

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. Gréhiér, 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.