

О. Ю. КЛАУТОВА

Западноевропейское искусство глазами русских путешественников XV—XVII вв.

С середины XV в. русские люди — купцы, дипломаты, путешественники — все чаще появляются в Западной Европе. В соответствии с целью путешествия составляются отчеты и путевые заметки: статейные списки, хождения, летописные известия о Западной Европе, путевые дневники.¹

Общее, что объединяет все эти разные по жанру и времени создания произведения, — это то, что они содержат не только политические, экономические, географические и т. п. сведения о чужих землях, но и фиксируют зрительный опыт. Попадая в иные страны, человек невольно становится зрителем, наблюдателем непривычной жизни, культуры, быта и т. д. Но смотреть и видеть, видеть и воплощать увиденное в слове — не одно и то же. Эти процессы зависят от культурно-религиозной установки эпохи, эстетических вкусов, личного опыта человека, его знакомства с сочинениями географического содержания и трудами предшественников, выбранного им для своего повествования литературного жанра.

Избранный нами отрезок времени — три столетия — и произведения нескольких жанров дают возможность рассмотреть все эти аспекты в движении и выявить связанные с ними изменения в восприятии западноевропейского искусства.

Самостоятельно этот вопрос в отечественной историографии не ставился, хотя отдельные его стороны затрагивались во многих работах:² не раз

¹ В настоящей статье использованы тексты, опубликованные в следующих изданиях: Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. СПб., 1851. Т. 1; СПб., 1871. Т. 10 (далее: ПДСДР); Рус. старина. 1879. Т. 25; Рус. архив. М., 1888. Т. 1—2; Древняя российская вивлиофика. 2-е изд. СПб., 1788. Ч. 4 (далее: ДРВ); Путешествия русских послов: Статейные списки. М.; Л., 1954.

² Алексеев М. П. Англия и англичане в памятниках московской письменности // Учен. зап. ЛГУ. Л., 1947. Сер. ист. наук. Вып. 15. С. 43—109; Прокофьев Н. И. «Хождение» как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. Моск. пед. ин-та им. В. И. Ленина. Вып. 288. Вопросы русской литературы М., 1968. С. 3—24; Казакова Н. А. 1) Хождение на Флорентийский собор // ТОДРЛ. Л., 1970. Т. 25. С. 60—72; 2) Западная Европа в русской письменности XV—XVI вв. Л., 1980; 3) Статейные списки русских послов в Италии как памятник литературы путешествий (середина XVII в.) // ТОДРЛ. Л., 1988. Т. 41. С. 268—288; Алпатов М. А. 1) Русская историческая мысль и Западная Европа XV—XVII вв. М., 1973; 2) Русская историческая мысль и Западная Европа XVII—первой четверти XVIII вв. М., 1976, и др.

писалось о критериях отбора материала, о характере оценок увиденных произведений искусства и т. д. Однако наблюдения эти разрозненны и не дают представления о единой линии развития художественного восприятия в Древней Руси. Это, вероятно, связано с тем, что книжники Древней Руси почти не касались популярной у теоретиков искусства Западной Европы XV—XVII вв. проблемы зрителя и зрительного восприятия. Для Древней Руси были характерны «эстетика умозрения» (насколько вообще можно говорить о средневековой эстетике)³ и средневековое рассматривание вещи «прежде всего в том аспекте, который улавливается „созерцанием“, а не чистым „усматриванием“».⁴

Созерцание же «есть акт зрительной (и умозрительной) связи разных миров»;⁵ так созерцал древнерусский паломник святыни Востока. В хождениях во Святую землю крепла вера; целью же путешествий в Западную Европу было укрепление политических, экономических и культурных связей.

В такой ситуации закономерно предположить, что человек, воспитанный в традициях «умозрительной эстетики», увидит лишь то, во что верит и что знает, хотя он, разумеется, «способен зрительно зафиксировать гораздо больше того, что навязано ему культурным регламентом, но это остается за пределами осознания и как бы не включается в актуальную модель действительности».⁶ Иными словами, как это точно сформулировал русский посол во Флоренции В. Лихачев: «...а иного описать не уметь: потому, кто чего не видел, тому и в ум не придет».⁷ Конечно, непривычные культурные формы воспринимались «сквозь» систему «своих» культурных категорий, и неизбежно требовался адаптационный период для изменения зрительной установки.

На практике этот период обычно не занимал много времени: зрительная установка оказывалась достаточно гибкой, и даже конфессиональные различия не влияли на характер восприятия (православие никогда не было столь агрессивным и нетерпимым, как папский католицизм).

Доказательство тому — описание Авраамием Суздальским представления «Благовещения», состоявшегося 25 марта 1439 г. в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции, где тогда проходил Феррарско-Флорентийский собор (который, кстати, усилил недоверчивое отношение Древней Руси к католической церкви).⁸ И. Е. Данилова⁹ интерпретирует этот интереснейший текст в аспекте изучения психологии зрительского восприятия. В начале своего повествования Авраамий подробно описывает созданную Брунеллески сценическую конструкцию и актеров, исполняющих роли новозаветных персонажей. Однако постепенно необычное для древнерусского человека зрелище захватывает Авраамия, и «разыгранное в храме представление из зрелища превращается для Авраамия в таинство, или, пользуясь противопоставлением самого Авраамия, — из „хитрого делания“ — в „чюдное видение“».¹⁰

³ Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 373.

⁴ О возможности изучения средневековой эстетики см. указанную статью С. С. Аверинцева.

⁵ Раппопорт А. Г. Пространство театра и пространство города в Европе XVI—XVII вв. // Театральное пространство. М., 1979. С. 203—204.

⁶ Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990. С. 61.

⁷ Статейный список посольства дворянина и Боровского наместника В. Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) годе // ДРВ. С. 353.

⁸ Лихачев Д. С. Великий путь. М., 1987. С. 120.

⁹ Данилова И. Е. Праздник Благовещения в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции (1439) глазами Авраамия Суздальского // Театральное пространство. М., 1979. С. 156—176.

¹⁰ Там же. С. 165.

Как предполагает И. Е. Данилова, Авраамий был далеко не одинок в своей непосредственности, но «голоса этих простых, неискушенных зрителей до нас не дошли и поэтому описание Авраамия приобретает значение документа, важного для изучения психологии зрительного восприятия не только русского, но итальянского кватроченто».¹¹

Сам Авраамий так закончил свое описание: «Елико можах, толико и написах, но не могу бо такового хитраго видея в забытии положить, но поминования ради и написах, занеже бо чудно есть видение се и несказанно».¹² Такова оказалась зрелищность и сила сценического искусства, что смогла победить характерное для русского православия недоверие к «власти воображения».¹³

Подробное описание путешествия в Италию оставил Неизвестный Суздалец из свиты того же Авраамия Суздальского. Автор «Хождения во Флоренцию» довольно точно передал «новый для него облик западных городов с их каменными зданиями, черепичными кровлями, фонтанами. Привлекли его внимание выдающиеся памятники архитектуры и живописи, как церковь Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, собор св. Марка в Венеции, храм в Аугсбурге с фресками, изображающими римских, немецких, венгерских королей».¹⁴ Виденное тут же включалось в зрительный опыт, создавая новые визуальные шаблоны: аналогичные явления не описывались, а лишь отмечалось сходство: «яко же в предписанных градах».

Вот как, например, описывает он панораму города Брауншвейга: «И тот град величеством вышши тех градов прежних, и полаты в нем видети чудны, верхы их устроены; а покровение их велми подобно удивлению: есть бо крыто дъсками синей камени хитро и хороше, яко и лемешем, и утверживано гвоздиемъ, яко не мощно рушится во много лет. И еще суть реки великы приведены по всему граду тому, береги их и дна морованы камением; а иные воды в столпы приведены якоже и в предписанных градах. И все здание града того видети твердо есть и подивитися о сем».¹⁵

Восхищение непривычным обликом и красотой западных городов сочетается у Суздальца с интересом к практической стороне дела, и, где возможно, он пытается объяснить, как и что сделано, привлекая для наглядности отечественный опыт: он, например, сравнивает покрытие черепицей с распространенным на Руси покрытием лемехом, т. е. осиновыми дощечками особой формы, которыми покрывались купола церквей и крыши зданий.

Привлекло его внимание, как и многих других русских людей, позже побывавших в Италии, островное положение Венеции, ее величина и красота: «А тои град стоит на мори, а суха пути к нему нет, а от берега 13 миль стоит в море. Среди его проходят корабли и катарги, а по всем улицам воды, ездят в барках. Но велми град тои велик и полаты в нем чудны, а иные позлачены».¹⁶

Описывая виденные им в разных городах скульптурные группы (фонтаны, часы с фигурным устройством в Ферраре, восковую скульптуру),¹⁷ Неизвестный Суздалец, человек, воспитанный в традициях символического

¹¹ Там же С 167

¹² Хождение Авраамия Суздальского // Книга хожений М, 1984 С 161

¹³ Зеньковский В В История русской философии Л, 1991 Т 1, ч 1 С 40—41

¹⁴ Казакова Н А Западная Европа С 45

¹⁵ Хождение на Флорентийский собор Неизвестного Суздальца // Книга хожений М, 1984 С 141

¹⁶ Там же С 147

¹⁷ Там же С 141, 143, 145, 148

искусства, критерием оценки выбирает соответствие реальности, следование натуре — «яко живи». «И среди града того суть столпы устроены, в меди и позлащены, велми чюдно, трею сажень и выше; и у тех столпов у коегождо люди приряжены около тою же медию; и истекают из тех людей изо всех воды сладки и студены: у единого из уст, а у инаго из уха, а у другаго из ока, а у инаго из локти, а у инаго из ноздрию, истекают же велми прудко, яко из бочек; те бо люди видети просте, яко живи суть, и те бо люди напояют весь град тои и скот; и все приведение вод тех велми хытро, истекание и несказанно».¹⁸

Возможным оказывается изображение «как живых» даже сил бесплотных — ангелов.¹⁹ Авраамий Суздальский во Флоренции в церкви Вознесения видел изображение серафимов и херувимов: «И по всему венцу тому изнаписаны суть херовимы и серафим, яко же живы».²⁰

Реалистичность изображения трудно не заметить и самому неискушенному зрителю, что подтверждают приведенные примеры, поэтому вряд ли есть основание считать, что внимание к передаче «средствами изобразительного языка реального, конкретного мира» появляется на Руси лишь в XVII в.²¹ Примечательно другое: эстетические критерии Древней Руси и Западной Европы не всегда совпадают, но русские люди оценивали виденные ими культурные явления, интуитивно отталкиваясь от тех оценок, по которым данная культура судила себя сама (зрелищность, стремление к максимальному реализму, характерное для эпохи Возрождения). Правда, многие явления не имели аналогий в древнерусской действительности, поэтому русскому человеку не всегда хватало соответствующих понятий для передачи своих впечатлений. Например, отсутствие аналогичных деталей в древнерусском зодчестве и соответствующих им терминов создавали известные трудности в описании западноевропейской архитектуры. Вот описание собора св. Марка в Венеции из «Хожения на Флорентийский собор»: «Есть в граде том църковь камена святыи Марко Еуангелист, и столпы в ней морованы, имущи мрамор всяк цветом; а иконы в ней чюдны, гречин писал мусиею, и до верху видети велми чюдно; а внутри резаны святыи на мраморе велми хитро; а сама велика църковь. А над предними дверми изнутри поставлены 4 кони медяны, позлащены, велики, видети яко живи, и повешены два змия великы убиты».²² Подмечена в этом описании богатая отделка интерьеров цветным мрамором, исполненной византийскими мастерами мозаикой, скульптурными изображениями святых, причем отмечено их мастерское исполнение («велми хитро»). Красота и величина церковного здания восхищают, но выделяются прежде всего те детали, которые связаны с культом (иконы, скульптурные изображения святых), те, конструктивное назначение которых известно («столпы»), и те, которые останавливают взгляд своей необычностью (знаменитая квадрига коней над главным порталом — кони «яко живи» и «два змия»). Конфессиональные соображения в отборе зрительных впечатлений роли не играют (хотя церковное здание с его развитой символикой и могло рассматриваться на Руси как ма-

¹⁸ Там же. С. 141. Описание фонтанов г. Люнеберга, известного города Ганзейского союза, интересно своей детальностью. Отмечено и практическое значение фонтанов — «те бо люди напояют весь град тои и скот».

¹⁹ Хожение на Флорентийский собор... С. 143.

²⁰ Хожение Авраамия Суздальского. С. 158.

²¹ Мордвинова С. Б. Историко-художественные предпосылки возникновения и развития портрета // От Средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII—первой половины XIX вв. М., 1984. С. 23.

²² Цит. по: Казакова Н. А. Хожение на Флорентийский собор. С. 69.

териализованный в камне «Символ веры»). Описание фиксирует живой непосредственный процесс восприятия с присущим ему преобладанием конкретного над обобщенным. Взгляд скользит по отдельным элементам, как бы ритмично нанизывая их один на другой. Однако соединение это механическое, без учета реальных взаимоотношений деталей в целом произведении. Поэтому описание не создает целостного, обобщенного представления о конкретном памятнике. И все же это описание — не простая фиксация объекта, а полноценный для своего времени образ, данный через эмоциональное восприятие человека.

Но если жанр хождений подразумевал описание увиденного в чужих странах, то требования других жанров накладывали гораздо более жесткие ограничения на отбор фиксируемого материала. Вероятно, поэтому во внесенном в Софийскую II летопись (восходящую к своду 1518 г.)²³ под 1475 г.²⁴ рассказе Семена Толбузина о посольстве в Венецию летописец и рассказчик сочли достаточным лишь упомянуть о своеобразном островном положении Венеции, о ее главной архитектурной достопримечательности — соборе св. Марка. Можно предположить, что подобная сдержанность диктовалась желанием сконцентрировать внимание на официальной стороне посольства.

Эта черта наиболее ярко проявилась в статейных списках — отчетах русских послов о выполнении данных им дипломатических поручений. «Непосредственной целью этих списков являлось рассказать о дипломатических переговорах, о выполнении поставленной перед послами задачи; они вовсе не должны были являться путевыми дневниками, содержать в себе субъективные впечатления и записи о пережитом; последнее допускалось лишь в ограниченных пределах и всегда с тонким учетом пригодности подобных данных для общей оценки личного поведения послов с точки зрения официальных московских правительственных кругов».²⁵

Поэтому красноречивые в передаче подробностей дороги (туда и обратно), своего пребывания за границей, хода переговоров, тонкостей этикета и церемоний, знаков уважения, оказанных посланникам русского государя, русские послы становились более чем сдержанны в описании непривычного уклада повседневной жизни, иной культуры. В силу вступали законы «делового» жанра, и культурная информация сводилась к кратким замечаниям, передававшим в очень обобщенном виде внешний облик западных городов или отдельных памятников, причем описание не было эмоционально и не включало в себя художественные критерии: «А город Скарбар не велик камен; стоит у моря на берегу; а посад за городом не велик же; а в городе один воеводский двор. А город Хуль камен и домов в нем много; а дома все камни; а стоит у губы морские».²⁶ Это описание — простая констатация факта существования ряда объектов, их протокольная фиксация без учета их архитектурной и градостроительной специфики. Здесь дана идея города,²⁷ понятие о городе, полученное путем выделения наиболее существенных черт, которые, в принципе, могли быть приложены к любому

²³ Хорошкевич Л. Данные русских летописей об Аристотеле Фиорованти // ВИ. 1979. № 2. С. 201.

²⁴ Казакова Н. А. Западная Европа... С. 120—121; ПСРЛ. СПб., 1910—1914. Т. 20. С. 301.

²⁵ Алексеев М. П. Англия и англичане... С. 47—48.

²⁶ Путешествия русских послов. С. 105.

²⁷ Д. С. Лихачев отмечает, что «стремление к художественному абстрагированию проходит через всю средневековую русскую литературу» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 102).

другому городу. Это архитектурная декорация, весьма условная, не отвлекающая внимания от разворачивающихся на ее фоне действий (подобная схематическому изображению архитектуры в иконописи).

Здесь нет единой точки зрения — она множится, как в иконе, в которой для каждого предмета выбиралась своя точка зрения, позволяющая выделить в нем самое главное. По такому описанию воссоздать реальный облик английских городов Скарборо и Гуллы в XVI в. было затруднительно.

С современной точки зрения перед нами пример как бы доэстетического восприятия, не вызывающего у читателя эмоционального отклика. Но если художественно-эстетический аспект увиденного не очень волновал (или, вернее, не отразился в списках) русских послов, зато аспект практический, утилитарный присутствовал в их оценках всегда, что было характерно для средневекового восприятия в целом: материалы, размеры, цвет, назначение предмета, если оно было известно, всегда указывались: «А город Рига камен, а круг его вал земляной с бои, а стрелни каменные, а круг валу приведена вода из озера»,²⁸ «да был есми в городе цесарском любимом его, где сам часто гуляет; и в нем полаты на подклетах, а под палатами погребы, где на зиму ставят розные цветы; да в нем колодезей с 50 возведены, а разгорожен на четверо, а в них устроенье великое и печати розные розных земель; виноград и лимоны и гвоздика и всякие зелья тут растут, и переходы по огороду поземные и чердаки, а кругом огорода стена камена».²⁹

«А город Венеция стоит не на море, на мели, на островах в разных местах, а до большого моря от города Венеции до берегу версты с две; а возливается под город морская вода и отливается назад в море, в день и в ночь по шти часов: шесть часов вода убывает, а шесть прибывает...; а винограды и сады всякие по монастырем и по городу во многих местах; а меж домов улицы речки, а иные воды перекопные; а река большая скрозь посаду прошла и пала в море в том устье, где к Венеции ворота морские под Венецию приходят».³⁰ Неповторимый облик Венеции будто бы проходит мимо внимания автора, занятого лишь географическим положением и климатическими условиями города. Поэтому описание скорее напоминает по своему характеру деловую опись.

Но утилитарная оценка — это материальный уровень организации художественного образа, на котором происходит его овеществление и конкретизация, без чего невозможен переход к более высоким уровням художественного восприятия. Этот переход обозначился в самом начале XVII в. в связи с «культурной переориентацией России»³¹ на западноевропейские страны. В соответствии с новыми интересами степень детализации и конкретизации описаний значительно возрастает.

Вот, например, описание панорамы Лондона в статейном списке посольства Г. И. Микулина и И. Зиновьева в Англию в 1600—1601 гг.: «А город Лунда Вышегород камен, не велик, стоит на высоком месте, и около его воды обводные. А большой город, стена камена ж, стоит на ровном месте около его версты с четыре и больши; а через реку Темзь меж посадов

²⁸ ПДСДР. Т. 1. Стб. 863.

²⁹ Там же. Стб. 953—954. Речь идет о резиденции Рудольфа II Германского Габсбурга в Праге. Русский посол посетил зимний сад с оранжереями и осмотрел хранившуюся во дворце коллекцию печатей.

³⁰ ПДСДР. Т. 1. Стб. 876.

³¹ Панченко А. М. Литература первой половины XVII в. // История русской литературы X—XVII вв. М., 1980. С. 336.

мост камен, а на мосту устроены дома каменные и лавки, и торг великой устроен со всякими товарами».³²

Сравним это описание с описанием Флоренции из «Хождения на Флорентийский собор» 1439 г., в котором дается сходная панорама города, реки, моста с домами и лавками: «Той же славный град Флоренза велик зело, и такова не обретохом во предписанных градах: божницы в нем красны зело и велици, и полаты в нем устроены белым камнем, велми высоки и хитры. И посреди града того течет река велика и быстра велми, изменен Рна; и устроен на реце той мост камен, широк велми, и с обе страны моста устроены полаты».³³

Различия налицо и достаточно наглядны: автор «Хождения» дал выразительный и эмоционально насыщенный образ города, описание же лондонской панорамы по-прежнему эмоционально не переживается и не оценивается: для дипломатического отчета это не самое главное.

Но уже во второй половине XVII в. картина начинается меняться: в статейных списках стремительно возрастает интерес к усвоению иноземного опыта.³⁴ «Многое из того, что задумывалось на Москве: заведение новых красивых садов, устройство театра, заведение органной музыки или европейской обстановки, открытие больниц, мощение каменных мостовых, устройство фонарного освещения и т. д. — все это сказалось в особенно пристальном внимании к этим сторонам иноземного быта».³⁵

С изменением запросов времени меняется и форма статейных списков: в них все больше проникают жизненные впечатления от увиденного и услышанного, объем чисто культурной информации возрастает. В статейном списке П. И. Потемкина зафиксировано впечатление от Франции XVII в.: «...и те места безмерно жилы, города великие, и многолюдные и крепкие, и пехоты в городе много ж, и сел великих и деревень много, и людно безмерно обычаем; по селам и по деревням дома ковалерские каменные великие, и всякое строенье в селах и деревнях каменное...».³⁶

Упомянуты П. И. Потемкиным убранство интерьеров и предметы декоративно-прикладного искусства: «...судов золотых и серебряных и хрустальных и каменных розными обрасцы, и рукоев и лоханей великих, и поддонов серебряных великих же на чом при короле овощи ставят, и паникидил великих хрустальных много ж; в полатах строенье многое по их извычаю».³⁷ Предметам утвари «везло» на описания: на них всегда обращали внимание и их всегда показывали гостям, так как чаще всего это изделия из драгоценных металлов и камней, т. е. материальное, весомое

³² Путешествия русских послов. С. 162. «Вышегородом» русские дипломаты называли Тауэр, расположенный в центре Лондона. Бывший когда-то цитаделью Лондона, Тауэр уже во времена Микулина был в первую очередь тюрьмой для государственных преступников. Под «большим городом» следует подразумевать, по-видимому, Сити — центральную часть Лондона, расположенную на северном берегу Темзы. Сити соединялся с южной частью Лондона большим мостом через Темзу, построенным еще в XIII в., на котором располагались дома и лавки.

³³ Цит. по: Казакова Н. А. Хождение на Флорентийский собор. С. 67—68.

³⁴ До этого иностранный опыт воспринимался благожелательно, но очень осторожно, о чем свидетельствует работа на Руси итальянских мастеров во второй половине XV—середине XVI в., вынужденных строго следовать художественным запросам заказчиков. Так, «ренессансность» Успенского собора Московского Кремля выразилась лишь в строгой регулярности плана и некоторых технических приемах строительства и т. д.

³⁵ Путешествия русских послов. С. 332. Посетивший в середине XVII в. Россию Адам Олеарий, вслед за своими предшественниками, отмечает доброжелательное отношение русских к иностранцам, к их культуре, что они охотно усваивали то, что им казалось необходимым (Россия XV—XVII вв. глазами иностранцев. Л., 1986. С. 13—14).

³⁶ Путешествия русских послов. С. 315.

³⁷ Там же.

свидетельство богатства их владельцев (страны или частного лица), и это всегда предметы обихода, того, что сопровождает повседневную жизнь человека. К тому же они менее всего были связаны с идеологией.

Однако окончательное изменение формы статейных списков произошло в середине XVII в. Первый образец этого изменения — «Роспись, в которых месяцах и числах, по указу Великого Государя, Царя и Великого Князя Алексея Михайловича, всеа Великая, и Малая, и Белая России самодержца, Его Царского Величества, посланники, столник И. И. Чемоданов, да дьяк Алексей Посников, на его государя службу, в Виницею, от Архангельска города на кораблях пошли и морем шли, и которому городу к корабельной пристани пришли, и какими месты от города до города шли, и что в котором государстве городов и всякого строения видели», поскольку материалы посольства Чемоданова и Посникова в Венецию в 1656—1657 гг. содержат отдельную от статейного списка «Роспись дороге», что делает эти материалы «особенно ценным источником сведений о западноевропейских странах. Пожалуй, немного можно назвать русских посольств в Западной Европе, материалы которых содержали бы такое обилие впечатлений о городах, достопримечательностях, особенностях пути».³⁸ Вот панорама Венеции в восприятии русских людей второй половины XVII в., аналогичная уже приводившимся панорамам Лондона и Флоренции, т. е. панорама города с мостом и лавками в нем: «В Винице же сделан мост каменный великой, а на нем устроены лавки многие, крыты свинцом, и сидят в них со всякими товары... И под тот мост ходят невеликие корабли и большие барки. А иных мелких мостов по улицам добре много, и под те мосты ездят в гундулах».³⁹ В Ливорно привлекла внимание посланников скульптурная группа, изображающая великого герцога тосканского Фердинанда I Медичи: «...поставлен каменной столп четвероуголен, в белом камени, а на том столпе сделан из белово же камени князь Флоренской с палашем, и подле его, в ногах у него, лежит саадак; да у того же столба прикованы за руки турских 4 человека разбойников великих, сажены по 2, вылиты, из меди зеленой».⁴⁰

О статуе императора Августа в Аугсбурге записано: «А для славы в городе на площади, на каменном столпу, вылито парсуна Август кесарь медной, сидит на грифе, а у него в руках палица».⁴¹ Показательно употребление в данном случае термина «парсуна», который, как известно, обозначал на Руси раннюю форму реалистического портрета.

По образцу посольских материалов Чемоданова—Посникова материалы посольства во Флоренцию в 1659 г. во главе с наместником боровским В. Б. Лихачевым и дьяком И. Фоминым разделены на две части и содержат немало интересных заметок об устройстве садов, зверинцев, органов, а театральным представлениям посвящена отдельная глава «О комидиях». Так передает свое впечатление от увиденного им спектакля русский посол:

³⁸ Казакова Н. А. Статейные списки русских послов... С. 278. Впервые отдельно маршрут послов был описан в «Росписи дороге», находящейся в конце статейного списка И. Шевригина, посетившего Западную Европу в 1580—1581 гг. (Казакова Н. А. Западная Европа... С. 192).

³⁹ ПДСДР. Т. 10. Стб. 1166.

⁴⁰ Там же. Стб. 1156. Памятник великому герцогу тосканскому Фердинанду I Медичи, известный под названием «Четыре Мавра» (*I quattro mori*), — статуя из белого мрамора на постаменте (скульптор Джаованни Бандини дель Опера) и четыре бронзовые фигуры турок, прикованных цепями к постаменту (скульптор Пьетро Такка).

⁴¹ ПДСДР. Т. 10. Стб. 1169. Город Аугсбург вырос из основанной в 15 г. до н. э. римской колонии *Augusta vindelicorum*. Статуя императора Августа с орлом, которого русские послы ошибочно называли грифом.

«„Да спускался с неба на облаке сед человек, в корете, да противу его в другой корете прекрасная девица, а аргамачки (кони. — О. К.) под коретами как быть живы, — ногами подрягивают“... Батальная сцена совершенно покорила членов посольства: „А в иной перемене объявилось человек с 50 в латах, и почали саблями и шпагами рубится и из пищалей стреляти, и человека с три как будто и убили“... Любопытнее всего в этих рассказах то, что непривычный к театру зритель совершенно не замечал театральной условности и был всецело охвачен чувством иллюзии действительности».⁴²

В целом же во второй половине XVII в. отражение в статейных списках художественного восприятия остается по-прежнему предметно-представимым, хотя степень конкретизации и детализации широко бытовавших в текстах обозначений (град, церковь, палата и т. д.) резко возрастает. Однако должны были измениться исторические условия, а с ними и зритель, который мог бы по-новому увидеть и оценить западноевропейскую культуру.

Этот шаг стал возможен в конце XVII в., когда «символический средневековый тип культуры сменяется, по мнению Ю. М. Лотмана,⁴³ типом «синтаксическим». Символическое значение явлений и событий отбрасывается, и они включаются в определенный временной ряд: религиозные элементы отступают на второй план, а главную роль начинают играть элементы светские. В литературе это второй период развития стиля барокко. Барочная сенсационность понималась как отклонение от нормы, от пришедшего и надоевшего, от шаблона, как своего рода новаторство (природное и рукотворное).⁴⁴ Внимание к вещи, любование ею пришли на смену аскетизму в отношении к вещам. Эти черты характеризуют дневники⁴⁵ путешественников, мемуары частных лиц, ездивших за границу «за повелительным указом» Петра и имевших те или иные дипломатические поручения.⁴⁶

Именно барочный интерес к курьезам отличает путевой журнал Неизвестного, путешествовавшего в составе Великого посольства Петра I в 1697—1699 гг. Больше всего его привлекают различные монстры, акробатические представления, «натуральные вещи» и анатомические раритеты. Описание же городских панорам суховато, подход к памятникам культуры очень внимательный, но утилитарно-практический: «В Венеции церковь соборная святого евангелиста Марка (зело изрядна). Над дверьми резьба из мрамора белая, над резьбою 4 лошади медяные, без узд, вызолочены, а поставлены в знак венецейской вольности. Пред тою церковью площадь, 125 ступеней, поперег 42; кругом дома прокураторские великие, стоят 3 столба высокие деревянные, утверждены в меди чеканной работы...».⁴⁷ А вот запись о виденном им в Генуе фонтане (находящемся ныне в Генуе на площади близ Stazione marittima al Ponte dei Mille): «...три лошади есть превеликия, на них мужик стоит, у той, что в середке лошади из языка, а у крайних коней из ноздрей вода течет. Кругом тех лошадей ребята, из мрамора, сидят, воду пьют; пониже их 12 орлов каменные, в ногах у них птицы и животные; из них вода течет».⁴⁸ Из описания видно, что произведение

⁴² Державина О. А. Театр и драматургия // Очерки русской культуры XVII в. М., 1979. Ч. 2. С. 129.

⁴³ Лотман Ю. М. Типология культуры // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1970. Вып. 1. С. 25 и др.

⁴⁴ Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 189.

⁴⁵ Подача статейных списков, уже че вмещавших всего объема культурных сведений, прекратилась в 1707 г.

⁴⁶ Алпатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа XVII—первой четверти XVIII вв. М., 1976. С. 201—202.

⁴⁷ Рус. старина. С. 119.

⁴⁸ Там же. С. 127.

скульптуры для Неизвестного — явление того же ряда, что и восковая фигура в доме курфюрста Бранденбургского, на которую «что ближе смотришь, то больше кажет жив». ⁴⁹ Отношение к увиденному сродни беспорядочной коллекции вещей, собранных по принципу новизны. Но при всей наивности восприятия нельзя сказать, чтобы Неизвестный оставался совершенно не восприимчив к воздействию произведений искусства.

Об убранстве церкви святого Антония (Il Santo) в Падуе он записывает: «В церкви были у святого Антония, видели работу, — высечена из мрамора, — предивную». ⁵⁰ Заканчивая описание фонтанов на вилле князя Памфили, он отмечает: «Еще на горе 9 девок лежат, у каждой флейта в руках и органы великие; как пустят воду девки и органы играют очень приятно, никогда не вышел бы». ⁵¹ Правда, если это описание рассматривать вне контекста повествования, то можно подумать, что речь идет не о скульптуре, а о живых людях — «9 девок лежат». «Сделанность» скульптурной группы словно не замечается Неизвестным.

Большой обстоятельностью, если не сказать дотошностью, отличается путевой дневник стольника П. Толстого, посетившего Европу в 1697—1699 гг. Будучи человеком разносторонним и европейски образованным, он смог по достоинству оценить те явления культурной жизни Западной Европы, с которыми ему пришлось столкнуться.

Его архитектурные наблюдения отличаются профессионализмом. «Так, например, он отмечает сходство деталей Миланского замка с одновременной ему по постройке Московской Грановитой палатой. Он отмечает отличия неаполитанской архитектуры от остальной итальянской, которая „в иных местах подобиется много московскому палатному строению“». ⁵²

Удивительно точно и верно данное П. Толстым описание собора св. Петра в Риме, его внешнего облика, конструктивных особенностей (ему довелось подняться по внутренним лестницам в венчающие главу фонарь и яблоко под крестом), интерьеров и системы прилегающих к собору площадей: «Потом приехал я к великой церкви святого апостола Петра и, не доезжая той церкви сделана пляца, т. е. площадь изрядная, ровная и великая; около той площади округло поставлены столбы каменные, которых есть числом 576, зело высокие и великие, круглые; на тех столбах вокруг помяненной площади до церкви апостола сделаны площади для гуляния изрядныя, вымощены камнем с перилами, и по перилам поставлены образы резные из алебастру святых седмицесятых апостолов, всех изрядным мастерством сделаны, и каждый имеет в руках своих то оружие, которым был биен за проповедь Слова Божия. Посреди той площади поставлен столб каменный сделан четвероуголен, из одного камня вытесан, вниз зело толст, а к верху тонок, изрядным мастерством сделан и зело высоко. На верху того столба на той же площади сделаны изрядные два фонтаны великия, из которых истекают изрядные воды чистыя и зело высоко и многоводно прышут вверх.

⁴⁹ Там же. С. 128.

⁵⁰ Там же. Базилика Сант-Антонио Иль Санто в Падуе строилась с 1232 г. по 1350 г. Перед ней — памятник кондотьеру Гаттамелате (скульптор Донателло, бронза, мрамор, 1447—1453 гг.).

⁵¹ Путешествия русских послов. С. 340. Речь идет, вероятно, о вилле Дориа Памфили (Belrespiro) в Риме на холме Яникул, на старой дороге императора Аврелия на месте садов императора Гальбы, построена по приказу кардинала Камилло Памфили в 1644 г. болонским скульптором Александро Альгарди.

⁵² Путешествия русских послов. С. 343.

Церковь святого апостола Петра зело велика, какой другой величиюю на всем свете нигде не обретається и предивным мастерством сделана. Перед той церковью сделан рундук великий, а таким предивным мастерством и препорцею тот рундук построен, что подробну его описать трудно. С того рундука вход в паперть, которая сделана перед той церковью зело велика и предивным мастерством устроена. Из той паперти в ту церковь сделаны зело превеликия пятеры двери рядом, у которых изрядные медные литые затворы предивным мастерством сделаны. В той церкви превеликие столбы, на которых утверждены церковные своды.

Между тех столбов поделаны престолы по Римскому обыкновению предивным мастерством, и украшение в той церкви изрядное. Посреди той великой церкви сделан алтарь Римский, над которым сделана сень на четырех столбах зело высоких. Та сень и столбы устроены преудивительным резным мастерством, и на тех столбах поставлены по углам ангелы резные дивною работою сделаны, и та сень и столбы и ангелы все вызолочены изрядно.

Та великая церковь изнутри вся сделана из белаго мрамору изрядным мастерством, и многия места в той церкви алебастровая резная дивной работы устроены.

Мост в той церкви весь мраморовый из розных мраморов собран предивною работою.

Письма в той церкви по стенам и сводам зело преудивительной преславной итальянской живописной работы».⁵³

Трудно переоценить описание П. Толстым собора св. Петра. В хождениях и статейных списках церковные здания очень часто, если судить по описаниям, отличались друг от друга лишь названиями и количеством столбов. Толстой же передал облик вполне конкретного архитектурного сооружения. Причем он, как «заправский экскурсовод», проводит читателя по прилегающим к собору площадям, обращая его внимание на скульптуру и фонтаны.

Далее он подводит читателя к входу в собор и, минуя, крыльцо, паперть и двери, переходит к описанию интерьеров. Причем он не только восхищается декоративным убранством храма (скульптура, живопись, резьба и т. д.), но и отмечает конструктивную роль столбов, поддерживающих своды.

Другими словами, это не простое перечисление привлекавших внимание деталей, но упорядоченное описание, отражающее реальное соотношение архитектурных, скульптурных и т. п. элементов здания.

Столь же профессионален его подход к скульптуре. Это особенно наглядно видно, если сравнить описание фонтанов на вилле Памфили с уже приводившимся нами описанием тех же фонтанов Неизвестным. Вот что записывает в дневнике П. Толстой: «По той горе сидят 10 девиц, вырезанные из камня зело предивным мастерством и расписаны красками и золотом власно как живые, а у каждой девицы в руках флейты серебряные, а за той горою поставлены органы изрядные великие. Перед тою горою в той же полате поставлен один крыластый конь, сделан из алебастру преузорочною работою и, когда пустят воду, тогда заиграют органы, изрядные куранты, потом органы перестанут, и заиграют те вышеписанные все 10 девиц на всех флейтах так изрядно, что уму человеческому непостижно».⁵⁴ Не проходит мимо внимания П. Толстого устройство итальянских садов,

⁵³ Путешествие П. А. Толстого 1697—1699 гг. // Рус. архив. 1888. Т. 2. С. 231. Собор св. Петра в Риме строился в 1506—1626 гг. Архитекторы Браманте, Микеланджело, Мадерна, Бернини.

⁵⁴ Путешествие П. А. Толстого... С. 237.

убранство интерьеров, внешний облик западных городов, картины «чудных итальянских писем», писанных «преславною итальянскою работою».

Принадлежность к православию (П. Толстой заполняет целые страницы дневника длинными списками виденных им святых мощей)⁵⁵ не мешает ему восхищаться остатками языческой античности — «божницей поганского бога Каприссория» и сохранившимися в ней фресками: «В той божнице свод каменный, на том своде множество напечатано поганских богов; а на левкасе, или на извести, что напечатано, того за множеством лет совершенно познать не можно, однакож предивной и удивления достойной работы было то дело, и какую живностью изображены те поганских богов образы, о том подлинно описать не могу».⁵⁶

«Живство» и раньше выступало у русских путешественников критерием оценки западноевропейских произведений искусства, но в конце XVII в. это становится особенно актуальным — ведь в России в это время в живописи совершался переход от условной и во многом зависевшей от исконных традиций парсуны к реалистическому портрету, писавшемуся с «живства».

Сравнение двух текстов — П. Толстого и Неизвестного — одна из возможных иллюстраций к наблюдениям Д. С. Лихачева⁵⁷ о том, что в XVII в. в литературу входит авторское начало, личная точка зрения автора, представление об авторской собственности и неприкосновенности текста произведения автора, происходит индивидуализация стиля и многое другое.

Монологическая речь повествователя в хождениях и статейных списках вплоть до начала XVII в. слабо индивидуализирована, и теоретически легко поменять отрывки из разных произведений одного жанра без ущерба для целостности этого произведения (тем более тексты предшественников нередко привлекались, и характер описаний мог зависеть от начитанности автора). Авторские же стили Толстого и Неизвестного, их точки зрения на увиденное столь индивидуальны, что ни о какой «подмене» не может быть и речи. Конечно, и в дневнике П. Толстого сказываются средневековые традиции хождений и статейных списков в его стремлении пересчитать ступени, колонны, определить и передать почти осязательно материал и т. д. Но в целом его описания виденного — не просто констатация факта существования попавшего в поле зрения объекта, не просто эмоциональное переживание увиденного, что присутствовало и в текстах его предшественников; это уже уровень художественных чувств, позволяющих оценить произведение искусства именно как «произведение искусства», а не как результат ремесленнической мастеровитости при молчаливо подразумеваемом высшем авторе — Творце. Глаз П. Толстого улавливает, а перо фиксирует сходство между «своим» и «чужим» (итальянской и древнерусской архитектурой), тем самым признавая их равноправие и включенность в общий поток мирового искусства. И до конца XVII в. русские путешественники в разных литературных жанрах создали запоминающиеся картины

⁵⁵ Путешествовавший в те же годы Б. П. Шереметев, отвечая на вопрос австрийского императора, говорил, что он «был побужден» к своему путешествию в Европу «не столько любопытством видеть страны, сколько обетом посетить гробницу св. Петра и Павла» «Итак любознательность — на втором месте, религиозный мотив — на первом» (Заозерский А. И. Фельдмаршал Б. П. Шереметев М., 1989 С. 21). Глубокая религиозность русских людей сочеталась с веротерпимостью. Об этом писал Ж. Маржерет, посетивший Россию в XVII в. Как сын своей эпохи, он «довольно много и подробно пишет о религии, твердо памятуя, что она определяет идеологические и политические взгляды. В России его поражает сосуществование множества религий и почти полная свобода вероисповедания» (Россия XV—XVII вв. глазами иностранцев С. 10).

⁵⁶ Путешествие П. Толстого С. 32.

⁵⁷ Лихачев Д. С. Великий путь С. 203.

современной им западноевропейской действительности. Этому не мешало ни стилевое единообразие, позволяющее заимствовать у предшественников обширные цитаты, ни устоявшиеся формулы выражения восхищения (велми чюден: много дивитися, и ум не может сказати; яко жив; велми красни; изрядно; немощно написати; зане пречудно есть отнюдь и несказанно; описать о том подлинно невозможно; и уму человеческому непостижно), ни привычка к «своим», определенным формам искусства, ни недостаточное владение специальными терминами.

Но лишь в XVII в., круто изменившем направление русской культуры и включившем ее в широкое русло общеевропейского художественного развития, окончательно отпали средневековые ограничения на «искусство видеть». Возникновение нового мировоззрения, освоение культурного опыта Западной Европы, изменение эстетических вкусов, развитие аналогичных западноевропейским видов искусства в России позволили по-новому увидеть и осмыслить явления европейской культуры.