

**Г.М. Курыленка, Н.І. Здановіч**

**Мастацкі твор: методыка аналізу  
(архітэктара, жывапіс, скульптура)**

Вучэбна-метадычны дапаможнік

Мінск 2009

УДК  
ББК

Рэцэнзенты:

доктар мастацтвазнаўства, загадчык кафедры культуралогіі МДЛУ, дацэнт  
Кушнярэвіч А. М.;

кандыдат гістарычных навук, старшы навуковы супрацоўнік НАН Беларусі  
І.У.Ганецкая

Здановіч Н. І., Курыленка Г.М.

Мастацкі твор: методыка аналізу (архітэктура, жывапіс, скульптура): вучэб.-  
метад. дапам./ Н.І.Здановіч, Г.М. Курыленка – Мінск: БДПУ, 2009. – с.

ISBN

Вучэбна-метадычны дапаможнік прысвечаны праблемам аналізу розных відаў мастацкіх твораў. Разглядаюцца асноўныя архітэктурныя тэрміны, мастацкія стылі ў сусветнай і беларускай архітэктуры, нададзена ўвага аўтарам праектаў найбольш вядомых помнікаў з тэрыторыі Беларусі. Падрабязна характарызуюцца асноўныя рэлігійныя сюжэты ў жывапісе і скульптуры, асноўныя жанры свецкага жывапісу, музычныя творы. Багаты ілюстрацыйны матэрыял і шматлікія дадаткі з'яўляюцца грунтам для самакантролю, назапашвання навыкаў самастойнага аналізу твораў мастацтва, арганізацыі кіруемай самастойнай працы.

Адрасуецца студэнтам і выкладчыкам факультэтаў беларускай філалогіі і культуры, гістарычнага факультэта, краязнаўцам, усім аматарам даўніны

УДК  
ББК

ISBN

## Уводзіны

### **1. Тэарэтычныя асновы аналізу твораў мастацтва**

- 1.1. Функцыі і роля мастацтва ў культуры
- 1.2. Метадологія правядзення культуралагічнага аналізу твораў мастацтва
- 1.3. Паняцце мастацкай эпохі
- 1.4. Аналіз твораў выяўленчага мастацтва: тэарэтычныя аспекты

### **2. Методыка аналізу архітэктурных збудаванняў**

- 2.1. Асноўныя паняцці і сродкі мастацкай выразнасці ў архітэктуры
- 2.2. Асноўныя стылі і кірункі ў сусветным дойлідстве
- 2.3. Архітэктурныя стылі ў Беларусі: прыкметы і збудаванні
- 2.4. Персаналіі
- 2.5. Памятка студэнту
- 2.5. Заданні для самакантролю

### **3. Методыка аналізу твораў жывапісу**

- 3.1. Жанравая разнастайнасць і сродкі мастацкай выразнасці
- 3.2. Свецкі жывапіс
- 3.3. Мастацкая стылістыка ў жывапісе
- 3.4. Рэлігійны жывапіс
  - 3.4.1. Асноўныя сюжэты і тэрміны ў іконапісу і фрэскавым жывапісу
  - 3.4.2. Характарыстыка беларускай школы іканапісу: храналагічныя і канфесіянальныя адрозненні
- 3.5. Развіццё жывапісу ў Беларусі ў XIX стагоддзі

### **4. Методыка аналізу твораў скульптуры**

- 4.1. Віды і жанры скульптурнага мастацтва
- 4.2. Асноўныя тэрміны і мастацкая стылістыка

### **5. Методыка аналізу твораў музычнага мастацтва**

## Літаратура

## Дадаткі

1. Прыклады разгорнутага аналізу артэфактаў па розных відах мастацтва
2. Гісторыя архітэктуры свету ад антычнасці да XX ст. (на прыкладах)
3. Абарончыя, культурныя і грамадскія збудаванні Беларусі сярэдзіны XI – XX ст.
4. Драўляная культурная скульптура Беларусі (ад готыкі да ракако)
5. Архітэктура сярэднявечнай Еўропы (у табліцах)
6. Інтэлектуальныя гульні: пытанні і заданні для самакантролю па метадыцы аналізу мастацкага твора

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

## 1. Тэарэтычныя асновы аналізу твораў мастацтва

### 1.1. Функцыі і роля мастацтва ў культуры

Культура (лат. *cultura*, ад кораня *colere* – «апрацоўваць») – абагульняючае паняцце для форм жыццядзейнасці чалавека, створаных і ствараемых намі падчас эвалюцыйнага развіцця. Культура – гэта маральныя, маральныя і матэрыяльныя каштоўнасці, уменні, веды, звычаі, традыцыі. Часта тэрмінам «культура» характарызуецца пэўная гістарычная эпоха: «Культура эпохі Рэнэсансу», «сучасная культура», і г. д.. Культура характарызуе таксама і народы (культура готаў, славянская культура і інш). Акрамя гэтага, культура можа адносіцца і даразнастайных сфер дзейнасці чалавека (масавая культура, мастацкая культура, і г. д.).

Культурай называецца пазітыўная дасведчанасць і веды чалавека або групы людзей, асіміляваныя ў адной са сфер жыцця (у чалавеку, у палітыцы, у мастацтве і г. д.). Пазітыўныя дасведчанасць і веды – гэта досвед і веды, якія прыносяць карысць для іх носьбітаў і ў выніку гэтага імі ж выкарыстоўваюцца.

1. Асноўныя віды культуры – духоўная і матэрыяльная.

Духоўная культура ўключае: рэлігію; навуку; адукацыю; мараль; права; мастацтва.

Матэрыяльная культура ахоплівае ўсю сферу матэрыяльна-вытворчай дзейнасці чалавека: прылады працы, пабудовы, прадметы хатняга ўжытку, вопратку, транспарт і г. д.

Дасягненні чалавецтва могуць разглядацца як сістэма каштоўнасцей. У паняцце «Сусветная мастацкая культура» ўваходзяць дасягненні як духоўнай, так і матэрыяльнай культуры, якія маюць эстэтычную каштоўнасць.

У сусветную мастацкую культуру ўваходзяць дасягненні нацыянальных культур. Мастацтва – адна з форм грамадскай свядомасці, складовая частка культуры чалавецтва. Апроч таго, мастацтва – гэта працэс і вынік значнага праяўлення эмацыянальных пачуццяў у мастацкай форме – выяве (артэфакце); высокая ступень уменняў, майстэрства, адлюстраваная ў любой сферы мастацкай дзейнасці.

Мастацтва — аснова мастацкай культуры, спосаб засваення і асэнсавання свету. Мастацкая культура функцыянуе ў сістэме: мастацтва — грамадства — чалавек. У гэтым плане яго можна супаставіць з навуковым пазнаннем і асэнсаваннем свету. Тым не менш, навука абапіраецца на факты, рухаецца ад рацыянальнага пачатку да

эмацыянальнай ацэнкі вынікаў і стварае вартасці, якія з цягам часу страчваюць сваю каштоўнасць, становяцца ўстарэлымі. Мастацтва ж абапіраецца на мастацкія вобразы, рухаецца ад эмацыянальнай ацэнкі з'яў да іх вобразнага, а затым рацыянальнага аналізу і стварае вечныя каштоўнасці. Мастацтва – гэта майстэрства перадачы пэўнай, канкрэтна вызначанай інфармацыі гледачу або слухачу сродкамі аднаго з трох відаў выяўленчага мастацтва (жывапісу, скульптуры, графікі), музыкі, танца, сукупнасцю гэтых сродкаў у такіх відах мастацтва, як тэатр, балет, опера, кінематограф. Літаратура як від мастацтва – майстэрства перадачы інфармацыі пры дапамозе слова. Увогуле, мастацтва, як від культурнай дзейнасці чалавека, бярэ свой пачатак з часоў фарміравання дамаўленчых сродкаў камунікацыі і становіцца самастойным культурна-эстэтычным працэсам у грамадстве з перыяду страты сваіх чыста моўных функцый.

Месца мастацкай культуры ў культуры ў цэлым вызначаецца істотнымі адрозненнямі паміж матэрыяльнай, духоўнай і мастацкімі формамі дзейнасці. Аднак іх не варта разумець у тым сэнсе, быццам адна з'яўляецца, толькі і чыста матэрыяльнай, іншая – толькі і чыста духоўнай, трэцяя – не матэрыяльнай і не духоўнай. Безумоўна, прадукты духоўнай дзейнасці павінны быць матэрыялізаваныя, паколькі яны не маглі б існаваць, роўна як і тое, што ў матэрыяльнай дзейнасці ўвасабляюцца духоўныя мэты, планы, мадэлі. Сутнасць справы ў тым, што ў дадзеных пластах культуры суадносіны матэрыяльнага і духоўнага пачаткаў дыяметральна супрацьлеглыя: матэрыяльная культура матэрыяльная па сваім утрыманні і спосабе функцыянавання, духоўная жа культура ў гэтых адносінах духоўная. Што датычыць мастацкай творчасці, то тут духоўнае і матэрыяльнае пранікаюць адно ў адно і ствараюць нешта трэцяе, бо яны не проста злучаюцца, як у сферах матэрыяльнай і духоўнай вытворчасці, а арганічна зліваюцца, узаемна атаясамліваюцца. Гэту духоўна-матэрыяльную цэласнасць называюць «мастацкасцю». Такім чынам, мастацкая творчасць павінна быць інтэрпрэтаваная не як уласцівае плёну духоўнай актыўнасці чалавека матэрыяльнае ўвасабленне вынікам працы яго мыслення, але як мысленне ў матэрыяле, гэта значыць, з дапамогай выкарыстання колеру, пластыкі, гуку. Менавіта таму такое мысленне нельга перазакадзіраваць, перавесці на іншую матэрыяльную мову, нельга пераказаць ні словам, ні мовай іншага віду мастацтва.

Тут варта адразу ж абгаварыць прынцыповае адрозненне мастацкай культуры ад культуры эстэтычнай. Эстэтычная культура выяўляе

ўніверсальны характар, паўсюднасць, праявы эстэтычнай актыўнасці людзей. Мастацкая дзейнасць ёсць спецыфічны від яго прадуктыўнай, вытворчай дзейнасці. Таму мастацкая культура з'яўляецца адносна самастойным пластом культуры. Такім чынам, яе можна вызначыць як **сукупны** спосаб і прадукт мастацкай дзейнасці. Паняцце «сукупны» азначае, што мастацкая культура ахоплівае ўсе галіны мастацкай дзейнасці (славесную, музычную, тэатральную...), уключае ў сябе ўсе працэсы, звязаныя з мастацтвам (стварэнне, захаванне, успрыманне), і працэсы, якія забяспечваюць яго паспяховае функцыянаванне і спажыванне ў соцыуме.

Функцыі мастацкай культуры, як і функцыі культуры ў цэлым, вызначаюцца тым, што яна жыве ў прасторы і ў часе. У сацыяльнай прасторы, у адначасовым жыцці людзей краіны, рэгіёну, усяго чалавецтва, мастацкая культура закліканая забяспечыць максімальную эфектыўнасць працэсаў творчасці, стварэння мастацкіх каштоўнасцей, працэсаў іх успрымання публікай, у адпаведнасці з разнастайнымі духоўнымі запатрабаваннямі. Калі ж мы будзем разглядаць гістарычнае жыццё мастацкай культуры, г. зн. яе існаванне ў часе, то ўбачым, што яе галоўныя функцыі – забяспечыць ахову мастацкіх каштоўнасцей, перадачу іх з пакалення ў пакаленне, паколькі гістарычная зменлівасць сацыяльнага жыцця не вядзе да знішчэння мастацкай спадчыны, але патрабуе яго актуалізацыі, уключэння ў духоўнае жыццё кожнай новай эпохі. Разам з тым мастацкая культура павінна забяспечыць сталае абнаўленне мастацтва ў адпаведнасці з зменамі, якія адбываюцца ў грамадскім жыцці, у іншых галінах культуры, логікай уласнага развіцця мастацтва. Такім чынам, асноўная задача мастацкай культуры заключаецца ў перадачы традыцыі, творчага досведу, назапашаных стагоддзямі спосабаў мастацкага засваення свету і забеспячэнні сталага руху мастацтва, яго абнаўлення, удасканалення.

Такое значэнне функцыі адлюстроўвае структуру мастацкай культуры, яе трохмерную будову. Асноўным вымярэннем з'яўляецца духоўна-змястоўнае: гаворка ідзе аб спецыфічным для кожнага гістарычнага, этнічнага і сацыяльнага тыпу мастацкай свядомасці аспекце, карціне свету і месцы вобразнай перадачы ў ім чалавека.

Функцыі мастацтва ў соцыуме: эстэтычная; крэатыўная; геданістычная; пазнаваўчая; развіццёвая; выхаваўчая; камунікатыўная; кампенсаторная (рэабілітацыйная); функцыя прадбачання.

## МАСТАЦТВА ЯК ЭСТЭТЫЧНЫ ФЕНОМЕН

Геракліт лічыў, што мастацтва пераймае прыгажосць ў прыродзе. Паводле Платона прадметы - цені ідэй, мастацтва ж імітуе прадметы і з'яўляецца адлюстраваннем адлюстраванага (цень ценю).

Для Арыстоцеля мастацтва - перайманне рэчаіснасці (мімезіс). Існуюць дзве асноўныя прычыны ўзнікнення мастацтва: 1) перайманне ўласціва людзям з дзяцінства; 2) прадукты пераймання ўсім дастаўляюць задавальненне. На што мы ў рэчаіснасці глядзім з агідай, танчайшае адлюстраванне таго ж самага мы разглядаем з задавальненнем. Арыстоцель абгрунтоўвае прынцыпы мастацкай праўды: перайманне ўзнаўляе не выпадковыя з'явы, а верагодныя (не самі факты, а тое, што магло б адбыцца; не тое, што здарылася, а тое, што магло б здарыцца). Паэзія адлюстроўвае ланцуг верагодных падзей (нават калі яны ніколі не адбываліся). Гісторыя ж узнаўляе адзінкавыя факты і падзеі, часта толькі выпадкова звязаныя паміж сабой. Паводле Арыстоцеля, мастацтва ўтрымлівае больш філасофскага і сур'ёзнага элемента, чым гісторыя, таму паэзія-- вышэй гісторыі. У дадзеным сцверджанні праяўляецца першая спроба выявіць спецыфіку мастацтва ў параўнанні з навукай.

Тыпы пераймання прыроды праз мастацтва: 1) перайманне рэчаў" так, як яны былі або ёсць зараз"; 2) "так, як аб іх гавораць ці думаюць"; 3) "якімі яны павінны быць".

Кожнаму роду мастацтва ўласціва, па Арыстоцелю, свая асалода. Так, асалода, якая дастаўляецца камедыяй, вынікае ад відовішча смешнага, якое не прычыняе болю, весяліць і забаўляе. У аснове атрымання асалоды ад карціны -адкрыццё ў малюнку праўдзівай прыроды рэчаў.

Арыстоцель прызнае, апроч усяго іншага, і выхаваўчую функцыю мастацтва, што адлюстроўвае сітуацыю ў антычным грамадстве, дзе мастацтва і права складалі аснову выхавання. Грамадству неаб'якавыя накірунак уздзеяння мастацтва на моладзь, таму дапушчальныя ў музычным выхаванні інструменты, музычныя лады, сістэмы мелодыкі павінны выкарыстоўвацца больш строга і прынцыпова. Арыстоцель лічыць, што музыка з дапамогай рытмаў і мелодый імітуе, пераймае пэўны стан душы - гнеў, пакорнасць, мужнасць. На самой справе формы музыкі вельмі блізкія да натуральных станаў душы. Перажываючы смутак або радасць ад пераймання рэчаіснасці праз сродкі мастацкай выразнасці, чалавек прывыкае глыбока адчуваць і само жыццё.



Паводле Арыстоцеля, твор не можа быць далучаны да мастацтва толькі на падставе метрычнай пабудовы маўлення. Своеасаблівым рытмам валодаюць і навуковыя творы. “ Если издадут написанный размером какой-нибудь трактат по медицине или физике, то они обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо назвать поэтом, а второго скорее физиологом, чем поэтом “(Арыстоцель “Паэтыка”) Можна скараціць да памераў сачынення ўсё напісанае Герадотам, але яно ўсё роўна застанеца гісторыяй, а не стане паэзіяй, бо пры гэтым яго змест не стане паэтычным. Характарызуючы асаблівасці зместу мастацтва, Арыстоцель распрацаваў паняцці: “фабула” (“перайманне дзеяння”, “спалучэнне фактаў”), “перыпетыі”, “пазнанне”, “характар” (“тое, чаму мы дзеючых асоб завем якімі-небудзь”, - пэўнасць; “тое, у чым праяўляецца маральны прынцып”), “кампазіцыя”. Арыстоцель увёў падзел персанажаў на станоўчых і адмоўных: той, хто пераймае, падражае дзеючым асобам, апошнія ж абавязкова бываюць альбо добрымі альбо блгімі.

У эпоху барока Тасо, адштурхоўваючыся ад меркаванняў Арыстоцеля, сцвярджаў, што прадмет мастацтва - чалавек.

Згодна з тэорыяй Буало, галоўным прадметам мастацтва з’яўляецца прыгажосць дзяржаўнага жыцця, адпаведная дабру і мэтазгоднасці.

Французскі абат Дюбо ў працы “Крытычныя разважанні аб паэзіі і жывапісе” знаходзіў прычыны развіцця мастацтва ў прыродзе і тлумачыў змены мастацтва зменамі паветра.

Баумгартэн сцвярджаў, што мастацкае пазнанне адрозніваецца ад навуковага пачуццёвай формай. Ён абапіраўся на канцэпцыю Вольфа, паводле якой задавальненне ўзнікае дзякуючы дасканаласці пачуццёва пазнаваемага.

Вольф, а ўслед за ім і Баумгартэн адрознівалі ніжэйшую пазнаваўчую дзейнасць (спасціжэнне цудоўнага праз мастацтва) - і вышэйшую (спасціжэнне ісціны пры дапамозе навукі). Баумгартэн выказаў думку, пазней дастаткова поўна выяўляемую ў працах Гегеля: лагічнае (паняццйнае) мысленне вышэй мастацкага (вобразнага).

Кант падзяляе мастацтва на: 1) прыемнае (ніжэйшая, непаўнаватасная форма мастацкай творчасці, звязаная з практычнымі мэтамі); 2) выдатнае (сапраўднае, не звязанае з практычнай цікавасцю; эстэтычнае, вытанчанае мастацтва, мерка якога - рэфлексуючая здольнасць

разважання і меркавання, а не пачуццёвае адчуванне; мастацтва як свабодная гульня чалавечых пазнаваўчых магчымасцяў; гэта мастацтва генія).

Гердэр жа лічыў, што мастацтва змяняецца пад уздзеяннем змен клімату і ў залежнасці ад нацыянальнага характару народа.

Гегель быў перакананы, што свет ёсць адлюстраванне абсалютнага духу. Спасціжэнне свету, такім чынам, ёсць самапазнанне абсалютнага духу. Пры гэтым спасціжэнне праходзіць дзве прыступкі: ніжэйшая - мастацкае адлюстраванне ідэі і вышэйшая - яе філасофскае і рэлігійнае ўсведамленне. У мастацкай творчасці бачыць Гегель не перайманне прыроды, а працэс ачышчэння рэчы, заплямленай "выпадковасцю і знешнасцю паўсядзённага быцця". Гегель унёс прынцып гістарызму ў разуменне мастацтва і разгледзеў яго ў развіцці. Паводле яго канцэпцыі мастацтва праходзіць тры этапы. Сімвалічнае мастацтва - пачатковая стадыя спасціжэння абсалютнага духу (ідэя аформілася ў рэчаіснасці, але яшчэ не знайшла адпаведнай формы); у дастатковай ступені увасабляецца ў архітэктуры старажытнага Ўсходу. У сімвалічным мастацтве форма пераважае над зместам. Гэтымі суадносінамі формы і зместу характарызуецца 1) сімвалічны этап развіцця мастацтва; 2) катэгорыя камічнага; 3) асабліва значны для гэтага этапу від мастацтва - архітэктура, у якой матэрыяльная пачатак (форма) пераважае над духоўным (змест).

Дальнейшы рост зместу (развіццё духоўнага пачатку) і састаўляе сутнасць гісторыі мастацтва.

Класічнае мастацтва (другая стадыя развіцця мастацтва - антычнасць) - гэта калі высокі духоўны змест прыходзіць у адпаведнасць з формай. Гэтымі гарманічнымі суадносінамі формы і зместу характарызуецца: 1) класічны этап развіцця мастацтва; 2) вядучая катэгорыя класічнага мастацтва - цудоўнае; 3) асабліва адметны для гэтага этапу від мастацтва - скульптура, у якой матэрыяльная форма адэкватная зместу.

З цягам часу духоўны пачатак працягваў нарастаць, і неўзабаве гармонія зместу і формы парушаецца. Класічнае мастацтва, поўнае гармоніі і прыгажосці, на думку Гегеля, падобна на шыкоўную ружу, якая хутка адцвітае.

Рамантычнае мастацтва (трэцяя стадыя) - гэта хрысціянскае мастацтва Сярэднявечча, эпохі Адраджэння і Новага часу. Тут духоўнаы змест пераважае над формай. Дадзенымі суадносінамі формы і зместу

характарызуецца рамантычны этап развіцця мастацтва. Вядучая катэгорыя рамантычнага мастацтва – узнёслае. Асабліва значнымі для гэтага этапу відамі мастацтва былі: жывапіс, які дае толькі ілюзію прадметаў; музыка, у якой духоўны змест выяўляецца як пачуццё праз суадносіны гукаў і рытмаў; паэзія - абсалютная праява духу, вызваленага ад усяго матэрыяльнага. Хрысціянскае мастацтва засяроджваецца на ўнутраным змесце жыцця духу, а не на форме. Гэта супярэчыць канкрэтна-пачуццёвай прыродзе мастацтва. Адбываецца адмаўленне мастацтвам самога сябе. Яно гіне і надыходзіць больш высокая прыступка спасціжэння духу. На змену мастацтву ў XIX ст. прыходзіць філасофія - вышэйшая форма самапазнання абсалютнага духу.

Бялінскі адзначаў залежнасць зместу мастацкіх твораў ад зместу жыцця народа. Марксізм з сукупнасці грамадскіх фактараў, якія вызначалі развіццё мастацтва як форму грамадскай свядомасці, вылучаў у якасці першапрычыны эканоміку (спосаб вытворчасці). Французскі тэарэтык І. Тэн (другая палова XIX ст.) лічыў, што грамадскія настроі і норавы ствараюць “духоўную тэмпературу”, што вызначае развіццё мастацкай свядомасці гэтак жа, як і фізічная тэмпература вызначае развіццё флоры і фауны. Французскі філосаф-пазітывіст Ж.М. Гюйо меркаваў, што мастацтва - функцыя грамадскага арганізма.

Мастацтва са старажытнасці з'яўлялася адным з універсальных спосабаў пэўна-пачуццёвага праяўлення невербалізуемага духоўнага вопыту, перш за ўсё эстэтычнага, адным з галоўных, сутнасных (побач і нараўне з рэлігіяй) кампанентаў Культуры, як стваральна-прадуктыўнай, чалавечай, духоўна-практычнай дзейнасці. У еўрапейскім арэале мастацтва паўстае як адзін з цэнтральных аб'ектаў навуковай эстэтыкі. Тэрмін "мастацтва" увайшоў у шэраг галоўных катэгорый эстэтыкі як навукі. Аднак мастацтва зусім не абмяжоўваецца толькі эстэтычнай сферай. Гістарычна склалася так, што творы мастацтва выконвалі ў культуры не толькі эстэтычныя (мастацкія) функцыі, хоць эстэтычнае заўсёды складала сутнасць мастацтва. Грамадства са старажытнасці навучылася выкарыстоўваць магутную дзейную сілу мастацтва, якая вызначаецца яго эстэтычнай сутнасцю, у самых розных сацыяльна-утылітарных мэтах - рэлігійных, палітычных, тэрапеўтычных, гнэсалагічных, этычных і інш. Эстэтыку як навуку мастацтва цікавіць, натуральна, галоўным чынам, як эстэтычны феномен. Аднак, мастацтва выконвае і пазаэстэтычныя функцыі, якія ў апошнія стагоддзі сталі пераважнымі. Таму неабходна мець і іх на

ўвазе, пастаянна памятаючы аб тым, што яны не адносяцца да сутнасці мастацтва, але часта менавіта дзякуючы ім мастацтва падтрымліваецца грамадствам, дзяржавай, тымі або іншымі сацыяльнымі інстытутамі, г.зн. набывае сваё рэальнае быццё, магчымасць рэалізоўваць сябе ў якасці феномену культуры.

## 1.2.Метадологія правядзення культуралагічнага аналізу твораў мастацтва

Мастацкі твор патрабуе правядзення пэўнай і дакладнай metodyкі культуралагічнага аналізу, які даследуе мастацкую канцэпцыю, стыль, мову твора і яго эстэтычную значымасць - гэта значыць - усе сэнсавыя і каштоўнасныя аспекты артэфакта. Пры гэтым важна, каб аналіз быў не толькі мастацказнаўчым, літаратуразнаўчым ці музыказнаўчым, колькі культуралагічным, дзе б ўлічваліся адметнасці канкрэтнай эпохі і творчасці мастака як прадстаўніка дадзенай эпохі.

Варта памятаць, што культуралагічны падыход дае магчымасць разглядаць гісторыю духоўнага развіцця чалавецтва праз зменлівасць карцін свету, якія раскрываюць асаблівасці ўспрыняцця чалавекам акружаючай рэчаіснасці і самога сябе ў кантэксце дадзенага існавання. Такія карціны свету ў значнай ступені адлюстроўваюць спецыфіку ментальнасці людзей, валодаюць адноснай устойлівасцю і не заўсёды супадаюць са зменай грамадска-эстэтычных фармацый. Яны з'яўляюцца індикатарам развіцця ў грамадстве духоўнай культуры і мастацкай творчасці ў прыватнасці. Так, бурнае развіццё тэатральнага і выяўленчага мастацтва ў Іспаніі 17стагоддзя і росквіт нямецкай літаратуры, філасофіі, музыкі канца 18 - пачатку 19стст. выглядаюць парадаксальнымі ў кантэксце рэальнай гісторыі гэтых краін ва ўказаныя гістарычныя эпохі. Такія прыклады з'яўляюцца пераканаўчай ілюстрацыяй адсутнасці цеснай сувязі паміж палітычнай, сацыяльна-эканамічнай і духоўнай творчасцю, і адначасова даюць магчымасць пэўнай самастойнасці развіцця духоўных працэсаў у культуры.

Хаця ў творах мастацтва і адлюстравана ментальнасць эпохі, яе густы і асаблівасці, але, з'яўляючыся вынікам індывідуальнай творчасці, творы мастацтва, разам з тым, не заўсёды супадаюць з узроўнем існуючай у грамадстве культуры. Яны могуць пераўзыходзіць яе па шэрагу параметраў і прадудцыраваць новыя інтэлектуальныя сэнсы, новыя сістэмы каштоўнасцей, якім у будучым суджана будзе стаць дамінуючымі.

Такім чынам, мастацтва ў адным выпадку можа пераадольваць наяўны вопыт чалавецтва, а ў другім – ажыццяўляць яго. Мастацкая культура дэманструе і падцвярджае неабмежаваныя магчымасці чалавека-творцы, яго адкрытасць новаму і яшчэ нязведанаму, і яна ж праяўляе імкненне да пашырэння сваіх межаў. Дадзеныя якасці можна праілюстраваць і на прыкладзе творчасці Джота, Рэмбранта, Веласкеса, імпрэсіяністаў, прадстаўнікоў мастацкага авангарда і г.д. – усе яны былі першаадкрывацелямі, усе выходзілі за рамкі свайго часу, рэнегіруючы новыя ідэі.

Метадалогія культуралагічнага аналізу мастацкіх твораў мае пэўную паслядоўнасць і наяўнасць канкрэтных этапаў ў правядзенні даследавання. Першы этап – гэта вызначэнне агульнага меркавання пра артэфакт (пра твор мастацтва). Тут фарміруецца першасная, яшчэ не дэталізаваная парадыгма мастацкага твора, якая ў далейшым будзе канкрэтызавацца і абрасць новымі дэталямі і падрабязнасцямі. Культуралагічны аналіз прадугледжвае разгляд мастацкага твора як часткі шырокага культурнага поля, якое ўзнікла на аснове пэўнай культурнай традыцыі. Менавіта ў рамках культурнага поля існуе дадзены мастацкі твор, развіваецца і ўзаемадзейнічае з творамі іншых відаў мастацтва (скульптура, жывапіс і архітэктура ў гатычным саборы і г.д.). Пагэтаму, перш чым непасрэдна прыступаць да аналізу самога мастацкага твора, варта даць сціслую характарыстыку эпохі. У дадзеным выпадку важнейшай інтэрпрэтацыйнай устаноўкай з'яўляецца прынцып гістарызму, які патрабуе:

разглядаць генэзіс і дынаміку мастацкага твора:

як узнік твор, тэорыю яго паходжання,  
якія этапы ў сваім развіцці прайшоў даследуемы аб'ект,  
чым з'яўляецца зараз,  
узаемасувязь з іншымі з'явамі і працэсамі ў культуры.

Апроч таго, прынцып гістарызму прадугледжвае разгляд мастацкага твора як неад'емнай часткі культуратворчага працэсу:

прыналежнасць да пэўнага мастацкага накірунка ці школы,  
супастаўленне з папярэдняй традыцыяй і наступным вопытам.

Састаўным кампанента прынцыпу гістарызму з'яўляецца выпрацоўка каштоўнаснай устаноўкі:

папярэдняе вызначэнне вартасцей дадзенага твора,  
яго месца ў нацыянальнай і сусветнай культурнай спадчыне.

Улічваючы той факт, што класіка сусветнай мастацкай культуры адлюстроўвае ва ўсіх праявах гістарычную эпоху, грамадства і чалавека ў ім, даследуе ўсе нюансы чалавечага жыцця, варта звярнуць увагу на тое, што каштоўнасць мастацкіх твораў вызначаецца як раз тым, што яны вырываюцца за рамкі сіюмінутнага існавання і застаюцца актуальнымі для ўсіх наступных эпох і стагоддзяў. Напрыклад, тэма мацярынскай любові праходзіць праз усе выяўленчае мастацтва, пачынаючы з сярэднявечных ікон і заканчваючы карцінамі Пікасо, Роберта Генры, Савіцкага і іншых сучасных мастакоў.

Нельга забываць пра тое, што каштоўнасць крытэрыі мастацтва гістарычна рухомыя. Так, некаторыя раней забытыя творы сёння ўспрымаюцца як значныя і выключныя, і, наадварот, творы, якімі некалі захапляліся сучаснікі, сёння, часам, зусім не выклікаюць падобнай рэакцыі.

У аснове дадзенага феномена ляжыць сістэма вартасцей, што сфарміраваліся ў той ці іншы перыяд культуратворчасці і якія варта абавязкова ўлічваць пры правядзенні культуралагічнага аналізу.

Наступны этап культуралагічнага аналізу – гэта вызначэнне месца і ролі мастацкага твора ў культурным кантэксце. Дадзены этап даследуе больш глыбокія пласты творчасці, ушчыльную падыходзіць да разумення сэнсу твораў у кантэксце канкрэтнай культурнай эпохі. Тут галоўным кампанентам становіцца культура. Менавіта культура з'яўляецца ключом да інтэрпрэтацыі твораў, яна дае код, які дазваляе прачытаць, успрыняць і зразумець твор. Так фарміруецца гісторыка-культурны падыход у разуменні, успрыяцці і асэнсаванні мастацкіх твораў.

У аснове дадзенага падыходу як важнейшы элемент даследавання выступае лес мастака і яго культурнае асяроддзе:

- сям'я і ўмовы фарміравання творчых здольнасцей,
- першыя творчыя вопыты,
- сябры і ворагі,
- каханне, эмацыянальныя перажыванні і г.д.

Адным словам – усе, што чалавек стварае вакол сябе і што фарміруе яго непаўторны індывідуальны пачатак.

Каб зразумець, чаму мастак звяртаецца да адных тэм і пазбягае другіх, чым растлумачыць нечаканыя змены стылю, поспехі і няўдачы, перыяды пленнай творчасці і перарывы ў дзейнасці, неабходна звярнуцца да жыццевых падрабязнасцей, да вылучэння адметнасцей ў характары

мастака, і да азнаямлення з яго эстэтычным густам. Так, кодам разумення жывапісу Тулуз-Латрэка з'яўляецца яго біяграфія. Музыка Бетховена па-іншаму ўспрымаецца праз прызму яго трагічнага лесу. Рэмбрандта як мастака на стварэнне ўсіх жаночых вобразаў у жывапісе натхнілі ў асноўным дзве музы: Саскія і Хендрэк'е. Увогуле, “жыццевы шлях і творчы шлях мастака – гэта ўзаемазвязаныя сасуды, ў самой прыродзе таленту заключаецца прадвызначанасць да лесу асаблівага роду”.

[ 3 ]

Цікавым і немалаважным фактам з'яўляецца і пэўная залежнасць лесаў і тыпаў біяграфій мастакоў ад своеасаблівай адметнасці гістарычных эпох.

Асобныя суполкі мастакоў аказваюцца аб'яднанымі падабенствам стылю жыцця, сістэмамі каштоўнасцей і ўстановак, спосабамі самавыражэння. Напрыклад, майстры Адраджэння – гэта своеасаблівая сацыяльная група, як правіла, гарадская эліта, аб'яднаная агульнасцю прафесіянальнай самасвядомасці, матывамі сваёй дзейнасці, працаваўшая ў асноўным, па заказу царквы і мецэнатаў. Творчасць жа большасці сучаснікаў Рубенса і Рэмбрандта супала з эпохай станаўлення рыначных адносін, што не магло не паўплываць на матывацыю іх дзейнасці.

Увогуле, кожная эпоха стварае адпаведную мадэль, кананізіруе вобраз і лес мастака. Безумоўна, канонам біяграфіі рамантычнага паэта стала жыццё Байрана. Адным словам, сістэма станаўлення светаўяўлення, ментальнасць грамадства, патрабаванні сучаснікаў да прадстаўнікоў творчых прафесій таксама фарміруюць асобу мастака і яго біяграфію.

Для інтэрпрытацыі твора вельмі важнай з'яўляецца і яго творчая гісторыя, сам акт сачынення, працэс напісання і ўсе яго аспекты:

унутраны стан мастака,  
 час напісання,  
 узрост мастака,  
 умовы працы,  
 варыянты твора, зафіксаваныя ў чарнавіках,  
 тэхніка выканання.

Такі творча-генетычны падыход ператварае гісторыю напісання твора ў сродак для яго разумення. Напрыклад, карціна Брулова “Апошні дзень Пампеі” нарадзілася пад непасрэдным уражаннем ад археалагічных раскопак на месцы вывяржэння Везувія. “З'яўленне Хрыста народу” Іванаў ствараў на працягу больш за дваццаць год. Захаваліся дзесяткі

эскізаў, малюнкаў, якія дазваляюць прасачыць эвалюцыю творчага замыслу мастака.

Жыццёвы цыкл мастака-творцы складаецца з розных фаз, стадый, перыядаў развіцця. Праблема розных узроставых стадый у жыцці творчай асобы – вельмі важны фактар, які дазваляе растлумачыць асаблівасці яго жыццёвага шляху і творчасці. Усе фазы творчай дзейнасці мастака звязаны з яго грамадзянскім статусам, сацыяльнай роляй, колам зносін, творчымі пошукамі. Кожныя змены на жыццёвым шляху творцы дазваляюць гаварыць аб новым этапе ў жыцці мастака, і яны заўсёды звязаныя з узнікненнем новых адносін да абставін і да культурных традыцый. Гэта ўсе знаходзіць увасабленне ў творчасці. Так, біяграфія Пікасо з’яўляецца яркай ілюстрацыяй зменлівасці ўзроставых, сацыяльных і творчых цыклаў.

Чарговым этапам правядзення культуралагічнага аналізу з’яўляецца структурны аналіз. Ён дапамагае пранікнуць унутр будовы мастацкага твора, даследуючы яго як сістэму прыемаў, абумоўленую адзінствам аўтарскага замыслу. Гэта дазваляе выявіць састаўныя кампаненты твора і даследаваць кожны з іх паасобку. У аснове структурнага аналізу ляжаць семіятычны і стылістычны кампаненты. Адсюль вынікаюць і два метады правядзення аналізу мастацкага твора на дадзеным этапе.

Семіятычны аналіз зыходзіць з наступнай канцэпцыі: мастацтва - есць мова, і гэтая мова нам дае:

культурную інфармацыю пра эпоху,  
характарыстыку сістэмы дамінуючых вартасцей,  
сістэму светаўяўлення, звесткі пра аўтара, яго творчую выключнасць,  
мастацкі замысел твора.

Пры гэтым неабходна памятаць пра тое, што кожная гістарычная эпоха мае свае сэнсавае і вартаснае культурнае поле і выпрацоўвае адпаведныя яму моўныя сродкі і сродкі выразнасці. Ва ўсёй шматлікасці знакава-моўных сродкаў, якімі валодае культура, асаблівае месца належыць сімвалу. Сімвал уяўляе сабой канкрэтна-зрокавае ўасабленне пэўных ідэй і ідэалаў.

Найбольш поўнае свае праяўленне сімвал знаходзіць у мастацтве. Можна сказаць, што сімвал у мастацтве – гэта эталон сімвалічнай выразнасці ў цэлым, што тлумачыцца той роляй, якая належыць мастацтву ў культуры. Выключная роля мастацтва тлумачыцца тым, што яно выступае як своеасаблівая мадэль, як партрэт культуры, ці як спосаб самаспасціжэння і самавыражэння.



Культура перадае праз мастацтва вобраз сваей цэласнасці, унікальнасці, сваей сацыяльна-гістарычнай сутнасці. Так, у культуры Сярэднявечча жыцце разглядаецца як сімвал адзінага абсалюту. Усе прадметы і з’явы паўстаюць у якасці нейкіх іерогліфаў, з дапамогай якіх Бог піша кнігу быцця, паколькі лічылася, што чалавек не здольны спасцігнуць Боскія замыслы інакш як праз пасрэдства якіх-небудзь рэчыўных вобразаў і сімвалаў.

Пры правядзенні аналізу мастацкага твора важна абсалютна ўсе. Любая, на першы погляд, малазначная дэталі, мае свае сэнсавыя нападуненне і значэнне. Напрыклад, у хрысціянскім храме ўвасоблена ўся сістэма каштоўнасцей і светаўяўленняў чалавека, якая сфарміравалася ў эпоху Сярэднявечча. Сам храм – гэта мініяцюры паўтор макракосмаса, сімвал Боскай волі, дзе купал – сімвал сферы, сам будынак – сімвал зямной прасторы, фундамент – сімвал пекла. Накіраванасць храма ўверх, што асабліва выразна праяўляецца ў готыцы, сімвалізуе сістэму светабачання і светаўспрымання чалавека, галоўныя жыццёвыя вартасці і ідэалы якога знаходзяцца ў недасягальнай вышыні. А хімеры на даху сабора Парыжскай Боскай Маці з’яўляюцца знакам сакральнага сэнсу. Сабор увасабляе ідэю барацьбы добра са злом, адлюстраваную ў суседстве накіраванага да Бога масіва будынка і таямніча злых і пачварных хімер, якія размясціліся на кожным выступе храма.

Яшчэ адзін яркі прыклад – сімволіка святла. У візантыйскай і больш пазнейшых славянскіх культурах святло выступае галоўнай рысай мадыфакацыі цудоўнага, пазітыўнага.

Тэарэтык ісіхазма 14ст. Рыгор Палама называе Хрыста “Святлом”, а яго дзейнасць “асветніцтвам”. Вучэнне Святога Духа выпраменьваецца ў выглядзе святла. Цела Хрыста мела ўнутры сябе крыніцу Боскага Святла. Пячора уваскрэшання Хрыста была напоўнена святлом і г.д.

Сімволіка колеру таксама мае важнае значэнне для разумення мастацкага твора. Напрыклад, у беларускай культуры белы колер сімвалізуе свабоду, чысціню, - не- выпадкова гэта зафіксавана нават у назве дзяржавы і ў шматлікіх тапонімах – назвах гарадоў і мястэчак: Беларусь, Белаазерск, Бельчыцы. У іканапісе і ў фрэсках белым колерам звычайна адлюстроўваюцца выявы анелаў, святых праведнікаў, нованароджаных і душы памерлых людзей. Супрацьпастаўляецца яму - чорны колер - максімальна аддалены ад Бога. Гэта колер зла і смерці. Нават чорная вопратка манахаў на іконе замянялася карычневым колерам.

Ніколі ў ікананісе не ўжываўся і шэры колер, змяшаўшы ў сабе белае і чорнае, дабро і зло, ен стаў колерам пустаты, нябыту. Сіні, блакітны колер абазначае бясконцасць і вечнасць неба, гэта колер Маці Боскай. Чырвоны колер у візантыйскай культуры – сімвал агню (як караючай так і ачышчаючай сілы), сімвал жыцця, абранасці.

Не менш цікавай з’явай ў культуры з’яўляецца і лічбавая сімволіка. Звяртае на сябе ўвагу лічба “3” (тры), якая часцей за ўсе сустракаецца. Выкарыстанне “тройкі” назіраецца яшчэ ў кельтскай культуры. Затым праяўляецца “тройка” ў хрысціянстве: сакральнае трыадзінства, ў фальклоры (тры дні і тры ночы, тры сыны ў бацькі, тры выпрабаванні выпала на лес героя). Нярэдка лічба “тры” сустракаецца і ў мастацтве: Васняцоў “Тры багатыры”, Пяроў “Тройка” і гэтак далей.

Можна гаварыць і пра сімволіку жэстаў. Так, у індыйскім танцы толькі пазіцыяй пальцаў існуе каля шасцісот і кожная з іх выконвае сваю энсавую нагрукку.

Выключнай адметнасцю еўрапейскай культуры, пачынаючы з эпохі Адраджэння, з’яўляецца яе антрапацэнтрычны характар. Чалавек знаходзіцца ў цэнтры сусвету (суадносіны мікракосмаса і макракосмаса), яго існаванне набывае статус галоўнай каардынаты ў вызначэнні ўсяго існага. Цяпер сімвал выступае перш за ўсе як інструмент спасціжэння, даследавання рэчаіснасці. Сімвалізацыя ж ў дадзенай сітуацыі неаддзельная ад самой прыроды мыслення.

Адным словам, уяўляючы сабой найбольш універсальную форму выражэння вобразаў свету, сімвалы культуры з’яўляюцца сімваламі адзінства той ці іншай супольнасці людзей, якім дадзеныя вобразы свету ўласцівы.

Такім чынам, структура сімвалаў, уласцівых той ці іншай культуры, і ўяўляе сабой парадыгму яе мыслення. Больш таго, у эпоху Новага часу сімвал становіцца катэгорыяй пераважна эстэтычнай, таму што эстэтыка пачынае займаць асаблівае становішча ў сістэме філасофскіх ведаў, і менавіта тады мастацтва сталі разглядаць ў якасці абсалютнай мадэлі ўніверсальнай і цэласнай культуры.

Важна падкрэсліць, што ядром культуры выступаюць паняцці “культурных каштоўнасцей” і “сэнсу”. Культура ўвогуле ўяўляе сабой іерархічную сістэму вартасцей. Любы элемент культуры можа быць разгледжаны як каштоўнасць. Яле ўнутры яе існуе свая іерархія, сістэма каштоўнасцей, якая ўяўляе сабой ідэалы, у сваю чаргу, гэтыя ідэалы

з'яўляюцца прадуктам пэўнай культурна-гістарычнай эпохі і нарматыўных уяўленняў, накіраваных у будучыню. Найбольш значнымі духоўнымі каштоўнасцямі культуры выступаюць уяўленні пра ісціну, дабро і прыгажосць.

Тоесным паняццем “каштоўнасці” з'яўляецца паняцце “сэнсу”. Сэнс – гэта духоўная накіраванасць дзейнасці чалавека ў адпаведнасці з тымі ці іншымі культурна-гістарычнымі вартасцямі і ідэаламі. Іерархія каштоўнасцей, сэнсаў і ідэй ў сваю чаргу фарміруе адпаведныя вобразы ці карціны свету.

Пагэтану семіятычны аналіз прадугледжвае разгляд мастацкага твора як знакавай сістэмы, якая нясе ў сабе сэнс (мастацкую канцэпцыю) і значэнне (каштоўнасць).

Такім чынам, знакі-сімвалы з'яўляюцца “алфавітам”, з якога ўтвараецца разгорнутае паведамленне, у дадзеным выпадку – мастацкае. Мастакі твор (артэфакт), з'яўляючыся элементам усей мастацкай культуры, выступае як яе метазнак. І, у сваю чаргу, менавіта з метазнакаў (мастацкіх твораў) складаецца мастацкая культура як цэласная сістэма.

Неабходна яшчэ адзначыць, што пры ўсёй сэнсавай разнастайнасці мова мастацтва не з'яўляецца мовай чыстага мыслення. Пагэтану ў змесце мастацкіх твораў заўсёды застаецца магчымасць нявыказанага, таямнічага.

Стылістычны аналіз прадугледжвае вызначэнне мастацкага накірунка і стыля твора, якія нясуць у сабе не толькі мастацка-канцэптуальную, але і часавую інфармацыю і з'яўляюцца знакамі эпохі (тып мастацкай канструкцыі, тэхнічныя і тэхналагічныя сродкі і г.д.). Невыпадкова Шлегель лічыў магчымым гаварыць не толькі пра стыль барока, але і пра “пачуцце жыцця барока” і нават пра “чалавека барока”.

Пры гэтым важна разглядаць не толькі паслядоўны працэс эвалюцыі мастацкіх накірункаў і стыляў, працэс вырашэння ўласна мастацкіх задач, як іх разумеў той ці іншы аўтар, але неабходна знайсці ключ да ўсведамлення значнасці культуры ў цэлым, якая прадстаўляецца, да спасціжэння светаўспрымання чалавека, што дзейнічаў у дадзеным часе і ў дадзенай культурнай прасторы. У працэсе эвалюцыі адбываецца назапашванне і напластанне розных стыляў і накірункаў. Іх паслядоўнае чаргаванне змяняецца паралельным існаваннем, што таксама ўскладняе правядзенне даследчага аналізу.

Дабіваючыся інтэнсіўнага ўздзеянне на глядача (слухача, чытача), мастакі часта мяняюць прыемы творчасці, вынаходзячы ўсе новыя эфекты.

І тут праяўляюцца культуратворчыя магчымасці мастацтва, якія выражаюцца ў распаўсюджанасці новых ідэалаў, арыентацый, густаў, што паступова ахопліваюць усе культурнае поле.

Культуратворчыя магчымасці добра відаць на прыкладзе такога мастака як Джота. Творчасць Джота мае памежны характар. Менавіта яго стыль з'явіўся прадвеснікам новых уяўленняў, новага вобразу свету.

Апроч вышэйуказаных метадаў варта звярнуць увагу і на інтанацыйны аналіз, на эмацыянальную афарбоўку, напружанасць, лагічную і семантычную насычанасць мастацкага твора. Дадзены аспект культуралагічнага аналізу надзвычай важны, паколькі дапамагае не толькі асэнсаваць твор мастацтва, але і эмацыянальна адчуць яго, успрыняць, навучыцца суперажываць.

На заключным этапе правядзення культуралагічнага аналізу неабходна вызначыць вартасці мастацкага твора ў сферы яго сацыяльнага існавання і фарміравання цэласнага, комплекснага ўяўлення пра яго. На дадзеным этапе варта прасачыць дынаміку і механізмы сацыяльнага функцыянавання мастацкага твора, высветліць:

асяроддзе яго бытавання і распаўсюджвання,  
успрыяцце рознымі пакаленнямі і ў розныя часы,  
сілу ўздзеяння на аўдыторыю.

Апроч таго, варта ўлічваць сацыяльную вагу твора, яго сэн і значэнне, вартасныя дамінанты. Дарэчы, паэмы Гамэра маюць для нас не меншую вартасць і цікавасць, чым для старажытных грэкаў, але па часе акцэнт змясціліся, так як для нас сэнныя яны цікавыя перш за ўсё ў якасці ключа, які дазваляе прыадкрыць таямніцу над светаўспрыняццем і каштоўнасці ўстаноўкамі старажытных грэкаў, “увайсці” у свет іх цывілізацыі.

Варта звярнуць увагу і на методыку правядзення мастацказнаўчага аналізу твораў. Напрыклад, можна прапанаваць наступную структуру правядзення такога даследавання ў адносінах да твораў жывапісу:

Назва карціны. Аўтар.

Перыяд напісання карціны. Гістарычная эпоха.

У якой краіне напісаны твор.

Мастацкі стыль твора.

Віды жывапісу (манументальны, станковы, дэкарацыйны, мініяцюра, іканапіс).

Жанр твора (пейзаж, нацюрморт, партрэт, сюжэтны, гістарычны, батальны, міфалагічны, біблейскі, аніمالістычны, бытавы, змешаны).

Сюжэт.

Тэхніка стварэння (пастэль, акварэль, тэмпера, гуаш, алей).

Каларыт (спакойны, напружаны, цеплы, халодны, кантрасны, каларыт святлоценю).

Кампазіцыя (замкнёная, адкрытая, па дыяганалі).

Ідэйны сэнс.

Індывідуальнае ўспрыняцце твора, пачуцці, настрой, думкі.

Нельга забываць, што сацыяльнае бытаванне твора вызначаецца праз яго ўзаемадзеянне з аўдыторыяй, праз грамадскую думку, праз інтэрпрэтацыю яго крытыкай.

Усе вышэйназваныя характарыстыкі звязваюць мастацкі твор з культурай і ствараюць поле іх узаемадзеяння. Сінтэз і абагульненне вынікаў, атрыманых на папярэдніх этапах аналіза даюць цэласнае разуменне мастацкага твора. Атрыманае такім чынам абагульнена-тэарэтычнае бачанне артэфакта як аб'екта даследавання дапамагае сфарміраваць выніковае меркаванне аб мастацкай канцэпцыі твора. Сутнасць мастацкай канцэпцыі твора вызначаецца яе адпаведнасцю канкрэтна-гістарычным і агульначалавечым сацыяльным задачам.

Такім чынам, на аснове сінтэзу вынікаў чатырох этапаў культуралагічнага аналізу фарміруецца выніковая агульная ацэнка мастацкага твора.

### 1.3. Паняцце мастацкай эпохі

Гісторыю духоўнага жыцця чалавецтва неабходна разглядаць праз змену карцін свету, якія раскрываюць асаблівасці ўспрыняцця чалавекам акаляючай рэчаіснасці і самога сябе ў кантэксце дадзенага быцця. Гэтыя карціны свету ў значнай ступені адлюстроўваюць спецыфіку ментальнасці людзей, валодаюць адноснай устойлівасцю і не заўсёды супадаюць са зменай грамадска-эканамічных фармацый. Разам з тым, дынаміка развіцця мастацкай творчасці можа не супадаць з агульным накірункам эканамічнага і палітычнага развіцця. Часта няма параканаўчай ілюстрацыі сувязі паміж палітычным, сацыяльна-эканамічным і духоўным творчым развіццём. Варта памятаць пра тое, што хоць і адлюстроўваецца ў творах

мастацтва ментальнасць эпохі, яе густы, перавагі, але, разам з тым творы мастацтва адначасова з'яўляюцца вынікам індывідуальнай творчасці. Мастацкая творчасць не заўсёды супадае з узроўнем існуючай у грамадстве культуры. Творы мастацтва могуць пераўзыходзіць яе (культуру) па шэрагу паказчыкаў, параметраў і прадуючыраваць новыя інтэлектуальныя сэнсы, новыя сістэмы каштоўнасцей, якія могуць у будучым стаць дамінуючымі.

Такім чынам, у адным выпадку мастацтва можа пераадолюваць наяўны чалавечы вопыт, а ў другім – увасабляць яго. Мастацтва дэманструе і падцвярджае неабмежаваныя магчымасці чалавека, яго адкрытасць для новага і нязведанага, імкненне да пашырэння сваіх межаў. Дадзеныя якасці можна праілюстраваць на прыкладзе творчасці Джота, Рэмбрандта, Веласкеса, імпрэсіяністаў, прадстаўнікоў мастацкага авангарда і г.д. – усе яны былі першаадкрывацелямі, усе выходзілі за рамкі свайго часу, прадуючыруючы новыя ідэі і новыя тэхнічныя магчымасці. Метадалогія правядзення культуралагічнага аналізу мастацкага твора разглядае мастацкі твор як частку шырокага культурнага поля, што ўзнікае на аснове пэўнай культурнай традыцыі. Менавіта ў рамках такога поля і існуе пэўны мастацкі артэфакт, развіваецца і ўзаемадзейнічае з творамі іншага віда мастацтва (напрыклад, скульптура, жывапіс, архітэктура ў гатычным саборы). Таму, пер чым прыступіць да аналізу самога мастацкага твора варта даць сціслую характарыстыку эпохі.

У дадзеным выпадку важнай інтэрпрэтацыйнай устаноўкай мастацкага твора з'яўляецца прынцып гістарызма, які патрабуе:

разглядаць працэс стварэння мастацкага артэфакта ў яго развіцці. Гэта значыць, неабходна прасачыць, як ўзнік твор мастацтва. Якія этапы ў сваім развіцці прайшоў. У якім стане, у якім выглядзе і чым з'яўляецца зараз.

прасачыць узаемасувязь аналіземага твора мастацтва з іншымі мастацкімі з'явамі і творамі.

Апроч таго, прынцып гістарызма прадугледжвае разгляд твора мастацтва як неад'емнай часткі мастацкага працэса, а гэта значыць:

неабходна вызначыць прыналежнасць мастацкага артэфакта да пэўнага мастацкага накірунка ці мастацкай школы.

неабходна супаставіць дадзены артэфакт з папярэдняй культурнай традыцыяй і наступным вопытам.

Прынцып гістарызму прадугледжвае і выпрацоўку вартаснай устаноўкі твора мастацтва. Гэта значыць- вызначэнне яго месца ў нацыянальнай і сусветнай мастацкай спадчыне.

У якасці прыкладу можна прывесці наступную табліцу параўнання стыляў пэўных эпох.

План параўнання	Сярэднявечча	Адраджэнне
Эстэтычны ідэал		
Адносіны да зямнога		
Адносіны да чалавека		
Задачы архітэктуры		
Асаблівасці скульптурнага адлюстравання		
Асаблівасці выяўленчага мастацтва		
Вывады		

#### 1.4.Аналіз твораў выяўленчага мастацтва: тэарэтычныя аспекты

##### 1.4.1. Віды, жанры і сродкі мастацкай выразнасці

**ВІДЫ МАСТАЦТВА** - спосабы мастацкага ўвасаблення жыццёвага зместу, якія валодаюць спецыфічным арсеналам выяўленча-выразных сродкаў і прыёмаў.

Шматграннасць свету не можа быць перададзена сродкамі аднаго віду мастацтва. Яна ўвасабляецца ў зрокавых выявах (выяўленчае мастацтва), у гукавых (музыка), у слове (мастацкая літаратура), праз спалучэнне мастацкіх задач з утылітарнымі (архітэктура, дэкаратыўна-ужытковае мастацтва). Адпаведна, кожны від мастацтва мае сваю сістэму выяўленчых сродкаў.

Найбольш традыцыйная (хоць і досыць умоўная) класіфікацыя мастацтва выяўляецца ў падзеле яго відаў на тры групы: прасторавыя (выяўленчае мастацтва, архітэктура), часавыя (літаратура, музыка), прасторава-часавыя (балет, тэатр, кіно). Існуюць класіфікацыі і па іншых падставах.

Для XX стагоддзя характэрны працэс актыўнага ўзаемадзеяння розных відаў мастацтва, а таксама з'яўленне новых відаў, напрыклад, дызайна як сінтэзу мастацтва і тэхнікі.

**ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА** – група мастацтваў (жывапіс, графіка, скульптура), якія ўзнаўляюць навакольны свет у наглядных выявах. Увасабляючы глядацкае ўспрыяцце на плоскасці і ў прасторы, выяўленчыя мастацтвы абмежаваныя ў перадачы дзеяння ў часе, аднак гэта не азначае, што яны адлюстроўваюць свет статычна. Выяўленчыя мастацтвы здольныя перадаваць рух, паказваць жыццё ў развіцці дзеяння, узнаўляць не толькі пачуццёвы вобраз, але і духоўную прыроду адлюстроўваемых з'яў. У скульптуры, напрыклад, фіксуецца толькі адзін момант існуючага, але ў гэтым моманце можа сканцэнтравана вялікай сілы абагульненне. Аўстрыйскі паэт Р. Рыльке пісаў пра вядомага французскага скульптара А.Радэна, што той у адным павароце здольны зафіксаваць сорак ракурсаў і восемдзят профіляў.

Выяўленчыя мастацтвы падзяляюцца на станковыя і манументальныя. Творы станковага мастацтва (станок – мальберт, скульптурны станок) – карціны, эстампы, малюнкi, камерныя скульптуры маюць самастойны характар. Творы манументальнага мастацтва – манументы, помнікі, манументальныя пано, паркавая скульптура ствараюцца для пэўнага архітэктурнага асяроддзя і могуць выконваць дэкаратыўныя функцыі. Часта да выяўленчай формы звяртаецца дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва, хаця адлюстраванне рэчаіснасці не носіць тут характару непасрэднага ўзнаўлення жыцця.

Асноўныя выяўленча-выразныя сродкі – малюнак, колер, пластыка, святлоцень. У розных відах гэтыя сродкі выразнасці выкарыстоўваюцца ў неаднолькавых суадносінах. Так, у скульптуры, у адрозненне ад жывапісу, колер адыгрывае другарадную ролю; для графікі найбольш характэрныя малюнак, лінія.

Мастацтва існуе ў пэўных сваіх відах: літаратура, тэатр, графіка, жывапіс, скульптура, харэаграфія, музыка, архітэктура, прыкладнае і дэкаратыўнае мастацтва, цырк, мастацкая фатаграфія, кіно, тэлебачанне.

У гісторыі мастацкай культуры крыніцу разнастайнасці мастацтва знаходзілі: Кант - у разнастайнасці здольнасцяў суб'екта, Гегель - ва ўнутранай дыферэнцыяцыі абсалютнай ідэі, французскія матэрыялісты - у адрозненні мастацкіх сродкаў, якімі карыстаюцца музыкі, паэты, жывапісцы

Падзел мастацтва на віды абумоўлены:

1) эстэтычным багаццем і шматграннасцю рэчаіснасці;



2) духоўным багаццем і разнастайнасцю эстэтычных запатрабаванняў мастака;

3) багаццем культурных традыцый, мастацкіх сродкаў і тэхнічных магчымасцяў мастацтва.

На аснове сусветна-гістарычнай практыкі чалавецтва, падчас жыццядзейнасці людзей, паўстала багацце чалавечага духу, развіліся эстэтычныя пачуцці чалавека, яго музычнае вуха, вока, уменне атрымліваць асалоду ад прыгажосці.

Ці існуюць адмысловыя музычныя, маляўнічыя і таму падобныя ўласцівасці рэчаіснасці? Кожны від мастацтва мае свае пераважныя адносіны да вызначаных бакоў рэчаіснасці. Для вуха, напрыклад, прадмет зусім іншы, чым для вока. Слых бярэ ў аб'екце зусім іншыя бакі, уласцівасці і сувязі, чым зрок. “Для музычнага сэрца - усё музыка” (Рамэн Ралан), аднак ён народжаны тым жа светам, які бачыць перад сабой і жывапісец.

Мастацкае развіццё чалавецтва - гэта два сустрэчных працэсы:

1) ад сінкрэтызма да ўтварэння асобных відаў мастацтва (ад нерасчлененага мастацкага мыслення ў старажытнасці адлучыліся танец, спеў, музыка, тэатр, літаратура; у XIX ст. фарміруецца мастацкая фатаграфія, у XX ст. - кіно і тэлебачанне);

2) ад асобных мастацтваў - да іх сінтэзу (кіно - і від мастацтва, і сінтэз шэрагу мастацтваў; архітэктура ўступае ў сінтэз з манументальным жывапісам і скульптурай). Для развіцця мастацкай культуры раўнацэнныя і плённыя як вылучэнне спецыфікі кожнага з мастацтваў, так і іх узаемадзеянне.

Разнастайнасць відаў мастацтва дазваляе эстэтычна асвойваць свет ва ўсёй яго складанасці і багацці. Няма галоўных і другарадных мастацтваў, але кожны з відаў валодае сваімі моцнымі і слабымі бакамі ў параўнанні з іншымі мастацтвамі.

Суадносіны паміж мастацтвамі, іх вялікая або малая блізкасць, іх унутранае падабенства, узаемнае прыцягненне і супрацьстаянне гістарычна зменлівыя і рухомыя. Гегель прадказаў збліжэнне жывапісу з музыкай і прыцягненне скульптуры да жывапісу: “...гэтая магія водбліскаў у выніку можа набыць гэткае пераважнае значэнне, што побач з ёй перастае быць цікавым змест карцін, і тым самым жывапіс у чыстым водары і чараўніцтве сваіх тонаў, у іх супрацьлегласці, узаемапранікненні і іграючай гармоніі пачынае ў такой жа ступені набліжацца да музыкі, як

скульптура ў наступным развіцці рэльефу пачынае набліжацца да прынцыпаў жывапісу". Гэтае гегелеўскае прадказанне ажыццявілі імпрэсіяністы. Іх карціны сталі музыкай колеру, яны адыйшлі ад сюжэтнага, блізкага да літаратуры жывапісу і зблізіліся з музычным мастацтвам.

#### 1.4.2. Стылі ў мастацтве

Яшчэ адной значнай у філасофіі мастацтва і ў мастацтвазнаўстве катэгорыяй з'яўляецца стыль.

СТЫЛЬ (лац. *stylus* ад грэч. *stylos* - востраканцовая палачка для пісьма, своеасабліваць почырка, склад маўлення): у мастацтве – гэта адзінства сістэмы вобразаў і сістэмы сродкаў і прыёмаў мастацкай выразнасці, абумоўленае светаадчуваннем цэлага пакалення або асобнага мастака.

Мастацкі стыль можа быць характэрны для пэўнай культурнай эпохі. Напрыклад, мастацтва Старажытнага Егіпта ўспрымаецца сёння як стылістычна адзінае шмат у чым дзякуючы пошуку сіметрыі і рытму, пошуку "парадку" у сусветнай стыхіі. Мастацкі стыль можа скласціся ў межах адной мастацкай плыні або кірунку, а таксама ў творчасці асобнага мастака.

Вялікае значэнне праблема стылю набывае ў сучасным дызайне, дзе ён разумеецца як мастацка-пластычная аднастайнасць прадметнага асяроддзя. Стылявое рашэнне ў дызайне таксама часцей за ўсё выяўляе вызначаную творчую платформу ("хайтэк", "рэтра").

Фактычна стыль – гэта больш вольная ў формах праяўлення і своеасаблівая мадыфікацыя канону, дакладней - досыць устойлівая для вызначанага перыяду гісторыі мастацтва, пэўнага кірунку, плыні, школы або аднаго мастака, цяжка апісваемая шматузроўневая сістэма прынцыпаў мастацкага мыслення, спосабаў вобразнага выражэння, выяўленча-выразных прыёмаў, канструктыўна-фармальных структур і г. д.

У XIX-XX стст. гэтая катэгорыя энергічна распрацоўвалася шматлікімі гісторыкамі і тэарэтыкамі мастацтва, эстэтыкамі, філосафамі. Школа мастацтвазнаўцаў Г. Вельфіна, А. Рыгля і іншых падразумлівала пад стылем досыць устойлівую сістэму фармальных прыкмет і элементаў арганізацыі твора мастацтва (пляскатасць, аб'ёмнасць, маляўнічасць,

графічнасць, прастату, складанасць, адкрытую або закрытую форму і інш.) і на гэтай падставе лічыла магчымым разглядаць усю гісторыю мастацтва як надіндывідуюальную гісторыю стыляў ("Гісторыя мастацтва без імёнаў" - Вельфлін).

А.Ф. Лосеў вызначаў стыль як прынцып канструявання ўсяго патэнцыялу мастацкага твора на аснове яго тых або іншых надструктурных і пазамастацкіх зададзенасцяў і яго першасных мадэляў, якія адчуваюцца, аднак, іманентна самой мастацкай структурай твора.

О. Шпэнглер у "Закаце Еўропы" надаваў асаблівую ўвагу стылю, як адной з галоўных і сутнасных характарыстак культуры, яе вызначаных эпохальных этапаў. Для яго стыль - гэта "метафізіка", якая вызначаецца "атмасферай духоўнасці" той ці іншай эпохі. Ён не залежыць ні ад асоб, ні ад матэрыялу або відаў мастацтва, ні нават ад накірункаў мастацтва. Як нейкая метафізічная стыхія дадзенага этапу культуры "вялікі стыль" сам стварае і асобы, і кірункі, і эпохі ў мастацтве. Пры гэтым Шпэнглер разумее стыль у значна шырэйшым, чым мастацка-эстэтычнае, значэнні.

Стылі ўзнікаюць адзін за другім, падобна хвалям і ўдарам пульса. З самой індывідуальнасцю асобных мастакоў, іх воляй і свядомасцю у іх няма нічога агульнага. Наадварот, менавіта стыль і стварае сам тып мастака. Стыль, як і культура, ёсць першафеномен у строгім гэтаўскім сэнсе, незалежна ад таго што гэта стыль мастацтваў, рэлігій, думак або стыль самога жыцця.

Як і прырода, стыль ёсць заўсёды новае перажыванне. Гэта люстраное ўвасабленне навакольнага свету. Таму ў агульнай гістарычнай карціне якой-небудзь культуры можа існаваць толькі адзін стыль - стыль гэтай культуры. Пры гэтым Шпэнглер не згодзен з досыць традыцыйнай у мастацтвазнаўстве класіфікацыяй "вялікіх стыляў". Ён, напрыклад, лічыць, што готыка і барока не розныя стылі, што гэта адначасова юнацтва і старасць адной і той жа сукупнасці формаў. Сучасны рускі мастацтвазнаўца У. Г. Уласаў вызначае стыль як "мастацкі сэнс формы", як адчуванне "мастаком і глядачом усеабдымнай цэласнасці працэсу мастацкага формаўтварэння ў гістарычным часе і прасторы. Стыль - мастацкае перажыванне часу". Ён разумее стыль як "катэгорыю мастацкага ўспрымання". І гэты шэраг досыць розных азначэнняў і разуменняў стылю можа быць працягнуты.

У кожным з іх ёсць нешта агульнае і нешта, супярэчлівае іншым азначэнням, але ў цэлым адчуваецца, што ўсе даследчыкі досыць адэкватна

адчуваюць (унутрана разумеюць) глыбінную сутнасць гэтага феномену, але не могуць досыць істотна выказаць яе словамі. Гэта лішні раз сведчыць аб тым, што стыль, як і шматлікія іншыя з'явы і феномены мастацка-эстэтычнай рэальнасці, - адносна тонкая матэрыя для таго, каб яе можна было больш або менш адэкватна і адназначна дэфініраваць. Тут магчымыя толькі нейкія прыкладныя апісальныя падыходы, якія могуць сфарміраваць, у выніку ва ўспрыманні чытача нейкае досыць адэкватнае ўсведамленне таго, пра што ўласна кажучы ідзе размова.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

## 2. Методыка аналізу архітэктурных збудаванняў

### 2.1. Асноўныя паняцці і сродкі мастацкай выразнасці ў архітэктурны

**Архітэктурна** (лац. Architectura ад грэч. architēktōn) – дойлідства, будаўнічае мастацтва ствараць матэрыяльна арганізаванае асяроддзе, неабходнае для жыццядзейнасці людзей; мастацтва праектаваць і ствараць збудаванні і іх комплексы ў адпаведнасці з прызначэннем, сучаснымі тэхнічнымі магчымасцямі, эстэтычнымі поглядамі грамадства.

Мэта архітэктурны – стварэнне ўмоў для існавання чалавека з дапамогай матэрыяльна-тэхнічных і мастацкіх сродкаў. Ад моманту ўзнікнення ў ёй сумяшчаліся функцыянальны, тэхнічны і эстэтычны пачатак, гэта значыць карысць, надзейнасць, прыгажосць.

**Мастацкімі сродкамі** архітэктурны як віду мастацтва служаць маштаб, рытм, прапорцыі, сіметрыя і асіметрыя, нюанс, кантраст, светлаценевая і каляровая мадэліроўка, фактура матэрыялу, выкарыстанне іншых відаў мастацтва ў афармленні найперш інтэр'ера, сувязь з акаляючым асяроддзем.

На характар архітэктурных збудаванняў уплываюць прыродна-кліматычныя ўмовы. Яны вызначаюць характар падмуркаў (свайныя, зрубныя, стужкавыя і г. д.), памер і арыентацыю вокнаў, форму дахаў (двухсільны, пляскаты, шатровы, вальмавы) адначасавых пабудоваў.

Архітэктурныя збудаванні адрозніваюцца паводле будаўнічага матэрыялу (дрэва, камень, цэгла, бетон). Гэта спараджае канструкцыйныя адметнасці будынка. Для дрэва больш падыходзіць зрубная і стоечна-бэлечная канструкцыя, для каменя і цэгля – арачная і скляпеністая. Матэрыял дыктуе і характар дэкару (драўляная ці каменная разьба, канструкцыйныя і дэкаратыўныя дэталі, выкананыя з фігурнай цэгля ці з дапамогай шаблонаў па рошчыне).

Сукупнасць будынкаў, аб'яднаных адзінай ідэйна-мастацкай задумай, утвараюць **архітэктурны ансамбль**. Яго могуць дапаўняць скульптура, манументальны жывапіс, дрэвы, кусты і кветкі.

Хараткарыстыка архітэктурнага збудавання ўключае наступныя аспекты:

1. Функцыянальнае прызначэнне будынка.
2. Інжынерна-канструкцыйную падаснову.
3. Мастацкія якасці.

Паводле *функцыянальнага прызначэння* архітэктурныя збудаванні падзяляюцца на: культавыя, свецкія, абарончыя.

Да **культавых** адносяцца храмы разнастайных канфесій (каталіцкія касцёлы, праваслаўныя і уніяцкія цэрквы, пратэстанцкія зборы і малітоўныя дамы, мусульманскія мячэці, іудаіцкія сінагогі).

**Свецкая** архітэктурна ўключае прамысловую архітэктурную, жыллё (у тым ліку палацы), грамадскія пабудовы (ратушы, вакзалы, бібліятэкі, музеі, шпіталі, дамы урадаў (парламента), навучальныя ўстановы (калегіумы) і г. д.

**Абарончая** архітэктурна прадстаўлена абарончымі сценамі, асобнымі вежамі (Камянецкая), замкамі (Ліда, Гродна), крэпасцямі (Брэсцкая, Бабруйская).

Унікальная з'ява ў беларускай архітэктурнай – храмы-крэпасці (Сынковіцкі, Мураванкаўскі) і дамы-крэпасці (Гайцёнішкі).

*Інжэнерна-канструкцыйную падаснову* будынкаў адлюстроўваюць яе знешні выгляд і план пабудовы.

Асноўнымі паняццямі пры апісанні знешняга выгляду пабудовы з'яўляюцца:

- |                |               |
|----------------|---------------|
| а) вежа,       | з) порцік,    |
| б) купал,      | і) байніцы,   |
| в) франтон,    | к) вокны,     |
| г) карніз,     | л) аркбутан,  |
| д) пілястра,   | м) атык,      |
| е) калона,     | н) сакрыстыя, |
| ж) кантрафорс, | о) шчыпец.    |

Кожны з пералічаных элементаў характарызуецца адметнай **формай**: вежы могуць быць цыліндрычныя, прызматычныя ці складанай прафілёўкі; франтоны – трохкутныя, прыступчатыя, парфіляваныя, разарваныя; карнізы – прамавугольныя ці прафіляваныя.

Не менш важная **колькасная характарыстыка** кожнага са згаданых элементаў: вежаў, карнізаў, калон, пілястраў.

Асноўныя паняцці пры прачытанні **плана культавай пабудовы**:

- |              |               |
|--------------|---------------|
| а) неф,      | е) скляпенні, |
| б) трансепт, | ж) прытвор,   |
| в) апсіда,   | з) нервюра,   |



**Міхраб** – ніша ў мячэці, звернутая ў бок Мекі.

**Перышцер** – храм, які акаляецца калонамі з усіх чатырох бакоў.

**Перыстыль** – адкрыты двор, які акаляецца калонамі.

**Плябанія** (лац. plebs, plebis) – дом, што належыць парафіі і ў якім жыве плябан (кіруе парафіяй, плябаніяй).

**Ратонда** – збудаванне ці памяшканне, якое мае план у выглядзе кола.

**Сабор** – хрысціянскі храм, дзе богаслужэнне праводзіць епіскап; цэнтр епіскапата.

**Трыстыль** – порцік з трыма калонамі.

**Трыумфальная арка** – пастаяннае ці часовае манументальнае афармленне праезду ці ўрачыстае збудаванне у гонар ваенных перамог і знамянальных падзей. З'явілася ў Старажытным Рыме, атрымала шырокае распаўсюджанне ў эпоху Рэнесансу.

**Трыумфальная калона** – дэкарыраваная калона, узведзеная ў гонар ваенных перамог (напрыклад, калона Траяна ў Рыме, 113 г.).

**Храм** (царква) – культавы будынак для выканання рэлігійных абрадаў.

**Капліца** – невялікая хрысціянская культовая пабудова без памяшкання для алтара, у якой чытаюцца малітвы, але літургія не праводзіцца.

### Архітэктурныя дэталі і аздоба

**Алтарная перагародка** – перагародка, што аддзяляе неф хрысціянскага храма ад алтара.

**Алтар** – 1) стол або пліта, галоўны ахвярнік у храме; 2) усходняя частка хрысціянскага храма, першапачаткова прызначаная для святароў, дзе знаходзіцца прастол; у паўсядзённым разуменні алтаром называецца ўся частка сярэднявечнага храма на ўсход ад сяродкрыжжа. Яна аддзяляецца ад нефа алтарнай перагародкай (у праваслаўных і уніяцкіх храмах – іканастасам).

**Амбон** – узвышэнне перад алтаром у раннехрысціянскіх і візантыйскіх храмах.

**Антаблемент** – верхняя частка архітэктурнага ордэра; бэлька, што складалася з архітрава, фрыза і карніза.



**Апсіда** (абсіда) (грэч. hapsis; hapsidos – скляпенне) – у хрысціянскім храме алтарны выступ, арыентаваны пераважна на ўсход. Найбольш распаўсюджаная форма – паўкруглая ў плане, перакрытая асобным паўкупалам ці паўскляпеннем. У межах апсіды ў храмах размяшчаўся алтар, размяшчаецца клір, месцы для вышэйшых духоўных асоб, культавыя рэліквіі.

**Арка** ці скляпенне – крывалінейнае перакрыццё праёма.

**Аркатура** (аркатурны пояс, аркатурны фрыз) – дэкаратыўны матыў у выглядзе рытмічнага рада несапраўдных арачак, якімі афармляўся фасад, ці радзей інтэр’еры пабудоваў. Узнікла ў межах раманскай архітэктуры Заходняй Еўропы (10–13 стст.). У Беларусі вядома ў мураваных храмах 12 ст (Спаса-Ефрасіннеўская царква ў Полацку), перайшла як элемент у абарончую і культавую архітэктуру готыкі і рэнэсансу (Ліда, Мір, Сынковіцкі і Мураванкаўскі храмы), у неаготыку (касцёлы ў Сар’і, Чырвоны ў Мінску).

**Аркбутан** – адзін з галоўных канструкцыйных элементаў гатычнага храма: адкрытая паўарка, праз якую перадаваўся на контрфорс распор гатычных і неагатычных скляпенняў. У Беларусі выразны прыклад аркбутанаў – у неагатычным касцёле ў Гервятах.

**Атрыбут** (лац. attributum) – неабходная, істотная, неад’емная ўласцівасць прадмета або з’явы.

**Атык** – сценка над верхнім карнізам, якая завяршае фасад.

**Бажніца** – памяшканне для рэлігійных сходаў і маленняў.

**База** – апорная частка калоны, паўкалоны, пілястры, пілона.

**Бэлечная канструкцыя** – пабудова на вертыкальна-гарызантальных (слуп і бэлька) апорах, у адрозненне ад скляпеністых (арка, скляпенне, купал).

**Барабан** – канструкцыйны элемент цыліндрычнай ці прызматычнай форм, на які абапіраецца купал (абавязковы элемент канструкцыі крыжова-купальных храмаў (Спаса-Ефрасіннеўская царква, Нясвіжскі фарны касцёл).

**Барэльф** – тып скульптурнага рельефу, выявы якога выступаюць над плоскасцю фону менш чым на палову свайго аб’ёму (скульптуры апосталаў у касцёле ў Міхалішках).

**Байніца** – вузкая шчыліна ў сцяне абарончага збудавання для вядзення агню з розных відаў зброі (на баявых галерэях Лідскага замка, вежах Сынковіцкай царквы).

**Вальмавы дах** – чатырохспадны дах, у якім спады па доўгім баку будынка маюць форму трапецыі, а па кароткім – трохкутніка.

**Веернае скляпенне** – спецыфічны тып познегатычнага скляпення, асабліва распаўсюджанага ў Англіі (капліца ў Кембрыджы).

**Вітраж** (фр. Vitrage) – 1) тып вакна; 2) мастацкая кампазіцыя з кавалкаў рознакаляровага шкла ў карункавых вокнах сярэднявечных і больш позніх храмах; самы старажытны вітраж — пяць вокнаў Аўгзбургскага сабора ў Паўднёвай Германіі (каля 1125 г.).

**Валюта** – 1) архітэктурна-дэкаратыўная дэталі іанічнай капітэлі ў выглядзе спіралепадобнага завітка; складовая частка карынскай і кампазітанай капітэлі; 2) арнаментальны матыў у выглядзе завітка, які выкарыстоўваўся для афармлення парталаў, вокнаў у Еўропе і Беларусі асабліва ў перыяд барока.

**Галанскі франтон** – дэкаратыўны франтон над дахам дома ў форме прыступак (лесвічкі) (у палацах Гальшанскага замка).

**Галаснікі** – керамічныя пасудзіны ў форме гладышоў, якія ўмураўваюцца ў сцены адтулінамі ўнутр памяшкання і служаць для паляпшэння акустыкі (рэзанатарамі). Вядомы з часоў старажытнай Грэцыі (ужываліся ў амфітэатрах). У Беларусі вядомы ў Каложскай царкве ў Гродне.

**Гірлянда** – разны арнамент або ляпное ўпрыгожванне ў выглядзе пакручастай стужкі з лістоў, пладоў, кветак.

**Гірка** – дэкаратыўная падвеска да агульнай пяты суседніх аракаў (парныя нішы ў Мураванцы).

**Грэчаскі крыж** – 1) візантыйскі крыж з чатырма канцамі роўнай даўжыні (роўнаканцовы); 2) план візантыйскага цэнтральнага храма.

**Дойлідства** – тое ж, што і архітэктурна (дойлід Іаан збудаваў Спаса-Праабражэнскую царкву ў Полацку).

**Дэкор** (фр. decor) – у архітэктурна сукупнасць дэкаратыўных элементаў (упрыгожванняў).

**Дыяганальны контрафорс** – контрфорс, размешчаны на куце будынка (у касцёле ў Ішкалдзі).

**Зальная царква** – тып царквы, у якім бакавыя нефы маюць аднолькавую вышыню з цэнтральным (Мураванка).

**Зграфіта** – спосаб дэкаратыўнай апрацоўкі, пры якім малюнак прадрапваецца ў верхнім слоі тынкоўкі, пры гэтым раскрываецца ніжні слой, адрозны па колеры (захаваліся ў Брыгіцкім касцёле ў Гродне).

**Зоркавае скляпенне** – разнавіднасць крыжовага гатычнага скляпення, што мае дадатковыя рэбры-нервюры — ліерны і цьерсероны, з выразна вылучаным дыяганальным рабром (захавалася ў апсідзе Сынковіцкай царквы).

**Залатое сячэнне** – амаль містычная прапорцыя (складае 1: 1,618), вядомая старажытным грэкам і развітая майстрамі італьянскага Рэнэсансу; на яе аснове Ле Карбюзье вывёў свой “Мадулор”.

**Іканастанс**: у візантыйскай царкве алтарная перагародка з выявамі ікон.

**Капітэль** – верхняя завяршаючая частка калоны, пілона ці пілястры.

**Карніз** – верхняя выступаючая частка антаблемента; гарызантальны выступ, які падзяляе збудаванне на ярусы, завяршае сцяну, вокны, дзверы.

**Картуш** – у архітэктуры дэкаратыўнае ляпное ўпрогожанне ў выглядзе шчыта, напаяўразгорнутага скрутка, часам з надпісам ці гербам у цэнтры.

**Контрафорс** – вертыкальны выступ, часцей скошаны ці прыступчаты, які падпірае сцяну і засцерагае ад разлому пад цяжарам скляпення; канструкцыйны элемент культавых збудаванняў з перыяду готыкі.

**Крыжовае скляпенне** – від скляпення якое ўтвараецца ад перакрывавання пад прамым вуглом двух цыліндрычных скляпенняў, рэбры якіх утвараюць крыж.

**Купал** – скляпенне ў выглядзе паўсферы, утворанай абарачэннем крывой (дугі, акружнасці і інш.) вакол вертыкальнай восі (касцёл Божага цела ў Нясвіжы).

**Купал на барабане** – купальнае пакрыццё, якое абапіраецца на цыліндрычную канструкцыю.

**Лажок** – доўгі бок цагліны.

**Ліхтар** – 1) тып вакна; 2) круглае ці шматвугольнае збудаванне над купалам або дахам для асвятлення.

**Люкарна** – вакно на гарышчы.

**“Мадулор”** – сістэма прапорцый, звязаная з чалавечым маштабам, распрацаваная Ле Карбюзье і апублікаваная ў 1951 г. Пры будаўніцтве жылога дома ў Марселі (1947—1952) ён стварыў сістэму разлічаных на аснове памераў чалавечага цела тыповых модуляў для вызначэння прапорцый будынка.

**Машыкулі** – выступ у верхняй частцы абарончай сцяны ў выглядзе перавернутага лесвіцы, з аттулінай ў падлозе, адкуль маглі ліць на ворага вар ці кідаць камяні (ёсць у Сынковіцкай і Мураванкаўскай цэрквах).

**Наос** – частка храма (да алтара) у візантыйскім цэнтральным храме.

**Нартэкс** – 1) памяшканне ў заходняй частцы візантыйскага храма; 2) у заходняй сярэднявечковай храмавай архітэктуры памяшканне ці капэла, прыбудаваная да заходняга канца перед уваходам у галоўны будынак храма.

**Нервюра** – арка з абчасаных камянёў ці цаглін, што ўтварае рабро, якое ўмацоўвае скляпенне. Сістэма нервюраў утварае гатычны каркас, які ўспрымае асноўны цяжар скляпенняў.

**Нервюрныя скляпенні** – тып скляпенняў.

**Неф** (фр. nef от лат. navis – карабель) – падоўжаны ўнутраны аб'ём базілікі, падзелены ўздоўж радамі калон або аркадай. Колькасць нефаў у храме звычайна няцотная.

**Ніша** – паглыбленне, уступ, праём у сцяне.

**Партал** – архітэктурна апрацаваны ўваход з прылягаючай да яго часткай фасада.

**Парус** – канструкцыя трохвугольнай формы, якая ўтварае пераход ад прамавугольнай асновы да купальнага пакрыцця.

**Парэбрык** – стужка з пастаўленых вуглом цаглінак, што ўтвараюць зубчыкі; дэкаратыўны элемент у гатычных збудаваннях. У Беларусі самы ранні прыклад – дэкор на Камянецкай вежы сярэдзіны XIII ст.

**Пілястра** (італ. pilastro) – вертыкальны чатырохкантовы выступ на плоскасці сцяны, які складаецца з тых жа частак, што і калона (база, ствол, капітэль, часам канелюры (падоўжаныя жалабкі)).

**Пінакль** – вежачка са шпілем ці высокая дэкарыраваная піраміда, якая вячае ў гатычнай і неагатычнай архітэктуры контрфорсы, парапеты і іншыя высокія элементы (Касцёл Св. Роха ў Мінску).

**Плінфа** (грэч. plinthos – пліта, цагліна) – шырокая і тонкая (да 3,5 см) абпаленая цагліна, запазычаная ў Візантыі. Была асноўным матэрыялам для пабудовы храмаў у Кіеўскім, Полацкім і Наўгародскім княствах на працягу X – пачатку XIII ст. З яе збудаваны храмы XI – XII стст. у Полацку, Гродне, Віцебску, Мінску.

**Порцік** – навес (звычайна над уваходам у будынак), які падтрымліваецца каланадай; можа быць двух'ярусным (з балконам).

**Пяціліснік** – арнаментальны матыў у выглядзе кружка з пяццю пялёсткамі.

**Рызаліт** – частка будынка, якая выступае за асноўную лінію фасада.

**Разетка** – арнаментальны матыў у выглядзе ружы. Выкарыстоўваўся як дэкаратыўны элемент у гатычных і неагатычных храмах (Чырвоны касцёл у Мінску).

**Ракайль** – дэкаратыўны арнамент у выглядзе дзівосных ракавак і раслін.

**Руст** (рустоўка) – груба абчасаны камень або яго імітацыя на тынкаваных сценах (пераважна кутах ці аблямаваннях брамаў); вынаходніцтва Рэнэсансу, але выкарыстоўвалася ў архітэктуры класіцызму (Кальвінскі збор у Заслаўі, вежа-брама замка ў Любчы).

**Сакрыстыя** – у хрысціянскім храмах памяшканне для захоўвання адзення святароў і царкоўнага начыння.

**Сандрык** – невялікі карніз над вакном ці дзвярыма.

**Стук**, стукко, штук – вышэйшы гатунак тынкоўкі (з дамешакамі алебастру, тоўчанага мармуру); выкарыстоўваецца для дэкаравання інтэр’ераў (дэкаратыўныя карнізы, ляпніна, аб’ёмная і барэльефная скульптура) (барэльефы касцёла ў Міхалішках, інтэр’ер полацкай Сафіі).

**Табернакль** – 1) у каталіцкіх храмах арнаментальна аформленая ніша для святых дароў у алтары; 2) у гатычных храмах ніша са скульптурай святога.

**Трансепт** (англ. transept) – папярэчны неф храма, што перасякаецца з галоўным нефам ў месцы сяродкрыжжа (Чырвоны касцёл у Мінску).

**Трыфолій** – тып арнаментальнай формы ў выглядзе трыпутніка.

**Тычок** – кароткі бок цагліны.

**Фасад** – вонкавы бок будынка ці збудавання.

**Франтон** (шчыпец) – верхняя трохкутная частка фасада храма ці будынка, абмежаваная з бакоў двуспадным дахам, а знізу – карнізам.

**Хоры** – верхняя (на ўзроўні другога яруса) галерэя ў хрысціянскім царкоўным будынку ці параднай зале.

**Цыліндрычнае скляпенне** – скляпенне ў форме цыліндрычнай паверхні з восью, размешчанай гарызантальна.

**Шлем** – тып даху.

**Шчыпец** – верхняя тарцовая частка франтона будынка, у якой выразна выяўляюцца прыкметы стылю (гатычны, рэнэсансавы, барокавы, класічны).

**Эркер** – выступ на фасадзе будынка, які з’яўляецца часткай унутранага аб’ёму будынка. Па форме бываюць розныя. У Беларусі ўпершыню сустракаюцца на абарончых збудаваннях (замак у Наваградку).

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

## 2.2. Асноўныя стылі і кірункі ў сусветным дойлідстве

Паводле адной з класіфікацый сусветных культур, на зямлі існуе 6 асноўных культурных рэгіёнаў, кожны з якіх характарызуецца ў тым ліку адметнымі гісторыка-культурнымі стылямі. Беларусь уваходзіць у еўрапейска-паўночнаамерыканскі культурны рэгіён, таму мае агульныя з ім мастацкія стылі (табліца). Аднак культурныя рэаліі на працягу апошніх 2-х тысяч гадоў садзейнічалі перыядычным зменам культурных арыенціраў, што прывяло да злучэння ў архітэктурных помніках як усходне-, так і заходнееўрапейскіх традыцый. Поліэтнічны склад насельніцтва з часоў утварэння ВКЛ садзейнічаў будаўніцтву на тэрыторыі Беларусі культавых збудаванняў не толькі хрысціянскай, але і іншых канфесій.

Устойлівае адзінства функцыянальнага зместу, матэрыяльна-канструкцыйнай падасновы і мастацкага вобраза пабудоваў пэўнага гістарычнага перыяду фарміруюць паняцце **архітэктурнага стылю**.

Табліца – АГУЛЬНАЕЎРАПЕЙСКІЯ АРХІТЭКТУРНЫЯ СТЫЛІ

стыль	Еўропа (ст.)	Беларусь (ст.)
Раманскі	X–XII – уся Еўропа, X – сярэдзіна XII – Францыя	XII – культавыя збудаванні, сярэдзіна XIII – XIV – абарончыя збудаванні
Готыка	Сярэдзіна XII – XV – Францыя Канец XII – XV – Еўропа	Сярэдзіна XIII – пачатак XVI – культавыя збудаванні і дэкор абарончых
Рэнесанс	Канец XIII—XVI – Італія XV–XVI – Еўропа	Канец XV – пачатак XVII
Барока	Канец XVI – сярэдзіна – канец XVIII	Канец XVI – сярэдзіна – канец XVIII
Класіцызм	XVII – сярэдзіна XIX – Францыя XVIII – сярэдзіна XIX – Еўропа	Сярэдзіна – канец XVIII – сярэдзіна XIX

Рамантызм	з канца XVIII па 30-я гг. XIX	з канца XVIII
Рэалізм	з 30–40-х гг. XIX	З 30–40-х гг. XIX – асветніцкі рэалізм з 90–х гг. XIX ст.
Мадэрнізм	з 70–х гг. XIX па сярэдзіну XX	Канец XIX – 20–я гг. XX
Постмадэрн	з сярэдзіны XX	з канца 80–х гг. XX

Стылі і кірункі ў сусветным дойлідстве (ад антычнасці да канца XX ст.)

(матэрыялы пра нацыянальныя варыянты архітэктурных стыляў пададзены паводле кнігі Э. Уайта і Б. Робертсана “Архитектура. Формы, конструкции, детали. Иллюстрированный справочник”)

У кожнай еўрапейскай краіне на працягу апошняга тысячагоддзя фарміраваліся мясцовыя варыянты агульнаеўрапейскіх стыляў, за якімі найчасцей замацоўваліся назвы паводле імёнаў правячай дынастыі (Геаргіянскі стыль), па назве сталіцы (віленскае барока), па імені архітэктара – заканадаўцы моды (Паладзіянскі стыль) ці па іншых крытэрыях. Яны характарызуюцца пэўнымі агульнымі рысамі і варыятыўнасцю. Таму ніжэй у храналагічнай паслядоўнасці прыведзены кароткія даныя не толькі пра “вялікія”, але і пра самыя вядомыя з “малых” і мясцовых архітэктурных стыляў. Самыя характэрныя збудаванні азначаных стыляў і кірункаў прыведзены ў дадатку 2.

**Старажытнагрэчаская архітэктурна** – класічны перыяд старажытнагрэчаскай архітэктурны, працягваўся з VII по IV ст. да н. э. Яе вышэйшае дасягненне — афінскі Парфенон (449—444 гг. да н. э.), узор прапарцыянальнага гарманічнага архітэктурнага стылю, вечны ідэал добрага густу.

**Старажытнарымская архітэктурна** – пабудовы старажытных рымлян, галоўным чынам манументальныя грамадскія (бані, амфітэатры, акведукі і інш.) і фартыфікацыйныя (Сцяна Адрыяна) збудаванні, загарадныя сядзібы. Рымляне занавя вынайшлі цэглу і бетон, да I ст. да н. э. авалодалі мастацтвам узвядзення масіўных скляпенняў (ім належыць ідэя крыжовага скляпення) і купалоў. Менавіта ім, а таксама аркам, а не



колонам, рымляне, у адрозненне ад старажытных грэкаў, аддавалі перавагу.

**Класічныя ордэры** – дарычны, іанічны, карынфскі, тасканскі (разнавіднасць дарычнага), кампазітны (разнавіднасць карынфскага і іанічнага). Ордэрная сістэма склалася ў архітэктуры Старажытнай Грэцыі у выніку перапрацоўкі ў некалькіх варыянтах старажытнай стоечна-бэлечнай канструкцыі.

**Раннехрысціянская архітэктура** – хрысціянскія збудаванні з III ст., у прыватнасці, памяшканні для сходаў, катакомбы, марцірыумы. Пасля прыняцця хрысціянства імператарам Канстанцінам (312 г.) і да з'яўлення цэнтральных візантыйскіх збудаванняў асноўным тыпам храмавай пабудовы была запазычаная ў Рыме базіліка.

**Англасаксонскі стыль** – архітэктурны стыль, які існаваў ў Англіі прыблізна з 650 г. да XI ст. Самыя раннія драўляныя збудаванні да нас не дайшлі. Больш дасканалыя храмы з вежамі, упрыгожаныя вузкімі пілястрамі, будаваліся і пасля нарманскай заваёвы.

**Каралінгская архітэктура** – стыль, што склаўся ў Францыі, Германіі і Нідэрландах пры двары імператара Карла Вялікага (768— 814), які імкнуўся ўзнавіць на Поўначы імперскі рымскі стыль. Каралінгскі стыль стаў папярэднікам еўрапейскай раманскай архітэктуры.

**Атонаўская архітэктура** – архітэктурны стыль у Германіі паміж Каралінгскім і раманскім стылем.

**Раманскі стыль** – агульнаеўрапейскі архітэктурны стыль, які ўключае ў сябе збудаванні з часоў Карла Вялікага (каля 800 г.) да нараджэння готыкі. Да гэтага часу адносіцца складанне вобразнай сімволікі плана царкоўнага будынка — у выглядзе лацінскага крыжа. Тады ж был выкарыстаны цыліндрычныя і першыя рабрыстыя скляпенні (сабор у Дарэме, Паўночна-Усходняя Англія).

**Нарманскі стыль** – англійская назва раманскага стылю, першым прыкладам якога стала Вестмінстэрскае абацтва караля Эдуарда Спавядальніка (1065 г.). У наступныя гады актыўна насаджаўся Вільгельмам Заваёўнікам. Гл. таксама Раманскі стыль.

**Цысцерцыянскі стыль** – строгі раманскі архітэктурны стыль пабудовы цысцерцыянскага манаскага ордэна, які ўзнік у горадзе Цысцерцыум у Францыі ў канцы XI ст. і хутка распаўсюдзіўся па ўсёй Еўропе.

**Готыка** – архітэктурны стыль, які сфарміраваўся ў Францыі ў сярэдзіне XII ст. і панаваў у Еўропе з XII па XV ст. Для яе ўласціва каркасная канструкцыя, што ўключала стральчатыя аркі, рабрыстыя нервюрныя скляпенні, якія перадавалі праз аркбутаны распор на контрфорсы. Найбольш выявіліся ў архітэктуры гарадскіх сабораў. Для аздаблення выкарыстоўваліся найперш вітражы, а таксама скульптура ў выглядзе барэльефаў на слупах, уздоўж сцен, на цімпанах храмаў і па перыметру дахаў.

**Дэкаратыўны стыль** – другая фаза развіцця англійскай гатычнай архітэктуры з 1290-х гадоў да канца XIV ст., для якой характэрны простыя геаметрычныя формы, пухнатыя арнаментальныя кампазіцыі з лісця, стральчатыя аркі.

**Перпендыкулярны стыль** – трэці, самы “англійскі” з трох брытанскіх гатычных стыляў, які пераважаў з сярэдзіны XIV да XVI ст., а ў некаторых раёнах і пазней. Адрозніваецца падкрэсленымі гарызанталіямі вертыкалямі, вялікімі вокнамі, рабрыстымі, пазней веернымі скляпеннямі. Адзін з найвышэйшых узораў гэтага стылю — капэла Кінгс-каледжа ў Кембрыджы (1446—1515 гг.).

**Рэнесанс** – эпоха развіцця італьянскага мастацтва з 1420-х гадоў да сярэдзіны XVI ст., калі яно звярнулася да антычнай архітэктуры. Прынцыпы архітэктуры італьянскага Рэнесансу, адзначанага такімі імёнамі, як Брунелескі, Брамантэ, Рафаэль, Мікеланджэла, у XVI ст. распаўсюдзіліся па ўсёй Еўропе, у тым ліку ў выглядзе тэарэтычных трактатаў і архітэктурных даведнікаў.

**Цюдораўскі стыль** – стыль англійскай архітэктуры падчас кіравання чатырох манархаў дынастыі Цюдораў (да 1587 г.), калі назіраўся апошні росквіт перпендыкулярнага стылю і з’яўленне рэнесансавых матываў (як у капэле Генрыха ў Вестмінстэрскім абацтве (каля 1502 г.).

**Елізавецінскі стыль** – стыль у мастацтве Англіі ў часы Елізаветы I (1558—1603), калі рысы нацыянальнай позняй готыкі злучыліся з рысамі Рэнесансу

**Маньерызм** – стыль, які ўзнік як рэакцыя на класічны ідэал Высокага Адраджэння. Ён пераважаў у італьянскай архітэктуры з часоў Мікеланджэла да канца XVI ст., паўплываў на скульптуру гэтага часу. Адрозніваецца свядомым парушэннем класічных умоўнасцей, незвычайнай трактоўкай матываў, звяртаннем да фантастычных форм, складаных ракурсаў (у скульптуры).

**Барока** – стыль, што склаўся ў Італіі ў канцы XVI ст. у эпоху позняга Рэнесансу і пераважаў у еўрапейскім мастацтве да сярэдзіны (у многіх краінах, як і ў Беларусі, да канца) XVIII ст. Класічныя формы, ордэрная пластыка і матывы ў ім спалучаліся з пышным багатым дэкорам, складанай кампазіцыяй, а майстэрскім выкарыстаннем прасторы і перспектывы.

**Паладзіянскі стыль**, паладзіянства – архітэктурны стыль, які шырока распаўсюдзіўся ў Еўропе і амерыканскіх калоніях у XVII і асабліва XVIII ст. Склаўся пад уплывам творчасці Андрэа Паладзіа (1508—1580): ён вывучаў працы рымскага архітэктара Вітрувія і быў захоплены рымскай сіметрычнай планіроўкай і законамі гарманічных прапорцый; знаходзіўся пад уплывам маньерызму сваіх бліжэйшых папярэднікаў, асабліва Мікеланджэла. Яго пабудовы (віла Ратонда ў Вічэнца, пачатая ў 1551 г.) служылі ўзорамі для многіх архітэктараў, якія праектавалі загарадныя рэзідэнцыі, асабліва ў Англіі і Расіі ў XVIII—XIX стст. У Беларусі ў гэтым стылі збудаваны Пружанскі “Палацк”.

**Ракако** – стылістычны напрамак у еўрапейскім мастацтве 1700 — 1760-х гадоў, вытанчаная версія канчатковай фазы барока. Сфарміравалася ў Францыі. Ракако адмаўляе структуру, сканцэнтраваную на лініях і на эмоцыях, што выклікае візуальнае разбурэнне канструкцыі, ілюзорнае пашырэнне прасторы праз ужыванне ў інтэр’еры люстэркаў, залачэння. Галоўныя прыкметы ў аздобе – матыў ракайля, вушной ракаўкі, разарваны картуш.

**Віленскае барока** (варыянт позняга барока ў культавай архітэктурцы Беларусі). Яму ўласціва надзвычайная маляўнічасць і пластычнасць, шматпланавая (хвалепадобная) прасторавая структура фасадаў, багацце светлацені, хвалістыя абрысы вежаў і фронтанаў, стромкасць і лёгкасць сілуэтаў, ужыванне скульптур у нішах для аздаблення фасадаў храмаў. Галоўную ролю ў стварэнні стылю адыграла школа архітэктара Я.К. Глаўбіца.

**Чурыгерэск** – іспанскі варыянт стылю барока ў канцы XVII — пачатку XVIII стст. Атрымаў назву ў гонар трох братаў Чурыгера з Барселоны, якія выкарыстоўвалі элементы народнага мастацтва Лацінскай Амерыкі.

**Класіцызм** – стыль у еўрапейскім мастацтве XVII — пачатку XIX ст., заснаваны на эстэтыцы, звязанай з антычным мастацтвам, прынятым за эталон. У архітэктурцы класіцызму выкарыстоўвалася мова “класічных”, г.

зн. антычных форм (калоны, геаметрызм форм, велічная прастата), адроджаная ў эпоху Ренесансу.

**Ампір** (стыль імператара Напалеона) – малы архітэктурны стыль, што склаўся ў пачатку XIX ст. ў Францыі і распаўсюдзіўся ў Еўропе. Па характары і часе распаўсюджвання адпавядае позняму класіцызму.

**Геаргіянскі стыль** – тэрмін, якім пазначаліся разнастайныя кірункі ў англійскай архітэктуры позняга Рэнесансу ў часы панавання чатырох Георгаў (1714 – 1830 гг.).

**Неаготыка** (псеўдаготыка) – спроба адраджэння ў канцы XVIII — канцы XIX ст. сярэдневяковай гатычнай архітэктуры на гістарычнай, рамантычнай аснове. Гэты напрамак прайшоў шлях ад рамантычнай любові да руін і садовых павільёнаў у стылі готыкі да дзяржаўнага сімвалу Англіі – будынка парламента ў Лондане (1834) і віктарыянскіх храмаў. У Беларусі росквіт неаготыкі прыпадае на першае дзесяцігоддзе XX ст. і выявілася найперш у шматлікіх касцёлах заходняй і паўночна-заходняй Беларусі (Відзы, Гервяты, Сар’я).

**“Чыкагская школа”** – архітэктурны напрамак, які склаўся ў апошняй чвэрці XIX ст. у Чыкага і на Сярэднім Захадзе ЗША, для якога характэрна выкарыстанне сталёвага каркаса як асноўнай канструкцыі і імкненне рацыянальна асэнсаваць архітэктурную форму. Менавіта ў Чыкагскай школе распрацоўваўся тып офіса-небаскроба.

**Мадэрн** – стыль, які пераважаў у архітэктуры і дэкаратыўным мастацтве Еўропы з 1880-х гадоў да Першай сусветнай вайны і ў Францыі і Брытаніі называўся “ар-нуво”, у Германіі “югендстыль”, у Аўстрыі “сецэсён”, у Італіі “ліберці”. Адрозніваўся творчым выкарыстаннем крывалінейных форм, гнуткіх цяжучых ліній, стылізаваных раслінных матываў, імкненнем адысці ад архітэктурных і дэкаратыўных стыляў, заснаваных на ордэрнай сістэме і гістарычнай спадчыне.

**Ар-дэко** – стыль у дэкаратыўным мастацтве і архітэктуры, які сфарміраваўся ў Парыжы да 1925 г. і набыў папулярнасць у Еўропе і Амерыцы паміж дзвюма сусветнымі войнамі. У рамках гэтага кірунку ўжываліся спосабы масавай вытворчасці, штучныя матэрыялы, распрацоўваўся складаны вытанчаны дызайн.

**Інтэрнацыянальны стыль** – рацыянальны архітэктурны стыль XX ст., распаўсюджаны школай Баухауз, піянерамі якога былі такія архітэктары, як Франк Лойд Райт і Вальтэр Гропіус.

**Канструктывізм** – напрамак у мастацтве і архітэктуры, які склаўся ў 1920-х гадах у СССР, ідэі якога развівалі на Захадзе Баухауз і група “Стыль”.

**Функцыяналізм** – напрамак у архітэктуры XX ст., у якім сцвярджаецца першаснасць функцыі збудавання адносна яго формы.

**Бруталізм** – сучасны архітэктурны стыль, у межах якога з сярэдзіны 1950-х гадоў у каласальных маштабах выкарыстоўваліся і дэманстраваліся неапрацаваныя і грубыя матэрыялы, у тым ліку бетон.

**Постмадэрнізм** – напрамак у архітэктуры, які ўзнік у 1970-х гадах як рэакцыя на аскетызм інтэрнацыянальнага стылю і камерцыялізацыю сучаснай будаўнічай тэхнікі. У збудаванне вярнуўся арнамент і дэкаратыўныя матывы, нярэдка ў крыклівых танах і алагічных спалучэннях.

**Хай-тэк** – напрамак, які ўзнік ў 1980-х гадах у будаўніцтве з выкарыстаннем сучасных высокіх тэхналогій (металічны каркас, пластык, ПВХ).

### Усходняя архітэктура

**Візантыйская архітэктура** – склалася пасля аб’яўлення ў 330 г. імператарам Візантыі Канстанцінам сталіцай рымскай імперыі Канстанцінопаля. Сінтэзаваў эліністычны, рымскі і раннехрысціянскі стылі. На Захадзе саступіў месца раманскаму стылю, ва Усходняй імперыі развіваўся да падзення Канстанцінопаля ў 1453 г. Ад яго пайшоў тып цэнтральнакупальнай храмавай архітэктуры, які распаўсюдзіўся на Балканах, ва Усходняй Еўропе і на Блізкім Усходзе.

**Ісламская архітэктура** – на ранніх этапах развіцця ісламскія пабудовы нярэдка ўзводзіліся на базе існаваўшых антычных і хрысціянскіх. Вяхавым збудаваннем стала мячэць Амара ў Іерусаліме, вядомая пад назвай “Купал Скалы” (685— 691гг.). У VIII ст. пачалі будаваць першыя мінарэты. Развітая гарадская ісламская архітэктура, дэкаратыўная па характары, што выкарыстоўвала цэглу, дэкаратыўную каляровую плітку і тынкоўку, адасобілася ад візантыйскай і эліністычнай традыцыі і распаўсюдзілася з цягам часу ў арэале: Іспанія, Заходняя Афрыка, Цэнтральная Азія, Індыя і Інданэзія.

**Атаманская архітэктура** – турэцкая ісламская архітэктура з канца XIV да першых дзесяцігоддзяў XX ст. падчас праўлення трыццаці васьмі султанаў дынастыі Асманаў у Паўднёва-Усходняй Еўропе (на Балканах), Паўночнай Афрыцы, Анатоліі і на Блізкім Усходзе.

2.3. Архітэктурныя стылі ў Беларусі: прыкметы і збудаванні

Табліца Архітэктурныя стылі ў Беларусі

Стыль	Час (ст.)	Элементы	Тып пабудовы	Адметнасці
Раманскі	Сярэдзіна XIII – XIV	Парэбрык, зубцы, байніцы	Замкі (Ліда, Крэва, Геранёны, Меднікі, Гародня, Наваградак) вежы-данжоны (Камянец)	Геаметрызм формы (прамавугольная прызма, цыліндр у вежы; конус ці піраміда дахаў) суровасць, манументальнасць
Готыка	Сярэдзіна XIII – XV	Нервюрныя скляпенні, контрфорсы, неглыбокія нішы, байніцы	Замкі (Наваградак, Мір), храмы-крэпасці (Сынкавічы, Мураванка)	Пры захаванні абарончых якасцей – дэкаратыўная аздоба (неглыбокія нішы), вокны-байніцы, паліхромнасць фасадаў, адкрытая муроўка, вежа двух’ярусная (чацвярык і пастаўлены на яго васмярык)
Рэнесанс	канец XV – пачатак XVII	Прамавугольныя ці квадратныя вокны, крывыя скляпенні, карніз, рустоўка, франтон-лесвіца	Кальвінскія зборы (Заслаўе, Смаргонь, Койданава), касцёлы (Чарнаўчыцы), ратушы (Нясвіж), палацава-замкавыя ансамблі (Мір, Гальшаны, Любча, Смаляны)	Геаметрычныя формы фасадаў (трохкутны франтон, неглыбокія нішы прамавугольнай ці квадратнай формы), тынкоўка фасадаў, гранёная форма вежаў, выразны падзел на ярусы з дапамогай карнізаў
Барока	Канец XVI —	Цыліндрычныя ці крывыя	Базілікальныя (Брыгіцкі і	Кантраснасць і перацякальнасць аб’ёмаў і

	сярэдзіна – канец XVIII	жовыя скляпенні, прафіляваныя карнізы, фігурныя шчыты франтонаў, пілястры, фігурныя броўкі, валюты, ракаўкі, нішы для скульптур,	Бернардынскі касцёлы Гародні і крыжовыя купальныя (Фарны касцёл у Нясвіжы, Мікалаеўская царква ў Магілёве) храмы, манастыры і кляштары, сінагогі (Слонім), ратушы (Віцебск, Магілёў), калегіумы (Полацк, Пінск), шпіталі (Слонім), жылая гарадская забудова (дамы рамеснікаў – Паставы, Наваградак, Слонім), палацава-замкавыя ансамблі (Нясвіж)	форм, спалучэнне выпукла-ўвагнутых аб’ёмаў (ілюзія пластычнасці фасадаў), шмат’ярусныя вежы, дынамічныя кампазіцыі за кошт хвалепадобных карнізаў), галоўны фасад – тэатральная шырма
Класіцызм	Сярэдзіна – канец XVIII — сярэдзіна XIX	Калоны, што ўтвараюць манументальны порцік, трохкутны фронтон і броўкі над вокнамі, двухсільны	Палацава-замкавы ансамблі (Ружаны, Свяцк, Сноў, Альберцін), гарадскія сядзібы (Паставы, Слонім, Гародня), храмы-ратонды	Геаметрызм форм, сіметрыя, велічнасць і строгасць, ордэрная сістэма, двухпавярховая гарадская забудова па “чырвонай лініі” – адзіным фасадам

		дах, гладкая столь	(Верхнядзвінск, Чачэрск, Ліда), жылая забудова, адміністрацый- ныя пабудовы (палацы губернатараў, вакзалы)	
Стылі гіста рызму	Сярэдзі -на — канец XIX	Звычайныя стылёвыя элементы – не канструк- цыйныя, а дэкара- тыўныя	Храмы (неаготы- ка, неараманскі, псеўдарускі, псеўдавізантый- скі); вакзалы (не- абарока, неакласіцызм); сядзібы (неабарока, неакласіцызм, неаготыка)	Суіснаванне 2 стыляў у адным ансамблі; адступленні ад канаонаў стылю
Мадэрн	Канец XIX – пача- так XX ст.	“Голы” мур, спалучэнне матэрыялаў (шкло, бе- тон, метал), адсутнасць ордэрнай сістэмы	Банкі (Слонім), гарадская забу- дова (Мінск), адміністрацый- ныя будынкі (буд. Лібава- Роменскай чыгункі), капліцы (Мір), храмы	Асіметрычнасць, су- мяшчэнне несумяш- чальных матэрыялаў, імітацыя прыродных форм, цытатацья (арыентацыя на ра- нейшыя стылі) (стаяня ў Альберціне)

### 3 гісторыі мастацкай стылістыкі

Мураванае дойлідства ў Беларусі пачынаецца ад Сафійскага сабора ў Полацку. У перыяд Полацкага княства асноўнымі збудаваннямі былі храмы, якія выконвалі яшчэ і грамадскія функцыі. Па візантыйскай традыцыі асноўны тып храма – крыжова-купальны. Класічным прыкладам яго з’яўляўся **Сафійскі сабор ў Полацку**. Ён уяўляў сабою пяцінефавую



трохапсідную 16-слуповую пабудову блізкай да квадрата формы. Першапачатковая форма апсідаў – гранёная. Па адной з версій, меў 7 купалоў і прыбудову з паўночнай часткі. На плане чытаецца выразны роўнаканцовы (грэчаскі) крыж, у цэнтры якога і знаходзіўся галоўны купал. Вертыкальнае члянэнне сцен дасягалася за кошт лапатак.

У XII ст. ствараюцца 2 адрозныя архітэктурныя школы – Полацкая (вядомы 10 храмаў) і Гродзенская (вядомы 3 храма). Абедзве школы характарызуюцца спалучэннем крыжова-купальнай канструкцыі з базілікальным планам пабудовы. Адрозніваюцца планамі і дэкаратыўнымі акцэнтамі. Гродзенская Барысаглебская (Каложская) царква. Пабудавана ў 2-й палове XII ст. на высокім правым беразе р. Нёмана. Часткова разбурана ў 1853 г. у выніку апоўзня (абвалілася ў 1889 г.). Цагляны 6-слуповы 3-апсідны крыжова-купальны храм. Даўжыня 21,5 м, шырыня 13,5 м, таўшчыня сцен каля 1,2 м. Аздоблена пілястрамі (3-ступенчатыя, сярэднія выемкі скругленыя). Вуглавая пілястры заходняга боку скошаны. Сцены складзены з плінфы памерам  $3,5 \times 4 \times 16 - 16,5 \times 26 - 28$  см. На тарцах некаторых цаглін ёсць знакі. У верхняй частцы сцен і ў скляпенні ўмураваны галаснікі. У верхняй частцы сцен вузкія аконныя праёмы з арачнымі перамычкамі. Аздоблены шліфаванымі камянямі рознай велічыні і колеру, а таксама кампазіцыямі з паліраваных рознакаляровых плітак [Заданне 1].

Архітэктурна **раманскага стылю**, што распаўсюдзіўся ў Еўропе ў X–XII стст., “вызначалася дакладнасцю формаў, суровай, мужнай прыгажосцю, унутрашнясцю памераў і ўрачыстай сілай. Найбольш вядомымі помнікамі раманскай архітэктурны былі царква ў Клюні (XI ст.), царква Нотр-Дам дзю Пор у Клермон-Феране (XII ст.), знакаміты саборны ансамбль у Пізе (XII – XIV стст.)” [Э.С. Дубянецк].

Да раманскіх будаўнічых традыцый звярталіся ў тых часы, калі ўзнікала патрэба ва ўзвядзенні абарончых збудаванняў. Менавіта ў перыяд ВКЛ, асабліва ў XIII–XIV стст., асноўнымі відамі мураваных будынкаў былі абарончыя збудаванні: вежы-данжоны і замкі двух тыпаў – горныя (дзядзінцы), размешчаныя на прыродным узвышшы, і кастэлі, узведзеныя ў балоцістай нізіне. У пабудовах сярэдзіны XIII–XV стст. спалучаліся раманскія рысы (у форме вежаў і замкавых двароў) з гатычнымі (нервюрныя скляпенні вежаў і дэкор: аркатурныя паясы, парэбрык). Прыкладам, з’яўляюцца **Лідскі замак-кастэль**, пабудаваны ў 20-я гады

XIV ст. каля сутокаў 2 рэк у балоцістай нізіне на падушцы са жвіру. Ён мае блізкую да квадрата форму. 2 вежы размешчаны дыяганальна, маюць 4-вугольную форму. Сцены збудаваны з бутавыга каменя, верхняя частка іх з баявымі галерэямі з цаглянымі байніцамі. Замак меў 2 уваходы ў паўночнай сцяне і 1 запасны ва ўсходняй. Звонку сцены ўпрыгожаны гатычным аркатурным поясам, на першым паверсе у паночна-заходняй вежы—нервюрныя скляпенні [Заданне 2].

Другі тып замкаў – горныя – нерэгулярныя (“верхнія”), размешчаныя на прыродных узвышшах. Прыкладам можа быць **Гродзенскі стары замак**. Гэта комплекс абарончых пабудоў, культавых і свецкіх будынкаў XI – XIX стст. Узнік як умацаваны дзядзінец на высокім берагавым мысе каля ўпадзення р. Гараднічанкі ў р. Нёман. Пасля пажару ў 1398 г. князь Вітаўт пабудаваў з каменю і цэглы гатычны 5-вежавы Верхні замак. Па перыметры замкавай гары былі ўзведзены сцены шырынёй 2,5 – 3 м і 4 квадратныя вежы. Над ровам, які аддзяляў замак ад горада, стаяла ўязная вежа з пад’ёмным драўляным мостам, які злучаў замак з Гродзенскім ніжнім замкам. Другая вежа знаходзілася на беразе р. Нёман, трэцяя – на мысе р. Гараднічанкі, чацвёртая – у паўночна-ўсходнім куце. Паміж паўночна-ўсходняй і круглай вежамі знаходзіўся 2-павярховы палац, сцяна якога адначасова з’яўлялася і сцяной замка.

Праз каталіцкую традыцыю ў культавым дойдстве Беларусі распаўсюджваецца **стыль готыка**. Гэтаму стылю ў Заходняй Еўропе ўласцівы: панаванне ў архітэктуры стральчатых форм, вертыкальных ліній; лёгкія калоны; высокія востраканцовыя вежы; ажурная каменная разьба, скульптура, шматлікія каляровыя вітражы; багаты дэкор. Гатычныя саборы з іх вышынёй, накіраванасцю ўверх, у неба сімвалічна адлюстроўвалі імкненне чалавека да Бога, з’яўляліся своеасаблівым адлюстраваннем усяго Сусвету, вобразам гарманічнага Божлага свету. Найбольш знакамітымі ўзорамі гатычнага стылю з’яўляюцца Сабор Парыжскай Божай Маці, а таксама саборы ў Рэймсе, Шартры, Сен-Дэні, Ам’ене.

У адрозненне ад заходнееўрапейскай традыцыі з яе імкненнем да карункавасці і заменай паверхні глухой сцяны вітражнымі вокнамі, мясцовыя храмы наадварот умацняюць абарончыя рысы храмаў за кошт патаўшчэння сцен, глыбіні падмуркаў, вузкіх акон, якія толькі формай адпавядаюць гатычным, аднак падобныя хутчэй да раманскіх акон-байніц. Спецыфіка беларускай готыкі—гэта сілуэтная выразнасць пабудоваў, стромкая форма франтонаў, аздабленне іх радамі неглыбокіх ніш. Такім

чынам, у сілуэце храма захоўваецца імкненне да вежападобнасці, уласцівае нашаму дойлідству з XII ст.

Найлепшым па захаванасці храмам з'яўляецца **Троіцкі касцёл у вёсцы Ішкалдзь Баранавіцкага раёна** (1472 г.). Гэта помнік архітэктуры готыкі. Пабудаваны перад 1472 г. Мікалаем Неміровічам. Мураваны храм зальнага тыпу. Накрыты высокім двухсхільным дахам з стромкімі шчытамі на тарцах. Выцягнутая пяцігранная алтарная апсіда накрыта ніжэйшым дахам. З паўночнага боку да апсіды прылягаюць невысокія сакрысцыя і паўкруглы аб'ём з вітымі ўсходамі. Пластычныя ступенчатыя шчыт і контрфорсы на галоўным заходнім фасадзе аздоблены сіметрычна размешчанымі плоскімі нішамі. Аконныя праёмы маюць таксама паўцыркульныя завяршэнні, праём уваходу – стрэльчатае. Унутры асноўны аб'ём падзелены чатырма слупамі на тры нефы, перакрытыя крыжовымі скляпеннямі. Тыповыя рысы готыкі тут – контрфорсы і нервюрныя скляпенні ў канструкцыі, пляскатыя неглыбокія нішы на франтонах як аснова дэкаратыўнага ўбрання [*Заданне 3*].

Новы тып культавага будынка – **храмы-крэпасці** (у в. Сынковічы і в. Мураванка). **Сынковіцкая царква-крэпасць**. Пабудавана у канцы XV – пачатку XVI ст. з цэгля. Гэта трохнефавы чатырохстаўповы трохапсідны мураваны храм, фланкіраваны па вуглах чатырма баявымі вежамі з цаглянымі вітымі ўсходамі ўнутры. Мае пояс машыкуляў па версе сцен. Накрыты высокім двухсхільным дахам з вострымі тарцовымі шчытамі. Шчыт на галоўным фасадзе аздоблены некалькімі ярусамі розных па форме плоскіх атынкаваных нішаў. Знадворку апсіды ўверсе аб'яднаны ў адну і накрыты агульным высокім дахам. Пазней прыбудаваны бабінец. Сцены расчлянёны прамавугольнымі лапаткамі, аб'яднанымі са слупамі падпружнымі аркамі. Мае прыкметы готыкі не толькі ў канструкцыі (прамавугольныя контрфорсы па перыметры паўночнай і паўднёвай сцен), нервюрныя скляпенні (зоркавыя ў апсідзе), але і ў аздобе (неглыбокія нішы, прафіляваная цэгла). Галоўная прыкмета храмаў-крэпасцяў – наяўнасць побач з гатычнымі выразных абарончых рысаў [*Заданне 6*].

Абарончым і культавым будынкам стылю готыка ўласцівы агульныя рысы. [*Заданне 4*].

Рысы готыкі ў Беларусі захоўваюцца ў архітэктуры да пачатку XVI ст. у замкавым будаўніцтве (яны спалучаюцца з рэнэсансам). Гэта добра бачна на прыкладзе 2-х вежаў Мірскага замка. **Мірскі палацава-замкавы комплекс** быў пабудаваны ў пачатку XVI ст. Уключае замак, палац, парк і

капліцу-пахавальню. Замак спачатку быў мураванай крэпасцю, абнесенай з заходняга і паўночнага бакоў абарончымі сценамі з 5-яруснымі вежамі па вуглах, з усходняга і паўднёвага бакоў – 2-павярховым цагляным збудаваннем. Замак быў абкружаны, землянымі валамі вышыней каля 10 м і ровам з вадой. Пасярэдзіне заходняй сцяны знаходзілася пятая, 6-ярусная вежа-брама, якая мела герсу і пад’ёмны мост. Вежы выходзяць за межы сцен, прарэзаны байніцамі і амбразурамі для вядзення агню з ручной агнястрэльнай зброі і гармат. Паміж сабой вежы злучаны сценамі, унізе змураванымі з бутавога каменю, уверх – з цэглы, вонкавыя сцены багата арнаментаваны парэбрыкамі, гіркамі, нішамі, паяскамі. У 1580–1590 гг. замак перабудаваны ў стылі рэнесансу. Да паўднёвай і ўсходняй сцен дабудаваны 3-павярховы палац – першапачаткова 1-павярховы корпус са скляпеністымі памяшканнямі і падваламі. У канцы XVIII ст. замак заняпаў, моцна пашкодзаны ў 1794 г. [Заданне 5].

**Рэнесанс** (ад фр. renaissance – адраджэнне) – мастацкі стыль, што арыентаваўся на мастацкія прынцыпы, вобразы і формы антычнай Грэцыі і Рыма. Прыкметы новага стылю ў **архітэктур**ы – вялікія прамавугольныя вокны, карнізы, трохвугольныя франтоны ў будынках. Менавіта з часоў рэнесансу іх знешнія фасады пачынаюць тынкаваць. Выявіўся ў будаўніцтве палацава-замкавых ансамбляў (Мір, Любча, Гальшаны, Смаляны), пратэстанцкіх (Заслаўе, Сморгонь) і каталіцкіх храмах (Чарнаўчыцы), грамадскіх будынках (ратушы).

У канцы XVI ст. на тэрыторыі Беларусі налічвалася больш за дзвесце рэфарматарскіх збораў. Іх аблічча адлюстроўвала асаблівасці новага рэлігійнага абраду (яны маглі будавацца без апсіды, паколькі не мелі алтарнай часткі). У іх архітэктурі спалучаліся мясцовыя традыцыі са стылямі готыкі і рэнесансу. У многім рэфарматарскія бажніцы працягвалі традыцыі абарончага дойлідства XIV – XV стст. Храмы-крэпасці былі абнесены абарончымі сценамі і вежамі, часам мелі абарончую вежу-званіцу (Койданава, Новы Свержань).

Прыкладам можа быць **кальвінскі збор у Заслаўі XVI–XVII стст.** – бязстоўпны, безапсідны храм, прамавугольны ў плане. Будынак перакрыты шчыпцовым дахам, да яго прымыкае вежа вышыней 35 м, квадратная знізу, а далей васьмігранная (як у замках у Міры ці Любчы). З’яўляецца імкненне да выразнага падзелу пабудовы на ярусы, для чаго выкарысталі карніз. Захоўваючы традыцыю выкарыстання неглыбокіх

ніш, але цяпер прамавугольнай формы, рэнесанс стаў выкарыстоўваць рустоўку як асноўную аздобу.

**Барока.** Стыль нарадзіўся на аснове традыцый Адраджэння, што асабліва бачна ў помніках ранняга барока. Для архітэктуры сталага барока ўласцівы вычварная пластыка фасадаў, складаныя планы і абрысы, упрыгожванне пабудоў пышнай шматкаляровай скульптурай, ляпнінай, разьбой, шырокае выкарыстанне роспісаў, люстэркаў. Пераважылі ўласцівая архітэктуры барока дынамічнасць кампазіцыі, крывалінейнасць абрысаў, імкненне да стварэння ілюзіі руху і бязмежнай прасторы праз перацякальнасць аб'ёмаў і форм. Імкненне да адзінага кампазіцыйнага цэнтра выявіліся ў стараннай апрацоўцы галоўнага фасада храмаў усіх канфесій (асабліва вежаў і шчытоў франтонаў, у якіх выяўляюцца асноўныя рысы стылю). Ён выконвае ролю своеасаблівай тэатральнай шырмы. Бакавыя фасады служаць нібы адценнем галоўнай мастацкай ідэі. Першы помнік архітэктуры барока ў Беларусі — езуіцкі касцёл у Нясвіжы (цяпер касцёл Божага цела) — быў узведзены ў 1584—1593 гг. італьянскім архітэктрам Дж. М. Бернардоні.

На працягу канца XVI – XVII стст. складваюцца тры тыпы культавых збудаванняў: бязвежавыя (касцёл Божага цела ў Нясвіжы (1583–1593, Джавані Марыя Бернардоні), Бернардзінскі касцёл у Гродне (1595–1678), касцёл францысканцаў у Гальшанах (1618); аднавежавыя (касцёл кармелітаў у Ружанах (1617, 1768–87), касцёл бернардзінцаў у Слоніме (1645–1671)) і двухвежавыя (Петрапаўлаўская царква ў Мінску (1612–20), Успенскі сабор базільянскага манастыра ў Жыровічах (1613–1650), былы бернардзінскі (цяпер кафедральны сабор) ў Мінску, былыя касцёлы езуітаў ў Мінску і Гродне (1647–1663). Найбольш распаўсюджваюцца менавіта апошнія. У перыяд ранняга барока ордэрны дэкор асэнсоўваецца не як канструкцыйная аснова, а як дэкаратыўная.

Прыклад аналізу: **Мінскі касцёл бернардзінцаў** уяўляе трохнефавую 6-слуповую базіліку, цэнтральны неф якога непасрэдна пераходзіць у прэсбітэрыі. Ён вышэйшы за бакавыя, трохгранная апсіда ўмацавана контрфорсамі. Галоўны фасад – бязвежавы, мае хвалістую паверхню, падзелены пілястрамі на 3 часткі. Асноўны аб'ём абмежаваны прафіляванымі карнізамі, фігурны шчыт аздоблены валютамі. Над уваходным парталам – вялікае акно, паабапал – нішы для размяшчэння скульптур. Асноўны аб'ём перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі, а бакавыя капліцы – крыжовымі.

У перыяд сталага барока павялічваецца разнастайнасць мураваных будынкаў: узводзяцца мураваныя дамы рамеснікаў (Гродна, Нясвіж, Навагрудак, Слонім), шпіталі, ратушы (Магілёўская ратуша (1679–1681, майстар Феська; перабудова 1622–1686. Вядучым тыпам храма сталі двухвежавай базілікі (фарны касцёл у Навагрудку, касцёл дамініканцаў у Княжыцах, Мікалаеўская царква ў Магілёве (1669–1672).

*Прыклад аналізу:* **Мікалаеўская царква ў Магілёве (1669–1672 г.).**

**Пабудаваны мітрапалітам Пятром Магілай па прывілею караля Уладзіслава IV.** Гэта трохапсідная крыжова-купальная базіліка з 8-гранным светлавым барабанам і цыбулепадобным купалам над сяродкрыжжам. Галоўны фасад падзелены карнізамі на 3 гарызантальныя ярусы і завершаны 2-ма вежамі з фігурнымі франтонамі паміж імі. Ніжні ярус масіўны, аздоблены трыма паўцыркульнымі нішамі, другі аздоблены “глухой” аркатурай і спаранымі нішамі з гіркамі. Бакавыя фасады дэкарыраваны высокімі пілястрамі, крылы трансепта завершаны фігурнымі шчытамі. У інтэр’еры 2 рады калон падзяляюць прастору на 3 нефы. Цэнтральны неф і трансепт перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі, бакавыя – крыжовымі.

Віленскае барока. Культавыя збудаванні вылучаюцца экспрэсіяй і пластычнасцю фасадаў і сілуэтаў, часам за кошт выпуклага шчыта франтона (Уніяцкая царква ў Беразвеччы (1756–1763)). Вежы становяцца пад вуглом да плоскасці галоўнага фасада (Полацкая Сафія (1738–1750, Я. Глаўбіц, Б. Касінскі), касцёл Св. Андрэя ў Слоніме (1775)). Прафіляваныя карнізы з гарызантальных становяцца хвалістымі. Франтоны маюць два ярусы (атыкавыя франтоны), распаўсюджваюцца “разарваныя” франтоны (Богаяўленская царква ў Жыровічах). Культавыя збудаванні ўпрыгожваюцца скульптурамі, што змяшчаюцца ў глыбокіх нішах (касцёл Св. Андрэя ў Слоніме).

*Прыклад аналізу:* **Мінскі касцёл і кляштар езуітаў.** Помнік архітэктуры другой паловы XVII – пачатку XVIII ст. Уключаў касцёл, калегіум, школу і гаспадарчыя пабудовы. Комплекс заснаваны ў 1654 г. Фундатар – смаленскі біскуп Геранім Сангушка. Касцёл Ісуса, Марыі і св. Барбары. Пабудаваны ў 1700–1710 у стылі барока. Гэта трохнефавая шасціслуповая базіліка. Цэнтральны неф, накрыты двуххільным дахам, пераходзіць у прэсбітэрыі з паўкруглай алтарнай апсідай, над якой тарэц даху быў закрыты пластычным шчытом. Абапал апсіды ў бакавых нефах размешчаны 2 капліцы, накрытыя купаламі на гранёных, светлавых

барабанах. Двухвежавы галоўны фасад, арыентаваны на плошчу, расчлянёны складанымі карнізамі і завяршаўся фігурным франтонам паміж пяціяруснымі вежамі. Сярэдняя частка фасада падзелена на 2 ярусы. У глыбокіх паўцыркульных нішах вежаў і франтона стаялі драўляныя разныя скульптуры (св. Пятра і св. Паўла на вежах, Марыі з дзіцем на франтоне).

Узрастае разнастайнасць тыпаў збудаванняў: дамы рамеснікаў (Паставы, Навагрудак, Слонім), першыя палацава-паркавыя ансамблі (будуюцца па прынцеце сіметрычна-восевага фарміравання карпусоў вакол замкнёнага двара-курданёра – Новы замак ў Гродне (сярэзіна XVIIIст.), дабудова Нясвіжскага замка); працягваецца будаўніцтва мураваных ратуш (Віцебск).

**Класіцызм.** Стыль, які прыходзіў на Беларусь двойчы: у сярэдзіне XVIII ст. з тэрыторыі Кароны – як польскі класіцызм, а калі яе не стала – з тэрыторыі Расійскай імперыі, паколькі гэта стыль пераможцаў, а не пераможаных. Выявіўся найперш у палацава-паркавых ансамблях і гарадскіх сядзібах канца XVIII – першай паловы XIX ст., а таксама кultaвых збудаваннях, грамадскіх будынках. З сярэдзіны XVIII ст. у замкавым будаўніцтве назіраецца пераход ад палацава-замкавага да палацава-паркавага будаўніцтва, і разам з новай модай у беларускае дойлідства прыходзіць стыль – класіцызм. У новым, барочна-класіцыстычным, стылі актыўна перабудоўваюцца старыя “радавыя гнёзды” (палацы ў Ружанах і Свяцку). Разгортваецца актыўнае паркавае будаўніцтва (французскі і італьянскі паркі). “У архітэктуры Беларусі класіцызм выявіўся ў другой палове XVIII стагоддзя, развіваўся паралельна з познім барока, а ў канцы XVIII стагоддзя стаў асноўным стылем. У канцы XVIII – пачатку XIX стагоддзя на аснове класіцызму была ажыццёўлена перапланіроўка беларускіх гарадоў (планам надаваліся формы прамавугольнікаў ці шматвугольнікаў, жылыя і грамадскія будынкi ўзводзіліся па арыгінальных і “ўзорных” тыпавых праектах), пашырылася будаўніцтва палацава-паркавых комплексаў, сядзіб. Сярод выдатных помнікаў класіцызму – Гомельскі Петрапаўлаўскі сабор, Гомельскі палацава-паркавы ансамбль, Сноўскі палацава-паркавы ансамбль і інш. Класіцызм паўплываў на асаблівасці мастацкай формы драўлянага дойлідства” (Э.С. Дубянецкі).

Адным з першых барочна-класіцыстычных ансамбляў стаў палац Сапегаў у Ружанах (1788, Ян Самуэль Беккер), Лявонпальская сядзіба (1750, А. Гену). Усім ім уласціва сувязь з прыродным асяроддзем.

Композіція палацова-паркових комплексів заснована на принципі симетрично-вісьового розміщення збудовань.

РЕПОЗИТОРІЙ БГПУ



## 2.5. Персаналіі

(айчынныя і замежныя дойліды – аўтары праектаў пабудоваў і перабудоваў важнейшых архітэктурных помнікаў Беларусі)

**Іаан** – дойлід XII ст., прадстаўнік Полацкай школы дойлідства. Збудаваў Спаса-Праабражэнскую царкву ў Полацку, магчыма, удзельнічаў у стварэнні Бельчыцкага Барысаглебаўскага манастыра.

**Міланег Пётр** – дойлід XII ст. Прадстаўнік Гродзенскай школы дойлідства. Верагодна, ён – аўтар Барысаглебскай (Каложскай), Ніжняй і Прачысценскай царкваў, княскіх палат у Гродне, царквы Святога Васіля ў Оўручы.

**Скота** – італьянскі архітэктар другой паловы XVI ст. У 1580 г. па яго праекце перабудаваны Гродзенскі Стары замак.

**Бернардоні Джавані (Ян) Марыя** (1541 (?) – 1605) – італьянскі архітэктар. Праект і кіраўніцтва ў будаўніцтве Касцёла Божага цела ў Нясвіжы (1583–93), Нясвіжскага палацава-паркавага комплексу.

**Лоцы Аўгуста Вінцэнці** (1640 ? – 1732) – прадстаўнік барока. Мастацкі дарадца польскага караля Яна III Сабескага. Стварыў план Варшавы (1683). У Беларусі спраектаваў галерэю для Нясвіжскага замка (1678).

**Лутніцкі Лявон** – прыдворны архітэктар князёў Радзівілаў у канцы XVIII ст. Спраектаваў каралеўскую залу для Нясвіжскага палаца.

**Спампані Карла** (1750–1783) – італьянец. Удзельнічаў у стварэнні Нясвіжскага і Шчорсаўскага палацава-паркавых ансамбляў.

**Нонхарт Пётр** (? – 1633) – архітэктар родам з Галандыі. З 1611 г. – начальнік каралеўскай фартыфікацыі ў ВКЛ. Пабудаваў Гайцюнішскі дом-крэпасць.

**Глаўбіц Іаган (Ян) Крыштаф** (1700 (?), Сілезія – 1767) – прадстаўнік віленскага барока і ракако. У 1737–1767 гг. працаваў у Вільні (брама кляштара базыльян (1761), ратуша, касцёл Казіміра. У сучаснай Беларусі зрабіў праект царквы Іаана Хрысціцеля ў Сталовічах, Беразвецкі кляштар базыльян (цяпер г. Глыбокае). Перабудаваў полацкі Сафійскі сабор, Глыбоцкі касцёл і кляштар кармелітаў, Мсціслаўскі кляштар кармелітаў, інтэр’ер Лідскага крыжаўзвіжанскага касцёла, амбон і алтары Слонімскага касцёла бернардынак (1751–1764).

**Феська** – дойлід другой паловы XVII ст. (з Магілёва). Збудаваў у 1679–1681 гг. Магілёўскую ратушу.

**Ждановіч Казімір** – беларускі архітэктар барока, прыдворны архітэктар у Радзівілаў у Нясвіжы. Аднавіў і перабудаваў Нясвіжскі палацава-паркавы комплекс (з 1726 г.), пабудаваў палацавую капліцу.

**Фантана Іосіф** (1700 – пасля 1755) – італьянец па паходжанні. Прадстаўнік позняга барока. На працягу 10 гадоў працаваў у Рыме пад кіраўніцтвам Берніні. Паўплываў на развіццё класіцызму Італіі і Аўстрыі пачатку XVIII ст. Працы ў Беларусі – царква Раства Багародзіцы ў Гродзенскім манастыры базыльянак (1726), Сталовіцкая царква Іаана Хрысціцеля.

**Пёпельман Матэус Даніэль** (1662 – 1736) – германскі архітэктар, (з Саксоніі). Майстар позняга барока і ракако. У 1710 г. быў прызначаны дырэктарам будаўнічых прац у Дрэздэне. Самым арыгінальным яго тварэннем стаў незавершаны павільён Цвінгер, або, па яго асабістым вызначэнні, “Рымская арэна” у Дрэздэне (з 1709 г.). Аўтар праекта пабудовы Гродзенскага каралеўскага палаца.

**Бекер Ян Самуэль** – архітэктар другой паловы XVIII ст. Працаваў у князя Аляксандра Сапегі. Перабудаваў Ружанскі палац (1784–1786 гг.). Там жа перабудаваў Петрапаўлаўскую царкву, касцёл Казіміра, рэканструяваў Троіцкі касцёл.

**Кварэнгі (Гварэнгі) Джакома** (1744–1817) – італьянец, адзін са стваральнікаў рускага класіцызму (Аляксандраўскі палац у Царскім сяле, Акадэміі навук, Эрмітажнага тэатра, Смольнага інстытута). У Беларусі паводле яго праекту пабудаваны Полацкі Богаяўленскі манастыр.

**Грубер Габрыэль** (1740, Вена – 1805) – архітэктар, матэматык і мастак. Працаваў у Італіі, Венгрыі, Славеніі. З 1784 г. – выкладчык езуіцкага калегіума ў Полацку. Спраектаваў трохпавярховы будынак пад музей, бібліятэку, карцінную галерэю і тэатр для калегіума.

**Градзецкі Аляксандр** (1802 – 1869) – беларускі архітэктар. У 1829–1861 гг. працаваў на гродзеншчыне. Аўтар праектаў царквы і сядзібы ў Зэльве, Гнёзнаўскай сядзібы (1830-я гг.) і інш.

**Мараіна Іначэнца** – архітэктар і мастак-дэкаратар італьянскага паходжання другой паловы XVIII ст. З 1777 г. працаваў пры двары М.К. Агінскага ў Слоніме. Кіраваў будаўніцтвам “Новага дома оперы” (Слонімскага тэатра Агінскага).

**Кларк Джон** – архітэктар першай паловы XIX ст. Англічанін па паходжанні, працаваў пераважна ў Гомелі. Прадстаўнік класіцызму. Сярод

работ – бакавыя флігелі Гомельскага палацава-паркавага ансамбля, Петрапаўлаўскі сабор, будынак “рускай карчмы”.

**Ідзкоўскі Адам** (1798–1879) – польскі архітэктар, прадстаўнік класіцызму ў беларускай архітэктуры. Рэканструяваў і дабудоўваў палац і планіраваў парк Гомельскага палацава-паркавага ансамбля.

**Львоў Мікалай Аляксандравіч** (1751—1803) – рускі архітэктар, адзін з заснавальнікаў пейзажнага стылю ў рускім садова-паркавым мастацтве. Прадстаўнік рускага класіцызму другой паловы XVIII ст. У Беларусі спраектаваў Магілёўскі сабор Святога Іосіфа.

**Зэйдэль Іван** (Іаган Георг) (? – пасля 1787) – як магілёўскі губернскі архітэктар, у 1778–1784 гг. кіраваў забудовай галоўнай плошчы горада – Губернатарскай.

**Крамер Фёдар Аляксандравіч** – беларускі архітэктар, прадстаўнік класіцызму. Асноўныя праекты – перабудова Мінскай ратушы (1800 г.), базыльянскага манастыра пад дваранскае вучылішча (1799 г.), езуіцкай школы і калегіума (усё ў Мінску).

**Сака Джузепе** (1735 – 1798) – італьянскі архітэктар, прадстаўнік барока і класіцызму. Працаваў пераважна ў Гродне як прыдворны архітэктар графа А. Тызенгаўза. Пабудаваў Гродзенскую Аўгустоўскую сядзібу, Свяцкі і Шчорсаўскі палацава-паркавыя ансамблі і інш. Разам з архітэктарам Мёзерам афармляў інтэр’еры і рэканструяваў палац Тызенгаўза.

**Мёзер Іаан Георг** – архітэктар і будаўнік другой паловы XVIII ст., немец. З 1765 па 1774 г. быў на службе ў Гродзенскага староства А. Тызенгаўза. Па яго праекце створаны палац і тэатр Тызенгаўза, гродзенскія корчмы і жылыя дамы ў раёне Гарадніцы ў Гродне.

**Падчашынскі Карл Іванавіч** (1790–1860) – беларускі архітэктар, прадстаўнік класіцызму. Па яго праекце збудаваны Жыліцкі палацава-паркавы ансамбль, калонная зала універсітэта ў Вільні.

**Тычэцкі Б.Л.** – беларускі архітэктар канца XVIII – першай паловы XIX ст. У 1827 г. пабудаваў Сноўскі палацава-паркавы ансамбль.

**Шыльдгаўз Караль** – беларускі архітэктар канца XVIII – пачатку XIX ст., паходзіў з Германіі. Пабудаваў палац Бутрымовічаў у Пінску.

**Мельнікаў Аўрам Іванавіч** (1784-1854) – рускі архітэктар. Сярод работ у Беларусі – Мазалаўская царква Ушэсця, духоўная семінарыя ў Мінску (1839), што перабудавана ў 1950–1953 гг. пад Сувораўскае вучылішча.

**Порта Пётр Антонавіч** (1780 – пасля 1865 г.) – як архітэктар Полацкага кадэцкага корпуса, перабудаваў касцёл св. Стэфана ў сабор св. Мікалая.

**Хршчановіч Казімір Мельхіёравіч** (1794 – 1871) – мастацтвазнаўца, гісторык архітэктуры. Найбольш значная работа – перабудова былога манастыра базыльян на рагу пл. Свабоды і вуліцы Інтэрнацыянальнай.

**Шульц Міхаіл** (1769 – 1812) – літоўскі і беларускі архітэктар. Пабудаваў палац Агінскіх у Залессі. У пачатку XIX ст. кіраваў рэстаўрацыйнымі працамі па аднаўленні касцёла Св. Ганны і Кафедральнага сабору ў Вільні.

**Штаўбер Аляксандр Ягоравіч** (1781—1843) – рускі архітэктар. Распрацаваў план Бабруйскай крэпасці, праекты шэрага пабудовы Брэсцкай крэпасці.

**Паўлінаў Андрэй Міхайлавіч** (1852–1897) – рускі гісторык архітэктуры. Першы вызначыў, што заходнія апсіды Сафіі Полацкай прыбудаваныя пазней, датаваў Дабравешчанскую царкву ў Віцебску XII ст.

**Гразноў Васіль Васілевіч** (? – 1909) – гісторык архітэктуры, рысавальшчык, літограф. З 1864 г. жыў у Вільні. Упершыню навукова апісаў і замалюваў Каложу, Лідскі замак, Сынковіцкую і Мураванкаўскую храмы-крэпасці.

**Пакрышкін Пётр Пятровіч** (1870 – 1921) – рускі архітэктар і рэстаўратар. Вывучаў і рэстаўраваў Полацкі Сафійскі сабор, Гродзенскую Барысаглебскую царкву, Лідскі замак (1908–1910 гг.).

**Хозераў Іван Макаравіч** (1889–1947), мастацтвазнаўца, гісторык архітэктуры. Даследаваў помнікі Полацка, Віцебска, Смаленска.

**Чахоўскі Міхаіл Іосіфавіч** (1763 – пасля 1825) – беларускі архітэктар. У 1824 г. склаў праект рамонту і частковай рэканструкцыі Петрапаўлаўскай царквы ў Мінску.

**Коршыкаў Уладзімір Фёдаравіч** (1858–1920) – як полацкі епархіяльны архітэктар (1895-1917), пабудаваў Крыжа-узвіжанскую царкву ў Полацку.

**Камбураў Пётр Георгіевіч** (1860 – пасля 1914 г.) – беларускі архітэктар, прадстаўнік стылю мадэрн. Працаваў пераважна ў Магілёве. Разам з Мільяноўскім пабудаваў там будынак абласнога драматычнага тэатра (1886–1888), аўтар праекта Магілёўскага банка (1904—1906).

**Яшчалд Францішак** (1808 – 1873) – беларускі і польскі архітэктар. Пабудаваў Косаўскі палац.

**Струеў Віктар Іванавіч** (1864-1930-я гг.) – з 1893 г. працаваў у Мінску, у 1909—1917 быў епархіяльным архіэктарам. Сярод прац – будынак Мінскага царкоўна-археалагічнага музея, званіца Васкрасенскага собора ў Барысаве.

**Лангбард І.Р.** (1882 – 1951) – адзін з заснавальнікаў савецкай архітэктуры Беларусі. Асноўныя работы ў Мінску – Дом урада Рэспублікі Беларусь, Акруговы Дом афіцэраў, Дзяржаўны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета, галоўны корпус Акадэміі навук Беларусі, Дом Саветаў у Магілёве.

**Лаўроў Г.Л.** (1896 – 1967) – асноўныя працы на Беларусі – галоўны і іншыя карпусы БДУ (1928 – 1931 гг.), былы будынак Нацыянальнай бібліятэкі (1932), будынкi карпусоў БНТУ.

**Воінаў Аляксандр Пятровіч** (1902 – 1987) – беларускі архітэктар, вучоны, педагог. Лепшыя праекты: Рэспубліканскі палац піянераў і школьнікаў, будынкi Беларускага інстытута Фізічнай культуры, былога ЦК КПБ, аэравакзала, Тэатра юнага глядача. Адзін з арганізатараў эксперыментальнага і аб’ёмна-блочнага будаўніцтва ў Беларусі, а таксама забудовы праспекта Незалежнасці.

**Градаў Ю.М.** (нар. у 1934г.) – заслужаны архітэктар Беларусі. Кіраўнік праекта планіроўкі і забудовы праспекта Пераможцаў, рэканструкцыі і добраўпарадкавання Траецкага прадмесця, праект станцыі метро “Плошча Леніна (у сааўт.). Як архітэктар удзельнічаў у праекце мемарыяльных комплексаў “Хатынь”, “Прарыў”, “Кацюша”, экіпажу М. Гастэлы каля Радашковіч, мемарыялу “Праклён фашызму” на месцы былой вёскі Шунейкі Докшыцкага раёна.

**Заборскі Георгій Уладзіміравіч** (н. 1909 г.) – беларускі архітэктар, займаўся грамадзянскай і сельскай архітэктурай. Асноўныя працы ў Мінску: ансамбль жылых дамоў па вул. Леніна (1949–1956), карпусы БДПУ імя М. Горкага (1951–1959), Літаратурны музей Я. Коласа, рэканструяваў будынкi Сувораўскага вучылішча, аэравакзала Мінск-1(у сааўт.) і інш.

**Кароль Уладзімір Адамавіч** (1912–1980) – беларускі архітэктар, у 1955—1979 гг. – старшыня Дзяржаўнага камітэта БССР па справах будаўніцтва. Сярод асноўных работ – будынак Галоўпаштамта, у складзе

творчага калектыва ўдзельнічаў у стварэнні манумента Перамогі і Брэсцкай крэпасці-героя.

**Колі Мікалай Джэмсавіч** (1894–1966) – савецкі архітэктар, адзін з аўтараў праекта стадыёна “Дынама” у Мінску (1947–1954).

**Левін Леанід Мендэлевіч** (н. у 1936 г.) – сярод работ – афармленне станцыі метрапалітэна “Плошча Леніна” і “Няміга”, планіроўка і забудова цэнтра горада (праспект Пераможцаў) (усё ў сааўт.). У галіне манументальнага мастацтва – стварэнне мемарыяльных комплексаў “Хатынь”, “Прарыў”, “Кацюша”, помнікаў Я. Купалу і Я. Коласу ў Мінску (усё ў сааўт.).

**Малышаў Валянцін Мікалаевіч** (нар. у 1931 г.) – заслужаны архітэктар Беларусі. Сярод работ – Мінскі палац спорту, кінатэатр “Кастрычнік”, санаторый “Беларусь” у Друскінінкаі.

**Паруснікаў Міхаіл Паўлавіч** (1893 – 1968) – савецкі архітэктар. Сярод работ у Беларусі – забудова першай чаргі (1945–1954 гг.) праспекта Незалежнасці, у тым ліку будынак Белнацбанка, забудова Кастрычніцкай плошчы і мост праз Свіслач (усё ў сааўт.).

### Памятка студэнту

#### *План аналізу архітэктурнага збудавання:*

1. Функцыянальнае прызначэнне пабудовы (яе від).
2. Выкарыстаныя будаўнічы матэрыял(ы).
3. Вызначэнне канструкцыйных асаблівасцей праз аналіз знешняга выгляду і плана пабудовы.
4. Вызначэнне прыкмет архітэктурнага стылю (ці стыляў у выпадку перабудоваў помніка) праз аналіз канструкцыйных і дэкаратыўных элементаў пабудовы.

#### **Заданні для самакантролю**

*Заданне 1.* Прааналізаваць планы царквы Св. Спаса ў Полацку і Каложскай царквы ў Гродне. Знайсці асноўныя адрозненні.

*Заданне 2.* Параўнаць паміж сабой Крэўскі і Лідскі замкі, вызначыць рысы падабенства і адрознення.

*Заданне 3.* Даць хараттарыстыку знешняму выгляду, планіроўцы і аздобе храма ў Ішкалдзі.

*Заданне 4.* Выкарыстаўшы даныя табліцы, ахарактарызаваць гатычны стыль у архітэктуры Беларусі (тыпы пабудоваў, рысы, адметныя элементы).

*Заданне 5.* Вызначыць рысы гатычнага стылю ў абліччы ўязной вежы-брамы і паўднёва-заходняй вежы Мірскага замка.

*Заданне 6.* Ахарактарызаваць храмы-крэпасці (па плану), выявіць адметнасці і агульныя рысы, прыкметы стылю.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

### III. Методыка аналізу твораў жывапісу

#### 3.1. Жанравая разнастайнасць і сродкі мастацкай выразнасці

ЖЫВАПІС – від выяўленчага мастацтва, творы якога ствараюцца на плоскасці з ужываннем фарбаў і каляровых матэрыялаў. Сістэма каляровых спалучэнняў (каларыт) дазваляе перадаць найтанчэйшыя нюансы рэчаіснасці, а ў цэлым выяўленчыя сродкі і прыёмы дапамагаюць "вырвацца" з рамак двухмернай плоскасці сцяны, палатна, паперы, паказаць жыццё ў руху, у развіцці, у дзеянні.

Перадаючы каларыстычнае багацце навакольнага свету, яго прасторавасць, аб'ёмнасць і матэрыяльнасць, жывапіс выкарыстоўвае такія выяўленчыя сродкі, як колер, лінія, святлоцень (заканамерныя градацыі светлага і цёмнага), кампазіцыйныя прынцыпы.

У залежнасці ад прызначэння жывапіс падзяляюць на станковы, манументальны і дэкаратыўны. Станковы жывапіс не мае прамогі ўтылітарнага прызначэння і носіць "суверэнны" характар. Дэкаратыўны залежыць ад асноўных асаблівасцей прадметна-прасторавага асяроддзя. Манументальны жывапіс ў фармальным плане блізкі да дэкаратыўнага, але мае больш самастойнае значэнне, характарызуецца высокай ступенню абагульнення, важкасцю ідэй, буйнымі памерамі. Ён імкнецца выйсці на шырокія архітэктурныя плоскасці, далучыцца да рашэння праблем сінтэзу мастацтваў.

Асноўныя разнавіднасці маляўнічай тэхнікі: алейны жывапіс, аква-рэль, гуаш, тэмпера, пастэль, фрэска, мазаіка.

ЖАНР у мастацтве (ад франц. - род, від) – унутраны падзел відаў мастацтва, які склаўся падчас мастацкага засваення рэчаіснасці.

Кожны від мастацтва мае сваю сістэму жанраў. Так, у выяўленчым мастацтве ў змястоўным плане адрозніваюць жанры гістарычны, бытавы, батальны, а па прадмеце малюнка – жанры партрэта, пейзажу, нацюрморта. У літаратуры адрозніваюцца жанры эпічныя – гераічная або камічная паэма, раман, апавяданне; лірычныя – ода, элегія, верш, песня; драматычныя – трагедыя, камедыя. Падзел можа ажыццяўляцца і па спосабе вобразнай пабудовы – сімволіка, алегорыя, а таксама па іншых абгрунтаваннях. Розныя эпохі выбіралі розныя жанравыя дамінанты: так, у антычнасці атрымаў шырокае развіццё драматычны жанр трагедыі, а ў перыяд



росквіту рамантызму ў музыцы вылучыліся жанры, найболей досыць якія перадавалі лірычныя настроі, - накюрн, прэлюдыя, вальс. Гістарычныя змены ў жанравых сістэмах звязаныя са зменамі пэўных сацыяльна-гістарычных і нацыянальных сітуацый, характар і змена якіх своеасаблівыя, адметныя ў кожнай краіне.

**ЗМЕСТ І ФОРМА ў мастацтве** - паняцці эстэтыкі і мастацтвазнаўства, якія дэманструюць непарыўную сувязь асноўных бакоў мастацкага твора, дзе форма абумоўлена зместам, а змест выступае ў вызначанай форме.

У змест ўваходзіць кола жыццёвых з'яў, якія вылучаюцца і асэнсоўваюцца мастаком праз тэму і ідэю твора. У сваю чаргу форма матэрыялізуе мастацкі замысел праз сістэму мастацкіх выяў. Афармленне зместу ажыццяўляецца з дапамогай сюжэта, кампазіцыі ва ўсіх відах мастацтва, а таксама спецыфічных асаблівасцяў розных відаў мастацтва - каларыту ў жывапісе, вершаскладання - ў паэзіі.

Неабходная ўмова існавання мастацкага твора - гэта гармонія формы і зместу. Так, ідэйныя пошукі Ф. М. Дастаеўскага афармляюцца, у прыватнасці, праз дыялогі яго літаратурных персанажаў, а чытаючы Гамэра, мы атрымліваем асалоду не толькі ад "боскай элінскай мовы" (А. С. Пушкін), але і ад непаўторных па змесце аповедаў аб сапраўднай гісторыі Грэцыі, аб дзейнасці гістарычных і прыдуманых герояў.

### СЮЖЭТНАЯ КАРЦІНА

Карціна - перш за ўсё — прадмет матэрыяльнага свету, рэч, якую можна ўзяць у рукі, памацаць. Гэта палатно, на якім слаі фарбы, падрамнік, рама. У той жа час усе элементы, штрыхі, мазкі, лініі складаюцца для нас у пэўныя вобразы — твары, постаці, краявіды і інш. Такім чынам, карціна мае дваісты характар. З аднаго боку-яна рэч, але галоўнае ў ёй тое, што яна — асаблівы свет мастацкіх вобразаў, у які можна мысленна заглыбіцца, перажыць пачуцці і эмоцыі. Менавіта ў мастацкай вобразнасці каштоўнасць карціны. Яна — артэфакт, твор мастацтва.

Варта было б сказаць некалькі слоў і аб прызначэнні рамы. Рама не проста ўпрыгожвае выяву, як здаецца з першага погляду. Сэнс яе ў тым, каб адмежаваць створаны ў карціне вобразны свет ад свету рэальнага, паўсядзённага (дарэчы, аналагічную ролю выконвае і пастамент у скульптурных помніках).

Успрымаць карціну — значыць не проста глядзець на яе. Важна, што чалавек у ёй бачыць, што разумее, што пры гэтым адчувае. Мастак, калі

карыстаецца мовай вобразаў, так будзе выяву, каб накіраваць думкі гледача ў пэўнае рэчышча і тым самым арганізаваць працэс успрымання. Таму, каб зразумець карціну, недастаткова толькі ведаць сюжэт (разуменне сюжэтаў) і дадатковыя звесткі пра аўтара, пра гісторыю твора і інш. таксама вельмі патрэбныя), неабходна яшчэ пазнаёміцца і з выяўленчай мовай. Як немагчыма чытаць, калі не ведаеш літар, так нельга ўспрымаць жывапіс, калі не засвоіш яго спецыфічнай мовы.

У сюжэтнай карціне ідэя ўвасабляецца ў бачных вобразах. Трэба звяртаць асаблівую ўвагу на назву твора, бо менавіта яна дае ключ да ўспрымання. Вобразны свет карціны будзецца па спецыфічных законах, сярод якіх найбольш важнымі з'яўляюцца законы кампазіцыйнай пабудовы. Есць паняцце «кампазіцыя карціны». Варта зазначыць, што кампазіцыя не проста прыём або ўласцівасць жывапісу. Сэнс яе значна больш шырокі: кампазіцыя — гэта асноўная форма існавання мастацкіх вобразаў. Таму з гэтага паняцця варта пачаць знаёмства з мовай жывапісу.

Што такое кампазіцыя? Само слова паходзіць ад лацінскага *compositio*, што значыць сачыненне, складанне, размяшчэнне. Разнастайныя кампазіцыйныя заканамернасці, такія, як сіметрыя або асіметрыя, цэласнасць, раўнавага, рытм і інш., мы пастаянна назіраем у прыродзе. Возьмем марскую ракавіну — якая гарманічная суразмернасць элементаў! Сіметрыю можна ўбачыць, напрыклад, у афарбоўцы крылаў матылька, у рытме часу, дня і ночы. Усё ў прыродзе падуладна кампазіцыйным заканамернасцям. Кампазіцыя ёсць ва ўсіх творах мастацтва — у дойлідстве, музыцы, літаратуры, кінафільмах.

Кампазіцыя ў карціне — свайго роду канструкцыя, дзе выяўленчыя элементы аб'яднаныя ў адзінае гарманічнае цэлае. Яе характар заўсёды залежыць ад задумы мастака. Існуюць розныя яе тыпы, напрыклад, партрэтная, аднафігурная, шматфігурная і інш.

Рухі, жэсты, размяшчэнне герояў на палатне- усё абумоўлена сэнсам твора. Варта ўгледзецца ў карціну, удумацца ў яе, і тады становіцца зразумелым, што ўсе элементы твора звязаны паміж сабой прадметнымі сувязямі, адзінствам сэнсу. Можна сказаць, што карціна — гэта артэфакт, напісаны з дапамогай мовы фарбаў, каларыстыкі, дзе ўсе зрокавыя сувязі арганізаваны так, што ўтвараюць сэнсавае адзінства. У кампазіцыі карціны існуе пэўная іерархія элементаў. Так, асноўным элементам з'яўляецца сюжэтна-кампазіцыйны цэнтр. Менавіта ён выяўляе галоўны змест сюжэта. Слова «цэнтр» не азначае, што ён размяшчаецца непасрэдна ў

геаметрычным цэнтры выяўленчай паверхні. Ён можа займаць і ўсё поле палатна, а можа знаходзіцца недзе збоку, унізе або зверху. Важна, што ў ім засяроджаны асноўны сэнс сюжэта. Вылучэнне галоўнай часткі выявы мастак праводзіць пры дапамозе спецыфічных сродкаў — гэта можа быць, напрыклад, дынамічная група фігур, асноўная падзея, найбольш актыўны колеравы элемент і г. д. Глядач павінен шукаць у сюжэтна-кампазіцыйным цэнтры так званы сэнсавы вузел, дзе завязваецца сюжэт.

Акрамя галоўных, існуюць і другарадныя элементы выявы. Але яны таксама неабходныя для разумення сюжэта. Нярэдка яны дапаўняюць успрыманне асноўнай выявы пры дапамозе розных атрыбутаў, ствараюць пэўнае асяроддзе (гістарычнае, нацыянальнае і інш.), агульную атмасферу (трагічную, лірычную і інш.). Такім чынам арганізуецца кантэкст, неабходны для разумення агульнай ідэі.

Існуе шмат выяўленчых прыёмаў, пры дапамозе якіх мастакі ўвасабляюць задуму. Адным з найбольш дзейсных з'яўляецца прыём кантрасу. Сэнс нярэдка раскрываецца праз кантрас выяўленчых форм: цёмнага і светлага, вялікага і малога, дынамічных і статычных фігур, памераў, абрысаў і г. д. Нярэдка ўжываецца і больш складаны псіхалагічны кантрас вобразаў.

Каларыстыка і колер. Усё ў прыродзе мае колер. У мастацтве існуе цэлая тэорыя каларыту. Колер — важнейшы выразны сродак у жывапісе і найбольш істотны фактар у кампазіцыі карціны. Колер выяўляе агульны эмацыянальны кантэкст твора. Так, цёмная, стрыманая гама можа падкрэсліваць драматызм сюжэта. Лёгкая і светлая — лірычныя матывы.

### 3.2. Свецкі жывапіс: жанры і сродкі мастацкай выразнасці

#### 3.2.1. Жанравая разнастайнасць

**ПАРТРЭТ** — асаблівы жанр мастацтва, дзе перад мастаком паўстае складаная задача праўдзіва і дакладна перадаць індывідуальныя рысы канкрэтнага чалавека. Безумоўна, вельмі важна, каб партрэт меў вонкавае падабенства, адсутнасць яго — істотны недахоп. Але можна зрабіць падабенства беззаганным, дакладна перадаць нават усе зморшчыны на твары, але не адлюстраваць думкі, псіхалагічны стан героя. Такім чынам, партрэт павінен мець не проста падабенства, але падабенства ўнутранага свету, перадаваць не толькі рысы твару, характэрныя менавіта гэтай асобе, але і індывідуальны, складаны выраз, не толькі форму і колер вачэй, але ў першую чаргу позірк.

Толькі калі аўтар здолеў раскрыць у чалавеку нешта галоўнае, самае характэрнае, тады можна гаварыць, што перад намі твор мастацтва. З усіх твораў жывапісу партрэт з'яўляецца найбольш складаным для самастойнага разумення.

Вельмі характэрнай для партрэтнага мастацтва задачай з'яўляецца адлюстраванне прафесійнай прыналежнасці героя. Даволі часта можна бачыць на партрэтах і сацыяльную характарыстыку. Усё залежыць ад задачы мастака. Выразныя партрэты атрымліваюцца тады, калі на падставе вонкавага падабенства ствараецца абагульнены вобраз чалавека, у якім ёсць індывідуальнасць асобы і адбітак эпохі.

Сучасная канцэпцыя партрэта значна пашырылася. Больш разнастайнай стала гама пачуццяў, нярэдка сустракаюцца творы, у якіх мастак імкнуўся перадаць імгненны настрой або цікавы паварот галавы і г. д.

Значна ўскладняюцца задачы мастака пры стварэнні групавых партрэтаў.

Тут важна не толькі перадаць індывідуальнае аблічча кожнай асобы, але і паказаць тое, што аб'ядноўвае герояў твора. Гэта можа быць і адзінства інтарэсаў, агульныя прафесіі, адзінства ідэй і інш. Адным словам, у такіх партрэтах увасабляецца духоўнае адзінства людзей.

Цікавы від партрэта — аўтапартрэт. Гэта твор, у якім мастак стварае вобраз самога сябе і такім чынам рэалізуе сваё ўяўленне аб уласнай асобе.

Такім чынам, з усіх твораў жывапісу партрэт з'яўляецца найбольш складаным для самастойнага разумення жанрам мастацтва. Неабходна перш за ўсё навучыцца адзначаць:

- а) *знешняе аблічча: выраз твару, касцюм, поза;*
- б) *значэнне фону і асобных дэталей;*
- в) *каларыт партрэта, яго значэнне;*
- г) *задуму мастака (якую асабліваць чалавека хацеў падкрэсліць і інш.).*

## НАЦЮРМОРТ

Мастацтва нацюрморта як жанру з'явілася ў Галандыі ў пачатку XVII стагоддзя. Мастакі адлюстроўвалі самыя звычайныя рэчы, паказваючы іх прыгажосць і паэтычнасць. Адно пісалі нацюрморты сціплыя, іншыя з вялікай колькасцю прадметаў, а трэція на велізарных палотнах, адлюстроўваючы шмат дзічыны, рыбы, колераў. Нацюрморт можа скла-

дацца не толькі з неадушаўлёных прадметаў, але і ўключаць прыродныя формы. Дапаўняючы матыў, у нацюрморт можа ўваходзіць малюнак людзей, жывёл, птушак, казурак і т.д. Напісанне нацюрмортаў - складаны мастацкі працэс, у якім мае значэнне кожная дробязь.

**СЮЖЭТ** (ад франц. *sujet* - прадмет). У тлумачальным слоўніку У. Даля "сюжэт" абазначаецца як прадмет і як завязка спалучэння, і як яго змест.

У творах мастацтва - гэта падзеі і дзеянні, пададзеныя ў вызначанай паслядоўнасці. Найбольшымі магчымасцямі ў вобласці сюжэтнага пошуку валодаюць літаратура, тэатр, кіно. Больш абмежаваныя ў гэтым плане выяўленчыя мастацтвы: тут найбольш "схільныя" да сюжэтных пабудов маляўнічыя тэматычныя творы, якія адносяцца ў першую чаргу да гістарычнага і бытавога жанраў.

### 3.2.2. Асноўныя сродкі мастацкай выразнасці ў жывапісе

**КАЛАРЫТ** — адзін са сродкаў мастацкай выразнасці які дапамагае ўзнавіць колеравую разнастайнасць матэрыяльных уласцівасцей рэальнага свету. Найбольш поўна колрэ у адзінстве са святлоцэнём раскрываецца ў жывапісе. Праз колер мастак перадае, а глядач успрымае вельмі тонкія нюансы рэчаіснасці. Д.Дзідро, І.Гётэ, Г.Гегель пісалі пра магію колеру, пра цудадзейсную ігру фарбаў. Г.Гегель сцвярджаў, што жывапіс не патрабуе трэцяга вымярэння, бо замяняе яго больш высокім і багатым прынцыпам колеру.

Працуючы з натурай, мастак не слепа капіруе яе колеравыя адценні (інакш мастацтвазнаўства не ведала б ружовых інтэр'ераў А. Матіса ці сініх гор М.К.Рэыха): прадметна выяўленчы бок, застаючыся важнейшым, існуе толькі ў адзінстве з прыёмам і выразнасці.

**КАМПАЗИЦЫЯ** (ад лац. *composition* – спалучэнне, састаўленне, размяшчэнне, звязванне) – выражэнне мастацкага замысла спецыфічнымі сродкамі кожнага з відаў мастацтва; арганізацыя ў адзінае цэлае важнейшых элементаў мастацкага твора.

Як і ў звычайным жыцці пачуццёвае ўспрыняцце выяўляе самае істотнае, яго сувязь з другарадным, так і ў творы мастацтва кампазіцыйныя патрабаванні дазваляюць убачыць адзінкавае ў адзінстве з агульным. Выступаючы арганізуючым пачаткам мастацкага формаўтварэння, кампазіцыя валодае значным запасам мастацкіх сродкаў выразнасці. У

літаратуры, напрыклад, кампазіцыя падразумлеваецца ў шырокім сэнсе, - гэта і сюжэт, і ўся сістэма вобразаў. У выяўленчых мастацтвах асноўныя кампазіцыйныя сродкі – рытм, прапорцыі, маштаб; асноўныя прыёмы – дынаміка, кантраст, сіметрыя; асноўныя матэрыялы – лінія, колер, тон.

У сучасным дызайне кампазіцыя разглядаецца як прасторавая арганізацыя рэчыўных элементаў (і ў цэлым акружаючага асяроддзя), уключаных ў чалавечую жыццядзейнасць.

МАЛЮНАК – карціна, ілюстрацыя, рысунак. Перадача на плоскасці прадметаў пры дапамозе алоўка, пяра, вугля, фарбаў і іншае. Тое, што можна ўявіць сабе ў канкрэтных вобразах. (с. 198, 1)

### ПАМЯТКА СТУДЭНТУ.

(аналіз твораў жывапісу)

1. Назва карціны.
2. Аўтар. Перыяд напісання карціны, гістарычная эпоха.
3. У якой краіне ўзнік дадзены артэфакт, да якой мастацкай школы належыць?
4. У якім мастацкім стылі, накірунку выкананы твор?
5. Да якога віду жывапісу адносіцца твор? (манументальны, станковы, тэатральна-дэкарацыйны, мініацюра, іканапіс, дэкаратыўная размалёўка).
6. Жанр карціны (пейзаж, нацюрморт, партрэт (від партрэта: парадны, камерны, падвойны, групавы, аўтапартрэт; жанр партрэта: паясны, партрэт у рост, пакаленны, партрэт у інтэр'еры, партрэт на фоне пейзажу), сюжэтны: гістарычны, батальны (аб вайне), міфалагічны, біблейскі, анімалістычны (выявы жывёлы), бытавы), змешаны жанр.
7. Сюжэт (калі сюжэтны жанр).
8. Якой тэхнікай напісана карціна? (акварэль, гуаш, алей, тэмпера (эмульсія: натуральныя - з яйка, жаўтка, сокаў раслін або штучныя з воднага раствора клея з алеем), пастэль (ад слова паста, гэта мяккія кветкавыя палачкі-алоўкі, вырабленыя з фарбавальнікаў, крэйды, клею), фрэска, вітраж, мазаіка .
9. Каларыт (спакойны, напружаны, цёплы (чырвоны, жоўты, памяранцавы) або халодны (сіні, белы), светлы, цёмны, кантрасны, каларыт святлацені).

10. Кампазіцыя - размяшчэнне на палатне састаўных частак карціны ў адзінае цэлае, дакладна знойдзеныя позы і ракурсы, жэсты, перадача руху (дынамікі), спакою (статыкі), улік прапорцыі "залатога сячэння", перадача рытму, сіметрыі і асіметрыі, раўнавагі частак кампазіцыі і вылучэнне сэнсавага і сюжэтна-кампазіцыйнага цэнтраў, спосабы перадачы прасторы і пункта гледжання на адлюстроўваемае, фармат і памер твораў, абдуманая групоўка прадметаў, постацяў у выглядзе трыкутніка, піраміды, круга, авала, квадрата, прастакутніка .

Замкнёная кампазіцыя, калі дзеянне разгортваецца ў межах палатна.

Раскрытая кампазіцыя выходзіць за межы палатна, для гэтага мастак звяртаецца да зразання постацяў, прадметаў.

Адлюстраванне на карціне руху па дыяганалі (ад ніжняга правага кута ў верхні левы) - сыход удалячынь, безвыходнасць, шлях у нікуды (Сурыкаў "Баярыня Марозава");

(ад ніжняга левага кута ў верхні правы) - актыўная дыяганаль, заваяванне, пакарэнне ("Заваяванне Сібіры Ярмаком");

(з глыбіні, на гледача, уніз) - гераічны выхад, пакарэнне ("З'яўленне Хрыста народу");

(з глыбіні, ад верхняга правага кута ў ніжні левы) - шэсці, парады ("Бурлакі на Волзе").

11. Ідэя карціны.

12. Ваша індывідуальнае ўспрыяцце карціны. Якія яна выклікае пачуцці, настрой, думкі?

#### Памятка студэнту:

Для мастацкага твора вельмі важна адзінства зместу і формы.

У дасканалым мастацтве пачуццё нараджае думку, адумка –дзеянне.

У мастацкім творы важнае значэнне мае кампазіцыя.

Творца, мастак вылучаецца адданасцю рэчаіснасці.

Меркай таленту з'яўляюцца адносіны да мастацтва.

Твор мастацтва не можа ўстарэць, ён заўсёды актуальны.

Творы мастацтва неабходны людзям.

Мастацтва ствараецца геніямі.

Мастацтва мае антрапалагічны змест.

Творы мастацтва ўздзейнічаюць на чалавека.

Творы мастацтва адлюстроўваюць рэчаіснасць.

Творы мастацтва прымушаюць задумацца аб сэнсе жыцця, аб тым, як трэба жыць і для чаго трэба жыць.

### 3.3. Мастацкая стылістыка ў жывапісе

У паняцці мастацкага стылю неад'емнай прыкметай з'яўляецца арыгінальнасць, непадабенства на іншыя стылі. Індывідуальны мастацкі стыль, такім чынам, лёгка распознаецца у любым творы або нават фрагменце, прычым вылучэнне прыкмет мастацкага стыля адбываецца як на ўзроўні сінтэтычным (першааснае ўспрыманне), так і на ўзроўні аналізу. Першае, што мы адчуваем пры ўспрыманні мастацкага твора, - гэта агульная эстэтычная танальнасць, якая ўвасабляе ў сабе танальнасць эмацыйную - пафас твора. Такім чынам, стыль зыходна ўспрымаецца як змястоўная форма. Падчас наступнага знаёмства з творам новае ўражанне можа быць пацверджана назіраннямі над уласцівасцямі і прыёмамі мастацкай стылістыкі.

Імкненне ўпрыгожыць свой дом жывапісам у еўрапейскай культуры з'явілася шмат стагоддзяў назад. Тады выяўленчае мастацтва выйшла за межы царкоўнага алтара і ператварылася ў прадмет раскошы, модную дэталю інтэр'еру багатых дамоў. Нашчадкавая шляхта ўпрыгожвала сцены замкаў партрэтамі сваіх продкаў, нацюрмортамі з дзічыны, пейзажамі і сцэнамі палявання. Услед за шляхтай і кожны разбагацелы купец імкнуўся замовіць свой партрэт у багатым інтэр'еры ўласнага жылля абавязкова ў моднага і вядомага мастака. Прычым імя гэтага майстра, як і кошт яго працы, павінны былі сведчыць аб высокім сацыяльным статусе і прыбытках заказчыка. Так мода і ганарыстасць спрыялі трываламу "укараненню" жывапісу ў інтэр'еры гараджан.

#### Кароткі даведнік па стылях і кірунках у выяўленчым мастацтве

**АБСТРАКЦЫЯ** - Гэтая вобласць выяўленчага мастацтва, якая разрывае якія б то ні было сувязі з бачнай рэчаіснасцю і аперае толькі фарбамі, колерам, формай і лініяй. Само паняцце "Абстрактны жывапіс" падкрэслівае той факт, што лінія і структура формаў замяняюць сабой прадмет. Абстрактны жывапіс - адна з найважных формаў выразнасці ў мастацтве XX стагоддзя.

**АВАНГАРДЫЗМ** - агульная назва мастацкіх тэндэнцый, больш радыкальных, чым мадэрнізм (кубізм, сюррэалізм, канструктывізм, футу-



рызм...). З'явы авангарда праяўляліся ў многіх відах мастацтва: тэатральным, у літаратуры, музыцы і ў выяўленчым мастацтве. Прадстаўнікі авангардызма адмовіліся ад традыцыйных прыёмаў рэалістычнай школы. Новыя плыні выяўленчага мастацтва (кубізм, супрэматызм, абстракцыянізм) пры значных адрозненнях паміж сабой былі аб'яднаныя імкненнем вызваліцца ад прадметнасці, фігуратывнасці. У самамэту ператварыліся такія мастацкія сродкі як колер, фактура, кампазіцыя.

Адпаведна прынцыпам авангардызма, мастак не падражаў і не адлюстроўваў. Ён расчляняў, дабіраўся да сутнасці рэчаў, а затым сінтэзаваў і вынаходзіў новы свет.

АДРАДЖЭННЕ - (Рэнесанс) - эпоха ў гісторыі еўрапейскай культуры 13-16 стагоддзяў, якая адзначыла сабой наступ Новага часу пасля доўгіх стагоддзяў сярэднявечнага заняпаду, небывалы ўздым у навучы, культуры, адукацыі і г.д. Найбольш яркія прадстаўнікі ў літаратуры: Ф. Петрарка, Ф. Рабле, Сервантес і У. Шэкспір.

АКМЕІЗМ - (грэч. акме - вышэйшая ступень чаго-небудзь альбо квітнеючая сіла) - плынь у паэзіі пачатку 20 ст., якая супрацьстаяла сімвалізму і што выступала за зварот да дакладных значэнняў слоў у паэзіі і вызваленне яе ад ускладненых выяў. Прадстаўнікі: З. М. Гарадзецкі, М. А. Кузмін, раннія Н. З. Гумілёў, Г. А. Ахматава, В. Э. Мандэльштам...

БАРОКА (ад італ. *barocco* – вычварны, дзіўны) – адзін з асноўных стыляў у архітэктуры і выяўленчым мастацтве Еўропы канца XVI – сярэдзіны XVIII стагоддзя. Узнікае ў канцы XVI стагоддзя ў Італіі. Мастацтву барока ўласцівы грандыёзнасць, пышнасць і дынаміка, імкненне да велічнасці, патэтычная прыўзнятасць, прыхільнасць да эфектнай відовішчнасці, параднасці, да сумяшчэння ілюзорнага і рэальнага, да моцных кантрастаў маштабаў і рытмаў, матэрыялаў і фактуры, святла і ценю, павялічаная эмацыянальнасць і пачуццёвасць. У выяўленчым мастацтве (найперш жывапісе) барока арганічна спалучаецца рэальнасць і фантазія, рэлігійная афектацыя з падкрэсленай пачуццёвасцю; эмацыянальнае, рытмічнае і каларыстычнае адзінства твораў. Для літаратуры барока ўласцівы такія характэрныя рысы, як складанасць стылю, вычварнасць, незвычайная вобразнасць, метафарычнасць, павышаная эмацыянальнасць. У першай палове XVIII стагоддзя барока паступова эвалюцыянавала да грацыёзнай лёгкасці стылю ракако, спачатку арганічна суіснавала з ім, а затым, прыблізна з 1770-х гадоў, паступова пачало выцясняцца класіцызмам. (Э. С. Дубянецкі)

ВЕРЫЗМ - (італ. vero - праўдзівы) - рэалістычны кірунак у італьянскай літаратуры канца 19 стагоддзя, блізкі да натуралізму. Асаблівасці: цікавасць да жыцця і побыту беднякоў, сялян; акцэнт на ўнутраным свеце і перажываннях герояў, эмацыйная падача.

ГОТЫКА, г а т ы ч н ы стыль – мастацкі стыль, распаўсюджаны ў еўрапейскіх краінах у XII – XIII стагоддзях пераважна ў архітэктуры, скульптуры і дэкаратыўным мастацтве.. Назва паходзіць ад імя германскага племені “готаў”. У дэкаратыўным афармленні гатычных храмаў шырока выкарыстоўваліся шматкаляровыя *вітражы* і *мазаікі*. У готыцы мелі месца выцясненне рацыянальнага падыходу свабодным палётам творчай думкі, пераход ад выяў фантастычных істот да раслінных сюжэтаў (пераважна кветак і лісця). (Э. С. Дубянецкі)

ІМПРЭСІЯНІЗМ - (ад франц. impression - уражанне) - кірунак у мастацтве канца XIX - пачатку XX стст., які імкнецца да непасрэднай перадачы перажыванняў, настрояў і ўражанняў мастака. Імпрэсіянізм аказаў велізарны ўплыў на ўсё наступнае мастацтва. Прадстаўнікі гэтага накірунка імкнуліся перадаць непасрэднае ўражанне ад навакольнага свету, зменлівыя станы прыроды маляўнічымі сродкамі. Імпрэсіянізм зарадзіўся ў 1860-х гадах у Францыі, калі Э. Мане, О. Рэнуар, Э. Дэга прынеслі ў жывапіс шматстатнасць і складанасць гарадскога побыту, свежасць і непасрэднасць успрымання свету. Для іх твораў характэрныя перадача выпадковых сітуацый, смеласць кампазіцыйных рашэнняў, уяўная неўраўнаважанасць, фрагментарнасць кампазіцыі, нечаканыя ракурсы, падрэз постацяў рамай. Рэвалюцыйныя пераўтварэнні адбыліся ў пейзажным жывапісе, калі мастакі К. Моне, К. Пісаро, А. Сіслей распрацавалі завершаную сістэму пленэра. Яны вышлі пісаць свае карціны на адчыненае паветра і атрымалі магчымасць захоўваць, як просты будзённы матыў зменьваецца ў прамянях зіготкага сонца, аб'ёмныя формы як бы раствараюцца ў вібрацыі святла і паветра. Імпрэсіяністы імкнуліся адлюстраваць бачны свет ва ўсім багаці зіготкіх фарбаў, ва ўласцівай яму сталай зменлівасці і ўзнавіць адзінства чалавека і навакольнай прыроды. Імпрэсіяністы стварылі маляўнічую сістэму, якая адрозніваецца раскладаннем складаных тонаў на чыстыя колеры, накладваемыя на палатно паасобнымі мазкамі з такім разлікам, каб пры ўспрыманні глядачом карціны здалёк адбывалася аптычнае зрушэнне гэтых колераў. Усё гэта, а таксама каляровыя цені і рэфлексы стваралі светлы, радасны жывапіс. Гульня разнастайных мазкоў надавала маляўнічаму пласту пяшчотнасць і

рэальнасць, адчуванне няскончанасці, эскізнасці твора. Такім чынам, адбывалася зліццё некалькіх стадый працы мастака ў адзіны працэс, як бы замена карціны эцюдам. У асобных прыёмах пабудовы кампазіцыі і прасторы ў імпрэсіянізме прыкметны ўплыў японскай гравюры. Для імпрэсіянізма характэрная тэндэнцыя сцірання выразных меж паміж жанрамі, напрыклад зліццё бытавога жанру з партрэтам. Імпрэсіянізм шырока распаўсюджваўся ў сусветным мастацтве, але большасць падхапіла толькі асобныя яго бакі, праявы: зварот да сучаснай тэматыкі, эфекты пленэрнага жывапісу, высвятленне палітры, эскізнасць маляўнічай манеры і г.д. У Расіі яркімі прадстаўнікамі імпрэсіянізма былі мастакі К. Каровін і І. Грабар, якія адлюстравалі на сваіх палотнах незвычайную трапнасць назірання, адвагі і нечаканасць кампазіцыйных рашэнняў. У скульптуры імпрэсіяністычныя рысы - уяўную не завершанасць, няскончанасць, схоплены на лёце рух, адмысловую пяшчотнасць і фактурнасць паверхні мосенжу і мармуру - успрынялі О. Радэн у Францыі і П. Трубяцкі ў Расіі.

КЛАСІЦЫЗМ (ад лац. *classicus* – узорны) – стыль і кірунак у мастацтве і літаратуры XVII – пачатку XIX стагоддзя, што звяртаўся да антычнай спадчыны як да нормы і ідэальнага ўзору. Склаўся ў XVII стагоддзі ў Францыі і паступова стаў асноўным мастацкім стылем у тагачаснай еўрапейскай культуры. Галоўныя агульныя прынцыпы класіцызму – яснасць, упарадкаванасць, лагічная паслядоўнасць, стройнасць і гармонія, дамінацыя рацыянальнага пачатку. Выяўленчаму мастацтву характэрны яснасць і ўраўнаважанасць кампазіцыі, стрыманае каляровае вырашэнне, строгае разгортванне сюжэта (вядучым жанрам з’яўляецца гістарычны жанр). Музычны класіцызм найвышэйшага росквіту дасягнуў у творчасці Ф. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Яны ўваходзілі ў так званую “Венскую класічную школу” і лічыліся трыма “венскімі класікамі”. Аднак у творчасці Моцарта і асабліва Бетховена намеціліся шляхі ў будучыню – у эпоху рамантызму. Для літаратуры класіцызму з’яўляліся характэрнымі такія адметныя рысы, як гарманічнасць, яснасць, стройнасць, дакладнасць, ураўнаважанасць, прыхільнасць да антычных узораў і канонаў. У галіне літаратуры існаваў дакладны падзел на “высокія” і “нізкія” жанры. Да “высокіх” жанраў адносіліся трагедыя, ода, эпапея, а да “нізкіх” – адпаведна камедыя, байка, сатыра. Прызначэнне абодвух жанраў заключалася ў тым, каб, “забаўляючы, павучаць”. У 1635 годзе ў Парыжы была заснавана Акадэмія

літаратуры. З таго часу класіцызм афіцыйна стаў дамінуючым кірункам у літаратуры.

У выяўленчым мастацтве класіцызм пачаў пашырацца з другой паловы XVIII стагоддзя. Спачатку пераважалі партрэтны і гістарычны жанры (Ф. Смуглевіч, Ю. Пешка, І. Аляшкевіч). Ярка выявіўся ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве (тэкстыльныя вырабы гродзенскіх і слугкіх мануфактур, мэбля, шкло, размалёўка). Рысы класіцызму назіраюцца ў ранніх творах мастакоў-рамантыкаў В. Ваньковіча і Я. Дамеля. У першай палове XIX стагоддзя класіцызм выцеснены рамантызмам. У галіне літаратуры на Беларусі класіцыстычныя тэндэнцыі прыкметныя з XVII стагоддзя (сілабічная паэзія). У творчасці Сімяона Полацкага заўважаецца спалучэнне элементаў рэнесансу, барока і класіцызму. Больш ярка ў шматмоўнай літаратуры Беларусі класіцызм выявіўся ў другой палове XVIII – пачатку XIX стагоддзя. Яго асноўныя рысы (абагульненасць вобразаў, перавага рацыянальнага над эмацыянальным) уласцівы пісьменнікам, якія пісалі на польскай (А. Нарушэвіч, Ю. Нямчэвіч, Ф. Багамалец), рускай (І. Сакольскі, І. Галянеўскі), лацінскай (М. Карыцкі) мовах. Рысы класіцызму з асобнымі элементамі сентыменталізму, рамантызму і рэалізму назіраліся ў беларускіх пісьменнікаў XIX стагоддзя Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча і іншых. *(Э. С. Дубянецкі)*

**МАДЭРНЫЗМ** - франц. *moderne* - сучасны) - агульная назва кірункаў у мастацтве канца 19 - пачатку 20 стст., якія абвясцілі разрыў з рэалізмам, гэта адмаўленне ад старых формаў і пошук новых эстэтычных прынцыпаў. Мадэрнізм абвясчаўся як мастацтва будучыні. Мадэрнізм - ранні этап авангардызму.

**МАНЬЕРЫЗМ** - (італ. *manierismo, maniera* - манера, стыль) - кірунак у заходнееўрапейскім мастацтве (жывапісу) 16 стагоддзя, адлюстроўвае крызіс гуманістычнай культуры Адраджэння. Творы маньерыстаў адрозніваюцца ўскладненасцю, напружанасцю выяў, манернай ўдасканаленасцю формы.

**НАТУРАЛІЗМ** - кірунак у літаратуры і мастацтве апошняй трэці 19 ст., заснаваны на "аб'ектыўным" аб'якавым абыгрыванні рэальнасці, гэта спроба прыпадабняць мастацкае пазнанне навуковаму.

**НЕАКЛАСІЦЫЗМ** - агульная назва мастацкіх плыняў 19 і 20 стст.; адраджэнне традыцый антычнага мастацтва, мастацтвы Адраджэння і класіцызма. У літаратуры: арыентацыя на антычную і класічную трагедыю і лірыку з уласцівымі ёй строгасцю, высакароднасцю і ясным стылем.

НЕАІМПРЭСІЯНІЗМ - плынь у жывапісе, узнікла ў Францыі каля 1885 (галоўныя прадстаўнікі - Ж. Сера і П. Сіньяк). Гэты накірунак атрымаў распаўсюджванне таксама ў Бельгіі (Т. ван Рэйселберге), Італіі (Дж. Сеганцінц), дзе майстры дадзенай плыні звычайна спалучалі яе прыёмы з аб'ёмна-прасторавай трактоўкай жанравых кампазіцый і партрэтаў. Развіваючы тэндэнцыі позняга неаімпрэсіянізму (у прыватнасці, вялікая цікавасць да аптычных з'яў), прыхільнікі неаімпрэсіянізму імкнуліся спалучыць мастацтва і сучасныя адкрыцці ў вобласці оптыкі, надаўшы метадычны характар прыёмам раскладання складаных тонаў на чыстыя колеры (дывізіянізм, пуантылізм). Майстры пераадольвалі выпадковасць, фрагментарнасць кампазіцый майстроў імпрэсіянізма, звярталіся да плоскасцева-дэкартэўных рашэнняў. Разам з тым у творчасці шэрагу мастакоў (П. Сіньяк, А. Крос) маляўнічая сістэма неаімпрэсіянізму трансфармавалася ў бок большай інтэнсіўнасці і эмацыйнасці, што падрыхтавала глебу для з'яўлення фавізму.

РАМАНСКІ (ад лац. *romanus* – рымскі) – стыль сярэдневяковага мастацтва. Склаўся і быў распаўсюджаны ў X – XIII стагоддзях пад уплывам традыцый старажытнарымскага і візантыйскага мастацтваў. Для выяўлення мастацтва раманскага стылю былі характэрны прыкметны схематызм, сімвалічная абагульненасць, напружаная духоўная выразнасць, імкненне да выяўлення розных фантастычных істот і інш. Большасць скульптурных і жывапісных твораў раскрывала біблейскія сюжэты (найперш сцэны Страшнага Суда), паказвала Ісуса Хрыста, святых, ілюстравала падзеі старажытнай гісторыі. Асноўным відам жывапіснай тэхнікі была *фрэска*, хаця пачынаў распаўсюджвацца *вітраж*. (Э. С. Дубянецкі)

РАМАНТЫЗМ (фр. *romantisme*) – ідэйны і мастацкі кірунак у еўрапейскай культуры канца XVIII – пачатку XIX стагоддзя. Склаўся спачатку ў Германіі і Францыі, а потым распаўсюдзіўся на іншыя еўрапейскія краіны. Упершыню тэрмін “романтызм” пачаў выкарыстоўваць нямецкі пісьменнік Э. Т. А. Гофман. Асветніцкаму рацыяналізму і культу ведаў романтызм супрацьпаставіў вышэйшую каштоўнасць духоўнага жыцця свабоднай асобы, якая жыве не розумам, а найперш моцнымі пачуццямі, страсцямі, фантазіяй і інтуіцыяй. Романыкі былі не задаволены рэальным светам, імкнуліся адмежавацца ад яго, таму шукалі выйсце ў вяртанні да старажытных вытокаў, міфалогіі, экзатычнага і загадкавага Усходу. У творчасці прадстаўнікоў романтызму знайшлі

адлюстраванне духоўная сіла і прыгажосць чалавека, індывідуалістычны бунт супраць мяшчанства, цікавасць да фантастычных сюжэтаў, імкненне да мастацкага асэнсавання і ідэалізацыі папярэдніх эпох. У галіне эстэтыкі рамантызм супрацьпаставіў ідэі “пераймання прыроды”, якая культывавалася класіцызмам, прынцып пераўтварэння свету. Творы рамантычнага стылю звычайна мелі арыгінальную, наватарскую форму, нярэдка былі напоўнены шчымлівай настальгіяй па лепшых часах, а таксама пачуццём “сусветнага смутку”. У галіне літаратуры найбольш яркімі фігурамі рамантызму з’яўляліся Дж. Г. Байран, В. Гюго, Э. Гофман і інш., музыкі – Р. Шуман, Р. Вагнер, выяўленчага мастацтва – Т. Жэрыко, Э. Дэлакруза і інш.

У беларускай літаратуры рысы рамантызму (у спалучэнні з традыцыямі класіцызму і сентыменталізму) выявіліся ў першай палове XIX стагоддзя ў творчасці Я. Баршчэўскага, Я. Чачота, В. Дуніна-Марцінкевіча, А. Рыпінскага. Асноўнае месца ў творчасці беларускіх рамантыкаў занялі нацыянальна-вызваленчыя і гуманістычна-асветніцкія ідэалы. Рамантызм прынёс у беларускую літаратуру новага героя – селяніна. Прыёмы і матывы рамантызму пазней знайшлі развіццё ў творчасці Я. Купалы (“Курган”, “Бандароўна”, “Магіла льва”), Я. Коласа (“Сымон-музыка”), М. Багдановіча (“Страцім-лебедзь”), Цёткі (“Мора”), З. Бядулі (“Салавей”). Рамантычны кірунак моцна адчуваўся ў паэзіі і прозе 1920–1950-х гадоў (М. Чарот, У. Дубоўка, М. Зарэцкі, К. Чорны, М. Лынькоў; П. Броўка, А. Куляшоў, М. Танк, П. Панчанка і інш.). У сучаснай літаратуры рамантычныя тэндэнцыі найбольш выразныя ў лірыцы і малых жанрах прозы (мініяцюра, навела, апавяданне, кароткая аповесць). Яркімі, самабытнымі ўзорамі рамантычнага кірунку з’яўляліся раманы і драмы У. Караткевіча (“Нельга забыць”, “Чорны замак Альшанскі”, “Званы Віцебска”, “Маці ўрагану”). Асобныя рысы рамантызму выразна выступаюць у раманах, аповесцях і апавяданнях Я. Брыля, В. Быкава, А. Карпюка, І. Навуменкі і інш. У архітэктуры рамантызм выявіўся пераважна ў формах так званай “несапраўднай готыкі” (сядзіба ў вёсцы Прылуці Мінскага раёна). Быў пашыраны ў каталіцкіх культавых будынках (касцёл у пасёлку Відзы Браслаўскага раёна). У канцы XVIII стагоддзя рамантызм пашырыўся ў садова-паркавым мастацтве: паркі ўпрыгожваліся штучнымі руінамі, гротамі, памятнымі плітамі, абеліскамі. У сферы выяўленчага мастацтва ён спалучаўся, суседнічаў з элементамі класіцызму. Найбольш ярка выявіўся ў творчасці жывапісцаў Я. Дамеля (“Вызваленне Касцюшкі з

няволі”, “Аўтапартрэт” і партрэт А. Гюнтэра), В. Ваньковіча (“Міцкевіч на скале Аюдаг”), Я. Сухадольскага, В. Дмахоўскага, І. Хруцкага, скульптараў Р. Слізеня, графікаў А. Бартэльса, Б. Клямбоўскага і інш. (Э. С. Дубянецкі)

РАКАКО - (франц. гасосо, ад goscille - дробныя каменьчыкі, ракавінкі) - вытанчаны стыль у еўрапейскім мастацтве 18 ст. з панаваннем міфалагічных, пастаральных і эратычных сюжэтаў, з адпаведнай мяккай колеравай гамай жывапісных палотнаў.

РЭАЛІЗМ у мастацтве - (лат. realis - рэчыўны, сапраўдны) - кірунак у мастацтве і літаратуры 19-20 стагоддзя, які ставіў перад сабой задачы рэальнага адлюстравання рэчаіснасці ў яе тыповых формах, канфліктах і характарах. У шырокім разуменні рэалізм - асноўная тэндэнцыя гістарычнага развіцця мастацтва, уласцівая розным яго выглядам, стылямі і эпохам. Стэндаль, О. Бальзак, Ч. Дзікенс, Г. Флабэр, Л. Н. Талсты, Ф. М. Дастаеўскі, М. Твэн, А. П. Чэхаў, Т. Ман, А. І. Салжэніцын...

1) Паняцце, якое характарызуе пазнавальную функцыю мастацтва: праўда жыцця, увасобленая спецыфічнымі сродкамі мастацтва, мера яго пранікнення ў рэальнасць, глыбіня і паўната яе мастацкага пазнання. У такім сэнсе рэалізм выступае асноўнай тэндэнцыяй гістарычнага развіцця мастацтва, якая ўласціва розным яго відам, стылям, эпохам (таму прынята гаварыць аб рэалізме ў мастацтве антычнасці і Асветніцтва, у старажытным і сярэднявекавым фальклоры, у творчасці асобных пісьменнікаў). 2) Мастацкі стыль, які сфарміраваўся на працягу 1830–1840-х гадоў у Англіі і Францыі і ў сярэдзіне XIX стагоддзя стаў асноўным кірункам у еўрапейскай культуры. Для яго характэрны рэалістычнае адлюстраванне рэчаіснасці, абвостраная ўвага да сацыяльных праблем, крытыка грамадска-палітычных парадкаў, нормаў і каштоўнасцяў буржуазнага ладу жыцця. Галоўныя прынцыпы рэалізму – праўдзівасць дэталю, паказ тыповых характараў, якія дзейнічаюць у тыповых абставінах. Супрацьстаяў рамантызму з яго экзальтаванай ідэалізацыяй унутраных перажыванняў асобы. Сярод буйнейшых прадстаўнікоў рэалізму ў розных відах мастацтва XIX – XX стагоддзяў – Стэндаль, А. Бальзак, Ч. Дзікенс, Г. Флабер, Л. Талстой, Ф. Дастаеўскі, А. Чэхаў, М. Твэн, Т. Ман, У. Фолкнер, Г. Курбэ, І. Рэпін, В. Сурыкаў, Дж. Вердзі, М. Мусаргскі, К. Станіслаўскі і інш.

На Беларусі рысы рэалізму выявіліся ў фальклоры, у паэме М. Гусоўскага “Песня пра зубра”, палемічнай літаратуры другой паловы XVI – XVII стагоддзя, “Камедыі” К. Марашэўскага, бурлескных паэмах “Энеіда навыварат” і “Тарас на Парнасе”, творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча. У 1880–1890-я гады як асобны мастацкі метада фарміруецца “крытычны рэалізм”. Упершыню ў беларускай літаратуры паслядоўна праводзіў рэалістычныя тэндэнцыі Ф. Багушэвіч. У сучасны перыяд разам з рэалістычнымі ствараюцца і авангардысцкія, постмадэрнісцкія літаратурныя творы. У розных відах мастацтва рэалістычныя прыкметы заўважаліся практычна на ўсіх этапах іх развіцця: у кніжнай (з XI ст.) і станковай (з XVI ст.) графіцы, творах беларускай іканапіснай школы, свецкім манументальным і станковым жывапісе, у скульптуры (у тым ліку драўлянай). Ва ўсіх жанрах станковага жывапісу і графікі рэалістычныя тэндэнцыі пачалі пашырацца з пачатку XIX стагоддзя, а ў другой палове XIX стагоддзя зацвердзіліся як вядучы творчы метада. У 1920–1930-я гады пачалі замацоўвацца прынцыпы сацыялістычнага рэалізму. Вядомымі прадстаўнікамі рэалізму ў гістарычным, партрэтным і бытавым жанрах былі К. Альхімовіч, Н. Сілівановіч, Б. Русецкі і інш., у пейзажным – А. Гараўскі, Г. Вейсенгоф і інш. (Э. С. Дубянецкі)

**СЕНТЫМЕНТАЛІЗМ** - (ад франц. *sentiment* - пачуццё) - мастацкі кірунак 18 і пачатку 19 стст., ідэалізацыя людзей, прыроды, жыццёвых сітуацый і гэта накірунак, у якім надаецца асноўная ўвага чалавечым пачуццям і душэўнаму жыццю чалавека (Ж. Ж. Русо, Н. М. Карамзін).

**СІМВАЛІЗМ** - кірунак у еўрапейскім і рускім мастацтве канца 19 - пачатаку 20 стагоддзя, які адлюстроўвае навакольны свет, у тым ліку і ўнутраны свет чалавека (пачуцці і бачанні) пасродкам умоўных і адцягненых знакаў (П. Верлен, П. Валеры, М. Метэрлінк, А. А. Блок, А. Белы).

**СЮРРЭАЛІЗМ** (фр. *Surrealisme* – звышрэальны) – накірунак у мастацтве XX ст., заснаваны на перадачы асацыяцый, інстынктаў, сноў, галюцынацый і ўсяго падсвядомага [А. Брэтан].

**ФУТУРЫЗМ** (лац. *futurum* – будучыня) – авангардысцкі кірунак у еўрапейскім мастацтве 1-ай чвэрці XX ст. Асноўныя рысы: адмаўленне традыцыйнай культуры, культывацыя эстэтыкі урбанізму, моўнае эксперыментаванне (Хлебнікаў, У. Маякоўскі, І. Паўночнік).



**ЭКЗИСТЭНЦЫЯЛІЗМ** (лац. *exsistentia* – існаванне) – кірунак у філасофіі і мастацтве пачатку XX ст., які разглядаў усё чалавечае існаванне ва ўсіх яго праявах, такіх як страх, рашучасць, сумленне, пакуты.

**ЭКСПРЭСІЯНІЗМ** (лац. *expressio* – выразнасць) – накірунак у літаратуры і мастацтве пачатку XX ст., які абвясціў адзінай рэальнасцю суб'ектыўны духоўны свет чалавека, а яго выражэнне – галоўнай мэтай мастацтва (Г. Кайзер).

### **3.4. Рэлігійны жывапіс**

#### **3.4.1. Асноўныя сюжэты і тэрміны ў іканапісе і фрэскавым жывапісе**

Зараджэнне жывапісу як віду мастацтва звязана з міфалагічнымі і рэлігійнымі ўяўленнямі і рытуальнымі дзеяннямі людзей ад часоў першабытнасці і перыяду старажытных цывілізацый. Рэлігійнае, як і свецкае мастацтва жывапісу, падзяляецца на манументальнае і станковае.

Манументальны жывапіс прадстаўлены фрэскамі і мазаікай

**Фрэска** (іт. *fresco* — літаральна свежы) —від манументальнага жывапісу па свежай, вільготнай тынкоўцы, якая пры высыханні ўтварае тонкую празрыстую плёнку і замацоўвае фарбы, надаючы ім колеравую і танальную даўгавечнасць. Акрамя асабіста фрэскі вядома тэхніка роспісу па сухой тынкоўцы (а сэка, ад італьянск. *a secco* — сухім спосабам).

**Мазаіка** (фр. *mosaïque*) — арнаментаваная ці сюжэтная выява, выкананая з аднародных ці розных па матэрыялу частак (камень, смальта, шкло, дрэва, кераміка); адзін з асноўных відаў манументальнага мастацтва. Смальтавая мазаіка вядома на тэрыторыі Беларусі з XII ст. У храмавай архітэктуры распаўсюджаны мазаічныя падлогі з рознакаляровай керамічнай пліткі (Гродзенская школа дойлідства).

#### **Мастацкая стылістыка**

На Беларусі фрэска вядома з сярэдзіны XI ст. Рэшткі роспісу выяўлены падчас архітэктурна-археалагічнага даследавання Сафійскага сабора ў Полацку. У апсідзе адлюстравана сцэна “Еўхарыстыі”, астатнія фрагменты ў розных частках храма – кампазіцыі з расліннага арнаменту, заключаныя ў межы трохкутнікаў. Выкананы фрэскі па візантыйскім каноне, маюць адметны каларыт.

Росквіт фрэскавага мастацтва прыпадае на XII ст. Тады былі збудаваныя храмы Бельчыцкага манастыра ў Полацку, у трох з якіх (Вялікім саборы, Пятніцкай і Барысаглебскай цэрквах) былі выяўлены сюжэтныя выявы і асобныя выявы святых. Ужо ў гэты час склалася сістэма роспісу ў 3 рэгістры (рады). Верхні ўяўляў сабой евангельскія кампазіцыі

(“Стрэчанне”, “Распяцце з прадстаячымі”, “Аплакванне”). Другі рэгістр утваралі шматфігурныя кампазіцыі, ад якіх захаваліся выявы святых. Трэці (на ўзроўні чалавечых вачэй) утвараўся асобнымі выявамі святых і пакутнікаў (Барыса і Глеба, Параскевы Пятніцы, невядомых святых). Ніжняя частка сцяны запаўнялася роспісам “пад мрамур”, вядомым яшчэ ў Сафійскім саборы.

Найбольш поўна захаваліся фрэскі ў полацкай Спаса-Праабражэнскай царкве. У іх назіраецца далейшае развіццё кампазіцыйнай кананічнай схемы роспісу праваслаўнага храма (падзел на рэгістры, сцэна “Еўхарыстыі” як цэнтр апсіднай кампазіцыі і г.д.).

З XVII ст., у перыяд сталага барока, у фрэскавы жывапіс пранікае народная эстэтыка, нацыянальны тыпаж. У кампазіцыі фрэсак уключаюць элементы пейзажу, этнаграфічнага асяроддзя (роспіс царквы Куцеінскага манастыра (1639) – кампазіцыя “Сустрэча хлебам-соллю”; роспісы Свята-Духаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў г. Мсціславе (1641), Мікалаеўскай царквы ў Магілёве, уніяцкага Жыровіцкага манастыра. У касцёле Пятра і Паўла з в. Ражанка захаваліся унікальны ўзор выкарыстання візантыйскай традыцыі пісьма ў каталіцкім храме.

Адзначаныя тэндэнцыі працягваюцца і ўзмацняюцца ў перыяд Віленскага барока. Найлепш захаваліся манументальныя кампазіцыі ў кармеліцкім касцёле ў Мсціславе (архітэктар Я. Глаўбіц, 1746–1750): кампазіцыі “Узяцце Мсціслава рускімі войскамі”, “Трубяцкая разня”; касцёле Св. Станіслава ў Магілёве (1765–1767, 1780, мастак Антон Главацкі з вучнямі): гістарычная кампазіцыя “Чытанне маршалкам папскай булы”, “Падарожжа” (сустрэча Кацярыны II з аўстрыйскім імператарам Іосіфам). Ксаверый Дамінік Гескі з арцеллю на працягу 1751–1753 гг. выканаў 40 кампазіцый у Нясвіжскім касцёле Божага цела, у тым ліку кампазіцыі “Тайная вячэра”, „ЕССЕ НОМО”, “Пакланенне кантынентаў”, “Сустрэча Саламона і царыцы Саўскай” і інш.

Станковае мастацтва падстаўлена **іканапісам**.

**Іканапіс** (пісанне абразоў) — від станковага жывапісу, творы якога, рэлігійныя па тэмах і сюжэтах, напісаны па каноне і маюць культавае прызначэнне.

**Абраз, ці ікона** (грэч. eikon — выява, вобраз) — у хрысціянскай царкве выява Хрыста, Маці Боскай, апосталаў, святых, асобных сцэн з Бібліі (гл. Біблейскія сюжэты). Іканапіс вядомы ў візантыйскім мастацтве з VI ст., таму пашырыўся ў краінах з праваслаўным (а з канца XVI ст. і

уніяцкім) веравызнаннем. Як і само хрысціянства, ён пачынаецца ў межах культуры Рымскай імперыі ад традыцый Фаюмскага пахавальнага партрэта, да першых “партрэтных” выяваў святых, а пазней іншых персанажаў, звязаных з рэлігійнай гісторыяй. З XI–XII стст. з’яўляюцца ўжо першыя сюжэтныя кампазіцыі, пачынаюць фарміравацца кананічныя сюжэты.

### Асноўныя сюжэты ў іканапісу,

звязаныя з Божай маці:

- а) Адзігітрыя (і варыянты),
- б) Замілаванне,
- в) Дабравешчанне,
- г) Нараджэнне,
- д) Асунта (Знаменне),
- е) Аранта,
- ж) Пакроў,
- з) Успенне,

звязаныя з Хрыстом

- а) Хрыстос-Пантакратар,
- б) Нараджэнне,
- в) Пакланенне,
- г) Стрэчанне,
- д) Дэісус,
- е) Еўхарыстыя,
- ж) Уваскрашэнне,
- з) Узнясенне,
- і) Тайная вячэра,
- к) Праабражэнне.

**Адзігітрыя** (грэч. *odegón* – пуцяводны) – у візантыйскім мастацтве іканаграфічны тып Маці Божай з немаўлём Ісусам на руках і бласлаўляючай правай рукой. У беларускім мастацтве – самы распаўсюджаны і самы шануемы тып выявы Маці Божай з немаўлём Ісусам, вядомая з XV ст. Гэта пагрудная выява Маці Божай, якая трымае на левай руцэ маленькага Ісуса, а правай паказвае на яго (як на прыклад падражання, на Збавіцеля, як на шлях (пуць) для чалавека да Бога). Вядомы шматлікія варыянты сюжэта ў залежнасці ад дэталеў (Маці Божая Будслаўская, Чанстахоўская, Будслаўская, “Неўвядальная кветка”, “Троеручыца”).

**Аранта** (грэч. *oranta* — які моліцца) — выява фігуры з паднятымі ўверх у малітоўным руху рукамі. Кананічны тып выяўлення Маці Боскай. Аранта — адна з ранніх форм выяўлення душы асобы, звернутай да Бога. У мастацтве славян Маці Боская Аранта мела назву “Непарушная сцяна”, што выказвала ідэю заступніцтва (параўн. Пакроў). Аналагічная кампазіцыя ў круглым медальёне з выявай

немаўляці Хрыста на грудзях Маці Боскай — панагія.

**Біблейскія сюжэты** – у выяўленчым мастацтве падзеі, героі і іх дзеянні, кампазіцыі на тэмы Старога і Новага заветаў Бібліі — збору старажытных тэкстаў (VIII ст. да н. э. — II ст. н. э.), кананізаваных рэлігійнай традыцыяй. У іканапісу выкарыстоўваюцца сюжэты пераважна з другой часткі Бібліі – Новага Завету. Яго складаюць чатыры Евангеллі (“благавесце” аб жыцці і вучэнні Хрыста) — ад Марка, ад Матфея, ад Лукі, ад Іаана (Адкрыцце Іаана Багаслова), а таксама Дзеянні апосталаў, 14 Пасланняў апостала Паўла, 2 — Пятра, 3 — Іаана, 1 — Іакава, 1 — Іуды. Новы завет прызнаецца толькі хрысціянствам.

**Дабравешчанне Найсвяцейшае Багародзіцы** (“Дабравесце”, “Звеставанне”). 7 красавіка (25 сакавіка ст. ст.) – дзень, прысвечаны ўспаміну таго, як да Дзевы Марыі, што жыла ў горадзе Назарэце ў доме Іосіфа Абручніка, з’явіўся архангел Гаўрыіл са словамі: "Радуйся, благодатная! Гасподзь з Табою; благаслаўлёная Ты між жанчын". Так была прынесена дзівосная вестка аб тым, што Вечнадзеве наканавана нарадзіць Бога ад Святога Духа, зрабіцца маці спасіцеля свету Ісуса Хрыста, Богачалавека. Сюжэт “**Дабравешчанне**” у выяўленчым мастацтве – выява сцэны абвяшчэння архангелам Гаўрыілам добрай весткі Дзеве Марыі аб будучым нараджэнні ў яе сына Ісуса – узяты з Евангелля ад Лукі.

**Дзіісус** (грэч. *diesis* — маленне) — у сярэдневяковым (пераважна ўсходнееўрапейскім) мастацтве кампазіцыя, якая ўключае выяву Хрыста (Спаса) (пасярэдзіне) і звернутых да яго ў малітоўных позах Маці Боскай і Іаана Хрысціцеля; найбольш пашыраная ў дробнай пластыцы, манументальных і станковых (абраз) жывапісных выявах. Самая ранняя выява размяшчаецца ў келлі Ефрасінні ў Полацку, дзе дапаўняецца фігурамі архангела Гаўрыіла з апосталам Пятром (злева ад Маці Боскай) і архангела Міхаіла і апостала Паўла справа ад Спаса. У каталіцкай традыцыі сюжэт распаўсюджаны ў скульптурным мастацтве і мае назву “Хрыстос з прадстаячымі”.

**Евангельскія сюжэты** (грэч. *euangelion* — добрая вестка, дабравешчанне) — у выяўленчым мастацтве кампазіцыі на тэмы Новага завета Бібліі — кананічных сюжэтаў хрысціянства, выкладзеных у чатырох кнігах Евангелляў: ад Іаана, ад Лукі, ад Марка, ад Матфея і Дзеяннях апосталаў, 14 Пасланнях апостала Паўла, 2 — Пятра, 3 — Іаана,

1 — Іакава, 1 — Іуды. Евангельскія сюжэты складаюць аснову жывапісных і скульптурных твораў, прызначаных для культавых мэт (абраз, фрэска, мазаіка, вітраж, скульптура алтараў, скульптурны дэкор фасадаў і інтэр'ераў храмаў), дзе яны набываюць кананічны характар. Часта Евангельскія сюжэты ўводзяцца ў свецкія творы.

**Еўхарыстыя** (грэч. eucharistia — падзяка, удзячнасць) — у хрысціянскім мастацтве выяўленне падзячнай малітвы ці сцэны прычашчэння хлебам і віном, якія сімвалізуюць і атаясамліваюцца з целам і крывёй Хрыста.

**Замілаванне** (грэч. Eleusa – Міласцівая) – пагрудная выява Маці Божай, якая трымае на левай руцэ маленькага Ісуса, шчака Хрыста прыціснута да шчакі Маці. Па гэтай іканаграфічнай схеме выкананы абразок “Маці Божая Жыровіцкая” – каменны і шматлікія іканапісныя паўторы XVII– XVIII стст.

**“Знаменне”** (стараслав. з'ява, з'явішча, знак, пячатка, ад грэч. sphragis —сфрагістыка) — у візантыйскім і старажытнарускім мастацтве іканаграфічны тып выяўлення Маці Боскай з Ісусам на грудзях і з паднятымі ўверх рукамі.

**Нараджэнне Ісуса Хрыста.** Раство Хрыстова – адно з найболей любімых свят усяго хрысціянскага свету. У гэты дзень 7 студзеня (25 снежня ст. ст.) у іудзейскім гарадку Віфлеем нарадзіўся Ісус Хрыстос, Сын Божы, Цар свету. Ён з'явіўся на свет у пячоры, у яслях для жывёлы, і першыя, хто даведаўся аб нараджэнні Бога, былі простыя пастухі, што непадалёку сцераглі свае статкі. Навучаныя ангелам, яны прыйшлі прывітаць Хрыста. А пазней, вядомыя цудоўнай зоркай, дзеля пакланення Ісусу прыбылі ўсходнія мудрацы-валхвы, якія прынеслі свае дарункі: золата – як Цару, ладан – як Богу, смірну – як чалавеку, які павінен памерці.

У выяўленчым мастацтве адлюстоўваюцца абедзве сцэны “Нараджэнне Хрыста”, дзе адлюстраваны момант пакланення пастухоў Спасіцелю і “Пакланенне вешчуноў (ці валхвоў)”, калі яны падносяць Хрысту свае дарункі.

**“Пакроў”** — у выяўленчым мастацтве адлюстраванне тэмы заступніцтва Маці Боскай за людзей. У кампазіцыях на сюжэт пакрова паказваецца: у верхняй частцы — Маці Боская з покрывам (мафорыем) (ручніком у іконах XVII – XVIII стст.) у руках (часам выяўляюць Маці Боскую з паднятымі дагары рукамі, а покрыва над яе галавой трымаюць

анёлы), якое сімвалізуе заступніцтва за людзей, што звяртаюцца да яе з малітвай; у ніжняй — Андрэй Юродзівы, Епіфаній, Раман-Салодкапеевец, апосталы, пакутнікі.

**Праабражэнне Гасподняе.** 19 жніўня (6 жніўня ст. ст.) хрысціяне ўспамінаюць дзень, калі Ісус Хрыстос, прапаведуючы яшчэ ў Галілеі, узяў з сабой апосталаў Пятра, Іакава і Іаана і ўзышоў з імі на гару Фавор. І там празьяла аблічча яго, як сонца, а адзенні яго зрабіліся белыя, як святло. І явіліся да Хрыста з вучнямі ветхазапаветныя прарокі Майсей і Ілья, і закрыла іх светлае воблака, і пачуўся голас Бога–Бацькі, які засведчыў, што Ісус ёсць сапраўдны Сын Божы. Гэта і ёсць падзеі Праабражэння – свята перамогі Боскага святла над царствам цемры.

Менавіта момант з’яўлення Хрыста перад апосталамі ў ззянні і іх страх перад незразумелым (яны ўпалі ніц) адлюстроўваюцца ў выяўленчым мастацтве.

**Пантакратар** (грэч. Pantokrator, ад pan — усе і krator — моцны) — тып выявы Хрыста пагрудна ці ў поўны рост з благаслаўляльным рухам правай рукі, тэкстам Евангелля ў левай, у акружэнні нябеснай варты — архангелаў. Выяву пантакратара змяшчалі ў купале царквы. У абразях Хрыстос-Пантакратар у адзенні візантыйскага імператара называўся “Цар-цароў”, у адзенні архірэя — “Вялікі архірэй”.

**Стрэчанне, Грамніцы** – на саракавы дзень пасля Нараджэння Ісуса Хрыста (15 лютага, 2 лютага ст. ст.) Дзева Марыя разам з Іосіфам Абручнікам прынеслі сына ў Іерусалімскі храм, каб паводле Майсеевага закона ўздаць Богу ахвяру. Каля ўваходу святое сямейства сустрэў старац Сімяон, якому было прадказана, што ён не памрэ, пакуль не ўбачыць Хрыста Гасподняга. Угледзеўшы дзіця, Сімяон пазнаў Месію, падышоў і ўзяў Ісуса на рукі. Насустрач Спасіцелю выйшла і 84-гадовая прарочыца Ганна. Такім чынам прадстаўнікі Старога Закону ў асобах прарочыцы Ганны і Сімяона Богапрыемцы нібы выйшлі насустрач і прывіталі Хрыста, які даў народам Новы Завет.

У мастацтве паводле Евангелля ад Лукі і іканаграфіі, якая склалася, у выяве Стрэчання паказваецца Маці Боская, якая падносіць Сімяону Богапрыемцу немаўля, Ганна Прарочыца і Іосіф з двума галубамі ў руках.

**“Тройца”** — увасабленне Бога, сутнасць якога трыадзіная, але быццё ёсць суаднясенне трох іпастасей: Айца, Сына і Духа Святога. Сюжэт у выяўленчым мастацтве: “Старазапаветная тройца”, або з’яўленне трох анёлаў Аўрааму і “Новазапаветная тройца”, адпаведна якой паказвалі

старца-бацьку і падлетка Хрыста з выявай голуба на грудзях або старца-бацьку, дарослага Хрыста з правага боку і голуба над імі.

**“Узнясенне”, Ушэсце** — у выяўленчым мастацтве тэма ўзнясення Хрыста на саракавы дзень пасля ўваскрашэння з мёртвых. У каталіцкім мастацтве аналагічная тэма ўзнясення Маці Боскай называецца “Асунта”.

**Успенне Божай Маці** – на працягу свайго доўгага жыцця Божая Маці, застаўшыся пасля ўкрыжавання Хрыста пад апекаю св. Іаана Багаслова, дні і ночы праводзіла на малітве, часта прыходзіла да гроба свайго сына. Там і з’явіўся ёй аднойчы архангел Гаўрыіл, абвясціўшы Вечнадзеве аб яе хуткім сконе. Даведаўшыся аб гэтым, вакол ложка Багародзіцы сабраліся апосталы. Раптам заззяла святло; явіўся Ісус Хрыстос, у руці Якога і аддала Вечнадзева сваю душу.

У выяўленчым мастацтве пад назваю **“Успенне”, “Прачыстая”** выяўляецца сцэна смерці Маці Боскай і ўзнясення яе душы на неба ў прысутнасці апосталаў. Вядомы кароткі і разгорнуты варыянты кампазіцыі. У кароткім варыянце звычайна паказваецца ложка з прасцёртым на ім целам Маці Боскай, паабапал яго — выявы апосталаў. За ложкам у ззянні (мандорле) змяшчаецца Хрыстос, які трымае ў руках душу сваёй маці ў выглядзе спавітай фігуркі. У разгорнуты варыянт “Успення” уводзіцца таксама сцэна адсячэння архангелам Міхаілам рук Афонію, які спрабаваў апаганіць цела Маці Боскай і перакуліць ложка, сцэна ўзнясення Маці Боскай на неба “во плоти” і перадача ёю пояса Фаме, выявы апосталаў на аблоках.

**“Тайная вячэра”**. Яе іканаграфія склалася на аснове евангельскіх тэкстаў (ад Матфея, Марка, Лукі) і Апокрыфа пра Ісуса Хрыста і яго 12 вучняў-апосталаў, што сабраліся на Пасху на вячэру, каб “вкусить” пасхальнага агнца. На гэтай вячэры Хрыстом было ўсталявана “таінства прычашчэння” і раскрыта вучням здрада Іуды. Вытокі кампазіцыі – у раннім візантыйскім мастацтве. У кампазіцыі адлюстроўваецца Хрыстос і 12 апосталаў, што сядзяць за сталом. У форме стала, варыянтах кампазіцыі і каларыце добра бачна мастацкая стылістыка. У Беларускай мастацтве самая ранняя кампазіцыя – фрэска XV ст. ў Троіцкай капліцы ў Любліне з выразнымі гатычнымі прыкметамі.

### **Тэрміны,**

#### **якія сустракаюцца пры аналізе твораў іканапісу**

**Абклад** – аздоба абразоў. Выконваўся з пафарбаванага дрэва, срэбра, пазалачонага срэбра, пасярэбранай медзі, вышыўкі перлінамі ці бісерам.

**Анёлы** – вестуны, пасланцы. У адпаведнасці з падзелам прыдворных чыноў Візантыйскай імперыі на 9 рангаў, бацькі царквы ўвялі такі ж падзел на рангі для анёлаў як Боскіх служак. Яны ўсталявалі 9 анельскіх чыноў, старэйшыя з якіх – Арханёлы, Херувімы (херуб – бык), Серафімы (светаносныя).

**Апосталы** (грэч. apostolos — пасланнік) — у раннехрысціянскай літаратуры вандроўныя прапаведнікі хрысціянства; дванаццаць апосталаў — бліжэйшыя паслядоўнікі Хрыста, якіх ён паслаў прапаведаваць Евангелле. Гэта браты Пётр (Сімон) і Андрэй, браты Іакаў і Іаан (Багаслоў), Філіп і Варфаламей, Фама і Матфей-мытар, Якаў Алфееў, брат яго Іуда Якаўлеў (Фадзей), Сімон Зілот, Іуда Іскарыёт. Пасля смерці Іуды замест яго жэрабям быў абраны Матфій. Павел не ўваходзіў у лік 12 апосталаў, не ведаў Хрыста падчас зямнога жыцця. Па хрысціянскай традыцыі называецца “апосталам язычнікаў”, але за асаблівыя місіянерскія заслугі шануецца як “першапрастольны апостал”, адразу пасля Пятра ці разам з ім. Сярэднявечная сімволіка прыпісвае кожнаму з апосталаў свой каштоўны камень (Андрэю – сафір, Іаану – смарагд). У каталіцкай традыцыі з часоў сталага сярэднявечча апосталы атрымліваюць у якасці атрыбутаў прадметы сваіх “страсцей” (пакут): Пётр, Філіп, Сімон, Фадзей – крыжы, Андрэй – крыж асаблівай формы; Павел, Іакаў Малодшы і Матфей – меч, Варфаламей – нож мясніка, Іакаў Старэйшы – паліцу (шчыт), Фама – кап’ё, Іаан Багаслоў – чашу са змейкай у ёй. У праваслаўнай традыцыі больш распаўсюджаны фізіянамічныя адрозненні: наяўнасць ці адсутнасць і форма барады, высокі лоб Паўла і Іаана і г. д.

**Армушэль** – вушная ракаўка, арнамент адпаведнай формы, уласцівы стылю ракако.

**Візантыйскі канон** у іканапісе – звод правілаў адлюстравання іканапісных сюжэтаў і постацей, што склаўся ў межах візантыйскага мастацтва VIII–IX стст. і распаўсюдзіўся на ўсходнеславянскія землі. У мастацтве часоў Полацкага княства выявіўся ў фрэскавым жывапісу Спаса-Праабражэнскай царквы. Гэта статычнасць і плоскаснасць франтальнай выявы, контурны роспіс і “грэчаскі тып твару” (вялікія вочы, доўгія прамы нос). Адступленне ад візантыйскага канона ў Беларусі пачалося яшчэ ў XII ст., а канчатковае пераадоленне адносіцца да эпохі Адраджэння. Рускае іканапіснае мастацтва захавала большасць яго рысаў да нашага часу.

**Гімацій** – верхняе адзенне грэкаў: шырокі плашч з прамавугольнага кавалка тканіны. Насілі мужчыны і жанчыны (у мастацтве



выкарыстоўваецца як дэталёвае адзенне Хрыста і Маці Божай.

**Данатар** (лац. donator — дарыльшчык) — выява будаўніка, заказчыка, дарыльшчыка з мадэллю храма, творам мастацтва ў руках або выява асобы сярод святых у заказанай ёй рэлігійнай кампазіцыі. Вядома па творах заходнееўрапейскага жывапісу (“Мадонна канцлера Ралена”) і па творах іконапісу (“Пакланенне вешчуноў”, XVI ст. з Дрысвят), фрэскавых роспісах (кароль Ягайла ўкленчаны перад Марыяй з маленькім Хрыстом на каленях, што сядзіць на троне – кампазіцыя з Троіцкай капліцы ў Любліне).

**Дыпціх** (грэч. diptychos—удвая складзены). У сярэднявеччы — двухстворкавы складзень з жывапіснай ці рэльефнай выявай, затым двухчасткавая кампазіцыя ўвогуле.

**Іканаграфія** (грэч. eikon — выяўленне, вобраз + grapho — пішу, малюю). У хрысціянскім мастацтве — звод правіл адлюстравання біблейскіх асобаў.

**Іканастас** (грэч. eikon — выяўленне, вобраз + stav, stoya — ставіць) — перагародка, якая аддзяляе асноўную прастору храма ад алтара і складаецца з некалькіх радоў асобных абразоў, устаноўленых у вызначаным парадку на гарызантальных бэльках—цяблах. У цэнтры іканастаса размяшчаюцца царскія брамы. Кожны рад абразоў называецца чынам. Для беларускіх іканастасаў характэрна наяўнасць ад аднаго да пяці чыноў: мясцовы (размяшчаюцца іконы ў гонар святога ці свята, якому прысвечаны храм), святочны (іконы ў гонар асноўных хрысціянскіх свят), дэісусны (апостальскі), прарочы, прабацькоўскі.

**Канон** (у рэлігійным мастацтве) – сістэма правіл, мастацкіх прыёмаў і эстэтычных норм, якія лічыліся непакінутымі і абавязковымі для выяўлення біблейскіх персанажаў і сюжэтаў.

**Ляўкас** – нанесены на паверхню скульптуры ці дошку для іконы грунт, які складаецца з крэйды і вадкага рыбінага клею.

**Мандорла** (глорыя) – слава ў выглядзе вызалачанага (выяўленне ззяння) круга, авала вакол Хрыста. Выяўляецца ў абразях “Праабражэнне Гасподняе”, “Успенне Маці Божай”, “Уваскрэсенне – сашэсце ў пекла” і інш.

**Мафор, мафорый** (грэч. maphoris — накідка, плашч) — жаночае адзенне, пашыранае ў краінах Блізкага Усходу ў выглядзе доўгага пакрывала, якое закрывае галаву і плечы. Сустракаецца ў выявах Маці

Боскай.

**Німб** — у творах скульптуры, жывапісу, графікі выява зьянення ў выглядзе круга вакол галавы (святога, Бога); сімвал святасці, боскасці. У каталіцкай традыцыі часам выяўляецца ў выглядзе промняў.

**Панагія** (грэч. panagia — усесвятая) — адзін з тытулаў Маці Боскай; круглая выява Маці Боскай (абразок), якую носяць на ланцужку на грудзях вышэйшыя прадстаўнікі праваслаўнай царквы.

**Пастэль** (фр. pastel, ад іт. pastello — памяншальнае ад pasta — цеста) — тэхніка жывапісу сухімі мяккімі каляровымі алоўкамі без аправы, вырабленымі з парашкападобных пігментаў у сумесі з клеявымі рэчывамі (гумі-арабік, трагакант, малако), крэйд, гіпсу, тальку. Таксама твор, выкананы ў гэтай тэхніцы. Словам “пастэльны” часта абазначаюць якасць жывапіснай, графічнай выявы, якія адрозніваюцца мяккімі (нюансавымі) танальнымі і колеравымі пераходамі фарбаў, форм (агульны каларыт фрэсак Спаса-Праабражэнскай царквы ў Полацку).

**Смальта** (іт. smalto — эмаль, ням. Smalte ад schmelzen — плавіць) — каляровае непразрыстае шкло ў выглядзе невялікіх (5x5x5 см) кубікаў ці пласцінак, з якіх выкладваліся мазаічныя выявы ў храмах. На Беларусі вытворчасць смальты вядома з XI ст.

**Тэмпера** (іт. tempera, ад лац. temperare — змякчаць, змешваць) — фарба, якая складаецца з пігмента, замешанага на яечным жаўтку, бялку ці казеіне, і разбаўленая вадой. Пасля высыхання ў вадзе не разбаўляецца. Тэмпера дазваляе ствараць мяккія і разнастайныя танальныя і колеравыя пераходы, аксамітную матавую фактуру. На Беларусі тэмперу выкарыстоўвалі ў пісанні абразоў, у аздабленні драўлянай скульптуры.

**Хітон** – ніжняя доўгая кашуля на Маці Божай ці маленькім Хрысце.

**Энкаўстыка** (грэч. enkaustike ад enkaio — выпальваю) — жывапіс васковымі фарбамі, якія наносяцца на выяўленчую паверхню ў гарачым ці халодным стане. Апошні спосаб патрабуе падагрэву паверхні. Асновай для энкаўстыкі з’яўляецца мармур, пяшчанік, вапняковая тынкоўка, дрэва. У Беларусі такая тэхніка выкарыстоўвалася пры напісанні абразоў на драўляных дошках.

### 3.4.2. Характарыстыка беларускай школы іканапісу: храналагічныя і канфесіянальныя адрозненні

#### **Мастацкая стылістыка**

У беларускім мастацтве іканапіс вядомы з XII ст. (па літаратурных

крыніцах), першы існуючы помнік іканапісу датуецца канцом XIV — пачаткам XV ст. Пасля распаду хрысціянства ў межах каталіцкай канфесіі пачынае фарміравацца традыцыя алтарнага абраза. Абразы пішуцца на дошках, палатне, радзей на металічных пласцінах па вызначаных правілах (канонах) тэмпернымі фарбамі ці ў тэхніцы энкаўстыкі, а з XVIII ст. – алейнымі фарбамі.

Як і ў свецкім выяўленчым мастацтве, асноўнымі характарыстыкамі рэлігійных твораў з’яўляюцца: сюжэт, кампазіцыя і каларыт. Адметнаць рэлігійных твораў – іх кананічнасць, своеасаблівасць перспектывы як асновы кампазіцыі (акрамя лінейнай, ужываецца зваротная, “перавернутая” перспектыва – погляд “на гледача”). Аналіз твораў іканапісу паказвае, што шлях развіцця іконы ў многім сугучны развіццю фрэскавага мастацтва. З канца XV ст. выразна прасочваюцца тэндэнцыі адступлення ад візантыйскага іканапіснага канона.

#### Характарыстыка беларускай школы іканапісу

Перыяд (стагоддзе)	Аблічча	Фон	Нацыянальныя рысы
Канец XIV – XV	“Грэчаскі тып твару”, графічнасць, плоскаснасць, умоўнасць	Нейтральны, але на німбе з’яўляецца арнамент	
Канец XV – XVI	Светла-ценевая мадэліроўка твару	Арнамент – матывы “каванага металу” і раслінна- геаметрычны з пазалотай	Мясцовы тыпаж твару
Канец XVI – XVII	Мясцовы тыпаж твару, натуралістычнасць выявы (у праваслаўнай і уніяцкай іконе)	Барокавы раслінны арнамент, S-падобны матыў,	Прадметы побыту, адзенне (галаўны убор), вышыўка,

		залачэнне, пасерабрэнне фону	архітэктурны пейзаж, адступленне ад канону ў дэталях, рама з “камянямі”
XVIII	Пачуццёвасць, парушэнне прапорцый у постацях і дэталях, свядомая прымітывізацыя выяваў (рысы “нізавага барока”)	С-падобны матыў у фоне, буйнарэльефныя парасткі, кветкі, знікненне разбянога фону ў часткі абразоў	Зваротная перспектыва, адступленне ад канона ў сюжэце, драўляныя ці срэбныя шаты (аклады) на асобныя іконы

Як сведчыць з табліца, пачынаючы з эпохі Адраджэння ў Беларусі фарміруецца адметная нацыянальная іканапісная школа. Спачатку гэта датычыцца “абміршчэння” толькі вобліку святых. У перыяд ранняга барока ўзмацняецца пачуццёвы пачатак, у абраз уводзяцца элементы пейзажу, інтэр’ера, тагачаснага касцюма (“Нараджэнне Маці Божай” Пятра Яўсеевіча з Галынца). Своеасаблівымі рысамі вылучаюцца іконы маларыцкай школы: “Праабражэнне”, “Пакроў”, “Успенне” (1648–1650). Паступова засвойваюцца прыёмы перспектывага пісьма і аб’ёмнай мадэліроўкі.

У перыяд сталага барока нарастае пачуццёвасць і псіхалагізм характарыстык персанажаў. Дэталізацыя сюжэтаў дала падставу М. Шчакаціхіну гаварыць пра “жывапісны натуралізм” ў іканапісе. Адначасова адбываецца працэс фарміравання лакальных мастацкіх школ: Магілёўскай (“Успенне”, “Тройца старазапаветная” з Крычава); Заходнепалескай (“Параскева Пятніца з жыціем” (1659), “Уваскрэсенне - сашэсце ў пекла” з в. Бездзеж); Столінскай (“Нараджэнне Маці Боскай” з в. Рухча. “Сабор архангела Міхаіла” з в. Рубель Столінскага р-на). Гродзенская школа фарміруецца пад уплывам алтарнага жывапісу і

каталіцкай іканаграфіі ("Узнясенне Марыі" з в. Гярваты).  
Пейзажнасць, панарамнасць, дэталізацыя вобразаў уласцівы Віцебскай і Гомельскай школам.

У перыяд віленскага барока на спецыфіку фарміравання адметнасцей іканапісу паўплывала складаная канфесіянальная сітуацыя (імкненне праваслаўнага іканапісу адмежавацца ад каталіцкага, тэндэнцыя да адступлення ад канонаў ва ўнтыцкім жывапісу). У абразях з Басценавічаў прасочваецца тэндэнцыя набліжэння да свецкага жывапісу (дэкаратывізм) ("Аўрамій і Меркурый Смаленскія", "Цалаванне Іаакіма і Ганны"). Як і ў скульптуры, у іканапісе выявіліся рысы нізавога барока (Латыгаўскія абразы "Нараджэнне Хрыста", "Пакроў" 1744 г).

Такім чынам, у беларускім іканапісе, пачынаючы з эпохі Адраджэння да канца XVIII ст.? выкрышталізоўваюцца нацыянальныя рысы, адбываецца фалькларызацыя персанажаў і рэлігійных сюжэтаў. Ад сімвалізму выяўленчай мовы і трансэндэнтнасці вобразаў іканапісцы пераходзяць да простанароднага тыпажу і шырокага выкарыстання этнаграфічных элементаў у адзенні персанажаў. Прадметны свет набывае выразны побытавы характар. Так? ікона ператвараецца ў "карціну ў раме" на пэўныя бытавыя сюжэты (нараджэння, успення). Дадатковую дэкаратыўнасць і стылістычную адметнасць надае дэкаратыўны фон.

З'яўленне ў абразях шматфігурных кампазіцый з элементамі архітэктурнага пейзажу, нацюрморта і партрэта падрыхтавала фарміраванне разнастайных свецкіх жанраў у мастацтве Беларусі XIX ст.

### **Памятка студэнту**

1. Сюжэт.
2. Месца выкарыстання.
3. Кананічнасць (і адступленні ад канону, калі ёсць).
4. Матэрыял (дошка, тканіна).
5. Тэхніка выканання.
6. Каларыт.
7. Аздабленне (рама, дэкараванне, шата).
8. Канфесійная прыналежнасць (калі магчыма).

### **Заданні для самакантролю**

1. Параўнаць фрэскавыя і іканапісныя кампазіцыі на сюжэт "Тайная вячэра": з капліцы ў Любліне, з Міланскага манастыра (Леанарда да

Вінчы) і з касцёла Божага цела ў Нясвіжы. Вызначыць варыятыўнасць сюжэтаў і стылістычныя адметнасці.

2. Вызначыць варыятыўныя і стылістычныя адрозненні абразоў “Маці Божая Адзігітрыя” 17-18 стст.

3. Пeralічыць іканапісныя сюжэты і рэлігійныя святы, звязаныя з падзеямі зямнога жыцця Хрыста.

4. На прыкладзе аднаго з сюжэтных абразоў 17 ст. пацвердзіце тэзіс пра ператварэнне ікон гэтага часу ў “карціну ў раме”.

### 3.5. Развіццё жывапісу на Беларусі ў XIX стагоддзі

Важным сродкам мастацкага адлюстравання і вытлумачэння рэчаіснасці, уздзеяння на думкі і пачуцці глядачоў з’яўляецца жывапіс - адзін з відаў выяўленчага мастацтва. Дзякуючы метадам абагульнення, тыпізацыі, уяўлення мастака, жывапіс атрымлівае магчымасць эстэтычна пашырыць часовае развіццё падзей, духоўнае аблічча, перажыванні, думкі, узаемаадносіны людзей, увасабляць грамадскія ідэі. Гісторыя жывапісу, якая налічвае тысячы гадоў, неаддзельная ад гісторыі развіцця цывілізацыі. Перамены, якія адбываліся ў грамадстве, аказвалі велізарны ўплыў на развіццё жывапісу.

У пачатку XIX стагоддзя адбыліся значныя змены ў светапоглядзе людзей. Ніколі яшчэ чалавек не ўспрымаў так блізка сучаснай гісторыі, не адчуваў так востра сваёй прыналежнасці да агульнаграмадзянскіх падзей. Гісторыкі лічаць, што непасрэдна ў гэты час шматлікія народы ўсвядомілі сваю непаўторнасць, сваё нацыянальнае адзінства. Але калі для іншых народаў новы светапогляд быў звязаны з умацаваннем сваёй дзяржавы, то станаўленне беларускай нацыі ў першай палове XIX стагоддзя адбывалася ў цяжкі час пасля падзелаў Рэчы Паспалітай. Беларускія землі апынуліся ў складзе Расеі і пасля атрымалі назой Паўночна-Заходняга краю Расійскай імперыі. Гэтыя падзеі адбіліся на лёсе беларускай шляхты. Яркім выбухам нацыянальнай самасвядомасці стала паўстанне Тадэвуша Касцюшкі ў 1794 годзе. Потым адбыліся ўзброеныя паўстанні 1830-1831 гадоў, таксама жорстка задушаныя царскай уладай. Здавалася, што палітычная і культурная асіміляцыя непазбежная. Тым не менш, атмасфера патрыятычнага ўздыху прынесла змены ў светаадчуванне людзей. Адначасова з гэтым адбываліся змены і ў мастацтве, у прыватнасці, у

жывапісе, галоўнай асаблівасцю якга стаў шлях да нацыянальнага, духоўнага і культурнага адраджэння.

Жывапіс у Беларусі першай паловы XIX стагоддзя развіваўся галоўным чынам у губернскіх гарадах, і асабліва ў Вільні, дзе пры "крамольным" універсітэце дзейнічала школа жывапісу, стаўшая галоўным цэнтрам выхавання беларускіх мастакоў у духу творчай волі. За 35 гадоў існавання ёю было падрыхтавана больш 250 жывапісцаў, гравёраў, скульптараў. Найбольш адораных студэнтаў універсітэта пасылалі для паглыблення ведаў у Пецярбургскую Акадэмію мастацтваў і замежжа. Выкладчыкі (Ф. Смуглевіч, Я. Рустэм і інш.) знаёмілі моладзь з лепшымі дасягненнямі майстроў еўрапейскага жывапісу.

Першым прафесарам жывапісу ў Віленскай школе жывапісу быў Францыск Смуглевіч (1745-1807). Вучыўся ён у Варшаве ў вядомага мастака Шымана Чэховіча і ў Рыме, у Рафаэля Менкса ў Акадэміі святога Лукі. Ф.Смуглевіч - яркі прадстаўнік класіцызму ў жывапісе. Яго працы псіхалагічна выразныя, дынамічныя па кампазіцыі. Ён часта браў тэмы з народнага жыцця (карціны "Сяляне за сталом", "Сцэны з сялянскага жыцця", "Сяляне ў нацыянальнай адзежы" і інш.), і сюжэты, звязаныя з барацьбой народа за нацыянальнае вызваленне (карціны "Апафеоз паўстання Касцюшкі", "Прысяга Т. Касцюшкі на Кракаўскім рынку" і інш.)

Для засваення прафесійных ведаў Ф.Смуглевіч вёў выкладанне ў тры этапы: 1) капіяванне грэчаскіх выяў, 2) маляванне з гіпсавых мадэляў, 3) маляванне з жывой мадэлі, з творчым падыходам да яе. Ён выказаў ідэю, што мастаку акрамя прафесійнага навучання неабходна авалодаць асновамі мноства розных навук.

Знакаміты педагог і жывапісец Ян Рустэм (1762-1835) нарадзіўся ў Стамбуле. Вучыўся ў Варшаве і Нямеччыне. Ён быў вучнем і пераемнікам ідэй Ф. Смуглевіча. Выкладаючы ў Віленскім універсітэце, ён рэарганізаваў сістэму навучання, увёў маляванне з жывой натуры, дамогся дазволу прымаць у школу жывапісу вучняў незалежна ад іх сацыяльнага паходжання. Прыхільнік перадавых ідэй, Ян Рустэм імкнуўся вызваліць жывапіс ад уплыву класіцызму, які скоўваў творчую індывідуальнасць мастакоў. Ён быў і партрэтystам, і майстрам гістарычнай кампазіцыі, пейзажу і гравюры. Вядомыя яго сатырычныя малюнкi. Ян Рустэм адыграў значную ролю ў развіцці беларускага рамантызму.

У 20 гады XIX стагоддзя ў жывапіс пранікае рамантызм. У беларускім жывапісе рамантызм быў цесна звязаны з класіцызмам. Інтэнсіўна развіваецца партрэтны жанр, гістарычны, пейзажны і бытавы.

У гістарычным жанры жывапісу Беларусі першай паловы XIX стагоддзя знайшлі адлюстраванне: 1) нацыянальная гісторыя Беларусі; 2) сюжэты польскай гісторыі ( беларускія землі доўгі час уваходзілі ў склад Рэчы Паспалітай); 3) антычная міфалогія і гісторыя; 4) евангельская тэма (кампазіцыі і сюжэты са святога пісання па замове царквы). Пры малюнку гістарычных сюжэтаў у жывапісе назіраецца імкненне майстроў выказаць ідэі патрыятызму, чаму спрыяла і Айчынная вайна 1812 года.

Найбольш вядомым гістарычным жывапісцам таго часу з'яўляецца Ян Дамель (1780-1840). Ён нарадзіўся ў Літве (г. Елгава) у сям'і вайскоўца. Вучыўся ў Віленскім універсітэце ў Ф. Смуглевіча і Я. Рустэма. Тэма гісторыі беларускай зямлі дамінавала ў яго працах. Каля 60 палотнаў прысвечана ім тым або іншым падзеям мінулага. Найбольш вядомыя карціны "Смерць Глінскага ў няволі", "Вызваленне Т. Касцюшкі з вязніцы", "Адступленне французай праз Вільню ў 1812 г.", "Вадохрышча славян" і інш. Вядомы Ян Дамель і як партрэтyst. За сваё жыццё ён напісаў велізарную колькасць партрэтаў. Мастак імкнуўся перадаць унутраны духоўны свет людзей, якіх ён адлюстроўваў. Ён таксама працаваў у пейзажным і бытавым жанрах, быў вядомы як дэкаратар і карыкатурыст. На працягу свайго творчага шляху Ян Дамель распрацоўваў прынцыпы класіцызму, але рамантычныя парывы яму таксама былі не чужыя. Некаторыя з яго твораў, асабліва аўтапартрэты, сведчаць аб рамантычным светаадчуванні мастака.

Наступнае развіццё гістарычнага жанру звязана з імем Януара Іванавіча Сухадольскага (1797-1875). Ён нарадзіўся ў Гародні ў сям'і збяднелага двараніна. Знаходзіўся на ваеннай службе, прымаў удзел у паўстанні Т. Касцюшкі. Затым жыў у Італіі, Францыі. Урокі жывапісу браў у мастака А. Брадоўскага. Найбольш вядомыя працы: "Штурм крэпасці Ахалціх", у якой адчуваецца пратэст супраць бяссэнсоўнай бойні; "Узяцце рускімі крэпасці Кары", "Рэшта крэпасці Абасабад", "Фельдмаршал Пашкевіч прымае дэлегацыю жыхароў Эрзурума", "Сцэна з 1831 года" і інш. З беларускімі мясцінамі звязана палатно "Пераход войскаў Напалеона праз Бярэзіну". Карціны Я.І. Сухадольскага не толькі дакументальна адлюстроўваюць перажытыя мастаком падзеі, але і высокамастацкія



абагульненні, у якіх няма празмернага пафасу: у іх усё праўдзіва, рэалістычна і натуральна. Яго малюнак просты і выразны.

У гістарычным жанры працавалі Міхась Кулеш, мастак-этнограф і гістарычны жывапісец, а таксама вучань Я. Рустэма Ян Траяноўскі. Да гістарычнага жанру звярталіся і майстар бытавой кампазіцыі Каспар Бароўскі, і пейзажыст Вікенцій Дмахоўскі.

Такім чынам, у гістарычным жанры жывапісу Беларусі першай паловы XIX стагоддзя досыць выразна праявіліся патрыятычныя погляды мастакоў, якія імкнуліся адлюстравать гераічную гісторыю беларускай зямлі ярка і пранікліва.

Улюбёным жанрам у айчынным жывапісе XIX стагоддзя стаў партрэт. Такая ўвага да партрэта тлумачыцца тым, што ў гэты перыяд у сувязі з паступовым вызваленнем жывапісу ад уплыву рэлігіі ўмацавалася зацікаўленасць свецкімі звычайнымі справамі людзей, павысілася цікавасць да чалавечай асобы. Інтымны асабісты пачатак у партрэтах таго часу пераважае над адчуваннем саслоўнай выбітнасці, што надае мадэлям жывую абаяльнасць. З пачуцця, якое кіруецца розумам, нарадзілася імкненне да псіхалагічнага аналізу, які лёг у аснову новага рэалістычнага партрэта.

Партрэтыст Іосіф Іванавіч Аляшкевіч (1777-1835) нарадзіўся ў Літве ў мястэчку Шылува ў сям'і беднага музыкі. Скончыў Віленскую школу жывапісу. Вучыўся ў Дрэздэне, затым у Парыжы, дзе ўспрыняў лепшыя рысы французскага класіцызму. З 1810 года жыў у Пецярбургу, але часта прыязджаў у Беларусь. Быў абраны членам Імператарскай Акадэміі мастацтваў. Дэмакратычныя ідэі, пад уплывам якіх фарміраваўся светапогляд мастака, прывялі яго пазней да рамантызму.

У класічным стылі быў напісаны І. Аляшкевічам партрэт князя Адама Чартарыйскага (1810). Партрэт жа Лявона Сапегі (1827) быў надзелены рысамі сентыментальнай задуманнасці. Гладкі фон, увага да псіхалагічнага стану намаляванага сведчаць аб тых буйных зменах, якія адбыліся ў творчай манеры мастака. У такой жа манеры пасля былі напісаны партрэты Мікалая Радзівіла, графа Плетэра, Генрыха Ржэўскага і інш.

Вельмі цікавым партрэтыстам і гістарычным жывапісцам быў Юзэф Пешка (1767-1831). Нарадзіўся ў Кракаве. Вучыўся ў Ф. Смуглевіча. Пражываў у Гародні, Вільні, Менску, Маскве, Пецярбурзе. Яго творчасць звязана з мастацкім жыццём Беларусі і Расеі. Разам са Смуглевічам удзельнічаў у афармленні Міхайлаўскага замка (у Пецярбургу). Найбольш

вядомыя працы: "Партрэт Тэафілы Радзівіл", "Тры грацыі" (абедзве ў стылі ампір), "Перамога Сабескага пад Венай", "Хрыстос перад Пілатам". Шмат часу Ю. Пешка аддае таксама пейзажу, малюючы наваколлі Вільню, Менска, Смілавіч і інш. Як мастак з прагрэсіўнымі поглядамі, ён сваёй творчасцю сцвярджаў рэалізм, што ў перыяд засілля акадэмізму і схаластыкі было даволі рэдкай з'явай. Асобай папулярнасцю карысталіся яго творы "Партрэт Францыска Смуглевіча", "Партрэт Ігната Закржэўскага", "Партрэт жонкі".

Яркую старонку ў гісторыю беларускага жывапісу ўпісаў адзін з відных прадстаўнікоў рамантызму Валенцій Мельхіоравіч Ваньковіч (1800-1842). Нарадзіўся ў маёнтку Калюжыца Менскай губерні, з дзяцінства захапляўся маляваннем. Пасля заканчэння Полацкай Акадэміі паступіў у Віленскі ўніверсітэт. Акрамя заняткаў па жывапісе ён вывучаў філалогію, антычную і новую гісторыю. Як адзін з лепшых студэнтаў універсітэта, быў накіраваны на паглыбленне мастацкай адукацыі ў Пецябургскую Акадэмію мастацтваў. У 1827 годзе В. Ваньковіч, быўшы студэнтам Пецябургскай акадэміі мастацтваў, атрымаў залаты медаль - вышэйшую акадэмічную ўзнагароду - за карціну "Подзвіг маладога кіяўляніна пры Аблосе Кіева печанегамі у 968 г". Годам пазней жывапісец вярнуўся ў Менск і ў радавым маёнтку ў Сляпянцы стварыў мастацкую лабараторыю, вакол якой згрупаваліся таленавітыя мастакі. Ён пісаў аўтапартрэты, партрэты родных, блізкіх, суседзяў, вядомых людзей (К. Ліпінскага, А. Манюшкі, А. Тавянскага і яго жонкі, А.З. Пушкіна, піяністкі Марыі Шыманоўскай). У 1828 г. ім была створаная адна з лепшых карцін-партрэтаў "А. Міцкевіч на скале Аю-даг", якая адлюстроўвала паэтарамантыка ў момант творчага натхнення. Настрой узмацняў памайстроўску выкананы горны пейзаж Крыма. Мастак вядомы таксама як аўтар партрэтаў-мініяцюр, вельмі модных у той час. Ад акадэмічнага класіцызму праз рамантызм Ваньковіч мэтанакіравана ішоў да рэалістычнага адлюстравання жыцця.

Такім чынам, партрэтны жанр першай паловы XIX стагоддзя перацярпеў у сваім развіцці значныя змены - ад класічных да цалкам рэалістычных, глыбока праўдзівых партрэтаў. Беларuskія жывапісцы творча ўспрымалі ўсё перадавое, прагрэсіўнае, што зрабіла партрэтны жанр кіруючым у жывапісе Беларусі. Творы айчынных мастакоў раскрывалі псіхалогію чалавека, перадавалі яго душэўны стан.

У беларускім пейзажным жанры гэтага перыяду мастакі стваралі эмацыйна насычаныя выявы роднай прыроды.

Яркім прадстаўніком ранняга рэалізму ў беларускім пейзажным жывапісе, аўтарам унікальных тэатральных дэкарацый, створаных у рэалістычнай манеры, быў Вікенцій Дмахоўскі (1807-1862). Яго пейзажы адрозніваліся паэтычнасцю і веліччу, эмацыйнай насычанасцю і строгаасцю кампазіцыі. Да ліку лепшых карцін Дмахоўскага адносяцца "Радзіма", "Возера Свіцязь", "Вуліца ў Вільні", "Заход сонца", "Начлег". Сучаснікі звалі мастака Клодом Ларэнам віленскіх наваколляў. Яго можна лічыць заснавальнікам беларускага рэалістычнага пейзажу.

Непераўзыйдзеным майстрам беларускага класічнага нацюрморта і яго родапачынальнікам быў Ян Трафімавіч Хруцкі (1810-1885). У 1838 г. яго карціна "Старая за працай" удастоілася вялікага залатога медалю, а нацюрморт "Кветкі і плён" прынес яму званне акадэміка жывапісу. І. Хруцкі спрабаваў сябе таксама ў жанрах партрэта, пейзажу, эксперыментаваў з інтэр'ерам. У 90-я гады XIX стагоддзя былі адкрыты мастацкія школы В. Моаса ў Мінску і Ю.Пэна ў Віцебску.

У другой палове XIX - пачатку XX стст. пераважным кірункам у мастацкай культуры Беларусі стаў рэалізм. У рэалістычнай манеры паспяхова працавалі жывапісцы А. Гараўскі, Н. Сілівановіч, К. Альхімовіч, Н. Орда і шматлікія іншыя.

Апалінарый Гараўскі (1833 - 1900) нарадзіўся ў в. Уборкі Мінскай губерні ў збяднелай дваранскай сям'і. Знаёмства з выяўленчым мастацтвам адбылося ў Брэст-Літоўскай кадэцкім корпусе, па заканчэнні якога ён паступае ў Акадэмію мастацтваў, дзе займаецца ў прафесараў М. Вараб'ёва і Ф. Бруні. За гады вучобы атрымаў некалькі залатых і сярэбраных медалёў, але за мяжу не паехаў, як належыла, а адправіўся дадому, ва Ўборкі. Шматлікія з яго пейзажаў, зробленых у той час, атрымалі высокую адзнаку спецыялістаў, некаторыя з іх былі набытыя П.М. Траццяковым. У 1858 г. Гараўскі едзе за мяжу, жыве ў Жэневе і Дзюсельдорфе. Пасля вяртання яму прысвойваюць званне акадэміка. Пасля паездкі па Беларусі і па Украіне А. Гараўскі стварае свае вядомыя пейзажы "Вечар у Менскай губерні", "На радзіме", "Рака Бярэзіна", "Свіслач", "Пінскія балоты", "Восень" і інш. Адначасова ён піша некалькі партрэтаў: "Партрэт Бруні", па фотаздымках партрэта Глінкі і Даргамыжскага. Гэтак жа працуе над жанравымі працамі і эцюдамі народных тыпаў ("Старая моліца", "Партрэт селяніна"). Яму удавалася пры дапамозе мастацкіх прыёмаў адлюстраваць

сацыяльнае становішча сваіх герояў, перадаць іх псіхалагічны стан. Яго працы захоўваюцца ў Траццякоўскай галерэі (А. Гараўскі быў блізка знаёмы з П. М. Траццякавым і нават дапамагаў яму збіраць яго калекцыю), у Дзяржаўным мастацкім музеі рэспублікі, месцазнаходжанне шматлікіх яго прац, на жаль, невядома.

Нікадзім Юр'евіч Сілівановіч (1830 - 1918) нарадзіўся ў в. Цінецвічы Вілейскага павета Мінскай губерні ў сям'і дзяржаўнага селяніна. Яму ўдалося атрымаць агульную адукацыю ў Маладзечанскай пяцікласнай вучэльні для дваран, а ў 1859 г. ён паступае ў Акадэмію мастацтваў у Пецярбургу, па заканчэнні якой яму было прысвоена званне вольнага мастака. Вярнуўшыся ў Цінецвічы, Сілівановіч пачынае атрымліваць заказы на афармленне мясцовых храмаў. Адначасова з гэтай працай Н. Сілівановіч піша партрэты і жанравыя карціны, за якія яму было прысвоена званне класнага мастака 3-й ступені, у 1870 г. ён атрымлівае 2-ую ступень. Вырашае працягваць сваё навучанне ў Акадэміі. У гэты час піша партрэты, якіяносяць характар бытавых карцін ("Партрэт габрэя", "Партрэт бацькі", "Галава дзяўчынкі"), атрымлівае званне класнага мастака 1-ай ступені. У пачатку 70-х гг. Н. Сілівановіч быў запрошаны афармляць Ісакіеўскі сабор, быў прызначаны галоўным мастаком-мазаістам. У 1877 г. за мазаічнае палатно "Таёмная вячэра" мастаку было прысвоена ганаровае званне акадэміка. Вялікае месца ў спадчыне мастака займае партрэтны жывапіс (партрэты дзяцей, аўтапартрэт і інш.) і сямейна-бытавая тэматыка ("Дзеці ў двары", "У школу"). У творчасці гэтага мастака адчуваецца акадэмічная школа жывапісу, але пераважае дэмакратычны рэалізм.

Казімір Альхімовіч (1840 - 1917) нарадзіўся ў сяле Домбрава Лідскага павета, Гарадзенскай губерні ў сям'і небагатага беларускага шляхціча. Першыя навукі жывапісу атрымаў у гімназіі Вільні. З-за актыўнага ўдзелу ў рэвалюцыйных падзеях яму было забаронена жыць на тэрыторыі Беларусі, таму мастак правёў значную частку свайго жыцця ў Варшаве, дзе і працягваў мастацкую адукацыю ў знакамітай школе малюнка Войцэха Герсана, у 1873 г. скончыў Акадэмію мастацтваў у Мюнхене і на 4 гады з'ехаў у Парыж. У Варшаву ў 1880 г. Казімір Альхімовіч вярнуўся ўжо вядомым мастаком. Асноўная тэматыка яго карцін - беларуская гісторыя ("Пасля бітвы", "Абарона Алынтына", "Пахаванне Гедэміна" і інш.). Карціна "Пахаванне Гедэміна", прысвечаная падзеям 1341 г. здабыла сусветную вядомасць, яна экспанавалася на выставах у Варшаве, Пецярбургу, Львове, Сан-Францыска, дзе была ўдастоена вышэйшых узнагарод. У кан-

цы 80-х гг. Альхімовіч стварае яшчэ два вядомых гістарычных палатны: "Смерць Міхася Глінскага ў вязніцы" і "Падрыхтоўка да смерці Самуіла Збароўскага". Мастак працуе і ў бытавым жанры ("Жніво", "Дажынкi", "Хата селяніна" і інш.). Гэтыя карціны прысвечаны ў асноўным сялянскаму побыту і нацыянальным беларускім звычаям. У сваёй творчасці К. Альхімовіч прытрымліваўся рэалістычнай манеры пісьма. Цяпер яго працы можна ўбачыць у музеях Польшчы і Літвы.

Свой ўклад ў адлюстраванне гісторыі Беларусі і сумежных тэрыторый унёс Н. Орда (1807-1893) - мастак, музыка, літаратар. У спадчыну нашчадкаў ён пакінуў каля 1000 замалёвак замкаў, культавых будынкаў, палацаў і іншых памятных месцаў Беларусі, Літвы, Польшчы, Украіны. Шматлікіх намаляваных ім помнікаў архітэктуры ўжо няма, і яго карціны з'яўляюцца своеасаблівымі дакументамі знакавых месцаў і аб'ектаў доўгавечнага мінулага. Найбольш вядомыя працы: "Разваліны замка ў Лідзе", "Мір", "Нясвіж", "Белая вежа", "Лагойск" і інш.

У другой палове XIX - пачатку XX ст. разгарнулі творчую дзейнасць жывапісцы Ю. Пэн, В. Бялыніцкі-Біруля, Ф. Рушчыц, Я. Кругер, Л. Альпяровіч, Я. Драздовіч, К. Каганец, З. Жукоўскі, якія дабіліся поспехаў ў стылістычнай гібрыдызацыі, заснаванай на камунікацыі і сімбіёзе сумежных нацыянальных мастацкіх традыцый.

У гэты перыяд значны ўплыў на развіццё беларускага жывапісу аказвае рускае мастацтва. У Беларусі жылі і працавалі рускія жывапісцы К. Савіцкі, І. Шышкін. Цэлы перыяд творчай дзейнасці І. Рэпіна звязаны з беларускай зямлёй, калі ён жыў у сваім маёнтку Здраўнева на Віцебшчыне. У эцюдзе "Беларус" мастак адлюстраванне тыповыя рысы беларускага народа. І. Рэпін дапамог атрымаць мастацкую адукацыю таленавітым выхадцам з Беларусі: Ю. Пэну, Л. Альпяровічу, Я. Кругеру. Рэалістычныя тэндэнцыі рускіх мастакоў-перадзвіжнікаў знаходзілі жывы адгалосак сярод беларускай грамадскасці. У 1899 г. у Мінску адкрылася выстава перадзвіжнікаў, дзе экспанаваліся палотны Ў. Макоўскага, А. Васняцова, І. Рэпіна, Р. Мясеедава, М. Касаткіна.

Такім чынам, беларускія мастакі другой паловы XIX стагоддзя азначалі сваёй творчасцю новыя працэсы, што адбываліся ў жывапісе, яе дэмакратызацыю, адыход ад акадэмічных традыцый, рэалізм. Яркі росквіт культуры XIX стагоддзя звязаны з развіццём усіх відаў і жанраў выяўленчага мастацтва, у якіх праявіліся розныя накірункі творчых

пошукаў - ад рамантызму да крытычнага рэалізму перадзвіжнікаў і іншых плыняў.

У XIX стагоддзі адбывалася станаўленне і развіццё беларускага жывапісу. Гэты від выяўленчага мастацтва адрозніваўся багаццем жанраў, стыляў, высокай тэхнікай, зваротам да міжнацыянальных эстэтычных каштоўнасцяў і стылявых форм. Беларускія мастакі асвойвалі нацюрморт, гарадскі пейзаж, літаграфію. Развіваўся гістарычны жанр. Выяўленчае мастацтва хутка вызвалася ад засілля бяздушнага акадэмізму, звярталася да ўнутранага свету чалавека, паглыблялася ў этнаграфію, побыт людзей. Мастакі таго часу, якія нярэдка з'яўляліся адначасова назіральнымі псіхолагамі і краязнаўцамі, пакінулі нам партрэты вядомых людзей таго часу, аўтапартрэты, шматлікія карціны роднай прыроды. Іх творы, якія захоўваюцца ў музеях як Беларусі, так і іншых краін, і на сённяшні дзень не згубілі сваёй значнасці і складаюць важную частку гістарычнай спадчыны беларускага мастацтва. Гэтыя працы, адрозніваюцца ўражлівай жыццёвасцю і псіхалагічнай глыбінёй, дапамагаюць фарміраваць новыя пакаленні мастакоў, далучаць нашых сучаснікаў да самабытнай эстэтыкі і непаўторнай стылістыкі выяўленчага мастацтва таго часу.

## 4. Методыка аналізу твораў скульптуры

### 4.1. Віды і жанры скульптурнага мастацтва

**Скульптура** (лац. *sculptura* ад *sculpo* — высякаю, выразю, таксама пластыка; грэч. *plastike* ад *plasso* — ляплю) — від выяўленчага мастацтва, заснаваны на прынцыпе аб'ёмнага фігурнага трохмернага выяўлення. Адрозніваюць дзве асноўныя разнавіднасці скульптуры: круглую (статуя, скульптурная група, статуэтка, торс, бюст), творы якой свабодна размяшчаюцца ў прасторы і прадугледжваюць кругавы агляд і рэльеф (барэльеф, гарэльеф, контррэльеф), дзе выява знаходзіцца на плоскасці. Па змесце і функцыях вылучаюць манументальную, манументальна-дэкаратыўную, станковую скульптуру і скульптуру малых форм.

Галоўныя сродкі мастацкай выразнасці скульптуры – пастаноўка фігуры ў прасторы, перадача яе руху, поза, жэсты, святлоценевая мадэліроўка, выбар прапорцый, спецыфічны характар сілуэта, фактура матэрыялу.

Аб'ёмная скульптура будзецца ў рэальнай прасторы, па гармоніі, рытму, раўнавагі, узаемадзеяння з акаляючым асроддзем.

#### Жанры скульптуры

**Бюст** (франц. *buste*, ад лац. *bustum* — месца крэмацыі, надмагільны помнік) — пагрудная выява чалавека, адзін з найбольш пашыраных відаў скульптурнага партрэта. У беларускай мемарыяльнай пластыцы бюсты вядомы з пачатку XVII ст.

**Гарэльеф** – скульптурнае ўпрыгожванне, што выступае са сцяны больш чым на палову свайго аб'ёму.

**Барэльеф** – тып скульптурнага рэльефа, выявы якога выступаюць над плоскасцю фону менш чым на палову свайго аб'ёму.

**Манументальная скульптура** — рэалізуецца ў буйных манументах і іх комплексах, грандыёзных шматфігурных рэльефах, архітэктурна-скульптурных комплексах, прысвечаных грамадскаму дзеячу, важнай гістарычнай падзеі. Разнавіднасці яе – помнік, манумент, мемарыяльныя збудаванні. Вылучаецца вялікімі памерамі, велічнасцю, маштабнасцю. Творы манументальнай скульптуры разлічаны на ўспрыманне з вялікай адлегласці і доўгачасовае існаванне, а таму мадэліруюцца вялікімі масамі з трывалых матэрыялаў.

**Станковая скульптура** не звязана непасрэдна з архітэктурай, мае блізкія да натуры памеры. Разнавіднасці яе – партреты, ню,

аніمالістычныя выявы, абстрактныя кампазіцыі. Выконваюцца на скульптурным станку, выкарыстоўваюцца для ўпрыгожвання інтэр'ераў, як садова-паркавая скульптура.

**Культавая скульптура** – разнавіднасць станковай скульптуры – аб'ёмныя і барэльефныя выявы Хрыста, Маці Божай, святых ў касцёлах і уніяцкіх храмах, выкананыя пераважна з дрэва і стука. У Беларусі захаваліся выявы, якія датуюцца канцом XIV ст. (“Распяцце” з в. Галубічы Глыбокскага раёна).

**Надмагілле** — архітэктурна-скульптурны твор, які прызначаецца для ўвекавечання памяці нябожчыка і ўстанаўліваецца на яго магіле. Стваратца ў выглядзе бюстаў, рэльефаў, стэл, калон, абеліскаў. У Беларусі надмагіллі вядомы з XVI ст.

**Анімалістычны жанр** (лац. animal — жывёла) — жанр выяўленчага (скульптура, жывапіс, графіка) і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, творы якога адлюстроўваюць свет жывёл. Анімалістычныя матывы ў беларускім мастацтве вядомы з XVI ст.

**Партрэт сармацкі** — від скульптурнага партрэта, выкананы ў выглядзе барэльефа ці гарэльефа. Пашыраны на Беларусі ў канцы XVI–XVIII стст. Як і жывапісны, вызначаецца спалучэннем характэрнай для параднага арыстакратычнага партрэта ўрачыстасці, прадстаўнічасці і адсутнасці ідэалізацыі, наяўнасцю прыкмет сацыяльнасці (герб, знакі улады) і апавядальнасці (прадметы-сімвалы, размешчаныя побач, адпаведнае адзенне: рыцара ці манаха-пілігрыма).

#### **Сюжэты ў сакральнай скульптуры**

**П'ета** (іт. pieta, ад лац. pietas — спачуванне, міласэрнасць, любоў) — у хрысціянскім мастацтве выяўленне сцэны аплаквання цела Хрыста пасля яго зняцця з крыжа.

**Распяцце** – скульптурная кампазіцыя ўкрыжаванага Хрыста.

**Распяцце з прадстаячымі** – тое ж, што і Дзісус у іконапісе, толькі замест Хрыста на троне ці бласлаўляючага ў цэнтры – кампазіцыя распятага Хрыста.

#### **4.2. Асноўныя тэрміны і мастацкая стылістыка**

**Акант** – арнамент у выглядзе раслінных парасткаў, распаўсюджаны ў еўрапейскім мастацтве стыляў барока і ракако.

**Апосталы** (грэч. apustolos) – 12 вучняў і паслядоўнікаў Хрыста. Сюжэты з Апосталамі прышлі ў беларускае мастацтва з Візантыі. Выявы іх



былі абавязковымі ў іканастасе з другой палаловы XVI ст., размяшчаліся паабাপал Дзісуснага абраза і складалі “апостальскі рад” (чын). Асобныя выявы апосталаў сустракаюцца ў кампазіцыях алтароў і хрысталагічных сюжэтах “Успенне Марыі”, “Сашэсце Святога духа”, “Тайная вячэра”.

**Арнат** (лац. ornatus) — верхняе літургічнае адзенне рымска-каталіцкага духавенства. Складаецца з двух полак (кожная мае падзел на два “бакі” і “калону” — сярэдняю частку), закругленых унізе і замацаваных плечавымі швамі, даўжынёй да кален. У Беларусі арнаты шыліся з каштоўных тканін, часам ў іх выкарыстоўваліся фрагменты слуцкіх паясоў.

**Далматык** — дэталі каталіцкага і уніяцкага святарскага адзення. Шырокае адзенне да пят, з даўгімі шырокімі рукавамі, дэкаравана двума палосамі.

**Мітра** — высокая шапка ў вышэйшага духавенства Праваслаўнай царквы.

**Капа** — у каталіцкай традыцыі — літургічнае адзенне ў форме палярыны, што зашпілялася спражкай на грудзях.

**Комжа** — белае адзенне ў выглядзе кашулі да каленяў з доўгімі шырокімі рукавамі. Апрацаецца ксянзом падчас літургіі.

**Пуці** (іт. putti, мн. лік ад putto, літаральна дзіця) — выявы (жывапісныя, скульптурныя, графічныя) аголеных хлопчыкаў (звычайна з крыламі) — амураў, геніяў, анёлаў; улюбёны матыў у мастацтве Адраджэння, барока, ракако; навеяны антычнымі правобразамі. У беларускім скульптурным мастацтве пуці — найбольш пашыраны матыў у XVIII ст.

**Стук, стука** (іт. stucco — гіпс, алебастр) — штучны мармур з абпаленага гіпсу з дабаўкамі клею, мармуровай пудры і фарбавальнікаў; матэрыял для аздаблення сцен і архітэктурных дэталей, выканання дэкаратыўнай скульптуры (аб’ёмнай і барэльефнай). На Беларусі стук вядомы з XVII ст. (касцёл у Міхалішках).

**Танзура** — выбрыты круг на макушцы святара, сімвал манаства.

**Трэльяж**, трэльяжная сетка — арнаментальны матыў у выглядзе ромбападобнай сеткі, упрыгожанай дробнымі разеткамі (кветкамі). Вядомы з XVII ст., але пашыраецца ў перыяд ракако.

**Царскія брамы** — двухстворкавыя дзверы ў цэнтры ніжняга яруса іканастаса, якія злучаюць алтар з асноўным аб’ёмам

праваслаўнага ці уніяцкага храма. На Беларусі звычайна рабіліся з дрэва, упрыгожваліся разьбой, пазалотай, жывапіснымі або скульптурнымі выявамі. Вядомы царскія брамы з саломы, аздобленыя каштоўнымі тканінамі. Адпаведна царкоўнаму канону, царскія брамы павінны мець 6 выяўленчых палёў, дзе паказваецца сцэна “Дабравешчання” (змяшчаецца зверху і складаецца з 2-х кампазіцый — выявы Дзевы Марыі і архангела Гаўрыіла) і чатырох евангелістаў.

### **Мастацкая стылістыка**

Уплыў раманскага мастацтва адчуваецца ў самым раннім творы культавай скульптуры — “Распяці” з в. Галубічы Глыбоцкага раёна. Гэта суровасць, манументальнасць, лаканізм і прастата формы, статычнасць выявы. Гатычныя традыцыі бачны ў характэрных кудзерках валасоў, лінейна-графічных складках адзення.

Прыклад – “Распяцце”: Галава ў цярновым вянку нахілена. Вусы, барада, локаны валасоў стылізаваныя, зробленыя як бы частым шматрадным грабенчыкам. Рэбры стылізаваныя. На плаце з бантам збоку – лінейна-графічныя складкі. Захаванасць частковая: у скульптуры страчаны рукі, часткова ногі.

Гатычная скульптура ў Заходняй Еўропе ўпрыгожвала саборы (найперш на парталах, а таксама ў інтэр’еры). Цэнтрам інтэр’ернага мастацтва было скульптурнае распяцце. Вобразамі гатычных скульптурных кампазіцый былі Ісус Хрыстос, Багародзіца, каталіцкія святыя, каралі. Многія скульптурныя творы вызначаліся надзвычайнай эмацыянальнасцю, драматычнасцю, выразнасцю.

Гатычная аб’ёмнасць і смелае размяшчэнне фігуры ў складанай позе адрознівае скульптуру Беларусі канца XV ст.

Прыклад – Арханёл Міхаіл, які забівае змея. Міхаіл – адзін з трох вышэйшых анёлаў, “гетман войска гасподняга”, творыць цуды, спадарожнічае Хрысту. Фігура анёла пададзена ў дынамічным павароце, пра што сведчаць раскінутыя ветрам полы хітона і ружовага далматыка з востранькім каўнерыкам. Правая нага папірае пераможанага змея (дракона). Захваўся часткова: страчаны крылы, часткова рукі з кап’ём, галава і хвост змея. Скульптура была пакрыта паліхромным роспісам па ляўкасу.

Готыка-рэнесансавыя і рэнесансавыя традыцыі выявіліся ў рэалістычных рысах твару “Гжэгажа” з Полацка, апосталах і невядомых

святых з в. Шарашова. Колькасць касцельных скульптур павялічылася дзякуючы з'яўленню прысценных алтароў. Складкі адзення становяцца больш аб'ёмнымі, але ў іх бачна лінейна-графічная штучнасць. Характэрная прычоска – з дробнымі, акуратна ўкладзенымі кудзеркамі. Выразна бачна спроба перадаць рух праз складаны выгіб асобных частак скульптуры, але статыка яшчэ прэвалюе над дынамікай. Рысы рэнесансавага рэалізму добра бачныя ў царскай браме з в. Варанілавічы.

Прыклад – скульптура “Казімір” з Шарашова канца XVI ст. Яна выканана ў поўны рост з галавой ў кароне, у 3/4 павароце. Кучаравыя валасы да плеч. Абрануты ў хітон, мантыю з востраканечным каўнерам. Паверх адзення – нітка перлінаў з кветкай. Адна нага сагнутая ў калене, аднак у цэлым фігура яшчэ статычная. Рукі часткова страчаны. На адзенні – сляды паліхромнай размалёўкі.

З XVII да 3/4 XVIII ст. у скульптуры і разьбе прасочваецца рысы барока. На этапе ранняга барока адчуваецца рэмінісцэнцыя Рэнесансу: маньерыстычныя ўскладненыя позы (“Марыя” з кампазіцыі “Распяцце з прадстаячмі” з Ваўкавыскага раёна). Адчуваецца пачатак пераходу ад рэнесансавай статыкі да дынамікі барока. Гэтыя рысы прасочваецца ў скульптурах галоўнага алтара касцёла Іаана Крысціцеля в. Воўпа Гродзенскай вобл. (1634), алтара бакавой капліцы Успенскага касцёла в. Будслаў Мінскай вобл. (1633–1644). Алтарныя комплексы з’яўляюцца сапраўжным увасабленнем сінтэзу мастацтваў: скульптуры, разьбы па дрэве, дэкаратыўнага мастацтва (залачэнне).

Прыклад – “Марыя” з кампазіцыі “Распяцце з прадстаячмі”: прадстаўлена ў поўны рост у складаным S-падобным павароце тулава. Шыя выцягнутая, фігура падоўжаных прапорцый. Даўгое ніжняе адзенне прыкрыта плашчом, які святая прытрымлівае рукамі на ўзроўні таліі. Галава пакрыта тканінай. Часткова пашкодзана (трэшчыны, значная страта каляровага пакрыцця і гунта з крэйды).

На працягу XVII ст. паступова ўзмацняюцца рысы стылю барока: фігуры падаюцца ў руху, унутрана напружаныя, шматпланавыя. У скульптурах першай паловы XVII ст. адначасова адчуваецца ўзвышанасць і жыццёвая праўдзівасць (Давід, Дамінік, Рох з Наваградка). Аблічча скульптур – набліжанае да жыццёвай праўды (хвалепадобныя валасы, пышныя складкі адзення). Развіццё традыцыі прысценных алтароў стымулюе ўддасканаленне тэхнікі разьбы па дрэву. На алтарных калонах з’яўляецца матыў вінаграднага парастка з гронкамі на ім, што абвівае

ствол (фуст) калоны (алтар у Будславе, Новай Мышы і Крамяніцы).

*Прыклад* – “Давід” з касцёла Арханёла Міхаіла ў Навагрудку (1617–1637 гг.). Прадстаўлены ва ўвесь рост, апрануты ў хітон і гімацій. Складкі адзення пышныя, напоўненыя паветрам. Адна рука прыціснутая да грудзей, другой паказвае ў бок. Галава нахілена, валася кучаравыя. Скульптура выканана з сасны, пакрыта паліхромным роспісам па ляўкасе.

Скульптурныя творы сярэдзіны – другой паловы XVII ст. вызначаюцца маляўнічай цяжасцю формы, адчуваннем зменлівасці вобраза. Ўзрастаюць пышнасьць і дынаміка. Тыповы вобраз пры афармленні алтароў – пышнацелыя анёлы (укленчаныя, з воблакам, з калонай). Адметнасцю драўлянай разьбы сярэдзіны XVII ст. з’яўляецца вынаходніцтва тэхнікі праразной карункавай разьбы. У ёй да ранейшых матываў далучаюцца S-падобныя завітокі, матыў валюты. З выкарыстаннем гэтай разбяной тэхнікі выконваюцца алтарныя перагародкі праваслаўных храмаў і разбяныя алтары каталіцкіх храмаў другой паловы – канца XVII ст. “Беларуская рэзь” распаўсюджваецца за межы ВКЛ. Беларускія майстры са Шклова афармляюць іканастасы Данскога, Сімяонаўскага, Нова-Іерусалімскага, Валдайска-Іверскага, Новадзевічавага манастыроў у Маскве. Развіццё касцельнай скульптуры на Беларусі прыводзіць да засваення тэхнікі стука і пабудовы барэльефных выяваў (скульптура касцёла аўгусцінцаў у в. Міхалішкі (1653, Пётра Перэці, Ян Марыя Галі, Міхаіл Жылевіч). Аб’ёмная стукавая скульптура ў складаных позах упрыгожыла інтэр’ер касцёла Архангела Міхаіла з Навагрудка (Дамінік, Рох).

*Прыклад* – Анёл з лютняй з пухнатымі да плеч валасамі, у перакінутым цераз плячо плашчы, забраным складкамі, сядзіць на воблаку і іграе. Часткова страчаны пальцы рук, крылы, частка ногі. Паліхромная размалёўка была нанесена па ляўкасе. Адносіцца да сярэдзіны XVII ст.

Выдатным прыкладам выкарыстання стукавай тэхнікі для пабудовы дынамічных твораў сталага барока сталі барэльефныя выявы 12 апосталаў у касцёле ў Міхалішках.

У XVIII ст., на завяршальнай стадыі барока, названага ракако, стыль ракайль ці “віленскае барока”, у аздабленні інтэр’ераў выбар быў зроблены на карысць дэкаратыўнасці, арнаментыкі. У гэты час актыўна будуюцца і перабудоўваюцца (пасля Паўночнай вайны) прысценныя і галоўныя драўляныя і ляпныя алтары, амбоны (кафедры), спавядальні (канфесіяналы) у новых (Баруны, Слонім, Лучай, Будслаў) і старых

(Дзятлава, Гродна, Пінск) касцёлах. У кампазіцыю алтароў уключаюцца тыповыя вобразы – “Анёл, які ляціць”, “Пуці”. У дэкоры алтароў і іканастасаў выкарыстоўваецца матыў аканта, вушной і марской ракаўкі. На змену паліхроміі прыходзіць роспіс скульптур “пад мрамур”, а таксама суцэльнае залачэнне ці пасерабрэнне. XVIII ст. лічыцца перыядам росквіту барочнай алтарнай скульптуры. Асобным творам і скульптурным кампазіцыям уласцівы падкрэсленая магутнасць і ўнутраная сіла вобразаў (алтары Пінскага францысканскага (1720–1730) і Гродзенскага фарнага касцёла). Іх вылучаюць манументальныя памеры, складаны сілуэт. Алтарныя кампазіцыі адрозніваюцца насычанай фігурнай і архітэктурнай пластыкай. Драўляная скульптура прадстаўлена творамі “нізавога барока”. Ім уласціва павярхоўная дынаміка, прыўзнятасць пачуццяў і паглыбленасць, засяроджанасць на ўнутраным стане (“Ян Непамук”, “Укрыжаванне”, „ЕССЕ НОМО”). У кампазіцыі “Царскіх брам” выкарыстоўваецца трэльяжная сетка, з размешчанымі па ёй шасціпялесткавымі кветкамі ці ружамі. Дэкаратыўнасць у іх прэвалюе над канструктыўнасцю.

*Прыклады:*

1) “Станіслаў” і “Войцах” – скульптуры трэйцяй чвэрці XVIII ст. з Шарашова. Пададзены ў поўны рост у пазалочаных хітонах, пасярэбраных комжах і пазалочаных капах са спражкай на грудзях. На галовах, павернутых да цэнтра, пазалочаныя епіскапскія мітры. Адзін святы з хвалістай барадой, другі без вусоў і барады. Валасы пухнатыя, ступы ног голыя. Паставы дынамічныя, адзенне ў шматлікіх складках, напчатых ветрам.

2) Царская брама сярэдзіны XVIII ст. з в. Аброва Івацэвіцкага раёна. Маюць паўкруглую выемку зверху і зрэзаныя па баках куты. Праразная разьба з акантавых лістоў і 6 вінаградных гронак суцэльна запаўняе поле паміж 5–ю авальнымі клеймамі са сцэнай Дабравешчання (уверсе пасярэдзіне) і 4–а Евангелістамі, размешчанымі сіметрычна пад ёю. Унізе пад клеймамі – матывы ракайля. Каларыт ствараецца пазалотай і каляровымі лакамі. Стылістыка ракако выяўляецца таксама ў перавазе дэкаратыўнасці над формай.

Разнавіднасцю касцёльнай скульптуры з XV ст. стала **мемарыяльная скульптура**. Яе з’яўленне звязана з развіццём пахавальнага культу ў эпоху Адраджэння. Прадстаўлена мемарыяльная скульптура найперш барэльефнымі выявамі. Яны маюць выразныя прыкметы стыляў Рэнесанс

ці барока. Першыя выявы выкананы запрошанымі італьянскімі майстрамі. Раннебарокавая барэльефная скульптура, у якой прасочваюцца яшчэ рысы рэнесансу, прадстаўлена надмагіллямі Мікалая Крыштафа Радзівіла Сіроткі (1616) і Крыштафа Мікалая Радзівілаў з Нясвіжскага касцёла Божага цела, надмагіллем віцебскага кашталяна Міколы Вольскага і яго жонкі Барбары з в. Крамяніца Гродзенскай вобласці. Асаблівасцю надмагілля Паўла Сапегі і яго трох жонак (1599–1635) з французскага касцёла ў Гальшанах з’яўляецца манументальнасць кампазіцыі. Надмагілле канцлера ВКЛ Альбрэхта Гаштольда (1539–1541) уяўляе сабой, па-сутнасці, скульптурны варыянт сармацкага партрэта.

### **Свецкая скульптура**

Да яе адносяцца манументальная, садова-паркавая, гарадская скульптура, бюсты-партрэты. Пры аналізе твораў галоўнымі характарыстыкамі служаць маштабнасць, матэрыял, стылістычныя прыкметы, індывідуальнасць творчага почырка майстра.

Жанр манументальнай скульптуры быў пашыраны ў 40–50-я гг. XX ст. Прыкладам з’яўляюцца работы З. Азгура, А. Анікейчыка, А. Заспіцкага, А. Глебава, што упрыгожваюць гарады Беларусі і сталі цэнтрамі кампазіцый пры афармленні мемарыяльных ансамбляў ці плошчаў горада [*Заданне 1*]

Шэраг скульптур дзеечам гісторыі і культуры (А. Міцкевічу ў Навагрудку, Я. Драздовічу ў Мінску, Ефрасінні Полацкай у Полацку) з’явіліся на працягу 80–90-х гг. XX ст. [*Заданне 2*]

З канца XX ст. асаблівае развіццё атрымала гарадская скульптура, за кошт чаго ствараюцца непаўторныя вобразы горада, якія набываюць папулярнасць як турыстычныя аб’екты (прыкладам, работы У. Жбанова ў Мінску) [*Заданне 3*].

*Заданне 1.* Прааналізаваць тэматыку скульптурных прац З. Азгура, А. Анікейчыка, А. Заспіцкага, А. Глебава.

*Заданне 2.* Каму з дзеечаў культуры Беларусі пастаўлены помнікі ў Полацку (Мінску, Навагрудку, Нясвіжы)?

*Заданне 3.* Прывядзіце прыклады гарадской скульптуры (з паркаў і сквераў) гг. Полацка, Мінска, Нясвіжа.

#### 4.3. Памятка студэнту

1. Матэрыял.
2. Маштаб і аб’ёмнасць.

3. Постаць, яе вопратка.
4. Сюжэт, іканаграфія.
5. Захаванасць.
6. Мастацкая стылістыка.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

## V. Методыка правядзення аналізу музычнага твора

МУЗЫКА – гэта мастацтва, якое адлюстроўвае рэчаіснасць, што ўздзейнічае на чалавека праз пасрэдства гукавых выяў.

Музыка выступае спецыфічным сродкам зносін паміж людзьмі, яна валодае здольнасцю моцнага эмацыйнага ўздзеяння як на асобнага чалавека, так і на вялікі калектыў. Па сваёй прыродзе музыка адпавядае маўленчай інтанацыі, здольнай выяўляць унутраныя, душэўныя, станы чалавека, што і дазваляе гаварыць аб яе інтанацыйнай прыродзе. Аднак маўленчая і музычная інтанацыі маюць істотныя адрозненні, бо зместам музыкі выступаюць мастацка-інтанацыйныя выявы, захаваныя праз думку і пачуццё музыкі.

Гістарычнае развіццё музыка атрымала праз вусную народную музычную творчасць, дзе кампазітар, выканавец і слухач аб'ядноўваліся ў адной асобе. З развіццём прафесійнай культуры адбыўся іх паступовы падзел і адасабленне. Выканавец (спявак, інструменталіст, дырыжор) стаў творчым пасрэднікам паміж кампазітарам і слухачом, які можа даць індывідуальную трактоўку выкананага твора.

У гістарычным працэсе развіцця мастацтва вылучыліся наступныя віды і жанры музыкі: да асноўных відаў адносяць сімфанічную, камерную, оперную, а сярод жанраў адрозніваюць песню, танец, сімфонію, сюіту, санату і г.д. Асноўныя элементы і выразныя сродкі музыкі — лад, рытм, метр, мелодыя, тэмп, гармонія і інш. Выдзяляецца таксама свецкая і духоўная (пераважна культавая) музыка. Па выканаўчых сродках падзяляецца на вакальную (спевы), інструментальную і вакальна-інструментальную. Музыка часта спалучаецца з харэаграфіяй, тэатральным мастацтвам, кінамастацтвам. Адрозніваюць аднагалосную (манодзія) і шматгалосную (паліфанія) музыку. Як самастойны від мастацтва музыка зарадзілася яшчэ ў першабытным грамадстве. Музыкальная культура першых цывілізацый свету (Егіпет, Месапатамія, Індыя, Кітай, Грэцыя) характарызавалася дзейнасцю прафесійных музыкантаў, якія выступалі пры дварах мясцовах кіраўнікоў, падчас грамадскіх святкаванняў, масавых абрадавых дзеянняў. У эпоху сярэднявекі для яе былі характэрны строгае традыцыйнасць, кананічнасць, калектыўнасць, слабое выяўленне індывідуальнага пачатку. У эпоху Адраджэння ў Заходняй і Цэнтральнай Еўропе на аснове ідэалогіі гуманізму расквітнела свецкае мастацтва, якое вызначалася большай свабодай ад



кананічных нормаў, узрастаннем творчай індывідуальнасці. На працягу 17—20 ст. кампазітарская творчасць развівалася пад уплывам і ў рэчышчы розных мастацкіх стыляў, кірункаў — барока, класіцызм, ракако, рамантызм, рэалізм, імпрэсіянізм, авангардызм і інш. Атрымалі шырокае распаўсюджанне опера і балет. З сярэдзіны 19 ст. у Заходняй Еўропе фарміруецца новы музычна-тэатральны жанр аперэта; у прафесійнай творчасці выдзяляецца самастойная лінія "лёгкай" (побытавай, танцавальнай) музыкі, нараджаецца забаўляльная зстрадная. Найбольш яркімі, таленавітымі кампазітарамі 18—20 ст. з'яўляліся І.С.Бах, В.А.Моцарт, Л.ван Бетховен, Ф.Шапэн, Ф.Ліст, Э.Грыг, Дж.Вердзі, Дж.Пучыні, Р.Вагнер, П.Чайкоўскі, С.Рахманінаў, Р.Штраус, Г.Малер, І.Стравінскі, А.Шёнберг, Б.Брытэн, С.Пракоф'еў, Дз.Шастаковіч, Л.Бернстайн, Дж.Гершвін і інш. У 20 ст. ўзніклі і атрымалі шырокае распаўсюджанне такія новыя музычныя кірункі, плыні, віды мастацтва, як джаз, рок-музыка, поп-музыка.

Вытокі беларускага музычнага мастацтва — у народнай творчасці ўсходніх славян. Першымі носьбітамі музычнага прафесіяналізму былі скамарохі, музыкі (лірнікі, дудары, гусяры, цымбалісты, скрыпачы і інш.), а таксама музыканты ў храмах і манастырах. У эпоху сярэдневякоўя атрымала пашырэнне царкоўная музыка. Асяродкамі царкоўнай і свецкай музычнай культуры 16—17 ст. былі брацкія школы, музычныя буры пры калегіумах і манастырах, якія мелі капэлы, тэатры, ставілі спектаклі. У 18—пачатку 19 ст. значную ролю ў фарміраванні прафесійнага кампазітарскага і выканальніцкага мастацтва адыгралі магнацкія тэатры, капэлы, балетныя і музычныя школы, дзе пераважна працавалі запрошаныя з заходнееўрапейскіх краін кампазітары, дырыжоры, спевакі. Пры народных вучылішчах, прыходскіх школах ствараліся хары, у гарадах і мястэчках — музычна-драматычныя гурткі, якія ладзілі беларускія вечарынкi. У 1920—30-я г. разгарнулі актыўную творчую дзейнасць кампазітары М.Чуркін, М.Аладаў, Я.Цікоцкі, М.Анцаў, Р.Пукст, А.Туранкоў, В.Яфімаў і інш. У другой палове 20 ст. узрасла цікавасць кампазітараў да маральна-філасофскай праблематыкі, адбываліся якасныя змены, часам апазіцыйныя да традыцый і папярэдніх жанравых і стылявых нарматываў, што выявіліся, напр., у творчасці Л.Абеліевіча, Я.Глебава, С.Картэса, Дз.Смольскага, А.Янчанкі і інш. У жанры аперэты і мюзікла актыўна працавалі Ю.Семяняка, Р.Сурус, У.Кандрусевіч, Я.Глебаў, А.Мдывані і інш. Шмат увагі беларускія кампазітары надаюць тэатральнай музыцы і кінамузыцы. Праводзяцца шматлікія музычныя міжнародныя і рэспубліканскія фестывалі, у т.л. "Беларуская музычная восень",

"Мінская вясна", "Славянскі кірмаш", Нацыянальны фестываль беларускай песні і паэзіі, фестываль духоўнай музыкі "Магутны Божа" і інш. З 1980-х г. пачала актыўна развівацца поп-музыка і рок-музыка. У галіне эстраднай музыкі адбываліся якасныя змены, выкліканыя зваротам да фальклорных крыніц, асаблівасцямі сучаснай манеры выканання, узаемаўплывамі розных жанраў ("Песняры", "Сябры", "Верасы" і інш.). Найбольш плённа ў жанры песні працуюць кампазітары І.Лучанок, У.Буднік, Э.Зарыцкі, Л.Захлеўны, Ю.Семяняка, Э.Ханок, І.Палівода, А.Елісеенкаў і інш.

Задача методыкі правядзення аналізу – паказаць, што асновай методыкі вывучэння любога музычнага твора з'яўляецца існуючая ў агульнай музыказнаўчай літаратуры своеасаблівая мадэль сістэм і метадаў вывучэння твора, у якой разглядаецца мадэль твора як адзінства зместу і формы, пры гэтым адны метады адносяцца ў большай ступені да зместу, іншыя – да формы, трэція – выражаюць ідэю іх узаемапраанікнення:

Змест:

- Канцэптальны аналіз (ідэйна-сэнсавы).
- Вобразна-драматургічны аналіз.
- Тэматычны аналіз.
- Інтанацыйны аналіз.
- Аналіз сродкаў выразнасці.
- Акустычныя метады (матэрыяльна-фізічны субстрат).

Форма

З методыкі аналізу формы вырастае мадэль цэласнага аналізу музычнага твора, як асноўнага этапа вывучэння твора. Можна прапанаваць прааналізаваць твор пры дапамозе адказаў на прыкладны блок пытанняў:

1 Вызначыць прыналежнасць музычнага твора да адной са сфер: песня, танец, марш і г. д.

2 Вызначыць сродкі выразнасці (элементы музычнай прамовы), якія дапамаглі разабрацца ў гэтай музыцы: характар руху мелодыі, тэмп, лад, дынаміка, тэмбр, характар суправаджэння, форма.

3. Вызначыць, самастойны гэта твор або частка твора буйнага жанру.

4. Нацыянальная прыналежнасць музыкі. Народная або напісаная кампазітарам.

5. Інтанацыйна-вобразная аснова твора. Развіццё музыкі. Музыкальная выява. Музыкальная драматургія.

6. Якія думкі, ідэі ўвасобленыя ў музыцы? Для чаго створаны дадзены твор?

7. Маляўнічасць музыкі. Сродкі выразнасці.

8. Рысы характару мастацкага вобраза (героя), выяўленыя ў музыцы, яго настрой, пачуцці.

9. Аб якіх падзеях распавядае музыка?

10. Пры якіх жыццёвых акалічнасцях магла гучаць гэтая музыка?

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

### Літаратура

1. Архітэктура Беларусі: Энцыклапедыя. Мн., 1993.
2. Беларускі саюз мастакоў: энцыкл. давед. Мн., 1998.
3. Беларусы. У 8 т. Т. 2. Дойлідства. Мн., 1997.
4. Беларусь у малюнках Напалеона Орды: другая палова XIX ст. Мн., 2001.
5. Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Мн., 1987—1994.
6. Дробов Л.М. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Мн., 1974.
7. Дубянецкі Э. С. Культуралогія: энцыкл. давед. Мн., 2003.
8. Искусство. Иллюстрированная энциклопедия. Мн., 2002.
9. Караткевіч У. Дрэва вечнасці // Збор твораў. У 8 т. Мн., 1988. Т 2.
10. Кароткі У. Ад Сярэднявечча да барока: Эпохі і стылі ў старажытнай беларускай літаратуры // Роднае слова. 2006. № 1.
11. Каталіцкія храмы на Беларусі: энцыкл. давед. Мн., 2000.
12. Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969.
13. Лазука Б.А. Гісторыя мастацтваў. Мн., 1996.
14. Марчанка Н.П., Усава Н.М. Повець часоў. Мн., 2007.
15. Мая зямля. Жывапіс беларускіх мастакоў. Мн., 1996.
16. Музей старажытнабеларускай культуры. Мн., 2004.
17. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь: Мастацтва XV — пачатку XX ст. Мн., 2006.
18. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь: Мастацтва 1920-1950 гг. Мн., 2006.
19. Пархута Я. Паданне пра Агінскага // Багата, родная ты мова. Мн., 1987.
20. Ткачоў М.А. Замкі Беларусі. Мн., 1977.
21. Шчакацін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1993.
22. Церашчатава В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс: XI—XVIII стст. Мн., 1986.
23. Скульптура и резьба Беларуси XII – XVIII вв. Мн., 1998.
24. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. У 5 т. Мн., 1984—1987.
25. Чантурыя В.А. Атлас памятников архитектуры и мемориальных комплексов Белоруссии. Мн., 1983.
26. Волошин В.Ф., Зельтен Н.А. Словарь архитектурно-строительных терминов. Мн., 1990.
27. Уайт Энтони, Робертсон Брюс. Архитектура. Формы, конструкции, детали: иллюстр. Справ. М., 2005.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

### Дадаткі:

Дадатак 1. Прыклады разгорнутага аналізу артэфектаў па розных відах мастацтва

#### Архітэктурныя збудаванні

**Полацкі Сафійскі сабор.** XI–XII стст. Пабудаваны пры князю Усяславе Брачыслававічу, паміж 1044 – 1066 гг. як праваслаўны мураваны пяцінефавы крыжова-купальны (7 купалоў, паводле іншых звестак – 5) храм, з 3 гранёнымі апсідамі. На кожным фасадзе (акрамя ўсходняга) было 6 прамавугольных плоскіх лапатак, якія адпавядалі ўнутранаму падзелу памяшкання 16 слупамі на нефы, 3 сярэднія нефы заканчваліся апсідамі. Сцены складзены з прыроднага каменю і плінфы ў тэхніцы паласатай муроўкі. У канцы XV – пачатку XVI ст. перабудаваны ў пяцівежавы храм абарончага тыпу. Паміж 1738–1750 гг. перабудаваны ў стылі позняга барока. У XVIII ст. сабор – трохнефавая мураваная базіліка з двума шмат’яруснымі вежамі на галоўным фасадзе. З усходняга боку ў кампазіцыю сабора ўключаны рэшткі сцен, склеп і гранёныя апсіды храма другой палавіны XI ст. Старажытныя апсіды і сіметрычная ім прыбудова да заходняга фасада ўтвараюць своеасаблівы трансепт, гранёныя крылы якога завершаны ў цэнтры купалам з ліхтарыкамі. Цэнтральны неф на галоўным фасадзе і з боку алтарнай апсіды завершаны фігурнымі атыкавымі франтонамі. Галоўны фасад дэкарыраваны ляпнымі гірляндамі на пілястрах, авальнымі нішамі на гранёных крылах, пінаклямі на вуглах ярусаў, вежаў і франтонаў. У будынку сабора пасля рэстаўрацыі (1985 г., архітэктар В. Слюнчанка) размешчана канцэртная зала з арганам.

**Заслаўская Спаса-Праабражэнская царква.** Пабудавана ў 2-й палове XVI – пачатку XVII ст. як Кальвінскі збор, пазней вядома як касцёл св. архангела Міхаіла, з 1840 г. Спаса-Праабражэнская царква. Размешчана на высокім узгорку, абкружаным ровам і высокім валам з 4 землянымі бастыёнамі па вуглах. Мураваная аднанефавая прамавугольная ў плане царква пад высокім 2-схільным дахам. З захаду да яе прыбудавана 35-метровая вежа-званіца. Усходні фронтон аздоблены неглыбокімі нішамі прамавугольнай формы. Мае класічныя прыкметы стылю рэнесанс.

**Нясвежскі касцёл Божага цела.** Першы помнік архітэктуры барока ў ВКЛ. У 1581 г. М.К. Радзівіл Сіротка пачаў будаваць мураваны касцёл, прызначаны для езуітаў. Але ён не задавальняў езуітаў і быў разбураны. У 1587 г. на тым жа месцы закладзены новы мураваны касцёл (Бернардоні). Трехнефавая крыжова-купальная базіліка. Мае бязвежавы галоўны фасад і

выцягнутую апсиду прэсбітэрыя з лучковым завяршэннем, па баках якой размешчаны двухпавярховыя прамавугольныя сакрысціі. Асаблівасцю касцёла з'яўляюцца сіметрычныя гранёныя капліцы св. Андрэя і св. Пятра, прыбудаваныя па баках базілікі побач з крыламі трансепта. Галоўны фасад вырашаны як самастойная сценка-шырма, далучаная да тарца базілікі і аздобленая ордэрнай пластыкай. Развітыя прафіляваныя і гарызантальныя цягі падзяляюць яго галоўны фасад на 2 ярусы і трохвугольны франтон; абапал верхняга яруса – рудыменты барочных валют. У інтэр'еры цэнтральны неф перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, крылы трансепта – перпендыкулярнымі да яго цыліндрычнымі скляпеннямі, бакавыя нефы – крыжовымі, сяродкрыжжа – паўсферычным купалам на круглым барабане, які апіраецца на ветразь і падпружныя аркі.

**Мінскі касцёл Сымона і Алены.** Чырвоны касцёл, помнік архітэктуры неаготыкі з рысамі мадэрна. Галоўным фасадам выходзіць на плошчу Незалежнасці, арганічна ўпісваецца ў яе ансамбль. Пабудаваны з чырвонай цэгля ў 1908–1910 гг. паводле праекта архітэктара Т. Пайдэрскага, пры ўдзеле У. Марконі і Г. Гая на фундацыі памешчыка са Случчыны Эдварда Вайніловіча і яго жонкі Алімпіі, якія вырашылі зрабіць вялікае ахвяраванне і пабудаваць касцёл у гонар святых Сымона і Алены як помнік па сваіх памерлых дзецях. Трохнефавы трохвежавы храм асіметрычнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі з развітай паўцыліндрычнай апсідай. Цэнтральны неф і трансепт накрыты ўзаемна перпендыкулярнымі двухсхільнымі дахамі. Ядром кампазіцыі з'яўляецца высокая прамавугольная чатырох'ярусная вежа, якая ўзвышаецца ў паўночна-ўсходнім баку. Абапал алтарнай часткі галоўную вежу дапаўняюць яшчэ 2 невялікія шатровыя вежы. З паўднёва-заходняга боку да галоўнага фасада прыбудавана аднапавярховая галерэя. Высокія шчыты фасадаў будынка аздоблены дэкарыраванымі архітэктурнымі паясамі, машыкулямі і інш. У цэнтры галоўнага фасада над галоўным уваходам, а таксама над уваходамі ў крылах трансепта знаходзяцца вялікія вокны–ружы. У былой алтарнай частцы – вітражы з выявамі юнакоў, якія ўвасабляюць алегорыі пяці мастацтваў. Каларыт вітражоў зеленаваты з чырвонымі ўкрапінамі. Над галоўным парталам касцёла – герб Вайніловічаў.

**Камянецкая вежа.** Камянецкі стоўп, пабудаваны паміж 1276–1288 гг. дойлідам Алексам паводле загаду валынскага князя Уладзіміра Васількавіча. Круглае ў плане, мураванае збудаванне (вышыня 30 м,

таўшчыня сцен 2,5 м) перакрыта нервюрным скляпеннем, над якім узвышаецца баявая галерэя з 14 прамавугольнымі масіўнымі зубцамі са скразнымі адтулінамі. Унутры вежа падзялялася на 5 ярусаў драўлянымі памостамі. Будынак складзены з цёмна-чырвонай і жоўтай брусчатай цэглы. Сцяна дэкарыравана атынкаванымі плоскімі арачнымі нішамі, прарэзана байніцамі. Мастацкая выразнасць пабудовы дасягаецца маналітнасцю аб'ёму, лаканічнасцю архітэктурнага вырашэння, удалым размяшчэннем вежы на ўзгорку, які быў абнесены валам з драўлянымі сценамі наверху.

**Крэўскі замак.** Пабудаваны пасля 1338 г., каля сутокаў рэк, у балоцістай мясцовасці, на насыпным узгорку, абкружаным ровам з вадою. У плане няправільны чатырохвугольнік, абнесены мураванымі сценамі (таўшчынёй 2,5–2,7 м, вышынёй 12–13 м) на двухметровым падмурку. Унізе складзены з каменю, уверху з вонкавага боку абмураваны цэглай, у паўднёвай сцяне – запасны ход, заходнюю праразае ўваход-праём спічастай формы. Абарону замка ўзмацняюць 2 вуглавыя вежы, размешчаныя па дыяганалі. На вышыні 10 м па перыметры сцен на драўляных бэльках была баявая галерэя-памост з байніцамі ў сценах на адлегласці 2,4 м адна ад адной. Паўднёва-заходняя княжацкая вежа выступае за перыметр сцен. Прызначалася для жылля князя і чэлядзі, мела, як мяркуюць, 4 паверхі са склепам-турмой ўнізе. Муруўка вежы да вышыні 3 м з каменю, вышэй – трохслаёвая. Паўднёва-ўсходняя вежа прыбудавана да замкавых сцен унутры двара пазней. Уязная брама была ў паўночнай сцяне.

**Нясвіжскі палацава-паркавы комплекс.** Закладзены князем М.К. Радзівілам Сіроткам у 1583 г. На пачатку будаўніцтва ўдзельнічаў італьянскі архітэктар Дж.Бернардоні. Замак быў абкружаны высокім земляным валам з бастыёнамі па вуглах, вадзяным ровам, шырокай дарогай з невысокім земляным насыпам. У XVII ст. па вуглах бастыёнаў пабудаваны 4 абарончыя вежы. Уздоўж галоўнай восі знаходзіліся мураваная брама з расоўным мостам і 3-павярховы палац з 8-граннымі вуглавымі вежачкамі. Злева аб брамы стаяў 2-павярховы гаспадарчы корпус, справа – 3-павярховая казарма з вялікай дзорнай вежай. У 1706 г. замак разбураны шведамі. Адноўлены і перабудаваны ў стылі барока пасля 1726 г. К. Ждановічам. Замак складаўся з палаца і дапаможных карпусоў абароны уязной брамы. Палац 3-павярховы. Перабудаваныя бакавыя карпусы злучаны з галоўным корпусам 3-павярховымі жылымі будынкамі,



а з уязной брамай – галерэямі. У выніку палац набыў замкнёную па перыметры паміганальную форму (пяцівугольнік).

### **Акропаль — свяцілішча багіні Афін**

Сэрцам Афін лічыцца Акропаль. Акропалем у Старажытнай Грэцыі называлась узвышаная і замацаваная частка горада, так званы верхні горад. Што ж уяўляе сабой афінскі Акропаль?

У халмістай даліне, у 5 км ад Эгейскага мора, з трох бакоў акружаны гарамі і рассечаны рэкамі Кіфіссос і Іліксос, узвышаецца скалісты холм. З трох бакоў яго схілы стромкі і непрыступны, і толькі з запада на холм вядзе зручны шлях.

Як сцвярджаюць археолагі, людзі пасяліліся на гэтым холме ў 16-13 ст. ст. да н. э. Вайска захопнікаў абыходзілі непрыступны холм на паўвостраве Аттыка і ішлі на юг, на Пелапанэс з яго багатымі гарадамі Мікены і Пілос.

Горад вакол Акропаля разрастаўся, і паступова Акропаль зрабіўся цэнтрам яго рэлігійным цэнтрам. У канцы 7 ст. да н. э. тут быў пабудаваны адзін з найболей старажытных храмаў Акропаля — Стары храм Афін. Ад яго засталіся толькі рэльефы, што аздаблялі франтоны.

У 5 ст. да н. э., у перыяд кіравання Перыкла на Акропалі пачалі будаваць новы комплекс пабудов, прысвечаных Афінне, якая лічылася заступніцай горада. Афіна ў старажытнагрэчаскай міфалогіі — багіня вайны і перамогі, а таксама розуму, ведаў і рамяства. Кіраваў будаўніцтвам Фідзій, вялікі скульптар Старажытнай Грэцыі.

Былі пабудаваны: вялікасны храм Парфенон, невялікі лёгкі і зграбны храм Афінны-Нікі, храм Эрэхтэён і Прапілей — урачыста аздобленыя каланады з белага мармура каля ўвахода ў Акропаль. У цэнтры Прапілей паміж калонамі праходзіць свяшчэнная дарога, па якой у дні свят і перамогі выязджалі калесніцы і вялі ахвярных жывёл. Пешаходы ішлі праз чатыры бакавыя праходы.

Храм Афінны-Нікі вельмі невялікі. Яго унутраныя памяшканні — усяго 4,19x3,78 м. У статуі Афінны-Нікі, якая знаходзілася ўнутры храма, не было крыл, каб яна назаўсёды засталася ў горадзе. Афіна-Ніка трымала ў адной руцэ шлем, у другой — гранат, сімвал свету.

Храм Афінны-Нікі знаходзіцца на самым краю скалы, якая стромка абрываецца ўніз. Адсюль адчыняецца цудоўны выгляд на мора.

Згодна паданню, менавіта з гэтай скалы кінуўся ўніз афінскі цар Эгей. Он чакаў вяртання свайго сына, Цесея, што біўся з пачварай

Мінатаўрам на востраве Крыт. У выпадку перамогі над караблём Цесея павінны быў развівацца белы парус, але, засмучаны стратай сваёй каханай Арыядны, Цесей забыў перамяніць чорны парус на белы, і Эгей, убачыўшы чорны парус, вырашыў, што яго сын загінуў, і кінуўся ў мора. З тых часоў, як апавядаюць грэчаскія міфы, яно і называецца Эгейскім. У падножжа башні ў антычныя часы было свяцілішча Эгея.

Здалёк здаецца, што самы вялікі храм Акропаля — Парфенон — знаходзіцца на скале. Але гэта не так: ён знаходзіцца на шматступеньчатым пастаменце. На жаль, сцены храма рухнулі ў 17 ст. пасля выбуха венецыянскай бомбы і засталася толькі адна западная сцяна і ажурная каланада. З апавяданняў, унутры храма знаходзілася пазалочаная, з слановай косткі статуя Афіны Парфенос (Дзевы) работы Фідзія. Статуя Афіны была высатай 12м і ўся зіхацела залатым убраннем. Левай рукой яна апіралася на шчыт, а ў правай трымала фігуру багіні перамогі—Нікі. Сярод герояў, выяўленых на шчыце Афіны, Фідзіі размясціў і самога сябе, у выглядзе лысага старога з камянем ў руцэ, і Перыкла ў выглядзе война з кап'ём. Сучаснікі палічылі гэта за блюзнерства, святатацтва і пасадзілі вялікага скульптара ў турму, дзе ён і памёр.

Парфенон аздабляла мноства скульптур. Да нашага часа засталіся толькі дзве. Яны знаходзяцца ў музеі Акропаля. Акрамя Фідзія, над скульптурамі для Парфенона працавалі Мірон і Алкамэн.

Аднак галоўным месцам пакланення Афіне быў не Парфенон, а іншы храм — Эрэхтэён. У ім захоўвалася старажытная драўляная статуя Афіны, паводле падання, якая звалілася з неба.

Каля севернага портыка храма знаходзіцца адно са свяшчэнных месц: след на скале, пакінуты маланкай Зеўса. Яна забіла Эрэхтэя, цара Афін, сына багіні Зямлі Геі і бога-каваля Гефеста. Перад западным портыкам расце свяшчэнная аліва — дар Афіны. Калі дрэва састарэцца, то садзяць новае. Паводле падання, Афіна і бог мора Пасейдон паспрачаліся за ўладу над Адрыатыкай. Старэйшыны горада вырашылі прысудзіць перамогу таму, чый падарунак будзе больш каштоўным. Пасейдон стукнуў у скалы Акропаля сваім трызубцам — і з'явілася крыніца салёнай вады. Афіна ўсадзіла ў зямлю кап'ё — і вырасла аліва. Старэйшыны аддалі перамогу Афіне.

У кутку западнай часткі храма каменнай кладкай агароджана крыніца з салёнай вадой — та самая крыніца Пасейдона.

На южнай сцяне Эрэхтэёна выдзяляецца портык з карыятадамі—статуямі дзяўчын, якія замяняюць калоны. Яны былі створаны ў 4 ст. да н. э. і былі напамінам а дзяўчынках 7-11 год, служак храма, прымаўшых удзел у абрадзе адзявання статуі Афіны ва ўрачыстае адзенне. Каб уратаваць статуі, што ўцалелі ад разбурэння, іх змясцілі ў музеі Акропаля, а на іх месца паставілі копіі.

### Жывапіс

#### Абраз “Маці Божая Адзігітрыя Іерусалімскай”

У калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры АН Беларусі захоўваецца выдатны і вельмі своеасаблівы твор — абраз “Маці Божая Адзігітрыя Іерусалімскай” са Здзітава, які па стылю і па ўскосных звестках некаторых дакументаў можна аднесці да сярэдзіны — другой паловы XVI стагоддзя. Праблема ў тым, што ўдакладненне яго зводу таксама, як і датаванне, выклікае пэўныя сумненні, а патрэба ў грунтоўнай атрыбуцыі вялікая. Гэты твор у пэўнай ступені ключавы ў адносінах да цэлага пласта мастацтва наступных дзесяцігоддзяў. Ён найбольш ранні з цэлага шэрагу абразоў канца XVI — першай паловы XVII стет, што валодаюць яскравымі адзнакамі мясцовай школы. У ім прыкметныя тыя рысы, якія атрымалі поўнае развіццё ў наступныя 100 — 150 гадоў. “Адзігітрыя Іерусалімскай” яшчэ ўвасабляе ў сабе жывапісную традыцыю папярэдняй эпохі, а менавіта візантыйскага познепалеалагаўскага мастацтва, і адначасова — прыкметы мясцовай школы, якая склалася пазней і на аснове іншых светапоглядаў.

Першае, што прыцягвае ўвагу ў гэтым творы, — яскравы лірызм і пранікнёнасць пачуццяў. І маці, і дзіця — у стане лёгкага суму і адначасова светлага спакою. Раскрыццю эмацыянальнага настрою абраза спрыяюць галоўным чынам здзіўляючая плавучасць ліній, што зліваюцца ў адзіны пругкі абрыс, а таксама мяккі рытм рухаў і светлы празрысты колер. У каляровай гаме перавалодваюць мяккія аранжава-рабінавыя, блакітныя і серабрыста-шэрыя тоны. Мафорый Марыі — рабінава-чырвоны з блакітным сподам і сярэбранай акантоўкай. Хітон шэрага колеру, а доўгая белая кашулька дзіцяці Хрыста мадэліравана пяшчотна-ружовымі ценямі. Прыкметнае вельмі выпраменьванне вытокаў святла, якое знаходзіцца недзе зверху. На ліках мяккія перлавыя цені і ледзь прыкметная падрумянка. Зусім светлае вохрыстае пакрыццё на светла-карычневай аснове старанна размыта і ўспрымаецца як свячэнне знутры. Дарэчы, аб жывапісе меркаваць складана, бо ён у пэўнай ступені змяніўся з-за памутнелага пакрыўнага лаку. На шчасце, лікі не абнаўляліся. Абнаўленні зроблены на адзенні і

німбах. Каля левага пляча Марыі парушаны першапачатковы абрыс. На рэльефным разьбяным фоне амаль цалкам згублена светлая пазалота (магчыма, серабрэнне). Усё гэта ў вялікай ступені змяніла агульнае аблічча абраза, але частковае раскрыццё, зробленае ў апошнія гады рэстаўратарам Аркадзем Шпунтам, дапамагае ўявіць сабе твор у першапачатковым стане і меркаваць аб яго сапраўдным каларыце.

"Маці Божая Іерусалімская" не толькі па сваіх выяўленчых прыёмах, але і па тэхніцы выканання — незвычайны абраз. Ён напісаны тэмперай з наступнай дапрацоўкай складак адзення алеем: алейнымі фарбамі зроблены ўсе прабелы на мафорыі Марыі, што надае складкам пэўную рэльефнасць і аб'ёмнасць пры агульнай плоскаснасці форм.

У цэлым гэты абраз захоўвае лад старажытнаберускага жывапісу XV— пачатку XVI стст. Ён манументальны па кампазіцыі і па вобразным ладзе, пазбаўлены ўсякіх элементаў жанравасці, дастаткова ўмоўны па сваіх выяўленчых сродках. Але, разам з тым, характар яго эмацыянальнай выразнасці адпавядае рэнесансавым настроям, якія ўжо ўкараняліся ў светаадчуванне беларускіх літаратараў, дойлідаў і мастакоў. Аб асобных элементах рэнесансавага дэкору гаворыць не толькі светлая і вельмі лёгкая каляровая гама, але і рэльефны арнамент на фоне. Дарэчы, дадзены абраз — найбольш ранні з вядомых нам твораў, што маюць такія развіты, ужо сфарміраваны і вельмі характэрны для беларускага іканапісу наступных часоў рэльефны разьбяны арнамент на фоне. На ўсіх захаваных творах XV— пачатку XVI стст. рэльефны арнамент маецца толькі на німбах або клеймах. Сам характар арнаменту — вельмі буйное лісце і завіткі аканты з насечкай у прамежках тыпу "рыбінай лускі" — тыповы для абраза другой паловы XVI — пачатку XVII стст. (абразы рухчанскага іканастанса). Спосаб датавання па асаблівасцях рэльефнага арнаментаванага фону ў беларускім мастацтвазнаўстве ўжо ў вялікай ступені распрацаваны. Таму можа быць прыменены і ў дадзеным выпадку. Такім чынам, паводле арнаментальнага фону, гэты абраз можна аднесці да сярэдзіны — другой паловы XVI ст. Прыкладна гэтаму ж перыяду адпавядае і стылістыка пісьма абраза, калі параўноўваць яго з больш познімі падпіснымі датаванымі творамі. Напрыклад, з абразом "Маці Божая Адзігітрыя" 1638 г. у Траецкай царкве в. Бездзеж на Палессі. Бездзежская "Адзігітрыя" вызначаецца большай аб'ёмнасцю ў мадэліроўцы форм і пачуццёвасцю ў перадачы матэрыялаў. Нават пры параўнанні здзітаўскай "Маці Божай" з "Параскевай" са Случчыны (НММ Беларусі), якую Н.Ф. Высоцкая аднесла да другой

паловы XVI ст., першы абраз робіць уражанне больш ранняга твора, дзякуючы плоскаснасці і ўмоўнасці форм.

Такім чынам, па стылю абраз "Адзігітрыя Іерусалімская" са Здзітава, што захоўваецца ў МСБК, можа быць аднесены да сярэдзіны — другой паловы XVI ст. Але маюцца яшчэ і ўскосныя дакументальныя доказы.

Гэты абраз быў упершыню выяўлены і апісаны экспедыцыяй АН Беларусі ў 1969 г. у Мікітаўскай царкве XVI ст. в. Здзітава на Палессі, а здзітаўская царква па сваім абліччы (ніжнія яе вянцы са старажытных дубовых брусоў) і па дакументах — самая старажытная з некалькіх дзесяткаў драўляных храмаў, што захаваліся на Палессі. Практычна аб кожнай драўлянай цэркаўцы ў гэтым рэгіёне, якая б малая і непрыкметная яна ні была, ёсць дакументальныя звесткі з інфармацыяй аб тым, калі і кім пабудавана яна першапачаткова або нанова на месцы старой. Аб здзітаўскай царкве сведчаць толькі старажытныя акты. Ва ўсіх апісаннях і спісах XIX—XX стст. спасылкі на яе перабудову адсутнічаюць. У адным з археаграфічных зборнікаў гаворыцца, што "царква Мікітская здзітавецкая ўфондована ў 1502 г. уладальнікам маёнтка Здзітавецкага Іванам Гурынам", і далей: "пабудавана з дрэва круглога", але дата пабудовы не паказана. У іншым археаграфічным зборніку ў запісе пад 1589 г. згадваецца святкаванне Вялікадня ў здзітаўскай Мікітаўскай царкве. І нарэшце, у АСД адзначаецца, што царква Мікітаўская ў Здзітаве, якая ў 1502 г. уфундавана і пабудавана Іванам Гурынам, перададзена святару Касавіцкаму з нагоды ўцёкаў папярэдняга папа, які скраў грошы і дакументы. Такім чынам, можна меркаваць, што гэтая царква, на заснаванне якой быў дадзены "пляц" і грошы ў 1502 г., пабудавана ў хуткім часе пасля фондуша, таму што будаўніцтва маленькай вясковай цэркаўкі не з'яўлялася справай занадта складанай і цяжкай.

Абраз "Маці Божая Іерусалімская" быў запрастольны, асабліва шанаваны ў гэтай царкве і, згодна з логікай, павінен з'явіцца ў ёй да моманту яе асвячэння. Такім чынам, звесткі аб узнікненні здзітаўскай царквы могуць служыць ускосным доказам таго, што "Маці Божая Іерусалімская" са Здзітава — абраз рукі мясцовага майстра, хутчэй за ўсё берасцейца, дзе ў гэты час працавала некалькі іканапісцаў, або, як іх тут называлі, малераў, і што абраз гэты — равеснік самой царквы. На жаль, ні ва ўсім рэгіёне, ні ў суседніх іншых абразоў з такой жа манерай пісьма не выяўлена. Але ў цэлым па стылю дадзены твор упісваецца ў кола ранніх абразоў Брэсцкага Палесся (прыклад — "Адзігітрыя" з Мышчыц у МСБК).

Згаданы абраз характарызуе высокі ўзровень і своеасаблівасць іканапіснага мастацтва ў XVI ст. на Брэсцкім Палессі.

У атрыбуцыі разглядаемага твора пэўную цяжкасць уяўляе і ўдакладненне зводу. Бліжэй за ўсё ён "Маці Божай Іерусалімскай", аднак некаторыя элементы кампазіцыі (напрыклад, пастаноўка правай ножкі дзіцяці) выклікаюць сумненні. Можна меркаваць, што ў гэтым рэгіёне ў дадзены перыяд складвалася свая мясцовая іканаграфія, былі, але не захаваліся другія назвы.

Атрыбуцыя "Маці Божай Іерусалімскай" са Здзітава, асабліва яе датаванне, мае вельмі важнае значэнне для разумення нараджэння і развіцця мясцовага стылю іканапісу, які ў сваю чаргу з'явіўся асновай для фарміравання мясцовай рэгіянальнай і агульнанацыянальнай беларускай жывапіснай школы XVI—XVIII стст.

### **“Мона Ліза” як шэдэўр Рэнесанснага жывапісу**

Знакамітая карціна Леанарда да Вінчы "Джаконда" была створана ў 1503 годзе. Гэта быў час Высокага Адраджэння. Калі ў 1499 годзе Мілан быў узяты французскімі войскамі, Леанарда пакінў горад. Пачаўся час яго блуканняў. Некаторы час ён працаваў у Фларэнцыі, дзе і быў напісаны партрэт Моны Лізы, жонкі багатага фларэнтыйца Франчэска Джаконда. Партрэт стаў адным з самых знакамітых твораў сусветнага жывапісу. Маладая фларэнтыйка, відаць, была незвычайнай, валявой асобай, разумнай і цэльнай натурай. Леанарда уклаў у яе дзівосны, накіраваны на глядача погляд, у знакамітую, быццам рухомую, загадкавую ўсмішку, у адзначаны няўлоўнай зменлівасцю выраз твару зарад такой інтэлектуальнай і духоўнай моцы, які падняў яе вобраз на недасягальную вяршыню.

Гэты твор паклаў пачатак жанру псіхалагічнага партрэта ў еўрапейскім мастацтве. Пры яго стварэнні вялікі майстра з бляскам выкарыстаў увесь арсенал сродкаў мастацкай выразнасці: рэзкія кантрасты і мяккія паўтоны, застылая нерухомасць і ўсеагульная цякучасць і зменлівасць, найтанчэйшыя псіхалагічныя нюансы і пераходы. Увесь геній Леанарда заключаны ў дзівосна жывым поглядзе Моны Лізы, яе таямнічай і загадкавай усмішцы, містычнай дымцы, якая агортае пейзаж. Гэты твор адносіцца да ліку найлепшых шэдэўраў мастацтва.

Вазары, распавядаючы аб партрэце Моны Лізы, апісвае яго з незвычайнай падрабязнасцю. Ні адзін іншы твор ні аднаго іншага мастака, нават куміра Вазары Мікеланджэла, не заслугоўваў такога дбайнага і

падрабязнага аналізу. Вазары сцвярджаў, што дадзены твор ўсякаму, хто хацеў бы бачыць, да якой ступені мастацтва можа пераймаць прыроду, дае магчымасць спасцігнуць гэта найлепшым чынам, бо ў ім прайграны ўсе драбнютка падрабязнасці, якія толькі можа перадаць тонкасць жывапісу.

Таму вочы Джаконды маюць той бляск і тую вільготнасць, якія звычайна назіраюцца ў жывога чалавека, а вакол іх перададзеныя ўсе тыя чырванаватыя водбліскі і валасінкі, якія падаюцца малюнку толькі пры вялікай тонкасці майстэрства. Вейкі зроблены накшталт таго, як сапраўды растуць на целе валасы, дзе гусцей, а дзе

радзей, і размешчаныя адпаведна порам скуры, не маглі б быць намалёваныя з большай натуральнасцю. Нос са сваімі цудоўнымі адтулінамі, ружававатымі і далікатнымі, падаецца жывым. Рот, злёгка прыадкрыты, з бакамі, злучанымі чырванню вуснаў з цялеснасцю свайго выгляду, падаецца не фарбамі, а сапраўдным целам. У паглыбленні шыі, пры ўважлівым разглядзе, можна бачыць біццё пульса. І сапраўды можна сказаць, што твор быў напісаны так, што прыводзіць ў недаўменне і ў страх любога саманадзейнага мастака, хто б ён ні быў. Між іншым, Леанарда звярнуўся ў час працы над партрэтам да цікавага прыёму: ён трымаў людзей, якія ігралі на ліры або спявалі, і былі блазны, якія падтрымлівалі ў Джакондзе веселасць і знішчалі меланхолію, якую звычайна перадае жывапіс выконваемым партрэтам. У Леанарда ж у гэтым творы ўсмешка пададзена настолькі прыемнай, што здаецца, быццам сузіраеш хутчэй чароўную, чым чалавечую істоту; сам жа партрэт лічыцца творам незвычайным, бо і само жыццё не магло б быць іншым.

Партрэт, несумненна, пісаўся доўга і быў даведзены да канца, што б ні гаварыў Вазары, які ў біяграфіі Леанарда апісваў яго як мастака, які прынцыпова не ўмее завяршыць ні адну буйную працу. І не толькі быў скончаны, але з'яўляецца адной з найбольш дбайна аздобленых рэчаў Леанарда. Чым жа тлумачыцца захапленне, якое ён укладваў у гэты партрэт?

Аб гэтым напісаны сотні старонак. Няма, вядома, недахопу ў рамантычных тлумачэннях. Так проста і зразумела: Леанарда закахаўся ў Мону Лізу і сумысна зацягваў працу, каб даўжэй заставацца з ёй, а яна цвяліла яго сваёй загадкавай усмешкай і даводзіла да найвялікшых творчых экстазаў. Ці трэба гаварыць, што гэтыя рамантычныя здагадкі не пацвярджаюцца нічым? Наадварот, ёсць шэраг фактычных і псіхалагічных

указанняў, якія рашуча ім супярэчаць. Захапленне Леанарда тлумачыцца іншым.

І гэтым разам, як заўсёды, мастацтва было для яго навукай, і кожная мастацкая праца - серыя навуковых эксперыментаў. І калі ён у твары Моны Лізы знайшоў мадэль, якая адпавядала яго запатрабаванням, ён паспрабаваў вырашыць некаторыя з самых высокіх і цяжкіх задач маляўнічай тэхнікі, яшчэ ім не вырашаных дагэтуль.

Ён хацеў пры дапамозе прыёмаў, ужо выпрацаваных і выкарыстаных раней, асабліва пры дапамозе свайго знакамітага сфумата, які даваў і раней незвычайныя эфекты, зрабіць больш, чым ён рабіў раней: стварыць жывы твар жывога чалавека і так абыграць рысы і выраз гэтага твару, каб імі быў раскрыты да канца ўнутраны свет партрэтамай. Быць можа, Леанарда не вырашыў гэтай задачы спаўна, але ён зрабіў партрэтам Моны Лізы так шмат, што ўсё далейшае мастацтва партрэта павінна заўсёды звяртацца да "Джаконды" як да ўзору недасягальнага, але абавязковага. На жаль, стан карціны такі, што шмат на ёй ужо і нельга ўбачыць. "Джаконда" вельмі пацямнела - яшчэ адзін пагубны вынік эксперыментатарства Леанарда з фарбамі. Праўда, у нас ёсць магчымасць параўнаць з ёй раннія копіі, якія ў нечым дапамогуць. Асабліва адна, якая знаходзіцца ў мадрыдскім Прада. Мастак, які капіраваў "Джаконду", не мудрагеліў з фарбамі, і яны засталіся такімі ж яркімі і свежымі, як былі і тады, калі ён перапісваў Леанарда. Гледзячы на гэтую копію, мы можам зразумець захапленні сучаснікаў з нагоды не толькі кампазіцыі, не толькі малюнка, не толькі гульні святлаценю, але і каларыту. Леанарда хацеў перадаць у партрэце Моны Лізы самы свой паўнакроўны, самы жыццярэдасны і жыццесцвярджалны твор, на які ён толькі быў здольны, і для гэтага даў волю свайму каларыстычнаму пачуццю. Вось чаму ён аддаваўся працы над партрэтам з такім захапленнем.

Здаецца, што амаль немагчыма сёння сустрэць чалавека, які б не бачыў гэтую карціну і якога б яна не закранула. Пры гэтым, кожны бачыць "Джаконду" па-свойму. Апроч таго, пры параўнанні некалькіх рэпрадукцый можна сказаць, што на кожнай з іх Джаконда выглядае некалькі па-іншаму. То яна здаецца старэйшай, то маладзейшай, то мякчэйшай, то халаднейшай, то насмешлівай, то задумлівай. І ўвесь час не пакідае ўражанне, што Мона Ліза назірае за тым, што адбываецца вакол яе. Здаецца, што вось-вось яна загаловаць з намі.



Аднак загадкавая Джаконда маўчыць. Маўчыць ужо шмат стагоддзяў і задумліва назірае за намі, гіпнатызуючы сваім дзівосным позіткам.

**Рэмбрант Харменс ван Рэйн: “Вяртанне блуднага сына”**

Карціна мастака Галандскай школы жывапісу была напісана каля 1668 -1669 г.г. на халсце. Тэхніка пісьма - алейная. Дадзены твор мастацтва з’яўляецца станковым відам жывапісу і належыць да біблейскага жанру. Сюжэтна-кампазіцыйным цэнтрам карціны з’яўляюцца фігуры старога з сынам. Цэнтр змешчаны ўбок, што азначае душэўныя ваганні герояў.

На прамавугольнай, вертыкальнай па фармату карціне мы бачым сюжэт, які Рэмбрант запазычыў з евангельскай прытчы аб блудным сыне. У прытчы распавядаецца аб нейкім маладым чалавеку, які, атрымаўшы ад бацькі сваю частку спадчыны, праматаў яе і пасля доўгіх блуканняў і пакут вярнуўся дадому, дзе бацька яму дараваў.

Мастак выбірае для сюжэта карціны той момант, калі пачуцці герояў напружаны да немагчымасці. Сын, які перанёс усе нягоды жыцця, глыбока пакаяўся. Ён не быў пэўнены у бацькоўскім прабачэнні. Сын падыходзіць да старога і становіцца перад ім на калені. Бацька нахіляецца над ім і абмацвае яго плечы дрыготкімі рукамі. Большая частка палатна пагружана ў прыцемкі, з якіх на першы план вылучаецца толькі галоўная група: сын, які стаіць на каленях у гразных лахманах і нахіліўшыся над ім стары у чырвоным плашчы. Паступова глядач заўважае, што ў карціне ёсць і іншыя персанажы: справа стаіць барадаты мужчына з кіем, з ценю выступаюць фігуры мужчыны і жанчыны, якія сядзяць. Яны глядзяць на сцэну, якая адбываецца з цікаўнасцю, але спакойна. Іх пачуцці, па-сутнасці, не маюць значэння ў параўнанні з напружанай да мяжы эмацыянальнасцю, якую мастак ажыццяўляе ў дзвюх галоўных фігурах. Жывапісны лад палатна Рэмбранта пабудаваны на характэрным для яго позніх прац кантрасце святлоценю і адкрытага колеру. Прыцемкі, якія акутваюць сцэну, надаюць падзеям асаблівую лаканічнасць. Гарачы чырвоны колер адпавядае накалу пачуццяў. Прадметы ў асобных частках кампазіцыі здаюцца то матэрыяльнымі, то як бы раствараюцца ў напружанай экспрэсіі. Усе маляўнічыя сродкі выразнасці падпарадкаваны адзінай мэце: перадаць тыя манументальныя людскія пачуцці, якія пераутвараюць свет, больш таго, якія служаць апраўданнем свету, якія робяць яго лепшым і больш дасканалым.

На нашу думку, твор прымушае задумацца над сэнсам жыцця, не забываць сваіх каранёў і цаніць кожную хвілінку свайго шчасця.

### **Нікала Пусэн: "Аркадскія пастухі"**

Мастак Нікала Пусэн ( 1594-1665) стаў стваральнікам напрамку класіцызм у жывапісе Францыі XVII стагоддзя.

Філасофская тэма смерці і цяжару зямнога паказана ў карціне як бы вельмі спрошчана. Дзеянне на палатне адбываецца, як і ў рэльефе, толькі на пярэднім плане, які з'яўляецца сэнсавай дамінантай, але гэта прастата - дасягненне вышэйшага артыстызма мастака. Перад намі амыты сонцам ландшафт. Трое юнакоў, калі меркаваць па вянках і кіях,- гэта пастухі - і юная жанчына з высакароднай паставай,- усе яны нагадваюць хутчэй антычныя статуі. Адчуваецца, што яны зусім выпадкова натыкнуліся на надмагілле. Адзін, уклечыўшы, разбірае надпіс "ET APCASIA ECO" - "І я быў у Аркадзіі". Што азначае: "І я быў маладым, прыгожым, шчаслівым і бесклапотным -памятай пра смерць". Другі юнак і маладая жанчына замёрлі, пагрузіўшыся ў задумлівасць. У свеце кароткай эпітафіі праяўляецца і сузіральны роздум крайніх фігур, і ўсхваляванасць тых, хто чытае, а іх прыгажосць надзяляецца асаблівым сэнсам. Старанна акрэсленыя дэталі, ураўнаважанасць фігур у прасторы, роўнае рассеянае асвятленне - усё гэта стварае пэўны ўзвышаны настрой, які цураецца мітусні. У гэтай карціне няма халоднай разважлівасці. Тут мы назіраем меру і парадак, кампазіцыйную ўраўнаважанасць. Усе прадметы і асобы знаходзяцца ў карціне невыпадкова Яны не хаатычна параскіданы, а складаюць нейкае адзінства - фігуры спалучаюцца ў групу у выглядзе квадрата. Гэта стварае пэўны эмацыянальны настрой - адчуванне ўстойлівасці. Спакой перадаецца статычнасцю позы, сіметрычнасцю схемы. Форма ствараецца перш за ўсё лініяй, контурам, святлоценевай мадэліроўкай. Плаўны і выразны лінейны рытм і статуарная пластыка цудоўна перадаюць строгасць і велічнасць ідэй і характараў.

Каларыт твора светлы, вока гледача цешыцца вытанчанымі спалучэннямі пяшчотных фарбаў. Вялікія лакальныя плямы: жоўтае з сінім адзенне дзяўчыны і сіняе адзенне юнака ствараюць пэўную каларыстычную сугучнасць з агульным карычнева-жоўтым фонам зямлі і надмагілля. Ствалы і галіны дрэў поўныя ўнутранай энэргіі. Можна вылучыць X-структуру, дыяганаль якой уваходзіць у кампазіцыю па назе аднаго з юнакоў (крайні справа). Цэнтр карціны, як ужо адзначалася,

выдзелены кантрастам сіняга і залатога. Цёплы каларыт таксама вырашае глыбіню прасторы. Стылістычныя асаблівасці і характар жывапіснага выканання: шырокая і вольная фактура мазка, гучныя светлыя лакальныя фарбы.

Можна адзначыць выключна свецкі характар артэфактаў, створаных Нікала Пусэнам на антычныя сюжэты. Значэнне творчай індывідуальнасці мастака ў раскрыцці вечнай каштоўнасці антычнага і хрысціянскага мастацтва. Прымірэнне з рокам, са сваім лёсам, дакладней, мудрае прыняцце смерці - гэта тое, што аб'ядноўвае класіцызм з антычным светаўспрыманням.

### **Карціна Фердынанд Рушчыца “Ля касцёла”**

Карціна "Ля касцёла". Аўтар — Фердынанд Рушчыц. Напісаў карціну ў 1899 годзе. Карціна напісана ў горадзе Багданаве — на радзіме аўтара.

Увесь твор нібы пранізаны яркім вясновым сонцам, літаральна напоены ім. У яго прамянях пейзаж важкі, матэрыяльны і натуральны. У ім адчуваюцца аб'ём і прастора, нягледзячы на тое, што паводле кампазіцыі ён досыць прасты і лаканічны. На карціне адлюстраваны касцёл у Вішневе, што непадалёк ад Багданова. У касцёла самабытная архітэктурна, даўняе аздабленне і ён цудоўна захаваўся.

Вытрыманы ў цёплых вохрыстых тонах, храм нібы захоўвае ў сабе і цеплыню дотыкаў людзей, якія будавалі яго, і цеплыню іх душ, калі яны маліліся ў ім. Забудова ў аснове сваёй аскетычная, суровая, як вера беларускіх сялян, што прыйшлі да храма.

Кампазіцыя твора вертыкальная і сіметрычная. Гэта падкрэслена скіраванымі ўгару сілуэтамі дрэваў (адно з іх, што знаходзіцца ў цэнтры, падзяляе карціну на дзве ўраўнаважаныя часткі) і пабудовай палатна на супастаўленні трох тонавых плямаў: дзвюх цёмных — узнесены да неба касцёл і прыкасцельная гаспадарчая пабудова — і аднаго светлага — сінь неба з велізарнымі кучавымі воблакамі. Пляма воблакаў, якія нібы свецяцца знутры, у верхняй частцы кампазіцыі ўраўнаважваецца светлай плямай сонечнага святла на паверхні пабудовы і на зямлі ля яе, падтрымліваецца яркімі ўспышкамі белых хустак прыхаджанак.

Важную ролю ў стварэнні эмацыянальнага настрою карціны адыгрывае жывапісная фактура палатна: мазкі, іх шчыльнасць, накірунак і велічыня. Шырокія, яны літаральна "лепяць" плоскасці і аб'ёмы. У залежнасці ад

сваёй формы надаюць паўнату, статычнасць і дынамічнасць, засяроджанасць на звышнатуральным — малітве і дбанні аб надзённым.

Фердынанд Рушчыц цудоўна перадаў прыроду ва ўсім яе багацці і дынамізме, такой, якой яна паўстае перад намі ў рэальнасці.

### **Карціна Тэадора Жэрыко “Плыт “Медузы”**

Карціна Тэадора Жэрыко “Плыт “Медузы” была створана ў 1818-1819 гадах. Гэта быў час росквіту мастацкага напрамку рамантызм ,а гістарычная эпоха першай трэці XIX характырававалася , прынамсі , у Францыі інтэнсіўнымі зменамі: смерч рэвалюцыі 1789 года скончыў з феадалізмам; консульства і імперыя Напалеона I ,яго пераможны марш па краінах Еўропы і канец марша,які надышоў так хутка; час расчараванняў пасля Венскага кангрэсу ў перыяд рэстаўрацыі Бурбонаў. Твор ,безумоўна,эпічны,паколькі змяшчае ў сабе канкрэтны аповед. Гэтая самая вядомая ,на думку даследчыкаў,выдатная карціна Жэрыко напісана на сюжэт не толькі сучасны,але і надзёны.Яна успрымалася дзякуючы гэтаму амаль як публіцыстычны твор. У 1816 годзе фрэгат "Медуза", якім кіраваў нявопытны капітан(атрымаў сваю пасаду па пратэкцыі), пацярпеў караблекрушэнне на шляху з Францыі ў Сенегал.Частка пасажыраў выратавалася на пляце,толькі на дванаццаты дзень іх знайшлі ў адкрытым моры. Твор станковага жывапісу створаны ў тэхніцы алею; яго можна аднесці да сюжэтнага жанру. Каларыт напружаны і нават ,думаецца кантрастны. Мастак выявіў момант,калі людзям,якія гінуць на пляцеДліснула надзея-яны ўбачылі на даляглядзе карабель. Прадумаўшы кампазіцыю ва ўсіх дэталях,мастак размясціў групы людзей такім чынам,што яны ў сукупнасці складаюць разгорнуты ў часе драматычны аповед. Тыя, што злева (стары з цела мёртвага сына) і іншыя - у перадсмяротнай аб'якавасці (яны як бы не падазраюць, што выратаванне магчыма). Людзі на сярэдзіне плыта ўжо глядзяць,прыўзняюцца, а астатнія з апошняй моцы падтрымліваюць маладога негра (ён узлез на бочку),які махае хусцінкай,каб іх заўважылі. Гэты маленькі сцяг надзеі-кульмінацыйная кропка кампазіцыі,вяршыня трохкутніка,які складаюць людзі.Але фігуры мерцвякоў і паўмёртвых на пярэднім плане не дазваляюць забыць пра жах таго,што адбываецца,а ветразь,надзьмуты ветрам,накіраваны ў адваротны караблю бок,ён адносіць плыт назад. Дык можа спадзяванні дарэмныя? Сэнс твора шырокі, ён перарастае сэнс рэальнага эпізода. “Сама Францыя, само наша грамадства паказана на пляце “Медузы”, - пісаў адзін з удзельнікаў падзей на караблі “Плыт

Медузы”.

Незадавальненне соцыумам, выключнасць сітуацыі, кантрастнасць характараў, напружанасць пачуццяў- усё сведчыць пра рамантызм у творчасці Жэрыко ў цэлым і ў гэтым творы ў прыватнасці.

Палатно ўяўляецца мне маштабным, вельмі вялікім па памерах. Магчыма, блытаю, але здаецца, такім яно і з’яўляецца на самай справе. Што да асабістых уражанняў, то я не адчуваю дваякасці, якая відавочна і ўздавалася раней: мне хочыцца верыць, што выратаванне прыйшло і да гэтых знясіленых людзей, і прыйдзе да усіх, хто верыць у будучыню, знаходзіць у сабе сілы выстаяць і перамагчы, урэшце, абставіны.

### **Карціна Івана Іванавіча Шышкіна “Дубкі”**

Карціна была напісана ў 1886 годзе ў мястэчку Дубкі пад Пецярбургам. Гэта быў перыяд заняпаду эпохі класіцызма і росквіту рэалізма (пач. XIX ст.).

Мастацкі стыль напісання карціны - класіцызм, а жанр твора - пейзаж, таму дакладней сказаць - класічны пейзаж.

Від жывапісу - станкавы.

Тэхніка выканання - алей.

І.І. Шышкін лічыў, што рускі лес - моц і багацце рускай прыроды і таямніца яе прыгажосці. Гэта стала яго асноўнай тэмай для напісання многіх пейзажаў, у тым ліку і "Дубкоў".

Галоўнае ў карціне - не выява дубоў, а "агульны план" прыроды. Дубкі сталі для аўтара прадметам паэтычнага захаплення. У карціне - рэальная мясцовасць Дубкі і пейзаж таксама рэальны, але ўжо як бы не "мясцовы", а характарны. Буйныя дубы нібы ўвасабляюць росквіт жыцця. Светлая і празрыстая карціна свету, аказваецца, не мае мясцовага каларыту. Мастак ажыццявіў характэрныя рысы прыроды, выразіў у іх сваё светаўспрыняцце. І разам з тым, у карціне праследжваецца нацыянальная афарбаванасць пейзажа (вялікі статак, маркотная вёска недзе ўдалечыні, раўнінная мясцовасць).

Углядаючыся ў карціну, уяўляеш: спякотны летні дзень, калі прытулак можна знайсці толькі ў цяньку; яскравае сонейка схавалася за дубамі і толькі святлацені на лістоце дрэў выдаюць яго; неба чыстае і празрыстае, няма ні адзінага воблачка, а паветра гарачае і разам з тым лёгкае. Дзівішся, наколькі натуральна мастак перадаў колер зелены, прычым без гіпербалы.

У цэнтры ўвагі, канечне, дубы. Іх сіла і магутнасць. Заўважаем, што нават жывёліна давярае іх сіле, адчувае спакой і абарону за магутнасцю дубоў. "Дубкі" як адзінае цэлае, непадзельнае, якое будзе набываць сваю сілу і моц за годам год.

Каларыт пейзажа цёплы, даволі спакойны. Аўтар па-майстэрску выкарыстоўвае кантрасныя каляровыя спалучэнні (блакітны, зялёны, жоўта-аранжавыя фарбы).

Карціна яркая, насычаная, нават жывая.

Пейзаж выклікае пачуццё станоўчай задаволенасці, добры, прыемны настрой.

### Іншыя віды мастацтва

#### Спектакль "Страсці па Рагнедзе"

Спектакль гэты нараджаўся доўга, а ў нечым і пакутліва. На працягу некалькіх гадоў ішла падрыхтоўчая праца. Мяняліся рабочыя назвы – "Рагнеда", "Анафема", нарэшце, "Страсці" ("Рагнеда"). На закрыцці сезона, летам 1995 г., была паказана доўгачаканая, доўгаабяцаная прэм'ера балета, народжанага ў суаўтарстве кампазітара Андрэя Мдывані, харэографа Валянціна Елізар'ева, дырыжора Генадзя Праваторава, сцэнографа Вячыслава Окунева.

Перыяд абуджэння нацыянальнай свядомасці, абвостранай, асаблівай цікавасці да ўласнай гісторыі і яе герояў не мог не адбіцца на выбары тэмы новага сцэнічнага твора. Гістарычнае мінулае Беларусі і яго сувязь з сённяшнім днём, з маральнымі, духоўнымі пошукамі сучаснага чалавека адлюстроўвае гэты балет, у якім легендарная Рагнеда паўстае як жывы, пераканаўчы характар, а драма яе жыцця дапамагае глядачу шмат зразумець у сучаснай рэчаіснасці.

Музычны ўступ малюе ва ўяўленні слухача чорную бездань космасу, які імкліва разгортвае перад намі глыбіню далёкіх стагоддзяў, падзей крывавай і жорсткай гісторыі. Неўзабаве дынамічная, імклівая плынь музыкі паяднае, злучыць няўмольна-агрэсіўную тэму Уладзіміра і тэму нашэсця, пажару Полацка.

Прасторы сцэны захінае празрыстая заслона - абгарэлая старонка летапісу з непаўторнай прыгажосцю старажытнага арнаменту і літар. Так з першай сцэны заяўлена тэма, і дзеянне будзе далей развівацца як барацьба Красы і Тлену, Жыцця і Смерці, Шчасця і Гора, Духоўнасці і Насілля.

Паганскія драўляныя ідалы, пшчотны блакіт маляванага пано. Першая сцэна, “Рагнеда - князеўна Полацкая”, малое амаль ідылічную карціну. Танцы Рагнеды і яе сябровак - гэта свет непахісны і цудоўны, свет дзявочых мар, чакання, гарэзных гульняў, які выпраменьвае эмацыйнае святло. З’яўленне трох сляпых старцаў, якія прадракаюць бяду, прыпыняе ідылію. Іх вобразы скразнай ніццю пройдуць праз увесь спектакль як своеасаблівая персаніфікацыя Лёсу з яго непрадказальнасцю, няўмольнай і жорсткай сілай.

Сцэна паганскага палявання, пабудаваная на імклівых музычных рытмах, дынамічным танцавальным малюнку (яна папярэднічае першаму дуэту Рагнеды і Яраполька), - адзін з эпизодаў, які найбольш уражвае. У імклівай пагоні ўвасоблена нешта ад спрадвечнага драматызму ўзаемаадносін жанчыны і мужчыны.

Адажыю Рагнеды і Яраполка, вельмі прыгожае па лініях і пластыцы, перадае душэўнае хваляванне, кранальную пшчоту і ласку. Цнатлівы лірычны дуэт - нібы першае набліжэнне герояў да ўнутранага свету адно аднаго. Нагул у пабудове балета “Страсці” пастаноўшчык выкарыстаў прыцып амаль кінематаграфічнага мантажу сцэн, яднаючы эпизоды па прыцыпе кантрастаў - эмацыйных, сэнсавых, што ўзмацняе іх псіхалагічнае ўздзеянне.

З’яўленне сватоў наўгародскага князя Уладзіміра — першы падступ той сілы, якая зменіць, перайначыць лёс Рагнеды і Полацкага княства. Нахабная, самазадаволенасць красамоўна чытаецца ў іх танцы. Сваты, гэтак, як і блазны, успрымаюцца ці то як чэрці з пекла, ці то як увасабленне горшых, ганебных рысаў характару Уладзіміра. Стракатае чырвонае і аранжавае адзенне, акаваныя золатам куфры - усё гэта колерава ўзмацняе адчуванне псіхалагічнай агрэсіі. Уладзімір у спектаклі - малады, прыгожы, самаўлюблёны і бязлітасны пераможца. Красамоўнай ўспрымаецца і такая рэжысёрская дэталі: Рагнеда яшчэ не сказала свайго апошняга “не”, а ў фінале сцэны сватання ўжо з’яўляюцца воіны Уладзіміра з факеламі. Яны чакаюць узмаху рукі, каманды - дратаваць, паліць, забіваць.

Так лёс ставіць Рагнеду ў сітуацыю, калі выбару няма. І таму такія трывожныя яе маналогі, такія пакутлівыя роздумі. Усведамляючы грозную сілу, якая ёй супрацьстаіць, Рагнеда нават перад пагрозай спалення Полацка не можа здрадзіць сабе, пераступіць цераз каханне да Яраполка, зрабіцца жонкай чужога ёй чалавека.

Пластычная тэма паляўнічага і яго ахвяры ў пачатковых сцэнах балета, што мела хутчэй гулліва-жартаўлівы сэнс, набывае тут злавеснае гучанне. Абражанае самалюбства “рабыніча”, жорсткасць кіруюць усімі далейшымі ўчынкамі Уладзіміра. Нават барацьбы д'ябальскага і чалавечага няма ў яго душы - толькі раз'юшаны звер у чалавечым абліччы. Вобраз Уладзіміра ў першай палове балета - гэта апалогія зла, рабаўніцтва, гвалту.

Дзве апошнія сцэны першага дзеяння – “Помста Уладзіміра” і “Попел Полацка” - яго эмацыйная і сэнсавая кульмінацыя, увасобленая музычнымі, харэаграфічнымі і сцэнаграфічнымі сродкамі. Згвалтаваная на вачах бацькоў Рагнеда, забітыя Рагвалод, яго жонка і сыны, аслеплены Яраполк... Пажар, масавыя забойствы, знішчаны горад - часам здаецца, што глядач не вытрымае псіхалагічнага ўздзеяння спектакля, што пастаноўшчыкі выпрабоўваюць яго пачуцці на трываласць.

Танец агню, які выконвае жаночы кардэбалет, здаецца амаль сатанінскім. На жывапісным пано, якое ўзмацняе ўражанне відовішча, - мора крыві, трупы, шкілеты, чарапы. Усё жывое знішчана, зняважана, растаптана. Напаўжывая, амаль звар'яцелая ад гора, ледзь ідзе па руінах Полацка Рагнеда. Пастаноўшчыкі балета, здаецца, змяшчаюць гледача сярод спаленых, разбураных будынкаў, сярод плыні крыві, целаў загінулых. Але ўзнавіць на сцэне дух, атмасферу, вобразы IX стагоддзя ў формах пластычнай гармоніі наўрад ці магчыма. З'яўленне старцаў на папялішчы Полацка ўзмацняе гэтае апакаліптычнае відовішча. Разам з трыма старцамі ідзе Яраполк, яшчэ нядаўна князь, уладар, чыя душа была азорана каханнем, а цяпер сляпы беспрытульны вандроўнік...

Балет “Страсці” трымае ў эмацыйным, інтэлектуальным напружанні ад першай да апошняй сцэны. Ён ёмісты, шматзначны. Метафарычная празрыстасць, алегарычнасць, уласцівыя вобразам і ўсёй трактоўцы тэмы, вельмі дакладна адпавядаюць прыродзе балетнага жанру, балетнага відовішча, у якім праз трагічны лёс Рагнеды адлюстроўваецца трагічны лёс народа, што на працягу многіх стагоддзяў імкнуўся да незалежнасці, але заўсёды быў яблыкам разладу для блізкіх і далёкіх усходніх і заходніх суседзяў, народа, які прагнулі або знішчыць, або далучыць і паглынуць...

Метафарычная і назва твора. З аднаго боку, яна нагадвае пра біблейскі жанр (1-я частка спектакля, у цэнтры якой лёс галоўнай гераіні, мае назву “Страсці па Рагнедзе”), а з другога боку, страсці - пагібельны вір жаданняў, не азораных, не прасветленых узнёслай духоўнасцю натуры.



Невыпадкова другая дзея балета называецца “Шлях да пакаяння”, што датычыць найперш Уладзіміра.

Менавіта баляваннем у Кіеве пачынаецца другая дзея. Весаюсць пераможцаў куплена цаной жыцця забітых, знявечаных, паланёных. Тонка і ненавязліва балетмайстар інтануе пластыку гулякаў элементамі традыцыйнага рускага танца, праз характар яго лексікі пазначыўшы месца і час дзеяння. Чырвоны з золатам (язычніцкі) колер свету князя і наложніц успрымаецца асабліва кантрастна ў параўнанні з дымнымі, чорнымі папялішчамі Полацка. Чырвоны колер, што акцэнтуюецца ў адзенні Уладзіміра, успрымаецца як колер крыві, пажараў, як увасабленне неўтаймоўных, не падпарадкаваных розуму жаданняў.

У другой дзеі балет выходзіць на прастор шырокіх філасофскіх абагульненняў. І звязаны яны найперш з ідэямі хрысціянства, тэмай хрышчэння. Дарэчы, “Страсці” задумваліся як спектакль, прысвечаны менавіта гэтай тэме. Маштаб і драматызм яе ўвасаблення сапраўды здзіўляюць. Упершыню на балетнай сцэне, у беларускім музычным тэатры паказана тэма прыняцця хрысціянства. Мастацкая думка, выяўленая сродкамі музыкі, харэаграфіі і сцэнаграфіі, ніколі не сягала так далёка ў гісторыю.

Тэма хрышчэння ўваходзіць у спектакль разам з вобразам Ганны Багранароднай. Цёплы вохрыста-жоўты каларыт жывапіснага задняга плану з тужлівай і ўзвышанай выявай Маці Божай, які нагадвае старадаўні абраз, падтрыманы залацістым адзеннем царэўны і візантыйскага пасольства, залатой парчой свету, мігценнем свечак.

Ганна ў спектаклі па-жаночы прывабная. У пластыцы візантыйскай царэўны міжволі чытаецца нешта змяінае, каварнае і ўладарнае адначасова. У паўтаральнасці элементаў яе танцавальнага сола - самазадаволеная ўрачыстасць. І яшчэ - усведамленне сваёй вышэйшай, амаль месіянерскай ролі. Зачараваны Уладзімір гатовы падпарадкавацца ёй ва ўсім, нават у прыняцці веры. Любоўнае адажыю Ганны і Уладзіміра поўнае тамлення, гарачай страсці, пачуццёвай асалоды.

“Хрышчэнне Русі” - адна з найбольш драматычных сцэн спектакля. Гарманічнае адзінства музычна-харэаграфічнага і сцэнаграфічнага вырашэнняў робіць сцэну хрышчэння эмацыйнай і сэнсавай кульмінацыяй другой дзеі. Шугае вогнішча, віруе вада, свішча бізун, уладарна ўкладзены ў рукі Уладзіміра Ганнай, паўсюль енк, гора. Незвычайная экспрэсія музыкі і пластыкі адлюстроўвае спрадвечную трагедыю народа, у якога ізноў, як і

ў Рагнеды, няма выбару, якога гвалтам, сілай прымушаюць прыняць хрысціянскія ідэі дабрыні, спагады, усёдаравання...

Сцэна “Замак Рагнеды” змяшчае развязку асабістай драмы галоўнай гераіні. І далей балет імкліва рушыць да свайго фіналу. Як сон, як мара Рагнеды, як трызненне яе адзінокай душы перад глядачом узнікае дуэт Рагнеды і Яраполка. Гэта адажыю высокага пачуцця, былога шчасця і горкай пакуты, танец няспраўджанага лёсу, знішчанага кахання. А потым, пасля няўдалай спробы забойства Уладзіміра, шлях Рагены і яе сына Ізяслава з Кіева на радзіму будзе ўспрымацца як набыццё свабоды, як горкае, але шчасце. І гэты шлях перакрыжуецца са шляхам сляпых старцаў, шляхам невідучага манаха, у якім гераіня пазнае Яраполка. Усіх іх жорсткі лёс раскідаў па няўтульнай, спапялёнай зямлі.

Спектакль прыходзіць да свайго завяршэння, калі пад прасветленую малітву хору “Господи, помилуй меня” Ізяслаў спалучае рукі Рагнеды, Яраполка, Уладзіміра. А ў глыбіні сцэны ўзнікаецца жывапіснае пано з выявай старадаўняга горада, абмытага дажджамі, апяразанага вясёлкай, прыгожанага шматколернасю кветак. Адноўлены, адроджаны Полацк.

Балет “Страсці” дазваляе ўбачыць мінуўшчыну і сучаснасць як непадзельную, няспынную плынь жыцця нацыі, бо гісторыя ўласнага роду жыве генетычна ў кожным духоўна абуджаным чалавеку. Стваральнікі спектакля паказалі сябе буйнымі майстрамі эпічнага жанру, мастакамі, якія вольна адчуваюць сябе ў неабсяжным космасе гісторыі і ў космасе чалавечай душы.

### **Опера “Дзікае паляванне караля Стаха”**

Прэм'ера оперы “Дзікае паляванне караля Стаха” Уладзіміра Солтана адбылася 6 сакавіка 1989 г. у Мінску. Гэта быў доўгачаканы і актуальны твор. Па сведчанні крытыкаў, “стваральніку оперы ўдалося агаліць самы нерв сучасных грамадскіх настрояў. Доказам гэтаму стаў гарачы... водгук залы, які надзвычайны і рэдкі для нашай публікі”.

Пастаноўка “Дзікага палявання караля Стаха” стала вельмі значнай з'явай у развіцці нацыянальнага музычнага тэатра. Творча развіваючы лепшыя традыцыі беларускага опернага мастацтва, кампазітар напісаў сучасны твор на аснове народных паданняў, паспяхова вырашыў праблемы музычна-сцэнічнай драматургіі.

Знамянальны і сімптаматычны сам зварот да аднайменнай аповесці Уладзіміра Караткевіча - пісьменніка, якога і актыўна чытаюць, і глыбока

шануюць: ён з'яўляецца адным з абуджальнікаў руху за адраджэнне нацыянальнай самасвядомасці, культуры, мовы, што шырока разгарнуўся на Беларусі ў сярэдзіне 1980-х гг.

За знешне прыкметнай фабулай твора, "закручанай" авантурнай інтрыгай схаваныя думкі пра беларускі народ, яго гісторыю. "Я... шукаў свой народ, - гаворыць галоўны герой аповесці этнограф-фалькларыст Андрэй Беларэцкі, - і пачынаў разумець, як многія ў той час, што ён тут, побач... І паўсюль... я бачыў гора народа майго, даражэй за які - я зараз ведаю гэта - у мяне не было нічога на свеце"

Аповесць Уладзіміра Караткевіча адметная рамантычным пачаткам. Гэта адбілася як на самой назве, так і на даволі празрыстай сімволіцы імён персанажаў: адзін "свет" прадстаўлены Надзеяй Яноўскай, Беларэцкім, Свеціловічам, другі —змрочны - Варонам, Дубатоўкам, Берманам. Аповесць прыцягвае разнапланавасцю сітуацый, іх рамантычнай таямнічасцю, каларытнасцю вобразаў, бліскучым дэтэктыўна-меладраматычным выкладам думкі, дзе зліваюцца разам легенда і рэальнасць. "Дзікае паляванне караля Стаха" не толькі займальна напісана: гэтая аповесць музычная ў сваёй аснове. Чытач міжволі ўнутраным слыхам успрымае гучанне дзікага палявання, яд якога дрыжыць зямля і халодным страхам скоўваюцца сэрцы герояў, гучанне балю ў замку Яноўскай і страшэннай оргіі халасцяцкай вечарынкі ў "бярлозе" Дубатоўка. Музыка нібы "зыходзіць" і ад галоўнага героя - фалькларыста Беларэцкага, і ад народных персанажаў, і ад прыроды, што акаляе стары замак. Прырода - адзін з асноўных мастацкіх вобразаў аповесці.

Паказальная надзвычай глыбокая павага стваральнікаў оперы да аповесці У.Караткевіча і яго творчасці ў цэлым. "Зварот да прозы Караткевіча я лічу вельмі адказным - бо пісьменнік, на мой погляд, адзін з самых сумленных, адданных прадстаўнікоў беларускай літаратуры... Да аповесці Караткевіча я адношуся з вялікай павагай, гэта мой самы любімы твор. Колькі думак і музычных інтанацый узнікла пасля яе прачытання!"-пісаў У.Солтан.

Опера не ілюструе аповесці У.Караткевіча, бо жанр оперы мае свае законы, з якімі абавязаны лічыцца і кампазітар, і лібрэтыст. На долю стваральніцы лібрэта Святланы Клімковіч выпала няпростая задача: з усёй разнастайнасці сюжэтных ліній трэба было вылучыць толькі галоўныя і адмовіцца ад другарадных персанажаў і падзей. Вырашэнне гэтай задачы

дазволіла зрабіць дзеянне дынамічным, з дакладна расстаўленымі акцэнтамі.

Сцэнарны план оперы, заснаваны на драматычных вузлах, даволі ўдалы. Увага засяроджваецца менавіта на тых момантах, якія даюць магчымасць найбольш яскрава рэалізаваць прынцыпы рамантычнай оперы і ў той жа час не скрываюць дэтэктыўнай асновы сюжэта аповесці. Буйным планам пададзены дзве асноўныя лініі: фальклорна-эпічная і рамантычная. Эпічны пачатак твора выяўляецца праз панарамны паказ жыцця народа (тут спалучэнне гісторыі, песеннай творчасці, паданняў і некаторых побытавых дэталей), што выгадна адрознівае "Дзікае паляванне караля Стаха" ад опер мінулых гадоў з іх апорай на героіка-патрыятычную тэматыку.

Жанр оперы вызначаны У.Солтанам як лірыка-драматычная аповесць. Жанравы сінтэз ідзе ад спалучэння рамантычнага пачатку і асобных традыцый эпічнай оперы і прадвызначае некаторыя асаблівасці музычнай драматургіі і музычнай мовы.

Прынцып арганізацыі музычнага матэрыялу твора падпарадкоўваецца асноўнай драматургічнай канцэпцыі, якая заснавана на палярным проціпастаўленні добра і ліха, шчырасці і здрадніцтва. Калі ў I акце кампазітар абапіраецца на сюжэт аповесці, то ў II ён перамяшчае дзеянне ў псіхалагічную плоскасць і надае яму сімвалічны характар. На вобразы Беларэцкага і Яноўскай праектуюцца агульначалавечыя праблемы.

Опера складаецца з 2 актаў і 4 карцін, змацаваных аркестровымі эпізодамі. Пралог да оперы, у якім малюецца карціна прывідна-жудаснага дзікага палявання, прасякнуты цяжкай атмасферай смяротнага страху і чакання фатальнага зыходу.

У I акце галоўным чынам прадстаўлена таямнічае акружэнне Яноўскай - запушчаны стары замак, яго незвычайныя насельнікі. Усё дзеянне тут напоўнена трывогай, страхам, прадчуваннем бяды. Нават вальс, які скразной лініяй праходзіць праз I акт, набывае лейттэматычнае значэнне хвалявання і трывожнага чакання. Вальс нясе тут вялікую сэнсавую нагрузку. Псіхалагічна тонка распрацоўваючы тэму вальса, кампазітар знаходзіць для яго пачатку арыгінальны сродак: мелодыя нібы "зыходзіць" з механічных гукаў старадаўняга гадзінніка ў пакоі Яноўскай. Гэта зусім не выпадкова, бо гадзіннік - сімвал хады жыцця, і Надзея "ажывае" пры з'яўленні Беларэцкага, бачыць у ім свайго выратавальніка.

У сцэне балю, якая пабудавана на калейдаскапічнай змене танцавальных матываў (паланез, кракавяк, мазурка), вальс выяўляе тэму мары Яноўскай пра шчасце. Але з далучэннем да танцаў гасцен гучанне вальса становіцца ўсё больш злавесным: амаль усе госці - удзельнікі дзікага палявання, якое ўжо колькі часу не дае спакою Яноўскай. Мясцовы памешчыкі Дубатоўк і Варона, дварэцкі Берман, а таксама шляхціцы імкнуцца пад маскай добразычлівасці расправіцца з апошняй прадстаўніцай старадаўняга роду Яноўскіх. Каб перадаць сапраўднае аблічча прысутных злодзеяў, кампазітар накладвае на чыстую празрыстую мелодыю вальса іншую тэму, у выніку чаго гучанне набывае злавесна-дысанансны характар.

Першы акт оперы з'яўляецца найболей дынамічным і напружаным, падзеі разгортваюцца ў драматычнай, і нават трагічнай, форме.

У II якце перадача востразахапляльных падзей і напружаная дынаміка дзеяння змяняюцца раскрыццём характараў асноўных герояў. 2-я, 3-я і 4-я карціны II акта - гэта своеасаблівы паказ трох станаў чалавечага духу - лірычнай споведзі, мары пра шчасце і помсты.

Народная лінія твора ў 2-й карціне падаецца праз гучанне мужчынскага хору "Ой, ляцелі гусі" і жартаўліва-танцавальнага жаночага хору "Ля крынічанькі, ля вадзічанькі". Пранікнёны расказ Рыгора гучыць без аркестравага суправаджэння. Маналог-споведзь Беларэцкага, своеасаблівы філасофскі роздум пра лёс роднай зямлі, - "Чым угнявіла ты Бога?" - з'яўляецца цэнтральным момантам карціны. Тут выкарыстаныя словы Алеся Загорскага, героя рамана У.Караткевіча "Каласы пад сярпом тваім".

У 3-й карціне галоўная роля адводзіцца глыбокаму і хвалючаму вобразу Надзеі Яноўскай. Яе разгорнутая арыя і дуэт з Беларэцкім напісаны ў традыцыях лірычнай оперы.

Яркай тэатральнасцю вызначаецца 4-я карціна. У яе цэнтры - Дубатоўк і яго "д'ябальская оргія" (яна ўспрымаецца як апафеоз ліха). Тут зладзей паказаны ў сваім сапраўдным абліччы, і яго арыёза адлюстроўвае яго жыццёвае крэда.

Ідэя расплаты, збавення становіцца ў оперы галоўнай і атрымлівае філасофскі сэнс: легендарнае дзікае паляванне ператвараецца ў суд над Дубатоўкам.

Кожны з персанажаў оперы мае сваю інтанацыйную сферу і псіхалагічную характарыстыку. Цэнтральная фігура развіцця дзеяння -

Дубатоўк, тыповы рамантычны злачынец, які ўвасабляе найбольш таямнічы і злавесны пачатак у творы. Вобраз Дубатоўка выпісаны кампазітарам ярка і цікава: герой заўсёды ў руху, ён - абавязковы ўдзельнік усіх вузлавых эпізодаў оперы. Беларэцкі - больш статычны герой, але ён з'яўляецца сімвалам мужнасці і высакароднасці. Яго вакальная партыя мае агульныя інтанацыі з партыяй Яноўскай, што падкрэслівае блізкасць герояў, роднасць іх душ. Вобраз Надзеі Яноўскай - адзіны ў оперы жаночы вобраз - складаны, псіхалагічна тонкі. Мелодыка яе вакальнай партыі адлюстроўвае глыбіню яе характару і шырокі дыяпазон пачуццяў.

Дакладна распрацаваныя вобразы і другасных персанажаў. Асабліва цікавымі тут з'яўляюцца музычныя вырашэнні вобразаў дварэцкага Бермана і

шляхціца Вароны. Вакальная партыя апошняга перадае яго фанабэрлівы і ганарысты характар. Таямнічы, усюдысны і ўсёведны Берман, які, як цень, мітусіцца па замку, вызначаецца ў музыцы праз сферу адрывістых, вуглаватых інтанацый.

Вялікую вобразна-псіхалагічную нагрузку ў оперы нясе аркестр. Менавіта ён цэментуе дзеянне, надае перадачы падзей эмацыйны тонус. Музыка выступае ў вузлавых эпізодах як элемент дзеі. Перш за ўсё гэта тычыцца момантаў, звязаных з дзікім паляваннем, якое вырашана выключна сродкамі аркестра.

Дзікае паляванне - гэта асноўная тэма оперы, стрыжань драматургічнага развіцця. Усе персанажы ў свой час так ці інакш сутыкаюцца з ім, яно навісае над усімі, як нейкі змрочны дзень. Пачатак оперы - ужо своеасаблівая кульмінацыя, бо твор пачынаецца адразу карцінай палявання. Спачатку ціхае і таямнічае, гучанне тэмы палявання перарастае ў страшэнны грукат. Яно часам заснавана на гукаперайманні: слухач чуе стук капытоў, гук паляўнічых рагоў, шум лесу. У заключнай карціне ў эпізодзе, калі гіне Дубатоўк, музыка дасягае сапраўды захапляльнай сілы, ператвараючыся ў магутны паток гукаў, і ў гэтым нарастанні рокату увасоблены трагічныя падзеі з гісторыі Беларусі, адчуваюцца яе пакуты, стогн загубленых душ. На працягу ўсёй оперы тэма палявання вобразна пераасэнсоўваецца, ператвараючыся з сімвала сродку знішчэння ў меч расплаты.

Пастаноўка оперы супала з пачаткам хвалі адраджэння ў сярэдзіне 1980-х гг. Опера У.Солтана - гэта свайго роду "дзіця часу", бо яна спалучае ў сабе і традыцыйныя прыёмы драматургіі, і кампазіцыі рамантычнай

оперы, і сучасную накіраванасць асобных элементаў музычнай мовы. Але галоўным у гэтым творы з'яўляецца заўсёды актуальная праблема барацьбы добра і ліха.

Калі востра стаіць пытанне нацыянальнай самасвядомасці, самастойнасці мовы, культуры, нацыянальнай памяці, - з'яўленне гэтага твора становіцца нейкім сімвалам духоўнага жыцця.

### **Таката і фуга рэ-мінор Іагана Себасцьяна Баха**

Яскравым прадстаўніком музычнай культуры 18 стагоддзя з'яўляецца нямецкі кампазітар Іаган Себасцьян Бах. Яго любімым інструментам быў арган. Адным з цікавейшых арганых твораў Баха з'яўляецца Таката і фуга рэ-мінор.

Музычны твор вылучаецца асаблівай раскошай стылю, сваёй незвычайнай драматычнасцю. Рэльефнасць, "аб'ёмнасць" музычных вобразаў такаты збліжае яе з вобразамі опернай музыкі. Бах належыць да прадстаўнікоў барочнага стылю, панаваўшага ў Еўропе ХVIII ст., і яго твор, Таката і фуга рэ-мінор, гэта падкрэслівае. Напісана таката ў Веймарскім перыядзе (1708-1717 г.) жыцця і творчасці Баха, у нямецкім горадзе Веймары.

Таката пачынаецца трывожным, але мужным валявым заклікам. Ён гучыць тры разы, апускаючыся з адной актавы ў другую і прыводзіць да грамавога акордавага раскату ў ніжнім рэгістры. Так у пачатку такаты акрэсліваецца пацёмкавы, грандыёзны гукавы прастор. Далей чуюцца моцныя впртуёзныя пасажы н шырокія акордавыя ўсплёскі. Іх некалькі разоў раздзяляюць паузы і прыпынкі на працяглых акордах. Такое супрацьпастаўленне хуткага і маруднага руху нагадвае насцярожаныя перапынкі паміж барацьбой з буйнай стыхіяй. А пасля свабоднай, імправізацыйна пабудаванай такатай гучыць фуга. Яна сканцэнтравана на імітацыйным развіцці адной тэмы, у якой валявы пачатак быццам бы перапыняе стыхійныя сілы. Шырока разгарнуўшыся, фуга перарастае ў коду - канчатковы, вынікавы раздзел. Тут ізноў чуюцца імправізацыйная стыхія такаты. Але яна канчаткова напружанымі моцнымі рэплікамі. І апошнія такты твора успрымаюцца як суровая і велічная перамога непакорнай чалавечай волі.

Слухаючы Такату і фуга рэ-мінор, кожны раз здзіўляешся яе велічы і грандыёзнасці. Такую музыку мог напісаць толькі сапраўды геніяльны майстар. На першы погляд, Бах адлюстроўвае ў сваім творы самыя

глыбокія перажыванні, звязаныя з пастаяннай барацьбой чалавека з лёсам. Будучы не вельмі шчаслівым у жыцці, ён увасабляе ў сваіх творах чалавечую моц і непакорнасць ў жыццёвых нягодах. Калі слухаеш гэты твор у жывым выкананні, здаецца, што пачуцці цэлай эпохі перададзены кампазітарам. Таката ўражвае сваёй манументальнасцю і непаўторнасцю гучання. Здаецца, што вяртаешся на некалькі стагоддзяў назад і перажываеш кожную

падзею тых часоў. Музыка Баха застаўляе задумацца аб значэнні чалавечага жыцця і чалавека ў сусвеце. Таката і фуга рэ-мінор настолькі ярка ўздзейнічае на чалавека і яго пачуцці, што можа спадвігнуць да барацьбы, дапамагчы ўзняцца ў цяжкую хвіліну.

Таким чынам, Таката і фуга рэ-мінор застанецца адным з велізарных і непаўторных музычных твораў у свеце, праслаўляючы імя геніяльнага нямецкага кампазітара Іагана Себасцьяна Баха.

падзею тых часоў. Музыка Баха застаўляе задумацца аб значэнні чалавечага жыцця і чалавека ў сусвеце. Таката і фуга рэ-мінор настолькі ярка ўздзейнічае на чалавека і яго пачуцці, што можа спадвігнуць да барацьбы, дапамагчы ўзняцца ў цяжкую хвіліну.

Таким чынам, Таката і фуга рэ-мінор застанецца адным з велізарных і непаўторных музычных твораў у свеце, праслаўляючы імя геніяльнага нямецкага кампазітара Іагана Себасцьяна Баха.

**Дадатак 2.** Гісторыя архітэктуры свету ад антычнасці да 20 ст. (у прыкладах)

**Дадатак 3.** Абарончыя, культавыя і грамадскія збудаванні Беларусі сярэдзіны XI – XX ст.

**Спіс ілюстрацый (архітэктурныя збудаванні)**

1. Сафійскі сабор у Полацку.
2. План сафійскага сабора XI ст. Рэканструкцыя.
3. План сафійскага сабора пасля перабудовы XVIII ст.
4. Спаса-Ефрасінеўская XII ст. царква ў Полацку.
5. Каложская (Барысаглебская) царква ў Гродне.
6. Троіцкі касцёл XV ст. у вёсцы Ішкалдзь Баранавіцкага раёна.
7. Царква-крэпасць у Сынковічах.



8. Царква-крэпасць у в. Мураванка (XVI ст.).
9. Кальвінскі збор у Заслаўі.
10. Касцёл "Божага цела" у Нясвіжы.
11. Касцёл "Божага цела" у Нясвіжы (план і разрэз).
12. Брыгіцкі касцёл і манастыр у Гродне XVII–XVIII стст.
13. Былы касцёл бернардынцаў у Мінску XVII ст.
14. Былы касцёл бернардынак у Мінску XVIII ст.
15. Былы касцёл і кляштар езуітаў у Мінску XVIII ст.
16. Мікольская царква ў Магілёве (1669 г.).
17. Троіцкі касцёл пачатку XX ст. у Мінску.
18. Мінскі касцёл Сымона і Алены (Чырвоны касцёл).
19. Мінскі касцёл Сымона і Алены (Чырвоны касцёл, бакавы фасад).
20. Навагрудскі замак сярэдзіны XIII – пачатку XVI ст.
21. Камянецкая вежа.
22. Гродзенскі замак.
23. Лідскі замак пачатку XIV ст.
24. Крэўскі замак XIV ст.
25. Мірскі замак XVI–XVII стст.
26. Мірскі замак XVI–XVII стст.
27. Гальшанскі замак канца XVI–XVII стст.
28. Замак у Нясвіжы XVI–XVIII стст.
29. Дамы рамеснікаў XVII–стст.
30. Ружанскі замкавы комплекс XVIII ст.
31. Класічныя палацы першай паловы XIX ст. (Сноў, Жылічы).

#### **Дадатак 4**

##### **Спіс ілюстрацый (драўляная скульптура)**

1. Распяцце з в. Галубічы канца XIV ст.
2. Распяцце з в. Галубічы. Галава Хрыста.
3. Арханёл Міхаіл канца XV ст., які забівае змея.
4. Св. Казімір. Канец XVI ст.
5. Св. Мікола. Канец XVI ст. (Шарашова).
6. Елізавета Венгерская канец XVI ст.
7. Марыя з кампазіцыі “Прадстаячыя да распяцця” першая палова XVI ст.
8. Навагрудак. Касцёл св. Міхаіла, першая палова XVII ст.

9. Св. Дамінік. Навагрудак. Касцёл св. Міхаіла, першая палова XVII ст.
10. Анёл з лютняю, сярэдзіна XVII ст.
11. Анёл на аблоках, сярэдзіны XVII ст.
12. Крыло алтара сярэдзіны XVII ст. з S-падобнымі завіткамі.
13. Анёл, які ляціць (першая палова XVIII ст.).
14. Ян Багаслоў, сярэдзіна XVIII ст. (кампазіцыя “Прадстаячыя да распяцця”).
15. Фрагменты разьбы з касцёла г. Камянец. Другая чвэрць XVIII ст.
16. Св. Станіслаў. Шарашова. Трэцяя чвэрць XVIII ст.
17. Св. Антоній. Трэцяя чвэрць XVIII ст. г. Кобрын.
18. Фрагмент навершша алтара сярэдзіны XVIII ст., Брэсцкая вобл.

### Дадатак 5.

#### Мастацкая культура ў табліцах

#### Архітэктура сярэднявечнай Еўропы

Раманскі стыль	Архітэктурныя элементы	Гатычны стыль
крэпасць замак	найбольш характэрны функцыянальны тып пабудовы	сабор ратуша
масіўнасць непрыступнасць	вонкавы выгляд	дынамічнасць накіраванасць увысь
невялікае	прастора	вялізарная
18-20 м	вышыня	50 і больш м
гладкія тоўстыя	сцены	тонкія рэльефныя
тоўстыя зубчатыя	аркі	стрэльчатыя
закругленыя	вокны	шматлікія, вялікія, упрыгожаныя вітражамі

вонкавы адсутнічае, унутраны фрэска, шпалеры	дэкор	звонку і ўнутры – багацце скульптурнага аздаблення (унутры часцей размаляваны)
базіліка	тып храма	базіліка
Таўэр у Лондане замак П'ерфон (Францыя) храмавы комплекс у Пізе (Італія)	найбольш вядомыя артэфакты	Нотр Дам дэ Пары саборы ў Рэймсе (Францыя), Кёльне (Германія), Мілане (Італія)

### Рэгламентацыя эстэтычных сродкаў у мастацтве класіцызма

ВІДЫ мастацтва	высокія ЖАНРЫ	сродкі выразнасці	Нізкія ЖАНРЫ	Сродкі выразнасці
Літаратура	ода	рыфма, урачыстыя стыль і памер	басня	Размоўны стыль, свабодны памер
тэатр	трагедыя	тое ж	камедыя	тое ж
Жывапіс	: парадны партрэт, міфалагічны, гістарычны, батальны жанры	вялікі фармат, тэатральнасць поз і жэстаў, дэталі, якія	бытавы жанр, нацюр-морт, пейзаж, інтымны партрэт	сярэдні і малы фармат, рэалізм дэталяў і пластыкі

### ПАРАЎНАННЕ СТЫЛІСТЫЧНЫХ АДМЕТНАСЦЕЙ БАРОКА І КЛАСІЦЫЗМА

	БАРОКА	КЛАСІЦЫЗМ
ЧАС	КАНЕЦ XVII~	XVII-пачатак XIX ст.ст.
Радзіма стыля	Італія	Францыя
Паходжанне	лац. багоссо	лац. klassikus— узорны
Характэрныя адметнасці	кантраснасць, дынамізм, асіметрыя,	Упарадкаванасць формаў і сродкаў выразнасці, сіметрыя,
Найбольш характэрныя прадстаўнікі і іх	Берніні. Сабор і пл.Св. Пятра	Л, Лево і інш. Ансамбль Версаля
Архітэктура		
Жывапіс	Рубенс “Персей і АндрAMEDA” Снай-дэрс “Лаўка	Пусэн “Пейзаж з Паліфемам”, Давід “Клятва Гарацыяў”
Скульптура	Берніні “Экстаз Св. Тэрэзы”	Гудон “Вальтэр”
	К.Гоцці. “Прынцэсса Туран-дот”	Карнэль “Сід”, Мальер “Скупы”
Уплыў і распаўсюджанне ў Беларусі	На тэрыторыі Беларусі - с XVI ст. (Бернарлоні. Касцёл у Нясвіжы).	На тэр. Беларусі — с XVII ст. (палацава-паркавыя комплексы ў Ружанах, Нясвіжы і інш)

Від	Вызначальныя рысы
Архітэктура	а) сістэма ордэраў: дарычны (храм Геры), Артэміды), карыфскі; б) сінтэз архітэктуры і скульптуры (ансамбль Акропаля)
Скульптура	а) коры і курасы (абагулены характар, “Артэміда Дэлоская”, “Апалон Ценейскі”; б) майстэрства ў перадацы руху, увасабленне гуманістычнага ідэалу ў дасканалай пластычнай (Мірон “Дыскабол”, “Афіна і Марсій”, Фідзій “Афіна”)
Вазапіс	развіццё ад дывановага стылю да чырванафігурнага, ад матываў расліннага і

	да сцэн бітваў, сцэн з жыцця багоў
Музыка	спаборніцтвы спевакоў, паэтаў; адкрытасць і дэмакратычнасць музычнага жыцця
Тэатр	Эсхіл, Сафокл, Еўрыпід

## Дадатак 6

### Інтэлектуальная размінка

1. Назавіце беларускіх мецэнатаў, знатакоў мастацтва, якія валодалі адной з буйнейшых ў Еўропе музычных бібліятэк:

1) В. А. Пашкевіч; 2) Агінскія; 3) Радзівілы.

2. Вядома, што ў Беларусі ў эпоху Асветніцтва сярод знаці і памешчыкаў-землеўладальнікаў было шмат мецэнатаў. Выберыце іх з агульнага рада вядомых апекуноў мастацтва (прозвішчы запішыце ў форме творнага склону адзіночнага ліку):

1) С. І. Мамантаў; 2) Тызенгаўз; 3) Разумоўскія; 4) С. П. Дзягілеў; 5) Зорычы; 6) П. М. Траццякоў; 7) Радзівілы.

3. Назавіце імя вядомага дойліда, які працаваў ў эпоху Асветніцтва ў Нясвіжы.

4. Назавіце імя кампазітара, ураджэнца Мінскай губерні, які пісаў музыку да п'ес Дуніна-Марцінкевіча.

5. Назавіце імя філосафа, перакладчыка, доктара медыцыны, беларускага першадрукара.

6. Керамікай называюць вырабы з абпаленай гліны. Укажыце, адкуль паходзіць гэта назва:

- а) ад назвы інструмента для вытворчасці ганчарных вырабаў;
- б) ад назвы матэрыялу, з каторага вырабляліся вырабы;
- в) ад назвы месца, дзе ажыццяўлялася ганчарная вытворчасць;
- г) ад імені майстра гэтага рамяства;
- д) ад назвы аднаго з ганчарных вырабаў.

7. Вызначце тып храма:

Царква, якая мае план у выглядзе роўнаканцовага (грэчаскага) крыжа, з перакрытай купалам цэнтральнай часткай, мае назву (базіліка; зікурат; крыжова-купальны храм).

8. Скажыце, як называецца звод правілаў, палажэнняў, якія маюць дагматычны характар: у мастацтве – сукупнасць устойлівых цвёрдых

правіл, што вызначаюць у творы мастацтва яго кампазіцыю, каларыт, сістэму прапорцый (данжон; канон; кант).

9. Назавіце слова, лексічнае значэнне якога наступнае:

Від выяўленчага мастацтва, творы якога маюць аб'ёмную, трохвымерную форму.

10. Устанавіце адпаведнасць паміж словам і яго лексічным значэннем:

А. Барэльеф	1. Велічнае збудаванне ў гонар якой-небудзь выдатнай падзеі або асобы.
Б. Гарэльеф	2. Аснова, фундамент помніка, статуі, калоны.
В. Манумент	3. Від скульптуры, у якой фігура выступае з плоскасці менш чым на палову свайго аб'ёму.
Г. Пастамент	4. Від скульптуры, у якой фігура выступае з плоскасці больш чым на палову свайго аб'ёму.
Д. Бюст	5. Скульптура верхняй часткі чалавечага цела (да грудзей або да пояса).

11. Складзіце адпаведнасць паміж творамі першабытнага мастацтва і месцам, дзе яны знойдзены:

А. Арнаментаваная кераміка, гравіраваныя і скульптурныя ўпрыгожанні, выявы жывёл, птушак, чалавека (драўляная галоўка мужчыны, выразаная з рогу галоўка барадатага мужчыны).	1. Каля горада Шклова Магілёўскай вобласці.
Б. Выява славянскага язычніцкага божышча X ст., знойдзеная ў 1963 г. на беразе ракі Серабранка. Скульптура мае вышыню 1,2 м, масу каля 250 кг, высечана з пясчаніку. Тулава цыліндрычнае: ніжняя частка апрацавана як пастамент, твар мае індыўідуальныя рысы. Ідал быў, напэўна, схаваны мясцовымі язычнікамі пасля прыняцця хрысціянства. Зберагаецца ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі.	2. Паселішча позняга неаліту і ранняга перыяду бронзавага веку Асавец каля вёскі Асавец Бешанковіцкага раёна Віцебскай вобласці.
В. Выява галавы чалавека, знойдзеная ў 1965 г. пры раскопках гарадзішча мілаградскай і ранняга этапа зарубінецкай культуры. Гліняная абпаленая скульптура вышыней каля 3,5 см, шырынёй 2,8 см. На твары выразна відаць вочы, нос, вялікая барада, валасы зачэсаны назад.	3. Вёска Багушэвічы Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці.

Зберагаецца ў Маладзечне, у Мінскім абласным краязнаўчым музеі.	вобласці.
---	-----------

12. Назавіце ўласны назоўнік, які называе горад Беларусі, дзе пастаўлены помнік Сымону Буднаму (скульптар С. Гарбунова).

13. Назавіце слова, прапушчанае ў тэксце:

Цудоўны помнік узняўся яму на прыгожай плошчы ў родным Полацку. Задуменна натхнёны стаіць \_\_\_\_\_, як бы вярнуўшыся з далёкіх дарог чужыны на бацькаўшчыну. Пяць стагоддзяў мінула з тых часоў, калі на берагах тутэйшых Палаты і Заходняй Дзвіны бегаў ён такім жа хлапчуком, як і ты. А Палата і Заходняя Дзвіна, як і пяць стагоддзяў назад, няспешна коцяць далей свае сінія воды... Стаіць у задуме \_\_\_\_\_, трымаючы ў руках кнігу, з якой ён прыйшоў да кожнага з нас. (Паводле А. Клышкі)

14. Складзіце адпаведнасць паміж помнікам і яго аўтарам (скульптарам):

А. Максіму Багдановічу (перад оперным тэатрам у Мінску).	1. Заір Азгур.
Б. Янку Купалу (у парку Я.Купалы ў Мінску).	2. Сяргей Вакар.
В. Якубу Коласу (на плошчы Якуба Коласа ў Мінску).	3. Анатоль Анікейчык, Леў Гумілеўскі, Андрэй Заспіцкі.
Г. Ефрасінні Полацкай (у дворыку БДУ ў Мінску).	4. Андрэй Заспіцкі, Аляксандр Фінскі.
Д. Кірылу Тураўскаму (у Тураве).	5. Ігар Голубеў.
Е. Адаму Міцкевічу (у скверы на скрыжаванні Гарадскога Вала і Нямігі ў Мінску)	6. Міхась Інькоў.

15. Знайдзіце фактычную памылку ў тэксце. Замяніце няправільнае слова патрэбным і запішыце яго ў форме, якой патрабуе кантэкст:

Манумент у гонар маці-патрыёткі (скульптары А. Заспіцкі, І. Міско, М. Рыжанкоў) адкрыты ў Барысаве ў 1975 годзе. На пастаменце-ганку – бронзавая фігура маці, а праз сімвалічную, засаджаную кветкамі дарогу – адлітыя з бронзы фігуры яе сыноў, што адыходзяць на вайну. У помніку ўвасоблены драматычны лёс беларускай маці Н.Ф. Купрыянавай, усе 5 сыноў якой аддалі жыцці за вызваленне Радзімы ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў.

16. Вызначце лішнне слова:

Разьбяр, дойдлід, архітэктар.

17. Пра каго ідзе гаворка ў наступным урыўку?

Нязбытная туга па Радзіме змусіла яго ў 1832 г. сесці за стварэнне велічнай эпопеі, назва якой – “Пан Тадэвуш”. Твор пачынаецца ўсхваляваным зваротам да Радзімы, якую ён называе па традыцыі Літвы:

Літва! Бацькоўскі край, ты як здароўе тое:

Не цэнім, маючы, а страцім залатое –

Шкада, як і красы твае, мой родны краю.

Тугою па табе тут вобраз твой ствараю.

Дапішыце сказ, ва ўстаўленым слове пастаўце націск:

«Вечным жывапісам» называюць (тэмперу, акварэль, энкаўстыку).

18. Назавіце імя кіраўніка беларускай Рэфармацыі:

(С. Будны, М. Гусоўскі, Ф. Скарына).

19. Вызначце, каму пастаўлены помнік каля Траецкага прадмесця (з боку моста праз Свіслач):

(М. Багдановічу, Я. Драздовічу, Я. Купалу).

20. Вызначце, каму пастаўлены помнік перад оперным тэатрам у Мінску.

21. Суаднясіце мастакоў і іх творы:

А. “Партызанская мадонна”	1. В. Бялыніцкі-Біруля
Б. “Сустрэча вясны на Сатурне”	2. І. Хруцкі
В. “Нацюрморт”	3. Я. Драздовіч
Г. “Блакiтная каплічка”	4. М. Шагал
Д. “Прагулка над горадам”	5. М. Савіцкі

22. Суаднясіце твор мастацтва і горад, у якім ён знаходзіцца:

А. Мінск	1. Траецкае прадмесце
Б. Нясвіж	2. Сафійскі сабор
В. Полацк	3. Каложская царква
Г. Гродна	4. Белая вежа
Д. Камянец	5. Касцёл святога Францыска Ксаверыя



	6. Слуцкая брама 7. Чырвоны касцёл
--	---------------------------------------

Вызначце, пра які стыль у мастацтве ідзе гаворка (раманскі, гатычны, барока):

Вядучым архітэктурным стылем стаў гарадскі сабор са стральчатымі зводамі, накіраваны ўвысь, з прасторнымі і небывалымі па вышыні інтэр'ерамі, прарэзанымі агромністымі вокнамі з каляровымі вітражамі.

23. Вызначце, пра які стылявы накірунак ідзе гаворка (барока, рэалізм, класіцызм):

Адзін з важнейшых стылявых накірункаў у беларускім мастацтве XVI – сярэдзіны XVIII ст. Яму ўласцівы кантрастнасць, напружанасць, дынамічнасць вобразаў, афэктацыя, імкненне да велічнасці і пышнасці.

24. Завяршыце сказ, раскрыўшы дужкі:

Фарміраванне няўстойлівага светаўяўлення, трагічнага ўсведамлення супярэчнасцей рэчаіснасці, хісткага становішча ў ёй чалавека ўвасобіліся ў новым стылі (рэалізм, класіцызм, барока).

25. Завяршыце сказ, раскрыўшы дужкі:

Імкненне спалучыць кантрасты, імкненне да выражэння грамадзянскасці, узвышанасці гераічных і маральных ідэалаў увасобіліся ў стылі (барока, рэалізм, класіцызм).

26. Вызначце, што з'яўляецца характэрнай асаблівасцю стылю барока:

1) экспрэсія поз, цёмны фон карцін, біблейскія тэмы; 2) строгаць, парадак, перавага розуму над пачуццямі; 3) праўдзівае адлюстраванне жыцця.

27. Завяршыце сказ, раскрыўшы дужкі:

У музыцы XVII стагоддзя праяўлялася (імкненне музыкі да тэатра, росквіт інструментальнай музыкі, праяўленне новых жанраў у вакальнай і інструментальнай музыцы).

28. Вызначце стыль мастацтва створанага ў Нясвіжы касцёла Боскага цела.

29. Вызначце стыль архітэктурны (готыка, барока, класіцызм), да якога адносіцца Полацкі Сафійскі сабор.

30. Суаднясіце назвы стыляў у мастацтве і іх характарыстыкі:

А. Барока	1. Пышнасьць, параднасць, імкненне да
Б.	дэкаратыўных эфектаў

Класіцызм	2. Рацыяналізм, строгая арганізаванасць, лагічнасць, яснасць вобразаў і формаў 3. Дынамізм, смелыя кантрасты 4. Перавага грамадзянскага абавязку над асабістым, пафас грамадзянскага патрыятызму 5. Спалучэнне рэальнасці і фантазіі, імкненне да ўсяго незвычайнага 6. Арыентацыя на спадчыну антычнай культуры
-----------	--

31. Назавіце горад, у якім знаходзіцца самая старажытная царква на тэрыторыі Беларусі (XII ст.).

32. Назавіце па-беларуску назву нарысаў беларускага і рускага этнографа, пісьменніка, журналіста, публіцыста і тэатральнага крытыка Паўла Шпілеўскага “Путешествие по Полесью и белорусскому краю” (1853–1855).

33. Назавіце, як называецца свята, што праводзіцца ў нашай краіне з 1994 года звычайна ў першую нядзелю верасня.

34. Назавіце прозвішча (псеўданім) і імя беларускага пісьменніка, рэжысёра, акцёра, тэатральнага дзеяча, мастака, народнага артыста БССР, 125 гадоў з дня нараджэння якога споўнілася ў 2007 годзе.

35. Назавіце найбольш вядомыя псеўданімы народных паэтаў Беларусі, заснавальнікаў сучаснай беларускай літаратуры і мовы, юбілеі якіх (125-годдзе) адзначала Беларусь у 2007 годзе.

36. Назавіце, юбілеі якіх дзеячаў культуры адзначае Беларусь сёлета.

### Тэсты

1. Багіня Старажытнай Грэцыі, заступніца гарадоў, багіня мудрасці:

- а) Ісіда;
- б) Артэміда;
- в) Афіна;
- г) Гера.

2. Старажытнагрэчаскую скульптуру "Дыскабол" стварыў:

- а) Праксіцель;
- б) Мірон;

- в) Лісіп;
- г) Фідзій.

3. Піраміды ў Старажытным Егіпце будаваліся з мэтай:

- а) уславіць імя архітэктара;
- б) стварыць умовы для ўз'яднання душы і целы памерлага;
- в) стварыць надмагільны помнік у гонар памерлага фараона;
- г) захаваць усе каштоўнасці, назапашаныя фараонам.

4. Адрозненне грэчаскага тэатра ад сучаснага складалася ў наступным:

- а) артысты разыгрывалі камедыі і трагедыі;
- б) тэатр быў падобны на сучасны стадыён;
- в) глядачы набывалі квіткі.

5. Алімпійскія гульні праходзілі ў гонар бога:

- а) Апалона;
- б) Пасейдона;
- в) Гермеса;
- г) Зеўса.

6. Помнікам культуры Антычнага Рыму з'яўляецца:

- а) Акропаль;
- б) Пантэон;
- в) Александрыйскі маяк;
- г) сабор святога Пятра.

7. Знакамітая карціна "Джаконда" Леанарда да Вінчы зараз знаходзіцца:

- а) у Дрэздэнскай маляўнічай галерэі;
- б) у Траццякоўскай галерэі;
- в) у Луўры;
- г) у Эрмітажы.

8. Аўтар карціны "Сіксцінская мадонна":

- а) Леанарда да Вінчы;
- б) Бацічэлі;

- в) Рафаэль;
- г) Мікеланджэла.

9. Стыль у архітэктуры, які з'явіўся ў эпоху Сярэднявечча:

- а) ракако;
- б) мадэрн;
- в) гатычны;
- г) класічны.

10. Культура эпохі Адраджэння пачалася і дасягнула росквіту:

- а) у Англіі;
- б) у Германіі;
- в) у Італіі;
- г) у Францыі.

11. Папулярны мастацкі стыль XIX стагоддзя:

- а) сентыменталізм;
- б) рэалізм;
- в) авангардызм;
- г) абстракцыянізм.

12. Рускі мастак-перадзвіжнік:

- а) Баравікоўскі;
- б) Брулоў;
- в) Врубель;
- г) Рэпін.

13. Помнік Антычнай культуры, які захаваўся да нашых дзён:

- а) Свяцілішча Фартуны;
- б) Калізей;
- в) рымскі Форум;
- г) статуя Зеўса.

14. Самая высокая піраміда Старажытнага Егіпту:

- а) Джосера;
- б) Хефрэна;
- в) Мікерына;

г) Хеопса.

15. Своеасаблівасць жыццёвых каштоўнасцяў у Старажытнай Грэцыі:

- а) любілі і шанавалі мастацкую творчасць, імкнуліся да фізічнай і духоўнай дасканаласці;
- б) выявілі сябе ў большай ступені ў практычнай дзейнасці;
- в) аддавалі перавагу грандыёзным архітэктурным будынкам;
- г) вялі захопніцкія войны.

16. Піраміды ў Старажытным Егіпце будавалі:

- а) рабы;
- б) іншапланецяне;
- в) багі;
- г) сяляне.

17. Знайдзіце адзін з сямі цудаў свету:

- а) Калізей;
- б) Парфенон;
- в) Александрыйскі маяк;
- г) Дыскабол.

18. Помнікам культуры Антычнага Рыму з'яўляецца:

- а) Акропаль;
- б) Пантэон;
- в) Эйфелева вежа;
- г) Статуя Волі.

19. Старажытнагрэчаскую статую Зеўса, якая адносіцца да сямі цудаў свету, стварыў:

- а) Мірон;
- б) Скопас;
- в) Фідый;
- г) Агесандр.

20. Назавіце новы тып архітэктурнага будынка, створаны ў Старажытным Рыме:

- а) палац;
- б) піраміда;
- в) акведук;
- г) царква.

21. Які ордэр не быў створаны грэчаскімі архітэктарамі:

- а) дарыйскі;
- б) карынфскі;
- в) тасканскі;
- г) іянічны.

22. Які музей не адносіцца да музеяў свету:

- а) Луўр;
- б) Эрмітаж;
- г) Трэццякоўская маляўнічая галерэя;
- д) музей "Музыка і час".

23. Аўтарам фрэскі "Таёмная вячэра" з'яўляецца:

- а) Рафаэль;
- б) Мікеланджэла;
- в) Леанарда да Вінчы;
- г) Бацічэлі.

24. Вітражы, мазаіка, спічастыя вокны, пучкі калон, накіраванасць увывісь - рысы якога стылю ў архітэктурцы:

- а) раманскага;
- б) гатычнага;
- в) мадэрну;
- г) класічнага.

25. Знакаміты абраз А. Рублёва знаходзіцца ў:

- а) Луўры;
- б) Трэццякоўскай маляўнічай галерэі;
- в) Рускім музеі;
- г) Эрмітажы.

26. Матэрыял, які замяняў у Старажытнай Русі паперу:

- а) папірус;
- б) калька;
- в) ватман;
- г) пергамент.

27. Рэлігійная карціна на дошцы:

- а) абраз;
- б) партрэт;
- в) пейзаж;
- г) нацюрморт.

28. У сярэднія стагоддзі цэнтрам адукацыі і культуры з'яўлялася:

- а) царква;
- б) школа;
- в) дзяржава.

29. Пра які архітэктурны стыль ідзе размова: "галоўная роля адводзілася суровай, прыгоннага характару архітэктурны..."

- а) гатычны;
- б) раманскі;
- в) барока.

30. Ідэал эпохі Сярэднявечча ў:

- а) цялеснай прыгажосці;
- б) цялеснай і духоўнай прыгажосці;
- в) духоўнай прыгажосці.

31. "Кіруючым архітэктурным стылем стаў гарадскі сабор са стрэльчатымі зборамі, накіраванымі ўвысь... з шматколернымі вітражамі". Аб якім архітэктурным стылі ідзе размова?

- а) раманскім;
- б) барока;
- в) гатычным.

32. Нямецкія рыцарскія сярэднявечныя паэты-спевакі, усхваляўшыя каханне да дамы, служэнне Богу, рыцарскія подзвігі і крыжовыя паходы:

- а) менестрэлі;

- б) мінезінгеры;
- в) трубадуры.

33. Мастацтва сярэднявечча прасякнута духам:

- а) сімволікі;
- б) навукі;
- в) міфалогіі.

34. Культурная плынь Адраджэнне супрацьпаставіла царкоўнай ідэалогіі культ Чалавека, адгэтуль назва:

- а) рэфармацыя;
- б) гуманізм;
- в) інтуітывізм.

36. Адметныя рысы Адраджэння:

- а) сувязь культуры і рэлігіі, падначаленне чалавека царкве;
- б) перайманне антычнасці, пазбаўленне чалавека права на развіццё сваіх здольнасцяў;
- в) свецкі характар культуры, гуманізм, зварот да антычнасці.

37. З усіх мастацтваў Адраджэнне асабліва ўзвысіла:

- а) выяўленчае;
- б) “мастацтва слова”;
- в) музычнае.

38. Распаўсюджаны сюжэт жывапісу Рэнэсансу:

- а) гістарычныя падзеі Італіі XIV- XVI стст.;
- б) Мадонна з немаўлём;
- в) малюнак прыроды Італіі.

39. Сярод прац гэтага мастака – “Пацалунак Юды”, “Аплакванне Хрыста” і іншыя:

- а) Брунелескі;
- б) Джота;
- в) Бацічэлі.



40. Біёграф італьянскіх мастакоў Адраджэння Джорджы Вазары наступным чынам характарызаваў трох найвялікшых майстроў:

1) “Ён паказаў шлях да галоўнай задачы мастацтва, якім з'яўляецца чалавечае цела, і, зважаючы толькі на яе, пакідаючы ўбаку гульню фарбаў...”

2) “Ён усіх перамагаў сваёй ветлівасцю і мастацтвам, але больш за ўсё геніем сваёй натуры...”

3) “Здольнасць яго была такая вялікая, што пры стварэнні любых цяжкіх прадметаў, да якіх звярталася яго дапытлівасць, ён лёгка і цалкам знаходзіў рашэнні... Ён штодня рабіў мадэлі і чарцяжы...”

- а) Рафаэль;
- б) Леанарда да Вінчы;
- в) Мікеланджэла.

41. Суаднясіце назвы працы і аўтара:

- |                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| 1) “Джаконда”;          | а) Мікеланджэла;      |
| 2) “Нараджэнне Венеры”; | б) Бацічэлі;          |
| 3) “Давыд”,             | в) Леанарда да Вінчы. |

42. Часавыя рамкі эпохі Адраджэння:

- а) XII-XV стагоддзі;
- б) XII - XIV стагоддзі;
- в) XIV - XVI стагоддзі.

43. У чым адрозненне майстроў эпохі Адраджэння ад майстроў сярэднявечча:

- а) яны хацелі застацца невядомымі;
- б) яны надавалі арыгінальнасць творам і падкрэслівалі сваё аўтарства;
- в) яны капіравалі старых майстроў.

44. Вышэйшым дасягненнем мастацтва Леанарда да Вінчы з'яўляецца фрэска “Таёмная вячэра”, выкананая на ўсю сцяну трапезнай кляштары ў Мілане. Аднак гэты твор дайшоў да нас у моцна пашкоджаным выглядзе. Устаноўце прычыну:

- а) асаблівасці ўжытай тэхнікі ліста фрэскі (змешванне тэмперы і алеі);

- б) уладкаванне ў 18 стагоддзі банапартыстамі ў трапезнай стайні, а затым турмы;
- в) пападанне бомбы ў трапезную ў перыяд 2-й сусветнай вайны.

45. У творчасці Рафаэля значнае месца займаюць карціны з малюнкам Мадонны: “Мадонна Канестабіле”, “Мадонна ў зеляніне”, “Мадона са шчыглянём”, “Сіксцінская Мадонна” і інш. Адзін з вышэйназваных твораў прызнаны найглыбейшым і самым выдатным увасабленнем тэмы мацярынства ў рэнесансным жывапісе. Назавіце гэты твор.

46. Адною з маляўнічых апошніх прац Мікеланджэла была выкананая ў 1514 г. велізарная фрэска Сіксцінскай капэлы. Які біблейскі сюжэт быў намаляваны?

- а) “Стварэнне свету”;
- б) “Патоп”;
- в) “Таёмная вячэра”.

47. Часавыя рамкі Паўночнага Адраджэння:

- а) XIV - XVI стагоддзі;
- б) XII-XVI стагоддзі;
- в) XV - XVI стагоддзі.

48. Суаднясі аўтара і назву твора:

- |                                |                     |
|--------------------------------|---------------------|
| а) “Воз сена”;                 | 1) Альбрэхт Дзюрэр; |
| б) “Бітва Карнавала і Паста”;  | 2) Еранім Босх;     |
| в) “Вершнік, смерць і д'ябал”; | 3) Піцер Брэйгель.  |

49. У творчасці Дзюрэра рэнесансная выразнасць паданняў спалучаецца:

- а) з навуковасцю;
- б) са сярэднявечнай фантастыкай і забабонамі;
- в) з аптымізмам.

50. Галоўныя персанажы ў карцінах Піцера Брэйгеля:

- а) людзі і прырода;
- б) біблейскія прарокі;
- в) багатыя гараджане.

51. Гуманізм эпохі Адраджэння падрыхтаваў:

- а) сялянскія войны;
- б) рэлігійныя спрэчкі;
- в) фарміраванне нацыянальных культур.

52. Гравюра - гэта:

- а) від выяўленчага мастацтва, у аснове якога ляжыць выкарыстанне лініі і малюнка;
- б) выгляд графікі, выразаны на гладкай паверхні малюнак і яго адбітак;
- в) сцянная размалёўка па свежай тынкоўцы.

53. Альбрэхт Дзюрэр выканаў 15 гравюр на тэму Апакаліпсісу. Вядомы ліст “Вершнік, смерць і д'ябал”, сімвалізуе 4 разбуральныя сілы. Назавіце, якую разбуральную сілу сімвалізаваў кожны з вершнікаў.

54. Рэмбрандт прадстаўляе краіну:

- а) Фландрью;
- б) Іспанію;
- в) Галандыю.

55. Яго (Рэмбрандта) Радзіма:

- а) не падтрымала мастака;
- б) уславіла яго;
- в) выгнала яго.

56. Рэмбрандта займае:

- а) прыгажосць ліній у карціне;
- б) святло, якое багата падаваецца на прадметы;
- в) далягляд.

57. Рэмбрандт малюе сябе:

- а) бо гарача сябе любіць;
- б) бо жадае выправіць недахопы сваёй знешнасці;
- в) бо пачувае сябе прыгожым.

58. Сваю жонку Саксію мастак адлюстроўвае ў карціне:

- а) “Святое сямейства”;
- б) “Даная”;
- в) “Вяселле Самсона”.

59. Найгалоўным імкненнем мастака становіцца:

- а) дасягненне раскошы, неабмежаванай улады мастака;
- б) дасягненне віртуознай тэхнікі ў працы;
- в) дасягненне гэтай палымянай і непрыкрытай праўды, гэтай людскасці, вялікай у сваёй прыгажосці.

60. Якую з карцін Рэмбрандт піша двойчы:

- а) “Начны дзор”;
- б) “Урок анатоміі”;
- в) “Сіндыкі”.

61. Апошняя карціна вялікага мастака:

- а) “Распяцце”;
- б) “Вірсавія”;
- в) “Эсфір, Артаксеркс і Аман”.

62. Рэмбрандт Харменс ван Рэйн - жывапісец, малявальшчык і афартыст. Яго карціны:

“Флора”, “Даная”, “Тры дрэвы”, “Урок анатоміі доктара Тулпа”, “Ахвярапрынашэнне Аўраама”, “Начны дзор”, “Святое сямейства”, “Усмешлівая Саксія”, “Вяртанне блуднага сына”, “Сіндыкі”, “Святы Матфей і анёл” уяўляюць сабой сюжэты з Бібліі і міфалогіі, партрэтны жывапіс і пейзаж.

Вызначыце, якія з вышэйпералічаных прац Рэмбрандта ўяўляюць сабой:

- а) карціны на сюжэты Бібліі;
- б) карціны на міфалагічную тэму;
- г) партрэтны жывапіс;
- д) пейзаж.

63. Адна з апошніх карцін Рэмбрандта выканана на сюжэт евангельскай прыпавесці аб бесталковым маладым чалавеку, які пайшоў з хаты і ў раскаянні вярнуўся ў бацькаў прытулак.

Назавіце гэты твор.

64. Радзіма Рубенса:

- а) Брусэль;
- б) Антвэрпэн;
- в) Мехельн.

65. На творчасць мастака аказала ўплыў:

- а) нідэрландская школа;
- б) іспанская школа;
- в) італьянская школа.

66. Аб якой карціне Рубенса ідзе размова: “Ні скрыўленых цел, ні крыкаў, ні пакут, ні лішніх слёз. Быць можа, толькі Богамаці не стрымала рыданні. Надмерная скруха яе, выяўленая несучешным жэстам, заплаканай асобай і чырвонымі вачамі. Хрыстос - адна з найбольш выдатных постацяў...”:

- а) “Галгофа”;
- б) “Распяцце”;
- в) “Здыманне з крыжа”.

67. Тып прыгажосці Рубенса:

- а) поўная постаць, папялістыя валасы, круглявыя формы;
- б) поўная постаць, цёмныя валасы, чорныя вочы;
- в) стройная постаць, светлыя валасы.

68. Жонкамі мастака былі:

- а) Ізабела Бранд;
- б) Алена Фоурман;
- в) Лізавета Бас.

69. Пазнай карціну па апісанні: “Смерць непазбежная. Чалавек з прыбітымі рукамі і нагамі пакутуе, памірае, выбачае...”:

- а) “Здыманне з крыжа”;

- б) “Распяцце”;
- в) “Уваскрэсенне”.

70. Характэрная асаблівасць для творчасці Рубенса:

- а) асляпляльная палітра;
- б) выразнасць ліній;
- в) дэфармацыя постацяў.

71. Рубенс па натуре:

- а) трагік;
- б) трагік і лірык;
- в) лірык.

72. Да якога кірунку можна аднесці творчасць Рубенса:

- а) рэалізм;
- б) класіцызм;
- в) барока.

73. Суаднясі тэрмін і азначэнне:

- 1) барока;
- 2) класіцызм;
- 3) рэалізм;
- а) строгі, ураўнаважаны, гарманічны;
- б) перадача рэчаіснасці праз пачуццёвыя формы;
- в) пышны, дынамічны, кантрасны.

74. Дзіега дэ Сільва і Веласкес - прыхільнікі кірунку ў жывапісе:

- а) рэалізму;
- б) барока;
- в) класіцызму.

75. Галоўны заказчык мастацкіх твораў:

- а) двор іспанскага караля;
- б) дзяржава;
- в) каталіцкая царква.

76. Пэндзлю Веласкеса належыць карціна:

- а) “Выгляд Галеда”;
- б) “Меніны”;
- в) “Сняданак”.

77. Адзін з найслынных рэалістаў еўрапейскага мастацтва XVII стагоддзя мастак Веласкес стварае такія карціны, як “Кавальня Вулкана”, “Меніны”(фрэйліны), “Венера з лютэркам”, “Здача Брэды”, “Партрэт блазна Себасцьяне Мора”, “Сняданак”, у адной з якіх ён адлюстравіў сябе ў ролі мастака.

Назавіце гэтую карціну.

78. Для XVII стагоддзя характэрная асаблівасць:

- а) вера ў бязмежныя магчымасці ганарлівай, моцнай і вольнай асобы;
- б) чалавек быў змушаны падпарадкавацца царкве, манархам, дзяржаве;
- в) чалавек быў змушаны падпарадкавацца царкве і яе законам.

79. У XVII стагоддзі ўзмацнілася ўздзеянне

- а) мастацтва на светапогляд;
- б) навукі на светапогляд;
- в) царквы на светапогляд.

80. Фарміраванне няўстойлівага светапогляду, трагічнага ўсведамлення супярэчнасцяў рэчаіснасці, хісткасці становішча ў ёй чалавека ўвасобіліся ў новым стылі:

- а) рэалізм;
- б) класіцызм;
- в) барока.

81. Характэрнай асаблівасцю стылю барока з’яўляецца:

- а) экспрэсія пастаў, цёмны фон карцін, біблейскія тэмы;
- б) строгасць, парадак, перавага розуму над пачуццямі;
- в) праўдзівы малюнак жыцця.

82. У музыцы XVII стагоддзя выяўлялася:

- а) імкненне музыкі да тэатра;
- б) росквіт інструментальнай музыкі;

в) праява новых жанраў у вакальнай і інструментальнай музыцы.

83. Перыяд у культурным і ідэйным развіцці краін Заходняй і Цэнтральнай Еўропы (у Італіі - XIV-XVI стст, у іншых краінах - канец XV-XVI стст.):

- а) Рэфармацыя;
- б) класіцызм;
- в) Рэнесанс.

84. Вядучым архітэктурным стылем стаў гарадскі сабор са спічастымі зборамі, накіраваны ўвысь, з шырокімі і небывалымі па вышыні інтэр'ерамі, прарэзаны велізарнымі вокнамі са шматколернымі вітражамі:

- а) раманскі;
- б) гатычны;
- в) барока.

85. Царква, мела план у выглядзе раўнаканцовага (грэцкага) крыжа, з перакрытай купалам цэнтральнай часткай...

- а) базіліка;
- б) зікурат;
- в) крыжова-купальны храм.

86. Адно з галоўных стылявых кірункаў у сусветным мастацтве XVI - сярэзіны XVII стст. Яму ўласцівыя кантраснасць, напружанасць, дынамічнасць выяў, афектацыя, імкненне да велічы і пышнасці:

- а) барока;
- б) рэалізм;
- в) класіцызм.

87. Зробленая з кавалачкаў каляровага шкла дэкаратыўная кампазіцыя, якая зачыняе вокны, часткі дзвярэй і г.д.; асабліва часта выкарыстоўваўся ў рамантычнай і гатычнай архітэктурі:

- а) вімперг;
- б) мазаіка;
- в) вітраж.



88. Сістэма поглядаў, якая прызнае каштоўнасць чалавека як асобы, яго права на шчасце, развіццё і праявы яго здольнасцяў:

- а) інквізіцыя;
- б) гуманізм.

89. Ступенчатая вежа ў месапатамскім храмавым будаўніцтве:

- а) мастаба;
- б) капэла;
- в) зікурат.

90. Кентаўр - гэта:

- а) паганская багіня, якая ахоўвае чалавечы род;
- б) фантастычная істота, паўчалавек-паўконь у грэчаскай міфалогіі;
- в) статуя фантастычнай істоты з чалавечай галавой і целам льва, асабліва часта сустракаецца ў мастацтве Старажытнага Егіпту.

91. У малюнках першабытнага мастака пераважалі:

- а) людзі;
- б) расліны;
- в) жывёлы.

92. Рэлігійна-анімістычныя паданні пра дваініка, звязаныя з неабходнасцю ажыўлення статуі, прывялі егіпецкіх скульптараў:

- а) да перадачы руху;
- б) да інкрустацыі ўстаўных вачэй;
- в) да ідэалізацыі выявы.

93. Для грэцкага храма характэрна:

- а) награвашчванне архітэктурных мас;
- б) раскошная пышнасць;
- в) прастата і выразнасць прапорцый.

94. На культуру і мастацтва Русі аказала ўплыў культура:

- а) Скандынавіі;
- б) Рыму;
- в) Візантыі.

95. Суаднясіце назву працы і аўтара:

- |                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| 1) “Джаконда”;          | а) Мікеланджэла;      |
| 2) “Нараджэнне Венеры”; | б) Бацічэлі;          |
| 3) “Давыд”;             | в) Леанарда да Вінчы. |

96. Суаднясіце назву працы і аўтара:

- |                   |                    |
|-------------------|--------------------|
| 1) “Меніны”;      | а) Рэмбрандт;      |
| 2) “Начны дазор”; | б) Веласкес;       |
| 3) “Сляпыя”;      | в) Пітэр Брэйгель. |

97. Тэрмін “Антычнасць” азначае:

- а) старажытны;
- б) стары;
- в) класічны.

98. Архітэктура Грэцыі - гэта...

- а) храм Парфенон;
- б) Эрэхнатон;
- в) Форум Траяна.

99. Скульптура Грэцыі - гэта...

- а) Лісіп “Венера Таўрычная”;
- б) Мірон “Дыскабол”;
- в) Мікеланджэла “Давыд”.

100. Багі Грэцыі:

- а) Зеўс;
- б) Юпітэр;
- в) Амон - Ра.

101. Цэнтр Грэцкай культуры:

- а) Афіны;
- б) Гіза;
- в) Троя.

102. Архітэктура Рыму - гэта...

- а) Пантэон;

- б) Калізей;
- в) Храм Артэміды.

103. Рымская скульптура - гэта...

- а) Капіталійская ваўчыца;
- б) скульптурны партрэт;
- в) Фідзі “Афіна Парфенос”.

104. Грэцкай скульптуры характэрна:

- а) апяванне прыгажосці;
- б) партрэтнае падабенства;
- в) пэўнасць.

105. Рымлян завуць народам...

- а) паэтаў;
- б) інжынераў;
- в) мастакоў;
- г) юрыстаў;
- д) філосафаў;
- е) заваёўнікаў.

106. Знайдзіце лішн्याе слова (словы):

- а) Амон-Ра;
- б) Ярыла;
- в) Пасейдон;
- г) Гермес;
- д) Зеўс;
- е) Пярсей;
- ё) Тэсей;
- ж) Язон.

107. Знайдзіце лішн्याе слова (словы):

- а) графіка;
- б) археалогія;
- в) скульптура;
- г) жывапіс.

108. Што ўваходзіць у характарыстыку мастацкага элемента?

- а) пачуццёнасць;
- б) вобразнасць;
- в) рацыянальнасць;
- г) натхненне;
- д) інтуіцыя;
- е) усё пералічанае.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

#### СПІС СКАРАЧЭННЯЎ І ЎМОЎНЫХ ЗНАКАЎ

бел. – беларускае слова

в. – вёска

г. – год

га – гектар

гг. – гады

г. д. – гэтак далей

г. зн. – гэта значыць

г. п. – гарадскі пасёлак

Гр. (гр.) – грэчаскае слова

Губ. – губерня

інш. – іншы  
Лац. (лац.) – лацінскае слова  
млн – мільён  
н. э. – наша эра  
С. – старонка  
св. – святы  
ст. – стагоддзе  
стст. – стагоддзі  
Т. (Т., т.) – том  
тыс. – тысяча, тысячагоддзе  
Фр. (фр.) – французскае слова

Вучэбнае выданне

*Здановіч Ніна Іванаўна*

*Курыленка Галіна Мікалаеўна*

**МАСТАЦКІ ТВОР: МЕТОДЫКА АНАЛІЗУ  
(архітэктура, жывапіс, скульптура)**

**Вучэбна-метадычны дапаможнік**