

УДК 75.041.5

DOI: 10.28995/2073-6401-2021-4-142-154

Феномен надгробного портрета польского сарматизма

Елизавета А. Мун

*Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина,
Санкт-Петербург, Россия, mun.repin@bk.ru*

Аннотация. В статье рассматривается феномен надгробного портрета как структурного элемента похорон в рамках сарматизма. Изучаются основные виды надгробных портретов, материалы, на которых они изготавливались. Указывается, что традиция изготовления и крепления надгробных портретов берет свое начало со старинного ритуала об участии двойника умершего лица. Отмечается, что надгробный портрет прибивался к торцу гроба и был направлен таким образом, чтобы его было видно всем участникам траурного шествия. Особое внимание было уделено декорированию и украшению надгробного портрета, а в качестве декораций выступали фигуры ангелов. В связи с этим церковная служба была направлена непосредственно на надгробный портрет. Формулируется вывод о том, что надгробный портрет в похоронной процессии олицетворял умершего.

Ключевые слова: надгробный портрет, катафалк, похороны, служба, процессия

Для цитирования: Мун Е.А. Феномен надгробного портрета польского сарматизма // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2021. № 4. С. 142–154. DOI: 10.28995/2073-6401-2021-4-142-154

The phenomenon of the gravestone portrait in Polish sarmatism

Elizaveta A. Moon

*Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin,
Saint Petersburg, Russia, mun.repin@bk.ru*

Abstract. The article considers the phenomenon of the gravestone portrait as a structural element of funerals within the Sarmatyzm culture. It studies the main types of tombstone portraits and the materials on which they were made.

© Мун Е.А., 2021

The author tells that the tradition of making and fixing tombstone portraits originates from an ancient ritual about the participation of a double of a deceased person. It is noted that the tombstone portraits were nailed to the end of the coffin and was directed in such a way that it was visible to all participants of the funeral procession. Special attention was paid to the decoration and decoration of the tombstone portrait, and the figures of angels acted as decorations. In this regard, the church service was conducted being focused directly on the tombstone portrait. The conclusion is formulated that the gravestone portrait personified the deceased in the funeral procession.

Keywords: tombstone portrait, hearse, funeral, service, procession

For citation: Moon, E.A. (2021), "The phenomenon of the gravestone portrait in Polish sarmatism", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 4, pp. 142–154, DOI: 10.28995/2073-6401-2021-4-142-154

Введение

Нагробный сарматский портрет, в отличие от парадного, характерен исключительно для польской культуры и искусства XVI и XVII вв. Он неразрывно связан с сарматизмом и традицией понимания сарматской культуры, в соответствии с которой похоронные церемонии сарматов были чрезвычайно пышными. Апогей развития нагробного портрета приходится на XVII в. (последняя четверть). В этот период он чаще всего представлял собой авторское произведение художника, превратившись в более позднее время в копированную версию придворного портрета. Одним из наиболее известных и, одновременно, наиболее ранних нагробных портретов является образ короля Стефана Батория 1558 г., хотя в целом, как вполне сформировавшийся жанр, этот вид искусства как продолжающего сарматское появился только под конец XVI в. Портреты выполнялись на металлическом листе и имели оригинальную форму, как и торцевая стенка гроба, к которой они крепились, включаясь в свою очередь в общий архитектурно-конструктивный контекст. Они могли быть шестигранными или восьмигранными и либо украшали гроб, либо становились одним из самостоятельных элементов общей декорации катафалка. После похоронных торжеств их обычно вывешивали в костелах, тем самым придавая сходство с размещаемыми в них живописными и скульптурными эпитафиями.

Также популярны были портреты-эпитафии, которые размещались на мраморных обрамлениях монастырских или церковных стен. Эти изображения не только содержали надписи и даты, но

также очень старательно передавали черты усопшего (как мужчин, так и женщин), представляли подробности польской моды. Они отличались не только экспрессивным и последовательным реализмом, но и большой выразительностью, поскольку их целью было передать потомкам память о достойном умершем. Аналогичную функцию выполняли также снабженные памятным портретом умершего шелковые ленты с прощальным посланием и погребальные хоругви.

Польский надгробный портрет, прикрепляемый на время погребальной церемонии к торцу гроба, не выступает нигде более, кроме орбиты польской культуры. Это направление в искусстве возникло своеобразным путем из особенностей национальных обычаев и художественной атмосферы того времени. Это продукт культуры, называемый сарматизмом, польской культуры, длящейся от Ренессанса до упадка неоклассицизма, от середины XVI и до начала XIX в. Во всей Польше, даже в маленьких провинциальных музеях или приходских костелах, можно увидеть этот необычный уникальный памятник искусства. Лишь сравнительно недавно он был представлен широкой европейской публике, везде вызывая огромный интерес, и не только по причине способа видения модели или живописной техники.

Чтобы понять роль таких портретов, требуется хорошо осознавать обстоятельства, которые стали непосредственной причиной их возникновения, – погребальные обычаи старой Польши.

Генезис польского надгробного портрета связан со старинным погребальным ритуалом – участием двойника умершего как главной особы этой церемонии. Этот обычай был известен в Польше. За гробом шел рыцарь в одежде умершего, либо придворный в одеждах, которые носил усопший. Можно добавить, что со временем в период формирования надгробного портрета оба вида зрительной демонстрации – живописного изображения и живого участника – принимали участие в погребении, будучи в равной степени значимыми, независимыми друг от друга. Однако во второй половине XVII в. надгробный портрет принял на себя функции олицетворения умершего. И это являлось особенностью польской модификации общеевропейского обычая.

Постановщик церемонии был ответственным за декорации в костеле, оформление улиц, триумфальных ворот, за выгодное освещение, подчеркивающее богатство одежд присутствующих, и, самое главное, за оформление катафалка или *castrum doloris*, устанавливающегося по правилам в центре костела. Изначально его размеры и оформление значительно уступали тому виду, над которым в середине XVII в. начал работать Джислени.

Однако в независимости от роскоши и размеров катафалка или общественного статуса почившего, центральное место занимал нагробный портрет. Прибитый к торцу гроба, он был всегда направлен в сторону внутреннего пространства костела, чтобы его могли видеть все участники траурного шествия. Зачастую он был декорирован аллегорическими изображениями или фигурами ангелов, которые подчеркивали место его прикрепления и, тем самым, еще раз обращали на портрет внимание присутствующих. Нагробный портрет был центром всех происходящих действий церемонии. И даже сама церковная служба и проповедь были обращены не столько к молящимся и скорбящим, сколько именно в направлении портрета. Созерцание портретного образа сопровождалось произнесением речи, которая должна была тронуть и растрогать семью и собравшихся, а также побудить к плачу, ибо считалось, что человек эпохи барокко плакал довольно охотно и с преувеличением. Собственно, это и была эпоха преувеличений, касающихся не только внешней жизни, но и внутреннего состояния и эмоций.

В начале XVIII в., а точнее, около 1720 г. в структуре катафалка наступили огромные изменения, оказавшие фундаментальное значение для нагробного портрета. Проектирование катафалка для умерших, обладавших при жизни высоким общественным статусом, начало дополняться овальным нагробным портретом, написанным на металлической или полотняной основе. Портретный образ поддерживали ангелы, путти или Хронос, а в завершении торжества изображение помещали в основание эпитафии. Таким образом, с этого времени нагробный портрет и катафалк старого типа стал привилегией средней и бедной шляхты, мещанства и низшего духовенства – напротив, высшие общественные слои свои богатейшие похоронные декорации снабжали портретом, не имеющим ничего общего с гробом и его многоугольной формой. С этого момента наступило время вымирания нагробного портрета, длящееся до начала XIX в. Существование двух таких видов портрета вытекает из своеобразных погребальных обычаев. Ибо неоднократно случалось так, что богослужение совершалось одновременно в разных костелах, в разных городах. И ни в одном не могло не быть *castrum doloris* и изображения умершего на гробе.

Нагробный портрет должен был олицетворять умершего во время похоронной процессии и в то же время напоминать его черты и своей схожестью с ушедшим волновать членов семьи. С этими задачами связан и конкретный способ трактовки образа портретируемого: проникновенный и полный жизни взгляд, достоверность черт, граничащая с некой своеобразной карикатурностью или просто преувеличением, и притом явная выразительность облика.

Чтобы соответствующим образом эту экспрессию сделать доминирующей формой, видимую часть силуэта ограничивали стандартной линией плеч и торса. Одежды покойного были просты и изобавлены от всякой декоративности. Большую роль играл колорит. Гладкие поверхности ткани покрывали цвета, которые специально подчеркивали бледность лица: ярко-красные пятна ткани, бронзовые оттенки меха, реже изумрудные и сапфировые.

В своем первоначальном виде надгробный портрет имел нейтральное основание из металла в виде пластины. Независимо от материала, была ли то медь, олово или свинец, поверхность тщательно шлифовалась и полировалась. Позолоченная медь в XVII столетии использовалась от случая к случаю, однако с начала XVIII в. стала наиболее популярным материалом, особенно при погребении членов высших слоев шляхты. Характерная форма пластины сформировалась исходя из конструкции гроба, торец которого в XVII в. имел форму регулярного восьмиугольника или продолговатого шестиугольника в следующем веке.

Первый надгробный портрет, известный сегодня и созданный еще в XVI в., принадлежал польскому королю Стефану Баторию. Портрет оказался уменьшенной копией неоднократно написанного художником Марчином Кобером изображения короля. Именно этот портрет был впервые прикреплен к торцу гроба в XVI в., а начиная с XVII в. этот обычай охватил все слои общества. Созданный в 1627 г. портрет Адама Чарнковского является поучительным, хотя и довольно ранним примером того, как надгробный портрет приобретал себе право на существование и собственный пластический рисунок. Это один из немногих примеров портретов, сохранившихся на гробах. Образ передает нам всю правду о психологии и характере модели, а мелкие и легкие движения кисти точно подчеркивают угловатость в рисунке головы и черт лица.

Подобным изображением является портрет Бартоломея Ламбрехта, умершего в 1667 г. Здесь, однако, техника наиболее смелая, движения кисти размашистые и более свободные, а моделирование (представление объемности) еще более старательное. Свободный способ живописи отвечает общим художественным тенденциям начала XVII в. в Польше. Именно так выглядели эпитафийные портреты – «обманчиво родственное направление искусства», по меткому выражению М. Карповича [Karłowicz 1994, s. 98]. От середины века пути портретов двух разновидностей, выполняемых на металле, разошлись – эпитафийный двинулся в живописном направлении, со светотеневой передачей, с большей трехмерностью и довольно мелкой фактурой. Надгробный же портрет вступал на свой собственный путь развития.

В середине XVII столетия начали происходить некоторые перемены в способе создания портретов. Примером может служить изображение Адама Ярачевского (умер в 1657 г.), в котором обрисовываются своеобразные отклонения от правил традиционного композиционного решения придворного портрета. Первым видимым изменением является некая деформация головы – ухо чересчур «торчит», нос видится зрителю будто бы в профиль. Создается впечатление, что автор был незнаком с принятым уже во всей Европе пониманием перспективы. Изменениям подвергся также способ написания глаз. Взгляд Ярачевского не имеет ничего общего с той мягкостью, которая присутствует на портрете Чарнковского, напротив, «взгляд первого полон агрессии, пронизательности, некого нахальства, как будто портретируемый хотел передать какую-то тайну за огромную цену» [Karpowicz 1998, s. 128].

Следующим шагом в развитии нагробного портрета является пластина Зигмунта Пониньского, созданная в третьей четверти XVII в. Его облик целиком является практически «насмешкой» над основами и принципами портретной живописи периода барокко. Это уже новое видение, чем-то напоминающее творчество Пикассо или знаменитые «головы» Станислава Виткевича. Просвечивается здесь принцип XX столетия, отголоски футуризма, позволяющие показать элементы головы одновременно с разных сторон. Исчезли всяческие следы экспрессивности, а также объемности изображения. Этот портрет является примером достаточно популярной схемы, повторяющейся в изображениях князей, мещан и женщин. С бледностью лица в таких случаях контрастировали часто меховые головные уборы или украшения с драгоценными камнями, глубоких изумрудных и сапфировых оттенков. Правда, чаще всего женщины изображались в одежде вдовы или монашеском одеянии, что делало портрет значительно менее красочным, чем мужской.

Одновременно с победой концепции нагробного портрета, в последней четверти XVII в. снова заявило о себе явление, приближенное к европейской придворной манере. Вернулась светотеневая моделировка, так заметная уже на портретах Любомирской или Станислава Войшы. После 1700 г., в первой четверти XVIII в. появилась также особая разновидность нагробного портрета, основанная на введении богатого обрамления, отчеканенного в металле, охватывающего овальный медальон с образом умершего.

С того времени две концепции нагробного портрета сосуществовали: первая, связанная с деформацией и точным рисунком, другая – придворная, прописная, избегающая как перспективных, так и других неточностей. Такая деформация рисунка очень часто доходила до границ карикатурности, как это может быть видно на

примере портрета Озоркова, или на изображении неизвестного каноника, которое находится в епархиальном музее в Познане.

В XVIII столетии надгробный портрет стал достоянием средних и низших общественных слоев, и среди устоявшихся еще в XVII в. и сохраняющихся тенденций становится очевидной более выраженная свобода и некоторые отступления. Минимальным остается зрительный контакт между портретируемым и зрителем, а выражение лица становится более спокойным, с легкой тенью улыбки.

Последний этап в развитии сарматского надгробного портрета ведет к полному стиранию художественных особенностей этого направления и попросту заключается в копировании, перенесении на специальную конструктивную форму версии парадного или просто прижизненного портрета умершего.

Несмотря на то что в работе речь идет исключительно о живописном портрете, нельзя обойти вниманием тот факт, что истоки его зарождения лежат в области надгробной скульптуры, в том числе сохранившейся за пределами современной Польши. Начало явления сарматского портрета относится к средневековью и тесно связано с сакрализированным, отмеченным смертью сепулькральным (погребальным) изображением – эпитафией, сначала рельефным, а с середины XVI в. все более рафинированным скульптурным портретом. Первые изображения сарматов находились, таким образом, не в жилищах – палатах и дворцах, а в храмах и святынях. Скульптурные надгробия не были многочисленны ни на территории современной Белоруссии, ни в исторической Литве, что было связано с удаленностью от каменоломен и центров камнеобработки, а также с отсутствием ремесленных цехов. Строительным материалом храмов в этот период было преимущественно дерево, поэтому каменные скульптурные надгробия были немногочисленны, а разрушения сакральных построек, вызванные войнами середины XVII в., были здесь более ощутимы, чем где бы то ни было. На территории нынешней Белоруссии список сохранившихся надгробий открывает плита при костеле в городке Нарев, с сильно истертым в настоящее время изображением рыцаря в латах (первой половины XVI в.) В кафедральном соборе Вильнюса сохранился скульптурный портрет Альбрехта Гаштольда, умершего в 1539 г. Важные комплексы надгробий находились в Сапегинском костеле Св. Михаила, на вильнюсских Бернардинках (надгробия со скульптурным представлением Сапегов), в бернардинском костеле Воздвижения Креста Господня (среди прочих – надгробие 1634 г. Петра Веселовского Старшего, умершего в 1556 г.) а также надгробия Сапегов в Гольшанах под Ошмянами, Вольских в Кременицах под Волковыском. Подлинным Пантеоном шляхты северных территорий

Белоруссии был несуществующий ныне костел бернардинцев в Тикочине, где до начала XVIII в. сохранялся комплекс надгробий местной шляхты и королевских придворных. В связи с утратой скульптур этого костела нельзя ничего сказать точнее о формах трактовки представленных там изображений. Важную информацию о художественном сознании белорусской шляхты на переломе XVI и XVII столетий дало открытие в костеле Туросни Костельной (в начале 90 гг. XX в.) нагробной плиты Преслава Монвида Ижиковича 1615 г. [Maroszek, Wilczewski 1992, s. 54]. В белостоцком приходском костеле Вознесения Девы Марии сохранился фрагмент не менее величественной, как можно предполагать, эпитафии, посвященной Петру Веселовскому Младшему (умер в 1621 г.), хотя само скульптурное изображение этого мавзолея не уцелело. С середины XVI в. рядом со скульптурными нагробными портретами на стенах костелов и монастырей начинают появляться живописные изображения донаторов, ктиторов, становясь точками общественного и художественного укоренения, перенесения человеческого состояния в рамки бесконечного сакрум. Возможно, в этом сказывалось влияние реформации – знакомства с изображениями патрициата в лютеранских костелах Гданьска и Померании, которые можно было осмотреть после окончания доставки урожая по рекам Нарев, Буг и Висла. А может быть, это было связано с кальвинистским обычаем оставлять память о наиболее важных пожертвованиях, где церковную иконографию вдохновляло провидение божье. В любом случае в организуемых контрреформационных католических монастырских церквях портреты донаторов всегда присутствовали. Наиболее важными, вероятно, были портреты властителей – великого князя Витольда в Вильнюсской кафедре (общества Боны) и короля Александра Ягеллончика в костеле Св. Духа вильнюсских доминиканцев. Они быстро распространились по всей территории Великого Княжества Литовского и Подлесья – польской территории, которая на сегодняшний день входит в состав Белоруссии. Одно из наиболее интересных изображений, находящихся сейчас на Подлесье (курия Епископа в Дрохичине), происходит из костела Св. Николая в Мире. Это раннебарочный портрет донатора Николая Христофора Радзивилла Сиротки, умершего в 1616 г. Около 1643 г. в костеле в Супрасле были размещены – внутри на колоннах так называемого Литейного притвора, где молились добродетелям – два представительных портрета донаторов: Александра Ходкевича (умер в 1549 г.); и митрополита русского Иосифа Солтана (умер в 1521 г.). Вероятно этому же автору принадлежали портреты в гродненском костеле Благовещения Девы Марии (монастырь Бригитток), где на монашеских хорах был размещен триптих изо-

бражений донаторов: Кшиштофа Веселовского, маршала Великого Княжества Литовского (637 г.), жены Александры Собесской-Веселовской, (1645 г.) и приемной дочери Гризельды Сапеги, умершей в 1633 г. Аналогично этому в доминиканском костеле Св. Иоанна в Хороши находится изображение донатора Николая Стефана Паца, умершего в 1684 г. В доминиканском костеле Св. Филиппа и Иакова в Вильнюсе присутствует изображение донатора Иоахима Литавора Хрептовича. В другой доминиканской святыне, в Ружаном Стоке, представлен портрет Евфросиньи Тышкевич, окруженный соответствующей надписью, свидетельствующей о ее заслугах в создании, сразу после «Шведского потопа», важного монастырско-индульгенционного центра. Основательницу сопровождает изображение образа Ружаностойкой Непорочной Девы Марии. Распространился обычай рядом с портретами светских людей размещать изображения духовных лиц – епископов и приходских священников. Впрочем, портретирование священнослужителей относится к более поздним обычаям, относящимся к XVIII и XIX вв. Интересным, хотя и загадочным было изображение, хранящееся ныне в курии Дрохичина, представляющее Петра Лубу, донатора приходского костела в Лубине. Он облачен в монашеские одеяния, хотя известно, что он был светской особой. Подобное решение, не имеющее аналогов, вызывает у исследователей целый ряд вопросов и нуждается в дальнейшем изучении и осмыслении.

Все изображения в XVII в. донаторов монастырей и костелов целиком соответствуют изобразительным традициям польского сарматизма. Даже в образах святых покровителей можно видеть сарматов, как это оказалось в Щорсах, где Баччарелли, в униатской церкви Св. Исидора, представил Иоахима Хрептовича в крестьянской одежде [Chwalewik 1926, p. 225].

Наиболее полным проявлением барочной духовности сарматов потомки признали именно надгробный портрет. Эта художественная встреча со смертью представляла собой неповторимый эпизод европейского искусства, свидетельствуя об изменении мировоззрения, культурном родстве с античной римской *Res publicae* и связях с традициями жизни на всей территории Речи Посполитой [Dobrzeńiecki 1990]. Надгробный портрет наиболее полно был представлен в Великой Польше, Померании, в Земле Серадской, на Куявах и в Мазовии, откуда распространился на Подлесье и Великое Княжество Литовское [Witkowska 1967]. Редкость появления надгробных изображений в Подлесье можно связать с малым охватом деятельности живописных цехов, члены которых были их главными исполнителями. Сущностью надгробного портрета было реалистичное представление образа умершего, как своеобразное

свидетельство гуманного измерения человечности перед величием смерти. Шестиугольный портрет бывал интегральной частью корпуса гроба, и, как бы вливался в него, придавал человеческое измерение предмету. Часто несколько изображений представляли умершего в мире живущих, принимающих участие в погребальных мессах и церемониях. Нагробный портрет отражал театрализованное представление явлений неизбежных и поэтому принадлежал к тому же течению *rompa funebris* – сарматского искусства доброго умирания, что и живописные изображения хороводов и танцев со смертью, так называемых Плясок смерти, появившихся в европейском искусстве XV–XVII вв.

В нагробных изображениях персонажи представлены в характерных позах, их лица с натуралистично психологической глубиной, с обязательно применяемым принципом зрительного контакта, представляли собой экспрессивное повторение портретов, выполненных во время жизни [Chrzanowski 1995, р. 112]. Это все видно на портрете Мартина Кучинского. Хранящийся в курии епископа в Дрохичине портрет является одним из немногих, сохранившихся в Подлесье. Мартин Кучински представлен в рыцарской позе, которая убеждает участников погребальных торжеств и наших современников, что усопший хочет, чтобы его запомнили. Портретируемый облачен в доспехи, которые в конце XVII в. едва ли имели что-то общее с тогдашним военным обмундированием, ни торжественным, ни используемым ежедневно. Участникам «погребального театра» представлялась, таким образом, иллюзия действительных событий, тоски по рыцарскому эпосу, так однозначно характеризующему еще конец XVII в. Отсюда ломающиеся копья, висящие в святыне гербы даже далеких предков, красочные высказывания, латинские максимы. Похороны превращались в манифестацию жизни, публичную декларацию общественной значимости умершего человека. По существу, портрет информировал о светских особенностях ушедшего из мира, занимаемых им должностях и положении в обществе. Изображение Кучинского дополнено также родовым гербом (Слеповроном) на богато орнаментированном щите, инициалами особы (М К) и занимаемой должности *CH[orąży] Z[iemi] B[ielskiej]* (польск.: Хорунжий Земли Бельской). Ведь портрет Кучинского выполнял такую же церемониальную функцию, как и рыцарские доспехи – он и свидетель, и одновременно участник похорон.

Нагробный портрет из Дрохичина проявляет много формальных общих черт с изображением Мартина Кучинского в коллекции графов Островских из Корчева, хранящимся ныне в Художественном музее Литвы. Идентичные принципы иконографии демонстрирует также нагробный портрет Игнатия Урбанского.

Место портрета в богатой символике погребальной церемонии XVII в. точно выявляет описание похорон кастеляна Подлесья Викторина Кучинского, брата Мартина. Через три дня в костеле отцов иезуитов в Дрохичине началась церемония. Ее описание под названием «Траурный вид, или Описание торжественного похоронного акта светлой памяти ясновельможного пана Викторина Кучинского», изданное 13 марта 1738 г. в типографии варшавской коллегии Иезуитов, остается на сегодня одним из немногочисленных и так впечатляющих примеров красочной сценографии сарматской *rompa funebris* в Подлесье.

Весь костел для проведения погребальных актов, во всех местах от верхних карнизов и до самого низа был обит траурной материей. По нему были соответствующим образом распределены и установлены масляные лампы, которые создавали прекрасный, но траурный вид *spectatoribus*. Церковные колонны были украшены вдоль пирамидами в десять локтей, на которых по кругу было установлено освещение из ламп и свечей [Kuczyński 1999, p. 78].

Это важные слова, необходимые нашему воображению, потому что только в единстве с утонченно скомпонованными элементами барочной сценографии: светом, органной музыкой, пением и мелодичностью латинских молебнов можно понять суть иконографической передачи нагробного портрета и, вообще, портрета сарматского. Ведь для жителей Сарматии было общим стремление к гармонии обычаев. На огромной территории похоронная церемония должна была выглядеть похожим образом: в костеле Познаньского воеводства или, например, в 800 км далее в Полоцком воеводстве. Существо сарматского стиля жизни определяла потребность в общих образцах культуры: живописи, архитектуры, литературы, способных на любой территории создать согласованное представление искусства и жизни. В резиденциях магнатов, дворах шляхты из подобных побуждений создавались коллекции семейных портретов, появлялись изображения предков, рисуемые с похожей чувственностью и ожиданиями встречи в мире ином. Портрет доказывал материальное и политическое могущество рода, представлял прошлое семьи, ее заслуги перед Отечеством, часто балансируя на грани художественного, и не всегда соответствовал общим тенденциям в искусстве XVI–XVII вв.

Разумеется, существовали различные формы увековечения памяти, но нигде не встречался такой способ отношения к портрету. Чем был этот портрет, так отличающий польского шляхтича среди других народов, эта живопись, прикрепленная к находящемуся в центре *castrum doloris* со стороны верующих, собравшихся в храме?

На протяжении истории своего существования этот портрет приобретал разнообразные, довольно изобретательные геометрические формы: овальную, гексагональную или октагональную. Как пишет Мариуш Карпович:

Вся структура *castrum* была так продумана, чтобы переднюю стенку гроба с портретом можно было видеть со всех сторон в костеле. Кроме того, аллегорические фигуры, ангелы или сама декорация... указывали на него руками... Цель этих приемов была ясна – взоры всех присутствующих должны были быть направлены на живописное изображение усопшего [Karpowicz 1994, p. 98].

Означает ли это, что находящийся в центре событий покойный становился важнейшей и наивысшей точкой сакрального составляющего? Неужели он на несколько часов, хотя и пассивно, становился абсолютным властителем места и чувств собравшейся аудитории? Это, может, и преувеличенная интерпретация, но нельзя отрицать факт, что как внимание верующих, так и проповедь епископа сфокусированы были на гробе с виднеющимся портретом. Он характеризовался буквально запредельной заботой о деталях как наиболее реалистичном представлении образа «героя» церемонии – голова с частью плеч и торса, простое одеяние, пронизательный взгляд. Это должно было вызывать у близких страх, тревогу, отчаяние. Как писал М. Карпович, «родственники легче заплачут под пронизывающим взглядом умершего, а друзья более проникнутся, когда увидят поразительное сходство черт». В последующие годы понятие нагробного портрета эволюционировало, высшие слои общества стремились к все более изобретательным эстетическим решениям, относящимся к этой области, например, к овальным портретам, написанным на пластине или полотне, используемым в качестве портретов-эпитафий. Позднее нагробные портреты использовали уже только низшие слои дворянства, пока, наконец, данная традиция – это когда-то новое явление в польской культуре и искусстве – не исчезла.

Литература

- Chrzanowski 1995 – *Chrzanowski T.* Portret staropolski. Warszawa, 1995.
- Chwalewik 1926 – *Chwalewik E.* Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiatkow przeszlosci w ojczyźnie i na obczyźnie. Warszawa; Kraków, 1926.
- Dobrzeński 1990 – *Dobrzeński T.* Geneza polskiego portretu trumienneego. Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, grudzień 1986r. Warszawa, 1990.

- Karpowicz 1994 – *Karpowicz M.* Polski portret trumienny. Sztuki polskiej drogi dziwne. Bydgoszcz, 1994.
- Karpowicz 1998 – *Karpowicz M.* Polski portret trumienny. Sztuki polskiej drogi dziwne. Bydgoszcz, 1998.
- Kuczyński 1999 – *Kuczyński W.* Pamiętnik 1668–1737. Białystok, 1999.
- Maroszek, Wilczewski 1992 – *Maroszek J., Wilczewski W.* Epitafium Przeclawa Monwida Irzykowicza odkryte w Turośni Kościelnej. Białostocczyzna, 1992.
- Witkowska 1967 – *Witkowska T.* Żychiewicz, Krakowskie malarstwo epitafilejne 1500–1850 // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, CXLVII, Prace z Historii Sztuki.* 1967. № 5. P. 5–39.

References

- Chrzanowski, T. (1995), *Portret staropolski*, Warszawa, Poland.
- Chwalewik, E (1926), *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa, Kraków, Poland.
- Dobrzeńcki, T. (1990), *Geneza polskiego portretu trumiennego. Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, grudzień 1986r*, Warszawa, Poland.
- Karpowicz, M. (1994), *Polski portret trumienny. Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz, Poland.
- Karpowicz, M. (1998), *Polski portret trumienny. Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz, Poland.
- Kuczyński, W. (1999), *Pamiętnik 1668–1737*, Białystok, Poland.
- Maroszek, J. and Wilczewski, W. (1992), *Epitafium Przeclawa Monwida Irzykowicza odkryte w Turośni Kościelnej*, Białostocczyzna, Poland.
- Witkowska, T. (1967), *Żychiewicz, Krakowskie malarstwo epitafilejne 1500–1850, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, CXLVII, Prace z Historii Sztuki*, no. 5, pp. 5–39.

Информация об авторе

Елизавета А. Мун, соискатель, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17; mun.repin@bk.ru

Information about the author

Elizaveta A. Moon, applicant, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russia; bld. 17, Yniversitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034; mun.repin@bk.ru