

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 1. С. 100–116.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2022. Vol. 5, no. 1. P.100–116.

Научная статья / Original article

УДК 1+7.041.5.03«15/17»(476):1


doi:10.17323/2658-5413-2022-5-1-100-116

## ПОРТРЕТ XVI–XVIII ВЕКОВ БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЕЛЬ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУР ЗАПАДА И ВОСТОКА



**Ольга Дмитриевна Баженова**

Белорусский государственный университет,  
г. Минск, Беларусь, odbazhenova@gmail.com

 **Аннотация.** В статье рассматриваются культурологические и искусствоведческие основания портрета Беларуси XVI–XVIII веков. Эти портреты не укладываются в рамки известных европейских художественных стилей, хотя соответствуют эпохам Ренессанса, барокко, классицизма. Майкл Баксендолл предложил рассматривать подобного рода произведения в точках преодоления классической художественной нормы. Важны, по его мнению, правильно выбранные контексты. Для белорусских (великолитовских) портретов это неповторимые традиции, генеалогические мифы, придворные ритуалы и воинский кодекс рыцарско-дворянской, аристократической культуры. Юбер Дамиш предложил еще один подход, в рамках понятия «айстезис», то есть формально выразительных особенностей произведения, придающих живописной продукции ее исторические смыслы. Для айстезиса в равной степени важна зна-

© Баженова О. Д., 2022

ковая составляющая произведения, его повествовательность (нарративность), политические, общественно-значимые коннотации и контекст его существования. В этих рамках портрет становится текстом для визуального чтения со своими знаковыми кодами, подобно иконной форме, рождающей необходимые чувственные переживания. В нем присутствуют документальность, римский веризм, как дань Античности, с обязательным включением надписей-инскрипций и гербов. Знаковая основа белорусского портрета требовала обязательного указания на рыцарский этос, то есть изображения доспехов или части рыцарского одеяния, атрибутов власти и должностной принадлежности. Веризм более точно описывается философским понятием «айстезис» — такого телесно-чувственного восприятия произведения искусства, когда оно дорого обращением к широкому кругу воспоминаний, историческому прошлому, а не своей художественной формой и живописными новациями. Европейский портрет, родившийся в XV веке, напротив, более соответствовал платоновскому понятию «эйдос» — первообраза, идеи, скрытой в каждом индивидуальном существовании, открываемой как некая внутренняя суть человеческого бытия.



**Ключевые слова:** портрет, веризм, айстезис, эйкон, эйдос, инскрипции, гербы, атрибуты власти, знаковость



**Ссылка для цитирования:** Баженова О. Д. Портрет XVI–XVIII веков белорусских земель в контексте культур Запада и Востока // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 1. С. 100–116. <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2022-5-1-100-116>.

---

### *Memory of Culture*

#### PORTRAIT OF THE 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> CENTURIES OF THE BELARUSIAN LANDS IN THE CONTEXT OF CULTURES OF THE WEST AND THE EAST

**Olga D. Bazhenova**

Belarusian State University, Minsk, Belarus,  
odbazhenova@gmail.com



**Abstract.** The article deals with the cultural and art history foundations of the portrait of Belarus in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. These portraits do not fit into the framework of well-known European artistic styles, although they correspond to the eras of

the Renaissance, Baroque, and Classicism. Michael Baxedoll suggested considering such works at points of overcoming the classical artistic norm. In his opinion, correctly chosen contexts are important. For Belarusian (Great Lithuanian) portraits, these are unique traditions, genealogical myths, court rituals and the military code of knightly-noble, aristocratic culture. Hubert Damish proposed another approach, within the framework of the concept of “aistesis”, that is, the formally expressive features of the work that give the pictorial production its historical meanings. For aisthesis, the sign component of the work, its narrativity, political, socially significant connotations and the context of its existence are equally important. Within this framework, the portrait becomes a text for visual reading with its symbolic codes, like an iconic form, which, meanwhile, gives rise to the necessary sensory experiences. It contains documentary, Roman verism, as a tribute to antiquity, with the obligatory inclusion of inscriptions and coats of arms. The iconic basis of the Belarusian portrait required a mandatory indication of a knightly ethos, that is, images of armor or parts of knightly attire, attributes of power and attributes of official affiliation. Verism is more accurately described by the philosophical concept of “aistesis”, that is, such a bodily-sensory perception of a work of art, when it is expensive by appealing to a wide range of memories, the historical past, and not by its artistic form and pictorial innovations. The European portrait, born in the 15<sup>th</sup> century, on the contrary, was more in line with the Platonic concept of “eidos”, as a prototype, an idea hidden in every individual existence, revealed as a kind of inner essence of human existence.



**Keywords:** portrait, verism, eistesis, eikon, eidos, inscriptions, coats of arms, attributes of power, remarkability



**For citation:** Bazhenova, O.D. (2022) ‘Portrait of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries of the Belarusian Lands in the Context of Cultures of the West and the East’, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 5(1), pp. 100–116. (In Russ.).  
doi:10.17323/2658-5413-2022-5-1-100-116.

---

**П**ортрет — явление давнее по времени возникновения и глубокое по содержанию, как в европейской, так и отечественной культурах. История портрета белорусских земель, или в точном историческом наименовании Великого княжества Литовского<sup>1</sup>, требует объяснения своего особого «бы-

---

<sup>1</sup> Наследниками культуры Великого княжества Литовского могут считаться несколько современных стран, но прежде всего Беларусь (составляла большую часть земель княжества), Литва, Латвия, Украина.

тия и генезиса» в связи с традициями, обычаями, пониманием значения и роли личности в истории рода, семьи, государства, страны. Портретные фамильные галереи представляли родовое, генеалогическое древо семьи в зримых образах. Важным элементом функционирования портретных галерей в европейском искусстве было их копияное воспроизведение: возникали реконструированные изображения предков, живших еще до времени появления самого портрета.

Портрет в культуре белорусских земель играл разнообразную и несоизмеримо бóльшую роль, нежели в культурах сопредельных и дальних европейских стран. Портреты понимались как важная часть пространства фамильных замков и усадеб, общественных, сакральных зданий, от ратуш до костелов. Формы и техники изготовления портретов были разнообразны. Музейные собрания Минска, Львова, Луцка, Вильнюса хранят портреты, выполненные на холстах масляными красками. Это старая, популярная и у современных художников, техника живописи. Существовали также и тканевые, шитые техникой аппликации произведения — в инвентарях замков они назывались «наметничей работой». Или портреты на хоругвях, знаменах, передаваемые в качестве дара храму. Первых совсем не сохранилось, вторые известны в единичных экземплярах. Например, в одном из музеев Москвы хранится пока еще не открытый научному сообществу портрет 1648 года витебского каштеляна, фундатора гродненского францисканского монастыря Евстафия Курча<sup>2</sup>. На полотнище хоругви — коленопреклоненная фигура крупного мужчины с большой окладистой бородой, склоненного перед Распятием.

На хоругвах, живописных и фресковых портретах изображения нередко дополняли фамильные гербы. Также гербы могли размещать на фасадах храмов. Такая репрезентация опеки и благодарности за нее видна в изображении гербов воеводы Мнишка и гетмана Жолкевского на стенах бернардинского костела во Львове. Таким же знаком памяти, признания заслуг князей Радзивиллов и информацией о том, кто выступал благодетелем святыни, является недавно открытая роспись фасадов несвижского костела Божьего Тела, где присутствует фамильный герб этого знаменитого аристократического рода.

Портреты Великого княжества Литовского XVI–XIX веков были репрезентацией общественного статуса человека и, исходя из этого предпочтения, от-

---

<sup>2</sup> Хранится в фондах Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». На обороте портрета полустертая надпись, позволяющая прочесть именно так имя и фамилию изображенного. В XIX веке Дмитрий Струков расшифровал имя в этой подписи как Евстафий Литинкевич без добавления фамилии. По утверждению белорусского историка Анастасии Скепьян, витебского каштеляна звали Евстафий Мартинович Курч (занимал эту должность в 1639–1647 годах). Курчи не пользовались двойными фамилиями, или «придомками». Второе имя в надписи требует дополнительных исследований.

личались документальностью и веризмом, той особой правдой в передаче физиогномики человека, которую исследователи впервые отметили в античном римском скульптурном портрете. В связи с этим возникает сразу несколько вопросов. Почему в портретах, появившихся приблизительно в XVI веке, видны традиции Рима, закончившего свое существование в IV веке? Почему в культуре Великого княжества Литовского придается такое значение портретным изображениям? Ответы на них значительно расширяют теорию и историю европейского искусства и культуры.

Дата рождения европейского портрета определенно известна. Триумфальная его история начинается с 1473 года, когда итальянский живописец эпохи Возрождения Пьеро делла Франческо (ок. 1420–1492) создал двойное поясное изображение герцога Федерико да Монтефельтро Урбинского и его жены Батисты Сфорца. Портрет Ренессанса вернулся к тысячелетней, от I века н. э., христианской идее открытия в брэнной телесной оболочке, как считали богословы, духовной сущности человека. Таким образом, Средневековье не ушло со сцены европейской культуры в эпоху Ренессанса, а, напротив, осталось и закрепились, представ в другом, более сложном и двуедином образе тела и преобразующей его души. Генеральной линией развития возникшего в Ренессансе портретного жанра стал углубленный психологизм. Художники последующих столетий стремились к показу не столько физического облика человека, сколько душевного и духовного мира, сложных переживаний, что обеспечивалось кистью тонкого, талантливого мастера живописи. С тех пор портрет стал цениться именно как выведение на свет невидимой в физическом теле духовной и душевной его сущности. У европейских мастеров XVI–XIX веков нашлось большое количество художественных средств, чтобы показать превосходящий человеческую плоть дух: краски светились, приобретали нематериальную насыщенность или, напротив, через сугубую материальность открывали суровую правду жизни, которую трудно было почувствовать, а еще сложнее — сказать о ней в картине. Такова европейская концепция портретного жанра, раскрываемая в исследованиях отечественных и европейских историков искусства.

В культуре Великого княжества Литовского известны портреты представителей аристократии этих земель кисти выдающихся европейских мастеров, например Лукаса Кранаха в XVI веке, или Рембрандта в XVII веке. Но психологический европейский портрет в истории искусства Великого княжества Литовского занимает значительно меньше места, чем особый документальный портрет. Для него характерна последовательная равность в изображении лика и тела, фона, надписей и фигуры. Авторы этих портретов отстраненно объективны в трактовке образа, их задачей является показ взаимодействия

героя с вечностью и выявление того генетического кода, который раскрывает генеалогию рода. Значительный историк портрета и культуры Речи Посполитой Мария Каламайская-Саед свою книгу так и назвала «Генеалогия через портреты» [Kałamajska-Saeed, 2006]. Семейный генеалогический портрет часто предельно декоративен, условно-формален, то есть обладает тем, что выдающийся американский историк искусства и иконолог Эрвин Панофский при изучении Раннего Ренессанса назвал «стабильной формой искусства».

Другими словами, когда речь заходит о портрете XVI–XIX веков современных Беларуси, Украины, Литвы, государств некогда объединенных в Великое княжество Литовское и вместе с Польским Королевством составлявших большую по территории и значимую для Европы федерацию (по мнению некоторых историков, конфедерацию) Речь Посполитая (ее монарх должен был короноваться дважды — как великий князь литовский и как король польский), то известная европейская парадигма портрета дает сбой. Ее явно недостаточно для объяснения феномена портрета белорусских земель.

Уникальная особенность портрета Великого княжества Литовского связана с включенностью его в сферы вне художественной культуры, органической связанностью с теми традициями и обрядами, общественными ценностями, которые оставались незыблемыми в течение XVI–XIX столетий.

Рыцарство, идея «воюющего рыцаря и христианина» была одним из глубинных оснований культуры Великого княжества Литовского. Если Западная Европа к XVI веку уже практически завершила, как образно написал немецкий культуролог середины XX века Норберт Элиас, процесс «одворянивания рыцарства», то в Великом княжестве Литовском и Речи Посполитой он продолжался до конца XVIII века, наступления эпохи Просвещения. Исследователь писал:

Одворянивание военных является одним из наиболее решающих моментов не только в рамках процесса цивилизации на Западе, но — и насколько позволяет судить наше современное знание — в рамках процесса цивилизации в целом. Однако известно, что бывают разные уровни и градации такого одворянивания, такого внутреннего обмирщения (пацификации) выделенной общественной группы [рыцарства]. На Западе перевоплощение воюющих рыцарей в дворян происходило постепенно, начиная с XI–XII столетий, и, в конце концов, постепенно [сошло на нет] к концу XVII и XVIII столетия.

[Elias, 1980, S. 408]

По мнению Норберта Элиаса, процесс перехода рыцарской воюющей культуры в состояние придворной, дворянской (понятие «одворянивание») сопро-

вождало усиление склонности к психологизации и рационализации [ibid., S. 423–449], которое достигло своего апогея в эпоху Просвещения и, конечно же, получило дальнейшее развитие в XIX веке [ibid., S. 438].

Толкование (объяснение, понимание) причин стабильности и своеобразия портретной традиции Великого княжества Литовского и Короны Польской от XVI до XIX веков может быть укоренено в историческом и культурно-мифологическом статусе рыцарства Великого княжества Литовского и Речи Посполитой. Воинство этих стран действительно долгое время «держало щит», то есть служило на пограничной территории, от которой начинались и заканчивались войны Запада с Востоком и наоборот. Готовность к военному выступлению определяла в значительной мере не только региональное устройство, но и культуру Великого княжества Литовского. От времени позднего Средневековья рыцарство Великого княжества Литовского<sup>3</sup> было организовано территориально по воинским хоругвам с соответствующими воинскими знаменами, что закрепилось в присвоении определенной семье, выставляющей в войско своего рыцаря-воина, знака-герба<sup>4</sup>. Один герб не случайно объединял несколько дворянских (шляхетских) фамилий.

Рыцарский этос культуры Великого княжества Литовского может объяснять отсутствие по большей части психологического портрета и формирование портрета-документа, портрета-репрезентации, портрета-«узнавания» с точным физиогномическим сходством (веризм), поскольку еще с античных времен кодекс рыцарской чести требовал знания родословной своего противника. Герои Гомера прежде, чем начать поединок, выясняли у своего противника, кто он, из какого семейного клана и рыцарского рода он происходит. Для кодекса рыцарской чести была важна не просто победа, а победа над достойным противником. Портрет давних земель Великого княжества Литовского

<sup>3</sup> Понятие «рыцарство» используется в культурологическом широком обобщающем смысле, репрезентируя дворянство, главной обязанностью которого было служить и оборонять отчизну. Дефиниции современных историков таковы: рыцарь — это тяжело вооруженный всадник. Основу земских «хоругв» составляли легко вооруженные всадники и пехота. Рыцарь мог возглавлять этот отряд или участвовать в определенных воинских соединениях, которые уже в XVI веке заменяются на узкоспециализированные виды войск — тяжелую кавалерию, гусар, рейтаров и т. д.

<sup>4</sup> Все земские «хоругвы» имели один и тот же герб — погоню, только на разном фоне. Право выставлять собственные отряды под своим гербом в рамках поветовой, земской организации имели только удельные князья. Герб как отличительный знак впервые был дан семьям литовских бояр, подписавших «привилей» 1413 года и принявших католичество. Все они были приписаны (адаптированы) к определенным польским родам (тот же герб Радзивиллов «Трубы»). Появление герба каждого шляхетского рода, как и девиза, скорее связано с процессами формирования самого сословия со всеми атрибутами европейского рыцарства. Герб указывает на принадлежность к шляхте — землевладельцам и воинам, а значит — к высшему сословию.

имел главной целью представить рыцаря-героя в череде его достойных предков. С одной стороны, это галерея славы, с другой — фамильный семейный алтарь, поскольку нельзя быть недостойным своего рода, своих предков.

Концепция Норберта Элиаса, созданная еще в 1940-е годы, только сейчас приобретает актуальность. Но специфичность состояния рыцарско-дворянского сословия Великого княжества Литовского и Короны Польской уже давно пытаются объяснить исследователи. Автор активно читаемого в 1980-е годы научного бестселлера «Мир славянского барокко» Андре Андьял выделил белорусский и сопредельные с ним регионы в «мир пограничных крепостей» и в этом увидел признаки культурной общности славянского мира эпохи барокко [Angyał, 1972]. Русский историк искусства Лариса Тананаева, не обозначая процесса перехода рыцарской культуры в придворно-дворянскую, также связывает кодекс рыцарской чести и портрет, с удивлением выводя его за пределы славянского мира, например в культуру грандов Испании [Тананаева, 1979, с. 252]<sup>5</sup>.

Еще одним смысловым основанием своеобразия портрета Великого княжества Литовского явилось до сих пор кажущееся невероятным и слабо исследованное историками и искусствоведами обращение дворянско-рыцарской культуры XVI–XVIII веков к образцам публичной жизни Древнего Рима, то есть конструирование порядка общественной жизни, исходя из традиций и обрядов Античности. Превращение Древнего Рима в протограф стало возможным благодаря культурному мифу, создаваемому в Риме времен императора Августа в I веке до н. э. Над ним работали поэты и писатели, эти тексты стали исходными материалами для восстановления европейской культуры уже с эпохи Ренессанса. Например, Петрарка специально учил греческий и латинский языки для чтения первоисточников по истории «вечного города и мира». Реальной, предметной, а тем более повседневной римской действительности никто не знал до открытия в середине XVIII века засыпанных пеплом Везувия городов Помпеев, Геркуланума и Стабий.

Древнеримские и ренессансные тексты, выверенные и подробные, стали основой конструирования традиций в Великом княжестве Литовском. В его культуре утвердилось значение латинского языка, знание которого стало обязательным как для великого князя и короля, так и для магнатов, шляхты. Прежде всего, по античным культурным образцам формировались основные обряды, сопровождавшие рождение и смерть, брак и получение должностей,

---

<sup>5</sup> Вопрос типологической близости испанского портрета XVI века и портрета Великого княжества Литовского (Польской Короны) ждет еще своего углубленного рассмотрения.



коллективное решение общественно-политических дел. В течение года дворянское рыцарство Великого княжества Литовского несколько раз съезжалось на трибуналы, сеймики, участвовало в сеймах в различных его палатах соответственно должности и выборному статусу. Римский образец демократии, казалось, делал равными всех «панов-братьев». Юридическое право, незыблемое для исполнения в Великом княжестве Литовском, было написано по образцу римского, а оформление важных правовых документов велось на латыни. Постановления сеймов также переводились на латинский язык. Важен был документированный порядок личной истории. Так же как в Риме, все события подлежали письменной фиксации. К XVII–XVIII векам нормой стало ведение частных дневников, которые делали юридически значимыми даты и факты жизни их авторов. В противоположность европейской традиции дневники не являлись психологической рефлексией или исповедью души пишущего. Ритуалы создавались и существовали как традиция в течение XVI–XVIII веков. Глубокий знаток искусства и культуры Нового времени Юлиуш Хростицкий исследовал “*Pompa Funebri*” — важную церемонию похорон в Великом княжестве Литовском и Короне Польской, проследил ее важнейшие аллюзии на римскую культуру [Chrościcki, 1974]. Античный контекст в этом случае был очевиден: “*Pompa Funebri*” предполагала создание портрета, катафалка, плакальщиц, посыпающих голову пеплом, присутствие актера-мима, исполняющего роль умершего, и т. д.

Занятия магнатов и шляхты, их место в государственном управлении, понимание личного достоинства и личной ответственности — все это находило определенные соответствия в римских текстах, в первую очередь воинское служение отечеству. Все вышеописанные основания великолитовской культуры были бы невозможны без объединительного мифа об общеевропейском происхождении рыцарства Короны Польской и Великого княжества Литовского от троянских героев, которые после окончания войны Эллады с Троей ушли на восток, тем самым расширив границы Европы, что собственно являлось содержанием «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, «Энеиды» Вергилия<sup>6</sup>. Еще раз подчеркнем, что основными текстами закрепления мифа о генеалогии европейского рыцарства выступили эпос древнеримского поэта Вергилия «Энеида» (I век до н. э.) и связанный с ним протограф — древнегреческий эпос Гомера «Илиада» и «Одиссея» (IX век до н. э.). В Великом княжестве Литовском

<sup>6</sup> Соответствует сарматскому мифу Короны Польской. В Великом княжестве Литовском миф о прибытии римлян имел не только воинский, но и протестный характер. Это была легенда о Палемоне, который вместе с представителями римского нобилитета прибыл к берегам Северного моря во времена правления императора Нерона.

XVI века не возникло рыцарских эпосов, но появились поэмы о приобщении той или иной фамилии к общей рыцарской традиции завоевания и отстаивания границ. По большому счету это были глубоко патриотичные тексты, соединяющие частную историю с общегражданской и, шире, — общемировой эпопеей. Такой, например, стала поэма Яна Радвана «Радзивиллиада», изданная в 1592 году.

Миф о римском происхождении шляхты, в конце концов, явился частью идеологической доктрины Великого княжества Литовского и Речи Посполитой, поскольку был соединен с «повествованием» историка Геродота, писавшего об исходе племен, и в частности сарматов, за пределы границ Эладской Европы в пределы “*tomeona*” — невидимого, по словам Платона, пространства за границами античного мира. В Короне Польской он получил название «сарматского» мифа и соответственно стал основанием сильного идеологического ядра мироощущения культуры XVI–XIX столетий [Mańkowski, 1946; Dobrowolski, 1948; Лескинен, 2002]. Заметим, что в мифологической концепции рыцарства Великого княжества Литовского женщины назывались амазонками, то есть были включены в еще один мифологический топос, связанный с племенем амазонок, также воевавших под стенами Трои [Любамирски, 2003].

Рыцарство свято блюло все смыслы и правила чести, которые сформулировала Античность: стремление к славе, героическая защита своего отечества, уважение к семье и дому, почитание старших, богобоязнь, равенство и равенство со всеми, кто стоял с тобой в воинской шеренге (сословное равенство). Безусловно, все перечисленное составляло идеальную модель, в которую жизнь вносила свои коррективы, но к ней стремились, и это старались демонстрировать и декларировать в обрядах, традициях и, конечно же, в искусстве. Именно портретное искусство в первую очередь решало важные для культуры представительские, мемориальные, архивно-документальные задачи: портретный код давал ключ для прочтения изображения, заключая в себе изобразительный знак. Генезис портретного изображения можно увидеть в традиции посмертных масок римского нобилитета (аристократии). В атриуме римского дома находилось место хранения масок, как памяти о предках-ларах. Позднее их могли заменять бюсты, выполненные на основе масок.

В такого рода изображениях главным являлось не представление внутреннего мира, а точное воспроизведение черт лица. Лица римских патрициев сейчас для нас интересны своим веризмом, документальным, почти антропологическим воспроизведением живого подобия, они изборождены морщинами, которые, подобно годовым кольцам, коре дерева, чувственно свидетельствуют о прожитых годах. В лицах зафиксирован генетический код семьи, показаны

с документальной точностью все признаки родовой физиогномики. Если есть бородавка, она будет в портрете; маленькие глаза останутся в изображении и т. п. Никакой идеализации или просто нивелирования «невыгодного уродства». Все как есть на самом деле, без выделения главного и второстепенного. То есть феномены, подобные римскому портрету и портрету Великого княжества Литовского, всегда рассматривались на грани искусства и не искусства.

Римская маска и римский портрет — особая тема в истории искусства, непростая для анализа, поскольку классическое искусствознание не приветствует документальность и повторение реальности (веризм) без ее поэтического преобразования. Веризм более точно описывается философским понятием «айстезис», то есть таким телесно-чувственным восприятием произведения искусства, когда оно дорого обращением к широкому кругу воспоминаний, историческому прошлому, а не своей художественной формой и живописными новациями. Европейский портрет, родившийся в XV веке, напротив, более соответствовал платоновскому понятию «эйдоса», как первообраза, идеи, скрытой в каждом индивидуальном существовании, открываемой как некая внутренняя суть человеческого бытия.

Культурологических оснований для понимания портрета, подобного портрету Великого княжества Литовского, западноевропейские ученые выдвинули достаточно много в последнюю четверть XX века, что связано с изменением концепции художественности, интерпретационными методиками анализа произведений, отказом от формальных признаков в оценке и классификации искусства. Со всей очевидностью это видно в портрете Великого княжества Литовского, который невозможно определенно отнести к барокко или классицизму, хотя по времени своего существования портреты укладываются в хронологические рамки Ренессанса, барокко, классицизма. Английский историк искусства и культуролог Майкл Баксендолл предложил рассматривать подобного рода произведения в точках преодоления классической художественной нормы. Важны, по его мнению, правильно выбранные контексты [Баксендолл, 2003]. Для портретов белорусских земель это неповторимые традиции, мифологические концепты жизненных ритуалов и воинский кодекс рыцарско-дворянской, аристократической культуры.

Видный французский историк искусства Юбер Дамиш предложил еще один подход к истории искусства, который он выделил, используя понятие «айстезис». Он заключается в исследовании формально выразительных особенностей произведений, придающих живописной продукции ее исторические смыслы [Дамиш, 2003, с. 222–230]. Для айстезиса в равной степени важна знаковая составляющая произведения, его повествовательность (нарративность), поли-

тические, общественно-значимые коннотации и контекст его существования. В этом смысле портрет Великого княжества Литовского действительно является текстом для визуального чтения со своими знаковыми кодами, рождающими между тем необходимые чувственные переживания.

В портрете Великого княжества Литовского присутствуют документальность, римский веризм как дань Античности, с обязательным включением надписей-инскрипций и гербов. Знаковая основа портрета требовала обязательного указания на рыцарский этос, то есть изображения доспехов или части рыцарского одеяния, атрибутов власти и должностной принадлежности. Нейтральный фон портрета мог включать колонны, фрагменты пейзажа, приподнятый занавес и стол на переднем плане. Портрет мог быть ростовым, поколенным, поясным. Устоявшаяся иконографическая схема не предполагала сухости и однообразия композиции портрета, но позволяла читать его как текст со своими определенными знаковыми кодами. Вот некоторые из них. Нейтральный фон и пол, выложенный плитами в шахматном порядке, являются

знаками пространства вечной славы. Приспущенный или приподнятый занавес — знак пропуска в вечность и памяти. Стол как престол являлся знаком принадлежности к власти. Должностные атрибуты, знаки общественного статуса — булава, буздыга-шестопер, печать. Знаки скорби — платки; знаки



Казимир Лютницкий (?), Станислав Миколаевский (?). Портрет Михаила Сервация Вишневецкого. 1745–1746

избранности и власти — колонна, пейзаж. Это тот иконический порядок портретного изображения, который позволял исследователям связывать портрет с иконой более, чем с каким-либо другим явлением. Но дело, скорее всего, не в художественной манере, а в том смысловом едином корне портрета и иконы, когда изображение обращено к вечности и незыблемому кодексу-канону. И вот деталь: так же как икона не могла стать моленным образом без надписей-титлов, так и портрет без надписей-инскрипций не может до конца утвердиться в фамильной галерее.

Прервем размышления об идеологических, мифологических, иконологических смыслах портретного жанра Великого княжества Литовского и попробуем «войти» в не очень светлые, почти темные залы дворцовых резиденций и усадебных домов шляхты, которые они занимали. На сегодняшний день это уже воображаемая прогулка, поскольку такие залы сохранились только во дворцах-музеях современных Беларуси, Украины, Литвы, Польши. Описание залов с портретами можно найти в архивных документах. Портреты в перечислении, например, инвентаря Несвижского замка, занимают несколько страниц. Если хозяин был гетманом, во дворце XVIII века устраивали гетманский зал, представляющий всех его предшественников. Если важной являлась соотнесенность с какой-либо фамилией, строился зал с портретами породнившейся семьи. Так, в Несвижском замке в 1747 году возник зал князей Вишневецких, из рода которых была Франтишка Уршуля Вишневецкая (1705–1753), жена князя



Казимир Лютницкий (?), Станислав Миколаевский (?).  
Портрет Януша Антония Вишневецкого.  
1745–1746

и Несвижского ордinata Михаила Казимира Радзивилла (1702–1762). Особое место отводилось портретам правящих великих князей литовских и королей польских, европейских и российских императоров, церковных иерархов, обязательно украшавших залы замков, дворцов, усадебных домов. Семейные портреты копировались, перевозились из замка в замок, поэтому исследователям порой очень трудно разобраться в их датировках и легенде происхождения. Инвентарные описания, в основном XVI–XVIII веков, замков, дворцов, домов мелкой шляхты, костелов, униатских, православных храмов дают возможность обратиться к истории их возникновения и существования. В XIX веке, особенно во второй половине столетия, наступил период музейного интереса к семейным галереям, из родовых замков они перемещаются в разнообразные музейные коллекции. Также, кроме музеефикации и коллекционирования, нарастает волна исторического копирования этих раритетов, как с целями семейно-патриотическими, так и антикварными. Музеи собирают как региональное искусство, так и портреты, возникшие на сопредельных территориях. Например, львовские музеи приобретают портреты из белорусских и литовских усадеб. История «движения и перемещения» портретов из семейных усадеб в музеи Львова подробно описана в книге Мечислава Гембаровича «Портрет XVI–XVIII веков во Львове». Исследователь писал:

Среди больших достижений Ossolineum стали 35 портретов из Заушья под Несвижем, усадьбы генерала Игнатия Моравского (умер в 1786 г.) (муж Текли Радзивилл. — О. Б.). С тех же территорий позднее поступали другие дары, благодаря активности Павловича (Эдвард Павлович, хранитель и устроитель музейных экспозиций во Львове в 1870–1905 годах. — О. Б.), который использовал для этой цели свои родственные связи в Литве и Беларуси, а также сложившиеся еще в Сибири знакомства и дружбу с теми, кого выслали туда после восстания 1863.

[Gębarowicz, 1969, S. 8]

Коллекции белорусских музеев стали формироваться позднее; в столичные музеи портреты поступали в процессе национализации, после революции 1917 года и присоединения территорий Западной Беларуси в 1939 году<sup>7</sup>. На сегодняшний день белорусскими историками искусства расшифрована

<sup>7</sup> Следует также вспомнить Виленский белорусский историко-этнографический музей имени Ивана Луцкевича, который существовал с 1921 по 1945 год. Он был организован как белорусский музей в давней столице Великого княжества Литовского — Вильне. Но с 1918 года Вильня — это территория Литовской Республики.

и уточнена история бытования портретов Несвижского замка Радзивиллов [Карповіч, 1981], белорусских усадебных портретов XVI–XVIII веков [Гістарычны партрэт ... , 2003]<sup>8</sup>.

Портреты Великого княжества Литовского показывают уникальность культуры когда-то входивших в это государство современных Беларуси, Литвы, Украины, позволяют поставить важные вопросы расширения исторического знания, объединить усилия ученых в направлении изучения культуры повседневности и истории искусства.

---

### Список источников

*Баксендолл М.* Узоры интенции: Об историческом толковании картин / [пер. с англ. М. Соколова]. М.: ЮниПринт, 2003. 182 с.

Гістарычны партрэт Вялікага Княства Літоўскага XVI–XVIII стагоддзяў: каталог выставы (май 2002 — май 2003). Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі [укладальнік каталога І. М. Зварыка]. Мінск: Юніпак, 2003. 106 с.

*Дамиш Ю.* Теория /Облака/ = Théorie du /Nuage/: набросок истории живописи / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2003. 358 с.

*Карповіч Т. А.* Второе рождение портретов из Несвижа и Гродно. Каталог. Мінск: Беларусь, 1981. 110 с.

*Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2002. 178 с.

*Любамирски Л.* «Воинственная женщина» в культуре польско-литовского содружества. // Женщины на краю Европы / под ред. Е. Гаповой. Минск: ЕГУ, 2003. С. 33–44.

*Тананаева Л. И.* Сарматский портрет: из истории польского портрета эпохи барокко. Москва: Наука, 1979. 303 с.

*Angyał E.* Świat słowiańskiego Baroku // *Przełożył J. Prokopik.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. 498 s.

*Chrościcki J.* Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa: Państwowe Wydawn. Naukowe, 1974. 369 s.

*Dobrowolski T.* Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuce epoki sarmatyzmu. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948. 187 s.

*Elias N.* Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu / przeł. [z niem.] Tadeusz Zabłudowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. 534 s.

---

<sup>8</sup> В каталоге не идет речь о портретах, которые отсутствуют в музейных коллекциях, но записаны в инвентарных книгах музея 1920–1930-х годов.

*Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1969. 140 s.

*Kałamajska-Saeed M.* Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiearów na tle staripolskich galerii portretowych. Warszawa: Instytut sztuki Polskiej Akademii nauk, 2006. 287 s.

*Mańkowski T.* Genealogia sarmatyzmu. Warszawa: Tow. Wydawnicze “Łuk”, 1946. 169 s.

## References

Baksendoll, M. (2003) *Uzory intentsii: Ob istoricheskom tolkovanii kartin [Patterns of Intention: On the Historical Interpretation of Paintings]*. Transl. from the Engl. by M. Sokolov. Moscow: YuniPrint.

Zvaryka, I.M. (ed.) (2003) *Gistarychny partret Vyalikaga Knyastva Litoŷskaga XVI–XVIII stagoddzyaŷ: katalog vystavy (mai 2002 — mai 2003). Natsyyanal’ny muzei gistoryi i kul’tury Belarusi [Historical Portrait of the Grand Duchy of Lithuania in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries: Exhibition Catalog (May 2002 – May 2003). National Museum of History and Culture of Belarus]*. Minsk: Yunipak Publ.

Damish, Yu. (2003) *Teoriya /Oblaka/ = Théorie du /Nuage/: Nabrosok istorii zhivopisi [The Cloud Theory: An Outline of the History of Painting]*. Transl. from the French by A. Shestakov. St. Petersburg: Nauka Publ.

Karpovich, T.A. (1981) *Vtoroe rozhdenie portretov iz Nesvizha i Grodno. Katalog [The Second Birth of Portraits from Nesvizh and Grodno. Catalog]*. Minsk: Belarus’.

Leskinen, M.V. (2002) *Mify i obrazy sarmatizma. Istoki natsional’noi ideologii Rechi Pospolitoi [Myths and Images of Sarmatism. The Origins of the National Ideology of the Polish-Lithuanian Commonwealth]*. Moscow: In-t slavyanovedeniya RAN.

Lyubamirski, L. (2003) “Voinstvennaya zhenshchina” v kul’ture pol’sko-litovskogo sodruzhestva [“Militant woman” in the culture of the Polish-Lithuanian community], in Gapova, E. (ed.) *Zhenshchiny na krayu Evropy [Women at the Edge of Europe]*. Minsk: EGU, pp. 33–44.

Tananaeva, L.I. (1979) *Sarmatskii portret: iz istorii pol’skogo portreta epokhi barokko [Sarmatian Portrait: from the History of the Polish Baroque Portrait]*. Moscow: Nauka Publ.

Angyał, E. (1972) ‘Świat słowiańskiego Baroku’, in Przełoczył, J. *Prokopik*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Chrościcki, J. (1974) *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawn. Naukowe.



Dobrowolski, T. (1948) *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuce epoki sarmatyzmu*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

Elias, N. (1980) *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Przeł. [z niem.] Tadeusz Zabłudowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Gębarowicz, M. (1969) *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Kałamajska-Saeed, M. (2006) *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiegow na tle staripolskich galerii portretowych*. Warszawa: Instytut sztuki Polskiej Akademii nauk.

Mańkowski, T. (1946) *Genealogia sarmatyzmu*. Warszawa: Tow. Wydawnicze “Łuk”.

---

**Информация об авторе:** О. Д. Баженова — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусств и средового дизайна Белорусского государственного университета. Адрес: Республика Беларусь, 220030, г. Минск, просп. Независимости, д. 4.

**Information about the author:** O. D. Bazhenova — DSc in Art History, Docent, Professor of the Department of Arts and Environmental Design at the Belarusian State University. Address: 4 Nezavisimosti Avenue, Minsk, 220030, Republic of Belarus.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 27.01.2021;  
одобрена после рецензирования 24.02.2021;  
принята к публикации 01.03.2022.

The article was submitted 27.01.2021;  
approved after reviewing 24.02.2022;  
accepted for publication 01.03.2022.