

Т.В. ХЛЫБОВА
(Москва)

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ НА ИКОНЕ И В ДУХОВНОМ СТИХЕ

Тема взаимоотношений народных духовных стихов и церковного изобразительного искусства заявлена в русской науке о фольклоре давно. Уже начиная с патриарха отечественной фольклористики Ф.И. Буслаева, к ней обращались многие из тех, кто хотел постичь суть народной христианской поэзии. Это обращение вполне закономерно, ибо со времен II Никейского собора (787 г.), важнейшего для православных, икона приравнивалась к евангельской проповеди (ср.: «Евангелие и иконы имеют ... одинаковое значение»)¹. Учение о церковном образе, пришедшее из византийской церкви, на протяжении долгого времени борющейся за почитание икон как полного соответствия Священному Писанию, а потому предельно внимательно относившейся к храмовому искусству, было полностью воспринято, а впоследствии и развито в русской церковной традиции.

XI—XII вв. нашей истории рассматриваются как период ассимиляции, когда русский народ принимает новую веру, ее образный язык и творчески преломляет соответственно со своей национальной жизнью, своим пониманием христианства. Но уже и для этого периода специалисты отмечают отличную от учителей-греков специфику художественного языка русских мастеров². Каким уважением пользовались и с какой ревностью исполняли свое дело изображавшие Слово Божие в красках, свидетельствует хотя бы тот факт, что иконописцы XI в. Алипий и Григорий, монахи Киево-Печерского монастыря, были канонизированы как святые. Сведения о преподобном Григории минимальны. Об Алипии же известно, что он «есть древнейший из всех живописцев российских. Он учился иконописи и мусикийскому искусству у константинопольских художников, которые при игумене Никоне расписывали великую Печерскую церковь»³. «Добре извыкъ хитрости иконней, иконы писати хитръ бе зело. Си хитрости въсхоте не богатества ради, но Бога ради се творяше», — сообщает о нем Киево-Печерский патерик⁴. Период ученичества наших предков был невелик. Уже к XIII в. духовная жизнь Руси и в сиянии святости, и в высоких образцах книжности, и в достижениях церковного изобразительного искусства приобретает исключительно национальный характер.

Почитание икон русским народом — факт хорошо известный. «Русский человек нигде и никогда не хочет расставаться с иконами: в путешествиях, на войну он всегда отправляется со своею иконою. Над дверьми домов, лавок, разных складов, на улицах и дорогах — везде ставятся иконы. В домах, особенно у богатых людей, у изголовья их постели сооружаются чуть ли не полные иконостасы»⁵, — так писали иностранные путешественники. Вспомним и о существовании огромного количества легенд, рассказов о нерукотворных, явленных, чудотворных образах. Духовная сущность процесса иконописания по-своему интерпретируется в народном творчестве. Иконы, по мнению народа, имеют веземное, божественное происхождение. Так в стихе «О распятии Христа» Иисус говорит:

*Не плачь, моя мать родимая
И Пресвятая Дева Мария!
Через три дни я тебе приду,
И сам я из тебе душу выну,
Спишу я твой лик на икону,
Поставлю икону за престолом.
Будут-то тебе люди молиться,
Будут тебе люди обещаться».*

То же делает и Егорий Храбрый:

*Да што Егорий поезжаючи
Да што он то во царство Вавилонское,
Да што он и строил и церкву соборную,
Соборную церкву богомольную.
Дак он списал свой лик на образи,
Дак он поставил образ на престол Божий».*

К какой бы ранней эпохе, к какому бы слою населения мы ни отнесли происхождение эпических духовных стихов, нельзя не учитывать влияния храмового изобразительного искусства на слагателей и хранителей этого рода поэзии — людей, безусловно, окормлявшихся церковью. Между тем само влияние расценивалось в науке о фольклоре по-разному, а мнение о том, что «идеи» иконописи «залегли в тайных народного мирозерцания, а формы повлияли на развитие художественного вкуса зреющей национальности»⁶ (курсив мой. — Т.Х.) разделялось далеко не всеми. Наглядным примером тому может служить история изучения сюжетов о св. Георгии — Егории — Юрии.

Так называемый «большой» стих о Егории, состоящий из двух частей — мучений героя и его поездки к царю-мучителю с целью «открыть ему кровь бусурманскую, утвердить веру христианскую», — не вписывался в общую схему развития духовных стихов, утвердившуюся в науке XIX в.: в основе всех сюжетов лежит книга. Литературные источники второй части найдены не были, да и книжные аналоги пер-

вой (мученической) части не во всем согласовывались с поэтическими представлениями народа о святом. Определенные несоответствия были характерны и для «малого» стиха — о Егории и царице⁹.

Уже первый исследователь сюжетов о Егории А.И. Кирпичников выдвинул предположение о влиянии иконописи на сложение «большого» стиха: «... Вторая половина стиха, — отмечал ученый, — не имеет ничего общего с житием и, следовательно, требует иного объяснения, кроме литературного»¹⁰. И это «объяснение» находится. «Составитель, — продолжает он, — видел икону (Чудо о змее). Церковные гимны, да и само прозвание Победоносца, вели его к тому, чтобы закончить стих не гибелью, а победою героя»¹¹. Предположение А.И. Кирпичникова о влиянии иконописного змеборчества Георгия на сложение сюжета о поездке его по Руси представляется вероятным лишь в том случае, если рассматривать змеборчество героя в качестве начального импульса для формирования образа святого, каким он предстает в народных стихах. Змеборчество как символ победы над неверием, злом было хорошо известно древнерусскому книжнику. Так, в «Повести временных лет» об убитых Борисе и Глебе летописец говорит: «*Радуйтесь, поправивше коварного змея...*»¹².

Влияние церковной живописи отмечается и на уровне отдельных мотивов и деталей: имя отца героя — Федор — А.И. Кирпичников объясняет совместными иконами с Федором Стратилатом; необычный облик «чудесного отрока» — «*по колени ноги в чистом серебре, по локоть руки в красном золоте*» — мог быть навеян, по мысли ученого, «и иконописью, и поэтическими, чисто народными представлениями»¹³.

Общую концепцию происхождения «большого» стиха — на основании литературно-художественного предания, «дополненного или видоизмененного под влиянием идеалов и представлений поэзии устной»¹⁴, — в целом разделяли и позднейшие исследователи стихов о Егории А.Н. Веселовский и А.В. Рыстенко, хотя разногласия в их понимании развития сюжетов довольно значительны. А.В. Рыстенко решительно отвергает «общепринятое ... объяснение наружности Георгия в стихе как отражение ... влияния живописи», аргументируя свое мнение, во-первых, тем, что автор стиха вряд ли мог «увидеть такую богатую ико-

Читаемое в церкви понимается немногими, а в икону простецы всматриваются целыми часами, и то, что изображено на ней, непременно должно найти свое словесное объяснение, хотя бы и не точное или даже совсем не верное.

(Кирпичников А.И. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды VIII археологического съезда в Москве в 1890 г. Т. 2. М., 1895. С. 226).

ну», а во-вторых, уверенностью в том, что это «общезвестная черта сказок, и подобными чертами снабжаются не только богатыри, но и турьи»¹⁵. На эту же деталь обратил внимание и В.Я. Пропп: «На самом ... деле нет ни одной иконы, на которой Георгий изображался бы с золотыми руками и серебряными ногами. Такое изображение встречается только в сказках и духовных стихах»¹⁶. Аргументы, казалось бы, веские. Однако приглядимся пристальнее к стихам. В большинстве текстов «*серебряные руки*» и «*золотые ноги*» дополнены иными деталями: «*голова жемчужная*» (Бессонов, № 98, 102, 103; Сперанский, № 3, Романов, № 5), «*по всем Егории часты звезды*» (Бессонов, № 103), «*телеса ... бумажные*» (Романов, № 5, 7)¹⁷.

В северных текстах упоминания о золоте и серебре, как правило, нет. Портрет героя представлен здесь как своего рода реализация постоянного эпитета Егория «*свет*»:

*Как во лбу у Егорья красно солнышко,
В затылу-ту у Егорья*

млад светел месец, —

*По косицям мелки звезды катаютьце,
За ушми-ти белы зори замыкаютьце.*
(Марков I, № 89, 24;
Марков II, № 6 и др.)¹⁸.

То билие блеска и света, которые излучает Егорий народных стихов, на наш взгляд, вполне могло быть продиковано иконой. Древнерусские источники дают исследователям достаточное количество фактов для вывода о том, что «драгоценный убор» был «полноправной частью художественного облика иконы»¹⁹ на заре существования христианства на Руси. Позиция византийских богословов, согласно которой материал не может принести вреда достоинству изображения, не соответствовала жизненной практике ни Византии, ни Руси — «для священных образов более желанным был материал драгоценный»²⁰. Убор иконы «...состоял из металлического оклада, неподвижно крепившегося к доске, ... причем окованы могли быть только отдельные части или рама образа, или же все долично, а в особых случаях даже весь образ. Помимо оклада, к иконной доске специальным образом подвешивались отдельные молитвенные подношения иконе ... — ювелирные украшения, наперсные кресты, иконы, панации, серебряные и золотые монеты и т.п.»²¹. Материалы, которые использовались для украшения икон, — золо-



то, серебро, драгоценные камни, бисер, жемчуг. Фрагменты последнего, кстати, сохранились на черной блестящей обводке нимба одного из древнейших изображений Георгия-воина — поясной иконы из собора Московского Кремля, датируемой исследователями концом XI — началом XII века, ведущей свое происхождение из собора Софии Киевской²² (вспомним «жемчужную голову» стиха)²³.

С первых лет воцерковления Руси существовал уже обычай обделять святые иконы в золоте и серебряные ризы: предподобный Еразм Киево-Печерский, который при поступлении своем в монастырь имел много богатства, употребил все это богатство на украшение Великой печерской церкви и многие иконы в ней оковал в серебро и золото²⁴. По наблюдениям искусствоведов, «уже в ранней русской агиографии украшение икон прославляется как особая добродетель»²⁵. Так, согласно житию, тому же обнищавшему Еразму явившаяся Богородица за его щедрый дар церкви обещала «прославление в царствии Сына Своего»²⁶. Украшение икон вменялось в достоинство князьям, и практика эта была весьма распространена; существовали и обетные подношения иконе — особая форма моления, когда «на чресла образа распятого Христа мог быть возложен драгоценный пояс, на голову — реальный княжеский венец...»²⁷. Учитывая, что святой великомученик Георгий был небесным патроном и Ярослава Мудрого и Юрия Долгорукого, следует принять как должное великолепие убранств икон их тезоименитого святого.

Таким образом, *украшенность* героя в стихе вполне соответствовала набору посвященных ему икон. Нельзя исключать того, что представление о «золотых руках и серебряных ногах» диктовалось впечатлением от церковного образа — от золотого и серебряного его убранства. Другое дело — сама формула, которая для передачи этого впечатления могла быть «позаимствована» из сказки.

Укажем еще на один возможный источник рассмотренного мотива — героическую, воинскую ипостась святого Георгия Победоносца. Искусствоведы обращают внимание на то, что святой Георгий занимает почетное место в византийском изобразительном искусстве X в., когда оборона границ империи приобретает особо напряженный характер²⁸. Святые воины в византийской иконографии, в их числе и Георгий, находятся в тесной связи с эпическим образом защитника родины, воспето-го в народной поэме «Девгениево деяние»²⁹. Традиция описания костюма богатыря, свойственная героическому эпосу, в дан-

ной поэме реализуется следующим образом: отец, видевший победу Девгения над змеем, «нача ... омывати» сына своими руками в знак особого почтения «и положити на него драгоценные порты с драгим златом аравитским, а перерукавие с драгим магнитом»³⁰. Перевод повести появился на Руси, по мнению А.Н. Пыпина, в XII—XIII вв.³¹. Воздействие же византийской практики на роль Георгия — патрона воинского сословия, защитника и охранителя рубежей отечества — неоднократно отмечалось искусствоведами³². Иконописное изображение Георгия-воина могло вызывать совершенно определенные книжные ассоциации, что и дало некоторые образные детали стиху. К этой ипостаси иконописного Георгия мы еще вернемся. Сейчас же обратимся еще к одной частности.

Исследователи духовных стихов считали весьма существенным несоответствие описания мучений Георгия ни одному книжному житию. А.И. Кирпичников, насколько не сомневаясь, что источник мучений — «книжная легенда», объяснял данное обстоятельство тем, что певец составлял этот эпизод «по памяти» на основе разных редакций жития³³. Выразительное описание мук Егория в стихе однотипно в следовании определенной схеме: царь приказывает применить очередную пытку к Егорию, орудия пыток ломаются, мучители устают, но муки не причиняют вреда Егорию («Ничего Егорью не вредилося») (Бессонов, № 100, 105, 106), «ничего Егорью не подеалось» (Бессонов, № 102), «Егорья света ничто неймет» (Бессонов, № 114), «А Егорья света не уязвило, не уязвило, не укровавило» (Якушкин, № 1)³⁴ и т.д., почти во всех вариантах он «поет стихи херувимские, гласом гласит свет архангельским», славит веру христианскую, Христа, Богородицу, Троицу «неразделимую»), герой не просит о помощи («Георгиев свет не возмолится») — Бессонов, № 110, о чувстве страха ни один вариант не упоминает. Нельзя исключать того, что представление о неуязвимости для физических, телесных мук попало в стих из книги. Однако следует принять во внимание, что искусствоведы отмечают подобную особенность и для древней иконописи. Рассмотрев житие Георгия на клеймах Погодинской иконы XIV в., М.В. Алпатов указывает, что изображенное на ней «мученичество понимается очень примитивно; это не нравственный подвиг идущего на самопожертвование человека, а всего лишь безразличие к физическим мукам»³⁵. Этот «примитивизм» в период расцвета религиозной живописи М.М. Дунаев объясняет тем, что «икона чужда чувственности, экзальтации, вообще не имеет целью возбуждение эмоций. В иконе, например,



физические мучения святых изображаются с некоторым оттенком бесплотности — в отличие от картин западноевропейских художников. Эмоциональность, натуралистичность изображения непременно снимает идею святости. Недаром же так определенно выразил Достоевский свое впечатление от картины Гольбейна «Мертвый Христос»: «Вера может пропасть»³⁶. Как видим, совпадение в приемах повествования на иконе и в стихе не случайно³⁷. Влияло ли иконописное изображение в этом случае на стих, или и иконописец и автор стиха следовали одной и той же богословской идее, двигаясь параллельно, сказать с определенностью трудно. Одно очевидно: идея в том или ином виде была знакома составителю стиха, — и это заставляет размышлять о *воплощении идей*, т.е. о характере творчества в духовных стихах.

Для большинства ученых XIX—XX вв. была характерна убежденность в том, что творчество ограничивается привлечением в стих общих мест традиционной поэзии (процесс этот был «бессознательным») и уровнем формы. Причины же искажений литературных источников объяснялись, как правило, безграмотностью слагателей, воспроизведением сюжета по памяти и дальнейшей порчей в процессе бытования в «простонародье». По-иному расценивал причины деформации книжного материала Г.П. Федотов. В вышедшей в 1935 г. в Париже книге «Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)» он писал: «Певец всегда чуть-чуть меняет, иногда и ломает данный ему материал ради своей художественной правды, своего особого видения, а то и просто ради требованной ритма и гармонии. [...] Если можно говорить о гениальности в применении к “безличному” народному творчеству, то здесь мы имеем дело с созданием народного гения»³⁸.

«Особый взгляд», «особое видение» — «символические направления»³⁹ в народной религиозной поэзии — допускались еще Ф.И. Буслаевым, однако подобные исследования практически не получили развития. Такое положение дел, пожалуй, можно считать закономерным: приоритетные задачи исторической школы — выяснение книжной основы стихов, с одной стороны, и господствующая в среде русской интеллигенции идея о внешнем, формальном восприятии христианства русским народом, с другой, не способствовали или не позволяли предполагать каких бы то ни было символов и идеалов в стихах. Идеи, воплощенные в книге Г.П. Федотова, в силу известных причин не могли повлиять на исследовательскую мысль, да и самой мысли к этому времени в отношении духовных стихов

в советской науке уже практически не существовало.

Издание работы Г.П. Федотова в Москве (1991 г.) опередило появление в свет написанной еще в 20-е годы книги его коллеги и единомышленника Б.М. Соколова, посвященной «большому» стиху о Егории Храбром⁴⁰, всего на четыре года. В последней возможность «символического и аллегорического элемента в эпических духовных стихах и в былинах»⁴¹ не просто допускается, но является ведущей мыслью всего исследования. Основываясь на мнении своих предшественников о одновременности происхождения двух частей стиха, Б.М. Соколов приводит ряд доказательств в пользу самостоятельности существования второй его части (поездки Егория по Руси). Он видит в ней результат слияния различных исторических песен и сказаний о Ярославе Мудром, получившем в крещении имя Георгий, — о его походе против Святополка и польского князя Болеслава, пленившего сестер Ярослава (отсюда и сестры-полоняночки в стихе), и об утверждении им христианской веры на Руси. Большое значение исследователь придает «Слову о Законе и Благодати» Илариона Киевского, прославляющем деяния князя Владимира и его сына Ярослава. Анализ этого выдающегося памятника середины XI века привел Б.М. Соколова к мысли о том, что «те же идеи, настроения и образы лежат в основе, да и во многих подробностях стиха об Егории»⁴². Впечатляющих совпадений, действительно, много: это и идея победного торжества света православия над мраком язычества в «Слове» (Егорий стиха побеждает змея-царя как воплощение язычества), и представление о Владимире и Ярославе как крестителях и *утвердителях* христианства (Егорий «утверждает веру христианскую»), и мысль о подчинении всякой твари Творцу (вся природа подчиняется Егорию: и горы, и леса, и реки, и волки, и змеи), и указание на строительство храмов в Киеве (Егорий строит на горах «церкви соборные») ⁴³. В подтверждение своей точки зрения ученый приводит и другие, исторические данные. Однако нельзя не согласиться с мнением В.А. Бахтиной: «Для признания прототипом Егория реального исторического деятеля ... приведенных аргументов явно недостаточно»⁴⁴.

Отмеченная общность тем стиха и «Слова», идеи последнего принуждают исследователей георгиевских сюжетов внимательнее отнестись как к самому памятнику, так и к эпохе его создания. В работе А.Н. Ужанкова аргументированно доказано, что «Слово» было написано и произнесено Иларионом Киевским в 1037/1038 гг.⁴⁵ на освящении церкви Благовещения Пре-

святой Богородицы на Золотых воротах⁴⁶. На этот «Богозванный год» выпадает ряд важных юбилеев: 500-летие Константинопольской Софии — символа православия и прототипа Софии Киевской; завершения строительства Софии Киевской — нового кафедрального собора русской митрополии; 50-летняя годовщина крещения Руси⁴⁷. Все эти события отразились в «Слове». Обращаясь к крестителю Руси князю Владимиру, писатель говорит о продолжателе его дел Ярославе-Георгии и о величественном храме Софии: *«Добръ же zelo и веренъ послухъ — сынъ твои Георгии, его же сътвори Господь наместника по тебе, твоему владычъству, не рушача твоихъ уставъ, нъ утвержающа ... иже недокончаная твоя наконьча, акы Соломонъ Давыдова. Иже домъ Божии великьи святьи его премудрости създа на святость и освящение граду твоему, иже съ всякою красотою украси златомъ, и съсребромъ, и каменiemъ драгимъ, и съсуды чьстьными. Яже църкы дивьна и славьна въсемъ округнимъ странамъ, яко же ина не обрѣщется въ въсемъ полуночи земьнемъ отъ Вьстока до Запада. И славьни градъ твои Кыивъ величъствомъ, яко веньцьмъ, обьложилъ. Предалъ люди твоя и градъ святои, всеславьни, скорьи на помощь крѣстьяномъ святеи Богородици»⁴⁸.*

С.С. Аверинцев особо выделяет этот отрывок, поскольку, по его мнению, здесь очерчен весь круг «софиологических мотивов», столь важных как для понимания русской религиозности в целом, так и для выработки представлений о тех идеях, которыми жили современники Илариона и Ярослава Мудрого: «Перед нами возникает как бы множество концентрических сфер бытия: Богородица как средоточие храма, храм как средоточие города, город как средоточие *“округнихъ странъ ... отъ Вьстока до Запада”*. Ярослав Мудрый приравнивается такой софиологической фигуре, как Соломон, с именем которого связана ветхозаветная похвала Премудрости. Киевская София, как в свое время Константинопольская св. София, сопоставлена с Соломоновым Иерусалимским храмом; более того, она многозначно именуется “домом” (ср. слова Книги Притчей: “Премудрость построила себе дом”). И образ для всего этого упорядоченного и освященного мира, города и державы — Богородица»⁴⁹. Итак, в качестве «главных смысловых граней» символа Софии ученый называет Богородицу, церковь и священную христианскую державу.

В Византии в эпоху Юстиниана, который вел борьбу за объединение всей православной «ойкумены» в просторном доме вселенской империи⁵⁰, храм Софии был

вещественным воплощением теократической идеи. Духовный поток из Византии принес те же идеи на Русь. Неразделенность религиозных и государственных цивилизаторских задач, желание построить державу на принципах Божественного домостроительства — не это ли устремления новокрещеного народа, того мыслящего и образованного «поколения русских людей, глашатаем которого был митрополит Иларион»⁵¹? Эти устремления и выразились в возведении величественного храма св. Софии («Премудрость построила себе дом»), где образ Оранты с молитвенно вознесенными руками «определяет лицо всего интерьера», а 6 стих 45 псалма, надписанный по краям конхи центральной апсиды по-гречески, гласит: *«Богъ посреде его»*. Этими же идеями были воодушевлены и составители стиха.

Присидев в погребах великих тридцать лет и три года,

*Выходил Егорий во Святую Русь,
Приходил Егорий во Ерусам город.
Ерусалим город пуст пустехонек,
Вырубили его и выжегли,
Только единая стоит церковь соборная.
Церковь соборная, богомольная.
Во той во церкви соборной,*

богомольной,

*Стоит в ней его матушка родимая,
Премудрая София.
Стоит Богу молится.
(Бессонов, № 110).*

Детализация картины по вариантам однотипна, различия касаются частностей. В стихе запечатлен тот же комплекс представлений — государство, город, церковь, стоящая на молитве мать героя — София Премудрая.

«Нескладность композиции», «нелепицы», на которые указывали почти все исследователи этого сюжета, связаны именно с образом матери. Почему она, истинная христианка, после набега врага веры, каким представлен Диклетианище — Демьянище в стихе, остается жива? Почему из всех построек не разрушена только церковь, где она стоит на молитве? Почему Егорий, увезенный врагом в его *«царство неверное»*, беспрепятственно возвращается в родной разоренный город к матери, а его обратный путь сопряжен со многими опасностями — *«заставами»*? Очевидно, эти логические неувязки можно объяснить лишь особым, символическим смыслом данного мотива и образа матери в стихе. Враг способен уничтожить все, но не христианскую веру, то есть Церковь как ее символ в стихе⁵². Именно она, Церковь, должна благословить пришедшего к ней сына на битву с врагом, что связывает Софию Премудрую с Церковью воинствующей.



Опорой церкви, опорой веры были святые, что отражалось и в церковной росписи. «Не случайно, — отмечает М.М. Дунаев, — изображения святых покрывали опорные столпы храма»⁵³. Как уже упоминалось выше, святой Георгий приходит на Русь как воин. На одной из самых известных икон Георгиевского цикла, датируемой XII в., из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде мы видим образ «поразительной цельности и силы. Крепкая мужественная фигура, напряженно-сосредоточенное выражение лица создают ощущение спокойствия, уверенности, надежности»⁵⁴.

Не менее выразительна и вторая икона домонгольского периода из Успенского собора в Московском Кремле — поясное изображение святого. Существуют разные точки зрения о времени и месте ее появления. «Стилистический анализ дает возможность говорить о большой близости изображения Георгия к мозаикам и фрескам Софии Киевской»⁵⁵ и предположительно датировать икону XI — началом XII века», — пишет одна из исследовательниц иконы Н.А. Демина⁵⁶. Иконописное изображение святого производит удивительное впечатление: «Поражает его огромный рост, сила, его цветущая юность и красота светлого озаренного румянцем лица, строгие задумчиво изумленные огромные очи, темные разлетающиеся брови. Долгая, многовековая воинская культура чувствуется во всем облике героя...: это воплощение защитника, живого, действенного, облобованного народом»⁵⁷. В создании этого иконописного образа сказались «традиционные представления воинской среды» о красоте воина «в свете его «славы», которая пелась на пирах при встрече после победы над иноземным врагом»⁵⁸. При взгляде на икону, по мнению Н.А. Деминой, не могут не появиться ассоциации с героями русского богатырского эпоса киевского цикла. То же впечатление производит и герой большого стиха — Егорий Храбрый. Это богатырь, устанавливающий порядок на Святой Руси. Недаром в вариантах стиха так много заимствований из былинного эпоса: потрясения в природе в момент рождения героя, быстрый рост героя, испрашивание материнского благословения перед поездкой, описание коня и сбруи и т.д.

Для церковной живописи очень важен колорит. «Свет — основа иконописания. Икона представляет образы не освещенные, но производимые светом. [...] Светоносность на иконе передается золотом»⁵⁹. На рассматриваемой иконе «золото тепло сияет на фоне, поблескивает небольшими мушками на алом плаще, глубокое синее просвечивает через золотую сетку узора на рукаве, ... золоченые на концах пластины брони с маленькими подвесками на них

сверкают. Легкий золотой отблеск связывает фигуру Георгия с сиянием фона, что придает образу тонкую лучезарность; это лучи славы, любви, ласки, окружающие героя, как в народном эпосе»⁶⁰. Вспомним еще раз в этой связи постоянный эпитет Егория в стихе — «свет», необыкновенный портрет его: «во лбу — красна солнышко, в затылу — месяц, по косицам — звезды катаются, за ушами зори» и т.д.⁶¹

Весьма важным обстоятельством является то, что эта икона двусторонняя. На другой ее стороне — изображение Богоматери Одигитрии. Таким образом, Георгий выступает в роли ее защитника, и в ее лице — защитника и оплота Церкви, веры и сакрального государства — Святой Руси. Он — в храме-доме-державе Святой Софии Премудрости Божией. «Не убоимся, вегда смущается земля, и прелагаются горы вь сердца морская. Возиумеша и смятошася воды ихъ, смятошася горы крепостию его. Речная устремления веселять градъ Божий: освятить есть селение свое вышнии. Богъ посреде его, и не подвижится»⁶², — поется в уже упомянутом 45 псалме. Стихийные бедствия и несчастья — землетрясения, движение гор (вспомним сходящиеся горы в стихе), разливающиеся реки и моря — городу, державе не страшны, если там пребывает Бог. И это прекрасно передает стих о святом Егории.

Егорий призван защищать землю русскую от самого страшного врага — неверия, безбожия. Он — небесный воин, оплот и защита православия. Певец стиха не заимствует «заставь» из былин, ассоциативно чувствуя связь Георгия и былинных богатырей, и не создает их, символически преломляя библейскую мысль о подчинении всякой твари Творцу, а полемически противопоставляет способ их преодоления былинным богатырем с помощью силы:

*Да приехал де Илеюшка
ко темным лесам,
Сошел-то Илеюшка ко темным лесам,
Сошел-то Илеюшка со добра коня;
Иише левой-то рукой
он вьдъ коня ведёт,
Иише правую рукой он дубьё рвёт,
Он дубьё-то рвёт,
только тут мос мосьтит.*
(Марков II, № 10). —

инному способу — при помощи христианского слова устанавливать новый порядок в государстве:

*Святой Егорий глаголет:
«Вы лесы, лесы дремучие!
Встаньте и расшатнитесь,
Расшатнитесь и раскачнитесь;
Я срублю из вас церковь соборную,
Церковь соборную, Богомилную».*
(Бессонов, № 103).

или:

*Святой Егорий проглаголует:
«Ой вы ой еси, горы высокия!
Станьте вы, горы, на 'дном месте:
Я на вас, горы, на высокиих
Сострою церковь соборныя,
Соборныя, богомольныя».*
(Бессонов, № 106).

Христианская вера творит чудеса. *«Имейте веру Божию: аминь бо глаголю вамъ, яко, иже аще речеть горе сей: двигнися и верзися въ море: и не размыслить въ сердце своемъ, но веру иметь, яко еже глаголетъ, бываетъ: будетъ ему еже аще речеть»* (Мк. 11: 23). Егорий — это новый богатырь. Он ездит по Святой Руси с Евангелием в руках, *«святую веру утверждаючи»* (Бессонов, №101), изменяя землю с помощью духовной, а не физической, как прежние герои русского эпоса, силы. *«Яму та застава миновалася»*, — рефреном повторяет певец после каждой из них.

Все три рассмотренных выше памятника — «Слово о Законе и Благодати» Илариона, Собор св. Софии в Киеве и народный духовный стих о Егории — каждый по-своему реализуют идею торжества новой власти в государстве — власти не Закона, не силы, но Благодати и Истины, основанной на гармоническом слиянии интересов царства и священства. В них творчески преломился религиозный опыт новокрещеного, но уже весьма просвещенного и всем сердцем воспринявшего Божественную мудрость народа, желающего видеть свое государство Святым. Общность тем и идей, реализованных в «Слове» Илариона Киевского и духовном стихе о Егории, продиктованы, как представляется, одним временем создания этих памятников отечественной словесности — книжного и устного.

Наблюдения над взаимоотношениями народного духовного стиха и иконы дают исследователю богатый материал для размышлений. Итак, иконопись на Руси была не только главным видом изобразительного искусства, но и важнейшим способом выражения вероучительных идей. В качестве одного из самых мощных средств воздействия церковная живопись не могла не влиять как на «класс профессионалов» — калик переходящих, так и на рядового исполнителя народной проповеди христианских истин — духовных стихов. И свидетельством тому является стих о Егории, где влияние иконы проявилось на разных уровнях. Иконография святого Георгия была непосредственным источником отдельных деталей и мотивов народного стиха. Более

того, икона могла выступать в качестве одного из источников развития сюжета в так называемом «большом» стихе.

Не менее важен и другой аспект проблемы: иконопись и духовные стихи могли воплощать те или иные идеи, популярные в определенную эпоху, независимо друг от друга, вдохновляясь ими в церковно-книжных кругах. Выявление идейных и тематических доминант стиха, соотношение их с памятниками древнерусской книжности, храмового искусства, культурными и историческими символами времени позволят по-новому взглянуть на этот вид народной словесности, обнаружить новые смысловые перспективы религиозной поэзии народа. Комплексное или, точнее, контекстуальное изучение плодотворно для решения проблемы хронологии, а также уточнения других вопросов, связанных с духовными стихами.

Примечания

¹ Лосский Н.В. Богословские основы церковного пения / Православная служба прессы. Париж, 1993, апрель, № 177 (Статья перепечатана в кн.: Мартынов В.И. История богослужебного пения. М., 1994. С. 215—224).

² Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Изд. Западно-европейского экзархата Московской патриархии, 1989. С. 208.

³ Словарь исторический о русских святых. М., 1991 (Репринтное воспроизведение издания 1862 г.). С. 16—17.

⁴ Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 121.

⁵ Цит. по: Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи. Очерки по русской культуре XII—XVII вв. М., 1995. С. 27.

⁶ Духовные стихи на Пинеге в записях А.М. Астаховой 1927 г. // Из истории русской фольклористики. Вып. 3. Л., 1990. С. 210.

⁷ Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. Записали Ф.М. Истомина, С.М. Ляпунов. СПб., 1899. № 4.

⁸ Первухин Н.И. О символизме в старой русской иконописи // Труды Рязанской ученой архивной комиссии. Т. 21. Вып. 1. Рязань, 1906. С. 1.

⁹ Несомнественно между георгиевскими стихами и их книжными параллелями отметил первый исследователь сюжета А.И. Кирпичников (*Кирпичников А.И. Святой Георгий и Егорий Храбрый. Исследование литературной истории христианской легенды.* СПб., 1879). Позже А.В. Рыстенко, используя найденные им древние редакции книжной легенды, попытался доказать, что стих о Егории и царевне «во всех своих подробностях объясняется книжными легендами о Георгии и драконе» (*Рыстенко А.В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах.* Одесса, 1909. С. 343). Однако явные натяжки, которые допускал А.В. Рыстенко, не позволяют принять многое из его выводов.



¹⁰ Киртичников А.И. Святой Георгий и Егорий Храбрый. Указ. изд. С. 168.

¹¹ Там же.

¹² Повесть временных лет. СПб., 1996. С. 198 (Перевод Д.С. Лихачева).

¹³ Киртичников А.И. Святой Георгий и Егорий Храбрый. С. 158.

¹⁴ Там же. С. II (Положения).

¹⁵ Рыстенко А.В. Легенда о св. Георгии и драконе... Указ. изд. С. 280.

¹⁶ Пропп В.Я. Змеборство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография русского Севера. Л., 1973. С. 192. Важно, однако, отметить, что подобная формула встречается уже в Ветхом Завете: «Носильный одр сделал себе царь Соломон из дерев ливанских; столпы сделал из серебра, локотники его из золота» (Песн. 3: 9—10). Ср. также — при строительстве завесы скинии: «И сделал для нее четыре столба из ситтим и обложил их золотом... и вылил для них четыре серебряных подножия» (Исх. 36: 35—36) или «...руки его золотые кругляки, усаженные топазами» (Песн. 5:14).

¹⁷ Здесь и далее: Бессонов — Калки перехожие: Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Вып. 1—6. М., 1861—1864; Сперанский — Духовные стихи из Курской губернии // Этнографическое обозрение. № 3. 1991. С. 41—44; Романов — Романов Е.Р. Белорусский сборник. Вып. V. Витебск, 1891.

¹⁸ Здесь и далее: Марков I — Беломорские былинны, записанные А.В. Марковым. М., 1901; Марков II — Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А.В. Марковым, А.Л. Масловым и А. Богословским. Ч. 1—2 // Труды Музыкально-Этнографической комиссии. Т. 2. М., 1906—1911.

¹⁹ Стерлигова И.А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 220.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 221.

²² Демина Н.А. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи (на примере иконы «Георгий-воин» XI—XII веков) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 22.

²³ Ф.И. Буслаев заметил по этому поводу: «...Что же касается до жемчужной головы, то такая же была у вещи жены Потока, обернувшейся белой лебедью:

*Она через перо была вся золота,
А головушка у ней увивана красным золотом
И скатным жемчугом усажена.* —

— Буслаев Ф.И. О народной поэзии в древнерусской литературе // О литературе: Исследования; Статьи. М., 1990. С. 52. Однако это замечание не может быть аргументом contra, поскольку для вдохновения у составителей стихов — калик переходных — были в нашем случае свои источники.

²⁴ Макарий, митрополит Московский и Коломенский. История Русской Церкви. Книга вторая. М., 1995. С. 234.

²⁵ Стерлигова И.А. О литургическом смысле драгоценного убора древнерусской иконы. Указ. изд. С. 223.

²⁶ Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 86—87.

²⁷ Стерлигова И.А. О литургическом смысле драгоценного убора древнерусской иконы. Указ. изд. С. 223.

²⁸ Аллатов М.В. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // Труды Общества Древнерусской Литературы. Т. 12. М.; Л., 1956. С. 295—296.

²⁹ Тихомиров Н.С. Девгениево деяние // Сочинения. М., 1898. Т. 1. С. 258.

³⁰ Пытин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857. С. 327 (Приложение).

³¹ Там же. С. 89.

³² Лазарев В.Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 80.

³³ Киртичников А.И. Святой Георгий и Егорий Храбрый. Указ. изд. С. 165.

³⁴ Здесь и далее: Якушкин — Сочинения П.И. Якушкина. СПб., 1884.

³⁵ Аллатов М.В. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси. Указ. изд. С. 303.

³⁶ Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи. Указ. изд. С. 29.

³⁷ Приведем и мнение В.Я. Проппа, который считал, что «картина мучений, даваемая иконой, не во всех деталях совпадает с той картиной, которая дается песней. Каждая песня в отдельности повествует в среднем о пяти-шести мучениях, тогда как иконописец может их дать много больше» (Пропп В.Я. Змеборство Георгия в свете фольклора. Указ. изд. С. 203). По нашим наблюдениям, число мучений, описанных в стихах, — от двух до двенадцати.)

³⁸ Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С. 16.

³⁹ Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. СПб., 1861. С. 87.

⁴⁰ Бахтина В.А. Борис Соколов и его неизвестный труд о русском духовном стихе // Б.М. Соколов. Большой стих о Егории Храбром. Исследования и материалы. М., 1995. С. 15.

⁴¹ Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром. Указ. изд. С. 75.

⁴² Там же. С. 67.

⁴³ Стоит отметить, что Н.М. Карамзин называл «Слово» «житием святого Владимира» (Дерягин В.Я. Иларион. Жизнь и «Слово» // Иларион «Слово о Законе и Благодати». М., 1994. С. 18). Исследователь, комментатор и переводчик текста В.Я. Дерягин видит в «Слове» «исток легенды о Владимире, развернутой и утвердившейся в русском героическом эпосе — в былинах киевского цикла» (Там же. С. 21).

⁴⁴ Бахтина В.А. Борис Соколов и его неизвестный труд о русском духовном стихе. Указ. изд. С. 24.

⁴⁵ Соответственно ультрамартовский / сентябрьский стиль летоисчисления.

⁴⁶ Ужанков А.Н. Из лекций по истории русской литературы XI — первой трети XVIII вв. «Сло-

во о Законе и Благодати» Илариона Киевского. М., 1999.

⁴⁷ На этот же год выпадает еще один юбилей — 60-летие Ярослава Мудрого. Правда, «мы не знаем, — пишет А.Н. Ужанков, — отмечались ли в Древней Руси такие юбилеи» (Ужанков А.Н. Из лекций по русской литературе. Указ. соч. С. 17).

⁴⁸ Иларион. Слово о Законе и Благодати. С. 92, 94.

⁴⁹ Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Домонгольский период. М., 1972. С. 45.

⁵⁰ Там же. С. 42.

⁵¹ Там же. С. 26.

⁵² Вновь вспомним символику Софии — церковь, Богородица. «Акафист, — как отмечает С.С. Аверинцев, — выразительнейшим образом соединяет образ девы Марии с софийными мотивами дома, храма, утверждающего столпа, основания, заградительной стены против хаоса» (Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. Указ. изд. С. 41). В 12 иконе Богородица представлена как «царствия нерушимая стена».

⁵³ Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи. Указ. изд. С. 23.

⁵⁴ Вилинбахов Г.В., Вилинбахова Т.Б. Святой Георгий Победоносец (Образ святого Георгия Победоносца в России). СПб., 1995. Страницы без пагинации, илл. 2.

⁵⁵ В Киевском Софийском соборе есть мощное поясное фресковое изображение Георгия в конхе посвященного ему придела.

⁵⁶ Демкина Н.А. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи. Указ. изд. С. 10.

⁵⁷ Там же. С. 10—11.

⁵⁸ Там же. С. 11, 14. Эту же особенность отмечает и В.Н. Лазарев: «В этом лице воплощен идеал молодого воина, воспетый в русских летописях и воинских повестях» (Лазарев В.Н. Новый памятник станковой живописи XII века. Указ. изд. С. 60.)

⁵⁹ Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи. Указ. изд. С. 29.

⁶⁰ Демкина Н.А. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи. Указ. изд. С. 22.

⁶¹ Отметим и здесь совпадение с книжной поэтикой. Свет для древнерусского книжника «выступал знаком надэмпирического бытия, был одним из главных указателей святости» (Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI—XVII века. М., 1992. С. 121). Так, о Борисе и Глебе летописец говорит: «Радуйтесь ..., явившиеся подобно лучам светозарным, как светила, озаряющие всю Русскую землю, всегда тьму отгоняющие верою непреклонно» (Повесть временных лет. Указ. изд. С. 198).

⁶² «Не убоимся, когда будет трястись земля и горы двинутся в средину морей. Шумели и вздымались воды их, тряслись горы от силы Его. Течения реки веселят город Божий: освящая селение Свое Вышний. Бог посреди его, и он не поколеблется» (Пс. 45: 3—6). — Перевод П. Юнгера // Юнгеров П. Псалтирь в русском переводе с греческого текста LXX, с введением и примечаниями. Казань, 1915. С. 66.

Л.В. ФАДЕЕВА
(Москва)

СИМВОЛИКА СТРАСТНЫХ ИКОН БОГОРОДИЦЫ В ЗАГОВОРАХ

В немногочисленной литературе, посвященной христианским персонажам заговора, есть немало своеобразных «общих мест» — суждений, которые носят основополагающий характер и в силу этого нередко становятся отправными для новых изысканий специалистов. Одно из них касается *многоаспектности* христианского образа, соединившего в себе черты разных эпох и мировоззрений. Однако исследователям не всегда удавалось раскрыть это положение в полной мере. Считая приоритетным изучение тех новаций, которые христианский персонаж привносит в заговор, авторы делали акцент лишь на его «собственных», «исконных» характеристиках, порожденных христианским источником¹. Такое однолинейное описание мешало воссозданию целостной структуры персонажного образа в заговоре.

Чтобы избежать столь распространенного недостатка, необходимо прежде всего принять во внимание тот факт, что любой христианский персонаж заговора рождается на стыке двух традиций. Наряду с исконно христианскими чертами он оказывается наделен специфическими заговорными характеристиками, порожденными внутренней природой обрядово-магического жанра. Причем те характеристики, которые христианский персонаж получает в православной книжности и иконографии, и те, которыми его наделяет заговор, теснейшим образом взаимосвязаны: даже тогда, когда знахарь использует христианского персонажа-помощника казалось бы в совершенно неожиданном смысловом контексте, он все равно продолжает действовать в русле возможностей, предоставленных православной традицией.

Это наиболее четко прослеживается в заговорах, где в роли помощника выступает Пресвятая Богородица. В христианской книжности и иконографии она получает немало характеристик, которые в дальнейшем оказываются весьма существенны для решения целевых задач заговора. Но, возможно, наиболее значительной ее характеристикой оказывается *универсальность*, дающая заговорному тексту творческий импульс для создания широкого круга ее новых, жанровых качеств и свойств². Вот почему «внутритекстовые» характеристики Богородицы оказываются обусловлены внешним христианским источником не меньше, чем все прочие заимствованные характеристики.

В числе основных функций персонажа, выступающего в заговоре в роли помощ-