

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

УДК 726.5

ДЫЯЛОГ З НЕБАМ: ГЕНЕЗИС І СЕМАНТЫКА КАМПАЗІЦЫЙНЫХ ДАМІНАНТ У САКРАЛЬНЫМ ДОЙЛІДСТВЕ БЕЛАРУСІ

д-р мастацтвазнаўства Т.В. ГАБРУСЬ

(Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, Мінск)

Разглядаецца сімвалічная трактоўка вертыкалі, якая ідзе з глыбокай старажытнасці, што знайшло адлюстраванне ў паганскіх вераваннях. У хрысціянскім дойлідстве ўзнікае паняцце сакральнай архітэктурнай дамінанты і паступова фарміруюцца кананічныя формы вышынных элементаў храмаў розных канфесій. Адзначана, што ў храмабудаўніцтве Беларусі архітэктурныя формы вышынных элементаў трансфармаваліся ў залежнасці ад канонаў сусіснуючых тут хрысціянскіх канфесій, мастацкіх уплываў і сацыяльна-эстэтычнай атмасферы эпохі.

Ключавыя словы: *сакральная архітэктурная дамінанта, розныя канфесійныя стэрэатыпы і традыцыі, мастацкія ўплывы.*

Мовай архітэктурны з’яўляецца ўзаемадзеянне формы, функцыі і канструкцыі збудаванняў і іх асобных частак, што эвалюцыянуюць на працягу шматвяковай гісторыі соцыуму. У гэтым творчым цывілізацыйным працэсе архітэктурныя формы паступова набывалі і набываюць пэўную знакаваць, сімваліку і семантыку, што асабліва характэрна для сакральнага дойлідства, поўнага вышэйшай таямніцы. Базавымі іманентнымі складнікамі архітэктурна-мастацкай формы з’яўляюцца элементы геаметрыі. Стварэнне пачаткаў элементарнай геаметрыі было адным з вышэйшых дасягненняў абстрактнага мыслення *homo sapiens*, набыццём чалавекам універсальнага спосаба пераўтварэння свету. Дзіўна, як першабытнаму чалавеку ўдалося ўбачыць у зярнятцы проса – кропку, а ў пункцірах звярыных слядоў – плоскую крывую? Больш таго, надаць ім уласцівую толькі асэнсаванай інтэлектуальнай чалавечай дзейнасці сімваліку, зашыфраваную ў геаметрычных знаках старажытных археалагічных культур. Не менш складана, на наш погляд, было абстрагаваць з акаляючага асяроддзя прамую лінію – гарызанталь і вертыкаль. Верагодна, іх правобразамі сталі: для гарызанталі – рэальна не існуючая, але бачная лінія гарызонту, што, на думку старажытных людзей, падзяляла зямны і дольны свет, а для вертыкалі – ствол сакральнага “сусветнага дрэва”, якое тыя сусветы аб’ядноўвала.

Уся гісторыя архітэктурны сведчыць, што вертыкаль з’яўляецца не толькі сімвалам развіцця і творчага пачатку, але і нейкага трансцэндэнтнага дыялогу з вышэйшымі сферамі. Найбольш старажытнай прасторавай архітэктурнай формай гэтага дыялогу, бяспрэчна, з’яўляецца чатырохгранная піраміда, арыентаваная грамямі па баках свету, што адлюстроўвае скрынепадобнае ўяўленне старажытных егіпцянаў пра будову свету, а вяршыняй – да космаса. Аднак у чалавечай дзейнасці *форма піраміды* мела не толькі касмаганічнае значэнне, але, відавочна, стала і першым тэхнічным вынаходніцтвам для перакрыцця арганізаванай цэнтральнай прасторы з мэтай вылучэння яе з хаатычнага навакольнага асяроддзя. Будаўнічыя канструкцыі пірамідальнай і падобнай да яе конусападобнай формы ў этнаграфічным дойлідстве розных народаў вызначаюцца як “шатры”, “намёты”, “вежы”, “каўпакі” і інш. Вышыня гэтых канструкцый істотна вар’іравалася ў розныя гістарычныя перыяды і ў розных краінах.

Антычныя еўрапейскія цывілізацыі міжземнамор’я мелі пантэон багоў, якія жылі хаця і высока на гары, але на зямлі. Храмы, якія былі прысвечаны ім, таксама будаваліся на ўзвышаных месцах, але строгія прамавугольныя перыптэры мелі плоскія дахі і не мелі вышынных частак, скіраваных уверх для кантактаў з вышэйшай свядомасцю, таму што для старажытных грэкаў неба не было месцазнаходжаннем адзінага Бога. Вертыкалі калон і ўсё антычны архітэктурны ордэр структурна інтэрпрэтавалі сабой язычніцкую ідэю “сусветнага дрэва” і ўсю светапоглядную сістэму старажытных грэкаў.

Вынаходніцтва старажытнымі рымлянамі бетона дазволіла ім стварыць унікальны для антычнай цывілізацыі храм усіх багоў – Пантэон, перакрыты вялізным паўсферычным кесаніраваным купалам, дыяметрам 43 м, пабудаваны ў 126 годзе н. э. пры імператрыцы Адрыяне [1]. Велічны купал сімвалізаваў неба, куды ўпершыню былі пераселены антычныя богі. Асвятленне інтэр’ера храма трапяткім струменем святла дагэтуль ажыццяўляецца з дапамогай вялікага апеона (ад грэч. адтуліна, дзірка) у верхняй кропцы паўсферы. Архітэктарам Пантэона лічыцца Апаладор Дамаскі, прозвішча якога скіроўвае генезіс унікаль-

най формы і канструкцыі купала на Бліжні Усход. У 609 годзе язычніцкі пантэон быў асвечаны як хрысціянскі храм у гонар Дзевы Марыі і святых пакутнікаў.

У постантычны перыяд большасць еўрапейскіх культур складалася ўжо ў рамках хрысціянскага монатэістычнага светапогляду. Архітэктурна-мастацкія формы і параметры вышынных дамінант былі абумоўлены магчымасцямі будаўнічага рамяства і склаўшыміся традыцыямі пэўнага рэгіёна, а таксама сацыяльным заказам, які вызначаў іх канфесійную семантыку. Калі разгледзіць сілуэт сярэдневечнага еўрапейскага горада як нейкую сэнсавую дыяграму, стане відавочным, што дамінантная роля ў ёй належыць разнастайным вярхам хрысціянскіх храмаў розных канфесій. Гэта было светапоглядным канцэптам, сімвалічным спосабам зносінаў з Богам на мове сваёй канфесіі і свайго часу [2]. Характэрна, што слова “дамінанта” паходзіць ад лацінскага «*Domini*», што азначае “Пан Бог”.

Дойліды Усходняй Рымскай імперыі ўвасаблялі ў сваіх саборах хрысціянскае бачанне будовы айкумены, надаючы архітэктурным формам і канструкцыям іерархічную сімволіку Царквы зямной і нябеснай з дапамогай грандыёзных купалоў. Візантыйскія тэолагі, а ўслед за імі візантыйскія дойліды былі проста апантаны ідэяй купала і яго нябеснай сімволікі, таму што не было больш дакладнага зрокавага ўвасаблення Неба, як форма паўсферычнага купала [3]. Вышэйшым дасягненнем архітэктурны Візантыйскай імперыі стаў Сафійскі сабор у Канстанцінопалі, узведзены ў 532–537 гадах дойлідам Анфіміем з Трал і Ізідорам з Мілета, перакрыты светлавым рабрыстым купалам на ветразях, дыяметрам 33 м. Вядома, што імператар Юстыніян, які загадаў пабудаваць гэтую грандыёзную святыню, у захваленні ад яе велічы закрычаў: “Я пераўзышоў цябе, Саламон!”, маючы на ўвазе біблейскі храм цара Саламона. Дасканаласць архітэктонікі сабора сведчыць пра наяўнасць развітых будаўнічых традыцый, якія неслі стваральнікі гэтага шэдэўра, што таксама паходзілі з Малой Азіі.

Складаны гістарычны кангламерат шматлікіх этнасаў, якім была Візантыйская імперыя, на працягу тысячагоддзя выпрацоўваў адметную тыпалогію хрысціянскага храма. Паколькі асноўным будаўнічым матэрыялам візантыйскага арэала быў не трывалы прыродны камень, як у Заходняй Еўропе, а плінфа (цэгла з абпаленай гліны), узводзіць купалы вялікіх пралётаў было складана. Першыя купальныя храмы Візантыі не мелі светлавых барабанаў – купал размяшчаўся непасрэдна на апорным кольцы, якое падтрымлівалі падпружныя аркі і ветразі (пандатывы). Пазней для лепшага асвятлення падкупальнай прасторы паміж купалам і апорным кольцам пачалі ўзводзіць круглыя вертыкальныя аб’ёмы (барабаны) з светлавымі вокнамі. У сярэневізантыйскі перыяд быў выпрацаваны кананічны тып кампактнага крыжова-купальнага храма з пяццю светлавымі купаламі. Храм гэтага тыпу меў узвышанае прасторавае ядро ў форме крыжа, над якім размяшчўся большы з купалоў, што сімвалізавалі Распяцце і ўвазнясенне Хрыста Збаўцы. Ва ўнутраных вуглах цэнтрычнага роўнаканцовага крыжа месціліся больш нізкія аб’ёмы-кампартыменты, над якімі ставіліся чатыры астатнія светлавыя купалы, што сімвалізавалі чатырох евангелістаў. Арыентацыя меншых купалоў не па баках свету, а па дыяганалях квадратнага плана адзначала прынцыповы адыход ад пантэістычных касмаганічных уяўленняў пра скрынепадобную будову айкумены [4].

Пункт адліку і вытокі станаўлення прафесійнага манументальнага мураванага дойлідства ўсходнеславянскіх народаў былі агульнымі і сацыяльна-дэтэрмінаванымі, што было звязана з прыняццем імі хрысціянства па візантыйскаму ўзору ў канцы X стагоддзя. Першым мураваным храмам, пабудаваным візантыйскімі майстрамі ў хуткім часе пасля Хрышчэння Русі, была царква Нараджэння Багародзіцы ў Кіеве (Дзесяцінная, 989–996 гг.), што адпавядала тагачаснаму асабліваму шанаванню Маці Божай у Візантыі. Росквіт “імперыі Рурыкавічаў” у першай палове – сярэдзіне XI стагоддзя стымуляваў узвядзенне ў цэнтрах буйнейшых княстваў трох грандыёзных сабораў у гонар Сафіі – Іпастанай Прамудрасці Божай: у Кіеве (1017–1037 гг.), Ноўгарадзе (1045–1052 гг.) і Полацку (1044–1066 гг.), якія сваёй веліччу ўвасаблялі ідэю дзяржаўнасці. Першапачаткова гэтыя крыжова-купальныя храмы атрымалі: Сафійскі сабор у Кіеве – 13 вярхоў, што сімвалізавала Хрыста і 12 святых першаапосталаў; у Вялікім Ноўгарадзе – 6 вярхоў; у Полацку – 7 вярхоў. (Пад вярхамі ў гэтым выпадку маюцца на ўвазе паўсферычныя купалы візантыйскага ўзору з крыжамі). Асаблівую ўвагу даследчыкаў прыцягвала і прыцягвае сімволіка лічбы 7 у кампазіцыі полацкага Сафійскага сабора. Ёсць версія, што ён змяніў свяцілішча сямігаловага варажскага бога Ругавіта і таму меў 7 вярхоў. Аднак у праваслаўнай традыцыі сакральная семантыка гэтай колькасці вярхоў суадносіцца са старазапаветнай ідэяй стварэння Царквы на сямі слупах Прамудрасці Божай, сяміцай Уваскрэсення Хрыстова, сям’ю Усяленскімі саборамі, рашэнні якіх аднолькава прымалі ўсходняя і заходняя галіны хрысціянства пасля іх падзелу ў 1054 годзе, і інш. [5].

У XII стагоддзі, у так званы княжацка-епіскапскі перыяд, узнікненне вялікай колькасці ўдзельных княстваў спрыяла трансфармацыі папярэдніх вялікіх шматгаловых крыжова-купальных храмаў у больш сціплы візантыйска-рускі варыянт з адным светлавым купалам у цэнтры. Паколькі ў старажытнарускі перыяд праваслаўныя храмы сімвалічна выконвалі апатрапейную функцыю сакральнага аб’ярога гарадоў, пакрыццё візантыйскіх паўсферычных купалоў набыло шаломпадобную форму, што нагадвала шышак усходнеславянскага ваяра.

У Заходняй Рымскай імперыі купалы доўгі час ужываліся толькі ў гарадах Паўночнай Італіі, якія знаходзіліся пад культурным і палітычным уплывам Візантыі: крыжова-купальныя саборы і купальныя базілікі Равэны, Венецыі, Падуі, Пізы. Узмацненне каталіцкіх тэакратычных тэндэнцый і рост сярэднявечных гарадоў выявілася ў архітэктуры шматлікіх раманскіх і гатычных сабораў. У цэлым раннехрысціянскае і сярэднявечнае храмабудаўніцтва лацінскага арэала шырока выкарыстоўвала іншае архітэктурнае вынаходніцтва старажытных рымлян – крыжовыя скляпенні, якія сталі модульнай тэктанічнай адзінкай раманскіх базілік. Структура базілік з прамавугольным планам і верхнім асвятленнем цэнтральнага нефа дазваляла рабіць іх даволі вялікімі і ўмяшчальнымі. Перасячэнне галоўнага падоўжнага нефа і роўнавышыннага з ім папярочнага нефа (трансепта) у верхнім сячэнні збудавання ўтваралі план у выглядзе выцягнутага ў заходнім кірунку крыжа, названага ў гісторыі архітэктуры “лацінскім” [6]. Сяродкрыжжа перакрывалася крыжовым скляпеннем, а звонку вылучалася масіўнай чацверыковай вежай, завершанай спічастым шатром. Іншы раз востраверхія шатровыя вежы ставіліся і на рамянах крыжа, па баках свету. З заходняга боку дынаміку базілікі спыняў высокі, па шырыні роўны кроку калон аб’ём фасада-нартэкса, завершаны дзвюма магутнымі чацверыковымі вежамі па баках, альбо адной вежай у цэнтры (з шатрамі ці без іх). Вярхі іх увенчваліся крыжамі ці сакральнай скульптурай. Архітэктурную кампазіцыю раманскіх сабораў часта ўзбагачалі круглыя абарончыя вежы з вітымі ўсходамі, якія не мелі сакральнай семантыкі.

Грандыёзныя гатычныя базілікі скіроўваліся да Неба густым лесам контрфорсаў, вімпергаў, пінаклей, фіялаў, спічастых шатроў [7]. У мастацка-семантычным вобразе храмаў адну з галоўных ролей адыгрывае асвятленне сакральнай прасторы. Менавіта мэтанакіраванае імкненне напоўніць саборы “Божым святлом” спрыяла вынаходніцтву ўзаемазвязанай канструкцыйнай гатычнай сістэмы на аснове стрэльчатых арак, нервюрных скляпенняў, контрфорсаў і аркбутанаў і ў выніку – стварэнню адрознай ад раманскай узвышанай “балдахіннай” прасторы інтэр’ера з вялікімі вокнамі, зашклёнымі вітражамі з евангельскімі сюжэтамі.

Толькі з узмацненнем свецкага апачатку ў жыцці соцыума ў эпоху Адраджэння ў заходнееўрапейскім арэале адбылося вяртанне да ідэі антычнага купала, але ў іншых формах і канструкцыях: двух-ці трохабалонкавых, з абрысам у выглядзе правіслага ланцуга (сабор Санта-Марыя дэль Фіёры ў Фларэнцыі). Пазней яны знайшлі сваё месца ў еўрапейскай архітэктуры барока (сабор св. Пятра ў Рыме, сабор св. Паўла ў Лондане) і класіцызму (шэраг сабораў Парыжа і Санкт-Пецярбурга). Вялічны купал Сан П’етра, галоўнай святыні каталіцкага свету, – вяршыня архітэктурнай задумы геніяльнага Мікеланджэла. Як для кожнай сваёй працы, ён зрабіў буйнамаштабны макет купала, канструкцыя якога складалася з трох абалонак рознай вышыні. Узвядзенне купала і магутнага карніза пад ім вялося з квадраў вапняковага туфа. Але калі праца гэтая ўжо моцна прасунулася, выявілася, што старшыя рабочы памыліўся пры выкарыстанні чэнціны (драўлянай дугі, якой карыстаюцца пры пабудове мураваных скляпенняў) і шмат камяню трэба было разабраць. У пісьме да Джорджа Вазары ад 17 жніўня 1557 года Мікеланджэла піша: “Я думаю, што скляпенне будзе хутка скончана; зараз жа да наступнай вясны яно завершана не будзе. Добра, калі б можна было памерці з гора” [8, с. 210]. Гэта сведчыць, наколькі адказным і працаёмкім было ўзвядзенне купала, нават з прыроднага каменя ў архітэктурна-спрактыкаванай Італіі і па праекту вялікага майстра.

У **сакральным дойдлістве Беларусі** “дыялог з Небам” меў свае адметныя асаблівасці і шматбаковы генезіс. Ён ажыццяўляўся пераважна з дапамогай кампазіцыйных дамінантаў, архітэктурна-мастацкія формы якіх мяняліся адпаведна з сацыяльна-гістарычнай сітуацыяй і стылявой эвалюцыяй. У старажытна-рускі перыяд (XI–XIII стст.) праваслаўныя цэрквы на беларускіх землях не мелі баявых вежаў, паколькі абарончыя функцыі выконвалі прыродныя і штучныя ўмацаванні гарадоў. Дамінантная роля ў кампазіцыі храмаў адводзілася купалам шаломпадобнай формы, якія мелі семантыку духоўнага аб’ярога праваслаўнага насельніцтва. Пазней, у перыяд так званага абарончага перыяду, у дзяржаўных рамках Вялікага Княства Літоўскага, адбылося пранікненне фартыфікацыйных элементаў у структуру храмаў (вежы, байніцы, машыкулі і інш.).

На мяжы XV–XVI стагоддзяў у шэрагу ўнікальных помнікаў беларускай праваслаўнай готыкі знайшла ўвасабленне новая архітэктанічная структура з чатырма круглымі баявымі вежамі па вуглах прамавугольных храмавых аб’ёмаў, накрытых высокімі клінаватымі дахамі. За выключэннем сабора Дабравешчанскага манастыра ў Супраслі на Беластоцчыне (1505–1510 гг.), светлавая купалы ў помніках беларускай готыкі цалкам адсутнічалі. Круглыя баявыя вежы, якія фланкіруюць будынак царквы, звычайна накрыты невысокімі конусападобнымі шатрамі, больш нізкімі за асноўны дах. Відавочна, што яны не з’яўляліся кампазіцыйнымі сакральнымі дамінантамі, а толькі выконвалі фартыфікацыйную функцыю. У беларускіх гатычных храмах, як каталіцкіх, так і праваслаўных, інтэр’еры залавага тыпу перакрываліся крыжовымі, пазней нервюрнымі і сагавымі скляпеннямі. Дзевяціпольная (а не базілікальная) сістэма перакрыцця ўнутранага прасторы з’яўляецца ў пэўнай ступені рэмінісцэнцыяй візантыйскай структуры крыжова-купальнага храма.

У сярэдзіне XVI стагоддзя па землях Вялікага Княства Літоўскага, як і па ўсёй Еўропе, прайшла магутная хваля рэфармацыйнага руху. У культавай архітэктуры ідэялогія рэфармацыі знайшла ўвасабленне ў будаўніцтве кампактных пратэстанцкіх храмаў (кальвінскіх збораў) залавага тыпу з адной магутнай вежай-вестверкам на галоўным заходнім фасадзе. Іх унутраная прастора перакрывалася ўжо не рамана-гатычнымі крыжовымі скляпеннямі, а аднапралётнымі паўцыркульнымі скляпеннямі, даволі важкімі, што вымагала рабіць сцены храмаў больш масіўнымі, без контрфорсаў, якія ўспрымаліся як спадчына “іржавага” каталіцкага сярэднявечча. Надзвычай масіўнымі былі і шмат’ярусныя вежы-вестверкі, накрытыя пакатымі чатырох-ці васьміграннымі пірамідальнымі шатрамі, падобныя да вежаў мясцовых мураваных замкаў таго часу ў Міры, Навагрудку, Лідзе і інш. Рысы мясцовай готыкі арганічна знітоўваліся з рысамі паўночнага рэнесансу.

У хуткім часе Ватыкан супраціпаставіў агульнаеўрапейскаму рэфармацыйнаму руху ідэалагічную праграму контррэфармацыі і новы архітэктурна-мастацкі стыль барока, мэтаю якога было пераконваць вернікаў у духоўным дамінаванні каталіцызму. У семантыцы храмаў эстэтыка барока дакладна вытрымлівала ідэалагічную праграму контррэфармацыі, а ў арганізацыі архітэктурных мас збудавання і яго дэкоры несла дуалістычную ідэю супрацьборства матэрыі і духа. На беларускіх землях ужо ў апошняй чвэрці XVI стагоддзя, непасрэдна за Рымам, з’явіўся першы ў Цэнтральна-Усходняй Еўропе каталіцкі храм тыпу крыжова-купальнай базілікі з бязвежавым фасадам, узведзены ў стылі барока архітэктарам-італьянцам Д.-М. Бернардоні па замове князя М.-К. Радзівіла. Дамінатную ролю ў кампазіцыі збудавання і нават усяго мястэчка з нізкай драўлянай забудовай мае велічны 10-мятровы ў дыяметры купал, які ўзводзіў не сам (альбо не адзін) Бернардоні. Вядома, што ён карыстаўся дапамогай архітэктара Джузепе Брызіа, спецыяліста па ўзвядзенні купалоў, які быў запрошаны ў Нясвіж з Падуі ў студзені 1592 года, ужо на заканчэнні будаўніцтва касцёла [9]. Характэрна, што на праектным плане нясвіжскага касцёла, створаным Бернардоні ў 1587 годзе, як і на іншых яго праектах храмаў у Беларусі, прысутнічаюць невялікія круглыя вежачкі з вітымі ўсходамі і байніцамі, накрытыя конусападобнымі шатрамі, чым аддадзена даніна мясцовай гатычнай традыцыі (пазней гэтыя вежачкі зніклі пры перабудовах).

Стварэнне ў 1596 годзе на царкоўным саборы ў Брэсце ўніяцкай (грэка-каталіцкай) царквы прывяло да суіснавання ў Вялікім Княстве Літоўскім ажно чатырох хрысціянскіх канфесій, чаго не было больш у ніводнай іншай краіне Еўропы. З гэтай прычыны архітэктурная тыпалогія беларускіх храмаў першай паловы XVII стагоддзя характарызуецца стылявой нявызначанасцю. Часткова працягваецца будаўніцтва храмаў з адной магутнай вежай на галоўным фасадзе (пераважна кальвінскіх збораў). Адначасова пачала фарміравацца кампазіцыя мясцовага барочнага каталіцкага храма з двухвежавым фасадам. У стылявой эвалюцыі праваслаўнага і ўніяцкага храмабудаўніцтва XVII стагоддзя назіраецца імкненне выяўляць канфесійную семантыку царквы новымі сродкамі барочнай архітэктуры: выкарыстаннем тэктанічнай будовы заходняй крыжова-купальнай базілікі, тэндэнцыяй да аднаасіднасці, заменай элементаў гатычнай канструкцыі ордэрнай сістэмай. Найбольш рэпрэзентатыўныя праваслаўныя і ўніяцкія саборы таго часу (праваслаўны Багаяўленскі сабор у Магілёве і ўніяцкі Успенскі сабор у Жыровічах) адносяцца да тыпу крыжова-купальнай базілікі з двухвежавым фасадам, у кампазіцыі якой дамінуе велічны купал на сярэднякрыжжы.

Аднак складанасць узвядзення з цэглы купалоў вялікага пралёту абумовіла абмежаванасць іх ужывання ў помніках беларускага барока. Пасля абрушэння купала пры будаўніцтве касцёла св. Казіміра (1596–1609 гг.) у Вільні генерал ордэна езуітаў Матэус Віцэлескі забараніў узвядзенне купалоў у храмах Літоўскай правінцыі. Роля дамінанты ў кампазіцыі касцёлаў перайшла да сіметрычных вежаў на галоўным фасадзе, якія ўжо не фланкіравалі вуглы збудаванняў, як ў помніках беларускай готыкі і абарончага дойлідства, а мелі цалкам кампазіцыйна-сімвалічнае прызначэнне, былі арганічна ўкампаанаваны ў структуру фасадаў. У перыяд ранняга барока вежы касцёлаў традыцыйна былі накрыты невысокімі чатырохграннымі шатрамі, увенчанымі крыжамі.

Характэрна, што беларускі архітэктурны тэрмін “вежа”, прыняты для вызначэння цэнтральнай вышыняй пабудовы, паходзіць ад цюркскага слова, дзе яно азначае жылы шацёр, юрту [10]. У беларускім драўляным дойлідстве больш раняга перыяду цэнтральныя абарончыя збудаванні мелі славянскія назвы “столбцы” ці “круглікі”, і толькі іх шатровае пакрыццё звалася “каўпакамі” ці “вежамі”, паколькі, відавочна, нагадвалі татарскія шатры. Пазней гэты тэрмін перайшоў на ўсё вышыннае збудаванне цалкам. Польскае слова “бакшта” і рускае “башня” этымалагічна звязаны з французскім словам “бастыён”, што сведчыць пра іх больш позняе паходжанне ад часоў стварэння фартыфікацыйных сістэм эпохі Рэнесанса.

У другой палове XVII стагоддзя ў асяроддзі мясцовай шляхты, апантанай духам рыцарства і хрысціянскага служэння Айчыне, склаўся своеасблівы архітэктурна-мастацкі стыль, вызначаны намі як “сармацкае барока” [11]. Прынамсі, на гэты час прыпадае росквіт ідэалогіі сарматызму, якая грунтавалася на тэорыі пра сарматаў як продкаў прывілеяваных пластоў насельніцтва шэрагу краін Цэнтральна-Усходняй. Еўропы, падуладных дынастыі Ягелонаў. Легенды пра Сарматыю, агульную прарадзіму шля-

хецакага саслоўя, сталі ідэалагічным абгрунтаваннем дзяржаўнай уніі Вялікага Княства Літоўскага і Кароны Польскай 1569 года і існавання шматнацыянальнай і шматканфесійнай Рэчы Паспалітай. Група мураваных храмаў канца XVII – першай паловы XVIII стагоддзя вызначаюцца выразнай адметнасцю мастацкага вобраза на фоне агульнаеўрапейскай эстэтыкі таго часу. Да гэтай групы помнікаў, у першую чаргу, аднесены аскетычныя па выглядзе аднанефавыя храмы з дзвюма масіўнымі чацверыковымі вежамі на галоўным фасадзе, такія як: касцёл Міхаіла Архангела ордэна аўгусцінцаў у Міхалішках (Астравецкі р-н); Троіцкі касцёл у Засвіры (Мядзельскі р-н); касцёл Звеставання Дзеве Марыі ордэна дамініканцаў у Клецку; фарны касцёл Перамянення Божага ў Навагрудку, узведзеныя на мяжы XVII–XVIII стагоддзяў. Па часе будаўніцтва яны адпавядалі перыяду сталага барока ў айчынным архітэктурным стылю, але па сваіх мастацкіх характарыстыках мала стасаваліся з іншымі помнікамі гэтага стылю у яго класічным італьянізаваным варыянце. Азначаныя святыні вызначаюцца мастацкай абагульненасцю, нешматслоўнасцю, лапідарнасцю вонкавага аблічча, што нагадвае крапасныя збудаванні. Аднак пры гэтым аздабленне інтэр’ераў азначаных храмаў вызначалася сапраўднай барочнай пышнасцю, сакавітасцю, багатай стукавай пластыкай і маляніўчасцю форм.

Суровыя чацверыковыя вежы на галоўных фасадах храмаў сармацкага барока нагадвалі абарончыя ўмацаванні і адначасова ўзнятыя ў малітве да неба рукі. Яны мелі вярхі ў выглядзе адносна невысокіх чатырохгранных пірамід з вышыняй, роўнай палове дыяганалі асновы. Прынамсі, па эвалюцыі іх вярхоў можна назіраць паступовы пераход ад традыцыйнай формы класічнай чатырохграннай піраміды да фігурных купалоў позняга беларускага, так званага віленскага, барока. Напрыклад, завяршэнні вежаў завірскага Троіцкага касцёла ўжо спалучаюць пакатыя чатырохгранныя шатры і вытанчаныя фігурныя васьмігранныя купалкі-“банькі”.

Тэрмін “баня” ці “банька” для вызначэння шмат’ярусных фігурных грушападобных купалоў у вячаючых масах помнікаў барока на тэрыторыі ўсёй Рэчы Паспалітай паходзіць ад лацінскага слова “baneum”, якім вызначаўся пукаты посуд для амавання ў каталіцкіх храмах. Гэты тэрмін часта сустракаецца ў старажытных інвентарных святых, у наш час захаваны ў польскім і ўкраінскім мастацтвазнаўстве [12]. У беларускім мастацтвазнаўчым ужытку ён амаль знік з прычыны існавання адпаведнага рускага слова, якое азначае лазню. Аднак, відавочна, што выкарыстанне тэрміна “баня” для барочнага купала павінна быць адноўлена, паколькі ён увасабляе мастацка-стылявыя традыцыі мясцовага сакральнага дойлідства. Характэрная гранёная форма купалоў-“бань” абумоўлена ўплывам на мастацкі вобраз мураваных храмаў прыёмаў драўлянага будаўніцтва.

У другой трэці XVIII стагоддзя адбыліся якасныя змены ў стылістыцы сакральнай архітэктурны. Падкрэсленая суровасць і аскетызм архітэктурных форм сармацкага барока змяняе пластычнае багацце, імклівы вертыкалізм віленскага барока, у якім схаваны, аднак, дакладны тэарэтычны і тэхнічны разлік. Пластыка аб’ёмаў становіцца самадастатковым сродкам мастацкай выразнасці, з дапамогай чаго вырашаюцца пэўныя тэалагічна-эстэтычныя мэты. Адбываецца актывізацыя ўзаемадзеяння прасторы і масы матэрыялу ва ўсіх трох вымярэннях. Асабліва роля ў мастацкім абліччы храмаў надаецца вежам, верхнія ярусы якіх тэлекапічна змяняюцца ў памерах, што візуальна робіць іх больш лёгкімі, стварае ўражанне духоўнага ўзлёту. Разнастайныя вярхі вежаў у выглядзе шмат’ярусных купалоў-“бань” з пуката-ўвагнутымі абрысамі вызначаюцца неўтаймаванай фантазіяй іх творцаў.

Адпаведна рысы сармацкага і віленскага барока паступова своеасабліва трансфармаваліся і ў больш традыцыйным драўляным дойлідстве. Тут найбольш яркавыя прыкладамі мастацка-стылявых характарыстык сармацкага барока з’яўляюцца касцёлы ў вёсках Хоўхлава Маладечанскага р-на (1738 г.) і Дудах Іўеўскага р-на (1772 г.), а віленскага барока – уніяцкія царквы ў вёсках Дзівін Кобрынскага р-на (1740 г.) і Валавель Драгічынскага р-на (1766 г.). Аднак апошнім часам прыгожыя барочныя купалкі на беларускіх храмах, якія адлюстроўваюць эстэтыку свайго часу і народа, татальна сталі замяняцца Расійскай праваслаўнай царквой цыбулепадобнымі галоўкамі на тонкіх шыях, якія маюць зусім іншае паходжанне і імпульсы пашырэння [13].

Пасля падзення Візантыйскай імперыі ў 1453 годзе, узнікнення і ўзвышэння Маскоўскага Царства, заснавання самастойнай Маскоўскай Патрыярхіі сфарміраваўся рэлігійна-ідэалагічны канцэпт: “Масква – трэці Рым”, што спрыяла актывізацыі праваслаўнага храмабудаўніцтва, у якім яркава адлюстроўваліся палітычныя падзеі. Пасля заваявання Іванам Грозным Казані ў святая Пакрова Багародзіцы на Краснай плошчы ў Маскве на месцы драўлянай Троіцкай царквы ў 1555–1561 гадах быў змураваны крыжова-купальны Пакроўскі храм, які мае 9 вярхоў. У цэнтры яго размешчаны востравярхі шацёр на высокім васьмігранным барабане, чатыры купалы – па баках свету, яшчэ 4, больш нізкія, – па вуглах квадратнага плана, што стварае пірамідальную кампазіцыю вярхоў. Трэба адзначыць, што тут упершыню ў рускай архітэктурцы з’явіліся купалы, па форме падобныя да цыбуліны, да таго ж разнастайна і страката аздабленыя, чым яшчэ больш нагадваюць усходнія галаўныя ўборы – цюрбаны. Невыпадкова, што французскі

гісторык архітэктуры Э. Віяле-ле-Дзюк, з пункту гледжання еўрапейскай эстэтыкі, назваў гэты храм “кошыкам пачварнай гародніны” [14]. Аднак у далейшым менавіта гэтая цыбулепадобная форма купалоў вызначыла ўстойлівы вобраз храма артадаксальнага “істинна русскага” веравызнання.

У Маскоўскай Русі ў XVI–XVII стагоддзях старажытнае візантыйска-рускае пяцігалоўе паступова страціла сваю канструкцыйную аснову, але захавалася як кананічная знакавая кампазіцыя вярхоў. Зніклі светлавыя барабаны, якія пераўтварыліся ў танклявыя глухія шыйкі, увенчаныя цыбулістымі купалкамі (ці макаўкамі), з’явіліся ярусы кілепадобных дэкаратыўных какошнікаў і званіцы з востравярхімі шатрамі. Прынамсі, гэтыя архітэктурныя формы маскоўска-яраслаўскай школа дойлідства ляглі ў аснову канона псеўдарускага царкоўнага стылю, які быў запраграмаваны канцэпцыяй славянафільства ў другой палове XIX стагоддзя і актыўна пачаў насаджацца ў беларускіх землях, у межах Расійскай імперыі “Северо-Западного края”, пасля паўстання 1863–1864 гадоў.

Адразу пасля трох падзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння беларускіх земляў да Расійскай імперыі ў канцы XVIII стагоддзя ў айчыным мастацтве стала панавальна эстэтыка класіцызма, якая з прычыны сваёй ідэйнай арыентацыі на антычнасць прывяла да знікнення ў сакральнай архітэктуры вежавых дамінант і вяртання вядучай ролі ў кампазіцыі мясцовых храмаў вялікапралётнага паўсферычнага купала на светлавым барабане, напрыклад: Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі (1808–1816 гг.), касцёл св. Тэрэзы ў Шчучыне (1826–1829 гг.) і інш. Апазіцыйная класіцызму плыня рамантызму і народжаныя ёю гістарычныя стылі ў канцы XIX стагоддзя зноў вярнулі вежам кампазіцыйную значнасць і семантыку. Характэрна, што праявы так званых гістарычных стыляў у беларускім сакральным дойлідстве XIX – пачатку XX стагоддзя, як у праваслаўным, так і каталіцкім, неслі рысы не нацыянальнай архітэктурнай традыцыі, а адпаведна «істинно»-рускай ці заходнееўрапейскай, што яшчэ больш падкрэслівала размежаванне канфесій. Адбывалася гвалтоўнае “пересоздание” [15]* нацыянальнай мастацкай спадчыны.

Для помнікаў псеўдарускага стылю характэрны чатырохчасткавая структура храма (з дадатковай “трапезнай”), прыбудаваныя званіцы з высокімі шатрамі, цыбулепадобныя галоўкі, разнастайныя дробныя дэкор у выглядзе “бровак”, “какошнікаў”, “гарадкоў” і інш. Асноўны аб’ём кубічных прапорцаў завяршаўся звычайна кананічным праваслаўным пяцігалоўем, якое было несапраўдным і мела толькі ідэалагічны змест. Адначасова пад уплывам творчасці вядомага расійскага архітэктара К. Тона ў праваслаўным дойлідстве Беларусі знайшлі ўвасабленне больш манументальныя мастацкія формы рэтраспектыўнага візантыйска-рускага стылю, прадстаўленыя саборамі з пяццю светлавымі купаламі.

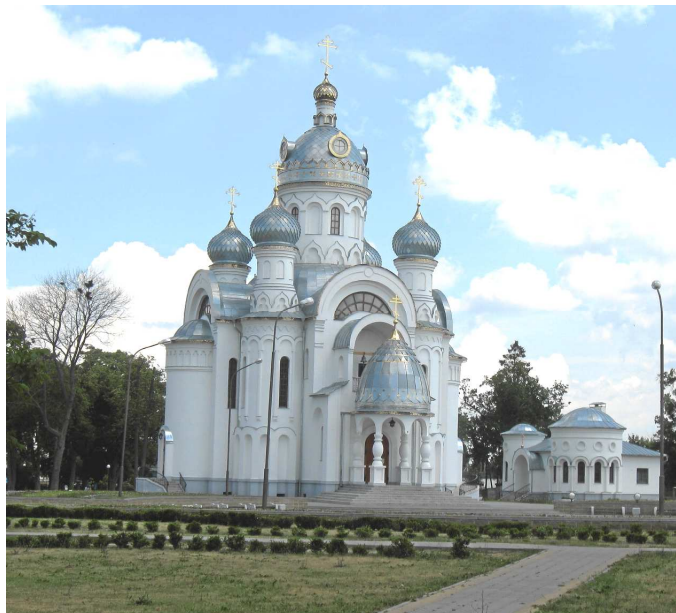
З новай формай дзяржаўнасці ў межах БССР і СССР звязаны пачатак 70-гадовага панавання атэістычнай ідэалогіі, што прывяло да значнага перапынку ў храмабудаўніцтве. Гэта быў не проста працяглы храналагічны перапынак, але гвалтоўны разрыв пераемнасці традыцый, прыпыненне творчага развіцця новых архітэктурных форм. У сацыяльным жыцці буяла тэндэнцыя да знішчэння гісторыка-культурных каштоўнасцей усіх рэлігійных канфесій пад рознымі ідэалагічнымі перадумовамі, што вызначалі дзяржаўную палітыку. Да канца 1980-х гадоў у Мінску дзейнічала вельмі нязначная колькасць праваслаўных храмаў і ніводнага каталіцкага.

У другой палове 1990-х гадоў пачалося актыўнае будаўніцтва пераважна праваслаўных храмаў, што абумоўлена падтрымкай дзейнасці Беларускага экзархата на дзяржаўным узроўні. У выніку значнай інтэнсіўнасці і новых сацыяльна-ідэалагічных задач культура будаўніцтва навейшага часу, а ў сталіцы Рэспублікі Беларусь у асаблівай ступені, пастаўлена перад вырашэннем складаных задач стварэння адметнай мастацкай вобразнасці сучаснай сакральнай архітэктуры. Відавочна, што яна павінна спалучаць рэлігійную сімволіку і каноны канфесіі, традыцыйны мастацкі густ народа і эстэтычныя прыкметы сучаснасці, што надзвычай няпроста. За савецкі перыяд гісторыі карэнным чынам змянілася горадабудаўнічая структура многіх гарадоў Беларусі, значна ўзрос агульны машаб забудовы, што ўскладніла магчымасці традыцыйнага семантычна-кампазіцыйнага дамінавання сакральных збудаванняў у гарадскім асяроддзі. На сучасным этапе актыўнае будаўніцтва праваслаўных храмаў у Мінску вядзецца паводле пэўнай праграмы, узгодненай з агульным генеральным планам горада. Новыя цэрквы ўзведзены пераважна ў новых буйных жылых раёнах, паміж асноўнымі транспартнымі кольцамі горада і непадалёку ад значных радыяльных аўтамагістралей. Ім адведзена даволі вялікая адкрытая акаляючая прастора, што дазваляе знакаваму сілуэту праваслаўнага храма дамінаваць на фоне аддаленай шматпавярховай забудовы, добра ўспрымацца і быць даступнымі з боку транспартных магістаралей. У гэтых умовах асабліва істотным з’яўляецца менавіта мастацкая выразнасць і ідэйна-семантычная напоўненасць кампазіцыі храма, што па сваёй сутнасці паўтарае ў мегапараметрах ідэю сакральных ахоўнікаў жыцця соцыума, якая, безумоўна, адпавядае ўсталяванай традыцыі.

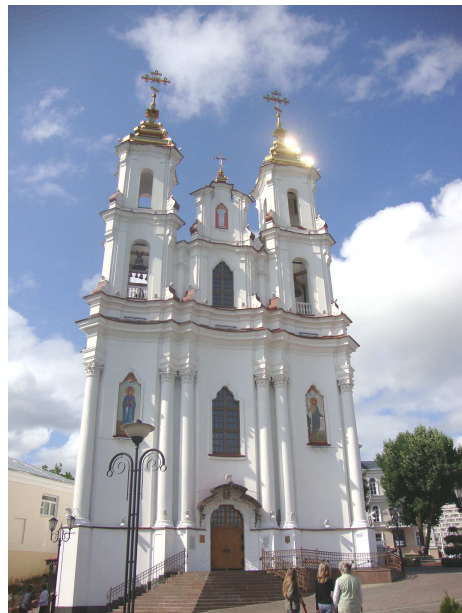
Але пашырэння на сённяшні дзень прыёмы стварэння мастацка-семантычнай выразнасці кампазіцый сучасных праваслаўных храмаў, уласцівыя ім стылістычныя рэтраспекцыі і алюзіі ў адносінах

* Гэты навукова некарэктны тэрмін ужыты ў назве кнігі.

да нацыянальнай традыцыі з'яўляюцца даволі спрэчнымі. Базавым тэзісам фарміравання архітэктурна-мастацкай вобразнасці сучасных цэркваў дэкларуецца адпаведнасць праваслаўнаму канону і традыцыі. Але ж у сваім дыялектычным 1000-гадовым гісторыка-культурным развіцці традыцыі нацыянальнага храмабудаўніцтва знайшлі рознабаковае шматграннае ўвасабленне (малюнкi 1–3).



**Малюнак 1. – Царква Міхаіла Архангела,
Бяроза, Брэсцкая вобласць**



**Малюнак 2. – Царква Ўваскрасэння
Хрыстова, Віцебск**



Малюнак 3. – Касцёл Сэрца Ісуса, в. Слабодка, Браслаўскі р-н

Задачай сучаснага сакральнага мастацтва Беларусі, як і ўсяго грамадскага жыцця нашага народа, з'яўляецца не ўзаемнае выключэнне, а ўзаемнае дапаўненне духоўных каштоўнасцей розных канфесій. Адраджэнне ў нашай рэспубліцы будаўніцтва храмаў розных канфесій актуалізуе праблему семантыч-

нага напаўнення іх мастацкага вобраза ў новай інтэрпрэтацыі. Толькі глыбінна-змястоўнае разуменне ролі вышынных дамінант, а не прыніжанае следаванне чужой кананічнай традыцыі, можа дапамагчы сучасным дойлідам знайсці сваю непаўторную інтанацыю ў “дыялогу з Небам”.

ЛІТАРАТУРА

1. Всеобщая история архитектуры / под ред. Б.П. Михайлова. Т. 1. – М., 1958 ; Бартенев, И.А. Форма и конструкция в архитектуре / И.А. Бартенев. – Л. : Искусство, 1963.
2. Габрусь, Т.В. Сакральность доминанты в храмоводательстве Беларуси / Т.В. Габрусь // Духовно-нравственное воспитание на основе отечественных культурно-исторических и религиозных традиций и ценностей : материалы междунар. науч.-практ. конф. Отделение гуманитарных наук и искусств НАН Беларуси, Ин-т философии НАН Беларуси совместно с Белорусским экзархатом Московского патриархата. Жировичи, 27 мая 2010. – С. 372–374.
3. Бычков, В.В. Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991.
4. Вагнер, Г.К. Византийский храм как образ мира / Г.К. Вагнер // Византийский временник. – М., 1986. – № 47. – С. 16–41 ; Вагнер, Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г.К. Вагнер. – М. : Искусство, 1987.
5. Габрусь, Т.В. Семантика і архітэктурны вобраз усходнеславянскіх Сафійскіх сабораў старажытна-рускага перыяду / Т.В. Габрусь // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 14 ; НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – С. 20–29.
6. Шуази, Огюст. История архитектуры / О. Шуази. Т. 2. – М. : Изд-во Всесоюзной Акад. архитектуры, 1937.
7. Муратова, К.И. Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества / К.И. Муратова. – М. : Искусство, 1988.
8. Микеланджело Буонарроти. Стихотворения. Письма / Микеланджело ; пер. с итал. – СПб. : Азбука, 1999.
9. Paszenda J. Kościół Bożego Ciała (pojezucki) w Nieświeżu / J. Paszenda // Kwartalnik architektury i urbanistyki. – Warszawa, 1976. Nr. 21. Zasz. 3. – S. 195–216 ; Габрусь, Т.В. Мураваныя харалы: Сакральная архітэктурна беларускага барока / Т.В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001.
10. Булгаков, Ф.И. Художественная энциклопедия / Ф.И. Булгаков. – СПб., 1886 ; Плужников, В.И. Термины российского архитектурного наследия. Архитектурный словарь / В.И. Плужников. – М. : Искусство – XXI век, 2011.
11. Габрусь Т. “Сармацкае” барока ў архітэктурцы Беларусі / Т. Габрусь // Мастацтва, 2000. – № 1. – С. 45–54.
12. Тарас, Я. Украінська сакральна дерев’яна архітектура / Я.М. Тарас. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006 ; Сокоян, Н.Ш. Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий. – М. : Архитектура-С, 2006.
13. Габрусь, Т.В. Вопросы сохранения художественной подлинности памятников деревянного сакрального зодчества Беларуси / Т.В. Габрусь // Архитектура : сб. науч. тр. – Вып. 7. – Минск : БНТУ, 2014. – С. 11–16.
14. История архитектуры в избранных отрывках ; сост. М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. – М. : Гос. акад. худож. наук, 1935.
15. Слюнькова, И.Н. Храмы и монастыри Беларуси XIX века в составе Российской империи : Пересоздание наследия / И.Н. Слюнькова. – М. : Прогресс-Традиция, 2010.

Паступіў 04.12.2017

IALOGUE WITH THE SKY: THE GENESIS AND SEMANTICS OF THE COMPOSITIONAL DOMINANT IN THE SACRED ARCHITECTURE OF BELARUS

T. GABRUS

The symbolism of vertical line comes from the very ancient times and it is reflected in many pagan beliefs. Christian architecture gradually forms the concept of sacral architectural dominant and the canonical structures of the altitudinal elements of the churches for various denominations are formed. It is noted that in Belarusian tradition, these structures have transformed depending on the requirements of the existent Christian denominations, the artistic influences and the social or aesthetic atmosphere of the epoque.

Keywords: *sacred architectural dominant, different religious stereotypes and traditions, the art of influence.*