

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

© 2019 О.Д. БАЖЕНОВА

ПОРТРЕТ КАК ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЛИЧНОСТИ: ЭСКИЗ К ПОРТРЕТНОМУ ИСКУССТВУ БЕЛАРУСИ XVI–XVIII ВЕКОВ



Баженова Ольга Дмитриевна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусств и средового дизайна. Белорусский государственный университет. Республика Беларусь, 220006 Минск, ул. Маяковского, д. 96. Электронная почта: baolga@tut.by

Аннотация. Раскрываются идентифицирующие возможности белорусского (великолитовского) портрета веристического стиля, который точно следует физиогномике, что подчас превращает изображение в маску, икону. В этом его отличие от привычного европейского портрета, в котором художник стремится интерпретировать внутренний, духовный мир человека. Генезис белорусского портрета, так же как и портрета Западной Европы, связан с переосмыслением в XVI веке римских культурных традиций. Культура итальянского Возрождения теоретически и практически сумела связать христианство с греческой и римской Античностью, создав триединую художественную систему *художник — произведение — зритель*. В Великом княжестве Литовском ориентация на античную культуру (Древний Рим) в XVI веке выросла в культуруобразующий фактор. По римским античным образцам выстраивались основные обряды, сопровождавшие рождение и крещение детей, венчание и свадьбы, застольные встречи и пиры, похоронные и погребальные церемонии, разрешались мумификация усопших и устройство крипт с саркофагами определенных аристократических семей. Обрядовая сторона культуры подкреплялась исторической мифологизацией происхождения шляхты-рыцарства от римских патрициев. В портрете Великого княжества Литовского веристический стиль получил широкое распространение. В первую очередь подобные

портреты выполняли задачи идентификации изображенных и являлись важным элементом скорее культуры повседневности, нежели искусства. Они заполняли залы портретных родовых галерей во дворцах магнатов и небольших домах средней и мелкой шляхты, размещались в храмах, использовались в погребальных церемониях в качестве труменных (гробовых), укрепляемых на торцевой стенке гроба-труны. На протяжении XVI–XVIII веков данная традиция способствовала созданию сложной композиции портрета с атрибутикой разного рода социальной принадлежности персонажа. Целям идентификации и коммуникации подчинялась взаимосвязь на портрете изображения и пространства, представляя собой систему знаков и кодовых формул, понимание которых и организовывало двухуровневую коммуникационную идентификацию — автора портрета с изображенным лицом и зрителя с портретным произведением.

Ключевые слова: портрет, веристический стиль, римские традиции, Великое княжество Литовское, атрибуты, пространство власти, слава, портретные галереи, шляхта.

Ссылка для цитирования: Баженова О.Д. Портрет как идентификация личности: эскиз к портретному искусству Беларуси XVI–XVIII веков // Человек. 2019. Т. 30, № 5. С. 118–135. DOI: 10.31857/S023620070006453-5

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

Под белорусским искусством понимается искусство территорий современной Беларуси, входивших в XV–XVI и далее в XVII–XVIII веках в Великое княжество Литовское. В 1569 году Княжество составило с Польским королевством федеративное образование — Речь Посполитую. Король польский должен был короноваться дважды — как великий князь литовский и как король польский. По мнению ряда исследователей, до конца XVIII века культура и искусство этого большого по территории государства существовали как фронтир, пограничье между культурами и искусством Западной и Восточной Европы [см., напр.: 11].

Наиболее ранние датированные портреты в искусстве Великого княжества Литовского относятся к XV–XVI векам; их появление синхронно по времени возникновению первых портретов в западноевропейском искусстве. Генезис белорусского портрета, так же как и портрета Западной Европы, связан с переосмыслением в XVI веке римских культурных традиций. Культура итальянского Возрождения теоретически и практически сумела связать христианство с греческой и римской Античностью, а также эзотерическим Востоком, создав триединую художественную систему *художник — произведение — зритель*. Позиция *смотрящего — видящего — воспринимающего* приобрела большое значение для бытия искусства. Портрет Ренессанса смог реализовать эмоциональный контакт портретируемого и его визави, тем самым

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

заявив о себе как о механизме социального научения. Он представил образцы культурного, семейного, родового кода, типизировал историю одного (отдельно взятого) человека, включив последнего в историю мира и конкретной культуры, а при наличии подписей — еще и предоставив вербальные варианты идентификации.

История появления в эпоху Ренессанса европейского портрета на сегодняшний день видится в рамках идентификационных процедур, что, по сути, превращает искусствоведение в антропологическое знание. Антропологическое измерение искусства стало возможным на уровне идентификационной работы автора портрета с изображаемым лицом, а далее — в коммуникации зрителя с портретным произведением.

В Великом княжестве Литовском и Речи Посполитой ориентация на античную культуру (Древний Рим) в XVI веке выросла до культуурообразующего фактора. По римским античным образцам выстраивались основные обряды, сопровождавшие рождение и крещение детей, венчание и свадьбы, застольные встречи и пиры, похоронные и погребальные церемонии (на манер римских *Pompa funebris* [14]), разрешалась мумификация усопших и устройство крипт с саркофагами определенных аристократических семей (Радзивиллы, Замойские). Активная политическая и общественная жизнь шляхты определялась, как тогда считалось, демократическими принципами устройства государства наподобие Священной Римской империи. Верховная власть была выборной: королей и великих князей литовских возводили на престол голосованием на элекционных сеймах.

Дворянство Великого княжества Литовского несколько раз в течение года съезжалось на трибуналы, сеймики, раз в два-три года участвовало в сеймах (в различных его палатах), получая должности соответственно 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 фиксировались на латинском языке, он же использовался в письменной корреспонденции — по крайней мере, целые фразы писем XVIII столетия составлялись на латыни. В XVII–XVIII веках нормой считалось ведение дневников, в которых фиксировались точные даты событий в жизни их авторов. В отличие от европейской традиции, дневники не были исповедальными тайными текстами — напротив, их давали читать, предъявляли как документы в судах.

Обрядовая сторона культуры Великого княжества Литовского и Короны Польской подкреплялась исторической мифологизацией происхождения шляхты-рыцарства. Историко-мифологический концепт связал здесь появление аристократии (нобилитета) с со-

бытиями рассеяния греков и римлян в конкретные периоды античной истории. Примером и истоком таких повествований были эпосы Гомера «Илиада» и «Одиссея» и римская «Энеида» Вергилия. В Великом княжестве Литовском мифологический генезис связывался с приходом во времена императора Нерона (37–68) на берега Немана, а затем Припяти 500 римских патрицианских семей во главе с Полемоном [10, с. 130, 158–159, 171–172]. В Короне Польской миф обозначил появление по завершении Троянской войны племен сарматов у берегов Балтийского моря (по Я. Длугошу) [12]. Упомянутые мифы легли в основу идеологической структуры государства и его культурного бытия. Включавшие римский исторический подтекст, именно они определили основные этические, моральные и эстетические характеристики (так называемый стиль поведения) культурного героя Великого княжества Литовского и Речи Посполитой. Идентификация этого обращенного к римской культуре героя проходила через его портретное изображение, в котором присутствовали не только архетипические признаки представителя культуры Великого княжества Литовского и Речи Посполитой, но и точные физиономические черты. Иными словами, выстраивался тот веристический¹ (староримский) портрет, который был характерен для культуры Древнего Рима [4]. Польские историки искусства предложили называть этот портрет *сарматским* [9] — по его мифологическому генезису, а идеологию определять как *сарматизм* [6; 15]. Для портретов Великого Княжества Литовского отдельного определения выбрано не было.

Цель нашей статьи — выделить особого рода портрет Великого княжества Литовского, в котором изображение настолько точно следует физиогномике, что подчас превращается в маску, икону. В данной точке римский и великолитовский портреты сходятся, поэтому, следуя определению стилистики римского портрета, портрет великолитовский также можно назвать веристическим. В Риме портрет создавался по точному слепку с лица умершего, посмертной маске, которая хранилась в особом помещении римских патрицианских домов, посвященных памяти предков-ларов. В таких изображениях отсутствовала какая-либо психологическая глубина или художественная интерпретация образа, хотя лица были интересны своей точной, почти фотографической выразительностью [4]. В этом состоит отличие портрета веристического от привычного европейского портрета, в котором художник стремился интерпретировать и показать внутренний, духовный мир человека.

Здесь следует особо подчеркнуть непохожесть веристических портретов на привычные портретные образы в классическом искусстве. Классический портретный образ многозначен и отсылает

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

¹ От *лат.* *vērūs* — истинный, подлинный.

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

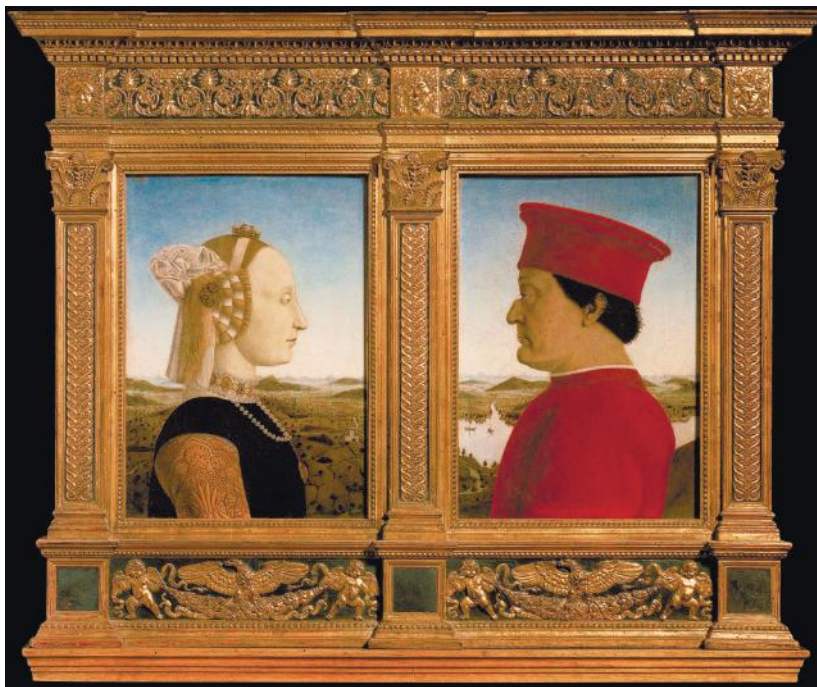
изображение к чему-то невидимому, чаще тому, чем человек является в своей сути, или, скажем, кем он должен быть в силу своего происхождения. Веристический портрет имеет совершенно противоположные цели: он скорее документирует, точно воспроизводя физиогномику, свидетельствует о социальном статусе и принадлежности к определенной семье. Для этого он выбирает ряд знаковых деталей, которые как бы составляют «кодovou» систему изображения. Например, по крупным носам и большим, слегка нависающим глазам можно узнать представителей семьи Радзивиллов. Пространство портрета является фоном для изображаемых лиц и представляет своими атрибутами также знаковую и кодovou условность.

Подобного рода веристические портреты очень долго ждали своего признания в рамках истории искусства. Они скорее относились к культуре повседневности, чем к высокому искусству. Завершение периода модернизма, сделавшего актуальными и понятными приемы знаковости и кодирования в искусстве, фрагментирования и упрощения технического исполнения, в середине XX века привели к признанию веристического и сарматского портретов. Польские исследователи именно этим временем определяют включение в историю высокого искусства указанного вида портретов. Однако вопрос широкого и контекстного интерпретирования веристического феномена не является задачей нашей статьи, хотя широта бытования и варианты подобного вида портретов уже давно интригуют исследователей (к примеру, Л.И. Тананаева нашла признаки веристического и сарматского портретов в Латинской Америке).

В портрете Великого княжества Литовского веристический стиль получил широкое распространение. В первую очередь подобные портреты выполняли задачи идентификации изображенных и являлись важным элементом скорее культуры повседневности, чем искусства. Они заполняли залы портретных родовых галерей во дворцах магнатов и небольших домах средней и мелкой шляхты, размещались в храмах, использовались в погребальных церемониях в качестве труменных (гробовых), укрепляемых на торцевой стенке гроба-трумны.

При раскрытии темы веристического стиля великолитовских портретов неизбежно встает вопрос о роли искусства Возрождения в его формировании. Сразу следует сказать: Возрождение определило сложную композицию портрета с атрибутикой разного рода социальной принадлежности персонажа, что значительно прибавило смыслов в портретные изображения, сделав понятными множество деталей.

Приведем пример. Исследователи считают первым известным произведением эпохи Возрождения в портретном жанре парный профильный портрет герцога Федерико да Монтефельтро Урбинского и его жены Батисты Сфорца (1465–1472) кисти П. дельла



Пьеро делла Франческа. Портрет герцога Федерико да Монтефельтро Урбинского и его жены Батисты Сфорца. 1465–1472. Галерея Уффици, Флоренция

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

Франческа (ок. 1420–1492), ведущего живописца и теоретика эпохи итальянского Возрождения. Герцог изображен по пояс, в профиль, подобно римскому императору или патрицию на медалях Древнего Рима. Портрет герцога, вероятно, предназначался для его студиоло (*итал.* *studiolo*) — личного кабинета². Архитектура кабинета была весьма примечательной [8]: комната не имела окон, ее стены были оформлены инкрустированными панелями, создающими эффект *trompe-l'œil*³ — иллюзию трехмерного пространства, например открытых дверей шкафа. В верхнем уровне стены размещались изображения философов, поэтов, художников — мифических предков герцога, предков по духу, а не по крови (Федерико да Монтефельтро не имел родовых аристократических корней).

Ж. Бодрийяр назвал порождаемое портретами пространство студиоло Монтефельтро «симулякром», что означало некую «видимость неявного», являющую собой «тайну видимости» [3]. Закрытое пространство студиоло — это покой-обиталище силы

² Английский историк искусства Ч. Мак-Коркодейл при анализе студиоло Монтефельтро указывает имя П. Берругете как автора портрета в студиоло [см.: 7]. Возможно, портрет Берругете повторял композицию П. делла Франческа.

³ Обман зрения (*франц.*).



124

правителя, его власти, подобно дворцу в архитектуре города, армии в политике. Размышляя о симулякре, французский философ имплицитно сделал первые шаги к оформлению концепции портрета как архетипа и общественно-политической, семейной значимости человека, подчеркнув при этом значительную роль пространства в портретном изображении. Двудеинство пространства и изображения в портрете герцога и его жены складывалось, по мнению Бодрийяра, в тайну видимого/невидимого, власти/подчинения, смерти/бессмертия, вечного/временного.

Концепция Ж. Бодрийяра могла быть продолжением размышлений другого французского философа — Р. Барта [2] — об идентификации благородного человека в портрете-научении. Для Барта портретное пространство было пространством театрального просвещающего зрелища. Подобно сцене, в пространстве портрета философ выделил три части: изображенный субъект в торжественной позе покоя; живописное пространство (обиталище власти), в определенной замкнутой глубине которого он помещен; план «отделяющий» (завеса, дверь или что-либо, обозначающее границу). Для Барта «знак избранности» — это состояние заключенности, но также и привилегия быть в пространстве власти.

Таким образом, возрожденческие смыслы портретного изображения можно интерпретировать не только как мемориальные, что было значимо для римской культуры, но и как идентифицирующие человека с пространством, где тот пребывал и занимал место, отданное вечности, власти и славе.

Объяснение устойчивости существования такого рода веристических портретов в повседневности Великого княжества Литовского и Речи Посполитой можно найти у ряда современных культурологов и историков искусства. Они выделяют несколько важных интерпретационных концептов. Один из концептов опирается на социально-историческую парадигму феномена рыцарства Великого княжества Литовского и Речи Посполитой. Рыцарство, идея «воюющего рыцаря и христианина» являлись одним из глубинных оснований культуры этих земель. Если Западная Европа к XVI веку практически завершила, как образно написал немецкий культуролог середины XX века Н. Элиас, процесс «одворянивания рыцарства» и М. Сервантес подвел итоги данного процесса в своем «Дон Кихоте», книге о «рыцаре печального образа», то в Великом княжестве Литовском и Речи Посполитой процесс затянулся до конца XVIII века, то есть почти до конца эпохи Просвещения: «...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

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

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» [15, с. 408]. По мнению Н. Элиаса, процесс перехода рыцарской воюющей культуры в состояние придворной, дворянской («одворянивание») сопровождала все возрастающая ее направленность к психологизации и рационализации [там же, с. 423–449], которая достигла своего апогея в эпоху Просвещения и, конечно же, получила дальнейшее развитие в XIX веке [там же, с. 438].

Рыцарский этос культуры Великого княжества Литовского объясняет длительное бытование фамильного (семейного) типа портретов, а также формирование портрета-документа и портрета-репрезентации тем обстоятельством, что еще с античных времен кодекс рыцарской чести требовал знания родословной своего противника. Герои Гомера, например, прежде чем начать поединки, выясняли у своего противника, из какого семейного клана и рыцарского рода тот происходит. Для кодекса рыцарской чести была важна не просто победа, а победа над достойным противником.

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

Концепция Н. Элиаса, выработанная еще в 1940-е годы, только сейчас становится актуальной. Однако специфичность состояния рыцарско-дворянского сословия Великого княжества Литовского и Короны Польской исследователи пытаются объяснить уже давно. Автор знаменитого, популярного в 1980-е годы компендиума «Мир славянского барокко» А. Андьял выделил регион между Неманом и Днепром в «мир пограничных крепостей», где увидел признаки культурной общности славянского мира эпохи барокко [13]. Русский историк искусства Л.И. Тананаева в книге «Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко», не выделяя процесс перехода рыцарской культуры в придворно-дворянскую, также связала кодекс рыцарской чести и портрет, обнаружив подобные правила изображения и за пределами славянского мира, например в Испании [9, с. 252].

Культурологических оснований для понимания портрета, подобного портрету Великого княжества Литовского, западноевропейские ученые в последнюю четверть XX века выдвинули достаточно много. Это связано с изменением концепции художественности, интерпретационными методиками анализа произведений, отказом от формальных признаков в оценке и классифи-



Неизвестный художник. Портрет Гризельды Сапеги. XVII век. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск. Фото автора

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

кации искусства. Данные обстоятельства очевидны в отношении портрета Великого княжества Литовского, который невозможно однозначно отнести к барокко или классицизму, хотя по времени своего существования портрет укладывается в хронологические рамки Ренессанса, барокко и классицизма. М. Бакседолл предложил рассматривать подобного рода произведения в точках преодоления классической художественной нормы. Важными, по мнению английского историка искусства и культуролога, являются правильно выбранные контексты [1]. Для портретов белорусских земель это неповторимые традиции, римские истоки придворных ритуалов и воинский кодекс рыцарско-дворянской, аристократической культуры.

Ю. Дамиш предложил еще один подход к истории искусства, который обозначил понятием айстезиса, то есть сети структурных стяжек как формально выразительных особенностей произведений, придающих живописной продукции определенные исторические смыслы [5]. Как полагает французский историк искусства, для айстезиса в равной степени важны знаковая составляющая произведения, его повествовательность (нарративность), политические, общественно значимые коннотации и контекст существования. В этом смысле портрет Великого княжества Литовского действительно является идентификационным документом, текстом для визуального чтения со своими знаковыми кодами, рождающими вместе с тем необходимые чувственные переживания.

Белорусский веристический портрет документален, часто предельно декоративен, условно формален, то есть обладает тем, что американский историк искусства Э. Пановский назвал примитивизмом при изучении форм искусства раннего Ренессанса.

Знаковая основа портрета требовала обязательного указания на рыцарский этос — изображений доспехов или части рыцарского одеяния, атрибутов власти и атрибутов должностной принадлежности, инскрипций (сопроводительных надписей), гербов. Нейтральный фон портрета, как правило, включал колонны, позднее 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 портрет как текст со своими определенными знаковыми кодами. Вот некоторые из них: нейтральный фон и пол, выложенный плитками в шахматном порядке, — знаки пространства вечной славы; припущенный или приподнятый занавес — знак пропуска в вечность и знак памяти; стол как престол — знак принадлежности к власти; булава, буздыган, печать — должностные атрибуты, знаки общественного статуса; платки — знаки скорби; колонна, пейзаж — знаки избранности и власти.



О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

Неизвестный художник. Портрет Януша Антония Вишневецкого. XVIII век.
Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск.
Фото автора

[illegible]

Портрет Терезы Барбары княжны Радзивилл. Офорт. XVIII век. Национальный исторический архив Республики Беларусь, Минск.

Иллюстрация из книги О.Д. Баженовой «Радзивиллы: Альбом портретов XVIII-XIX веков: "Icones familiae ducalis Radivilianae"» (Минск, 2010)

из замка в замок, из дворца во дворец, поэтому исследователям порой очень трудно разобраться в их датировках и провененции (легенде происхождения).

Большая наполненность замков, дворцов, усадебных домов портретами решала важные идентификационные проблемы. В первую очередь проблему репрезентации личности в рамках семейного, родового кода. Об этом позволяет судить раритетный альбом портретов князей Радзивиллов 1758 года. В него входят 165 поясных графических изображений (каждое в лавровом венке с гербом Радзивиллов), дополненных инскрипциями с родословной представленного на гравюре человека. Всего в альбоме — 11 поколений фамилии Радзивиллов. Все портреты имели живописные оригиналы и входили в состав картинных галерей радзивилловских замков.

Портреты, отвечающие определенной пространственной и статуарной схеме, служили материалом для социального научения: величественность позы, государственные знаки отличия, инскрипции, раскрывающие историю семьи и ее славных дел. В инскрипциях указывалось не только полное имя и должности изображенного, но и имена его родителей, бабушек и дедушек, жены, детей. Портреты князей Вишневецких из Несвижского

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

**Неизвестный гравёр
художественного
двора Радзивиллов.**
Портрет Николая II
Радзивилла. Офорт.
XVIII век. Национальный
исторический архив
Республики Беларусь,
Минск.
Иллюстрация из книги
О.Д. Баженовой
«Радзивиллы:
Альбом портретов
XVIII-XIX веков:
"Icones familiae
ducalis Radivilianae"»
(Минск, 2010)



ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

замка, семьи Веселовских из Бригитского монастыря в Гродно — яркий пример такой полной идентификационной наполненности художественного полотна.

Важной для идентификационного процесса была система эмоционального уподобления портретируемому. Композиционная схема веристического портрета, его художественный «примитивизм», условное «несовершенство исполнения», с одной стороны, подчеркивали древность рода, а с другой — позволяли эту схему воспроизводить в течение нескольких веков. По крайней мере, схема, возникшая в XVI веке, продолжила существование в XVII–XVIII столетиях и даже имела место в веке XIX. Те же позы, костюмы, жесты... Почти паспортное свидетельство достоинства, славы и древности, что не оставляло равнодушными потомков.

Аналогичные идентифицирующие признаки проявлялись в констатации архетипичности отдельно взятого человека, который оказывался в этом случае включенным в историю большого мира и конкретной великолитовской (белорусской) культуры.

Таким образом, повседневность культуры Беларуси XVI–XVIII веков, репрезентирующая веристический портрет, представляла значительный идентификационный материал философско-антропологического свойства. Эта знаковая система организовывала двухуровневую коммуникационную идентификацию — автора портрета с изображенным лицом и зрителя с портретным произведением. Налицо необыкновенная связанность веристического портрета со всеми сферами культуры (обычаями, традициями, ментальными основаниями) Великого княжества Литовского. Если классический возрожденческий портрет представлял образ портретируемого, то веристический скорее документировал личность как знаковую фигуру во всеоружии ее социальных атрибутивных признаков. Как и классический европейский, он выступал символом своего времени, но с другими, более глубокими основаниями, связанными с широким контекстом эпохи и расширенными функциями в своем бытийном существовании. Веристический портрет стал документальным воплощением тех оснований культуры, которые позволяют ее рассматривать как уникальную в корневой исторической взаимосвязи с другими европейскими культурами. Он выполнил свою задачу в исторической перспективе — идентифицировал и культурного героя своего времени, и конкретную личность. В этом смысле портрет как важная часть культуры не случайно занимал так много места в физическом пространстве эпохи: портретные залы были в каждом шляхетском доме и магнатском дворце. В веристическом портрете история нашла самую основательную архивизацию, документально запечатленную визуальную память.

Литература

1. Баксендолл М. Узоры интенции: Об историческом толковании картин / пер. с англ. М.Н. Соколова. М.: ЮниПринт, 2003.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с франц. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 147–148.
3. Бодрийяр Ж. Соблазн / пер. с франц. А. Гараджи. М.: Ad marginem, 2000. С. 124–126.
4. Бротова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. М.: Искусство, 1975.
5. Дамиш Ю. Теория облака: набросок истории живописи / пер. с франц. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2003. С. 222–230.
6. Лескинен М.В. Мифы и образы сарматизма: Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2002.
7. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней: пер. с англ. М.: Искусство, 1990. С. 71.
8. Тананаева Л.И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М.: Наука, 1979. С. 71–73.
9. Улащик Н.Н. Введение в изучение белорусско-литовского летописания. М.: Наука, 1985.
10. Чикалова И.Р. «Пограничье» как социокультурная реальность: концептуальные подходы к его изучению // Ценностные ориентации и историческое сознание населения белорусско-российского приграничья / редкол.: И.М. Прищепа и др. Витебск: ВГУ, 2017.
11. Щавелева Н.И. Древняя Русь в «Польской истории» Яна Длугоша (кн. 1–6): текст, перевод и комментарий / под ред. и с дополн. А.В. Назаренко. М.: Памятники ист. мысли, 2004. С. 128–131.
12. Angyal E. Świat słowiańskiego Baroku // Przełożył J. Prokopik. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
13. Chrościcki J. Pompa funebris: z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1974. S. 255.
14. Elias N. Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
15. Mańkowski T. Genealogia sarmatyzmu. Warszawa: Tow. Wydawnicze “Łuk”, 1946.

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков

A Portrait as an Identity: An Essay on Belorussian Portrait Painting of the 16th–17th centuries

Olga D. Bazhenova

DSc in Art History, Docent, Professor of the Department of Arts
and Environmental Design.

Belarusian State University.

96 Mayakovsky Str., Minsk 220006, Republic of Belarus.

E-mail: baolga@tut.by

Abstract. The article explores the identifying capabilities of the Belorussian (Grand Lithuanian) portrait of the veristic style, which presents exactly physiognomy and sometimes turns the image into a mask, an icon, unlike the traditional European portrait showing the artist's interpretation of a person's inner spiritual world. The genesis of the Belorussian portrait as well as the West European portrait is associated with a reconsideration of Roman cultural traditions in the 16th century. The culture of the Italian Renaissance

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

theoretically and practically managed to connect Christianity with the Greek and Roman Antiquity, creating a triune artistic system of *artist — work — viewer*. For the Grand Duchy of Lithuania the orientation towards the Ancient culture (Ancient Rome) from the 16th century grew into a culture-forming factor. According to the Roman ancient models, the main rituals were arranged, accompanying the birth and baptism of children, church weddings and marriages, table meetings and feasts, exequial and funeral ceremonies; mummification of the departed and arrangement of crypts with sarcophagi of certain aristocratic families were allowed. The ceremonial side of culture was reinforced by the historical mythologization of the origin of the nobility-knighthood from the Roman patricians. In the portrait of the Grand Duchy of Lithuania, the veristic style was widely used. First of all, such portraits performed identification tasks depicted, and were an important element of everyday culture rather than art. They were displayed in the halls of family portrait galleries in magnates' palaces, as well as in the modest houses of middle and small gentry, they were set up in temples, used in funeral ceremonies as coffin portraits attached to a coffin end wall. During the 16th–17th centuries this tradition influenced the development of the complex composition of a portrait containing attributes of different kind of a character's social status. The purposes of identification and communication were to correlate the relationship in the portraits of the image and space, representing a system of signs and code formulas, the understanding of which organized a two-level communication identification — the author of the portrait with the depicted face, the viewer with a portrait work.

Keywords: portrait, veristic style, Roman traditions, Grand Duchy of Lithuania, attributes, space of power, fame, portrait galleries, gentry.

For citation: Bazhenova O.D. A Portrait as an Identity: An Essay on Belorussian Portrait Painting of the 16th–17th centuries // *Chelovek*. 2019. Vol. 30, N 5. P. 118–135. DOI: 10.31857/S023620070006453-5

References

1. Baxandall M. *Uzory intencii: Ob istoricheskom tolkovanii kartin* [Patterns of Intention: On the Historical Interpretation of Pictures], transl. from Engl. by M.N. Sokolova. Moscow: YuniPrint Publ., 2003.
2. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika: per. s frants.* [Selected Works: Semiotics: Poetics: transl. from French], select., total ed., introduct. article by G.K. Kosikova. Moscow: Progress Publ., 1989. P. 147–148.
3. Baudrillard J. *Soblazn* [The Temptation], transl. from French by A. Garadzhi. Moscow: Ad marginem Publ., 2000. P. 124–126.
4. Britova N.N., Loseva N.M., Sidorova N.A. *Rimskii skul'pturnyi portret* [The Roman Sculptural Portrait]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1975.
5. Damisch H. *Teoriya oblaka: Nabrosok istorii zhivopisi* [Theory of the Cloud: A Sketch of the History of Painting], transl. from French by A. Shestakova. St. Petersburg: Nauka Publ., 2003. P. 222–230.
6. Leskinen M.V. *Mify i obrazy sarmatizma: Istoki nacional'noi ideologii Rechi Pospolitoi* [Myths and Images of Sarmatianism: The Origins of the National Ideology of the Commonwealth]. Moscow: Institute for Slavic Studies of the RAS Publ., 2002.

7. McCorquodale C. *Ubranstvo zhilogo inter'era ot antichnosti do nashikh dnei: per. s angl.* [The History of Interior Decoration: transl. from Engl.]. Moscow: Iskustvo Publ., 1990. P. 71.

8. Tananaeva L.I. *Sarmatskii portret: Iz istorii pol'skogo portreta epohi barokko* [Sarmatian Portrait: From the History of the Polish Baroque Portrait]. Moscow: Nauka Publ., 1979. P. 71–73.

9. Ulashchik N.N. *Vvedenie v izuchenie belorussko-litovskogo letopisaniya* [Introduction to the Study of the Belarusian-Lithuanian Chronicle]. Moscow: Nauka Publ., 1985.

10. Chikalova I.R. “Pogranich’e” kak sociokul’turnaya real’nost’: konceptual’nye podhody k ego izucheniyu [“Borderlands” as a Sociocultural Reality: Conceptual Approaches to its Study]. *Tsennostnye orientatsii i istoricheskoe soznanie naseleniya belorussko-rossiiskogo Prigranich’ya* [Value Orientations and Historical Consciousness of the Population of the Belarusian-Russian Border], editorial board: I.M. Prishchepa et al. Vitebsk: VGU Publ., 2017.

11. Shchhaveleva N.I. *Drevnyaya Rus’ v “Pol’skoi istorii” Yana Dlugosha (knigi 1–6): tekst, perevod i kommentariy* [Ancient Russia in the Polish History by Jan Długosh (Books 1–6): Text, Translation, and Commentary], ed. and with add. by A.V. Nazarenko. Moscow: Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2004. P. 128–131.

12. Angyał E. Świat słowiańskiego Baroku. Przełożył J. Prokopik. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.

13. Chrościcki J. *Pompa funebris: z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1974. S. 255.

14. Elias N. *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.

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

О.Д. Баженова
Портрет как
идентификация
личности: эскиз
к портретному
искусству
Беларуси
XVI–XVIII веков