

## ЖАНОЧЫ ВОБРАЗ У ШЛЯХЕЦКАЙ КУЛЬТУРЫ ВКЛ

Названая тэма практычна не закраналася ў навуковай літаратуры, выдадзенай у Беларусі (замежныя даследчыкі таксама не вывучалі гэты рэгіён). У савецкія часы не прынята было асобна вылучаць гісторыю жанчын як спецыяльны прадмет даследавання. Цяжка сказаць, чым канкрэтна гэта тлумачылася. Магчыма, што тая роўнасць паміж паламі, якая дэкларавалася савецкай ідэалогіяй, па іроніі лёсу знішчыла гэтую роўнасць у гісторыі. Любая тэма прадугледжвала аб'ектыўны разгляд прадмета без аніякага падкрэслівання палавай розніцы герояў даследавання. У выніку гэта прыводзіла да таго, што многія аспекты гістарычнага мінулага апынуліся па-за ўвагай даследчыкаў. Гісторыя была адной і адзінай, а вылучаць асобна гісторыю жанчын здавалася непрыстойным, несупадаючым з ідэалогіяй. Гэтым нібы падкрэслівалася нераўнапраўнасць жанчын у грамадстве. Той факт, што большую частку гісторыі чалавецтва гэта нераўнапраўнасць сапраўды існавала, чамусьці ігнараваўся. Мастацтвазнаўству пашанцавала болей. Тут была магчымасць – і яна выкарыстоўвалася – вывучаць вобразы і ідэалы жанчын у мастацтве. Хаця ізноў трэба адзначыць, што гэта толькі асобныя раздзелы ў артыкулах і кнігах, а часцей проста кароткія ўпамінанні і спасылкі, а ґрунтоўных прац па гэтай тэматыцы ў савецкай навуцы не існавала. Аднак наўрад ці можна сумнявацца, што мастак па-рознаму падыходзіў да працы над жаночым і над мужчынскім вобразам.

Менавіта гэта апошняе сцвярджэнне і прымусіла задумацца над тым, як успрымаўся жаночы вобраз у святле сармацкай ідэалогіі і што за жанчына панавала ў мастацтве даследуемага перыяду. Адразу трэба адзначыць, што многія характарыстыкі сармацкага мастацтва ў цэлым не нясуць у сабе ніякай палавай розніцы у тым сэнсе, што пры іх характарыстыцы выкарыстоўваецца адна і тая ж рыторыка. Тым не менш выдзяленне праблемы сацыяльнай рэпрэзентацыі жанчын выглядае апраўданым. Яны мелі своеасаблівыя функцыі ў грамадстве, і гэта не магло не накладваць свайго адбітку на мадэль іх існавання ў гэтым грамадстве. Таму важна разгледзець не толькі, якія жаночыя вобразы панавалі ў мастацтве, але і якія ідэі наконт жанчын існавалі ў грамадстве.

Для лепшага разумення азначанай праблемы неабходна хаця б у схематычна-скарочаным выглядзе азначыць юрыдычны і сацыяльны статус жанчыны ў

грамадстве. Пасля гэтага натуральным будзе звярнуцца да ідэй, якія існавалі ў грамадстве, і ў прыватнасці да сармацкага ідэала жанчыны. Усё ніжэйпададзенае не з'яўляецца дэталёвым вывучэннем становішча жанчын у ВКЛ; аўтара больш цікавіць эстэтычны і культуралагічны бок і тыя сацыяльныя ідэі, якія прапаведавала мастацтва.

Было б перабольшваннем сказаць, што жанчыны ў шляхецкім грамадстве Вялікага Княства Літоўскага мелі асаблівы юрыдычны статус, які грунтаваўся на падкрэслванні іх асобай ролі як сарматак. Безумоўна, юрыдычныя катэгорыі характарызуюцца канкрэтыкай, хаця часта і складаюцца пад уплывам міфаў. Гаворка пра юрыдычны статус шляхцянак неабходная, каб зразумець тагачаснае грамадства ў цэлым. Трэба сказаць адразу, што ў заканадаўствах усіх еўрапейскіх краін можна знайсці многа агульнага ў тым, што датычыцца становішча жанчын, у прыватнасці жанчын шляхецкага паходжання. Але існуюць і некаторыя адрозненні. Паколькі дадзеная работа канцэнтруецца на культуры і ідэалогіі, то тут прадстаўлены толькі сціслы агляд становішча шляхцянак у ВКЛ.

Перш за ўсё неабходна адзначыць, што жанчыны мелі пэўныя свабоды, пэўныя правы і пэўныя магчымасці для сацыяльнай мабільнасці. Так, напрыклад, згодна з артыкулам 28 раздзела 3 Статута ВКЛ 1588 г., калі нешляхцянка выходзіла замуж за шляхціца, то, у адрозненне ад некаторых іншых краін Еўропы, не толькі яе дзеці, але і яна сама набывала шляхецкае званне. Законы ВКЛ дакладна вызначалі маёмасныя і грамадзянскія правы жанчыны і такім чынам павышалі яе сацыяльны статус як члена грамадства. У гэтым сэнсе вельмі характэрная рыторыка Статута, у якім часта выкарыстоўваецца панятак "змушэння" як поўная супярэчнасць правам і становішчу шляхціца ці шляхцянікі ў дзяржаве. Прадстаўнік шляхетнага стану не можа быць вымушаны да, напрыклад, перадачы сваёй маёмасці, калі сам таго не жадае. Тое ж тычылася і жанчын.

Жанчына ў ВКЛ карысталася свабодай адмовіць прэтэндэнту на яе руку. Закон не дазваляў выдаваць жанчыну замуж без яе згоды. Цяжка растлумачыць існаванне такога пункта ў зборы законаў. Да таго ж ён нярэдка парушаўся. Тым не менш існаванне самой ідэі свабоднага выбару сабе мужа, здаецца, павінна быць звязана з пачуццямі, а дакладней, з павагаю да іх. Аднак хутчэй за ўсё гэта ідэя з'яўляецца адгалоскам куртуазных уяўленняў сярэдневечча аб праве выбару ў каханні. Безумоўна, у сярэднявеччы шлюб і каханне не спалучаліся. Але сама ідэя набыла новую афарбоўку дзякуючы Рэнесансу і ў такім выглядзе з'явілася на старонках Статута, многія артыкулы якога характарызуюцца спалучэннем сярэднявечных поглядаў і іх рэнесанснай пераацэнкі.

Жанчыны, канешне, не служылі ў арміі, але, што зусім натуральна для ваяўнічага сармацкага грамадства, і маёнткі, якімі валодалі жанчыны, у пэўных выпадках неслі вайсковыя абавязкі. Так, напрыклад, калі хто-небудзь, прыехаўшы з іншых мясцін, жаніўся на мясцовай жанчыне, то, нават калі гаспадыняй маёнтка заставалася жонка, муж абавязаны быў у час вайны служыць у войску.

Ад жанчын патрабаваліся высокія маральныя якасці. Любыя адхіленні ад нормаў маралі асуджаліся і нават заахвочвалася жорсткае стаўленне да маральных пытанняў. Сярод іншых прычын, па якіх бацька мог адрачыцца ад сваіх дзяцей, у прыватнасці ад дачкі, акрамя розных прычын эканамічнага кшталту і ўнутрысямейных канфліктаў, значыцца і распутнае жыццё дачкі. Самае цікавае, што гэта прычына з'яўляецца юрыдычна зацверджанай у Статуце ВКЛ, маючы, такім чынам, законную сілу. Аднак любыя прэтэнзіі і абвінавачванні павінны былі быць даказаны ў судзе, і толькі пасля прадстаўлення адпаведных доказаў жанчына магла быць абвінавачана. Такім чынам, шляхцянка ВКЛ, пры ўсёй жорсткасці закона, адчувала сябе абароненай ад абразаў у грамадскім і сямейным жыцці. Гэта

падцвярджаюць і іншыя артыкулы Статута, напрыклад, тыя, якія патрабуюць пакарэння для тых, хто зняважыў жанчыну словам ці дзеяннем.

Вывучэнне юрыдычных дакументаў дазваляе падсумаваць, што правы жанчын у ВКЛ былі абаронены. Праўда, гэта яшчэ не гаворыць пра тую ролю, якую яны адыгрывалі ў грамадстве.

Спрабуючы зразумець сармацкі ідэал жанчыны, прыходзіцца вельмі ўважліва ўчытвацца ў разважанні тэарэтыкаў сарматызму. Фактычна гэтыя тэарэтыкі не пішуць пра сарматаў-мужчын і сарматак-жанчын. Як ужо пакрыслівалася вышэй, сарматызм – ідэалогія ваяўнічая і таму, натуральна, створаная для мужчын. Але гэта не азначае, што ў сармацкім грамадстве няма месца жанчынам. Малая ўвага, якая ім надаецца, сведчыць толькі пра рэальнае становішча тагачаснага жыцця. Галоўную ролю ў гэтым жыцці адыгрывалі мужчыны, а жанчыны, адпаведна, прыстасоўваліся да тых рэалій, якія стваралі мужчыны. Такая карціна не зусім адпавядае рэальнасці, але яна адпавядае ідэалагічным уяўленням пра яе. Паколькі жанчыны амаль ніколі не ўпамінаюцца ў пісьмовых крыніцах нараўне з мужчынамі, вывады пра іх ролю ў грамадстве могуць быць не зусім правільнымі.

У тэарэтыкаў сарматызму мы знаходзім некаторыя заўвагі наконт таго, якой павінна быць сапраўдная шляхцянка. Падагульняючы іх развагі, можна скласці яе знешні партрэт, але, безумоўна, гэта партрэт пазбаўлены ўсялякай індывідуальнасці. У знешнім вобліку шляхцянкі дамінуюць чатыры асноўныя колеры, але яны не названыя самі па сабе, а праз параўнанні з іншымі рэчамі і з’явамі. Чатыры колеры – гэта белы, чырвоны, блакітны і залаты. Скура шляхцянкі нагадвае снег ці малако, вусны гараць як кроў ці рубіны, вочы падобныя да мора ці нябесаў, валасы – да бажожа ці мёду.

Як бачым, гэты ідэальны вобраз не многа дае нам для абмеркавання. Фактычна такое апісанне адпавядае куртуазнаму ідэалу многіх краін, асабліва сярэднявечча і барока. Бландзінка са светлай скурай і блакітнымі вачымі – вобраз распаўсюджаны і банальны. Нічога новага сарматы Рэчы Паспалітай тут не прыдумалі. Аднак уражвае ў гэтым ідэале тое, якія сродкі выкарыстаны для яго апісання. Як ужо сказана, у ім не прысутнічаюць колеры, а толькі параўнанні. Ствараецца такое ўражанне, што нават у прадмеце жаночай прыгажосці шляхетны люд Рэчы Паспалітай імкнуўся даказаць сваю адрознасць ад усіх іншых краін. Здавалася б, белаякура і ёсць белая, але ж не, яна як малако; і не ўсе чырвоныя вусны аднолькава чырвоныя. Спадарожніца жыцця сармата павінна таксама, як і ён, выдзяляцца нейкімі якасцямі. Але паколькі тэорыі правоў жанчын яшчэ не існавала, а абавязкі іх былі зведзены да традыцыйнага сямейнага мінімуму, то падкрэсліць выключнае становішча шляхцянкі павінен быў яе знешні воблік. Безумоўна, можна запырчыць тут, што параўнанні скуры з малаком ці снегам – гэта стандартны эпітэт яшчэ з куртуазнай паэзіі. Але, на наш погляд, такія параўнанні своеасабліва падаюцца ў сармацкім асвятленні, таму што ў іх вочы не параўноўваюцца з блакітам неба, а валасы – з золатам пшаніцы, а называюцца “вочы неба сіняга” і да т.п. Гэта сапраўды даволі своеасаблівае выкарыстанне назоўніка ў ролі эпітэта, і яно часта сустракаецца ў беларускіх народных песнях.

У тагачаснай літаратуры нярэдка сустракаюцца разважанні ці прамыя пароды, якой павінна быць шляхцянка. Безумоўна, пры агульным падабенстве (ёсць, так бы мовіць, “стандартазываны” набор цнотаў на ўсе вякі) думкі пісьменнікаў наконт жанчын адрозніваюцца ў залежнасці ад перыяду. У сваім сачыненні “Узор сумленнай белагалавай” (Вільня, 1597) Я. Пратасовіч выказвае сваю думку аб ідэальнай жанчыне. Гэтая думка, канешне, не арыгінальная і паўтаралася з твору ў твор. Ад жанчыны патрабавалася быць жонкай, маці, гаспадыняй – вечныя каштоўнасці, якія не згубілі свайго маральнага-ідэалагічнага сэнсу і зараз. Аднак у

Рэнесанснай літаратуры, а значыць, і ў Рэнесанснай трактоўцы жанчыны ёсць істотныя адрозненні ад перыяду, напрыклад, барока ці Асветніцтва. Пра гэта вельмі трапна напісаў у сваім даследаванні С. Кавалёў: “Каталог жаночых цнотаў, укладзены Я. Пратасовічам, не выклікаў, напэўна, прэрэчанняў у тагачасных чытачак, але ўжо ў эпоху Асветніцтва наўрад ці задаволіў бы такіх паняў, як Францішка Уршуля Радзівіл і Саламея Пільштынова-Русецкая. Жаночымі цнотамі маюць быць богабаязнасць, працавітасць, плоднасць, разважлівасць, сціпласць, лагоднасць, паслухмянасць. Пад паслухмянасцю разумелася выкананне загадаў не толькі мужа, але і яго бацькоў. Сваёй лагоднасцю і пакорлівасцю жанчына мусіць дабратворна ўздзейнічаць на мужа, сучішваць раптоўныя прыпадкі яго гневу...” [1, с. 178-179] Большасць аўтараў сярод абавязковых рысаў добрай жонкі называюць таксама прыгажосць. Гэта таксама вынік рэнесансных ідэй, якія прапаведавалі знешнюю прыгажосць чалавека; у дадзеным выпадку прыгажосць, магчыма, была некотрай гарантыяй пачуццяў у шлюбе. Тады гэта вельмі добра ўкладваецца ў агульную канву аб тым, што жанчына ў шлюбе павінна падстройвацца пад мужа і быць прывабнай для яго ў самых розных аспектах.

На першы погляд можа здзівіць тое, што ў эпоху Рэнесансу, калі фактычна культам станавілася асабістая свабода і права чалавека на самавызначэнне ў жыцці, сармацкія шляхчянікі Рэчы Паспалітай не павінны былі быць патрыёткамі, выказваць моц духа, сілу розуму, смеласць у прыняцці рашэнняў. Хаця, безумоўна, у рэальным жыцці многім жанчынам прыходзілася браць на сябе абавязкі галавы сям’і. У Я. Пратасовіча і іншых аўтараў мы сустракаем, як ужо сказана, адзін і той жа набор цнотаў. Але не трэба спяшацца з вывадам, што гэта своеасаблівы беларускі варыянт, непадобны да агульнаеўрапейскай ідэалогіі. Калі мы ўважліва прачытаем разважанні італьянскіх аўтараў XVI ст. пра жаночы лёс, то заўважым, што патрабаванні прад’яўляюцца тыя ж самыя. Магчыма, італьянская жанчына ва ўяўленні яе сучаснікаў павінна быць больш адукаванай, культываванай, чым яе сучасніца ў Рэчы Паспалітай; ва ўсякім разе, у адрозненне ад літаратуры Рэчы Паспалітай, у італьянскіх творах ярка гучыць патрабаванне, каб дзяўчына абавязкова мела адукацыю, чаго мы не знаходзім у польска-беларускай літаратуры. Але мы павінны прызнаць таксама, што гэтыя патрабаванні павінны былі быць выкананы менавіта для таго, каб дзяўчына магла стаць сапраўднай жонкай і ўпрыгожаннем палаца свайго мужа. Такім чынам, пытанне жаночай суверэннасці ў эпоху зараджэння ідэй аб суверэннасці чалавечай асобы не паўстае. А гэта азначае, што беларускія і польскія аўтары выказваліся абсалютна ў рэчышчы тагачасных ідэй. Праўда, у Рэчы Паспалітай гэтыя ідэі набывалі яшчэ больш аднабаковы характар. У гэтым сэнсе цікавае назіранне вышэйзгаданага С. Кавалёва: “Сярод пералічаных у творы жаночых цнотаў мы не знойдзем такіх, як смеласць, цвёрдасць духу, любоў да Бацькаўшчыны – тыпова мужчынскіх, на думку аўтара. Праўда, згадваючы старажытных герайн – Дэбору, Гіпсікрату, якія праславіліся сваімі воінскімі подзвігамі, Я. Пратасовіч адзначае іх мудрасць, адвагу, спрыт. Але, напрыклад, Юдзіф для яго – найперш увасабленне богабаязнасці, праведнасці і аскецізму, а не любові да Бацькаўшчыны, мужнасці і адвагі...” [1, с. 179].

У прысвечаным Юдзіфі васьмірадкоўі няма ніводнага слова пра яе знакамты подзвіг – забойства вавілонскага палкаводца Алаферна, чытач так і не даведваецца, якім чынам і ад каго самаахвярная герайня “увесь люд з горадам вызваліла”. Я. Пратасовіч зусім інакш трактуе вобраз Юдзіфі, чым Ф. Скарына ў сваёй знакамітай прадмове да “Кнігі Юдзіф”. Для беларускага першадрукара і гуманіста Юдзіф з’яўлялася ўвасабленнем патрыятызму, мужнасці і самаахвярнасці... [1, с. 179].

Можна запырэчыць, што апошнія радкі з гэтай цытаты трохі разыходзяцца са сказаным вышэй пра вобраз жанчыны ў італьянскіх пісьменнікаў. Так, Ф. Скарына

быў гуманістам, і ў трактоўцы вобраза Юдзіфі ён блізкі да італьянскай ідэі ў адрозненне ад таго ж Я. Пратасовіча. Але трэба памятаць і другі момант: вобраз Юдзіфі ў італьянскім мастацтве Рэнесанса, асабліва ў познім Адраджэнні, – гэта перш за ўсё сімвал патрыятызму як такога, а не нейкага спецыфічна жаночага патрыятызму. Жаночы гэты вобраз, магчыма, толькі таму, што і сам падзвіг жаночы. Такім чынам, ідэальная жанчына існавала менавіта ў прасторы сям’і, але не ў грамадска-сацыяльнай прасторы.

Усё вышэйсказанае не азначае, што не было тады вядомых жанчын. Канешне, яны былі. Але калі спачатку, у канцы XVI – першай палове XVII ст., гэта слаўтыя сваёй дабрадзейнасцю матроны, то пазней з’яўляюцца ўжо жанчыны, якія дабіваюцца пашаны ў грамадстве дзякуючы сваёй прафесійнай ці іншай дзейнасці, як Саламея Пільштынова ці Уршуля Радзівіл.

Але асобныя знакамітыя прадстаўніцы гісторыі ці культуры ВКЛ не з’яўляюцца тэмай гэтага артыкула, гаворка ідзе хутчэй пра нейкія агульныя азначэнні. Таму цяпер паспрабуем разгледзець, якім чынам літаратура малявала вобраз тагачаснай шляхцянкі і праслаўляла яе і якім чынам у гэтым выпадку літаратура выконвала рэпрезентатывную функцыю.

Для мэты дадзенай работы найлепш звярнуць увагу на фунеральныя творы, таму што рэдка сустракаюцца творы, прысвечаныя жывым жанчынам, якія б іх праслаўлялі. Дарэчы, гэта цікавая заканамернасць таксама дае падставы для роздуму.

У 1562 г. з нагоды смерці вядомай у свой час жанчыны, высакароднай княгіні Альжбеты Радзівіл Ц. Базылікам была напісана паэма “Апісанне пахавання і смерці княгіні Альжбеты Радзівіл”. Дарэчы, гэты не адзіны твор, прысвечаны гэтай паважанай тагачасным грамадствам жанчыне. Да таго ж ёй прысвячалі паэмы яшчэ пры яе жыцці, напрыклад, Я. Каханоўскі прадмовай да сваёй паэмы “Сусана” ухваліў яе набожнасць і высокую маральнасць і фактычна ахвяраваў ёй паэму. Вядома таксама лацінамоўная эпітафія П. Раізіуша на смерць княгіні.

Сапраўды, гэта жанчына і яе лёс здаваліся доказам таго, як Бог узнагароджвае сапраўдную дабрадзейнасць і цнатлівасць. Яе паважалі за высокамаральны лад жыцця ў шляхецкім грамадстве ўвогуле, а пратэстанты зрабілі яе сваім ідэалам жанчыны. Альжбета добраахвотна перайшла з каталіцтва ў пратэстанцтва, і пратэстанты ўхвалялі яе як прыклад шляхцянкі – маці і жонкі. Аднак цалкам не выключана, што пераход Альжбеты ў пратэстанцтва мог быць і не справаю містычнага азарэння ці свядомага ўверавання ў правільнасць пратэстанцкай дактрыны. Альжбета прыняла тую ж веру, што і яе муж, усім вядомы як правадыр Рэфармацыі ў ВКЛ Мікалай Радзівіл Чорны. Калі б гэта адбывалася такім чынам, гэта ніяк не паўплывала б на стаўленне да Альжбеты. У любым выпадку яна дзейнічала як адданая жонка свайго мужа і поўнасцю адпавядала тагачасным патрабаванням. Сучаснікі звязвалі яе плоднасць і здароўе яе дзяцей, што сапраўды было вялікай рэдкасцю па тых часах, менавіта з нябесным прызнаннем яе заслуг на зямлі. Сучаснікі верылі, што Альжбета была ўзнагароджана за сваё дабрадзейнае жыццё. У гэтым аспекце нават яе смерць у раннім узросце разглядаецца як своеасабліва ўзнагарода ў выглядзе яднання з Богам. Легенда пра тое, як яна памірала, утрымоўвае некаторыя містычныя моманты.

Магчыма, што напісаць жалобную паэму пра такую асобу не так і цяжка, таму што аўтару не патрэбна занадта многа высілкаў, каб прыдумаць нейкія ўяўныя станіўчыя якасці для сваёй герайні. Канешне, усе твора падобнага кшталту пісаліся па адной схеме, але ў дадзеным выпадку, напэўна, і аўтар павінен быў адчуваць некаторую ўзнёсласць і шчыра ставіўся да сваіх словаў. Фактычна ён не праслаўляў княгіню, а проста пералічваў яе дабрадзейнасці. Але нельга не

пагадзіцца з С. Кавалёвым: “Безумоўна, пэўная ідэалізацыя гераіні ў паэме Ц. Базыліка прысутнічае, але вынікае яна не столькі з пенегрычнай прыроды твора, колькі з яго паранетычнай зададзенасці: паказаць жыццё Альжбеты Радзівіл як прыклад для пераймання яе дзеячам і ўсім набожным хрысціянам.” [1, с. 49].

Звычайна такія творы прызначаліся ў тым ліку і для суцяшэння блізкіх людзей нябожчыцы ці нябожчыка, якія сумуюць з прычыны яе (яго) смерці. Радкі гэтых твораў перадаюць жаль расстання, шкадуюць, што чалавек не паспеў больш пажыць, больш здзейсніць, страціў многае з таго, што меў. У выпадку з Альжбетай Радзівіл акцэнты расстаўлены па-іншаму: “Плач па Альжбеце Радзівіл у паэме “Апісанне...” не тлумачыцца страхам перад смерцю і трывогай за душу гераіні, ён народжаны выключна перажываннем расстання з княгіняй, стратай пачцівай пані блізкімі і знаёмымі. Гэта слёзы не па Альжбеце, а слёзы *тых і па тых*, хто застаўся без Альжбеты: вектар скрухі накіраваны не на памёршую, якая прайшла ўсе выпрабаванні і нарэшце далучылася да Бога, а на жывых людзей, якіх яшчэ чакаюць на зямлі цяжкія выпрабаванні...” [1, с. 53]. Сапараўды, родныя маглі не клапаціцца пра душу Альжбеты, якая, па сведчаннях сучаснікаў, паміраючы, убачыла Бога.

Але не заўсёды гераінямі фунеральнай паэзіі станавіліся такія ўзорныя асобы, як Альжбета Радзівіл. У таго ж С. Кавалёва мы знаходзім аналіз паэмы “Epicedium”, якая прысвечана смерці жонкі наваградскага шляхціца Яна Калантая і адрасавана бацьку нябожчыцы. Аўтар даследавання заўважае, што Я. Прата-совіч не ўдзяляе ўвагі апісанню цнотаў нябожчыцы, і выказвае здзіўленне, што паэма адрасавана бацьку і зусім не ўпамінае мужа [1, с. 175].

Уся паэма прысвечана адной ідэі – ідэі суцяшэння. Як і ў большасці твораў, прызначаных для пахавальнай цырымоніі (хаця даследчыкі выказваюць сумненне наконт таго, ці мог гэты доўгі твор выкарыстоўвацца ў цырымоніі), у ім сцвярджаецца ў прынцыпе пазітыўная на тагачасны пункт погляду ідэя. Жывых павінна сцешваць тое, што нябожчыца не проста знікае з зямлі, з жыцця ў нейкім, у нікуды, яна працягвае жыць у новым кшталце, яднаецца з Богам. Са смерцю жыццё не заканчваецца, наадварот, пачынаецца новае жыццё. Такое разуменне жыцця і смерці ўвогуле было характэрнае для хрысціянскай свядомасці. Зразумела, што ў творах, напісаных на смерць мужчын-шляхціцаў, гучыць яшчэ і ідэя праслаўлення героя ў вачах нашчадкаў, так бы мовіць, зварот да будучых пакаленняў. Тыя ж творы, якія пісаліся на пахаванне жанчын, былі пазбаўлены гэтага акцэнта праслаўлення гераіні твора будучымі пакаленнямі. У святле таго, што адзначалася вышэй аб становішчы жанчын у сям’і і грамадстве і іх ролі ў грамадскім жыцці, гэта толькі натуральна.

Некаторае ўяўленне пра вобраз жанчыны ў тагачаснай шляхецкай культуры могуць даць і вершы, прысвечаныя каханню. Нягледзячы на некаторыя спрэчкі, усё ж можна сказаць без сумненняў, што папулярная любоўная лірыка, як яе назвала Я. Катарска, [2, с. 36] мела найбольшы попыт якраз сярод шляхты. У гэтым няма нічога дзіўнага, калі прыгадаць, што яшчэ з часоў сярэднявечча куртуазная паэзія стваралася для і бывала ў арыстакратычным, ці для Цэнтральнай Еўропы, шляхецкім асяроддзі. Ю. Кшыжаноўскі піша, што інтымныя песні ўзніклі “у дварах магнатаў, якія сярод службы ўтрымлівалі песняроў... што складалі свае спеўкі на абодвух мовах, панскай і мужыцкай” [3, с. 186].

Самы цікавы і багаты зборнік беларускай любоўнай лірыкі – гэта рукапісны “Зборнік польскіх і рускіх вершаў”, напісаны на лацінцы. А. Мальдзіс датуе гэты зборнік другой паловай XVII ст. [4, с. 92]. “Яўна беларускае паходжанне большасці песень у рукапісным зборніку “Куранты”... [4, с. 95]. Гэты зборнік напісаны кірыліцай.

Шырокая папулярнасць інтымнай ці любоўнай лірыкі тлумачыцца перш за ўсё яе свецкім характарам. Не перагружаная філасофскімі разважанымі, гэта паэзія

была зразумелай і для адукаванага ў Еўропе прадстаўніка вышэйшых слаёў грамадства, і для магната – прыхільніка сармацкіх ідэй, і для дробнага шляхціца. Таму і выкарыстанне яе было шматпланавым. “Любоўная песня не толькі спявалася. Яна была своеасаблівай “гульнёй” у пытанні і адказы. Пад яе словы танцавалі. Яна выконвалася на балах у магнатаў, “забавах” у дварах сярэдняй і дробнай шляхты, у салонах гараджан... Многія папулярныя песні напісаны ў рытме полькі, казачка, мазуркі або італьянскіх і іспанскіх танцаў паваны, сарабанды, якія завозіліся з Заходняй Еўропы студэнтамі універсітэтаў [4, с. 97-98].

Калі параўноўваць любоўную лірыку дзвюх частак Рэчы Паспалітай, то трэба адзначыць, што ўзорам для польскіх твораў была французская і італьянская песенная лірыка, у іх паўсюдна прысутнічаюць антычныя персанажы [5]. Паэзія ж, створаная на землях ВКЛ, мае больш фальклорную аснову, там дзейнічаюць мясцовыя герані.

Большасць любоўных песень, напісаных на беларускіх землях, даволі сумныя. Перажыванні лірычнага героя, яго туга па каханай перададзены ў яркіх, часта запазычаных з фальклору вобразах. Многія гэтыя песні прасякнуты спачуваннем да дзяўчыны, якая вымушана жыць з нялюбым мужам. Гэта вельмі добра адлюстроўвае дваістасць сітуацыі, якая існавала ў грамадстве. З аднаго боку, распаўсюджана яўна рэнэсансная ідэя аб праве чалавека на шчасце, у тым ліку аб праве жанчыны кахаць і быць каханай, пры гэтым падкрэсліваецца і права на фізічнае каханне; з другога боку, усе прадстаўнікі грамадства ў той ці іншай ступені з’яўляюцца яго ахвярамі, вымушаныя прытрымлівацца таго кірунку, які часта не яны самі выбіраюць. Такая дваістасць пазіцыі асабліва выразна праяўляецца менавіта ў дачыненні да жанчын.

Яшчэ адзін момант, які кідаецца ў вочы пры вывучэнні любоўнай лірыкі, – гэта пасіўнасць жанчыны. У любых абставінах яе найпершая дабрадзейнасць – цярдзенне, хаця пры гэтым яна прадпрымае нейкія дзеянні, але яе роля даволі пасіўная: яна “дазваляе”, “згаджаецца” і да т. п.

Барочная любоўная лірыка вельмі разнастайная. Але ў ёй можна прасачыць некаторыя заканамернасці. Так, выразна адчуваецца ўспрыняцце каханна як жыццёвай непазбежнасці, якая прынясе з сабою пакуты і перажыванні. У прынцыпе, гэта трактоўка каханна блізкая сучаснаму погляду, які таксама выкарыстоўвае азначэнні накшталт “хвароба каханна”.

У любоўнай лірыцы эпохі барока мы часам знаходзім радасць жыцця, праслаўленне ўсяго, што ў ім ёсць добрага, і апяванне прыгажосці жанчыны. Але ў эпоху контррэфармацыі ўсялякая пачуццёваць, якая атаясамліваецца з жаночым вобразам, нібы прыкрыта вэлюмам рэлігійнасці. Самы зратычны твор эпохі барока – гэта “Экстаз святой Тэрэзы” Л. Берніні, які адначасова з’яўляецца і праслаўленнем містычных здольнасцяў душы, і гімнам пачуццёвай існасці жанчыны.

Магчыма, Я. Катарска мае рацыю, калі ўказвае, што “эратызм, характэрны для часоў Адраджэння, вынікаў са сцвярджэння, захаплення і радасці жыцця, быў яўны, афарбаваны фамільярнасцю, барочны ж быў юрлівы, разбэшчаны, прыкрыты алегорыяй, метафарай. Для чалавека барока ў адрозненне ад яго продка з XVI ст. была характэрна маральная няўстойлівасць, шараханне паміж суровымі этычна-рэлігійнымі прынцыпамі і нястрымным жаданнем асалоды, пераход ад рэлігійнага экстазу да распусты, потым да адкуплення грахоў і магільнага фінішу. Калі Рэнэсанс быў яўна ненабожны, то барока сімулявала набожнасць, будучы патаемна немаральным... Эратызм з’яўляўся свайго роду супрацьдзімам на рэлігійную экзальтацыю.” [2, с. 100]. Але тут можна заўважыць і тое, што барока, магчыма, змагло заглянуць у такія глыбіні чалавечай душы, якія да гэтага былі закрыты для мастацтва. Ні ў адным са стыляў мы не ўбачым такой аголенай душы, якая без

боязі дэманструе свае інтымнейшыя перажыванні. А самымі моцнымі з іх для тагачаснага чалавека былі, безумоўна, перажыванні, звязаныя з сексуальнымі і рэлігійнымі пачуццямі. І перажываліся яны, як ні дзіўна, з аднолькавай інтэнсіўнасцю і падобным знешнім праяўленнем. Можна быць, і ў жанчын той эпохі, асабліва ў грамадствах больш строгай маралі, чым рэнесансная Італія, рэлігійныя пачуцці былі магчымасцю даць выйсце бурлівым жарсцям, падаўленым у глыбіні душы, як таго патрабавалі сацыяльныя ўстанавы. Гэта справядліва і для Рэчы Паспалітай XVII ст.

Герані інтымнай лірыкі вызначаюцца высокімі маральнымі якасцямі. Амаль не сустракаюцца песні пра няверных жонак. Такім чынам, гэта ўскоснае падцвярджэнне выказаных вышэй думак аб тым, якім бачыўся ідэал жанчыны. Затое даволі часта сустракаюцца песні, у якіх каханне не складваецца з-за сацыяльнай няроўнасці. Гэта яшчэ раз падцвярджае тэзіс аб адсутнасці ў жанчыны ў тагачасным грамадстве права выбіраць сабе мужа. Безумоўна, былі і шляхцянкі, якія кідалі выклік грамадству, аднак у большасці выпадкаў яны падпарадкоўваліся ўстанавленню грамадства і, па выбары, ці цярпелі, ці ўспрымалі сваё жыццё як належыць і прыкладалі ўсе намаганні, каб стаць дастойнай роду свайго мужа. Менавіта імёны гэтых жанчын часцей ўпаміналі паэты ў сваіх панегірычных творах.

Канешне, зрабіць нейкія грунтоўныя вывады аб становішчы жанчыны і аб стаўленні да жанчыны на аснове любоўнай лірыкі гэтага часу цяжкавата. Але мы выкарысталі тут гэту праяву творчасці, каб прадэманстраваць, якімі перажываннямі былі заклапочаны тагачасныя жыхары Рэчы Паспалітай.

Цікавы прыклад літаратуры, прысвечанай жаночай тэматыцы, уяўляе сабой твор Радагляда Гладкатварскага “Румяны для ўпрыгожання твару паненкі” (1605). Класіфікаваць гэты твор даволі цяжка. С. Кавалёў у сваім даследаванні называе яго першым параднікам па касметыцы [1, с. 186]. Што ж, з гэтым можна пагадзіцца, прааналізаваўшы тэкст. Асноўнай ідэяй з’яўляецца сцвярджэнне аб першаснай важнасці прыгажосці для жанчыны. “Радагляд Гладкатварскі адзначае, што ў цяперашнім свеце прыгажосць – важная ўмова для жаночага шчасця. Ён выказвае спачуванне непрыгожым дзяўчатам, бо ў іх няма ні сяброў, ні каханых, ні жаніхоў...” [1, с. 186]. Хаця гэта часткова жартаўлівы, а часткова медыцынскі твор, усё ж у ім відавочны тыя змены, якія адбываюцца ў шляхецкім грамадстве ў параўнанні з эпохай Рэнесансу. Калі раней цанілася прыгажосць натуральная, то цяпер дапускаецца магчымасць прыгажосці штучнай, зробленай. Праўда, было б перавелічэннем грунтаваць вывады на працы Гладкатварскага; не трэба забывацца, што аўтар сам іранічна ставіўся да свайго твора і яго тэматыкі.

Жанчыны эпохі Рэнесансу і барока, якому б ідэалу яны не імкнуліся адпавядаць, адрозніваліся сваімі характарамі і памкненнямі. На жаль, не заўсёды тагачасныя мастакі здольныя былі перадаць складанасць іх характараў. Жаночыя вобразы ў мастацтве Рэчы Паспалітай XVI – XVIII стст. таксама, як і мужчынскія, маюць перш за ўсё сацыяльна-рэпрэзентатыўную функцыю. Кожны партрэт шляхцянкі павінен быць генеалагічна дакладны (не выпадкова ў сармацкім партрэце прысутнічае надпіс, які тлумачыць сямейныя сувязі жанчыны), яе твар павінен несці роўнае падабенства і адзнаку высакароднасці. Але ўсё вышэйсказанае не азначае, што жаночыя вобразы ў беларускім мастацтве былі абсалютна пазбаўлены нейкіх індывідуальных характарыстык. У многіх партрэтах праз знакаваць і сармацкую сімволіку можна разгледзець нейкія цікавыя асаблівасці, якія характарызуюць гэту канкрэтную жанчыну.

“Партрэт Кацярыны Слуцкай” (1580-я гг., невядомы польскі мастак, Нацыянальны музей, Варшава) прадстаўляе нам даволі тыповую трактоўку вобраза жанчыны таго перыяду. Перш за ўсё яна паказана як прадстаўніца роду, і яе тытулы пералічаны ў лацінскім надпісе ўверсе карціны. Кацярына Слуцкая паказана ў



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 нормамаі 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 Рэнэсансу. З аднаго боку, гэта вынік таго, што Рэнэсанс 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 славанымі, 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-рэпрэзентатыўную 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 пшчота. 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.*