



Электронный научно-образовательный журнал «История». 2013-2023

ISSN 2079-8784

URL - <http://history.jes.su>

Все права защищены

Выпуск 6 (128) Том 14 - Источниковедение в контексте современных исследовательских технологий: проблемы и вызовы | Юридические памятники V–XVII вв.: авторитетные тексты. 2023

## Всадник печати Ивана III: источники визуального образа

**Пчелов Евгений Владимирович**

*Российский государственный гуманитарный университет  
Российская Федерация, Москва*

### Аннотация

В статье анализируется изображение всадника, побеждающего дракона, на лицевой стороне печати Ивана III 1490-х гг. Это изображение имеет ряд характерных особенностей, в том числе особый способ посадки на коне и держания копья. Эти особенности не характерны для древнерусского искусства XV в., однако, находят аналоги в художественных произведениях итальянского Кватроченто. Они восходят к античной традиции изображения всадника, вооруженного копьем, с которой мастера Ренессанса могли познакомиться на примере монументальных памятников Рима. Таким образом, мастер печати Ивана III мог принадлежать к флорентийско-римской художественной школе, и, возможно, им был римский мастер Христофор, упоминаемых в летописях.

**Ключевые слова:** печать, герб, эмблема, всадник, искусство эпохи Возрождения

**Дата публикации:** 28.08.2023

### Источник финансирования:

Публикация подготовлена в рамках Госзадания Минобрнауки России РГГУ, проект № 075-00870-23-00 «Историческая динамика традиционных культур в переходные эпохи: этносемиотические особенности перехода и механизмы передачи знаний»

### Ссылка для цитирования:

Пчелов Е. В. Всадник печати Ивана III: источники визуального образа // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2023. – Т. 14. – Выпуск 6 (128). URL: <https://history.jes.su/s207987840027125-6-1/>. DOI: 10.18254/S207987840027125-6

<sup>1</sup> История российской государственной геральдики восходит к изображениям на известной печати Ивана III, самый ранний дошедший до нас оттиск которой скрепляет документ от июля 1497 г. На лицевой стороне этой печати помещено изображение всадника-драконоборца, а на оборотной — коронованного двуглавого орла. По мнению исследователей, матрица этой печати была создана в начале 1490-х гг., причем иностранными мастерами, о чем свидетельствует высокий уровень художественного исполнения изображений, предельно точных и детализированных<sup>1</sup>. В. А. Кучкин высказал предположение, что создателем печати мог быть кто-то из мастеров, приехавших в Россию в 1490 г. вместе с братом Софьи Палеолог, Андреем. Согласно летописному известию, тогда в Москву прибыли среди прочих мастеров и мастера серебряного дела — Христофор с двумя учениками из Рима, немецкий мастер Альберт из Любека, Карл с учеником из Милана и венецианский грек Петр Ранка. По мнению исследователя, наиболее вероятными создателями печати могли быть или римский мастер Христофор (уже опытный, сложившийся мастер, имевший учеников), или немецкий мастер Альберт, хорошо знакомый с печатями германских государей, в том числе императора Священной Римской империи<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Попытку идентифицировать мастера, а, вернее, художественную школу, к которой он принадлежал, предприняла Н. А. Соболева. Она обратила внимание всего на одну деталь в изображении всадника, а именно, на его согнутую в колене ногу, демонстрирующую определенный тип посадки на коне. Исследовательница сопоставила изображение на печати с изображениями всадников, и, прежде всего, святого Георгия, на монетах и медалях эпохи итальянского Ренессанса и обнаружила, по ее мнению, наиболее близкую аналогию на монетах князей Тривульцио. Поскольку область Ровередо, где они правили, относилась к Ломбардии (сейчас это территория швейцарского кантона Граубюнден), то она сочла именно Ломбардию родиной того мастера, который сделал печать московского великого князя<sup>3</sup>. На самом же деле, монеты, привлеченные Н. А. Соболевой для сопоставления, датируются 1520 гг.<sup>4</sup> и уже поэтому не могут иметь какого-либо отношения к печати начала 1490-х гг.. Таким образом, это исследование оказалось недостоверным, а версия о ломбардской школе — неподтвержденной никаким изобразительным материалом.

<sup>3</sup> Особенности посадки всадника на коне привлекли внимание и М. Агоштон. В своей фундаментальной монографии, посвященной печати 1497 г., она отметила, что «параллели в изображении змееборца следует искать в античных изображениях конного боя... Особенности такой посадки в Античные времена связана с тем, что тогдашняя кавалерия не знала стремян, что заставляло всадника сжимать бока коня ногами, чтобы удержаться верхом... Однако, в общем, выполнив изображение всадника на печати в античной манере, художник допустил существенную неточность, изобразив стремяна. По-видимому, он не представлял себе езды на лошади без этого убранства»<sup>5</sup>. В качестве примеров изображений копейщиков в античном искусстве, весьма напоминающих всадника с печати,

исследовательница, прежде всего, привела барельефы двух памятников — так называемого сидонского саркофага Александра Македонского (IV в. до н. э.) и триумфальной арки Константина Великого в Риме (начала IV в. н. э., с использованием более ранних элементов эпохи Антонинов).

<sup>4</sup> Фигура всадника на печати, действительно, представлена в весьма своеобразной позе. Его нога согнута в колене, правой, поднятой вверх и согнутой в локте рукой он держит копье, а левая опущена вниз, вдоль копья, и держит его посередине. Положение правой руки всадника находит аналоги в древнерусском искусстве (в сюжете чуда Георгия о змие), в частности, в иконописи XV в., но левая рука при этом всегда сжимает поводья коня и прижата почти к груди. Кроме того, нога Георгия представлена вытянутой — именно в этой позе удобнее всего наносить удар копья, используя стремена. Поэтому древнерусская иконопись того времени не могла служить иконографическим образцом для мастера печати. Впрочем, важно отметить изображения святых воинов Нестора и Георгия Победоносца на барельефах из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (вторая половина XI в. — начало XII в.). Здесь ноги святых всадников-копейщиков согнуты в коленах, несмотря на наличие стремян, а положения правых рук, держащих копья, практически аналогичны изображению на печати. Однако этот иконографический прототип слишком далеко отстоит от времени и места изготовления печати и не может рассматриваться в качестве образца ни по хронологическим, ни по топографическим соображениям.

<sup>5</sup> Возможно, на особенности изображения всадников-копейщиков из киевского Михайловского монастыря повлияла, через византийское посредничество, все та же античная традиция. Действительно, на памятниках, упомянутых М. Агоштон, заметны весьма близкие аналогии. Так, на одном из барельефов сидонского саркофага изображена сцена битвы при Иссе с участием Александра Македонского, который сидит на коне и держит в руке копье (само копье не сохранилось) примерно в той же позе, что и на печати Ивана III. Подобное же изображение всадника, вооруженного копьем, но на этот раз персидского, присутствует и на одной из боковых сторон саркофага. Однако сам саркофаг был обнаружен только в 1887 г., хотя и принадлежал к общей традиции античной пластики.

<sup>6</sup> Этот иконографический тип широко представлен в искусстве эллинизма и последующих эпох Античности. Одними из его ярких примеров являются известная надгробная стела Дексилея (IV в. до н. э., найденная, впрочем, также только во второй половине XIX в.), а также изобразительный тип фракийского/дунайского всадника на периферии Римской империи<sup>6</sup>, чья иконография, как считается, повлияла на иконографию Георгия Победоносца. Однако для мастеров XV в., как можно полагать, были важны, прежде всего, известные им античные памятники, представляющие собой некие художественные образцы. И здесь мы вновь возвращаемся к триумфальной арке Константина Великого неподалеку от римского Форума.

<sup>7</sup> Сама триумфальная арка, как уже говорилось, включает в себя барельефы более раннего времени, а именно II в. н. э.<sup>7</sup> На ее южном и северном фасадах расположены восемь круглых медальонов эпохи императора Адриана (117—

138 гг.). Среди них два с изображением сцен конной охоты императора — на вепря и на медведя. Несмотря на сравнительно плохую сохранность (особенно второго из этих медальонов), на них очевидны те самые характерные особенности посадки всадника-копьемосца, которые присутствуют и на московской печати. Помимо этого, для нас представляют интерес и барельефы в проеме арки, относящихся уже ко времени императора Траяна и, вероятно, взятых с его Форума. На одном из этих барельефов изображен захват дакийской деревни, и здесь всадники, также, по-видимому, вооруженные копьями, представлены все в тех же позах. Даже на фризах, относящихся ко времени самого Константина Великого, в изображении всадников заметно следование все той же иконографической традиции. На барельефах колонны императора Траяна также можно видеть римских всадников, повергающих врагов, в том числе и копейщиков в тех же позах. По-видимому, такие изображения всадников с копьями были стандартными в античной, в том числе древнеримской пластике. Они, конечно, стали хорошо известны и мастерам итальянского Ренессанса, которые могли и непосредственно видеть эти примеры на архитектурных памятниках того же Рима.

<sup>8</sup> И, действительно, барельефы с конными воинами, в том числе копейщиками, выполненные в античной манере, в том числе и на изображениях арок, можно увидеть в целом ряде произведений итальянских художников эпохи Кватроченто. Так, прежде всего, обращают на себя внимание триумфальные арки на фресках Сикстинской капеллы, авторами которых были приглашенные в Рим флорентийские мастера. Они имели возможность воочию познакомиться с аркой Константина, изображения которой (более или менее условные) и воспроизвели на своих фресках. Фигура же самого императора Константина, как первого христианского императора, была принципиально важна для контекста библейских и христианских сюжетов произведений итальянских живописцев. Среди фресок Сикстинской капеллы изображения арок, подобных арке Константина, можно видеть на фресках «Наказание Корея, Дафана и Авирона» работы С. Боттичелли (1481—1482 гг.<sup>8</sup>) и «Вручение ключей апостолу Петру» работы П. Перуджино (здесь даже две арки, которые вводят «в сознание зрителя побочные темы, сопряженные с темой законности папской власти» (так называемый Константинов дар))<sup>9</sup>. И в том, и в другом случаях на арках показаны медальоны со сценами охоты. Вместе с Боттичелли и Перуджино над фресками Сикстинской капеллы работал и Д. Гирландайо. Вернувшись во Флоренцию, он передал свои впечатления от античной архитектуры в цикле фресок для капеллы Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла, созданных в 1485—1490 гг. Мотивы барельефов и даже изображение самой арки, лишь отдаленно напоминающее арку Константина, присутствуют в таких сценах, как «Избиение младенцев», «Благовещение Захарии» и в композиционно связанной с последней «Встрече Марии и Елизаветы». На барельефах представлены античные батальные сцены со всадниками все в тех же античных позах, причем один из всадников колет копьем поверженного врага.

<sup>9</sup> Наконец, на картине «Мученичество святого Себастьяна», созданной флорентийскими художниками братьями Антонио и Пьеро дель Поллайоло (написана в 1475 г. для капеллы Пуччи<sup>10</sup> и в настоящее время хранится в лондонской Национальной галерее), арка, напоминающая арку Константина,

изображена слева на заднем плане. Показательно, что в проеме этой арки хорошо виден барельеф с тем же самым типом вооруженного копьем всадника, что и на реальной арке Константина (эту часть картины создал, по-видимому, Антонио).

<sup>10</sup> Эти примеры показывают, что поза всадника-копейщика на печати 1497 г. со всей очевидностью восходит к античной иконографической традиции, хорошо известной итальянским мастерам эпохи Ренессанса, прежде всего, по сохранившимся монументальным памятникам Рима. Мастер же печати, по всей видимости, принадлежал к флорентийско-римской художественной школе (что подтверждается и особенностями изображения такого важного элемента композиции, как дракон, заслуживающий отдельного рассмотрения). Поэтому можно думать, что наиболее вероятным создателем печати являлся римский мастер Христофор, возможно, принадлежавший к кругу учеников братьев Поллайоло.

---

#### **Примечания:**

1. Кучкин В. А. Происхождение русского двуглавого орла. М., 1999; Агоштон М. Великокняжеская печать 1497 г. К истории формирования русской государственной символики. М., 2005.
  2. Кучкин В. А. Происхождение русского двуглавого орла. М., 1999. С. 20.
  3. Соболева Н. А. Очерки истории российской символики. От тамги до символов государственного суверенитета. М., 2006. С. 116—118.
  4. *Corpus nummorum italicorum*. Vol. IV. Roma, 1913. P. 534—536, Tav. XLIII, 6, 8.
  5. Агоштон М. Великокняжеская печать 1497 г. К истории формирования русской государственной символики. М., 2005. С. 370—373.
  6. См.: Щемелев А. В. Дунайский всадник: сущность феномена и особенности иконографии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 8 (58). Ч. III. Тамбов, 2015. С. 214—217.
  7. Ferris I. *The Arch of Constantine: Inspired by the Divine*. Amberley Publishing, Stroud, 2013.
  8. Дунаев Г. С. Сандро Боттичелли. М., 1977. С. 103—106.
  9. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV—XV вв. СПб., 2005. С. 351—352.
  10. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 646—647.
- 

#### **Библиография:**

1. Агоштон М. Великокняжеская печать 1497 г. К истории формирования русской государственной символики. М., 2005.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993.
3. Дунаев Г. С. Сандро Боттичелли. М., 1977.
4. Кучкин В. А. Происхождение русского двуглавого орла. М., 1999.
5. Соболева Н. А. Очерки истории российской символики. От тамги до символов государственного суверенитета. М., 2006.

6. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV—XV вв. СПб., 2005.

7. Щемелев А. В. Дунайский всадник: сущность феномена и особенности иконографии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 8 (58). Ч. III. Тамбов, 2015. С. 214—217.

8. *Corpus nummorum italicorum*. Vol. IV. Roma, 1913.

9. Ferris I. *The Arch of Constantine: Inspired by the Divine*. Amberley Publishing, Stroud, 2013.

# The Horseman of the Seal of Ivan III: Sources of Visual Image

**Evgeny Pchelov**

*Russian State University for the Humanities*

*Russian Federation, Moscow*

## **Abstract**

The article analyzes the image of a rider defeating a dragon on the front side of the seal of Ivan III of the 1490s. This image has a number of characteristic features, including a special method of sitting on a horse and holding a spear. These features are not characteristic of the old Russian art of the XV century, however, they find analogues in the works of art of the Italian Quattrocento. They go back to the ancient tradition of depicting a horseman armed with a spear, which Renaissance masters could get acquainted with by the example of the monumental monuments of Rome. Thus, the master of the seal of Ivan III could belong to the Florentine-Roman art school, and perhaps it was the Roman master Christopher mentioned in the chronicles.

**Keywords:** seal, coat of arms, emblem, horseman, Renaissance art

**Publication date:** 28.08.2023

## **Citation link:**

Pchelov E. The Horseman of the Seal of Ivan III: Sources of Visual Image // ISTORIYA. – 2023. – V. 14. – Issue 6 (128). URL: <https://history.jes.su/s207987840027125-6-1/>. DOI: 10.18254/S207987840027125-6