

УДК 7.046

DOI: 10.37953/2079-0341-2025-2-1-258-271

ЗАПАДНЫЕ ВЛИЯНИЯ В ИКОНОПИСИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА

Татьяна Е. Самойлова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия,
tsamol@mail.ru

Аннотация

В статье ставится задача проследить, каким образом в изобразительное искусство времени Василия III проникали западные влияния и в чем именно они проявлялись. На основании анализа памятников иконописи и миниатюры автор приходит к выводу, что установившиеся регулярные контакты с европейским миром (путешествия, дипломатические миссии) способствовали проникновению впечатлений от западного искусства в древнерусскую живопись. Влияния носили не системный, а мозаичный характер. Русские мастера относились к художественному миру Запада осторожно. Они подмечали интересные детали, стилевые особенности, но использовали их, оставаясь внутри собственной художественной системы. Внимание иконописцев в качестве «образцов» привлекали, прежде всего, памятники, воспринимавшиеся как древность, как общее христианское прошлое.

Ключевые слова: царствование Василия III, икона, книжная миниатюра, русские послы, искусство готики, итальянское искусство треченто

Для цитирования: Самойлова Т.Е. Западные влияния в иконописи первой трети XVI века // Academia. 2025. №2. С. 258–271. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-2-1-258-271

WESTERN INFLUENCES IN ICON PAINTING OF THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY

Tatiana E. Samoylova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, tsamol@mail.ru

Abstract

The article attempts to trace how Western influences penetrated into the fine arts of the time of Basil III and how they manifested themselves. Based on the analysis of icon painting and miniatures, the author comes to the conclusion that regular contacts with the European world (travel, diplomatic missions) contributed to the penetration of impressions from Western art into ancient Russian painting. The influences were not systematic. Russian masters treated the art world of the West cautiously. They noticed interesting details, stylistic features, but used them while remaining inside their own artistic system. As “models”, the attention of icon painters was drawn, first of all, to monuments perceived as an ancient common Christian past.

Keywords: reign of Basil III, icon, book miniature, Russian ambassadors, Gothic art, Trecento

For citation: Samoylova, T.E. (2025), “Western influences in icon painting of the first third of the 16th century”, *Academia*, 2025, no 2, pp. 258–271. DOI: 10.37953/2079-0341-2025-2-1-258-271

Установившиеся связи с западными державами в царствование Василия III стали более прочными и системными. Летописи пестрят сообщениями как о приезде в Москву иностранных посольств, так и об отправке посольств за рубеж, свидетельствуя об активности русских, совершавших теперь далекие путешествия уже не только для установления контактов или поиска мастеров для работы в России, но и с целью манифестации престижа Русского государства и просвещения иноземцев относительно своей державы.

Запад также проявил недюжинный интерес к Русскому государству. В середине 20-х годов XVI века в Европе было написано несколько трактатов, посвященных Московии, причем их авторы — голландец Альберт Кампенский, немец Иоганн Фабри, итальянец Павел Йовий — основывали свои труды на воспроизведении бесед с русскими послами [Россия в первой половине XVI в. 1997, с. 3]. Опыт общения с русскими позволил Иоганну Фабри составить о них мнение как об истинных христианах, наследовавших свою религию «из поколения в поколение от апостолов» [Россия в первой половине XVI в. 1997, с. 53] и не знавших тех реформационных движений, которые сотрясали Европу.

В период с 1510-х годов до 1525 года в сношениях Рима и Москвы «почин» принадлежал папам, имевшим цель склонить великого князя к унии [Боднарчук 2014, с. 584], однако русские дипломаты использовали новые обстоятельства для решения задач, актуальных для собственного государства. Теперь они составляли идеологический арьергард, «вооружаемый» всеми новейшими средствами, в том числе наиболее актуальными сочинениями русских книжников [Боднарчук 2014, с. 162]. Стиль поведения русских послов за рубежом также говорит о многом. Венецианский сенатор Санудо в дневниковых записях пишет, что русский посол Дмитрий Герасимов отказался присутствовать на торжественном обеде у дожа и на праздничном богослужении в соборе святого Марка, так как не было удовлетворено его пожелание идти впереди всех других послов [Боднарчук 2014, с. 490].

Впечатляющим результатом деятельности русских послов стало формирование в трактатах упомянутых выше авторов, образа России как Святой Руси [Синицына 1997, с. 59]. Иоганн Фабри в своем трактате противопоставлял «безумствующую толпу в Германии, порвавшую со своей стародавней религией», московитам, «не предавшим осквернению... святую веру во Христа» [Кудрявцев 1997, с. 11]. Московиты для него те, кто наследовал свою религию от апостолов и сохранил верность постановлениям Вселенских соборов [Синицына 1997, с. 53].

Итак, по наблюдениям исследователей, последствия оживления дипломатических отношений Руси и западных стран в 1520-е годы были не столько политическими, сколько культурными, причем культурный диалог был установлен, прежде всего, в книжной форме [Синицына 1997, с. 225]. Европа получила «Книгу о посольстве» Павел Йовий, трактаты «Религия московитов» Иоганн Фабри и «О делах Московии» Альберта Кампенского, содержащих подробные сведения о Русском государстве [Кудрявцев 2015, с. 14–35; Павел Йовий Новокомский 1908, с. 251–275]. В свою очередь, на Руси появляются переводные литературные памятники, прежде всего итальянского происхождения. И если относительно литературы этого времени мы имеем установленные факты проникновения в русскую книжную культуру переводных произведений [Боднарчук 2014, с. 50–59], то относительно изобразительного искусства все не так очевидно¹.

Надо отметить, что в исследуемый период русские послы, проводники западных влияний, были окружены почетом и подолгу оставались в городах, куда были отправлены. Возглавлявший в 1525–1526 годах русское посольство

¹ Интересные наблюдения на данную тему содержатся в статье А. В. Рындиной, в которой она указывает на Польшу как на канал передачи западных влияний. См.: Рындина А. В. Барийские мотивы в интерпретации образа Николая Чудотворца в России // Искусствознание. Вып. 2/02. М., 2002. Проникновение «готтицизмов» в псковскую иконопись отмечает А. С. Преображенский. См.: Преображенский А. С. Западные мотивы и формы в поствизантийской живописи Московии. Предварительные размышления // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 235.

Дмитрий Герасимов был принят самим папой Римским. Два с половиной месяца проживая в Ватикане, он сумел составить круг общения из представителей итальянской гуманистической культуры (епископ Абруццо Франческо Кьери-кати, ученый-гуманист Павел Йовий, издатель Франческо Кальво) [Боднарчук 2014, с. 146–187]. Дмитрий Герасимов проживал в весьма престижной части дворца в Ватикане и, следовательно, имел возможность созерцать украшавшие дворец картины, скульптуры и росписи, выполненные самыми знаменитыми итальянскими мастерами эпохи Возрождения [Боднарчук 2014, с. 98]. О том, что русский посол проявлял интерес к римским древностям, нам сообщает и Павел Йовий. Он пишет, что «папа приставил к Дмитрию для сопровождения его по священным и мирским достопримечательностям города, Франциска Херегата (Франческо Кьери-кати), епископа Апрутинского [Боднарчук 2014, с. 198, 588–589]. По словам Павла Йовия, Дмитрий «смотрел с удивлением на священные храмы града и любовался величественными римскими руинами и достойными слез мертвыми строениями, созданными мужами древности» [Боднарчук 2014, с. 183]. Таким образом, в Риме русский посол ведет себя как человек эпохи Возрождения, но в то же время в основных психологических константах он остается ортодоксом, о чем ярко свидетельствует описание Паоло Джовио особенностей русской веры и религиозности, записанное со слов его главного информанта, Дмитрия Герасимова [Боднарчук 2014, с. 132–133]. «Во время богослужения, — пишет автор, — у них (русских — *T. C.*) произносится громким голосом с возвышения история жизни Христа и всех чудес Его, написанная четырьмя евангелистами, а также послания Павла, и священнослужители, отличающиеся примерной жизнью, читают всенародно беседы учителей Церкви даже в те часы, когда отнюдь не совершается богослужение, ибо они не считают возможным допускать облаченных в клобук ораторов, у которых вошло в обыкновение проповедовать пред созданным народом, пускаясь как в чересчур тщеславные, так и утонченные рассуждения о божественном. Мужья твердой веры полагают, что простое учение скорее принесет более святой плод нравственности грубым сердцам людей невежественных, чем самые возвышенные объяснения сокровенного» [Цит. по: Боднарчук 2014, с. 387]. В этом рассуждении о русской вере индивидуальным, личностным рассуждением о божественном, характерным для западных проповедников, противопоставляется простота евангельского учения. Действительно, идея безыскусности евангельской веры была чрезвычайно важна для менталитета русского человека. Именно она, как нам представляется, прежде всего, объясняет осторожное отношение русских мастеров к западному искусству: они заимствуют только незначительные детали, не меняющие суть создаваемых образов. Исходя из этого постулата, попробуем представить, на чем мог фокусировать свое внимание Дмитрий Герасимов и люди из его окружения, бродя по улочкам Рима или Венеции? Помочь в этом нам может пример Виссариона, латинского патриарха Константинополя, сторонника унии, но при этом природного грека, возросшего в лоне ортодоксальной церкви. В период пребывания в Болонье внимание Виссариона привлекла церковь, в которой хранился старинный образ Богоматери Одигитрии. Именно для этого храма он заказал фреску «Успение Богоматери», оговорив, что она должна быть написана в греческой манере [Плюханова 2009, с. 25]. Подобно Виссариону, русские послы «искали» в храмах Италии XVI века образы, которые были овеяны древностью, и потому воспринимались как нечто знакомое, произрастающее из общего византийского корня². По аналогии с тем, как в области архитектуры русских привлекали романские постройки, согласно исследованиям А.Л. Баталова [Баталов,

² Примером такого мышления могут служить несколько более ранние свидетельства, например, «Хождение на Флорентийский собор», написанное неизвестным суздальцем. Когда он находился в Венеции, то его внимание привлекли прежде всего иконы в соборе Святого Марка, написанные, по его собственному наблюдению, греками («...а иконы в ней чудны, гречин писал мусиею...»). В Нюрнберге его внимание привлекли божницы, где он рассмотрел образ царя Юстиниана и других римских царей («...и ту написан царь Юстиниан, начальный здатель града того, да и иные цари римские...»). См.: Малинин В. Н. Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. Киев, 1901. С. 72–73.

Беляев 2013, с. 132–155], в живописи это могли быть произведения мастеров XIII–XIV веков, сохранявших память о византийских прототипах (Каваллини, Дуччо) или привнесших в свои произведения готическую нежность, изящество, драматизм, эмоциональность (Симоне Мартини, Пьетро и Амброджо Лоренцетти, Таддео Гадди). Но могли ли эти впечатления быть донесены до русских мастеров кисти — миниатюристов и иконописцев? Конечно, мы можем предположить, что в составе посольств были те, кто умел рисовать, кто способен был не только впитывать впечатления, но и делать зарисовки. Но был и другой путь. Его существование подтверждает небольшая иконка «Богоматерь на престоле с избранными святыми» из Государственной Третьяковской галереи. Она отнесена исследователями к новгородской традиции и датирована первой половиной XV века [Антонова, Мнева 1963, с. 111]. Изображенная в среднике этой иконы Богоматерь с Младенцем с точки зрения иконографии последовательно воспроизводит итальянский образ Мадонны [Алпатов 1967а, с. 324, 335], известный по творчеству таких мастеров, как Чимабуэ и Дуччо (Мадонна из церкви Санта Мария деи Серви в Болонье кисти Чимабуэ или Мадонна Ручеллаи, написанная Дуччо и хранящаяся в Галерее Уффици). Богоматерь сидит на троне, склонившись к Младенцу, по сторонам от нее, за тронном, ангелы держат драгоценную завесу. Судя по небольшим размерам, икона была келейной и создана мастером, который копировал портативный образ западного происхождения. Она также говорит и о том, что русские считывали в итальянских образах XIII–XIV веков их связь с византийской традицией³. Подтверждением тому является история чудотворной иконы, получившей название Богоматерь Коневская или Голубицкая. Основатель Коневского монастыря, преподобный Арсений долгое время находился на Афоне и в последней четверти XIV века вернулся на Русь. С собой он привез икону, которую стали называть Богоматерью Коневской [Шалина 2014, с. 612–617]. Ближайшую иконографическую аналогию Коневскому образу Н.П. Кондаков увидел в произведении тосканского мастера 1320-х годов из коллекции Стербини [Кондаков 1915, с. 152] (Диптих Стербини. Мадонна с Младенцем со святыми Иосифом, Лоренцо, Филиппом и Иоанном Крестителем, 1320–1349, Национальный музей Палаццо ди Венеция в Риме, Inv. PV 10202). В свою очередь И.А. Шалина убедительно показала, что образ Мадонны из коллекции Стербини восходит к древней, византийской иконографической традиции [Шалина 2004, с. 271–288], что, по-видимому, и определило возможность ее появления на Афоне, а затем и на Руси.

В начале XVI века на Западе стремительно развивается искусство гравюры, издаются так называемые летучие листки, аналог современных газет, и отдельные гравированные листы также могли попадать в руки русских послов, чтобы впоследствии послужить образцом для создания нового произведения⁴. Отметим и еще один возможный канал получения впечатлений от искусства. Мы имеем в виду многочисленные предметы быта, как например, сундуки и всевозможные ларцы, которые зачастую были украшены резьбой, росписью или гравировкой, выполненными западными мастерами. Такие предметы могли попадать на Русь как в качестве подарков, так и в качестве предметов обихода, привозимых русскими послами и представителями иностранных держав. Как правило, это были полноценные произведения искусства, несущие в себе все приметы большого стиля. Примером могут служить сундуки флорентийского мастера середины XV века Аполонио ди Джованни, на панелях которых разворачивались

³ Из церкви Архангела Гавриила в Вологде происходит еще более древний образ Богоматери на престоле с предстоящими святителями Николаем и Климентом, который также ориентирован на иконографию итальянских Мадонн XIII в. Он датируется второй половиной XI в. Композиция этой иконы упрощена по сравнению с итальянским образцом и несколько грубальна; мастера явно интересовала только композиция в ее самом общем виде. См.: Иконы Вологды XIV–XVI веков. М., 2007. Кат. 2. С. 124–127. Автор описания Э.С. Смирнова.

⁴ По свидетельству Максима Грека копии альманаха Штефлера, издававшегося в Венеции в 1508, 1513, 1518, 1522 гг. продавали на торжище. См.: Сеницына Н.В. Два мира: возможность взаимопонимания // Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы. М., 1997. С. 44.



Ил. 1. Икона «Илья пророк в пустыне». Начало XVI века. Темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. ДРЖ-1892.

костюмированные исторические и мифологические сцены⁵ Распространены были в Европе и небольшие ларцы для хранения ценностей и документов, украшенные изображениями святых и евангельских сцен, как например, ларец XIV века из Национального Археологического музея в Мадриде⁶.

Процесс взаимодействия с западным искусством в первой трети XVI века стал более интенсивным, а пути взаимовлияний более разнообразными. Теперь воздействие западного искусства в его позднеготической итальянской версии можно обнаружить не только в книжных заставках и орнаментах, но и в более тонких стилевых характеристиках произведений. В Государственном Русском музее хранится замечательная икона «Пророк Илья в пустыне». Она датирована началом XVI века и отнесена к художественной традиции Средней Руси [Древле-хранилище 2014, с. 127–136]. Аристократичные черты лика Ильи, гармоничные пропорции его фигуры, тонкость рисунка рук, сдержанность изысканного колорита и эмалеподобная плотность письма позволяют отнести это произведение к первой четверти XVI столетия, а его создание связать не с провинциальным центром, а с Москвой (ил. 1). Икона особенно интересна тем пространством, которое в ней выстроено. Фигура пророка помещена в глубину обширной пещеры. Ее скалы не просто образуют кулисы композиции, но заворачиваются внутрь грота подобно надломленной скорлупе ореха, причем мастер показывает ее толщину. Благодаря этому мы ощущаем глубину пещеры, где Илья восседает на большом граненом камне. Сам камень поставлен на узкую «платформу», которая, постепенно сужаясь, указывает на глубину природного грота. Из левого нижнего угла пещеры вытекает речной поток и, проходя вдоль «платформы», уходит за правое нижнее поле иконы. Края пещеры по нижним углам, которые по замыслу

⁵ Аполлоньо ди Джованни, Художественный институт Чикаго. URL: <https://www.artic.edu/artists/9766/apollonio-di-giovanni> (дата обращения: 23.08.2022).

⁶ To Ornament or Not. Part III. Lost Ornamentation. URL: <https://johanninternational.blogspot.com/2015/08/to-ornament-or-not-part-iii-lost.html> (дата обращения: 23.08.2022).



Ил. 2. Икона «Чудо Федора Тирона о змие». Начало XVI века. Темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. ДРЖ-2128.

мастера, вероятно должны были находиться на уровне глаз зрителя, замыкают пространство скорлупы-пещеры. Снаружи на скалах произрастают многоярусные деревья, но мастер помещает несколько деревьев и внутри пещеры, и, изменяя цвет, делает их как бы трудно различимыми в темноте. Справа один из выдающихся краев скалы использован как полочка. На нее поставлены два серебряных сосуда. Эти приемы также призваны подчеркнуть глубину пространства и определить границы пещеры. Интересно и различие цветов двух горных отрогов, образующих грот. Правый мыслится выдвинутым на зрителя, и он написан сложным цветом с преобладанием теплых охр с зеленоватым приплеском. Левый же окрашен в холодный, разбеленный изумрудно-зеленый цвет. Благодаря этому иконописцу удается добиться впечатления уходящего в глубину пространства грота, но все-таки он не делает последнего, завершающего шага на пути к тому, чтобы фигура Ильи оказалась полностью внутри пещеры: голову сидящего пророка он написал строго по центру поверх краев грота. Голова Ильи перекрывает их, и, таким образом создается противоречивое впечатление о пространственных взаимоотношениях фигуры и грота: телом пророк находится внутри, а голова «выведена» во вне. Эта попытка передачи пространственной глубины с находящейся внутри него фигурой, вполне сопоставима с произведениями итальянской живописи треченто с ее умением показывать глубину строений со срезанной передней плоскостью. Аналогичное построение пространства, но еще более последовательное, с помещением фигур внутри пещеры, мы находим на иконе «Чудо Федора Тирона о змие» начала XVI века из Государственного



Ил. 3. Монах в пещере. Л. 18 об. (Руфин Аквилейский. История монашества). Vat. lat. 375. XIV–XV века. Миниатюра. Библиотека Ватикана. Италия.



Ил. 4. Молитва святого Нифонта. («Житие святого Нифонта»). 1530-е годы. Миниатюра. Государственный исторический музей, Москва. Муз. 340. Л. 9 об.

Русского музея⁷ (ил. 2). В этом явлении можно усмотреть опосредованное воздействие впечатлений от итальянской живописи XIV–XV веков, где примеры такого построения пространства весьма многочисленны. Именно так написан грот на миниатюре Бартоломео де Фруосино (1430), изображающей Данте в пещере с грешниками. Другой пример — это византизирующая рукопись Vat. lat. 375 XIV–XV веков⁸, где многочисленные миниатюры, изображающие святых внутри пещер, замечательны тем, что пластика фигур выстраивается при помощи пробелов, характерных для византийской живописи, а построение пространства

⁷ [Из коллекции Н. П. Лихачева 1993, с. 154–156].

⁸ Vatican Library — Manuscripts Catalogue. URL: <http://www.mss.vatlib.it/guui/console?service=shortDetail&id=292592> (дата обращения: 23.08.2022).



Ил. 5. Мастерская Джотто. Иннокентию III является во сне Святой Франциск, поддерживающий церковь. Конец XIII века. Верхняя церковь базилики Святого Франциска. Ассиза. Италия.

стремится к трехмерности в духе живописи поздней готики и проторенессанса (ил. 3). На наш взгляд, икона с пророком Ильей из Государственного Русского музея свидетельствует о проникновении аналогичного пространственного мышления в древнерусскую живопись, но оно в XVI веке не становится повсеместным и не всегда проявляется последовательно. Новое в построении происходящих в интерьере сцен, можно отметить в миниатюрах Жития Нифонта (1530–1540-е, Государственный исторический музей, Муз. 340). Лист 9 изображает сюжет посещения Нифонта бесом (ил. 4). Мы видим интерьер дома, ограниченный снаружи «срезанной стеной», открывающей нам вид на альков под крышей на двух изящных колонках. Внутри алькова ложе с сидящим на нем святым. На заднем плане оно ограничено полукруглой стеной с дверным проемом, через который от святого убегает бес. Композиции миниатюры присуща та же наивная простота трехмерных построений, которая является отличительной чертой произведений итальянских художников XIII–XIV веков. Они схожи с тем «ящичным пространством», которое выстроено Джотто на фреске «Иннокентию III является во сне Святой Франциск, поддерживающий церковь» (базилика Святого Франциска в Ассизи). Папское ложе также стоит внутри алькова с тонкими колонками под черепичной крышей (ил. 5). Другая миниатюра Жития Нифонта (л. 12 об.), где трижды повторена фигура святого, сначала входящего в церковь через высокий дверной проем, затем выходящего, и, наконец, удаляющегося от храма, сопоставима с тем, как написаны фигуры жителей, стоящих во вратах города, на фреске Джотто «Изгнание демонов из Ареццо».

Раннеренессансные приемы построения пространства мы находим и в знаменитой монументальной по масштабу иконе «Благословенно воинство Небесного Царя» первой трети XVI века из Государственной Третьяковской галереи [Самойлова 2020]. Вся ее сложная композиция из трех кавалькады воинов, направляющихся к Небесному Граду, написана на фоне гористого пейзажа (ил. 6). Мастер написал настоящий горный массив, с вершиной в левой части, разделяющийся на три рукава, между которыми зияют пропасти. Вдоль нижнего рукава течет, извиваясь, речной поток, берега которого покрыты деревьями



Ил. 6. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя». Первая треть XVI века. Темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 6141.



Ил. 7. Симоне Мартини (?). Конный портрет кондотьера Гвидориччо да Фольяно. 1330–1335. Фреска. Палаццо Пубблико. Сиена. Италия.

и кустарниками. Нижний край горной платформы приподнят над полем иконы так, что мы видим толщину горной породы. Это создает дополнительный эффект самоценности созданного внутри иконного поля пространства. Горный массив здесь — это не просто привычные для иконописи лещадки, но именно пейзажное пространство, подобное тому, что создано в конном портрете Гвидориччо да Фольяно в сиенском Палаццо Пубблико. Кондотьер изображен едущим верхом на лошади по гористой местности мимо завоеванных им крепостей [Вишпер 1977, с. 43–91] (ил. 7). Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» интересна тем, что ее сюжет не связан с конкретным событием Священной истории. Это — образ-аллегория, рассуждение на актуальную для времени тему Церкви; произведение индивидуальной концепции, не похожее ни на что ранее создававшееся в русской иконописи, но сравнимое с таким произведением итальянской живописи XIV века, как фреска «Триумф Церкви» Андреа Бонайути в Испанской капелле церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции, о чем писал П.П. Муратов [Муратов 1914, с. 11–14]. Фактически икона «Благословенно воинство Небесного Царя» — первое масштабное проявление в русском искусстве аллегорического мышления, характерного для ренессансного сознания.

Отдельные аллегории мы встречаем уже в иконе «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля (начало XVI века) [Иконы Успенского собора 2016, с. 129]. В нижней части иконы, где представлен Страшный суд и Небесный Иерусалим, есть изображение демона, несущего в коробе младенческие души. Фигура демона стоит на краю бездны, внутри которой на голубом фоне написаны восстающие мертвецы и девическая фигура (ил. 8). Сопроводительная



Ил. 8. Икона «Апокалипсис». Деталь. Около 1500. Темпера. Музеи Московского Кремля. Москва. Инв. Ж-278.

надпись «и Смерть, и Ад даша мертвеца своя» позволяет интерпретировать девическую фигуру как аллегория Смерти, а демона как персонификацию Ада [Иконы Успенского собора 2016, с. 129].

О присутствии ренессансных черт в иконе «Апокалипсис» писал М.В. Алпатов, отмечая не столько конкретные черты, сколько общий дух, атмосферу [Алпатов 1964, с. 79; Алпатов 1967а, с. 190–205]. Вероятно, он имел в виду невероятную пластическую свободу всех ее персонажей, а также особое внимание к деталям, к мимике и жестам, переданным с редкой достоверностью при помощи рисунка. Важно отметить, что мастер «Апокалипсиса» создает свое произведение в особой графической манере, не укрывая плотным цветом подробный рисунок, позволяя ему оставаться важнейшим инструментом создания образа. Можем ли мы предположить, что эта новая для древнерусской живописи графическая манера связана с влиянием западного искусства? Действительно, в эпоху Ренессанса значимость рисунка вырастает до его осмысления как почти самостоятельного произведения. Не исключено, что и появление в русском искусстве конца XV — начала XVI века живописных произведений, где превалирует графическое начало⁹, явилось своеобразным русским ответом на европейскую тенденцию. Есть и другие примеры. В знаменитом Погодинском Евангелии (РНБ, Погод. 133), иллюстрированном предположительно Феодосием, сыном Дионисия, миниатюры с изображением Евангелистов написаны традиционно, то есть сложно и многослойно, а вот символы евангелистов (орел, лев, ангел, телец), помещенные как навершия заставок, выполнены иначе¹⁰. В них главенствует просвечивающая сквозь прозрачно положенную краску линия. Эти образы отличаются и по духу от «портретов» евангелистов. У них характерные жесты, мимика, они лишены лирической идеализации. Создается впечатление, что строгую архитектуру заставок дополнил другой мастер.

Приведенные примеры говорят о том, что впечатления от западного искусства могли проявляться не напрямую, а опосредованно, как некая «подсмотренная», но переработанная в соответствии с «нормами» мышления иконописи

⁹ Кроме иконы «Апокалипсис» можно назвать в этом ряду (Книга пророков, Житие Бориса и Глеба. См.: Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. М., 2002. Кат. №62 (автор описания И.В. Левочкин), Кат. №67 (автор описания Г.А. Победимова).

¹⁰ РНБ. Погод. 12. Л. 10 об., 12, 110, 173, 273.

идея. Это относится не только к стилю. Так, идея вхождения святых воинов в Небесный Иерусалим, в прохладе райского сада, где пребывает Богородица, находит себе неожиданную смысловую параллель в произведении верхнерейнского мастера «Маленький райский сад» 1400–1420 годов (Штаделевский художественный музей Франкфурт-на-Майне). Сюжет картины — идиллическое пребывание в Раю с Богородицей и Младенцем двух святых воинов, слушающих игру Младенца на струнном инструменте. На то, что это святые воины указывает забавная деталь — изображение дракона, атрибута святого Георгия, утратившего устрашающий образ и превратившегося в маленького дракончика. По сути, картина выражает ту же идею пребывания в Раю святых воинов, что и икона «Благословенно воинство». Но если картина говорит языком камерной лирики, то икона — высоким и торжественным языком литургических песнопений [Квливидзе 1998].

Отдельная тема — богородичные образы. И.Л. Бусева-Давыдова давно обратила внимание на икону «Богородица Седмиезерная» из местного ряда иконостаза церкви Рождества Богородицы в Ферапонтово, датированную временем создания дионисиевской росписи 1502–1503 годов. Исследователь отметила в этом произведении целый ряд необычных для древнерусской иконописи черт, таких как благословляющий жест правой руки Богородицы, ее взгляд, направленный на зрителя, необычный облик Младенца и его одежды с редкой орнаментальной каймой на гиматии. Иконографической основой этого произведения, согласно исследованию, послужил некий итальянский образец¹¹. Возможность появления подобного образца в Ферапонтово Бусева-Давыдова связала с именем греческого князя Константина Мангупского (? — 1504), в иночестве Кассиана, который прибыл на Русь в составе свиты Зои (Софьи) Палеолог, а впоследствии стал постриженным Ферапонтова монастыря [Бусева-Давыдова 1996, с. 367]. В контексте нашей темы важно подчеркнуть, что греческое княжество Мангуп в Крыму имело тесные контакты с генуэзцами. Предположение Бусевой-Давыдовой подтверждает и значительно более раннюю гипотезу Н.П. Кондакова о генуэзской колонии в Крыму как одном из каналов проникновения на Русь западных, прежде всего итальянских влияний [Бусева-Давыдова 1996, с. 364–367].

Из церкви Одигитрии в Ростове происходит образ Богородицы Умиление первой четверти XVI века [Вахрина 2006, с. 140–143]. Эта икона кроме высокого качества письма примечательна необычными жестами Богородицы и Младенца и орнаментами, использованными для украшения одежды Христа (ил. 9). Прижимающийся щекой к щеке Богородицы Младенец, правой ручкой хватается за ткань мафория Марии, притягивая его к себе, пытаясь теснее прижаться к Матери. Левую ручку Он доверительно вкладывает в руку Марии, касаясь тыльной стороной ладони ее пальцев. Эти необычные и несущие в себе большой заряд эмоциональности жесты создают впечатление особенно теплого, доверительного общения Матери и Сына. Вероятно, жесты могли быть подсмотрены мастером в итальянизированных образцах. Движение правой ручки Христа, хватающегося за мафорий Богородицы, восходят к итальянским Мадоннам XIV века («Богородица с шестью ангелами» кисти Аньоло Гадди из Галереи Академии во Флоренции, «Мадонна с Младенцем на троне со святыми Юлианом и Екатериной Александрийской». Ок. 1380–1385. Аньоло Гадди (итал. Agnolo Gaddi, ок. 1350–1396). Музей диоцеза, Милан) при всем том, что сам образ бесконечно далек от них и абсолютно своеобразен (ил. 10). Отзвуком итальянской готики воспринимается лишь золотой орнамент, положенный на глубокий винно-красный цвет хитона Христа.

На основании анализа памятников иконописи и миниатюры, можно сделать вывод, что изменившееся международное положение Русского государства, регулярные контакты с европейским миром, путешествия, предпринимаемые

¹¹ Согласно исследованию А. Яскинен, иконография Богородицы Коневской восходит к итальянскому оригиналу последней четверти XIV в. См.: Бусева-Давыдова И.Л. Богородица Седмиезерная. К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 367.



Ил. 9. Икона «Богоматерь Умиление». Первая четверть XVI века. Темпера. Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль». Ростов Великий, Ярославская область. Инв. И-645.



Ил. 10. Аньоло Гадди. Мадонна Смирение и шесть ангелов. 1385–1390. Темпера. Галерея Академии, Флоренция, Италия.

русскими людьми — все это способствовало проникновению новых впечатлений от западного искусства в древнерусскую живопись. Однако эти опосредованные влияния носили не системный, а мозаичный характер. Русские мастера относились к художественному миру Запада осторожно. Они подмечали интересные детали, иконографические подробности, стилевые особенности, но использовали их, полностью оставаясь внутри собственной художественной системы. Внимание иконописцев в качестве «образцов» привлекали, прежде всего, памятники, воспринимавшиеся как древность, как общее христианское прошлое.

Литература

1. Алпатов 1964 — Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи XV века — икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Изобразительное искусство, 1964.
2. Алпатов 1967a — Алпатов М. В. К вопросу о западном влиянии на древнерусское искусство // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства: В 2-х т. М.: Искусство, 1967. Т. 1. С. 157–166.
3. Алпатов 1967b — Алпатов М. В. Русская живопись конца XV в. и античное наследие в искусстве Европы // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства: В 2-х т. М., 1967. Т. 1. С. 190–205.
4. Антонова, Мнева 1963 — Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. В 2-х т. М.: Искусство, 1963. Т. 2.
5. Баталов, Беляев 2013 — Баталов А. Л., Беляев Л. А. Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. М.: МГОМЗ, 2013.
6. Боднарчук 2014 — Боднарчук Е. В. Новгородский книжник Дмитрий Герасимов и культурные связи Московской Руси с Западной Европой в последней четверти XV — первой трети XVI в.: дис... канд. ист. наук. СПб., 2014.
7. Бусева-Давыдова 1996 — Бусева-Давыдова И. Л. Богоматерь Седмиезерная: К вопросу о сложении иконографического типа // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 363–384.

8. Вахрина 1977 — Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. М.: Северный Паломник, 2006.
9. Виппер 1977 — Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв. М.: Искусство, 1977. Т. 1.
10. Древлехранилище 2014 — Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2014.
11. Из коллекции Н. П. Лихачева 1993 — Из коллекции Н. П. Лихачева: кат. выст. СПб.: Седа-С, 1993.
12. Иконы Успенского собора 2016 — Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV–XVI вв.: каталог. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2016.
13. Кондаков 1915 — Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. СПб.: Отд. рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1915. Т. 2.
14. Квливидзе 1998 — Квливидзе Н. В. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» и ее литературные параллели // Искусство христианского мира. М., 1998. Вып. 2. С. 49–56.
15. Кудрявцев 1997 — Кудрявцев О. Ф. Жизнь за царя: русские в восприятии европейцев в первой половине XVI в. // Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы. М.: Рус. Ми, 1997.
16. Кудрявцев 2015 — Кудрявцев О. Ф. Спасти, чтобы спастись. Московитский проект Альберта Кампенского // Новая и новейшая история. 2015. №6. С. 14–35.
17. Муратов 1914 — Муратов П. П. Два открытия // София. М.: Тип. К. Ф. Некрасова. Февраль. №2. СПб., 1914. С. 5–17.
18. Павел Иовий Новокомский 1908 — Павел Иовий Новокомский. Книга о московитском посольстве / Пер. А. И. Малеина. СПб., 1908.
19. Плюханова 2009 — Плюханова М. Б. Новый Иерусалим в «италийской пустыне»: Сказания о перенесении дома Богородицы в Лорето // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М.: Индрик, 2009. С. 419–444.
20. Россия в первой половине XVI в. 1997 — Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы / Сост., автор вступ. ст. О. Ф. Кудрявцев. М.: Русский мир, 1997.
21. Самойлова 2020 — Самойлова Т. Е. «Благословенно воинство Небесного Царя»: Гос. Третьяковская галерея. М.: Прогресс-Традиция, 2020.
22. Синицина 1997 — Синицына Н. В. Два мира: возможность взаимопонимания // Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы. М., 1997. С. 35–62.
23. Трактат Иоганна Фабри 1998 — Трактат Иоганна Фабри «Религия Московитов» // Россия и Германия: Вып. 1. Изд. РАН ИРВИ, 1998.
24. Шалина 2004 — Шалина И. А. Иконография «Богоматери Голубицкой». К символике голубя и убруса Богоматери // Шалина И. А. Мир Кондакова. Публикации. Статьи. Каталоги выставки. М.: Русский путь, 2004. С. 271–288.
25. Шалина 2014 — Шалина И. А. Коневская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2014. Т. 36. С. 612–617.

References

1. Alpatov, M. V. (1964), *Pamyatnik drevnerusskoi zhivopisi XV veka ikona "Apokalipsis" Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya* [Monument of Ancient Russian Painting of the 15th-century icon "Apocalypse" of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin], *Izobrazitelnoe iskusstvo*, Moscow, Russia.
2. Alpatov, M. V. (1967), "K voprosu o zapadnom vliyani na drevnerusskoe iskusstvo" [On the issue of Western influence on ancient Russian art], *Etyudy po istorii russkogo iskusstva*, *Iskusstvo*, Moscow, Russia, 2 vols., V. 1, pp. 157–166.
3. Alpatov, M. V. (1967), "Russkaya zhivopis kontsa XV v. i antichnoe nasledie v iskusstve Evropy" [Russian painting of the late 15th century and the ancient heritage in European art], *Etyudy po istorii russkogo iskusstva*, Moscow, Russia, 2 vols., V. 1, pp. 190–205.
4. Antonova, V. I., Mneva, N. E. (1963), *Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI–nachala XVIII v. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii* [Catalog of Old Russian painting of the 11th–early 18th centuries. Experience of historical and artistic classification], Moscow, Russia, V. 2.
5. Batalov, A. L., Belyaev, L. A. (2013), *Tserkov Vozneseniya v Kolomenskom: arkhitektura, arkhitektura, arkhitektura, istoriya* [Ascension Church in Kolomenskoe: architecture, archeology, history], Moscow, Russia.
6. Bodnarchuk, E. V. (2014), *Novgorodsky knizhnik Dmitry Gerasimov i kulturnye svyazi Moskovskoi Rusi s Zapadnoi Evropoi v poslednei chetverti XV–pervoi treti XVI v.* [Novgorod scribe Dmitry Gerasimov and the cultural ties of Moscow Russia with Western Europe in the last quarter of the 15th–the first third of the 16th century]: Thesis for Cand Sc (Art history), St Petersburg, Russia.

7. Buseva-Davydova, I. L. (1996), "Bogomater Sedmiezernaya: K voprosu o slozhenii ikonograficheskogo tipa" [Our Lady of Seven Lakes: On the Formation of the Iconographic Type], *Chudotvornaya ikona v Vizantii i Drevnei Rusi*, Ed. and comp. by A. M. Lidov, Martis, Moscow, Russia, pp. 363–384.
8. Vakhrina, V. I. (1977), *Ikony Rostova Velikogo* [Icons of Rostov the Great], Severny Palomnik, Moscow, Russia.
9. Vipper, B. R. (1977), *Italiansky Renessans XIII–XVI veka* [Italian Renaissance of the 13th–16th centuries], Iskusstvo, Moscow, Russia, V. 1.
10. *Drevlekhranilishhe pamyatnikov ikonopisi i tserkovnoi stariny v Russkom muzee* (2014) [The ancient storage of monuments of icon painting and church antiquity in the Russian Museum], Palace Editions, St Petersburg, Russia.
11. *Iz kolleksii N. P. Likhacheva: Exhibition Catalog* (1993), Seda-S, St Petersburg, Russia.
12. *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV–XVI vek* (2016) [Icons from the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. Second half of the 15th–16th centuries]: Catalog, State Historical and Cultural Museum-Reserve "Moscow Kremlin", Moscow, Russia.
13. Kondakov, N. P. (1915), *Ikonoграфиya Bogomateri* [Iconography of Our Lady], Imperial Academy of Sciences, St Petersburg, Russia, V. 2.
14. Kvlivdze, N. V. (1998), "Ikona 'Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsarya' i ee literaturnye paralleli" [The Icon "Blessed is the Host of the Heavenly King" and its Literary Parallels], *Iskusstvo khristianskogo mira*, Moscow, Russia, Issue 2, pp. 49–56.
15. Kudryavtsev, O. F. (1997), "Zhizn za tsarya: russkie v vospriyatii evropeitsev v pervoi polovine XVI v." [Life for the Tsar: Russians as perceived by Europeans in the first half of the 16th century], *Rossiya v pervoi polovine XVI v.: vzglyad iz Evropy*, "Russky mir", Moscow, Russia.
16. Kudryavtsev, O. F. (1915), "Spasti, chtoby spastis. Moskovitsky proekt Alberta Kampenskogo" [Save in order to be saved. Muscovite project of Albert Kampensky], *Novaya i noveishaya istoriya*, Moscow, Russia, no 6, pp. 14–35.
17. Muratov, P. P. (1914), "Dva otkrytiya" [Two discoveries], *Sofiya*, Tip. K. F. Nekrasova, Moscow, Russia, no 2, February, pp. 5–17.
18. Pavel Iovy, Novokomsky (1908), *Kniga o moskovitskom posolstve* [Book about the Muscovite embassy], Transl. by A. I. Malein, St Petersburg, Russia.
19. Plyuksanova, M. B. (2009), "Novy Ierusalim v 'italiiskoi pustyne': Skazaniya o perenesenii doma Bogoroditsy v Loreto" [New Jerusalem in the "Italian Desert": Tales of the Transfer of the House of the Virgin Mary to Loreto], *Novye Ierusalimy. Ierotopiya i ikonografiya sakralnykh prostranstv*, Indrik, Moscow, Russia, Compiled and introduced by A. M. Lidov, pp. 419–444.
20. *Rossiya v pervoi polovine XVI v.: vzglyad iz Evropy*, (1997) [Russia in the first half of the 16th century: a look from Europe], Compiled and introduced by O. F. Kudryavtsev, "Russky mir", Moscow, Russia.
21. Samoilova, T. E. (2020), "Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsarya" [Blessed Be the Host of the Heavenly King], State Tretyakov Gallery, Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
22. Sinitsyna, N. V. (1997), "Dva mira: vozmozhnost vzaimoponimaniya" [Two Worlds: The Possibility of Mutual Understanding], *Rossiya v pervoi polovine XVI v. Vzglyad iz Evropy*, Moscow, Russia, pp. 35–62.
23. "Traktat Ioganna Fabri Religiya Moskovitov" (1998) [Treatise by Johann Fabry "Religion of the Muscovites"], *Rossiya i Germaniya*, Izd. RAN IRV, Moscow, Russia, Issue 1.
24. Shalina, I. A. (2004), "Ikonoграфиya Bogomateri Golubitskoy. K simvolike golubya i ubrusa Bogomateri" [Iconography of the Golubitskaya Mother of God: On the symbolism of the dove and the cloth of the Mother of God], *Mir Kondakova. Publikatsii. Statyi. Katalogi vystavki*, Russky put, Moscow, Russia, pp. 271–288.
25. Shalina, I. A. (2014), "Konevskaya ikona Bozhiei Materi" [Konevskaya Icon of the Mother of God], *Orthodox Encyclopedia*, Pravoslavnaya entsiklopediya, Moscow, Russia, V. 36, pp. 612–617.

Информация об авторе

Татьяна Е. Самойлова, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д.21; tsamol@mail.ru

Author Info

Tatiana E. Samoylova, Cand. of Sci. (Art history), leading researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; tsamol@mail.ru