

# Новый язык легитимации власти: рельеф входного портала Грановитой палаты Московского Кремля

Олег Вернер, Инна Вернер

Сказание известно, житие Александра царя Макидонского и самодержца всея Руси, великаго. Наказание храбрым нынешняго времени, чудно послушати.

РГБ, ф. 37, № 61, л. 335, XVII в.

## 1. Введение

Среди многочисленных историко-искусствоведческих исследований о древнейшем памятнике гражданской архитектуры в Москве – Грановитой палате Московского Кремля – на удивление мало работ, упоминающих барельеф на фризе входного портала Красного крыльца,<sup>1</sup> ведущего в Святые Сени (рис. 1). Между тем этот барельеф с изображением всадника в окружении леопарда (льва, барса, гепарда) и дракона (крылатого змея) является одним из первых и едва ли не самым ранним примером русского каменного рельефа геральдического характера на гражданских зданиях.

Немногочисленные описания барельефа, сделанные в XIX в., отражают мнение, что на рельефе изображен герб Великого княжества Литовского. Например, вот что говорится о нем в работе И. Снегирева 1842 г.:

<sup>1</sup> Изначально Кремлевский великокняжеский дворец имел длинную открытую террасу или галерею (Передние переходы), на которую выходили порталы Грановитой, Средней Золотой и Столовой палат, а с Соборной площади на нее вели три лестницы. Лестница у южного фасада Грановитой палаты именовалась Золотой, Большой или Красной. Позже Красным крыльцом называлась лишь небольшая площадка перед входом в Святые Сени Грановитой палаты, имевшая шатровую кровлю. С появлением Большого Кремлевского дворца эта площадка осталась единственным фрагментом древней террасы, и название «Красное крыльцо» закрепилось за ней и за примыкавшей к ней лестницей (Подъяпольский и др. 2003, 52-3; Ким 2013, 150).

Oleg Verner, Independent Scholar, Russian Federation, oleg.verner@mail.ru, 0009-0009-9816-4145  
Inna Verner, Institute of Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences (ISS RAS), Russian Federation, inna.verner@mail.ru, 0000-0002-8385-3599

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Олег Вернер, Инна Вернер, *Новый язык легитимации власти: рельеф входного портала Грановитой палаты Московского Кремля*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0893-2.11, in Marcello Garzaniti, Ovanes Akopyan, Iris Karafillidis, Francesca Romoli (edited by), *In dialogo con l'Occidente: Rinascimento e renovatio nella Russia del Cinquecento / В диалоге с Западом: возрождение и религиозное обновление в России XVI века*, pp. 165-196, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0893-2, DOI 10.36253/979-12-215-0893-2



**Рисунок 1**

Входной портал Красного крыльца Грановитой палаты

Красное крыльцо ведет в так называемые Святые сени, преддверие Грановитой палаты, от коей они в XVII веке назывались Грановитыми. При входе их на фронте рельеф изображает скачущего всадника с саблей в руке, какой составляет литовский герб Погоня; по сторонам его леопард и крылатый дракон. Неизвестно наверно, когда сделано сие изображение, и не относится ли оно к тому времени, когда Иоанн III выдал дочь свою Елену за литовского князя Александра (Снегирев 1842-1845, 241).

Рельеф отождествляли с литовским гербом и до Снегирева (Муравьев 1838, 100-1; 1840, 241), а позднее уже традиционно рассматривали его в том же геральдическом ключе (Сахаров 1851, 59; 1856, 20; Фабрициус 1883, 298).

Венчание Елены Ивановны и Александра Ягеллончика состоялось в 1495 г., после заключения мирного договора между Москвой и Великим княжеством Литовским. А. Муравьев связывал размещение литовского герба над главным порталом дворца Ивана III с присоединением к Москве части литовских земель по итогам русско-литовской войны 1487-94 гг. В новейших исследованиях, также исходящих из интерпретации барельефа как литовского герба, его появление было предложено объяснять наследным правом на герб Погоня Ивана III как правнука великого князя литовского Витовта и внука Софьи Витовтовны (Сидоренко 1995, 62). Оставляя в стороне тот факт, что толкование барельефа как Погоня никак не объясняет присутствие других фигур на фризе портала, отметим лишь, что размещение символа соседнего государства над главным пор-

талом предназначенной для приема иностранных послов палаты скорее свидетельствовало бы о подчиненном положении, чем о суверенности хозяина дворца.<sup>2</sup> Кроме того, именно в это время в качестве символа Московского государства постепенно начинает утверждаться иной образ – св. Георгия-змееборца.

Отнесение создания барельефа ко времени Ивана III было косвенно подтверждено в 1911 г. И. Грабарем, который, не упоминая о самом барельефе, оставил комплексное описание резьбы внешнего белокаменного и внутреннего золоченого порталов:

Совсем в ином характере исполнена резьба входной двери в сени палаты с Красного крыльца, изящное двойное арочное окно южного фасада и внутренних дверей палаты. В них, несмотря на все неряшливость и путанность архитектурных форм, присущее 17-му веку, все же чувствуется их «фряжское» происхождение. Особенно выделяется изящной обработкой орнамента сплошь позлащенный портал палаты. Роскошная и тонкая орнаментация портала, типичного рисунка и техники эпохи итальянского возрождения, не допускают и мысли, что вся эта резьба исполнена в 1667 году. Пышность форм и тонкая профилировка карнизов и пилястр отдают время сооружения портала к 15-му веку. Итальянским формам не чужд и верх портала. И только неправильное соединение баз с пьедесталами и перебивка орнаментации фриза допускают возможность переделки, искусно повторившей, вернее, сохранившей орнамент прежних форм (Грабарь 1911, 264).<sup>3</sup>

Грабарь противопоставлял барочное оформление подвергшихся переделке в XVII в. окон дворца декору дверного проема и арочного окна южного фасада Грановитой палаты, сохранивших свой ранний облик. Это описание в издании было сопровождено фотографией входного портала Святых Сеней с интересующим нас барельефом.

В 1934 г. к южному фасаду Грановитой палаты была пристроена двухэтажная столовая, надолго скрывшая барельеф, Красное крыльцо разобрано, а портал Святых Сеней был переделан в окно. Следующие упоминания

<sup>2</sup> Об этом свидетельствует приводимый в статье Г.В. Сидоренко факт о поставленном в 1399 г. в ходе переговоров ордынскому хану Темир-Кутлау условия Витовта платить дань и чеканить на ордынских деньгах литовский герб (Сидоренко 1995, 62). Это было условие победителя, пусть и не состоявшегося; согласно же мирному договору между Москвой и Великим княжеством Литовским в 1494 г. большие территориальные уступки остались за Литвой, так что невозможно предполагать, чтобы победившая сторона по своей воле разместила государственный символ соперника на дворце Ивана III.

<sup>3</sup> До перестройки Святых Сеней в 1840-х гг. кроме резного внешнего портала существовало также три древних внутренних портала на восточной, южной и западной стене помещения. Последний после 1840-х гг. утрачен, первые два сохранились, однако многие их детали являются позднейшими изменениями (Гращенко 2003; Ким 2013, 135). Из-за определенного сходства структуры и оформления внешнего и внутренних восточного и южного порталов Святых Сеней они часто характеризуются в комплексе.

о рельефе портала появляются в публикациях уже после сноса столовой и реконструкции Красного крыльца в 1994 г. (Ким 2013, 150). Описанное в 1998 г. О. Ульяновым изображение на фризе непросто соотносить с барельефом:

Обращает на себя внимание уникальная барельефная композиция, помещенная Алевизом Новым<sup>4</sup> непосредственно над окном, что придает ей особую значимость ввиду обращения этого окна на Красное крыльцо. В центре композиции находится всадник с поднятым мечом,двигающийся на коне вправо; справа от него изображен обращенный вспятым василиск с прямым туловищем и вертикально поднятым хвостом, а слева – также обращенный вспятым крылатый дракон с извивающимся кольцами хвостом (Ульянов 1998, 526).

Вероятно, Ульянов использует язык геральдики, где стороны определяются с точки зрения изображенной фигуры: левая от зрителя сторона называется правой, а правая – левой. После перестройки 1934 г. рельеф, действительно, оказался уже над окном, однако на момент публикации портал под барельефом был раскрыт. Недоумение вызывает и определение фигуры перед всадником как василиска: можно обсуждать, какой именно представитель семейства кошачьих представлен на фризе, однако у него нет ничего общего с мифическим змееподобным василиском.<sup>5</sup>

Не меньше вопросов вызывает описание А. Гращенкова 2003 г.:

Во фризе портала помещена скульптурная композиция. В центре композиции представлен всадник с обнаженной саблей, который сражается с драконом. За спиной всадника барс, приготовившийся к прыжку. В лапах зверей части доспехов – вероятно, трофеи. Композиция фриза значительно отличается от резьбы других частей портала: это барельеф с грубой техникой резьбы и довольно примитивной моделировкой деталей.

<sup>4</sup> Приписывание авторства барельефа Алевизу Новому невозможно обосновать: архитектор прибыл в Москву только в 1504 г. (ПСРА 1901, 258; *Сборник РИО* 1884, 551-52), тогда как строительство Грановитой палаты было завершено Марко Фрязиным и Пьетро Антонио Солари в 1491 г.: «Того же лета Марко да Петръ Антоней архитекторнъ Орязове совершили болшую полату князя великого на площади» (ПСРА 1901, 231).

<sup>5</sup> Ульянов увязывал сцену, изображенную на барельефе, со стихами Псалтыри (Пс 17: 38-41) об обращении в бегство врагов Давида (заметим, что здесь возможны и иные параллели: к примеру, говорящий не о военной, но о морально-этической победе над губительными страстями стих Пс 90:13 «На аспида и василиска наступишь; попирать будешь льва и дракона»). Позднее в качестве прототипа композиции барельефа Ульянов указывал размещенную с внешней стороны над дверьми Большого императорского дворца в Константинополе картину с фигурой императора, поражающего дракона (Ульянов 2010, 202), которая символизировала победу Константина над врагами христианства. На этой восковой картине, известной по описанию Евсевия Памфила (*Жизнь Константина*, книга III, глава 3), был изображен Константин, над ликом которого спасительный крест, а под ногами поверженный стрелой в чрево дракон, олицетворявший язычников-безбожников. Это описание не имеет никаких конкретных пересечений с композицией рельефа Грановитой палаты.

Любопытно, что на чертеже И.В. Еготова 1809 г. во фризе показана пара лежащих львов. Все это позволяет заключить, что барельеф не принадлежал к первоначальному декору портала, а является позднейшей вставкой. Вероятно, первоначальная композиция фриза имела другой сюжет, что и было схематично показано на чертеже 1809 г. (Гращенко 2003, 179).

Сражение всадника с драконом совсем не очевидно: нет оснований видеть на барельефе ни сражения как такового, ни тем более сражения с драконом, который в действительности находится за спиной всадника. Барс (или леопард) определенно находится перед всадником, а не за его спиной. Обмерный чертеж Еготова (Ким 2013, 82), на который ссылается автор в подкрепление гипотезы о позднейшем происхождении барельефа, содержит лишь довольно условное его обозначение. Считать это достаточным, чтобы говорить о вторичности композиции со всадником, невозможно: исходя из такого предположения, переделка барельефа должна быть отнесена ко времени не ранее 1809 г. и не позднее 1838 г., когда было составлено описание А. Муравьева. Мы не располагаем какими-либо данными о внесенных в этот период изменениях южного фасада Грановитой палаты, не говоря уже о том, что в этом случае оставался бы открытым вопрос о причинах появления новой смысловой программы барельефа.

В новейшем комплексном издании – коллективной монографии, посвященной Грановитой палате, – декор портала описан предельно кратко: «В резьбе портала встречаются изображения животных из средневекового bestiaria – льва, дракона, дельфинов, а также фигура всадника с мечом» (Ким 2013, 78). Фигуры льва и дракона определены как геральдические, однако идейная программа изображения в целом никак не охарактеризована, а сам внешний портал датирован XVI в. (Ким 2013, 135). При этом отмечен недостаток источников для реконструкции истории Грановитой палаты раннего периода.

Грановитая палата многократно страдала от пожаров, несколько раз перестраивалась, ремонтировалась и реставрировалась (Посохин 1982, 331; Ким 2013). Наиболее значительные изменения ее внешнего облика были внесены в ходе реконструкции под руководством Осипа Старцева в 1684-1685 гг., при возведении нового Кремлевского дворца по проекту Б.Ф. Растрелли в 1753 г., при строительстве Большого Кремлевского дворца под руководством К.А. Тона в 1838-1849 гг. Однако среди архивных материалов, отражающих разные этапы реконструкции Грановитой палаты, отсутствуют какие-либо упоминания о переделке барельефа над входным порталом Красного крыльца.<sup>6</sup> Нет сведений, касающихся барельефа, в Описях ветхостей Дворца 1713 г. и 1722 г. и в Записках об исправлении и починке дворцовых зданий в 1722-1723 гг. (Забелин 1884, 1271-337, 1341-350).

<sup>6</sup> Практически весь ход работ в процессе наиболее капитальной реконструкции Осипа Старцева после пожара 1682 г. отражен в документах РГАДА и ГИМ (Козлитина 1973, 102).

Согласно реконструкции первоначального облика палаты, выполненной в 1950-х гг. (Подъяпольский и др. 2003, 86-9), двойное окно и портал Святых Сеней на южном фасаде относятся к самому раннему периоду истории Грановитой палаты. В процессе последней перестройки 1840-х гг., когда были сломаны своды и стены Святых Сеней, южный фасад не был затронут. Реставрационные исследования 2011 г. не опровергли этого факта.

Перечисленные разночтения в описаниях барельефа, а также сомнения в датировке его создания ставят вопрос о необходимости более глубокого и детального изучения как декоративной резьбы портала, так и скульптурной композиции фриза в контексте реконструкции его смысловой программы.

## 2. Декор входного портала Грановитой палаты

Вход с Красного крыльца в Святые сени Грановитой палаты имеет богато декорированное обрамление. Портал фланкирован двумя парами пилястр, поднятых на импосты, и увенчан сложным антаблементом, состоящим из нескольких фризов, отделенных друг от друга карнизами. Пилястры и верхний фриз украшены тонкой резьбой с растительным орнаментом в виде лозы и цветочных розеток, отсылающей к ренессансным гротескам. Расположенный непосредственно над входом фриз содержит скульптурную композицию со всадником и фланкирующими его леопардом и драконом, выполненную в более высоком рельефе. Центральная фигура изображена в динамике: её подчеркивают взмах руки с занесенной для удара саблей, развевающийся за спиной всадника плащ-корзно,<sup>7</sup> а скачущий конь не имеет ни одной твердой точки опоры. Фигуры зверей по сторонам от всадника изображены в ином, большем по отношению к нему масштабе, колпак и доспех в лапах животных несоразмерны центральной человеческой фигуре. Эта разномасштабность наряду с мифологичностью зверей дает основания говорить о символическом аспекте их изображения и взаимоотношения с центральной фигурой всадника. Композиция помещается на плоском нейтральном фоне стены, без попытки погрузить фигуры в иллюзорное пространство, что сообщает рельефу геральдический характер. Общая симметрия декорации портала поддерживает это впечатление: в основании лозы на внутренней паре пилястр зеркально изображены фигуры драконов, на внешних пилястрах то же положение занимают дельфины. Обе пары пилястр увенчиваются двумя лентами орнамента, играющими роль капители, декорированными парами дельфинов, в одном ярусе развернутых друг от друга, в другом – друг к другу.

<sup>7</sup> Корзно – княжеский плащ с меховой опушкой, носившийся поверх кафтана и обычно застегивавшийся на правом плече фибулой. По крою с корзно был схож мятель, но последний не был меховым.



Рисунок 2

Центральная фигура всадника на барельефе

Резьба торцевых частей пилястр повторяется на боковых плоскостях. Не дублируются на боковых сторонах лишь пара медальонов с изображением хищных птиц с ушами, в зеркальной симметрии смотрящих в направлении от центра. Представляется, что они не повторяются на боковых сторонах потому, что это не просто фигуры декора пилястр, а значимый акцент композиции фриза, и именно пара. Однако прежде чем говорить о значении этого элемента декора, сосредоточимся на центральной фигуре барельефа, определяющей семантику всей композиции.

### 3. Всадник как репрезентация властителя

Изображение всадника, который олицетворяет воинскую честь и доблесть правителя, уже с XI в. становится одним из символов европейской государственности и широко распространяется на печатях и монетах. В XIII в. иконография конной печати распространяется и на Руси: светский всадник появляется на печатях новгородских князей Мстислава Мстис-

лавича Удалого, Всеволода Юрьевича, а затем и Александра Невского (Хорошкевич 1995). Позже подобные конные изображения чеканили и на монетах русских княжеств, ср. присутствие «ездеца» на самом многочисленном типе монет – серебряной денги – эпохи Ивана III и Василия III (Орешников 1896, 119-25; Гайдуков 1993, 228-29). Всадник с саблей помещен и на один из трех геральдических щитов на Боровицкой башне, которые были вмонтированы в стену при строительстве (Петров, и Яковлев 2014, 153) приблизительно в то же время, когда возводилась и Грановитая палата.

Всадник в центре барельефа входного портала Красного крыльца (рис. 2) представляет собой светского воина: над его головой нет нимба, он не сражается со змеем и не обнаруживает никаких совпадений с иконографией какого-либо православного святого. Не похож всадник и на рядового воина: без доспеха, в одежде, подпоясанной широким поясом, в сапогах с отворотами и шапке с опушкой. Однако его облик отличен и от традиционных изображений древнерусских князей: всадник имеет безбородое, юношески округлое лицо с мягкими чертами и выразительными глубоко посаженными глазами. При сравнении всадников на Боровицкой башне и над порталом Грановитой палаты заметны существенные различия: первый одет в длиннополый кафтан или шубу, на лице, по обычаю той эпохи, показана борода; второй изображен в относительно короткой одежде до колен, за спиной развевается плащ-корзно или мятель.

Безбородость является, пожалуй, самым примечательным отличием всадника на барельефе Грановитой палаты. На миниатюрах русских летописей без растительности на лице обычно изображались юноши, члены младшей дружины или иноземцы. Молодой дружинник, тем более без доспехов и в окружении наделенных властной символикой зверей, на барельефе Грановитой палаты, очевидно, неуместен. Столь же невероятным представляется и предположение, что без бороды могли изобразить Ивана III, которому ко времени создания барельефа было уже далеко за пятьдесят лет. Его сын Иван Молодой, незадолго до смерти ставший тверским князем, умер в возрасте 32 лет весной 1490 г., когда Грановитая палата еще не была закончена. На миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в., иллюстрирующих пожалование тверской земли Ивану Ивановичу и его кончину, он изображен с бородой. Безбородым он представлен лишь в миниатюрах к ранним летописным статьям до его женитьбы в 1483 г. включительно.<sup>8</sup>

Соглашаясь с утверждением, что всадник в развевающемся плаще олицетворяет собой правителя, мы исходим из того, что согласно древнерусским иконографическим традициям безбородым мог изображаться

<sup>8</sup> Просмотр миниатюр к статьям о женитьбе Ивана Молодого, поставлении его тверским князем и кончине в цифровой версии Лицевого летописного свода, книга 17 (1491-1510 гг.) доступен на сайте Руниверс: <https://runivers.ru/bookreader/book480453/#page/528/mode/iup>; <https://runivers.ru/bookreader/book481263/#page/55/mode/iup>; <https://runivers.ru/bookreader/book481263/#page/112/mode/iup>.

и «архетипический» идеальный властитель – Александр Македонский (Арциховский 1944, 143). Принимая эту версию в качестве рабочей гипотезы, мы предлагаем далее целостную интерпретацию барельефа на фризе портала Красного крыльца, учитывающую как символическое значение отдельных элементов композиции и декора, так и исторический контекст эпохи Ивана III.

#### 4. Александр Великий как идеальный правитель в политической иконографии средневековья

Начиная с эпохи раннего средневековья до конца XVII в. и даже позже фигура Александра Македонского воплощала в себе все черты образцового властителя: храброго завоевателя, искусного политика, благородного рыцаря и мудрого правителя. Обращение к этому идеальному образу Александра, повелителя вселенной и источника преемственной власти, было свойственно как западной европейской, так и восточной азиатской традициям. Отсылки к Александру Македонскому являлись «общим местом» не только при обосновании властных, династических или статусных претензий, но использовались в том числе и для ограничения территориальных притязаний сопредельных государств (Vojsov 2012, Vojsov 2013).

В древнерусском искусстве образ Александра Великого представлен прежде всего композицией вознесения, символизирующей прославление княжеской или царской власти, ее триумф и апофеоз. Этот сюжет, популярный в Византии в эпоху правления Македонской династии, изображен на южном фасаде Дмитриевского собора во Владимире, на сбитых рельефах владимирского Успенского собора и сохранившихся фрагментах резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (Воронин 1961, 173-74; Вагнер 1964, 78-80). Им украшены диадемы (преславская X в. и сахновская XII в.), княжеские рубахи домонгольского периода, сланцевая резная двусторонняя икона XIII в. из ризницы Никольского собора в Зарайске, ювелирные матрицы из Старой Рязани и Киева (Седов 2008; Панкова 2005; Беляев, и Чернецов 2005). Тот же сюжет встречается в первой половине XV в. на монетах Бориса Александровича Тверского (1420-1462 гг.) и Андрея Дмитриевича Можайского (1389-1432 гг.) (Орешников 1896, 27-8, 121-26, 146-47, 754).

Эпизод вознесения был самым распространенным во всей европейской средневековой визуальной традиции изображения Александра Македонского<sup>9</sup> и, пожалуй, единственным сюжетом из романа об Алек-

<sup>9</sup> Изображения путешествия Александра встречаются на фасадах соборов и в их внутреннем убранстве (мозаики пола и росписи потолка), рельефах и деревянной резьбе, драгоценных камнях, в миниатюрах, на драпировках, чашах и т.д. Внутренний корпус всех известных изображений сцены вознесения в европейской традиции описан

сандре, который на протяжении веков был известен даже тем, кто не умел читать. Вознесение Александра на небеса представлялось прообразом отношений между земным царем и Богом, а также как символический ключ к повествованию о его истории, сформированной и упорядоченной Божественным провидением (Centanni 2010, 29). В зависимости от контекста вознесение Александра могло прочитываться не только как символ сакральности царской власти, но и христологически, как прообраз вознесения Христа, а также как символ духовного преображения (Чумакова 2014).

С появлением первых миниатюр в рукописях с вариациями романа Псевдо-Каллисфена в конце XIII в. возникает богатая иконографическая история, представляющая множество эпизодов романа. Для европейского христианского средневековья более предпочтительным становится образ Александра как добродетельного человека, идеального рыцаря, образцового правителя и мудрого монарха.<sup>10</sup>

Такой образ Александра активно используется в Европе XV-XVI вв. и в качестве средства политической иконографии. Подтверждением тому служат, к примеру, портал дворца Вимеркати в Милане (1450-1466 гг.) с портретами Цезаря, Александра и Франческо I Сфорца, мраморный рельеф Александра работы Андреа дель Верроккьо, посланный вместе с портретом царя Дария как дипломатический подарок от Лоренцо Медичи королю Венгрии Матьяшу Корвину в 1480 г., или барельеф Александра и императора Августа, сопровождающий медальон с портретом Корвина в Соборной церкви Святого Креста и Святого Варфоломея во Вроцлаве (1535 г.).

В иконографической традиции миниатюр, сопровождавших средневековые версии романа об Александре, он предстает облаченным в современную средневековую одежду или доспехи, а элементы композиций часто неотличимы от элементов других рыцарских циклов. Изображения Александра могут быть идентифицированы исключительно потому, что они иллюстрируют посвященные ему тексты. Эта легендарно-рыцарская, куртуазная традиция представления Александра, позволявшая с легкостью отождествить с ним актуальную для заказчика или исполни-

в монографиях: Settis-Frugoni 1973, Schmidt 1995. Этот корпус постоянно пополняется новыми находками: ср., например, обнаруженный на церкви Санта Мария Маджоре в Корато (Апулия) сбитый рельеф XI в. со сценой вознесения Александра (Magnini, e Soldano 2015) или найденное в Западной Сибири серебряное византийское блюдо рубежа XII-XIII вв. со сценой полета Александра на грифонах (Маршак 2003).

<sup>10</sup> Представление об Александре Македонском как об идеале монарха проявилось в том числе и в возведении к нему имперских властных символов. Так, Иоанн Хильдесхаймский в *Легенде о трех святых царях* (XIV в.) излагает версию о происхождении шара-державы от золотого яблока Александра, отлитого из дани, собранной со всего света, которое позже Мельхиор, царь Нубии и Аравии, поднес Христу (Баранов 2021: 90).

теля изображения фигуру современного властителя, просуществовала в Европе вплоть до рубежа XV-XVI вв., распространившись из миниатюр на рельефы и гобелены. На смену ей пришла историческая иконография Ренессанса, взявшая за основу не легендарно-апокрифические источники сюжетов романа об Александре, а тексты античных авторов, и заменившая изображения фантастических эпизодов с Александром на сюжеты с его военными победами или иными сценами, описанными у Плутарха, а средневековый костюм Александра – на «античные» одежды (Centanni 2010, 30).

Для древнерусской традиции «историческая» иконография Александра не была характерна. Мы можем лишь предположительно говорить о ее проникновении в русское искусство XVII в.,<sup>11</sup> тогда как безусловные образцы новой иконографии принадлежат уже XVIII в. В XVI-XVII вв. списки Александрии в сборниках становятся популярным светским чтением, а образ Александра, широко распространяясь в изразцах и других предметах декоративно-прикладного искусства, а позднее и в лубочной культуре, сохраняет свои легендарные и даже фольклорные черты.<sup>12</sup> Так, популярным сюжетом стенных и печных изразцов становится «Взятие Александром Македонским града Египта»: это комплект батальных изразцов, среди которых присутствует и Александр, изображенный в виде всадника с поводьями в одной руке, с мечом или саблей в другой; за спиной у всадника развевается плащ, на голове обычно изображена корона, а иногда и княжеская шапка (Павлова 2010). Такие изразцы выступают декором церкви Рождества Христова в Ярославле (1636-1644 гг.), Троицкой церкви в Костроме (1650 г.), палат митрополита Архиерейского подворья в Астрахани (1677 г.), печей палат бояр Романовых в московском Зарядье. Подобные изразцы могут быть не надписаны, но чаще на их верхней части идет рельефная надпись: *црь Александръ М*, благодаря которой мы можем понять, кто именно здесь изображен (Гусаков, и Патрик 2018, 169-70).

<sup>11</sup> Имеем ввиду не сохранившееся полотно Даниила Вухтерсана тему деяний Александра Македонского (осталось незавершенным) и картину Ивана (Богдана) Салтанова *Рождение царя Александра Македонского* (1669 г.), украшавшую дворец Алексея Михайловича в Коломенском (Забелин 2014, 253-54). Сохранившаяся там же шпалера *Везд Александра Великого в Вавилон* последней трети XVII в. была привезена в Россию из Франции в качестве подарка Алексею Михайловичу. К XVIII в. относится уже много примеров «художественно-исторического» изображения Александра Великого: барельеф *Александр Македонский укрощает дикого коня Буцефала* в Агатовом павильоне Царского села (1780-87 гг.), скульптурное *Бдение Александра Македонского* М.И. Козловского (1785-88 гг.), резьба по кости *Триумф Александра Македонского* архангелогородского резчика круга Н.С. Верещагина (к. XVIII в.) и др.

<sup>12</sup> К ранним образцам подобной иконографии можно было бы причислить изображение всадника с мечом из новгородской церкви Успения на Волотовом поле, подписанное *макидонскии* и датируемое до XV в. (Рождественская 2006, 52), однако исходных данных, к сожалению, слишком мало.

В отсутствие вербальной атрибуции всадника как образа Александра Великого решающую роль играет изобразительный контекст и окружающие всадника символы. Последние, как мы покажем далее, дают веские основания для идентификации центральной фигуры барельефа Красного крыльца. Интерпретация этих символов предполагает обращение к описанию деяний Александра как в хронографическом изложении, так и в древнерусских списках сербской Александрии, появившихся в течение XV в. и приобретших широкое распространение.<sup>13</sup> Мы исходим из того, что средневековому читателю, слушателю и зрителю было присуще синтетическое восприятие повествования об Александре Македонском на основе обеих версий, которое отчасти находит свое отражение и в рукописной традиции.<sup>14</sup> Не являясь, в отличие от миниатюр,<sup>15</sup> иллюстрацией конкретного текста, барельеф позволяет прочесть его символическую программу с отсылкой к тем «общим местам» истории об Александре Македонском, которые были хорошо известны и на западе, и на востоке средневекового мира.

## 5. Пардус и инсигнии власти

Слева от всадника, по направлению его движения, располагается фигура леопарда (по И. Снегиреву) или барса (согласно описанию А. Гращенкова). Если принять во внимание подчеркнuto длинные и относительно тонкие лапы зверя, то это скорее может быть гепард, однако мы предпочитаем называть зверя пардусом, поскольку именно так обобщенно именовались все эти хищные кошки в древнерусских текстах. У зверя подробно проработанная гравированная грива и пушистый хвост (однозначно отмечающий идентификацию зверя как льва), а его поза близка к тому, что в приложении к человеческой фигуре называлось бы винто-

<sup>13</sup> Редакциям хронографической Александрии, русским спискам сербской Александрии, их взаимоотношению и бытованию в древнерусской письменности, а также связи обеих версий с греческим текстом романа об Александре Псевдо-Каллисфена посвящена большая литература. Основная библиография представлена в: Ванеева 1988, 24-5; Ботвинник 2003.

<sup>14</sup> Имеем в виду не только известные по спискам XVII в. компилированные тексты сербской и хронографической Александрии, но и факт ранней интерполяции фрагментов сербской Александрии в повествование об Александре в Русском Хронографе 1512 г. (Истрин 1893, 261-63; Буланин 2018).

<sup>15</sup> Итоги новейшего исследования лицевых рукописей сербской Александрии XVII в., проведенного Ф. Веселовым, на момент написания статьи были нам доступны лишь в виде отчета по гранту РФФИ №21-78-00050 ([https://rscf.ru/prjcard\\_int?21-78-00050](https://rscf.ru/prjcard_int?21-78-00050)). Это исследование позволило выделить 450 проиллюстрированных миниатюрами сюжетов текста Александрии, при этом было выявлено относительно малое количество параллельных иллюстраций во всех группах рукописей, отмечена тенденция миниатюристов руководствоваться текстом, а не архаичными иконографиями, а также особый интерес художников и заказчиков рукописей к иллюстрации повествований, связанных с наследованием Александром мировой власти. Последний момент особо важен в контексте нашей интерпретации символической программы барельефа.



Рисунок 3

Пардус слева от всадника

вым разворотом: сидя спиной ко всаднику, он оборачивает к нему голову (рис. 3). Положение длинных лап пардуса неестественно, так как явно ориентировано на положение человеческих рук: на «ладони» левой лапы, подвернутой под туловище, пардус держит шар или державу, а другой обхватывает шапку в форме колпака, украшенного флоральным мотивом.

В летописях пардусы упоминаются в прямом значении как ценные княжеские подарки (ПСРЛ 1908, стлб. 340, 504), а в переносном – как образ воинской стремительности и отваги. Уже *Повесть временных лет*, характеризуюя Святослава Игоревича, уподобляет его пардусу: льгъко ходѣ, акы пардусъ, воины мьногы твораше.<sup>16</sup> Этот пассаж стал образцом и для

<sup>16</sup> Приводим здесь реконструкцию летописной записи под 6472 г. по версии А. Гиппиуса (Гиппиус 2008, 48).

описания Ивана IV (а косвенно и Ивана III) в Казанском летописце: «... легкокъ ногама, аки пардусъ, и подобен по всему дѣду своему, великому князю Иоанну» (ПСРА 1903, стлб. 43); далее и воинственность Ивана Грозного представляется с помощью того же уподобления: «царь же князь великий... аки пардус ярости наполнився бранныя» (ПСРА 1903, стлб. 153). Летописные сравнения русских князей с пардусом восходят к описанию воинской доблести Александра Македонского в хронографической Александрии («море прескочи, акы пардусъ дръзостью воюа землю соурьскоую») и Хронике Георгия Амартола («скочи акы пардоусъ съ многою силою на вѣсточныа страны и грады»)(Истрин 1893, 160-61).

Уподобление Александра пардусу, будучи стандартным мотивом на протяжении всего средневековья и раннего Нового времени, наиболее последовательно и выразительно представлено в *Хрисмологионе* Николая Спафария 1673 г. В 11-й главе трактата Спафарий дает развернутое на несколько страниц текста объяснение, «чесо ради Алезандръ великий сравняется пардусу», и приводит семь причин<sup>17</sup> такого сопоставления.

Ответ на вопрос, чью именно воинскую доблесть символизирует пардус на барельефе Грановитой палаты, мы предлагаем искать в символическом истолковании предметов, изображенных в его лапах, – шара (мяча) и шапки (колпака).

Небольшой шар без креста, скорее напоминающий мячик, в левой лапе пардуса нельзя отождествить с христианским державным яблоком, атрибутом византийской императорской власти,<sup>18</sup> позднее трансформировавшимся в инсигнию европейских монархов, в том числе и в символ царской власти на Руси.<sup>19</sup> Никак не сопоставим этот шар и с иконописным зеркалом – прозрачной сферой в руках архангела. Однако в соотношении с фигурой Александра Македонского этот предмет обретает вполне определенный смысл.

Во фрагменте хронографической Александрии, рассказывающем о посланных Дарием «подарках» Александру, в качестве последних упоминаются плеть, сфера (шар) и шкатулка с золотом («σφῆτος καὶ σφαῖραν καὶ

<sup>17</sup> В их число входят не только те повадки пардуса, которые отвечают доблестям и добродетелям Александра (способность воевать «не числом, а умением», хитрость и разум, скорость), но и «пестроты разнства», т.е. смешение добродетелей с пороками (Александр не был побежден ни одним врагом, кроме вина, подобно тому как падкие на вино пардусы становятся легкой добычей охотников).

<sup>18</sup> Ср. упоминание о «яблоке златом великом» в описании памятника Юстиниану в тексте хождения Стефана Новгородца в Константинополь в 1348-1349 гг.: «...а в руцѣ яблоко злато велико, а въ яблоцѣ крестъ, а правую руку от себе простеръ буйно на полъдни на Сорочиинскую землю, къ Иерусалиму» (Сперанский 1934, 51).

<sup>19</sup> Первое документальное упоминание державы встречается в чине венчание на царство Бориса Годунова в 1598 г., когда патриарх вручает царю державу со словами: «И сие яблоко знамение царствия твоего и яко убо сие яблоко прим в руце свои держиши, тако убо держи и вся царствия в данная ти от Бога, от враг блюди и непоколебимо» (Тюменцев, Тупикова, и Тюменцева 2025: 279).

κίβωτιον χρυσίου» у Псевдо-Каллисфена). Плеть символически указывала на то, что Александр юн и должен еще учиться, шар – на приличествующие Александру, по мысли Дария, игры со сверстниками, а золото предназначалось для раздачи воинам Александра. В первой хронографической редакции «σῦτος καὶ σφαῖραν» были переведены как «мяч и чръчега». В сербской Александрии, восходящей к иной версии Псевдо-Каллисфена, перечислен несколько иной набор подарков – юла вместо плети, деревянный шар вместо мяча, два пустых сундука и два узла мака вместо шкатулки с золотом: «Посла же к нему поминки царь Дарей, струглу да коло древяно, да два ковчега празна, и два меха маку» (Ботвинник, Лурье, и Творогов 1965, 17). «Мяч» первой хронографической редакции и «коло древяно» сербской версии адресат подарков объясняет по-своему – как символ предначертанной ему власти над всем миром: «мяч оубо пріахъ, да своимъ копіемъ и оружиемъ бити начну варвары ... чръчегою же образъ ми еси сътворилъ, яко мнѣ есть обдержати весь миръ» (Истрин 1893, 46);<sup>20</sup> «ты сам детьскому безумию уподобися и сими игралищи назвал мя еси самодержца земли всей: округ бо кола сего образует обладати ми всею землею...» (Ботвинник, Лурье, и Творогов 1965, 17). Таким образом, скромная размерность шара (сферы, мяча, «кола древяна») в левой лапе пардуса получает разумное обоснование в виде присланной Дарием Александру детской игрушки, которая вопреки замыслу персидского царя стала символом всемирной власти «самодержца земли всей» Александра Великого.

Правой передней лапой пардус обнимает большую шапку-колпак, украшенную цветком. В виде шестилистника, вероятно, изображено крепившееся к головному убору драгоценное украшение – чичак (или чечак). Упоминания о золотых чичаках с драгоценными камнями и жемчугом встречаются в духовной грамоте Ивана II Ивановича Красного (1356 г.), духовной грамоте Дмитрия Ивановича Жилки (около 1509 г.) (Бахрушин 1950, 16, 410), в описи приданого дочери Ивана III Елены среди ее головных уборов, в описании головных уборов Ивана IV (Яковлева 1951, 147-48), а также в описании головного убора султана из династии Бахманидов из «Хожения за три моря» Афанасия Никитина (до 1475 г.). На итальянской гравюре (1590-1613 гг.) с портретом Федора Ивановича чичак изображен

<sup>20</sup> В. Истрин указал на связанную с изначальным переводом «мяч и плеть» путаницу, которая имело место уже в первой редакции хронографической Александрии и была усугублена в последующих редакциях. Верно передав названия даров Дария в их перечислении, первая редакция перепутала местами «мяч» и «плеть» при объяснении их значения как Дарием, так и Александром. Это обусловило нелогичность приведенной цитаты, во избежание которой во второй редакции «мяч» был заменен на «меч», а «чръчега» на «кочергу» (Истрин 1893: 171-72). Последняя замена не способствовала вразумительности текста, и в дальнейшем «кочерга» получила странное добавление в четвертой редакции («кочергою как кругом»), а в Хронографе 1617 г., по классификации В. Истрина содержащем пятую редакцию Александрии, «кочерга» превратилась в «жезл».

на левом боку колпака на голове царя.<sup>21</sup> Это украшение, очевидно, часто могло иметь форму цветка, поскольку древнерусская лексема чичакъ/чечакъ восходит к татарскому *çäçäk* – «цветок» (Яковлева 1951, 150).<sup>22</sup>

Декорирование шапки чичаком, безусловно, должно было указывать на ее высокий статус, поскольку конусообразная форма колпака была характерна для самого распространенного древнерусского головного убора разных социальных слоев. В отличие от простых мягких тканевых колпаков с отворотом, дорогие колпаки, бывшие в обиходе московской знати и великокняжеского двора рубежа XV-XVI вв., были более высокими, не заламывались, сшиты из золотных тканей и украшены жемчугами и иными драгоценностями (Жилина 2013, 16-9). По очертанию нижнего края колпака на барельефе можно предположить, что изображен один из двух бытовавших типов колпаков – скроенный не из нескольких клиньев, а из двух деталей с одним продольным швом. Богато украшенные колпаки Василия III и приближенных бояр упоминаются в описании Сигизмунда Герберштейна (Герберштейн 1988, 212, 220). В Лицевом летописном своде XVI в. подробно изображены несколько колпаков членов русского посольства в Австрию 1576 г. (Жилина 2013, 18). В колпаке изображен Федор Иванович на упомянутой выше итальянской гравюре рубежа XVI-XVII в., присутствует этот головной убор и на более поздних парадных портретах первых Романовых кисти Фёдора Зубова.

Колпак в лапах пардуса контрастирует с шапкой на голове всадника: они отличаются и размером (колпак неестественно велик), и формой (в отличие от колпака, головной убор всадника обнаруживает сходство со сферическими шапками с меховой опушкой, традиционно изображаемыми на головах великих князей в Лицевом летописном своде XVI в.) (Арциховский 1944, 112-15, 193). Этот контраст, очевидно, связан с тем, что дорогой колпак в лапах пардуса вряд ли может иметь иное значение, кроме трофея – собирательного образа покоренных земель и их властителей. Таким же трофеем выступает и воинский доспех у ног крылатого змея с противоположной относительно всадника стороны. Доспех, поставленный подобно римскому тропеуму, симметричен колпаку по значению и соотносим с ним размером.

Основная сюжетная линия романа об Александре, связанная с историей его завоеваний, сопровождается упоминанием полученных им в качестве трофеев нескольких венцов властителей покоренных царств,

<sup>21</sup> Экспонат инв. № 1871,1209.1310 из коллекции Британского музея: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1871-1209-1310](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-1310).

<sup>22</sup> Лингвистический аргумент О.А. Яковлевой был высказан в 1951 г. в противовес бытовавшему в историко-филологической литературе мнению о тождестве значений лексем «чичак» и «шишак», относимых к шлему. Этот аргумент не был, впрочем, в достаточной степени услышан: дискуссия о нетождественности обозначаемых этими словами предметов была продолжена спустя более чем полвека в контексте «стокгольмского шлема Ивана Грозного», см. об этом в: Игина 2015, 76-79.

начиная от венца Соломона и заканчивая венцом индийского царя Пора (согласно сербской Александрии). Венец Пора в этой череде стал последним и особо значимым:<sup>23</sup> в написанном, предположительно, всего лишь несколькими годами позже возведения Грановитой палаты *Послании о Мономаховом венце* Спиридона-Саввы<sup>24</sup> говорится о «митре царя Пора индийскаго, юже принесе Александр Македон от Индиа» (Дмитриева 1955, 161). Как следует из *Послания*, положенного затем в основу *Сказания о князьях Владимирских*, эта митра Пора, возложенная на кесаря Августа, по преемству перешла к Константину Мономаху, а уже им была подарена Владимиру Всеволодовичу Мономаху. Иначе говоря, «генеалогически» шапка Мономаха является ничем иным как митрой Пора. Последняя, таким образом, занимает такое же важное место в формирующейся на рубеже XV-XVI вв. идее *translatio insigniarum*, как и Македонское царство – в идеологической схеме *translatio imperii*.

Представление венца (как собирательного трофея Александра или, в узком понимании, как венца Пора) в виде шапки-колпака, а не короны, как на летописных миниатюрах,<sup>25</sup> вполне объяснимо: в случае с барельефом мы имеем дело не с иллюстрацией текста, следованием его конкретным чтением и принятой иконографии, подобно книжным миниатюрам, а с ориентацией на реальную древнерусскую практику использования в конце XV в. шапки-колпака как одной из властных регалий. Так, в чине поставления на великое княжение внука Ивана III Дмитрия Ивановича в молитве митрополита фигурирует «венец» («Одей того силою свыше, положи на главе его венец от камене честна»), однако после этого великому князю Ивану III приносят с аналая «шапку, да бармы», и «князь великий положит шапку на внука» (Каталано, и Пашуто 1989: 73-74).

Более того, изображение венца как короны над входом в предназначенный для приема иностранных послов зал было совершенно невозможным по политико-дипломатическим мотивам. Барельеф с Александром Великим неминуемо должен был вызывать ассоциации с имперскими притязаниями Ивана III, и императорская корона в этом контексте, с одной стороны, могла бы повлечь негативную реакцию послов европейских монархов, а королевская корона, с другой стороны, была неприемлема для Ивана III, поскольку указывала бы на его более низкое положение по сравнению с императором Священной Римской империи. Этот аргумент уже

<sup>23</sup> Согласно тексту сербской Александрии, Александр незадолго до смерти дарит его своему наставнику Аристотелю: И ту Александръ Аристотеля, учителя своего, дарова, стему велику дасть ему, и одяние многоцѣнное Пора, индѣйскаго царя (Ботвинник, Дурье, и Творогов 1965, 65).

<sup>24</sup> Послание Спиридона-Саввы датируется диапазоном около двух десятилетий: 1511-1521 гг. (Дмитриева 1955, 81, 109) или 1498-1523 гг. (Ульяновский 2006, 231).

<sup>25</sup> До конца XV в. на летописных миниатюрах корона (пятизубчатый венец) венчает головы ордынских ханов, магометанских и христианских царей и королей и, как ни странно, русских княгинь (Арциховский 1944, 116-18).



**Рисунок 4**

Крылатый змей справа от всадника

был высказан В. Кучкиным относительно отсутствия короны на печати Ивана III 1497 г. (Кучкин 1999, 35), и он вполне релевантен и в случае с барельефом. Выбор шапки-колпака для репрезентации символа власти (как завоеванной Александром в прошлом, так и проецируемой по преемству на время Ивана III), таким образом, оказывается вполне обдуманым и обусловленным всеми обозначенными выше обстоятельствами.

Возвращаясь к фигуре пардуса на барельефе, мы можем заключить, что в исходном символическом контексте соседство в лапах пардуса детского мячика, символизирующего будущие военные победы юного Александра и его грядущее обладание всем миром, и колпака как собирательного образа покоренных Александром царств, весьма красноречиво представляет от начала до конца всю историю триумфа Александра Македонского как властителя мира, одновременно предоставляя зрителям широкий простор для сообразных историческому моменту дальнейших ассоциаций.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Одним из таких возможных частных прочтений программы барельефа может быть и идея учительства, на которую косвенно и не без изящества намекает соположение присланного Дарием мяча и подаренного Аристотелю венца Пора: ложного учитель-

## 6. Змей как царский образ

Зеркально по отношению к пардусу и в аналогичной позе изображено мифическое существо с собакоподобной головой с острыми ушами, высунутым из зубастой курносой пасти языком, перепончатыми крыльями и чешуйчатым спирально закрученным змеиным хвостом (**рис. 4**). У его ног, подобно римскому тропеуму, расположен военный доспех. Мы считаем, что корректнее, как с точки зрения лексического узуса XV-XVI вв., так и относительно истолкования, называть эту фигуру крылатым змеем: ко времени создания барельефа лексема «дракон» еще не была вполне освоена в церковнославянском и древнерусском языках,<sup>27</sup> а известная нам иконография довольно вариативна и, в зависимости от контекста, допускает изображения как змея, так и василиска, аспида, дракона.

В древнерусской толковой традиции, представленной в *Физиологе*, змей имел амбивалентную характеристику: как универсальный образ зла и дьявола и одновременно как символ духовного преображения через телесные мучения, воцерковления и крещения (Белова 2001, 123-26). В трактовке змея преобладали отрицательные коннотации, а наиболее распространены были змееборческие сюжеты. Последние преимущественно связаны с иконографией святых воинов Георгия Победоносца, Феодора Стратилата и Феодора Тирона.<sup>28</sup> Образ попираемого змея присутству-

ства в случае с Дарием, хотевшим прочить амбициозного Александра, и истинного наставничества в случае с Аристотелем, научившим Александра премудростям. Александр не только благодарит Аристотеля дарами, но и обещает последнему вечную славу. На вопрос Аристотеля, «аще царь наречешися земный, что мнѣ добро сотвориши, дидакалу своему», Александр отвечает: «Да аще вознесуся, ты со мною великъ будеши зѣло» (Ботвинник, Лурье, и Творогов 1965, 11).

<sup>27</sup> Справщик Московского Печатного двора чудовский инок Евфимий в написанном в 1692 г. трактате «О исправлении в преждепечатанных книгах Минеях неких бывших погрешений в речениях» подробно разъясняет разницу между значениями лексем «змей» и «дракон», опираясь на толкования Св. Писания. Он отмечает, что и в печатных Минеях к. XVII в. греч. «δράκων» соответствует «змей», и «прости человекъ не знаютъ реченія имене дракон, но знаютъ лучше реченіе имене змій». Ратуя за использование лексемы «дракон», Евфимий ссылается на ее присутствие в тексте Толковой Псалтыри Максима Грека (1522 г.), где она является очевидным грецизмом (Никольский 1896, 125-30). Фиксация лексемы «дракон» в исторических словарях основана лишь на примерах из поздних текстов XVII в.

<sup>28</sup> Помимо крылатого змея из сюжета с попираемым святыми воинами дьяволом, существует также апокалиптический образ красного змея с семью головами и десятью рогами, в толковании 12-й главы Откровения ап. Иоанна Богослова связываемый не только с антихристом, но и с десятью царями как его споспешниками. В первой половине XVI в. это толкование, увязывающее попираемого змея с утверждением нового статуса Великого княжества Московского как последнего хранителя христианской веры и традиции после Флорентийской унии и падения Константинополя, актуализируется и находит свое отражение и в закреплении образа Георгия-змееборца как символа Московского государства, и в публицистиче-

ет и на печатях Александра Невского и его отца Ярослава Всеволодовича, княживших в Новгороде в первой половине XIII в., а также на более поздних новгородских княжеских печатях XIV-XV вв. (Янин 1970, 16-21). Печать Василия II Темного, на которой лев пожирал змия, использовалась и Иваном III, со времени которого основным на печатях московских великих князей и русских царей стало изображение всадника-змеборца (Соболева 1991, 153, 157-58).

В отличие от западной традиции<sup>29</sup> для Древней Руси самостоятельный образ змея-дракона с положительной коннотацией не был характерен.<sup>30</sup> Исключение составляют некоторые монеты тверского и можайского княжеств XV в., на которых изображен дракон с закрученным в кольцо хвостом, олицетворяющий княжескую силу и власть (Гайдуков 1993, 61, 198, 213). Примечательна в этом плане «деньга» тверского князя Бориса Александровича (1425-1461 гг.), на лицевой стороне которой над крылатым драконом с изогнутым хвостом изображен крест, а в круговой легенде отчеканено имя князя.

Наделение змея положительными охранительно-тотемными характеристиками свойственно, пожалуй, лишь древнерусскому эпосу и фольклору: в былине о Вольге Святославиче (Волхе Всеславьевиче) змей выступает как предок и защитник княжеского рода; сравнение княжеской дружины, внушающей страх врагу, со змеем в *Молении Даниила Заточника* также, очевидно, восходит к фольклорным мотивам. О том, что в древнерусском быту еще в XVI в. образ змея сохранял древнее значение оберега, свидетельствует отдельное упоминание о нем как о (неподобающем) надвратном украшении. В созданном в конце XVI в. на основе главы 43 *Стоглава* «Сказании об иконописцах, каковым подобает быти», которое затем вошло в числе других русских статей в Кирилло-Белозерскую редакцию *Кормчей* (главы 124-127)<sup>31</sup> (Корогодина 2017, 503), говорится: «Над вратами же домов у православных христиан воображаемых зверей

ских посланиях Филофея, текстах Максима Грека и иконографии Апокалипсиса. Ср. об этом в статьях Гардзанини 2024 и в настоящем издании, а также в исследовании Буланин 2024.

<sup>29</sup> Будучи также связанным с мифологическим и легендарно-сказочным драконом, средневековый западный дракон вобрал в себя и традицию греко-римских змееподобных драконов, и христианские интерпретации дракона из легенды о св. Георгии, библейских книг и святоотеческих толкований. Кроме того, в европейской геральдике сложился отчетливо положительный образ змея-дракона как символа могущества и власти. Это обусловило множество вариаций его изображения и сложную типологию драконоподобных существ.

<sup>30</sup> В работе, специально посвященной зооморфным образам в Московской Руси XV-XVII вв., дракон или змей даже не упоминаются (Пчелов 2011).

<sup>31</sup> В *Иконописном подлиннике* XVII в. С. Большакова эти статьи пронумерованы так же, как в *Кормчей* (главы 124-127) и отмечены подзаголовком *Книга кормчая писменная*, но приписаны Исидору Пелусиоту (Успенский 1903, 21-22).

и змиев и никаких неверных храбрых мужей поставляти не подобает» (ГИМ, Син. 570, л. 790).

Симметричное и равнозначное расположение фигур пардуса и крылатого змея на барельефе, не находя аналогий в древнерусской изобразительной и толковой традиции, явственно отсылает к истории Александра Македонского, с которым змей-дракон связан не менее тесно, чем пардус.

Змей несколько раз появляется в эпизодах Александрии, связанных с рождением героя. Волхв Нектонав напророчил Олимпиаде, что она родит сына от бога Аммона, и описал царице его облик. В хронографической и сербской Александрии эти описания несколько различаются: в сербской версии Аммон имеет голову орла, рога василиска, хвост и ноги аспида, крылья грифона, а в хронографическом изложении Нектонав описывает Аммона в антропоморфном виде с золотыми рогами и сообщает Олимпиаде о змее, который должен знаменовать пришествие бога. Представ Аммоном, Нектонав и посетил Олимпиаду, после чего она забеременела<sup>32</sup>. Далее этот образ Аммона уступает место змеиную: в хронографической версии, когда Филипп упрекает Олимпиаду в неверности, Нектонав является на пир в облике змея: «Нектонавъ, сътворивъся змиемъ великимъ, вниде посреде полаты и посвиста страшнѣ, яко потрястися основаниемъ полатнымъ. Ядушии же съ царемъ, видѣвше змия, въскочиша ужасни. Алумпия же, познавши своего жениха, простре десную си руку. Възвед же ся змии около всѣхъ ходивъ, възыде на лоно Алумпиадѣ и облобыза ю, знамение любве змии пред видящими творя» (Истрин 1893, Приложения, 13). В сербской Александрии эпизод с пиром отсутствует, но в обеих версиях романа об Александре в повествовании о его рождении змеиный символ появляется еще раз. Убедившись в божественном происхождении будущего ребенка, Филипп получает знамение о том, что у него родится сын, которому предназначено владеть миром и умереть молодым: птица сносит яйцо на колени царю, яйцо падает на землю и разбивается, из него выползает змееныш, который, обойдя вокруг яйца, пытается забраться туда же, откуда вышел, вкладывает голову в яйцо и умирает. Толкователи объясняют Филиппу смысл произошедшего, завершая свое истолкование в хронографической Александрии словами: «змей убо царьский образ есть» (Истрин 1893, 14). Оба «змеиных» эпизода – на пиру и со змеем из яйца – проиллюстрированы в Лицевом летописном своде, наследующем традицию древних лицевых Александрий, причем огромный змей на пиру имеет отчетливо драконообразный облик.

Связь Александра Македонского со змеем была одним из «общих мест» средневекового романа. В западноевропейском искусстве от сред-

<sup>32</sup> Эта легендарная версия происхождения Александра среди прочих упоминается и в *Хрисмологионе* Николая Спафария 1673 г. Она описана так: «Ини же баснословатъ, якъ ѿ дракона, сирѣчь смѣл крилатагѣхъ порождень бѣ. Иже бѣ Аммонъ бѣгъ, и во видѣ дракона совокуписа со Олимпиадою, и родиса Александръ» (РНБ, Эрм. 27, л. 284).



**Рисунок 5**

Медальон с ушастой птицей, смотрящей на запад



**Рисунок 6**

Медальон с ушастой птицей, смотрящей на восток

невековья до Нового времени змей или дракон на прапоре копья Александра (ср., например, книжные миниатюры или скульптурные группы с изображением «девяти достойных» рыцарей, впервые описанных в *Золотой легенде* Иакова Ворагинского и начиная с XIV в. многократно воспроизводившихся)<sup>33</sup> или на шлеме Александра (одним из ярких примеров служит мраморный рельефный портрет мастерской Андреа дель Вероккьо 1483-85 гг.) выступают его постоянными атрибутами, символами божественного происхождения самого Александра и его власти.<sup>34</sup> В греческом тексте Псевдо-Каллисфена Александр назван «рожденным от змея» («ὄφιουγενής»), и этот эпитет был настолько устойчивым, что его синоним «драконотιάδης» («драконорожденный»), хотя и в статусе *haraх legomenon*, появляется даже в трудах Григория Великого<sup>35</sup> (Ogden 2011, 20).

## 7. Пара мифических птиц как символ мировой империи

Заключительный штрих к композиции и семантике барельефа несет в себе декор обрамления портала. Это пара хищных птиц с массивными выразительными клювами и сушами, изображенная, как и фигуры зверей на фризе, с поднятыми крыльями и хвостом (рис. 5, 6). Подобно пардусу и крылатому змею, птицы представлены в зеркальном винтовом развороте, но в противоположные стороны от центральной композиции барельефа: географически этими сторонами для южного фасада Грановитой палаты являются Запад и Восток. Мы рассматриваем этих птиц в медальонах не просто как элементы декора, а как еще одну символическую отсылку в контексте целостной программы.

Особенность изображения этих птиц в том, они имеют отчетливо переданные заостренные уши, что встречается не так часто в западно-европейском искусстве. Такие ушастые птицы присутствуют на фризе западного фасада кафедрального собора в Ниме (XII в.) в сцене вознесения Александра Македонского, которая чаще изображается с грифонами. Еще одна птица с ушами сохранилась на фрагменте мраморного

<sup>33</sup> См., например, иллюстрацию в гербовнике 1479-1482 гг. из Библиотеки Берна Cod. A 45, f. 151r (просмотр миниатюры доступен на сайте: <https://www.e-codices.ch/en/bbb/A0045/151r/o/>) или в гербовнике середины XV в. из Национальной библиотеки Франции Français 4985, f. 198v-199r (просмотр миниатюры доступен на сайте: <https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b85285803/f406/full/full/o/native.jpg>). Стоит также обратить внимание на то, что из девяти достойных рыцарей только Александр Македонский обладает, помимо герба, дополнительным символом – крылатым змеем на флаге.

<sup>34</sup> Богатый иллюстративный итальянский материал представлен во втором томе работы Daniotti 2016.

<sup>35</sup> В отличие от западных Отцов церкви, двойственно относившихся к Александру Великому, в восточной патристике, в частности, у каппадокийцев, образ Александра характеризовался отчетливо более положительно (Peltonen 2018, 491-94).



**Рисунок 7**

Резьба боковых плоскостей пилястр портала

рельефа X-XI вв. из Салерно.<sup>36</sup> Другие известные нам примеры относятся к французскому и итальянскому декоративно-прикладному искусству XI-XII вв. и связаны с изображением ушастого орла как символа евангелиста Иоанна.<sup>37</sup> Возможно, что распространение в средиземноморском регионе мотива с ушастыми птицами связано с влиянием в X-XII вв. исламского искусства (изделий из текстиля и металла), в котором этот образ восходит к сказочной птице с фантастическими способностями, символизовавшей мощь и вселенское господство; предания о таких птицах есть в персидской, тюркской и центральноазиатской культурах. Вероятно, именно к этим существам отсылают росписи по дереву на потолке Палатинской капеллы в Палермо, изображающие ушастых птиц, возносящих мужскую и женскую фигуры (Kapitaikin 2019). Однако все эти примеры вряд ли могут служить аналогией рельефу входного портала Грановитой палаты. Единственное, что объединяет подобные изображения, – их мифичность и, одновременно, связь с божественным откровением, которому внимают подчеркнута поднятые уши на голове птицы.

Поскольку две ушастые птицы в медальонах не повторяются в резьбе боковых плоскостей пилястр портала (рис. 7) и, таким образом, не могут являться чисто декоративной частью орнамента, то причиной их присутствия над барельефом с фигурой Александра Великого может быть их тесная связь с эпизодом его рождения. Причем эта связь опосредована востребованной и популярной в Европе XV в. традицией не беллетрического, но исторического повествования о деяниях Александра. Основанные на античных источниках повествования Плутарха, Арриана, Квинта Курция Руфа, Помпея Трога так же, как и роман Псевдо-Каллисфена, были не лишены некоторой мифологизации образа Александра и его обожествления (Bowden 2017). Этим было обусловлено и появление легенды о паре орлов, весь день сидевших на дворце в Пелле, где Олимпиада должна была родить сына. Эти орлы предвещали его господство над Западом и Востоком, Европой и Азией, согласно *Филипповой истории* Помпея Трога, в которой и был впервые упомянут эпизод с орлами (Юстин 2005, 119). Не дошедшее в полном объеме сочинение Помпея Трога было известно в сделанном во II-III вв. сокращении Марка Юниана Юстина и впервые

<sup>36</sup> Просмотр иллюстрации доступен на сайте Метрополитен-музея: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/479784>.

<sup>37</sup> Ушастые орлы, символизирующие евангелиста Иоанна, изображены на покрытых эмалью пластинах лиможских процессионных крестов XII в. Просмотр иллюстраций доступен на сайте Метрополитен-музея: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464393>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464632>. Такое же изображение орла с ушами среди символов остальных евангелистов представлено на резной пластине из слоновой кости - накладке на Евангелие XI в., происходящей из Южной Италии. Просмотр иллюстрации доступен на сайте Метрополитен-музея: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464360>.

напечатано в Венеции в 1470 г. Там же и тогда же была впервые издана и не менее популярная *История Александра Великого Македонского* Квинта Курция Руфа.<sup>38</sup> Так как первые две из десяти книг Курция Руфа не сохранились, то события начальной истории Александра были восполнены по доступным источникам, и эпизод с орлами, взятый у Помпея Трога, оказался в их числе.

Сюжет с двумя орлами нашел отражение в многочисленных миниатюрах европейских рукописей: так, в известных нам французских списках *Истории Александра* Курция Руфа XV в. дворец в Пелле изображался в виде большого портала в спальню Олимпиады с новорожденным Александром, а над порталом – две птицы.<sup>39</sup> Популярность этого сюжета была столь велика, что послужила легендой о происхождении имперского герба в виде двуглавого орла: именно так описывается происхождение последнего в одном из ранних трактатов по геральдике и военному делу, написанном Николасом Аптоном до 1446 г. и активно востребованном в последующие столетия (Upton 1654, 172).

В обеих славянских версиях романа об Александре эпизод с орлами над дворцом Филиппа не описан, поэтому связь ушастых птиц барельефа с орлами, символизирующими господство Александра над Западом и Востоком, отсылает нас к вопросу о возможном участии итальянских мастеров в работе над барельефом Грановитой палаты. Опираясь на высказанное И. Грабарем мнение о «фряжском» происхождении резьбы и орнаментики входного портала, мы можем предположить вклад итальянских сотрудников в выбор в качестве декора парной композиции с птицами. Властная символика птиц из европейского романа об Александре в этом случае поддерживается и находящими аналоги в итальянском и французском искусстве Средневековья изображениями у птиц поднятых ушей.

<sup>38</sup> Перевод *Истории Александра* Курция Руфа на русский язык был впервые сделан Ильей Копиивским в 1699 г., позднее этот перевод, вероятно, был отредактирован пастором Эрнстом Глюком. В 1709 г. по указу Петра I вышло первое из четырех изданий *Истории*, напечатанных в первой половине XVIII в. В 1750–51 гг. появился новый перевод Степана Крашенинникова, до 1812 г. переизданный 6 раз (Руф 1963, 9).

<sup>39</sup> См., например, однотипные миниатюры во французских переводах Квинта Курция Руфа: в рукописи XV в. из Национальной библиотеки Франции Français 257 f. 1r (просмотр миниатюры доступен на сайте: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10511088k/f33.image>), в рукописи XV в. из Музея Конде Ms 755/467 fol.16r (Шантильи, Франция) (просмотр миниатюры доступен на сайте: <https://www.bridgemanimages.com/en/french-school/ms-755-467-fol-16r-the-birth-of-alexander-the-great-from-the-french-edition-of-the-biography-by-vellum/asset/239914>), в рукописи 1475–1500 гг. из Библиотеки Женевы Ms. fr. 76 f. 18r (просмотр миниатюры доступен на сайте: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/bge/froo76/18r/o/>), в рукописи 1470–1475 гг. из Фонда Мартина Бодмера Cod. Bodmer 53 f. 3r (Колонь, Швейцария) (просмотр миниатюры доступен на сайте: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/fmb/cb-0053>).

## 8. Заключение

Иконография барельефа уникальна и не связана напрямую с книжными миниатюрами Александрии. Однако она, несомненно, отражает не только широкую популярность средневекового романа об Александре, но и, прежде всего, его значимость для легитимации царской власти в эпоху Ивана III. Александр Македонский, представленный в сербской версии романа очевидным «квазихристианином», оказывается идеальной фигурой среди властителей древних царств, преемником которых в рамках активно утверждающейся в это время в Московском государстве идеи *translatio imperii* позиционирует себя Иван III, а затем и его наследники. Барельеф с Александром Македонским на дворцовой резиденции, предназначенной для торжественных церемониальных приемов как внутри-, так и внешнеполитического характера, оказывается изобразительным манифестом-провозвестником идеи переноса царства и власти. Эта изобразительная программа на «замке великого князя», как называли Грановитую палату европейские посланники, вполне отвечает тенденциям западной политической иконографии XV в. и предшествует более детальной литературной разработке концепции римско-византийского преемства в первой четверти XVI в. (Синицына 1998, 125-32).

Истолкование фигур фриза входного портала Грановитой палаты Московского Кремля как образа Александра Македонского в окружении зверей, олицетворяющих его воинские доблести, силу и знатное происхождение, позволяет наиболее полно и семантически непротиворечиво связать в единую композицию все элементы барельефа: безбородого всадника с мечом, пардуса с мячом/шаром и колпаком, крылатого змея с трофеем-доспехом, а также двух мифических ушастых птиц на медальонах верхнего фриза.

Вопрос об авторстве барельефа и его исполнении итальянскими или русскими мастерами мы оставляем открытым. С определенной долей вероятности предполагать участие итальянских мастеров в разработке композиции и создании барельефа позволяет украшающая портал Красного крыльца изящная резьба с растительными мотивами и дельфинами, рисунок и техника которой была отнесена И. Грабарем к образцам итальянского Возрождения. Отмеченная нами выше связь ушастых птиц, присутствующих в обрамлении портала, с европейскими средиземноморскими декоративными мотивами также свидетельствует в пользу версии о том, что в работе над барельефом участвовали итальянцы. По мнению С. Подъяпольского, в ренессансной орнаментике и особенно в рельефных скульптурных изображениях Грановитой палаты ощутимы также отзвуки позднеготической пластики, указывающие на североитальянские особенности (Подъяпольский 2006, 231). Их носителем вполне мог быть Пьетро Антонио Солари, традиционно считавшийся консервативным последователем школы ломбардской пластики *campionesi* (Лазарев 1978, 285). Однако это лишь предположение, пока никак не соот-

несенное с новыми атрибутированными этому мастеру скульптурными работами, выполненными им до отъезда в Москву и демонстрирующими некоторую эволюцию стиля (Алешин 2023). Не исключен также вклад в создание барельефа и Марко Фрязина, поскольку именно ему принадлежит изначальный архитектурно-пространственный замысел Грановитой палаты. Однако отсутствие сведений о домосковском периоде его творчества не позволяет сделать какие-либо определенные выводы о его причастности к этой работе. Таким образом, за недостатком имеющихся данных мы вынуждены констатировать, что установление атрибуции барельефа требует дальнейших искусствоведческих разысканий.

#### Список использованной литературы

- Алешин, Павел А. 2023. “Скульптура Пьетро Антонио Солари в свете новейших исследований.” В *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 13. Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, и Е.Ю. Станюкович-Денисовой, 496-503. МГУ имени М. В. Ломоносова - Санкт-Петербург: НП-Принт. <http://dx.doi.org/10.18688/aa2313-5-40>
- Арциховский, Артемий В. 1944. *Древнерусские миниатюры как исторический источник*. Москва: МГУ.
- Баранов, Игорь В., ред. 2021. «История трех Царей» Иоанна Хильдесхаймского и Средневековые паломничества на Святую Землю. Москва: Изд-во Францисканцев.
- Бахрушин, Сергей В., отв. ред. 1950. *Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV-XVI вв.* Москва-Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР.
- Белова, Ольга В. 2001. *Славянский бестиарий: Словарь названий и символики*. Москва: Индрик.
- Беляев Леонид А., и Алексей В. Чернецов 2005. “Новые находки произведений художественного ремесла.” В *Великое княжество Рязанское: историко-археологические исследования и материалы*, отв. ред. А. В. Чернецов, 180-90. Москва: Памятники исторической мысли.
- Ботвинник, Марк Н. 2003. “«Роман об Александре»». Рукописная традиция и история изучения текста.” *Византиноведение* 2: 49-67.
- Ботвинник Марк Н., Яков С. Лурье, и Олег В. Творогов, ред. 1965. *Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века*. Москва-Ленинград: Наука (Литературные памятники).
- Буланин, Дмитрий М. 2018. “«Сербская Александрия» и Русский Хронограф.” *Rossica Antiqua: Исследования и материалы* 1-2 (16): 48-92.
- Буланин, Дмитрий М. 2024. “Третья книга Ездры в религиозной мысли Московской Руси.” *Studi Slavistici* XXI, 2: 21-36. [https://doi.org/10.36253/STUDI\\_SLAVIS-16476](https://doi.org/10.36253/STUDI_SLAVIS-16476).
- Вагнер, Георгий К. 1964. *Скульптура Владимиро-Суздальской Руси*. Г. Юрьев-Польской. Москва: Наука.
- Ванеева, Елена И. 1988. “Александрия Сербская.” В *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 2 (вторая половина XIV-XVI вв.). Ч. 1: А-К. Отв. ред. Д. С. Лихачев, Ленинград: Наука.

- Воронин, Николай Н. 1961. *Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV веков. Том 1. XII столетие*. Москва: Изд-во Академии наук СССР.
- Воронин, Николай Н. 1962. *Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV веков. Том 2. XIII-XV столетия*. Москва: Изд-во Академии наук СССР.
- Гайдуков, Петр Г. 1993. *Медные русские монеты конца XIV-XVI веков*. Москва: Наука.
- Гардзанити, Марчелло. 2024. “Образ жены Откровения в публицистике первой половины XVI века в России.” *Scriptorium slavicum* 1: 11-22. <https://doi.org/10.20913/script-2024-1-01>.
- Герберштейн, Сигизмунд. 1988. *Записки о Московии*. Москва: издательство Московского университета.
- Гиппиус, Алексей А. 2008. “Как обедал Святослав? (Текстологические заметки).” *Древняя Русь. Вопросы медиевистики* 2 (32): 47-54.
- Грбарь, Игорь Э. 1911. *История русского искусства. Т. 2. Архитектура*. Москва: Издание И. Кнебеля.
- Гращенков, Александр В. 2003. “Порталы великокняжеского дворца.” В *Художественные памятники Московского Кремля*, отв. ред. А. К. Левыкин, 179-84. Москва: Московский Кремль.
- Гусаков, Михаил Г., и Галина К. Патрик 2018. “К вопросу о хронологии сюжетов на московских изразцах XV-XVII вв.” *Кадашевские чтения: сборник докладов конференции* 23: 156-82.
- Дмитриева, Руфина П. 1955. *Сказание о князьях владимирских*. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Жилина, Наталья В. 2013. “Мужской русский головной убор второй половины XIII-XVII в. и его украшение.” *Вестник ТвГУ. Серия «История»* 1: 3-29.
- Забелин, Иван Е. 1884. *Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы*. Москва: Издание Московской городской Думы.
- Забелин, Иван Е. 2014. *Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях*. Москва: Институт русской цивилизации.
- Игина, Юлия Ф. 2015. “О династических шлемах, чичаках и шапках: ответ на статью С. Н. Богатырева «Шлем Ивана Грозного в контексте придворной культуры».” *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana* 1: 67-81.
- Истрин, Василий М. 1893. *Александрия русских хронографов: Исследование и текст*. Москва: Университетская типография.
- Каталано, Пьеранджело, и Владимир Т. Пашуто, отв. ред. 1989. *Идея Рима в Москве XV-XVI века. L'idea di Roma a Mosca, XV-XVI sec. Fonti per la storia del pensiero sociale russo. Источники по истории русской общественной мысли: предварительное издание*. Москва: [б.и.].
- Ким, Ольга Г. 2013. “История строительства. Архитектура.” В *Грановитая палата Московского Кремля*, гл. ред. Н.П. Феофанова, 75-167. Санкт-Петербург: Арт-Деко.
- Козлитина, Эмма М. 1973. “Документы XVII века по истории Грановитой палаты Московского Кремля.” В *Государственные Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования*. Вып. 1. Отв. ред. О.В. Зоннова, 95-110. Москва: Искусство.
- Корогодина, Мария В. 2017. *Кормчие книги XIV–первой половины XVII века. Т. 2. Описание редакций*. Москва–Санкт-Петербург: Альянс-Архео.
- Кучкин, Владимир А. 1999. “Великокняжеская печать с двуглавым орлом грамоты 1497 года.” *Вопросы истории* 4-5: 24-36.

- Лазарев, Виктор Н. 1978. *Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы*, отв. ред. В.Л. Янин, ред.-сост. Э.С. Смирнова. Москва: Наука.
- Маршак, Борис И. 2003. "Серебряное блюдо со сценой полета Александра Македонского." *Византиноведение* 2: 1-41.
- Муравьев, Андрей Н. 1838. *Воспоминания о посещении Святыни московской Государем Наследником*. Санкт-Петербург: Типография III отделения Собственного Его Императорского Величества канцелярии.
- Муравьев, Андрей Н. 1840. *Путешествие ко святым местам русским*. Санкт-Петербург: Типография штаба отдельного корпуса внутренней стражи.
- Никольский, Константин Т. 1896. *Материалы для истории исправления богослужбных книг: Об исправлении Устава церковного в 1682 году и месячных миней в 1689-1691 гг.* Санкт-Петербург: типография Балашева.
- Орешников, Алексей В. 1896. *Русские монеты до 1547 г.* Москва: Тип. А. И. Мамонтова.
- Павлова, Татьяна А. 2010. "Александр Македонский в древнерусском изразцовом искусстве." *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств* 6: 244-47.
- Панкова, Татьяна М. 2005. "О двух произведениях мелкой каменной пластики XII-начала XIII в. (об иконах домонгольского периода с сюжетами «Деисус. Вознесение Александра Македонского», «Апостол Петр»)." В *Великое княжество Рязанское. Историко-археологические исследования и материалы*, ред. А.В. Чернецов, 554-66. Москва: Памятники исторической мысли.
- Петров Дмитрий А., и Дмитрий Е. Яковлев 2014. "Белокаменные гербы на Боровицкой башне Московского Кремля. Результаты предварительного осмотра." *Российская археология* 3: 147-55.
- Подъяпольский, С.С., Г.С. Евдокимов, Е.И. Рузаева, А.В. Яганов, и Д.Е. Яковлев, 2003. "Новые данные о Кремлевском дворце рубежа XV-XVI вв." В *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век*, 51-98. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Подъяпольский, Сергей С. 2006. *Историко-архитектурные исследования. Статьи и материалы*. Москва: Индрик.
- Посохин, Михаил В., под ред. 1982. *Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади*. Москва: Искусство.
- ПСРА, 1901. *Полное собрание русских летописей*. Том 12. VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью. Санкт-Петербург: типография И.Н. Скороходова.
- ПСРА, 1903. *Полное собрание русских летописей*. Том 19. История о Казанском царстве (Казанский летописец). Издание 1-е. Санкт-Петербург: типография И.Н. Скороходова.
- ПСРА, 1908. *Полное собрание русских летописей*. Том 2. Ипатьевская летопись. Издание 2-е. Санкт-Петербург: типография М.А. Александрова.
- Пчелов, Евгений В. 2011. *Бестиарий Московского царства: животные в эмблематике Московской Руси конца XV-XVII вв.* Москва: Старая Басманная.
- Рождественская, Татьяна В. 2006. "Новонайденные надписи-граффити и рисунки из церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде." В *Вереница литер. К 60-летию В.М. Живова*, отв. ред. А.М. Молдован, 46-55. Москва: Языки славянской культуры.
- Руф, Квинт Курций. 1963. *История Александра Македонского. Сохранившиеся книги*. Под ред. В.С. Соколова. Москва.

- Сахаров, Иван П. 1851. *Записка для обозрения русских древностей*. Санкт-Петербург: типография Я. Трея.
- Сахаров Иван П. 1856. *Записки о русских гербах*. I. *Московский герб*. Санкт-Петербург: типография Э. Веймара.
- Сборник РИО*, 1884. *Сборник Русского исторического общества*. Т. 41. *Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными*. Санкт-Петербург: Тип. Ф. Елеонского и К°.
- Седов, Владимир В. 2008. “Погребение 7 в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде и золотое шитье с изображением Вознесения Александра Македонского.” В *Московская Русь*, сост. А.Л. Баталов, и Н.А. Кренке, 64-89. Москва: Изд-во Института археологии РАН.
- Сидоренко, Галина В. 1995. “Образ святого Георгия в скульптуре эпохи Ивана III.” *Мера. Георгиевский выпуск* 1995, 2: 60-70.
- Синицына, Нина В. 1998. *Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV-XVI вв.)*. Москва: Индрик.
- Снегирев, Иван М. 1842-1845. *Памятники Московской древности с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы*. Москва: Тип. Августа Семена.
- Соболева, Наталья А. 1991. *Русские печати*. Москва: Наука.
- Сперанский, Михаил Н. 1934. *Из старинной новгородской литературы XIV века*. Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР.
- Тюменцев Игорь О., Наталия А. Тупикова, и Нина Е. Тюменцева 2025. “Чин венчания Бориса Годунова на царство”. *Христианское чтение* 2: 270-85.
- Ульянов, Олег Г. 1998. “«ROMA QUADRATA III». К 500-летию строительства дворца великого князя Ивана III в Кремле.” В *Вехи русской истории в памятниках культуры. Макариевские чтения*. Вып. 5, ред.-сост. Л.С. Кертанова, 508-29. Можайск: Можайск-Терра.
- Ульянов, Олег Г. 2010. “О времени зарождения на Руси концепции «Москва – Третий Рим» («Donatio Constantini Magni» и «Повесть о белом клобуке».)” В *Терминология исторической науки. Историческое описание*, отв. ред. М.С. Бобкова, и С.Г. Мереминский, 196-214. Москва: ИВИ РАН.
- Ульяновский, Василий И. 2006. “Митрополит Киевский Спиридон: явные и скрытые источники повествования о себе в сочинениях 1475-1503 гг.” *Труды отдела древнерусской литературы* 57: 209-33.
- Успенский, Александр И., под ред. 1903. *Подлинник иконописный*. Издание С.Т. Большакова. Москва.
- Фабрициус, Михаил П. 1883. *Кремль в Москве. Очерки и картины прошлого и настоящего*. Москва: Изд. Т.И. Гаген.
- Хорошкевич, Анна Л. 1995. “«Конные печати» Александра Невского и традиции средневековой сфрагистики.” В *Князь Александр Невский и его эпоха: Исследования и материалы*, ред. Ю.К. Бегунов, А.Н. Кирпичников, 140-45. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Чумакова, Татьяна В. 2014. “Сюжет «Вознесение Александра Македонского на небо» в древнерусской культуре.” *Вестник СПбГУ Сер. 17* 2: 103-07.
- Юстин, Марк Юниан. 2005. *Эпитома сочинения Помпея Трога «Historiae Philippicae»*. Пер. с лат. А.А. Деконского, и М.И. Рижского. Под ред. М.Е. Грабарь-Пассек. Комментарии К.В. Вержбицкого, и М.М. Холода. Вст. ст. К. К. Зельина. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербург. ун-та.

- Яковлева, Ольга А. 1951. “Термин чичак (чечак), встречающийся в древнерусских документах; ошибочное толкование этого термина нашими историками и истинное его значение.” *Записки Науч.-иссл. ин-т яз., лит. и истории при Совете Министров Мордов. АССР* 12: 146-50.
- Янин, Владимир Л. 1970. *Актовые печати древней Руси X-XV вв.* Т. 1. *Печати X-начала XIII в.* Москва: Наука.
- Bojcov, Michail. 2012. “Alexander der Große als Wohltäter der Moskowiter”. In *Geschichtsvorstellungen. Texte, Bilder und Begriffe aus dem Mittelalter. Festschrift für Hans-Werner Goetz zum 65. Geburtstag.* Hrsg. von Steffen Patzold, Anja RathmannLutz und Volker Scior unter Mitarbeit von Andreas Öffner, 508-34. Wien-Köln-Weimar: Böhlau.
- Boytsov , Mikhail. 2013. “Construction d’un passé utile: Alexandre le Grand, Auguste et Constantin, protecteurs de Moscou”. In *Écrire et réécrire l’histoire russe d’Ivan le Terrible à Vasilij Ključevskij (1547-1917).* Ed. by P. Gonneau, et E. Rai, 65-74. Paris: Institut d’études slaves (Collection historique de l’Institut d’études slaves 51.).
- Bowden, Hugh. 2017. “The Eagle has landed: divination in the Alexander historians”. In *Ancient Historiography on War and Empire.* Ed. by T. Howe, S. Müller, and R. Stoneman, 149-68. Oxford: Oxbow Books.
- Centanni Monica. 2019. “Alexander The Great”. In *The Classical Tradition.* Ed. by A. Grafton, G. W. Most, and S. Settis, 25-31. Cambridge-London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Daniotti, Claudia. 2016. *On the Cusp of Legend and History: The Myth of Alexander the Great in Italy between the Fifteenth and Sixteenth Century.* Volume 2. Doctoral thesis, University of London. [https://sas-space.sas.ac.uk/6350/2/CDaniotti\\_Dissertation\\_volume%202.pdf](https://sas-space.sas.ac.uk/6350/2/CDaniotti_Dissertation_volume%202.pdf)
- Капитаикин, Лев. 2019. “Human Flight on a Fabulous Superbird. Uplifting Images Between Sicily and Khurasan (part II.)” *Convivium: Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean, Seminarium Kondakovianum Series Nova VI*, 2: 98-118.
- Magnini Giuseppe, e Luigi Soldano. 2015. *Un nuovo “Volo di Alessandro Magno” a Corato, in Puglia (nuova ipotesi ricostruttiva).* In [www.egramma.it](http://www.egramma.it) 124 / febbraio 2015. [https://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2119](https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2119)
- Ogden, Daniel. 2011. *Alexander the Great: Myth, Genesis and Sexuality.* Exeter: University of Exeter Press.
- Peltonen, Jaakkojuhani. 2018. “Church Fathers and the Reception of Alexander the Great”. In *Brill’s Companion to the Reception of Alexander the Great.* Ed. by Kenneth R. Moore. Leiden-Boston: Brill.
- Schmidt, Victor M. 1995. *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art.* Groningen: Egbert Forsten.
- Settis-Frugoni, Clara. 1973. *Historia Alexandri elevati per grifhos ad aerem: Origine, iconograia e fortuna di un tema.* Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- Upton, Nicolas. 1654. “De studio militari. Libri Quatuor.” In *Nicolai Uptoni De studio militari, libri quatuor. Iohan. de Bado Aureo, Tractatus de armis. Henrici Spelmanni Aspilogia. Edoardus Bissaeus. E codicibus mss. primus publici juris fecit, notisque illustravit.* Londini: Typis Rogeri Norton Impensis Johannis Martin & Jacobi Allestrye.