

Е. Д. КУКУШКИНА

## ТЕКСТ И ИЗОБРАЖЕНИЕ В КОНКЛЮЗИИ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

(на примере портрета царевны Натальи Алексеевны)

В истории русской культуры особое место занимает XVII век и первая половина XVIII в. В это время развиваются и достигают расцвета историко-культурные и философско-эстетические явления, получившие название барокко.

Русское барокко было одним из проявлений общеевропейского культурного процесса, в ходе которого значительно активизировалась философская и научная мысль, развивались точные науки. Художественный стиль барокко, будучи адекватным мировосприятию своего времени, зафиксировал развитие личностного начала, формирование тенденции к оригинальности в искусстве. В то же время этот стиль отразил и сложность человека, его раздвоение между земным и небесным, между духовным и плотским началами.

Одной из важнейших черт стиля барокко была тенденция к сближению различных видов искусства. В живописи, музыке, литературе развивались общие темы, такие как *Vanitas*, *Memento mori*. Сходными были и способы их художественного воплощения. Замкнутость композиции, принцип контраста и соотнесения элементов композиции, риторичность — эти и другие принципы поэтики типичны и для живописи и для литературы барокко.

Для барокко в большей степени, чем для других стилей, было характерно активное взаимодействие различных видов искусств и их взаимопроникновение. В связи с этим барокко породило новые жанры, объединяющие различные искусства: музыку и слово (опера), слово и изображение (конклюдия). Заметную роль в культуре того времени стал играть театр, синтезирующий живопись, литературу, музыку. Поэтому одной из задач изучения барокко является комплексное исследование синтетических жанров, позволяющее выявить особенности и место каждого искусства в общей системе художественного произведения.

Портрет царевны Наталии Алексеевны, написанный неизвестным художником в связи с ее смертью и в 1717 г. преподнесенный Петру I повгород-северским протопопом Афанасием Заруцким, в некотором отношении уникален. Это единственная дошедшая до нас живописная картина, созданная в жанре конклюдии.

Особый тип гравированных изображений — конклюдий, который сформировался на Украине и в России во второй половине XVII в. и был особенно популярен в Петровское время, впервые исследован как жанр барокко М. А. Алексеевой.<sup>1</sup>

Конклюдии служили программами диспутов, фронтисписами книг, подносными листами. Это были аллегорические композиции со множеством значимых деталей, с портретами, картушами. М. А. Алексеева проследила развитие жанра конклюдий на протяжении ста лет от его возникновения в стенах духовных учебных заведений до того времени, когда в середине XVIII в. новые тенденции в искусстве подчеркнули архаичность этих полусветских композиций и сделали их самостоятельное бытование невозможным. Анализируя стилистические черты конклюдий, М. А. Алексеева находит им аналоги в других видах искусства XVII—первой трети XVIII в. и показывает, как отдельные черты этого жанра входят составной частью в новые светские композиции, например в официальную гравюру, используемую в политических целях.

Обязательным компонентом конклюдии были тексты. Тексты помещались на лентах, в картушах и рамках, выходили из уст героев. Одно из их назначений было декоративно-орнаментальное. Другое значение текстов, более важное, вытекающее из их семантики, было связано с сюжетом конклюдии, ее смыслом.

Сочетание текста и изображения, характерное для искусства барокко, мало изучено, хотя интересовало исследователей. Это сочетание было непременной частью эмблемы. Возникла своеобразная «триада», придававшая эмблеме композиционное единство: изображение, надпись или девиз и эпиграмматическая подпись. Надпись могла называть или пояснять предмет, могла озадачивать, если не находилась в прямой связи с изображением. Иногда в роли надписи выступала пословица. В результате взаимодействия изображения, надписи и подписи «за видимым изображением возникал метафоризованный „умственный образ“».<sup>2</sup>

Тексты конклюдий выступали в разных функциях. М. А. Алексеева указывает, что в конклюдиях-панегириках обязательной частью было посвящение знатному лицу. В конклюдиях, являю-

<sup>1</sup> Алексеева М. А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII—начала XVIII в. — В кн.: Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М., 1977, с. 7—29.

<sup>2</sup> Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979, с. 18, 22.

щихся программами диспутов, кроме посвящения был текст, объявляющий о публичной защите. Тексты других конклюдий раскрывали смысл изображения, поясняли символику образов. В этом, по ее мнению, сказался, хотя «достаточно наивно и прямолинейно», «отказ от условной отвлеченности, стремление к познавательности».<sup>3</sup>

В искусстве барокко ни одна деталь не была случайной. Смысл произведения рождался из сочетания деталей и их сопоставления. В формировании сюжета конклюдий роль текста была особенно велика. Наша задача — показать это на примере портрета Наталии Алексеевны.

Портрет царевны Наталии Алексеевны (1673—1716), сестры Петра I, представляет собой холст размером 235×134 см. Рисунок выполнен маслом. На подрамнике надписи: «Портретъ съ аллегорией или аллегория съ портретом» и «Царевна Наталия Алексеевна». Конклюдия включает портреты Петра I, царицы Екатерины I, великих князей Алексея Петровича, Петра Петровича и Петра Алексеевича. Портрет поступил в 1925 г. из Государственного Эрмитажа в Государственный Русский музей, где и хранится ныне (ж-3930).<sup>4</sup>

Создавая своего рода эпитафию — «надгробь смутнопечальный», неизвестный художник не забывал и о внешнем сходстве.

Известны два прижизненных изображения царевны — портрет, выполненный в 1715 г. Иваном Никитиным (ГТГ), и миниатюра Григория Мусикийского на финифти (ГИМ), сделанная в том же году и, по некоторым предположениям, с портрета Никитина.<sup>5</sup> На этих поясных портретах Наталия Алексеевна изображена полной женщиной с длинным, несколько нависшим носом, с короткой шеей, полным круглым подбородком и со светлыми волосами, уложенными в высокую вычурную прическу. Те же черты, только несколько идеализированные, видим мы на конклюдии. Наталия Алексеевна выглядит здесь моложе, чем на прижизненных портретах. Очевидно, художник хотел подчеркнуть мысль о безвременной кончине, о смерти, настигшей женщину в расцвете лет.

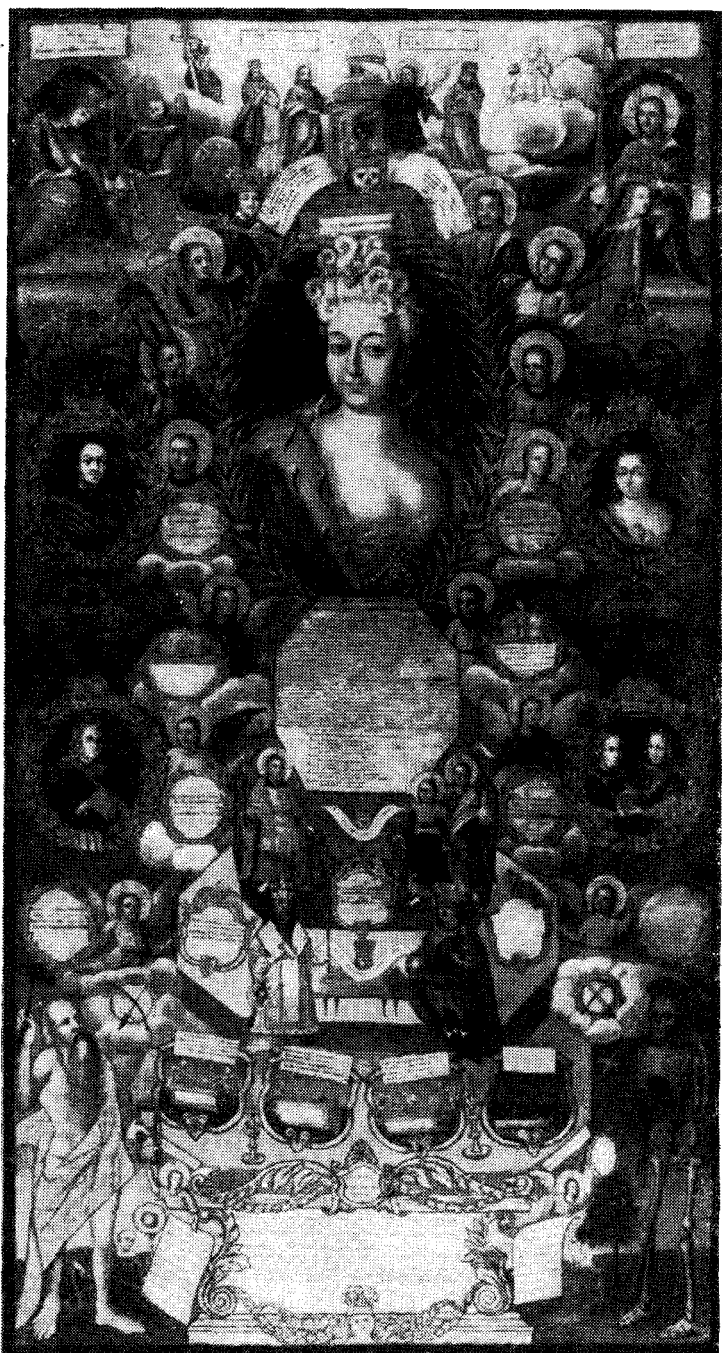
Для искусства барокко особое значение имеет «проблема портретного языка» (термин А. Г. Циреса).<sup>6</sup> Человеческий образ не раскрывался сам по себе, «изнутри». Портрет все время требовал комментария. Так же как в сарматском портрете XVII—XVIII вв., образ человека создавался с учетом «комментирую-

<sup>3</sup> Алексеева М. А. Жанр конклюдий. . . , с. 9, 13, 21.

<sup>4</sup> Государственный Русский музей: Живопись. XVIII—начало XIX века. Каталог. Л., 1980, с. 368. См. также: Портрет петровского времени. Л., 1970, с. 162—163.

<sup>5</sup> Дубовская М. И. Неизвестные портреты первой четверти XVIII века. — Труды Гос. исторического музея; Сб. статей по истории СССР XVI—XVIII вв. М., 1941, вып. XIV, с. 93—96; Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVIII века. М., 1955, с. 128—129.

<sup>6</sup> См.: Цирес А. Г. Язык портретного изображения. — В кн.: Искусство портрета. М., 1928, с. 87.



Портрет царевны Натальи Алексеевны. 1717 г.  
Государственный Русский музей, ж — 3930.

щего» значения вещей: платья, орнамента, занавеса, оружия, знаков воинского достоинства,<sup>7</sup> в конклюдии он складывался с учетом каждой эмблематической или реальной детали, композиции в целом.

Большой размер конклюдии диктовал и особый способ ее прочтения. Чтобы рассмотреть изображение Наталии Алексеевны, соотносить его с другими портретами и охватить взглядом всю композицию, пужно было рассматривать картину издали. Подойдя к портрету вплотную, чтобы прочесть текст под ним, зритель видел многочисленные мелкие детали, прежде ускользавшие от внимания. Подобное противоречие, свойственное ктиторским эпитафийным портретам на Украине, вызвало появление полуфигурных изображений с эпитафиями, написанными в пижней части картины на белой полосе.<sup>8</sup> Автор конклюдии не отказался от изображения мелких деталей. Он уделил им особое внимание. Каждая из них была значима. Пространство конклюдии, заполненное деталями и символами, требовало такого же вдумчивого изучения, как и тексты.

Портрет, имеющий по своей природе мемориальное значение, предусматривал цели восхваления. Правила, которым должны следовать сочинители, ставя себе задачей восхваление того или иного лица, закрепленные традицией, были сформулированы Феофаном Прокоповичем в трактате «De arte poetica». По его мнению, похвала должна была состоять из трех частей: прославления рода, воспитания (в котором главное — преданность богу и родителям, нравственная выдержка, запятие благородными искусствами) и из перечисления личных дарований — телесных, душевных или зависящих от судьбы.<sup>9</sup>

Создатели конклюдии — неизвестный художник и автор текстов А. Заруцкий разными средствами реализовали ту же художественную схему. Царевна Наталия показана в окружении близких ей людей. И царевна, и Петр, и Екатерина, и царевичи на парном портрете — в горностаевой мантии. Это признак царского рода. Несколько отличается от них изображение Алексея Петровича. Он в рыцарских доспехах, с накидкой на плечах. В тех же одеждах, символизирующих, очевидно, силу духа, умножение царской славы, предстает перед нами Алексей Петрович из другой конклюдии А. Заруцкого — гравюре Г. П. Тепчегорского.<sup>10</sup> Малые портреты покоятся на тулове гербового орла. Изображение орла в светской портретной живописи имело традицию. Известен портрет царевны Софьи Алексеевны в овальном мелальоне, помещенном на груди большого двуглавого орла, вы-

<sup>7</sup> Тапанаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979, с. 142.

<sup>8</sup> Белецкий Платон. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. Л., 1981, с. 72.

<sup>9</sup> Прокопович Феофан. Соч. М.; Л., 1961, с. 403—407.

<sup>10</sup> См.: Алексеева М. А. Жанр конклюдий... ил. 17.

полненный Л. Тарасевичем и снабженный виршами Сильвестра Медведева.<sup>11</sup>

О преданности богу и родителям, о нравственных качествах царевны Наталии говорится в центральном тексте, помещенном под портретом. Тексты конклюдии плохо сохранились и читаются с большими пропусками. В некоторых местах они были, очевидно, специально затерты. Но части — сохранившиеся фразы, слова позволяют судить о целом. Царевна Наталия, любимая сестра Петра I и участница его светских развлечений, организатор театра, который она содержала в 1707—1711 гг. при своем дворе в с. Преображенском, то есть женщина Нового времени, изображена протопопом А. Заруцким в соответствии с христианскими идеалами венцом благочестия и святости. Текст напоминает жития святых. О Наталии Алексеевне говорится, что она, имея многих рабынь, «сама себе служащи». «Огнем воспался святым», как «некая страдальца Христова», она, забыв о своем высоком звании, «в жестокое зело житие себя привождаше» — ходила босая, а на теле носила власяницу. Тем самым царевна Наталия, «уневествившаяся жениху своему Христу», ныне «в пресветлом чертоге увеселяется», наслаждаясь тем, что лицезреет его. Но и на небе она продолжает святое дело — «подаше от трудов своих требующим». Эта же мысль повторяется в надписи, комментирующей изображение Наталии на небе — в верхнем левом углу картины: «дверь в помощь бедным царску... яко отверзала...» Далее Заруцкий высказал мысль, являющуюся основной в этом тексте, — благочестивая царевна Наталия «победи смерть терпением» — «толика в ней... Наталии действова любовь иже к Христу». Так в духе христианской назидательной литературы Заруцкий ответил на вопрос, трижды встречающийся в тексте (на лентах, покрывающих гробы под центральным текстом, и на боковой стенке гроба — прямо над портретом царевны): «Кто мя избавит от смерти сея?», и тем самым придал изображению еще одно значение.

В барочной композиции конклюдии широко используется библейская символика. Из Священного писания заимствован образ голубя как символа души, якорь, обозначающий надежду на счастливое достижение цели — царствия небесного. Несколькими символическими значениями имеет чаша (изображена на портретах членов царской семьи). Одно основано на словах Священного писания, сравнивающих тело человека с сосудом (Ветхий завет, I кн. Царств, гл. XXI, 5; Новый завет, IV, 4), другое обозначает таинство причащения, напоминая слова псалма (XXII, 5) «и чаша твоя упоюще мя яко державна».<sup>12</sup> Наряду с христианскими символами в конклюдии использованы и новые, по-

<sup>11</sup> Об истории портрета см.: Алексеева М. А. Портрет царевны Софьи гравера Тарасевича. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1975 г. М., 1976, с. 240—249.

<sup>12</sup> См.: Уваров А. С. Христианская символика. М., 1908, ч. 1, с. 113, 115, 175—177.

рожденные стилем барокко. Это симметрично расположенные изображения шагаи, перекрещенной ветвью в окружении облаков, а также многодетальная композиция в левом нижнем углу картины, включающая человека с молотом в руке и часы (часы бытия), висящие на волоске в центре кольца из свернувшейся змеи. Эта эмблема прокомментирована в тексте, расположенном рядом с ней:

«Час бытия . . . . .  
 Клепсида . . . . .  
 . . . . . часы на власе . . . . .  
 В круглом колеси змея здесь изображенна  
 В ком . . . . . смерть многих хищает  
 Из бытия в небытие вскоре превращает,  
 . . . . .вся в мире млат изобразует,  
 . . . . .ибо мзду комуждо поделом . . .».

Надпись придавала эмблеме однозначность, не оставляя места для других толкований. Интересно, что в «Эмблематике» Альциата (1522) — первом специальном сборнике эмблем, получившем большое распространение, змея, пожирающая свой хвост, означала вечность.<sup>13</sup> Очевидно, А. Заруцкий намеренно избегал метафоричности. Смысл, который возникал при взаимодействии изображения и надписи, в конечном счете получал религиозно-философское и дидактическое истолкование.

Расположение эмблем, портретов и текстов на конклюдии строго упорядочено. Каждая деталь связана со всей композицией, но в то же время отделена от других деталей. В такой организации условного пространства конклюдии большую роль играют облака.

Облака — одна из повторяющихся деталей эмблем. В репертуаре эмблематических изображений встречаются: две руки со свечами тянутся из облаков к горящей свече. Подпись: «Без вреду света ея»; Руки, высовывающиеся из облаков, сходятся на кольце: «Верность нарушать бесчестие есть»; Рука, наполовину скрытая облаком, берет ключ: «Охотно тянуты бываем» и другие.<sup>14</sup> Облака часто встречаются в иллюстрациях украинских книг кирилловской печати.<sup>15</sup> Рука, простертая из облаков, символизировала провидение, а сами облака выполняли роль ширмы, позволяющей скрыть от глаз читателя несущественное и привлечь его внимание к значимому.

Ту же роль выполняют облака на конклюдии. Кроме того, они служат контрастным фоном для других изображений, например для крыльев ангелов.

Интерес к изображению воздушной среды и воздушной перспективы, прозрачного или влажного воздуха был характерен для

<sup>13</sup> Морозов А. А., Софронова Л. А. Указ. соч., с. 23.

<sup>14</sup> См.: *Symbola et emblemata selecta*. Amsteladami, 1705, № 181, 221, 277, 288, 289, 291, 342—344, 347, 348, 375, 520, 538.

<sup>15</sup> См.: Украинские книги кирилловской печати: XVI—XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Г.Б.Л. М., 1976.

западноевропейской живописи XVII в. Б. Р. Виппер связывает его с появлением естественнонаучных и физических открытий, а также «с основным положением пантеистического мировосприятия, согласно которому „все в природе, в мире подобно и родственно всему“, с огромным интересом к среде, окружающей человека».<sup>16</sup>

Облака, а также пейзажный фоп, служащий своего рода декорацией, задником и не создающий пространственной перспективы, какой мы видим в нижней части конклюдии, не были характерны для русской живописи, но со второй половины XVI в. встречаются в польских эпитафиях. Например, на эпитафии каноника Дитрициуса (1591, костел в Беце) изображены солнце и луна в клубящихся облаках, на переднем плане у подножия креста — череп.<sup>17</sup> В России «ленчафты», то есть ландшафты, использовались в настенной живописи для украшения царских палат. Они писались обычно под окнами или на дверях и представляли собой несколько деревьев и кустов с дальшим видом на пригорки, травы и цветы. Над дверями и окнами изображались иногда облака «голубцом с белилы» и свет. Именно так были расписаны стены в каменных хоромах царевен, построенных в 1685 г.<sup>18</sup> Выступая в роли интерьерера, такие пейзажные картинки не только украшали внутренние помещения, но и отделяли многочисленные изображения — «притчи» из евангельской истории, царские и великокняжеские персоны — друг от друга.

Изображение облаков на конклюдии рождало в сознании зрителей целый ряд представлений. В соответствии с древними славянскими верованиями воздушный океан с облаками и тучами отделял землю — мир живых людей от светлого небесного свода — царства умерших. Душа покойной царевны взлетает птицей и, преодолев волны воздушного океана, обретает вечный покой, о чем свидетельствует изображение голубя на куполе храма. Облака, полуфигурные изображения апостолов и ангелов и тексты, заключенные в картуши, создают два параллельных ряда, связывающих низ и верх картины.

Для конклюдии как жанра характерно противопоставление небесного мира и мира земного. Картина словно вставлялась в своеобразную рамку, нижней границей которой служило изображение земли, а верхней — изображение неба. Конклюдия воплощает представления человека той эпохи об иерархической структуре мира, основанные на общих религиозно-философских концепциях, так же как и школьный театр.

---

<sup>16</sup> Виппер Б. Р. Искусство XVII века и проблема стиля барокко. — В кн.: Ренессанс, Барокко, Классицизм; Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966, с. 252—253.

<sup>17</sup> Белецкий Платон. Указ. соч., с. 22.

<sup>18</sup> Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1862, ч. 1, с. 136—142.



Конюлюзии имели много общего со школьной драматургией в происхождении и среде бытования, а также в тематике и образах. М. А. Алексеева отметила такие общие стилистические черты этих различных видов искусства, как отвлеченная схоластичность, сложность и перегруженность сюжетов и образов, олицетворение различных понятий (добродетель, время, смерть, мир).<sup>19</sup> Театрализация, свойственная всем барочным жанрам, зафиксировала преобладание ритуальных форм в действиях людей, регламентированность каждого значительного поступка человека в публичной и частной жизни.<sup>20</sup> На портрете Наталии Алексеевны тексты-реплики членов царской семьи, вписанные в картуши, построены от первого лица или с переходом косвенной речи в прямую (Екатерина) и напоминают плач или молитву. В них указывается степень родства между покойной и оплакивающим ее лицом.

«Сердце об сестры . . .  
 Ибо сердцу як в гробе . . .  
 . . . . .  
 . . . . . моем сестры жити».  
 (Петр I)  
 «Сердце мое тетушки гробом . . . ставае,  
 Ибо в сердце, як в гробе от нас . . .  
 . . . . .  
 Дотоле в сердце моем . . . . . жити»  
 (Алексей Петрович)  
 «Катерина царевны царица рыдае,  
 З царицы и царевнами слезы источае.  
 Дондеже в мире русском быти,  
 . . . . . Наталии жити»,  
 (Екатерина I)  
 «Сердце нашего вдвое растерзае,  
 . . . . .  
 Донеле же о мире . . . . .  
 Дотоле . . . . .»  
 (царевичи).

От первого лица написан и текст, вложенный в уста Стефана Яворского:

«И в молитвах о тебе небесам взывати,  
 . . . . . небесы тебе царствовати».

Театральность этих реплик, намеков на произнесение их вслух подчеркивали фигуры, поддерживающие текст: они повернуты лицом к «говорящему». Реплика Петра, изображенного с державой в руке, не сохранилась. Третьему изображению его, напротив Христа, соответствует текст:

«. . . сестры умершей рыдае.  
 . . . сестры слезы источае,  
 . . . Петр по сестры воинственна  
 . . . умоляет Христа Бога торжественна».

<sup>19</sup> Алексеева М. А. Жанр конюлюзий. . . , с. 22.

<sup>20</sup> Подробнее об этом см.: Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978, с. 24—31.

Тексты А. Заруцкого были призваны передать чувства персонажей, их скорбь. Они делали то, чего не мог добиться художник живописными средствами. Тексты-реплики как бы развивали одну из сюжетных линий, являлись «лирическим отступлением» от основной и всеобъемлющей идеи конклюдии — противопоставления неба и земли, утверждения бренности всего сущего. Такие же лирические отступления — плачи или молитвы были характерны для популярных литературных жанров XVII — начала XVIII в.<sup>21</sup> Скорбь изображенных на картине людей, их сосредоточенность на мысли о покойной царице продублированы живописными средствами: изображением глиняного сосуда — символа бренности — на груди у плачущих. Головы гербовых орлов, обращенные к портрету Наталии Алексеевны, символизировали скорбь всей державы.

В искусстве барокко постоянно противопоставлялись низ и верх, земля и небо, свет и тьма, добро и зло, бог и дьявол.<sup>22</sup> Дуальное членение охватывало не только явления духовного мира, но и предметы вещного. Каждая деталь конклюдии имеет свою пару по вертикальной или по горизонтальной оси, включая портреты членов царской семьи, тексты, эмблематические изображения. Соотнесенность частей захватывает и сами тексты, придавая им значение семантических пар. Насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, реплика Петра I идентична по смыслу реплике Екатерины; слова, вложенные в уста Алексея Петровича, близки словам малолетних царевичей. Непостоянная судьба, возносящая человека, дающая ему «венец царский», а затем ввергающая его в темные бездны, описывается в виршах от лица самой Наталии Алексеевны — «от нея же, благочестивейшей, в последнее целованье» обращенных «ко правоверным всем» (текст под портретом):

«Человече, откуда ли в свет . . . приходиши,  
 Наталия царевна . . . в гробе меня зриши.  
 Процветала в царстве славна . . . Востоку,  
 Здесь лежу . . . ж взял в пещеру глубокоу.  
 Кратка непостоянна . . . слава,  
 Ибо влагается в гроб царевнина глава.  
 Рци, человече . . . . . приносит,  
 Самый венец царский слезами оросит.  
 Вскоре цвет . . . увянет, недолго светлеет,  
 Слышишь . . . от . . . гроба положен зчернеет.  
 Се чти, прочтенна держи, слезами ороси,  
 О Наталии бога милосердна проси».

Употребление глаголов в повелительном наклонении: «рци, чти, держи, проси» — еще одно свидетельство «театральности» текстов, их обращенности к зрителю-читателю. Особенность

<sup>21</sup> Державина О. А. Развитие сюжета в переводной новелле XVII в. и его отражение в миниатюре. — ТОДРЛ. М.; Л., 1960, т. XIV, с. 389.

<sup>22</sup> Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981, с. 92—94.

театра, состоящая в том, что любые изображаемые на сцене события происходят на глазах у зрителей, строятся на использовании условного настоящего времени. Конклюзия пользуется таким же условным временем. События, отошедшие в прошлое — смерть и похороны царевны, — изображаются создателями картины не только как происходящие в данную минуту, но как происходящие всегда, имеющие вечный, вневременной смысл. Такой прием часто использовался в надгробных надписях. Надпись на могиле П. А. и Н. И. Пуколовых в Александро-Невской лавре построена на таком же приеме:

«Прохожий, ты идешь,  
Но ляжешь, так как я!  
Присядь и отдохни  
На камне у меня.  
Сорви былиночку и  
Вспомни о судьбе.  
Я дома. Ты — в гостях,  
Подумай о себе!»

Художественное произведение не создает иллюзии действительности, но «как бы вторгается в реальную жизнь, втягивает зрителя в свой собственный мир».<sup>23</sup> Итог всему изображенному подведен в тексте, расположенном справа в нижней части картины:

«Глас достойно . . . . .  
Пресветлую . . . . .  
. . . . . изсыхам  
Яко . . . зжираемы свец згораем,  
Так от смерти бываем в прах обращаемы.  
Образ сего в Пресветлой царевне имамы.  
Ибо ю в темновидном гробе созерцамы».

Конклюзия, как и икона,<sup>24</sup> оперирует не конкретным временем и конкретным пространством, она воспроизводит не какое-то мгновение бытия, а бытие вообще.

Представление о безграничной протяженности естественного пространства, свойственное тому времени, выразилось в особом понимании художественного пространства. Его нельзя было воспринимать как застывшее мгновение. Чтобы преодолеть статичность, художник включил в конклюзию несколько сюжетов, имеющих развитие во времени. Он воспользовался приемом, известным по иконописи и книжным миниатюрам, — показал несколько эпизодов с одними и теми же персонажами. Трижды изображен Петр I — стоящим возле гроба с державой в руке слева от местоблюстителя патриаршего престола Стефана Яворского, в овальном портрете на тулове орла и в верхней части картины — сим-

<sup>23</sup> Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 158.

<sup>24</sup> Лихачева В. Д. Своеобразие композиции древнерусских икон. — В кн.: Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971, с. 30.

метрично изображению Христа. Направление движения этого сюжета — снизу вверх и по часовой стрелке вокруг центрального портрета — указывало порядок чтения конклюдии. Такая последовательность была аналогична «чтению» икон с клеймами. Отчетливо выражено в конклюдии и горизонтальное движение — слева направо. В верхней части картины Наталия Алексеевна изображена сначала склонившей голову перед смертью (скелет с веслом), а затем стоящей на коленях перед Христом. В текстах, помещенных над этими эпизодами, обыгрывается образ снятого и надетого снова венца:

1. « . . . погою . . . смерть ужасна,  
 Нищих . . . и царских палат неучасна.  
 . . . . .  
 Главы царевны венец истащаю.
2. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . . превелия славу,  
 . . . . . Христос Бог вендом ея главу».

Частью этого сюжета следует считать и симметрично расположенные изображения Петра I и Христа. Петр «слезы источает», «умоляет Христа Бога» о своей сестре, и Христос украшает «венцом ея главу». Так пересекаются вертикальная и горизонтальная сюжетные линии.

Горизонтальное расположение эпизодов не всегда развивало сюжет во времени. Такая композиция могла служить и развитию смысла. В нижней части картины в четырех картушах изображены гроб и скелеты, сначала играющие черепом, увенчанным короной, а затем скелет, косящий траву. Судя по трем частично сохранившимся текстам, все четыре эпизода имели словесные аналоги:

1. . . . венец золотый и скипетр удобный  
 З царской сестрицы совлек смутный сундук гробный  
 З . . . мком золотым и ка . . . в едином умещает,  
 Смерть в гробе в прах вскоре обращает.
2. Горе . . . стрела . . .  
 Царска . . . сущих . . .  
 Наталия царевна вложена  
 Остреем смерти жалов в гроб низложена.
3. Потеха смерти видом человечесим вергати  
 Бытия в небытие. . .  
 Яко пресвятую Царевну з сирестола вергае,  
 Царска рода главою як смерть играе.

В этих виршах сюжетобразующую роль играет тема смерти. Варьируя одну и ту же тему, тексты в то же время логически развивают ее. Смерть совлекла «венец золотый» с «царской сестрицы», уложила ее своими жалами в гроб, а теперь играет «царска рода главою». И все это — «потеха смерти».

То, что конклюдия художественными приемами близка иконе и книжной миниатюре, помогает интерпретировать изображение храма в верхней части картины. «Показать, что действие про-

исходит внутри зданий с помощью сводчатых темных проемов — одно из немногих правил, которым миниатюрист следовал неуоснительно. Такие темные проемы изображаются в миниатюрах довольно часто. Они служат к тому же хорошим фоном для поднятой руки с указующим или благословляющим жестом».<sup>25</sup> Здание, изображенное над портретом царевны, венчает всю центральную композицию картины. На него указывают апостол Петр и ангел. Центральная часть картины — изображение реального события, происходившего внутри храма, похорон Наталии Алексеевны.

То, что содержание и техника сближают конклюдацию с жанром посмертных портретов, развитым в украинском и польском искусстве, отмечала М. А. Алексеева.<sup>26</sup> Русские люди были знакомы с польской погребальной помпой. Во времена Смуты «русские не раз могли быть свидетелями траурных церемоний как поляков, так и украинцев, запорожских казаков... Обычай же казаков в той области... были очень близки польским».<sup>27</sup> Польскими влияниями среди прочих причин объясняется появление в России надгробных портретов, а также некоторых композиционных элементов в украинской живописи, например стихотворных эпитафий на ктиторских портретах.<sup>28</sup>

В изучаемой нами конклюдации многократно повторяется одна и та же геометрическая фигура — восьмиугольник. Она напоминает по форме польский надгробный портрет XVII в. (в XVIII в. чаще встречался шестиугольник), который крепился на торцовую стенку гроба. После похорон такой портрет помещался с соответствующей надписью на стену костела и выполнял роль эпитафии.<sup>29</sup> На конклюдации в восьмиугольник заключен центральный текст — «житие» Наталии Алексеевны и силлабические стихи от ее имени. Нижние стороны двух частично совпадающих восьмиугольников служат условной опорой для двух групп фигур, стоящих возле гроба. Проведя мысленно линию, отделяющую верхнюю и нижнюю части картины — «небо» и «землю» — от центральной части с портретом царевны и ее близких, также получим восьмиугольник. Очевидно, эта геометрическая фигура сама по себе была значащей, указывала на обрядовую принадлежность изображенного на картине.

Портрет Наталии Алексеевны имеет овальную форму, как было принято на богатых похоронах, где кроме портрета на стенке гроба присутствовал и другой, более торжественный. Та-

---

<sup>25</sup> Лихачев Д. С. «Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах. — В кн.: Литература и живопись. Л., 1982, с. 106.

<sup>26</sup> Алексеева М. А. Жанр конклюдий... с. 17.

<sup>27</sup> Тананаева Л. И. Погребальные формы в Польше и России в XVIII веке. Некоторые связи и параллели. — Советское искусствознание, 1981, № 1, с. 108—109.

<sup>28</sup> Белецкий Платон. Указ. соч., с. 51, 52.

<sup>29</sup> Тананаева Л. И. Сарматский портрет, с. 207.

кой портрет «мог быть повешен над саркофагом, его могли держать в руках, указывая на него зрителю, аллегорические фигуры».<sup>30</sup> В конклюдии эти два приема совмещаются. Материальные свойства изображенных предметов для художника несущественны, поэтому гроб не покоится на прочной основе, а висит в некоем условном пространстве под текстом-эпитафией. К нему обращены лицами четыре фигуры. Масштабное несоответствие — гроб значительно меньше портрета — результат иерархической перспективы. Художник использовал в конклюдии почти полный набор символических изображений смерти. Здесь и песочные часы, намекающие на скоротечность бытия, и череп, и скелеты: с косой в руке и скелет, рубящий дерево (справа внизу), скелет с веслом (в левом верхнем углу). Характерно при этом, что он изобразил не догорающие или потухшие свечи, входящие в группу «vanitas», а длинные, горящие, как это могло быть на самих похоронах. Петр и местоблюститель патриаршего престола Стефан Яворский стоят по обеим сторонам гроба как участники траурной церемонии.

Трудно сказать, является ли конклюдия изображением самой церемонии или ее «программой», был ли А. Заруцкий свидетелем похорон или составил композицию, сообразуясь со своими собственными представлениями о похоронном ритуале. Наталия Алексеевна скончалась 18 июня 1716 г. Петр I находился в это время в Данциге. Узнав о смерти сестры из письма кн. Меншикова, он распорядился построить в Александро-Невской лавре для ее погребения церковь Воскресения Лазаря.<sup>31</sup> В 1717 г. Рубцов сообщал архимандриту Феодосию, что «в монастыре строить начали палатку, где положено будет тело благородных государыни Великая княгини Наталии Алексеевны, за алтарем, вскоре свершится».<sup>32</sup> 17 октября 1717 г., в день святого Лазаря, Петр присутствовал при выносе и погребении тела сестры. Возможно, конклюдия изображает некоторые моменты именно этой траурной церемонии. 26 апреля 1719 г. в Лазаревской церкви был похоронен малолетний сын Петра, царевич Петр. 24 октября 1723 г. тела царевны Наталии Алексеевны и царевича Петра Петровича были перенесены в Благовещенскую церковь Александро-Невской лавры.

Русские погребальные обряды XVIII в. изучены еще недостаточно, поэтому трудно судить о том, какую роль играли в них польские традиции, пришедшие через Украину. Однако некоторые элементы траурного церемониала, установленного Петром I по западноевропейскому образцу, сохранялись более ста лет. Похороны Александра II в 1881 г. сопровождалась погре-

<sup>30</sup> Там же, с. 211—216.

<sup>31</sup> Ни сама церковь, ни ее изображения не сохранились. За консультацию по этому вопросу благодарю Г. А. Шкоду, хранителя Музея городской скульптуры.

<sup>32</sup> Описание Архива Александро-Невской лавры за время царствования императора Петра Великого: 1717—1719 года. СПб., 1911, т. 2, стлб. 170.

бальным шествием, в котором участвовали фигуры, олицетворяющие Жизнь и Смерть. «Жизнь была представлена закованным в золотую броню рыцарем, верхом на покрытом золотой парчой коне. Смерть же олицетворял рыцарь в черных доспехах, следовавший пешком... Четыре края высокого балдахина были уставлены рядами рыцарских племов с колыхающимися перьями... Гроб, покрытый золотой парчой, стоял на высоком помосте».<sup>33</sup>

История возникновения портрета как жанра живописи связана с мыслью о существовании человеческого рода. Назначением и польских надгробных портретов и русской «парсуны» было напоминать живущим об их предках и как бы продлевать умершим жизнь в кругу сородичей. Портрет Наталии Алексеевны написан в то время, когда история светского портрета только начиналась, и идея рода в нем является одной из организующих идей. Для создания образа царевны кроме сходства ее изображения с оригиналом важно было показать принадлежность ее к определенному роду. Детализация материального мира — изображение одежды — тоже служила родовому соотношению. Конклюзия близка иконам типа «древо», в которых были так же отчетливо выражены три пространственно-временных яруса: земля, мир суций и небо. «Противопоставление верха и низа, небесного и земного, материального и духовного сочетается и с идеей их связи, воплощением которой является древо, прорастающее через все три яруса вселенной».<sup>34</sup> Еще более отчетливо черты композиции типа «древо» видны в другой конклюзии А. Заруцкого — гравюре Г. П. Тенчегорского (1717), на которой многочисленные портреты помещены в круглые рамочки или в чашечки распускающихся цветов.<sup>35</sup> На конклюзии-портрете Наталии Алексеевны слова, которые «произносят» члены ее семьи, не характеризуют ни царевну, ни говорящего. Чувства, выраженные в них, это чувства, которые должны испытывать родственники в данной ситуации. Не случайно в текстах указана степень родства, в котором состояли «говорящие» и царевна: сестра, тетушка. Тексты и живописные детали служат здесь одной цели.

Наталия Алексеевна как личность изображена тоже не такой, какой она была на самом деле, а какой, какой должна быть сестра Петра I в представлении протопопа Заруцкого, каким должен предстать человек перед богом по христианским представлениям. Образ человека на конклюзии создавался не изображением его индивидуальных качеств, а суммарно, из живописных деталей и текстов, скрепленных сюжетом, имеющим более

<sup>33</sup> Бенуа Александр. Мои воспоминания. М., 1980, кн. 1—3, с. 385—386.

<sup>34</sup> Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богородице Владимирской» (Опыт историко-культурной интерпретации). — ТОДРЛ. Л., 1984, т. XXXVIII, с. 292.

<sup>35</sup> Алексеева М. А. Жанр конклюзий..., ил. 17.

широкое значение, чем личность человека, значение всеобъемлющее.

Конклюзия «многослойна» по своему смыслу. Этим она похожа и на книгу и на древнерусскую книжную миниатюру. Конклюзию следовало внимательно рассматривать в том же порядке, как и икону, вчитываться в тексты. Надписи и тексты имели различное назначение. Они уточняли смысл эмблем, условно передавали речь, развивали сюжет во времени или расширяли значение изображенного. Конклюзия предполагала длительное изучение. Поэтому в восприятии зрителя-читателя она не была статичной. Слово в живописи «как бы останавливает время», потому что обращено к вечному.<sup>36</sup> Но слово рассказывает и о том, что происходит на конклюзии «сейчас», поэтому оно обращено и к «настоящему». Такое совмещение времен в пределах одного произведения обладало особым воздействием на зрителя. Не случайно в подписях, сделанных на иконах, прошедшее время часто переправлялось на настоящее.<sup>37</sup> Сочетание живописных и словесных сюжетов конклюзии, вызывавшее необходимость продолжительного ее изучения, было способом, которым преодолевались статичность живописи. В этом стремлении «преодолеть повествовательную статичность изобразительного искусства в передаче развивающегося действия, развить повествовательные возможности живописи и создать в живописи некоторое „преодоление времени“»<sup>38</sup> сказалось влияние литературы, ее композиционных приемов. В портрете-конклюзии переплелись различные художественные традиции.

Новгород-северский протопоп А. А. Заруцкий и неизвестный художник создали картину в прославление царского рода. В том же 1717 г. Заруцкий закончил толкование на Евангелие от Иоанна «Хлеб ангельский» (ГПБ, собр. СПб. ДА, № 57), насчитывающее около 800 листов. Оно посвящено Петру I.

---

<sup>36</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 27.

<sup>37</sup> Там же, с. 26.

<sup>38</sup> Лихачев Д. С. «Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах, с. 95.