**К вопросу о западном влиянии на древнерусское искусство**

Михаил В.А.

При Иване III на Руси работало много художников, приглашенных из Западной Европы: архитекторов, литейщиков, золотых дел мастеров и т.п. Из-за границы привозятся на Русь в большом количестве произведения искусства. В связи с этим возникает вопрос: как отнеслись русские мастера к западному искусству, с которым они тогда имели возможность познакомиться? Чтобы выяснить отношение древнерусского искусства к западному, недостаточно рассмотрения отдельных случаев западного влияния на древнерусских мастеров. Для этой цели важнее выделить наиболее характерные примеры, в которых раскрылась общая закономерность отношений древнерусского искусства к Западу.

В памятниках древнерусской скульптуры случаи западного влияния встречаются чаще, чем в живописи, и потому скульптура должна привлечь наше внимание в первую очередь, хотя она до сих пор менее известна, чем живопись. В развитии древнерусской скульптуры не было такой четкой традиции, как в живописи. Скульптура в Древней Руси была менее распространена, чем иконопись. В скульптуре чаще нарушалась преемственность школ, мастерам приходилось самим выбирать себе образцы, прокладывать новые пути, и потому западные образцы скорее могли привлечь внимание скульпторов, чем иконописцев. К тому же произведения мелкой скульптуры легко передавались в монастыри и храмы, и этим нарушалась местная традиция.

Д. Айналов еще в Чернигове в плетенке одной капители усмотрел черты романского стиля. Во Владимиро-Суздальском княжестве, согласно показаниям летописи, работали мастера „изо всех земель". Подтверждением оживленных сношений с Западом служат находки во Владимире и Суздале произведений рейнской эмали, из которых самое замечательное — это так называемый наплечник Андрея Боголюбского („Воскресение" и „Распятие") (К. Филимонов, Древнейшие западные эмали в России. - „Вестник Общества древнерусского искусства", 1874, №4-5; И. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, т. VI, Спб., 1890, стр. 89; „Коллекция Боткина", Спб., 1915, табл.101; Р. Е. Schramm, F. Muterich, Denkmale der deut-schen Konige und Kaiser, Munchen, 1962, S. 175. ). Самые памятники владимиро-суз-дальской скульптуры отмечены чертами западного влияния: отдельные мотивы грифонов, кентавров, барсов, львов и т.п. во многом похожи на то, что можно видеть в ломбардских, южногерманских и отчасти французских церквах романского стиля. Впрочем, эти мотивы не являются продуктом творчества Запада. Хотя владимиро-суздальские рельефы и похожи на романские памятники Запада, хотя здесь, возможно, работали мастера с Запада, но в русских рельефах нет ничего специфически западного ни в принципе декорации стен, ни в технике резьбы, ни в общей иконографической программе. Пришлые мастера не занесли на Русь готический стиль, который в конце XII века уже вырабатывался на Западе. Они пользовались преимущественно восточными мотивами, которые уже издавна были известны русским и близки им по духу. По этой причине владимиро-суздальская резьба оказала воздействие на дальнейшее развитие русской скульптуры, тогда как такие чисто западные (и по иконографии и по стилю) произведения, как наплечник Андрея Боголюбского, не оставили следа в древнерусском искусстве.

Новгород Великий вел торговлю с датчанами, шведами и, позднее, с ганзейскими городами (M. Бережков, О торговле Руси с Ганзой до конца XV века, Спб., 1879.). В Новгороде имелся двор, отведенный иноземным купцам, с выстроенной ими киркой. Следы этих торговых сношений сохранились в виде ряда западных изделий в новгородских церквах и монастырях. Достаточно назвать знаменитые корсунские двери Софийского собора (XII в.) (H.Leisinger, Romanesque Bronzes, N.Y., 1957, табл. 1-7.), лиможские эмали из Антониева монастыря (XIII в.) (К. Филимонов, указ, соч., стр. 28.), ладаницу немецкой работы Софийской ризницы (XV в.) (5. „Труды XV Археологического съезда в Новгороде", I, табл. Ха.), ряд потиров XV—XVI веков. В Новгороде и в памятниках, созданных русскими мастерами, заметны следы западных влияний.

Новгородский панагиар (Новгород, Музей) был создан в 1436 году мастером Иваном повелением архиепископа Евфимия, известного тем, что он вызвал немецких мастеров, построивших на его дворе часовню и палаты с тридцатью дверями, — предмет восхищения летописца („Древности Российского государства", отд. I, № 55-58; „Труды XV Археологического съезда в Новгороде", I, табл. VIII-XI.). Нас не должно удивлять поэтому, что в новгородском панагиаре имеются западные черты. Известные нам византийские панагиары состоят из двух закрывающихся тарелочек (Н. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, Спб., 1902, стр. 222.); панагиар в Новгороде имеет, кроме того, поддон в виде четырех ангелов, стоящих на львах; на протянутых вверх руках этих ангелов покоятся две традиционные тарелочки. Происхождение поддона новгородского панагиара можно объяснить, если обратить внимание на реликварий в форме головы Фридриха Барбароссы XII века в Кап-пенберге (Вестфалия), которую держат на поднятых руках четыре ангела с раскрытыми крыльями (Р. Е. Schramm, F. Muterich, указ, соч., рис. 173.). Сходство новгородского памятника с работой вестфальского происхождения объясняется тем, что Новгород еще с XII и до XV века вел оживленную торговлю именно с этой областью. Видимо, работа, подобная кап-пенбергской, попала в Новгород и послужила образцом для мастера Ивана. Достойно внимания, что в XV веке, когда в Германии готическая скульптура уже пережила свой расцвет, внимание русского мастера привлекает памятник романской эпохи. Новгородский мастер, не считаясь с господствовавшей в Европе модой, отдает предпочтение стилю, который ему пришелся по вкусу. Готическому мотиву грациозных ангелов, едва касающихся своей ноши, русский мастер предпочитает монументальный, но близкий ему по духу романский мотив, правда, подвергая его переработке в своем вкусе. Складки одежды ангелов мастера Ивана залиты цветной эмалью, и это в известной степени напоминает технику перегородчатой эмали. Но главное, что самый характер этих параллельных складок восходит к чисто русской резьбе из дерева или камня. Подобные складки можно видеть во фрагменте прекрасного каменного креста XV века из Твери.

Есть основания полагать, что в XV веке в Новгороде имелись произведения не только романского, но и готического стиля. В частности, готический характер имеют крестоцветы на поддоне новгородского панагиара. К XV веку относится ладаница Софийского собора, напоминающая своими фигурами реликварии XIV века в Ринерн (Вестфалия) („Труды XV Археологического съезда в Новгороде", I, табл. X, 3 (ср.: Creutz, Kunst-geschichte der edlen Metalle, Stuttgart, 1909, рис. 208, 212).). Но ее готически изогнутые апостолы не оставили следа в новгородской скульптуре. Наоборот, немецкие романские врата XII века из Магдебурга, названные корсунскими, были в XIV веке снабжены русскими пояснительными надписями и к ним было прибавлено несколько фигур русской работы, в том числе автопортрет мастера Авраама. Видимо, новгородский архиепископ получал произведения западного прикладного искусства в подарок от иноземных купцов, но новгородцы относились к ним, как к диковинкам, и заимствовали от них только со строгим выбором, сообразуясь со своим собственным вкусом. Недавно раскопки в Новгороде обнаружили на усадьбе Онцифера костяную рукоятку парижской работы XIV века с изображением рыцарей в кольчуге на конях, но в новгородском прикладном искусстве такие изделия не оставили следа.

Насколько художники как Новгорода, так и Москвы, несмотря на все различие двух школ, были единодушны в отношении к западному искусству, доказывают так называемые Сионы из Успенского собора (ныне в Оружейной палате), созданные, точнее, восстановленные при Иване III. Большой Сион, имеющий форму центрического храма, увенчанного шатром с главкой и с фигурами апостолов внизу, уже давно связывался с западным влиянием на Руси. Так как известен приезд итальянцев в Россию приблизительно в то же время, то итальянцам приписывали его создание. Между тем итальянские художники XV века не могли создать ничего подобного. Московский Сион должен быть поставлен в один ряд с романскими дарохранительницами Северной Европы, вроде ковчега в Гильдес-гейме (XII в.). Характерно то, что во второй половине XV века московские мастера обратили внимание именно на эти романские фигуры и украшали ими сооружения шатрового типа.

Еще один случай проникновения западной скульптуры на Русь не менее показателен. В то время как на Руси почти не имелось статуй в церквах, в Псков явились, по сообщению летописи, „некие старцы переходцы из иные земли" с резными из дерева изображениями святых. Естественно, что псковичи недружелюбно встретили это новшество и лишь после вмешательства просвещенного новгородского владыки стали их почитать наравне с иконами. Исходя из этого, Н. Кондаков полагал, что сохранившиеся до нас новгородские статуи созданы под западным влиянием. Но если всмотреться в самые памятники, то с этим выводом трудно будет согласиться. В самом деле, если вслед за Н. Кондаковым относить статую Параскевы Пятницы (XVI в.) в Новгородском музее к „группе произведений, стоящих под западным влиянием", то придется признать, что она не имеет ничего общего с романскими и тем более готическими деревянными статуями. Фигура распластана, образует ясный замкнутый силуэт, очертания ее мягко очерчены контуром, одежда ярко-киноварная. Все это черты, характерные для новгородской иконописи конца XV— начала XVI века, плоды органического развития русской школы, опирающейся на традицию византийского искусства.

Сохранилось несколько статуй Параскевы, но Параскева в Новгородском музее — это единственное в своем роде наиболее совершенное произведение древнерусской скульптуры. В ней подкупает соразмерность пропорций, гибкость форм, сдержанность и значительность жеста, но особенно мера ее красочности, которая не уничтожает лепки и пластики, но придает ей в высшей степени одухотворенный характер. Не исключена возможность, что самая мысль выполнить из дерева статую популярной в Новгороде святой возникла под влиянием западных образцов. Но в фигуре новгородской Параскевы нет ничего от живости и телесности скульптуры, которую в начале XV века Евфимий Суздальский одобрил в статуе ангела в Любеке. По строгости своей пластики новгородская Параскева ближе к корам греческой архаики.

Древнерусская живопись — и это нужно заметить с самого начала — еще более сдержанно относилась к западным влияниям и потому производит более цельное впечатление. При всем разнообразии школ и течений в ней неизменно чувствуется общий источник — византийская живопись эпохи Палеологов. Почти к каждой композиции русской иконы XIV—XVI веков можно найти следы византийских прообразов, что не исключает того, что в работах русских иконописцев они получали новое художественное истолкование. Впрочем, в пределах живописи необходимо разграничивать монументальную живопись, иконопись и миниатюру, так как каждая из них по-своему относилась к западным влияниям.

Миниатюра легче всего позволяла себе такую вольность, какой считались заимствования из западных образцов; фрески больше придерживаются византийской традиции; наконец, в русских иконах XIV—XVI веков, которые являются самым ярким выражением творческих сил Древней Руси, западное влияние оставило еще меньше следа.

Развитие древнерусской миниатюры можно проследить шаг за шагом с древнейшей эпохи до XVI века. В XV веке наблюдается перелом: пергамент и краски, накладывавшиеся слоями одна на другую, заменяются бумагой с прозрачными жидкими красками, сквозь которые проглядывает лист. Видимо, бумага получалась на Руси с Запада благодаря торговле с ганзейскими городами. Но это не значит, что и новым стилистическим достижениям, связанным с новой техникой, русское искусство обязано Западу. Уже в конце XIV — начале XV века в русских миниатюрах, выполненных старой многослойной техникой, наблюдается стремление усилить плоскостность цветовых пятен в духе иконописи XV—XVI веков. Таким образом, введение техники прозрачных акварельных красок отвечало основным тенденциям древнерусской миниатюры. Оно дало возможность выявиться в полном объеме давно назревшим потребностям.

Правда, западные мотивы в древнерусских лицевых рукописях встречаются нередко : существует несколько рукописей, в которых они настолько многочисленны, что лишают миниатюры их национального характера. Такова так называемая кенигсбергская, или радзивилловская, летопись (конец XV в., Ленинград, Академия наук СССР) (Изд. Общества любителей древней письменности, 118, Спб., 1902; М.И.Артамонов, Миниатюры Кенигсбергского списка летописи. - „Известия ГАИМК", X, М., 1931.), отчасти Толковая Палея (1477, Москва, Гос. Исторический музей) (Изд. Общества любителей древней письменности, 93, Спб., 1892.) и Житие Николая-чудотворца (XVI в., Москва, Гос. б-ка им. В. И. Ленина) ( Изд. Общества любителей древней письменности, 28, Спб., 1888; Г. Георгиевский и М. Владимиров, Древнерусская миниатюра, М., 1933.). Но необходимо оговориться: кенигсбергская рукопись, поражающая обилием западных черт в костюмах, типах, в движении фигур, среди современных ей миниатюр и икон конца XV—начала XVI века, — явление единственное, неповторимое и то же касается миниатюр Жития Николы. Несколько иначе обстоит с Толковой Палеёй; западные черты не пробиваются здесь с такой силой, и ряд миниатюр выдержан в чисто русской традиции. Западное влияние сказывается в Палее прежде всего в архитектуре с острыми шпилями, фиалами и розетками. Наличие готической архитектуры представляет большой интерес, так как она впоследствии переходит в миниатюру XVI века и встречается часто в школе миниатюристов митрополита Макария. В Палее отдельные здания изображены нередко по правилам „научной перспективы", но единая общая точка схода не соблюдается. Обогащая запас своих архитектурных форм западными мотивами, мастер Палеи распоряжается ими по-своему. Не забывая византийских образцов, он перекидывает нередко ткань со здания с готическим шпилем на классическую колонну. Даже в первых листах Жития Николая-чудотворца, относительно которых предполагали, что они принадлежат иностранному мастеру, преобладает так называемая „обратная перспектива". В Палее встречаются также фигуры и композиции западного происхождения, но даже в сильно переработанном виде они не переходят в обиход древнерусских мастеров XVI века.

Новгородские фрески XIV века настолько тесно примыкают к византийским и югославянским традициям, что о прямой их зависимости от западного искусства не может быть и речи. Правда, Д. Айналов пришел к заключению, что в „Воскресении Христовом" и в некоторых других фресках церкви Успения на Волотовом поле имеются черты западной иконографии. Но даже он полагал, что эти черты попали в Новгород не в результате непосредственного влияния западного искусства, а были сначала переработаны византийскими мастерами и уж затем перешли на русскую почву.

Иконопись, как святая святых древнерусского искусства, еще больше, чем фреска или миниатюра, особенно оберегалась от внешних воздействий. Впрочем, в начале ее расцвета мы наталкиваемся на факт, который как бы стоит в противоречии с этим положением. В самом деле, знаменитая „Троица" Андрея Рублева словно соединяет в себе сиенскую грацию Симоне Мартини с одухотворенными ликами Дуччо (Н. Сычев, Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре. - „Записки отделения русской и славянской архитектуры Русского археологического Общества", X, 1913, стр. 1. ). Но после того как многократно отмечалось, что эта грация Рублева находит себе прообразы в византийской живописи XIV века, не может быть сомнения в том, что Рублев не видал работ Симоне Мартини и Дуччо и, во всяком случае, не имел с ними непосредственной связи. Если икона „Троица" многим зрителям все же продолжает напоминать произведения итальянских мастеров треченто, то происходит это в значительной степени благодаря лирическому началу, которым проникнуто произведение Рублева, как ни один другой памятник древнерусской иконописи.

Среди новгородских икон XV века редчайший пример прямого воздействия на русского мастера западного образца — это икона „Богоматери с младенцем на престоле" (Третьяковская галерея) (М. Alpatov, Bine abendlandische Komposi-tion in altrussischer Umbildung. - „Byzantinische Zeitschrift", XXX, 1929/1930, S. 623.). Икона эта по характеру выполнения — типичный образчик новгородской живописи того времени. Вместе с тем ее средняя часть с изображением богоматери на троне явным образом навеяна западноевропейским образцом. Ни в древнерусской, ни в византийской живописи в маленьких иконах почти не изображается богоматерь, сидящая на троне, и, во всяком случае, никогда не встречается изображений ангелов, держащих над нею в протянутых руках декоративную ткань. Вместе с тем этот мотив имел довольно широкое распространение в раннеитальянской живописи. Видимо, оттуда он был заимствован новгородским художником и переработан им. Несколько непривычный в иконописи характер носит и изображение младенца Христа в белой рубашечке и мафория Марии с острым свисающим краем.

Сравнение этой новгородской иконы с аналогичной иконой школы Дуччо (Берн, Музей) очень поучительно для того, чтобы представить себе своеобразие древнерусской иконописи даже в тех случаях, когда русские и западные мастера трактовали один и тот же мотив. Дуччо считается наиболее консервативным мастером Италии треченто, ему даже в упрек ставится, что он не последовал за реформой Джотто, однако в иконе его школы массивные человеческие фигуры почти сплошь заполняют пространство. Здесь побеждают те „черты осязаемости" (tactile values), которые Б. Беренсон больше всего ставил в заслугу итальянским мастерам. Фигура богоматери тяжело восседает на троне, фланкирующие ее ангелы высятся один над другим, трон прочно стоит на земле. Прямоугольник иконы превращается в подобие „ящичного пространства" в духе Джотто. Эта форма доски подчиняет себе расположение фигур.

В новгородской иконе тот же мотив разработан совсем по-иному. В нем нет и следа рационалистически последовательного построения пространства, объема, весомых тел, их лепки. Фигура богоматери, скорее похожая на готическую миниатюру, выделяется темным силуэтом на фоне светлого престола и белой ткани. Эта гибкая и изящная фигура подчиняет себе все то, что ее окружает. Трон образует вокруг нее подобие ореола, поднятые руки ангелов (выразительный жест!) образуют над ней легкую сень. Средняя часть, ковчег иконы, выглядит как пролет, за которым открывается светлое видение. Фигуры святых выстроены не рядом с богоматерью, а образуют красочный венок, соответственно форме доски. В этой новгородской иконе меньше документальной точности, чем в иконе сиенской, зато больше поэтического парения и фантазии.

Воздействие западноевропейской миниатюры на новгородскую иконопись можно обнаружить и в миниатюрной иконе „Чудо Георгия о змие" начала XVI века (из собрания Остроухова, ныне — Третьяковская галерея (В. И. Антонова и Н. Е. Мнева (указ, соч., т. II, стр. 19) относят икону ко второй половине XVI в., но более вероятно, что она возникла в первой половине века.)). Еще П. Муратов справедливо отметил в ней рыцарские костюмы людей в воротах крепости: короткие жакеты, штаны в обтяжку и заостренную обувь (П. Муратов, в Истории русского искусства. Под ред. И. Грабаря, VI, М., 1914, стр.258.). Французская миниатюра XV века из Национальной Библиотеки в Париже на тему „Победа Георгия над змием" с ее распластанной композицией и подробным повествованием дает представление о том, какие образцы могли вдохновить новгородского мастера (J. Porcher, La miniature francaise, Paris, 1960.). Даже фигурка старичка, который спешит сообщить в крепости родителям царевны о победе Георгия, находит себе прообраз в миниатюре. Впрочем, это не исключает того, что новгородский мастер перевел все заимствованное на язык иконописи. Хотя и у него представлено несколько моментов, но сильнее подчеркнуто, что икона — подобие всего мира и членится на три части: небо, землю и преисподнюю, откуда выполз змий. Соответственно этому замыслу в иконе сильнее выделена ее архитектоника. Отвесный край крепости служит основой ее построения. Хотя в иконе меньше пространственной глубины, чем в миниатюре, но в ней фигурам не так тесно, больше простора. В миниатюре больше иллюстративности, в иконе больше поэтического взлета фантазии, образы более емкие, формы ритмичные, в красках с преобладанием новгородской киновари больше согласованности. Это поучительный пример, как последовательно перерабатывали русские художники те мотивы, которые они заимствовали из западных образцов.

К числу редких случаев западного влияния в новгородской иконописи принадлежит и икона Николая-чудотворца с житием 1561 года из города Боровичи (Русский музей). Во множестве ее клейм изображены не только широко распространенные эпизоды, как „Ученье", „Избавление колодца от бесов" и т.д., но и ряд таких сцен, которые в иконах изображались крайне редко. Первый ряд сюжетов по стилю примыкает к иконописи XV века. В нижних клеймах, в частности в сцене „Пир поганых", можно видеть мотив, взятый из готической миниатюры и перенесенный в икону: за столом пирующий царь с приближенными, внизу к нему подходят три друга, напоминающие трех царей в „Поклонении волхвов". Киноварь — цвет русской иконописи — на этот раз уступает место синему, излюбленному цвету готической миниатюры. Восседающий на троне царь перекинул одну ногу на другую — типичный готический мотив, обычный в скульптуре, в слоновых костях и в миниатюре. Этот мотив не лишен в иконе своего очарования. Икона как бы превращается в подобие миниатюры, но примечательно, что такое превращение произошло в XVI веке, когда иконописный стиль становится мелочней, вычурней, „миниатюрней". Русский мастер обратился к готической миниатюре, может быть, ради того, чтобы ярче обрисовать „пир поганых", но он решился на эту смелость, так как иконописный стиль XVI века был не так уж чужд готике, как стиль XV века.

Случаи, подобные рассмотренному, остаются в истории русской иконописи единичными и не сыграли роли в проникновении западных образцов в Россию в XVII веке. Западные влияния проявились тогда в результате новой волны и идут из других источников. Западное искусство не пускает в России глубоких корней до XVII века. Отдельные случаи западного влияния не создают школ и традиций и поэтому не меняют хода развития русского искусства. Отношение русских к западным памятникам определялось их большим или меньшим предрасположением к ним и соответствующим выбором. В скульптуре отдавалось предпочтение романскому стилю перед готическим, а готическую миниатюру решаются использовать лишь тогда, когда она представлена поздними образцами.

Кроме приведенных примеров можно указать еще на отдельные факты западного влияния. Все эти примеры подкрепляют впечатление от древнерусского искусства, как от особого художественного мира, развивающегося по своим собственным законам.