

М. В. АЛПАТОВ

Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси

Историки приложили немало усилий к тому, чтобы доискаться того реального зерна, которое лежит в основе средневековых легенд о Георгии и его изображений в средневековом искусстве.¹ Высказывалось предположение, что под именем святого Георгия был прославлен некий центурион, живший в начале нашей эры в Каппадокии и жестоко пострадавший за свою приверженность к новой вере. Между тем, если даже такой центурион Георгий действительно существовал, то память о нем обросла таким изобилием вымыслов и небывлиц, что реальностью, больше всего отразившейся в легенде, была не биография каппадокийца, а та историческая жизнь народов, которая поэтически претворена была ими в легендах о Георгии и в его изображениях.

Историки литературы кропотливо собрали и проанализировали различные редакции и варианты жития Георгия, разночтения переводов для того, чтобы восстановить по ним предполагаемый первоначальный извод.² Между тем, эти разночтения никак нельзя приравнять к искажениям искомого оригинала: они заслуживают особого внимания, потому что в них нашло себе выражение творчество множества поколений, которые перекраивали древнее предание по своему вкусу и щедро украшали его цветами художественного вымысла.³

Вокруг имени Георгия очень рано стали группироваться различные, порой трудно согласуемые друг с другом предания. В них причудливо перемешаны заимствованные из жизни мотивы с пережитками старинных воззрений и с вымыслами самого фантастического характера. В них проглядывает борьба мировоззрений различных слоев феодального общества, за которой стояла борьба их жизненных интересов. Было бы неверно каждую легенду о Георгии, каждый тип его изображения рассматривать как продукт идеологии того или другого слоя феодального общества: императорского двора, воинского сословия или крестьянства. В жизни эти слои находились в постоянном общении, в непрестанной борьбе, и соответственно этому и в творчестве разные напластования нередко ложились друг на друга. И поскольку до нас дошли преимущественно поздние,

¹ Krumbacher. Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. Abhandlungen der kön. Bayerischen Akademie der Wiss., Phil.-hist. Klasse, XXV, 1911, стр. 289.

² А. Н. Веселовский. Разыскания в области русских духовных стихов. Приложение к XXXVII т. «Записок имп. Академии Наук», 1881, № 3, стр. 104.

³ Критические замечания по поводу подмены литературного анализа разбором редакций см.: Х. Лопарев. Новая литература о Георгии Победоносце. «Византийский вестник», 1913, XX, стр. 41.

«уплотненные» редакции легенд о Георгии, историк лишен возможности четко разграничить их составные части.

Впрочем, некоторые общие социальные тенденции в понимании Георгия можно все же заметить. В древнейших житиях Георгия он характеризуется как проповедник христианства, стойко отстаивавший свою веру в столкновении с «неверным царем» Дадианом, впоследствии перекрещенным в Диоклетиана. Естественно предположить, что подобное представление о святом культивировалось духовенством, особенно в те годы, когда на окраинах Византии еще не затухла борьба с остатками язычества (впрочем, почитание Георгия не всегда поддерживалось духовенством: так, известно, что папа Геласий противился ему под тем предлогом, что считал акты об его мученичестве подложными). Представление о Георгии как о поборнике новой веры сохранилось и позднее; оно вошло в сказание о змеборчестве Георгия, которое, видимо, распространилось в IX—X веках и в свою очередь возникло на основе древних мифов о героях, победителях чудовищ.¹ В древнейших сказаниях Георгий одерживает победу над змием бескровно, при помощи заклинания-молитвы, после уничтожения змия он читает народу проповедь и призывает его принять крещение.² Сквозь воинские доспехи героя здесь проглядывает мученический плащ проповедника. Позднее в Византии получает распространение представление о Георгии как о доблестном, бесстрашном воине, спасителе царской дочери. Георгий почитается как покровитель воинства и императора. Впрочем это не значит, что только император и воинское сословие содействовали распространению культа Георгия.

Угнетаемый и притесняемый народ издавна связывал с Георгием представление о своем покровителе и защитнике. Даже в церковном житии Георгия проскальзывают социальные нотки. От злого дракона больше всего страдали простые люди, дочери которых были его жертвами. Недаром же народ, «весь град», как говорится в тексте, потребовал чтобы и царь участвовал в жеребьевке.³ Представление о Георгии как о народном защитнике получило позднее широкое распространение на Кавказе.⁴

Поскольку в легенде о Георгии соединилось множество различных, порой противоречивых черт, постольку в образ этот вкладывали различное содержание, приписывали ему различный смысл. Георгия почитали как одного из святых христианской церкви, вместе с тем он стал наследником языческих богов и героев, вроде Персея или Хорса.⁵ В драконе под ногами его коня видели то побежденное язычество, то темные силы природы.⁶ При этом одно значение не исключает другого. Недаром Щапов отмечал, что, помимо основного значения Георгия, ему присущи были еще смысловые оттенки, так как в него вошли пережитки мифологического прошлого.⁷ Георгий сближался и с другими героями средневековой легенды: и с Михаилом Архангелом на белом коне,⁸ и с Никитой, поражающим дьявола,⁹ и с Ильей пророком, причастным к молнии.¹⁰ На Руси он

¹ А. Кирпичников. Св. Георгий и Егорий Храбрый. СПб., 1879, стр. 20.

² Там же, стр. 180. — А. Веселовский, ук. соч., стр. 207. — А. Рыстенко. Легенда о св. Георгии в византийской и славяно-русской литературе. Записки имп. Новороссийского университета, 1909, СХІІ, стр. 74.

³ А. Кирпичников, ук. соч., стр. 57—58. — А. Рыстенко, ук. соч., стр. 23.

⁴ А. Веселовский, ук. соч., стр. 54.

⁵ Н. Ф. Лавров. Религия и церковь. История культуры древней Руси, II, М.—Л., 1951, стр. 98.

⁶ А. Рыстенко, ук. соч., стр. 261, со ссылкой на Ф. И. Буслаева.

⁷ А. Щапов, Сочинения, I, СПб., 1906, стр. 69.

⁸ А. Кирпичников, ук. соч., стр. 148. — А. Рыстенко, ук. соч., стр. 409.

⁹ А. Рыстенко, ук. соч., стр. 113.

¹⁰ А. Кирпичников, ук. соч., стр. 39.

сродни киевским богатырям-змееборцам, в Сербии — национальному герою Марку.¹ Все эти сближения придают легендарному образу Георгия многогранность. Он отликает различными смысловыми оттенками. Вместе с тем и византийские и древнерусские мастера подчеркивали в изображениях Георгия различные черты. То это всемогущий заклинатель, который одним своим словом в состоянии покорить свирепое чудовище, то стойкий проповедник, то смелый воин, то бесстрашный искатель приключений, то гордый триумфатор, то заступник и защитник людей. И соответственно этому различный смысл приобретала и его победа и подвиг.

Образ Георгия в искусстве развивался в тесном соприкосновении с легендой.² Нет ничего удивительного в том, что литература и искусство оказывали друг на друга воздействие. Но полного совпадения между ними в понимании Георгия никогда не существовало: художники не ограничивались ролью иллюстраторов текстов, сказители не были комментаторами икон.³ В отступлениях мастеров от церковной легенды нередко находили себе выражение веками слагавшиеся в народе представления. Вот почему внимание исследователей должно привлекать не только случаи совпадения изображений с текстами, но и их расхождения.

Происхождение образа Георгия в изобразительном искусстве все еще является предметом разногласий историков. Не исключена возможность, что изображение Георгия в качестве всадника сложилось под воздействием изображений других народных героев-всадников.⁴ В византийском искусстве Георгий наделяется определенными внешними признаками. По курчавым волосам его можно отличить от Дмитрия Солунского.⁵ В остальном образ Георгия постоянно сближается, порой сливается с образами других «святых воинов». В русском духовном стихе его отцом признается

¹ А. Рыстенко, ук. соч., стр. 409.

² Иконография Георгия-воина основательно изучена как в русской, так и в зарубежной византистике. В работе Я. Смирнова «Устюжское изваяние св. Георгия Московского Большого Успенского собора» (Древности. Труды имп. Московского археологического общества, 1916, XXV, стр. 145) иконографии Георгия посвящен экскурс, в задачи которого входит определить историческое место рельефа Успенского собора. В работе И. Мысливца «Св. Георгий в восточно-христианском искусстве» (Byzantinoslavica, 1933—1935, V, стр. 304—375) обширный иконографический материал разбит на типы изображений Георгия: репрезентативный, житийный и так называемый активный (Георгий на коне). В характере самого Георгия автор различает тип Георгия-воина от типа Георгия-патриция. Эти типы, по выводам автора, развиваются в византийской живописи параллельно. В своей работе «Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси» (Византийский временник, 1953, VI, стр. 186 и сл.) В. Н. Лазарев придерживается принципа типологической классификации. Приводимые им обширные списки памятников различных типов должны служить доказательством того, что эти типы имели в тот или другой период большее или меньшее распространение. Не вдаваясь в характеристику содержания отдельных образов, В. Н. Лазарев выдвигает на первое место количественный, т. е. статистический, момент. Ценный момент в работе В. Н. Лазарева — привлечение к объяснению иконографии Георгия исторических данных. Но поскольку анализ художественных образов поднимается классификацией иконографских типов, исторические экскурсы объясняют не художественное творчество различных эпох, а всего лишь иконографические типы и этим самым служат средством подкрепления современными аргументами иконографического метода.

³ На основании анализа житийных циклов в изобразительном искусстве Византии И. Мысливец (ук. соч., стр. 373) приходит к выводу, что «ни один из существующих циклов не может считаться иллюстрацией определенной легенды».

⁴ J. Strzygowski. Der koptische Reiterheilige und der hlg. Georg. Zeitschrift für ägyptische Sprache, 1903, XL, стр. 49.

⁵ И. Мысливец (ук. соч.) не совсем прав, утверждая, что отличить Георгия от Дмитрия можно лишь по пояснительной надписи. См. резную шиферную иконку в Эрмитаже (Эрмитажный сборник, II, Пгр., 1923, стр. 31, табл. II), византийскую икону XV века (Русская икона, I. СПб., 1914, стр. 13) и др.

Федор Смоленский,¹ в болгарской легенде Георгий и Дмитрий — это юнаки, в одной немецкой средневековой поэме — братья.² Это обязывает исследователя иконографии Георгия не забывать о том, как развивались образы других «святых воинов», и дает ему право пользоваться ими в качестве вспомогательного источника.³

В нашем распоряжении нет всех тех звеньев, которые позволяли бы шаг за шагом проследить сложение типа воина-всадника в средневековом искусстве. Но памятники изобразительного искусства позволяют составить себе представление о том, как на смену античному образу воина складывается новый образ. Этот перелом ясно выступает, если сравнить известную гробницу Дексилея V века до н. э. с рельефами так называемых фракийских всадников, широко распространенными на Балканах и отчасти на юге России в начале нашей эры.⁴ Само собой разумеется, что между шедевром аттической скульптуры и этими полуремесленными изделиями имеется огромное различие в самом исполнении. Но речь должна идти не об уровне мастерства, а о понимании героического, которое сказалось в обоих случаях.

В памятнике античного искусства, хотя победитель и торжествует над поверженным врагом, героическое раскрывается через его соревнование («агон») с более или менее равносильным противником. Недаром скульптор одинаково любовно передал и тело всадника, сидящего на вздыбленном коне, и фигуру побежденного. Пластический стиль античного рельефа помог сделать наглядным и телесное и духовное напряжение противников. Наоборот, во фракийских рельефах фигуры лишены значительной доли своей осязательности, зато в стремительно скачущих конях, в развевающихся за воинами плащах сильнее выступает порыв, одухотворенность, почти одержимость героя. Конь обычно несется, едва касаясь земли, всадник целиком отдается скачке; не он управляет конем, — скорее конь увлекает его. За счет пренебрежения телесным здесь исключительно полно выражена духовная сила героя. Как и во всем позднеантичном искусстве, в фракийских рельефах поставлены задачи, которые были решены лишь в последующие века. Вряд ли случайно, что позднейшие обитатели этого края понимали эти рельефы и почитали их в качестве изображений «святых воинов».⁵

Еще Веселовский указывал на то, что основой почитания «святых воинов» в Византии была нескончаемая война с сарацинами, которую государство вело на протяжении многих веков своего существования.⁶ Н. П. Кондаков и вслед за ним В. Н. Лазарев справедливо ставят развитие иконографии Георгия в связь с тем, что оборона границ империи приобрела в X веке особенно напряженный характер.⁷ Византийская литература этого времени горячо пропагандирует идею борьбы за родину.⁸ Патриотизм был

¹ А. Рыстенко ук. соч., стр. 280

² А. Веселовский, ук. соч., стр. 5, 8.

³ И. Мысливец (ук. соч., стр. 371) стоит за привлечение к изучению иконографии Георгия изображений других «святых воинов» лишь для периода до X века, когда самое разграничение изображений Георгия от изображений других святых невозможно. Между тем, и в позднейшее время иконография Георгия почти неотделима от иконографии других воинов. См. об этом Р. Слемен *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden* Dusseldorf, 1916, стр. 419 и сл.

⁴ О. Таубе *Die Darstellung des hl. Georg in der italienischen Kunst* Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1911, табл. I, рис. 3, 4. — Г. Казаров *Die Denkmäler des thrakischen Reitergottes in Bulgarien*, Budapest, 1938

⁵ А. Дитом *Mélanges d'archéologie Paris*, 1892, стр. 218

⁶ А. Веселовский, ук. соч., стр. 19

⁷ В. Н. Лазарев *Образ Георгия-воина*, стр. 199

⁸ Ш. Диль *Основные проблемы византийской истории* М., 1947, стр. 83

окрашен в то время в религиозные тона. Недаром император Никифор Фока требовал от патриарха, чтобы церковь почитала павших на поле боя воинов наравне с мучениками, причтенными к лику святых.¹ В это время образ Георгия занял почетное место в византийской иконографии.

Несомненно, что в укреплении культа «святых воинов» большую роль сыграла столица, где пребывал императорский двор. Но у нас нет оснований приписывать Константинополю решающее значение и считать, что Георгий почитался в качестве защитника и патрона лишь одного императора и его двора. Недаром на створке триптиха слоновой кости того времени имеется надпись, гласящая что он вместе с другими «святыми воинами» победоносно «изгоняет врагов».² Между тем, в таком изгнании врагов за пределы государства был заинтересован не только император и его приближенные, но и весь народ. В силу этих причин Георгий приобрел в Византии широкую популярность не только среди высшей знати и воинства, но и среди широких слоев народа.

В житии императора Константина, написанном Евсевием, сохранились сведения о том, что он приказал увековечить себя в виде всадника, попирающего дракона. На основании этого историки решили, что императоры стремились снискать себе популярность, уподобляя себя легендарным змееборцам.³ Нам не известно, как выглядело это изображение императора-змееборца. На монете Константина⁴ император представлен на торжественно шагающем коне как триумфатор, и потому естественно предполагать, что и Георгию придавали сходные черты.

Сохранились более поздние сведения о том, что изображения Георгия украшали воинские знамена, равно как и стены императорского дворца в Константинополе.⁵ Трудно решить, изображен ли был в них Георгий на коне или он был пешим. Но некоторые памятники прикладного искусства XI—XII веков позволяют судить о характере столичных изображений «святых воинов» пеших и на конях. К числу первых относится так называемый триптих Гарбавиль в Лувре, к числу вторых — небольшая резная иконка из слоновой кости Георгия во Флоренции⁶; к последней очень близка резная из жировика иконка Дмитрия в Оружейной палате в Москве (рис. 4).⁷ На этих иконках воины восседают на конях как победители-триумфаторы. Под ногами коней нет побежденных ими врагов. Видимо, для столичных вкусов их изображение казалось ненужной подробностью. Кони воинов не скачут, но выступают спокойным, мерным шагом. Воины полны чувства собственного достоинства, как герои, проходящие через триумфальную арку и приветствуемые толпой. Особенно тонко выражено самосознание победителя в образе Дмитрия.

Не исключена возможность, что этот столичный образ «святого воина»-триумфатора имел отношение к распространенному в Византии императорскому культу. На это указывает его сходство с всадником на бамбергской ткани XI века. Император изображен на ней восседающим на

¹ Ш. Диль, ук. соч., стр. 88.

² A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, II Berlin, 1934, стр. 33, табл. X.

³ А. Кирпичников, ук. соч., стр. 90. — И. Мысливец, ук. соч., стр. 366

⁴ А. Таубе, ук. соч., табл. II, рис 1.

⁵ Я. И. Смирнов, ук. соч., стр. 145 — В. Н. Лазарев Образ Георгия-воина, стр. 198

⁶ M. Alpatoff. Eine byzantinische Relieffikone des hlg. Demetrios in Moskau. Belvedere, 1933, стр. 23 и сл. — L. Bréhier. La sculpture et les arts mineurs byzantins Paris, 1936, табл. XIII, 4

⁷ M. Alpatoff. Eine byzantinische Relieffikone . . , табл. 29, 2.

таким же торжественно шагающим коне, но к тому же еще окруженным фигурами аллегорий с лабарумами в руках. Высказывалось предположение, что в бамбергской ткани воспроизведена одна из мозаик, когда-то украшавшая стены константинопольского дворца.¹ Если это так, то не исключена вероятность, что и резные иконы Георгия и Дмитрия восходят к монументальной живописи Царьграда.² Во внесении в образ «святого воина» черт придворного этикета нет ничего удивительного, так как в сущности и тип византийского деисуса связан с придворными церемониями.³ Во всяком случае восседающий на спокойно шагающем коне воин типичен для византийского искусства XI—XII веков.⁴

Иной характер носят изображения «святых воинов» на конях, которые получили распространение вдали от столицы, прежде всего в византийской провинции — в Каппадокии,⁵ а позднее и в южной Италии (рис. 1).⁶ В памятниках этого рода более заметно отразились народные представления о «святых воинах». Не исключена возможность, что симметричное расположение двух всадников возникло в Византии под воздействием сасанидских тканей, в которых симметрия оправдана самой техникой тканья.⁷ Но объяснять этот тип изображения только техническими причинами невозможно. В основе этих изображений лежит иное представление о герое, чем в памятниках столичного происхождения. Георгий это не полный гордо самосознания и сдержанного величия триумфатор, а неутомимый боец, попирающий врагов. Не ограничиваясь одним намеком на одержанную победу, создатели этих изображений выставляют напоказ совершенный героем подвиг и поверженного им врага. Вместе с тем в них нет собственно повествования, нет действия — в сущности Георгий не делает усилий, его господство над врагом выглядит как нечто извечное и предопределенное свыше.⁸ Георгий (равно как его «дружка» Дмитрий или Федор) сидят на конях; передние ноги коней высоко вскинуты; плащи воинов развеваются по ветру. Но поскольку оба коня обращены головами друг к другу, в них чувствуется меньше движения, чем в медленно шагающих конях царградских изображений «святых воинов».⁹ Композиция этих

¹ L. Gréghier, ук. соч., табл. LXXXVIII, 1—2.

² Позднее в русских литых иконах XV—XVI веков ясно заметна их связь с современной иконописью. См., например: Каталог собрания древностей гр. А. С. Уварова, отд. VIII—XI. М., 1908, стр. 81, рис. 63; ср. икону бывш. собрания А. В. Морозова в кн.: А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, стр. 480.

³ Описание торжественного шествия византийского императора см. в кн.: П. В. Безобразов. Очерки византийской культуры. Пгр., 1919, стр. 160.

⁴ Этот архаический тип встречается и позднее в Сванетии. См.: Материалы по археологии Кавказа, X, 1904, табл. XX, а.

⁵ G. de Jerphanion. Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1925—1942, I, табл. 135, 1; II, табл. 187, 2.

⁶ O. Dalton. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911, стр. 312, рис. 190. Парные изображения см. еще на ящике в Террачина и на дверях в Охриде (Н. П. Кондаков. Македония. СПб., 1909), на шиферных рельефах Михайловского Златоверхнего монастыря, наконец, на печатях (А. А. Куник. О русско-византийских монетах Ярослава I Владимировича с изображением св. Георгия. СПб., 1860, 127). Список примеров см.: В. Н. Лазарев. Образ Георгия-воина..., стр. 211, прим. 3.

⁷ D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen zeit. Berlin, 1932, стр. 31.

⁸ И. Мысливец (ук. соч., стр. 374) называет также изображения Георгия «символическими», противопоставляя их «историческим», в которых изображается то или другое событие, согласно легенде, имевшее место в определенное время. В. Лазарев (ук. соч., стр. 205) восстает против этого существенного разграничения типов изображений, но ничем не аргументирует своего несогласия.

⁹ К этому типу скачущего Георгия близки также изображения в церкви Ипрани в Грузии (Ш. Амирашвили. История грузинского искусства. М., 1950, табл. 68) и на эмали из собрания Боткина (Собрание Боткина. СПб., 1915, табл. без номера). Впрочем, подлинность этой эмали оспаривается.

изображений приближает их к типу геральдического знака, к изображению поклонения древу жизни в искусстве Востока.

Георгий в византийском изобразительном искусстве XI—XII веков заметно отличается от Георгия, каким его характеризуют древнейшие жития. В житии он — молитвенник-заклинатель и проповедник. В изобразительном искусстве он — бесстрашный витязь на коне. «Святые воины» в византийском изобразительном искусстве находят себе более близкую параллель в эпическом образе защитника родины, воспетого в византийской народной поэме под именем Дигениса Акрита.¹

В лице Дигениса были прославлены «полуфеодалные малоазиатские донаты-охранители границ, ведущие от имени императора вечную борьбу с мусульманами и с апелатами разбойниками».² Правда, в поэме о Дигенисе Акрите, известной нам по поздним спискам, подвиг змееборства занимает довольно скромное место,³ но вся поэма дает представление о тех идеалах героизма, которые существовали в народной среде Византии вне рамок ее церковного искусства. Первое, что бросается в глаза в герое византийской поэмы, это то, что он представляет собой богато одаренную, многосторонне развитую личность. Внешний облик его неотразимо обаятелен; манера держаться на играющем под ним конем изысканна⁴. Его наряды и драгоценные украшения вызывают всеобщее восхищение. В судьбе героя далеко не последнюю роль играет страстная любовь к женщине; в сущности она толкает его на свершение подвига.⁵ В поэме лишь вскользь упоминается о помощи божества. Дигенис собственными силами одерживает победу над врагами.

В сцене борьбы с драконом действие происходит в роскошном саду. Земля усеяна цветами, плоды благоухают, по веткам скачут попугаи, по воде скользят белоснежные лебеди, расцветка павлинов соревнуется с пестротой цветов. Возлюбленная Дигениса совершает омовение в ручье, когда на нее нападает соблазнитель. Дигенис видит трехголового хвостатого дракона, земля содрогается от ударов его хвоста. Но у героя словно вырастают крылья. Он бесстрашно бросается на дракона и с размаху отсекает ему головы.⁶

Поэма о Дигенисе Акрите была переведена на русский язык, видимо, еще в XI—XII веках и стала известна у нас под названием «Девгениева деяния».⁷ Надо полагать, что русских читателей византийская поэма привлекала пышной красочностью образов, особенно в характеристике обаятельного богатыря. Впрочем, русский перевод отходит от известных нам византийских текстов. В дошедшем до нас греческом тексте позднейшего времени говорится: «Конь был украшен бубенцами с камнями, бубенцы были многочисленны и издавали громкий, очаровательный звон, восхищавший всех. На коне была попона из зеленого и розового шелка, которая закрывала и предохраняла его от пыли, седло и уздечка были усеяны жемчугами. Конь был храбр и резв, Акритас — умелым ездоком, он гарцевал на коне и держался в седле как пышная роза».⁸ В русском тексте

¹ Н. С. Тихомиров. Девгениево деяние. Сочинения, I, М., 1898, стр. 256.

² М. Левченко. История Византии. М.—Л., 1940, стр. 181—182.

³ А. Рыстенко, ук. соч., стр. 414.

⁴ C. Sathas et G. Legrand. Les exploits de Digenis Akritas. Paris, 1875, стр. LVI.

⁵ Там же, особенно начало песни IV.

⁶ Там же, стих 1880 и сл.

⁷ М. Сперанский (Девгениево деяние. Сборник ОРЯС, т. 199, № 7, 1923, стр. 82) отмечает близость русского текста к предполагаемому греческому архетипу. Грегуар (H. Grégoire. Digenis Akritas. New York, 1942, стр. 62 и сл.) держится того же мнения, хотя ни в тексте, ни в библиографии не ссылается на работы русских авторов об этом памятнике.

⁸ C. Sathas et G. Legrand, ук. соч., стих 1007 и сл.

внешний облик героя обрисован более лаконично: «а как юноша начнет на том коне скакать, а конь под ним играть и от тех звонцов прегудения ум человек исхитица».¹

Поэма о Дигенисе Акрите свидетельствует о том, как стойко держался в народной среде Византии античный идеал доблести и красоты. Хотя отдельные мотивы поэмы чисто византийского происхождения, в судьбе героя и в его моральном облике многое восходит к позднеэллинистическому роману. Благодаря этому поэма оказала влияние и на рыцарскую литературу Запада. Вместе с тем следует отметить, что эллинизм византийской поэмы носит характер литературной реминисценции. Поэтичности описаний немало вредят риторика и черты стилизаторства.

В изобразительном искусстве Византии не создано было своего Дигениса Акрита. Но некоторые его черты дают о себе знать в византийских изображениях Георгия, особенно в памятниках XIV века, когда в освобожденной от владычества латинян столице вспыхнуло увлечение эллинизмом и византийцы охотно вспоминали подвиги Фемистокла и Эпаминонда.² В это время в искусстве меняется самый облик воина Георгия.

В живописи XI—XIII веков в Георгии обычно подчеркивалось его могучее телосложение, в его лице выделяются большие, широко раскрытые глаза, полные выражения горячей, почти фанатической веры. К подобным изображениям Георгия (рис. 3) хорошо подходят слова старинного текста — «и взгляд его вселял страх тем, кто на него смотрел».³ Даже в тех случаях, когда святой изображается в качестве воина в полном вооружении, в его печальных глазах сквозит выражение мученика, пострадавшего за веру, проповедника, призывающего паству следовать своему примеру.⁴ Чертами своего морального облика Георгий в живописи XI—XII веков существенно не отличается от Стефана, Лаврентия и других мучеников и проповедников.⁵ И это служит доказательством того, что внешние признаки и атрибуты далеко не определяют смысл отдельных иконографических типов в византийском искусстве.

В живописи XIV века Георгий обычно стройнее, изящнее, в нем больше юношеского обаяния.⁶ У него тонкая шея, покатые плечи, небольшая голова, в лице меньше подчеркиваются глаза. Во всем его облике сквозит энергия, почти рыцарский задор, и в этом он ближе к Дигенису Акрите, чем к Георгию, о котором рассказывается в житиях святых. Это касается и единоличных изображений Георгия, но особенно заметно в изображениях Георгия, поражающего змия.

В превосходной луврской мозаической иконе (рис. 4)⁷ Георгий представлен в разгаре борьбы, в самый напряженный момент единоборства.

¹ М. Сперанский, ук. соч., стр. 159. В «Девгениевом деянии» сказано: «и взяв меч свой и поскочи против него и удари его и отня ему все глава прочь» (там же, стр. 137). Сходная формула и в житии Георгия: «взем меч и усече змия» (А. Рыстенко, ук. соч., стр. 25). Сличение трех вариантов русского перевода см.: В. Д. Кузьмина. Новый список «Девгениева деяния». Труды ОДРЛ, IX, стр. 343 и сл.

² Ш. Диль, ук. соч., стр. 59.

³ J. Aufhäuser. Das Drachenwunder des hl. Geogr. Halle, 1910, стр. 164.

⁴ Это относится и к образу Георгия в Кинцевиси XII века (Ш. Амيرانашвили, ук. соч., табл. 88) и к образу Георгия в русской иконе Ивана Лествичника в Русском музее и др.

⁵ Например, мозаика Михайловского монастыря в Киеве (История русского искусства. I. М., 1953, стр. 209).

⁶ Напр. икона ГИМ см.: O. Wulff und M. Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925, стр. 126, 273—274, рис. 51 (возможно, с о. Аморгос, см.: И. Мысливец, ук. соч., стр. 322).

⁷ В. Н. Лазарев (История византийский живописи. М., 1947, табл. 304, стр. 221) правильно отмечает сходство с мозаиками Кихрие Джами.

Конь взвился на дыбы, Георгий с усилием всаживает копьё 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 копьё 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, добываясь 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.

Возможно, что в развитии культа Георгия в Киевской Руси свою роль сыграло то, что Ярослав при крещении принял его имя и рассматривал его в качестве своего покровителя. В распространении почитания Георгия киевские князья видели одно из средств утверждения своего авторитета. Возможно, что еще при Ярославе было переведено на русский язык житие Георгия.¹ Сцены из жития Георгия-мученика украшают стены одного из пределов киевской Софии.² Изображение воина Георгия украшает печати Ярослава.³

Судя по древнейшей редакции русского жития Георгия, совершенный им подвиг понимался в ней так же, как и в Византии. Георгий одерживает победу с помощью молитвы-заклинания, а не с помощью своей воинской доблести.⁴ В сущности дело обходится без открытого столкновения между святым и драконом. Бескровно победив врага, Георгий обращается к освобожденным им людям с поучением. Соответственно этому в древнейших русских изображениях Георгия-воина преобладают черты проповедника христианства, мученика; он держится торжественно; его огромные глаза горят пламенной верой. Возможно, что этим подчеркивалось в Георгии его покровительство князьям, как насадителям на Руси нового вероучения.

Однако было бы неверно считать, что почитание Георгия на Руси объясняется лишь тем, что он считался покровителем князей и оплотом церкви. На Руси еще в большой степени, чем в Византии, на Георгия стали переносить выработанные в народе представления о доблестном воине, славном витязе, бесстрашном борце за правду. Благодаря этому Георгий-воин стал излюбленным героем народного творчества.

В Византии между письменностью и словесностью устной, народной, существовал глубокий разрыв; народный эпос был слабо развит и мало оплодотворял литературу письменную.⁵

Это вытекало из всего общественного строя Византийской империи и ограничивало художественное творчество. Наоборот, в древней Руси народное эпическое творчество играло огромную роль; народная словесность плодотворно воздействовала на письменность и на искусство. Это воздействие можно заметить и в развитии образа Георгия, хотя не все звенья этого развития могут быть ясно прослежены.

В древней Руси образ Георгия как заклинателя и проповедника, все более вытесняется образом Георгия-витязя, героя, победителя. В народной поэзии его именуют «светло-храбрым». В житийное «чудо о змии» проникают мотивы былинного характера.⁶ Отсюда происходят давно замеченные историками черты сходства Георгия с Добрыней Никитичем, который «потоптал змеенышев»,⁷ с Михаилом Потыком, который спасается от змия,⁸ и, наконец, с Ильей Муромцем, конь которого, как у Георгия, выпадает из тучи.⁹ Если еще в древнейших житиях Георгия он выступает в качестве защитника народа от свирепого змия, то в русских духовных стихах Георгию приписывается роль устроителя земли Русской, покровителя земледелия и скотоводства.

¹ А. Рыстенко, ук. соч., стр. 219 и сл.

² Д. Айналов и Е. Редия. Криво-Софийский собор. Записки Русского Археологического общества, нов. сер., IV, 1890, стр. 231 и сл.

³ Н. П. Лихачев. Материалы по истории византийской и русской сфрагистики, вып. I, Л., 1928, стр. 155.

⁴ А. Веселовский, ук. соч., стр. 207.

⁵ А. Кумбасчер. Geschichte der byzantinischen Literatur. München, 1897, стр. 10. — Ш. Диль, ук. соч., стр. 155.

⁶ А. Веселовский, ук. соч., стр. 149.

⁷ В. Миллер. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, стр. 39.

⁸ А. Рыстенко, ук. соч., стр. 368.

⁹ Там же, стр. 288.

Исследователи, которые каждое новшество в искусстве возводили к идущим извне влияниям, объясняли появление новых черт в русских легендах о Георгии воздействием на письменность иконописи.¹ Между тем, достоверных доказательств в пользу этого положения не приводилось, да и вряд ли их можно найти. Конечно, взаимодействие между литературой и искусством всегда существовало. Но главной движущей силой художественного творчества было то, что в каждой из этих областей происходил живой процесс исканий и борьбы направлений. Именно это делает иконографию Георгия ценнейшим историческим источником: по ней можно судить о том, чем жил, что чувствовал, что думал о жизни народ в древней Руси. Но для того чтобы прочесть эти представления в памятниках искусства, недостаточно простой их классификации по внешним признакам. Необходимо подвергнуть внимательному рассмотрению их идейный смысл и художественные особенности.

Нет ничего удивительного в том, что черты нового проявились в русских памятниках не сразу. Представленный в качестве защитника с мужественным лицом, с выставленным напоказ в левой руке мечом, Георгий в превосходной иконе XII века из Успенского собора находил себе довольно близкие аналогии в византийской живописи XI—XII веков.² Более самобытным произведением является знаменитая фреска Старой Ладogi (рис. 2).³ В. Н. Лазарев находит представленную сцену «мирной» и называет Георгия заклинателем. Между тем, сравнивая его с современными византийскими изображениями, следует признать его скорее триумфатором.⁴ После одержанной над змием победы он торжественно выступает на своем боевом коне; конь высоко вскидывает ноги; уши его подняты; плащ воина развевается, как боевое знамя. Своей гордой осанкой ладожский Георгий отдаленно напоминает византийские образы того времени (ср. рис. 5), хотя в нем меньше сдержанности и больше порыва. Но самое существенное это то, что образ Георгия как победителя и как защитника составляет в ладожской фреске часть драматической сцены. Апофеоз героя мыслится как завершение происшедшего события. Это решительно отличает его от типа парных изображений «святых воинов», пребывающих как бы вне времени и пространства (ср. рис. 4). Вместе с тем в ладожскую фреску включен бытовой мотив, который находит себе аналогию и в русских духовных стихах: царица Елизавета ведет поверженного змия на привязи, как скотину. Ладожская фреска говорит о том, что новгородский мастер уже в XII веке стоял перед задачей показать, что герой заслуживает прославления не за свою сверхъестественную силу и святость, а в награду за совершенный подвиг.

Икона Георгия с житием из собрания М. П. Погодина начала XIV века (рис. 9) давно известна, но до сих пор еще не подвергнута была подробному рассмотрению.⁵ Ее близость к ладожской фреске сказывается лишь в присутствии образа царицы Елизаветы, ведущей на при-

¹ А. Кирпичников, ук. соч., стр. 148.

² Н. Гордеев. О памятнике древнерусского искусства. «Искусство», 1947, январь—февраль, стр. 73. — В. Н. Лазарев. Образ Георгия-воина..., стр. 186, рис. 1.

³ Н. Брандербург. Старая Ладога СПб., 1896, табл. LXXXII — Н. Репников. О фресках церкви св. Георгия в Старой Ладогe. Известия Комитета изучения древнерусской живописи, 1921, 1, стр. 1—4.

⁴ А. Веселовский (ук. соч., стр. 207) приводит текст жития о победе Георгия без борьбы: «Святой Георгий, победив навстречу дракону, сотворил знамение честного креста и сказал: „Господи боже мой! Измени сего зверя да покорится вере сей неверный народ“. И когда он это сказал, при содействии божим пал дракон к его ногам». Этот текст не имеет ничего общего с характеристикой Георгия в ладожской фреске.

⁵ Н. Сычев. Дрeвлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины. «Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 12.

визи змия. В остальном вся икона с ее житийными клеймами имеет совсем иной смысл. Конь Георгия не шагает, он без движения как бы повис в воздухе, это делает его более похожим на типы парных изображений (ср. рис. 1).¹ Но в житийных клеймах этой иконы с редкой обстоятельностью рассказаны все жизненные перипетии Георгия — проповедника и мученика. Вместе с этим введением житийных мотивов представление о Георгии как бы раздваивается: с одной стороны, это наделенный сверхъестественной силой воин (маленькая фигурка Елизаветы со змием служит всего лишь его атрибутом), с другой стороны, он является жертвой жестокости врагов, подвергающих его множеству безжалостных пыток.

В духовных стихах о Егории историки давно уже пытались найти отражение исторической жизни древней Руси.² Быть может, в погодинской иконе жесточайшие мучения и пытки Георгия выставлены напоказ, так как они напоминали современникам о тех испытаниях, которым в годы татарского ига русские люди, в частности князья, нередко подвергались в Золотой Орде.³ Впрочем, мученичество понимается в погодинском житии очень примитивно; это не нравственный подвиг идущего на самопожертвование человека, а всего лишь безразличие к физическим мукам, которым его подвергают воины, четвертуя, избивая розгами, сдирая с него кожу и распиливая пилой (о чем говорит и надпись «Георгия пилою труть»)⁴. Соединяя в иконе два предания о Георгии, как о герое-избавителе людей и как о страстотерпце, новгородский мастер не сумел дать о нем вполне цельного представления.

Наиболее поэтические образы Георгия-змеборца возникли в XV веке в новгородской живописи. Во многом они восходят к типу Георгия-змеборца ладожской фрески. Вместе с тем новгородских мастеров привлекали мотивы византийской живописи XIV века, в частности, патетический образ скачущего воина, как на берлинской резной иконке (рис. 6, ср. рис. 10). В отдельных случаях можно предполагать, что в их руках были прорисы с подобного рода византийских икон.⁵ Впрочем, это не исключает самостоятельности новгородских мастеров: заимствованные мотивы они наполняют новым содержанием.

Вряд ли можно утверждать, что русские изображения Георгия отличаются от византийских тем, что для русских героев в мире не существует никаких препятствий.⁶ Но несомненно, что в новгородских змеборцах больше энергии, больше напора и настойчивости, и это придает им особую привлекательность. Нужно сравнить луврскую мозаическую икону (рис. 7) с новгородской иконой из бывш. собрания В. М. Васнецова (рис. 8),⁷ чтобы убедиться в этом. По своим иконографическим признакам оба изображения почти тождественны. В обоих случаях Георгий сидит

¹ Повторение этого типа Георгия на коне, как бы повисшем над землей, см. в иконе бывш. собрания Морозова (А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, стр. 48; В. Н. Лазарев. Образ Георгия-воина..., рис. 19), а также в резной иконе (А. А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия, вып. VIII. М., 1916, стр. 7).

² А. Кирпичников, ук. соч., стр. 11.

³ Во всяком случае в сербских фресках 1318 года в Старо-Нагоричино (И. Мыслневед, ук. соч., табл. VII—VIII) и в румынских фресках 1550 года в Воропеце (там же, табл. X) в сценах мучений Георгия не так сильно подчеркивается жестокость его врагов.

⁴ Ср. текст у А. Кирпичникова (ук. соч., стр. 165): «повеле царь претрети и пилою».

⁵ Например, ср. миниатюру XIV века из Кодекса в Мехельне (О. Таубе, ук. соч., рис. 66) с новгородской иконой из бывш. собрания Остроухова (И. Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., б. г., илл. к стр. 208—209; А. Грищенко, ук. соч., стр. 154).

⁶ В. Н. Лазарев. Образ Георгия-воина..., стр. 218.

⁷ Труды Всероссийского съезда художников, III, Пгр., б. г., табл. XII.

на вздыбленном коне и вонзает копьё в раскрытую пасть змия. Но в византийской иконе хрупкая, нервная фигурка Георгия изображена в состоянии крайнего напряжения, в момент, когда исход единоборства не определился. В новгородской иконе Георгий и его конь полны неотвратимой решимости и стремительного порыва. Здесь не может быть сомнений в том, что змий будет убит и уничтожен. Весь композиционный строй иконы с ее обобщенными тугими дугами усиливает впечатление непреодолимой силы натиска героя.

В русской иконописи XV—XVI веков нередко изображается житие Георгия и других святых. Но по сравнению с погодинским Георгием понятие о подвиге и мученичестве в них решительно иное: в новгородской иконе Георгия с житием на Рогожском кладбище¹ на первый план выдвигается не бесстрастное равнодушие Георгия к претерпеваемым им физическим страданиям, а его нравственное благородство, самообладание, верность долгу, ласковое отношение к людям. Видимо, в задачи создателей этих икон входило слить воедино представление о Георгии как змееборце, которое отвечало этическим народным идеалам, с представлением о нем как о мученике, которое целиком укладывалось в рамки церковной морали. В иконе Георгия на Рогожском кладбище, равно как и в знаменитой новгородской иконе Федора Стратилата, в ряд житийных клейм, посвященных мученичеству, вставлена сцена змееборства.²

Но самое примечательное, что создано было в древнерусской живописи в этой области, это иконы на тему «Чудо Георгия о змии». Следование каноническим иконографическим типам ничуть не исключало живого творчества и изобретательности древнерусских мастеров. Этим объясняется, что среди многочисленных русских икон Георгия почти не встречается точных повторений.³ Каждый мастер вносил новое в разработку традиционного сюжета.

В одной иконе попираемого Георгием змия оседлал маленький чортик — быть может, намек на причастность змия к дьявольской силе, о которой речь идет в житиях святого.⁴ В другой иконе с головы Георгия спадает шлем, быть может, потому, что изображение его трудно было сочетать с круглым нимбом, к тому же после победы голова святого должна быть венцом увенчана.⁵ В ряде икон змий с широко раскрытой пастью поднимает голову к голове коня, заглядывает ему в глаза, словно вступая в прения с ним.⁶ В ряде других икон Георгия встречает толпа; люди выражают свое восхищение победой, — это напоминает духовные стихи, где девицы поют Георгию славу, отдавая «землю светлорусскую» под его «покров».⁷ Этот мотив придает сцене змееборчества характер всенародности. Наконец, в одной небольшой иконке XVI века подвиг Георгия похож на сказочный турнир, которым любитесь царь с царицей со своими боярами и дружиной.⁸

¹ Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве. М., 1913, табл. 2.

² А. И. Анисимов. Новгородская икона св. Федора Стратилата. Ярославль, 1918, стр. 11, ср. стр. 13 и др.; А. Веселовский (ук. соч., стр. 50) отмечает, что и в житиях Георгия чудо о змии занимает неустойчивое положение.

³ Лишь в одной очень архаичной иконе XVI века «северных писем» можно видеть копию погодинской иконы (M. Alpatov und N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, рис. 280).

⁴ А. Грищенко, ук. соч., стр. 180. Ср. тексты у А. Кирпичникова (ук. соч., стр. 110), А. Рыстенко (ук. соч., стр. 25).

⁵ В. Н. Лазарев. Образ Георгия-воина..., рис. 21.

⁶ Там же, рис. 20, 21. Ср. текст XVI века: А. Рыстенко, ук. соч., стр. 29: «змий... рече яко человек».

⁷ А. Шапов, Сочинения, I, стр. 66.

⁸ И. Грабарь. История русского искусства, VI, стр. 259. Образ иноземцев перед воротами крепости восходит к новгородским житийным иконам XVI века вроде Николы

Как ни много общего между всеми этими иконами и духовными стихами или сказаниями о богатырях, необходимо признать, что новгородские иконописцы создавали свою легенду, свой неповторимо своеобразный изобразительный миф.¹ Если в искусстве можно говорить о художественных задачах и об их решении, то нужно признать, что именно этим безвестным народным мастерам древней Руси удалось в своих произведениях решить задачи, над которыми трудились до них многие их предшественники. Новгородские иконы Георгия как бы завершают историческую цепь развития темы змееборства, как шедевр Рублева завершает историю темы Троицы в средневековой иконографии. Но Троица Рублева — это неповторимо своеобразное, единственное в своем роде произведение гениальнейшего мастера древней Руси. Новгородские иконы Георгия далеко не уникальны. Они лишь в своей совокупности заключают в себе то совершенство, которое содержит создание Рублева.

Один из прекрасных образов Георгия древнерусской живописи — это икона из бывш. собрания И. С. Остроухова, в настоящее время в Третьяковской галерее (рис. 10). Несмотря на повреждения и реставрацию, она производит сильное впечатление своей художественной цельностью и совершенством выполнения. Ее смысл, как и всякого подлинно поэтического образа, трудно, в сущности невозможно, свести к одному или двум понятиям. Нельзя сказать, что новгородский мастер достиг большей достоверности и жизненности в изображении героя, чем византийский мастер, создатель луврской мозаики. Оба они не выходят за пределы правдоподобия, допускаемого в средневековом искусстве. Преимущество новгородской иконы в том, что в ней больше поэтичности, сказочности; значение ее более широкое, общечеловеческое; живописное изображение ее создателя богаче и ярче.

В византийской мозаике передан лишь кульминационный момент поединка Георгия с чудовищем, а потому он имеет более ограниченный иллюстративный смысл. Наоборот, в новгородской иконе в одном изображении сосредоточено множество моментов, и потому самый образ более многогранен и содержателен.

Если следовать методу традиционной иконографической классификации, тогда остроуховский Георгий попадет в одну категорию со всеми другими рядовыми изображениями Георгия, поражающего змия. Вместе с ними он сможет послужить только лишним доказательством известного положения о том, что Егорий Храбрый пользовался на Руси широкой популярностью в народе. Но если не ограничиваться простой классификацией памятников по внешним признакам, но вникать в смысл каждого из них, тогда историк сумеет извлечь из них не меньше данных о воззрениях древнерусских людей, об их этических и эстетических представлениях, об их духовном мире, чем из таких общепризнанных источников, как летописи и пергаментные, бумажные и берестяные грамоты.

В остроуховской иконе Георгий вонзает копьё в раскрытую пасть змия и вместе с тем он скачет прочь от него, словно покидая поле боя для совершения новых подвигов. В осанке его много решимости и отваги, но скачет он изящно, не без удачества, и потому его подвигом нельзя не залю-

из Боровичей 1561 года (см.: М. Алпатов. К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве. «Slavia», III, 1, 1924, стр. 109).

¹ Между тем, приводимые в статье В. Н. Лазарева (ук. соч., стр. 215) выдержки из народной поэзии о Георгии как «водоносе», «хранителе тепла», «охранителе скота» и т. п., как ни поэтичны они сами по себе, не имеют прямого отношения к образу Георгия-змееборца в иконописи и потому лишь отвлекают внимание от того содержания, которое заключено в памятниках изобразительного искусства и которое должно быть основным источником истории искусства.

боваться. В сущности борьба еще не завершена, но соотношение сил таково, что в победе Георгия нельзя сомневаться. При этом в отличие от типа парных изображений «святых воинов» эта победа понимается не как нечто предопределенное свыше. Она достигается ценою напряжения всех физических и духовных сил героя и уже во всяком случае не силою молитвы, как в житийных текстах. Борьба дает повод проявиться лучшим нравственным и физическим силам героя, его смелости, бесстрашию, ловкости, его уверенности в своей правоте, и отсюда в образе Георгия столько жизнерадостности и бодрости. Новгородские иконы вроде остроуховского Георгия можно сравнить с воинскими песнями, властно зовущими людей вперед, в поход, к победе.

И какая удивительная смелость мастера в обращении с традиционными иконографическими мотивами! Как неистощима его фантазия! Как богат и целостен созданный им живописный образ!

Красный плащ Георгия — это традиционный атрибут мученика, пролившего свою кровь. Его блистающий белизной конь — это отдаленное подобие апокалиптического «бледного коня».¹ Но красный плащ развевается в иконе, как алое знамя, трепещет, как огненное пламя, — он наглядно выражает «пламенную страсть» героя, и по контрасту к плащу белый конь выглядит как символ его душевной чистоты. Вместе с тем своим силуэтом всадник сливается со знаменем, и оттого фигура его кажется как бы окрыленной. Благодаря слиянию фигуры Георгия с плащом в иконе рождается поэтический троп — уподобление Георгия туго натянутому луку. Уподобление это служит как бы лейтмотивом всей остроуховской иконы. Этот мотив лишь подчеркивается гиперболическим изгибом головы коня, делающим его похожим на народную игрушку. Вместе с тем этот изгиб «звучит в унисон» с фигурой героя, намекая на единодушие седока и его боевого коня, как в сказаниях о былинных героях. Мастера не смущало, что знамя в руке Георгия вьется в обратном направлении, чем его плащ; полотнищу знамени соответствует внизу красный язык змия. Зеленый сегмент с десницей занимает в иконе скромное место; он указывает лишь на высшую санкцию подвига, но оправдан еще и тем, что заполняет пустой уголок поля доски. Сегменту неба отвечает, точнее — ему противостоит, внизу сегмент тьмы, пещера, из которой выполз змий.

Украшенный человеческой маской щит Георгия поставлен так, что похож на солнечный диск. Может быть, этот вплетенный в поэтическую ткань иконы мотив является отголоском солярных представлений о Георгии, сказавшихся и в словах народных стихов: «во лбу красно солнце».² Но как и имена славянских богов в «Слове о полку Игореве», этот образ потерял свое первоначальное значение. В новом контексте эта поставленная фасом голова по контрасту к повороту головы Георгия еще сильнее выделяет движение в его фигуре.

Всеми этими уподоблениями, намеками и гиперболами новгородский мастер распоряжался свободно и легко, как это способен делать только большой мастер во всеоружии своих средств выражения. Нужно сравнить остроуховского Георгия с васнецовским (рис. 10, ср. рис. 8), чтобы убедиться в том, что каждый из древнерусских мастеров умел проявить свои силы в меру своей одаренности. В остроуховской иконе образ богаче и глубже, форма выражения ярче и выразительней, ритмы более слаженны, порыв более захватывающий. Икона покоряет своим горячим,

¹ Об этом сближении см.: А. Рыстенко, ук. соч., стр. 433.

² А. Кирпичников, ук. соч., стр. 167. — А. Рыстенко, ук. соч., стр. 287.

звонким, тонко сгармонизированным колоритом. Ее доминантой служит яркая киноварь плаща, ей подчиняются другие теплые тона, в частности золотистый фон. Небольшие зеленые пятна по контрасту лишь повышают звучание красных. Белоснежный силуэт коня воспринимается как цветное пятно — ослепительно светлое.¹

Если довольствоваться традиционными приемами иконографического метода, т. е. сосредоточить все внимание лишь на особенностях изображенного, тогда придется признать, что в новгородских иконах и, в частности, в иконе Остроухова по сравнению с Византией нет ничего принципиально нового. Но в искусстве важны не только те или иные особенности изображенных предметов, но самый характер художественного образа. В понимании образа Георгия в XV веке на Руси происходят примерно такие же перемены, которые характеризуют перелом в развитии образа Троицы у Рублева. Прежде преобладали изображения героя либо пребывающего вне времени, либо, наоборот, его изображения в самый разгар битвы. В новгородской иконописи вырабатывается тип изображения, который стоит на грани между единовременным событием и вневременным состоянием. Чудо Георгия о змии — это больше чем эпизод из его жизни, так как в нем проявляются все потенциальные силы героя, но это и не отвлеченный знак, не символ победы, так как в таких изображениях многогранно передаются различные психологические оттенки борьбы. В новгородских иконах Георгия герой изображается не бездейственным, алогей его борьбы выглядит как его апофеоз. Благодаря этому иконы на легендарную тему приобретают широкий человеческий смысл: они рисуют победу светлого, доброго начала над силами зла. Георгий представлен не как покоривший змия и заслуживающий за это поклонения триумфатор, не как защитник, к помощи которого люди прибегают в трудную минуту. Он вырисовывается прежде всего как пример, достойный подражания, и в этом можно видеть признаки высоких представлений о достоинстве человека русских народных мастеров. Вся икона — это своеобразное похвальное слово герою, прославление его победы.

Возникновение в XIV—XV веках таких живописных шедевров, как новгородские иконы Георгия, было явлением не случайным. В древнем Новгороде, в общественной жизни которого большое значение имели демократические силы, в искусстве явственно звучал голос народа. Это не значит, что в новгородских иконах сказалось понятие о Георгии лишь как о покровителе крестьянства, скотоводов, пастухов. Он приобрел и долгое время имел широкое общенародное значение. Правда, В. Н. Лазарев находит, будто в погодинской иконе «Георгий несется вскачь, как бы устремляясь на своем белом коне в поле, чтобы охранять крестьянские посевы и скот»,² но это утверждение вытекает не из непосредственного рассмотрения самого художественного образа, а из предвзятой уверенности в том, будто почитание Георгия в Новгороде в качестве покровителя земледельцев должно было определять ход мышления каждого новгородского мастера.

В московской живописи XIV—начала XV века почти не встречается изображений змеборства Георгия. Однако в иконографии Георгия произошли изменения, которые свидетельствуют о его возросшем значении. Вместе с Дмитрием Георгий был отнесен к числу святых, занявших почетное место в церковной иерархии. Из ранга защитника людей от темной силы он был возведен в ранг их заступника перед троном всевыш-

¹ См. цветную репродукцию: Русская икона, вып. II. СПб., 1914, стр. 127.

² В. Н. Лазарев. Образ Георгия-воина..., стр. 217.

него. Правда, в силу юности Георгия и Дмитрия они всего лишь замыкают шествие предстоящих. Но начиная с иконостаса Благовещенского собора московского Кремля, они прочно вошли в систему украшения каждого русского храма.¹

Если основываться только на внешних атрибутах Георгия, то пришлось бы признать, что в раннемосковской живописи в кругу Рублева был восстановлен старый тип Георгия в мученическом плаще, что Георгий вновь, как в Византии, стал почитаться в качестве покровителя князя.² Но идея иконостаса, в котором Георгий занял свое место, не может быть сведена к прославлению и утверждению феодальной иерархии, — она имела более широкий смысл. В облике Георгия и Дмитрия теперь подчеркивается их обаяние молодости, душевная мягкость и отзывчивость, и это сказывается в том, как они склоняют головы и как молитвенно протягивают руки. Позднее черты Георгия-представителя переносятся и на образ Георгия-воина.

В одной превосходной новгородской иконе конца XV века³ можно видеть отражение рублевского понимания образа. Это одно из проявлений еще недооцененного в истории русского искусства влияния Москвы на Новгород. Георгий изображен в полном всоружении, на нем лук и колчан, в руке копье, но стоит он не в традиционной позе готового к защите героя, а задумчиво склонив свою голову, и этим наклоном головы похож на фигуры из иконостаса. Соответственно этому фигура воина расположена не в центре иконы, но отодвинута к ее краю; его опора в виде тонкого копья перенесена в левую часть; правый угол занимают плащ и меч. Если предположить, что эта икона могла занимать место в каком-нибудь иконостасе, тогда станет ясно, что склоненная голова Георгия включала его фигуру в общий ритм иконостасной композиции (ср. рис. 10).

Представление о Георгии как заступнике и защитнике так прочно укоренилось в народном сознании, что на протяжении XV века на Руси делались неоднократные попытки объявить народного героя своим союзником и покровителем и этим поднять свой авторитет.

В Архангельской летописи рассказывается о том, как Георгий помог новгородским повольникам освободиться от осаждающей город чуди.⁴ С другой стороны, в Софийской летописи передается, что Иван III перед походом на Новгород призывал к себе на помощь Георгия, называя его по-народному «Егорием Храбрым».⁵ Обращение за помощью к Георгию нашло отражение и в искусстве. В новгородской иконе «Битва новгородцев с суздальцами» Георгий вместе с другими «святыми воинами» возглавляет новгородскую конницу и наносит смертельный удар

¹ И. Грабарь. Феофан Грек. Очерки из истории древнерусской живописи. Казань, 1922, стр. 9.

² Именно так ставит вопрос И. Мысливец (ук. соч., стр. 372—373), говоря о развитии типа Георгия-патриция. В. Н. Лазарев (ук. соч., стр. 222) говорит о «процессе все более решительного отрыва данного образа от народных корней». Такая трактовка образов, созданных в ближайшем окружении Рублева, решительно противоречит общему представлению о великом русском мастере, давшем глубоко народную интерпретацию традиционной иконографии. Здесь следовало бы скорее говорить об отступлении от фольклорного образа Георгия.

³ И. Грабарь. История русского искусства, VI, стр. 198. — А. Грищенко, ук. соч., стр. 66. В. Н. Лазарев (Образ Георгия-воина..., стр. 219) отмечает в этой иконе в качестве характерной черты лишь «детали одеяния и вооружения», хотя на самом деле их меньше, чем в ряде других случаев (как, например, там же, рис. 23). Мотив склоненной головы воина остался им не отмечен.

⁴ А. Рыстенко, ук. соч., стр. 337.

⁵ А. Кирпичников, ук. соч., стр. 153.

врагам.¹ В это же время в Москве, над Флоровскими воротами, служившими парадным входом в Кремль, было поставлено каменное изваяние Георгия работы мастера Д. Ермолина.² Фигура всадника и позднее украшала московский герб и великокняжескую печать.³ Правда, не все понимали, что означает этот «ездец»: одни видели в нем изображение Георгия, другие — московского государя.⁴ Уже много позднее отголоски образа змеборца сказались в замысле «Медного всадника». Попираемый им змий как символ противников преобразователя был отлит русским мастером Гордеевым.⁵

Чтобы по достоинству оценить образы Георгия в древнерусской живописи, необходимо определить их место в истории мирового искусства.

Огромное значение Византии в развитии иконографии Георгия заключалось в том, что на протяжении средних веков, когда церковно-аскетические представления способны были вытравить всякие понятия гуманизма, византийские мастера придерживались образа «святого воина», гордо гарцующего на своем боевом коне. В византийских изображениях Георгия нас покоряет их родство с античными изображениями героев-воинов. Одухотворенность отличает византийских воинов от тех всадников-охотников, которыми так часто украшалось восточное серебро и восточные ткани.⁶ В средневековом искусстве Западной Европы в образе Георгия проявились рыцарские представления. Георгий — это бесстрашный завоеватель;⁷ порой он наделяется чертами Зигфрида.⁸ В средневековом искусстве Запада подчеркивается ожесточенность борьбы Георгия со змием и чувствительность ее свидетелей. В борьбе с драконом Георгий проливает свою кровь,⁹ при виде ее освобождаясь им царевна падает в обморок.¹⁰ В Георгии нередко преобладают черты самодовлеющей личности.

Рыцарские представления дают о себе знать в искусстве Западной Европы и позднее. Но по мере того, как из образа Георгия исчезает возвышенное, светлое, поэтическое, в нем усиливаются черты изменности, жестокости, прозаичности. В гравюре «мастера домашней книги» Георгий — это грубый ландскнехт, который подкрадывается к чудовищу и закалывает его ножом.¹¹ В сущности и Дюрер, создавая свою гравюру

¹ А. Анисимов. Этюды по истории новгородской иконописи. Журн. «София», 1914, № 5, стр. 9—21; ср. сообщение А. Веселовского (ук. соч., стр. 5) о том, что еще в 1098 году осажденным в Антиохии крестоносцам «помогали» Георгий, Федор и Дмитрий.

² Н. Н. Соболев. Резные изображения в московских церквах. «Старая Москва», II, 1916, стр. 16. Вряд ли можно согласиться с мнением В. Н. Лазарева (Образ Георгия-воина... стр. 220), что культ Георгия распространился в Москве под влиянием Новгорода. В XV веке каждый из этих двух центров приписывал себе покровительство Георгия, стремясь использовать его авторитет в народных массах.

³ Записки о русских гербах, I. Московский герб. СПб., 1856, стр. 8. — Очерки истории СССР, II. М., 1953, стр. 331.

⁴ А. Лакнер. Русская геральдика. СПб., 1855, стр. 128.

⁵ А. Г. Ромм Ф. Г. Гордеев. М.—Л., 1948, стр. 9.

⁶ Гуманистическое начало в Дигенисе и его отличие от восточных богатырей-великанов отмечают Сатас и Легран (С. Sathas et G. Legrand, ук. соч., стр. CXLIV).

⁷ А. Кирпичников, ук. соч., стр. 29.

⁸ А. Веселовский, ук. соч., стр. 120.

⁹ Там же, стр. 106 (о «Chanson d'Huon de Bordeaux»). В изобразительном искусстве Западной Европы уже в XII веке чудовище наносит ущерб Георгию: в рельефе Феррарского собора у него сломано копье (M. Zimpermann. Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig, 1897, рис. 27).

¹⁰ Там же, стр. 106. В фреске Альтиерио, в Сан-Джорджо в Падуе изображен момент перед змеборством — царевна, отпуская Георгия, погружена в задумчивость и тоскует о нем.

¹¹ F. Burger. Die deutsche Malerei. Berlin—Neubabelsberg, 1918, рис. 62.

1505 года, не видит поэтичности в борьбе и в подвиге героя: его Георгий — это простой рыцарь, сидящий на коне, повернутый спиной к зрителю; у ног коня распростерто издохшее чудовище.¹ Чтобы вернуть поэтичность сцене змеборства, Альтдорфер перенес ее под сень густолиственных деревьев.²

Итальянским мастерам Возрождения удавалось опоэтизировать самую борьбу Георгия. Они опирались на античные традиции, восходящие к стеле Декселея. В превосходном рельефе Донателло в Ор Сан Микеле передана и горячая схватка рыцаря со змием и, по контрасту к ней, испуг и мольба царевны о помощи.³ У Карпаччо подчеркнуто равенство наступающих друг на друга противников.⁴ В картине Рафаэля, созданной, видимо, под влиянием образов Леонардо, все выглядит так, будто изящный рыцарь торжествует над чудовищем не столько благодаря своей силе и ловкости, сколько благодаря своей обаятельности и юношеской прелести.⁵

В иконографии Георгия древнерусские памятники занимают особое место. В русских Георгиях нет такой безудержной удали, смелости и задора, как в средневековых рыцарях, но в них нет и следов себялюбия, эгоистичных искателей приключений (недаром самая мысль о том, что ценой победы Георгий завоюет руку прекрасной царевны, чужда русским легендам о Егории Храбром).⁶ Зато в русских изображениях Георгия сильнее выражено, что он вступает в бой как защитник справедливости во имя исполнения своего долга (по выражению позднейших былин — «ради дела повеленного, службы великой».)⁷ В русских изображениях Георгия змеборство передается не так осязательно и материально, как в искусстве Запада XV—XVI веков, менее подробно обстоятельства кровопролитной схватки, меньше психологических черточек в характеристике героя. Зато иносказательный язык нашей иконописи позволил древнерусским мастерам не ограничиться передачей лишь одной борьбы, но еще дать почувствовать, что в этой борьбе восторжествует герой. И поскольку в русских иконах самый образ бесстрашного витязя приобрел более широкое значение, чем то, которое ему придавала старинная легенда,⁸ древнерусские мастера сумели выразить в сущности очень простую, но прекрасную идею уверенности, что светлое, человеческое, справедливое начало не может не победить темные, враждебные человеку силы зла.

¹ W. Waetzold. Dürer und seine zeit. Königsberg, 1943, рис. 214.

² F. Burger, ук. соч., рис. 66.

³ L. Planiscig. Donatello, Wien, 1939, рис. 15, 16. Мотив мольбы царевны за Георгия уже в готическом миссале, в соборе св. Петра в Риме (О. Таубе, ук. соч., рис. 10).

⁴ W. Hausenstein. Carpaccio. Berlin—Leipzig, 1925, рис. 29, 32.

⁵ O. Fischel, Raffael Klassiker der Kunst, 1904, стр. 12, 29. О рисунке Леонардо на тему змеборства см.: А. Е. Popham. The Dragon Fight. В кн.: Leonardo Saggi e ricerche Roma, 1952, табл. СХIII (рисунок Британского музея).

⁶ Этот мотив награды есть уже в «Золотой легенде» Якопо де Вораджине (А. Рыстенко, ук. соч., стр. 148).

⁷ Б. Соколов. Былины. М., 1918, стр. 65.

⁸ А. Кирпичников (ук. соч., стр. 71, 110) приводит ряд аллегорических толкований змеборства Георгия. Чуждые отвлеченному надуманному аллегоризму древнерусские мастера сумели сделать наглядно осязательным в самой живописной ткани своих образов многие слагавшиеся веками представления о Георгии как о воплощении победоносной правды.



Рис. 1 Георгий и Федор Фреска Каранлек Килиссе (Капподокия) XI век



Рис. 2. Георгий. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге XII век.



Рис 3 Икона Иоанна Лествичника, Георгия, Власия (деталь) XIII век, Русский музей



Рис 4 Резная икона Дмитрия XII век Москва Оружейная палата



Рис 5 Диптих Бароерини VI век Париж, Лувр



Рис 6 Резная икона Георгия XIII—XIV века Берлин, Музей Фридриха



Рис 7 Мозаика Георгия XIV век Париж, Лувр



Рис 8 Икона Георгия бывш собрания В М Васнецова



Рис 9 Георгий с житием Икона из собрания М П Погодина XIV век
Русский музей

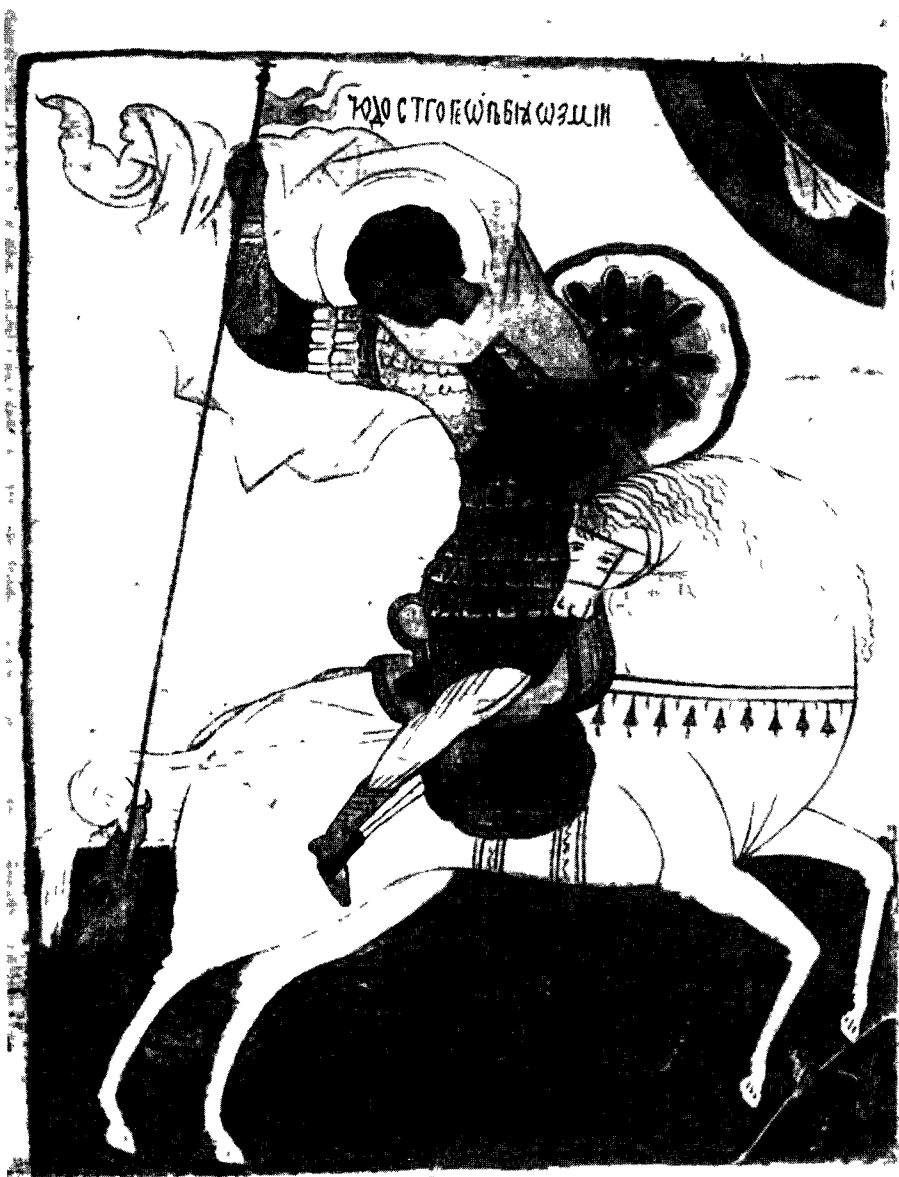


Рис 10. Икона Георгия (с копьем) Из собрания И С Остроухова XV век
Гос. Третьяковская галерея.