

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.39>

Скворцова Екатерина Александровна

ПОРТРЕТЫ ПРАВИТЕЛЯ В ОБРАЗЕ СВЯТОГО ГЕОРГИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ И РУССКОМ ИСКУССТВЕ И ПОДХОДЫ К ИХ ИЗУЧЕНИЮ

В статье на основе научной литературы впервые представлен обзор портретов правителей в образе святого Георгия в западноевропейском, восточно-христианском и русском искусстве. Выявленные на этом примере тенденции изучения портрета-отождествления - стремление к каталогизации и классификации, уяснение истоков и эволюции, уточнение терминологии в европейской науке; акцент на трактовке таких изображений в современных им письменных источниках в отечественной науке - открывают перспективы дальнейшего исследования этого важного в контексте сакрализации власти монарха феномена.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/8/39.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 194-202. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 7.046.3

Дата поступления рукописи: 26.02.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.39>

В статье на основе научной литературы впервые представлен обзор портретов правителей в образе святого Георгия в западноевропейском, восточно-христианском и русском искусстве. Выявленные на этом примере тенденции изучения портрета-отождествления – стремление к каталогизации и классификации, уяснение истоков и эволюции, уточнение терминологии в европейской науке; акцент на трактовке таких изображений в современных или письменных источниках в отечественной науке – открывают перспективы дальнейшего исследования этого важного в контексте сакрализации власти монарха феномена.

Ключевые слова и фразы: портрет в образе святого Георгия; сакрализация власти; портрет-отождествление и близкие по значению термины; портрет-отождествление в религиозном и светском искусстве; портрет-отождествление в геральдике; подходы к изучению портрета-отождествления в русской и европейской историографии.

Скворцова Екатерина Александровна, к. искусствоведения

Санкт-Петербургский государственный университет

e.skvortsova@spbu.ru

ПОРТРЕТЫ ПРАВИТЕЛЯ В ОБРАЗЕ СВЯТОГО ГЕОРГИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ И РУССКОМ ИСКУССТВЕ И ПОДХОДЫ К ИХ ИЗУЧЕНИЮ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-78-10130).

Змеборец Георгий принадлежит к числу святых, которые пользовались особой любовью во многих странах – и православных, и католических. Представитель воинства Христова, он воспринимался как поборник истинной веры. Эта его функция проецировалась на правителей или полководцев, ведущих праведную войну за христианство. К числу способов указания на покровительство им святого Георгия в изобразительном искусстве относится тип изображения, когда святому придавались черты лица какого-либо исторического деятеля, а также портрет исторического деятеля в образе драконоборца. Такие изображения являются одной из кульминаций того политического символизма, который был вызван к жизни сакрализацией власти христианского государя. Исследователи не обделили вниманием этот характерный феномен. Как сами подобные изображения принадлежат искусству разных стран, так и труды, затрагивающие их проблематику, относятся к разным школам искусствоведения, которые обращаются к изучаемому явлению с разных позиций, сосредотачиваются на разных проблемах.

Цель настоящей статьи – на примере портретов в виде святого Георгия, которые были распространены как в европейском, так и в русском искусстве, выявить особенности подходов в европейской и отечественной историографии к изучению портрета (прежде всего портрета правителя) в образе персонажа Священной истории. Различные, но не взаимоисключающие, они могут способствовать обогащению научных традиций и новому осмыслению произведений искусства. В европейской науке объектом рассмотрения до сих пор были исключительно портреты-отождествления со святым Георгием в европейском искусстве, и наоборот, в отечественной научной литературе – лишь портреты в образе святого Георгия, созданные в русской традиции. Таким образом, материал получил в обоих случаях несколько одностороннее освещение, обусловленное ракурсом исследования.

К задачам статьи относятся: 1) обзор русской и европейской искусствоведческой литературы, посвященной портретам правителей в образе святого Георгия; 2) выявление особенностей подходов к теме; 3) обзор европейских портретов в образе святого Георгия, основанный преимущественно на монографии Ф. Полеросса, отличающейся исключительной полнотой (такой обзор представляется целесообразным в виду того, что этот обобщающий труд не переведен на русский язык и отсутствует в российских книжных собраниях); 4) обзор портретов-отождествлений со святым Георгием в русском искусстве, которые известны по разрозненным упоминаниям и никогда не рассматривались как особая типологическая линия; 5) введение в научный оборот произведений русского искусства, которые прежде не назывались в контексте этой темы. Предложенный историографический очерк, а также обзор впервые собранных воедино портретов в виде святого Георгия в западноевропейском, восточно-христианском и русском искусстве составят необходимую основу для изучения самих произведений в культурно-историческом контексте эпохи в связи с проблемами богословия и секуляризации. Особенно **актуальной** эта задача представляется для истории русского искусства. Если европейские портреты-отождествления уже удостоены анализа, и можно говорить о перспективе поиска новых материалов и новой интерпретации, то судьба портретов в образе святого Георгия, как и жанровой разновидности портрета-отождествления в русском искусстве в целом, до сих пор не привлекала специального внимания.

В России появление изображений святых, которым приданы черты реальных людей, происходит позже, нежели в Европе, и связано с западными влияниями. Поэтому представляется целесообразным начать обзор с европейского искусства и европейской литературы, посвященной портретам в виде святого Георгия. В европейской историографии грандиозный труд по обобщению портретов-отождествлений со святыми был выполнен Ф. Полероссом и вышел под заглавием “Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13.

bis zum 20. Jahrhundert” в 1988 г. [38]. В нем рассмотрение бытования придворного портрета в образе святого охватывает, как декларируется в названии, семь столетий. De facto главное внимание сосредоточено на XIII-XVIII веках, когда этот тип изображения получил наибольшее распространение. Автор собрал колоссальный материал: каталог из 677 произведений включает всех героев Священной истории, изображениям которых придавалось портретное сходство с реальными людьми, и охватывает искусство всей Западной Европы. Выявлены причины уподобления модели святому: сходство в той или иной особой добродетели, которой прославился как легендарный подвижник, так и представленный человек, аналогия имени, статуса или события.

Во вводной части наравне с традиционным историографическим очерком значительное место отведено рассмотрению функций подобных изображений, а также уточнению терминологии, где, по словам Полеросса, наблюдалось «почти вавилонское смешение понятий» [Ibidem, S. 5] (здесь и далее перевод Е. А. Скворцова. – Е. С.). Терминологическое поле, описывающее схожие, однако не одинаковые явления, включало в разных языках такие выражения, как “versteckte Porträt”, “Kryptoporträt”, “Handlungsporträt”, “Inkognitopoträt”, “verkleideten Porträt”, “portrait mythologique”, “allegorical portrait”, “das theomorphe Porträt”, а также исторические обороты “in tal guise”, “ritratto istoriato” (исторический портрет; Ф. Бальдинуччи), “portrait historié” (во французских источниках появляется с середины XVIII века), “historisches Bildnis” (используется с середины XVIII века в немецком как калька с французского) [Ibidem, S. 5-9]. Многообразие слов происходило не от понятийной классификации явлений на узкие группы, но от индивидуального использования авторами. Близкие термины “versteckte Porträt” и “Kryptoporträt” чаще всего используются по отношению к позднесредневековым произведениям, в которых святым придано сходство с реальными людьми, и которые имеют в первую очередь не портретную, но религиозную или, реже, декоративную функцию (фрески, алтари). Изображения, задуманные как портреты и обретающие аллегорический смысл благодаря атрибутам и «маскированию», характеризуются обычно как “verkleidete Bildnisse” (костюмированный портрет) [Ibidem, S. 11]. Полеросс отдает предпочтение введенному Г. Хайнцем термину “Identifikationsporträt” (портрет-отождествление). Его преимущество состоит в том, что, охватывая все вышеперечисленные разновидности, он уместен даже в тех редких случаях, когда отсутствует содержательная связь между современной моделью и историческим образом, поскольку сохраняется формальное смешение типа и антитипа [Ibidem, S. 7]. Портрет-отождествление имеет множество разновидностей, криптопортрет и костюмированный портрет образуют его противоположные полюса, причем он эволюционировал от первого ко второму [Ibidem, S. 11]. Для ограничения собственной темы Полеросс вводит определение “sacral”, указывающее на принадлежность к сфере религии. Основой для возникновения этой разновидности портрета Полеросс считает заложенную в библейской истории связь между ветхозаветным предсказанием и новозаветным исполнением, а также особую трактовку мирской истории, возникшую в Позднее средневековье и сохранявшуюся до XVIII века включительно, при которой исторические личности трактовались не как единичные индивидуумы, но как типичные воплощения универсальных максим [Ibidem, S. 12-13]. У истоков жанровой разновидности портрета-отождествления стоит портрет правителя, который возникает под влиянием, с одной стороны, христианского учения о богоизбранности государя, а с другой – культуры раннего гуманизма с ее учением о добродетелях и является образительным воплощением концепции Exemplum virtutis [Ibidem, S. 13]. В большинстве случаев подобные портреты воплощают харизму правителя, но есть образцы, появление которых было вызвано конкретными политическими обстоятельствами, и которые построены по принципу аналогии события. Со временем появляются также донаторский (Schtifterbild) и вотивный (Votivbild) портрет-отождествление, а также миниатюрный портрет-отождествление в часовниках и молитвенниках (Devotionsbildnis).

Полеросс констатирует, что в композициях со святым Георгием чудовище воспринималось как воплощение зла, иногда – конкретного внешнего или внутреннего врага. Особое распространение почитание этого христианского воина обрело на Западе во время крестовых походов. Император Генрих II избрал святого Георгия в качестве покровителя немецкой знати. Г. Б. Ладнер усматривает криптопортрет Фридриха II уже в конной статуе святого Георгия в Бамбергском соборе (ок. 1235 г.), как полагает Полеросс, без достаточных для того доказательств [Ibidem, S. 266-267]. Новый расцвет культа святого Полеросс связывает с учреждением в конце XIV века многочисленных орденов с целью придать престиж теряющему значение рыцарству. Сыграла роль и угроза со стороны турок. Небесспорную идентификацию мраморной статуи св. Георгия работы Джорджо Солари (1403, Милан, Музей собора), в которой образ трактован идеализированно, с миланским герцогом Джан Галеаццо Висконти подтверждает, по мнению Полеросса, портрет-отождествление герцога со святым Георгием на вотивной фреске Симоне да Корбетта (ок. 1382, Милан, Пинакотекка Брера), где черты лица трактованы более жизненно-конкретно. Как весьма вероятное Полеросс расценивает отождествление со святым Георгием мантуанского маркиза Лудовика Гонзаго на картине Пизанелло, представляющей Мадонну с младенцем и св. Антонием и Георгием (ок. 1445, Лондон, Национальная галерея) [Ibidem, S. 267-268].

Большим почитанием святой воин пользовался в Бургундии, где после перенесения туда реликвий возникло братство св. Георгия. Скульптурный портрет бургундского герцога Карла Смелого, представленный на реликварии вместе со святым Георгием и имеющий с ним портретное сходство (1466-1471, Герард Луэ, Льеж, Сокровищница собора), Полеросс интерпретирует как этап, типологически предшествующий портрету-отождествлению. Несомненный криптопортрет Филиппа Красивого в образе святого Георгия Полеросс видит в групповом портрете Мехеленской гильдии св. Георгия (ок. 1495-1500, Антверпен, Королевский музей). При этом принцесса с ягнчком надлена чертами его супруги Иоанны Кастильской. Примерно тогда же для посвященной святому Георгию церкви в Брюгге была создана его деревянная скульптура: черты лица и орден

Золотого руна, с точки зрения Полеросса, позволяют счесть его портретом Филиппа Смелого (к. XV в., церковь святого Георгия, Брюгге). Последние два портрета-отождествления впервые представляют святого верхом, тогда как все предшествующие и большинство работ XVI века изображают его пешим [Ibidem, S. 269-271].

С целью мобилизации населения против турок император Максимилиан не только поддерживал основанный его отцом в 1467 г. Орден св. Георгия (в который в 1510 г. вступил сам), но и учредил Братство св. Георгия, а позже Общество св. Георгия. В этот период пропагандистским целям служит прежде всего графика. В 1508 г. появляется лист Ханса Бургкмайера с изображениями святого Георгия и императора, исполненными по принципу подобия. Первый портрет-отождествление в строгом смысле слова впервые был создан несколькими годами позже в гравюре Даниэля Хопфера (ок. 1519, Вена, Альбертина) – профилем изображении императора с атрибутами святого и нимбом. Тип всадника-триумфатора будет использован в 1522 г. Хансом Даухером для создания портрета-отождествления императора Максимилиана со святым Георгием в форме рельефа (ок. 1522, Вена, Музей истории искусства): статичная фигура разительно отличается от динамичных образов, созданных нидерландской традицией, и демонстрирует влияние светских конных портретов. Предположительно криптопортретом императора Карла V считается традиционная по иконографии деревянная скульптура святого Георгия Ханса Брюггеманна (1520-1525, Копенгаген, Национальный музей). Клич императорских войск в битве при Мюльберге “*Sant Jago Espania, Sant Jorgo Imperio*”, свидетельствующий о традиционном понимании Карлом V святого Георгия как защитника от внутренних и внешних врагов, дал Полероссу основания предположить опосредованное влияние иконографии святого в «Портрете Карла V в битве при Мюльберге» Тициана (1548, Мадрид, Прадо). Еще два примера, приводимых Полероссом, – портрет графа Готтфрида Вернера фон Зиммерна (под вопросом) на алтаре мастера из Мескирха (ок. 1535?, Штутгарт, Staatsgalerie) и донаторский портрет Стефана Паумгартнера, созданный тремя десятилетиями ранее Альбрехтом Дюрером (алтарь Паумгартнеров, 1502-1504?, Мюнхен, Старая Пинакотекка) [Ibidem, S. 272-275].

Первоначальная политическая функция Георгия как патрона крестоносцев вновь обрела актуальность в связи с новой угрозой от турок. В 1729 г. баварский курфюрст Карл Альбрехт, намеренно подражая Максимилиану I, вновь учредил орден св. Георгия. В связи с этим, как пишет Полеросс, его портрет в образе святого Георгия появился в заалтарной фреске построенной братьями Азамами церкви св. Георгия бенедиктинского монастыря Вельтенбург (ок. 1735) [Ibidem, S. 281].

Центром почитания св. Георгия стала Венеция, где хранились его реликвии. Среди изображений Георгия на алтарях к портретам Полеросс причисляет исполненный Чима да Конельяно образ, на котором перед нами предстает донатор Джорджо Драган (ок. 1499, Венеция, Галерея Академии), и алтарную створку того же художника, также с портретом донатора, имя которого неизвестно (1511, Кан, Музей изящных искусств). Все прочие венецианские криптопортреты святого Георгия, согласно наблюдению Полеросса, по композиции принадлежат к типу *Sacra Conversazione*: Мадонна со святыми Петром и Георгием Джованни Беллини (ок. 1485-1490, Венеция, Галерея Академии), Мадонна с неизвестными в виде Георгия и Екатерины (или Доротей) Тициана (ок. 1515-1520, Мадрид, Прадо), алтарные композиции Камилло Бокаччино (1525, Прага, Народная галерея), Париса Бордоне из церкви св. Агостино в Крема (1526, Ловере, Галерея Академии Тадини), Паоло Веронезе (ок. 1550, Оксфорд, Ашмолеон) [Ibidem, S. 275-277].

Культе святого Георгия процветал и в Ферраре, где хранилась частица его мощей. Маркиз Франческо д’Эсте изображен с атрибутами святого Георгия и нимбом на алтаре работы Доссо Досси (после 1540, Милан, галерея Брера). Алтарь предназначался не для частной капеллы, ввиду чего Полеросс утверждает, что портрет-отождествление подразумевал политическую аллегория – защиту св. Георгием христианских земель. То же значение исследователь приписывает и изображению великого герцога Тосканского Франческо Медичи в виде Георгия на *Sacra Conversazione* Джованни Мария Буттери, где все герои явлены как криптопортреты членов семьи Медичи (1575, Флоренция, Уффици). Актуальное значение сюжета победы над драконом как преодоления зла Полеросс усматривает в картине Франческо Приматиччо, на которой в виде святого Георгия представлен Жан де Дентевиль (1544-1545, Нью-Йорк, частное собрание), что знаменует возвращение семьи из изгнания, и в гравюре Маркуса Герарта времен конфессиональной и политической борьбы в Голландии, на которой в виде Георгия предстает Вильгельм Оранский (ок. 1576-1577, Британский музей, Лондон), спасенная принцесса воплощает страну, а ягненок – Церковь Христову [Ibidem, S. 277-278].

Источником последней гравюры, согласно Полероссу, стали впечатления мастера от его поездки в Англию: с 1347 г., когда Эдуард III учредил Орден подвязки, св. Георгий официально почитался как святой патрон страны. Новый подъем этот орден переживает при Елизавете I. В 1625 г., возможно, как воспроизведение некоей ранее созданной картины, была изготовлена гравюра, на которой в виде святого Георгия предстает Елизавета, при этом костюм ее отсылает к образу Минервы, воплощающей мудрость; принцесса персонифицирует англиканскую церковь, дракон – папство и испанские войска (ок. 1625, Томас Цецил, Оксфорд, Ашмолеон). В качестве олицетворения борьбы протестантов с католиками мотив драконоборчества использовался и раньше – в гравюре 1610 г., изображающей борьбу протестанта Морица Оранского против дракона-католика Амброджо Спинолы (1615, Клас Висхер?, Библиотека герцога Августа в Вольфенбюттеле). В живописи эта тема была воплощена в 1630 г. Рубенсом, представившим в качестве змеборца Карла I (1629-1630, Лондон, Букингемский дворец), а в роли принцессы – его супругу Генриетту Марию. Реставрация монархии дала повод изобразить в виде драконоборца Карла II (1660, Готтфрид Лейгиге, статуя из слоновой кости, Дрезден, Грюнес Гевельбе). Иронической интерпретацией сюжета драконоборчества мы обязаны Джошуа Рейнолдсу: вдохновленный великолепной миниатюрой XV в. в часослове Бедфорда, он изображает в ролях святого Георгия

и принцессы юных потомков герцога. Несколько лет спустя Джеймс Берри уже с полной серьезностью изображает в облики святого Георгия Георга принца Уэльского (будущего Георга IV): к отождествлению располагало в том числе и имя (1782-1784, Корк, галерея искусств Кроуфорд). Карикатурную трактовку получает поединок с драконом-Наполеоном английского короля Георга III (1805) [38, S. 279-281, 282-283; 41].

В качестве примера памятника, возникшего под влиянием иконографии св. Георгия в XIX столетии, Полеросс указывает на конную статую Отто фон Бисмарка на здании Рейхстага в Берлине. В XX веке политические коннотации образа проявляются в росписи варшавской церкви Станислава-Костки: убитый священник Ежи Попелушко представлен как борец с драконом коммунистической диктатуры (1984). Однако в основном в XIX и XX веках портреты-отождествления со св. Георгием появлялись в области карикатуры. Таково изображение Хорстом Хайтцингером в виде драконоборца «защитника западных ценностей» Рональда Рейгана после предпринятой им в 1986 г. бомбардировки Ливии, когда образ святого получает острое звучание «от обратного» [38, S. 283-284]. Образ Георгия в карикатуре – особая большая тема, анализ которой не входил в задачи Полеросса. В образе любимого святого-патрона страны в любимом «национальном» английском виде искусства – карикатуре – предстают и Каннингг [36], и Уильям Питт [43], и Джордж Родней [40], и Лига против хлебных законов [42].

Истории почитания святого Георгия – возникновению легенд о нем, особенностям его культа и его образу в искусстве посвящена монография Сигрид Браунфельс-Эше – “Sankt Georg: Legende, Verehrung, Symbol” (1976). Хронологически она предшествует работе Полеросса и учтена им. Но два упомянутых в ней портрета-отождествления не удостоены им специального рассмотрения, а именно: скульптурное изображение Генриха VII Английского на саркофаге над его гробницей в Вестминстерском аббатстве Пьетро Торриджано и скульптурный портрет Великого курфюрста работы Готфрида Лейгебе (1680, Берлин, Государственные музеи) [34, S. 148-149].

Монография Саманты Ричес “St. George: Hero, Martyr and Myth”, опубликованная в 2005 г., пополняет список портретов-отождествлений со святым Георгием лишь одним, относящимся к современности и демонстрирующим продолжение их бытования в области карикатуры. На ней в виде святого Георгия, изображенного уродцем, предстает Уильям Хейг, лидер правого крыла оппозиции в Британском парламенте [39, p. 207-208]. В символике карикатуры автор усматривает отсылки к популистской политике Хейга, апеллирующей к менталитету традиционной “Little England”.

На сегодняшний день вереницу работ о святом Георгии в западноевропейской историографии закрывает прошедшая три года назад в MAC’s в Монсе выставка “The Glory of Saint George: Man, Dragon, and Death”, которую сопровождало издание каталога [45]. Новых примеров портретов-отождествлений изданный к ней каталог не содержит, хотя воспроизводятся некоторые из уже упоминавшихся.

К числу важных новейших исследований, раскрывающих тему портрета-отождествления со святым Георгием на материале искусства православных стран, относится статья Игоря Б. Борозана, посвященная памятнику королю Петру I Карагеоргиевичу (1937, Рудольф Вальдец). Возведенный в Биелине, он визуализировал идею единой Югославии и служил свидетельством сохранения сербской национальной идеи у населения области Сембрии, был разрушен в годы Второй мировой войны и восстановлен в 1993 г. Воспроизводя иконографию святого Георгия, памятник, по мнению исследователя, одновременно напоминает и о народной песне о битве принца Марко с Мусой Кеседжием. В качестве контекста автор указывает и на другие портреты, иконографически восходящие к изображениям святого Георгия: портрет принца Георгия Карагеоргиевича работы Петра Марковича (1908, литография), портрет Карагеоргия Петровича кисти Павла Йовановича (ок. 1920, холст, масло), памятник королю Петру I Карагеоргиевичу, задуманный Радетом Станковицем (1940, эскиз в гипсе) [5]. Если в Западной Европе в наши дни мотив драконоборчества продолжает бытование в игровой форме (например, на спортивных соревнованиях [39, p. 209]), то здесь он звучит в искусстве (и закономерно получает соответствующее осмысление в историографии) в контексте национальной памяти и драматической судьбы народа и страны.

В древнерусской иконописи и фресковой живописи были распространены многочисленные изображения св. Георгия, являющие вариации нескольких иконографических типов. Один из них – «ездец», пронзающий копьём змия. Впоследствии подобное изображение стало частью российского государственного герба. Г. В. Вилинбахов, выдающийся исследователь геральдики, ныне государственный герольдмейстер России, посвятил рассмотрению этой геральдической фигуры особую статью [6; 7]. В исчерпывающем историографическом обзоре он указывает, что одни исследователи (А. П. Языков [33, с. 19-21], Б. фон Кене [37], Е. И. Воронец [8, с. 28], Е. И. Каменцева и Н. В. Устюгов [14, с. 121-128], Н. Н. Сперансов [29, с. 24-28], В. С. Драчук [11, с. 76-77], Н. А. Соболева [27, с. 56-58]) видели в ездеце «символизированный портрет князя-царя», а другие (И. Сахаров [22] и П. И. Белавенец [2]) – изображение святого Георгия [6, с. 117]. Анализируя истоки образа всадника, поражающего копьём дракона, который появляется на печати Ивана III в 1497 г., Вилинбахов уточняет тезис Б. фон Кене, считавшего его «старой Византийской эмблемой, изображающей Царя как защитника христианства» [Там же, с. 118]. Вилинбахов настаивает, что традиция изображения на печатях князя в виде сокольника бытовала и на Руси, указывает на ее варварские истоки и выдвигает предположение, что именно этот тип изображения, вероятно, под влиянием византийского образца, мог трансформироваться при Иване III во всадника, поражающего копьём змея. При этом исследователь подчеркивает, что печать с ездецом была типичным явлением в общеевропейском масштабе. Отмечая отсутствие свидетельств, раскрывающих семантику всадника на печати Ивана III, Вилинбахов, опираясь на многочисленные письменные и изобразительные источники, убедительно доказывает, что начиная с царствования Ивана Грозного вплоть

до Петровского времени ездец воспринимался как портретное изображение государя [Там же, с. 118-121]. Со ссылкой на И. Г. Спасского [28] он отмечает высокую степень персонализации этого изображения на монетах времени Ивана IV и ее уменьшение впоследствии, однако при сохранении смысла – портрета государя [6, с. 118]. Единственное исключение – официальное описание герба от 4 июля 1667 г., где говорится что «на персях» орла представлено «изображение наследника» [Там же, с. 119]. Со ссылками на П. И. Белавенца [2, с. 15, 16, 19], И. П. Сахарова [22, с. 10], А. П. Языкова [33, с. 20], Е. С. Овчинникову [17, с. 79] и др. Вилинбахов называет три произведения, в которых ездец в царском венце и с бородой соотносится с Алексеем Михайловичем: фронтиспис книги Л. Барановича «Трубы слова праведных» 1674 г., гравированный титул Библии 1663 г., рисунок, помещенный в труде Симеона Полоцкого «Орел Российский». В «Синописе» Иннокентия Гизеля 1680 г. в виде всадника, поражающего копьём дракона, как утверждает Вилинбахов со ссылкой на Е. С. Овчинникову, представлен юный царь Федор Алексеевич [Там же, с. 57]. Со ссылкой на Н. Н. Семеновича Вилинбахов указывает на знамя конца XVII в., на котором в образе всадника с копьём предстает Петр (на знамени имеются первые буквы его титула и имени) [6, с. 120; 25]. Тезис о ездеце как изображении царя Вилинбахов подкрепляет ссылкой на письменные источники: опись Оружейной палаты; спор 1659 г. русского дипломата В. Б. Лихачева с тосканским герцогом, в котором первый доказывал, что на сосуде русской работы изображен отнюдь не святой Георгий, а «великий государь на аргамаке»; записки Павла Алеппского и другие [6, с. 119]. Трансформацию образа ездеца-царя в святого Георгия Вилинбахов рассматривает в контексте нарастания тенденций абсолютизма в 1710-е гг. Он приводит относящуюся к тому времени записку Петра I, в которой говорится, что святой Георгий был гербом великих князей Владимирских, а царь Иван Васильевич, «когда монархию его от деда собранную паки утвердил и короновался орла за герб империи российской принял а княжеский герб в груди оного поставих» [Там же, с. 120]. Геральдическая комиссия, собранная Петром, постановила признать в ездеце русского герба святого Георгия.

Вилинбахов не допускает амбивалентности в трактовке: фигура может трактоваться или как портрет государя, или как святой Георгий (но не как государь в образе святого Георгия). Принципиальный акцент на отделении позднего восприятия геральдической фигуры от ее первоначального смысла, помимо Вилинбахова и упомянутых им исследователей, близок еще одному из его предшественников, не названному им, – А. А. Сидорову, вскользь обратившемуся к этому сюжету в монографии о древнерусской книжной гравюре в связи с изображением ездеца на фронтисписе Библии 1663 г. [26, с. 218].

Итак, одни авторы ошибочно усматривали во всаднике российского герба с самого его появления святого Георгия, другие – настаивали на том, что в нем перед нами предстает царь. Наконец, Вилинбахов безупречно восстановил эволюцию понимания образа ездеца современниками – от видения в нем в XVI и XVII веках царя к восприятию его в XVIII веке как изображения святого Георгия. В связи с интересующей нас темой портрета-отождествления наиболее выверенной следует признать версию Н. А. Соболевой. Считая ранние геральдические изображения ездеца изображениями именно царя, а не святого, она все же не игнорирует, а напротив, подчеркивает их взаимосвязь. Рассматривая представления о Георгии как о покровителе князей, она констатирует: «Московские князья переносили на себя не только деяния популярного святого, но и его внешний вид. Поэтому на московских монетах великий князь часто изображался в виде всадника (без нимба), поражающего копьём дракона» [27, с. 58]. Та же мысль более сдержанно выражена у Н. Н. Семеновича: «Между сходными сюжетами веками происходил определенный “обмен” смыслом и значением» [25, с. 21].

Продолжает эту тему, очень важную для развития портретного жанра, О. П. Святуха [23; 24], расставляя акценты еще более определенно. По ее мнению, хотя всадник воспринимался именно как изображение государя, «можно не сомневаться, что выбор иконографического типа, который повторяет иконографию святого воина, не случаен: семантика образа Георгия Победоносца не утрачивалась, а в качестве изобразительной метафоры накладывалась на образ самого правителя» [24, с. 20]. Добавим, что это мнение находит косвенное подтверждение и в письменных источниках. У того же Павла Алеппского мы читаем, что представлен «государь» (на чем сосредоточивает внимание Вилинбахов), но при этом особо оговорено: «...как святой Георгий» [6, с. 119], – следовательно, сходство было очевидно для современников.

На рубеже XVII-XVIII веков появляются изображения, на которых чертами святого Георгия наделяются не цари, но полководцы, совершавшие походы против мусульман. Первое – гравюра Леонтия Тарасевича, посвященная Крымскому походу 1686 г., которая была преподнесена в марте 1689 г. царевне Софье. Гравюра не сохранилась: после отстранения от власти Софьи ее оттиски изымались. Обстоятельства ее создания описаны М. А. Алексеевой [1, с. 49-50]. В статье В. Борина, которую Алексеева не привлекла в качестве источника, содержится описание композиции прориси, основанное на «расспросных речах» ее создателя – приближенного Софьи дьяка Федора Шакловитого и его «вдохновителей» – сыновей украинского военачальника Ивана Пересветова Данилы и Якова, а также на выявленной исследователем прориси (она воспроизводится в статье), которая, как считает исследователь, чрезвычайно близка той, что описана в «деле о Федоре Шакловитом и его сообщниках», но выполнена уже после второго Азовского похода. Внизу на прориси, согласно «расспросным речам», были представлены изображения В. В. Голицына, «верхом на лошади, в характере Георгия Победоносца, побеждающего крылатого змия и льва великого, сиречь турок и татар» [4, с. 6] (хотя Борин не исключает и возможности указания на поправление врага Голицына Льва Кирилловича Нарышкина); «с другой же стороны и также на конях <...> Петр и Иоанн, в характере Св. мучеников Бориса и Глеба» [Там же, с. 6]. В литературе последних лет гравюра Тарасевича упомянута Е. Погосян и М. Смержевских-Смирновой в связи с образом апокалиптической Жены в русской культуре конца XVII – первой половины XVIII века, однако без приключения материалов Борина о памятниках, которые, по-видимому, были с ней связаны [19, с. 10-11].

Близкая композиция обнаруживается на фронтисписе «Патерика или Отечника Печерского», награвированном Леонтием Тарасевичем, – он описан Д. А. Ровинским [21, стб. 1657]. В нижнем ярусе можно видеть конный портрет Петра и его приближенных, напротив – всадника, поражающего дракона. В живописи гравюра Тарасевича воспроизведена в композиции «Взятие Азова» из собрания Государственного Русского музея (ГРМ). Она упоминается Е. И. Столобовой в статье, посвященной образам Петра [31, с. 104, 110], воспроизводится в каталогах выставок «Неизвестный художник» [30, с. 176], «Петр I. Время и окружение» [18, с. 49], в которых отмечено сходство всадника с Б. П. Шереметевым. Как свидетельствует С. В. Моисеева, произведение было подробно исследовано Е. И. Столобовой в ходе подготовки выставки «Петр I. Время и окружение», однако эти материалы не вошли в каталог [16, с. 45, 46]. Композиция посвящена также научно-популярная лекция, прочитанная С. В. Бирюковой в виртуальном филиале ГРМ [3].

Специальное внимание образу Георгия Победоносца и проблеме преемственности в аллегорических изображениях Петра уделяет Н. Ю. Жаркова. Она упоминает фронтиспис к «Киево-Печерскому патерику» Тарасевича, но считает, что портретные черты Б. П. Шереметева приданы всаднику лишь в более поздней гравюре неизвестного мастера, повторяющей эту композицию с некоторыми изменениями. Жаркова также приводит примеры опосредованного воздействия иконографии святого воина на конные изображения Петра (костяная пластина с аллегорической композицией «Петр I – победитель шведов», Россия, Санкт-Петербург, неизвестный мастер, начало 1710-х – первая половина 1720-х гг., слоновая кость, резьба, ГЭ; одноименная костяная статуэтка, Россия, первая четверть XVIII в., кость моржовая, дерево, резьба, гравировка, ГЭ, и др.) [12, с. 47]. Это влияние представляется нам небесспорным. Вместо дракона, являющегося опознавательным атрибутом святого, изображен лев – часть герба Швеции. С изображениями св. Георгия портрет роднят особенности конного изображения, однако иконография святого Георгия в свою очередь восходит к конным портретам императора-триумфатора.

Последним обобщающим исследованием, посвященным Георгию Победоносцу в византийском и славянском искусстве, стала монография Н. В. Регинской 2009 г. Цель автора – анализ «архетипа защиты», лежащего в основе образа этого святого, который она возводит к мифологеме воина-защитника в архаических культурах. В светских портретах отсылки к образу святого она обнаруживает в памятнике Петру I работы Фальконе, воплощающем «идею змеборчества как архетипическую фабулу борьбы справедливого монарха со всемирным злом» [20, с. 86]. Отмечая востребованность этого образа в европейском светском искусстве, она приводит два примера – конную статую Густава-Адольфа в Стокгольме и конную скульптуру Карла I в Лондоне [Там же]. Регинская обнаруживает любопытный поздний пример, когда на политическом плакате 1906 г. в виде святого Георгия представлен, в соответствии с подписью, «Революционный народ» [Там же, с. 167].

Два других примера использования ассоциаций с образом святого Георгия в светском искусстве, уже не столь очевидных, приводит В. В. Гаврин. В конном «Портрете Екатерины II» в гвардейском мундире на белом коне Бриллианте кисти В. Эриксона исследователь усматривает отсылку к российскому гербу, «зигдящуюся на замысловато сплетенных, многоуровневых аналогиях» [10, с. 270]. «Портрет Екатерины II с георгиевской лентой» (1787, о. Мальта, повторение – Ульяновский областной художественный музей) Гаврин интерпретирует следующим образом: «Екатерина Великая, украшенная регалиями ордена св. Георгия, в высшей степени, превыше всех достойна изображать собой легендарного воина (ср. со “смежным” амплуа победоносной воительницы Минервы), святого (см. многочисленные уподобления Божеству и Св. Екатерине) и мученика (бремя правления огромной державой и жертвы “драгоценным покоем”)» [9, с. 300-301].

Можно обнаружить и другие произведения, иконография которых построена на аллюзиях с образом святого Георгия, но которые до сих пор не рассматривались в таком ракурсе. Так, в этом контексте не было указано на рисунок И. П. Прокофьева «Иван Грозный поражает дракона» (1812, ГРМ) [13, с. 87, 92]. Сопровождающая его надпись – «Царь Иоанн Васильевич Грозной покоряет Царство Казанское» – подтверждает очевидную причину обращения к традициям иконографии христианского воина Георгия Победоносца.

В связи с памятником Петру I Фальконе интересно отметить более позднее произведение искусства, свидетельствующее о его восприятии сквозь призму образа святого Георгия. Это трофей королевских скачек в Аскоте, известный по изображению на гравюре, – знак внимания победителю соревнований от российского императора Николая I, который побывал в 1845 г. в Лондоне и посетил это мероприятие [44]. Трофей представлял собой уменьшенную копию конного монумента Фальконе. Вместе с пьедесталом-скалой она представлена на дополнительном постаменте, на котором изображен святой Георгий, поражающий копьём змея. Однако на других гравюрах трофей выглядит иначе: изображение св. Георгия на постаменте отсутствует [35, р. 92].

Попытка представить в скульптуре самого императора Николая I как святого Георгия была предпринята Н. С. Пименовым. Выполненная в небольшом размере в двух вариантах конная группа «Георгий Победоносец», предназначавшаяся для Кремлевского дворца, была отлита из бронзы (ГРМ), но так и не воплощена в натуральную величину. Первое упоминание о ней содержится в указателе выставки в Академии художеств произведений Пименова (1864). Автор сожалеет, что проект, «прекрасный и в модели», не был осуществлен [32, с. 2, 11]. В посвященной Пименову главе из «Словаря русских художников Н. П. Собко» (1899) приведена высокая оценка замысла П. Н. Петровым, высказанная им на страницах «Всемирной иллюстрации» (1881): «Из этой идеи могло выйти очень серьезное произведение» [Цит. по: 15, с. 379]. Здесь же изложено мнение В. В. Стасова. Он отозвался о скульптуре как о «красивой и даже довольно талантливой» и разъярил со слов самого Пименова ее аллегорическое значение: «Эта конная группа... есть, по собственной, впрочем, затее Пименова, – апофеоза императора Николая I». Дракон служит «аллегорией Венгрии и европейской анархии». По мнению критика, такое решение было весьма органично, ибо святому была сообщена внешность Николая I,

его «красивые, величественные, почти античные черты лица» [Цит. по: Там же, с. 33]. Вскользь упоминает группу Ф. И. Булгаков в книге «Наши художники...» (1890) [Цит. по: Там же, с. 348]. Неожиданным диссонансом звучит негативная оценка скульптуры Н. Н. Врангелем в статье «Пименов-сын и Логановский» (1911), он называет ее «эффектной и пустой» [Цит. по: Там же, с. 353]. Точная дата создания групп из собрания Русского музея – 1856 год – была установлена столетие спустя О. А. Кривдиной по архивным документам. Ей мы обязаны и созданием очерка биографии мастера, обогащенного новыми данными, и возрождением интереса к его творчеству, и публикацией в одном издании материалов о Пименове ее предшественников, касающихся в том числе и рассматриваемого произведения [Там же].

Последним отзвуком обращения к образу Георгия как к политической аллегории в имперский период стал плакат, относящийся ко времени гражданской войны, «За единую Россию!», на котором в виде дракона предстает большевизм, «плотным змеиным кольцом охвативший сердце России», а в виде всадника (правда, не с копьем, а с мечом и бело-сине-красным флагом) – Белое движение (Орловский военно-исторический музей, Орел).

Итак, обзор портретов-отождествлений со святым Георгием демонстрирует, что в западноевропейской традиции этот тип имел большее распространение (более четырех десятков изображений), чем в восточно-христианской: кроме изображений, принадлежащих русскому искусству, которых насчитывается не более десяти (исключая изображения ездоца в геральдике), удалось обнаружить лишь несколько примеров из сербского искусства. С другой стороны, если сравнивать количество таких портретов в русском искусстве с их количеством не в европейской традиции в целом, но в искусстве отдельных европейских стран, то окажется, что в России их было создано больше. Однако цифры являются предварительными: для получения точного результата необходимо доскональное изучение жанровой разновидности портрета-отождествления в искусстве многих стран.

В европейском искусстве наиболее ранние портреты-отождествления со святым драконоборцем относятся к последней четверти XIV века. В России они появляются позже, на рубеже XVI-XVII веков. В отношении изображений наездника в государственной символике допетровского времени в контексте рассматриваемой темы самой взвешенной представляется точка зрения Н. Н. Семеновича, Н. А. Соболевой, О. П. Святухи, которые трактуют их, согласно источникам, как портреты царей, однако считают возможным влияние на них иконографии и семантики образа святого Георгия.

Сделанный обзор позволяет отметить некоторые совпадения и различия в характере использования портрета-отождествления со святым Георгием в европейской и русской традициях. К первым относятся портреты в виде святого Георгия женщин-правительниц – Елизаветы Английской и Екатерины II, в которых христианский образ дополняется античным амплуа воительницы Минервы. Разительное отличие культурных традиций проявляется в отношении к образу драконоборца в период, когда жанр портрета-отождествления постепенно сходит на нет и сохраняется в основном лишь в сфере карикатуры. В Европе он может действовать «от обратного» – безобразный Георгий, который выдает себя за борца со злом, но в действительности является своей полной противоположностью. В России сакральная аура образа сохраняется даже в политическом плакате, где Георгий Победоносец неизменно предстает как воплощение доброго начала. Более глубокие различия и параллели могут быть обнаружены после специального анализа произведений русского искусства в контексте истории культуры и эволюции жанровой разновидности портрета-отождествления. Настоящая статья может быть полезна для выполнения этой задачи как задел, в котором собран материал (для анализа и для сравнения) и раскрыты существующие подходы к нему.

Удалось установить, что в западной традиции больше усилий было сосредоточено на анализе сути феномена в контексте культуры, но без отрыва от собственно искусствоведческих задач (каталогизация, классификация изображений), а также разработке терминологии. Рассмотрение концепции Полеросса, в которой криптопортрет и костюмированный портрет – как сакральный, так и профанный – трактуются как разные формы одного явления, побуждает к осмыслению соответствующих форм изображения в отечественном искусстве, где они никогда не интерпретировались как родственные.

В отношении портретов-отождествлений со святым Георгием в отечественной литературе преобладают три тенденции – анализ истории образов святого Георгия и ездоца-царя как геральдических фигур; рассмотрение отдельных портретов с отсылками к образу святого воина, которые, однако, не были представлены как особая типологическая линия; культурологический анализ. Неоценимый вклад в изучение проблемы внес Г. В. Вилинбахов, который уделил особое внимание пониманию изображений, отраженному в современных им письменных источниках, и таким образом открыл важное направление исследований, которое должно получить широкое развитие.

В отечественной историографии остро стоит проблема терминологии. Композицию «Взятие Азова» Е. И. Столובה называет «иконой» [31, с. 110], в каталоге выставки «Петр I. Время и окружение» она фигурирует как «аллегорическая композиция» [18, с. 49], в лекции С. В. Бирюковой она названа «картиной» [3]. Интересующий нас феномен обозначается при помощи описательных оборотов: святой Георгий «с лицом» того или иного персонажа [18, с. 49], «конные статуи монархов-Победоносцев» [20, с. 86], «в образе» [Там же, с. 97], «под видом» [26, с. 218], «в характере» [4, с. 6] и др., – все они верны и понятны, но специального термина, передающего суть явления, не существует. Нам представляется обоснованным использовать в качестве такого калку с предложенного Г. Хайнцем немецкого термина “Identifikationsporträt” – портрет-отождествление. Создание подобных предложенному в данной статье обзоров портретов-отождествлений с другими персонажами Священной истории в русском искусстве на фоне европейского, уточнение сведений об обстоятельствах их создания и восприятии их современниками, изучение богословских предпосылок для возникновения подобного типа изображений является своевременной и важной задачей.

Список источников

1. **Алексеева М. А.** Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в. // Алексеева М. А. Из истории русской гравюры XVII – начала XIX в. М. – СПб.: Альянс-Архео, 2013. С. 35-65.
2. **Белавенец П. И.** Изменение российского государственного герба в императорский период: историческая справка. Пг.: Тип. П. П. Сойкина, 1915. 29 с.
3. **Бирюкова С. В.** История одной картины. «Взятие Азова» [Электронный ресурс] // Виртуальный Русский музей. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J9EC9ISq4SM> (дата обращения: 11.01.2019).
4. **Борин В.** Два памятника иконографии XVII и XVIII в.: икона Азовской Богоматери и прописи к ней // Светильник. 1914. № 8. С. 3-12.
5. **Борозан И. Б.** Политичка иконографија и скулптура у служби меморисања народног краља: Споменик краљу Петру I Карађорђевићу у Бијелини // Зборник Матице српске за ликовне уметности. 2017. № 45. С. 249-265.
6. **Вилинбахов Г. В.** Всадник русского герба // Труды Государственного Эрмитажа. Л.: Искусство, 1981. Т. XXI. Нумизматика. Вып. 5. С. 117-122.
7. **Вилинбахов Г. В.** Эмблематика и государственная символика России Петровского времени // Основателю Петербурга: каталог выставки к 300-летию Санкт-Петербурга. СПб.: Славия, 2003. С. 76-89.
8. **Воронец Е. И.** Четырехсотлетие российского государственного герба. Х.: Тип. Южного Края, 1898. 53 с.
9. **Гаврин В. В.** «Венчелосна Добродетель!»: риторика императорского портрета. Иносказательность изображений Екатерины Великой в парадном портрете // Искусствознание. 2003. № 2. С. 272-319.
10. **Гаврин В. В.** Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века // Искусствознание. 2003. № 1. С. 250-295.
11. **Драчук В. С.** Рассказывает геральдика. М.: Наука, 1977. 256 с.
12. **Жаркова Н. Ю.** Система аллегорий в русском искусстве конца XVII – первой четверти XVIII века: к проблеме преемственности в аллегорических изображениях Петра I // Проблемы русской художественной культуры XVIII века: тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. М., 1991. С. 46-49.
13. **Иван Прокофьев, 1758-1828. К 250-летию со дня рождения:** каталог работ / авт. ст. и сост. Е. Карпова, Н. Уварова. СПб.: Palace Editions, 2008. 95 с.
14. **Каменцева Е. И., Устюгов Н. В.** Русская сфрагистика и геральдика. М.: Высшая школа, 1974. 264 с.
15. **Кривдина О. А.** Профессор скульптуры Николай Степанович Пименов. 1812-1864: [жизнь и творчество]. СПб.: Сударья, 2007. 418 с.
16. **Моисеева С. В.** Русские кистью современников. Портретная живопись конца XVI – первой половины XVIII века в собраниях Европы и России. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. 304 с.
17. **Овчинникова Е. С.** Портрет в русском искусстве XVII века: материалы и исследования. М.: Искусство, 1955. 139 с.
18. **Петр I. Время и окружение:** материалы выставки. СПб.: Palace Editions, 2015. 132 с.
19. **Погосян Е., Смержевских-Смирнова М.** «Я Деву в солнце зрю стоящу...»: образ апокалиптической Жены в русской официальной культуре 1695-1742 гг. // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia – VIII. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002. С. 9-37.
20. **Регинская Н. В.** Святой Георгий Победоносец – герой-змееборец: образ святого Георгия Победоносца в византийско-славянском искусстве. СПб.: Петербург XXI век, 2009. 206 с.
21. **Ровинский Д. А.** Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4-х т. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1888. Т. III. 2208 стб.
22. **Сахаров И. П.** Записки о русских гербах. Ч. 1. Московский герб. СПб.: Тип. Э. Веймара, 1856. 32 с.
23. **Святуха О. П.** Конные царские изображения в русском искусстве XVII века // История и культура. 2007. № 6. С. 52-63.
24. **Святуха О. П.** Русский портрет XVI – 70-х годов XVII в. в контексте общеевропейского пути развития жанра // Проблемы славянской культуры и цивилизации: материалы Международной научной конференции / отв. ред. А. М. Антипова. Уссурийск: Изд-во УГПИ, 2001. С. 16-21.
25. **Семенович Н. Н.** Три русских знамени конца XVII века // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1974. Вып. 39. С. 21-24.
26. **Сидоров А. А.** Древнерусская книжная гравюра. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1951. 396 с.
27. **Соболева Н. А.** Символы русской государственности // Вопросы истории. 1979. № 6. С. 47-59.
28. **Спасский И. Г.** К прижизненной иконографии Ивана Грозного // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1976. Вып. 41. С. 49-53.
29. **Сперансов Н. Н.** Земельные гербы России XII-XIX вв. М.: Сов. Россия, 1974. 198 с.
30. **Столобова Е. И.** Взятие Азова. Аллегорическое изображение // Н. Х. Неизвестный художник: живопись и скульптура из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2012.
31. **Столобова Е. И.** То академик, то герой... то бог? Мифологизация образа императора Петра I в живописи XVIII-XIX веков // Страницы истории отечественного искусства: сб. ст. по материалам науч. конф. (Русский музей. Санкт-Петербург, 2011). СПб.: Palace Editions, 2011. Вып. XIX. С. 104-120.
32. **Указатель Выставки в Академии художеств художественных произведений бывшего профессора скульптуры Н. С. Пименова.** СПб., 1864. 15 с.
33. **Языков А. П.** О русском государственном цвете. СПб.: Тип. III Отделения Собств. Е. И. В. Канцелярии, 1858. 37 с.
34. **Braunfels-Esche S.** Sankt Georg: Legende, Verehrung, Symbol. München: G.D.W. Callwey, 1976. 227 S.
35. **Sawthorne G. J., Herod R. S.** Royal Ascot. Its History and Its Associations. L.: A. Treherne and Co, 1902. 386 p.
36. **George and the Dragon** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1660940&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=8 (дата обращения: 11.01.2019).
37. **Köhne V. von.** Das Kaiserlich-Russische Reichswappen. Reiter und Doppeladler // Vierteljahrsschrift für Heraldik, Sphragistik und Genealogie. Berlin: Carl Heymanns, 1882. S. 397-418.
38. **Polleross F.** Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. Worms: Werner, 1988. 366 S.

39. Riches S. St. George: Hero, Martyr and Myth. Stroud: Sutton, 2005. 236 p.
40. **St George and the Dragon** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1472013&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=8 (дата обращения: 11.01.2019).
41. **St George and the Dragon** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1644373&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=7 (дата обращения: 11.01.2019).
42. **St George and the Dragon** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1673384&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=5 (дата обращения: 11.01.2019).
43. **St George and the Dragon, or The Glorious Æra of 1798** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1652743&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=9 (дата обращения: 11.01.2019).
44. **The Emperor of Russia's Ascot Cup** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1136060001&objectId=3408777&partId=1 (дата обращения: 11.01.2019).
45. **The Glory of Saint George: Man, Dragon, and Death.** Antwerpen: Mercatorfonds, 2016. 288 p.

RULER'S PORTRAITS AS SAINT GEORGE IN THE EUROPEAN AND RUSSIAN ART AND APPROACHES TO THEIR STUDY

Skvortsova Ekaterina Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism
Saint Petersburg University
e.skvortsova@spbu.ru

In the article, on the basis of scientific literature, the author presents an overview of rulers' portraits as Saint George in the West European, Eastern Christian and Russian art for the first time. The tendencies of studying the portrait-identification revealed by this example, such as striving for cataloguing and classification, clarification of sources and evolution, specification of terminology in the European science and emphasis on the interpretation of such images in contemporary written sources in the domestic science, open up prospects for further research of this important phenomenon in the context of monarch power sacralization.

Key words and phrases: portrait as Saint George; power sacralization; portrait-identification and related terms; portrait-identification in religious and secular art; portrait-identification in heraldry; approaches to portrait-identification study in the Russian and European historiography.

УДК 7.01

Дата поступления рукописи: 07.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.40>

Автор предлагает рассматривать традицию европейского авангарда как один из истоков современного уличного искусства наряду с культурой американских граффити 1960-х гг. Исследованы мотивы, определившие движение авангардистов из традиционных выставочных пространств в пространство жизни современного человека – городскую среду: демократизация искусства, изменение формата отношений художника и его публики, радикальное переосмысление задач художественной работы, поэтизация повседневности. Указаны образцы прямого наследования уличными художниками стратегий, приёмов и техник авангардистов XX века.

Ключевые слова и фразы: уличное искусство; искусство в пространстве жизни; городские интервенции; поэтизация повседневности; генезис уличного искусства.

Тылик Артем Юревич, к. филос. н.
Лицей № 597, г. Санкт-Петербург
tylik-wr@yandex.ru

УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Введение

Сегодня не вызывает сомнения то, что уличное искусство – один из центральных феноменов художественной культуры начала XXI века. Ежегодно появляются значительные монографии и статьи, посвященные аналитике уличного искусства, ещё не так давно пребывавшего на периферии исследовательского внимания [10; 13]. Особый интерес вызывает проблема генезиса уличных практик, их связи с мировой художественной традицией. Обыкновенно истоком уличного искусства называют американские граффити 1960-1970-х годов [12]. При этом практически неисследованным остается отношение современного уличного искусства к традиции художественного авангарда XX века. Для прояснения этого отношения кажется необходимым поставить следующий вопрос: какие мотивы руководили авангардистами в их движении из традиционных художественных пространств (музей, галерея, выставочный зал) в пространство жизни современного человека – городскую среду?