

ИТАЛЬЯНСКИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОКИ СИМВОЛИКИ МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА

Евгений Владимирович Пчелов

Аннотация: В исследовании проводится анализ изображений на печати Ивана III 1497 г., которая считается первым памятником в истории российской государственной символики. Матрица печати была сделана в начале 1490-х гг. иностранными мастерами, среди которых историки называют имена мастеров из итальянских (Рима) или германских (Любека) земель. Предложить решение вопроса о том, кто сделал эту печать, возможно с помощью анализа различных особенностей изображений. Доскональное изучение таких деталей, как посадка всадника на коне, особенности доспеха, визуальные характеристики дракона, позволяют предполагать, что печать была создана в контексте флорентийско-римской художественной традиции, с опорой на античные изобразительные образцы.

Ключевые слова: Московская Русь, итальянский Ренессанс, печать Ивана III, геральдика, сфрагистика

Начало российской государственной геральдики традиционно относят к концу XV в., времени правления великого князя Ивана III (1462–1505). Именно тогда была создана знаменитая великокняжеская печать, первый дошедший до нас красновосковой оттиск которой датируется июлем 1497 г. Матрица же этой печати, по наблюдениям исследователей, была сделана в начале 1490-х гг.¹

¹ См.: *Кучкин В. А.* Происхождение русского двуглавого орла. М., 1999; *Агоштон М.* Великокняжеская печать 1497 г. К истории формирования русской государственной символики. М., 2005.

На лицевой стороне этой печати помещено изображение всадника, который длинным предметом (оставляю в стороне дискуссии по поводу того, что это за предмет, по форме напоминающий копье) колет в шею крылатого дракона. Это изображение сопровождается легенда, которая называет самого государя, а точнее, соответствует так называемой субъектной части его титула: (в современной транскрипции) «Иоанъ Бжиею милостию господарь всея Руси и великий кнзь» (оттиск 1497 г. с утратой, но полностью изображения и легенды на обеих сторонах восстанавливаются по схожему оттиску 1504 г.). На оборотной стороне печати помещено изображение двуглавого орла с раскрытыми, но опущенными крыльями и двумя коронами над (именно над, а не на) головами. Это изображение сопровождается легенда с продолжением титула – а именно его объектной или территориальной части, в которой перечисляются названия тех земель, на которые так или иначе распространяется власть московского государя: (в современной транскрипции) «И великий кнз Влад и Мос и Нов и Пск и Тве и Уго и Вят и Пер и Бол», т.е. «И великий князь Владимирский, и Московский, и Новгородский, и Псковский, и Тверской, и Угорский, и Вятский, и Пермский, и Болгарский». Поскольку изображение двуглавого орла на этой печати – первое в великокняжеской (затем царской) сфрагистике, то и история российского герба обычно отсчитывается от этого памятника.

Легенда с субъектной частью титула на лицевой стороне печати, соответствующая изображению всадника-драконоборца, как бы свидетельствует, что само это изображение является символом государя. Легенда на оборотной стороне, соответствующая изображению двуглавого орла, как бы показывает, что это изображение является символом государства. Всадник-драконоборец, действительно, в XVI–XVII вв., по многочисленным свиде-

тельствам, в том числе самих жителей Московского государства, понимался как изображение государя. Ёмче всего эту семантику выразил подьячий Г. К. Котошихин в своем известном сочинении о России времени царя Алексея Михайловича: «Царь на коне победил змия»². Змием на Руси именовали именно дракона. Изобразительно, тем не менее, композиция на лицевой стороне печати Ивана III полностью соответствует широко распространенной иконографии «Чуда святого Георгия о змие». Но в отличие, например, от иконописи, всадник на печати изображен без нимба над головой. Иными словами, изобразительно на печати представлен религиозный сюжет, а семантически он имеет светский характер. Перед нами государь в образе святого, побеждающий врагов.

Этот драконоборческий сюжет не был первым ни в русской сфрагистике, ни в русской нумизматике, где монеты со всадником-змиеборцем известны с рубежа XIV–XV вв., начиная с поколения сыновей Дмитрия Донского³. Однако в предшествующих случаях это были весьма примитивные изображения. Печать же 1497 г. выполнена на весьма высоком художественном уровне, и качество этой работы заставило исследователей обоснованно полагать, что ее создателем был какой-то западноевропейский мастер. В. А. Кучкин обратил внимание на летописное известие о приезде в Москву иноземных мастеров вместе с послами великого князя в 1490 г.: «Прииде

² *Котошихин Г. К.* О России в царствование Алексея Михайловича. М., 2000. С. 59.

³ См.: *Толстой И. И.* Монеты великого князя Василия Дмитриевича. СПб., 1911; *Волков И. В., Зайцев В. В., Лейбов В. Л.* Серебряные монеты московских удельных княжений. Конец XIV – начало второго десятилетия XV в. М., 2010.

от Рима на Москву брат великие княгини Софии, именем Андреи, сын Фомин, деспота амореискаго, да с ним вместе приидоша послы великаго князя Дмитриеи да Мануило, Ивановы дети, Ларова, и приведоша с собою к великому князю мастеров... да серебряных мастеров Христофора з двема оученики от Рима, да Ольберта Немчина из Любка, да Карла с оучеником из Медиоланя, да Петра Ранка, грека из Венецие...»⁴. Таким образом, это были мастера из Рима, Любека, Милана и Венеции. По предположению исследователя, «из мастеров, которые приехали в Москву в 1490 г., автором печати могут быть названы два человека. Это или римский мастер Христофор, который был, очевидно, наиболее опытным мастером, поскольку привез с собой в Русь двух своих учеников, или немецкий мастер из Любека Альберт, который, как немец, должен был хорошо знать символику печатей германских императоров»⁵. Попробуем приблизиться к разгадке вероятного авторства печати, опираясь на анализ иконографических особенностей представленных на ней изображений.

Предположение о немецком мастере из Любека базируется, в том числе, на хорошо известной (хотя и не вполне верно понятой) и весьма популярной в отечественной историографии версии американского ученого Густава Алефа, высказанной им в знаменитой статье: «The Adoption of the Muscovite Two-Headed Eagle: A Discordant View», которая была опубликована еще в 1966 г.⁶

⁴ Полное собрание русских летописей. М.; Л., 1963. Т. 28. С. 154.

⁵ Кучкин В. А. Указ. соч. С. 20.

⁶ Alef G. The Adoption of the Muscovite Two-Headed Eagle: A Discordant View // *Speculum: A Journal of Mediaeval Studies*. 1966. Vol. XLI. No. 1. P. 1–21.

(русский перевод под названием «Заимствование Москвой двуглавого орла: точка зрения несогласного» увидел свет в 2002 г.⁷). Согласно гипотезе Г. Алефа, Иван III принял двуглавого орла в качестве символа под влиянием дипломатических контактов со Священной Римской империей германской нации, установившихся как раз в этот период. Произошло это, якобы, благодаря знакомству с имперскими печатями, которые скрепляли соответствующие дипломатические документы. Правда, от исследователя не укрылась чисто изобразительная разница между орлами «римским» и московским, и поэтому Алеф полагал, что Москва заимствовала двуглавого орла от западной империи, но визуально сделала его другим. Эта версия приобрела определенную популярность в историографии, в том числе в весьма примитивизированном виде о, якобы, непосредственном заимствовании именно имперского орла на Руси. Не говоря уже о чрезвычайно странном представлении о путях заимствования геральдических эмблем подобного статуса в период позднего Средневековья (на самом деле такое заимствование было возможно лишь в случаях реальных или мнимых оснований на претензии преемственности или наследования, а не по принципу какой-либо идеологической или политической аналогии), весьма уязвима и сама идея заимствования благодаря знакомству с имперским сфрагистическим материалом. М. Агоштон убедительно показала, что «в Москве действительно могли ознакомиться с изображением двуглавого орла на печати Фридриха III... Однако нужно учесть, что рисунок двуглавого орла отнюдь не доминировал на этой небольшой по размеру печати. Герб с двуглавым орлом сопровождался

⁷ Алеф Г. Заимствование Москвой двуглавого орла: точка зрения несогласного // Из истории русской культуры. М., 2002. Т. II. Кн. 1. С. 621–641.

на этой печати изображением двух других гербов»⁸.

Нас, однако, интересует в данном случае не конкретный путь заимствования откуда-либо этой гербовой эмблемы, а ее изобразительные особенности, которые позволили бы выявить или опровергнуть ее связь с немецкими мастерами, знакомыми с традицией изображения двуглавых орлов Священной Римской империи. При взгляде на орла обращают внимание его покрытое перьями тело; раскрытые, но опущенные крылья, состоящие из нескольких рядов перьев, близко собранных друг к другу; хвост – также из трех рядов перьев, причем также приглаженных друг к другу; мохнатые лапы с близко расположенными друг к другу когтями; чуть приоткрытые клювы со слегка высунутыми языками. Над головами орла чуть приподняты две короны. Их форма весьма показательна – это обруч, который увенчивают три трилистника (один по центру и два по бокам) и два маленьких зубца между ними. Сопоставление с западноевропейским изобразительным материалом, в том числе на миниатюрах, показывает, что это чрезвычайно распространенная в искусстве Средневековья форма именно королевской короны. В целом она встречается в разных регионах Европы и представляет собой, скорее, общеевропейское эмблематическое явление.

Особенности же изображения самого орла еще более определены. С сожалением нужно отметить, что некоторые исследователи при изучении вопроса о происхождении печати в этом аспекте ограничились бездоказательными утверждениями⁹. На самом же деле, даже бег-

⁸ *Агоштон М.* Указ. соч. С. 406.

⁹ «Вряд ли стоит выделять какую-то сугубо византийскую форму двуглавого орла» (*Соболева Н. А.* Очерки истории российской символики. От тамги до символов государственного

лого взгляда на двуглавых орлов в сфрагистике Священной Римской империи XV в. достаточно, чтобы увидеть их принципиальные изобразительные отличия от орла с печати Ивана III. Эти орлы имеют широко раскрытые клювы с высунутыми языками, расправленные и приподнятые крылья, между перьями которых показаны заостренные ости, так называемые фады, фигурные хвосты и, наконец, широко растопыренные когти на лапах, лишенные какого-либо оперения. Такие орлы присутствуют на печатях императоров Сигизмунда и Фридриха III¹⁰. По своему виду они абсолютно не схожи с орлом печати Ивана III, что ставит под сомнение ее немецкое авторство. Гораздо ближе к орлу печати, например, изображение двуглавого орла на миниатюре из евангелия Дмитрия Палеолога (дяди Софьи Палеолог) – здесь мы видим покрытое мелкими перьями тело, чуть приоткрытые клювы, близко расположенные друг к другу когти на лапах, некоторое сходство обнаруживает и расположение крыльев¹¹. Так что иконографически орел печати 1497 г. ближе всего к своему византийскому, нежели германскому аналогу. Этот византийский тип орла палеологовского времени был, конечно, хорошо известен итальянским мастерам, поскольку и сама семья Палеологов натурализовалась в Италии, а вернее, в Риме (миниатюра евангелия также приписывается итальянскому художнику). Возможно, дальнейшее исследование поможет обнаружить аналоги и такой характерной дета-

суверенитета. М., 2006. С. 122).

¹⁰ *Posse O.* Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige. Dresden, 1910. Bd. II. Tafel 13, 1; 14, 4; 17, 2; 18, 1; 25, 2; 26, 4–8. Также же и одноглавые орлы на печатях этих государей.

¹¹ *Вилинбахов Г. В.* Государственный герб России. 500 лет. СПб., 1997. С. 16, 19.

ли орла печати, как мохнатые когти.

Более насыщено деталями изображение всадника-драконоборца на лицевой стороне печати. Здесь можно обратить внимание на характерный доспех, имитирующий мужской торс (так называемый *lorica musculata*) и весьма распространенный в античности, в том числе в Древнем Риме (именно эта деталь, неверно понимаемая некоторыми иностранцами, например, бароном С. Герберштейном, породила представление, что московский всадник на самом деле обнажен¹²). Ясно, что мастер печати должен был знать античные образцы этого доспеха, отраженные в искусстве, чтобы воспроизвести его на печати. В этом отношении как нельзя лучше могли подойти древнеримские памятники культуры, сохранившиеся на территории Италии, например, барельефы колонны Траяна, где встречаются изображения подобных доспехов.

Другая характерная деталь – хват копья всадника. Правой поднятой вверх и запрокинутой назад рукой он держит конец копья, а левая рука вытянута вдоль копья и поддерживает его по середине. Подобная особенность встречается в некоторых памятниках древнерусского искусства, но она не точно соответствует изображению на печати. Например, на широко известной иконе «Чудо Георгия о змие» новгородской школы второй половины XV в. из собрания Русского музея¹³ Георгий держит ко-

¹² «На передней стороне этой печати было изображение нагого человека, сидящего на коне без седла и поражающего копьём дракона» (*Герберштейн С. Записки о Московии.* М., 1988. С. 225). Это хорошо видно и на гравюрах из изданий «Записок...» С. Герберштейна.

¹³ *Вилинбахов Г. В., Вилинбахова Т. Б.* Святой Георгий Победоносец. Образ святого Георгия Победоносца в России.

нец копыя в правой поднятой вверх и отведенной назад руке, но левой рукой держит не то же копые, а уздечку коня. При этом правая рука святого не согнута в локте, как у всадника на печати. Вариант с согнутой рукой в локте можно увидеть на деревянной скульптуре XV в. из собрания краеведческого музея в Юрьеве-Польском¹⁴. Однако и здесь левая рука сжимает узду коня. Ближе всего к особенностям хвата копыя на печати изображения святого Георгия на некоторых русских иконах уже XVI в., но и здесь левая рука, если и поддерживает копые, то также и сжимает узду¹⁵. В Государственном Историческом музее хранится известная серебряная чаша, принадлежавшая одному из сыновей Дмитрия Донского звенигородскому и галичскому князю Юрию Дмитриевичу (1374–1434). На дне чаши помещено рельефное изображение Георгия Победоносца, с правой согнутой и отведенной назад рукой, которая держит верх копыя, а левая согнутая рука поднесена к груди и, по-видимому, также поддерживает узду¹⁶. Но и здесь нет точной аналогии. Всадник на печати держит верх копыя в ладони совершенно по-другому, а другую руку опускает вниз, держа копые без всякой связи с четко изображенной уздечкой коня.

Еще одна деталь, на которую особенно обращали внимание исследователи – согнутая в колене и отведенная чуть назад нога всадника. При этом на печати ясно изо-

СПб., 1995. № 5.

¹⁴ Там же. № 8.

¹⁵ Там же. № 13, в какой-то степени № 20.

¹⁶ Чаша князя Георгия (Юрия) Дмитриевича (1374–1434) // Государственный исторический музей. URL: <https://nav.shm.ru/exhibits/632/?ysclid=lf8bkkwhvz936112438> (дата обращения: 15.04.2023).

бражены седло и стремяна. В подавляющем большинстве изображений противоборства Георгия с драконом, как древнерусских, так и западноевропейских, нога Георгия показана вытянутой – именно в этой позе удобнее всего наносить удар копья, используя стремяна. На печати же представлено иное положение ноги всадника. Оно стало даже предметом специального исследования Н. А. Соболевой¹⁷, на котором нужно остановиться подробнее. Исследовательница обратилась к трем видам источников: живописи, медальерному искусству и нумизматике.

В живописи она обнаружила единственную аналогию, признав ее, правда, «утрированной» – доску «Святой Георгий и дракон» середины XIV в. болонского мастера Витале да Болонья из коллекции Национальной картинной галереи в Болонье. Здесь, действительно, весьма своеобразное положение тел и святого, и его коня, при этом Георгий наклоняется вперед, как бы наваливаясь телом на туловище коня. Он держит в правой поднятой и согнутой руке копье, левой держа коня под узды. Его нога в стремяни согнута так, что отведена назад слишком далеко, становясь практически параллельной конскому туловищу. Итак, перед нами чрезвычайно приблизительная, действительно, весьма утрированная аналогия, тем более, отстоящая от времени создания печати на целых полтора века.

В области медальерного искусства Н. А. Соболева обратилась к каталогу ренессансных медалей из коллекции видного американского собирателя Сэмюэля Кресса, поступившей в вашингтонскую Национальную галерею¹⁸. В нем она выделила только те медали, в которых

¹⁷ Соболева Н. А. Указ. соч. С. 116–118.

¹⁸ Hill G. F., Pollard G. Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art. New York; London, 1967.

ноги всадников согнуты (причем далеко не все), в то время как есть немало случаев, когда они изображены прямыми (№ 95, 128, 196, 263, 284 и др.). По мнению исследовательницы, такая деталь характерна для всадников «ренессансных медалей из областей Северной Италии», и в качестве таковых упоминаются четыре медали из каталога коллекции Кресса – № 156, 203, 205 и 363.

Медаль № 156 – это бронзовая медаль работы венецианского мастера первой половины XVI в. Джованни Фальбера, посвященная венецианскому же военному и государственному деятелю Андреа Гритти, ставшему впоследствии дожем Венеции. Она датируется 1512–1516 гг. и уже поэтому вряд ли может быть принята во внимание при анализе печати, созданной за 20–25 лет до этого.

Медаль № 203 более подходит для означенного рассмотрения. Это бронзовая медаль работы знаменитого архитектора и скульптора Антонио Филарете (ок. 1400 – ок. 1469), уроженца Флоренции, работавшего в Риме, а затем в Милане. Медаль датируется временем ок. 1445–1449 гг. и посвящена римскому императору Адриану. Здесь на реверсе представлен Адриан в воинском шлеме, скачущий на коне и держащий в правой руке впереди себя штандарт. Расположение ноги Адриана действительно напоминает всадника на печати 1497 г., хотя все остальные детали не обнаруживают никакого сходства.

Автором медали № 205 считается флорентийский мастер Варроне Бельфердино, работавший между 1445 и 1457 гг. Она посвящена некоему Маркусу Кротону, личности, по-видимому, совершенно мифической. Но медаль выполнена в том же антиклизированном стиле, что и медаль императора Адриана. На реверсе медали Бельфердино представлен ее герой, скачущий на коне и держащий в правой руке штандарт – примерно в той же

позе, что и Адриан на предыдущей медали. Ясно, что обе медали типологически очень близки друг к другу. Но опять-таки ничего кроме согнутой в колене ноги не напоминает всадника с печати Ивана III.

Наконец, медаль под № 363 на реверсе демонстрирует само противоборство Георгия с драконом. Она посвящена мантуанскому герцогу Винченцо Гонзага и создана прославленным мастером Гаспаро Мола – «ломбардским Челлини». Однако датируется она временем после 1588 г. (учитывая, что сам Мола появился на свет на рубеже 1560-х и 1570-х гг.), и поэтому никак не может приниматься во внимание при исследовании печати, созданной на столетие раньше.

Кроме того, в том же каталоге коллекции Кресса есть и другие медали с изображениями всадников с тем же положением ног (№ 394, 445), оставшиеся неизвестными Н. А. Соболевой. Обе они, впрочем, относятся к середине XVI в. и созданы мастерами из Милана и Падуи.

Итак, из рассмотренных ренессансных медалей только две и то по одной лишь детали (положению ног) могут быть хоть как-то сопоставлены с печатью 1497 г. Обе эти медали относятся к середине XV в., схожи между собой по композиции, носят антикизированный, «древнеримский» характер и выполнены мастерами, относящимися, скорее, к флорентийско-римской изобразительной традиции. Никаких же схожих с печатью Ивана III изображений Георгия-драконоборца предшествующего времени в итальянском ренессансном искусстве медали пока не обнаруживаются.

Не лучше обстоит дело и с нумизматическим материалом, взятым на вооружение Н. А. Соболевой. Исследовательница обратилась к известному своду – «*Corpus nummorum italicorum*» и обнаружила «монеты с изображением св. Георгия Драконоборца», выпущенные в

Венеции и на «территории, находившейся под ее протекторатом – в Ферраре, Мантуе, Милане». «В последнем случае заслуживают внимания монеты, выпущенные в конце XV – начале XVI в. в области Ломбардия князьями Тривольцо (Тривульцио) и графами Вигевано, на которых всадник, разящий дракона, особенно близок изображенному на печати 1497 г.»¹⁹. В качестве доказательства сходства автор даже привела изображения этих монет, датировав их в подписи к рисунку концом XV в. Сразу скажем, что это монеты из четвертого тома Корпуса, посвященного Ломбардии (Тав. XLIII, 6 и 8), но на них остановимся позже.

Вначале разберем монеты Венеции и ее якобы «протекторатов» – Феррары, Мантуи и Милана (на самом деле все эти территории в рассматриваемый период входили в зону влияния Священной Римской империи). Под венецианскими монетами со святым Георгием, впрочем, подразумеваются монеты не самой Венецианской республики, а города Бара в нынешней Черногории, который назывался венецианцами Антивари и входил в провинцию Албания Венета (т. е. Венецианская Албания). Там с конца XIV по конец XVI в., действительно, чеканились монеты с изображением святого Георгия, который был небесным покровителем Бара, и на них помещался как раз драконоборческий сюжет²⁰. Однако размер и качество исполнения этих монет таковы, что разобрать какие-либо сравнительно мелкие детали совершенно невозможно. Не говоря уже о том, что эта, исключительно локальная, местная и, можно сказать, провинциальная чеканка никакого влияния на изображение

¹⁹ *Соболева Н. А.* Указ. соч. С. 116.

²⁰ *Corpus nummorum italicorum.* Roma, 1922. Vol. VI. P. 286–291, Tav. XXVI, 14–16, 18.

московского ездоца оказать не могла.

Гораздо лучше различим святой Георгий на монетах герцогов Феррары, которая тоже находилась под его небесным покровительством. Он появляется на некоторых монетных типах, чеканившихся при Эрколе I д'Эсте, который правил в 1471–1505 гг.²¹ На этих монетах Георгий-драконоборец, действительно, весьма напоминает всадника с печати Ивана III, и особенно показательным кажется хват копья поднятой правой рукой, но ноги святого изображены не согнутыми в коленях, а прямыми. То же самое наблюдается и на одном из монетных типов преемника Эрколе I, его сына Альфонсо I, правившего в 1501–1534 гг.²² И только начиная с середины XVI в., при герцоге Эрколе II, изображение Георгия меняется и его нога сгибается в колене, а рука, держащая копьё, поднимается высоко над головой.

Обратимся теперь к монетам Джан Франческо Тривульцио, графа ди Мезокко и маркиза ди Вигевано и Кастельнуово. Он правил в Ровередо, который сейчас входит в швейцарский кантон Граубюнден, а когда-то относился к Ломбардии. Монеты этого графа с изображением святого Георгия на реверсе²³ Н. А. Соболева и сочла наиболее близкими аналогами для всадника печати 1497 г., датировав их концом XV – началом XVI в. Однако они чеканились в период правления Джан Франческо в Ровередо, которое приходилось на период 1526–1549 гг. Как видим, и это на тридцать с лишним лет позднее, нежели время создания печати Ивана III.

Итак, гипотезу исследовательницы о «драконоборце

²¹ Ibid. Roma, 1927. Vol. X. P. 437–438, Tav. XXX, 11, 14.

²² Ibid. P. 449, Tav. XXX, 29.

²³ Corpus nummorum italicorum. Roma, 1913. Vol. IV. P. 534–536, Tav. XLIII, 6, 8.

из Ломбардии», высказанную на основе рассмотрения, прежде всего, итальянских монет и медалей эпохи Ренессанса, следует признать совершенно несостоятельной и откровенно натянутой.

Гораздо ближе к истине, на мой взгляд, оказалась М. Агоштон. Она также обратила внимание на характерную посадку московского всадника на коне и сопоставила ее с известиями иностранных авторов начала XVI в. (С. Герберштейна и П. Иовия) о характере езды на конях жителей России того времени. Впрочем, по ее мнению, «было бы ошибочным утверждать, что художник гравер в сцене змеборчества на лицевой стороне печати 1497 г. в деталях передал именно особенности “русской посадки” на лошади. Скорее, параллели в изображении змеборца следует искать в античных изображениях конного боя... Особенность 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»²⁴. В качестве примеров изображений копейщиков в античном искусстве, очень 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 (начало IV в. н. э. с использованием более ранних элементов).

На одном из барельефов сидонского саркофага изображена сцена битвы при Иссе с участием Александра

²⁴ *Агоштон М.* Указ. соч. С. 370–373.

Македонского, который сидит на коне и держит в руке копьё примерно в той же позе, что и на печати Ивана III. Подобное же изображение всадника, вооруженного копьём, но на этот раз персидского, присутствует и на одной из боковых сторон саркофага. Однако сам саркофаг был обнаружен в ходе археологических раскопок только в 1887 г. и, несмотря на то что его иконография, разумеется, вписывается в общий контекст античной пластики, не мог послужить каким-либо художественным прототипом для резчика печати.

Более реалистично влияние художественных образов древнеримского монументального искусства. Триумфальная арка Константина Великого в Риме включает в себя барельефы более раннего времени, эпохи Антонинов. На двух из восьми круглых медальонов времени императора Адриана изображены сцены конной охоты: на вепря на северной стороне арки и на медведя на южной. Несмотря на сравнительно плохую сохранность особенно второго из этих медальонов, очевидны те самые характерные особенности посадки всадника-копьюносца, в качестве которого выступает сам император, которые находим и на московской печати. На одном из четырех барельефов в проеме арки, относящихся уже к эпохе Траяна и, вероятно, взятых с Форума этого императора – на том, где изображен захват деревни даков – в точно тех же позах представлены всадники, также, по-видимому, вооруженные копьями (сами копья на всех вышеописанных барельефах, конечно, не сохранились). Даже в барельефных фризах, относящихся ко времени самого Константина Великого, заметно следование все той же изобразительной традиции.

По-видимому, такие изображения всадников с копьями были стандартными для античной, в том числе древнеримской пластики. В частности, они известны и в

малой пластике – на камеях, что немаловажно в контексте объекта нашего исследования. Так, в собрании Эрмитажа хранится римская гемма I в. н. э. «Александр в охоте на вепря», которая исторически связывалась как раз с барельефом на арке Константина, хотя в реальности относится к более раннему времени²⁵. Здесь такое же положение всадника на коне, только рука сильнее согнута в локте, что обусловлено самой формой геммы. На барельефах колонны императора Траяна также можно видеть римских всадников, повергающих врагов, в том числе и копейщиков в тех же позах. Иными словами, эта иконография была весьма устойчивой, что и нашло отражение в стилизациях под древний Рим уже в искусстве итальянского Ренессанса – достаточно вспомнить две уже упоминавшиеся медали в честь императора Адриана и Маркуса Кротона флорентийских мастеров, которые, как и Антонио Филарете, были связаны с Римом.

Конечно же, в Риме барельефы на таких памятниках, как колонна Траяна или арка Константина, были, что называется, на виду – тем более, что обозрение барельефов, например, на арке было даже более удобным, чем сегодня, с учетом не снятого еще тогда культурного слоя. И изображения этой арки или подобных ей встречаются в живописи некоторых художников. Так, на известной картине «Мученичество святого Себастьяна», созданной флорентийскими художниками братьями Антонио и Пьеро дель Поллайоло (картина была написана в 1475 г. для капеллы Пуччи²⁶ и в настоящее время хра-

²⁵ *Неверов О. Я.* Античные камеи в собрании Эрмитажа. Каталог. Л., 1988. № 161. С. 90–91.

²⁶ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с итал. А. Дживелегова, А. Эфроса. М., 1993. Т. 2. С. 646–647.

нится в собрании лондонской Национальной галереи), арка, напоминающая арку Константина, изображена слева на заднем плане, причем в ее проеме хорошо виден барельеф с уже знакомым нам типом вооруженного копьем всадника (эту часть картины создал, по видимому, Антонио).

В несколько измененном виде арка Константина представлена на фреске другого флорентинца Сандро Боттичелли, который работал в Риме и, конечно, имел возможность познакомиться с этим архитектурным памятником воочию. Это фреска «Наказание Корея, Дафана и Авирона», написанная для Сикстинской капеллы в 1481–1482 гг.²⁷, где события разворачиваются на фоне природного и архитектурного пейзажа, центральное место в котором как раз и занимает арка, в одном из медальонов которой помещена сцена охоты. И, наконец, две арки Константина (в медальонах которых также есть сцены охоты) написал на фреске «Вручение ключей апостолу Петру» (1481–1482) в той же Сикстинской капелле другой приглашенный в Рим из Флоренции художник Пьетро Перуджино. Здесь арки Константина выполняют важную символическую функцию, вводя «в сознание зрителя побочные темы, сопряженные с темой законности папской власти»²⁸. Вместе с Боттичелли и Перуджино в Риме над фресками Сикстинской капеллы работал и флорентинец Доменико Гирландайо. Вернувшись во Флоренцию, он передал свои впечатления от античной архитектуры в цикле фресок для капеллы Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла, созданном в 1485–

²⁷ Дунаев Г. С. Сандро Боттичелли. М., 1977. С. 103–106.

²⁸ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб., 2005. С. 351–352 (в том числе мотив «Константинова дара»).

1490 гг. Мотивы барельефов и даже изображение самой арки, лишь отдаленно напоминающее арку Константина, присутствуют в таких композициях цикла, как «Избиение младенцев», «Благовещение Захарии» и в композиционно связанной с последней «Встрече Марии и Елизаветы». На барельефах представлены античные батальные сцены со всадниками в тех же позах, причем один из всадников колет копьем поверженного врага.

Подводя итог, следует признать, что применительно к позе всадника мастер печати, действительно, ориентировался на хорошо известную ему (как и другим мастерам итальянского Ренессанса) античную (древнеримскую) изобразительную традицию, с которой мог познакомиться и лично, на примере сохранившихся памятников Рима. Можно полагать, что он принадлежал к той художественной школе, которая имела отношение к Риму, возможно, происходя из флорентийской художественной среды.

Наконец, весьма примечателен и дракон. На печати 1497 г. он имеет несколько ярко выраженных изобразительных особенностей: голову с длинными ушами, загнутое вниз, крючкообразное завершение пасти, шерсть, наподобие бороды, свисающую с нижней части головы. Такая же шерсть изображена и на двух драконьих лапах, а на перепончатых крыльях показаны круглые пятна, наподобие кружков. Эти детали позволяют сопоставить дракона печати Ивана III с его собратьями в искусстве европейского Ренессанса XIV–XV вв.

Абсолютное несходство в изображениях обнаруживается с произведениями мастеров Северного Возрождения – Нидерландов и Германии. Напротив, драконы итальянского искусства наиболее близки «московскому». Здесь особенно выделяются флорентийская и венецианская школы живописи XV в., причем наиболее

близкими аналогами выглядят драконы на картинах флорентийца Паоло Уччелло, вообще известного своими батальными композициями. Драконы, подобные «московскому», встречаются в сценах противоборства с ними святого Георгия у Уччелло на картинах из коллекций Национальной галереи штата Виктория в Мельбурне (ок. 1430 г.), парижского Музея Жакмар-Андрэ (1456–1460) и, до некоторой степени, Национальной галереи в Лондоне (ок. 1470 г.). Эту изобразительную традицию продолжил и Антонио дель Поллайоло. В его картинах, изображающих противоборство Геркулеса с гидрой (ок. 1460–1475 гг., Галерея Уффици) и архангела Михаила с дьяволом в образе дракона (ок. 1460–1470 гг., Музей Бардини, Флоренция), чудовища имеют те же характерные черты, что и дракон печати 1497 г.

Итак, анализ деталей изображения московского всадника-драконоборца подводит к выводу о том, что мастер печати хорошо знал античное монументальное наследие и, по всей видимости, принадлежал к флорентийско-римской традиции итальянского изобразительного искусства. Однако среди возможных мастеров печати не было приехавших непосредственно из Флоренции. Тем не менее, известно, что, к примеру, Антонио дель Поллайоло, который был не только великолепным живописцем и графиком, но и скульптором, в том числе мастером барельефов, после смерти папы Сикста IV в 1484 г. был приглашен в Рим, где плодотворно трудился вместе со своим братом Пьеро и оставил множество учеников²⁹. Возможно, именно среди них и был тот самый римский мастер Христофор, который, таким образом, становится наиболее вероятным автором печати Ивана III.

²⁹ *Вазари Дж.* Указ. соч. М., 1993. Т. 2. С. 655.