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 воображение 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 копье 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 удальства, 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.