DU SOFIJOS VYTAUTAITĖS ATVAIZDAI: EPOCHOS ĮTAKA KOSTIUMO INTERPRETACIJAI

RŪTA GUZEVIČIŪTĖ
Lietuvos istorijos institutas

Rūta Guzevičiūtė 1972 m. baigė Vilniaus valstybinį dailės institutą, vėliau mokėsi tikslinėje kostiumo modeliavimo aspirantūroje Maskvos tekstilės institute. 1977 m. čia apgynė disertaciją „Stabilių požymių analizė XX a. madoje". 1980–1981 m. stažavo Prancūzijoje, Paryžiaus taikomojo meno institute. Nuo 1980 m. Lietuvos dailininkų sąjungos narė. Bendradarbiaudama su Lietuvos televizija kūrė kostiumus TV spektakliams (paskutinis – „Valdovas"); 1994 m. – kostiumus senovės muzikos ir šokio ansambliui „Banchetto musicale" Vilniuje ir „Pawanilia" Varšuvoje; 2005 m. – kostiumus „Ceremonijai" prie Valdovų rūmų. 1996–1999 m. tarptautinio madų festivalio „IN VOGUE Vilnius" žiuri narė. Drabužių restauravimo klausimais konsultavo Lietuvos dailės muziejaus Prano Gudyno restauravimo centrą. Nuo 1976 m. dėstė aukštosiose mokyklose: Vilniaus dailės institute, Vilniaus universitete, Kauno Vytauto Didžiojo universitete, Klaipėdos universitete, taip pat Vilniaus konservatorijoje kolegijoje ir Fledžinskienės dizaino koledže. Diplominių ir doktorantūros darbų vadovė ir konsultantė. Nuo 1989 m. dirba Lietuvos istorijos institute. Apie 50 mokslinių straipsnių ir dviejų monografijų – Europos kostiumo tūkstantmetis (X–XX a.), *2001 m.*, Tarp Rytų ir Vakarų (XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai), *2006 m. – autorė.*

Anastazija Sofija Vytautaitė, gimusi apie 1371 m., buvo Vytauto Didžiojo ir jo antrosios žmonos kunigaikštytės Onos, Smolensko kunigaikščio Sviatoslavo dukters, duktė.[1] „1381 metų pabaigoje Vytautas, gyvenęs savo kunigaikštijoje Lucke, sužiedavo savo dukrą Anastaziją su Maskvos didžiojo kunigaikščio Dmitrijaus sūnumi Vasilijumi. Grįždamas iš Moldovos, kur bėgdamas iš Aukso Ordos chano Tochtamyšo nelaisvės buvo pasislėpęs pas Moldovos vaivadą Petrą [tai vyko po 1382 m. įvykusios totorių invazijos į Maskvą, 1383 m. Vytauto krikšto ir 1386 m. Lietuvos ir Lenkijos unijos], Vasilijus apsilankė Lenkijoje ir Lietuvoje; lenkų palydėtas atvažiavo į Lucką, kur jį šiltai priėmė Vytautas. Čia svečiuodamasis susižiedavo su kunigaikščio dukterimi Anastazija; ko gero, abi šalys turėjo tam tikrų išskaičiavimų ateičiai. Vasilijus grįžo į Lenkiją, tačiau be Jogailos žinios padarytas Vytauto poelgis sukėlė įtarimų apie slaptus, prieš Lenkiją ir Lietuvą nukreiptus ketinimus."[2] Tai buvo ryžtingas Vytauto žingsnis savo nepriklausomybės link.[3]

Sprendžiant iš nurodomos abiejų sužadėtinių gimimo datos – 1371 m., 1381-aisiais jiems abiem tebuvo po dešimt metų. Dar po dešimties metų – 1391-aisiais kryžiuočių ordino mieste Bartenšteine (Bartenstein, dabar – Bartoszyce, Lenkijos Respublika, Varmijos Mozūrų vaivadija), į kurį iš Lietuvos buvo pabėgęs Vytautas su šeima po paskutinio savo žygio prieš Jogailą – nesėkmingos Vilniaus Aukštutinės pilies apgulties 1390 m. kartu su kryžiuočiais, Vytautas ištekino savo dukterį už Maskvos didžiojo kunigaikščio Vasilijaus I, Dmitrijaus Doniečio sūnaus, ir taip sudarė su juo politinę sąjungą, stiprinusią tarptautines pozicijas, būtinas kovoje su pusbroliu Jogaila. Vasilijus Dmitrijevičius į Bartenšteiną nusiuntė savo pasiuntinius – Aleksandrą Polią, Belevutą ir Selivaną, kurie turėjo pasiimti Vytauto dukterį Anastaziją. „Alšėnų kunigaikščio lydima Anastazija išplaukė iš Gdansko ir per Pskovą bei Didįjį Naugardą nuvyko į Maskvą, kur sausio 21 dieną, pakrikštyta Sofijos vardu, buvo sutuokta su didžiuoju kunigaikščiu Vasilijumi. Ši santuoka gali tam tikra prasme stebinti, nes buvo sudaryta tada, kai Maskvos didžiajai kunigaikštystei jokiu požiūriu nebuvo reikalinga."[4] Ilgainiui Vasilijus I įžymus rusų istorijai tapo tuo, kad prijungė prie Maskvos kunigaikštystės Novgorodą, Muromą, Vologdą ir komių žemes; kovojo su Lietuvos Didžiąja Kunigaikštyste ir Aukso Orda.[5]

„Vytautui strategiškai naudinga ir toliaregiška vienturtės dukters Sofijos Vytautaitės (1371–1453) santuoka su didžiuoju Maskvos kunigaikščiu Vasilijum I ne tik leido daryti įtaką Maskvos politikai ir ją pakreipti sau naudinga linkme, bet ir vėliau netiesiogiai turėjo didžiulių pasekmių Lietuvos istorijai. Vytauto palikuonių liniją pratęsė Maskvos didieji kunigaikščiai ir Rusijos carai. Sofija Vytautaitė reikšminga Lietuvos istorijai tuo, kad ji buvo Vasilijaus II motina bei keleto Maskvos ir Rusijos valdovų, aršių Lietuvos priešų, pramotė. Sofijos Vytautaitės įpėdinių liniją per sūnų Vasilijų II tęsia jos anūkas Ivanas III (1462–1505), centralizavęs Rusijos valstybę ir savo karines pajėgas nuo 1492 m. nukreipęs prieš Lietuvą, galiausiai įstūmė ją į krizę, iš kurios buvo vienintelis išsigelbėjimas – unija su Lenkija."[6] Istorikai pažymi, kad dėl likimo ironijos Maskvos didysis kunigaikštis Ivanas IV, vadinamas Žiauriuoju, buvo tikras Vytauto proanūkis.

1399 m., beausdamas savo taleiraniškos politikos pynes, Vytautas, atidėjęs karą su Didžiuoju Naugardu, nusprendė pradžioje sumušti totorių ordas, užstojusias jam kelią į Rytus. Šiam tikslui susikvietęs į Smolenską visus vasalus ir sąjungininkus, tikėjosi sulauksiąs ir Maskvos didžiojo kunigaikščio, bet šis vietoje savęs išsiuntė savo žmoną – Sofiją Vytautaitę. Jos diplomatinė misija buvo slapta paaiškinti, jog Vasilijus negalįs atvirai pakelti kardą prieš Ordą, kurios vasalas iki šiol esąs: „Meiliai tėvo sutikta didžioji kunigaikštienė po dviejų viešnagės savaičių grįžo atgal apipilta brangiomis dovanomis, paveikslais ir kitados iš Konstantinopolio atgabentomis relikvijomis. [...] Žentas ir uošvis žvelgė viens į kitą nepasitikėdami, nepasikliaudami. Gal didysis kunigaikštis Vasilijus žinojo, kad su Tochtamyšu sutartyse buvo numatyta, jog būsimasis chanas mainais už Aukso ordos Pavolgio kraštų, Tauridės ir Azovo sugrąžintą valdžią Lietuvos Didžiajai Kunigaikštystei atiduos Maskvą."[7]

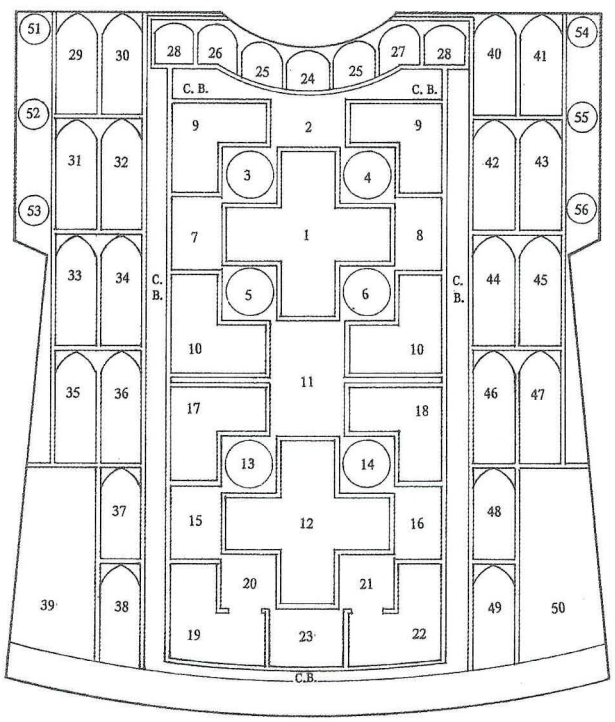
1 pav. Didysis sakosas. Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia, *Moscow, 1991, p. 45.*
A great sakkos. From Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, *Russia, Moscow, 1991, p. 45.*

Tarp Lietuvos ir Rusios, kaip ir tarp uošvio ir žento, nuolat smilko įsisenėjęs konfliktas dėl įtakų sferos: ne kartą priešiškos kariuomenės susitikdavo, bet kautynės neįvykdavo, o tik būdavo sudaromos sąjungos ir naujos sutartys. Testamentu, patvirtintu 1417 m., Vasilijus I perdavė paveldėjimo teise sostą mažamečiam sūnui Vasilijui II (1415–1462), paskirdamas jo ir Sofijos Vytautaitės globėjais Vytautą Didįjį ir dalinius kunigaikščius. 1422 m. Smolenske Vytautas vėl susitiko su savo dukra Sofija ir anūku Vasilijum Vasiljevičium, tuomet aštuonerių metų berniuku.[8] Uošvis pergyveno žentą penkeriais metais.

Po Vasilijaus I mirties 1425 m. jo brolis Galicijos kunigaikštis Jurijus, Dmitrijaus Doniečio sūnaus Jurijaus palikuonis, su sūnumis pradėjo kovą dėl sosto, priversdamas kunigaikštienę Sofiją, valdžiusią už mažametį sūnų, bėgti į Tverę, vėliau į Kostromą, kur ji buvo įkalinta. 1434 m., vos metus pavaldęs, kunigaikštis Jurijus mirė ir Sofijos sūnus Vasilijus II vėl užėmė sostą. Į vidaus vaidus buvo įtraukti ir totoriai, į jų nelaisvę patekęs Vasilijus II buvo išpirktas Sofijos Vytautaitės 1446 m. Tais pačiais metais Vasilijus II buvo apakintas savo dėdės sūnaus, t. y. pusbrolio Dmitrijaus Šemiakos, ir nuo to laiko vadinamas Tamsiuoju. Tuo motinos vargai nesibaigė: nesiliovė Jurijaus sūnų persekiojimai ir didžioji kunigaikštienė buvo išsiųsta į Čiuchlomą, o vėliau – į Kargopolį, iš kur buvo grąžinta Vasilijaus II reikalavimu. 1451 m. (būdama jau aštuoniasdešimties) energingo charakterio Sofija Vytautaitė vadovavo Maskvos gynybai nuo totorių.[9] Prieš mirtį (1453 m. liepos 5 d.) priėmė vienuolės įžadus ir pasivadino Eufrosinijos vardu. Ji palaidota Maskvoje, Kremliuje, Kristaus Dangun Žengimo cerkvėje (nugriauta XX a. trečiajame dešimtmetyje, palaikai perkelti į Arkangelo soborą[10]). Jos jaunėlė duktė Anastazija buvo ištekinta už Aleksandro Vladimirovičiaus, Algirdo anūko, kuris tapo Slucko kunigaikščių Olelkaičių giminės pradininku.[11]

Sofija Vytautaitė paliko ryškų pėdsaką ir Lietuvos, ir Rusijos istorijoje. Deja, jos atvaizdų nėra gausu. Išliko du portretai, iš kurių galėtume spręsti apie šios neeilinės moters išvaizdą.

Mokslinėje apyvartoje naudojamas autentiškas dvigubas portretas, vaizduojantis sutuoktinių porą – Vasilijų I Dmitrijevičių ir Sofiją Vytautaitę, XV a. pirmajame trečdalyje išsiuvinėtas ant stačiatikių liturginio drabužio – vadinamojo Didžiojo sakoso, siejamo su Maskvos metropolitu Fotijumi (gr. *sakkos,* rus. *саккос* – maišas; viršutinis liturginis graikų krikščionių apeiginis apdaras, primenantis dalmatiką).[12] Šis Konstantinopolio dirbtuvėse, garsėjusiose meninio siuvinėjimo meistryste, sukurtas siuvinys šiandien saugomas Maskvos Kremliaus muziejinių vertybių rinkiniuose (inv. Nr. TK-4, ilgis 135 cm, plotis 123 cm).[13] Didžiulėje perkrautoje sakoso „meninėje drobėje", kurioje išdėstyta daugiau nei šimtas kompozicijų ir pavienių personažų iš Senojo ir Naujojo Testamento bei Bažnyčios tėvai, svarbiausi teologai ir šventieji kankiniai (**1, 2 pav.**), visos scenos išsiuvinėtos ant mėlyno atlaso fono šilko ir auksuoto sidabro siūlais su graikiškais įrašais fone. Kompozicijų ir figūrų kontūrai apsiūti perlais. Priekinėje sakoso pusėje, centrinėje dalyje, dominuoja du lygiašoniai kryžiai (**2 pav.,** Nr. 1, 12), vaizduojantys



2 pav. Didžiojo sakoso schema su numeruotomis pagrindinėmis scenomis. Ten pat, p. 45.
A diagram, with numbered main scenes, of the great sakkos. Ibid, p. 45.

3 pav. Didžiojo sakoso fragmentas. Ten pat, p. 49.
A section of the great sakkos. Ibid, p. 49.

„Nukryžiavimo" ir „Nusileidimo į pragarą" scenas. Medalionuose prie kryžiaus vaizduojami pranašų biustai (**2 pav.**, Nr. 3, 4, 5, 6, 13, 14); stačiakampiuose – pranašų Izaijo ir Jeremijos figūros (**2 pav.**, Nr. 7, 8); o kryžių kampuose – perskirtos „Apreiškimo" ir „Įžengimo į Jeruzalę" scenos (**2 pav.**, Nr. 9, 10). Šios centrinės kompozicijos apačioje iš abiejų apatinio kryžiaus pusių pavaizduoti šventieji imperatorius Konstantinas ir jo motina Elena su didžiuliais kryžiais rankose ir nimbais (**2 pav.**, Nr. 15, 16). Likusioje apatinėje plokštumoje išsiuvinėtos keturios frontalios figūros: iš kairės, apsivilkę karališkais apdarais, su skeptrais rankose ir nimbais, pavaizduoti Bizantijos imperatorius Jonas Paleologas (Nr. 19) ir jo žmona Ona, Sofijos Vytautaitės duktė (Nr. 20), o abipus jų figūrų įkomponuoti vertikalūs graikiški įrašai: „Jonas Kristuje mūsų viešpats karalius Paleologas" ir „Ona labiausiai dievobaiminga garbingoji Paleologa". Iš dešinės pusės pavaizduota kita valdovų pora – didysis Maskvos kunigaikštis Vasilijus Dmitrijevičius su karūna, bet be nimbo, su skeptru rankoje (Nr. 21) ir į jį pasisukusi jo žmona Sofija Vytautaitė (Nr. 22, **3 pav.**). Prie šių figūrų išsiuvinėti įrašai nebe graikų, o rusų kalba: „Didysis kunigaikštis Vasilijus Dmitrijevičius" ir „Didžioji kunigaikštienė Sofija". Šis mums ypač svarbus porinis visafigūris portretas sudaro tik nedidelę grupelę sudėtingoje aptariamo drabužio ikonografinėje programoje.

Tarp aprašytų abiejų valdovų porų figūrų apačioje įsprausto trijų Vilniaus stačiatikių kankinių – Jono, Eustachijaus ir Antano – pusfigūrės (**2 pav.**, Nr. 23). Trys Vilniaus kankiniai, nužudyti didžiojo kunigaikščio Algirdo įsakymu Vilniuje 1347 m., kanonizuoti Konstantinopolyje, rodo Maskvos metropolito Fotijaus siekį stiprinti Stačiatikių bažnyčią Lietuvoje ir didelę jų kulto reikšmę stačiatikių hierarchų aplinkoje.[14] Konstantinopolio patriarchas Filofėjus jų relikvijas jau 1355 m. nusiuntė kunigaikščiui Sergijui Radonežskiečiui.[15] Apie šių relikvijų kulto pėdsakus XIV a. Rusios kunigaikščių, susigiminiavusių su Gediminaičiais, aplinkoje liudija pranešimai iš Tverės, Suzdalės ir Naugardo.[16] Elisabeth Piltz nuomone, būtent nimbų nebuvimas virš Vasilijaus I ir Sofijos galvų rodo sakoso bizantiškąją kilmę.[17] Irina M. Kachanova savo pranešime „Du bizantiškieji sakosai iš Kremliaus muziejaus Ginklų rūmų rinkinių (nauja atribucijos ir datavimo versija)", skaitytame Vilniuje 2002 m. lapkričio 11 d., teigė, kad Didžiojo sakoso ikonografija atspindi politines Florencijos unijos laikotarpio aplinkybes, unijos, kurią Bizantija buvo priversta pasirašyti 1439 m. stiprėjančios turkų invazijos grėsmės akivaizdoje ir kurios Maskva nepripažino. Sakoso ikonografinė programa rodo didelį byrančios Bizantijos imperijos dėmesį augančiai Maskvos kunigaikštystei, siekį išlaikyti Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės stačiatikius pavaldžius Maskvos metropolijai. Šios tyrinėtojos nuomone, Didysis sakosas buvo sukurtas 1431–1436 m. Jo kompozicijos tapo XV a. pirmojo trečdalio politinių įvykių tarp abiejų krikščioniškojo pasaulio centrų – Konstantinopolio ir Romos – atspindžiu.

Tradicija puošti paveikslais bažnytinius drabužius atėjo iš Konstantino Didžiojo laikų: daugybės šventųjų vaizdavimas ant sakoso simbolizavo krikščioniškosios šventyklos triumfą. Meniškai siuvinėjami taip pat būdavo altorių ir šventyklų sienų uždangalai. Jie buvo kabinami po ikonomis cerkvėse ir namų altorėliuose, kartais ikonų vietoje juos veždavosi į tolimas keliones. Šio tipo siuvinėtomis užuolaidomis dengdavo ikonostaso vartų angas; tokiais užtiesalais ženklino aukštą padėtį visuomenėje užimančio asmens palaidojimo vietą šventyklose. Nurodoma, kad panašios tradicijos laikytasi ir Vilniaus katedroje.[18] Masinių šventinių ceremonijų metu buvo gausiai naudojamos meniškai siuvinėtos bažnytinės vėliavos; ištisai siuvinėti ikonostasai lydėjo karius į tolimus žygius. Taip pat ir iškilmingoje dvasininkų aprangoje, skirtoje ypatingoms šventėms, buvo naudojamas meninis portretų siuvinėjimas.[19]

Nuo seno iš Bizantijos importuojami siuvinėti audiniai buvo puiki „vaizdinė priemonė", iš kurios šio meno mokytasi Rusios miestuose. Novgorodo, Rostovo, Kijevo vienuolynuose X–XIII a. jau prasidėjo vietinių siuvinių gamyba. Galima tvirtinti, kad siuvinėjimas buvo didžiai prestižinis užsiėmimas ir Lietuvoje. Apie tai liudija vėlesni, XVI a. pirmosios pusės šaltiniai (jį pamėgusios Žygimanto Augusto seserys, ypač būsimoji karalienė Ona Jogailaitė).[20]

Freskas ir ikonas tapė išimtinai vyrai, o liturginių drabužių siuvinėjimu dažniau užsiėmė moterys. Uždarame izoliuotame viduramžių moterų gyvenime siuvinėjimas buvo kūrybinis procesas, tenkinęs jų

estetinius poreikius ir teikęs galimybę pademonstruoti asmeninį skonį ir individualius polinkius. Paprastai piešinį siuvinėjimui pateikdavo dailininkas, nors tai nebuvo taisyklė, ir įgudusios meistrės gebėjo atlikti linijinį eskizą.[21] Gavusios piešinį meistrės turėdavo įsivaizduoti, kokio spalvinio kolorito galų gale bus jų kūrinys. Fono spalva tapdavo lemiančiu faktoriumi, harmonizuojančiu kitų spalvinių akordų skambesį.

XV a. buvo naudojamos įvairiausios siuvinėjimo technikos: plokščiasis arba lygusis siuvinėjimas, įstriži dygsniai, mazgeliai, grandinėlės, atlasinė siūlė, dviguba sudėtinga siūlė ir pan. Buvo gebama tiksliai perteikti klosčių ritmą ir formas, o faktūra šiek tiek priminė mozaiką, kurios atskiras formas galima buvo pajusti lytėjimu.[22] Spalviniai sąskambiai buvo neatsiejamai susiję su siuvinio faktūra.

Didžiajame sakose pavaizduotų Vasilijaus I ir Sofijos Vytautaitės siuvinėtuose portretuose juntamas greičiau ritminis, visiškai plokščias ir siluetinis, o ne plastinis vaizdavimo metodas. Gerai matomas aiškus, kiek grafiškas kontūrinis piešinys, susmulkinta veidų traktuotė. Valdovų pora sustingusi reprezentacinėmis frontaliomis pozomis, judesiai nenatūralūs. Atrodo, lyg Vasilijus I ir Sofija dalyvautų ceremonijoje. Tik užrašai leidžia identifikuoti šiuos asmenis. Maskvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų pora, susigiminiavusi su Bizantijos imperatoriaus šeima, šiame siuvinyje pavaizduota siekiant išreikšti ir įtvirtinti dinastijos autoritetą.

Dėl atlikėjų meistriškumo, siuvinėjant veidus kūno spalvos šilkais su tam tikrais atspalviais, buvo pasiekiamas netgi portretinis panašumas – tuo galima būdavo įsitikinti lyginant siuvinėtą atvaizdą su jo prototipu ant lentos tapytoje ikonoje. Kita vertus, paprastai realaus personažo atvaizde stengtasi išskirti bruožus, būdingus tam tikram luominiam tipui. Portretų nuasmeninimas ir tipizavimas atspindėjo apibendrintą idealizuotą valdovo įvaizdį. Tad galima manyti, jog ovalinio pavidalo Vasilijaus I ir Sofijos veidų su aiškiai pabrėžtomis akimis, tiesiomis nosimis ir smulkiomis burnomis atvaizdai galėjo artėti prie portretinio prototipo tiek, kiek tai leido ikonos sąlygiškumas ir vaizdavimo simboliškumas.[23]

Didžiajame sakose veidai siuvinėti kūno spalvos šilko siūlais, o pilkos spalvos siūlai panaudoti plaukams. Veido bruožai siuvinėti plonais dygsniais rudos spalvos siūlais. Likusios detalės ir figūrų fonas siuvinėti auksuotomis ir sidabro gijomis, jas klojant ir pridaigstant.[24] Apatinę Vasilijaus I veido dalį pasiglemžia tamsiai ruda barzda (iki XVI a. barzdos nešiojimas nebuvo būtinas vyrų atributas net dvasininkams), dėl to šalia esantis Sofijos veidas atrodo stambesnis, monumentalesnis. „Stogelio" pavidalu išlenkti antakiai Vasilijui I teikia nelaimėlio išraišką, tuo tarpu Sofijos veidas greičiau valdingas ir netgi piktas. Svarumo, didingumo Sofijos Vytautaitės išvaizdai suteikia ir jos vientisas kostiumas, ypač palyginti su daug trumpesniu Vasilijaus I apdaru, kuris savo ilgiu, proporcijomis, audiniu ir netgi judesiu stebėtinai primena XIV a. Naugardo Sigtunės vartų skulptūrą (**4 pav.**).

Novgorodo meistro liejiko Abraomo skulptūra atlikta XIV a.[25] Tai gali būti autoportretas. Kaip ir daugelis iš

4 pav. Meistro Abraomo skulptūra nuo Didžiojo Naugardo XIV a. Sigtunės vartų. М. Г. Рабинович, „Одежда русских XIII–XVII вв.", Древняя одежда народов Восточной Европы, Москва, 1986, il. 33.
A sculpture by Master Abraham from the fourteenth-century Sigtuna Gates of Veliky Novgorod. From М. Г. Рабинович, Одежда русских XIII – XVII вв., Древняя одежда народов Восточной Европы, Москва, 1986, ill. 33.

Rytų atėjusių aprangos tipų, liejiko Abraomo drabužiai be esminių permainų galėjo gyvuoti ganėtinai ilgai, net šimtmečiais. Jis vilki viršutinį susiaučiamą apdarą, vadintą *svita*, arba tai galėjo būti *žiponas* ar *kaftanas*. Šis drabužis sujuosiamas medžiaginiu diržu kiek žemiau liemens (pažemintas liemuo apjuosiamas tris kartus, paliekant kabančius galus). Drabužio ilgis – kiek žemiau kelių, o siauros kelnės įmautos į minkštus aulinius batus. Vasilijaus I purpuriniai, auksu siuvinėti aulinukai dar nuo Romos imperijos laikų buvo imperatorių didybės ženklas. Be šių esminių aprangos elementų, Vasilijaus I ir Abraomo portretus suartina netgi audinio pobūdis: aiškiai matomas brangios medžiagos rombinis ornamentas. Abiejų portretuojamųjų sulenktose dešinėse rankose laikomi juos išskiriantys ženklai: liejiko rankoje – plaktukas, kunigaikščio – perlais siuvinėtas skeptras (lot. *sceptrum* – su kryžiaus – Stačiatikių kraštuose arba lelijos – tik Vakarų

5 pav. XIII a. bulgarų kunigaikštienė. M. Gutkowska-Rychlewska, Historia ubiorów, *Wrocław, Warszawa, Kraków, 1968.*
A thirteenth century Bulgarian duchess. From M. Gutkowska-Rychlewska, Historia ubiorów, *Wrocław, Warszawa, Kraków, 1968.*

Europoje pavidalo antgaliu), o kairė ranka vos vos matyti iš po apsiausto, prispausta prie krūtinės. Vasilijaus I pečius dengia itin prašmatnus kunigaikščio apdaras – *korzno.* Tai apsiaustas iš brangiausių ir ryškiausių bizantiškų audinių (paprastai auksu įaustų brokatų), kartais pamušamas kailiu. Ilgiu apsiaustas siekė blauzdų vidurį ir buvo susegamas brangia fibula arba surišamas. Dėvintieji apsiaustą *korzno* paprastai vaizduojami su laisva dešine ranka ir kaire, uždengta apsiausto skvernu. Ceremonijai skirtą kostiumą vainikuoja svarbiausias monarcho valdžios ženklas – karūna.

Kita dinastinės poros pusė – Sofija Vytautaitė alegorišku gestu abiem rankomis rodo į Vasilijų I. Šiuo judesiu išreiškiama aukščiausios valdžios semantika: didžiojo kunigaikščio valdžia – tai Dievo atstovavimas žemėje. Didžioji kunigaikštienė pavaizduota be regalijų, šioje kompozicijoje ji stovi šone ir ištiesusi rankas kreipia žvilgsnį į savo vyrą, tris kankinius ir Bizantijos imperatorių porą. Jos judesys tikroviškesnis negu likusių veikėjų.

Kaip ir viso valdančiojo luomo apranga, Sofijos Vytautaitės kostiumas išsiskiria apdarų kiekiu ir kokybe (**3 pav.**). Šis luominis požymis pasireiškė tuo, kad iš po trumpesnio viršutinio apdaro buvo sąmoningai demonstruojamas po apačia pasivilktas ilgesnis drabužis, dažnai apačioje papuoštas siuvinėta juosta. Taip būdavo suformuojamas laiptuotas siluetas. Tikėtina, kad po apačia pasivilktas ilgas, visai dengiantis pėdas Sofijos drabužis artimas bizantiškai *stolai.* Virš ilgos *stolos* siauromis rankovėmis užsivilkta trumpesnė *penula, dalmatika* ar koks kitas tiesios siauros tunikos pavidalo apdaras, greičiausiai be rankovių, sujuostas auksiniu diržu. Šiuo bizantišku ilgesnio apatinio ir trumpesnio viršutinio apdarų derinimu būdavo pasiekiami įvairūs kompoziciniai deriniai: raštuoto audinio *penula* derinama su lygaus audinio *stola* ir atvirkščiai.[26] Sofijos Vytautaitės ir viršutinis, ir apatinis apdarai iš raštuoto brokato, o tai liudija stulbinamą prabangą ir ypatingas kunigaikštienės privilegijas, suteikiančias galimybę naudotis brangiausiais to meto pasaulyje standžiaisiais, aukso siūlais ir brangakmeniais siuvinėtais ir ornamentuotais bizantiškais šilkais. Nejudriomis klostėmis krintantys brokatai būdavo įaudžiami besikartojančiais piešiniais: taisyklingais kvadratais, apskritimais, žvaigždėmis, arabeskomis, laikantis persiškų ir arabiškų prototipų.[27] Visa kunigaikštienės figūra įsupta į ilgą, raštuotą, pusapvalės formos, primenančios peleriną, susiaučiamą apsiaustą, panašų į Vasilijaus I *korzno*, sutvirtinamą ant krūtinės. Tokio apsiausto raiščiai arba dirželiai-pozumentai būdavo sujungiami dviem apskritimo formos papuošalais: raištis, pritvirtintas prie vieno apskritimo, buvo perveriamas per kitą; taip jį galima buvo pailginti arba patrumpinti.[28] Sunkus apsiaustas, tempiantis visą kūną atgal ir žemyn, formavo ir tam tikrą laikyseną: paprastai kaire ranka buvo kiek pakeliamas apsiausto kraštas, o dviem dešinės rankos pirštais raištis ant krūtinės atitraukiamas žemyn, taip paskirstant apsiausto svorį daugmaž tolygiai. Tikėtina, kad apsiavusi Sofija galėjo būti taip pat analogišku Vasilijui I apavu – raudonais aulinukais iš aksomo ar tymo. Kunigaikštienės galvą vainikuoja aukšta atviro tipo dantyta karūna (paprastai puošiama brangakmeniais, perlais ir emaliais). Kunigaikštienės dažniausiai po karūna nešiodavo trumpą skraistę, dengiančią plaukus, kuri krisdavo ant pečių ir įrėmindavo veidą.[29]

Valdovų pasirodymas ceremonijose su sunkiais, įaustais auksu ir siuvinėtais brangakmeniais drabužiais būdavo ne tik iškilmingas ir puošnus, bet ir fiziškai sunkiai ištveriamas: dažnai stipresniems tarnams juos tekdavo palaikyti už rankų, kad šie savo apdaruose-sarkofaguose gebėtų judėti.[30] Padėtis įpareigojo valdovus dėvėti itin puošnius apdarus ne tik ceremonijų metu, bet ir kasdien.[31]

Lyginant Sofijos Vytautaitės ir analogišką XIII a. bulgarų kunigaikštienės apdarą, galima konstatuoti, kad Bizantijos įtaka viduramžiais stačiatikių kraštų aprangoje buvo ilgalaikė. Laiko pojūtis buvo kitoks, jis slinko lėčiau nei šiandien, o formos pasižymėjo stabilumu bei rituališkumu (**5 pav.**). Vytautaitės apranga labai artima Bizantijos kanoniniam kostiumui: ilgas, tiesaus kirpimo drabužis iš standaus, neplastiško audinio kruopščiai slėpė natūralias kūno formas, nes kūnas – tai nuodėmių šaltinis ir jį (kaip ir visas žemiškas aistras) derėjo suvystyti (**6 pav.**) Ši ideologinė tendencija, įsikūnijusi į formą, ilgus viduramžių šimtmečius buvo būdinga Vakarų Europos kraštams, tačiau Rytų Europoje ji tęsėsi daug ilgiau nei Vakarų Europoje, kurioje galiausiai atsirado plono liemens kultas.

6 pav. XV a. Moldovos valdovų portretas. В. С. Зеленчук, Н. М. Калашникова, „Одежда населения Молдавии XV–XIX вв.“, Древняя одежда народов Восточной Европы, *1986, il. 92.*
A fifteenth-century portrait of the rulers of Moldova. From B. C. Зеленчук, Н. М. Калашникова, Одежда населения Молдавии XV – XIX вв., Древняя одежда народов Восточной Европы, *1986, ill. 92.*

Paslėptas, uždraustas, pasmerktas kūnas laipsniškai tapo gundymo šaltiniu ir ginklu. Padorumo dėsniai kito: išskirti liemenį kostiume paskatino kūniškumo siekis, susiformavęs Vakarų kultūroje kaip priešprieša kūno ir lyčių niveliacijai. Pasipriešinimas bažnytiniam asketizmui išdygo kurtuazinio puikiosios damos kulto dirvoje. Riteriška ideologija išaukštino moters grožį, ir kaip atsakas į tai kilo siekis išskirti ir pabrėžti jos formas. Ganėtinai primityvių marškinių pavidalo drabužių kirpimas buvo elementarus. Turėjo praeiti nemažai laiko, kol atsirado didžiausia drabužių kirpimo naujovė – konstrukcinis liemens atskyrimas nuo sijono. O iki to meto vienintelė priemonė išskirti, pabrėžti liemenį ištisinio kirpimo marškininiuose drabužiuose buvo jų suvarstymas šonuose arba nugaroje. Tai priversdavo audinį priglusti arčiau kūno, modeliuoti taip geidžiamas formas. Teigiama, kad suvarstymas, virtęs manija, imtas taikyti visiems aprangos sluoksniams: apatiniams marškiniams, velkamiems tiesiai ant kūno; marškinių-suknelės sluoksniui ir pagaliau viršutiniam apdarui. Galop apranga tapo tiek ankšta, kad užsivilkti ją per galvą pasidarė neįmanoma ir todėl teko atskirti liemenį nuo sijono.[32]

Europos kostiumo istorijos raidoje beveik visada vyriškas kostiumas žengė keliais žingsniais sparčiau nei moteriškas. Patriarchato sąlygomis veikli, daug keliaujanti, kariaujanti ir prekiaujanti figūra visuomenėje buvo vyras. Pasyvi ir priklausoma moters padėtis neskatino didelių naujovių jos kostiume. Tuo tarpu būtent karo žygiai ir su jais susijusi karinės amunicijos kaita vertė užsiimti apatinio aprangos sluoksnio, kuris saugojo riterio kūną nuo metalinių šarvų slėgimo, konstravimu. Su drabužių konstravimu atsirado ir galimybė atskirti liemenį nuo sijono. Toks poreikis neabejotinai kilo iš kūno poreikio laisviau judėti, o šį savo ruožtu greičiausiai skatino kario judesių praktika.

Nuo pirmojo XIV a. ketvirčio ligi XV a. vidurio Europoje vyko Šimtametis karas tarp Anglijos ir Prancūzijos. Jo metu žiedinius šarvus beveik visiškai pakeitė lakštiniai. Ir tai, kas buvo dėvima po šarvais, maždaug nuo 1340 m. išvydo dienos šviesą kaip madingiausia viršutinė vyriška apranga. Tai buvo *pourpoint* (pr.) – nuo XIII a. iki XIV a. vidurio dėvėtas vata pamuštas prigludęs apatinis drabužis, pasivelkamas po šarvais. Jo kaita aprašoma taip: jis nuolat siaurėjo, kol virto tokiu siauru, kad nebepralindo galva, tuomet teko jį prakirpti nuo viršaus ligi apačios, paverčiant *pourpoint'u* arba *doublet'u*.[33] Per XIV, XV ir XVI a. jis nuolat kito, įgaudavo vis naujų pavidalų, kaip antai, atskirtą nuo liemens sijonėlį – *baskinę*.[34]

Miniatiūroje iš prancūzų romano *Lancelot du Lac* (*Ežero Lanselotas*), sukurtoje XIII–XIV a., matome riterio kostiumą, pasižymintį madingiausia laikmečio tendencija – visomis įmanomomis priemonėmis pasiekti visiško apdaro prigludimo prie vyro figūros. Liemens atskyrimas nuo *baskinės* taip pat aktyviai tarnavo šiam tikslui (**7 pav.**). Tuo tarpu damos – karalienės Gineverės – apdaras dar nepatyrė tokių esminių pokyčių: liemuo neišryškintas, greičiau „princesės“ kirpimo – švelniai

7 pav. XIII–XIV a. miniatiūra, vaizduojanti Lanselotą ir Gineverę. М. Н. Мерцалова, Костюм разных времен и народов, *t. I, Москва, 1993, il. 173.*
A thirteenth – fourteenth-century miniature portraying Lancelot and Guinevere. From М. Н. Мерцалова, Костюм разных времен и народов, *T. I, Москва, 1993, ill. 173.*

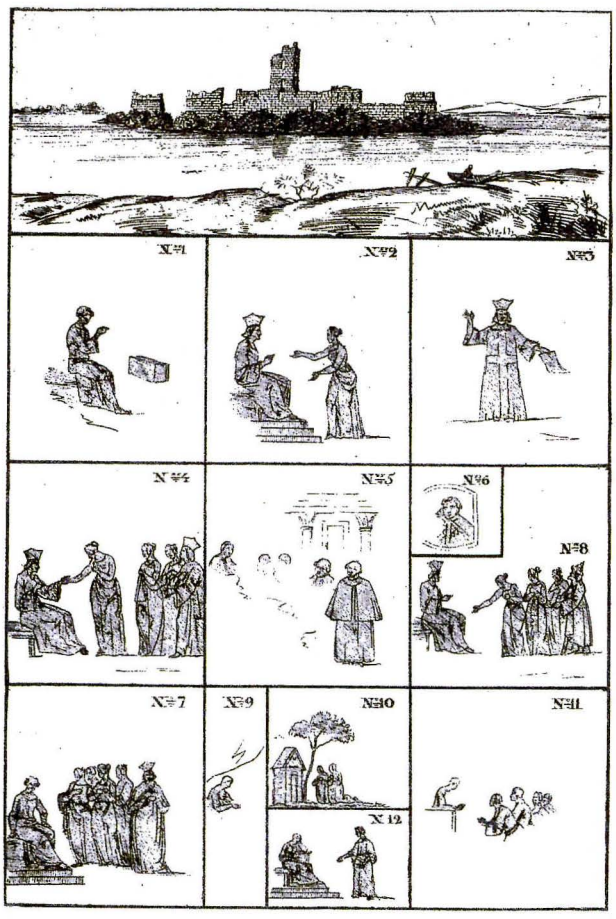
8 pav. XIX a. pabaigos piešinys, vaizduojantis Sofiją Vytautaitę, kopijuotas pagal siuvinėtą atvaizdą ant Didžiojo sakoso. Dzieje Polski ilustrowane, *Warszawa, 1900, t. 2, p. 109.*
A late nineteenth-century drawing that portrays Sofija Vytautaitė and is copied from an embroidered portrayal on a great sakkos. From Dzieje Polski ilustrowane, *Warszawa, 1900, T. 2., p. 109.*

slysta kūnu. Šiame kostiume, tikėtina, naudojamas suvarstymo principas, leidžiantis drabužiui maksimaliai priglusti prie liemens. Liemens laibumas pabrėžiamas į sijoninę ištisinio apdaro dalį įsiuvant ilgus, klubus siekiančius pleištus, platinančius apatinę dalį ir vizualiai siaurinančius liemenį.

Ši dabartinio standartinio europietiško kostiumo raidos preliudija buvo reikalinga siekiant paaiškinti, kaip formavosi kostiumo supratimas, kuriame fiziologija pasidarė svarbesnė už ideologiją, o liemuo virto „visatos centru". XIII–XIV a. Vakaruose iš esmės pasikeitė požiūris į žmogaus kūną, iš negatyvaus, matančio jame tik nuodėmių šaltinį, jis tapo pozityviu, ieškančiu grožio ir estetikos. Tai požiūrio į aprangą takoskyra tarp brandžiųjų ir vėlyvųjų viduramžių.

Kitas, grafinis visafigūris Sofijos Vytautaitės portretas, sukurtas XIX a. pabaigoje, buvo nukopijuotas iš anksčiau aprašyto siuvinėto jos portreto Didžiajame sakose (**8 pav.**).[35] Grafinis portretas, vaizduojantis Sofiją atskirai nuo sutuoktinio, kupinas XIX a. būdingų interpretacijų.

Kaip ir kitos epochos, XIX a. buvo smarkiai veikiamas laikotarpio estetinių idealų, kurie nesutapo su viduramžių, nors kaip tik šiame, XIX a. įvyko gotikos reabilitacija ir buvo rimtai imtasi laikų, ilgus amžius vadintų „tamsiaisiais viduramžiais", propagavimo. Kaip kito požiūris į viduramžių meną, iliustruoja Jeano Jaques'o Rousseau žodžiai (XVIII a. antroji pusė): „Mūsų gotikinių bažnyčių portalai kyla kaip gėdos stulpai tiems, kam užteko kantrybės juos statyti."[36] O štai pirmojoje XIX a. pusėje romantikai jau ieškojo antitezės akademiškam klasicizmui – epigoniškam antikinės klasikos sekimui – ir sėkmingai atrado kūrybiškumo ištakas viduramžiuose: „Viduriniais amžiais buvo savų karų, savų agonijų, bet buvo ir intensyvaus džiugesio. Jų auksas buvo aptaškytas krauju, tuo tarpu mūsų amžiuje viskas apiberta dulkėmis."[37] Tačiau terminas „gotika" klasicistams tebereiškė meną, kurį paliko senovės Romos griovėjai, barbarai gotai, ir buvo vertinamas neigiamai. Šiuo požiūriu gotikinis menas buvo kupinas „netobulumo" ir „netaisyklingumo". Todėl netgi perpiešiant jo palikimą, vardan „klasikinės tiesos" buvo atsisakoma tikslaus realistinio kopijavimo, ignoruojant viduramžiais suformuotus idealus, savitą estetiką, proporcinius santykius ir detales; vietoje viduramžiams būdingos specifikos – nuglaistant atvaizdą taip, kad jis taptų priimtinas savai epochai ir atitiktų jos kriterijus – vadinamosiose „kopijose" nutolstama nuo prieš kelis šimtmečius egzistavusių vidinių dvasinio ir fizinio prado ryšių.



9 pav. 1822 m. V. Smakausko piešiniai, kopijuojantys Trakų pilies rūmų XV a. tapybos liekanas. T. Adomonis, K. Čerbulėnas, Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija, *t. I, Vilnius, 1987, p. 79.*
Vincas Smakauskas's 1822 drawings that copy the remains of fifteenth-century paintings of the Trakai castle palace. From T. Adomonis, K. Čerbulėnas, Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija, *T. I, Vilnius, 1987, p. 79.*

10 pav. Rytinis tualetas. Ackermann's Costume Plates. Women's fashions in England, 1818–1828, *red. Stella Blum, N. Y., 1978, p. 56.*
*Eastern toilet. From A*ckermann's Costume Plates. Women's fashions in England, 1818–1828, *ed. Stella Blum, N. Y., 1978, p. 56.*

Tai matyti ir iš 1822 m. Vinco Smakausko pieštų Trakų pilies menių sienų tapybos fragmentų kopijų (**9 pav.**). XV a. pirmajame ketvirtyje sukurtose kompozicijose figūros niekaip negalėjo atrodyti taip, kaip jos traktuojamos šiose XIX a. „kopijose". Palyginus V. Smakausko kopijas su autentiškais XV a. pirmojo ketvirčio freskų pavyzdžiais, tampa akivaizdu, kad V. Smakausko vaizduojamų figūrų interpretacija be galo nutolusi ne tik nuo viduramžiškų freskų pobūdžio, dvasios, bet ir nuo kopijuojamų objektų išvaizdos, kostiumų. V. Smakausko kopijose freskų personažai įgijo viduramžiams visiškai nebūdingų pastangų išryškinti seksualines moters kūno formas. Tad šie piešiniai tapo daug artimesni V. Smakausko amžininko Rudolpho Ackermanno išleistiems madingiems moters kostiumo paveikslėliams (**10 ir 11 pav.**). Nerūpestingai apibrėžtos galvos su viduramžiais neįmanomais kuodeliais, putlios damos, klostėmis ne slepiančios, o tik išryškinančios savo kūno formas, ir pagaliau – pabrėžtas liemuo, viduramžiais dar anaiptol „neatrastas" ir nevaizduojamas net vakarietiškose freskose, jau nekalbant apie sukurtas pagal bizantiškuosius kanonus, – visa tai neįtikina, kad V. Smakauskas paliko mums objektyvų įspūdį apie tolimų praeities šimtmečių didžiojo kunigaikščio menėse nutapytas scenas ir jose buvusį pavaizduotą grožio etaloną.

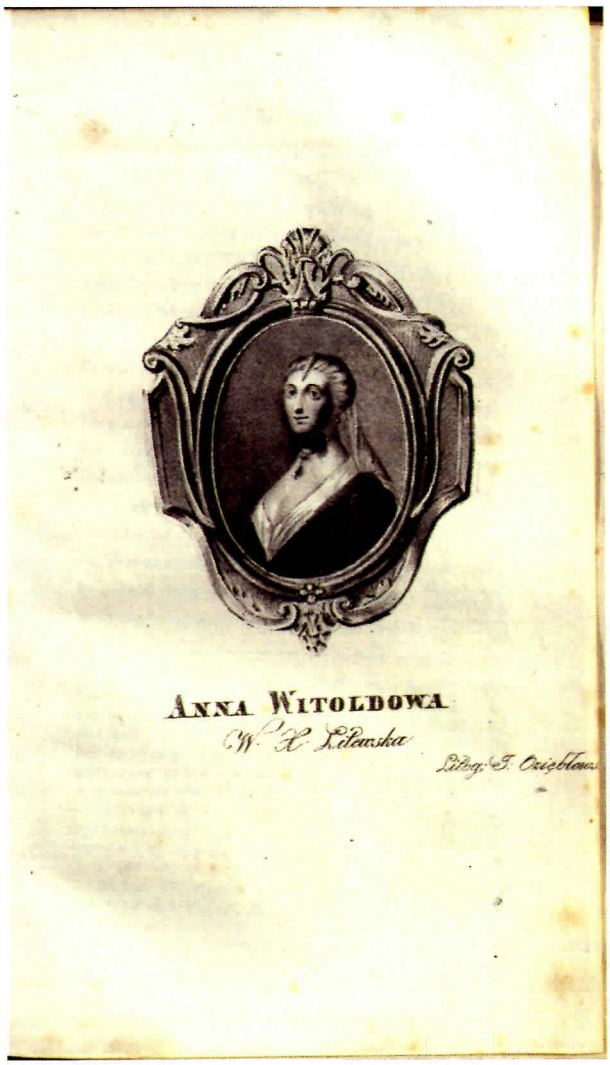
V. Smakausko atliktų Trakų pilies sienų tapybos kopijų laisvą traktuotę pateisinti galima būtų tik tuo, kad iš XV a. pirmosios pusės freskų, matyt, buvo telikę vos įžiūrimi fragmentai. Šią situaciją galima būtų palyginti su 2006 m. atrastais bizantiškosios tapybos mokyklos freskų fragmentais Trakų Švč. Mergelės Marijos Apsilankymo bažnyčioje, kuriai fundacines privilegijas 1409 m. suteikė Vytautas Didysis.[38] Bizantiško stiliaus buvo XIV a. pabaigos Vilniaus katedros kriptoje 1985 m. atrasta freska, vaizduojanti Nukryžiuotąjį su švč. Mergele Marija ir šv. Jonu Evangelistu. Šie faktai byloja, kad Lietuvos valdančiojo elito estetiniai principai buvo išugdyti Bizantijos kultūros dirvoje. Tačiau išlikusių bizantiškosios stilistikos kūrinių dabartinės Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės teritorijoje yra labai mažai.

Restauravimo nuostatos pradėjo klostytis tik 1883 m., kai buvo suformuluoti architektūros restauravimo postulatai: „Kiekvienas istorinis pastatas yra savos epochos paminklas, jį būtina apsaugoti nefalsifikuojant, reikalingi pakeitimai turi būti padaryti neimituojant autentikos."[39]

V. Smakauskas Trakų salos freskų kopijas padarė 1822 m. Tai, ką jis galėjo tuomet matyti, tikriausiai tebuvo fragmentai, kuriuos jis, nesuvokdamas bizantiškosios tapybos ir kultūros apskritai ypatumų ir nesilaikydamas nuostatos neiškraipyti istorijos bei savaip neimituoti autentikos, nevalingai falsifikavo klasicizmo mokyklos dvasia.

Dėl tų pačių priežasčių ir grafinis Sofijos Vytautaitės portretas atrodo praradęs savo viduramžišką XV a. siuvinyje įkūnytą išvaizdą ir įgavęs jam nebūdingų XIX a. bruožų. Epochos grožio idealas visuomet buvo perkeliamas į kostiumą, taip jis pasireiškė kasdieninio gyvenimo praktikoje. Moters figūra jau ankstyvojoje miestelėniškos visuomenės stadijoje buvo vertinama pirmiausia atsižvelgiant į jos kūniškus duomenis, kurie dalyti į tris atskiras dalis: krūtinę, liemenį ir klubus. Pabrėžti šias

11 pav. Pasivaikščiojimo kostiumas. Ten pat, p. 40.
A promenade costume. Ibid, p. 40.



12 pav. Onos Vytautienės portretas. T. Narbutt, Dzieje narodu litewskiego, *t. 6, Wilno, 1839, p. 380, § 1620.*
A portrait of Ona Vytautienė. From T. Narbutt, Dzieje narodu litewskiego, *T. 6, Wilno, 1839, p. 380, § 1620.*

formas galima buvo tik suspaudžiant liemenį. Taip atsirado korsetai, leidę suformuoti pageidaujamą krūtinės pavidalą ir atitinkamus klubus. „Širšės" liemuo dalijo figūrą perpus.[40]

XV a. aiškiai matoma tendencija kūną paversti ornamentu, o XIX a. atvirkščiai: ornamentas paverčiamas kūnu. Todėl Sofija Vytautaitė kopijoje įgauna išskirtinių moteriško kūno požymių, o liemuo jai dovanojamas toks, koks tapo priimtinas XIX a., bet neįtikėtina, kad būtų egzistavęs Maskvoje XV a. Laisva improvizacija galima būtų pavadinti ir kitus kopijos netikslumus: kažkodėl nutrumpinamas sijonas, atsirado gausios klostės, pakeista rankų padėtis, nesuprastas apsiausto susegimas, neadekvati karūnos forma ir pagaliau iškreiptos veido proporcijos, kurios visiškai neatitinka siuvinėto originalo.[41]

Šį teiginį patvirtina dar vienas portretas, tariamai vaizduojantis didžiąją kunigaikštienę Oną, Sofijos Vytautaitės motiną, išspausdintas Teodoro Narbuto *Lietuvių tautos istorijos* 6-ajame tome, išleistame Vilniuje 1839 m.[42] Buitinio portreto žanro, negirdėto XIV a. Lietuvoje, kūrinys, anot autoriaus, tikrai vaizduoja Vytauto Didžiojo žmoną.[43] Ką gi realiai liudija pateikiama iliustracija? Portretas sufabrikuotas XIX a., kai buvo mėgdžiojami istoriniai stiliai, taip pat ir rokokas, kuriuo tiesiog „sirgo" Napoleono III žmona Eugenija. Rokokinis Onos biustas įkomponuotas į rokokinį ovalo rėmą. Kai kurios portreto detalės prasilenkia su būdingomis rokoko stiliaus moters atvaizdui **(13 pav.)**.[44] Aksominė juostelė ant kaklo, kurią „išrado" rokokas, buvo dėvima siekiant užmaskuoti senėjimo požymius. Onos portrete pavaizduota didžiulės apimties rankovė, vadinama *gigot* (pranc. kumpinė), buvo paplitusi 1820–1830 m. Iškirptė, nors ir buvo trikampė, savo pavidalu tuomet buvo formuojama taip, kad sudarytų *karė*. T. Narbuto publikuotame Onos Vytautienės portrete ne tik nėra visiškai jokių XIV–XV a. kostiumo požymių, bet ir XVIII a. stilizacija gana nevykusi.

Tad 1900 m. buvo išspausdintas ne Sofijos Vytautaitės XV a. pirmosios pusės atvaizdas, o laisva jo interpretacija, tikriau sakant – autentiško atvaizdo profanacija, ne tiek informuojanti, kiek dezinformuojanti skaitytoją dėl neatsakingo požiūrio į seniai praėjusios epochos estetinius kanonus, kurie liko neperprasti.

Beieškant autentikos atvaizduose, be lyginamosios ikonografinės analizės, tenka remtis rašytiniais amžininkų liudijimais. Citata iš bizantiečio istoriko Laoniko Chalkokondilo (Laonicus Chalcocondyles, apie 1423 – apie 1490) *Istorijos liudijimų*, nors ir negali būti tiesiogiai siejama su Sofija Vytautaite, fiksuoja istoriškai susiklosčiusį ypatingą ryšį tarp Lietuvos ir Rusios: „[Lietuviai], kaip man atrodo, yra galingiausia tarp tautų, gyvenančių aplink šią valstybę, ir pati narsiausia, kadangi nuolat kariauja su prūsais, vokiečiais ir lenkais. Ši tauta perėmė papročius ir gyvenimo būdą iš Vakarų europiečių, bet savo rūbais yra panašūs į rusus."[45]

13 pav. Rokoko epochos damos portretas. Prancūzų mokykla. 1750–1760 m. M. H. Мерцалова, Костюм разных времен и народов, *t. III–IV, Москва, 2001, il. 67.*
A portrait of a Rococo period lady. French school. 1750–1760 From M. H. Мерцалова, Костюм разных времен и народов, *T. III – IV, Москва, 2001, ill. 67.*

Rūta Gudzevičiūtė

Two Portrayals of Vytautaitė: The Influence of a Period on the Interpretation of Costume

Summary

The person of Sofija Vytautaitė is important to the fifteenth-century history of Lithuania and Russia: being the daughter of Vytautas the Great, she was an instrument, who was able to help the duke pursue an independent Eastern policy. As the wife of Vasili I, Sofija, who had a strong personality, did everything so that her family would not lose the title of the rulers of Russia, on which both close relatives and the Teutonic Order encroached.

At the pinnacle of Moscow's government, Sofija Vytautaitė, like her husband, Grand Duke Vasili I, wore a costume befitting their ducal rank. Their situation obligated them to always responsibly represent the highest estate, i.e. their appearance was the bearer of their position. Being under the huge religious, ideological, and artistic representational influence of Byzantium, both Russia and all of Eastern Europe as well as part of Western Europe (during the early Middle Ages) were mostly influenced in the area of costume by the impulses emanating from Byzantium.

Two portraits of Sofija Vytautaitė are known, on the basis of which it is possible to make judgments about her appearance. The first is an authentic fifteenth-century *sakkos*, the outer liturgical garment of the Greek rite, the embroidered surface of which, besides all the other images, also portrays the ruler Vasili I and his wife Sofija Vytautaitė. In accordance with the Byzantine tradition, the body of the portrayed person becomes the décor, or more precisely, becomes an ornament, which is covered by the fabric of the clothing.

An imprecise nineteenth-century copy of this embroidered portrait of Sofija Vytautaitė is an obvious contemporary stylistic interpretation: contrary to the Byzantine treatment, here the ornament becomes the body. And in accordance with the nineteenth-century aesthetic conception, a woman's portrait cannot ignore the secondary sexual characteristics, i.e. the breasts, waist, and hips must be portrayed, all of which could in no way be visible in the Byzantine variant, in either an aesthetic or an ethical sense.

The nineteenth century, to which we must be grateful for the rehabilitation of the Middle Ages, nevertheless too freely interpreted the portraits of previous epochs, overly trusting to their way of seeing, which in no way coincided with the way of thinking of previous centuries.

[1] **J. I. Kraševskis**, *Vytauto Lietuva,* Vilnius, 1994, p. 64; *Вялікае Княства Літоускае,* t. 2, Мінск, 2006, p. 621. Istoriografijoje tebevyksta ginčai, kiek žmonų turėjo didysis kunigaikštis Vytautas ir iš kur jos buvo kilusios, plačiau žr. **I. Jonynas**, *Vytauto šeimyna,* Vilnius, 1991.

[2] **J. I. Kraševskis**, *Vytauto Lietuva,* p. 2, 6.

[3] Plačiau šiuos įvykius aprašo **J. Pficneris**, *Didysis Lietuvos kunigaikštis Vytautas kaip politikas,* Vilnius, 1989, p. 86, 108–113.

[4] **J. I. Kraševskis**, *Vytauto Lietuva,* p. 43.

[5] *Советский энциклопедический словарь*, Москва, 1988, p. 196.

[6] **A. Bumblauskas**, *Senosios Lietuvos istorija (1009–1795),* Vilnius, 2005, p. 223.

[7] **J. I. Kraševskis**, *Vytauto Lietuva,* p. 87.

[8] Ten pat, p. 226.

[9] *Советский энциклопедический словарь*, p. 1242.

[10] Straipsnio autorė nenurodė pilno šios šventovės titulo. – Red. pastaba.

[11] *Вялікае Княства Літоускае.* t. 2, p. 621.

[12] *Вялікае Княства Літоускае.* t. 2, p. 621; **A. Bumblauskas**, *Senosios Lietuvos istorija (1009–1795),* p. 223.

[13] *Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia. Catalogue of the Exhibition XVIII th International Congress of Byzantinists*, Moscow, 1991, p. 44–51, kat. Nr. 10.

[14] **D. Baronas**, *Trys Vilniaus kankiniai. Gyvenimas ir istorija (istorinė studija ir šaltiniai)*, Vilnius, 2000, p. 122.

[15] *Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia. Catalogue of the Exhibition XVIII th International Congress of Byzantinists*, p. 11.

[16] **D. Baronas**, *Trys Vilniaus kankiniai. Gyvenimas ir istorija (istorinė studija ir šaltiniai)*, p. 125.

[17] *Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia. Catalogue of the Exhibition XVIII th International Congress of Byzantinists*, p. 11.

[18] **M. Matušakaitė**, „Aleksandro Jogailaičio epitafija Vilniaus dominikonų bažnyčioje", *Lietuvos didysis kunigaikštis Aleksandras ir jo epocha*, Vilnius, 2007, p. 143.

[19] **Н. А. Маясова**, *Древнерусское шитье*, Москва, 1971, p. 5.

[20] **R. Guzevičiūtė**, *Tarp Rytų ir Vakarų (XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai)*, Vilnius, 2006, p. 45.

[21] *История русского искусства,* t. II, Москва, 1954, p. 270.

[22] Ten pat, p. 280.

[23] Būtina pabrėžti, kad žinių apie Sofijos portretinės ikonos egzistavimą nėra. – Red. pastaba.

[24] *Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Russia. Catalogue of the Exhibition XVIII th International Congress of Byzantinists*, p. 50.

[25] **М. Г. Рабинович**, „Одежда русских XIII–XVII вв.", *Древняя одежда народов Восточной Европы*, Москва, 1986, p. 94.

[26] **М. Н. Мерцалова**, *Костюм разных времен и народов,* t. I, Москва, 1993, p. 138.

[27] **Л. Любимов**, *Искусство Западной Европы*, Москва, 1976, p. 110.
[28] **Ф. Комиссаржевский**, *История костюма*, Минск, 1999, p. 181.
[29] Ten pat, p. 464.
[30] Ten pat, p. 488.
[31] Ten pat, p. 118.
[32] Ten pat, p. 194.
[33] Ten pat, p. 195.
[34] **М. Н. Мерцалова**, *Костюм разных времен и народов*, t. I, p. 534.
[35] Piešinys, išspausdintas Agusto Sokołowskio parengtame leidinyje *Dzieje Polski ilustrowane*, t. II: *Epoka Jagiellońska*, išleistame 1900 m. Varšuvoje ir Vienoje, nesignuotas. Šis leidinys iliustruotas dailininkų Jano Matejkos, Pranciškaus Smuglevičiaus, Wojciecho Gersono ir kitų, mažiau žinomų piešėjų darbais. Palyginus čia publikuojamų piešinių stilių, galima daryti prielaidą, kad Sofijos Vytautaitės portretą pagal mums nežinomą Didžiojo sakoso publikuotą fotografiją sukūrė Janas Matejka (1838–1893).
[36] **Л. Любимов**, *Искусство Западной Европы*, Москва, 1976, p. 9.
[37] **Г. В. Аникин**, *Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века*, Москва, 1986, p. 20.
[38] **G. Mickūnaitė**, „Byzantine Wall Paintings Discovered in the Parish Church of Trakai", *Acta Historiae Artium Balticae*, t. 2: *Art and the Sacred*, 2007.
[39] *Dailės žodynas*, Vilnius, 1999, p. 360.
[40] **Э. Фукс**, *Иллюстрированная история нравов. Буржуазный век*, Москва, 1994, p. 178.
[41] Kita vertus, nežinome aplinkybių, kuriomis šis grafinis atvaizdas buvo padarytas. Ar jo autorius turėjo galimybę įsižiūrėti į Kremliuje saugomą Didžiajame sakose pavaizduotą Sofijos Vytautaitės siuvinėtą portretą? Ar tik naudojosi fotografija?
[42] **T. Narbutt**, *Dzieje narodu litewskiego*, t. 6, Wilno, 1839, p. 380, § 1620.
[43] Onos Vytautienės atvaizdą litografavo Juzefas Ozieblovskis. T. Narbutas teigė, kad savo kolekcijoje turi seno paveikslo kopiją, italų darbo, nutapytą ant skardos. Jis taip pat neva turėjęs ir tokį patį Vytauto portretą, bet labai sunykusį.
[44] **М. Н. Мерцалова**, *Костюм разных времен и народов*, t. III–IV, Москва, 2001, p. 67.
[45] **A. Bumblauskas**, *Senosios Lietuvos istorija (1009–1795)*, p. 133.