

Конь взвился на дыбы, Георгий с усилием всаживает копые в раскрытую пасть дракона, за ним развевается плащ — в облике героя чувствуется предельное напряжение его физических и моральных сил. Видимо, создателя этой мозаики привлекала не столько красота внешнего облика героя, сколько красота той напряженной борьбы, в которой проявляются его душевные силы. Для того чтобы сделать ее еще более захватывающей, выбран момент, когда еще не определилось, кто выйдет из нее победителем.¹ Нужно представить себе благородно-приглушенную красочную гамму византийской мозаики, беспокойный характер контуров и их изломанность, чтобы понять, что сама художественная форма в этой мозаике повышает драматизм сцены.

В другом изображении Георгия, в небольшой резной иконке Берлинского музея (рис. 6), герой увековечен в качестве триумфатора.² Его сопровождают два ангела: один указывает на дракона, другой увенчивает его короной. Но, хотя Георгий уже торжествует победу, иконка эта решительно непохожа на изображения Георгия-триумфатора в искусстве XI—XII веков. Конь взвился на дыбы, воин вонзает копые в пасть змия — в композиции не меньше движения и взволнованности, чем в луврской мозаике. Фигура коня и Георгия представлены в сложном повороте, которого избегали византийские мастера предшествующих веков. Самый мотив поворота восходит к изображению императора-триумфатора на известной пластинке Барберини в Лувре (рис. 5).³ Воспроизведению этого ранневизантийского мотива в XIV веке не приходится удивляться.⁴ Мастера этого времени, в частности мозаичисты Кахрие Джамии, стремились возродить эллинистические мотивы ранневизантийского искусства V—VI веков.⁵

Луврская мозаика и берлинская резная иконка позволяет догадываться о том, каковы были изображения Георгия в монументальном искусстве того времени. Если сравнивать их с изображениями Георгия на коне XI—XII веков, как в столичных, так и в провинциальных памятниках, то можно заметить, что в произведениях XIV века больше действия, движения, драматизма и психологической остроты (этими чертами византийские мастера соприкасаются с итальянскими мастерами того времени). Но, добиваясь небывалой ранее живости в изображении единоборства, византийские мастера сузили значение борьбы Георгия, так как сосредоточили все внимание лишь на одном драматическом моменте.

В позднейшем византийском искусстве образ змееборца Георгия не был популярен. Судя по афонскому подлиннику, он не входил в состав традиционной храмовой росписи.⁶ Вместе с тем выработанные в Византии в XI—XIV веках типы сыграли большую историческую роль, как на Руси, так и в других странах. Древнерусские мастера создавали свои шедевры не в отрыве от лучших достижений византийского искусства, но они пошли значительно вперед.

¹ Сходный момент передан и в надгробном рельефе в Брешии 1308 года (О. Таубе, ук. соч., рис. 9).

² О. Wulff. *Altchristliche, mittelalterliche und italienische Bildwerke*, II. Berlin, 1911, стр. 63, № 1855. Автор датирует его XII—XIII веками; более вероятно — XIII—XIV века.

³ Н. Вгёһиег, ук. соч., табл. XXIV.

⁴ Этот тип изображений всадника встречается и на позднеримских саркофагах (А. Таубе, ук. соч., стр. 188 и сл.).

⁵ Об этом подробнее см.: М. Alpatoff. *Forschungen auf dem Gebiet der byzantinischen Plastik und Malerei*. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1926, XLIX, стр. 69 и сл.

⁶ К. Künstle. *Iconographie der Heiligen*, Freiburg i/Br., 1926.