«ИТАЛЬЯНСКИЙ СЛЕД» В СТАНОВЛЕНИИ АТРИБУТОВ ВЛАСТИ МОСКОВСКОЙ РУСИ [*]

В последние десятилетия российские ученые освещают новые аспекты русско-итальянских контактов эпохи средневековья, привлекая малоизученные (нетрадиционные) источники и переосмысливая устоявшиеся историографические версии[1]. В результате воссоздается более полная и, что немаловажно, более достоверная картина этих связей, обусловленных общей жизнью в европейском социокультурном пространстве.

В силу своей профессиональной ориентации я использую наработки специальных исторических дисциплин: нумизматики, сфрагистики, геральдики, а также искусствоведения. Наиболее существенными представляются результаты нумизматических исследований. Нумизматами Москвы и Санкт-Петербурга (Отдел нумизматики Государственного Исторического музея, Отдел нумизматики Государственного Эрмитажа) установлены факты, свидетельствующие, например, о том, что русское денежное обращение в XV в. очень тесно взаимодействовало с итальянской денежной системой благодаря контактам с генуэзскими колониями на Крымском полуострове[2]. В источниках этого времени отмечены даже крупные серебряные единицы — «фряжское серебро» (т. е. итальянское серебро). Предполагают, что это были серебряные слитки в виде продолговатых палочек, напоминающих русские слитки — рубли. Их вес — 204 грамма — также идентичен весу русского рубля.

Золотой венецианский дукат, попадавший в XV в. на русские рынки через Крым и Балтийское море, по мысли российских исследователей, явился своеобразным прототипом для монет Великого Новгорода. Новгородские серебряные монеты, чеканка которых началась в 1420 г., воспроизводят композицию, характерную для венецианских дукатов, где, как известно, изображен дож, стоящий на коленях перед

[*] В основу данной статьи положен доклад, подготовленный для прочтения на одном из заседаний Международного семинара «От Рима к Третьему Риму», проводившегося в течение нескольких лет в Москве (Институт Российской истории РАН) и Риме.

[1] См., например: *Скржинская Е. Ч.* Русь, Италия и Византия в Средневековье. СПб., 2001. С. 153—237.

[2] *Мельникова А. С.* Московия и Италия (русско-итальянские связи в эпоху средневековья по нумизматическим данным) // Деньги и кредит 1995. № 4. С. 68—72; *Потин В. М.* Итальянский след в русском денежном обращении XI—XVII вв. // Государственный Эрмитаж. Научная конференция памяти Матвея Александровича Гуковского. СПб., 1998. С. 22—23.

святым Марком. Оба держат древко знамени. На новгородских монетах — аналогичное изображение: стоящая фигура в короне (предположительно святая София, покровительница Новгорода) вручает щит (символ власти) коленопреклоненному человеку (по-видимому, носителю новгородской суверенной власти — посаднику).

Как установлено в последние годы, итальянские мастера принимали активное участие в чеканке монет в России. Многие итальянцы переместились с Крымского полуострова в Москву после захвата Кафы и других итальянских колоний турками в 1475 г. Среди них находились и монетные мастера. Кафинским денежникам нетрудно было приспособиться к московскому денежному делу, ибо техника чеканки из серебряной проволоки кафинских и московских монет была идентичной. Великий московский князь Иван III с удовольствием предоставлял откупа на чеканку монет итальянским мастерам, что являлось для него традицией. Можно считать установленным, что выпущенные им золотые монеты в подражание венгерскому дукату и английскому ноблю — «угорский золотой» и «корабельник» — чеканили в Москве итальянец Якопо, упоминаемый как монетчик в январе 1463 г., и другой мастер, также «скорее всего итальянец»[3]. Назван в русских летописях монетчиком и Джан Баттиста делла Волпе (Иван Фрязин), известный также своими дипломатическими способностями. Он участвовал в переговорах о бракосочетании великого московского князя Ивана III и Софьи Палеолог, однако в 1472 г. впал в немилость, был выслан из Москвы, а его дом разграбили.

Московские серебряные монеты последней четверти XV в. знакомят нас еще с двумя именами итальянских чеканщиков. Лицевую сторону этих монет занимает всадник с саблей, окруженный надписью: КНЯЗЬ ВЕЛИКИ ИВАН ВАСИЛИЕВИЧ, а на обороте в строку написано: в одном случае МАСТЕР АЛЕКСАНДРО (АЛЕССАНДРО), в другом — ОРНИСТОТЕЛЕС. Монеты с этим именем обычно соотносят с Ридольфо Фьораванти дельи Альберти, прозвище которого было Аристотель («И хитрости ради его, Аристотелем зваху его» — написано в русской летописи). Подобное предположение основывается на биографических данных великого зодчего, который приобрел еще в юности согласно требованиям той эпохи основательные познания в области чеканного дела и предположительно незадолго до приезда в Москву получил от венгерского короля Матиаша Корвина разрешение на выпуск золотых и серебряных монет или медали с королевским изображением[4]. Еще один итальянский строитель — Джан Антонио, прибывший в Москву в 1490 г. вместе со своим учителем «архитектоном» Пьетро Антонио Солари, предположительно выступал как чеканщик русских монет: известна монета начала XVI в. с надписью

[3] *Потин В. М.* Венгерский золотой Ивана III // Феодальная Россия во всемирно-историческом процессе. М., 1972. С. 284—286; *Спасский И. Г.* Монетное и монетовидное золото в Московском государстве и первые золотые Ивана III // Вспомогательные исторические дисциплины. VIII. Л., 1976. С. 118—120; *Он же.* Московский «корабельник» XV века // Сообщения Государственного Эрмитажа. 43. Л., 1977. С. 68.

[4] *Снегирев В. Л.* Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М., 1935. С. 29, 35; *Земцов С. М., Глазычев В. Л.* Аристотель Фьораванти. М., 1985. С. 5, 54—55.

«денга Заманина», которая приписывается итальянцу, названному в летописях «Замантонием»[5].

В обширной итальянской и русской литературе об итальянских мастерах, работавших в Москве в XV — нач. XVI в., и о значимости итальянской художественной культуры для России этого времени речь, как правило, идет о влиянии в сфере строительства и архитектуры[6]. Однако в последнее время выявляются все новые художественные памятники, к которым могли приложить руку «итальянские мастера, работавшие на Боровицком холме». В частности, исследовательница художественных украшений русских рукописей отмечает влияние итальянских орнаментальных образов на миниатюры и другие украшения отечественных письменных памятников XV — нач. XVI в. («Учительное Евангелие», «Толковое Евангелие» и др.)[7].

Как один из феноменальных фактов в данном аспекте можно рассматривать происхождение русской общегосударственной печати, которая сохранилась до наших дней при грамоте, датированной 1497 г., откуда и ее обозначение «печать 1497 г.». От всех предшествующих княжеских печатей она отличается цветом материала (оттиск печати — из красного воска), исключительно высоким качеством изготовления матрицы, которой оттиснуты ее лицевая и оборотная стороны, круговой легендой, содержащей полный титул московского великого князя. Этот титул сложился только к 1490 г.[8], так что печать не может быть датирована более ранним годом. Главное же отличие — изобразительные компоненты печати. На лицевой стороне помещен всадник в коротком военном доспехе, боевых перчатках и развевающемся плаще, поражающий копьем крылатого змея в шею. Оборотную сторону печати занимает двуглавый орел с распростертыми, опущенными вниз крыльями и коронами на головах. Впервые две столь значимые для российской символики эмблемы изображены на одной печати, которая скрепила ряд актов начиная с 90-х гг. XV в.[9] Впоследствии они будут объединены в российском государственном гербе, на протяжении пятисот лет ассоциируясь с Россией.

Со времен В. Н. Татищева и Н. М. Карамзина, который принял печать за точку отсчета при определении момента появления официального российского символа («Великий князь начал употреблять сей герб с 1497 г.»), по поводу нее не прекращаются дискуссии. Можно назвать целый ряд публикаций последних лет,

---

[5] *Чупашкина А. Н.* Денга «дозор» Ивана III // Государственный Владимиро-Суздальский историко-краеведческий и художественный музей-заповедник. Материалы исследований. Владимир, 1996. С. 49—55.

[6] *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.). М., 1970. С. 39—49.

[7] *Ухова Т. Б.* О характере преломления итальянских орнаментальных образов в русской рукописной практике // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. III. М., 1980. С. 154—164.

[8] О титуле см.: *Лаушкин А. В.* К вопросу о формировании великокняжеского титула во второй половине XV в. // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. № 6. 1995. С. 35.

[9] *Соболева Н. А.* Русские печати. М., 1991. С. 157—158.

в которых вопрос об эмблемах печати, в частности рассуждения о двуглавом орле, включается в контекст трактовки идеи «Москва — Третий Рим». Поскольку многие авторы стоят на той точке зрения, что в прокламируемых Иваном III властных концепциях «нет прямого унаследования византийской государственной традиции», они (от эмигрировавшего в Америку русского ученого Н. И. Ульянова[10] до современного немецкого историка П. Ниче)[11] не скрывают своего отрицательного отношения к якобы заимствованию из Византии российского государственного герба.

Смысловая концепция возникновения данной печати рассматривалась нами ранее, что нашло отражение в ряде статей, одна из которых опубликована в материалах VI Международного семинара исторических исследований «От Рима к Третьему Риму»[12]. Не останавливаясь на этом моменте подробно, отмечу лишь, что данная печать московского великого князя формой титула, изображением двуглавого орла, материалом, общей конфигурацией напоминает западноевропейские образцы. Однако основополагающим фактом все-таки является не формирование нового типа печати по внешним параметрам, а подбор эмблем. Они выбраны, конечно, не случайно, но согласуются с существовавшей и складывающейся новой концепцией власти великого московского князя Ивана III: формирующееся в конце XV в. самодержавие стремилось создать такую властную доктрину, которая бы включала в себя ряд параметров — прежде всего традиционные, но также складывающиеся правовые нормы нового государства[13].

[10] *Ульянов Н. И.* Комплекс Филофея // Вопросы истории. 1994. № 4. С. 159.

[11] *Ниче П.* «Москва — Третий Рим»? // Спорные вопросы отечественной истории XI—XVIII веков. Тезисы докладов и сообщений первых чтений, посвященных памяти А. А. Зимина. II. 13—18 мая 1990 г. М., 1990. С. 204.

[12] *Соболева Н. А.* Символы русской государственности (к истории эмблем Российской державы) // Рим, Константинополь, Москва: сравнительно-историческое исследование центров идеологии и культуры до XVII в. М., 1997. С. 314—325. См. также статьи, посвященные данной печати, опубликованные в книге: *Соболева Н. А.* Очерки истории российской символики. От тамги до символов государственного суверенитета. М., 2006. С. 85—169.

[13] Об этом пишет выдающийся исследователь средневековой Руси профессор Ю. Г. Алексеев, оценивая наказы Ивана III, которые он давал русским послам, отправляемым им в соседние страны. [Текст — Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. Ч. I. СПб, 1851. С. 12]: «Так в терминах средневекового миропонимания была впервые сформулирована доктрина полной суверенности Русского государства и исторической преемственности его традиций. Это имело и практическое, и теоретическое, принципиальное значение. Русское государство, выходя на широкую международную арену, подчеркивало свою полную независимость и равноправие с Империей». — *Алексеев Ю. Г.* Государь всея Руси. Новосибирск, 1991. С. 188.

Хотелось бы подчеркнуть, что типовые заявления русских послов на общеевропейском поле не были случайными. Они вкупе с действиями Ивана III (чеканкой престижных золотых монет по западноевропейскому образцу, стремлением породниться с правящими европейскими домами, претензией на новый титул, коронацией внука Дмитрия на великое княжение, при которой, возможно, сам Иван III мог считаться императором — по типу Священной Римской империи, где существовали титулы короля и императора, и т. д.) недвусмысленно свидетельствуют

Уникальный средневековый памятник — печать 1497 г. еще не раз станет объектом внимания ученых, в настоящее время, в частности, предпринято изучение ее художественных особенностей, которые поставлены в тесную связь с трактовкой символики печати.

В отечественной историографии в течение двух столетий дискутируется вопрос о всаднике на ее лицевой стороне, который с XIX в. воспринимался как прообраз герба Москвы. С XVIII в. он именовался Георгием Победоносцем. Поиски истоков московского герба приводили ученых XIX в. прямо-таки к фантастическим предположениям. К «подаркам» Софьи Палеолог, с которой заключил брак Иван III в. 1472 г., относили не только двуглавого орла, но и эмблему лицевой стороны печати, т. е. всадника, колющего дракона. Прототипом последнего долгое время считался «привезенный из Рима в Москву» каменный барельеф Успенского собора Московского Кремля. И. М. Снегирев, известный знаток древностей и эрудит, увидел во всаднике этого барельефа Константина Великого, побеждающего язычество и освобождающего Церковь или Рим. На эту мысль его натолкнуло не столько облачение воина, сколько латинская надпись над головой всадника. Содержание ее ученый соотнес с письменами Триумфальных ворот в Риме, прославляющими императора Константина. В результате он высказал предположение, что барельеф — римский, датируется IV в., а привезла его в Москву Софья Палеолог. Ученый, правда, допускал, что итальянцы, прибывшие с Софьей, могли вытесать барельеф по римскому типу и в Москве. Более того, по его мнению, автором барельефа мог быть сам Аристотель Фьораванти «или, по крайней мере, не снял ли он противень с древнего какого барельефа в своем отечестве?»[14].

Данная версия не вызвала у современников возражения, переходя из одной работы в другую до тех пор, пока в начале XX в. ее не развенчал известный искусствовед Я. И. Смирнов. Проделав огромную исследовательскую работу, он привел неоспоримые доказательства того, что барельеф изображает Георгия Победоносца в «Чуде о змии», что он был изготовлен мастерами Великого Устюга (северного русского города), где использовался в качестве иконы в XVI—XVII вв. Прототипом для него служила, как установил Смирнов, западноевропейская гравюра, попавшая на Русский Север в конце XV в.[15]

Одновременно существовала другая историографическая версия: на печати изображен князь[16]. Эта версия основывалась на сообщениях русских источников

о желании великого московского князя занять высокое императорское место в ряду европейских монархов. В контексте этих действий следует рассматривать и создание печати нового типа.

[14] *Снегирев И. М.* Объяснение латинской надписи на древнем барельефе в московском Успенском соборе // Ученые записки Императорского Московского университета. Ч. 2. 1833; *Он же.* Римский барельеф, известный под именем образа св. Георгия в московском Успенском соборе // Записки Одесского общества истории и древностей. Т. II, отд. 2 и др. Одесса, 1850.

[15] *Смирнов Я. И.* Устюжское изваяние святого Георгия московского большого Успенского собора. М., 1915.

[16] *Лакиер А. Б.* Русская геральдика. М., 1990 (репринт изд. Санкт-Петербург, 1855). С. 232.

XVI—XVII вв., где всадник на печати назывался «ездецом» — воином, «человеком на коне», «царем с копьем, убивающим змея», но не святым Георгием.

После победы на Куликовом поле в 1380 г. в Московском регионе чрезвычайно распространенным становится изобразительный сюжет — всадник колет копьем в пасть дракона. Сыновья Дмитрия Ивановича Донского, племянники, внук, правнук, князья «московской ориентации» считали его «своим», помещая на монетах, печатях, бытовых предметах. Иван III также широко использует изображение драконоборца с первых лет правления. Он появляется почти одновременно на монетах, на наградных денгах, несколько позднее — на печатях. Серебряная позолоченная булла с конным драконоборцем на одной стороне и надписью, титулующей великого князя Ивана III — на другой, скрепляла жалованную грамоту, данную «на Москве» Соловецкому монастырю в 1479 г.; грамоту крымскому царю Менгли-Гирею; матрицей подобной печати сделан оттиск на воске и приложен к «верющей» грамоте 1499 г., врученной русским послам, отправленным в Италию, и т. д. Наконец, драконоборец занимает место на печати 1497 г.

Был ли драконоборец данной печати светским воином-князем? Вряд ли можно толковать его так односторонне. Отечественные литературные памятники не знают рассказов о князьях, уничтожающих змеев-драконов[17]. Но зато любимым чтением на Руси была повесть «Чудо святого Георгия о змие» — рассказ о царевне, освобождаемой от страшного чудовища святым Георгием-воином. Иконография лицевой стороны печати 1497 г. близка иконографии этого святого воина в «простом» композиционном решении (т. е. без царевны, ее родителей и других атрибутов, которые являлись составными частями «сложной» композиции, соответствовавшей легенде «Чудо Георгия о змие»). Не случайно многие исследователи, изучавшие образ святого Георгия, отмечали, что, встречая композицию с драконом, необходимо прежде всего иметь в виду «Георгиевскую легенду»[18]. Не случайно и иностранцы, посещавшие Россию в XVI—XVII вв., воспринимали русского драконоборца как святого Георгия (Р. Барберини, Д. Принтц фон Бухау, С. Коллинз и др.).

Почитание этого святого на Руси началось рано — в XI в. Сначала он нашел приверженцев в княжеских кругах, а затем проник в народную среду, где воспринимался как покровитель земледельцев и скотоводов, защищая их от всяческого зла.

Георгий Победоносец не имел отношения к тезоименитству Ивана III (обычно на русских княжеских печатях-буллах изображался святой патрон владельца буллы), однако это не значит, что московский великий князь не выделял его особо как своего покровителя. Вступая в борьбу за объединение русских земель в еди-

[17] *Chernetsov A. V.* Types of Russian Coins of the XIV and XV Centuries: An Iconographic Study. Oxford, 1983. P. 104.

[18] *Рыстенко А. В.* Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературе. Одесса, 1909. С. 471. См. также: *Сендерович С. Я.* Георгий Победоносец в русской культуре. Страницы истории М., 2002. С. 13—102; *Соболева Н. А.* Образ св. Георгия в атрибутах Российского государства // Проблема святых и святости в истории России. Материалы XX Международного семинара исторических исследований «От Рима к Третьему Риму». М., 2006. С. 183—199.

Печать Великого князя Московского Ивана III Васильевича. 1497 г.
Лицевая и оборотная стороны

ное государство, а также за право называться царем, он придавал большое значение формированию своего «имиджа». При этом не последнее место отводилось исключительной роли московского великого князя как защитнику чистоты веры, противопоставлению его иноверцам и отступникам. Здесь Иван III неизменно находил поддержку Церкви, предписывавшей ему «крепко стояти за православное христьянство», «оборонити свое отечьство… от бесерменьства», подобно тому, как прадед его Дмитрий Иванович «мужьство и храбьство показал за Доном… над теми окаянными сыроядци»[19].

Образ защитника православия хорошо увязывался с обликом Георгия Змееборца. О повышенном интересе Ивана III к этому святому свидетельствует целый ряд фактов: он посылает известного архитектора и скульптора В. Д. Ермолина в Юрьев-Польской для восстановления Георгиевского собора, призывает Георгия Победоносца быть «помощником во бранех», отправляясь в поход на Новгород, заказывает ряд скульптурных деревянных фигур конного Георгия, отправляя их в различные храмы в окрестностях Москвы, помещает каменный барельеф, изображающий святого Георгия-воина, на Фроловской (Спасской) башне Московского Кремля и т. д.

Таким образом, в качестве символа и покровителя многотрудных деяний в кульминационный момент осмысления своей властной политики великий московский князь Иван III мог выбрать для новой печати изображение любимого и известного всей Руси святого воина — Георгия Змееборца.

Это факты, относящиеся к символической трактовке фигуры лицевой стороны печати 1497 г. Однако в данном случае для нас, прежде всего, важна художественная интерпретация образов печати.

Иконография Георгия Победоносца разработана досконально как в западной историографии (Й. Мысливец, О. Таубе и др.), так и в русской (В. Н. Лазарев,

[19] Послание на Угру Вассиана Рыло // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV в. М., 1982. С. 522—537

М. В. Алпатов и др.)[20]. В русском искусстве (иконописи, скульптуре, мелкой пластике) этот конный святой всадник с обязательным нимбом имеет характерные признаки, прослеживаемые вплоть до XVI—XVII вв.: левая рука его согнута и придерживает поводья, копьем он колет дракона в пасть, на нем длинное одеяние, почти закрывающее ноги, отчего они кажутся короткими. Это был канон в изображении святого, отступление от которого для русского мастера того времени было невозможным. Канон существовал в основополагающем виде искусства — иконописи — и переносился на иные его виды.

При изготовлении матрицы от канона отступали: над головой святого отсутствует нимб, обе руки охватывают копье, которое поражает дракона не в глотку, как в русских художественных интерпретациях Чуда святого Георгия, а в шею. Всадник кажется очень длинноногим из-за короткого одеяния. По своей стилистике (мощь человека, его физическая сила, динамика, напор) святой воин также отличается от русских иконописных вариантов.

Все эти данные могут свидетельствовать, что матрицу печати, по-видимому, резал иностранец. Художественные особенности печати позволяют с большой долей вероятности определить его национальность.

Иван III к концу XV в. организовал в Москве художественные мастерские на территории Кремля[21]. В них трудились не только русские мастера, но и иностранцы, которых Иван III приглашал из разных стран Европы, нередко посылая за ними специальные посольства. Известно, что в конце 70-х гг. в Москве делал сосуды и другие изделия для великого князя мастер Трифон — ювелир из Котора, с далматинского побережья, славянин или грек. В 1490 г. (примерно в это время была вырезана исследуемая печать) в Москву выехал из Рима мастер Христофор с учеником, приехал Альберт «Немчин из Любека», Карл с учениками из Милана, грек Петр Райко из Венеции. Здесь выбраны из летописи имена мастеров, имевших отношение к серебряному делу. Вполне можно допустить, что среди этих мастеров был и гравер. Показательно, что много лет спустя именно резчики монетных штампов (матриц), граверы названы «фряжских (итальянских) дел мастерами». Как отмечалось выше, участвовать в изготовлении матрицы печати могли и специалисты — «архитектоны», если знали чеканное дело и резьбу. Например, Солари, приехавший в Москву в том же 1490 г. и вырезавший на камне памятную надпись о строительстве

Изображение святого Георгия на каменной иконке. XIV в.

[20] *Лазарев В. Н.* Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970; *Алпатов М. В.* Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // Этюды по истории русского искусства. Т. I. М., 1967.

[21] *Николаева Т. В.* Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 196—203.

Новгородская металлическая булла с изображением всадника, поражающего дракона. Иван III (1462—1478)

Прорисовка

кремлевских башен. Или же его сотоварищ Джан Антоний — «Замантоний», пробовавший себя в монетном деле.

Битва Георгия с драконом явилась сюжетом многих художественных произведений (живопись, скульптура) европейского Возрождения. Но именно в Италии, в Георгии, как писал выдающийся российский исследователь итальянского искусства В. Н. Лазарев, «наиболее полно воплотился новый гражданский идеал». В скульптуре и живописи Италии, как показано в целом ряде специальных искусствоведческих работ, именно образ Георгия Драконоборца получил разнообразное воплощение. В контексте общих принципов искусства Возрождения, где господствует не отвлеченная религиозная идея, а в художественный образ вкладывается земное содержание и религиозные сюжеты получают светское толкование, при изображении Георгия, убивающего дракона, на первый план выдвигается героическая и патриотическая характеристика святого воина, религиозное содержание отступает настолько, что герой церковной легенды трансформируется в человека, побеждающего в битве врага. Подобный образ воина-драконоборца демонстрирует печать великого московского князя.

Большое количество художественных школ и направлений, существовавших в Италии в эпоху Кватроченто, а именно к этому периоду обращено наше внимание в поисках аналогий художественному образу битвы Георгия с драконом, зафиксированному на печати Ивана III, не дают возможности указать, естественно, на конкретного мастера или школу.

Однако, как отмечают исследователи, в этот период изображения святого Георгия особенно распространены в изобразительном искусстве Северной Италии[22]. В нумизматической литературе сообщается, что Георгий Победоносец многократно использован «на монетах средневековых итальянских князей»[23].

В известнейшем нумизматическом труде *Corpus Nummorum Italicorum* названы центры, выпускавшие в интересующий нас период монеты с изображением Георгия Драконоборца: Венеция и ряд близлежащих территорий, а также Феррара, Мантуя,

[22] *Taube O. F. von*. Die Darstellung des heiligen Georg in der italienische Kunst. Halle, 1910.

[23] Wörterbuch der Münzkunde / Hrsg. von F. E. Schrötter. Berlin; Leipzig, 1930. S. 219.

Милан[24]. В последнем случае заслуживают внимания монеты, чеканенные в конце XV — начале XVI в. в области Ломбардия, на которых всадник, разящий дракона, особенно близок изображенному на печати 1497 г.

Изображение святого Георгия на чаше Юрия Дмитриевича, сына Дмитрия Донского. Начало XV в.

Показательно, что они происходят из той области Италии, с которой великие московские князья установили связи с середины XV в. Именно из Северной Италии, а конкретно из Милана, приехали в Москву итальянские зодчие, проводившие строительные работы на Боровицком холме: Аристотель Фьораванти, болонец по рождению, трудился в Милане, кстати, с отцом Пьетро Антонио Солари; последний приехал в Россию со своим учеником Джаном Антонио и указал еще на одного своего земляка, строителя-миланца Алоизио. Уроженцами Северной Италии, по предположению В. Н. Лазарева, являются также строители Кремля Марко Фрязин и Антонио Фрязин[25].

Таким образом, с большой долей вероятности можно предположить, что гравер, резавший матрицу для новой печати Ивана III, происходил, как и его коллеги-зодчие, из Северной Италии. Как его имя? Карл из Милана, Пьетро Антонио Солари или его ученик Джан Антоний, а может быть, кто-то еще, не названный в русских источниках?

Матрица печати, как и более поздние подобные экземпляры, состояла из двух половин, вращающихся на петлях, причем на одной половине имелся крючок, который закидывался на выступающий край другой половины. Естественно, вторую половину матрицы резал тот же самый мастер, о чем свидетельствует и однотипность легенды. На второй половине матрицы был вырезан двуглавый орел.

Данная эмблема удостоилась пристального внимания ученых еще в XIX в. Возникла дискуссия, в которой выделялись ряд аспектов: время появления двуглавого орла в Византии, статус его как государственного византийского знака, роль и становление двуглавого орла в качестве гербовой фигуры у славянских народов, изменение его художественной формы и т. д.[26] К сожалению, отсутствуют четкие параметры художественной интерпретации этой эмблемы.

---

[24] Corpus Nummorum Italicorum. Vol. IV: Lombardia, Milano. 1913. Tabl. XLIII, № 6, 8; Vol. IV: Veneto, Roma. 1922. Tabl. XXVI. S. 286, 290—291; Vol. X: Emilia, Milano. 1927. Tabl. XXX. № 11; I Gonzaga: Moneta Arte Storia. Milano, 1995. S. 211, 213, 245, 288—289.

[25] *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.). М., 1970. С. 43.

[26] См. об этом: *Соболева Н. А.* Феномен двуглавого орла: реальность и семантика // Исследования по источниковедению истории России (до 1917 г.). Сб. статей к 80-летию члена-корреспондента РАН В. И. Буганова. М., 2012. С. 265—276.

Изображение святого Георгия на итальянских монетах. Конец XV в. Ломбардия

Изображение двуглавого орла на итальянской монете. Конец XV — начало XVI в. Модена

Орла, изображенного на оборотной стороне печати Ивана III, а затем украшавшего печати русских самодержцев XV—XVI вв., принято называть «палеологовским» орлом. Он имеет характерно опущенные вниз крылья. Плита с подобным орлом имеется в одном из храмов Мистры[27]. Графически рисунок орла напоминает идентичное изображение, известное по шиферной плите из Старой Загоры (Болгария), которую русский искусствовед Н. П. Кондаков датировал XI в., определив в конфигурации орла «исконное восточное происхождение»[28].

Подобный тип двуглавого орла с XII по XV в. встречается на тканях, из которых сшиты одежды церковных и светских князей Болгарии, Сербии, в рельефных украшениях храмов Балканских стран[29].

Широко известна миниатюра Евангелия Дмитрия Палеолога, представляющая собой золотого двуглавого орла с коронами на головах и медальоном с монограммой Палеологов на груди. Хотя сам кодекс создан в XII в., большинство помещенных в нем миниатюр относится к XIII—XIV вв. К числу самых поздних, ко второй половине XV в., относится и изображение двуглавого орла, причем характер этих миниатюр свидетельствует о том, что они принадлежат западноевропейскому мастеру либо греку, учившемуся на Западе; принимали участие в их создании и итальянцы[30].

Вряд ли стоит выделять какую-то сугубо византийскую форму двуглавого орла. По-видимому, форма орла с распахнутыми, опущенными вниз крыльями — интерпретация восточной формы — была характерна при изображении

[27] *Sotiriou M. G.* Mistra. Athene, 1935. P. 6—7, 8 — fig. 3.

[28] *Кондаков Н. П.* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929. С. 115, 120, 132

[29] *Филов Б.* Старобългарското искусство. София, 1924. С. 10—11; *Дероко А.* Споменици архитектуре IX—XVIII у Југославиіе. Београд, 1964. С. 74; *Он же.* Монументална и декоративна архитектура у средньевековној Србији. Београд, 1985. С. 84, 226, 230; *Millet G.* La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Paris, 1954. Fasc. 1. Pl. 93. № 2; Art Byzantin chez les Slaves, Balkans. Paris, 1930. P. 1. Pl. VIII.

[30] *Лихачева В. Д.* Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX—XV вв. в собраниях Советского Союза. М., 1977. С. 22, 58; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 251.

этого монстра в Европе до какого-то определенного момента. Во всяком случае, на итальянских монетах, имеющих его изображение, кстати относящихся также к Северной Италии, орел сохраняет ранее отмеченный признак: чешуйчатый верх крыльев, опущенных вниз[31]. Похожую форму орла можно видеть также на медных болгарских монетах XIII—XIV вв., в начале XVI в. такой же орел изображен в гербе Карла V. Хотя уже со времени императора Священной Римской империи Сигизмунда I (с нач. XV в.) двуглавый орел начал изменять конфигурацию: крылья приподнимаются вверх, клювы голов хищно раскрыты, над головами помещается императорская корона. Подобный тип орла изображался на печатях императоров Священной Римской империи германской нации с XVI в. уже регулярно, а в XVII в. он хорошо известен и в России.

Итак, со значительной долей уверенности можно предположить, что резчиком матрицы печати 1497 г. был гравер из Северной Италии, близко знакомый с графикой подобных эмблем в эпоху Кватроченто.

Как предполагал В. Н. Лазарев, обращение Ивана III к итальянским мастерам носило характер продуманного государственного мероприятия. Он считал, что выбор именно североитальянских мастеров также не был случайным. «Эти мастера, — писал ученый, — занесли на Русь традиции североитальянского Возрождения, которые были умело использованы в целях усиления авторитета московского великого князя, заложившего основы для русского централизованного государства[32].

[31] Corpus Nummorum Italicorum. Vol. IV. Tabl. XIV. № 10—11; Vol. IX. Tabl. X. № 18, 19.

[32] *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад. С. 3, 48—49.