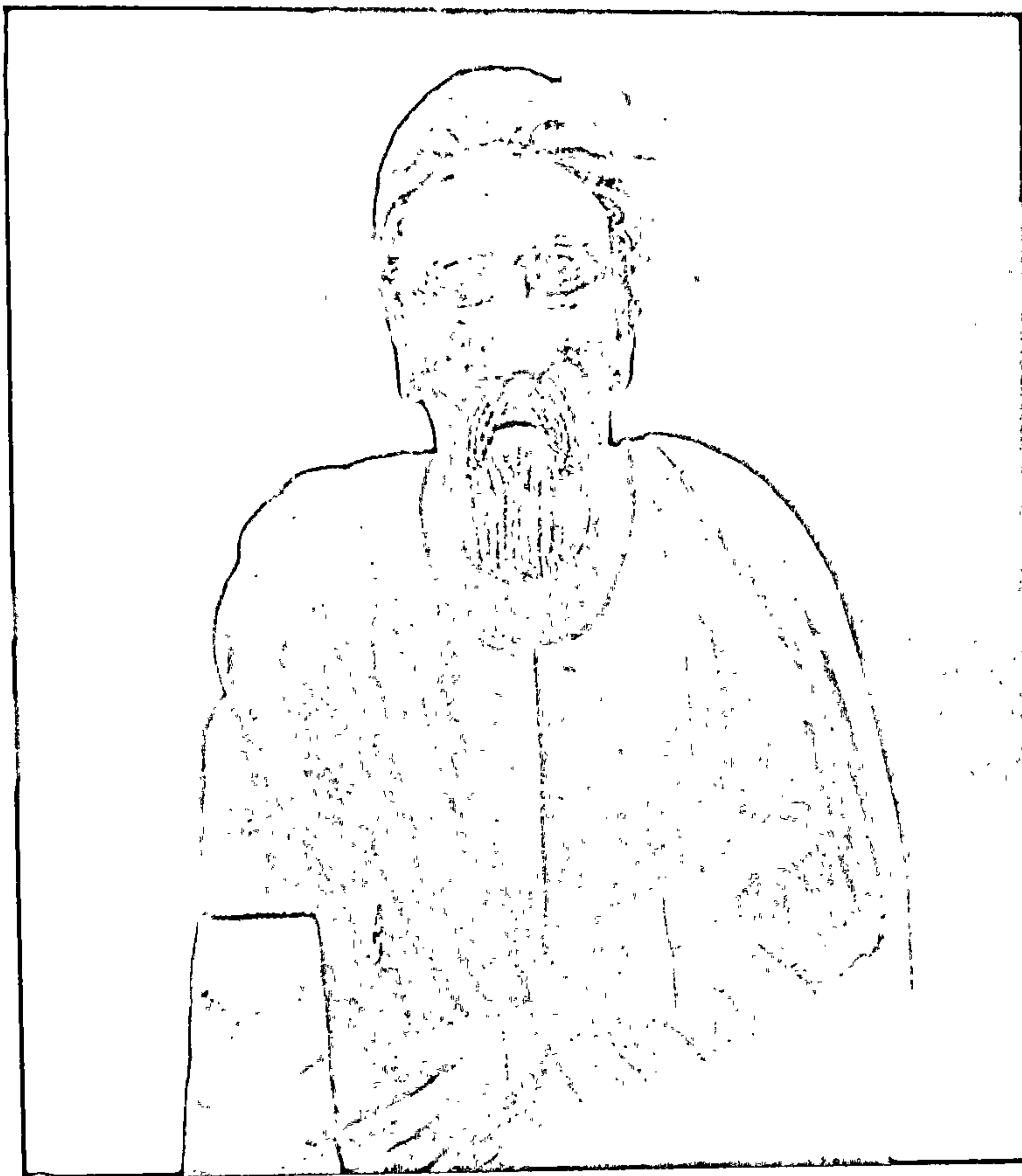


жваюць твары аносталаў з асіметрычнымі рысамі, высокімі пукатымі лбамі, вялікімі ракавінамі вушэй. Майстар, які выконваў гэтыя скульптуры, наўрад ці меў прафесійную надрыхтоўку, але яго работы прыцягваюць жыццёвасцю і канкрэтнасцю, блізкасцю да народнага густу.

Дэмакратычныя тэндэнцыі яшчэ больш яскрава прасочваюцца ў творах драўлянай пластыкі, прызначаных для прыдарожных крыжоў, капліц. Яны ў вялікай колькасці ўзводзіліся на могілках, пры дарогах, пры ўездзе і выездзе з вёсак. Імі адзначалі важнейшыя гра-

мадскія падзеі, услаўлялі гістарычныя месцы і г. д. Яшчэ П. Шнілеўскі ў сярэдзіне XIX ст. пісаў: «Погляд надарожніка пры ўездзе ў Нясвіж сустракае амаль на кожным кроку драўляныя крыжы і крыжыкі, а таксама каплічкі з разьбянымі фігурамі маці божавай, Спаціцеля, Іаана Прадцечы»⁵³. Крыжы і каплічкі часта аздабляліся ажурнай разьбой, якая ў спалучэнні са скульптурай надавала ім незвычайную прыгажосць.

⁵³ Шнілеўскі П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. СПб, 1853. С. 40.



*139. Апостал Пётр. Канец XVIII — пач. XIX ст.
в. Прошкава Віцебскай вобл. МСБК АН БССР*

Такая карціна была характэрна і для іншых мясцін Беларусі, дзе «вадроўніка ўражвала мноства рымска-каталіцкіх касцёлаў, капліц, крыжоў і статуі»⁵⁴.

У сярэдзіне XIX ст., імкнучыся на-

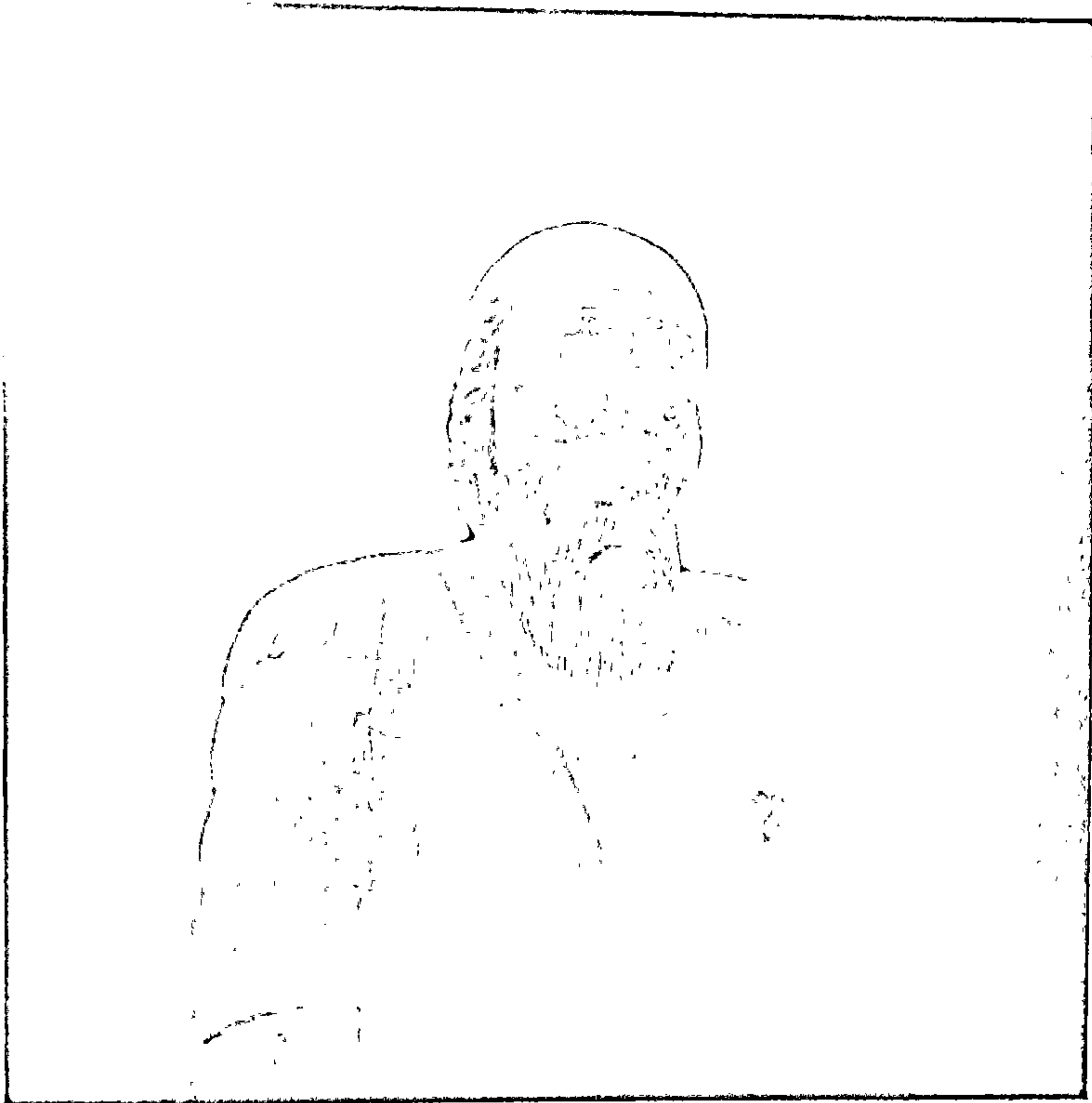
садзіць у Паўночна-Заходнім краі праваслаўе, Мураўёў выдаў указ, паводле якога «ўсе выявы (статуі, крыжы каталіцкія) знішчыць нягласным чынам на месцы самімі свяшчэннікамі над паглядам благачынных»⁵⁵. А ў распараджэн-

⁵⁴ Миловидов А. И. Меры, принятые графом Муравьевым к ограждению православного населения от латинско-польской пропаганды. Вильна, 1900. С. 3.

⁵⁵ Миловидов А. И. Церковно-строительное дело в Северо-Западном крае. Вильна, 1913. С. 17.



140. Апостал Павел.
Канец XVIII —
пач. XIX ст.
в. Прошкава
Віцебскай вобл.
МСБК АН БССР



141. Апостал Павел. Канец XVIII — пач. XIX ст. Фрагмент.
в. Прошкава Віцебскай вобл. МСБК АН БССР

ні начальніка краю ад 8 жніўня 1864 г. указвалася, што «настаноўка крыжоў і статуі па-за касцёламі забаронена»⁵⁶. Правядзенне ў жыццё гэтых указаў садзейнічала таму, што многія помнікі народнай драўлянай скульптуры былі беззваротна страчаны. Нязначная колькасць скульптурных выяў, якія захаваліся да нашага часу, дае пэўнае ўяўленне аб характары творчых пошукаў

народных разьбяроў, іх высокім майстэрстве.

Вядома, што кола сюжэтаў, да якіх звярталіся майстры, было стабільным і абмяжоўвалася рэлігійнымі вобразамі, тэмамі і нават іх аднолькавым знешнім вырашэннем. Але, маючы адну і тую ж схему пабудовы скульптурнага вобраза, разьбяры ўносілі разнастайныя адценні, інтанацыі ў яго трактоўку, давалі яму сваю інтэрпрэтацыю. «Пры малой рухомасці іканаграфічных матываў, стойкасці традыцыйных форм сялянскае мастацтва валодае выключным мноствам варыянтаў, — адзначаў В. Вора-

⁵⁶ Миловидов А. И. Меры, прынятыя графом Муравьевым к ограждению православного населения от латинско-польской пропаганды. С. 26.

паў.— Усё яго мастацкае багацце і разнастайнасць заключаецца менавіта ў гэтых бясконцых паўтарэннях і перафразіроўках, блізка падобных на асноўнай іканаграфічнай або дэкарацыйнай тэме, але вельмі розных на стылістычнай апрацоўцы аднароднага тэматычнага зместу»⁵⁷.

Народная скульптура ўвасабляла, як правіла, сялянскі тыпаж з характэрнымі для яго сацыяльнымі, этнічнымі рысамі ў трактоўцы твару, адзення, трыапа нададзенай паставе, жэстах, рухах. Калі рукі, то працавітныя, ледзь не мазольныя, калі твар, то стомлены, задумены або заклапочаны печым зямным. Разьбяры добра ведалі цяжкае, гаротнае жыццё селяніна, таму ў сваіх творах яны выяўлялі не столькі рэлігійныя пачуцці, колькі персаніфікавалі ў ліках святых сацыяльныя і душэўныя пакуты народа. Сцвярджэнне жыццёвай рэальнасці ў процівагу рэлігійнай умоўнасці, дэміфалагізацыя вобразаў святых з'яўляліся вызначальнымі рысамі гэтых твораў.

Асаблівай любоўю ў народных майстроў карысталіся вобразы, у якіх была заключана экспрэсія. Да іх адносіліся шматлікія выявы Хрыста — смуткуючы Хрыстос, распяты і паміраючы на крыжы, прывязаны да слупа і закатаваны. Варыянты і кампазіцыйныя нюансы выяў Хрыста вельмі разнастайныя, як разнастайная жыццёвая аснова, якая ўскосна ў іх адлюстравана.

Цікавым з'яўляецца «Распяцце» з в. Сцепанкі Брэсцкай вобласці (МСБК). З пункту гледжання прафесійнага мастацтва ў скульптуры шмат неадпаведнасцей: вялікая галава ў параўнанні з тулавам, на-мужыцку цяжкія кісці рук і ногі з выступаючымі мышцамі. Майстар смела абыходзіцца з рэальнымі анатамічнымі прапорцыямі, надкрэслі-

вае і дэфармуе іх, але пасуперак законам нарматыўнай эстэтыкі дасягае вялікага эмацыянальнага ўражання.

У «Распяцці» з в. Моладава Брэсцкай вобласці майстар засяроджвае ўвагу на твары Хрыста, дзе канцэнтравана экспрэсія, у той час як сама фігура застаецца статычнай. Выразнасць скульптуры надае журботны пахіл галавы ў цярыновым вянцы і прасты сялянскі твар, назбаўлены стэрэатыпнай іканапіснасці.

Неабмежаваную прастору для творчай фантазіі майстроў даваў вобраз смуткуючага Хрыста. На-сялянску заклапочаны, Хрыстос сядзіць на камені ў глыбокім роздуме, падпёршы рукою шыяку. Вузкія плечы, плоскія рабрыстыя грудзі. Вялікія круглыя калені, худыя ногі з развітымі ікрамі і вялікія шырокія ступні ног. На лбе — плямы крыві. Каляровыя сродкі разам з пластычнай мадэліроўкай узмацняюць сэнсавую і эмацыянальную выразнасць скульптурнага вобраза (г. Мядзель Мінскай вобл., ДММ БССР).

Даволі распаўсюджанымі былі ў творчасці беларускіх майстроў і выявы іншых святых, у інтэрпрэтацыі якіх яны прытрымліваліся тых жа прыпынаў дэміфалагізацыі, адыходу ад кананічнай іканаграфіі. Гэта можна заўважыць у шэрагу скульптур з в. Забалаць Вораўскага раёна Гродзенскай вобласці. Сярод іх архістратыг Міхаіл, Вераніка, апостал Пётр, Іосіф з дзіцем, Юры Пераможца і інш. Скульптуры прызначаліся для прыдарожных крыжоў, таму былі зменчаны ў неглыбокіх кіётах, для аздаблення якіх ужываўся метал.

На чырвоным фоне выразна вылучаецца фігура архістратыга Міхаіла з зялёнымі крыламі, у белым плашчы, блакітнай кашулі, жоўтым шлеме. У левай наднятай руцэ — вагі, на якіх ён узважвае дабро і зло, зробленае чалавекам. Тут нельга памыліцца, таму ён у глыбокім задуменні, не заўважае, што мя-

⁵⁷ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972. С. 48.



142. Фрагмент свечачніка. Пач. XIX ст. Мікольская царква, в. Косава Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР

чом дакранаецца да сваіх вуснаў, быццам гэта дапамога знайсці правільнае рашэнне. У гэтым вобразе майстар, як бачым, імкнуўся ўвасобіць сваё разуменне добра і справядлівасці.

Зямнымі чалавечымі пачуццямі напоўнены вобраз Іосіфа з дзіцем, які вырашаны вельмі рэалістычна. Правай рукой Іосіф трымае дзіця за руку, галава яго павернута да дзіцяці ў даверлівым любоўным наклоне. Абодва басамож. Іосіф апрануты ў доўгую да пят'блакітную кашулю з жоўтай падкладкай, праз левае плячо перакінуты белы плашч, дзіця таксама ў белай кашулі. Абрыс фігур спакойны і строгі, што

падкрэсліваецца франтальнай пастапоўкай, кампазіцыйнай ураўнаважанасцю. Дэталі, вырашаныя пэвысокім рэльефам, узбагачаюць рытмічны лад скульптуры.

Фігуры апосталаў Пятра і Паўла з в. Прошкава Віцебскай вобласці (МСБК) на-сялянску вуглаватыя, кісці рук вялікія, напрацаваныя, твары заклапочаныя. Эмацыянальнае гучанне скульптур узмацняецца своеасаблівасцю іх пластычнага вырашэння, для якога характэрна абагульненасць і прастата форм, статычнасць кампазіцыі, рытм складак адзення, што стварае дэкаратыўны акцэнт.

Народнай драўлянай скульптуры ўласціва ўстойлівая сістэма мастацкіх выражэнняў. Не ведаючы законаў прафесійнага мастацтва, народныя майстры павінны былі самастойна шукаць выразныя сродкі для перадачы ўнутранага стану вобразаў. Імкнучыся падкрэсліць з іх пункту гледжання галоўнае, узмаціць экспрэсіўнасць вобраза, яны прыбягалі да дэфармацыі прапорцый фігуры, абагульненасці форм, праяўляючы вялікую свабоду творчых выражэнняў. Калі твар быў сканцэптрваннем экспрэсіі, то трактоўка фігуры заставалася статычнай. Гэты прыём удала спалучаў падкрэслены псіхалагізм твару з манументальнай абагульненасцю кампазіцыі ў цэлым. У скульптурных вобразы майстры ўкладвалі свае думкі і перажыванні, і таму іх твары, сагрэ-

тыя жывым пачуццём, вызначае шчырасць і непасрэднасць.

Каб зрабіць скульптуру больш выразнай, майстры расфарбоўвалі яе ў розныя колеры, якія ярчэй выяўлялі пластыку фігуры, ажыўлялі твары. Жываніснымі сродкамі разьбяры імкнуліся падкрэсліць аб'ём, узбагаціць пластыку колерам. Акрамя таго, афарбоўка зберагала скульптуру ад уплыву атмасферных ападкаў.

Эмацыянальную і сэнсавую выразнасць скульптурных вобразаў узмаціла своеасаблівая тэхналогія апрацоўкі матэрыялу, добрае веданне яго пластычных і дэкаратыўных магчымасцей. Усё гэта садзейнічала стварэнню значных па глыбіні і змястоўнасці вобразаў, якія выходзілі за вузкія рамкі рэлігійных уяўленняў.

Заклучэнне

Старажытнабеларуская скульптура прайшла доўгі і складаны шлях свайго развіцця. Яна зведала на сабе ўплывы налітычных і сацыяльна-эканамічных абставін кожнай эпохі, якія абумовілі непаўторнасць яе ідэйна-мастацкага аблічча. Нават і тыя пешматлікія помнікі, што захаваліся да нашых дзён, сведчаць аб бесперапыннасці развіцця беларускай скульптуры, аб высокім мастацкім узроўні яе лепшых твораў, выкананых у розных відах і жанрах. Яны даюць магчымасць прасачыць літаральна ўсе мастацкія стылі: раманскі, гатычны, рэнесанс, барока, якія знайшлі ў беларускай пластыцы яскравае ўвасабленне.

Самы ранні — старажытнарускі перыяд прадстаўлены арыгінальнымі і самабытнымі помнікамі дробнай пластыкі — разьбянымі і літымі абразкамі, крыжамі. Мастацка-пластычная структура гэтых твораў складвалася над улівам як візантыйскіх, так і мясцовых традыцый, сфарміраваных шматвяковым вопытам язычніцкай культуры. Наўны ўплыў на дробную пластыку зрабілі і помнікі раманскага мастацтва.

Калі на абразках і крыжах выявы дадзены рэльефна, то шахматы «з тварыкамі», вухачыеткі выкананы ўжо ў аб'ёмнай скульптуры і сведчаць аб шырокім развіцці свецкага мастацтва ў Беларусі. Творы дробнай пластыкі, у якіх ярка праявілася своеасаблівасць культуры старажытных гарадоў Беларусі, даюць магчымасць меркаваць, што пластычнае мастацтва ў гэты перыяд дасягнула значных вышынь і стала

трывалым фундаментам далейшага развіцця беларускай скульптуры.

З'яўленне ў храмах паліхромнай драўлянай і каменнай скульптуры сведчыць аб новым этапе яе развіцця, які характарызуецца ўзаемасувяззю з архітэктурай і яе мастацкімі стылямі. У пешматлікіх помніках гэтага перыяду адчуваецца павевы раманскага мастацтва («Распяцце» з в. Галубічы Віцебскай вобл., Мікола Мажайскі і Параскева Пятніца), позняй готыкі («Марыя» і «Іаан Багаслоў» з в. Месцібава Гродзенскай вобл., «Марыя з дзіцем» з в. Рось Гродзенскай вобл. і інш.). Неабходна адзначыць трываласць гатычных традыцый у беларускай пластыцы, якія трымаюцца амаль да XVII ст. і сутыкаюцца ўжо з праявамі рэнесансу. Але мастацкія традыцыі мінулага ніколі рэзка не адмаўляліся, і таму новае ўключалася ў беларускую скульптуру паступова, з чулым стаўленнем да накопленнага творчага вопыту. Познегатычныя традыцыі спалучаюцца з рэнесанснымі, утвараючы своеасаблівы сплаў («Гаіна», «Іаакім» са Здзітава Брэсцкай вобл., невядомыя святыя з в. Месцібава Гродзенскай вобл., «Гжэгаж» з Полацка). У гэтых творах адчуваецца ўзмацненне рэалістычных тэндэнцый, а пекторыя з іх («Гжэгаж») сведчаць аб стаўленні скульптурнага партрэта ў мастацтве Беларусі.

Рэнесанс аказаў магучае абнаўляльнае ўздзеянне на беларускую скульптуру, прадстаўленую цікавымі і разнастайнымі помнікамі. Пад яго ўплывам значныя змены адбываюцца ў афарм-

лепні храмаў, дзе на змену створкавым прыходзяць прысценныя ярусныя алтары. Этапнымі ў мастацтве Беларусі з'яўляюцца алтарныя комплексы волненскага і будслаўскага касцёлаў, дзе майстры творча інтэрпрэтуюць шматграннасць познерэнесансных і раннебарочных форм.

Своасаблівасць развіцця рэнесансу ў Беларусі, яго арыентацыя на «людскія, паспалітыя» абумовілі пэўны дэмакратызм у выбары персанажаў і выдзеленых сродкаў, што асабліва ярка адбілася ў драўлянай скульптуры.

Важным дасягненнем гэтага перыяду было з'яўленне скульптурных надмагілляў, змешчаных у храмах. У помніках XVI ст. адчуваецца моцны ўплыў італьянскага рэнесансу (дзіцячыя надмагілля з Нявіжа, Міра). Помнікі першай паловы XVII ст. сведчаць аб павевах італьянскага і нідэрландскага Адраджэння і ў той жа час — прыкметах барока (надмагілля з Нявіжа, Крамяніцы, Гальшан). Высокі мастацкі ўзровень скульптурных надмагілляў быў абумоўлены дзейнасцю такіх вядомых майстроў, як Джавані Цыці, Ян Марыя Моска (Падавана), Бернардзін Запобія дэ Джыапоціс, Себасц'ян Сала, Вільгельм ван дэн Блокэ і інш.

У дробнай пластыцы XIV—XVI стст. назіраецца сувязь з мастацтвам Старажытнай Русі («Абраз двухрадны» з Турава, абраз «Прамудрасць ствары сабе храм», «Святы» цінескага разьбяра Ананіі). Каштоўнымі ўзорамі дробнай пластыкі з'яўляюцца таксама творы медальернага мастацтва, развіццё якога звязана з мастакамі рэнесанснай арыентацыі (Валенты Франк, Падавана, Даменік Венетус) і ранняга барока (Ян Энгельгарт, Ханус Трыльнер).

Стварэнне мемарыяльных помнікаў і твораў медальернага мастацтва садзейнічала развіццю скульптурнага партрэта, фарміраванню свецкага напрамку, якое ў скульптуры ішло больш інтэнсіў-

на, чым у жывапісе. Выкананыя на высокім прафесійным узроўні, гэтыя творы аказалі моцны ўплыў на іншыя віды мастацтва.

Век рэнесансу ў Беларусі быў нядоўгім. Узмацненне ідэалагічнай барацьбы, выкліканай наступленнем Контррэфармацыі, прыводзіць да змены стыляў у мастацтве.

Рысы барока праяўляюцца ў скульптуры ў першай палове XVII ст., але інтэнсіўнае засваенне яго форм пачынаецца з другой паловы стагоддзя, на жаль, амаль поўнасцю пазбаўленага помнікаў. У пачатку XVIII ст., адразу пасля заканчэння Паўночнай вайны, пачынаецца інтэнсіўнае будаўніцтва і аднаўленне храмаў. Скульптура драўляная, а ў сярэдзіне — другой палове XVIII ст. стукавая актыўна ўключаецца ў інтэр'еры храмаў і займае там вядучае месца. Буйнейшыя сярод іх — Гродзенскі езуіцкі, Пінскі французска-скі, Слупіцкі маці боскай Нявішны зачатак і інш.

Барока ў беларускай скульптуры характарызуецца працягласцю і трываласцю традыцый, фарміраванню якіх сярэднявечныя мастацкі вопыт і творчасць мясцовых майстроў. Гэта абумовіла самабытнасць беларускай пластыкі, якая выявілася ў багаці і разнастайнасці вобразных характарыстык, свасаблівасці пластычнага вырашэння. Яе вызначае ідэалагічная і эстэтычная ўмеркаванасць, адсутнасць той напружанасці, супярэчнасці, экзальтаванасці, што ўласцівы творам барока заходнесўрапейскіх краін. Характэрныя асаблівасці беларускай пластыкі шмат у чым тлумачацца зваротам майстроў да народнай культуры, да мясцовых мастацкіх традыцый. Гэта абумовіла росквіт нізавых форм, дзе стылявыя элементы барока творча пераасэнсоўваліся ў аднаведнасці з мясцовымі густамі і на сутнасці трансфармаваліся ў народнае мастацтва.

Народная драўляная скульптура атрымлівае ў Беларусі значнае распаўсюджанне. Нягледзячы на тое што ў яе аснове ляжалі рэлігійныя сюжэты, народныя майстры падавалі ім рэалістычную форму і на сутнасці дэміфалагізавалі многія вобразы святых, пізводзячы іх да зямных сімвалаў сацыяльных пакут народа. І таму творчасць беларускіх разьбяроў уяўляецца вельмі значнай па глыбіні адлюстравання сацыяльных,

эстэтычных ідэалаў беларускіх сялян і наапаўленню вялікага творчага вопыту.

У заключэнне неабходна падкрэсліць, што беларуская скульптура на працягу ўсёй гісторыі свайго развіцця не перывала творчых сувязей з культурай суседніх народаў. Гэтыя кантакты былі адной з жыватворных крыніц фарміравання нацыянальнай скульптурнай школы.

Спіс ілюстрацый

1. Статуэтка. Неаліт. Фрагмент. Косць, разьба. Знойдзена археолагам М. М. Чарпяўскім пры раскопках у Асаўцы. МСБК АН БССР
2. Шклоўскі ідал. X ст. ДМ БССР
3. Барыс і Глеб. Сярэдзіна XII ст. Бронза, ліццё. Знойдзена археолагам Э. М. Загарульскім у Копысі. Музей БДУ імя У. І. Леніна
4. Абразок-устаўка з выявай маці боскай. XIII ст. Свінец, ліццё ў гліняную форму. Знойдзены археолагам П. Ф. Лысенка ў Тураве. Інстытут гісторыі АН БССР
5. Пячатка віслая жаночая. XII ст. Правы бок. Свінец. Знойдзена ў Полацку. ДМ БССР
6. Пячатка віслая жаночая. XII ст. Адваротны бок. Свінец. ДМ БССР
7. Абраз «Хрыстос Эмануіл». Пач. XII ст. Камень, разьба, пазалота. Знойдзены археолагам П. Ф. Лысенка ў Пінску. Інстытут гісторыі АН БССР
8. Абраз «Капстанцін і Алепа». Сярэдзіна XII ст. Камень, разьба, пазалота. Знойдзены археолагам Г. В. Штыхавым у Полацку. Полацкі краязнаўчы музей.
9. Абраз двухбаковы «Маці боская». 1-я пал. XIII ст. Правы бок. Камень, разьба. Знойдзены археолагам Э. М. Загарульскім у Мінску. ДММ БССР
10. Абраз двухбаковы «Пётр». 1-я пал. XIII ст. Адваротны бок. Камень, разьба. Знойдзены археолагам Э. М. Загарульскім у Мінску. ДММ БССР
11. Абраз «Мікола і Стэфан». 1-я пал. XIII ст. Камень, разьба. Знойдзены археолагам Э. М. Загарульскім у Мінску. ДММ БССР
12. Шахматны кароль. Канец XII — пач. XIII ст. Косць, разьба. Знойдзены археолагам П. Ф. Лысенка ў Брэсце. Брэсцкі краязнаўчы музей
13. Шахматная пешка «Барабанчык». Пач. XII ст. Косць, разьба. Знойдзена археолагам В. Р. Тарасенкам у Ваўкавыску. ДММ БССР
14. Вухачыетка. 1-я пал. XII ст. Косць, разьба. Знойдзена археолагам Ф. Д. Гурэвіч у Навагрудку. ДМ БССР
15. Шахматная тура «Насада». Пач.—сярэдзіна XII ст. Камень, разьба. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей
16. Шахматная тура «Насада». Пач. XII ст. Косць, разьба.

Знойдзена археолагам В. Р. Тарасенкам у Ваўкавыску.
ДММ БССР

17. Распяцце. Канец XIV ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. в. Галубічы Віцебскай вобл. ДММ БССР

18. Марыя з дзіцем. Пач. XVI ст. Дрэва, разьба, пазалота. Троіцкі касцёл, в. Рось Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.

19. Галоўны алтар. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Праабражэнскі касцёл, в. Новая Мыш Брэсцкай вобл. Выяўлены аб'яднанай экспедыцыяй ІМЭФ АН БССР і ДММ у 1970 г.

20. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Праабражэнскі касцёл, в. Новая Мыш Брэсцкай вобл.

21. Марыя. 1-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл дзевы Марыі, в. Мецібава Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г. МСБК АН БССР

22. Іаан Багаслоў. 1-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл дзевы Марыі, в. Мецібава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй ІМЭФ АН БССР у 1973 г. МСБК АН БССР

23. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога мастацкага музея

24. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Кінешма, філіял Іванаўскага абласнога мастацкага музея

25. Іакім. 2-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікітаўская царква, в. Здзітава Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР

26. Ганна. 2-я пал. XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікітаўская царква, в. Здзітава Брэсцкай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР

27. Павел. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Капліца ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г.

28. Пётр. Канец XVI ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, тапіроўка. Капліца ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г.

29. Аностал. Канец XVI ст. Дрэва, разьба. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

30. Іаан Багаслоў. Пач. XVII ст. Дрэва, разьба, рэшткі паліхроміі. Магілёўскі абласны краязнаўчы музей

31. Марыя. Пач. XVII ст. Дрэва, разьба, рэшткі паліхроміі. Магілёўскі абласны краязнаўчы музей

32. Кацярына. Канец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пасерабрэнне. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР

33. Лізавета. Капец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пасерабрэнне. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. ДММ БССР
34. Марыя з дзіцем. Капец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Божага цела, г. Пясвіж. ДММ БССР
35. Царскія вароты. Капец XVI ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Праабражэнская царква, в. Варапілавічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР
36. Іаан Багаслоў. 1617—1637. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл архангела Міхаіла, г. Навагрудак Гродзенскай вобл. ДММ БССР
37. Фрагмент разьбы алтара. 1-я пал. XVII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Капліца ў в. Мохавічы Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 14 ІМЭФ АН БССР у 1975 г. МСБК АН БССР
38. Галоўны алтар. Каля 1634. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.
39. Іаан Хрысціцель. Каля 1634. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.
40. Казімір. Каля 1634. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.
41. Станіслаў. Каля 1634. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Воўпа Гродзенскай вобл.
42. Галоўны алтар. 1643—1651. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.
43. Галоўны алтар. 1643—1651. Фрагмент. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.
44. Іосіф. 1643—1651. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.
45. Лізавета. 1643—1651. Дрэва, разьба, пазалота. Касцёл Узнясення Марыі, в. Будслаў Мінскай вобл.
46. Бернардзін Запобія дэ Джыапоціс. Надмагілле Гантольда. 1539—1541. Камень, разьба. Кафедральны сабор, філіял Дзяржаўнага мастацкага музея Літоўскай ССР
47. Спячае дзіця. Капец XVI — 1-я пал. XVII ст. Фрагмент надмагілля. Мармур, разьба. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей
48. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла. Пасля 1588. Камень, разьба. Касцёл Божага цела, г. Пясвіж. Выяўлена экспедыцыяй № 19 ІМЭФ АН БССР у 1976 г.
49. Себасцьян Сала. Надмагілле Льва Санегі. Пасля 1591 — пасля 1633. Камень, разьба. Касцёл Міхаіла, філіял Дзяржаўнага гістарычнага музея Літоўскай ССР
50. Надмагілле Паўла Санегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Мармур, разьба. Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля,

- в. Гальшаны Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 35 ІМЭФ АН БССР у 1978 г. МСБК АН БССР
51. Надмагілле Паўла Сапегі. Пасля 1599 — пасля 1635. Фрагмент. Мармур, разьба. Францысканскі касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Гальшаны Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 35 ІМЭФ АН БССР у 1978 г. МСБК АН БССР
52. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі). Пасля 1616. Пячанік, разьба. Касцёл Божкага цела, г. Пясвіж. Выяўлена экспедыцыяй № 19 ІМЭФ АН БССР у 1976 г.
53. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Пячанік, мармур, алебастр, разьба, ленка. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.
54. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Фрагмент. Мармур, разьба. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.
55. Надмагілле Міколы Вольскага і Барбары Войны. Пасля 1623. Фрагмент. Мармур, разьба. Касцёл Ісуса, в. Крамяніца Гродзенскай вобл.
56. Пліта. 1643. Пячанік, мармур, разьба. Фарны касцёл у г. Навагрудку. Выяўлена экспедыцыяй № 9 ІМЭФ АН БССР у 1974 г.
57. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла. Пасля 1607. Пячанік, мармур, разьба. Касцёл Божкага цела, г. Пясвіж. Выяўлена экспедыцыяй № 19 ІМЭФ АН БССР у 1976 г.
58. Пінскі разьбяр Апанія. Двухбаковы абраз «Прамудрасць ствары сабе храм». 1499—1525. Правы бок. Дрэва, разьба. Дзяржаўны Рускі музей, г. Ленінград.
59. Пінскі разьбяр Апанія. Двухбаковы абраз «Святы». 1499—1525. Адваротны бок. Дрэва, разьба. Дзяржаўны Рускі музей, г. Ленінград
60. Медаль Стэфана Баторыя. 1582. Золата, ліццё
61. Манаграміст Р. Р. Медаль Стэфана Баторыя. 1582. Серабро, чаканка
62. Манаграміст П. Д. Медаль Сігізмунда ІІІ. 1595. Золата, чаканка
- 63 а, 63 б. Ян Энгельгарт. Медаль біскупа Валовіча з відам Вільні на адвароце. 1626. Золата, ліццё
64. Хануш Трыльнер. Медаль Уладзіслава ІV. Золата, ліццё
- 65 а, 65 б. Хануш Трыльнер. Медаль Уладзіслава ІV з абеліскам і відам асаджанага Смаленска на адвароце. 1641. Серабро, чаканка
66. Петра Перэці. Галоўны алтар. Каля 1677. Фрагмент. Стука, ляшніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 35 ІМЭФ АН БССР у 1978 г.
67. Петра Перэці. Хрышчэнне. Каля 1677. Стука, ляшніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.

68. Петра Перэці. Марыя Магдаліна, якая абмывае ногі Хрысту. Каля 1677. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.
69. Петра Перэці. Варфаламей. Сіман. Каля 1677. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.
70. Петра Перэці. Дзева Марыя. Каля 1677. Стука, ляпніна. Касцёл аўгусцінцаў, в. Міхалішкі Гродзенскай вобл.
71. Ян Хедэль. Галоўны алтар. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
72. Ян Хедэль. Іакім. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
73. Ян Хедэль. Ганна. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
74. Ян Хедэль. Людміла. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
75. Ян Хедэль. Гіяцынта. 1750—1760. Стука, ляпніна. Касцёл маці боскай Нявінны зачатак, г. Слонім
76. Удальрык. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 9 ІМЭФ АН БССР у 1974 г.
77. Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Касцёл Узнясення Марыі, г. п. Дзятлава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 9 ІМЭФ АН БССР у 1974 г.
78. Себасцьян. 2-я пал. XVII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл архангела Міхаіла, г. Навагрудак. ДММ БССР
79. Казімір Круповіч. Распяцце. 1696. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл. ДММ БССР
80. Царскія вароты. Каля 1690. Дрэва, разьба, паліхромія. Юраўская царква, г. Віцебск. ДММ БССР
81. Царскія вароты. Каля 1690. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Юраўская царква, г. Віцебск. ДММ БССР
82. Царскія вароты. Каля 1690. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Юраўская царква, г. Віцебск. ДММ БССР
83. Старац Іпаліт. Распяцце. Канец XVII ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія
84. Галоўны алтар. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Ушэння Марыі, г. Пінск. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.
85. Навел. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Ушэння Марыі, г. Пінск
86. Пётр. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Ушэння Марыі, г. Пінск
87. Бакавы алтар маці боскай Ружанцовай. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Ушэння Марыі, г. Пінск. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.
88. Юры. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Ушэння Марыі, г. Пінск

89. Антоній з дзіцем. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
90. Антоній з дзіцем. Каля 1730. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
91. Лука. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
92. Мацфей. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
93. Марк. Каля 1730. Дрэва разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
94. Павел. Каля 1730. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Францысканскі касцёл Успення Марыі, г. Пінск
95. Галоўны алтар. 1726. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Камаі Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 23 ІМЭФ АН БССР у 1977 г.
96. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Дрэва, разьба, тапіроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна. Выяўлены экспедыцыяй № 14 ІМЭФ АН БССР у 1975 г.
97. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Дрэва, разьба, тапіроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна.
98. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Дрэва, разьба, тапіроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
99. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Галоўны алтар. 1737—1760. Фрагмент. Дрэва, разьба, тапіроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
100. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Самуіл. 1737—1760. Дрэва, разьба, тапіроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
101. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Андрэй. 1737—1760. Дрэва, разьба, тапіроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
102. Ян Хрысціян Шміт з чаляднікамі. Апостал. 1737—1760. Дрэва, разьба, тапіроўка. Езуіцкі касцёл Францыска Ксаверыя, г. Гродна
103. Іакім. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Вярховічы Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 52 ІМЭФ АН БССР у 1980 г. МСБК АН БССР
104. Ганна. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Вярховічы Брэсцкай вобл. МСБК АН БССР
105. Саваоф. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Троіцкі касцёл, в. Шарашова Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН БССР
106. Архангел Міхаіл. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, па-

- ліхромія. Касцёл Раства багародзіцы, в. Трабы Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 24 ІМЭФ АН БССР у 1976 г. МСБК АН БССР
107. Апостал. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Троіцкая царква, в. Зёлава Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 58 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН БССР
108. Ян Цешамук. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Святадухаўская царква, в. Вялікае Падлессе Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 33 ІМЭФ АН БССР у 1978 г.
109. Хрыстос перад Пілатам. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Успенская царква, в. Тэўлі Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР
110. Хрыстос перад Пілатам. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія, пазалота. Мікалаеўская царква, в. Азяты Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. ДММ БССР
111. Хрыстос перад Пілатам. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Слоніўскі р-н. Выяўлены экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1982 г. МСБК АН БССР
112. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Касцёл дзевы Марыі, в. Мецібава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.
113. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Касцёл дзевы Марыі, в. Мецібава Гродзенскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 8 ІМЭФ АН БССР у 1973 г.
114. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, паліхромія. Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г. МСБК АН БССР
115. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Петрапаўлаўская царква, в. Гарадзішча Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1979 г. МСБК АН БССР
116. Себасцьян. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Касцёл Іаана Хрысціцеля, в. Сталовічы Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 38 ІМЭФ АН БССР у 1979 г. МСБК АН БССР
117. Лялькі. Магілёўская батлейка. XIX ст.
118. Разьбяр Пятра. Павел. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Нягневічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР
119. Разьбяр Марка. Іаан. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікалаеўская царква, в. Нягневічы Гродзенскай вобл. ДММ БССР.
120. Хрыстос ля слупа. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Царква Маці боскай, в. Сакалова Брэсцкай вобл.

Выяўлены экспедыцыяй № 3 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.
ДММ БССР

121. Апостал. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, тапіроўка.
Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча Брэсцкай вобл. Выяўлены
экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

122. Павел. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія.
Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча Брэсцкай вобл. Выяўлены
экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

123. Пётр. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія.
Касцёл Сэрца Ісуса, в. Пелішча Брэсцкай вобл. Выяўлены
экспедыцыяй № 4 ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

124. Апостал. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія.
Касцёл Ушэсця, в. Адэльск Гродзенскай вобл. Выяўлены
экспедыцыяй № 14 ІМЭФ АН БССР у 1975 г.

125. Марыя Магдаліна. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, па-
ліхромія. в. Таркачы Гродзенскай вобл.

126. Марыя Магдаліна. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, па-
ліхромія. в. Таркачы Гродзенскай вобл.

127. Казімір. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія.
Касцёл дзевы Марыі, в. Парэчча Гродзенскай вобл. Выяў-
лены экспедыцыяй № 80 ІМЭФ АН БССР у 1982 г.

128. Ян Непамук. Канец XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхро-
мія. Міхайлаўскі касцёл, в. Лужкі Віцебскай вобл. Выяўле-
ны экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г.

129. Маці боская. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба. в. Сопкаў-
шчына Мінскай вобл. Калекцыя Я. М. Сахуты

130. Хрыстос. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, в. Сопкаў-
шчына Мінскай вобл. Калекцыя Я. М. Сахуты

131. Іаан Багаслоў. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разьба, в. Соп-
каўшчына Мінскай вобл. Калекцыя Я. М. Сахуты

132. Распяцце. 2-я пал. XVIII ст. Дрэва, разьба, паліхромія,
в. Моладава Брэсцкай вобл. Выяўлена экспедыцыяй № 4
ІМЭФ АН БССР у 1970 г.

133. Смуткуючы Хрыстос. Пач. XIX ст. Дрэва, разьба, палі-
хромія. Троіцкі касцёл, в. Косава Брэсцкай вобл. Выяўлены
экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН
БССР

134. Архангел Міхаіл. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, метал, разьба,
прасечка, в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР.

135. Іосіф з дзіцем. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, метал, разьба,
прасечка. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР

136. Юры. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, метал, разьба, прасечка.
в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР

137. Распяцце з прадстаячымі. 1-я пал. XIX ст. Дрэва, разь-
ба, паліхромія. в. Забалаць Гродзенскай вобл. ДММ БССР

138. Распяцце з прадстаячымі. 1-я пал. XIX ст. Фрагмент.
Дрэва, разьба, паліхромія. в. Забалаць Гродзенскай вобл,
ДММ БССР

139. Апостал Пётр. Канец XVIII — пач. XIX ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Капліца ў в. Прошкава Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г. МСБК АН БССР

140. Апостал Павел. Канец XVIII — пач. XIX ст. Дрэва, разьба, тапіроўка. Капліца ў в. Прошкава Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г. МСБК АН БССР

141. Апостал Павел. Канец XVIII — пач. XIX ст. Фрагмент. Дрэва, разьба, тапіроўка. Капліца ў в. Прошкава Віцебскай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 7 ІМЭФ АН БССР у 1972 г. МСБК АН БССР

142. Фрагмент свечачніка. Пач. XIX ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Мікольская царква, в. Косава Брэсцкай вобл. Выяўлены экспедыцыяй № 63 ІМЭФ АН БССР у 1981 г. МСБК АН БССР

Паказальнік імён скульптараў

- Акулаў Герасім 141
Алгардзі Аляксандр 96
Аліцкі Ф. 135
Амросій 101
Ананія 98, 99, 101, 102, 194
Андрэў Канстанцін 141
Арсеній, старац 130, 131
Астапчык Іосіф 185
- Берэчы Б. 90
Блокэ Абрагам ван дэн 83
Блокэ Вільгельм ван дэн 83, 88, 194
Бернардзін Занобія дэ Джыаноціс 76, 77, 79, 194
Берніні Джаваіні Ларэнца 95
Бэйтнік Матэвуш 114
- Вартэнсбергер Марцін 103
Вапчынскі Іосіф 124
Венетус Даменік 104, 194
- Гіжыцкі Павел 114
Грым Якаў 120
Гэбрэр Петр 88
- Датрах Антоні 120
Дурніцкі П. 135
- Жылевіч М. 116
Жэброўскі Томаш 115
- Зіноўеў Сцяпан 131
- Іваноў Андрэй 141
Іпаліт, старац 141
- Карагліе Ян Якуб 104
Касінскі Б. 122
Кернер Ян 120
Клаус Ян 114
Конрад Вальтэр 88, 89
- Лазурэвіч 122
Манаграміст ІІД 105
Манаграміст РР 105
Масціцкі А. 135
Мельхіер 103
Міхайлаў Клім 130, 131, 141
- Надавана Ян Марыя (Москва) 76, 79, 80, 82, 103, 104, 194
Паўлоўскі Якуб 114
Паўлаў Давыд 141
Перэці Петра 116
Пільграм Антон 54, 55
Пфістар Ян 82, 88
Пшыньчынскі Францішак 120
- Разьбяр Пятра 179
Разьбяр Марка 179
Росі Франчэска 95, 96
- Сала Себасцьян 85, 88, 194
Санта Гучы 82, 83
- Трусіцкі С. 135
Трыльнер Хануш 106, 107, 194
- Флорыс Карнеліус 83
Франк Валенты 103, 194
Франц 124
- Хедэль Ян (Іосіф) 124, 126
Хернік Стэфан 104
- Цыні Джавані 76, 194
- Шміт Ян Хрысціян 159, 162
Шык Міхаіл 120
Штыня Хануш 106
- Энгельгарт Ян 105, 194

Змест

УВОДЗІНЫ	5
ПЛАСТЫКА СТАРАЖЫТНАРУСКАГА ПЕРЫЯДУ	9
Металапластыка	19
Разьбяная пластыка	25
УПЛЫВЫ РАМАНСКАГА СТЫЛЮ І ГОТЫКІ	39
СКУЛЬПТУРА ЭПОХІ РЭНЕСАНСА	51
Алтарная скульптура	54
Надмагіллі	75
Дробная пластыка	98
СКУЛЬПТУРА ПЕРЫЯДУ БАРОКА	109
Стукавая пластыка	116
Драўляная скульптура	129
ЗАКЛЮЧЭННЕ	193
СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ	196
ПАКАЗАЛЬНІК ІМЕН СКУЛЬПТАРАЎ	205

Научное издание

ЛЕОПОВА АЛЛА КОНСТАНТИНОВНА

ДРЕВНЕБЕЛОРУССКАЯ
СКУЛЬПТУРА

Минск, издательство «Навука і тэхніка»

На белорусском языке

Навуковае выданне

ЛЯВОНАВА АЛЛА КАІСТАНЦІНАЎНА

СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЯ
СКУЛЬПТУРА

Загядчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*

Рэдактар *М. А. Вячорка*

Мастак *Г. І. Мацур*

Мастацкі рэдактар *А. А. Кулажэнка*

Тэхнічны рэдактар *А. У. Скакун*

Карэктар *З. Я. Губашына*

ІБ № 3138

Друкуецца па пастанове РВС АН БССР.

Здадзена ў набор 19.06.89. Падпісана ў друк 04.06.90.
ЛТ 04689. Фармат $70 \times 90^{1/16}$. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 15,21. Ум. фарб.-адб. 44,31. Ул.-выд. арк. 15,0. Тыраж 960 экз. Зак. № 2700.
Цана 5 р. 50 к.

Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па друку. 220600. Мінск, Жодзінская, 18.

Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.



Мінск
«Навука і тэхніка»

