

ОБРАЗ СВЯТОГО ЗАЩИТНИКА И ГЕРОИЧЕСКИЙ АРХЕТИП (ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

М. Г. Пивень

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению взаимосвязей топосов героических мифов и житийных историй христианских святых и проблемам «миграции» иконографических мотивов Античности в искусстве Средних веков и Ренессанса. В частности, уделено внимание развитию изобразительного мотива сражения героя с противником, олицетворяющим принципиально чуждое начало: композиционным особенностям сцен, иконографическим и пластическим решениям фигур, передаче движения, характерным атрибутам. Изобразительные принципы рассматриваются в контексте изменения семантики героических образов.

Ключевые слова: Мифологические образы; Иконография античных героев и христианских святых; Семантика изобразительных атрибутов.

ИЗУЧЕНИЕ путей и форм миграции символических образов, трансформации смыслового значения устойчивых иконографических типов изображений в истории мирового искусства давно уже входит в число ключевых вопросов искусствознания. В европейской культуре ряд символов имеет истоком античность, прежде всего — античный миф, который, в свою очередь, перекликается с древнейшими мифологическими системами Древнего Востока.

В науке существуют многочисленные методологические подходы, разнообразие которых позволяет выявлять и исследовать различные аспекты мифа — его морфологию и нарративные структуры, символику деталей и способы визуализации семантических линий. Отдельную проблему представляют изобразительные формы мифа, которые заимствуются позднейшей культурой и продолжают существовать в виде вариативного воспроизводства последующих эпох.

Сравнительное изучение мифологических систем показывает наличие единых нарративных паттернов в развитии сюжетов, повторение в них проблем, ситуаций, поведенческих моделей, сходство общей структуры пантеона, деление мира на определенные сферы (небо, землю и подземный мир), тенденцию к генеалогическому построению миропорядка и т.д.¹⁰⁰. Во многих мифологических системах появляются сюжеты, рассказывающие о космогонических процессах (отделении земли от неба, возникновении небесных тел), повествования о смерти бога, его оплакивании и воскресении, присутствуют фигуры всеобщей Матери, божественных близнецов, культурных героев, добывающих или создающих различные объекты, необходимые людям. Общность отдельных представле-

¹⁰⁰См., например: *Дьяконов И.М.* Архаические мифы Востока и Запада. М., 2004. С. 84-116.

ний и образов, проявленных в мифологических системах разных культур, позволяют говорить о наличии архетипов. Своеобразие внутреннего развития культуры — особенности адаптации сообщества к условиям среды, влияние соседних культур, уникальные культурно — исторические условия также находят отражение в развитии мифологических образов. Специфические черты все ярче проявляются по мере развития, совершенствования мифологической системы, в мифе непосредственно отражаются характерные именно для данной культуры ценностные установки, формирующиеся моральные, религиозные и эстетические ценности.

Искусство, как и миф, относится к символическим формам культуры, создание художественных образов близко к мифотворчеству. Как отмечал Э. Кассирер, «искусство именно в своих наивысших достижениях теснейшим образом срослось с мифологическим мироосмыслением»¹⁰¹. Визуализация мифа в искусстве помогает более наглядно раскрыть сущность явления, которое персонафицировано в образе. С помощью изобразительных средств иконография акцентирует внимание на самых важных аспектах мифологического образа, проявляет, визуализирует их. Неотъемлемой частью образа, раскры-

¹⁰¹ Кассирер Э. Сущность и действие символического понятия // Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. М.; СПб., 2004. С. 405.

вающей его смысл, становятся атрибуты персонажа, со временем принимающие форму эмблематического знака.

Мифологический образ с развитием искусства как формы культуры становится образом художественным, переживает процесс авторских интерпретаций, эволюционирует к символическому и аллегорическому изображению. При этом, по словам В. Л. Цымбурского, «явление мифа в искусстве — это всегда вписывание его структуры в какой-то из жанров, представляющий устоявшиеся способы трактовки мифа. Миф в искусстве, в том числе пришедший в него извне (из истории, религии и т. п.) помимо прочих мифологем непременно включает мифологемы жанра»¹⁰².

К числу ключевых архетипов разных культур относится образ героя, наделенного частью сверхъестественной силы. Герои-полубоги в мифах помогают богам, совершая действия, направленные на гармонизацию мира, становятся основателями городов и значимых культовых празднеств, почитаются в качестве защитников, и их образы занимают в изобразительном искусстве особое место.

¹⁰²Цымбурский В.Л. Александр –Алакандрус – Елахантре (к диахронной структуре мифа о Парисе) // Образ — смысл в античной культуре. М., 1990. С. 226.

По словам Е.М. Мелетинского, «превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этический аспект»¹⁰³. Так, в греческом мифе ключевым моментом становится смена власти божественных поколений, космогоническая борьба антропоморфных богов – олимпийцев и помогающих им героев с титанами, поэтапное освобождение мира от власти порождений земли и подземных вод, ассоциирующихся с хаосом, и «исполненных беспорядочности, диспропорции и дисгармонии, доходящей до прямого уродства и ужаса»¹⁰⁴.

Мотивы борьбы со змееподобными существами (морскими или подземными монстрами, иногда крупными земноводными), олицетворяющими зло, символизирующими разрушение и бесплодность, существуют также в египетской, шумеро–аккадской, финикийской, древнееврейской, индийской и китайской космогонических традициях, содержатся в сагах Северной Европы.

Главные черты любого героя — доблесть, проявляющаяся в военных подвигах, мудрых решениях, благородство рождения, поступков, и смерти в конце пути¹⁰⁵.

¹⁰³ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 169.

¹⁰⁴ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 44.

¹⁰⁵ См.: Савостина Е.А. Миф и культ героя // Жизнь мифа в античности. М., 1988. С. 98-115.

Лорд Рэглиан охарактеризовал индоевропейский повествовательный паттерн, состоящий из ряда типичных событий, формирующих жизнь героя — от подробностей рождения до обстоятельств смерти¹⁰⁶. Типичные черты героических мифов исследовали также О. Ранк, Д. Кемпбелл, и др., объясняя их универсальность единством принципов мифотворчества, коренящихся в общечеловеческих свойствах психики¹⁰⁷.

При этом характер и подвиги каждого героя специфичны, уникальны и эпизоды мифологического повествования. В каждом мифе паттерн героя используется в границах определенной проблематики, формирующей семантику образа. Комплекс героических сюжетов связан с активными действиями, преодолением внешних угроз, стремлением добиться определенного результата — одержать победу над противником, ценой приложения невероятных усилий создать или добыть необходимые объекты.

¹⁰⁶Как правило, герой, имеющий царское происхождение, бывает отлучен от наследования престола, и должен пройти через изгнание, странствия, ряд испытаний, завершающихся победой над могущественным врагом, которая дает право на восстановление и утверждение его статуса. См.: *Lord Raglan. The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama* by Lord Raglan. Dover Publications, 1936.

¹⁰⁷См. на русском языке, например: *Кэмпбелл Дж.* Герой с тысячей лицами. Миф, архетип, бессознательное. Киев, 1997; *Ранк О.* Миф о рождении героя. М., 1997.

Иконографические элементы служат средством визуализировать связь героев с божественными фигурами, акцентировать некоторые смысловые детали повествования об их достижениях. Я. Э. Голосовкер видел в построении мифа особый принцип — логику мифа, часть которой — «логика чудесного», «имагинативная логика», имеющая собственные категории, и следующая своим законам. Логическим основанием, порождающим любое чудесное действие или чудесное свойство, является «абсолютная сила творческой воли, желания, т. е. творческой фантазии»¹⁰⁸. Так, если герою необходимо переместиться на значительное расстояние, либо совершить сложное деяние, сразиться с более могущественным противником — логично возникновение предметов, которые помогают ему в этом (например, Персей, отправляющийся за головой Медузы, получает от нимф крылатые сандалии, шапку-невидимку и заплечную сумку, а от Гермеса кривой стальной меч).

Специфику героических образов определяет и характер концептов судьбы и смерти, складывающихся в условиях разных культур. Герои в греческих мифах были призваны упорядочивать мир, выполняя волю богов на земле, наделялись непомерной силой и могучей волей, которые, однако, вступали в противоречие со смерт-

¹⁰⁸ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987.

ной природой человека и роковой неизбежностью судьбы¹⁰⁹. В античной культуре даже исторические персонажи, становясь легендарными образами, впитывают героические черты.

В искусстве Греции сложились основные типы образительных форм и иконографических принципов воплощения мифических образов, которые оказались чрезвычайно влиятельными и в римский период, и в постантичных культурах. Концепция героя максимально ярко проявилась в греческом образе «отвратителя бедствий»¹¹⁰ Геракла (в римской традиции именовавшегося Геркулесом), совершившего подвиги, величие которых позволило ему занять место среди бессметных богов. Значительная часть этих подвигов представляет истории освобождения разных местностей от обитавших в них сверхъестественных существ, несущих угрозу спокойствию и мирной жизни людей.

В литературных текстах, передающих фабулы мифов, специально подчеркивается неуязвимость грозных

¹⁰⁹См. *Тахо-Годи А.А.* Судьба как эстетическая категория (об одной идее А.Ф. Лосева) // *Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф.* Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999. С. 383; *Горан В.П.* Идея судьбы и зарождение личностного самосознания в древних культурах Месопотамии, Египта и Греции // *Понятие судьбы в контексте разных культур.* М., 1994. С. 76-83.

¹¹⁰Так герой назван в поэме «Щит Геракла» (перевод О.П. Цыбенко). Цит по: *Гесиод.* Полное собрание текстов. М., 2001. С.77.

хтонических порождений. Так, Диодор сообщает, что рожденный Тифоном Немейский лев «был сверхъестественных размеров, неуязвим ни для железа, ни для меди, ни для камня: одолеть его можно было только силою рук»¹¹¹. В ряде произведений искусства, от чернофигурной вазописи до рельефов на алтарях и саркофагах, изображение этого подвига демонстрирует тесный телесный контакт борющихся человека и зверя.

Лернейская Гидра также «казалась неуязвимой, и не без основания, поскольку раненая часть тут же становилась сильнее вдовое»¹¹².

В большинстве случаев, сражаясь, герой использует палицу (Илл. 21). Отметим важное, на наш взгляд, качество этого атрибута Геракла — рукотворность происхождения. Она не чудодейственный божественный дар (как кривой меч или крылатые сандалии Персея), а созданное самим героем оружие, подчеркивающее самостоятельность его фигуры: «Геракл получил от Гермеса меч, от Аполлона — лук и стрелы»¹¹³, от Гефеста — золотой

¹¹¹ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека: Книги IV-VII. Греческая мифология. СПб., 2005. С. 100.

¹¹² Там же.

¹¹³ Лук и стрелы часто оказываются связанными с негативным контекстом в судьбе Геракла. Согласно тексту Диодора Сицилийского, именно от стрел, выпущенных героем в состоянии безумия, погибли дети Геракла от Мегары. Стрела, ранившая кентавра Несса, стано-



Илл. 21: Терракотовый рельеф с изображением Геркулеса, сражающегося с Лернейской гидрой. Рим, ок. 50 до н.э. 74,5 x 57,5 см. Музей Торвальдсена, Копенгаген.

панцирь, от Афины — плащ; дубину же он сам вырубил себе в Немейском лесу»¹¹⁴.

вится причиной собственной гибели героя.

¹¹⁴Аполлодор (II; IV, 11). Цит. по: *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. М., 1993. С. 33.

Во всех сказаниях о Геракле подчеркиваются его неординарные физические качества — высокий рост, могучая сила. Хотя в отдельных текстах упоминается защитное облачение (см., например, поэму «Щит Геракла»), в изобразительном искусстве предпочитали представлять его фигуру с обнаженным торсом, чтобы зритель мог видеть напряженную работу мышц в момент сражения.

Л.И. Таруашвили определяет статуарность позы греческих героев, присущую им тектоническую экспрессию (способность крепко и прочно стоять на ногах, сохранять вертикальное положение) как ключевую эстетическую сущность героического образа¹¹⁵. Почувствовать прочность занятого в пространстве положения позволяет постановка фигуры с выставленной вперед опорной ногой. В изображениях Геракла повторяются иконографические черты, не оставляющие у зрителя сомнений в исходе поединка — захват, фиксация противника с помощью опоры на него, ширина размаха руки с оружием.

Сложившаяся в Древней Греции иконографическая традиция сохраняется и в римском искусстве. Утраченные элементы не позволяют установить характер сюже-

¹¹⁵ *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М., 1998.

та, связанного со статуей сражающегося Геркулеса из собрания Капитолийских музеев (копия с оригинала конца 4 в. до н.э.)¹¹⁶, но главная узнаваемая иконографическая черта в ее решении сохранена — это мощное движение бойца, наносящего противнику сокрушительный удар¹¹⁷.

Наиболее часто Геракл изображен в момент начала действия — движение показывает мускульные усилия силача, и оставляет зрителю возможность домыслить финал сюжета. Очевидно, в выборе временного отрезка повествования в силу вступали и эстетические критерии, связанные с нежеланием визуализировать жестокость убийства и кровавое зрелище смерти живого существа. Известный греческий поэт так описывает изображение сюжета «Геракл и Тиадамант»: «Тащит быка подъяремного, поднял дубину, — убийства ж / Сцену ужасную нам он [художник — М.П.] не хотел показать»¹¹⁸.

В более индивидуализированных изображениях, как «Безоружный Геракл» Лисиппа отсутствие атрибутов используется для создания особой, исключительной психо-

¹¹⁶Капитолийские Музеи, инв. № МС0205.

¹¹⁷Мотив занесенного орудия можно видеть и в других сюжетах античного искусства, например, в изображениях вакханок, убивающих Пенфея в стеной росписи триклиния Дома Веттиев в Помпеях (60-79 гг.) — своеобразная интерпретация концепции утверждения порядка, устанавливаемого божеством, в борьбе с противящимися этому порядку.

¹¹⁸Античные поэты об искусстве. СПб., 1996. С. 66.

логической характеристики образа. Об этом свидетельствуют высказывания античных поэтов. Гемин обращается с вопросом: «Где ж, о Геракл, у тебя огромная палица, шкура / С гривой Немейского льва, стрелами полный колчан? Где же и грозный твой вид?»¹¹⁹ Ему вторит Филипп: «Где твоя львиная шкура, где грознозвучающий стрелами / Лук, где дубинка в комле, страшная диким зверям?»¹²⁰

В культуре классической Греции богатырь Геракл мыслился образцом для олимпийских атлетов. Так, победитель состязаний 408 г. до н.э. Пулидамант из Скотуссы без оружия одолел могучего льва, следуя примеру Геракла, и на пьедестале его статуи был изображен сюжет единоборства со зверем¹²¹.

Желая подчеркнуть декларируемую родственную связь с героем и подобие ему в воинских заслугах, иконографию Геракла использует Александр Македонский (а впоследствии — императоры Древнего Рима), украшения шлемов в виде головы льва можно видеть на изображениях римских легионеров. С походами Александра и

¹¹⁹Там же. С.65.

¹²⁰Там же. С. 66.

¹²¹Павсаний (6. 5.7). *Павсаний*. Описание Эллады. М., 2002. Т. 1. С. 404. Подробнее о рельефе пьедестала статуи Пулидаманта см.: Barringer J.M. Art, myth, and ritual in classical Greece. Cambridge, 2008. P. 47-48.

расширением Римской империи усиливается начавшееся ранее распространение визуальной мифологической образности на Востоке.

Элементы иконографии Геракла на ранних порах можно встретить в изображениях буддийских бодхисаттв в Центральной Азии и соседних регионах. Так, Ваджрапани, один из охранителей, окружающих Будду, изображался в Индии с наброшенной на голову шкурой льва и булавой конической формы. В формирующейся изобразительной традиции некоторое время сохранялись мотивы обнаженной фигуры и особенности телосложения с развитой мускулатурой, впоследствии видоизмененные. В буддийском искусстве Китая близкие иконографические черты принимают божества-хранители Локапалы и стражи закона. Наконец, голова, обтянутая звериной шкурой, и булава становятся приметами ряда найденных статуэток воинов династии Тан — фигур символических стражей и защитников гробниц.

В процессе миграции иконографических типов на Восток отдельные элементы опускались или подвергались трансформации. Претерпевали видоизменение фигуративные формы атрибутов, происходило разделение элементов атрибутивного комплекса, которые продолжали обособленное существование в изобразительной тра-

диции. Так, львиная шкура Геракла иногда заменяется шкурой тигра; в отдельных изображениях сакральных защитников сохраняется изображение оружия в форме булавы, в других — шкура с головы хищника, заменяющая шлем¹²².

Образы героев воспроизводились греками на специальных посвященных рельефах, изображались на монетах полисов. И после своей физической смерти заступники порой являлись потомкам во сне, могли оказывать помощь в битвах, внезапно появляясь среди воинов на поле брани. История сохранила легенды о впечатляющих эпизодах эпифании известных мифических героев в кульминационные моменты кризисных ситуаций и исторических битв (например, во время Персидских войн). Так, по свидетельству Павсания, в битве при Марафоне (490 г. до н.э.) «явился некий по виду человек, по одежде крестьянин; убив многих варваров плугом, он после этого подвига исчез. Когда афиняне обратились к богу с вопросом, он им ничего не изрек, только повелел почитать героем Эхетлея»¹²³. В тексте «Описания Эллады» также содержится экфрасис, описывающий картину По-

¹²²*I-Tien Hsing, Crowell W. G. Heracles in the East: The Diffusion and Transformation of His Image in the Arts of Central Asia, India, and Medieval China // Asia Major. Third Series. 2005. Vol. 18. No. 2. P. 103-154.*

¹²³*Paus. (1. 32. 5). Цит. по: Павсаний. Указ. соч. М., 2002. Т. 1. С. 84.*

лигнота из Пестрой Стои со сценой сражения при Марафоне, где изображен Тезей «как будто он поднимается из земли»¹²⁴. Плутарх упоминает, что «многим воинам, сражавшимся с персами при Марафоне, явился Тезей в полном вооружении, несущийся на варваров впереди греческих рядов»¹²⁵.

Геродот, в свою очередь, рассказывает удивительную историю Эпизела, который лишился зрения, «не будучи поражен ни мечом, ни стрелой», увидев во время сражения призрак тяжело вооруженного воина огромного роста, борода которого закрывала весь щит¹²⁶. По свидетельствам ряда античных историков, локрийцы победили жителей Кротона с помощью вмешательства героев Диоскуров — «на обоих флангах видели участвовавших в битве двух молодых людей необычайно высокого роста, одетых в алые воинские плащи, на белых конях и в доспехах, не похожих на доспехи остальных воинов; их видели только до тех пор, пока длилась битва»¹²⁷.

Собранные Хорхе Браво свидетельства о героических эпифаниях показывают, что образ героя имел ряд устойчивых иконографических черт, которые отражены

¹²⁴Raus. (1. 15. 3). Указ. соч. М., 2002. Т. 1. С. 48.

¹²⁵Плутарх. Тезей (35).

¹²⁶Геродот (VI; 117).

¹²⁷Юстин (XX; 3; 8). Цит. по: Юстин Марк Юниан. Эпитома сочинения Помпея Трога «Historiarum Philippicarum». М., 2005. С. 152.

и в изображениях на вотивных рельефах. Герои–воины часто изображались в амуниции гоплита, а одним из главных атрибутов, сопровождающих их, становится конь всадника¹²⁸. Мотивы движения придают образу динамизм, готовность к решительному и быстрому действию: лошадь часто изображается в оживленном состоянии, переступает, словно не желая стоять на месте (рельеф, посвященный герою Алексимахосу, Берлинские музеи), или поднимается на дыбы, как на вотивном рельефе из Кум (V в., Берлинские музеи). В последней из упомянутых композиций мотив гарцевания коня в сочетании с развевающимся плащом всадника подчеркивают энергичное движение героя, а изображенные над донаторами щит и шлем намекают на его роль в качестве защитника живых.

Павсаний приводит и рассказ о том, как появление в лагере лакедемонян вооруженных юношей в шлемах, «в белых хитонах, в пурпурных плащах, верхом на прекрасных лошадях» было воспринято присутствующими как явление Диоскуров¹²⁹.

В случаях, когда речь идет не об уникальных сюже-

¹²⁸ *Bravo J. Heroic Epiphanies: Narrative, Visual, and Cultic Contexts // Illinois Classical Studies. Chicago, 2004. Vol. 29: Divine Epiphanies in the Ancient World. P. 72.*

¹²⁹ *Paus. (4. 27. 1-3). Цит. по: Павсаний. Описание Эллады. М., 2002. Т. 1. С. 308.*

тах, а о повторяющихся мотивах эпифании героев, иконография вотивных рельефов носит общий характер. Дж. Салапата в диссертации, посвященной исследованию терракотовых вотивных рельефов Лаконики отмечает, что личность конкретного героя идентифицируется в них не через изображение, а с помощью почитательной надписи¹³⁰.

* * *

Христианство заново творит мир, цивилизуя его — из хаоса языческого создает образ Града Божьего. Изображения в раннехристианских катакомбах показывают, что адаптация античной иконографии к новой образной системе началась еще до Миланского эдикта 312 года — новую семантику принимают изображения Орфея, переосмысливается образ Геркулеса. Позже иконографические черты Зевса–Юпитера адаптируются к изображениям христианского Бога Отца и Христа–Пантократора. Тексты Священного Писания включают ряд героических топосов, восходящих к мифу, а сама структура Евангелий близка сочинениям в жанре античного энкомия¹³¹.

¹³⁰ *Bravo J.* Op. cit. P. 70.

¹³¹ См. *Keiñc Д.Б.* *Imitatio Christi* и жанровые особенности Евангелий // *Одиссей. Человек в истории: Imitatio Christi в религиозной культуре Средневековья и раннего Нового времени.* М., 2015. С. 75-99.

Герои Ветхого Завета укрощают свирепых хищников, побеждают исполинов, но определяющим фактором их свершений становится божественная воля, помощь, дарованная свыше. Наглядным подтверждением силы божественного провидения явился образ отрока Давида, победителя гиганта–филистимлянина Голиафа. Начиная с ранневизантийского периода, во многих изобразительных нарративах, иллюстрирующих историю Давида, сцене сражения с Голиафом предшествуют эпизоды борьбы с медведем или львом: защитник для стад своих во дни мирной жизни становится защитником–воином. В уста Давида вложены следующие слова: «Когда, бывало, приходил лев или медведь и уносил овцу из стада, то я гнался за ним и нападал на него и отнимал из пасти его; а если он бросался на меня, то я брал его за космы и поражал его и умерщвлял его. . . Господь, Который избавлял меня от льва и медведя, избавит меня и от руки этого Филистимлянина»¹³².

Иногда в единоборстве со львом атрибутом Давида служит дубинка. Так, в изображении на византийском серебряном блюде (629–630 гг.) (Илл. 22)¹³³ иконо-

¹³²1 Цар. 17:34–37.

¹³³Серия блюд, иллюстрирующих историю Давида, создана во времена императора Ираклия (610–640), о чём свидетельствует клеймо на обратной стороне изделий. Блюда были найдены на Кипре в 1902 г.



Илл. 22: Византийский мастер (Константинополь). Давид, сражающийся со львом. 629–630. Серебряное блюдо. 13.9 x 2.4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

графическое решение сцены напоминает картины подвигов Геракла – Геркулеса, которые также изображались византийскими мастерами в VI–VII вв.¹³⁴ В изображении сцен поединка с Голиафом часто использованы похожие мотивы — Давид заносит правую руку с пращей, поражая кажущегося неуязвимым противника¹³⁵, а за-

¹³⁴ Византийское серебряное блюдо с изображением сцены борьбы Геркулеса с Немейским львом хранится в собрании Национальной библиотеки Франции.

¹³⁵ «И выступил из стана Филистимского единоборец, по имени Го-

тем обезглавливает врага его же собственным огромным мечом. Художниками, иллюстрировавшими манускрипты, традиционно подчёркивались различия в размерах фигур Давида и Голиафа.

Помимо ветхозаветных образов, на место языческих героев приходят образы христианских святых. В христианской агиографической традиции находят место мотивы изгнания вредоносных животных, избавление от иноземных вторжений, спасение от драконов и других змееподобных существ. Противоборство с темными силами принимает и форму экзорцизма, и обращения в бегство врагов-язычников. «Образ Святого Георгия, побеждающего дракона, говорит о человечестве и человеческой культуре в целом, а не только о конкретных традициях и религиозных обрядах, разбросанных по разным частям мира»¹³⁶.

лиаф, из Гефа; ростом он — шести локтей и пяди. Медный шлем на голове его; и одет он был в чешуйчатую броню, и вес брони его — пять тысяч сиклей меди; медные наколенники на ногах его, и медный щит за плечами его» (1 Цар. 17:4-7). Подробности библейского описания показывают различия как в силах противников, так и в их вооружении и степени защищённости в момент боя. Это очевидное неравенство делает подвиг юного Давида, выступившего против покрытого броней гиганта, «воина от юности своей», ещё более удивительным.

¹³⁶ *Morabito P.M. Saint George and the Dragon: Cult, Culture, and Foundation of the City // Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture. 2011. Vol. 18. P. 138.*



Илл. 23: Рогир ван дер Вейден. Святой Георгий и дракон. Ок. 1432-1435. Дерево, масло. 15.2 x 11.8 см. Национальная галерея, Вашингтон.

Святой Георгий, и другие святые воины — Дмитрий Солунский, Феодор Тирон, святой Мина в восточно-христианской иконописной традиции (а позднее часто и в западной живописи, см. Илл. 23) изображаются в образе всадника с копьем в руке. В византийской житийной легенде святые Косма и Дамиан появляются в образе всадников, чтобы защитить от «начальника зла» (дьявола) воззвавшую к ним женщину¹³⁷.

¹³⁷ Жизнь и деяния святых бессребреников Космы и Дамиана // Византийские легенды. Л., 1972. С. 9.

Сравнение описаний героических эпифаний античности с житийными текстами, повествующими о помощи святым, и их изображениями в искусстве позволяет выявить общие топосы и близкие иконографические черты. В иконописных композициях развеваются алые плащи, передавая стремительность движения всадников, торжествующих над поверженным противником. (Образ всадника перед пешим сам по себе оставляет впечатление триумфальности).



Илл. 24: Рельеф стеллы Дексилеоса. Ок. 390 до н.э. Музей Керамика, Афины.

Изображения святых воинов продолжают традицию визуализации архетипа героя-защитника, известную по

рельефу стеллы Дексилеоса, ок. 390 до н.э., прославляющей подвиг молодого афинянина (Музей Керамика, Афины) (см. Илл. 24).

По легенде, святой Георгий спас царскую дочь и освободил обитателей ливийского города Силены от грозного дракона, поражавшего смертоносным дыханием. В житийном тексте зафиксирован жест, призванный устрашить врага. «Георгий вскочил на коня и, осенив себя крестным знаменем, дерзко бросился вперед навстречу наступавшему дракону. Грозно потрясая копьем и препоручив себя Богу, воин нанес дракону тяжелую рану и поверг его наземь...»¹³⁸ Обращает на себя внимание сходство с иконографией античных героев: в Антиохийской истории — когда христиане осаждали Иерусалим Георгий явился «облаченный в сияющие белизной доспехи, отмеченные красным крестом»¹³⁹.

В одном из преданий о чудесах Димитрия Солунского святой явился в образе всадника на белом коне болгарскому царю Калояну (1197-1207), готовившемуся захватить Фессалонику. Проснувшись со смертельной раной, царь поведал о том, что это Димитрий ударил его

¹³⁸ *Иаков Ворагинский*. Золотая легенда / Вступ. статья и коммент. И.В. Кувшинская. Пер. с лат. И.И. Аникьев, И.В. Кувшинская. М., 2017. Т. 1. С. 346.

¹³⁹ Там же. С. 349.

копьем в сердце. В другой, более ранней истории, святой появился во время охоты болгарского царя Радомира, одним ударом сбросил его с коня и пронзил копьем, а затем стал невидим.

Таким образом, архетип защитника, обладающего сверхъестественной силой, сохраняется и в христианскую эру. Но христианская картина мира, где главенствует сила не физическая, а духовная, трансформирует его образ. В христианской культуре все, что связано с телесностью, имеет второстепенное значение, богатырская мощь, любвеобильность и плодовитость, присущая многим античным героям, сменяется ценностью аскетизма, целомудрия, и страдания плоти: христианские идеалы переносят акцент с борьбы со внешним злом на борьбу с пороком и искушениями в собственной душе.

Способность творить чудеса, в том числе, побеждая угрожающих монстров, в большинстве случаев также приобретается ценой аскетизма, подавления всех требований тела, и особенно ценой перенесения физических страданий и принятия мученической смерти. Часто победа не является следствием применяемых невероятных физических усилий, а принимает характер чуда. Физическая слабость противостоящего злу не определяет исхода противостояния — силу правому дают вера и божья по-

мощь. Закономерно, что источником чудесной силы становится не живое могучее тело, а мощи святого, а в изображениях святых место трофеев занимают атрибуты мученичества: орудия убийства и пыток, либо изображения поврежденных мучителями частей тела. Так, дубина фигурирует в качестве атрибута Апостола Иуды (Фаддея), поскольку согласно одной из житийных версий, апостол погиб от удара, нанесенного с помощью этого предмета.

Победа достигается не экспансией и битвой, но жертвенностью. Сам Христос, по определению Августина, «Victor quia victima» — победитель, принесший в жертву собственную жизнь. В «Мистическом Рождестве» Сандро Боттичелли (Национальная галерея, Лондон) отсутствует выраженное действие, направленное на демонические силы — самим рождением младенец Христос побеждает силы зла: поверженные демоны, пронзенные своими же острыми крюками, бессильно увязают в расщелинах земли.

В легендах христианского Средневековья победительницами, преуспевающими в борьбе с демоническими силами, становятся и женщины¹⁴⁰. Наделенные свято-

¹⁴⁰Чертами воинственности в античной мифологии наделены некоторые богини, и смертные женщины. Они участвуют в гигантомании, в эпических сражениях наравне с мужчинами, но сила христианских святых жен и дев иного характера.

стью помыслов и деяний, и вооруженные крестом и святой водой, эти воительницы безбоязненно противостоят демонам и чудовищам. Так, Святая Маргарита антиохийская, сотворяя крестное знамение, вступает в единоборство с самим дьяволом («схватила дьявола за голову, повергла наземь перед собой»¹⁴¹).

Интересен и пример Марфы, которая из евангельской хозяйки, хлопотавшей, радушно принимая в своем доме Христа, в западной средневековой традиции превратилась в подвизавшуюся в Галлии святую проповедницу, чьим подвигом стало приручение дракона. В «Золотой легенде» подробно описан устрашающий облик монстра: «наполовину зверь, наполовину рыба, толще быка и длиннее коня. Его зубы были как меч, и остры как рога»¹⁴². Рожденное от Левиафана и зверя Онаха чудище, прозванное Тараском, таилось в глубинах вод, пожирало путников и топило корабли. Повествование акцентирует и видимую неуязвимость чудовища («по бокам как двойным щитом был защищен броней»). «Марфа окропила его святой водой и показала ему крест, после чего дракон сделалася кротким как агнец. Святая Марфа связала его своим посохом, и народ убил дракона копьями и

¹⁴¹ *Иаков Ворагинский*. Указ. соч. Т. 1. С. 63.

¹⁴² Там же. С. 115.

камнями»¹⁴³. По мнению современных исследователей, в подобных нарративах образ дракона в переносном смысле может иметь множество значений: социальные беды, темную сторону человеческого бытия, бесплодную пустыню, нехристианские верования, наконец, самого дьявола¹⁴⁴.

Своеобразную интерпретацию мотив кроткой победительницы нашел в легендах о единороге, свирепость которого может укротить лишь невинная дева.

Космогоническое значение мотив торжества света над тьмой приобретает в образе главного эсхатологического сражения, описанного в «Откровении» Иоанна Богослова. Победа античного героя над хтоническими персонажами мыслится как окончательная, но отдельные победы святых над дьяволом и его помощниками носят временный характер до момента решающей битвы, где главной фигурой должен стать князь небесного воинства Архангел Михаил, победитель «древнего змия» в начале веков и Антихриста «в конце вселенной»¹⁴⁵. В «Откровении» Михаил и ангелы его сражаются против от-

¹⁴³ *Иаков Ворагинский*. Указ. соч. Т. 2. С. 116.

¹⁴⁴ *Daas M.M.* From Holy Hostess to Dragon Tamer: The Anomaly Of Saint Martha // *Literature and Theology*. Vol. 22. № 1. (March 2008). P. 11.

¹⁴⁵ См.: *Добиаш-Рождественская О.А.* Культ Св. Михаила в латинском средневековье. V-XII в. Петроград, 1917.

павших от воинства небесного и дракона, покуда «не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную»¹⁴⁶. Низверженный дракон дает власть выходящему из моря зверю, тератоморфностью образа не уступающего порождениям Геи: «с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его — имена богохульные. Зверь . . . был подобен барсу; ноги у него — как у медведя, а пасть у него — как пасть у льва»¹⁴⁷.

Опубликованные в последние годы работы Л.И. Таруашвили показывают, как со сменой мировоззренческих парадигм изменились тектонические представления о сакральном образе¹⁴⁸. Тела богов в античной поэзии воспринимаются как плотные и тяжелые, в христианской же традиции складывается представление о божественном и священном как легком, бесплотном, способном к полету.

Характерно для христианства также более последовательное ценностное противопоставление земного и

¹⁴⁶Откр. 12: 8-9.

¹⁴⁷Откр. 13: 1-2.

¹⁴⁸*Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М., 1998; Он же. Гомер в зеркале новоевропейских переводов. М., 2013.

небесного, ассоциирующегося с божественным. В этом контексте интересно сравнение видений о явлении героев и святых. В итальянской живописи XV в. появление святых помощников и спасителей визуализируется часто через мотив летящей или парящей фигуры (о том, что явление происходит после земной кончины святого, обычно свидетельствует золотой диск нимба), в то время как упомянутая выше картина из экфрасиса Павсания предполагала появление героя «из земли».

Принципиально иным, нежели в Античности, складывается и отношение к «образам чуждой силы» в христианской культуре, более радикальным становится разделение между темным и светлым началом.

В античной мифологии часть хтонических сил в результате подчинена восторжествовавшим высшим богам, и их энергия при необходимости может быть использована олимпийцами¹⁴⁹. В христианстве же божественное и демоническое принимают характер полного антагонизма и несовместимости, зло не может быть поставлено на службу добру и Богу, само его существование лишь подчеркивает величие Блага.

Очевидно, вследствие этой несовместимости тесный

¹⁴⁹ *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа... С. 109.

контакт в иконографии противоборства божественных и демонических сил ярко проявлен лишь в случае демонической агрессии. Так, изображения сцен искушения Святого Антония устрашают зрителя отталкивающими образами демонов, нападающих на святого, хватающих его за волосы и одеяния, или даже приподнимающих его над землей.

На атрибутивном уровне копье святых воинов и архангела Михаила — орудие не только грозное, но и сводящее к минимуму соприкосновение между фигурами, олицетворяющими мир божественный и противоположный ему мир тьмы и демонических сил. Иногда ангелы, помогающие Св. Михаилу, вооружены луком и стрелами, также позволяющими избежать приближения к оскверненному злом существу.

Святые воины и даже святые жены также используют копье¹⁵⁰ или его подобия. Так, Св. Маргарита в миниатюре, иллюстрирующей часослов (Нидерланды, II четв. XV в.), поражает дьявола с помощью длинного шеста, увенчанного крестом¹⁵¹. (см. Илл. 25).

¹⁵⁰В некоторых произведениях живописи Св. Георгий использует также меч, а в вариантах цикла из нескольких композиций, развернутых повествований, оба вида оружия - как в сценах с ветхозаветным Давидом. Таковы, например, «Святой Георгий и дракон» и «Триумф Святого Георгия» Витторе Карпаччо.

¹⁵¹Британская библиотека, Лондон. MS 2846 f. 48 v.



Илл. 25: Святая Маргарита. Иллюстрация в манускрипте. Нидерланды, втор. четв. XV в. Британская библиотека, Лондон. MS 2846 f. 48v.

Частным вариантом эсхатологической битвы становится повсеместная и повседневная борьба светлых и темных сил за душу человека. Физические, пространственные аспекты противоборства переходят в абстрактно - символическую форму противостоящих воздействий на объект: ареной борьбы ангелов и демонов становится человеческая душа, а итог этой борьбы выражается в посмертной судьбе человека. Этот аспект соперничества добра и зла наглядно отражен в литературной и визуальной традиции позднего Средневековья в различных

версиях дидактических сочинений на тему «Искусство умирать» и иллюстрациях к ним.

В эпоху Возрождения и библейская история, и история древнего Рима воспринимались как хроники событий, предшествовавших пришествию Христа, а в пластических искусствах отмечается процесс взаимопроникновения сложившейся христианской и античной иконографии. Изображения персонажей Ветхого и Нового Завета, аллегорические фигуры все чаще решаются мастерами в духе *all'antica*. Так, иконографическое сходство с фигурой Геракла — Геркулеса имеют изображения персонификации Добродетели Силы, созданные мастерами пизанской скульптурной школы XIII в. Иконографическая связь образа Силы (*Fortitudo*) с Геркулесом в итальянском искусстве будет присутствовать и в дальнейшем (достаточно вспомнить карту с изображением мужской фигуры Силы из серии «Таро Висконти-Сфорца» из коллекции Библиотеки Моргана (Илл. 26)). Геркулеса можно видеть и в рельефах, украшающих городские здания Флоренции, в том числе культовые постройки (рельеф «Геркулес и Какус» в скульптурном убранстве Кампанилы, группы «Геркулес и кентавр», «Геркулес и Немейский лев», «Геркулес и Антей», «Геркулес и Гидра» на Порте делла Мандорла собора Санта Мария дель Фьори).



Илл. 26: Образ Силы (Fortitudo) из серии «Таро Висконти-Сфорца» (Библиотека Моргана)

Среди фигур на панелях, обрамляющих повествовательные рельефы бронзовых «Райских врат» Лоренцо Гиберти представлен ветхозаветный богатырь Самсон (ок. 1436), изображенный в виде обнаженной фигуры атлетического сложения. Но если нагота Геркулеса (чья героическая жизнь и смерть истолковывались мифографами как прообраз христианского мученичества), служила символом его физической мощи, нагота Самсона, понимавшегося как прообраз Христа, становится метафорой

его открытости и смирения перед Богом. Образ Самсона, созданный Гиберти также визуально ассоциировался с Христом с рельефа на Северных вратах того же Баптистерия (1403-1424), что иллюстрирует поиск типологических параллелей между фигурами Ветхого и Нового Завета, с одной стороны, и между языческими героями и христианскими мучениками, с другой¹⁵².

Порой сходство атрибутов разных по характеру персонажей определяло принцип иконографических заимствований. Так, использование иконографии Давида в отдельных изображениях Меркурия начинает развиваться после появления в Италии копий «Мифологической библиотеки» Аполлодора. Параллель с ветхозаветным героем возникла из-за упоминания о том, что помогая возлюбленной Зевса Ио, Гермес «убил Аргоса камнем»¹⁵³.

В искусстве эпохи Ренессанса героические образы приобретают новый смысл, подчас соединяющий христианские и античные идеалы. С одной стороны, «в Геракле, борющемся с чудовищами, со всем, что угрожает лю-

¹⁵²См. *Freedman L. Mercury à la David in Italian Renaissance Art // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. 2011. Serie 5. Vol. 3. No. 1: Il futuro di una tradizione: formazione d'eccellenza nell'Europa contemporanea. P. 135-157, 281-284.*

¹⁵³*Аполлодор. Библиотека (II; I, 3). Подробнее см. Freedman L. Op. cit.*

дям и уничтожает плоды их мирного труда, привлекает тема подвига, сверхчеловеческого мужества и бесстрашия»¹⁵⁴. Но усиливается и иная, моральная трактовка образа. Показательна ремарка Диодора о том, что Геракл «с особым усилием упражняя тело, не только намного превзошел всех прочих силой, но и выделялся красотой души»¹⁵⁵.

В период раннего Возрождения не существовало четкого разделения в восприятии исторических фигур и эпических героев древности, в трактовке их образов равно преобладал этический аспект. Образы героев входили в круг примеров (*exemplum virtutis*), рекомендуемых для подражания гуманистической этикой. В иконографии Геркулеса мотив контактной борьбы нагляднее всего бывает представлен в сценах схватки героя с Антеем, аллегорически понимавшейся как противостояние чувственным искушениям.

¹⁵⁴ *Ревякина Н.В.* Миф о Геракле в толкованиях гуманиста Салютати // Бахрушинские чтения. Новосибирск, 1973. Вып. 3. С. 36.

¹⁵⁵ Цит. по: *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека: Книги IV-VII. Греческая мифология. СПб., 2005. С. 99.



Илл. 27: Антонио дель Поллайоло. Юдифь. Ок. 1470. Бронза, позолота. Институт искусств, Детройт

Античная героика накладывала отпечаток и на характер воспроизведения библейских образов. Особенно востребованными становятся ветхозаветные персонажи, чей образ ассоциируется с доблестью, мужеством, волевыми решениями и активными действиями, приносящими результат, достойный памяти потомков. Героизация коснулась и женских образов: одним из часто воспроизводившихся персонажей становится воинственная и тор-

жествующая спасительница отечества Юдифь, победившая Олоферна, которую флорентийские скульпторы изображали с высоко занесенным мечом (Илл. 27). Добавим, что на улицах ренессансных городов в дни религиозных празднеств разыгрывались театрализованные действия, в которые входило представления поединка св. Георгия с драконом. «Оживающие» благодаря литургической драме и постановкам, устраиваемым по торжественным случаям, картины актуализировали легендарные события для зрителя¹⁵⁶.

Одним из наиболее наглядных примеров использования общего изобразительного мотива для создания различных образов служат две работы, связываемые с мастерской братьев Поллайоло. В галерее Уффици хранится небольшая картина, изображающая Геркулеса, сражающегося с гидрой (Илл. 28). Другой образ, по свидетельству Дж.Вазари, был исполнен на полотне хоругви для братства Архангела Михаила в Ареццо¹⁵⁷: «фигура св. Михаила, который отважно нападает на змия, стиснув зубы и нахмутив брови, такова, что он поистине кажется нисшедшим с небес, чтобы божьим возмездием по-

¹⁵⁶См. *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб., 2005. С. 83-84.

¹⁵⁷Пьеро дель Поллайоло. Св. Михаил Архангел и дракон. До 1465 г. Холст, темпера. 175x116 см. Музей Стефано Бардини, Флоренция.

карать гордыню Люцифера»¹⁵⁸.



Илл. 28: Антонио дель Поллайоло. Геркулес и гидра. Ок. 1470-75. Дерево, масло, темпера. 17.5x12 см. Галерея Уффици, Флоренция.

С развитием культа Мадонны связано возрастание надежды на ее милосердное заступничество — как перед Христом в момент грядущего Суда, так и перед сонмом опасностей и жизненных тягот, встречаемых человеком на его пути. Особые знаки отмечали земной путь Марии, от ее собственного рождения в семье, считавшейся бес-

¹⁵⁸ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1993. Т. II. С. 647.

плодной (мотив, который встречается в историях о героях), до непорочного зачатия от Духа Святого и рождения Христа.

Роль Марии как заступницы за род человеческий отразилась во множестве местных легенд, гимнов и молитвенных образов, создаваемых для храмов и частных домов. В некоторых иконографических типах атрибутом символической защиты выступает покров, или плащ, простираемый Богородицей над спасаемыми ею людьми. Таков ряд итальянских образов Мадонна делла Мизерикордиа, символизирующих коллективную защиту городского сообщества.



Илл. 29: Доменико ди Дзаноби. Мадонна дель Соккорсо. Втор. пол. XV в. Санто Спирито, Флоренция.

В Италии тридцать пять городов имели санктuariи, посвященные Мадонне дель Соккорсо. В качестве отдельной линии развития культа в 1480–1520 годы получил народную популярность образ Богоматери – защитницы, прогоняющей демона от ребенка и его испуганной матери. Картины на этот сюжет имеют как общие, так и индивидуальные иконографические черты¹⁵⁹. К общим относится жест Мадонны, замахивающейся на демона дубинкой или палкой (Илл. 29). Цель этого действия — прогнать демона в данную минуту, не сокрушить его, а заставить отступить от ребенка, к которому злодей тянет руки (в некоторых версиях ребенок уже оказался в руках демонического обидчика). Как верно отмечает Махов, жест Марии — скорее угрожающий, нежели изображающий реальный удар¹⁶⁰. Фигура ее сохраняет вертикальность и статуарное равновесие, а лицо — мягкость и гармоничное спокойствие черт. Несмотря на это, демон демонстрирует ужас перед ее появлением. Сам его облик (небольшой рост относительно фигуры Мадонны, комично-безобразные черты) снижает представление о могуществе зла.

¹⁵⁹Мария в подобных сценах изображалась как в рост, стоящей на земле, так и в полуфигурном формате, окруженной мандорлой.

¹⁶⁰*Махов А.Е.* Дубина Богоматери. Вещь и слово в демонологической иконографии «Мадонны приходящей на помощь» // *In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах / Отв. ред. и сост.: Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М., 2017. Вып. 6. С. 55.*

Материал, связанный с темой репрезентации образа героя–защитника, чрезвычайно обширен, и рассмотренные нами иконографические примеры отражают лишь небольшую его часть. Сакрализованный образ благой силы, человеческой, но превышающей привычные пределы, сложился в рамках древних мифологических систем. Её носители обладали способностью выступать защитниками гармонии обжитого мира, основополагающих ценностей сообщества, вечного покоя усопших или попавшего во власть демона человека. Архетипический образ героев, борющихся со злом, продолжает развиваться не только на легендарном уровне (в виде позднейших нарративов), но и в иконографической традиции. Он эволюционирует вместе с культурой, и находит место в новых картинах мира. Иконография героя опирается на фигуративный символизм атрибутов, предполагает определенные пространственные и динамические отношения между фигурами в изображении, фиксирует устойчивые жесты как пластическое выражение идеи победы. С достижением максимальной иконографической выразительности жест становится узнаваемым знаком, универсальным для различных культурных парадигм, и воспроизводится в искусстве разных эпох.

THE IMAGE OF HOLY PROTECTOR AND THE
HEROIC ARCHETYPE (ICONOGRAPHICAL
ASPECTS)

M. G. Piven

Abstract: The essay is devoted to the relationship between the ancient mythological topics and the life stories of Christian saints, in focus are problems of “migration” iconographic ancient motifs in the art of the Middle Ages and the Renaissance. In particular, attention is paid to the development of visual motive the hero’s battle with enemy, personifying a fundamentally alien beginning: compositional iconographic and plastic features of the scenes, the movement motives, distinctive attributes. Pictorial principles are considered in the context of semantic changing of heroic images.

Keywords: Mythological images; Iconography of ancient heroes and Christian saints; Semantic of visual attributes.