

LATOPISY
AKADEMII SUPRASKIEJ
8

CERKIEW A ASYMILACJA
— SWÓJ I OBCY

Pod redakcją
Marzanny Kuczyńskiej

Białystok 2017

Rada Naukowa

Arcybiskup Białostocki i Gdański Jakub (Białystok),
ks. Henryk Paprocki (Warszawa), Antoni Mironowicz (Białystok),
Aleksander Naumow (Wenecja), Ivan Charota (Mińsk)

Kolegium Redakcyjne

ks. Jarosław Józwiak (redaktor naczelny),
Jakub Oniszczyk (sekretarz), Marzanna Kuczyńska,
Jarosław Charkiewicz

Recenzenci

prof. Zoja Jaroszewicz-Pieresławcew

Adres Redakcji

Fundacja „Oikonomos”
ul. Św. Mikołaja 5, 15-420 Białystok, e-mail: fundacja@oikonomos.pl

Redakcja techniczna, skład i projekt okładki

Jarosław Charkiewicz

ISSN 2082-9299

Wydawca

Fundacja „Oikonomos”

Druk i oprawa

Orthdruk Sp. z o.o., Białystok

SPIS TREŚCI

<i>Od redakcji</i>	7
Elżbieta Czykwin <i>Swój i obcy w świetle teorii opanowania trwogi (TMT)</i>	9
Andrzej Sadowski <i>Wyznanie prawosławne jako podstawowa bariera procesów asymilacyjnych (na przykładzie mieszkańców wyznania prawosławnego województwa podlaskiego)</i>	17
Igor Habura <i>Swój i obcy. Biblijny Izrael w walce o tożsamość</i>	31
Андрей Горбачкий <i>Антропологическое и историческое измерение религиозной идентичности (на примере избранных территорий Великого Княжества Литовского в XV–XVII вв.)</i>	39
Sergiusz (Bogdan Matwiejczuk) <i>Łemkowie i prawosławie w XX wieku</i>	49
Георгий Бирюков <i>Православие на территории Калининградской области в период запрета (1945–1985 гг.)</i>	57
Зоран Неделькович <i>Страдания Сербской Православной Церкви (исторический обзор)</i>	75
Paweł (Karczewski) <i>Święci Zachodniej Europy z pierwszego tysiąclecia</i>	85
Mikołaja (Aleksiejuk) <i>Prawosławie we Francji i ogólnie w Europie Zachodniej</i>	97
Marcin Abijski <i>Problematyka adaptacji i recepcji monodii liturgicznej w dobie dominacji polifonii na przykładzie Polskiej Cerkwi Prawosławnej</i>	115
Лариса Густова-Рунцо <i>Традиционные и заимствованные элементы в современной православной певческой практике</i>	123

Krystyna Stawecka	
<i>Najważniejsze zmiany w wyposażeniu cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy w Supraślu po wprowadzeniu unii brzeskiej</i>	131
Ольга Баженова	
<i>Неизвестный рисунок супрасльского храма. Архитектура на пограничье культур Востока и Запада</i>	151
Jerzy Uścińowicz	
<i>Typologia konwersji świętyń lemkowych po akcji „Wisła”</i>	159
Agnieszka Groniek	
<i>„Nie mogę się w cerkwi modlić, bo to takie ruskie”. Wkład duchownych rzymskokatolickich w zachowanie zabytków cerkiewnych na południu Polski</i>	179
Ewa Zalewska	
<i>Nowosielski – ikony – Podlasie. Kanon – czy zawsze oczywisty?</i>	187
Antoni Mironowicz	
<i>Swoi czy obcy. Prawosławni w dawnej Rzeczypospolitej</i>	207
Teresa Chyczewska-Hennel	
<i>Swój czy obcy. O prawosławnych obywatelach Rzeczypospolitej w liście nuncjusza do króla Władysława IV (19 kwietnia 1638 roku)</i>	225
Marcin Mironowicz	
<i>Grecy w Akademii Ostrogskiej i Bractwie Lwowskim na przełomie XVI i XVII wieku</i>	233
Aleksander Naumow	
<i>Powroty do prawosławia</i>	243
Jerzy Ostapczuk	
<i>Druki ewangeliarzy pełnych w tradycji wschodniosłowiańskiej</i>	257
<i>Sprawozdanie z działalności Akademii Supraskiej</i>	265

OD REDAKCJI

Starożytne maksyma brzmi: *varietas delectat*, co oznacza: odmiana (różnorodność) sprawia przyjemność. Gdy odnosi się ona do środowiska, w którym żyjemy, nie jest już jednak tak oczywista. Szczególnie, gdy dotyczy współżycia ludzi, wywodzących się z odmiennych środowisk narodowościowych, religijnych bądź obyczajowych. Człowiek wobec drugiej osoby jest kimś obcym, często budzącym lęk. Ten lęk to ksenofobia, a więc lęk przed obcością. Zauważmy, że w niektórych językach słowa, określające obcego, posiadają zawsze zabarwienie negatywne. Obcość reprezentuje zagrożenie, które przybywa z zewnątrz i które dokonuje zmian w dawno już zdefiniowanym świecie. Jest ona przyczyną wielu konfliktów często kończących się tragediami, nieraz mającymi na celu eksterminację całego narodu.

Problem obcości istnieje również w Piśmie Świętym. Obcość jest definiowana na cztery sposoby: obcy, który robi wszystko, aby zasymilować się w kraju, w którym żyje; obcy, który przybywa do innego kraju, aby tam pozostać na zawsze; obcy, który przyjmuje praktyki religijne kraju, w którym się osiedlił; obcy, dla którego życie doczesne jest przebywaniem na obczyźnie zaś niebo to jego prawdziwa ojczyzna.

Stosunek do obcości w Starym Testamencie zależał od sytuacji narodu wybranego. Otwartość na cudzoziemców, obecna w trakcie tworzenia państwowości, gdy wspomnienie bycia cudzoziemcem jest jeszcze silne, zmienia się gwałtownie po powrocie z niewoli babilońskiej. Problem obcego, cudzoziemca w Starym Testamencie skupia się głównie na życiu doczesnym.

Nowy Testament definiuje obcość w sensie metaforycznym. Każdy z nas jest tylko przechodniem, gdyż „Nasza ojczyzna jest w niebie” (Flp 3, 20). Życie ziemskie jest tylko pielgrzymowaniem do prawdziwej ojczyzny, która znajduje się w niebie. Najpełniejszym wyrażeniem tego jest stwierdzenie z Listu do Hebrajczyków:

Siebie samych uważali za gości i pielgrzymów na tej ziemi, co oznacza, że ciągle poszukiwali swojej ojczyzny. Nie można przypuszczać, że myśleli o tej ojczyźnie, z której wyszli, bo przecież znaleźliby niejedną sposobność, by do niej wrócić. Tymczasem oni zdążają do lepszej, to jest do niebieskiej ojczyzny. Dlatego Bóg pozwala nazywać się ich Bogiem, bo rzeczywiście przygotował im ojczyznę (Hbr 11, 13–16).

Problem obcości zna literatura XX wieku. Albert Camus twierdził, że człowiek w świecie jest cudzoziemcem. Obcym we własnej ojczyźnie i dlatego nie czuje się w niej jak u siebie. Jednak również nie może żyć poza nią. Nie zgadza się na taki świat, jednak nie chce go również porzucić. Miejsce człowieka jest zawsze „pomiędzy”. Człowiek zawsze wyobraża sobie, że jest jakiś „świat” poza tym realnym, a na ziemi jest tylko przez chwilę. Dlatego często próbuje go zdominować, aby zaznaczyć w ten sposób swoją obecność.

Autorzy tekstów ósmego już tomu „Latopisów Akademii Supraskiej”, specjaliści w różnych dziedzinach nauki, próbują odpowiedzieć na wiele pytań dotyczących obcości

НЕИЗВЕСТНЫЙ РИСУНОК СУПРАСЛЬСКОГО ХРАМА. АРХИТЕКТУРА НА ПОГРАНИЧЬЕ КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАДА

Ключевые слова: рисунок, иконография, Супрасль, машикули, ренессансные формы, Ломбардия

Одним из значительных памятников ренессансной культуры в Великом Княжестве Литовском и польском королевстве является храм Благовещения в Супрасльском монастыре (первая треть XVI в.). Он возник на территориях, которые издавна формировали парадигмы неклассической культуры и позволяли состояться уникальным явлениям архитектуры и искусства. Польские исследователи видят пограничье между Западом и Востоком на территориях Подлясья, где находится Супрасльский монастырь: «Подлясье следует понимать шире, нежели отдельное административное деление от 1520 года, оно являлось многие столетия территорией пограничных земель, лежащих между Польшей, Литвой и Россией. Здесь постоянно шла борьба, изменяющая границы»¹.

Супрасльский храм – уникальный пример формообразования, показывающий экзистенциальные особенности культуры Пограничья. Для русских, белорусских и польских ученых второй половины XIX–XX вв., изучающих архитектуру этой церкви (П. Покрышкин, А. Шишко-Богущ, Ю. Иодковский, Н. Щекотихин, Ю. Кот, М. Мореловский, Ч. Тиль, М. Кацер, Е. Квитницкая, В. Чантурия, М. Ткачев, О. Трусов, В. Кохановский, А. Миронович, Е. Роспендовский, А. Милобенский, Т. Габрусь, А. Кушнеревич, Кембловский, М. Брыковска, А. Янкевичене, Р. Кункель, Р. Рокицкий и др.)², стилистика данного памятника виделась результатом синтеза византийских, готических и ренессансных строительных традиций, примером рождения местного архитектурного стиля на пересечении культур Востока и Запада. Тадеуш Хжановский (Tadeusz Chrzanowski) назвал Супрасль «наиболее значительным и наиболее изобретательным произведением восточно-

¹ A. Mironowicz, *Podlaskie ośrodki i organizacje prawosławne w XVI i XVII wieku*, Białystok 1991, s. 4–5.

² G. Sosna, *Krótką bibliografią klasztoru w Supraślu*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, 1974, z. 1, s. 51-88; idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część alfabetyczna*, Ryboły 1984; idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część chronologiczna*, Ryboły 1985; idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część osobowa*, Ryboły 1986. A. Tichoniuk, *Monasterska Cerkiew pw. Zwiastowania NMP w Supraślu. Studium porównawcze z dzieł architektury sakralnej Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Wrocław; см. <<http://kamunikat.org/halounaja.html?pubid=17463>>.

западного единства»³. В заключениях Александра Григоровича (Aleksander Grygłowicz) монастырь является центром проблемы филиации или генетической преемственности готики, Ренессанса, византийской традиции в архитектуре 16 в. Для исследователя важны проблемы генезиса форм храма в контексте оборонного и сакрального зодчества⁴.

В этой связи каждое иконографическое свидетельство, представляющее Супрасльский храм, существенно влияет на рассмотрение проблемы филиации архитектуры церкви. Целью данного материала является репрезентация неизвестного ранее рисунка XVII в., изображающего западный фасад церкви Благовещения Супрасльского монастыря.

Церковь была взорвана в 1944 г. и восстановлена реставраторами в период 1983–2003 гг. Реконструкция здания опиралась на иконографические изображения, в основном XIX–XX вв. Последнее по времени открытие в области иконографии Благовещенской церкви было сделано в 1974 г. польским исследователем Софией Пилашевич. В Архиве Главном Актов Давних в Варшаве она нашла на карте 1801 г. неизвестное ранее изображение (схематичный рисунок) этого храма⁵. До этого были известны (по порядку): изображение церкви в 1850–1860-е гг. с северной стороны художника Винцентия Дмоховского. С 1847 г. Дмоховский по заказу Евстафия Тышкевича делал видовой цикл рисунков великолитовских замков, может быть, изображение Супрасля выполнялось в рамках этого задания или было его продолжением в последующие десятилетия; самой ранней фотографией храма исследователи считают снимок 1864 г. художника Петрова, который в качестве иллюстрации поместил в статье 1911 г. П. Покрышкин⁶; гравюрный вид Супрасльского храма с северо-западной стороны «со старинного рисунка» выполнил в 1880-е гг. петербургский график М. Н. Рашевский, который работал для издательств И. Д. Сытина, А. Д. Ступина, журнала «Нива» в Москве и Санкт-Петербурге. «Старинный рисунок» нам не известен, но на гравюре Рашевского церковь уже после 1859 г., когда она получила шпилевидные завершения, повторенные реставрационной реконструкцией XXI в.; в 1915 г. А. Шишко-Богущ опубликовал 5 снимков церкви; в 1886–1889 гг. сделал рисунок храма от юго-запада виленский художник В. Грязнов. Этот рисунок репродуцировал П. Батюшков в 1890 г. Также Грязнову

³ T. Chrzanowski, *Ewolucja architektury ziem ruskich: od Bizancjum do Neobizancjum*, „Slavia Orientalis”, t. XXXVIII (1989), Nr 3–4, s. 325–335.

⁴ A. Grygłowicz, *Architektura sakralna monasteru supraskiego*, [w:] *Z dziejów monasteru supraskiego. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej Supraśl monaster Zwiastowania Przenajświętszej Bogarodzicy i jego historyczna rola w rozwoju społeczności lokalnej i dziejach państwa*, Supraśl–Białystok 10–11 czerwca 2005 r., red. J. Charkiewicz, Białystok 2005, s. 157–163.

⁵ Рис. 29 (оригинал в: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, sygn. 443-40, negatyw PKZ Warszawa, nr 11486), [w:] Z. Piłaszewicz, *Supraśl. Zespół poklasztorny OO. Bazylianów/Palac Archimandrytów. Budynek klasztorne. Dokumentacja historyczno-architektoniczna*, Białystok 1974, PKZ maszynopis, w zbiorach WUOZ w Białymstoku, nr inw. 914.

⁶ П. Покрышкин, *Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре*, [w:] *Сборник археологических статей, поднесенный Графу А. А. Бобринскому в день 25-летия председательства его в Императорской Археологической Комиссии 1886–1911*, Санкт-Петербург 1911, с. 222–237, илл. 7.

принадлежал рисунок фрагмента северного фасада церкви с башней и машикулями; в 1920–1925 гг. 2 снимка церкви, показывающие храм с северо-запада и северо-востока, были опубликованы в 21 томе *Die Denkmalpflege*⁷; в 1934 г. Чеслав Тиль опубликовал набросок четырех глав башен и центрального купола⁸; сохранились снимки 1941 г. и руин 1947 г.

Отдельно можно выделить иконографию архитектуры храма Благовещения 16 в. На сегодня это известная прорись с иконы первой половины 16 в., выполненная и опубликованная П.Покрышкиным в 1911 г.⁹ А также ряд исследователей предлагают включать в корпус источников по иконографии Благовещенского храма дарохранительницу в виде церкви 1557 г., принадлежащую монастырю. Следующим по времени изображением храма, при этом детальным, следует считать презентируемый нами рисунок XVII в., который впервые вводится в научный оборот. Для анализа рисунка обратимся к сравнению его с известными иконографическими материалами.

Иконографический источник, представляющий дарохранительницу 1557 г. в виде храма с 4 башнями по углам и центральной луковичной главой, следует сразу отставить, поскольку в исследованиях русских ученых А. Лидова и С. Заграевского¹⁰ показано, что дарохранительница по своей форме повторяет Иерусалимский Кувуклий XIII–XV вв. Данная форма объясняется символическими и функциональными особенностями этого предмета церковного обихода и может иметь очень косвенное отношение к стилистике архитектуры Супрасльского храма.

Время изображения монастыря и церкви Благовещения на иконе неизвестного художника около дьяконских врат (в ряде исследований на самих вратах) Супрасльской церкви Покрышкин определил 1644 г., Далматов – 1636–1643 гг. Вот что сообщил архимандрит Николай (Далматов) об этой, не сохранившейся до наших дней, иконе в книге *Супрасльский благовещенский монастырь* 1892 г.:

по левой стороне царских дверей [иконостаса – О.Б.] икона на меди Божьей Матери с предвечным младенцем на руках [...] живопись чудесной работы, а подле этой иконы – образ евангелиста Иоанна Богослова по Апокалипсису, сделанный на меди же и тем же превосходным живописцем [...] На этой иконе находится вид Супрасльского монастыря, современный написанию иконы: церковь Благовещения в том же виде как и теперь, исключая паперти, которой не было. Купола на башнях луковидные, а теперь спичастые. Ограда вокруг монастыря была деревянная, колокольни не было; перед въездными воротами стоял высокий крест с распятием спасителя...¹¹.

⁷ J. Kohte, *Die Klosterkirche in Supraśl bei Białystok*, „Die Denkmalpflege”, XXI (1919), nr 6, s. 41–44.

⁸ Cz. Thulie, *Cechy obronne zabytków polskiego budownictwa*, Lwów 1934, rys. 88.

⁹ П. Покрышкин, *op. cit.*, с. 225.

¹⁰ А. Лидов, *Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав*, [в:] *Иконография архитектуры*, Москва 1990, с. 57–68; С. Заграевский, *Формы глав (купольных покрытий) древнерусских храмов*, Москва 2008, с. 3–5, <<http://rusarch.ru/zagraevsky1.htm>>.

¹¹ Николай (Далматов, архим.), *Супрасльский Благовещенский монастырь. Историко-статистическое описание*, Санкт-Петербург 1892, с. 141.

К сожалению, сама икона или ее фрагмент с изображением монастыря не были репродуцированы в его объемном издании.

Прорись с иконы выполнил Покрышкин, указав при этом на сложность рассматривания образа (не совсем понятно, где он его видел, или в иконостасе, или в репродукции). Он же опубликовал эту прорись в своей статье 1911 года¹². В схематичном изображении Покрышкина храм с четырьмя, на рисунке видно три, башнями по углам. Купола в центре и на башнях луковичной формы. Центральный купол и барабан под ним, которые многие исследователи называли центральной башней¹³, почти вдвое больше по ширине куполов и барабанов угловых башен. При этом следует отметить еще одну особенность прориси с иконы XVII в.: горизонтальный размер барабана центральной главы и фронтона-закомары церкви почти равны. Форму барабанов глав или башен трудно определить однозначно. Цилиндрическая она или граненная. На уровне пяты фронтона-закомары (кокошника) боковые башни имеют штрих, обозначающий окно и вроде бы выделенность верхней части башни, то, что в архитектуре реконструированной церкви обозначает переход цилиндрической формы башни к граненому барабану. Купола в прориси XVII в. без переходных карнизов сидят на угловых и центральной башнях. Кресты на куполах равноконечные и четырех конечные. Под основанием-пятой фронтона-закомары короткими линиями намечены пять узких отверстий (машикуль, окон?). Следует отметить, что художник, которого архимандрит Николай назвал «превосходным живописцем» правильно выбрал ракурс изображения храма – с угла, так чтобы видны были две стены. При классической симметричности нашего восприятия мы «дорисовываем» недостающую часть и, таким образом, нам кажется, что полнота видения достигнута. С такой же точки зрения художники и фотографы выполняют изображения архитектурных памятников до сегодняшнего дня.

Но рисунок, который мы репрезентируем, показывает церковь не ракурсно, а фронтально. Более того, в нем соединены две точки зрения – прямая, фронтальная на фасад храма и боковая на притвор, показанный в три четверти объема. Мы видим западную и южную стены притвора, поднятого на невысокий двухступенчатый цоколь. Притвор имеет сомкнутую кровлю с цилиндрическим куполом на барабане в центре. Фронтальность рисунка храма ставит перед нами вопрос о возможном наличии других рисунков этого художника, то есть нескольких видов церкви с разных точек зрения. Предположение о возможной серии рисунков косвенно подтверждает сохранившийся на обороте листа карандашный оттиск фрагмента верхней части храма от машикулей и выше до купола. Рисунки могли лежать стопкой и находившейся внизу мог отпечататься на верхнем.

Храм на рисунке представлен не совсем привычно, без какого-либо архитектурного окружения. Несколькими штрихами справа отмечен позем, то есть основание, на котором он стоит. Точка зрения такова, что мы почти в упор рассматриваем

¹² П. Покрышкин, *op. cit.*, с. 225.

¹³ М. Шчакаціхін, *Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва*, Мінск 1928, т. I, с. 262.

сооружение до уровня главного барабана, который уже не виден, поскольку выходит за границы рисунка. Художник несколькими линиями намечает нижний овал купола, высота храма становится предметом нашего воображения. К деталям, обозначающим его фактуру и объем, следует отнести изображение кирпичей башенных строений, а также тени справа на крыше и цоколе, слева в углу храма. Эти детали свидетельствуют о набросочном характере рисунка, который, возможно, готовился как основа для работы гравера, обычно дополняющего изображение штриховой светотенью.

Как правило, художники рисовали карандашами, а при подготовке к гравированию обводили рисунок тушью. Лицевая сторона рисунка имеет тушевую обводку, а обратная нет.

Художником, представляемого нами рисунка, отмечены зубчатые пояса декора башен и стен храма на верхней линии цоколя и при переходе к барабанам куполов. Но на цоколе отсутствует ромбовидный, известный нам по современному виду храма, орнамент. Что касается плоскости фасада, то зубчатый пояс виден только на линии пяты фронтона-закомары и по верхней линии цоколя. Отсутствует зубчатый пояс под аркатурой. Машикули, входящие в аркатурный пояс, не утоплены в стену между двух башен, а выступают под вальмовой крышей в виде небольшой навесной галереи. Кажется, что машикулями художник любит и выделяет их как значительный элемент архитектуры храма. В рисунке намечены щелевидные окна: четыре на левой и два на правой башнях. На правой башне обозначено заложённое круглое окно или неглубокая ниша, с 8-ми лепестковым обрамлением. Западный фасад от высокого цоколя до аркатурного пояса разделен на три части по вертикали. Каждой части соответствует филеночное углубление, в двух крайних частях круглые окна, в средней – полуциркулярная арка¹⁴. Опять следует подчеркнуть не конструктивный, а декоративный характер изображения церкви на рисунке, художник не подчеркивал деталей конструкции, деления храма на нефы фасадными устоями. Детали архитектуры Супрасльского храма, отмеченные художником,

¹⁴ В рисунке не показана бочкообразность завершения западного фронтона-закомары храма, то есть художник не обрисовывает и не представляет его боковую поверхность как лучковую форму. Лучковыми были южный и северный фронтоны церкви. Это подтверждает и описание церкви до разрушения. Эта деталь едва видна на фотографиях церкви XIX в., и описана в текстах исследователей часто в разных терминологических наименованиях. Покрышкин в 1911 г. назвал эту выкружку фронтона «персидской линией ложных закомар». В 1928 г. белорусский историк искусства Щекотихин эту же форму «подобной до так называемых бочек». Кстати, стилистический анализ храма Щекотихина до сих пор многие исследователи Супрасльского храма считают самым совершенным. Щекотихину принадлежат важные выводы филиации архитектурных форм церкви. Белорусский ученый связывал бочкообразные и луковичные формы этого храма с деревянной архитектурой. На 1930-е гг., когда он проводил исследование, такие выводы были закономерными, поскольку фундаментальные научные работы по синергетике конструкций луковичных и бочкообразных форм в каменной и деревянной архитектуре появились только в начале XXI в. Также Щекотихин был против названия венчающих храм лукообразных форм закомарами. Он настаивал на термине фронтон. И был прав, поскольку закомары создаются выходом на крышу полуциркулярных сводов, что не соответствует конструкции завершений Супрасльского храма. В чертеже крыши, выполненном Покрышкиным, видно, что башня-барабан центрального купола опирается на своды, лежащие над машикулями, а высокая крыша держится на стропилах и каменные фронтоны не конструктивный, а абсолютно декоративный элемент. В древнерусском зодчестве его называли кокошником.

показывают то количество переходных форм, ту игру вертикалей и горизонталей, которые были возможны при воспроизведении *in situ* оригинального сооружения. Художник повторяет те детали (ниши, пояски, цокольные обводки, внутреннее членение оконных проемов), которые он мог видеть в реальном облике Супрасльской церкви в его время. При всей необычности иконографии храма, представленного на рисунке, изображение не является художественной интерпретацией его архитектуры, а показывает внешний облик храма второй половины XVII в., который нам был прежде неизвестен. К сожалению, рисунок не вошел в научный обиход в XIX–XX вв., период активной архитектурной реконструкции и восстановления разрушенной церкви.

Теперь несколько слов о куполах. Они отличаются, как от луковичных куполов прориси XVII в., так и от шпилевидных XIX столетия. Купола на башнях грушевидной формы и двойные, то есть с фонариком. Завершаются фонарики 4-конечными крестами с четырьмя перекрестными стралами-лучами. При этом нижний купол восьмигранный, а верхний, купол фонарика, без граней. Мы эти главы не можем назвать луковичными, потому что согласно классификации С. Заграевского, луковичные главы должны иметь почти равные высоту и ширину, а диаметр кружала главы должен быть значительно больше диаметра барабана, на котором глава стоит¹⁵. Граненый барабан, который является продолжением цилиндрической башни, в шейке фонарика повторяется в уменьшенном виде. Возникает сложная игра геометрических объемов, с которой любили и умели иметь дело зодчие Возрождения. При этом следует заметить ряд укрепляющих конструкций, которые одновременно кажутся и точными декоративными деталями: цокольные пояса различного размера, обрамляющие сверху и снизу барабаны башен, и выступающие на центральном куполе дополнительным нижним граненым венцом.

Возможным временем возведения такого рода верхов в храме может быть середина, вторая половина XVII в. К этому же времени может быть отнесено строительство паперти с сомкнутым сводом и сферическим куполом.

На сегодняшний день генезис грушевидных куполов с фонариками не изучен глубоко, между тем, для истории польской архитектуры это известная форма, маркирующая архитектуру XVII столетия. В истории русской архитектуры такие формы обычно связывают с памятниками украинского барокко. Данный вопрос требовал бы особого рассмотрения филиации форм купольных завершений. Формы куполов, не только Супрасльского храма, до сегодняшнего дня являются самыми дискуссионными и проблемными при реконструкции архитектурных сооружений XV–XVII вв.

Грани центрального барабана Супрасльской церкви на рисунке имеют полуциркульные высокие окна, стоящие на цоколе. Причем, если в трех гранях, которые попали на рисунок, окно в центре без переплета, то окна справа и слева от него двустворчатые. Но готическими их не назовешь, потому как окна, так и все

¹⁵ С. Заграевский, *op. cit.*, с. 3–5.

формы церкви строятся на «мотиве полуциркульных арок в различных комбинациях и вариантах»¹⁶. Рисунок не дает ни одного элемента стрельчатой готической конструкции. Казалось бы, в окнах это могло быть обнаружено, но нет, основной архитектурной мелодической линией образа храма является арка. Арочные вариации объединяют единым ритмом ниши, оконные и дверные проемы, аркатурный пояс с машикулями. Функциональная и декоративная часть архитектуры церкви выглядит абсолютно Ренессансной, некой геометрической рапсодией, возможно аналогичной формам, которые разрабатывал теоретик архитектуры Раннего Ренессанса Антонио Филарете. Русскими и американскими учеными (В. Брумфельд, С. Подъяпольский, В. Глазычев) выявлено влияние теорий Филарете на храмовую и крепостную архитектуру Московского Кремля¹⁷, особенно в той части проектов, над которыми работали Аристотель Фиораванти, сподвижник Филарете, и Антонио Солари, его продолжатель при строительстве крепости Сфорциана в Милане. Связь с крепостной архитектурой, разрабатываемой Филарете, показывает и репрезентируемый нами рисунок. Достаточно даже визуального его сравнения с башней Филарете в миланской Сфорциане. Вертикализм смело сочлененных геометрических форм, взаимодействие полуциркульных и квадратных форм в объемной и плоскостной композиции строения, особый акцент на аркатурный ряд машикулей, показывают близость формальных решений в архитектуре Супрасльского храма и крепости Филарете.

Этому ренессансному прообразу Супрасльской церкви можно посвятить отдельное исследование, тем более, что изучение творческого наследия Филарете в Восточной Европе только начинается. Данная гипотеза не кажется беспочвенной, но, более того, требующей разработки. Теоретические и практические работы Филарете для рассмотрения восточноевропейской архитектуры ранее никогда не привлекались, поскольку его творчество было недостаточно изучено, а сам трактат, написанный на тосканском наречии, начали переводить на новые европейские языки только с конца XIX в. (первый перевод 1892 г.), а на русский язык только в начале XXI века¹⁸.

Филарете был придворным архитектором миланского герцога Сфорца, автором знаменитых миланского замка Сфорциана и госпиталя Ospedale Maggiore, построенного также в Милане. Свой трактат он завершил в 1464 г. Детали Миланского замка очень близки архитектурным деталям Супрасльского храма. Следует напомнить, что встречи Великого Княжества Литовского и Итальянской Ломбардии, главным городом которой является Милан, продолжались и в XVII–XVIII вв., многие ломбардские и болонские архитекторы работали в Речи Посполитой.

¹⁶ М. Шчакаціхін, *op. cit.*, с. 246.

¹⁷ W. C. Brumfield, *A history of Russian Architecture*, New York 1993; Б. Михайлов, *Трактат об архитектуре Антонио Аверлино (Филарете)*, [в:] *Сообщения Института истории искусств*, вып. 7, *Архитектура*, Москва 1956, с. 111–136; С. Подъяпольский, *К вопросу о своеобразии архитектуры московского Успенского собора*, [в:] *Успенский собор Московского Кремля: материалы и исследования*, Москва 1985; Филарете (Антонио Аверлино), *Трактат об архитектуре*, пер. и прим. В. Л. Глазычева, Москва 1999, 448 с., <www.glazychev.ru>.

¹⁸ Филарете (Антонио Аверлино), *op. cit.*

Кем и когда мог быть сделан репрезентируемый нами рисунок судить трудно. Бумага грубая, без водяных знаков. С подобного рода вариантами бумаги мне приходилось встречаться в архиве Радзивиллов, например, при анализе рисунков XVII в. и гравюр начала XVIII столетия¹⁹. На лицевой стороне рисунка в углу надпись «No-3- F», типичная для архивных рукописей Радзивиллов. На обороте неясно читаемый, или полустертый, или отпечатанный с какого-то другого рисунка фрагмент храма, и надпись чернилами «Siprasla», представляющая каллиграфию XVIII в. Не совсем понятно искажение названия «Супрасля» на «Сипрасль». На отпечатке размашисто карандашом написано по-немецки «Das Russische kloster bei Bialeastok» – «русский монастырь около Белостока».

Таким образом, рисунок показывает нам неизвестный ранее вид Супрасльского храма с грушевидными главами и фонариками, ставит проблему изучения филиации грушевидных завершений в архитектуре Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой. Выделенные на рисунке и отчетливо прорисованные пропорции храма, его геометрическая основа, аркатурный декор позволяют ввести его формоустроение в контекст оборонной замковой архитектуры Ломбардии и, в частности, привлечь к анализу такой пока мало используемый для рассмотрения архитектуры наших земель источник как *Трактат об архитектуре* Антонио Филарете.

SUMMARY

Olga Bazhenova

Unknown drawing of the Suprasls church. Architecture on a border zone of cultures of the East and the West

Keywords: drawing, iconography, pear-shaped heads, machicolations, Renaissance, Lombardy, Antonio Filarete

In the article for the first time a drawing with the image of Suprasls church of the second half of the 17th century is entered into scientific circulation. According to the new iconography, the previously unknown completion of the temple with pear-shaped domes with lanterns opens. The author proposes hypothesis about possible interconnection of stylistics of Suprasl defensive church with theoretical and practical heritage of architect of Early Renaissance Antonio Filarate, the builder of Sforziana fortress in Milan.

¹⁹ О. Баженова, *Радзивиллы. Альбом портретов XVIII–XIX вв.* «Icones familiae ducalis Radivilianaе», Минск 2010, 523 с.