

«ПОРТРЕТ ПЕТРА I В ГРОБУ» И.-Г. ТАННАУЕРА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

*Работа представлена кафедрой русского искусства Института имени И. Е. Репина.
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, профессор И. Г. Романычева*

В статье анализируется иконологическое значение одного из портретов И.-Г. Таннауера 1725 г. Автор приходит к выводу о том, что ранее на основании близкой иконографии портрет был ошибочно отнесен к типу портретов-раритетов, связанных в XVIII в. с деятельностью Кунсткамеры и Академии наук.

The article deals with the iconological meaning of one of the portraits painted in 1725 by J.-G. Tannauer. The author shows the falseness of the previous opinion that was based on the comparison with the similar iconography and referred the portrait to the group of rare portraits connected with the activity of the *Kunstammer* and the Academy of Sciences in the 18th century.

«Портрет Петра I в гробу» 1725 г. из собрания Государственного Эрмитажа, приписываемый кисти немецкого живописца первой четверти XVIII в. И. Г. Таннауера¹, работавшего в качестве гофмалера при дворе Петра I², отнесен к типу портретов-раритетов, как утверждает О. С. Евангулова в книге, посвященной проблеме становления художественных принципов Нового времени. Новизна и близость иконографии произведений подобного рода в русском искусстве первой половины XVIII в. позволяет автору объединить посмертные изображения в один тип. Описывая данное явление, автор отмечает, что «в отличие от портретов Петра I на смертном ложе И. Никитина и Таннауера модели в работах конца XVII столетия показаны как жи-

вые»³. Автор указывает, что в посмертных произведениях предшествующего периода «вера в загробное блаженство не позволяет представить усопшего иначе как воскресшим», и считает, что функцией подобных изображений в прошлом было «оживление умерших»⁴. Портреты-раритеты автор характеризует следующим образом: «Документальная фиксация натуры не исключает, впрочем, присутствия в этих произведениях эстетических особенностей, хотя и весьма своеобразного свойства... В таком варианте посмертный портрет сближается с тем, который может быть обозначен как портрет-раритет и связан деятельностью Академии наук и Кунсткамерой»⁵. По мнению автора, традиции портрета-раритета жили довольно долго. В 1737 г. И.-Г. Бру-

нер выполнил «Живописную картину умершего японца Козьмы Шульца»⁶, и, надо отметить, почти в это же время швейцарский художник Г. Гзель исполнил «Портрет умершего мальчика-эфиопа». Однако если последние произведения действительно связаны с деятельностью Кунсткамеры, то посмертный портрет Петра I в гробу кисти Таннауера, на наш взгляд, ошибочно ставить в один ряд с портретами-раритетами.

Задачей статьи является доказать типологическое отличие портрета кисти Таннауера от портретов-раритетов, связанных с деятельностью Кунсткамеры, опираясь на литературные и эмблематические источники, а также на культурно-исторический контекст, в котором создавалось, воспринималось и функционировало произведение. Важным является указать не только на иконографические источники изображения, но и выявить его иконологическое значение. Раскрытие культурного контекста и выявление «риторической составляющей произведения»⁷ позволяет, на наш взгляд, объяснить типологические разновидности внутри этой группы живописных произведений.

Портреты-раритеты, связанные с деятельностью Кунсткамеры, позволительно относить к кругу барочных эмблематических тем *Vanitas* («Тщетность, суета») и *Memento mori* («Помни о смерти»), которые в течение всего XVI в. были постоянным не только Контрреформации и иезуитского театра, но и протестантского барокко. В русской живописи, усваивавшей в первой четверти XVIII в. традиции европейского барокко, эти темы были заимствованы из голландского натюрморта. Известно, что Петр I, будучи в Амстердаме, «познакомился со швейцарским «малером» Г. Гзелем, которого пригласил в Петербург, где он упорядочивал и украшал приобретенные Петром «раритеты», а также сам «сочинял» «прекрасные рисунки так называемой смиренной жизни и суеты, например, смертную голову (череп) с погасшею, но еще дымящейся свечою, спокойно лежа-

щие музыкальные инструменты», т. е. разрабатывал мотивы *Vanitas*, типичные для дидактического барокко»⁸. К кругу этих произведений, на наш взгляд, относятся и более поздний «Портрет умершего мальчика-эфиопа» Г. Гзеля и «Картина живописная умершего японца Козьмы Шульца» И.-Г. Брунера. Вряд ли эти произведения можно назвать портретами, так как, помимо этнографического элемента, в них не содержится никаких характеристик личности. Между тем их символическое значение было велико. Созданные позднее, эти произведения продолжали функционировать в кругу прочих раритетов Кунсткамеры. Возможно, создание и помещение в коллекцию подобных изображений соотносилось с самой эмблематической анатомией Фредерика Рюйса, чье собрание раритетов было приобретено Петром I для Кунсткамеры и чья оригинальная «*Anatomia memento mori*» с 22 таблицами была напечатана в Амстердаме в 1652 г.⁹ В. М. Живов, в свою очередь, указывал, что европеизация носила прежде всего семиотический характер (анатомический театр был важен явно не с прагматической, а с символической точки зрения)¹⁰. Ссылаясь на сообщение Корба от 7 февраля 1699 г., автор сообщает о том, что по возвращении в Москву царь сам устраивал там анатомический театр: «Медик Цоппот начал анатомические упражнения в присутствии Царя и многих Бояр, которых побудил к этому Царский приказ, хотя такие упражнения и были им противны». Интересным является то, что сами анатомические упражнения носили зачастую эмблематический характер и символизировали собой вполне отвлеченное понятие. Например, демонстрация анатомом дыхательного горла и пищевода при анатомировании умершего символизировала порядок. В эмблематике Иоанна Самбукуса 1556 г. подобная эмблема озвучена девизом «*Ordo*» («Порядок») и сопровождается следующей подписью: «Есть один путь, который еду и питье к желудку проводит, есть и другой для дыхания, которое бег жизни поддерживает. Остроумная приро-

да эти пути разделила, чтобы каждое направление служило своему предназначению. Если кусок или глоток повреждает дыхательный путь, то возникает кашель и неприятное чувство. Нет ничего лучше, чем порядок, который запутанную беспорядочность разрушает, и «все обретает свое прочное место при подсчете», - как гласит мудрость. Ты, Стурмиус, снова и снова поучаешь в своих риторических писаниях, замечать эти особенности, пронизывающие всю нашу жизнь»¹² (по Иоанну Стурмиусу)¹³.

В эмблематике петровского времени, в книге «Эмблемы и символы» 1705 г., которая была издана в Амстердаме, изображение умершего в круглом медальоне сопровождается надписями на четырех языках:¹⁴

Lethi vis inevitabilis - Сила смерти неизбежна (*лат.*).

Nulle prevoyance a la mort - Никто не минует смерти (*фр.*).

Der Tod ist unvermeidlich - Смерть неизбежна (*нем.*).

Death cannot be avoided - Смерти нельзя избежать (*англ.*).

Трудно представить функции подобных изображений за пределом очерченных тем. Несмотря на то что портреты умерших кисти Г. Гзеля и И.-Г. Брунера написаны с конкретных моделей, им все же присуща в большей степени имперсональность.

Изображение умершего властителя, хотя и входит в круг барочных мотивов *Memento mori*, уже в ранней барочной эмблематике имело несколько иной смысл. Вряд ли умерший император на портрете И.-Г. Таннауера, проводник идей, почерпнутых у голландского анатома, становится объектом созерцания, который лишь указывал на то, что человеческая жизнь есть песчинка в неумолимом беге времени. Напомним, что на «Портрете Петра I в гробу» И.-Г. Таннауера изображено бледное восковое пятно лица; голова умершего по-

коится на красной подушке с золотыми кистями; из-под золотого парчового покрывала видна белая рубашка; справа свисает край голубой, подбитой горностаем мантии. В портрете художника формы лица выглядят действительно безжизненными и застывшими в обрамлении темных волос. В барочной эмблематике изобразительный мотив властителя в гробу описывается так: «Когда лежащий в гробу властитель больше не отбрасывает тени, льстец покидает дом»¹⁵. Надо отметить в картинке эмблемы торжественно убранное тело покойного и подушку с кистями под головой, что присутствует и в портрете кисти Таннауера. Подпись под картинкой эмблемы гласит:

L'ombre tousiours suyt le corps qui Fa fait,
Et yceluy faillant, elle default:
Semblablement, quand le Prince est default,
Le flateur fuyt, et s'en va de plain saut.

(Тень всегда сопровождает тело, которое ее отбрасывает.

Если оно исчезает, также пропадает и тень.
Так убегает льстец, когда властитель умер,
И бежит огромными шагами¹⁶.)

Неоднозначность подобного изобразительного мотива отражена и в эмблематической поэзии того времени. Например, в первой из пяти книг «Пентатеугума» («Пятикнижия») Андрея Белобоцкого «О смерти»¹⁷. Белобоцкий шел по пути, проложенному польским поэтом-переводчиком Брудецким. Источником пятой книги «Пентатеугума», как указывает А. Х. Горфункель, является поэма Якоба Бальде (1604-1668) «О суете мира», написанная на латинском и немецком языках и выдержавшая 15 изданий. На польский язык она в XVI в. переводилась дважды¹⁸. Строки из первой книги, которые позволительно соотносить с изобразительным мотивом «Портрета Петра I в гробу» кисти Таннауера, звучат так:

«Лице, что воск растопится, яснее очи помрачают,
Дух твой в горле затворится, язык, уста обнемеют.
Спадет с лица краска, жилы крови ея лишатся,
Облдеешь, брате милый, егда Харон явится.

Тверда будет постель главе, мила, что соль кому в очи,
 Рекут друзья прежде в славе, ну, мертвече, в темне ночи.
 Днесь до лица земли челом всяк бьет твоей милости,
 Утро ляжеш под полом, в сердце их неблагодарности...»¹⁹

«Жил еси в палатах честных, в темней тюрьме поживеши.
 Заболит бок от стен тесных, смрадныя чаши спиеш.
 Боярин крестянину, царь холопу равни будут,
 Златая риза в холстину пременится, чести збудет.

Кому добра останутся после тебе не ведаешь.
 Кто на престол твой всадится, сын или странный не знаешь.
 Села, города и крепости и стены падут каменные,
 Не останут токмо кости с плоти тебе обнажение...»

«Лежи убо на сем ковре не жди от нас челобития,
 Яко в очах, в сердцу равне память твоя переменится.
 Все приятство, всяка дружба, в гроб с тобою положенна.
 Власть господня, рабов служба на век вечный отложена»²⁰.

В этих строках можно найти явные отсылки к содержанию вышеупомянутой барочной эмблемы с изображением властителя в гробу.

Портреты-раритеты первой половины XVIII в., возможно, должны были восприниматься в эмблематическом контексте и функционировать в кругу раритетов Кунсткамеры и произведений, соотносимых с распространенной в то время складной гравюрой «Зерцало грешного» Леонтия Бунина, в которой содержатся эмблематические изображения со стихотворными подписями на темы круга Memento mori и Vanitas²¹. Посмертный портрет Петра I работы Таннауера, запечатливший личность иного масштаба, лишь косвенно перекликается с этими темами. Его следует соотносить с произведениями иной направленности. Известным примером может служить аллегорическая школьная драма «Слава печальная», которая была поставлена 26 декабря 1725 г. учениками Московского гошпиталя. «Драма прославляет Петра и оплакивает его смерть. Она проникнута духом петровских реформ и сознанием их значительности»²². Необходимо заметить, что все же в драме глорификация явно преоб-

ладает над мотивами Vanitas. Мотив бренности жизни выступает на первый план лишь в «Антипрологе». В драме Петра I прославляют Афина Паллада, Марс, Нептун, аллегорическая фигура «Вечность» и другие аллегии и персонификации. Горько оплакивает смерть Петра I аллегорическая фигура России: «Триумфует, глаголю, вечность, но рыдает, слезит, стонет от горести души своей, плачет неутолимо любезная его мати, драгое его государя отечество, приседшая ко гробу Россия бедная, осиротевшая Россия»²³. Один из персонажей (Гениуш) так объясняет богам Олимпа и России загадку фигуры «Предуvedения»: «Государь есть болящи, / косе смерть грядущу, / скоро быть имущу, / умершу, болезни / и печали слезны / Россияне приидут, / долго не отыдут»²⁴. Ответная реплика России содержит восклицание: «Может ли это статься Росийско светило / Петр император, солнце чтоб себе затмило»²⁵. Еще один аргумент в пользу внутрижанрового отличия портретов-раритетов и посмертных изображений императора - культурно-исторический контекст в котором функционировал портрет. Он тесно связан с похоронным обрядом, который

был в Петровскую эпоху подчинен эмблематической рыцарской идее, прокламирующей служение отечеству²⁶. Как отмечал С. И. Николаев, символическая фигура рыцаря была введена в похоронный обряд самим Петром I²⁷. Она появилась в 1707 г. на похоронах адмирала Ф. Ф. Головина, рыцарь присутствовал и в похоронной процессии генерала Ф. М. Кантакузена. По мнению исследователя, эмблематическая фигура рыцаря, введенная в обряд Петром, служила прославлению выдающихся личностей: «Глорификация *Homō militans*, человека воюющего, имела более узкий прикладной характер, как одно из средств создания дворянской элиты, «рыцарского сословия». Из полностью подавленных «рабов» Петр хотел создать «сынов отечества». И «отец отечества» и «сын отечества» появились почти одновременно, обозначив новый идеал служения отечеству»²⁸. Портрет кисти Таннауера запечатлел лишь начальную фазу похоронного обряда, но необходимо отметить, что воспринимался он именно в подобном контексте и одной из его функций было подчеркнуть масштаб личности и деяний умершего. Представить портреты-раритеты в подобном культурном контексте вряд ли возможно.

Еще одной особенностью культурного контекста, в который был погружен портрет кисти И.-Г. Таннауера, стал большой резонанс, который вызвала смерть Петра I в разных социальных слоях той эпохи. Позднее, учитывая это обстоятельство, некоторые исследователи ошибочно видели похороны императора даже в народной картинке «Мыши kota на погост волокут»²⁹. А в образованных кругах и среди «бюргерства» того времени распространялись литературные произведения жанра

«Диалоги в царстве мертвых» с участием фигуры Петра I. В России распространение произведений этого жанра было связано прежде всего с произведениями немецкого писателя Д. Фассмана³⁰. Весьма плодотворный и популярный в свое время писатель, Фассман, следуя традиции диалогов Фонтенеля, превратил этот жанр, как пишет Н. Марчиалис, в вид исторической прозы, рассчитанной на вкусы бюргеров. Сочинения Фассмана возможно лишь только способствовали популярности подобного типа портретов умершего властителя. Известно, что портрет умершего царя И.-Г. Таннауера писал повторно для дома Черноголовых в Риге, как сообщал в 1908 г. В. Нойман³¹. Это доказывает то, что произведение было известно не только при дворе, но и востребовалось как частный заказ.

На наш взгляд, именно изучение эмблематических источников, некоторых литературных источников того времени, культурно-исторического контекста в котором создавались, воспринимались и функционировали вышеупомянутые портреты, свидетельствует об ошибочном отнесении посмертного «Портрета Петра I в гробу» кисти И.-Г. Таннауера к портретам-раритетам, связанным с деятельностью Академии наук и Кунсткамерой, таким как «Живописная картина умершего японца Козьмы Шульца» И.-Г. Брунера и «Портрет умершего мальчика-эфиопа» Г. Гзеля. В данном случае иконографическая близость произведений при уточнении иконологического значения не позволяет относить данные произведения к одному типу портретов. Посмертные портреты Петра I кисти И.-Г. Таннауера и И. Никитина, возможно, следует рассматривать как отдельную разновидность портретного жанра первой половины XVIII в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Римская-Корсакова С. В.* Атрибуция ряда портретов петровского времени на основании технико-технологического исследования // *Культура и искусство петровского времени*. Л., 1977. С. 192; *Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987. С. 119; *Андронов С. О.* Иван Никитин. 1998. С. 83. Однако в каталоге выставки «От войны к миру. Россия-Швеция XVIII век» (1999) на с. 12 портрет воспроизводится как про-

изведение неизвестного художника. В данной работе портрет рассматривается как произведение И.-Г. Таннауера.

² *Жаркова И. М.* Иоганн Готфрид Таннауер - живописец петровского времени. Материалы к творческой биографии // Россия - Германия; Контакты и взаимовлияния 1700-1988; Краткие тезисы докладов научной конференции. М.: ГТГ, 1988. С. 5-6.

³ *Евангулова О.С.* Указ. соч. С. 119.

⁴ Там же. С. 124.

⁵ Там же. С. 137.

⁶ Там же.

⁷ *Чечот И. Д.* Корабль и флот в портретах Петра I. Риторическая культура и особенности эстетики русского корабля первой четверти XVIII века // Отечественное и зарубежное искусство: Межвузовский сборник. Л., 1986. С. 55.

⁸ *Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного развития в России I четверти XVIII века. Л., 1974. С. 195.

⁹ Там же. С. 196.

¹⁰ Цит. по: *Живов В. М.* Культурные реформы в системе преобразований Петра I // Из истории русской культуры Т. III (XVII - начало XVIII века). М., 1996. С. 531.

¹¹ Там же. С. 532.

¹² Переведено нами с немецкого.

¹³ Цит. по: *Henkel A., Schone A.* Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar., Verlag J.B. Metzler, 1996. S. 1005.

¹⁴ Книга «Символы и эмблемата» 1705 года была переиздана с дополнениями и комментариями Нестором Максимович-Амбодиком в 1788 и 1811гг. В статье используется современное издание этой книги: Эмблемы и символы. М., Интрада, 1995. С.270.

¹⁵ *Henkel A., Schone A.* Op. cit. S. 1041. (Источник эмблемы, по указанию авторов: La Perriere, Guillaume de. LA MOROSOPHIE. 1553. Nr. 45.)

¹⁶ Переведено нами с французского.

¹⁷ *Горфункель А. Х.* «Пентатеугум» Андрея Белобочко (Из истории польско-русских литературных связей) // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXI. Новонайденные и неопубликованные произведения древнерусской литературы. М.; Л.: Наука, 1965. С. 41. (Как сообщает А. Х. Горфункель, источником четырех книг поэмы- «О смерти», «О страшном суде», «О геенне и муках вечных» и «Вечна блаженных слава» - послужили произведения немецких поэтов конца XVI - начала XVII в.: Матвея Радера «Погребальный плач» и «Страшный суд», а также Иоганна Нисса «Вечные адские мучения» и «Вечная радость блаженных». Написанные латинскими стихами эти четыре «оды» были весьма популярны и неоднократно переиздавались на протяжении всего XVII в., как отдельно, так и объединенные под общим названием «О четырех вещах, последующих жизни человека». (M. Raderus, I. Niess. Quator Hominis ultima. Mjnachii, 1688.)

¹⁸ Там же. С. 42.

¹⁹ Там же. С. 44.

²⁰ Там же. С. 45-46.

²¹ *Быкова Т. А.* Зерцало грешного // Описание изданий напечатанных кириллицей 1689 - январь 1725 г. М.;Л. 1958. С. 346.

²² *Морозов А. А.* Указ. соч. С. 190.

²³ *Щеглова С.* Неизвестная драма о смерти Петра I // Труды отдела древнерусской литературы Т. VI. 1948. С. 396.

²⁴ Там же. С. 388.

²⁵ Там же.

²⁶ Николаев С. Н. Рыцарская идея в похоронном обряде петровской эпохи // Из истории русской культуры Т. III. (XVII - начало XVIII века). М., 1996. С. 584-594.

²⁷ Там же. С. 587.

²⁸ Там же. С. 588.

²⁹ *Алексеева М. А.* Гравюра на дереве «Мыши kota на погост волокут» - памятник русского народного творчества конца XVII - начала XVIII в. // Русская литература XVIII- начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983. С. 48.

³⁰ Материалы из статьи Н. Марчиалис (*Marcialis N.* Caronte e Caterina. Dialogi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo. Roma. Bulzoni Editore, 1989) цитируются по статье: **Стешишк Ю. В., Николаев А. И.** Жанр «Диалога в царстве мертвых в русской литературе XVIII века // Русская литература Л.: Наука, 1990. № 2. С. 241. Автор отмечает, что сохранилось несколько рукописных вариантов переводов этих диалогов, что свидетельствует о значительном интересе к ним в России, хотя до опубликования этих переводов дело не дошло. Любопытны факты о том, как реагировали правительственные круги на отдельные сочинения Фассмана. Так, например, публикация его диалога № 83 между Петром Великим и Большим тираном Иваном Васильевичем (Иваном IV) вызвала недовольство русского двора, и во Франкфуртском издании 1725 г. страницы с этим диалогом в экземплярах, попавших в Россию, были изъяты.

³¹ Цит. по: *Thime U., Becker F.* Allgemeines Kunstler Lexicon. Bd. 8. Leipzig, 1935. S. 353.