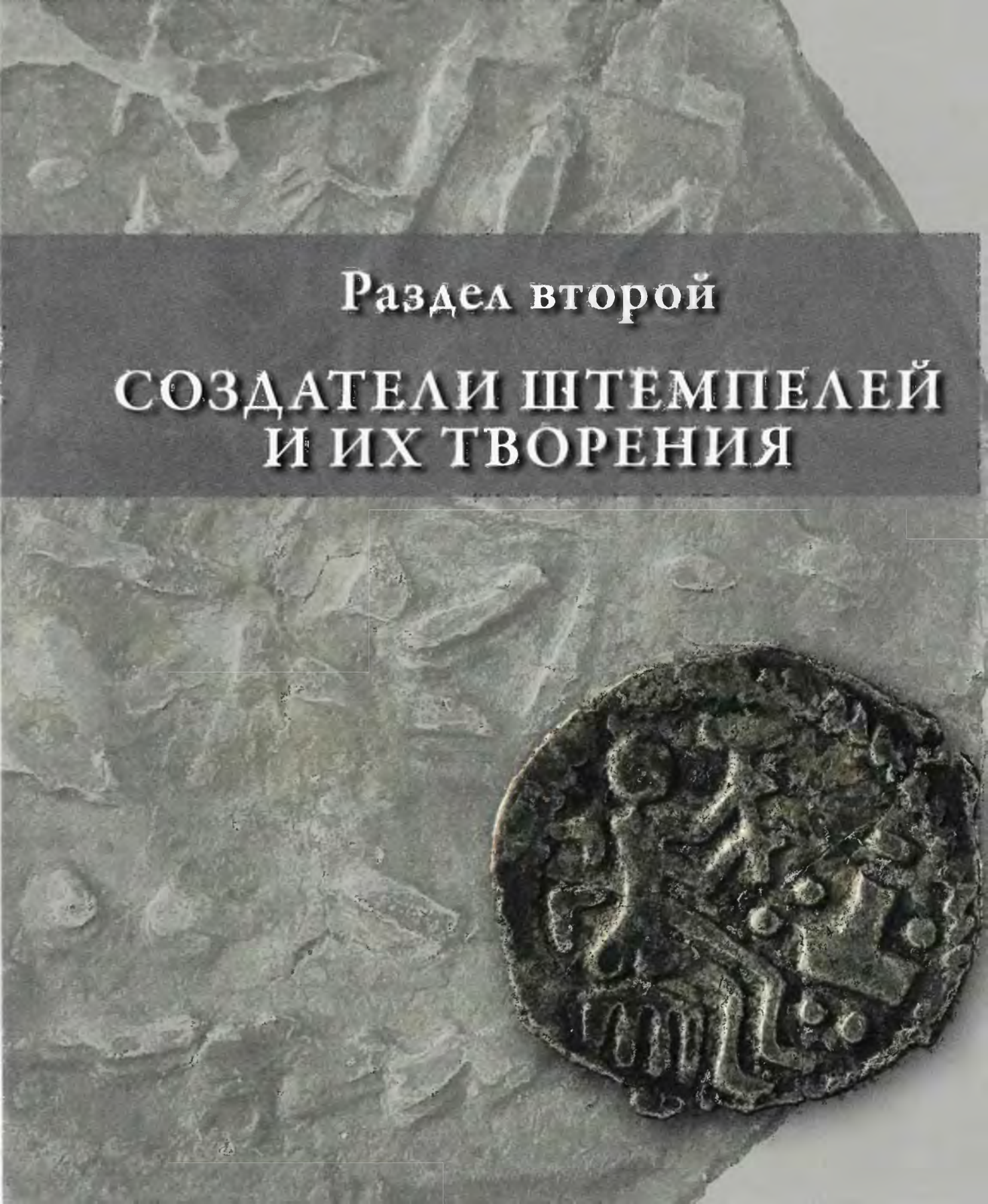


Раздел второй

СОЗДАТЕЛИ ШТЕМПЕЛЕЙ И ИХ ТВОРЕНИЯ

Глава 1. Авторы известные и неизвестные

В рассуждениях о роли монеты в системе средневековой культуры важное место должно быть отведено ее создателям, людям, решавшим, ка- будет форма и материальные свойства монеты, а также содержание и вид со- щения, носителем которого она являлась. Отдельные аспекты, касающиеся торства монеты, вызывают ряд вопросов и сомнений, утверждений или гипо- базирующихся на довольно обширном источниковом материале. По срав- нию с другими творениями тогдашней материальной культуры и аноним- в большинстве своем, произведениями средневековой пластики, монеты то времени демонстрируют исключительно высокий уровень атрибутивно- позволяющий связать их появление со строго определенными лицами. Эти ца — правители, от имени которых данная монета была выпущена, и монет- имена или знаки которых многократно встречаются на штемпелях либо вестны из других источников, — в равной степени могут считаться создате- соответствующих монет.

Понятие авторства монеты является довольно сложным и неоднозначным. включает несколько разных моментов: решение о виде и качестве металла, все монеты, и, следовательно, о монетной стопе; решение о размерах монеты ее внешнем виде, а порой об объеме эмиссии; определение содержания штем- формы, в которой это содержание может быть выражено; и, наконец, в не- торых случаях установление названия данной монетной единицы.

Соответствующие решения, в принципе, делятся между тремя категориями которые, до некоторой степени условно, назовем здесь правителем, монет- ником и резчиком штемпеля. Условность таких определений следует из того, ни одна из этих категорий не является в данном контексте однозначной не обязательно означает отдельные физические лица. Правители — король или князь, но также и его советники, иногда городской совет или парламент. Монет- — это каждый отдельный создатель монет, но также и глава мастерской или целого монетного двора, иначе называемый мюнцмейстером, часто организатор

не только производства, но и обращения монет, а следовательно, и всего денежного хозяйства; иногда он же отдельный предприниматель, нанимающий персонал, занятый производством данных монет. Наконец, резчик штемпелей — это ремесленник-исполнитель, тот, кто делает штемпели. Другие работники монетного двора, изготовляющие сплав, выковывающие полосы, вырезающие кружки, а также «бьющие» монету, в принципе уже не могут претендовать на включение в категорию ее авторов, хотя от качества их работы зависит внешний вид монеты.

Эти три категории создателей монеты, четко различавшиеся в позднее Средневековье, в более ранний период не всегда достаточно очевидно разделялись между собой. В частности, довольно зыбка граница между «монетчиком» и «резчиком штемпелей», особенно во франкском и англосаксонском монетном деле. Также точным образом не установлено постоянное разделение компетенций в области формирования отдельных внутренних и внешних характеристик монеты; между тем, существующая информация, хотя и весьма неполная, в отдельных случаях обнаруживает различия. При всех этих оговорках и сомнениях все же можно постараться представить, по крайней мере приблизительно, степень участия названных групп лиц в процессе формирования монеты, области их инициативы, интересов и компетенций, а также ответственности, следовательно, сферу их авторской деятельности. В соответствии с темой этой книги на первый план выдвигается вопрос об авторстве штемпеля, оставляя в стороне чисто экономическую проблематику, касающуюся внутренних характеристик монеты, хотя оба эти аспекта порой тесно связаны между собой и не могут рассматриваться порознь.

В свете правовых актов и в преобладающем общественном мнении авторство монеты, чеканившейся на протяжении Средневековья, принадлежало главным образом правителю. Государь, обладавший полным монетным правом, мог принимать решение обо всех внутренних и внешних характеристиках чеканившейся монеты, неоднократно являя это в указах, более или менее подробно определявших соответствующие параметры отдельных эмиссий. Эти постановления касаются, прежде всего, внутренних характеристик монеты, реже определяют внешний вид и содержание ее штемпеля. Документы такого рода известны в значительном количестве, начиная с каролингских времен, преимущественно с территорий с относительно развитой государственной организацией, соответственно, располагавшей обширной канцелярией, которая представляла собой орган передачи и документирования воли государя. Множество таких текстов касается монет французских и английских королей, германских королей и императоров, итальянских городов; в позднее Средневековье также венгерских, чешских, польских, скандинавских, испанских и прочих королей и герцогов. Следует полагать, что и в тех случаях, когда подобные документы не дошли до нас и даже когда вообще не были составлены, в основе выпуска отдельных ви

Король контролирует чеканку монет. Миниатюра из манускрипта «Саксонское зерцало». 1230. Из издания: Geldgeschichtliche Nachrichten, 1992. N 152

дов монет лежали аналогичные решения соответствующих монетных сеньоров, имя или герб которых, помещенные на штемпель, являются не только паспортом данной эмиссии, но и своеобразной подписью лица, ответственного за ее внутренний и внешний вид.

Монеты могли нести надписи, непосредственно подтверждающие участие правителя в их создании. Так, в частности, несколько вестготских эмиссий, на которых слово FECIT [1], поставленное после названия места чеканки, может относиться, и это очевидно, только к названному на другой стороне правителю как «исполнителю» данной монеты. Значительно чаще подобные надписи встречаются на меровингских монетах, но там по преимуществу форме FIT, прочитываемой также как сокращение пассивной формы «fi- и, следовательно, гласящей только, что данная монета «должна быть сде- в том или ином месте, без обозначения особы исполнителя. На более ранних европейских монетах этот вид надписи исчезает или же появляется

14.

в несколько иной форме — в виде сигнатуры монетчика, о чем речь пойдет далее. Зато в мусульманских странах субъективная роль правителя часто выражалась в форме «От того, кто приказал отчеканить...», за которой следует соответствующее имя и титул. С некоторыми изменениями эта формула была введена и в латинском варианте на ряде монет, подражавших неаполитанским грошам, которые в XIV в. отчеканили правившие в Малой Азии эмиры. Например, на монетах, выпущенных в Эфесе Омар-беком (1341—1348), присутствует легенда: MONETA QVE FIT IN THEOLOGOS DE MANDATO DNI EIVSDEM LOCI [2] (оборот «in Theologos» обозначает церковь Св. Иоанна Богослова в Эфесе) (*14*); аналогично на монетах, чеканенных в Магнезии правителем Лидии эмиром Сарканом (1300/1301—1345/1346): MONETA QVE FIT IN MANGLASIA DE VOLVNTATE SARCANI DNI DICT LOCI [3], и нескольких иных. Эти надписи представляют собой как бы развернутое объяснение сокращенных формул меровингских монет, четко определяя волю правителя как решающий фактор в создании данной монеты, что все-таки не предопределяет его существенного участия в установлении ее внутренних и внешних характеристик.

В написанных текстах, в частности, в монетных документах и в некоторых нарративных источниках, сообщающих о чеканке монет, формальное участие правителя в создании внешнего вида штемпеля находит много свидетельств. В средневековых латинских текстах внешние черты монеты определяются при помощи разных терминов, таких как «форма» (forma), «знак» (signum), «изображение» (imago), «фигура» (figura), «буква» (caracter) и, наконец, «штемпель» (stampa). Иногда эти термины различаются в соответствии с их правильным значением, иногда рассматриваются как взаимозаменяемые, как общее определение отчеканенного на монете знака. Вмешательство правителя во внешний вид и содержание этого знака часто было только самым общим, заключающимся в подтверждении, что это должен быть «наш знак королевский», изображение и надпись такие, как на других монетах, или же, напротив, что они должны резко отличаться от предыдущих или остальных монет и т. п. Однако нередко государь более точно определял внешний вид и особенно содержание штемпеля. Такие указания находятся уже в эдикте Карла Лысого, данном в Питре в 864 г.; аналогичные распоряжения формулировали и позднейшие императоры, в том числе Генрих III в 1049 г., Фридрих Барбаросса в 1166 г., Фридрих II в 1231 г. и т. д. В конце Средневековья подобные указания иногда бывали очень подробными, включали точное описание текста надписей, вида монетных знаков и их расположение на штемпеле, качество ободков и, конечно, главных пластических изображений. Это были почти технические описания, в которых сам правитель, наверное, не слишком разбирался, так же как и в решениях относительно монетной стопы, качества драгоценного металла и т. п., готовившиеся специалистами.

Как исключение информация о постановлении государя, относящемся к внешнему виду штемпеля, помещалась на самой монете. Примером могут служить итальянские гроши, чеканенные в Кортемилье маркграфом Оттоне III 1284—1313). На их реверсе находится пространная надпись, образующая после раскрытия сокращений искусный леонинский стих: HANC MARCHIONI FORMAM CONCESSIT ODONI MONETEQVE FAXES IMPERIALIS APEX [4] (*15*). Этот текст в вольном переводе означает, что императорская власть позволила маркграфу Оттону чеканить монету именно в таком виде. Упоминание этого императорского пожалования в данном случае, наверное, является выражением гордости маркграфа за полученную привилегию.

15.

Отмечены и случаи личного вмешательства правителя в художественную форму штемпеля, как это произошло при Карле Анжуйском (1266—1285) в Неаполе, когда король, вводя новый тип золотых монет с изображением Благовещения (так называемые салюто), отверг предложенные ему проекты как слишком суровые в рисунке и распорядился внести некоторые технические улучшения. Несомненно, что и многие другие правители, если сами и не определяли принципиальную программу штемпеля, то, по крайней мере, одобряли приготовленные специалистами проекты, хотя в целом трудно приписывать им личное авторство.

Эти проекты должны были разрабатываться людьми, имевшими соответствующую квалификацию, начиная от умения писать, что, как известно, не было типично, особенно в раннее Средневековье, для государей. Люди должны были быть знакомы с разнородной светской и религиозной символикой, знать Библию, откуда черпались цитаты и девизы, не говоря уже о технических и художественных умениях, демонстрируемых творцами этих проектов. И здесь возникает ситуация, весьма сходная с работой канцелярии соответствующего правителя, составлявшей документы от его имени и действовавшей благодаря специалистам, представлявшим его интересы. Поэтому создается впечатление, что в значительной части случаев авторство штемпеля должно de facto [5] принадлежать духовным лицам, находившимся в близком окружении правителя, его канцлеру или местному епископу, а в более поздний период, вероятно, также светским чиновникам, руководившим казначейством. Однако эти лица не обозначались ни в монетных документах, ни на штемпелях монет, оставаясь в тени, с одной стороны, правителей, от имени которых данные монеты были отчеканены, а с другой — монетчиков, несущих ответственность за их исполнение. Таким образом, принцип анонимности средневекового искусства не был нарушен и в этом случае, несмотря на то, что число известных по именам особ, занимавшихся монетным производством, исключительно велико.

Монетчики составляют профессиональную группу, с раннего Средневековья выступающую под названием «monetarii» [6], их функция менялась на протяжении столетий; монетарии отмечены в разных видах документов. В меровингскую эпоху они известны, прежде всего, по надписям на монетах, в которых, почти как

правило, помещали свое имя, дополненное определением MONETARIVS, написанном по преимуществу в сокращении (MO, MON и т. п.). Таких имен в VI—VII вв. известно более полутора тысяч (!), следовательно, они являлись, по-видимому, самой многочисленной социальной группой того времени, пригодной для именного сопоставления, и это сопоставление будет достаточно полным. Однако, помимо имен и их локализации в соответствующих местах или на соответствующих территориях, об этих людях известно не слишком много. Во всяком случае, за редкими исключениями, они не были непосредственными изготовителями монет, а прежде всего должностными лицами, занимавшимися в данном регионе взысканием казенных податей, главным образом в золоте, и проводившими операции переплавки этого драгоценного металла и перечеканки его в монету; при этом имя, помещенное на штемпеле, обозначало их личную ответственность за соответствующее проведение этих процедур. Наверное, они имели какое-то влияние на внешний вид и содержание штемпеля, хотя и не выходившего за рамки сложившихся ранее схем. В редких случаях можно выделить черты стиля, характерного для определенного мастера, что указывало бы на то, что иногда они лично изготовляли штемпель; однако чаще ситуация была противоположной — монеты, подписанные одним и тем же монетарием, явно демонстрируют особенности мастерства, следовательно, они были изготовлены разными, подчиненными им исполнителями.

Святой Элигий. Художник П. Кристус. 1449. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (источник репродукции: https://en.wikipedia.org)

Примером такого монетария является фигура св. Элигия, который в молодости учился ювелирному ремеслу, в 629—640 гг. исполнял должность монетария в правление Дагоберта I и двух других франкских королей, снабжая их монеты надписью ELIGIVS MONETARIVS [7], а в 641 г. был посвящен в сан епископа Нуайона; после смерти (660 г.) он стал почитаемым покровителем ювелиров и монетчиков (*16*). Этот пример, возможно, не самый типичный, но относительно хорошо изученный благодаря сведениям из хроник и жития, указывает, с одной стороны, на профессиональную квалификацию такого монетария, с другой — на его социальное положение, значительно превышающее статус непосредственного исполнителя.

16.

В тот же период в двух других местах, в Лионе и во Вьенне, встречаются монеты с надписью DE OFFICINA [8], за которой следует имя монетария. Несколько ранее таким способом подписывали свою продукцию управляющие большими гончарными мастерскими в римской Галлии, и эта традиция может служить надежной аналогией организации монетного дела в эпоху Меровингов.

Мастерская святого Элигия. Гравюра. XV в. Около 1450–1460. Рейксмузеум, Амстердам (источник репродукции: https://commons.wikimedia.org)

ниже должность монетария иногда выступает как довольно высокопоставлен- в социальной и чиновничьей иерархии, впрочем, в зависимости от страны, времени и условий. В государстве франков и в раннесредневековой Италии по- о должностных функций монетарии порой приобретали статус землевла- ев, связанных с рыцарством, а в городах были причислены к патрициату. этой стороны, цеховой характер организации монетчиков, их статуты и пра- ные нормы, отчасти берущие начало от античных образцов, в позднее Средне- вье включали монетчиков в сословие горожан, впрочем, как относительно номную группу.

В каролингскую эпоху имена монетариев полностью исчезают со штемпелей ает в результате централизации монетного производства и реорганизации фи- ной системы в государстве франков. На штемпелях англосаксонских монет яются имена монетариев, образуя длинный перечень и вплоть до XIII в. яв- почти обязательной частью легенды. Уже в конце IX в. на них отмечено 0 имен монетариев, и за два последующих столетия их число увеличива- до нескольких сотен, давая, как и в меровингскую эпоху, огромный материал номастических исследований. Однако теперь эти люди, независимо от их не-

посредственного участия в производстве монеты, возможно, только на начальном этапе оказывали какое-то влияние на внешний вид и содержание штемпелей. Во второй половине X в. было введено единообразие внешнего вида монет, чеканившихся одновременно в нескольких десятках английских мастерских, так что даже было организовано централизованное производство соответствующих монетных штемпелей для всей страны или для больших групп монетных мастерских. Правда, каждые несколько лет происходила замена типа, однако она проводилась централизовано во всех мастерских, и роль и ответственность монетариев, обозначенных на штемпелях, свелись к надлежащему изготовлению монет в соответствии с обязательным образцом и к проведению фискальных операций, связанных с этой заменой. По тем же принципам монетные знаки присутствуют и на некоторых скандинавских монетах XI в., причем иногда они даже обозначают тех же людей, переселенных из Англии в Данию или Норвегию, вероятно, в качестве специалистов, полезных при организации в этих странах монетного производства по проверенному англосаксонскому образцу. Наряду с типичными надписями, такими как ANLAF MO ON LVND (Анлаф, монетарий в Лунде) и т. п., как исключение встречаются также рунические надписи, указывающие на то, что данный штемпель является собственностью того или иного монетчика: LEFRIGS MOTI (монетный чекан Лефрига), ASKEL LO PENIG THEN (чекан Аскеля для денария). Но это как бы знаки собственности, помещенные на орудиях труда.

В других европейских странах имена монетчиков на монетах появляются значительно реже. Возможно, не без англосаксонского влияния они попадают в конце X — XI в. на некоторые немецкие, а также чешские денарии, но, в отличие от своих прототипов, без обозначения «monetarius». Из-за этого возникло немало сомнений не только относительно настоящей роли и статуса этих монетариев, но и того, означают ли отдельные имена действительно монетария, или управляющего либо арендатора монетной мастерской, а возможно, даже монетного сеньора. В целом эти имена присутствуют на монетах только до середины XIII в., потом исчезают, иногда уступая место сигнатурам или условным знакам, позволяющим определить управляющего монетной мастерской или же иное лицо, ответственное за изготовление данной монеты.

Производство монеты определенным монетчиком или в конкретном месте часто подтверждалось непосредственно в надписи с помощью слова «fecit». Выше уже шла речь о том, что в некоторых случаях этот термин относился к особе правителя, по приказу которого монета была «сделана». Однако тогда, когда слово «fecit» стоит сразу за именем монетчика, не приходится сомневаться, что оно относилось именно к нему как к исполнителю. Такие сочетания появляются уже на меровингских монетах в виде BOSO FECIT, BAVDVLFVS FEC [9] и т. д., являясь подписью создателя, аналогичной уже упоминавшейся надписи DE OFFICINA. Подобные формулы встречаются на некоторых англосаксонских монетах периода Гептархии (VIII в.) [10], впрочем, перенявших и другие меровинг-

ские образцы, а позднее, как исключение, на эльзасских и фландрских монетах XIII в., изготовленных неким Симоном (SIMON FECIT) (*17*). Зато в XI—XII вв. в различных монетных мастерских, преимущественно немецких, но также в Англии, Дании и Северной Франции начинает использоваться похожая, хотя несколько отличающаяся формула, в которой объектом является не особа монетчика, а сама изготовленная им монета, приобретающая статус лица: HROZA ME FECIT (Штаде, XI в.), LVTEGER ME FECIT [11] (Йена, рубеж XII—XIII в.) (*18*) и т. д. Однако нет уверенности в том, что все лица, встречающиеся в этом контексте, действительно являются монетчиками и что в некоторых случаях оборот «me fecit» не относится к особе правителя. На эту вторую возможность, по-видимому, указывает надпись, на которой имя «исполнителя» совпадает с именем данного монетного сеньора, как, например, BARTO ME FECIT [12] на эрфуртских денариях архиепископа Майнцского Бардона (1031—1051), NICOLAVS ME FECIT [13] на датских монетах короля Нильса (1104—1134) (*19*) и на некоторых других. Тогда это был бы эквивалент термина FF — «fieri fecit» [14], использовавшегося на разных предметах, изготовленных по заказу того или иного правителя. Все-таки в Средневековье оборот «me fecit» обычно применялся на изделиях художественного ремесла как подпись их непосредственного создателя. Такая надпись, например, имеется на Гнезненских дверях; она часто ставилась на колоколах, которые, как известно, с помощью других надписей и соответствующих имен (например, Зыгмунт [15]) очеловечивались. В этом заключался элемент своеобразной магии, приписывавшей колоколам и их голосам необыкновенную силу и способность влиять на людей и природу: «Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango» [16]. Также и монетам, особенно в ранний период их применения, иногда придавались свойства, выходящие за границы, присущие средствам обмена, о чем уже шла речь. Их «личность», выраженная формулой «me

17.

18.

19.

находит и другие, более непосредственные свидетельства, такие как надтипа EGO SVM DENARIVS [17] или же обозначение монеты названием гражданина» города, к чему мы еще вернемся.

В более позднее Средневековье, когда имена монетчиков уже исчезли с штемпелей, еще встречались надписи, имеющие связь с прежними формулами типа «fecit», но уже полностью обезличенные и лишь определяющие, где или при каких условиях данная монета была «сделана»: FACTA IN ROMA [18], — главная надпись на папском гроше Урбана V от 1367 г., поясняя при случае, что этот папа, постоянно пребывая в Авиньоне, несколько дней провел в Риме, чем, видимо, и воспользовался в пропагандистских целях. Надпись: FACTA IN VILLA [illegible]ESIE P[ro] COM[muni] PISANO [19] — на сардинском полугроше середины XIII в. обозначает как место чеканки, так и назначение продукции; FACTA [illegible] MONETA ISTA IN CHRISTI NOMINE AMEN [20] на одном из шиллингов Ульма указывает исключительно на идеологическую платформу автора [illegible]теля, являясь символом веры настолько же, насколько и заклятием: она ре-

комендовала благочестивую работу местных монетчиков, вероятно, только из религиозных побуждений, но, может, и потому, что та возбуждала в обществе какие-то сомнения, которые надпись должна была рассеять.

20.

На нескольких монетах, несмотря на то, что они не несли имен исполнителей, обнаруживаются изображения, представляющие самих монетчиков или орудия их труда. Последние в виде двух составленных один над другим монетных чеканов и двух молотов были представлены на паре каролингских денариев Карла Великого и Людовика Благочестивого, видимо, не столько как личный знак создателей этих монет, сколько как герб города Мелль (Metallum), где они были отчеканены (*20*). Более личный смысл имеет фигура, изображенная в первой половине XI в. на епископском денарии из Миндена в Вестфалии (*21*), считавшаяся одними исследователями монетчиком, другими — ювелиром, но, во всяком случае, она тесно связана с изготовлением монет. Человек сидит, сгорбившись, и инструментом в форме молотка на длинной рукоятке бьет по находящейся перед ним наковальне, по форме напоминающей бокал. Зато несколько столетий спустя, несомненно, монетчика представляют русские монеты, отчеканенные в Москве при Василии I (1389—1425), а также в княжестве Тверском в XV в.: человек в капюшоне сидит за широким кругом, с молотом в поднятой правой руке (или руках) (*22*; 9). Это изображение сходно с рисунками, представляющими монетчиков в синхронных русских рукописях, и является, таким образом, скорее схемой, чем сюжетом, почерпнутым из жизни. В любом случае, это одно из немногочисленных изображений темы труда на штемпелях средневековых монет. Зато рисунок головы в остроконечной шляпе на польском брактеате начала XIII в., четко интерпретированный как изображение монетчика-еврея (*23*), представляет уже не собственно ремесленника, а скорее монетчика-предпринимателя или же арендатора монетной мастерской, одного из тех, кто обозначал на монете свое имя.

21.

22.

9. Денга. Русь. Великое княжество Тверское. Около 1440 г.

Фигура монетчика с молотом в руке встречается и на других средневековых изображениях, таких как миниатюры, цеховые печати, а также в росписи стен и скульптуре, представляя, может быть, самый характерный и выразительный этап монетного производства, определяемый, наверное, во всех языках именно как «чеканка». На деле же эта операция только завершала длительный процесс производства и относилась отнюдь к не самым трудным. При некотором навыке ее мог выполнять почти любой ремесленник, зато настоящей квалификации монетчика требовали предшествовавшие этапы, такие как приготовление соответствующего сплава точно определенной пробы, изготовление кружков точно определенного веса, а также изготовление самих штемпелей в соответствии с более или менее определенными образцами. Именно эти навыки, а не заглушающее их в обиходном мнении битье молотом, определяли положение монетчиков как специалистов и их роль, по-

23.

Монетный мастер.
Гравюра из издания. A. Sc...
Eigentliche Beschreibung aller
Staende auf Erden.
Frankfurt am Main, 1568

Серебряная башня в г. Блуа (бывший монетный двор). Литография Ш. Пансе. Из издания: Revue de la numismatique françoise. Blois, 1836

ложительную или отрицательную, в развитии монетного искусства. Правда, в наиболее примитивных условиях — на начальных этапах монетного производства или в малых местных мастерских, следует иметь в виду, что монетчики собственноручно исполняли все эти функции, до чеканки монет включительно. Но уже в сколько-нибудь развитых монетных мастерских происходило разделение операций вплоть до далеко зашедшей специализации, которую обнаруживают статуты крупных монетных дворов позднего Средневековья, где работали сотни человек. Только некоторые из них, занимавшиеся проектированием и исполнением штемпелей, действительно могут нести какую-то ответственность за внешний вид монеты, несмотря на то, что ее окончательный облик зависел от работы и умения всего персонала.

Чеканщик монет. Горельеф дома. Росток, Германия

Важной чертой средневековых монетчиков являлась их относительно большая мобильность, присущая, впрочем, многим ремесленникам и художникам. Первоначально она выражалась только в переездах отдельных монетчиков с места на место, что можно проследить на примере их имен, встречающихся на меровингских и англосаксонских монетах. В начале XI в., как уже упоминалось, случалось, что некоторых монетчиков вывозили из Англии в скандинавские страны, может быть, принудительно. В любом случае, это один из многих примеров организации с нуля монетного производства специалистами, приглашенными из страны, где оно уже было развито. В начале Средневековья центром таких специалистов, видимо, была Галлия, позднее, в X—XI вв., прежде всего Англия, хотя в то же время появляются монетчики в Южной Германии и Чехии, имена которых указывают на местное происхождение, реже — на приезжих из романских стран. В XII в. французы организуют шотландское монетное дело, а к концу того же столетия в Центральной Европе появляется большая группа еврейских монетчиков, изготовлявших монеты с надписями на древнееврейском языке и ставивших на них свои имена. В наибольшем количестве они представлены в Великопольше в правление Мешко III, а несколько позже появляются также в Центральной и Южной Германии, в Австрии и Моравии. Наконец, начиная с середины XIII в. наибольшую популярность приобретают итальянские монетчики, приглашавшиеся в разные страны, особенно когда возникла потребность в организации новой продукции, прежде всего золотой монеты, но также и в других случаях.

В XIV—XV вв. итальянские монетчики встречаются главным образом в Центральной и Восточной Европе. Они же выступают и в роли предпринимателей и организаторов, как, например, трое флорентийцев, приглашенных в Чехию для проведения реформы гроша в этой стране, на роль руководителей

Чеканщики монет. Фреска в соборе Святой Барбары. Кутна Гора, Чехия. 1388—1558

монетных дворов, иногда арендаторов, даже отмечавших собственными знаками свою продукцию, но также и в качестве рядовых исполнителей, которые упоминаются в некоторых городах среди многих других ремесленников. Свидетельством преобладания итальянцев в чешском монетном деле XIV в. является уже само название «Итальянского двора» (curia gallica), данное в обиходе зданию монетного двора в Кутной Горе, а сохранившиеся списки занятых на нем работников подтверждают обоснованность этого определения. Итальянцы организовали монетные дворы, чеканившие флорины в Праге (1325 г.), Легнице (1345 г.) и некоторых местах Германии, много работали в Буде и Кракове, а в 1462 г. итальянец даже был приглашен ко двору Ивана III в Москву для организации там производства золотых монет. Насколько позволяют судить об этом источники, происходили они главным образом из Северной Италии, где искусство и монетная техника были особенно хорошо развиты, в том числе из Милана, Флоренции и Лукки. Однако были и другие. В Венгрии во второй половине XIV в. должность королевского камерария и управляющего монетным двором в Буде отправлял итальянец по имени Якоб Сарацин, несомненно, происходивший из мусульманских стран, который подчеркивал происхождение, помещая на венгерских монетах голову мавра в качестве своего гласного герба.

Чеканщик монет. Фреска в Святой Барбары. Кутна Гора 1388—1558

Таким образом, роль итальянцев в монетном деле позднесредневековой Европы можно сравнивать с их участием в иных сферах тогдашнего творчества в области архитектуры, ремесла или искусства. Несомненно, они были носителями не только технических приемов, но и художественных навыков, вкусов, а также самих образцов штемпелей, привитых от Италии другим странам, подобно тому, как это сделали несколькими столетиями ранее англосаксонские монетчики. Однако очевидно, что не все заимствования сюжетов для штемпелей с итальянских монет являются результатом деятельности этих монетчиков. Точные подражания флоринам, отчеканенные примерно в сотне монетных мастерских к северу от Альп, только в некоторых случаях были введены итальянскими мастерами. Нечто подобное происходило и с балканскими монетами, бравшими за образец венецианские гроши, либо с ближневосточными подражаниями дукатам или неаполитанским грошам. Как сказано выше, главным фактором, порождавшим такие имитации, были экономические соображения, роль образцовых монет на рынке, а не умение или предпочтения монетчиков. Более верным, чем сам сюжет штемпеля, следом их деятельности являются характерные стилистические и технические особенности, присущие итальянскому монетного делу. С другой стороны, многие монеты, являющиеся несомненным произведением итальянских монетчиков, не несут ника-

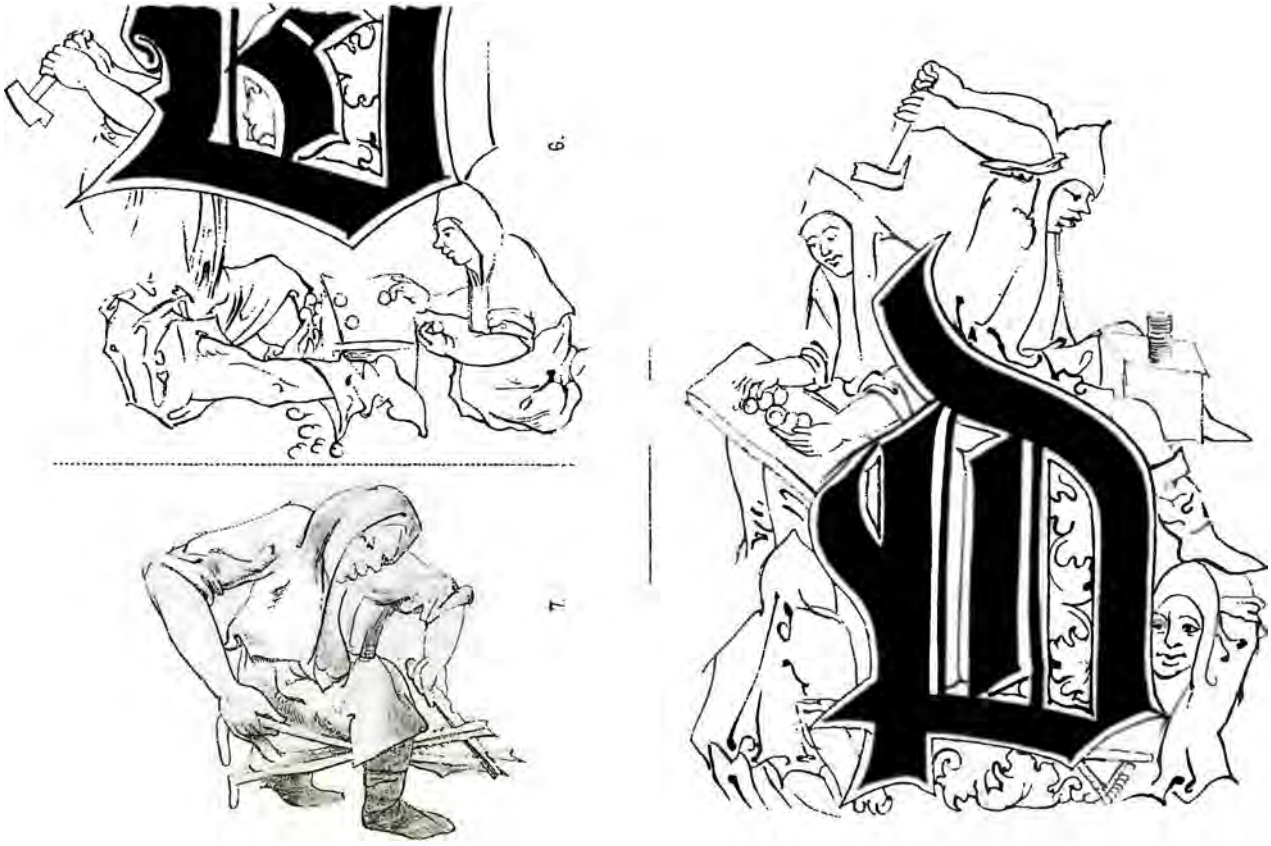
ких черт, указывающих на какую-либо связь с монетным искусством Италии. Впрочем, не каждый монетчик был изготовителем чеканов, не каждый резчик штемпеля был художником, и не каждая монета является объектом, пригодным для рассмотрения в категории произведения искусства или художественного ремесла. Однако многие из них могут претендовать на это и быть признанными таковыми.

Глава 2. Ремесло поистине художественное

В большом и разнообразном потоке пластических искусств Средневековья монеты занимают место обособленное, но не слишком высокое, и потому не всегда заметны среди других, более значимых памятников тогдашнего искусства. Их миниатюрная форма, соединенная с неподатливым материалом, каким является железный чекан, где гравировался штемпель, создавали слишком большие трудности по сравнению с теми, перед которыми стояли творцы иных произведений мелкой пластики, будь то живописных или скульптурных, если вспомнить хотя бы иллюминации манускриптов, изделия эмальеров, ювелиров или резчиков по слоновой кости. Более того, производство монетных штемпелей, часто массовое и поспешное, давало меньший простор для развития талантов и умений, чем творчество в других сегментах художественного ремесла. Тем не менее и здесь можно встретить произведения, не уступающие лучшим образцам, относящимся к той же эпохе.

Результат работы монетчиков обуславливался самим развитием монетной техники, хотя, естественно, это был не единственный и, может, даже не всегда решающий фактор. Несмотря на вековой опыт и традиции, уходящие в глубокую древность, в период раннего Средневековья монетная техника претерпела определенный регресс. Место художественных изображений с высоким рельефом, типичным, в частности, для голов императоров или божеств, что позволяло придать им характерные и даже портретные черты, заняли плоские штемпели с изображениями вынужденно более схематичными, поскольку они были выполнены с помощью линий или точек, наносимых на монетный чекан чаще всего с использованием пунсона, инструмента в форме штифта, вбиваемого в поверхность чекана. В результате образовывалось желаемое углубление, но одновременно и раздвижение в стороны металла, который затем нужно было удалять напильником, иначе оставались утолщения, оставлявшие вмятины на отчеканенной этим штемпелем монете. Этих дефектов не создавала другая техника изготовления чекана — при помощи резца, то есть маленького долота, служащего для удаления металла с места, на котором должно было образоваться углубление. Гравировка позволяла легко проводить протяженные линии и пла-

Монетчики и штемпель.
Образец оформления буквицы.
Из издания: Numismatische Zeitschrift. Wien, 1881. Taf. V



— ...обойцы,
...х кружков,
...металла (цана) —

...я буквиц.
...smatische
...881 Taf. VI

стично формировать целые фрагменты поверхности чекана. Эта техника, применявшаяся практически повсеместно в античном монетном деле, исчезла в раннее Средневековье, уступив место более легкой и примитивной технике пунсона, и только несколько веков спустя постепенно возродилась. К самым простым пунсонам, оставляющим на чекане след в виде маленькой точки, добавились более крупные шарики, брусок, клин или полукруг, применявшиеся главным образом при формировании букв на штемпеле; с их помощью выбивались вертикальные, горизонтальные и выпуклые части букв, а также другие элементы штемпеля. Один и тот же пунсон в форме клина мог быть использован как ножка буквы, ветвь крестика или нос в изображении правителя или святого; другой — полукруглый — пунсон мог применяться как буква С и как брюшко букв Р или R, а повторенный дважды, но в разных положениях, образовывал букву S или О. Позднее появляются пунсоны, представляющие целые элементы штемпелей, такие как крестик, звездочка, буква, знак монетчика и еще более сложные. Таким образом, это была своего рода мозаика, из фрагментов которой резчик собирал рисунок штемпеля, естественно, помня, что на чекане должно получиться изображение зеркальное по отношению к пред-

полагаемому оттиску на монете. Это обстоятельство порождало ошибки, относительно частые в монетных мастерских, которые были недавно организованы или не располагали опытными мастерами; они проявлялись по преимуществу в зеркальном расположении букв и даже в целых надписях, идущих задом наперед. В некоторых случаях приходится иметь в виду и то, что резчик переносил на изготовляемый чекан образец чужой монеты так, как он ее видел, в результате чего отчеканенные этим штемпелем монеты становились зеркальным отражением своего прототипа. Конечно, эти погрешности и ошибки резчика были не единственными, которые так легко случались при столь тонкой работе, выполнявшейся в твердом материале, на очень маленькой поверхности чекана и нередко в массовом порядке. Однако в более развитых монетных мастерских таких ошибок почти не делалось, во всяком случае, дефектная продукция не выпускалась в обращение.

Для опытного резчика изготовление чекана было заданием, требовавшим порой не более двадцати минут (!). Доказательством тому служат проведенные недавно эксперименты, в ходе которых в условиях, приближенных к раннесредневековой технологии, изготовлялись чеканы типичных англосаксонских монет X в. Самый простой штемпель потребовал около пятнадцати минут работы, наиболее сложный — около получаса. Следует учитывать, что гораздо более сложные позднесредневековые штемпели, особенно для золотых монет, требовали более длительной, может быть, многочасовой работы. Эти данные показывают реальный объем усилий, который не нужно переоценивать. На больших монетных дворах изготовление чеканов было постоянной операцией. Например, в Венеции в XIII—XIV вв. резчики штемпелей работали без перерыва в течение целого дня, вплоть до сумерек, как, впрочем, и весь монетный двор, производительность которого в силу этого обстоятельства зависела от времени года. В любом случае для резчиков дневной свет был необходимым условием тщательного исполнения чекана. При этом их работа была организована на принципе постоянного соперничества: двое одновременно делали один и тот же штемпель, но в производство брали только один из них, признанный лучшим. Эта система обеспечивала наилучшее качество изделий и успешно оберегала от погрешностей и ошибок. Но это имело место только в период наивысшего развития средневековой техники и организации монетного дела.

В условиях раннего Средневековья ситуация была иной. Наряду со штемпелями, выполненными весьма старательно, существует относительно много изделий неумелых, примитивных или варваризирующих чужие образцы. Естественно, они встречаются преимущественно в период создания собственного монетного производства на отдельных территориях. Черты варваризации нередки среди ранних монет франков, вестготов или англосаксов, которые, хотя и пользовались позднеримскими образцами, искажали и упрощали их, прежде чем выработали собственные технические и художественные навыки. Еще более

примитивную продукцию можно обнаружить на территориях, не имевших древних традиций в этой области, особенно в Центральной, Северной и Восточной Европе в X—XI вв. Однако и здесь влияние чужих образцов, приток квалифицированных монетчиков, а также рост мастерства местных резчиков штемпелей, да и просто развитие талантов довольно быстро принесли заметные результаты, в том числе в датском и немецком монетном деле, но прежде всего в чешском. Появившиеся там центры монетного производства иногда приобретали черты местных художественных школ, изготовлявших монеты не только с применением своеобразной техники, но и выделяющиеся особым стилем своих штемпелей, собственной тематикой и характерными выразительными средствами.

Этот период, особенно XII в., дает, по-видимому, наиболее широкие возможности для сравнительного исследования штемпелей монет, главным образом центральноевропейских, в контексте стилевых особенностей романского искусства. Несмотря на очевидные связи, аналогии и влияния обращает на себя внимание определенная самостоятельность этой ветви художественного творчества, а также ее роль в наиболее быстром перенесении чужих образцов из порой весьма отдаленных стран. Участие монет в процессе распространения характерных для них элементов художественной культуры, касающихся формы и содержания изображений, обычно игнорируемое в исследованиях по истории искусства, тогда являлось тем более существенным, что возникающая на этом пути диффузия сразу достигала массового получателя. В последующие столетия, вместе с нарастающим сужением тематики, представленной на монетных штемпелях, и эта их общекультурная функция также была ограничена.

Появление техники изготовления брактеатов в середине XII в. вызвало перелом и временное изменение в развитие монетного искусства. Эта техника заключалась в замене прежнего способа нанесения оттиска штемпелей на обе стороны монеты с использованием двух чеканов, выбиванием только одного штемпеля на кружке, выполненном из очень тонкой пластинки, латинское обозначение которой (bractea, а чаще brattea) со временем дало название изготовленным таким образом монетам. Эта пластинка, помещенная между чеканом и мягкой подложкой, выполненной из кожи или свинца, при ударе молотом вдавливалась, приобретая на одной стороне оттиск штемпеля, на другой же — его негатив, обычно нечеткий. Иногда для упрощения и ускорения чеканки монет под чекан помещали сразу несколько кружков; одним ударом им придавался оттиск штемпеля, который оказывался тем более смазанным, чем дальше от штемпеля находился данный кружок. Благодаря сильному профилированию брактеаты приобретали необходимую жесткость и становились относительно устойчивыми к повреждению тонкой и хрупкой пластинки. Часто именно с этой целью использовался сильно выдававшийся ободок по краю, который одновременно являлся элементом конструкции и характерным пластическим акцентом этих монет.

Техника изготовления брактеатов, распространившаяся в центральноевропейском монетном деле с середины XII в., не была совершенно новой. Ее уже знало античное ювелирное искусство, а в раннее Средневековье она применялась, главным образом, в Византии и на территории Скандинавии, но для изготовления не монет, а круглых украшенных пластинок, видимо, игравших роль амулетов. Золотые скандинавские брактеаты VI—VII вв., производившиеся почти в массовом порядке, несли изображения, отчасти подражавшие римским и византийским монетам, отчасти оригинальные, связанные по преимуществу с германской мифологией. Как исключение подобные изделия встречаются и в более позднее время, неся уже христианские религиозные изображения или фигуры правителей, иногда в украшенных оправах, как медальоны. В монетное производство подобная техника впервые проникла в IX в. на скандинавские земли, в Данию, сначала в очень ограниченном количестве в виде так называемых полубрактеатов. Эти монеты тоже изготовлялись из очень тонкой пластинки, но отчеканивались с двух сторон, отдельно штемпелем аверса, отдельно реверса. Оттиски обоих штемпелей были заметны на противоположной стороне монеты как негативы и в результате накладывались друг на друга, смазывая четкость того штемпеля, который был оттиснут первым. Производство полубрактеатов, трудоемкое и неудачное с точки зрения достоинств штемпеля, свидетельствует, насколько сильно укоренился навык двусторонней чеканки монет и убеждение, что лишь монета, снабженная штемпелями и на одной, и на другой стороне отвечает условиям, необходимым для исполнения своих функций. С этим предубеждением покончил только период подлинных брактеатов.

Первые брактеаты появились в Центральной Европе во второй четверти XII в., ранее всего, видимо, перед 1130 г. в Германии, на территории Майсенской марки, между Эльбой и Заалем, вскоре в Лужицах, потом в Тюрингии, Магдебурге и в горном районе Гарца. Одновременно, в 30-х гг. XII в., отмечены и первые польские брактеаты, недолго чеканившиеся в конце правления Болеслава Кривоустого. С середины XII в. эта техника была освоена почти во всей Восточной и Северной Германии вплоть до реки Везер, а также в Бремене, Гамбурге и Любеке; к концу столетия ею были охвачены часть Южной Германии вокруг Аугсбурга и Боденского озера, а кроме того, Поморье, Великопольша, Силезия и государство Тевтонского ордена. Зато она совершенно не проникла в страны Западной и Южной Европы, представляя собой явление регионального характера, хотя и на весьма значительном пространстве.

Распространение техники изготовления брактеатов, особенно на начальном этапе, совпадало, как давно уже замечено, с территориями относительно низкого уровня развития товарно-денежного хозяйства, мало участвовавшими в крупной международной торговле и лишенными таких важных экономических центров, как Кёльн, Венеция или Константинополь. Уже из-за самой своей хрупкости брактеаты не были приспособлены для нужд крупной торговли, не годились

для дальних перевозок и длительного обращения. Зато они могли хорошо исполнять свои функции в условиях регионального обращения и, особенно, в системе периодического обмена монеты, позволявшей использовать ее обычно около года и даже меньше.

Таким образом, это был вид наихудших, в известной степени, монет, самых простых и более дешевых в производстве, чем отчеканенные с двух сторон денарии с ограниченным пространством и временем обращения. Тем сильнее с этой характеристикой контрастируют выдающиеся художественные достоинства штемпелей брактеатов, впрочем, появившиеся только во второй половине XII и в начале XIII в. Позднее они были сведены к схематичным формам, бедным как по содержанию, так и по исполнению, а с конца XIV в. техника брактеатов применялась уже только для производства мелких разменных монет с максимально упрощенными штемпелями. Именно тогда для их обозначения появились термины «вогнутые денарии» (denari concavi), «полые» или «дутые» пфенниги (Hohlpfennige), обозначавшие их отличие от использовавшихся одновременно монет большей толщины. Однако ранее, в период развития и исключительного использования брактеатов, в таком различении не было нужды; их называли денариями или пфеннигами, как и монеты, отчеканенные с двух сторон, поскольку они по-прежнему представляли те же самые денежные единицы. Их никогда не именовали брактеатами; это название появилось только в XVII в. и сохранилось в качестве технического термина, использовавшегося главным образом в исторической и нумизматической литературе.

Брактеаты создали совершенно новые возможности для творцов монетных штемпелей, явившись следствием двух основных технических предпосылок. Во-первых, брактеаты, особенно на начальном этапе своего существования, имели значительно больший диаметр, чем непосредственно предшествующие им денарии. Это стало результатом того, что переход от двусторонней техники чеканки монет к односторонней не был связан со сменой веса представляемых ими денежных единиц. Первые брактеаты весили столько же, сколько прежние денарии, но изготовленные на значительно более тонкой пластинке, они должны были иметь гораздо больший диаметр, обычно достигавший 30 мм. Только в дальнейшем, с постепенным падением веса уменьшению подвергался и диаметр брактеатов, хотя этот процесс не был систематическим и необратимым. Еще в XIII в. на некоторых территориях в Чехии, Силезии и Майсене изготовлялись брактеаты больших размеров с диаметром 30—40 мм, а как исключение, например, в Тюрингии, даже еще шире — до 50 мм и больше. По этой причине в современных источниках они носили название «широкого серебра» (argentum latum). Увеличение поверхности монеты, естественно, создавало для авторов и исполнителей штемпелей условия для наполнения их более богатым, разнообразным и сложным художественным содержанием, чем это имело место на маленьких кружках с диаметром не более 20 мм. Может быть даже именно желание получить эти воз-

можности явилось одной из главных причин введения брактеатов особенно там, где редукция денариев уже зашла так далеко, что сделала практически невозможным снабжение ее читабельными и содержащими необходимый объем информации штемпелями.

Другим нововведением, связанным с появлением брактеатов, стала возможность глубокого профилирования штемпеля и приобретения таким путем гораздо большей пластичности изображения, чем на монетах, отчеканенных с двух сторон. В этом случае формированию под давлением чекана подвергалась вся пластинка, а не только внешние части обеих поверхностей кружка. Вместе с тем полученный оттиск был вынужденно менее четким, чем на двусторонних монетах, давал более мягкие поверхности и линии, без искажений, вызванных раздвижением металла при чеканке монеты и ранее при создании чекана. Более того, изготовление брактеатов не требовало столь же сильного удара чекана, как при чеканке двусторонних монет, следовательно, и сами штемпели могли делаться не только из стали, но и из бронзы. Тем самым их штемпели могли изготовляться не только методом гравировки и набивки пунсонами, но и отливкой в глиняные формы, в которых с помощью матрицы заранее оттискивался соответствующий образец. В свою очередь эта техника давала дальнейшие возможности для моделирования штемпеля и, кроме того, позволяла повторять идентичные изображения на большем количестве чеканов, сделанных с одной матрицы.

Все те условия, которые создала техника изготовления брактеатов, полнее всего были использованы в немецком монетном деле, особенно создателями брактеатов, которые появились во второй половине XII в. на территории Тюрингии, Гессена, Саксонии и в соседних с ними землях. Брактеаты происходили из монетных мастерских как имперских, так и принадлежавших местным территориальным правителям, светским и духовным, — герцогам Саксонским и ландграфам Тюрингским, маркграфам Бранденбургским, архиепископам Магдебурга и Майнца, аббатисам Кведлинбургским и прочим, вплоть до мелких графов фон Арнсберг или фон Фалькенштейн, эмиссии которых — исключительной красоты — остались наиболее значимыми и прочными следами их жизни и деятельности. Весьма вероятно, что значительная часть этих штемпелей, использовавшихся в разных монетных мастерских, была выполнена резчиками, обучавшимися в Хальберштадте, где существовала епископская школа этого ремесла. При одинаково высоком техническом и художественном уровне исполнения отдельные штемпели, тем не менее, обладают разными стилистическими чертами, характерными для данного региона, что проявлялось даже в тех случаях, когда монеты, отчеканенные в разных мастерских, были подписаны одним и тем же монетчиком. Искушенный глаз с первого взгляда отличит саксонские брактеаты от тюрингских, франконские от швабских, даже когда они не несут на себе никаких надписей, и тем более выделит те, что были выпущены за пределами немецких земель.

Увеличение поверхности у ранних брактеатов позволило их авторам расширить иконографическую программу штемпелей, что нашло выражение в нескольких аспектах. Так, представляемые сюжеты и, особенно, человеческие фигуры, будь то правители или святые, получили более старательную и точную отделку, заключавшуюся главным образом в обозначении деталей одежды, вооружения или эмблем. Стало возможным, например, изображение составленной из звеньев кольчуги, плаща с горностаевым подбоем, деталей конского убранства, способа крепления прапорца на древко, знаков на мече и т. д. Во-вторых, распространились многофигурные композиции, иногда образующие целые сценки и представляющие, например, мученичество святого, сцену молитвы и другие. Как уже упоминалось, подобные изображения появились в XII в. и на денариях, особенно чешских, брактеаты же создали более широкое поле для их воплощения. Наконец, по-видимому, важнейшей иконографической инновацией стало широкомасштабное введение на брактеаты орнаментальных мотивов, прежде всего, архитектурных элементов, образующих оправу для представленных на них фигурах, а также украшенных ободков и даже надписей, рассматриваемых как декоративный элемент, и, наконец, разных мелких мотивов — точек, звездочек и т. д. Иногда они исполняли символические функции, но часто только заполняли свободное место в поле монеты, преодолевая тот horror vacui [21], который возникал в случае недостаточного заполнения поверхности штемпеля основным сюжетом. Впрочем, следует добавить, что способ компоновки штемпеля в форме круга и в целом использование места были очень тщательными, иногда просто мастерскими.

Однако период художественного великолепия в эпоху брактеатов был довольно коротким. Он закончился в первой половине XIII в., когда эти монеты подверглись обесцениванию, вызвавшему уменьшение их размеров и, что более важно, когда в результате более интенсивного обращения и частых обменов производство монет становилось все более поспешным, менее старательным, нередко доходя до полного пренебрежения как внешним видом, так и содержанием штемпеля, теперь выполнявшего только функцию знака, отличающего одну эмиссию от другой. Понятно, что и в этот период появлялись монеты с тщательно отделанными штемпелями, но эта черта не была типичной, особенно в сфере производства брактеатов.

Очередной этап в развитии монетного искусства связан с возникновением двух новых видов монетных единиц: золотых монет и толстых серебряных монет. Оба эти нововведения появились в Западной Европе преимущественно во второй половине XIII в., а в следующем столетии и в других местах. Следовательно, в основном они совпали с периодом развития готического искусства, характерные черты которого, тематические и стилистические, также были адаптированы для монетных штемпелей. Большие серебряные монеты, подобно тому, как прежде самые ранние брактеаты, предоставили возможность создавать более

развитые изображения и надписи, использовать более сложную организацию их поверхности и вводить многие детали, трудные для размещения на мелких денариях. Между прочим, тогда появился и нашел широкое применение двойной ободок, уже ранее характерный для арабских монет, который позволил значительно расширить текст легенды и одновременно сделал надпись важным художественным элементом штемпеля.

В это же время развитие и более полную разработку получили геральдические мотивы, порой приобретавшие форму замечательных произведений искусства, а также орнаментика, каллиграфия и т. п. Особенно искусно и тщательно выполненные штемпели в течение XIV в. демонстрируют золотые монеты преимущественно наиболее крупных номиналов, главным образом во Франции, Англии и сеньориях Нидерландов, позже в Италии и Испании. В этот период обнаруживаются следы, указывающие на использование при размещении рисунка на чекане циркуля, который время от времени применялся и ранее, а также вышеупомянутого большого пунсона, использовавшегося преимущественно для нанесения повторяющихся декоративных мотивов, таких как звездочки, розетки, лилии, листочки и т. п. Эти орнаменты чаще всего встречаются в ободках, иногда образуя псевдолегенду, в том числе на французских и фландрских грошах XIII—XIV вв., на некоторых южногерманских монетах, силезских квартниках и т. д., являясь своеобразным аналогом распространившихся в то же время иллюминаций на полях манускриптов. Одновременно появляются и множатся украшенные ободки, составленные из четырех, шести или более соединенных между собой арок, которые окружают находящееся в центре поля основное изображение, создавая ему пышную оправу. Наконец, само развитие этих изображений и дополнение их декоративными элементами в виде цветочных крестов, украшенных щитов и великолепных корон свидетельствует о том, что начавшийся уже на ранних брактеатах процесс развития орнаментики активизировался в поздний период Средневековья. Штемпель монеты перестал быть всего лишь проводником идеологического и политического содержания или только опознавательным знаком монеты, а стал также местом сознательного эстетического выражения, не имеющего непосредственного прикладного значения. Однако опосредованно он явился и средством, повышающим ранг данной монеты, а тем самым и престиж правителя, отражением и украшением которого она являлась. Эти формулировки уже использовались Фомой Аквинским, правда, в контексте, относящемся к внутренним характеристикам, а не к внешнему виду монеты. Однако можно предположить, что и к нему люди того времени не оставались равнодушными, несмотря на то, что не желали признаваться в этой слабости.

Художественные и эстетические достоинства средневековых монет не находят непосредственных свидетельств в отзывах своих пользователей, которые, казалось бы, не придавали этому вопросу особого значения. Немногочисленные упоминания в текстах, определяющие монету как «красивую», относятся скорее

к качеству ее драгоценного металла и тщательной технике исполнения, чем к художественным достоинствам штемпеля. Например, речевой оборот, многократно повторяемый в статутах венецианского монетного двора о том, что изготовляемая там монета должна быть «красивая и круглая» (pulchra et rotunda), судя по контексту, означает прежде всего требование старательного приготовления кружков с точки зрения их формы и веса, а также безукоризненного исполнения и оттиска штемпелей, впрочем, имевших установленный и неизменный на протяжении многих десятилетий внешний вид. Другой пример, казалось бы, касающийся именно эстетических черт монеты, дают арабские поэтические тексты, отчасти относящиеся еще к домусульманскому периоду, в которых повторяются сравнения людей с золотыми динарами. Так, читаем о воинах: «Хотя их лица похудели при встрече (перед битвой), своей красотой они равны были динарам»; в другом месте встречаем «всадника прекрасного, как динар», а во времена аббасидского халифа Аль-Мамуна (813—833) поэт говорит даже о девушках «прекрасных, как динары». Повторяемость такого сравнения, однако, явно свидетельствует о том, что это — общее место, относящееся не к красоте штемпеля динаров, который, впрочем, полностью изменился с VI до IX в., а к самому понятию «золотой монеты», всегда представляющий собой образец «красоты» благодаря стоимости драгоценного металла, а не своей эстетичности. Также много иных примеров, и не только средневековых, свидетельствуют о близком сходстве красоты и богатства, полнее всего воплощенных именно в золоте. Но встречались и другие сравнения. Беда Достопочтенный приравнивает добродетель одной из англосаксонских принцесс к золотой монете, и немало подобных сравнений дает позднейшая литература, особенно житийная. Прочие средневековые похвалы монетам относятся к их «доброте», «благородству», даже цвету, но не к их красоте, как будто труд и талант исполнителей даже самых эффектных штемпелей не имели никакого значения в глазах тех, кто пользовался этими монетами.

В многочисленных исследованиях и трудах, посвященных истории средневекового искусства, тогдашние монеты, если вообще принимаются во внимание, обычно занимают малопочетное место, чем принципиально отличаются от монет античной эпохи, в частности греческих и римских, издавна признанных произведениями искусства и порой весьма высокого ранга. Да и сами нумизматы, занимающиеся средневековой монетой, относительно немного внимания уделяли ее художественным достоинствам и анализу, надлежащему памятникам искусства. Только последние десятилетия принесли некоторые изменения в этом отношении, по-видимому, главным образом в результате развития репродукции и особенно увеличения размера изображения. Вместе с публикацией различных альбомов нумизматы «открыли», распространили и начали анализировать и исследовать художественные достоинства все большего количества средневековых монет, приписывая ценность произведений искусства даже предметам, прежде считавшимся никуда не годными с художественной точки зрения.

Действительно, техника фотографии выявила и познакомила как с отдельными мелкими деталями, штемпелями, так и с их общим внешним видом в монументальном масштабе, который влияет на наблюдателя значительно сильнее и иначе, нежели маленький кружок металла. По этой причине появилось множество анализов и рассуждений, посвященных художественным достоинствам отдельных штемпелей, экспрессии их изображений, тонких иконографических характеристик и т. п. Сила воздействия таких изображений, несомненно, значительна, она побуждает рассматривать их наравне с другими произведениями пластического искусства данного периода, тем не менее, это направление является не самым удачным для исследований средневековой монеты, проводимых с искусствоведческой точки зрения. Уже само использование больших увеличений, облегчающих рассмотрение материала памятника, при всех их достоинствах имеет тот очевидный недостаток, что в области эстетики оперирует вымышленными объектами, которых ни исполнители, ни пользователи — ведь они смотрели только невооруженным глазом — не были в состоянии увидеть и никогда не видели. Таким образом, значительная часть рассуждений о художественных достоинствах монет, обнаруженных при помощи такого увеличения, по сути своей беспредметна и в любом случае не исторична. Эти сомнения еще более усугубляют действия, производимые для получения дополнительных пластических эффектов, таких как соответствующее освещение фотографируемых монет, акцентирование избранных фрагментов штемпеля и т. п., в результате чего современный зритель порой получает потрясающие эстетические и эмоциональные впечатления, которых авторы соответствующих штемпелей не могли даже ожидать.

Эти предостережения, естественно, не относятся к значимости увеличения для исследования монетной техники, степени тщательности изготовителя штемпелей и тонкости его работы. Эта последняя иногда бывает столь велика, касается столь мелких деталей, что, по-видимому, следует предположить, что острота зрения их творцов и, может, вообще людей того времени была значительно выше, чем в наши дни. С этой точки зрения некоторое увеличение монеты с применением лупы или методом фотосъемки действительно может компенсировать нашу способность восприятия относительно условий, современных данной монете; однако, допустима лишь поправка в несколько десятков процентов, и она ни в коем случае не оправдывает многократных увеличений в качестве истинного источника художественной информации.

Рассматриваемые в контексте совокупности средневековой пластики монеты в целом обнаруживают стилистические и иконографические черты, характерные для художественных произведений, созданных на данной территории и в данное время. Следовательно, легко распознать монеты, относящиеся к дороманскому, романскому и готическому искусству, монеты, происходящие из сферы византийского, западноевропейского или же скандинавского искусства, а точный стилистический анализ порой позволяет связать отдельные штемпели с конкретными

центрами художественного творчества и с определенными этапами их развития. Однако в то же время монетная пластика часто демонстрирует специфические черты, отличающие ее от других современных произведений и следующие либо из особых технических условий монетного производства, либо из функций, которые монеты должны исполнять. В силу этого они представляют собой не только повторение образцов и заимствования, сделанные с более ранних или более известных объектов, но иногда также являются оригинальным выражением пластической культуры своей эпохи и своего региона, созданным самостоятельно и, естественно, на присущем этой культуре языке.

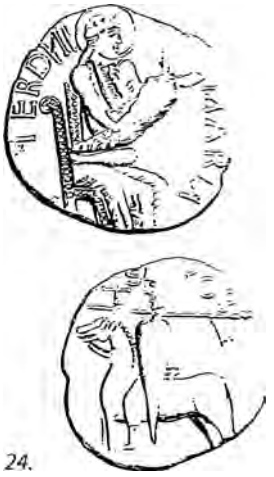
Глава 3. Образцы и подражания

Источники для создания штемпелей средневековых монет, были теми же, что и для других, современных им произведений пластики и ремесла, начиная с церковных порталов и монументальной живописи через рукописные миниатюры и гербы на рыцарских щитах вплоть до матриц печатей и ювелирных изделий. Для штемпелей перерабатывались те же библейские и литургические тексты; идеи черпались из античной традиции, агиографии, «Физиолога» [22] или иных бестиариев [23], формул соответствующих документов, нередко вводя подходящие стихи или девизы в качестве составных частей штемпеля. Однако главный художественный образ мог возникнуть как в творческом воображении автора, так и в результате вдохновения образцами, находившимися в его поле зрения, и различить эти две возможности довольно сложно. Несмотря на органичную связь монетной иконографии с пластикой соответствующей эпохи, только в относительно немногих случаях можно распознать конкретные образцы, в соответствии с которыми было смоделировано то или иное изображение на штемпеле. Впрочем, как и всё средневековое искусство, монетное творчество очень редко обращалось за образцами напрямую к окружающему миру; значительно чаще использовались символ или схема, показывающие этот мир не таким, какой он есть, а таким, каким должен быть. Тем не менее, на монетах преимущественно XII—XIII вв. обнаруживается малая толика образцов, взятых непосредственно с натуры, таких как несколько десятков архитектурных объектов, позволяющих отождествить их с конкретными, главным образом церковными постройками, а также другие, тоже позволяющие предполагать, что они воспроизводят ныне уже не существующие строения. Можно констатировать и неоднократное использование в качестве образцов какой-то архитектурной детали или иконы, например, константинопольских мозаик из собора Св. Софии или Влахернского дворца, воспроизведенных на штемпелях отдельных византийских монет. Можно догадаться о копировании на некоторые русские монеты XV в. церковных фресок и барельефов, в том числе

представляющих сцену воздушного путешествия Александра Македонского — мотив, весьма неожиданный на тогдашних монетных штемпелях.

10. Брактеат с. Герцогство Бра. После 1166 г.?

Монетчиками изображались такие объекты, как бронзовая скульптура льва, поставленная в Брауншвейгском замке в 1166 г. (10), а также отдельные квадраты Плоцких и Гнезненских бронзовых дверей; особенно последние первоначально являлись излюбленным источником для местных авторов штемпелей. В редких случаях следует иметь в виду и непосредственное использование образцов сакральной скульптуры, благодаря которым появилось, например, не встречающееся на других штемпелях изображение Богоматери с Младенцем на одной из монет сицилийских норманнов в конце XI в. (*24*), а также отдельных икон, отличающихся определенным своеобразием или окруженных особым почитанием в данном социуме. Здесь можно назвать датские денарии XI в. и польские денарии XII в., возможно, подражающие каким-то русским или византийским иконам, очевидно, привезенным как трофей или приданое приехавших с Востока княжеских дочерей. Аналогичные связи монет и картин чаще встречаются в позднесредневековой Италии вплоть до полного отождествления изображения св. Крескентия, сражающегося с драконом, на штемпелях монет из Урбино с полотном Рафаэля, явно скопированным на штемпель. Наконец, отмечены подобные заимствования с восточных или византийских тканей, украшавших интерьеры покоев и церквей или парадные одежды правителей. С IX в. одним из главных центров торговли этими тканями был Регенсбург, а в XIII в. там появилось собственное производство таких же украшенных материй. Потому, видимо, неслучайно эти заимствования встречаются прежде всего на южно-германских монетах XIII—XIV вв., в частности, в Баварии, Швабии, Брайсгау, а кроме того в Чехии, где некоторые образы зверей и орнаменты, возможно, были перенесены на штемпели с церемониального плаща восточного происхождения, с XII в. находившегося в Праге. Именно этим путем на аугсбургские монеты попали изображения двух львов, смотрящих друг на друга, многолистного ободка; на монеты Брайсгау — слона, на нюрнбергские — орнамент в виде розетки и т. д.



24.

Подобных источников вдохновения и образцов, находившихся, прежде всего, в местной церкви и при дворе правителя, должно было быть и, наверняка, было гораздо больше, хотя сегодня трудно указать на конкретные прототипы отдельных штемпелей, особенно когда они представляют мотивы, широко распространенные в иконографии своей эпохи. Например, Самсон, раздирающий пасть льва, и несколько иных библейских сюжетов, сирена с двойным хвостом и разные фантастические животные, не говоря уже об изображениях Христа, ангелов или святых, настолько часты в искусстве и особенно в романской скульптуре, что могли быть скопированы на монетные штемпели с различных

образцов, находившихся в поле зрения резчика. К этим образцам относятся и произведения мелкой пластики, недоступные большинству жителей, запертые в сокровищницах или канцеляриях, такие как инсигнии, ювелирные изделия из драгоценных металлов и слоновой кости, иллюминированные рукописи и, наконец, печати. Здесь тоже можно скорее догадываться, нежели утверждать о возможной зависимости монетных штемпелей от этих моделей. Больше всего совпадений относится к изображениям, находящимся на монетах и современных им печатях.

Аналогии между изображениями на монетных штемпелях и матрицах печатей очень близки и неоднократно служат указателем, облегчающим определение места и времени возникновения монет, лишенных иных «паспортных» данных. Порой можно даже предположить авторство одного и того же мастера, либо исполнителя обоих видов матриц, т. к. они создавались с помощью сходной техники, требующей от резчика аналогичной квалификации. Однако эти совпадения не представляют повсеместного явления на всем протяжении Средневековья, они касаются некоторых видов монет, печатей и сюжетов, помещенных на их штемпели, так как у них принципиально разные функции. Монета — это металлический предмет, снабженный знаком, исполняющий разные, уже многократно названные здесь задачи, зато печать — это сам знак, оттиснутый в воске или даже в драгоценном металле, но приобретающий свое истинное значение только в связи с документом или иным объектом, скрепленным этой печатью. И очевидно, иной является роль самого этого знака, масштаб знакомства общества с ним и сфера социального воздействия его содержания, ограниченное количество его экземпляров и меньшее число вариантов, зато большее число обладателей, имеющих право пользоваться собственной печатью, и т. д. При всех этих условиях существующие аналогии и совпадения все же приводят к тому, чтобы видеть в средневековых печатях один из образцов, использовавшихся создателями монет, в частности, при изображении таких сюжетов, как воспроизведение правителей, династических или местных гербов, а иногда и других мотивов.

К общим источникам вдохновения, по крайней мере, в некоторой степени использовавшимся на средневековых монетах и печатях, относятся и античные геммы, являвшиеся довольно близкими образцами уже по своим размерам и способам изготовления. Некогда собранные в значительных количествах, вторично применявшиеся в роли сигнетов или украшений, ценимые не только за свои художественные достоинства, но и за магические свойства, приписываемые помещенным на них изображениям и самим драгоценным и полудрагоценным камням, геммы послужили проводником многих художественных тем и мотивов из античности в Средневековье. Впрочем, это касается не только классических греческих или римских сюжетов, но также иудаистских, раннехристианских и ориентальных мотивов, находящих аналогии как на современных им, так и на более позд-

них монетах. Средневековые аналогии встречаются, по преимуществу, на византийских монетах, но также в Италии и Центральной Европе XII—XIV вв., хотя порой трудно определить, что послужило их прототипом — старая гемма или античная монета.

Использование античных монет как образов на средневековых монетных дворах было явлением не частым, если не считать монет эпохи раннего Средневековья, чеканенных на территории Византии и государств-преемников Римской империи, там, где в течение некоторого времени, обычно до VI—VII вв., еще функционировали старые мотивы и схемы, характерные для эпохи поздней империи (*25*). Впрочем, они подверглись сильной варваризации и искажениям, вплоть до полного изменения их внешнего вида и содержания, свидетельствующие о том, что традиция монетного производства не сопровождалась осознанием культурного наследия. Ярким примером этому может послужить постепенное искажение мотива капитолийской волчицы с Ромулом и Ремом на ранних англосаксонских монетах вплоть до превращения их в птицу — образ, гораздо более понятный для создателей и пользователей этих монет.

С конца VIII в. ситуация полностью меняется. Римская традиция уже не продолжается в монетном деле латинской Европы ни с точки зрения внешнего вида штемпелей, ни с точки зрения денежной системы, зато, случается, сознательно призывается вновь, главным образом, с целью повышения престижа отдельных правителей в качестве преемников римских императоров. Так, Карл Великий для своих императорских денариев, представляющих его в профиль в лавровом венке, использовал в качестве прототипа какую-то позднеримскую монету (*26*). Подобным образом в Англии в конце IX в. поступил король Альфред (871—899) (*27*). Денарий германского короля Генриха I (919—936) подражает золотым солидам Маврикия Тиберия (582—602), императоры Оттон I (962—973) и Оттон III (996—1002) также обращались к образцам, точно не определенных римских монет. Позднее Фридрих II (1220—1250) открыто демонстрировал давние традиции и современную императорскую программу с помощью золотых монет, явно связанных с образцами римского монетного дела, хотя изображения, представ-

25.

26.

27.

11. Августалис. Италия. Королевство Сицилия. После 1231 г.

ленные на аверсе (бюст) и реверсе (орел), были взяты с разных прототипов, образуя целенаправленно созданный гибрид, смысл которого подчеркивало данное этим монетам название «augustales» [24] (11).

Наряду с этими монетами, намеренно заимствовавшими древнеримские прототипы, к которым позже обратится и монетное дело Нового времени, существует группа средневековых монет, скорее случайно копировавших античные образцы. К ним относятся, например, каролингские денарии с изображением городских ворот (*28*), или же чешские денарии XII в., представляющие бюст князя с мечом на плече (*29*) в ракурсе, типичном для штемпелей позднеримских монет особенно в IV в. Еще более характерным является штемпель анонимных денариев, чеканенных на территории Австрии в XII в., точно воспроизводящий с римских монет Константина Великого (306—337) императорский знак «лабарум» [25], под которым сидят два пленника (*30*). Этот мотив уже раньше был заимствован в англосаксонском монетном деле, где, однако, быстро подвергся искажению. В любом случае его повторение в XII в. не имеет никакого разумного обоснования, и трудно увидеть в нем выражение сознательной привязки к традициям римского мира. Можно привести другой пример из Каталонии, где денарии епископства Вик, чеканенные в конце XI в., представляют на одной стороне святых Петра и Павла, а на другой — почти точную копию римской монеты, изображающей человека, ведущего пару волов. Вероятно, на этот раз мотив был признан актуальным и в условиях Средневековья, хотя тема труда и экономики лишь в исключительных случаях появлялась на монетах того времени. Возможно, что возвращение к римской традиции, не полностью угасшей на данной территории, всё-таки происходило.

28.

29.

30.

Во всяком случае, использование древнеримских монет в качестве образцов свидетельствует, что в руках резчиков соответствующих штемпелей находились экземпляры этих монет, насчитывающие несколько сотен, иногда даже тысячу лет. Совершенно очевидно, что эти монеты не могли так долго находиться в обращении или в сокровищницах и, скорее всего, происходили главным образом из кладов, которые находят в земле и сегодня, и тем более находили в эпоху Средневековья. Даже в Центральной и Северной Европе в кладах монет X—XI вв. порой как примесь встречаются старые римские денарии, несомненно, происходящие из сделанных тогда находок и вновь включенные в денежное обращение вместе с изготовленными заново монетами. Гораздо чаще эти находки должны были случаться на землях бывшей Римской империи. Существуют сведения из письменных источников о подобных событиях, в том числе как раз на территории Австрии, где в 1299 г. некий сельский житель нашел клад золотых римских монет, чеканенных от имени Фаустины Старшей, что было прилежно записано хронистом. Старые римские монеты благодаря своим хорошо читаемым надписям, содержащим имя императора, в разных случаях рассматривались как хронологический указатель прошлого. Даже в истории о семи спящих братьях, переданной

Джакомо да Вараджине, монеты, которые обнаружились у одного из этих братьев после пробуждения, стали свидетельством того, что они проспали несколько сотен лет, поскольку местные купцы и сам епископ Эфеса подтвердили, что это были денарии, отчеканенные при императоре Деции (249—251), а скептики считали, что они происходят из недавно найденного клада.

Поучительную аналогию, касающуюся использования очень старых образцов, дают монеты среднеазиатской династии Зенгидов и особенно Ортокидов, чеканенные в течение XII—XIII вв. Разорвав с обязательными на протяжении почти пяти столетий образцовыми мусульманскими монетами, несущими только надписи, они ввели на штемпели ряд пластических изображений в подражание разным монетам, в том числе как значительно более ранним византийским, так и римским, греческим, эллинистическим и персидским эпохи Сасанидов. Эти мотивы столь разного происхождения порой соединялись на одном штемпеле, создавая весьма причудливые гибриды. Например, голова римского императора соседствовала с фигурой правителя в византийском одеянии с сасанидской короной на голове. Появление данной совокупности обычно объясняется стремлением сделать доступными местные монеты и облегчить распознание их отдельных видов людям, не знающим арабской письменности, главным образом купцам, прибывавшим с Запада после оживления левантийской торговли в эпоху крестовых походов. В любом случае факт использования старых, а порой и очень старых монет, как местных, так и чужих, в качестве образцов для штемпелей указывает на присутствие этих найденных или сохранившихся монет и на уверенности в их престиже, не исчезнувшем из-за течения времени и влияния ислама.

Но при наличии всех этих и, наверное, еще многих других прототипов, которыми пользовались средневековые монетчики, всё же нельзя исключить из размышлений их собственное творческое вдохновение, в частности там, где происходила особенно частая смена штемпелей, как это имело место в Центральной Европе в XII—XIII вв. Это было своего рода народное искусство, родные культурные мотивы, которые в это время получили слово также в других сферах творчества и не только пластического. Правда, эти мотивы не стоит переоценивать. Несомненно, что среди монет, чеканенных в разных провинциальных мастерских, вдалеке от больших политических или духовных центров, можно ожидать свидетельств свободного полета воображения, не вовлеченного в систему понятий и образов, которые были признаны и обязательны в элитарной культуре Средних веков.