

## ПЕРАНОСЫ СЭНСАВЫХ ЗНАЧЭННЯЎ У ПАЭТЫЦЫ БЕЛАРУСКАГА БАРОКА

У паэтыцы барока цэнтральнае месца займаюць аперацыі, пабудаваныя на пераносе сэнсавага значэння. Менавіта яны знаходзяцца ў аснове мастацкага вобраза, вызначаюць яго якасці і грунтуюцца на адпаведных прыёмах канструявання тэксту як выказвання. Адлюстроўваючы рэальны свет, мастацкі вобраз з'яўляецца супярэчлівым адзінствам увасаблення суб'ектыўнага і аб'ектыўнага. Гэты агульны прынцып у эстэтыцы барока атрымаў у айчынным мастацтве своеасабліваю трактоўку, дзе сувымяральнасць базіравалася на індывідуалізаваным абагульненні, на тыпізацыі.

Набор рытарычных прыёмаў і іх упарадкаванне адбываліся з улікам адхіленняў ад лагічнай нормы. Менавіта такая варыятыўнасць дазваляла ўводзіць у мастацкі тэкст самыя розныя ўключэнні, праводзіць параўнанні, супастаўляць. Трэба адзначыць, што ў аснове стварэння мастацкай формы і ўвасаблення адпаведнага зместу пераважала максімальная верагоднасць у перадачы з'яў рэальнага свету. Пры гэтым не мела значэння тое, ці існавалі ў рэальнасці паказаныя аб'екты, асобы, падзеі або былі прыдуманя. Рэалістычнасць адлюстравання аб'ядноўвалася з фантазіяй мастака.

Выбар формаў, персанажаў і іх увасабленне ў адпаведных сітуацыях прадугледжвалі важнейшы для барочнай паэтыкі прыём супастаўлення. Таму, што паказвалася, надаваўся змест, якім ён без супастаўлення не валодаў. Ужо на ўзроўні фарміравання канцэпцыі твора праходзіў адбор аб'ектаў, сюжэтных сітуацый, суадносных з іншымі варыянтамі, у значнай частцы клішыраванымі, тыповымі. Але важнейшым у прынятым рашэнні была амаль поўная замена абранага матэрыялу на іншы, заснаваны на падабенстве ці на супрацьпастаўленні яму. Прычым і ў адным, і ў другім выпадку паміж тым, што адлюстроўвалася і што было адлюстравана, захоўваліся два ўзроўні параўнанняў: фармальны і семантычны.

Такія аперацыі патрабавалі не толькі абавязковага валодання ведамі ў самых разнастайных галінах: літаратуры, гісторыі, рэлігіі, геральдыцы, прыродазнаўчых навук, але і дэманстрацыі гэтых ведаў у творах, здольнасці пакласці ў аснову выяўляемага самыя нечаканыя, аднак пазнавальныя асацыяцыі.

У гэтым выяўлялася адна з характэрнейшых адметнасцей барочнага мыслення – надзяляць абстрактныя разумовыя пабудовы якасцямі і ўласцівасцямі канкрэтных падзей, з'яў, рэчаў. Уяўленні аб парадку і гармоніі светабудовы, аб вечнасці былі вынікам своеасаблівага эстэтычнага ўсведамлення асобы аб узаемаабумоўленасці ўсяго існага. З пэўнай перакананасцю можна сцвярджаць, што эмацыянальнае, пачуццёвае ўспрыманне абстрактных ідэй ляжыць у аснове ўсяго мастацтва барока. Адшукваючы і вызначаючы для праяў быцця пэўныя сімвалічныя эквіваленты, мастакі барока атрымлівалі патрэбнае веданне аб свеце, законах яго будовы.

Комплекс эстэтычных уяўленняў набывае стройную завершанасць пры выпрацоўцы іншасказальнай традыцыі. Па сутнасці іншасказальнасць мовы барока, у тым ліку і той, якая была пашырана ў беларускіх мастацкіх колах, будуюцца на ўжыванні разнастайных пераносаў сэнсавага значэння большага або меншага зместу абазначаемага, шматлікіх перайменаванняў. Аснову дадзеных паэтычных прыёмаў складае сістэма правобразаў-архетыпаў. Без іх тыя ці іншыя сэнсавыя замены становяцца зашыфраванымі, незразумелымі. Правобразы-архетыпы ўяўляюць сабой паняцці, абазначэнні, тоесныя тым, што былі выпрацаваны ў сярэдневякоўі ў візантыйскай эстэтыцы [1]. Яны былі ўспрыняты праваслаўнай хрысціянскай культурай і леглі ў аснову яе знакава-сімвалічнай кананічнасці, у тым ліку і праваслаўнага беларускага мастацтва. Вялікі пласт свецкай культуры, як і уніяцкай, і каталіцкай канфесій, аказаўся арыентаваным на вопыт заходнееўрапейскага мастацтва, дзе таксама была выпрацавана ў час сярэдневякоўя і асабліва ў эпоху Рэнесанса іерархічная сістэма правобразаў.

Другой важнай праблемай з'яўляецца дакладна выказаны рацыяналізм барока. Ці няма тут супярэчлівасці? Ці суадносяцца такія ўласцівасці правобразаў, як эмацыянальнасць, пачуццёвае ўспрыманне падзей, рэчаў, з рэалістычнай канцэпцыяй паказу свету як адзінага цэлага, гарманічнага і пазнавальнага? Магчымасць узнаўлення рэальнасці для мастака барока была заснавана на дапушчальнасці, што за знешняй абалонкай з'яў рэчаіснасці схавана іх глыбінная сутнасць, тая абсалютная ісціна, да якой імкнуцца разнастайныя мастацкія ўвасабленні ў

залежнасці ад сістэматызацыі вобразаў гэтай жа рэальнасці. Тым самым мастацкі акт у параметрах барочнага стылю набываў форму своеасаблівай іерархічнай лесвіцы, дзе вобразы-злепкі аддаляліся ад свайго архетыпа ў залежнасці ад узроўняў мастацкага пераасэнсавання рэчаіснасці. Такі ж прынцып залежнасці, а ў асобных выпадках і спрашчэння, кіраваў працэсамі ўспрымання і ацэнкі мастацкага акта прадстаўнікамі розных сааслоўных груп.

Названая сістэма структурна будавалася на прынцыпе падобнасці вобразаў. Ён дазваляў праводзіць вызначаныя рытарычныя аперацыі, адпаведна прынцыпам паэтыкі будаваць мастацкі тэкст. У выяўленчых відах мастацтваў выкарыстоўваліся замены (герояў, вобразаў, сюжэтаў), параўнанні, шматслоўныя апісанні, інтэрпрэтацыі, сімвалы, алегорыі, персаніфікацыі, уводзіліся паралельныя сюжэтныя лініі. Такім чынам падкрэсліваліся ўзаемазалежнасць, узаемасувязь усіх элементаў свету – тых, што існавалі ў рэчаіснасці, і ўяўляемых. Вельмі красамойна гэту ідэю выказаў буйнейшы філосаф, паэт, тэалаг XVII ст. М.Сарбеўскі (“Wykłady Poetyki”, 1958). Ён пісаў, што “ў прыродзе адна рэч другую пераўзыходзіць або малой сваёй каштоўнасцю ўзвышае ці засланняе сабой, або пры накладванні на яе яе адцяняе праз параўнанне, прыпадабненне ці аналогію...”

Адным з шырока распаўсюджаных комплексаў паэтычных тропаў у беларускім барочным пластычна-выяўленчым мастацтве былі замены. Найбольш прымальным і апраўданым лічыўся той варыянт мастацкага твора, у якім формы і з’явы навакольнай рэчаіснасці замяняліся семантычна блізкімі ці аднатыпнымі вобразамі-паняццямі. Ажыццяўленне замен адбывалася на розных этапах стварэння мастацкага тэксту – пры фарміраванні яго структуры, выбары кола персанажаў (герояў), вызначэнні сюжэтнай канструкцыі, фабулы, распрацоўцы кампазіцыйнага ладу твора. Часам замены аказваліся настолькі апасродкаванымі, што выяўляемае і выяўленае супадалі ў свядомасці рэцыпіента дзякуючы ланцугу лагічных разважанняў, прычым толькі пры наяўнасці адпаведных тэалагічных, гістарычных ведаў.

Творы культавага мастацтва, асабліва першай паловы XVII ст., даюць вельмі сціплы матэрыял для такіх абагульненняў. Працэс станаўлення стылю, акрэслены пошукам магчымых і адэкватных спосабаў адлюстравання рэчаіснасці, увасаблення складанага свету асобы, яе ўяўленняў, не ў поўнай меры адпавядаў устойлівым формам культавага мастацтва. Важнай прычынай з’яўлялася і тое, што мастацтва, запатрабаванае ў храме, павінна было мець выхаваўчыя, адукацыйныя, дыдактычныя акцэнтны. Задачы навучання і павучання асобы, якая не валодала грамадскімі ведамі ў тэалогіі, не гаворачы ўжо аб літаратуры, гісторыі, філасофіі, вырашала мастацтва. Таму мова мастацкіх вобразаў павінна была мець некалькі ўзроўняў успрымання: з аднаго боку, не быць ускладнёнай, двухсэнсоўнай, з другога, наадварот, характарызавацца шматварыятыўнасцю. Гэта агульная лінія застаецца вядучай на працягу XVII–XVIII стст. для аб’ектаў, разлічаных на сярэднія і ніжэйшыя слаі грамадства.

Разам з тым параўнанне шэрага помнікаў манументальнага жывапісу, манументальна-дэкаратыўнай скульптуры, якія былі выкананы ў першай палове XVII ст., і твораў, час стварэння якіх прыпадае на канец XVII–XVIII ст., паказвае, што значныя па сваёй канфесійнай, ідэалагічнай ролі аб’екты паступова насычаюцца іх разнастайнымі сімвалічнымі заменаўмі, складанымі па зместу ўвасабленнямі.

У якасці прыкладу звернемся да роспісаў езуіцкага фарнага касцёла Божага Цела ў Нясвіжы. Яны былі выкананы ў 50-х гг. XVIII ст. мясцовым мастаком Ксаверыем Дамінікам Хескі. Ацэньваючы агульную ўскладнёную мову роспісаў, можна меркаваць, што распрацоўка іх ідэйна-тэматычнай схемы належыць добра падрыхтаванаму ў тэалагічных адносінах аўтару. Як адзначае В.Гаршказов, у сістэму роспісаў укладзены глыбокі сэнс, “расшыфраваць які можна, толькі абапіраючыся на пэўную культурную традыцыю” [2]. У асобных кампазіцыях выяўляемы вобраз, сюжэт замяняюцца на распазнавальныя ў візуальных адносінах аналагі. Адна з іх, з умоўнай назвай “Апафеоз каталіцкай Царквы”, змешчана на сцяпеннях галоўнага нефа, бліжэй да падкупальнай прасторы. Царква ўвасаблена ў вобразе маладой жанчыны з папскай тыярай на галаве. Да яе набліжаюцца фігуры, што сімвалізуюць іншыя веравызнанні: іудаізм і іслам. У роспіс уключана многа дэталей, якія дадаткова тлумачаць і дапаўняюць змест сюжэта. Гэта і грубая вопратка персаніфікаваных асоб, келіх у руцэ жанчыны, з якога б’е маланка, талерка з хлебам, сімвалічнае абазначэнне Веры ў выглядзе якара.

Як бачна, агульны тэматычны змест роспісу складаецца са зместу, што ўкладваецца ў выявы асобных прадметаў, формаў, аб’ектаў. Сэнс выяўляемага раскрываецца не прама, а ўскосна, у апасродкаваным выглядзе. Таму цэльнае ўяўленне глядача фарміруецца быццам з кавалачкаў

мазаікі, у кожным з якіх заключаны свой змест. І толькі іх супастаўленне дазваляе спасцігнуць задуму аўтара.

Майстры твораў свецкай тэматыкі арыентаваныя, з аднаго боку, на адукаванасць эліты, з другога – на моду. Яны хутка засвойвалі прыёмы іншасказальнасці. У іх работах замены ці падстаноўкі набывалі формы метафары, метаніміі. Асабліва красамоўна гэта праявілася ў партрэтах, дзе якасці з’яў рэчаіснасці замяняліся на сэнс, што неслі выяўленыя прадметы акружэння, шматлікія аксесуары. У якасці прыкладу можна прывесці партрэты Альбрэхта Станіслава Радзівіла (1640-я гг.), Януша Радзівіла (1650-я гг.), Канстанціна Астрожскага (першая палова XVII ст.), Міхаіла Казіміра Паца (другая палова XVII ст.), у якіх другім выяўленчым матывам, акрамя мадэлі, з’яўляюцца дэманстратыўна паказаныя прадметы: пячатка вялікага літоўскага канцлера, гетманская булава, паперы, прашэнні да караля. Кожны з прадметаў сведчыў аб пэўных рысах асобы, яе сацыяльным і маёмасным становішчы. Мастаку не трэба было звяртацца да іншых пластычных прыёмаў, вобразна-псіхалагічных характарыстык асобы. Выяўленае несла другі сэнс; прадметы, паказаныя на партрэтах, расказвалі болей, чым сама мадэль.

Прыёмы пабудовы мастацкага тэксту маглі быць заснаваны не толькі на аснове замены, падстаноўкі, а і на паўтаральнасці, і, такім чынам, на прамым выяўленні з’яў рэальнага свету ці алегарычных вобразаў. У гэтым выпадку мастацкі тэкст як бы распадаўся на мноства прыватных апісанняў, характарыстык, з якіх павінна было скласціся ў свядомасці гледача поўнае ўяўленне аб падзеі, праблеме. Жывапісец, скульптар ці графік мог засяродзіць увагу на шырокім ахопе з’яў, паказаць іх як бы з усіх бакоў. Ён ствараў складаную сістэму аднатыпных сітуацый, лагічных ходоў, паказваючы паміж імі вызначаную ўзаемасувязь, якая дазваляла амаль адэкватна выказаць сэнс задуманага, яго галоўную ідэю. На характар выкарыстання адзначаных прыёмаў пабудовы твора ўказваюць алтары ў стылі барока, шматфігурныя надмагіллі, манументальныя роспісы культавых і свецкіх пабудоў, якія датуюцца XVII–XVIII стст. Названыя паэтычныя аперацыі адпавядалі ўяўленню чалавека эпохі барока аб узаемасувязі, узаемазалежнасці і ўзаемавызначальнасці ўсіх элементаў рэчаіснасці, рэальнага і ідэальнага свету, усяго існага.

У шэрагу выпадкаў прынцып сувымернасці базіраваўся на супрацьпастаўленні. Тады лагічныя разважанні аўтара і гледача павінны былі будавацца на адмаўленні папярэдняй з’явы, без якой, аднак, сцвярджаемае не магло ўспрымацца, яно губляла важнейшую ўмову – супадпарадкаванне. Абапіраючыся на спрошчаную і іерархічна больш нізкую структуру, выяўляемае набывала разам з тым і пэўную незалежнасць, самастойнасць.

Такім чынам, можна заключыць, што мастак эпохі барока ўсе з’явы свету ўмоўна падзяляў на рэальна існуючыя і ўяўляемыя. Першым адводзілася роля своеасаблівых клішэ, неабходных для выканання копій, злёпкаў. Выкарыстоўваючы іх, мастак мог шматкратна вар’іраваць і паўтараць матыў, сюжэт. З’явы, што існавалі ва ўяўленні, складалі вышэйшы, верхні слой. Да яго як да першакрыніцы можна было звярнуцца для параўнання і супастаўлення. Абмінаючы прамежкавыя сітуацыі, вытворныя інстанцыі, і мастак, і глядач маглі карэктываваць творчы акт. Пры выкананні названых аперацый замененаму, копіі, аддавалася перавага перад непасрэдным паказам рэальнага. Аднак замена была не заўсёды магчымай. Яна залежала ад здольнасці адлюстраваць ідэю, задуманае. У задачу творцы ўваходзіла таксама і знаходжанне такой паўнаватарскай замены.

1. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991.

2. Гарикавоз В.Дз. Да пытання аб мастацкіх асаблівасцях інтэр’ера фарнага касцёла г. Нясвіжа // Помнікі культуры: новыя адкрыцці. – Мн.: Навука і тэхніка, 1985. – С. 26.