

РЕЛИГИОВЕДЕНИЕ

УДК 2-1+27-31-526.64(476. 6)+7.03«16» (476)

Скульптура Скорбящего Христа из Беларуси

О. Д. Баженова

Белорусский государственный университет,
Республика Беларусь, 220006, Минск, ул. Маяковского, 96

Для цитирования: *Баженова О. Д.* Скульптура Скорбящего Христа из Беларуси // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2023. Т. 39. Вып. 1. С. 181–192. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2023.115>

В статье рассматривается история и стилистика, уровни сложения культа статуи Скорбящего Христа из Троицкого храма в городке Россь в Беларуси (Гродненская область). Этот храм — широко известный санктуарий Христа Скорбящего, место поклонения верующих со всех уголков Беларуси и других стран. На основе анализа архивных документов решен вопрос датировки скульптуры в границах 1611–1618 гг. и определена ее неоготическая стилистика, сложившаяся в симбиозе позднего ренессанса и раннего барокко с тем характерным для начала XVII в. неоготическим акцентом, который в Северной Европе того времени считался «новым стилем». Данная скульптура явилась отражением концепции *Andachtsbild*, выразившейся в специфическом жанре искусства, цель которого — возбуждение благочестивых мыслей и намерений верующего. Сегодня известно достаточное количество скульптур Страдающего Христа в музеях и действующих храмах Беларуси. Еще больше указаний на их наличие содержится в архивных документах, причем как католических, так и православных святынь. Данный материал призван показать смыслы, которые утверждают обязательность образов Страдающего Христа в восточноевропейском искусстве и, более того, неизбежность его появления (принятия) в определенные моменты исторического времени на большом пространстве — в странах как Западной, так и Восточной Европы. Скульптура в Росси является тем уникальным примером переходного времени, когда искусство Восточной Европы обратилось к созданию раннебарочных форм, синтезируя формы готики и ренессанса (маньеризма) в определенном концептуальном русле внутренней медитативной практики, личностной молитвы.

Ключевые слова: скульптура Скорбящего Христа, ренессанс, раннее барокко, неоготика, храм, *Andachtsbild*, Ходкевичи, Россь, Берестовица, уровни поклонения культа.

В русском искусствоведении изображение горестно сидящего человека или скульптурный образ Страдающего Христа является предметом изучения уже нескольких поколений ученых [1–3]. Вопросы одни и те же: когда появился в русской культуре этот образ, каким временем можно датировать известные памятники в музеях Перми, Вологды, Переславля-Залесского, Саратова и других русских городов, какие смыслы включает (раскрывает) иконография Страдающего Христа, какую роль в ее становлении сыграли сопредельные страны — Беларусь, Украина, Литва, Польша, Латвия? Известно, что белорусская культура в лице резчиков стала для русской культуры XVII в. источником новых, западноевропейских по сути форм искусства ренессанса и барокко. Время работы белорусских мастеров в Москве при царском и патриаршем дворах совпало с переменами в формообразовании и образности русского искусства. Белорусские резчики, привезенные в Москву во второй половине XVII в., создали при царской Оружейной палате («академии художеств» того времени) пошиб так называемой белорусской рези, заложив традицию украшения русских иконостасов растительным прорезным орнаментом и скульптурой [4, с. 238–265]. Белорусская культура того времени пользовалась достаточно широким диапазоном эмоциональных состояний, передаваемых сакральным искусством, — от радости райского покоя до переживания страдания. Образом и символом страдания в западноевропейской и белорусской культурах являлся пластический образ Скорбящего сидящего Христа.

При этом в русском искусствоведении сложилось мнение об отсутствии данной иконографии в искусстве Беларуси [5], что оказалось связанным вовсе не с отсутствием памятников, а с малым количеством публикаций на эту тему в белорусской науке и немногочисленных — в литовской [5], польской и украинской. Сегодня известно достаточное количество скульптур Страдающего Христа в музеях и в действующих храмах Беларуси. Еще больше указаний на их наличие обнаруживается в архивных документах, причем как католических костелов, так и православных церквей. Впервые в Беларуси к теме Страдающего Христа обратилась А. К. Леонова (1971, 1991) [6; 7]. Она в рамках исследования народной скульптуры опубликовала описания маленьких, высотой около 18 сантиметров, скульптур народных резчиков из Мяделя и Косово. Более значительным был перечень храмовых большемерных скульптур Страдающего Христа в каталоге Н. Ф. Высоцкой «Скульптура и резьба Беларуси» (1998) [8, с. 174] из коллекции Национального художественного музея в Минске. Список включал четыре скульптуры, три из которых были результатом экспедиционных находок музея. Иконография была определена как тип «Ессе Ното», видимо, на основе книг французского исследователя Э. Маля (Émile Mâle). В 2013 г. был опубликован в формате тезисов доклад А. А. Ярошевича о скульптурах Страдающего Христа в искусстве Беларуси XVII–XVIII вв. [9]. В исследовании «Литовская скульптура XVII века» М. Матушакайте (Maria Matuškaitė) в 2007 г. [10, р. 186–188] включила атрибуцию трех скульптур из Беларуси (Рось, Новая Мышь, Будслав), обозначив их значение в контексте развития деревянной скульптуры искусства Великого Княжества Литовского. Значительным шагом вперед в рассмотрении темы явилось многотомное издание о сакральном искусстве Речи Посполитой, осуществленное коллективом авторов под руководством профессора М. Каламайской-Саед (Maria Kałamajska-Saeed) в 2003–2017 гг. [11]. При этом следует сказать, что в 1970–1980-е годы в Беларуси началось составление

общереспубликанского каталога движимых ценностей, что способствовало выявлению фигур Страдающего Христа в музейных собраниях, действующих церквях и костелах, кладбищенских часовнях, но публикаций на эту тему не появилось.

В данном тексте речь пойдет об одном из почитаемых чудотворных образов — статуе Страдающего Христа из Троицкого костела городского поселка Россь Волковысского района Гродненской области. Скульптура находится в главном алтаре указанного храма и является самой знаменитой поклонной и чудотворной статуей Страдающего Христа в Беларуси. Костел Святой Троицы в Росси имеет статус епархиального санктуария Иисуса Скорбящего.

Документальную историю Росси можно начинать с первой половины XVI в., когда эти земли были дарованы Александру Ходкевичу (ок. 1457–1549). А историю строительства в Росси храмов — с «Инвентаря имения Роского с описанием церкви при нем находящейся» от 1571 г., который был опубликован в «Археографическом сборнике документов, относящихся к Северо-Западной России» за 1867 г. [12]. Но документ не верифицируется, он или неточен по датам, или содержит ошибки в прочитанных именах. Поэтому сразу обратимся к 1586 г., когда Россь стала владением католического по вероисповеданию графа Георгия Георгиевича Ходкевича, умершего в 1595 г., чрезвычайно «набожного и много украшавшего храмы» [12, с. 53]. Д. Пирамидович (Dorota Piramidowicz) указала на документ 1605 г., где впервые зафиксирован хозяином Росси брат Георгия Георгиевича, Иероним Георгиевич Ходкевич (1560–1617), будущий строитель костела в этом местечке [13]. Но вероятнее всего, Иероним стал владеть этой землей сразу после смерти брата. Поскольку речь идет об основании храма, также следует учесть известные исторические обстоятельства, в которых оказалась семья Ходкевичей в 1592 г. Следующие 12 лет Ходкевичи вели изматывающие политические и социально-экономические «войны» с могущественным родом Радзивиллов из-за наследства княгини Софии Слуцкой, родственниками и опекунами которой Ходкевичи являлись. Конфликт разрешился в 1600 г., когда София Слуцкая была выдана замуж за Януша Радзивилла, но еще до 1612 г., года смерти Софии, тянулись судебные тяжбы по закладам, обязательствам, невыплаченным долгам, отторгаемым и заложенным имениям между Ходкевичами и Радзивиллами и их кредиторами [14, с. 152–205]. Война грозила перерасти в гражданскую для всего Великого Княжества Литовского. Король Сигизмунд III Ваза всегда держал сторону Ходкевичей.

В конце затянувшегося конфликта, в 1611 г. (?), владелец Роси Иероним Георгий Ходкевич подписал акт основания костела и прихода (фундации)¹. Этот документ скопирован в книге проверки Росского костела за 1744 г., которая сейчас хранится в Историческом архиве в Минске. Вероятно, на момент проверки костела в 1744 г. акт мог подтвердить древность храма и его скопировали из архивных бумаг Виленской диоцезии². Фундатором в 1611 г. выступил Иероним Георгий Ходкевич (1560–1617), каштелян виленский, староста брестский. Его поручителем стал гетман великий литовский Ян Кароль Ходкевич (1560–1621), граф на Шклове и Быхове, подскарбий великолитовский в 1605–1618 гг., генеральный староста жмудский в 1699–1616 гг., а локальными поручителями названы со стороны Иеронима Георгия Федор Скумин Тышкевич (ок. 1538–1618), воевода Новогрудский, а со стороны

¹ Фундация — пожертвование на строительство храма частным лицом.

² Виленская диоцезия — римско-католическая епархия с центром в Вильно.

Яна Кароля — Иероним Воллович (1582–1636), королевский секретарь, подскарбий великий литовский (1605–1618).

Дату 1611 г. можно считать важной вехой в работе над атрибуцией скульптуры еще до обращения к ее стилистическому анализу. Акт фундации открывается риторической формулой благодарности «за полученные дары... Бога лучшего, величайшего». Далее следовало распоряжение построить церковь в Росси с нуля и заложить парафию-приход под титулом Святой Троицы и во славу Девы Марии: «Я, Иероним Георгий Ходкевич, каштелян виленский, староста брестский... обдумав это в моей душе, и чтобы как можно лучше выразить, насколько я благодарен милости Божьей за столькие благодеяния, данные Господом, решил приходскую церковь в местечке моем наследственным, названном Россь, на реке с тем же названием, на земле, иначе повете Волковысском расположенном, для хвалы и славы Бога всемогущего, и в честь блаженной Божьей Девы, и всей небесной курии под названием Наисвятейшей и неделимой Троицы вместе с постройками для удобного существования прихода близ названной церкви возвести с нуля. И должным образом наделить ее подходящей утварью...» («ego Hieronimus Georgius Chodkiewicz Castelanus Vilnensis Capitaneus Brestensis... statui Ecclaeiam Parocialem in op[p]ido meo haereditario Ros dicto juxta fluvium eiusdem nominis in territorio seu districta Volcoviscensi sito ad laudem et gloriam Dei praepotentis et in honorem Dei Beatae Virginis totiusque Celestis Curiae sub titulo Sanctissimae ac in[di]viduae Trinitatis una cum [a]edibus pro commoda Parochi mansione juxta praefatam Ecclesiam fabricatas a prima radice erigere eandemque sufficienti supellectili paramentis ornamentis etiam minoribus organis rebusque aliis ad Divini cultus usum necessariis sedulo»)³.

Текст 1611 г. определенно показывает, что на средства Иеронима Ходкевича был заложен в Росси новый храм под титулом Святой Троицы и построен приход-парафия. Это позволяет несколько скорректировать вывод Д. Пирамидович о том, что в 1611 г. была осуществлена только закладка парафии, а костел уже до этого существовал [13, s. 104, 105], а также не согласиться с ее предположением о том, что титул Святой Троицы костел получил только в 1630-е годы [13, s. 105, 106]. Статую Скорбящего Христа сначала установили в крухте (притворе) вновь построенного деревянного костела. С 1618 г. она стала славиться чудесами, и ее перенесли в пресбитериум⁴. То есть на основании этих двух документированных дат время создания скульптуры Сидящего Скорбящего Христа следует сузить пределами 1611–1618 гг.

Исследователи в датировке скульптуры ориентируются на 1618 г., но в целом отдают предпочтение стилистической датировке. В путеводителях ее относят к концу XVII в. [15, s. 206]. Историк искусства М. Каламайская-Саед датировала ее началом XVII в. В книге под редакцией Каламайской-Саед ее ученица Д. Пирамидович отнесла скульптуру к готике рубежа XVI–XVII вв. [13, s. 127–128]. Литовский исследователь М. Матушкайте предположила, что скульптура могла быть создана в конце XVI столетия [10, p. 196]. Белорусский историк Александр Ярошевич в датировке также исходил из первого документального упоминания скульптуры

³ Национальный исторический архив Беларуси в Минске. Ф. 1781, оп. 27, ед. хр. 212, л. 160. *Inventarium ecclesiae Rossensis 1744 г.*

⁴ Пресбитериум — часть католического храма с алтарем, отделенная от остального помещения невысокой балюстрадой.

в 1618 г. и подчеркивал ее стилистическую близость к позднеготической скульптуре Центральной Европы [9, с. 74].

Если все вышеназванные исследователи согласны с 1618 г. как временем, когда появляются первые документированные сведения об интересующей нас скульптуре, складывания первых легенд о ее «объявлении» в Росси и не исключают ее создания в конце XVI — начале XVII в., то относительно ее стилистики общего мнения пока не сложилось. Матушкайте увидела в широком развороте плеч ренессансную скульптурную форму. Ярошевич расценил экспрессию образа, драпировку с мелкими складками, шестигранный подиум скульптуры как «напоминание» о «позднеготической скульптуре Центральной Европы». Пирамидович обнаруживает в стилистике русской скульптуры отзвуки «эха готики» — в стройном силуэте фигуры, треугольном длинном лице с приоткрытым ртом, в форме узла и драпировки ткани на бедренной повязки с резкими острыми складками, в притягивающем внимание, но неподвижном и остановившемся в неопределенности взгляде Христа. В связи с такой множественностью определения стилистических признаков скульптуры возникают следующие вопросы: связано ли ее формообразование с неоготической стилистикой XVII в. или форма укладывается в позднеготическую и ренессансную традицию второй половины XVI в. и какую роль сыграло ранее барокко начала XVII в. в пластическом образе этой скульптуры?

В результате противоречивость в определении художественного стиля и гипотетичность датировки Христа Скорбящего в Росси привели к исключению этого произведения из истории искусства. А между тем эта скульптура свидетельствует об очень важных процессах в истории и культуре белорусских земель и даже в какой-то мере позволяет изменить дискурс классического искусствоведения, «измеряющего» произведения стилями, соответствующими той или иной эпохе. Стил, как оказывается, может не полностью вписываться в эпоху, в произведении важна не только форма, но и концепт, содержательное начало.

Обращение к готическим формам в эпоху раннего барокко первой половины XVII в. — явление общеевропейского масштаба, хотя активнее проявившее себя вне итальянской культуры: в Нидерландах, Германии, Моравии (Чехии), Польше [16]. Примеры стилизации готики в скульптуре первой половины XVII в. в культурном регионе, где находится Росс, уже были отмечены исследователями. На такую тенденцию указывала Н. Ф. Высоцкая, приводя в альбоме «Пластика Белоруссии» [17, илл. 45, 46] в качестве примера две скульптуры Ангелов из неизвестных храмов этих земель. Современная искусствоведческая мысль в лице М. Кужего (Michał Kurzej) [18] показала влияние неоготики на изменение пространства храмовых интерьеров начала XVII в. Исследователь, с опорой на графические образцы, разрабатываемые в конце XVI — начале XVII в., обосновал становление «нового стиля» (неоготического), как его тогда называли, отличного от «старого» (античного и ренессансного), храмовых пространств. Важную роль в формировании визуального образа «нового стиля» играли гравюры нидерландского художника Ганса Вредемана де Вриса (Hans Vredeman de Vries, 1527–1607). Этот процесс характерен для искусства начала и первой трети XVII в. Во второй половине века уже возобладало итальянское влияние в его постренессансной форме и формах раннего барокко [19].

Историк искусства старшего поколения М. Карпович (Mariusz Karpowicz) выделил период «около 1600 года» (это значит десятилетие до и после указанной даты)

и три художественных центра того времени: Краков, Гданьск и Львов [19]. При этом Вильно, который был столицей Великого Княжества Литовского (княжество включало большую часть земель современной Беларуси) и по своим масштабам должен быть не менее значительным центром, в эту большую историю скульптуры начала XVII в. оказался не включенным. В книге А. А. Ярошевича «От ренессанса к барокко» (2019) выделена первая половина XVII в. как важный период развития скульптуры раннего барокко, названы имена виленских резчиков и проанализированы их значительные произведения на территории Беларуси XVII в., но сама виленская художественная среда не обозначена как формирующая школу. Ярошевич вслед за Карповичем полагает, что виленские резчики находились под влиянием Гданьска и освоенных последним традиций Нидерландов [20].

Скульптура Скорбящего Христа из Росси показывает ориентацию резчика на образцы южнонидерландского и немецкого искусства. Действительно, Гданьск, будучи морскими воротами Речи Посполитой, брал за образец искусство южных нидерландских земель, т. е. Фландрии. Но все-таки есть смысл искать более близкий для скульптуры из Росси источник нахождения нидерландских традиций. Этим источником-местом может быть как раз Вильно как большой столичный, ремесленный и торговый город. Для Львова того же самого времени были актуальны традиции немецко-пражские, идущие из Вроцлава. Краков же ориентировался на Италию.

Русская скульптура выполнена из дерева и представляет собой монументальное произведение около двух метров высотой. Она показывает атлетически сложенного человека, сидящего на круглом камне с горестно поднятой к щеке рукой, обнаженного, в набедренной повязке, закрепленной на правом бедре. Ткань и драпировка повязки переданы в резьбе по-ренессансному конструктивно: конец ткани выведен петлей и затянут узлом. Такая форма кажется вполне обыденной, в ней нет барочной патетики. Это один из тех элементов точной передачи материального мира, которые появляются в искусстве Возрождения и более всего характерны для искусства Северной Европы (Фландрии, Голландии). Важно также отметить, что при всей размерной мощи фигуры в ней выделен не мышечный, а костный каркас: резчик показал ребра грудной клетки, берцовые кости ног, коленные чашечки. Пластика показывает взаимодействие форм готики и ренессанса: ренессансное умение передать анатомию человека и готический акцент на измученном, изможденном теле Христа. Важным является достаточное редкое для изображений Страдающего Христа медитативное состояние: он изображен погруженным в себя, с открытыми глазами и открытым ртом, в котором видны даже зубы. Для Карповича в искусстве конца XVI — начала XVII в. медитативное состояние являлось уже признаком раннего барокко. По его мнению, эпоха барокко принесла в искусство изображение живого и погруженного в медитацию человека, возвышенно отстраненного, как бы слышащего себя и уже обращенного к тому, с кем он вступает или должен вступить в общение. Такое своеобразное начало святого собеседования, *Sacra Conversazione*. Кто-то из вступивших в диалог обладает полнотой информации, передаваемой другому, напоминая о грехе и стараясь предостеречь от него. При этом, подчеркнул Карпович, маньеризм и раннее барокко — это время контрреформации, когда важнее проявление личной религиозности, а не светскости, как это было в эпоху Ренессанса [19, s. 37].

То есть скульптура в Росси является тем уникальным примером стилистики переходного времени, когда искусство Восточной Европы обратилось к созданию раннебарочных форм, синтезируя формы готики и ренессанса (маньеризма) в определенном концептуальном русле внутренней медитативной практики, личностной молитвы. В качестве придания данной концепции значимости в истории европейского искусства скажем, что концепция абсолюта, идеи неисчерпаемого страдания является с эпохи готики чрезвычайно важной для культуры Западной Европы. Но эта концептуальная позиция не константна, она то актуализируется, то уходит в тень. В случае, когда наступало историческое время актуализации концепта, образ Христа набирал важную для конкретного исторического времени идеальную силу преодоления двойственности в духовном мире человека. Впервые ярко этот концепт проявился в XV в. Текстовым памятником тому времени стала книга «Подражание Христу» Фомы Кемпийского (Thomas von Kempen, 1379–1471), который жил и проповедовал в одном из нидерландских монастырей Позднего Средневековья [21]. Последним по времени примером может служить книга Виктора Эмиля Франкла (Viktor Emil Frankl, 1905–1997) «Страдание от бессмысленности жизни», которая стала базой для складывания третьей венской школы экзистенциальной психологии и психотерапии. Сам основатель нового направления был узником нацистских концентрационных лагерей, для него страдание стало одним из важных экзистенциальных состояний человеческой психики. Франкл утверждал, что страдание — это возможность осознания смысла жизни, выход к индивидуальной молитве. То есть Франкл сделал акцент на значении того, что никогда не являлось как в светской, так и религиозной культурах равным Созиданию и Любви, — Страданию. Страдание, согласно Франклу, дает возможность увидеть глубинные смыслы жизни, в страданиях раскрывается высшее достоинство человека. Страдание определяет вертикальный, а не горизонтальный формат экзистенции человека, когда жизнь осознанно приобретает трансцендентный характер [22, с. 28].

Время около 1600 г. также можно назвать периодом актуализации данного концепта Страдания. Образная выразительность русского Страдающего Христа строится на контрасте могучего тела и смирения перед мучениями и истязаниями, медитативного взора открытых глаз, в которых таится что-то глубоко скрытое, и одновременная готовность выслушать другого. Не случайно первое чудо у статуи русского Страдающего Христа — прозрение слепой женщины, которую «в шутку» подвели к статуе для исповеди. Оказалось, что Христос ее услышал.

Стилистическое сравнение русского Страдающего Христа со скульптурой, близкой ей по иконографии, например с фигурой Страдающего Христа 1530 г. из Бельгии (музей в Лимбурге), позволяет увидеть отличия русской скульптуры начала XVII в. от ренессансной. Лик страдающего Христа из Лимбурга таков: открытые глаза, короткие веки, скулы, но рот закрыт, в резьбе волос бороды явственно видны две волутообразные, декоративные в своей основе формы. В пластическом решении Христа из Лимбурга есть классическая правильность и красота Ренессанса. В лике русского Христа другое выражение. Сочувствие, приглашение к разговору, да и сам лик скорее отмечен не итальянской правильной красотой, а какой-то портретностью Северного позднего Ренессанса (маньеризма), взявшего за основу, согласно Вредеману де Врису, не «старые ренессансные», а «новые готические» формы.

В стилистических нормах середины и второй половины XVII в. Страдающий Христос должен был изображаться с полузакрытыми глазами, опущенным взором. В России же, напротив, глаза Христа открыты, он смотрит прямо. Кроме того, в моделировке волос бороды и на голове есть то, что не встречается в середине XVII в., — пряди резчик не стремился показать натуралистически, а резал их вполне декоративно. Так, на подбородке бороздки изображены «елочкой», т. е. симметрично к центральной оси под небольшим углом. Весьма любопытна форма усов с длинными подкрученными концами. Терновый венец надвинут низко на лоб и высокой «шапкой» возвышается над головой. Маньеристический характер скульптуры в первую очередь показывают ее пропорции — голова пропорционально значительно меньше самой фигуры. В изображении головы есть тот натурализм, который свойственен испанскому искусству и искусству Южных Нидерландов. Это изображение может быть сравнимо с изображением головы Иоанна Крестителя, культ которого отражают пластика и живопись Ренессанса. Для сравнения приведем картину из собрания музея в Вилиянове (Польша), куда, кстати, поступила художественная коллекция из России. Это картина мастерской Лукаса Кранаха Старшего около 1530 г. «Саломея с отсеченной головой Иоанна Крестителя на блюде» [23, s. 45].

Некоторое сходство с формообразовательными приемами скульптуры можно найти и в портретах того времени (такие портреты могли в качестве фундаторских и владельческих находиться в костелах). Например, в чертах лица Иеронима Георгия Ходкевича на портрете из собрания Львовской картинной галереи (в экспозиции Олесского замка) [24] есть сходство с ликом чудотворной статуи — узкое лицо, нос с легкой горбинкой, глаза навывкате, короткая раздвоенная борода. Другим примером можно считать портрет неизвестной из круга придворных короля Сигизмунда III Вазы, который хранится также в собрании дворца в Вилиянове и датирован временем после 1605 г. [25, s. 45]. Результатом описания и атрибуции этого портрета были следующие выводы Кристины Гutowской-Дудек (Krystyna Gutowska-Dudek): «...эффектное платье, называемое “испанским согласно моды итальянской”, показывает, что портретированная могла принадлежать к близкому окружению Сигизмунда III Вазы и, вероятно, была одной из дам двора королевы Констанции» [25, s. 45]. Можно обнаружить еле уловимое сходство в облике придворной дамы и русского Христа: в глазах навывкате, носах с небольшой горбинкой, скулах, в отсутствии сплошной антикизирующей линии в сочленении лба и носа и в отсутствии классического пропорционирования в постановке глаз на горизонтальной оси в построении лица. То есть речь идет о некотором общем принципе формообразования в начале XVII в.

О концептуальных основах жанра, к которому можно отнести образ скульптуры Страдающего Христа в России, написано сравнительно немного начиная с конца XIX в. В западноевропейском искусствоведении подобный жанр отделенного от алтаря скульптурного изображения получил название *Andachtsbild*, *Devotional Image*, что можно перевести на русский очень приблизительно как «благочестивый, священный образ-посвящение» [26; 27]. Эти произведения служили для медитативного углубления благочестия, личного переживания страданий Христа. При этом следует сослаться, подобно историку искусства Антону Легнеру (*Anton Legner*), на тексты философа XIX в. Гегеля, для которого произведения такого жанра были воз-

возможностью обретения духа (Geist), отсутствующего или недостаточного активно-го в пространстве храма [26]. Работы, подобные скульптурам Сидящего Христа, представляют новый жанр в пластике, не связанной с ансамблем алтаря или художественным решением оформления интерьера костела. Как правило, это одиночная скульптура, раскрывающая непростой для понимания и восприятия фрагмент христианской истории. Она требует особого духовного сосредоточения и личной молитвы.

Эти смыслы образа-посвящения, образа-благодарения и личной молитвы, образа, способствующего возбуждению благочестивых мыслей и настроений, конечно, вкладывали Ходкевичи при жертвовании скульптуры Страдающего Христа русскому храму. При этом следует сказать, что к *Andachtsbild* относятся, помимо Страдающего Христа, и некоторые фигуры, изображающие Деву Марию. История изучения *Andachtsbild* показала, что со временем эти изображения стали восприниматься на нескольких эмоциональных уровнях. Так, профессор Карлова университета в Праге Ян Ройт (Jan Rojt) выделил три степени переживания *Andachtsbild*: первая — общественно почитаемые образы, т. е. культовые (*Kultbild*), вторая — чудесные (*imago miraculosa*) и третья — любимые (*imago gratiosa*). Он заметил, что представления об *imago miraculosa* и *imago gratiosa* должны были стабилизироваться в начале XVIII в. [27]. Русская скульптура Страдающего Христа в Инвентаре 1744 г. обозначена именно как «любимая и чудесная» — «*imago gratiosa*»⁵. В 1745 г. в храме была начата книга чудес, совершаемых у чудотворной скульптуры Страдающего Христа (сейчас в архиве парафии)⁶. По мере усиления культа Скорбящего Христа — *imago miraculosa* и *imago gratiosa* — скульптура занимала определенное место в храме. Перестановка скульптуры в храме шла в следующем порядке. Согласно Инвентарю 1633 г., она находилась «в углу пресбитериума при главном алтаре», в 1678 г. скульптура Сидящего Христа уже находилась по левой стороне в костеле, в 1701 г. она помещена в боковой алтарь, 14 июня 1772 г. фигуру торжественно перенесли в главный алтарь [13, s. 107, 109, 112–113]. В 1901–1903 гг. главный алтарь отстроили заново силами мастеров «фабрики Золоченых рам и резьбы и костельных работ в Варшаве» в стиле Ренессанса [13, s. 109], который в белорусских справочных изданиях ошибочно называют классицизмом.

Таким образом, статуя Скорбящего Христа в России может быть датирована с возможной точностью временем «около 1600 года», т. е. 1611–1618 гг. Дата соотносится с датой фундации костела и парафии в 1611 г. и первым известием о чудесах около статуи в 1618 г. Скульптура показывает не только проявление концепции страдания, важной для культуры Западной и Восточной Европы Нового времени в период «около 1600 года», но и формирование особенностей местной резчицко-скульптурной школы на основе нидерландских неоготических принципов, в которых ренессансное наследие уже трактовалось как старое, а готики — как новое. Активное обращение к чувствам, идеалу, абсолюту, снимающему страх и раздво-

⁵ Национальный исторический архив Беларуси в Минске. Ф. 1781, оп. 27, ед. хр. 212, л. 104 об. *Inventarium ecclesiae Rossensis 1744 г.*

⁶ Собрание документов парафии в России. Беларусь. *Księga łask w cudownej statui Pana Zbawiciela Naszego Jezusa Christusa w kościele Roskim przez lat wiele słynącej i od wieku wiernych jego w ostatniej potrzebie do jego udających się doznanych. Sporządzona przez ks. Symeona Moczarskiego plebana Roskiego roku 1745.*

енность с человеческой души, представило одновременно формирование основных черт стиля раннего барокко: созерцательность, диалогичность, умение анатомически показать фигуру в физической силе и ракурсном развороте. Также важен аспект изучения жанра посвящения *Andachtsbild* на трех его уровнях, выделенных профессором Яном Ройтом, о чем свидетельствует культ скульптуры Страдающего Христа в Росси.

Литература

1. Бурганова, М. А. (2002), *Спас Полунощный: русский Христос*, М.: Московский государственный музей Дом Бурганова.
2. Пуцко, В. Г. (2008), *Деревянные изваяния Страдающего Христа*, в: *Калужский областной художественный музей: сборник научных трудов: (к 90-летию музея)*, Калуга: Фридригельм, с. 192–197.
3. Рындина, А. В. (2003), Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX веков: старое и новое, *Искусствознание*, № 1, с. 232–249.
4. *Белорусы Москвы. XVII век.* (2013), сост. Баженова, О. Д. и Белова, Т. В., Минск: Белорусская Энциклопедия.
5. Сурдокайте, Г. (2011), Иконография Спаса Полунощного в Литве, в: *Деревянная культовая скульптура: проблемы хранения, изучения и реставрации*, М.: МГАУ, с. 210–225.
6. Леонова, А. К. (1977), *Народная деревянная скульптура Белоруссии*, Минск: Наука и техника.
7. Лявонова, А. К. (1991), *Старажытнабеларуская скульптура*, Минск: Навука і тэхніка.
8. Высоцкая, Н. Ф. (1998), *Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв. Каталог*, Минск: Белорусская Энциклопедия.
9. Ярошевич, А. А. (2013), «Хрыстос засмучаны» ў Беларускай скульптуры XVII–XIX стст., в: *Мастацтва прымітыву і яго формы ў сучаснай культуры, рэдкалегія: Л. У. Вакар і інш.*, Минск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, с. 73–76.
10. Matušakaitė, M. (2007), *Lietuvos skulptūra iki XVII a. Vidurio*, Vilnius: Aidai.
11. *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego* (2003–2017), Т. 1–5, red. nauk. Maria Kałamajska-Saeed, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
12. *Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной России* (1867), Т. 1, Вильно, с. 144–149.
13. Piramidowicz, D. (2003), *Kościół parafialny p.w. Trojcy świętej w Rosi*, in: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego*, Т. 1, red. nauk. Maria Kałamajska-Saeed, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, s. 103–149.
14. Скеп'ян, А. А. (2013), *Князі Слуцкія*, Минск: Беларусь.
15. Rakowski, G. (1997), *Ilustrowany przewodnik po zabytkach kuitury na Białorusi*, Warszawa: Burchard.
16. Möhle, H. (1930), *Jörn Yörn und seine Werkstatt in Überlingen. Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Plastik im Zeitalter des werdenden Barock*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 51, Heft. 2/3, pp. 90–91.
17. Высоцкая, Н. Ф. (1982), *Пластика Белоруссии XII–XVIII веков*, Минск: Беларусь.
18. Kurzej, M. (2015), *Ornament dawny i nowoczesny w niderlandzkiej teotii sztuki drugiej polowy 16 — pierwszej polowy 17 wieku*, in: *Ornament i dekaracja dzieła sztuki: Studia z historii sztuki*, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, s. 201–214.
19. Karpowicz, M. (1983), *Sztuka polska 17 wieku*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
20. Ярошевич, А. А. (2019), *От ренессанса к барокко: мемориальная и алтарная пластика Беларуси XVII–XVIII веков*, Минск: Беларусь.
21. Кемпийский, Ф. (2015), *О подражании Христу*, пер. с лат. Победоносцев, К. П., Гродно: Гродненская епархия.
22. Франкл, В. Э. (2016), *Страдание от бессмысленности жизни*, Новосибирск: Сибирское университетское издательство.
23. *Kolekcja wilanowska* (2005), red. naukowa Mielezko, J., Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.
24. Слобадаш, Т. (2009), *Портрет діячів ВКЛ*, Львів.
25. Gutowska-Dudek, K. (2012), *Portret polski. Tradycja i świadomość historyczna*, Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.
26. Rojt, J. (2010), *Kristus v křestanské ikonografii*, České Budějovice: Karmášek.

27. Legner, A. (1985), Das Andachtsbild im späten mittelalter Eine Betrachtung vor dem Elendchristus im Braunschweiger Dom, in: *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650*, Bd. 4, Braunschweig: Edition Cantz, pp. 449–465.

Статья поступила в редакцию 7 февраля 2022 г.;
рекомендована к печати 3 ноября 2022 г.

Контактная информация:

Баженова Ольга Дмитриевна — д-р искусствоведения, проф.; odbazhenova@gmail.com

Sculpture of the Christ of Sorrows from Belarus

O. D. Bazhenova

Belarusian State University,
96, ul. Mayakovskogo, Minsk, 220006, Republic of Belarus

For citation: Bazhenova O. D. Sculpture of the Christ of Sorrows from Belarus. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*, 2023, vol. 39, issue 1, pp. 181–192.
<https://doi.org/10.21638/spbu17.2023.115> (In Russian)

The article discusses the history and style, the levels of the addition of the cult of the statue of the Christ of Sorrows (also known as the Man of Sorrows) from the Holy Trinity Church in the town of Ros' in Belarus (Grodno Region). This church is a well-known sanctuary of Christ of Sorrows, a place of worship for believers from all over Belarus and other countries. Based on the analysis of archival documents, the issue of dating the sculpture within the boundaries of 1611–1618 has been resolved and its Neo-Gothic style, which developed in the symbiosis of the late Renaissance and early Baroque, with the Neo-Gothic accent characteristic for the early 17th century, which was considered the “new style” in Northern Europe at that time, has been determined. The sculpture was a reflection of the concept of *Andachtsbild* — a specific genre of art, the purpose of which is to excite the pious thoughts and intentions of the believer. Today, a sufficient number of sculptures of the Christ of Sorrows are known in museums and the existing churches of Belarus. There are even more indications of their presence in archival documents, both in Catholic and Orthodox shrines. This material is intended to show the meanings that affirm the obligatory nature of the images of the Christ of Sorrows in Eastern European art and the inevitability of its appearance (acceptance) at certain points in a large area from Western Europe to Eastern Europe in historical time. Sculpture in Ros' is that unique example of a transitional time, when the art of Eastern Europe turned to the creation of early Baroque forms, synthesizing the forms of Gothic and Renaissance (Mannerism) in a certain conceptual direction of internal meditative practice, personal prayer.

Keywords: Sculpture of the Christ of Sorrows, Renaissance, Early Baroque, Neo-Gothic, church, *Andachtsbild*, Chodkevichi, Ros', Berestovitsa, levels of worship.

References

1. Burganova, M. A. (2002), *Midnight Savior: Russian Christ*, Moscow: Moskovskii gosudarstvennyi muzei Dom Burganova Publ. (In Russian)
2. Putsko, V. G. (2008), Wooden sculptures of the Suffering Christ, in: *Kaluzhskii oblastnoi khudozhestvennyi muzei: sbornik nauchnykh trudov: (k 90-letiiu muzeia)*, Kaluga: Fridgel'm Publ., pp. 192–197. (In Russian)
3. Ryndina, A. V. (2003), The Theme of the Passion of the Lord in Russian Wooden Sculpture of the 18th–19th Centuries: Old and New, *Iskusstvoznanie*, no. 1, pp. 232–249. (In Russian)

4. *Belarusians of Moscow. XVII century.* (2013), comp. by Bazhenova, O.D. and Belova, T.V., Minsk: Belorusskaia Entsiklopediia Publ. (In Russian)
5. Surdokaite, G. (2011), Iconography of the Midnight Savior in Lithuania, Wooden Cult Sculpture: Problems of Storage, Study and Restoration, in: *Dereviannaia kul'tovaia skul'ptura: problemy khraneniia, izucheniia i restavratsii*, Moscow: MGAU Publ., pp. 210–225. (In Russian)
6. Leonova, A.K. (1977), *Folk wooden sculpture of Belarus*, Minsk: Nauka i tekhnika Publ. (In Russian)
7. Lyavonava, A.K. (1991), *Old Belarusian sculpture*, Minsk: Navuka i tjechnika Publ. (In Belarusian)
8. Vysotskaya, N.F. (1998), *Sculpture and carving of Belarus 12–18 centuries. Catalogue*, Minsk: Belorusskaia Entsiklopediia Publ. (In Russian)
9. Yaroshevich, A.A. (2013), “Christ is tormented”: Belarusian sculptures of the XVII–XIX centuries, in: Vakar, L.U. et al. (eds), *Mastactva pryimityvu i jago formy ŷ suchasnaj kul'tury*, Minsk, pp. 73–76. (In Belarusian)
10. Matusakaitė, M. (2007), *Lithuanian sculpture until the 17th century. Vidurio*, Vilnius: Echoes.
11. *Roman Catholic churches and monasteries of the former Nowogródek Province* (2003–2017), vol. 1–5, science ed. by Kałamajska-Saeed, M., Krakow: International Cultural Center.
12. *Archaeographic collection of documents related to the history of North-Western Russia.* (1867), vol. 1, Vil'no, pp. 144–149. (In Russian)
13. Piramidowicz, D. (2003), Parish Church of Holy Trinity in Rosi, in: Kałamajska-Saeed, M. (ed.), *Roman Catholic churches and monasteries of the former Nowogródek Province*, vol. 1, Krakow: International Cultural Center, pp. 103–149.
14. Skep'yan, A.A. (2013), *Princes of Slutsk*, Minsk: Belarus' Publ. (In Russian)
15. Rakowski, G. (1997), *Illustrated Guide to Suits' Monuments in Belarus*, Warsaw: Burchard.
16. Möhle, H. (1930), Jörn Yörn und seine Werkstatt in Überlingen. Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Plastik im Zeitalter des werdenden Barock, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 51, Heft. 2ß3, pp. 90–91.
17. Vysotskaya, N.F. (1982), *Plastic art of Belarus in the 12th–18th centuries*, Minsk: Belarus' Publ. (In Russian)
18. Kurzej, M. (2015), Ancient and modern ornament in the Dutch theology of the second half of the 16th — first half of the 17th century, in: *Ornament and decoration of a work of art: Studies in the history of art*, Warsaw: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, pp. 201–214.
19. Karpowicz, M. (1983), *Polish Art of the 17th Century*, Warsaw: Artistic and Film Publishers.
20. Yaroshevich, A.A. (2019), *From Renaissance to Baroque: Memorial and Altar Plastics of Belarus in the 17th–18th Centuries*, Minsk: Belarus' Publ. (In Russian)
21. Kempis, F. (2015), *On the Imitation of Christ*, transl. from Lat. by Pobedonostsev, K.P., Grodno: Grodnenskaia eparkhiia Publ. (In Russian)
22. Frankl, V.E. (2016), *Suffering from the meaninglessness of life*, Novosibirsk: Sibirskoe universitetskoe izdatel'stvo Publ. (In Russian)
23. *Wilanów Collection* (2005), scientific ed. Mieszko, J., Warsaw: Muzeum Pałac w Wilanowie.
24. Slobadash, T. (2009), *Portraits of leaders of the Grand Duchy of Lithuania*, Lviv. (In Ukrainian)
25. Gutowska-Dudek, K. (2012), *Polish Portrait. Tradition and historical awareness*, Warsaw: Muzeum Pałac w Wilanowie.
26. Royt, J. (2010), *Christ in Christian iconography*, Ceske Budejovice: Karmášek.
27. Legner, A. (1985), Das Andachtsbild im späten mittelalter Eine Betrachtung vor dem Elendchristus im Braunschweiger Dom, in: *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650*, Bd. 4, Braunschweig: Edition Cantz, pp. 449–465.

Received: February 7, 2022
Accepted: November 3, 2022

Author's information:

Olga D. Bazhenova — Dr. Sci. in Arts, Professor; odbazhenova@gmail.com