

АРХІТЭКТУРА РЭНЕСАНСУ І БАРОКА



Панарама Верхняга горада ад Троицкай гары. Фота 1984 г.

Першы універсальны стыль, які сфарміраваўся ў архітэктуры сярэднявечнай Еўропы, раманскі. Найбольш пашыраны ён быў у X—XIII стст. Грамадзянскія і культавыя раманскія пабудовы вызначаліся масіўнасцю, суровай манументальнасцю і крапаснымі рысамі; у муроўцы абавязкова ўжываўся часаны і прыродны камень, часам разам з цэглай. Рысы раманскага стылю ёсць у Камянецкай вежы, у Навагрудскім і Лідскім замках, іншых помніках беларускага дойлідства тае пары.

Наступным усеабдымным стылем у мастацтве была готыка (ад назвы германскага племя готаў). У архітэктуры гэты стыль узнік у Францыі, існаваў з XII па XVI ст. Ён выяўляў, як сцвярджала царква, перш за ўсё ідэю духоўнага ўзлёту чалавецтва да бога, перамогу духу над целам, боскай ідэі над грубай матэрыяй, духоўнага парыву над фізічнай формай. Гатычныя пабудовы, асабліва культавага прызначэння, вызначаліся стромкім сілуэтам і вертыкальнымі лініямі, стрэльчатымі вокнамі і парталамі, ажурнасцю і лёгкасцю канструкцыі, дынамічнасцю формы і велічнай узвышанасцю вобраза, адчужанага ад матэрыяльнай прыземленасці, быту і прывычнай звычайнасці жыцця.

У беларускім дойлідстве гатычны стыль характарызаваўся шэрагам асаблівасцей, напрыклад функцыянальным

спалучэннем культавага і абарончага дойлідства, традыцыйным выкарыстаннем цаглянай муроўкі з разнастайнымі абтынкаванымі і звычайна пабеленымі плоскімі нішамі, масіўнасцю канструкцыі, манументальнай моцнасцю архітэктурнага вобраза. Тыповымі помнікамі беларускай готыкі з'яўляюцца, напрыклад, абарончыя цэрквы ў Сынкавічах, Мураванцы, Троицкі касцёл у Ішкальдзі, замак у Міры і іншыя пабудовы.

На змену готыцы прыйшоў рэнесанс (ад фр. *renaissance* — адраджэнне). Сэнс тэрміна адлюстроўвае асноўную ідэйна-эстэтычную канцэпцыю гэтага стылю — адраджэнне мастацкіх прынцыпаў, вобразаў і форм антычнай Грэцыі і Рыма. У адрозненне ад готыкі, мастацтва рэнесансу сцвярджала свецкі характар творчасці і рэалістычнае адлюстраванне вобраза чалавека. У архітэктуры ўзніклі новыя разнастайныя тыпы пабудовы, дэкараваныя арнаментамі, скульптурай, нішамі; з'явіліся купальныя культавыя збудаванні і грамадзянскія асабнякі з вялікімі прамавугольнымі вокнамі, антычнымі трохвугольнымі франтонамі, карнізамі, порцікамі.

Час існавання архітэктуры рэнесансу — канец XIV — пачатак XVII ст. З канца XVI і да сярэдзіны XVIII ст. у еўрапейскіх краінах панавалі стыль барока. Барока змяніў класіцызм, які пачаўся ва ўсіх краінах Еўропы (акрамя Францыі, дзе ён узнік амаль на стагоддзе раней) з другой паловы XVIII ст. і праіснаваў да першай трэці XIX ст. Потым, з пачатку XIX ст., распаўсюдзілася так званая архітэктура гістарызму, якая заключала ў сабе паўтарэнне, узнаўленне і сумяшчэнне розных ранейшых стыляў, і нарэшце, у самым канцы XIX — пачатку XX ст., сфарміраваўся стыль мадэрн.

Для разумення дойлідства неабходна высветліць яшчэ паняцце архітэктурнага ордэра. Ордэр — гэта адпаведны кампазіцыйны характар вертыкальных (нясучых) і гарызантальных (нясомых) частак пабудовы, размешчаных у пэўным парадку. Класічнымі ордэрамі, выпрацаванымі яшчэ ў антычнасці, з'яўляюцца дарычны, іянічны, карынфскі. Есць яшчэ тасканскі і кампазітны (складаны) ордэры. У кожным з іх працаваны свае формы калон і капітэлей (верхніх частак

калон), карнізаў, антаблеметаў (адпаведным чынам гарызантальна прафіляваных завяршэнняў сцен альбо бэзлечных перакрыццяў, што абаяраюцца на калоны) і да т. п.

Ордэр з'яўляецца асноўнай прыкметай стылю ў шмат якіх напрамках архітэктуры. Праўда, ёсць напрамкі (напрыклад, мадэрн), якія не выпрацавалі свайго ордэра, аднак дасканаласць распрацавалі стылістыку формы і аздобы, што і вылучае іх у асобны архітэктурны стыль. Акрамя таго, у працэсе гістарычнага развіцця розныя стылі ў архітэктуры часта сутыкаюцца, своеасабліва спалучаюцца і суіснуюць у адной пабудове, а часам такое суіснаванне (напрыклад, у дойлідстве гістарызму) нават свядома стваралася і прымалася за прынцып архітэктурнай творчасці.

Паміж гістарычнымі архітэктурнымі стылямі няма рэзкай храналагічнай мяжы. Здараецца, што адначасна існуе некалькі напрамкаў: адзін, стары, яшчэ не вычарпаў сябе, другі, новы, не ўсталяваўся. Але паступова малады напрамак набірае сілы, становіцца паўсюдным; глянеш, а ў нетрах яго зноў нараджаецца нешта іншае. Такі закон дыялектычнага развіцця мастацтва і ўвогуле ўсялякай жывой і творчай з'явы. Адно «заходзіць» у другое, а ўвесь культурны працэс уяўляецца нібы ланцуг, звенні якога неразрыўныя. Выкінь хоць адно з іх — і ланцуг парвецца. Застанецца куча фактаў. Задача ж гісторыі і ўвогуле ўсялякай навукі — асэнсаваць працэсы, якія выстройваюць гэтыя факты ў адзіны жыццёвы ланцуг.

Пры беглым поглядзе на беларускую архітэктуру XVI — пачатку XVII ст. кідаюцца ў вочы дзве асаблівасці. Першая — гэта ўзаемапраціўленне грэчаскіх традыцый будаўніцтва, готыкі і рэнесансу, а ў пачатку XVII ст. — рэнесансу і барока ў адзінай форме і канструкцыі. Другая — пэўная вобразная сувязь асобных элементаў гэтай архітэктуры з некаторымі пабудовамі краін Скандынавіі, Паўночнай Германіі і Нідэрландаў XIV—XVI стст.

Нідэрланды з іх трохмільённым насельніцтвам былі ў XV—XVI стст. самай багатай краінай Еўропы, краінай высокай гарадской

культуры. Воблік багатых і жывапісных нідэрландскіх гарадоў з тысячамі крам і рамесных майстэрняў, з урачыстымі ратушамі на плошчах, грамадскімі і культавымі пабудовамі, грандыёзнымі гандлёвымі радамі, шматлікімі цэхавымі і гільдзейскімі будынкамі і багатымі бюргерскімі дамамі, што, як у калейдаскопе, ігралі вясёлкавымі прамянямі каляровага шкла сваіх шматпавярховых вузкіх фасадаў у тлуме плошчаў і моры чырвоных спічастых дахаў, — воблік гэты рабіў на сучаснікаў і заморскіх гасцей надзвычайнае ўражанне. Асобныя ўплывы гарадской нідэрландскай культуры можна знайсці ў той час па ўсёй паўночнай Еўропе. Вялікае княства Літоўскае не было выключэннем з шэрагу іншых еўрапейскіх краін адзінага архітэктурнага ордэра.

Аднак вызначальнымі ў развіцці архітэктурны з'яўляюцца не ўплывы, а ўласныя гістарычныя будаўнічыя прынцыпы і эстэтычныя традыцыі. Беларуская рэнесансавая архітэктурна XVI ст., гэтак жа як і нідэрландская і іншых еўрапейскіх краін, развівалася напачатку, як мы ўжо заўважылі, у цеснай сувязі з гатычнай канструкцыяй. Ва ўзаемапранікненні народных будаўнічых традыцый готыкі і прынцыпаў рэнесансу адлюстраваліся тыповы працэс засваення і развіцця рэнесансавай архітэктурны, характэрны для ўсіх без выключэння краін заходняй і цэнтральнай Еўропы.

Адаленае вобразна-кампазіцыйнае падабенства асобных помнікаў беларускай архітэктурны таго часу з архітэктурай краін Паўночнай і Сярэдняй Еўропы (Скандынавія, Нідэрланды) мае шмат заканамерных прычын геаграфічнага і культурнага парадку. Важнейшымі з іх з'яўляюцца: існаванне ў сярэднявеччы адзінай ордэрна-стылявой сістэмы ў Вялікім княстве Літоўскім, як і ва ўсіх краінах заходняй і цэнтральнай Еўропы, і фактар культурнага абмену, які ўзрос, дзякуючы развіццю беларускіх гарадоў, пашырэнню замежнага гандлю і распаўсюджванню рэфармацыі.

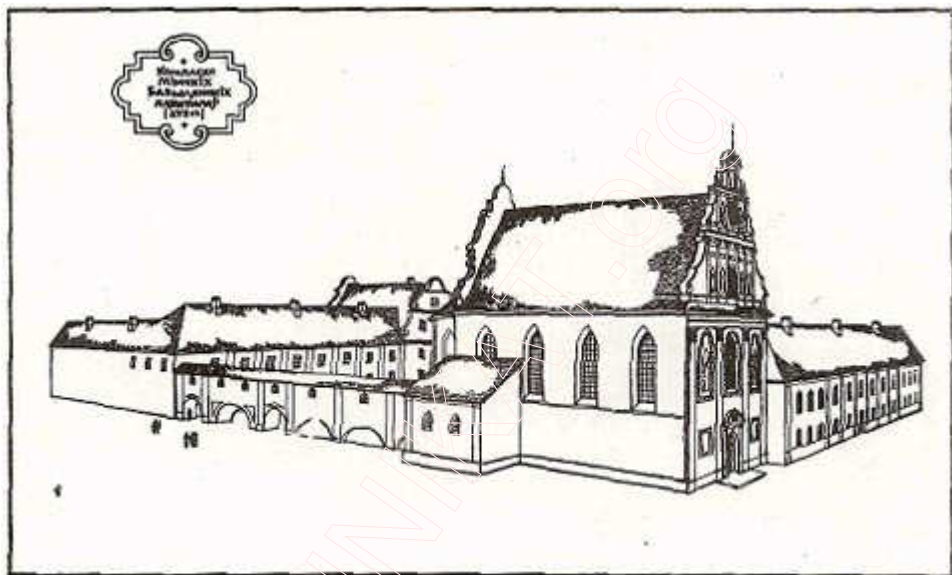
Вядома, нельга рэфармацыю лічыць носбітам новых прынцыпаў у архітэктурны. Але яна ў перыяд свайго распаўсюджвання з'явілася ў некаторых краінах своеасаблівым каталізатарам у прыняцці новых поглядаў у мастацтве.

Развіццё мураванага дойлідства ў Мінску ў пачатку XVII ст. адбывалася ва ўмовах распаўсюджвання уніі і контррэфармацыі. Менавіта на схіле XVI — пачатку XVII ст. пачынае развівацца новы, падтрыманы контррэфармацыяй стыль барока, якому была наканавана вялікая будучыня ў архітэктуры Беларусі. Такім чынам, пачатак мураванага дойлідства ў Мінску і стварэнне каменнага горадабудаўнічага ансамбля Верхняга горада супала з мноствам грамадскіх фактараў, якія, здавалася б, адразу прадвызначылі стварэнне барочнай архітэктуры. Аднак на справе мураванне Мінска пачало развівацца шляхам выкарыстання даўніх будаўнічых традыцый абарончай рэнесансавай готыкі (альбо гатычнага рэнесансу), а потым ужо — барока. Факт гэты надзвычай знамянальны. Ён гаворыць аб існаванні яшчэ ў XVII ст. моцных будаўнічых традыцый рэнесансавай готыкі, якія, памножаныя на здаровы кансерватызм цэхавай арганізацыі і спрадвечную схільнасць беларускага грамадства таго часу да прывычнай «старыны», выявіліся ў мураванні культавых пабудов Верхняга горада.

Мікола Шчакаціхін, аналізуючы канструкцыю Петрапаўлаўскага сабора, у які непазнавальна была перароблена Святадухаўская царква, выказаў меркаванне аб яе бязвежавым характары. Даследчык спасылаўся на нейкую старажытную гравюру 1820—1830-х гг. Адзін экзэмпляр яе знаходзіўся тады ў зборах Беларускага дзяржаўнага музея ў Мінску. Вучоны зазначыў, што малюнак гравюры быў недакладны і што на ёй была відаць Святадухаўская царква разам з гандлёвымі радамі і ратушай. Нам вядомы дзве тагачасныя графічныя выявы Святадухаўскай царквы. Ні на адной з іх не відаць гандлёвых радоў.

Здагадкі М. Шчакаціхіна аб бязвежавасці пабудовы пацвярджае малюнак з выявай плошчы і будынкаў Высокага рынку, зроблены па пэўных прыкметах і параўнаннях дзесьці ў самым канцы XVIII ці ў пачатку XIX ст. На малюнку паказаны цэнтр плошчы, від з паўночнага захаду на паўднёвы ўсход. У цэнтры кампазіцыі — ратуша, звернутая да глядача галоўным фасадам, справа — двухпавярховы будынак езуіцкага калегіума і езуіцкі кафедральны касцёл, злева ў перспектыве відаць дамініканскі касцёл, на пярэднім плане — доўгі двухпавярховы

будынак базыльянскага мужчынскага кляштара і галоўны фасад уніяцкай царквы Святога духа. Малюнак удакладняе многія ранейшыя меркаванні аб архітэктурна-будаўнічых асаблівасцях асобных пабудов Верхняга горада, дае нагляднае ўяўленне аб кампазіцыі і архітэктурным ансамблі плошчы Высокага рынку.



*Святадухаўская царква і базыльянскія кляштары (XVII ст.),
Малюнак і рэканструкцыя В. Сташчанюка.*

Асабліва цікавым з'яўляецца фасад Святадухаўскай царквы. Ён нагадвае тарцовы вулічны фасад тыповага цэхавага, гільдзейскага ці бюргерскага дома Нідэрландаў часоў Рэнэсанса.

Аднак у канструкцыі — гэта тыповая гатычная пабудова з высокімі стрэльчатымі вокнамі, частымі аконнымі пераплётамі, высокім двухспадным дахам, закрытым з двух бакоў шчыпцамі. Сцяпенні — крыжовыя. Распор іх пагашаўся масіўнымі ўнутранымі кантрафорсамі, што сустракаецца даволі рэдка ў дойлідстве Беларусі. Акрамя таго, дзеля надзейнасці і страхоўкі сцяпенні падтрымліваліся зверху металічнымі зацяжкамі. Царква мела франтальнае размяшчэнне адносна плошчы; была цесна ўвязана з усім комплексам базыльянскіх будынкаў і

кампазіцый забудовы Высокага рынку. Відаць, зыходзячы з кампазіцыйных задач забудовы плошчы, будынак яе быў павернуты апсідай не на ўсход, а на паўночны ўсход. З правага боку да царквы прымыкаў доўгі двухпавярховы дом мужчынскага манастыра. З левага боку ад апсіды цераз невялікую прыбудову і доўгі вузкі крыты пераход, што перагароджаў Дамініканскую вуліцу, царква злучалася з будынкам жаночага манастыра (таксама двухпавярховым).

Галоўны фасад былой Петрапаўлаўскай царквы. Фота 1984 г.



Дэталёвы архітэктурны рысунак галоўнага фасада дае добрае і падрабязнае аб ім уяўленне. Ён меў прыгожую ярусную кампазіцыю, аб'яднаную з абодвух бакоў хвалепадобнымі, з тонкім, кампазіцыйна складаным і імклівым контурам, валютамі. Гэта надавала прыўзнятую дынаміку фасаду, завершанаму невысокім фігурным крыжам.



Від з апсіды пасля рэстаўрацыі.
Фота 1979 г.

Аднак найбольшую адметнасць надавала царкве не столькі архітэктурна-мастацкая распрацаванасць фасада, колькі арыгінальнае спалучэнне архітэктурны з фрэскавым жывапісам. У нішах і чляненьнях паміж пілястрамі на ўсім полі фасада і шчыпца знаходзіліся жывапісныя выявы святых. Увесь гэты ў пераносным і канкрэтным сэнсе слова жывапісны фасад уяўляў сабой нібы маляўнічы іканастас, вынесены на плошчу. «Падобны сінтэз архітэктурны і жывапісу,— заўважала вядомы савецкі гісторык архітэктурны А. Д. Квітніцкая,— не сустракаецца ў дойлідстве суседніх краін і з'яўляецца ўкладам Беларусі ў агульнаеўрапейскае будаўнічае мастацтва рэнесансу»*.

Як паказалі апошнія даследаванні, такі прыём быў не выпадковым і не адзінкавым прыкладам у мінскай архітэктурны гэтага часу. Жывапіс на фасадзе існаваў не толькі ў Святадухаўскай царкве. Спусцімся з Высокага рынку на Нямігу. Тут стаіць гожа двухвежавы будынак рэстаўрыраванай Петрапаўлаўскай царквы. Пасля другога падзелу Рэчы Паспалітай Петрапаўлаўская царква перайменавана па жаданню Кацярыны II у Кацярынінскую. У 1864 г., у час распаўсюджвання палітыкі русіфікацыі краю, было прынята рашэнне аб пераробцы старажытнай царквы на расійскі казённы манер. У 1875 г. царкву перарабілі.

Але перад гэтым у Беларусь была накіравана экспедыцыя «Імператарскага археалагічнага таварыства» ў складзе мастака Маскоўскай збройнай палаты Д. М. Струкава і яго памочніка-малявальшчыка дзеля адшукання, даследавання і апісання помнікаў «праваслаўнай старыны». З Беларусі было прывезена 150 чарнавых лістоў малюнкаў, манеты і іншыя рэчы, якія гэты аматар-археолог накапаў у час паездкі, раскрываючы, паводле яго слоў, «падмуркі розных даўніх цэркваў і будынкаў».

Малюнкi і акварэлі Д. Струкава, на жаль, прафесійна слабыя, але гэта асноўны дакументальны матэрыял, што дае ўяўленне аб Петрапаўлаўскай царкве. Матэрыял гэты аказаўся надзвычай карысным пры яе рэстаўрацыі.

Рэнесансавы воблік будынка і характар канструкцыі спалучаны з традыцыйнай архітэктонікай абарончага дойлідства. Гэта падкрэслена частковым абарончым характарам галоўных веж, наяўнасцю ў іх байніц у ніжніх і сярэднім ярусах, высокім размяшчэннем акон (да 3 м ад зямлі) і іншымі элементамі. Сістэма акон скампанавана так, што знутры праглядаліся і прастрэльваліся ўсе глухія вонкавыя закуткі. Петрапаўлаўская царква мела, безумоўна, агульнагарадское абарончае значэнне як фарпост перад замкам і Верхнім горадам. Пра гэта гаварыла яе размяшчэнне на стыку вуліцы Ракаўскай і галоўнай магістралі старога Мінска Нямігі. У выпадку, калі б праціўнік прарваўся праз валы і брамы, то да замка ён мог трапіць па любой з гэтых вуліц, але ў канцы на стыку іх абавязкова наткнуўся б на агонь Петрапаўлаўскай абароны.

У час падрыхтоўкі да рэстаўрацыі былі зроблены натурныя даследаванні, зандажы і раскопкі. На глыбіні 2,5 м з двух бакоў апсіды выяўлены рэшткі паўкруглых падмуркаў, якія злучалі сценкі апсіды і бакавых нефаў. У месцах злучэння існуе будаўнічая перавязка (г. зн. цаглінкі злучаліся не ўпрытык, а заходзілі адна за другую), што сведчыць аб адначасным мураванні гэтых падмуркаў з царквой. Улічваючы абарончую функцыю царквы, можна меркаваць, што падмуркі засталіся ад невялікіх абарончых веж, якія існавалі з абодвух бакоў апсіды.

У 1976—1977 гг. быў раскрыты галоўны фасад Петрапаўлаўскай царквы ад цагельнай налёпкі, зробленай у час перабудовы ў 1875 г. Рэнесансавы фасад пачатку XVII ст. быў замураваны цагельнай сцяной таўшчынёй да 90 см (таўшчыня ўласнай старой сцяны фасада 140—145 см). Раскрыццё выявіла гарызантальнае члянне і вялікае з рэнесансавай прафіліроўкай акно над парталам. Па баках ад цэнтральнай вертыкальнай восі «партал — акно» па ўсёй плоскасці фасада сіметрычна размешчана шэсць ніш. У верхнім ярусе — па дзве з кожнага боку акна, у ніжнім — па адной паабал партала. У нішах пасля расчыткі знойдзены рэшткі даўняга жывапісу. Невялікія ўчасткі сцяны (часам па некалькі квадратных сантыметраў) пакрыты охрыста-зялёнай фарбай з лучыстымі пісяжкамі — слядамі фрэскавай дэталізацыі. Хімічны аналіз пацвердзіў даўнасць гэтых жывапісных фрагментаў.

Наяўнасць жывапісу на фасадах дзвюх (уніяцкай і праваслаўнай) царкваў у Мінску не толькі гаворыць аб пэўнай культурнай традыцыі і мастацкай адметнасці такога тыпу збудаванняў, але і зазначае верагодную распаўсюджанасць гэтай з’явы ў Беларусі, дазваляе зрабіць дапушчэнне аб наяўнасці ў XVI — пачатку XVII ст. невядомай раней архітэктурнай школы ў беларускім дойлідстве.

Далейшае існаванне рэнесансавых тэндэнцый звязана з развіццём у Мінску архітэктуры барока, якое пачалося ў гэты ж перыяд разам з пашырэннем мураванага будаўніцтва горада. У літаратуры і тэатры, музыцы і выяўленчым мастацтве барока, бадай, самая складаная і супярэчлівая з’ява, якая яшчэ да сённяшняга дня — карта з мноствам белых плям, прадмет эстэтычнага вывучэння, повед для спрэчак і дыяметральна супрацьлеглых высноў.

Прычынай такога становішча з’яўляецца тое, што ва ўсіх названых мастацтвах, акрамя архітэктуры, барока ў выніку сваёй супярэчлівай паставы, тэматычнай усеабдымнасці не стварыла адзінай строга рэгламентаванай канцэпцыі стылю ў кожным з гэтых мастацтваў. Творчы эстэтычны працэс распадаецца тут на мноства блізкіх цячэнняў, накірункаў і мастацкіх індывідуальнасцей, народжаных і аб’яднаных адной

эпохай, густам, светапоглядам, але не спалучаных маналітным структурным законам мастацкага адзінства.

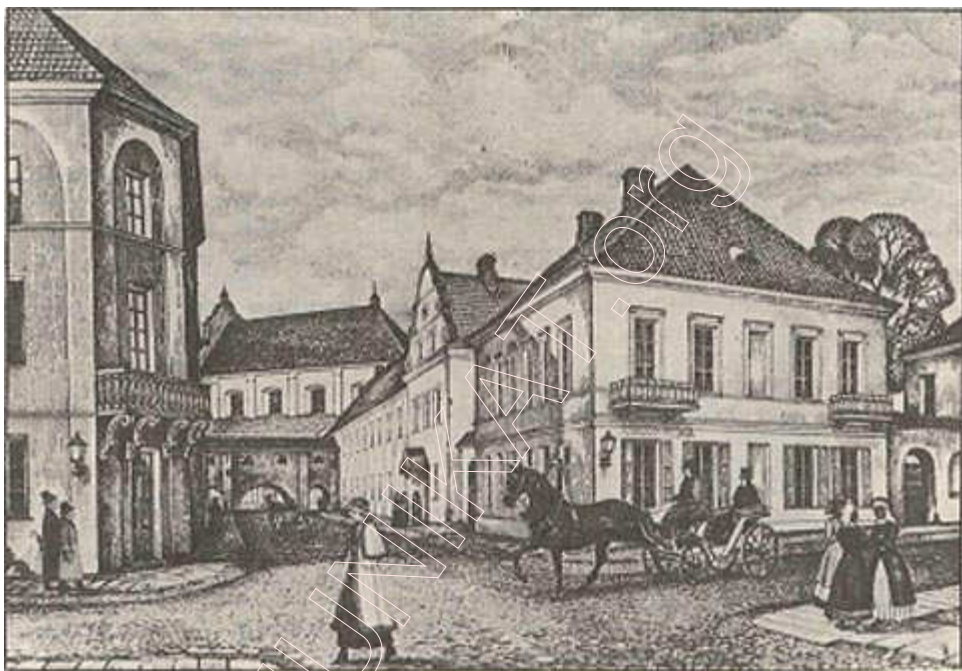


Касцёл і кляштар дамініканцаў (XVII—XVIII стст.). Малюнак і рэканструкцыя В. Сташчанюка.

Барочны эстэтычны светапогляд вырас з адраджэнскага індывідуалізму як рэакцыя на ўскладненне грамадскіх адносін у Еўропе XVI—XVII стст. Мастацтвазнаўства разглядае барока як мадэрн XVII ст., які ўвабраў у сябе і своеасабліва адлюстраваную становішча і клопаты тагачаснага свету, з'явіўся апасродкаваным адбіццём і рэакцыяй на зараджэнне новых буржуазных адносін, распаўсюджванне рэфармацыі і ерасей, прыродазнаўчыя і матэматычныя адкрыцці ў галіне оптыкі, механікі і перспектывы, быў водгукам крайніх пазіцый і ідэйнай барацьбы.

Зацікаўленасць мастацтва барока ўсім комплексам грамадскіх праблем заканамерна вызначыла дыялектычны характар самой яго эстэтыкі як нацыянальнага мастацкага светапогляду ў адрозненне ад метафізічнага універсалізму эстэтычных канцэпцый готыкі і класіцызму. У гэтым быў станоўчы элемент

эстэтыкі барока, які дазволіў яму завалодаць цэлай Еўропай і пераступіць межы кантынента, стварыць шэдэўры нацыянальнага мастацтва, адлюстроўваючы адначасна гістарычны працэс узлёту і змяркання чалавечага духу.



*Скрыжаванне вуліц Дамініканскай і Валоцкай (сярэдзіна XIX ст.).
Малюнак і рэканструкцыя В. Сташчанюка.*

Зараджэнне і станаўленне мастацтва барока ў Беларусі супала з важным пунктам яе дакастрычніцкай гісторыі. Хваляй прайшоў кальвінізм, спарадзіўшы ерасі і секты. Філасафы і вучоныя, багасловы і мастакі, шляхта і гараджане сутыкнуліся ў канфрантацыі аб пытаннях веры і дзяржавы, улады і будучыні.

Развіццё барока супала з контррэфармацыяй, зараджэннем нацый, утварэннем нацыянальных дзяржаў і абсалютных манархій. Эстэтычныя прынцыпы новага мастацтва былі выкарыстаны контррэфармацыяй і абсалютызмам. Аднак некананічная эстэтыка барока была досыць гнуткай. Яна

пранікла незалежна ад веравызнання да самых нізоў, у горад і бюргерства, закранула вулічны вандроўны тэатр і фальклор. Стыль барока ў архітэктуры меў выразнае канструкцыйнае, дэкаратыўнае, структурна-вобразнае, пластычнае і эстэтычнае выяўленне. Галоўныя яго прыкметы: дынамізм кампазіцыі, ілюзія руху, выяўленая цераз крывалінейнасць і абцякаемасць формы, якая разгортваецца ў прасторы, «перацякаемасць» адных аб'ёмаў у другія, сумяшчэнне розных маштабаў і мас, перавага вобраза і формы над будаўнічым матэрыялам, імкненне да адзінага кампазіцыйнага цэнтра.

Барока адлюстравала новае разуменне часу і прасторы, імкнулася выявіць іх вечнасць і бязмежжа, дачаснасць у бесканечнай зменлівасці форм, якія разгортваюцца ў сваіх аб'ёмах у залежнасці ад змены пункту агляду, асвятлення, руху сонца альбо гледача.

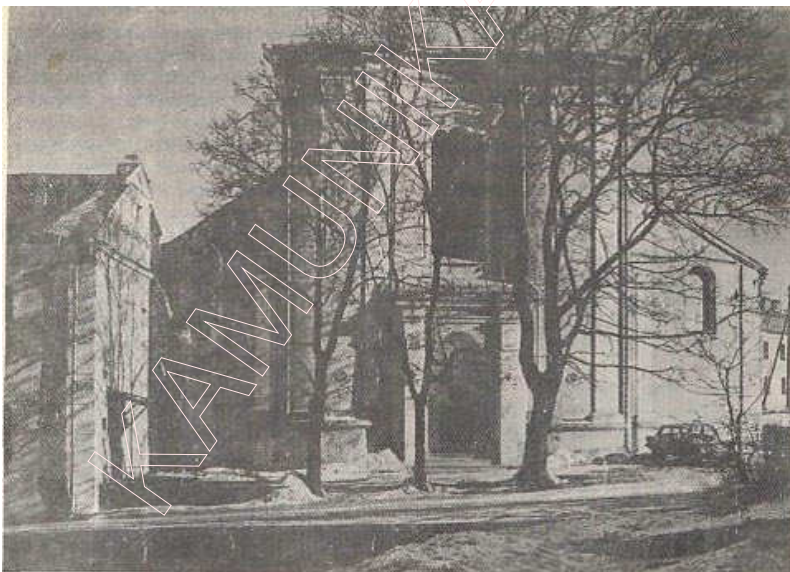
Пачатак барока ў Мінску звязаны з пабудовай дамініканскага касцёла (1605 —1615), які ўяўляў сабой даволі вялікую трохнефную базыліку з высокай, роўнай па вышыні галоўнаму нефу, прамавугольнай апсідай і двух'ярусным барочным франтонам на галоўным, вузкім фасадзе. З правага боку да касцёла прымыкаў трохпавярховы кляштарны будынак з кантрафорсамі, прамавугольнымі вокнамі і гладкімі роўніцамі без аздоб. Такая аскетычнасць кляштарных пабудоў вельмі ўласцівая для дойлідства Беларусі XVII ст.

Для ўсёй беларускай архітэктуры перыяду барока найболей характэрна старанная апрацоўка галоўнага фасада і выяўленне ў ім асноўных стылявых рыс (асабліва ў вежах на фасадзе). Распрацоўка бакавых фасадаў служыла толькі нібы падтрымкай і адценнем галоўнай мастацкай ідэі. Такі ж прынцып мы назіраем і ў будынку дамініканскага касцёла.

Што будынак касцёла дамініканцаў грунтаваўся на глыбокіх мясцовых традыцыях, сведчыць іканаграфічны матэрыял. З гэтага матэрыялу вынікае: касцёл спачатку пабудаваў з дзвюма невысокімі фланкаванымі вежамі на галоўным фасадзе, як можна меркаваць, абарончага прызначэння. Вежы гэтыя добра

відаць у выяве касцёла на разгледжанай намі ўпачатку фотарэпрадукцыі малюнка канца XVIII — пачатку XIX ст. і на іншай фотарэпрадукцыі малюнка — панарамы Мінска (від з Троіцкай гары) прыблізна тае ж пары. Існуе яшчэ праектны малюнак рэстаўрацыі галоўнага фасада дамініканскага касцёла, створаны дзесьці ў другой палове XIX ці ў пачатку XX ст. Тут таксама ёсць дзве невысокія вежы. Яны размешчаны па баках фасада.

Дамініканскі касцёл і кляштар знаходзіліся непадалёку ад паўднёвай лініі гарадскіх умацаванняў — землянога вала з ровам і бастыёнамі. Гэта і прадвызначыла абарончую функцыю касцёла дамініканцаў. Магчыма, дзесьці на працягу XIX ст. абарончыя вежы яго былі разбураны ды і сам фасад згубіў шмат ранейшых сваіх дэталей і прыкмет.



*Галоўны фасад былога касцёла бернардынцаў да рэстаўрацыі.
Фота 1978 г.*

Асноўная канструкцыя дамініканскага касцёла, праўда, без веж і з больш характэрнымі прыкметамі барока, была паўторана ў касцёле бернардынскага мужчынскага кляштара.

У бернардынскім касцёле, гэтак жа як і ў дамініканскім, асноўная стылявая ідэя выяўлена ў галоўным фасадзе, які мае складаную фігурна-звілістую канфігурацыю і выпуклую форму. Лінія яго абрысаў нагадвае напцятую знутры тканіну, што трапеча на ветры. Фасадныя роўніцы галоўнага і бакавых нефаў напружана выгінаюцца, падпарадкоўваючы свайму руху матэрыял і дэкор. Калі роўніца сцяны мае, напрыклад, выпуклую форму, то пілястра таксама выпукла выгінаецца; тым часам капітэль такой пілястры выгінаецца ў адваротны бок і мае ўвагнутую форму. Напружанне ўзрастае ўверх і кампазіцыйна падкрэсліваецца праз цэнтральную партальную і сіметрычныя бакавыя нішы з фігурнымі аркамі (цяпер замураваны) і выгнутымі дужкападобнымі броўкамі.

Падземны кантрафорс ля падмурка касцёла бернардынцаў (археолог А. Трусаў).



У бернардынскім касцёле ўжыты тыповыя прыёмы беларускага будаўніцтва XVII—XVIII стст. Муроўка — барочная, складзена з цэглы-пальчаткі на вапнавай рошчыне; сцены тоўстыя, абтынкаваныя. Асабліва грунтоўна закладзены падмурак з вялікіх камянёў. Акрамя таго, падмурак умацаваны падземнымі масіўнымі кантрафорсамі, вымураванымі з цэглы. Адзін такі кантрафорс быў раскрыты і вивучаны археолагамі перад галоўным фасадом. Тут жа перад парталам выяўлены і даўнія пахаванні XVII—XVIII стст. Некалі ў гэтым месцы былі могількі. У мінулыя часы духоўных і іншых вядомых грамадскіх асоб часта хавалі на касцельных цвінтарах, прама пад сценамі касцёла, ля партала і апсіды.



Былы касцёл бернардынак. Фота 1979 г.



Былы кляштар бернардынак.

Касцёл закампанаваны ў комплексе ўсяго бернардынскага кляштара. Кляштарныя будынкi агiнаюць касцёл у выглядзе літары «П» і, прымыкаючы да апсiды, утвараюць замкнуты ўнутраны дворык.

Па такому ж кампазіцыйнаму прынцыпу скаманаваны ў плане і комплекс кляштара бернардынак, што насупраць праз вуліцу Бакуніна. Тут таксама паміж кляштарнымі будынкамі, размешчанымі ў выглядзе літары «П», і бакавым фасадам касцёла ўтвораны замкнуты ўнутраны дворык.



Інтэр'ер былога касцёла бернардынак; галоўны неф. Фота 1978 г.

Трапіць у яго можна было толькі з кляштара і касцёла.

Будынкі бернардынак, тыповыя па характару і прапорцыях для XVII ст., не маюць ніякіх аздоб. Роўніцы іх гладкія і суровыя.

Увесь комплекс уражвае менавіта манументальным размяшчэннем сваіх аб'ёмаў і суровай маналітнасцю, нагадваючы з некаторых пунктаў агляду своеасаблівы замак. Дасягаецца гэта за кошт удала закампанаванага касцёла, які стаіць на рагу манастырскага квартала, на самым высокім пункце паверхні забудаванай пляцоўкі, і імкліва ўзносіцца ўверх сваімі барочнымі вежамі.



Разгортка муроў бернардынак па вуліцы Бакуніна. Фота 1978 г.

У канструкцыі і вобразе касцёла бернардынак выявіўся новы этап развіцця барока ў Мінску. У тыпе названага двухвежавага касцёла знайшла сваё выразнае і канструкцыйна завершанае выяўленне архітэктурна-эстэтычная канцэпцыя беларускага барока. Святыня бернардынак па інтэрпрэтацыі канструкцыйна-

стылявых прыкмет характэрная менавіта для сярэдзіны XVII ст. Па вобразнаму выяўленню сваёй эстэтычнай ідэі яна не адносіцца да найлепшых узораў архітэктурнай творчасці беларускага барока, але займае паважнае месца ў нашай архітэктуры, вылучаецца выразнасцю і рацыянальнай канцэптуальнасцю стылю, гарманічнай збалансаванасцю прапорцый.

У плане — гэта традыцыйная трохнефная базыліка. Падзел аб'ёму на нефы вельмі выразны і звонку, і знутры. Гладкія абтынкаваныя сцены акаймаваны карнізамі і падзелены па вертыкалі плоскімі пілястрамі. Вокны закампанаваны на гладкай сцяне з неглыбокай пасадкай у разворах (аконных адтулінах, праёмах). Прыём гэты характэрны амаль для ўсіх без выключэння беларускіх барочных святынь і будынкаў XVII ст. Тым часам уся сэнсавая і дэкаратыўная нагрузка перанесена на вежы і галоўны фасад, вылучаны і падкрэслены свядомым аскетызмам бакавых фасадаў.

Вежы квадратныя, шасціярусныя; на ўзроўні трэцяга яруса яны злучаны стройным фігурным франтонам. Ніжнія два ярусы фасада маюць прамалінейныя падзелы. Карнізы трэцяга яруса веж выгінаюцца ўніз. У чацвёртым ярусе карнізы выгінаюцца наадварот — уверх, а сам ярус пачынае губляць матэрыяльную манументальнасць за кошт пустаты вялікіх вертыкальных лучковых развораў. У пятым ярусе ўвогуле губляецца чатырохкантовая канструкцыя вежы. Яна закругляецца. Шосты ярус набывае ўжо характар мініяцюрнай ратонды з вузкімі вертыкальнымі аконцамі і стромкай конусападобнай хвалістай стрэшкай, якую завяршае крыж са знакам сонца. (Безумоўна, такі крыж — праява позняга часу.) Вобразна кажучы, у пластыцы веж назіраецца заканамернасць: чым далей уверх, тым больш барочных прыкмет.

Рух і дынамічнае перацяканне форм «нанізаны» ў кожнай вежы на цэнтральную вертыкальную вось. Манументальнасць і масіўнасць вобліку веж нібы спрачаюцца з іх дынамічным імкненнем уверх. Ні адна сіла тут не перамагае. Яны нібы застылі ў напятай раўнавазе і імклівым напружанні.

Такім чынам, асноўныя мастацка-вобразныя і ордэрныя прыцыпы ў манументальным гмаху касцёла бернардынак выяўлены ў пластыцы фасадных веж. Аднак мы памыліліся б, калі б палічылі, што астатнія часткі будынка ці тым больш архітэктурнага комплексу не маюць вобразных прыкмет і безадносныя да патрабаванняў стылю. Адначасна з задачай адцянення веж тут пастаўлены адпаведныя мастацкія мэты, якія дасягаюцца не пластыкай, ляпнінай і дэкорам, а іншымі сродкамі — кампазіцыяй і чаргаваннем аб'ёмаў, сутыкненнем розных плоскасцей і маштабаў, дынамічным пераходам мас, суадносінамі фону сцен, акон і сціплых аздоб.

Барочная пабудова разлічана на ўсебаковы агляд, на развіццё псіхалагічных уражанняў у залежнасці ад месца назірання, змены надвор'я і сонечнага асвятлення, якое высвечвае штораз новыя грані, дэталі і нюансы архітэктуры. (Тэрмін «барока» паходзіць ад партугальскага *perola barroca*, што азначае — жамчужына дзіўнай формы.)

Каб пераканацца, што ў мінскіх бернардынскіх мурах выразна



Архітэктурны ансамбль заходняй часткі плошчы Высокага рынку ў 1840г.
(фрагмент літаграфіі Б. Лаверня).

вияўлены барочныя прынцыпы кампазіцыі, давайце падыдем да іх з боку вуліцы Дзям'яна Беднага (колішняй Казьмадзям'янскай, а ў 1920-х гг.— Францыска Скарыны).

Поўдзень. Сакавіцкія прамяні высвятляюць у глыбіні, на бакавым фасадзе касцёла бернардынак, вертыкалі белых пілястраў. Наблізімся да іх. Прастора нібы раскрылася перад намі, і мы апынуліся на невялікай пляцоўцы ў акружэнні пабудоў XVII ст. Вуліца Бакуніна ў гэтым месцы спускаецца ўніз, а мury бернардынак, рытмічна чаргуючыся сваімі аб'ёмамі, вугламі, пілястрамі, звужаюцца ў вулічны калідор і нібы ўцягваюць туды наш позірк. Пойдзем далей, назіраючы, як разгортваецца вулічная панель. На фатаграфіі добра відаць напружаная складаная лінія карнізаў. Яна, як маланка, «збягае» ў перспектыву трасы. Заўважце, што тут няма плаўных ліній, якія б падкрэслілі «перацяканне» мас. Эфект руху выяўлены за кошт чаргавання аб'ёмаў, супастаўлення іх маштабаў і рытмічнай



Кляштар бенедыктынак у канцы XVIII ст. (малюнак і рэканструкцыя В. Сташчанюка).

разгорткі ўздоўж вуліцы. Звярніце ўвагу, што кляштарны будынак злучаны з апсідай касцёла праз перамычку ў адно акно. Глядзім — і здаецца, што куды прасцей было б прыбудаваць яго ўпрытык да храма, як у ансамблях базальнаў і дамініканцаў. Аднак тут майстры свядома ўскладнілі будаўнічы вузел, зыходзячы з кампазіцыйна-мастацкіх задач. Па-першае, больш імклівай і складанай стала панарама аб'ёмаў, больш экспрэсіўнай — лінія карнізаў. Па-другое, у «збягаючай» панелі муроў утварыўся невялікі прарыў, у перспектыве якога на фоне неба відаць фасадная вежа — вертыкальная дамінанта архітэктурнага ансамбля.

Такі архітэктурна-мастацкі прыём называецца эфектам візуальнай сувязі. Гэта — калі ствараецца прадуманая кампазіцыя, якая з розных пунктаў, часам нават глухіх закуткаў будаўнічага комплексу, адкрывае глядачам нейкі акцэнтаваны элемент архітэктурны альбо яе галоўную выяўленчую форму. У апошняй заключана мастацкая ідэя пабудовы. Усё гэта дазваляе адчуваць глыбіню прасторы, эстэтычна ўспрымаць мастацкую цэласнасць дойлідства. Майстры беларускага барока добра валодалі і такім прыёмам.

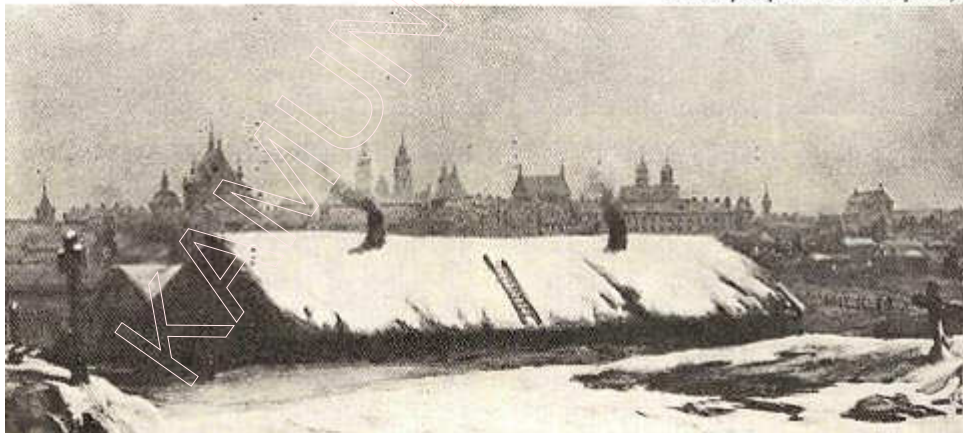
Самым значным дасягненнем архітэктурны XVIII ст. у Мінску з'яўляўся ансамбль езуіцкага комплексу: кафедральны касцёл, вежа, будынкі кляштара і калегіума. Тут адзначаецца стрыманасць і манументалізм у вырашэнні фасада і веж, адначасна прысутнічаюць тэндэнцыі да раскошы і рэпрэзентатыўнасці вобраза. Безумоўна, што капітальны трохвежавы езуіцкі ансамбль, які займаў амаль увесь заходні бок плошчы Высокага рынку, быў на ёй самы выразны і прадстаўнічы.

Асаблівай увагі заслугоўвае зграбная трох'ярусная вежа, якая стаяла справа ад галоўнага фасада кафедры. У пачатку XX ст. гэта вежа была перабудавана ў пяціярусную ў барочным стылі. Калі ў дзвюх фасадных вежах касцёла вобразна падкрэсліваліся перш за ўсё ідэі манументальнасці, велічы, сілы і нават раскошы, то «гарадская вежа», пабудаваная, праўда, пазней, выглядала больш лёгкай, эстэтычна вытанчанай і адначасна

сціплай, добра згарманізаванай у сваіх непрэтанцыёзных прапорцыях.

Цікавымі манументальнымі будынкамі барока ў Мінску былі касцёл і кляштар бенедыктынак, пра археалагічныя раскопкі якога гаварылася ў пачатку кніжкі. Захаваліся і малюнкі касцёла, зробленыя ў 1800 г. Гэта традыцыйная пабудова з дзвюма невялікімі прыгожымі вежамі на фасадзе. Архітэктурны аб'ём будынка добра збалансаваны ў прапорцыях; вызначаецца густам, пачуццём меры і прафесіяналізмам. У цэлым жа касцёл бенедыктынак даволі сціплы. Тут не гаворыцца ўжо нічога новага ў вобразнай сістэме барока. Магчыма, аднак, што на малюнку 1800 г. мы бачым не першапачатковы выгляд касцёла XVII ст., а перабудову яго ў другой палове XVIII ст., аб чым ёсць няпэўныя звесткі. У гэты час барока ўжо вычарпала сябе ў архітэктурны. На змену яму ішоў новы эстэтычны светапогляд, іншы напрамак у дойдстве з іншымі прынцыпамі, будаўнічымі прыёмамі і мастацкай канцэпцыяй.

Сілуэт і панарама Мінска ў 1840 г. Від з дарогі на Барысаў (фрагмент літаграфіі Б. Лаверня).



* Квитницкая Е. Д. Особенности средневековых храмов Белоруссии. — Архитектурное наследство. 1975, № 23, с. 85.