

Протарэнесансныя элементы ў абарончым дойлідстве Беларусі

Стылістыка беларускага манументальнага дойлідства канца XIII – XVI ст. звычайна вызначаецца як готыка і рэнесанс, але з істотным ўдакладненнем – “мясцовыя”. Сапраўды, беларускія готыка і рэнесанс у архітэктуры маюць столькі своеасаблівых адметнацей, што ўводзіць гэтыя паняцці ў кантэкст заходнееўрапейскай стылявой эвалюцыі магчыма толькі з вялікай ступенню дапушчальнасці. Адзначым пры гэтым, што сцвярджанне перавагі гатычнага пачатку ў сярэдневяковай культуры Беларусі акцэнтуюе мастацкі ўплыў на яе франка-германскіх краін, дзе ў гэты час панавала готыка, а выяўленне рэнесансных рыс адпаведна акцэнтуюе ўплыў італьянскага мастацтва, бо, як вядома, у Італіі готыка не распаўсюдзілася. У перыяды кватрачэнта (XV ст.) і чынквячэнта (XVI ст.) у мастацтве Італіі адбывалася дынамічная стылявая эвалюцыя ад ранняга Адраджэння да высокага, за ім позняга, а ў апошняй трэці XVI ст. – станаўлення маньерызму і барока. Эпоха Рэнесанса ў Італіі асветлена імёнамі славытых “тытанаў Адраджэння” і яшчэ вялікай колькасці таленавітых дойлідаў і мастакоў. Але ёй папярэднічала не менш цікавая і значная эпоха так званая протарэнесанса, што ахоплівае таксама амаль два стагоддзі – з сярэдзіны XIII па другую чвэрць XV ст. і звязана з імёнамі Аліг’еры Дантэ, Джота дзі Бандоне, Нікола Пізана і інш.

У архітэктуры протарэнесанс найчасцей звязваюць персанальна з адным толькі Арнольфа дзі Камбіё, творчасць якога паўплывала на ўзнікненне ранняга Рэнесансу на яго радзіме, у Фларэнцыі. Аднак ён не мог быць аднародным па ўсёй Італіі. Вельмі цікава і адметна гэта эпоха выявілася ў Паўночнай Італіі, што абумоўлена шматвяковай палітычнай і культурнай залежнасцю гэтага рэгіёна ад Візантыйскай ці Усходняй Рымскай імперыі. Стылістыка архітэктуры перыяду протарэнесансу вызначаецца тут як раманска-ламбардская. Гэты аспект набліжае архітэктуру азначанага рэгіёна да нашай айчыннай, дзе ў гэты ж час адбываўся працэс знітавання раманска-гатычных уплываў з візантыйскай асновай. Але ці былі гэта паралельныя працэсы альбо пэўныя запазычанні з нашага боку ў выніку беспасрэдных стасункаў Беларусі з Італіяй?

Менавіта ў перыяд панавання протарэнесанса, у канцы XIV ст., насельніцтва гістарычнай Літвы прыняла хрышчэнне па каталіцкаму абраду, што абумовіла наладжванне адпаведных культурна-канфесійных сувязей з папскім Рымам і рэгіёнам яго ўплыву. Перабудова ў пачатку XV ст. катэдральнага касцёла св. Станіслава ў Вільні па загаду вялікага князя літоўскага Вітаўта была арыентавана на італьянскія ўзоры, у першую чаргу, на вядомыя протарэнесансныя саборы ў Сіене і Арыўеце. Пашырэнне ў

Вялікім княстве Літоўскім будаўнічай дзейнасці першых каталіцкіх ордэнаў францысканцаў і бернардзінцаў, якія паходзілі з Цэнтральнай і Паўночнай Італіі (Умбрыя, Таскана), спрыяла ўзвядзенню ў Вільні і Коўна на мяжы XV–XVI стст. першых мураваных трохнефавых базілік з бязвежавым фасадам і без нартэкса. Гэтыя адметнасці абумоўлены традыцыяй будаваць вежы-званіцы (кампаніле) асобна ад сабораў, а таксама адсутнасцю каталікоў-неафітаў і цёплым кліматам Італіі, што адмаўляла патрэбу ў нартэксе. Адсутнасць нартэкса, відавочна, не стасавалася з больш суровымі кліматычнымі ўмовамі нашага рэгіёна, за тое выразна сведчыць пра італьянскія крыніцы паходжання азначанага архетыпа.

У беларускім манументальным дойлідстве як культавым, так і замкавым, на працягу ўсяго XVI і напачатку XVII ст. меў пашырэнне характэрны архітэктурны элемент, які многія даследчыкі разглядалі як адметную рысу мясцовага рэнесансу. Гэта плоскія нішы ў выглядзе падвойных падвесных арак, альбо з так званымі “гіркамі”, г.зн. пяты дзвюх арак у месцы злучэння абапарты не на калонку ці пілястру, а на прафіляваны кранштэйн ці кансольную капітэль-“гірку”. Упершыню падвесныя арачныя нішы ў беларускім дойлідстве можна адзначыць на франтоне царквы Міхаіла Архангела ў Сынкавічах (іл.1), але побач з плоскімі нішамі іншых тыпаў арак, у тым ліку і патройных. Наступны прыклад прадстаўляюць падвесныя арачныя нішы верхняга яруса паўднёва-заходняй вежы Мірскага замка (іл.2). Абодва гэтыя прыклады адносяцца да першага дзесяцігоддзя XVI ст. і выглядаюць амаль як выпадковыя. Але напрыканцы першай чвэрці гэтага стагоддзя яны ўжо выступаюць як асноўны архітэктурна-дэкаратыўны матыў у царкве Раства Багародзіцы ў вёсцы Мураванка (іл.3–4). Падобныя нішы прысутнічаюць і ў канструкцыі вестверка – магутнай уваходнай вежы касцёла Міхаіла Архангела ў Гнезна таго ж часу. У другой палове XVI ст. рэнесансныя атыкі, аздобленыя шэрагам падвойных падвесных арачных ніш, адзначаны на плане Ніжняга замка ў Вільне часоў Жыгімонта II Аўгуста і ў Старым замку ў Гродне (паводле графічнай рэканструкцыі Я. Вайцяхоўскага на часы Стафана Баторыя). Вось як апісвае М. Шчакаціхін вялікакняскі палац Дольнага замка ў Вільні паводле малюнка Г. Браўна: “Храктэрныя гладкія муры з даўгімі горызантальнымі гзымсамі мелі шэрагі размешчаных парамі вокан. Горнія краі муроў канчаліся вялікімі падвойнымі зубцамі, дліжэйшыя аналёгіі якіх можна знайсці ў некаторых італьянскіх будовах позняга сярэднявечча, – але выразная перавага падкрэсленых гзымсамі горызантальных ліній сьведчыць аб новых стылістычных прынцыпах...”¹. Рэнесансны характар атыка з метрычным рытмам глухіх падвесных арак не выклікае сумневу. М. Шчакаціхін называе гэты элемент “дэкарацыйным аркавым фрызам”², іншыя гісторыкі архітэктуры вызначаюць яго як дэкаратызна-абарончы альбо “польскі” атык³. Апошнім па часе ў беларускім дойлідстве з’яўляецца рэнесансны атык кальвінскага збора ў Смаргоні (іл.5),

які ўзведзены ў пачатку XVII ст. Што ж гэта было – архітэктурная мода XVI ст. ці нешта іншае? Які генезіс гэтага дэкаратыўна выразнага архітэктурнага элемента?

У маіх ранейшых публікацыях адзначалася, што плоскія арачныя нішы нельга разглядаць толькі як дэкаратыўны элемент мясцовага дойлідства абарончага перыяду⁴. Гэтая архітэктурная форма ў першую чаргу мае канструкцыйнае прызначэнне: яна надае прасторавую жорсткасць муроўцы сцен і вячаючых мас збудаванняў, і вядома яшчэ з антычнасці. Пазнейшае творчае асэнсаванне надало арачным нішам дэкаратыўную і сакральную функцыі, асабліва ў хрысціянскім дойлідстве візантыйскага арэалу, дзе будаўніцтва вялося са штучнай абпаленай цэглы – плінфы. Цагляная муроўка менш трывалая за прыродны камень і патрабуе больш масіўных канструкцый, для ўмацавання якіх служылі арачныя нішы. Сярод вялікай разнастайнасці арачных ніш (паводле форм арак і агульных прапорцый) у якасці аб’екта даследавання вылучаецца падвойная з “гіркай”, якая па нейкіх прычынах атрымала найбольшае распаўсюджанне ў беларускім дойлідстве XVI ст. і паслужыла асновай стварэння дэкаратыўна-абарончага атыка ў замкавых і сакральных збудаваннях мясцовага рэнесансу.

Паводле формы правобраз падвесной арачнай нішы можна ўбачыць ў падвойных арачных вокнах-біфорыях раманскіх і візантыйскіх храмаў, дзе, аднак, пяты злучаных арак абапіраліся на тонкую калонку з капітэллю. З другога боку, адсутнасць трывалай канструкцыйнай апоры і фіксацыя пят арак на кансолі шырока практыкавалася ў аркатурных паясах, дзе гэты матыў паўтораны шматразова. Звычайна аркатурныя паясы апярэзвалі алтарную частку храмаў альбо барабаны купалоў. Паводле хрысціянскай касмаграфіі, яны сімвалізавалі Райскі сад, дзе жывуць святыя. Іншы раз аркатуры мелі тонкія слупкі з апорай ці без яе, але злучэнне арак па дзве не было абавязковым правілам. Аркатурныя матывы прысутнічаюць у сакральнай архітэктурцы Візантыі, Арменіі, Італіі, Старажытнай Русі, у тым ліку і на беларускіх землях. Аднак падвойныя падвесныя аркі, тым болей арганізаваныя ў форме рэнесанснага атыка, назіраюцца пераважна ў айчынным абарончым дойлідстве і на абмежаваным адрэзку часу. Характэрна, што першапачаткова на плоскасці гэтых ніш звычайна размяшчаліся байніцы, пазней замураваныя.

М. Шчакаціхін слушна звязваў пачатак рэнесансу ў архітэктурцы Вялікага княства Літоўскага са шлюбам вялікага князя літоўскага і караля польскага Жыгімонта I Старога з Бонай Сфорца, якая паходзіла з роду міланскіх герцагаў. Ён зазначае, што ў Кракаве ў часы Жыгімонта II працаваў цэлы шэраг архітэктараў з Італіі і што тыя ж самыя майстры маглі пасылацца і ў Вільню⁵. Гэтая думка класіка беларускага мастацтвазнаўства накіроўвае шукаць вытокі азначанага дэкаратыўна-абарончага атыка ў Мілане, у замку, званым “Сфарцэска” (іл.6–10). Хаця замак названы імем Сфорцаў, ён

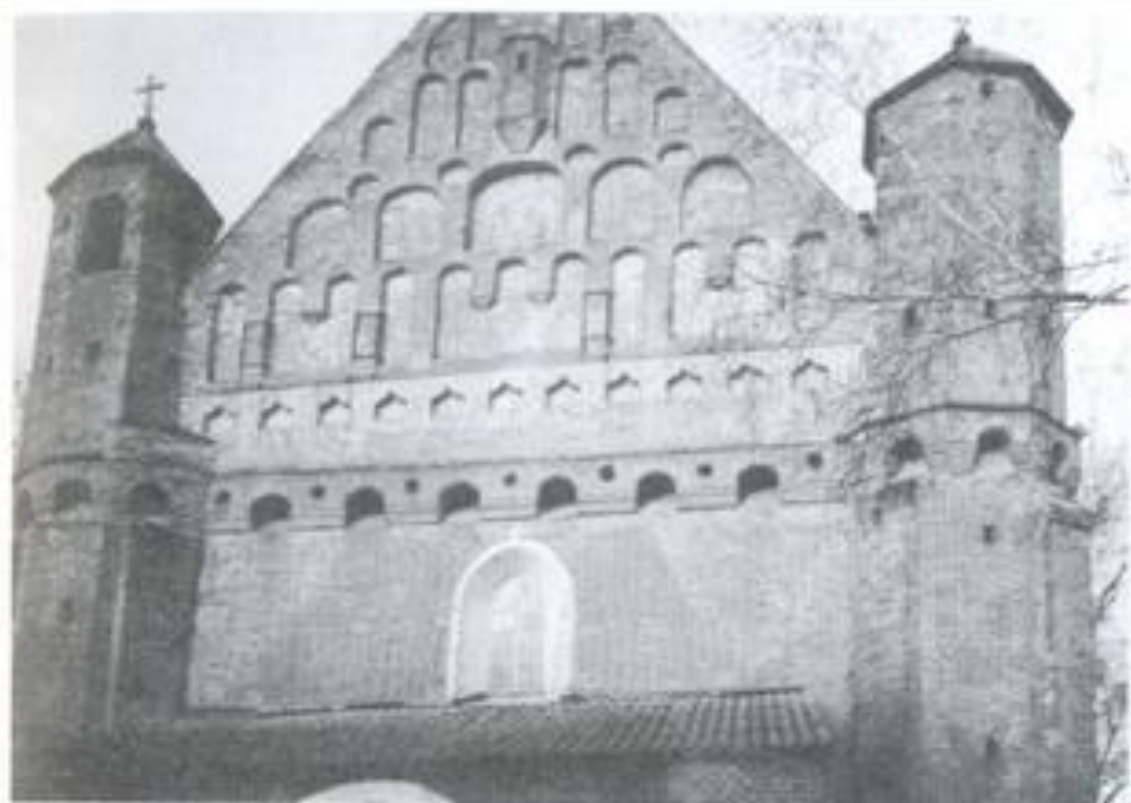
пабудаваны пераважна каля сярэдзіны XIV ст. тагачаснымі ўладальнікамі Мілана герцагамі Вісконці і толькі са згасаннем гэтай дынастыі ў сярэдзіне XV ст. перайшоў да Францэска Сфорца, які быў жанаты на пазашлюбнай дачцы апошняга Вісконці. Род Сфорца валодаў кастэллю толькі 50 гадоў (да 1499 г.), але гэты час адзначаны росквітам тут рэнэсанснай культуры, дзе найбольш яркімі зоркамі былі вялікія мастакі, архітэктары і інжынеры-фартыфікатары Леанарда да Вінчы і Даната Брамантэ. Характэрна, што сярод сваіх талентаў і ўменняў, прапануемых герцагу, Леанарда адзначае наступнае: “Валодаю спосабамі пабудовы самых лёгкіх і моцных мастоў, якія можна пераносіць і пры дапамозе якіх можна пераследаваць ворага”⁶.

Аднак ва ўсім грандыёзным архітэктурным ансамблі кастэлі “Сфарцэска” не знайшлося ніводнай падвеснай арачнай нішы. Велічныя крапасныя мury апярэзаны поясам машыкуляў і завершаны крытай баявой галерэяй, якая з боку вонкавых фасадаў аформлена мерламі – вялікімі зубцамі з раструбамі пасярэдзіне. За кожным з іх мог схавацца лучнік, арбалет якога знаходзіўся ў раструбе завяршэння. Першапачаткова канцы зубцоў мелі востравугольную форму, пазней мерлы набылі фігурныя завяршэнні ў выглядзе дзвюх разгорнутых чвэрцей круга, якія сыходзіліся пасярэдзіне. Невялікі каснольны выступ падкрэсліваў пяты падуг і разам з гэтым – самастойнасць і канструкцыйную ўстойлівасць завяршэння мерлаў. У расійскім мастацтвазнаўстве гэты архітэктурна-фартыфікацыйны элемент больш вядомы як “ласточкин хвост”. Падобнымі зубцамі завершаны сцены маскоўскага крамля, куды іх у канцы XV ст. перанёс міланскі архітэктар Філарэце (каля 1400 – каля 1469) (сапраўднае прозвішча Антонію дзі П’етра Аверліна), які прымаў удзел у яго будаўніцтве.

Але на сваёй радзіме мерлы часцей называюць “гібелінавымі зубцамі”⁷ паводле назвы партыі, якая супрацьстаяла гвельфам у грамадзянскай вайне XII–XV стст., выкліканай барацьбой паміж “Свяшчэннай Рымскай імперыяй” і папствам за панаванне ў Італіі. Прыхільнікамі імператара выступалі нобілі – буйныя феадалы, званыя гібелінамі. Гвельфы прадстаўлялі інтарэсы розных пластоў гарадскога насельніцтва. Трагедыя гэтай вайны выразна паказана Дантам ў “Боскай камедыі”. На першапачатковым этапе лідэрамі гібелінаў выступалі герцагі дэла Скала, уладальнікі Вероны да 1405 г. Менавіта тут, у Скалігераў, знайшоў сабе прытулак Данта, заснавальнік італьянскай літаратурнай мовы, палітычны прыхільнік гібелінаў. Падчас праўлення герцага Канграндэ II (1352–1359) у Вероне быў узведзены магутны замак “Кастэльвекіё”, сцены і вежы якога завершаны “гібелінавымі зубцамі”. У 1387 г. Верону часова захапіў міланскі герцаг Джан Галеаца Вісконці і, верагодна, з гэтай прычыны мерлы з’явіліся ва ўмацаваннях пабудаванай па яго загаду кастэлі ў Мілане.

Відавочна, што мерлы ад пачатку былі створаны як фартыфікацыйны элемент, а іх мастацкая выразнасць была на другім плане. Для змяншэння

Ўздзеяння ад неспрыяльнага надвор'я, ападкаў і г.д. баявыя галерэі з “гібелінавымі зубцамі” часам накрываліся двухсхільнымі дахамі. Са з’яўленнем агнястрэльнай зброі функцыянальная роля мерлаў значна скарацілася. У часы позняга Рэнэсанса, у сярэдзіне XVI ст., з прычыны больш шырокага, часам свецкага, выкарыстання баявых галерэй, прамежкі паміж зубцамі іншы раз падлягалі зашкленню, ствараючы іх контражурнае адлюстраванне. Менавіта гэтая спецыфічная інверсія архітэктурных форм і функцый, на нашу думку, спрыяла ўзнікненню ў другой палове XVI ст. на тэрыторыі Рэчы Паспалітай (дзе, як вядома, мерлы ў іх аўтэнтчным выглядзе не атрымалі пашырэння) характэрнага элемента мясцовага Рэнэсансу – дэкаратыўна-абарончага атыка. Матыў мерлаў, аб’яднаны гарызынталямі прафіляваных карнізаў і суцэльным глухім фонам сцяны, трансфармаваўся ў рытмічны шэраг плоскіх падвесных арачных нішаў – архітэктурнай формы візантыйскага паходжання, аднолькава роднаснай як манументальнаму абарончаму дойлідству Беларусі, так і пратарэнесанснай архітэктурны Паўночнай Італіі. Такім чынам, як бачым, генезіс дэкаратыўна-абарончага атыка даволі складаны і шматаспектны, а час і рэгіён яго распаўсюджвання абумоўлены канкрэтнымі культурна-гістарычнымі і геаграфічнымі складаючымі.



1. Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. XV ст.



2. Мірскі замак. XV–XX стст.



3-4. Царква Раства
Багародзіцы
ў Муравіянцы. XVI ст.





5. Кальвінскі збор у
Смаргоні, XVI-XVII стст.



6. Замак Сфарцэска.
Мілан. Сярэдзіна XIV ст.



7-8. Замак Сфарцэска. Мілан, Сярэдзіна XIV ст.



9-10. Замак Сфарцэска. Мілан. Сярэдзіна XIV ст.

Літаратура:

1. Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Т.1 – Мн., 1928. – С. 181.
2. Там жа. – С. 178.
3. Szyszko-Bohusz A. Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie. Ptkanów,

Brochów, Małomożejków, Syńkowiczy, Supraśl, Wilno // Sprawozdania komisji Historii Sztuki. T. 9. – Wilno, 1915. – S. 339; Szyller St. Czy mamy polska architektura? – Warszawa, 1910. – S. 16.

4. Габрусь Т. Рэнэсансная арка ў архітэктуры Беларусі: крыніцы паходжання. //Матэрыяльная і духоўная культура замкаў Беларусі /Матэрыялы канферэнцыі. – Мінск, 2003. – С. 34–49; Габрусь Т. Шляхі архітэктурнага рэнэсансу //Наша вера, 1 (23) 2003. – С. 62–69; Габрусь Т. Плоскія арачныя нішы ў мураваным дойлідстве Беларусі: канструкцыя, мастацкая форма, сакральны сімвал //Інсітнае мастацтва Беларусі. Гісторыя. Суадносіны з народнай культурай. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця. – Віцебск, 2003. – С. 24–36.

5. Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі... – С. 170.

6. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. – М., 2001. – С. 41.

7. Муратов П.П. Образы Италии. – М., 1994. – С. 509–512.