

УДК 75.041.5.034(476)

## Портрет в живописи Беларуси эпохи Ренессанса и барокко: вопросы стиля и типологии

Томашева И. Г.

Белорусский государственный университет, Минск



Статья посвящена отдельным вопросам истории развития портретной живописи Беларуси XVI–XVIII вв. Этот жанр изобразительного искусства появился в эпоху Возрождения и достиг своего расцвета в эпоху барокко. На примере ряда памятников отечественного и западноевропейского искусства определяется художественное своеобразие таких феноменов искусства, как «ренессансный портрет» и «барочный портрет». Сопоставление стилистических вариантов портрета проводится по всем основным критериям формально-стилистического анализа: концепция произведения, технология создания, композиция, трактовка времени и пространства, приемы изображения и т. д. Отдельный раздел статьи посвящен особенностям белорусской портретной живописи XVII–XVIII вв. Подробно характеризуются два основных направления в его развитии: «западноевропейский портрет» и «сарматский портрет».

**Ключевые слова:** искусство, белорусская живопись, портрет, сарматизм, художественный образ, Ренессанс, барокко.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 44–53)

## Belarusian Portrait Painting of the Renaissance and Baroque: the Issue of Style and Typology

Tomashava I. G.

Belarusian State University, Minsk

The article is dedicated to the history of the development of the portrait painting of the XVI–XVIII centuries in Belarus. This genre of fine arts emerged in the Renaissance and reached heyday in the Baroque. A series of valuable works in Belarusian and European art is taken to define unique artistic qualities of such phenomena of sacred art as «Renaissance portrait» and «Baroque portrait». Comparison of the stylistic variations is conducted according to all the main criteria of formal and stylistic analysis such as work concept, technique used, composition, artist's treatment of time and space, description of line etc. A separate section of the article is dedicated to the particularity of Belarusian Baroque portrait of the XVII–XVIII centuries. The article reveals two basic types of its development such as European portrait and Sarmatian portrait.

**Key words:** art, Belarusian painting, portrait, Sarmatian, artistic image, Renaissance, Baroque.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 44–53)

В истории нашего национального искусства есть страницы, которыми мы можем и должны гордиться. Одну из них занимает живописный портрет – жанр изобразительного искусства, сформировавшийся в период Ренессанса (XV–XVI вв.) и весьма своеобразно развивавшийся на наших землях в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.).

Изучению этой большой темы отечественные специалисты посвятили немало работ, среди которых наиболее фундаментальными попрежнему остаются исследования Т. Карпович и А. Хадьки. Большой фактологический материал по белорусско-

му портрету собран в последнем альбоме Н. Высоцкой «Живопись барокко Беларуси». Отдельные аспекты темы поднимались в научных публикациях О. Баженовой, И. Зварыко, А. Ярошевича и некоторых других авторов, благодаря которым наши представления о собственном художественном наследии за последние десятилетия значительно расширились. Однако до сих пор главное внимание исследователей направлено на проблемы атрибуции и общей истории развития древнебелорусского портрета. При этом недостаточно разработанными остаются вопросы, связанные с его

Адрес для корреспонденции: e-mail: grigorinna@gmail.com – И. Г. Томашева

стилевым и типологическим своеобразием. Исходя из этого, можно сформулировать цель данной статьи – на основе сравнительного анализа ряда наиболее показательных отечественных и западноевропейских портретов эпохи Ренессанса и барокко выявить основные стилевые и типологические черты древнебелорусских портретов указанного периода.

**Портрет эпохи Ренессанса.** Жанр портрета сформировался в культуре Западной Европы в эпоху Ренессанса на волне проснувшегося интереса к человеку как к личности, обладающей яркой и неповторимой индивидуальностью. Тогда же портрет появился и стал быстро развиваться и в нашем искусстве. Основные вехи его становления представляются следующим образом: XIV век – первые произведения появляются в формах монументальной живописи, XV век – жанр осваивается художниками-станковистами, XVI век – живописный портрет выходит за пределы королевского двора и широко распространяется в среде магнатории и крупной шляхты, которая начинает собирать родовые портретные галереи.

Хронология становления в нашем искусстве портретного жанра свидетельствуют о том, что в этой области мы шли «в ногу» с ведущими европейскими странами, а в чем-то даже и опережали их. Достаточно вспомнить знаменитый портрет Ф. Скорины 1517 г. (ил. 1), созданный в технике ксилографии – гравюры на дереве. Даже если отбросить предположение о том, что это автопортрет Скорины (т. е., портрет, созданный им самим) мы все равно должны будем констатировать новаторский характер этого произведения. Ведь в начале XVI века в Европе только А. Дюрер создавал портреты в технике ксилографии, но это были, во-первых, редкие, а во-вторых, только станковые произведения. А портрет Скорины размещался в книге, причем, в самой главной книге – в Библии, где ему была отведена целая страница. В это следует вдуматься: в святой книге было помещено изображение не святого, а портрет светского человека и притом не коронованной особы и не представителя высшей магнатории, а ученого, выходца из средних слоев общества. Подобных прецедентов мы не найдем в западноевропейской графике того времени.

Композиция этого портрета, его формат и сам принцип размещения в структуре религиозного текста в виде фронтисписа имеют прямую аналогию с каноничными изображениями евангелистов в средневековых Евангелиях. И это очень символично: на место священного персонажа, послушно записывающего слово Божие, эпоха Ренессанса (в лице представителя нашей культуры!) решительно ставит ученого, конкретного человека, который не транслирует, а создает новое знание благодаря своим выдающимся личным способностям. Концепция этого уникального произведения воспринимается как истинный апофеоз идей гуманизма. Она выражает самую суть эпохи Ренессанса так полно и наглядно, как, возможно, это не делает даже «Джоконда» Леонардо да Винчи.

Из сохранившихся до наших дней отечественных произведений самые ранние живописные портреты также относятся к эпохе Ренессанса. Лучший среди них – портрет Юрия Радзивилла (ил. 2). Датированный концом XVI века, он тем не менее представляется нам ярким примером ренессансного портрета, способным в полной мере охарактеризовать этот стилевой феномен. Перед нами, во-первых, поясное изображение (как и все портреты кисти Рафаэля, Леонардо да Винчи и т. д.), а во-вторых, изображение представителя элиты общества. Здесь следует заметить, что по кругу портретируемых лиц ренессансный портрет никак нельзя назвать демократичным. И в XV, и в XVI веках в поле зрения художника-портретиста не мог попасть, что называется, любой человек (как это постепенно станет привычным в Новое время). Героем портрета становился только избранный член общества, однако эта избранность – и в этом кроется тонкая специфика Ренессанса – была избранностью не по социальному признаку (как это могло бы быть в средневековом, патриархально-родовом обществе), а по личным качествам (интеллекту, уму, характеру) или по совокупности личных достижений.

В ренессансном портрете на первый план никогда не выносилась социальная характеристика человека. Даже если изображалась состоятельная и знатная персона, признаки ее высокого социального положения всегда

немного приглушались, как бы ретушировались и уж ни в коем случае не выпячивались. В этом смысле ренессансные портреты куда скромнее, чем портреты эпохи барокко. На первый план в них выходит не статус человека, а сама его неординарная личность. На уже названном нами портрете Юрий Радзивилл (один из сыновей Николая Черного, ярый иезуит, кардинал римской католической церкви, решительно выступивший против веры своего отца) изображен не как представитель древнего и знатного рода, а как цельная и самостоятельная личность: умный, уверенный в себе, твердый человек с непоколебимым чувством собственного достоинства.

Как справедливо заметил А. Ходыко [1], этот портрет относится к типу «кардинальского» портрета, часто встречавшегося в творчестве итальянских художников периода Ренессанса (Рафаэля, Тинторетто и т. д.). Однако перед нами, несомненно, работа местного мастера. Упрощенная моделировка складок, излишне контрастные тени – живопись этого произведения несколько грубовата. По художественным качествам его, конечно, нельзя сравнить с виртуозными произведениями того же да Винчи, но концепция портрета – человек как интересная неординарная личность – соответствует лучшим образцам западноевропейского портрета XV–XVI веков.

Портретные образы эпохи Ренессанса нельзя назвать парадными, репрезентативными. Они не столько превозносят человека, сколько стараются адекватно отразить лучшие качества его личности. И хотя определенная доля идеализации им, безусловно, присуща, помпа в них напрочь отсутствует. Герой такого портрета полон собственного достоинства, но не более того. Он не стремится поставить себя выше остальных, наоборот – предлагает зрителю уважительный разговор на равных.

**Портрет эпохи барокко.** Ведущим типом портрета в искусстве следующей эпохи стал парадный портрет, появившийся на излете Ренессанса как художественное явление совсем иного рода, нежели ренессансный портрет. Главная задача парадного портрета – максимально возвеличить образ портретируемого, преподнести его зрителю, как человека достойного не толь-

ко уважения, но более того – преклонения и благоговения. Для этого в произведении подчеркивается высокий социальный статус изображенного лица, показывается его происхождение, богатство, власть и т. д. Для парадного портрета эпохи барокко это становится обязательным. Причем, демонстрируются эти внешние атрибуты личности весьма нарочито и в самом что ни на есть натуральном виде.

Одним из эталонов западноевропейского портрета подобного рода можно считать портрет Людовика XIV кисти Г. Риго (начала XVIII века) (ил. 3) – помпезное произведение, которое демонстрирует все основные черты парадных портретов эпохи барокко: большой формат, изображение героя во весь рост, разработанная предметная среда и обилие аксессуаров, которые подтверждают его высокое положение. В качестве фона в таких произведениях чаще всего выступает дворцовая зала с почти обязательной величественной колонной и роскошными драпировками.

Поскольку герой парадного портрета стремится доминировать над всеми, для такого портрета избирается особая композиция – с низкой линией горизонта. Пространство картины строится так, чтобы линия, на которой сходятся стены и пол залы, располагалась значительно ниже середины полотна. В этом случае устанавливается особая точка зрения: изображенный смотрит на зрителя сверху вниз, а тот на него – снизу вверх. То есть, самой композицией закладывается эффект господства изображенного лица над окружающим пространством, которое как бы оказывается у его ног.

Особенностью парадного портрета является также и то, что главный смысловой акцент в изображении человека переносится с лица (которое было средоточием художественного образа в ренессансном портрете) на фигуру. Таким образом, поза изображенного становится более выразительной, чем его лицо. Как правило, она горделива, нарочито эффектна, не столько естественна, сколько срежиссирована, слегка театральна. Театральность – почти обязательное качество парадного портрета. Поднятый на котурны герой парадного портрета чувствует и ведет себя словно на сцене. Он игра-

ет на публику, стремится всеми средствами произвести на нее нужное впечатление. В этом смысле его образ менее индивидуален и реалистичен, чем портретные образы времен Ренессанса. Человек на барочном парадном портрете выступает не сам по себе, как отдельная личность, а в «маске», которая соответствует его социальной «роли».

Эта «маска» проявляет себя не только в демонстративных позах и жестах, но и в том предметном окружении, которое дополняет образ портретируемого. Зачастую оно настолько богато и многоречиво, что играет в создании художественного образа не меньшую роль, чем изображение самого человека. Это очень показательно: в парадном произведении часто центр тяжести переносится с «опорных» моментов портрета (т. е., с самого портретируемого) на «заполняющие». Начинает усиленно работать декорация, которая и определяет главный эффект произведения.

Таковой была разработанная в искусстве барокко формула парадного портрета, на основе которой в XVII–XVIII веках создавалось большинство произведений по всей Европе, включая и наши земли. Однако, портретное искусство Речи Посполитой тем не менее имело свою специфику, и это определило его художественную ценность.

В XVII–XVIII веках портретный жанр развивался у нас по двум основным направлениям. Весьма ощутимой (особенно в искусстве XVIII века) была западноевропейская традиция, которую представляют такие произведения, как, например, портрет М. К. Огинского кисти А. Лишевской (середина XVIII века) (ил. 4) – яркая, бравурная композиция, созданная по вышеописанной схеме западноевропейского парадного портрета.

Произведения этой группы подчинялись как схемам, так и стилистике западноевропейского искусства. Среди них можно выделить произведения, созданные в стиле барокко, каким является портрет Огинского с его открытой, динамичной композицией, насыщенной сложным движением, или в рокальном стиле, как, например, портрет Т. Флеминг, выполненный Л. де Сильвестром Младшим (20-е гг. XVIII века) (ил. 5) с более легкой композицией, нежной цветовой гам-

мой, мечтательной атмосферой грациозной галантности.

Как правило, такие «западноевропейские» портреты радуют глаз своей безупречной, профессиональной живописью, они очень достойно смотрятся в любой музейной экспозиции, но... И по стилю, и по технике это полностью европейская живопись, созданная, кстати, европейскими мастерами. В них нет ничего национального. Не случайно по поводу таких работ среди искусствоведов периодически возникают острые споры: можно ли их вообще относить к белорусскому искусству? К слову сказать, в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь оба эти произведения находятся в коллекции европейской живописи.

В любом случае не эти произведения определяют своеобразие отечественной портретной живописи эпохи барокко, а второе направление в его развитии – сарматский портрет. Это была особая разновидность парадного портрета, которая сформировалась в искусстве Речи Посполитой в конце XIV века, развивалась и функционировала на протяжении XVII – первой половины XVIII веков, а в отдельных своих проявлениях сохранялась вплоть до середины XIX века.

Изучение сарматского портрета началось только в XX веке. До этого на портреты такого рода смотрели как на неполноценный с художественной точки зрения примитив. Слишком уж очевидной была архаичность их живописи: примитивный рисунок, погрешности в анатомии, условное изображение одежд, отсутствие фактурных характеристик, законсервированное движение, локальный колорит с напряженными контрастами цветов. Глядя на портрет М. С. Вишневецкого (ил. 6) сразу даже трудно поверить, что перед тобой произведение середины XVIII века.

Но дело в том, что эта «примитивность» была сознательной. Таким был заказ магнатско-шляхетских кругов, и чтобы понять, почему наша элита хотела именно такую живопись, нужно вспомнить, что такое была Речь Посполитая в XVII–XVIII веках и какой являлась идеология ее правящих кругов. Напомним, что это было уникальное в своем роде государство: многонациональное, поликонфессиональное, занимающее ог-

ромную территорию и что, пожалуй, самое определяющее, управляемое магнатерией и шляхтой. С 1573 г. (после смерти короля Сигизмунда Августа – последнего представителя древней династии Ягеллонов) Речью Посполитой правили короли, избираемые шляхтой.

Магнаты и шляхта – это мощнейший общественный пласт Речи Посполитой. По численности он в несколько раз превосходил привилегированное сословие соседних государств. По подсчетам историков примерно каждый четвертый в нашем государстве был шляхтичем. Это невиданно большой процент, который обеспечивал данному классу исключительный вес в обществе. Шляхта делала все, что хотела, и в государстве не было такой силы, которая могла противостоять ей. Как остроумно заметила Л. Тананаева, во Франции только король мог сказать: «Государство – это я!», а в Речи Посполитой каждый шляхтич руководствовался в своей жизни этим принципом [2]. Все мы хорошо знаем, чем окончилась эта «шляхетская вольность» – национальной катастрофой. Но это произойдет в конце XVIII века, а в XVI–XVII веках государство было сильным и сплоченным, и самомнение шляхты вознеслось до невиданных высот.

Шляхта очень хорошо чувствовала свое исключительное положение, кичилось им и стремилось обосновать его как исторически, так и генетически. Для этого в XVI веке были наняты историки, которые доказали, что привилегированное сословие Речи Посполитой происходит от древних воинственных сарматских племен, о которых писали античные авторы и которые еще во времена древнеримской империи завоевали данные земли. Получалось, что народные массы Речи Посполитой – это завоеванное местное население, а шляхта – это прямые потомки завоевателей-сарматов, от которых они унаследовали воинственность и суровость в качестве «генетического кода».

Так родился «сарматский миф» – заказная псевдоисторическая концепция, которая, во-первых, напрямую связывала шляхетское сословие с эпохой Древнего Рима, а во-вторых, мифологизировала его военные качества, что было весьма актуально на тот момент. История Речи Посполитой

конца XVI–XVII веков – это непрерывные войны, и концепция «*homo militans*» («человека сражающегося») была очень востребована в обществе. Именно она стала идейным стержнем сарматского портрета, а тот в свою очередь – визуальным воплощением шляхетской гордости и «сарматского мифа».

Необходимо подчеркнуть: сарматский портрет – это художественный феномен, обслуживающий только один класс – магнатско-шляхетское сословие. Сарматский портрет не существовал при королевском дворе. Он не был элементом придворной культуры: портреты королей не писались в сарматском стиле. Образ Стефана Батория, запечатленный Мартином Кобером, так и остался единственным в этом роде исключением. Идеология сарматизма в принципе не могла прижиться при дворе, поскольку двор ориентировался на нормы западноевропейской культуры, а сарматизм – на национальные традиции. Это направление выражало идеологию местных магнатско-шляхетских кругов: не приглашенных королей, а истинных хозяев этой земли – непреклонных и суровых сарматов, которые в пору своего расцвета любили противопоставить себя западноевропейской культуре. Как здесь не вспомнить «последнего сармата» Пана Коханку, который встречал новоиспеченного короля Станислава Понятовского (с иголки одетого по последнему слову европейской моды) в старом жупане? Сразу заметим: в отличие от портретов западноевропейского направления концепция сарматского портрета допускала в образе портретируемого только национальный костюм.

При этом структура сарматского портрета строилась по общеевропейским канонам парадного портрета: большой формат, ростовое изображение, низкая линия горизонта, идея превосходства изображенного лица над зрителем, расшифровка его образа с помощью предметной среды и аксессуаров и т. д. Однако эта общая схема принимала иную идеологическую и живописную форму: более архаичную (тем самым демонстрировалась древняя, восходящая к позднеантичным временам, генеалогия шляхетского сословия) и насквозь пропитанную воинственным сарматским духом.

Ведущий образ в сарматской живописи – мужской. И это образ не галантного мужчины (каким был запечатлен Людовик XIV: танцевальная поза, белые чулочки, длинный парик, изящный жест), а образ мужчины-воина, в котором подчеркивалась не красота, воспитанность и рафинированная культура, а более банальные и исконные мужские качества – сила и доблесть. Особой разновидностью сарматского портрета являлся «рыцарский портрет» – изображение мужчины в доспехах. Самый известный образец – портрет Юрия Радзивилла (конец XVI века) (ил. 7). В этом произведении представлена уже полностью сложившаяся основная композиционная формула сарматского портрета: человек в центре, а справа или слева от него – покрытый скатертью стол (часто выступающий только одним уголком), с расположенными на нем предметами-символами, характеризующими личность изображенного.

Даже когда шляхтича изображали без доспехов, как например, Кшиштофа Веселовского (ил. 8), он все равно представлялся мужчиной-воином – вооруженным и готовым к решительным действиям. Его рука, как правило, покоилась на оружии: сжимала булаву или касалась эфеса сабли. Возвращаясь к портрету французского короля, мы видим, что и его костюм дополняет меч, но этот меч бездейственный. Король даже не касается его. В данном контексте это не более чем символ, знак дворянского происхождения. Скипетр в руке короля – это тоже не оружие. Это легкая трость, на которую французский самодержец игриво опирается. На сарматских же портретах мужчина любой предмет держит как оружие: у Веселовского даже маршальский жезл сохраняет свою боевую функцию.

Воинственность – главная ипостась сарматского мужчины. Его поза – это поза «хозяина-завоевателя», который не танцует (!), а твердо стоит на своей земле, и которого не столкнешь с завоеванных позиций: ноги, обутые в сапоги, широко расставлены, носки разведены так, что видны каблуки, вся фигура как бы намертво привинчена к плиткам пола. Это поза завоевателя и собственника, который властно располагается на живописном полотне, занимая собою его большую часть. Если в западноевропейском

парадном портрете, как мы уже отмечали, зачастую происходит перенос центра тяжести с самого человека на окружающие его декорации, в сарматском портрете такого никогда не наблюдается. Человек здесь всегда господствует над пространством, перекрывает и прижимает его своей весомой фигурой.

Концепция «человека сражающегося» оставалась актуальной в нашем искусстве и в XVIII веке, о чем свидетельствует, в том числе, и рыцарский портрет Януша Антония Вишневецкого (1750-е гг.) (ил. 9). Даже на закате существования Речи Посполитой, когда в реальной жизни никто уже не носил латы, шляхта продолжала отождествлять себя с древними воинами и заказывала портреты в рыцарском духе. Возможно, формула «*homo militans*» была настолько востребованной у нас потому, что имела под собой не только политические, но и религиозные основания. Ведь рыцарский портрет (как и рыцарство в целом) – это феномен католической культуры. Именно в католическом, а не в православном мире возникла сама идея рыцарства – защиты веры мечом. Это была средневековая идея, которая обрела вторую жизнь в период контрреформации, то есть во второй половине XVI века, как раз тогда, когда в нашей культуре складывалась идеология сарматизма. В этих условиях, когда государство вело активную военную политику, а большинство нашей шляхты исповедовало католичество (католиками были и К. Веселовский – фундатор монастыря бригиток в Гродно, и Я. А. Вишневецкий) под сарматским понятием «*homo militans*», сражающийся не только за свою землю, но и за свою веру.

Весьма любопытен тот факт, что воинствующий дух сарматизма ощущался и в женских портретах этого направления. Он достаточно очевиден в портретном образе аббатисы монастыря бенедиктинок в Несвиже Кристины Евхимии Радзивилл (1635–46) (ил. 10). Сразу отметим, что в сарматской живописи не было выработано особой формулы для женского портрета. Его писали по лекалам мужского: то же расположение фигуры с устойчивой позой и те же черты характера – решительность, муже-

ство, сила духа и твердость. В женском образе подчеркивались исконно мужские качества. Даже символы веры в руках Кристины Евхимии трактованы как своеобразное оружие.

Это так не похоже на образ женщины, царящей в западноевропейской живописи XVII–XVIII веков. Вспомним, как Луи де Сильвестр изобразил Тэклю Флеминг. В каждом своем проявлении это сама женственность: хрупкая анатомия, игривое поведение, кокетливая, сугубо женская мимика. Его героиня явно заигрывает со зрителем, старается его в себя влюбить. Такой подход к интерпретации женского образа был совершенно не позволителен в сарматском искусстве. Даже когда изображалась совсем молодая девушка, как, например, Гризельда Сапега (1630-е гг.) (ил. 11), ее образ по всем параметрам встраивался в рамки мужского портрета. Внутренне собранная и суровая она напряженно предстает перед нами в классической для сарматского портрета позе. И практически ничего, кроме костюма, не выдает ее женской природы. Даже красота – самое привлекательное качество женщины – в этой живописи не раскрывается.

Это тоже факт – сарматский портрет отнюдь не балует зрителя красотой человека в ее буквальном, физическом смысле, и в отношении женских образов это особенно заметно. Когда смотришь на один из лучших наших портретов – двойной портрет Катажины и Марии Радзивилл работы Иоганна Шреттера (1646) (ил. 12), прежде всего, поражаешься невозможной для европейского портрета физиогномической точности в передаче облика женщин. В таком «сыром» виде правда женского лица просто не могла бы встретиться, к примеру, в итальянском или французском искусстве. В западноевропейской культуре образ женщины всегда (и это уходит корнями еще в рыцарские времена с его культом прекрасной дамы) связывался с идеальными представлениями о любви, красоте и нежности. Идеализация женского образа всегда была принятой нормой в изобразительном искусстве Западной Европы. В данном же случае у художника полностью отсутствуют попытки хотя бы немного польстить своим моделям. Да и сами жен-

щины, что удивительно, не прикладывают никаких усилий, чтобы нам понравиться. Даже у Катажины не заметно ни капли кокетства.

В сарматском обществе женщина – это важная и серьезная фигура. В первую очередь она – мать, хранительница рода, которая при постоянных разъездах мужа (на войну или сеймы) брала на себя всю ответственность за дела семьи, по сути, выполняя мужские обязанности. И как свидетельствует мемуарная литература, «сарматские» женщины зачастую были по духу не менее рыцарями, чем их мужья. В сравнении с европейскими женщинами они имели большую свободу и относительное равноправие с мужчинами, и концепция сарматского портрета в какой-то степени это отразила. В сарматской живописи образ женщины не сопровождается каким-либо наслажденческим, «романтическим» флером. Он строг и аскетичен, внутренне даже более закрыт, чем мужской.

Определяя специфику сарматского портрета, мы упомянули его живописную архаику, к чему стоит снова вернуться, поскольку это одна из его корневых особенностей. На примере поясного портрета Игнатия Завиши (30-е гг. XVIII века) (ил. 13) можно перечислить все «архаизмы» этой живописи: неловкий рисунок тела (особенно рук), подчеркнутая силуэтность изображения (с более острой, чем у европейцев линией контура), застывшая поза, контрастные сочетания открытых цветов (излюбленный цветовой аккорд – пылающий красный на черном фоне), вырванность героя из реальной среды. Последний тезис следует расшифровать: в сарматском портрете человека изображали либо на темном нейтральном фоне (отголосок более архаичной по сравнению с итальянской традицией живописи Северного Ренессанса), либо в «условно-придворном» пространстве. Нередко (как в портрете К. Веселовского) оно включало в себя колонну и занавес, но ему существенно не хватало пространственной глубины и световоздушных характеристик. Это был скорее условный задник, чем полноценное пространство. Фигура человека смотрелась не столько внутри его, сколько на его фоне и именно поэтому всегда доми-

нировала над ним.

Важно отметить, что все эти архаические черты сохранялись на протяжении всей истории сарматского портрета. Портрет И. Завиши был создан в XVIII веке, но по живописи его невозможно отличить от произведений предшествующего столетия. Упрямый консерватизм – еще одна особенность сарматской живописи.

Специфическими были и функции сарматского портрета. Если западноевропейский парадный портрет выполнял как минимум две задачи: репрезентативную (прославлял и возвеличивал модель) и эстетическую (радовал своей красотой, украшал интерьер), то сарматский портрет менее всего воспринимался как объект эстетического наслаждения. Поэтому, наверное, заказчиков и не беспокоила его примитивная живопись или полное отсутствие хороших женских лиц. Портрет создавался не для улады глаз. Это был своеобразный генеалогический документ, который подтверждал принадлежность изображенного человека к определенному роду и древнюю (сарматскую!) историю этого рода.

Культ семьи и предков – один из краеугольных камней сарматской культуры, и это легко объяснимо: в государстве, где все больше воцарялась анархия, именно семья и только она обеспечивала уверенное положение в обществе. Шляхта была сильна своими семейными связями. В этом смысле она опять напрямую апеллировала к традициям Древнего Рима, столь значимым для сарматской идеологии в целом. Здесь следует затронуть один малоизученный вопрос – вопрос сознательной ориентации сарматской культуры на культуру Древнего Рима. Для нас это очевидно: в глазах шляхты Древний Рим – их мифическая прародина – выступал далеким идеалом, до которого хотелось дотянуться. В чем-то это получалось. Государственное устройство Речи Посполитой шляхта с гордостью уподобляла древнеримской республике, что позволяло ей свысока смотреть на все деспотические государства Европы и Азии. Торжественные церемонии и празднества магнатерия зачастую устраивала по подобию древнеримских триумфов [3]. Культ семьи нам также видится еще одной прямой отсылкой к традициям древнерим-

ской культуры. Ведь культ семьи, интерес к ее истории, родовая аристократия, родовый снобизм, генеалогия как наука – все это европейская цивилизация получила в наследство от Древнего Рима. Именно в Риме появилась прекрасная традиция собирать изображения своих предков (атриумные скульптурные портреты) как свидетельство древней истории своего рода. Именно в Риме была доведена до совершенства традиция пышных театрализованных похорон, в которых принимали участие не только все живущие члены семьи, но и усопшие, бюсты которых несли за катафалком. Погребальный обряд Речи Посполитой («*ротра funebris*») основывался на похожем сценарии, и наши родовые портретные галереи (пусть не в скульптурной, но в живописной форме) также восходят к традициям Древнего Рима.

Конечно, в XVII–XVIII веках портретные галереи собирались во всех крупных родовых вотчинах Европы, но «сарматы» выступали, пожалуй, более последовательными в ориентации на древнеримское наследие. Обратимся вновь к портрету Катажины и Марии Радзивилл – первому в нашем искусстве групповому портрету. В Западной Европе в целом не было принято изображать на одном портрете живых и мертвых представителей семьи, а в архивах радзивилловской коллекции такие портреты упоминаются не раз. Известно, что Януш Радзивилл, женившийся на Марии Лупу после смерти своей первой жены Катажины Потоцкой, при жизни был изображен на одном из портретов между обеими своими женами – умершей и живущей.

Сама эта идея – представлять мертвых рядом с живыми и как живых – нам кажется заимствованной сарматской культурой напрямую из духовного наследия Древнего Рима. Представление о том, что ушедшие в другой мир предки не выпадают из состава семьи и рода, а остаются и укрепляют его – это еще одна культурная скрепа, которая соединяет сарматскую культуру с древнеримской. На портрете И. Шреттера обе жены Я. Радзивилла изображены как ныне здравствующие. Катажина написана также реально и убедительно, как и Мария, только отодвинута на второй план. Она словно служит для Марии невидимой, но реальной



опорой, и то, что за женщинами не написано пространство (лишь пышный занавес над головами) вполне может намекать на то, что изображенные дамы – это лишь два звена, выхваченные художником из длинной цепи крепких родственных отношений.

Из сказанного понятно, что сарматский портрет выполнял, прежде всего, мемориальную и документирующую функции. Он вписывал человека в историю семьи, одновременно удостоверяя его личность и увековечивая в памяти потомков. Для этого в изобразительное поле многих портретов включались гербы и надписи, дающие краткую информацию об изображенном. Чаще всего текст размещался на специально введенной в композицию бандероле (портрет И. Завиши). Но иногда надпись была настолько пространной, что заполняла собой почти все свободное от изображения пространство портрета (портрет Я. А. Вишневецкого). Подобные сочетания живописного изображения и текста – это очень архаичный прием. «Настоящая» живопись (то есть, зрелая во всех своих проявлениях) чурается прибегать к помощи текста для раскрытия существа образа. С этой задачей она справляется собственными, сугубо живописными средствами. Но сарматский портрет насковзь архаичен, и для него такие весомые текстовые включения как раз весьма органичны.

Чрезвычайно выразительно смотрится вся эта сарматская архаика в портрете Андрея Укольского (конец XVIII века) (ил. 14). Огромный гербовый картуш и размером, и формой, и самим расположением в композиции словно конкурирует с лицом изображенного. Трудно отделаться от ощущения, что это не просто символ, родовой знак, а второе лицо представленной на портрете персоны (или оборотная сторона его истинного лица), визуальное доказательство того, что в сарматском обществе ценился не столько сам человек как отдельная личность (как это, напомним, было в ренессансных портретах), сколько его принадлежность к фамилии. Семья и семейное древо – это второе «я» героя. Не случайно, на многих сарматских портретах надпись и герб располагаются на уровне лица портретируемого.

Герб с текстом дополняют и уже не раз

называвшийся портрет К. Веселовского. Расположенные напротив лица изображенного, они – и это показательно! – идут прямо поверх живописи, словно гербовая печать, которая припечатывает изображение и при необходимости всаживается в композицию без всякой заботы о ее цельности, как что-то более значимое, чем само изображение. Как эпитафия, которая приколачивается к саркофагу.

Концептуальная схожесть сарматского портрета с надгробным памятником – явление очевидное. И функции портрета, и включенные в его композицию надписи, и в целом символический, а не реалистический изобразительный язык – все указывает на родство между этими жанрами. А более всего об этом свидетельствует специфический подход к изображению человека. На сарматском портрете он представлен как бы уже не живущим, а исключенным из реальной жизни: неподвижная поза, отсутствие каких-либо эмоций, и главное – отсутствие контакта со зрителем. Даже тогда, когда изображенный смотрит прямо на зрителя, его взгляд словно проходит сквозь него, «не замечая» собеседника, оставаясь внутренне абсолютно отстраненным. И в этом тоже одно из сильнейших отличий сарматского портрета от современных ему западноевропейских произведений.

На западноевропейских портретах эпохи барокко герой всегда обращен к зрителю, «играет» на него. Именно для зрителя он принимает эффектную позу, улыбается или напускает на себя задумчивость, обращается к нему с жестами и внимательно следит за тем, какое он производит впечатление. Характерная черта барочных произведений (в том числе и портретов) – это их композиционная и психологическая открытость, разомкнутость вовне. Они всеми способами стараются вовлечь зрителя в свою среду и сами стремятся войти в наш, зрительский мир.

Концепция сарматского портрета совершенно иная. Это не изображение как бы живущего рядом с нами и вместе с нами человека. Это портрет-памятник. Герой такого портрета представлен во вневременном состоянии, не имеющим никаких отношений с нашей реальностью. Между его и нашим

миром – невидимая, но определенно существующая преграда, которая прерывает любой контакт между сторонами. Мы как зрители не можем войти в пространство сарматской картины, потому что оно насквозь условно и символично и тем самым противостоит нашей реальности. И герой этой картины не может вступить в контакт с нами. Он нас попросту не видит. Если он и обращается с кем-то или с чем-то, то с некой запердельностью, в которую напряженно всматривается, минуя нас и нашу суетливую повседневность. Он предстоит не перед нами, а перед историей. Его образ, как и образ несомый надгробием, обращен к вечности.

Конечно, кроме двух выделенных нами направлений в истории отечественного портрета XVII–XVIII веков существовала обширная группа произведений «переходного» типа, к которым следует отнести, например, портрет Януша Радзивилла работы Д. Шульца (ил. 15), портрет Михаила Казимира Паца того же художника, портрет Станислава Антония Щуки неизвестного мастера и многие другие. В этих произведениях предпринимается попытка совместить их сарматскую основу (традиционные для данного портрета приемы композиции, специфический характер художественного образа, национальный антураж) с главными достижениями западноевропейской живописи эпохи барокко. Психологическая глубина образов (в некоторых случаях даже приоткрывающая внутренние противоречия личности), убедительная жизненность внешнего облика модели, живописно и композиционно более раскрепощенная манера

живописи (с использованием ее возможностей в передаче фактуры предметов) – все это, на наш взгляд, не позволяет относить подобные произведения к сарматским образцам живописи, как это зачастую происходит в некоторых исследованиях.

**Заключение.** Развитие отечественного портретного искусства в XVI–XVIII вв. представляло собой интересный и сложный процесс. В своих основах он определялся главными тенденциями в развитии западноевропейского портрета. Об этом свидетельствует стилистика белорусских произведений: в XVI в. они создавались в полном соответствии с традициями ренессансного портрета, а в XVII–XVIII вв. – по стилистическим законам искусства барокко и рококо. Однако, в типологическом плане портретный жанр в нашей живописи отличался ярким своеобразием, и кроме, так называемых, «западноевропейских» произведений дал прекрасные образцы сарматского портрета. Последний формально принял схему парадного барочного портрета, но внес существенные корректировки в каждый ее элемент, что было связано с историко-культурными реалиями Речи Посполитой означенного периода.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Хадыка, А. Ю. Непаўторныя рысы: з гісторыі беларускага партрэта / А. Ю. Хадыка, Ю. В. Хадыка. – Мінск, 1992. – С. 19.
2. Тананаева, Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. – М., 1979. – С. 93.
3. Клімуць, Л.Я. Сармацкая культура беларускай шляхты ў XVI–XVIII стагоддзях / Л. Я. Клімуць. – Мінск, 2013. – С. 43–47.

*Поступила в редакцию 04.02.2016 г.*