

**Н.В. Регинская**



# **Св. Георгий Победоносец – небесный покровитель России**

в изобразительном искусстве Европы и России



**КУЛЬТУРА МИРА**  
**ХРИСТИАНСКИЕ СВЯТЫЕ**

Культура мира. Христианские святыне

Наталья Регинская

**Св. Георгий Победоносец  
– небесный покровитель  
России в изобразительном  
искусстве Европы и России**

«СПбКО»

2010

## **Регинская Н. В.**

Св. Георгий Победоносец – небесный покровитель России в изобразительном искусстве Европы и России / Н. В. Регинская — «СПбКО», 2010 — (Культура мира. Христианские святые)

Книга Н.В. Регинской представляет уникальный материал историко-художественной модели героепочитания. Автор раскрывает бытование образа святого Георгия в историческом процессе. Новационным подходом данного издания является искусствоведческий анализ бытования образа святого воина в современности. В данной работе представлена эволюция образно-художественной информации о Святом воине с момента возникновения христианства до настоящего времени. Значительным является авторское исследование образа святого воина в эпоху Модерн, анализ работ, посвященный изучению бытования образа святого Георгия – змееборца в историческом времени, а также его функционирование в искусстве XX века и более всего в изобразительном искусстве конца XX – начале XXI века.

© Регинская Н. В., 2010

© СПбКО, 2010

## Содержание

Введение	5
Глава 1	8
§ 1. Образ святого Георгия в странах Византийско – славянского искусства	9
Конец ознакомительного фрагмента.	20

# **Наталья Владимировна Регинская**

## **Св. Георгий Победоносец – небесный покровитель России в изобразительном искусстве Европы и России**

### **Введение**

В ортодоксальной церкви не найти другого святого, чей культ мог бы больше почитаться, чем св. Великомученик и Победоносец Георгий.

Простонародный, крестьянский культ святого Георгия, распространенный во всем христианском мире слит с верованиями и обрядами, сохранившимися от глубокой древности. Днем успения святого, по церковному календарю, считается день, когда он принял мученическую смерть по приказу императора Диоклетиана 6 мая 303 года, так называемый день весеннего Георгия. Культ почитания святого Георгия, начавшись в Византии, распространился по всем странам Европы, а затем и всего мира.

В средневековой Европе история подвига святого Георгия трактовалась аллегорически. Георгий – «христово воинство», несущее христианскую веру в чужие земли; змей (дракон) – олицетворение сарацин, мусульман; дева в плену у змея – христианская Церковь.

Наибольшую популярность образ святого Георгия приобрел в эпоху крестовых походов. В западноевропейских алтарных картинках и статуях Святой Георгий изображался рыцарем – крестоносцем в латах со щитом, на котором начертан красный крест, либо с вымпелом, аналогичным Хоругви Воскресения (символ победы над смертью) – белым с красным крестом полотнищем, раздвоенным на конце. В эпоху Возрождения и в Новое время тысячи европейских художников, скульпторов и ювелиров обращались к светлому образу святого воина, изображая его самого и его подвиг в тех художественных стилях и приемах, которые выражали дух времени.

Сейчас св. Георгий является покровителем многих европейских стран и городов. Его образ входит в государственную символику и геральдику ряда государств.

Мученик за Христа и воин-победитель – основные мотивы иконографии святого Георгия. В Европе, согласно русским народным поверьям, святой Георгий вместе со святыми Флором и Лавром, святителями Николаем и Власием, архистратигом Божиим Михаилом защищал людей, их жилища, скот и пашни от нечистой силы, змей, стихийных бедствий, нашествий иноплемеников, эпидемий. Георгий Победоносец спасал скот от нападений диких зверей, но по Божиему попущению мог допустить нападение волков на стада. У русских Георгий назывался в древности: Егорий, Юрий, Юрой.<sup>1</sup> «На Юрья святой Егорий разъезжал на белом коне по полям и раздавал зверям наказы». «Егорий» и «Никола» вешние (23 апреля – 6 мая) знаменовали начало сельскохозяйственного цикла: «Егорий с водой, а Никола с травой». На Егория вешнего выводили на пастбище коров, запахивали пашню. Говорили: «Егорий работу починает, Егорий и кончает». Осенний Юрьев день (26 ноября – 9 декабря) служил датой завершения работ на поле и перехода крестьян от одного хозяина к другому.

Киевская Русь после Крещения была приобщена к европейской семье народов. Культура этого периода носила миссионерский характер, здесь произошел перенос византийского наследия на русскую почву. Иконографические типы, пришедшие из Византии, наметили основную

---

<sup>1</sup> Юрьев день празднуемый на Руси – это также день Егория вешнего, а впоследствии св. Георгия.

структуру русской иконописи в целом, определили последующие направления развития иконопочитания.

Традиция защитника – воина святого Георгия, вошедшая в иконопись, также стала официальным символом Киевской Руси в период принятия христианства. В правление Ярослава Мудрого появились первые византийские иконы и изображения святого Георгия на стенах русских храмов.

Продолжателем Ярослава Мудрого в развитии культа святого Георгия был Юрий Долгорукий, прославившийся строительством церквей во Владимиро-Суздальской земле.

Храмы, посвященные Георгию, возникали во всех землях Руси. С X по XIII век георгиевские церкви вслед за Киевом и Владимиром были построены в Новгороде, Юрьеве – Польском, Старой Ладого, Каневе.

В период формирования московского княжества культ Георгия был перенесен на московскую землю. Со времен Дмитрия Донского его начали рассматривать как небесного покровителя Москвы.

В московском искусстве образ Георгия змееборца сделался популярным под воздействием Новгородского культа этого святого.

В правлении династии Романовых и более всего при Петре I, святой Георгий становится державным символом Российского государства. Образ Георгия змееборца вошел в центральную часть герба России. Императрица Екатерина II учредила орден святого Великомученика Победоносца.

С XVIII века сюжет «Чудо святого Георгия о змие» прочно утвердился в печатях, орденах и знаменах Российского государства.

Орден святого Георгия и все связанные с ним награды были упразднены после Октябрьской революции.

До 1917 года в день осеннего Георгия отмечали государственный праздник Героев и георгиевских кавалеров.

В настоящее время 9 декабря вновь отмечают День Героев Отечества.

2009 год – год 240 летнего юбилея орденского праздника, учрежденного Екатериной в 1769 году.

Этот юбилей совпадает с подготовкой к юбилею победы России в Великой Отечественной войне. 65-летняя победа российских воинств озарена светом защиты небесного воинства и в частности Небесного покровителя святого Георгия.

Образ святого Георгия, найдя свое достойное место в геральдике и государственной символике России также интересен современным художникам.

Обращение художников XX века к иконописи связано с тем, что это искусство является органической частью мышления русских и имеет выведенные традицией эстетические нормы.

Целью данного издания является актуализация архетипа Воина на примере образа святого Георгия, в историческом времени национальных культур Европы.

Ранее, в истории искусств, уже были примеры исследования образа защитника-змееборца Святого Георгия, в исторической ретроспективе к нему обращались: И. Снегирев, А. Веселовский, А. Кирпичников, В. Лазарев, М. Алпатов, Н. Кондаков, Д. Лихачев, П. Муратов, С. Фраткин, К. Крумбахер, В. Власов, Г. Вилинбахов и Т. Вилинбахова, М. Левченко, М. Некрасова, Э. Смирнова, А. Синдерович и др.

Образ Георгия в искусстве развивался в тесном соприкосновении с легендой о нем. Иконография Георгия-воина основательно изучена как в русской, так и в зарубежной византистике. Обширный иконографический материал разбит на типы изображений Георгия: репрезентативный, житийный и, так называемый, активный (Георгий на коне). Но анализ художественных образов чаще всего подменяется классификацией иконографических типов, в которых исторические экскурсы объясняют не художественное творчество различных эпох,

а всего лишь развитие иконографических типов. Литература и искусство оказывали друг на друга воздействие, но полного совпадения между ними не существовало: художники не ограничивались ролью иллюстраторов текста, слагатели легенд не были комментаторами икон. В отступлении мастеров от церковной легенды находили выражения веками слагавшиеся в народе представления. Поэтому внимания заслуживают не только случай совпадений изображений с текстами, но и случай расхождения.

Бытование образа святого Георгия рассматривалось предшествующими исследователями в византийско-славянской и западноевропейской системах в большинстве случаев до Нового времени. Исключительными являются попытки исследования образа святого воина в эпоху Модерн. В современном искусствознании не существует аналитических работ, посвященных изучению эволюции образа святого Георгия-змееборца в историческом времени, а также его функционирования в искусстве XX века и более всего в изобразительном искусстве конца XX – начале XXI века.

В данной работе представлена эволюция образно-художественной информации о Святом воине с момента возникновения его культотпочитания до настоящего времени. Во 2-й половине XX в. и начале XXI появился целый ряд работ, прямо или косвенно связанных с разрабатываемой автором проблематикой.

Это работы: Ю. Лотмана, В.В. Иванова и В.Н. Топорова, И.П. Смирнова, А.К. Байбурина, Ю.А. Шилова, А. И. Шаповалова, В.А. Шкуратова, И. И. Калиганова, М.А. Некрасовой, О.С. Поповой, А. Синдеровича и др.

Метод, направленный на решение данной задачи обозначен автором как ментально-семантический. С его помощью предпринимается попытка выявить ментальные признаки народных представлений через семантические коды художественного произведения. Существование подвигов и доблести героев Святого воинства в мировом искусстве наиболее актуально сейчас, во время дезориентирования личностных и общественных идеалов. Необходимо приобщение молодого поколения к ценностям общекультурных ритуалов мировой истории и памяти русской ментальности. Ядром национальной самоидентификации являются традиционно выверенные архетипы культурного сознания, фокусирующие в себе память русского народа.

В образе святого Георгия Победоносца воплотились духовность православной веры и героизм защитника Родины. Святой Георгий благородством помыслов и героических свершений указывает путь современному человеку к постижению Добра и Соборности собственной души.



## Глава 1

# СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ

### *Этимология имени Георгий*

Образ Георгия в историческом времени подвергался целому ряду символических интерпретаций. Эти интерпретации связаны с его именем. Они коренятся в византийской традиции славословия. Итог им подводит в своей латинской «Золотой легенде» Якобус из Ворагине.

Георгий назван по земле, *geos*, то есть он тот, кто возделывает почву, или собственную плоть.<sup>2</sup> Августин в своей книге о Троице говорит, что хорошие почвы находятся на высоких горах, умеренных холмах и повсеместно в долинах. Первые хороши зеленеющими травами, вторые виноградниками, третьи плодами. Так, блаженный Георгий был на высоте, ибо презрел все низменное и потому процвел юной зеленью чистоты; он был умерен в выборе, и потому ему принадлежит вино вечной радости; низок в своем смирении, он был украшен добрыми делами.

«Либо Георгий происходит от *gegar*, священный, и *guon*, песок, то есть священный песок. Был он песком, ибо весом был в своей нравственности, мал в самоуничтожении и сух под дождем плотской похоти.

Либо назывался он от *gegar*, священный, и *guon*, борьба, то есть священный борец, ибо боролся с драконом и с истязателем.

Либо Георгий происходит от *gego*, паломник, и *gir*, драгоценный, и *us*, советник. Ибо был он паломником, презревшим мирскую жизнь, драгоценен своим мученическим венцом и советником в качестве предсказателя Царствия. (Якобус 1850: 256–260).

Это замечательный образец характерной псевдо-этимологической экзегезы имени, которое мыслилось выразителем сущности святого.

Важным моментом в агиографической экзегезе Георгия является подчеркивание его особой связи с крестом: он одолел дьявола и дьяволово мучение разрушил не оружием, к чему он был приучен как воин, а силой креста (Слово похвално // Макарий: 23 апреля, стлб. 885). Это обстоятельство, по-видимому, находится в связи с символикой святого Георгия: георгиевским крестом.»

Подводя итог обзору агиографии святого Георгия, следует заметить, что особую популярность получили два ее компонента: его страсти и чудо о змии.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Сходное толкование имеется в *Слове Похвальном (отчетливо византийского происхождения) в Великих Минеях Четьих: «Георгие возделанъ Богомъ бысть» (тетрадь 2, столбец 886).*

<sup>3</sup> Синдирович С.Я. *Георгий Победоносец в русской культуре: страницы истории.* – М.: АГРАФ, 2002. – С. 41.



## **§ 1. Образ святого Георгия в странах Византийско – славянского искусства**

В Византийской традиции образ Великомученика-воина Георгия появляется в IV–V веках тогда, когда складывается система каппадокийского богословия. Это было связано с необходимостью объяснения обыденному сознанию большинства простых людей постулатов христианской веры.

Путь к Богу лежит через познание самого себя; духовное совершенствование зиждется на вере, послушании, долготерпении, смирении. Следующий этап духовного восхождения – борьба с помыслами и непрестанная молитва: «Иисусе Христе Сыне Божий, помилуй мя грешного». В силу постоянного молитвенного обращения к Имени Божию, образ Христа укореняется в сознании. В трезвении, хронении ума происходит преображение, «обожение» человека. Преображенная душа достигает высоких духовных ступеней, делаясь созерцательницей Божественного Света, питаясь его благодатными энергиями.<sup>4</sup>

Подобные мысли-образы были недоступны пониманию непосвященных. Образ же героя-защитника метафорой своего жизненного пути восстанавливал единый, целостный, неделимо-циклический космос профанного времени (в древности и алхимическом знании Средневековья-Божественный Уроборос).

Таким образом, архетип воина, сформировавшийся в коллективном бессознательном Древних цивилизаций, нашёл свое бытование в новом облике христианской традиции. Внешние метаморфозы, продиктованные социокультурными доминантами, не изменили содержания архетипического символа. Он, как и в древности, восстанавливая целостность картины мира божественным равновесием Добра над Злом, являлся одновременно поборником Добра и этим укреплял свою необходимость присутствия в реальности. Антропоморфным обликом он имел сходные черты с конкретным индивидом, но отличался от него сопричастностью с высшим миром.

С конца античности эволюция образной среды в Европе направляется христианством. Уму нелегко проникнуть в повороты сознания, которое перешагивает нормы предметного восприятия, чтобы увидеть свет невидимый. Культура объединена здесь с живой психикой так, чтобы сделать наглядной незримую сторону мира и отодвинуть или растворить предметную.

Психофизиологическая основа восприятия у всех людей одинакова. Изменяется порядок сочленения психофизиологии с артефактами. Иудаизм, ислам и протестантские церкви христианства отказываются от изображений ради чистоты духовного видения. В христианстве же разработан порядок почитания икон (а в католицизме статуй). Христианский образный символизм противопоставлен античному миметизму, магическому образу – предмету (идолу), а также иллюзорному опыту новоевропейских картин. Духовные предметы неизобразимы, но в то же время они обладают высшей реальностью.

Христианство резюмирует то, что было известно античности, но, идя дальше, вплетая образ в отношения веры, открывает его внетелесное, смысловое качество. Возникают образ-абсолют, который нельзя увидеть, и его ускользающее подобие в человеке. Образ отсекается от предметного закрепления для более тонкого, духовного узрения.

В апофатической теологии Григория Нисского и Дионисия Ареопагита божественное существо лишено всяких утвердительных определений; религиозной чувственности представлено продвигаться в полном ничто, напитываясь эмоциями и преображаясь в восприятие

---

<sup>4</sup> Концевич И.М. *Стяжание Духа Святого в путях древней Руси.* – М., 1993. – С. 14

сердца. Для победы духовности над плотскими чувствами человеку необходим идеал, к которому возможно обратиться сердцем и душой.

Христианские мистики учатся преодолевать разделенность внешних чувств и видеть Бога без помощи предметных образов. Детали зримой картины мира пропадают, действие замирает, и иногда частичные восприятия превращаются в единовидение. В отвлечении от конкретного вырисовывается образ-абсолют. Гносеологически образ есть смысл (мыслеобраз). Смысл недробим, в нем разнородный материал чувств засыпает в Едином. Вера видит то, что невидимо. Разумеется, внетелесное видение входит в противоречие с психофизиологической сутью зрительного восприятия и приближается к представлению, а если пользоваться юнгианской терминологией, это – архетипическое восприятие. Культурной лабораторией для него служит мистика; изображения-уподобления по внешнему (предметно – телесному) сходству заменяются внутренним уподоблением. Но такая радикальная инновация ломает доктрину и образа-портрета, и наблюдается перед ним. В средние века портрета не было, портретировалась душа. Поэтому средневековый образ переходит в диапазон уподоблений, который сейчас называется образом. Точнее, он выделяет один (не главный сейчас) аспект образности в главный. Он культивируется в письменной цивилизации, стремящейся увидеть невидимые смыслы. Этому предшествует смена мировоззренческих и культурных оснований античности-чувственного опыта – на закрытую систему текстуальных ссылок.

Мыслеобраз св. Георгия – неотделимая сердцевина духовного общения, появился в древности. Он, со временем, оказался в обрамлении новых изображений и слов, которые отмечают контур духовного видения. Уникальный опыт разносится, попадает в наставления, книги. Эта фаза рационализации (семиотизации) мистики, для которой нужен образ – артефакт, побуждается не столько потребностями мистического самовыражения, сколько массовой религиозностью бывшего античного мира, привыкшего к изображениям.

Иконы раннехристианского культа не дошли до нас, большинство из них сосредоточены вокруг евхаристии (святых даров) и почитания реликвий Христа и святых.

Самые ранние сохранившиеся иконы датируются IV в. В это же время создается иконография и изображения участвуют в церковной службе.

Принимая изображения, церковь должна была совместить их с изначальным определением христианства как религии Бога-слова. Книжное начало оберегалось образованным клиром, который был вынужден делать уступки чувственности народа. Образность картин и статуй принималась при следующих условиях: она ставилась в подчиненное положение по отношению к Писанию и сама должна была проникнуться духом слова.

Церковь неоднократно уточняет статус образа. Никейский собор 787 г. подтверждает догмат иконопочитания. Константинопольский собор 869–870 гг. уподобляет образы письменности. Образы служат для того, чтобы учить неграмотных Писанию. Спиритуализация образа – это попытка создать книжно-письменную ментальность с главенством смысла над предметом и предметным значением. Смыслы отдаляются от мира и образуют самостоятельную сферу, преобладающую над повседневным существованием.<sup>5</sup>

Великомученик Георгий – один из самых почитаемых в мире святых. Жители Византии возносили ему молитвы уже в IV веке. Изображение святого Георгия охраняло ворота, ведущие в Рим, а в Галлии монастырь в честь великомученика Георгия был основан еще ранее – в 491 г. Известно огромное количество списков житий Святого, разнящихся по указаниям мест его рождения и мучений, а также множество признанных Церковью и апокрифических описаний, совершенных святым великомучеником Георгием чудес.

---

<sup>5</sup> Шкуратов В. *Историческая психология*. – М.: Смысл, 1997. – С. 123.

Почитание Георгия, начавшись с IV века, приобрело широкий размах, распространившись на Малую Азию, Сирию, Палестину, Кавказ, Балканские страны и Западную Европу. Ему поклонялись как мученику, так и воину.

Георгий стал святым патроном византийских императоров (очевидно, в V веке),<sup>6</sup> и изображение его украшало стену Большого дворца в Константинополе. Образ чеканили на монетах Комнинов и Палеологов.

Греческие иконы распространяются во все области византийских завоеваний. В VI веке появилась икона Богоматери с предстоящими св. воинами Феодором и Георгием в монастыре св. Екатерины на Синае.

Изображенное в иконе – сопряжение разноплановых и разновременных пластов, объединены символическим контекстом Богоматери с Младенцем, восседающей на престоле, рядом с которым предстоят святые, вверху ее образ фланкируют ангелы. В сложной структуре иконы нет прямого соприкосновения с реальностью. Контраст уровней бытия представленных персонажей подчеркнут разными художественными приемами. Земные персонажи – Феодор и Георгий – написаны условно. Их фигуры фронтально, столпообразны (они – столпы истовой молитвы), недвижны. Абрисы их лиц схематичны; одеяния – более плотны и реальны, чем облаченные в них бестелесные персонажи. Письмо лиц демонстрирует искусственность аскезой: плоть совершенно непластична, лишена объема, смугла или бледна, озарена жарким румянцем экстаза.

Совсем иначе написаны ангелы, в страхе откинувшиеся от видения чуда «невместимого Бога – всем вестимого человека». Эллинистическая техника письма их фигур и лиц, всемерно подчеркивающая телесность, весомость, материальность объемов, определена демонстрацией их небесного (совершенного) бытия. Одновременно ангелы так же неподвижны и застылы, как фигуры мучеников, и напоминают скорее исполненные в живописи мраморные статуи. Х. Бельтинг<sup>7</sup> высказал мнение, что они списаны с античных образцов – может быть, каких-то рельефов или мраморных статуй. «Инаковость» тел ангелов фиксируется особым способом: они не имеют цвета. Их «мраморность» – знак того, что явлены они взору благодаря небесному лучу, сходящему на Богоматерь, тем самым ангелы – видение, и в сознании византийцев они бесцветны или, точнее, являются воплощением чистого света.

«Образы Богоматери и Младенца наиболее совершенны с точки зрения реальности, причем слово «реальность» здесь впервые органично соединяет оба смысла: это и высшая реальность Идеального бытия и совершенной субстанции, и реальность в обычном, «натуральном» понимании, поскольку художественные приемы создания этих образов наиболее реалистичны. Фигуры Богородицы и Младенца отличает естественная подвижность, органичность совмещения тел с пространством и друг с другом. Их живые взгляды, направленные на зрителя, не похожи на взоры стоящих рядом святых и застывших в страхе ангелов, созерцающих нечто невидимое земным очам. Рельефный мазок сочно и живо лепит поверхность объемов, его пастозность, округлое движение позволяют ощутить «натуральность» изображенного. Одновременно нежный цвет, богатый сочными оттенками и сложными полутонами, определяет «живоподобие» плоти Богородицы и Младенца, чего так не хватает ангелам. По способам художественной трактовки образ Богоматери с Младенцем олицетворяет некий идеал, объединяющий земное, данное в святых, и небесное, доступное только ангелам. И вдобавок это чудесное единство может быть воспринято чувственными очами.

В этой иконе впервые воплощено понятие сакрального пространства. Оно, подобно священному пространству литургии, может совмещать в себе видимое и невидимое, небесное и земное, мир ангелов и мир людей, делая их ясными друг для друга. Замечательно, что в

---

<sup>6</sup> Веселовский А. Народные представления славян. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. – С. 30.

<sup>7</sup> Билтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М.: Прогресс – Традиция, 2002 – С. 154.

соответствии с этим значительно изменяется символический контекст изображения. Многообразные аллюзии, вызываемые образом, не перегружают поверхность иконы, так как уходят в глубину изобразительного ряда и воспринимаются созерцающим икону исподволь, без зрительных усилий. Нечто подобное можно отметить в мозаике церкви Сан Витале в Равенне, и это важное свидетельство хронологической близости создания двух уникальных памятников искусства.»<sup>8</sup>

Это одна из ранних икон Богородицы с предстоящими святыми воинами. В дальнейшем данный тип получил широкое распространение в иконах «Собор всех святых» и «Собор великомучеников за Святую веру». Примечательно то, что тип иконографии Богородичьего цикла, появившись в Византии в VI веке, стал излюбленным типом иконографии Богородицы в народном искусстве многих стран, как православных, так и католических. Этот тип, эволюционируя по форме (в него вплетались различные стилевые особенности), содержательно оставался неизменным: в центре иконы или палиптиха восседает на троне Богородица с младенцем Иисусом на руках, а по обеим сторонам от нее стоят избранные святые воины. Эта фронтально статичная композиция являлась божественным Абсолютом, наполненная глубоким внутренним смыслом она представляла символическое знание об Истине. Иконография Богородицы с предстоящими святыми воинами была интересна как монахам-иконописцам, так и деревенским умельцам, выполняющим сюжет в живописи на стекле, резьбе по дереву, нательных иконках, выносных праздничных иконостасах, в складнях византийских и европейских стран. Позже появился еще один иконографический тип: в центре распятие, а по сторонам группы предстоящих святых воинов и великомучеников. Вероятные вкрапления и добавления к Богородичьему циклу иконографии доказывают неугасающий интерес верующих к данной композиции и желание прикоснуться к святости и благодати духовного импульса, в ней заключенного.

Византийская пластика после иконоборческого периода испытала новый расцвет, раскрывшийся в прекрасных рельефах, выполненных в различных материалах: от мрамора, бронзы, металла, слоновой кости до полудрагоценных камней и дерева. Основой этого взлета было возвращение к совершенным формам античной пластики в эпоху так называемого Македонского Возрождения X–XI веков, придавшее им новый смысл и знание<sup>9</sup>. Образ св. Георгия с VI по XI век встречается в триптихах, выполненных из слоновой кости, в качестве святого предстоящего воина перед Христом или Распятием.

Параллельно с активной завоевательной политикой ведется обширное строительство: возводятся храмы, светские сооружения и дворцы, крепости и оборонительные укрепления. Создается основа правовой науки, сохранившей свое значение до Нового времени.

Систематизаторство в первую очередь сказывается в культуре. Константинополь-центр мира, центр государственности, культуры и образованности-пытается осуществить синтез разнородных элементов на новой основе. Существенно, что в качестве таковой признается греческий фундамент, подобно тому, как греческий язык становится государственным. Это не означает отказа от римского наследия, но это определяет смену эстетической направленности. Постепенно формируются новые смысловые приоритеты: в них меньше помпезности, меньше цивилизаторских наклонностей и гражданского пафоса, отсутствует brutality. Преобладают восточная созерцательность и углубленность, рассудочность и скептицизм и одновременно любовь к роскоши, к пышному великолепию во всем том, что должно представлять Церковь и государство.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Колпакова Г.С. *Искусство Византии. Ранний и средний периоды.* – СПб.: Азбука – Классика, 2004. – С. 243–245.

<sup>9</sup> Лазарев В.Н. *Византийская живопись.* – М., 1971. – С. 111.

<sup>10</sup> Колпакова Г. С. *Искусство Византии. Ранний и средний периоды.* СПб.: Азбука – Классика, 2004. – С. 169.

Образ святого Георгия приобрел к XI веку типологические черты, концентрируя в себе свойства юного воина.

Среди памятников византийского искусства X–XIII веков нередко изображения Георгия в образе мученика. Если византийские художники изображали Георгия в образе мученика, то они помещали в его руку крест и трактовали его уже не в доспехах, а в хитоне с накинутым поверх длинным плащом. Это совсем другой иконографический тип-тип мученика, радикально отличавшийся по своему внешнему виду от воина, защитника государства.

С конца IX–X веков в византийскую иконографию широким потоком проникают образы «святых воинов», призванных оказывать покровительство базилевсу и его приближенным. В связи с этим процессом произошло постепенное вытеснение образа Георгия-мученика образом Георгия-воина.

С X века этот тип стал господствующим в иконографии святого. Византийцы отдавали предпочтение фигуре стоящего Георгия, опирающегося левой рукой на щит, в правой же, держащего копье. Изображая Георгия в виде воина, византийцы пользовались и другим типом – в одной руке Георгий держит копье, другая же его рука покоилась на рукояти меча, либо на ножнах. Иногда византийские мастера изображали Георгия с поднятым, лежащим на плече мечом. В некоторых памятниках Георгий прибегает к мечу, вместо традиционного копья, в борьбе с драконом. Известны еще два распространенных типа изображения Георгия – едущим на коне (здесь идеалом подражания явились конные скульптуры, рельефы византийских императоров) и поражающим копьем дракона.

Появление в византийском искусстве обширной воинской тематики совпадает с периодом победы в Византии феодальных отношений и эпохой энергичной военной экспансии. Военное служилое сословие, поддерживавшее «солдатских» императоров, нуждалось в новых покровителях и патронах. Так в византийское искусство пришли когорты «святых воинов», которые прочно утвердились в дальнейшем в монументальной живописи, где для них был отведен нижний регистр росписи. И в числе этих «святых воинов» пришел Георгий, сменивший одеяние и крест мученика на доспехи, копье и меч солдата.<sup>11</sup>

Из всех иконографических типов Георгия наиболее широкое распространение получило его изображение в виде всадника, поражающего копьем дракона, которое получило название «Чудо Георгия о змие». Несомненно, что «Чудо Георгия о змие» восходит к какой-то очень старой устной традиции<sup>12</sup>, которая бытовала на почве Малой Азии, где, вероятно, она впервые была облечена в литературную форму. Это должно было произойти не позднее конца IX века. Интересен не столько вопрос о литературных источниках этого иконографического типа, сколько вопрос о том, почему Георгий оказался посаженным на коня и почему именно Георгий-всадник приобрел столь большую популярность. Частичный ответ на этот вопрос был дан уже И. П. Кондаковым, который отметил, что «культ Георгия основан на значении конных армий для средневековья, которые устраивались к жизни среди борьбы с конными полчищами кочевников». «И сказания, и иконы Георгия Победоносца, поразившего змия-дракона, работали именно в ту пору, когда народы Восточной Европы оканчивали тысячелетнюю борьбу с кочевниками. Отсюда и обобщения культа Георгия, вождя, покровителя воинов, ставшего на Балканах покровителем земледелия, животных и скотоводства, кузни и мастерства у горцев Кавказа, народным героем и вождем у народов земледельческого севера, защитником от разбоя, борцом против демонов и язычников (поражает Диоклетиана – Демьянище)».<sup>13</sup> Добавим к этому, что именно в X веке Византия довела до высокой степени совершенства систему охраны своих границ, в которой решающую роль играла легкая конница. Вся граница охраня-

---

<sup>11</sup> Алпатов М. В. *Сокровища русского искусства XI–XVI веков. (Живопись)*. – Л., 1970. – С. 17.

<sup>12</sup> Веселовский А. *Народные представления славян* – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006 – С. 26.

<sup>13</sup> Кондаков Н. П. *Иконография Богоматери*. С. П., 1914. – С. 115.

лась сетью небольших наблюдательных постов, соединенных с главной квартирой тщательно продуманной системой сигнализации. Как только проносился слух о приближении неприятеля, тотчас же по всем направлениям высылались кавалерийская разведка, под прикрытием которой проводили мобилизацию. На этом возросшем значении конных армий и основывается столь большая популярность Георгия на коне. И здесь мы имеем возможность протянуть нити от рождения нового иконографического типа к той реальной исторической обстановке, в которой этот тип сложился.

Наряду с правомерными объяснениями конного образа св. Георгия Кондаковым и Лазаревым возможно еще одно: наиболее почитаемым греческим языческим богом войны был конный бог Херос, и происхождение слова герой (почитатель Хероса – херой – герой) также восходит к прославлению именно этого бога. В христианской традиции многие языческие божества пришли на службу вере православной, именно это произошло с конным Херосом, превратившимся в Византийско-православной культуре в конного святого Георгия.

В византийском искусстве XI–XII веков Георгия чаще всего изображали в виде стоящего воина, который в правой руке держит копье, левой же опирается на щит. Так как в греческих поделках из слоновой кости,<sup>14</sup> датируемых X веком, этот тип еще не выступает в полностью сложившейся форме (Георгий, чье лицо лишено индивидуальных черт, то притрагивается к мечу, то держит копье наискось), есть основание полагать, что завершение процесса его формирования относится лишь к концу X – началу XI века. Тип этот, несомненно, восходит к изображению стоящего императора на монетах Аркадия, Феодосия II, Зенона, Анастасия, Юстиниана I. В несколько видоизмененном виде встречается он и на монетах Константина Мономаха, Михаила VII Дуки и императоров из дома Комнинов. Весьма показательно, что фигуры Георгия-воина и Димитрия-воина ставятся в позу, традиционную для изображения императоров на монетах. «Здесь лишний раз убеждаешься в том, насколько важную роль играла «императорская» тематика в становлении византийской иконографии святых.»<sup>15</sup>

Сложнее обстоит дело с идейными истоками образа Георгия-драконоубийцы. Борьба всадника с чудовищем принадлежит к числу тех образов в искусстве древнего Востока, которые имели космогоническое значение и выражали идею столкновению доброго и злого начал. Такова, в частности, была и борьба Гора с Сетом-Тифоном: с Востока этот образ перешел в римское искусство, где широчайшее распространение получили изображения скачущего на коне воина либо императора, попирающего варвара. Церковь включила данный образ в божественную литургию, вложив в него символический смысл.

Изображения конных святых были особенно популярны в коптском искусстве, где даже Христа и Соломона нередко можно встретить едущими верхом на лошади. Среди почитаемых коптами драконоубийц чаще всего встречается св. Феодор. По-видимому, образ Феодора и послужил исходной точкой для образа борющегося со змием Георгия. В житиях Феодора Стратилата, зафиксированных в рукописях XI–XII веков, фигурирует то же чудо с драконом, причем святого предупреждает об опасности женщина по имени Евсевия. По-видимому, знаменитое «Чудо о змие» явилось ни чем иным, как литературной переработкой этих эпизодов, которые были прикреплены к имени Георгия. Потребность обрести лишнего конного воина толкнула агиографа IX (?) века создать нового драконоубийцу, в результате чего мученик был посажен на коня, и в руки его вложено было копье. Так, по-видимому, возник образ сражающегося со змием Георгия, который в дальнейшем вытеснил все другие иконографические типы.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Пятницкий Ю. *Синай, Византия и Русь // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки.* – СПб.: Фонд Св. Екатерины на Синае и СПб. Гос. Эрмитаж, 2000. – С. 29.

<sup>15</sup> Лазарев В.Н. *Русская средневековая живопись.* – М., 1970. – С. 71.

<sup>16</sup> Лазарев В.Н. *Византийская живопись.* – М.: Наука, 1971. – С. 170.

Древнее изображение Георгия-драконоубийцы встречаются на востоке – в Каппадокии и в Армении, иначе говоря, в тех областях, с которыми связан культ великомученика. Среди росписей пещерных храмов Каппадокии образ Георгия-драконоубийцы фигурирует неоднократно.

В росписи 28-й капеллы, как и на фреске церкви Варвары, около Эльмале Килиссе, Георгий представлен рядом с Феодором, что лишний раз указывает на близость этих «святых воинов», один из которых, по-видимому, послужил прототипом для другого. В связи с весьма частым изображением Георгия-драконоубийцы в каппадокийских фресках не лишним будет вспомнить, что именно малоазийская земельная аристократия поставляла главные кадры командного состава для византийского войска, и поэтому весьма логично, что в Каппадокии были столь популярны образы конных святых.<sup>17</sup> По-видимому, местная знать рассматривала их как своих патронов. Монахи же должны были воспринимать драконоубийц как победителей над ересью, которую символизировал дракон.

Помимо роли патрона императоров и его войска, Георгий начал выполнять с X века еще одну идеологическую функцию: он вошел в состав той группы, которая призвана была охранять Христа и Богоматерь. На таких композициях он обычно вместе с другими «святыми воинами» изображался по бокам от Христа и Богоматери. В этом отношении особенно показательно изображение «Деисуса» на триптихе из слоновой кости X века. Подобно басилевсу, восседает Христос на роскошном троне. Позади трона стоят в качестве телохранителей ангелы, а по сторонам от трона – в позе моления Иоанн Креститель и Богоматерь. В верхних регистрах боковых крыльев триптиха представлены в полном боевом вооружении «святые воины», и в их числе Георгий. Вся эта сцена навеяна торжественными приемами в тронном зале императорского дворца, когда восседавший на троне басилевс был окружен своими телохранителями.<sup>18</sup>

И тот факт, что в числе этих телохранителей оказывается и святой Георгий, лишний раз говорит о невозможности оторвать иконографию от реальной жизни.

Византийцы, относившиеся весьма подозрительно, к апокрифическим сюжетам, предпочитали изображать Георгия либо в виде пешего воина, либо в виде всадника, но без дракона. Изображения в виде всадника особенно интересны в том отношении, что они дают наглядное представление о внешности византийских воинов.<sup>19</sup>

Для критской иконографии конца XIV – начала XV веков характерен тип прописи с поклоном изображением Святого Георгия, держащего в своей руке свою голову. Прочтение данного извода возможно как принесение души святого в виде головы – символа мученичества за веру христову. В верхнем левом углу иконы изображена десница Божья, благословляющая святого воина на подвиги в грядущем.

Бытование данного типа иконографии только в ореоле Византийской школы, дает возможность провести аналогию данного сюжета с сюжетом «Усекновения головы Иоанна Предтечи» так же обезглавленного, как и св. Георгий.

Еще одним интересным произведением первых десятилетий XV века является маленькая поздневизантийская икона «Георгий Диасорит», с характерными для этого периода тонкими пропорциями, точеным силуэтом, нарядными доспехами и одедами, звучными красками. Все это – свойственно началу XV века, утончение образа и художественного языка, большая «миниатюрность» стиля и большое его изящество, и одновременно – ожившие воспоминания о классике начала XIV века – о маленьких иконках Палеологовского Ренессанса, об элегантных, богато одетых святых воинах в Кахрие Джамии. Но вместе с образностью и стилистикой раннего XV века очевидны представления, доставшиеся в наследство от XIV века: внутренняя

---

<sup>17</sup> Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М.: Северный Паломник, 2006. – С.82.

<sup>18</sup> Лазерев В. Н. Русская средневековая живопись. – М., 1970. – С. 75.

<sup>19</sup> Там же.



сосредоточенность, острота взгляда и как остаточный прием – лучи света, лежащие веером под глазами. Однако все это потеряло интенсивность, обязательную в XIV веке, и растворилось в более камерном и тонком стиле живописи позднего византийского времени, уже XV века.<sup>20</sup>

В 1453 г. турецкими войсками был взят Константинополь, и Византийская империя прекратила своё существование. Но Византийское искусство не погибло. Новым центром Возрождения «эллинского гения» стал остров Крит.

Наступила эпоха поствизантийского искусства, где ведущую роль играла Критская школа. Расцвет этой школы был подготовлен всем развитием византийского искусства XV века. Для этого периода характерно появление житийных икон святого Георгия, и икон, на которых святой воин восседает на троне, подобно византийским императорам.

В период XV–XIX вв. в греческих иконописных мастерских большим спросом пользовались деревянные иконки-складни, удобные в переездах и в сокровенном молении. До настоящего времени сохранилось достаточное количество икон этого периода. Надо отметить, что основным типом здесь является Чудо Георгия о змие. В большинстве из них Георгий изображен статно сидящим на коне, который направляется в правую сторону, торс воина анфасно повернут к зрителю, красный плащ за спиной развивается как алый стяг, напоминая о страданиях небесного воина в земной жизни. Также в критской школе этого периода встречается большое количество оплечных изображений св. Георгия и триптихи с изображением святых воинов. В последующие столетия огромную роль в существовании этой школы сыграл Синайский монастырь со своими многочисленными метохами (подворьями), разбросанными по всему Средиземноморью.<sup>21</sup>

Абсолютно невозможно характеризовать искусство поствизантийского времени как упадок художественного творчества и превращение искусства иконописи в ремесло. Все это имело место, но сохранилось большое число икон этого периода – прекрасных по качеству исполнения, с тонким художественным решением, и главное, пронизанных глубокой религиозной одухотворенностью. Искусство Критской школы – это искусство другого времени, и оно не должно сравниваться с иконами Византии в аспекте определения, где истинное искусство, а где нет.

«В иконах 15–17 вв. наблюдается повышенная чувствительность к цветовой гамме. Густые пурпурно-красные пятна одежд пламенеют на золотом фоне, зеленые позы, охряные горки и теплые тона архитектурных построений уравнивают контраст локальных цветов; а система белильных пробелов, комбинация разряженных и сгущенных почти до черноты полутонов складок связывает колорит произведения в единое целое.

Чутко отзываясь на вкусы и запросы времени, поствизантийские художники сумели создать особую художественную школу, где наряду с новым продолжали жить глубинные традиции классической греческой культуры. В сохранении этого «эллинского духа» большую роль сыграл монастырь Св. Екатерины, чьи метохи были рассадниками греческой культуры.

Обитель святой Екатерины создала особую художественную атмосферу, под обаяние которой невозможно не было не попасть. И сегодня эта особая атмосфера вечности, духовности и красоты поражает каждого, кто посещает монастырь в Синайской пустыне»<sup>22</sup>.

В монастыре находятся несколько икон святого Георгия, разных периодов создания (XIV–XVII вв.).

На Святой горе Афон существуют несколько православных монастырей, в церквях которых находятся как иконы, так и фрагменты стенописи, посвященные св. Георгию. Иконы греческих мастеров относятся к различным эпохам истории.

---

<sup>20</sup> Попова О. С. *Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы.* – М.: Северный Паломник, 2006. – С. 606.

<sup>21</sup> Пятницкий Ю. *Синай, Византия и Русь // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки.* – СПб.: Фонд Св. Екатерины на Синае и СПб. Гос. Эрмитаж, 2000. – С. 29.

<sup>22</sup> Пятницкий Ю. *Синай, Византия и Русь // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки.* – СПб.: Фонд Св. Екатерины на Синае и СПб. Гос. Эрмитаж, 2000. – С. 29.

Иконописная традиция греко-византийского мира продолжала развиваться на протяжении следующих эпох. И если в XVIII–XIX веках она, как и другие европейские школы, испытывала сильное влияние светских стилей, то для современной иконописи Греции характерна «чистота» иконографии. Греческие монахи начала XXI века пытаются передать необыкновенный колорит, приемы и техники иконописи XIV–XV веков.

### **Славянский мир.**

Когда славяне в VI веке после долгого пути переселений достигли берегов Дуная, на другой стороне реки, на Балканском полуострове, перед ними предстали еще цветущие в ту пору византийские города с грандиозными постройками, украшенными статуями и мозаичными полами, с большими храмами, стены которых были декорированы фресками и мозаиками, с богатыми некрополями, в которых покоились знатные горожане под роскошными памятниками. Перед взорами необразованных пришельцев предстала совершенно незнакомая им цивилизация, хотя и пострадавшая уже от более ранних варварских набегов, но еще стойко борющаяся за свое существование.<sup>23</sup> После неудач военного сопротивления завоевателям население древних, известных еще с римских времен городов – Сирмиума на Саве, Виминациума и Сингидунума на Дунае, Наисуса на Нишаве, Скупа на Вардаре, Ульпианы на Носовом поле, Доклей на Мораче, Салоны на Сплитском поле и многих других, менее известных, – потянулось на юг, к морю, оставляя пришельцам, окончательно утвердившимся на Балканах в VII веке, свои поселения и имущество.

Долгое время у славян не было ни попыток понять эллино-римскую культуру, ни почтения к христианским памятникам. Поселяясь в древних городах, среди полуразрушенных дворцов, они наскоро строили себе примитивные жилища из дерева и земли. Славяне принесли с собой обычаи жителей северных равнин и политеистическую, языческую религию. Должно было пройти определенное время, прежде чем, приняв христианство, они смогли включиться в новую для них культуру Средиземноморья, а затем и сами сумели создать такое искусство, которое на протяжении всего Средневековья было основным выражением их духа, а в счастливые периоды развития стало тем наивысшим достижением, на какое они вообще были способны.

В XI–XIII веках Византия расширяется за счет экспансии в страны славянского мира.<sup>24</sup>

С этого времени начинается постоянное проникновение традиций греческих иконописных школ в славянскую иконографию, наиболее устойчивое каноническое письмо характерно для южных и восточных славян. Именно здесь Византийские прописи продолжали существовать не только во время развития самой византийской империи, но и тогда, когда ее земли были колонизированы Османской империей, и стала насаждаться мусульманская религия, а православные храмы и иконописные школы уничтожались и закрывались.

Болгария и Сербия, находившиеся в непосредственной близости с Грецией, восприняли византийское иконописное письмо.<sup>25</sup> Обогащаясь новыми сюжетами и стилевыми приемами, южнославянские иконописцы привнесли в него свое специфическое миропонимание христианской образности. Славянская православная иконопись с течением времени видоизменялась в сторону изображения дольного мира, т. е. в ее образную канву все больше и больше проникали идеи человечности и демократизма.<sup>26</sup>

Конный Георгий изображается преимущественно в сцене «Чудо Георгия о змие» в иконописи славянских стран.

---

<sup>23</sup> Мак-Нил У. *Восхождение Запада: История человеческого сообщества*. – К: Ника-центр: М.: Старклайт, 2004. – С. 591.

<sup>24</sup> Джурич В. *Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония*. – М.: Индрик, 2000. – С. 19.

<sup>25</sup> Там же – С. 74.

<sup>26</sup> Лазарев В.Н. *Византийская живопись*. – М.: Наука, 1971. – С. 222.

Изображение, восходит в сюжете к апокрифическим источникам и было популярным в искусстве тех областей, которые по своей культуре ближе стояли к народным традициям, особенно в Малой Азии, Южной Италии. Значение иконографического типа Георгия-всадника без дракона не ограничивалось, однако, почитанием Георгия как патрона византийского императора и его войска. Этот образ, подобно иным изображениям Георгия, связывался в Византии, как и на Руси, с аграрными культами (начало и конец полевых работ, покровительство скоту) и различными народными поверьями.

### **Сербия.**

Сербское искусство изначально было отмечено печатью самобытности и своеобразия, с которыми оно отзывалось на происходившие в духовной жизни Византии процессы. Борясь за чистоту и строгость христианских идеалов, сербские богословы и живописцы, тем не менее, не стремились к изображению образов суровых, аскетических, отрешенных от всего плотского и материального. Художники не только превосходно владели богословской «тематикой», но и умели, подчас в простых и грубоватых образах, передавать сложную гамму человеческих переживаний, вызывающих острое, пронизывающее душу чувство реальности духовного мира<sup>27</sup>.

Понимание средневековыми сербами жизни как духовного делания, имеющего своим итогом «бесконечное и неизреченное наслаждение будущего века», закономерно выдвигало перед церковными живописцами на первый план тему Литургии в росписи храма – микрокосма, повторяющего красоту и тектонику сотворенного мира.<sup>28</sup> Образ Св. Георгия очень интересовал сербских мастеров, так как южнославянские земли постоянно находились в зоне активной опасности. Со всех сторон окружённые алчными соседями, они должны были отчётливо представлять образ зримой защиты, к которому можно было обратиться с просьбами и мольбами. В сербской живописи фигура стоящего Георгия, выделяющаяся своим особо боевым видом, обычно дается в сопровождении других «святых воинов». Нередко Георгий выступает как патрон королей в ктиторских портретах (например, на фреске в Старо Нагоричино он представлен рядом с королем Милутином и королевой Симонидой, а на фреске в Студенице<sup>29</sup> – рядом с Саввой I и Симеоном Неманей). Сербия в XIII веке сыграла огромную роль в развитии византийской живописи. Обеспечив преемственность процесса художественной эволюции, она создала условия для возникновения в византийском искусстве особого стиля, который, развиваясь по времени между комниновским и палеологовским стилем, был не переходной фазой, а особым этапом с ясными стилистическими отличиями, индивидуальными художественными особенностями. Если на время оставить в стороне роль греческих живописцев, которая безусловно была огромной и не подлежащей никакому сомнению, то нельзя не связать развитие искусства этого времени с деятельностью сербской правящей династии Неманичей. Именно она своими заказами обеспечила возможность выявления, а затем и восхождения на высшую ступень совершенства изобразительного языка искусства XIII века. Развитию его сил, культивированию и обогащению его возможностей посвятили себя лучшие мастера из тех, которые работали в ту пору на востоке Европы.

Если попытаться осмыслить и суммировать для истории византийского искусства те художественные достижения, которые XIII век приобрел в сравнении со знаниями и художественной концепцией предшествующего столетия, то живописи Сербии здесь будет принадлежать основная роль<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Лазарев В. Н. *Русская средневековая живопись*. – М.: Наука, 1970. – С. 58.

<sup>28</sup> Аlesiна Л.С., Яворская Н.В. *Искусство Югославии. Очерки*. – М., 1966. – С. 35.

<sup>29</sup> SRPSKA VMETNOST V SREDNJEJ VEKU. *Radocijs. Jugoslavija / Beograd Prva Knjizevna Komuna / Mesto*, 1982. – С. 98.

<sup>30</sup> Чиркович С. *Сербия. Средние века. Славяно-византийский свод*. – М., 1996. – С. 129.

В начале XIII века для развития национальной сербской живописи были обеспечены самые благоприятные условия. В 1217 году наследник Немани Стефан, добившись королевской короны из Рима, стал именоваться Первовенчанным королем Сербии и Приморья, а в 1219 году младший сын Немани, в монашестве Савва, сначала святогорский монах, а затем игумен родового, основанного Неманей монастыря Студеница, с одобрения никейского императора и вселенского патриарха провозгласил автокефальность сербской церкви и получил титул архиепископа, в результате чего было прекращено непосредственное вмешательство греческой Охридской архиепископии в церковные дела Сербии, а сербские архиепископы стали избираться из представителей сербского клира. В исторических условиях XIII века, когда культурное развитие Византии оказалось прерванным из-за завоевания империи латинянами, Сербия была одной из немногих православных земель, где оно могло продолжаться беспрепятственно. Это было время, когда Сербия создала свои лучшие живописные произведения, отличающиеся особым монументальным художественным языком, появление которого выделяет XIII в. в истории византийской живописи.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Трифунович Л. Югославские памятники искусства от древности до наших дней. – Београд. Југословенска књига, 1989. – С. 30–31.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.