

адзенні ўдавы, адзенні, якое сімвалізуе журбу. Але ні сляда гэтай журбы не прасочваецца ў выглядзе яе твару. Перад намі ўпэўненая ў сабе жанчына, якая валодае і свабодна распараджаецца сямейнай маёмасцю ў адпаведнасці з юрыдычнымі нормаў эпохі, пра якія згадалася вышэй. Нічога асаблівага, спецыфічна жаночага, у гэтым традыцыйным для ранняга сармацкага мастацтва няма. Аднак характэрна тое, што збліжае гэты партрэт з заходнееўрапейскімі партрэтамі XVI – першай паловы XVII стагоддзя: у адрозненне ад іншых жанчын удава ніколі не прадстаўлена на партрэце ў шыкоўным каляровым адзенні. Тут можа быць два магчымых тлумачэнні. Па-першае, калі ўлічыць, што партрэт існаваў перш за ўсё як сродак сацыяльнай рэпрэзентацыі, выглядае натуральным, што жывапіс дакладна адзначае статус і сямейнае становішча жанчыны на канкрэтны момант напісання партрэта. Па-другое, немалаважна і грамадскае стаўленне да маральных нормаў. Доля ўдавы – аплакваць свайго мужа. Гэта высакародна і адзіна прыстойна. І хаця па этыкету нашэнне жалобных адзенняў мела свае храналагічныя рамкі ў залежнасці ад блізкасці радства і ў жыцці наступаў такі момант, калі чалавек меў права адмовіцца ад жалобы, у жывапісе розных краін Еўропы жалоба была важным элементам стварэння вобраза, а дакладней яго сацыяльнай канкрэтызацыі.

У партрэтах такога тыпу адсутнічае пачуццёвасць, характэрная для Позняга Рэнесансу. З аднаго боку, гэта вынік таго, што Рэнесанс прыйшоў на Беларусь апасродкавана, праз паўночныя краіны; з другога боку, гэта сведчанне іншага светапогляду, калі можна так сказаць, менталітэту. Калі ў XVII ст. ва ўсёй Еўропе ўжо пануе стыль барока з характэрнай для яго пышнасцю і фізічнай пачуццёвасцю, на землях ВКЛ, пры тым, што тут узнікла самабытная і выразная архітэктура барока і высокай якасці манументальны жывапіс, партрэт застаецца ў рамках традыцыі. Шляхцянкi ВКЛ у выкананні тагачасных мастакоў саступаюць у пачуццёвасці і фізічнай прыцягальнасці сваім сучаснікам з Заходняй Еўропы.

Відавочна, што гэтыя партрэты не дэкларуюць у якасці галоўнай ідэі спакушальнасць жанчыны. Наўрад ці гэта можна растлумачыць адданасцю насельніцтва Рэчы Паспалітай каталіцкай веры і выцякаючай адсюль набожнасцю, таму што ў іншых краінах, дзе перамагла Контррэфармацыя і развівалася барока, мастацтва характарызуецца надзвычайнай пачуццёвасцю. Значыць, прычыны іншай трактоўкі чалавечага, і ў прыватнасці жаночага, вобраза трэба шукаць у іншым. Адным з магчымых, хаця і не адзіным тлумачэннем можа быць характэрная для некалькіх стагоддзяў адданасць традыцыі, якая панавала і ў ідэалагічным, і ў паўсядзённым жыцці, і, зразумела, у мастацтве.

Жаночыя партрэты XVII ст. ствараюць адчуванне нейкай дваістасці. Безумоўна, партрэты гэтага перыяду адрозніваюцца адзін ад аднаго па якасці, па майстэрству іх стваральнікаў. Але не пра гэта ідзе гаворка. Партрэты XVII ст. па сваёй схеме адпавядаюць параднаму арыстакратычнаму партрэту, які пановаў тады ў Заходняй Еўропе. Жанчыны паказаны ў парадным адзенні, прычым гэта параднасць адпавядае заўвагам сучаснікаў-чужаземцаў пра манеру “палякаў” адзявацца. Сапраўды ўражае раскоша тканін і мноства і багацце каштоўных камянёў на шляхцянках Рэчы Паспалітай, якіх мы бачым на гэтых парадных партрэтах. Але гэта раскоша і параднасць дапаўняюцца незвычайнай суровасцю твараў і выразаў. У параўнанні са сваімі заходнееўрапейскімі сучаснікамі шляхцянкi Рэчы Паспалітай выглядаюць больш саванымі, нібы звязанымі нейкімі правіламі ці этыкетам. Безумоўна, этыкет прад’яўляў свае патрабаванні ў любой краіне. Але ўсё ж такі нават іспанскія жаночыя партрэты адрозніваюцца ад польскіх і беларускіх жывасцю твараў пры захаванні арыстакратычнай годнасці ці, бывае, і пагардлівасці. У гэтым сэнсе творы заходніх майстроў, што працавалі ў Рэчы Паспалітай,

характарызуюцца вышэйшым узроўнем у плане перадачы эмацыянальнага стану вобраза, але традыцыю яны тым не менш захоўваюць. Такім чынам, тут можна прывесці тыя ж тлумачэнні, якія ўжо апісваліся ў агульным аналізе такой мастацкай з’явы, як сармацкі партрэт. Відавочна, што наўмысная архаізацыя (гэты тэрмін, магчыма, не зусім адпавядае сутнасці з’явы, але ён паўсюдна выкарыстоўваецца) адпавядала ідэалагічным і сацыяльным патрэбам часу.

Жаночыя партрэты, як і мужчынскія, можна падзяліць на дзве групы: партрэты, выкананыя замежнымі мастакамі ці блізкія да іх, і партрэты, зробленыя мясцовымі майстрамі, якія не вучыліся за мяжой ці не зведалі вялікага ўплыву еўрапейскага мастацтва ў сябе на радзіме. Традыцыйна ў літаратуры падкрэслваюць у якасці галоўнага адрознення паміж гэтымі дзвюма групамі якасць іх выканання. Партрэты работы замежных майстроў ці тых, хто вучыўся ў іх майстэрству, сапраўды вылучаюцца лепшым веданнем анатоміі, больш дасканалай мадэліроўкай твару, больш свабоднай манерай пісьма. Але ёсць і яшчэ адно важнае адрозненне. Гэтыя дзве групы адрозніваюцца эмацыянальным настроем і падыходам да мадэлі, прычым часта гэта розніца афармляецца на падсвядомым узроўні, без канкрэтнага намеру мастака.

“Партрэт невядомай” (пач. XVII ст., невядомы мастак, Нацыянальны мастацкі музей) прадстаўляе жанчыну, якая займала высокае становішча ў грамадстве, што відавочна па яе адзенню і каштоўнаму накіраванню кароны ўпрыгожанню на галаве. Трэба адзначыць, што майстар сапраўды прыклаў намаганні, каб як мага дакладней і як мага лепш перадаць багаты і пышны ўбор гэтай яснавельможнай пані. Яе адзенне, яе ўпрыгожанні, поза, у якой яна стаіць (традыцыйная для каралеўскіх парадных партрэтаў), дае нам зразумець высокае становішча мадэлі, нават калі мы не ведаем імя. Гэта ўражанне дапаўняецца выразам твару жанчыны: сур’ёзным, самаўпэненым, малюнак вуснаў стварае ўражанне некаторай пагарды да атачэння. Так павінна была паводзіць сябе любая прадстаўніца магутнага шляхецкага рода. Названы партрэт яскрава дэманструе сацыяльную накіраванасць такога мастацтва. Аднак трэба адзначыць і тое, што ў гэтай карціне адчуваецца ўплыў заходнеёрапейскага мастацтва, чаго не скажаш пра творы, гаворка пра якія пойдзе далей.

Творы, напісаныя мясцовымі майстрамі, ці, правільней сказаць, творы, у якіх не адчуваецца моцны еўрапейскі ўплыў, вызначаюцца перш за ўсё тым, што іх аўтары нібы зусім не клапацяцца пра ідэальную прыгажосць. Перад гэтымі мастакамі, у адрозненне ад заходнеёрапейскіх калег, не стаіць задача зрабіць даму прыгожай. Магчыма, на гэта можна заўважыць, што і мастацтва Германіі і Нідэрландаў рэдка дае нам прыклады прыгажунь у партрэтным жывапісе. Але на гэта можна запярэчыць, па-першае, тое, што мастакі гэтых паўночных краін на самай справе стваралі жаночыя вобразы ў адпаведнасці з агульнапрынятым ідэалам, проста гэты ідэал мяняўся з часам і геаграфічнымі межамі; па-другое, гаворка цяпер ідзе пра XVII стагоддзе, калі еўрапейскі жывапіс быў проста запоўнены прыгажунямі на самы розны густ.

Калі разглядаеш партрэты некаторых беларускіх шляхцянак, не пакідае ўражанне, што іх знешнасць – гэта не проста дакладная копія з натуры і што часам мастак наўмысна пазбаўляе іх нейкай долі абаяльнасці. У сувязі з гэтым узнікае пытанне: ці правамерна будзе назваць гэта недахопам і спісаць на невысокае майстэрства мастака? Безумоўна, і гэта прычына магла адыграць (і адыгрывала) сваю ролю. Але, здаецца, гэта пытанне больш складанае і напоўненае сэнсам, чым гэта выглядае на першы погляд.

Як ужо адзначалася, партрэты разглядаемай эпохі адной з галоўных сваіх функцый мелі рэпрэзентатыўную, яны фактычна былі дакументам, які сцвярджаў

ролю чалавека ў грамадстве. Таму і жаночы партрэт нясе перш за ўсё родавыя прыметы, і часта аўтар ставіць менавіта гэту функцыю на першы план. Няцяжка заўважыць, што прадстаўнікі аднаго роду маюць характэрны тып твару, асобныя характэрныя рысы, якія паўтарюцца з пакалення ў пакалення. Падкрэсліванне гэтых родавых характарыстык было настолькі важным, што, напрыклад, мастак, які пісаў партрэт прыгажуні Эльжбеты Радзівіл (другая палова XVII ст., невядомы мастак, Нацыянальны мастацкі музей), каб паказаць вялікі, характэрнай формы радзівілаўскі нос, не пабаяўся невялікіх анатамічных скажэнняў і недакладнасцяў. У гэтай сувязі цікава было б даведацца, як самі заказчыцы ставіліся да сваіх партрэтаў, але, на жаль, у літаратуры не захавалася такіх сведчанняў.

Відавочна, што, акрамя генетычна-родавых прымет, стваральнікі партрэтаў, у прыватнасці жаночых, вялікую ўвагу надавалі касцюму і ўпрыгожанням. Сапраўды ўражае тое, як на некаторых партрэтах дакладна выпісаны кожны каштоўны камень і дробныя ўзоры адзення. “Партрэт Грызельды Сапегі” (1630-я гг., невядомы мастак, Нацыянальны мастацкі музей) якраз з’яўляецца прыкладам такога рэпрэзентатыўнага параднага партрэта, які абавязкова ўключаў у сябе ўсе прыметы прыналежнасці да знатнага роду. У дадзеным выпадку мы бачым юную прадстаўніцу роду Сапегаў, твар якой напісаны не вельмі ўмелым мастаком, але, пры ўсіх нават анатамічных і перспектыўных скажэннях, відавочна жаданне мастака як мага дакладней перадаць параднае адзенне мадэлі. Гэты партрэт вельмі паказальны ў святле таго, што гаварылася вышэй. Цяжка сказаць, наколькі мастак ставіў перад сабой задачу перадачы характару мадэлі, таму што ў любым выпадку яму яўна не хапала навыкаў і прафесіяналізму. Але відавочна, што ў любым выпадку гэты партрэт меў сацыяльна-рэпрэзентатыўную функцыю. Тады становіцца зразумелым, што, магчыма, мадэлі маглі дараваць мастаку недакладнасці і нават не вельмі прывабны іх выгляд на карціне, бо ад пачатку чакалі ад партрэта, які заказалі, менавіта гэтай рэпрэзентатыўнай функцыі.

Добрым прыкладам партрэта, які выконвае перш за ўсё сацыяльна-рэпрэзентатывную функцыю, з’яўляецца вельмі своеасаблівы тып гэтага віду мастацтва. Тып гэты, магчыма, і не быў выпрацаваны менавіта ў Рэчы Паспалітай, тым больш што ён не так часта сустракаецца. Але таксама нельга не адзначыць, што ў іншых краінах такі тып не сустракаецца, ва ўсякім разе вядомых прыкладаў мы прывесці не можам. Партрэты, напісаныя з памерлага ўжо на час напісання карціны чалавека, рэдкасцю не былі; гэта была звычайная практыка. Незвычайна тое, што на партрэце могуць спалучацца жывая і нежывая на той час мадэль і існаваць у адзінай прасторы карціны. Гаворка ідзе пра партрэт Катажыны і Марыі Радзівіл (1646, І. Шрэтэр, Нацыянальны мастацкі музей).

На карціне прадстаўлены дзве жонкі Януша Радзівіла. Катажына Патоцкая, у чырвонай сукенцы, ужо памерла на час напісання партрэта, а Марыя Лупу якраз пазіравала для гэтага партрэта. Абедзве пані прадстаўлены ў раскошных нарадах, якія падкрэсліваюць іх высокае становішча і багацце іх мужа. Характэрна ў сувязі з тым, што адзначалася вышэй, што Шрэтэр прытрымліваецца мясцовай традыцыі, робячы постаці жанчын плоскаснымі і застылымі. Але відавочна таксама і імкненне мастака перадаць характары сваіх мадэляў: Катажына трохі сарамліва, але з лёгкай усмешкай пазірае на гледача; Марыя сур’ёзная і ўдумлівая. Гэты парадны партрэт у цэлым адпавядае традыцыйным схемам і ў тым, што тычыцца размяшчэння фігур, і ў тым, што тычыцца дэталёвай перадачы іх багатага адзення. Але найбольш цікавае тут – гэта сама ідэя. Зразумела, што прадстаўніц магнацкіх родаў мастакі пісалі шмат разоў за іх жыццё, і яснавельможныя пані добра разумелі неабходнасць гэтых партрэтаў у генелагічным і рэпрэзентатыўным сэнсе. Але партрэт, які прадстаўляе адначасова дзвюх жонак, павінен

несці нейкі дадатковы сэнс. Хто быў ініцыятарам менавіта такой ідэі, на жаль, невядома, таму што гэта магло б навесці на нейкія тлумачэнні. Асмелюся выказаць думку, што гэта была ўсё ж не Марыя. Думаю, тагачасная жонка Януша разлічвала, што натуральна будзе, каб у палацы знаходзіўся партрэт былой пані Радзівіл, цяпер нябожчыцы, а побач – цяперашняй гаспадыні палаца. Хутчэй за ўсё, менавіта так і было. А гэта быў дадатковы партрэт, напісаны па спецыяльнаму заказу. Магчыма выказаць думку, што гэты партрэт быў ідэяй самога Януша Радзівіла.

У канцы XVII – першай палове XVIII ст. тыя тэндэнцыі, якія склаліся ў папярэдні перыяд, працягвалі развівацца. Творы замежных мастакоў адрозніваліся ад твораў мясцовых, але ўсё ж трэба адзначыць некаторае збліжэнне з заходнімі ўзорамі ў асобных творах. І, безумоўна, творы замежных мастакоў маглі стаць школай для тых, хто нікуды не выязджаў з панскага маёнтка. Але ў цэлым розніца паміж творчасцю гэтых дзвюх груп мастакоў застаецца. Жаночыя вобразы, увасобленыя замежнымі мастакамі, выглядаюць больш абаяльнымі, непасрэднымі, натуральнымі ў сваіх пачуццях. Нават замежныя мастакі сярэдняй рукі імкнуцца адпавядаць лепшым узорам заходнееўрапейскага мастацтва, а менавіта звяртаюць увагу на псіхалагічную характарыстыку асобы і, у тым, што тычыцца жаночых вобразаў, імкнуцца адпавядаць асноўным патрабаванням жаночага параднага партрэта і таго ідэалу, які прапагандаваўся творчасцю лепшых еўрапейскіх партрэтыстаў. Дарэчы, адной з асаблівасцей заходнееўрапейскіх жаночых партрэтаў з'яўляецца імкненне перадаць прывабнасць мадэлі, што выяўляецца ў амаль ва ўсіх творах прысутнай усмешцы на вуснах. Гэта можа быць гарэзліва-спакуслівая ўсмешка мадэляў Рубенса, эlegantная-стрыманая ўсмешка Ван Дэйка ці адкрыты гарэзлівы смех Халса, але ў любым выпадку твар жаночай мадэлі павінен быць ажыўлены.

У гэтай сувязі цікавы прыклад для роздумаў над асаблівасцямі беларускага партрэтнага жывапісу з'яўляецца партрэт Эльжбеты Радзівіл, які знаходзіцца ў Нацыянальным мастацкім музеі. Там ён датаваны другой паловай XVII ст., але ў "Гісторыі беларускага мастацтва" ён датаваны канцом XVII – пачаткам XVIII ст. [6]. У любым выпадку, якую б дату ні прыняць, прыходзіцца прызнаць, што гэты партрэт характарызуецца вялікай доляй архаізацыі. Але гэта архаізацыя праяўляецца не столькі ў наўмыснай няўмеласці малюнка, колькі ў жаданні змясціць мадэль у старажытны антураж. Сам тып параднага партрэта ў авальным абрамленні звычайны для беларускіх партрэтаў другой паловы XVII ст. Такі ж тып мы сустракаем на гравюрных партрэтах. У гэтым сэнсе партрэт Эльжбеты Радзівіл даволі кананічны. Да таго ж ён утрымоўвае асноўныя рысы традыцыйнага жаночага сармацкага партрэта: герб рода Радзівілаў, падрабязны надпіс, які гаворыць пра сямейнае становішча жанчыны (упамінаецца яе першы муж Габрыэль Тэнчынскі і другі, за якім на той момант яна была замужам, – Крыштоф Кішка), парадны убор. Але чамусьці мадэль адзета ў касцюм XVI ст. Гэта сапраўды інтрыгуючы момант.

Гэты партрэт дэманструе нам жаданне мастака надаць жывасць мадэлі: вусны Эльжбеты кранае лёгкая ўсмешка, задумлівыя вочы накіраваны ўпрост на глядача і ў іх таксама тоіцца нейкая задуменнасць і чыста жаночая пяшчота. Атрымаўся вельмі абаяльны жаночы вобраз. Мастак сапраўды павінен быў мець неблагія здольнасці, каб у строгай форме параднага – асабліва сармацкага – партрэта стварыць такі цудоўны вобраз.

Але застаецца пытанне: навошта спатрэбілася ці мадэлі, ці мастаку наўмыснае выкарыстанне некаторых архаічнасцяў? Магчыма, тут адыгралі сваю ролю тыя ж прычыны, пра якія мы гаварылі, разглядаючы сармацкае мастацтва ўвогуле. Ва ўсякім разе, сама трактоўка вобраза дэманструе сучасныя мастаку тэндэнцыі.

Можна выказаць думку, што гэты партрэт пвавінен быў адпавядаць цэлай галерэі, але, з другога боку, наўрад ці хто спадзяваўся, што на працягу стагоддзяў усе пані з роду Радзівілаў будуць надзяваць для памятнага ўвасаблення адну і тую ж суценку, перадазеную па спадчыне. У адрозненне ад гравіраваных партрэтаў у круглых ці авальных абрамленнях, распаўсюджаных у гэту эпоху, партрэт Эльжбеты Радзівіл больш стрыманы, менш барочны. Магчыма, што ён зроблены па ўзоры нейкага італьянскага партрэта і адпаведна скапіравана адзенне. Але гэта толькі здагадка.

У XVIII ст. еўрапейскае мастацтва моцна змяняецца. Адбываюцца змены і ў жаночым партрэце Рэчы Паспалітай. Моду па-ранейшаму прыносяць замежныя мастакі. Менавіта праз іх мясцовыя жывапісцы знаёмяцца з тымі правіламі, якія з'яўляюцца абавязковымі для тагачаснага мастацтва.

Партрэт Францішкі Ізабелы Флемінг (1720-я гг., Нацыянальны мастацкі музей) напісаны Луі дэ Сільвестрам Малодшым. У гэтым партрэце спалучаюцца барочныя прыёмы з новымі павевамі, якія вызначалі трактоўку вобразаў на партрэтах, асабліва жаночых вобразаў. Па сваёй кампазіцыі партрэт блізка да фламандскага мастацтва. Мастак выкарыстоўвае традыцыйны антураж: папугай на руцэ мадэлі, маленькі чорны слуга з гронкаю вінаграда ў руках, тыпова барочная сіняя драпіроўка на белым адзенні мадэлі. Яркія фарбы таксама адпавядаюць густам барока. Але мы бачым і нешта новае. Асабліва гэта відавочна ў выразе твару і паставе мадэлі. Гэта ўжо першы водгук на распаўсюджанне ў Еўропе новага стылю – стылю Людовіка XV (Рэгенцтва) ці, як прынята называць яго ў іншых краінах Еўропы, ракако. Ракако патрабавала большай вытанчанасці, тонкасці, яно адмаўляла адкрытую моц барока. Ракако мае зусім іншую прадстаўнічасць, чым барока. Таму паступова, пад уплывам новых ідэяў, мяняецца і парадны партрэт. Увсугле нават цяжка выкарыстоўваць у дачыненні да яго слова “парадны”, таму што якраз мастакі імкнуцца падкрэсліць як мага большую інтымнысць.

Усё гэта будзе мець свай уплыў і на мастацтва Рэчы Паспалітай. Калі раней рэпрэзентатыўны партрэт падкрэсліваў сацыяльны статус мадэлі праз сістэму сімвалаў і адкрытае праяўленне багацця праз упрыгожанне і арнаментыку, то ў XVIII ст. сацыяльны падтэкст партрэта становіцца больш тонкім, пераважна гэта праяўляецца ў жаночых вобразах. Змены такога роду мы ўжо назіраем у партрэце Францішкі Ізабелы Флемінг. Какетлівая ўсмешка і таемнасць характарызуюць выраз яе твару, і гэта якраз і з'яўляецца доказам высокага паходжання. Усё простае і адкрытае для простых станаў. Праўда, тут мы бачым і больш прамую алюзію на багацце мадэлі: чорны слуга традыцыйна выкарыстоўваўся ў мастацтве не толькі, каб стварыць кантраст з белай скурай гераіні, але і каб паказаць яе багацце, таму што чорныя слугі ў Еўропе дэманстравалі раскошу дома.

Аднак у большасці выпадкаў усё вышэйсказанае датычыцца замежных мастакоў, якія працавалі ў Рэчы Паспалітай. Мясцовыя мастакі ў большасці захоўваюць схільнасць да пышнай параднасці і вернасць папярэднім традыцыям. У такіх партрэтах сацыяльны статус мадэлі падкрэсліваецца звычайным наборам аксесуараў. Нават калі адсутнічаюць калоны, прадметы мэблі, якія павінны ўказваць на багацце і прадстаўнічасць роду, мастак знаходзіць сродкі, каб перадаць сацыяльную ідэю. “Партрэт Тэафіліі Вішнявецкай” (1750-я гг., невядомы мастак, Нацыянальны мастацкі музей) з'яўляецца добрым прыкладам падобнага мясцовага жывапісу. У адрозненне ад твораў замежных мастакоў, тут мала што нагадвае пра ракако, магчыма, толькі жаданне надаць нейкую жывасць паставе мадэлі, што майстар (праўда, не вельмі ўдала) паспрабаваў зрабіць праз рух рук. Сацыяльны статус мадэлі вызначае гарнастаевая мантыя. Як вядома, у феадальным грамадстве існавала вельмі строгая іерархія тканін і футраў. Яна адпавядала

саслоўнай структуры грамадства. Акрамя гэтага, партрэт суправаджае надпіс, які размешчаны ўнізе і расказвае годнае паходжанне гэтай высакароднай прынцаэсы.

Такім чынам, як і ў дачыненні да папярэдніх перыядаў, неабходна адзначыць, што трактоўка жаночага вобраза заставалася больш традыцыйнай у творчасці мясцовых мастакоў, у той час як замежныя мастакі больш арыентаваліся на заходнееўрапейскія традыцыі. Але, паколькі партрэт, акрамя эстэтычнай, нёс і сацыяльна-рэпрэзентатыўную функцыю, то ў любым выпадку прадстаўнічая функцыя выходзіла ў ім на першы план. Праўда, сродкі для яе ўвасаблення адрозніваліся ў залежнасці ад перыяду і асобы і адукацыі мастака.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кавалёў С.В.* Станаўленне польскамоўнай паэзіі ў полілінгвістычнай літаратуры Беларусі эпохі Рэнесансу. – Мінск, 2001.
2. *Kotarska, J.* Poetyka popularnej liryki mitośnej XVII wieku w Polsce / Gdańsk, 1970.
3. *Krzyżanowski, J.* Paralele. – Warszawa, 1961.
4. *Мальдзіс А. І.* На скрыжаванні славянскіх традыцый. – Мн., 1980.
5. *Nowicka-Jeżowa, A.* Madrygały staropolskie. – Wrocław, 1978.
6. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 тт. – Мн., 1988. – Т. 2.

SUMMARY

The article deals with a subject which is new for Belarusian history. It is focused on the image of woman in the culture of the Reupaspalitaya (Commonwealth) and of the Grand Duchy of Lithuania as its part. The author interprets the legal status of women on the basis of juridical documents and examines the general regularities in the treatment of woman's image on the basis of works of literature and works of art.