

Ростовское изваяние Георгия-змееборца и ренессансные тенденции в русской деревянной скульптуре XV — XVI вв.

В. Г. Пуцко

Еще сравнительно недавно принято было говорить о русской полихромной скульптуре из дерева, относящейся к средневековой эпохе, как об исключительном и загадочном явлении. По мере изучения сохранившихся произведений становится все более очевидным, что это искусство было широко развито и что существовали определенные «серии» изваяний наиболее чтимых на Руси святых, воспринимаемые как рельефные иконы. К их числу относится изображение Георгия-змееборца, представленное группой деревянных горельефов, не одинаковых по индивидуальной манере резьбы и их сохранности, но вместе с тем принадлежащих к одной художественной традиции и генетически связанных с более ранним общим образцом.

В состав этой группы входит скульптурное произведение ныне принадлежащее ГМЗРК, поступившее в Ростовский музей церковных древностей еще в первые годы его существования из церкви Николы во Ржище в Ростове¹. В 1926 г. Н. Н. Померанцев уже обнаружил его в одной из башен митрополичьей резиденции. В 1963—1964 гг. памятник реставрирован Н. А. Крошечкиным и, датированный XV в., представлен на выставке русской деревянной скульптуры в Москве². Сохранившаяся архивная фотография, выполненная фотохудожником Агафоновым в начале 1920-х гг., свидетельствует о том, что композиция имела еще детали в ее верхней части (ил. 1), ныне отсутствующие (ил. 2).

Изваяние Георгия Победоносца на белом коне помещено в киот из тонких досок (105,0 x 79,0 x 11,5 см). Фигура святого и изображение коня выполнены в характере горельефа. Вставший на дыбы конь с круто изогнутой шеей несет большеголовую фигуру сидящего в седле воина в голубой рубахе и золоченом пластинчатом панцире, поверх которого накинут скрепленный концами у шеи красный воинский плащ — сагий, конец которого развеивается за спиной. Поднятой вверх правой рукой Георгий направляет, несколько привстав и упершись обутыми в красные сапожки ногами в стремя, копьё в пасть крылатого змея; в левой руке он крепко сжимает поводья. Лицо святого обрамлено шапкой густых курчавых волос. Скульптура по левкасу раскрашена темперой и местами позолочена. Примечателен рельефный позолоченный нимб с тонким резным растительным орнаментом. По манере резьбы ему соответствовал справа вверху сегмент неба с благословляющей Десницей. Слева вверху прежде находилась небольших размеров фигура парящего ангела, судя по стилю, выполненная одновременно с изображением Георгия.

Николо-Воржицкая церковь в Ростове построена в 1795 г.³ Более ранняя де-

релянная с тем же наименованием уже существовала в первой половине XVI в., на что косвенно указывает, по-видимому, частично сохранившийся деисусный чин, поступивший в музей в 1884 г.⁴ Не исключено, что к этому времени может принадлежать и описываемый горельеф, традиционно датируемый XV в. Уточнение датировки подобных памятников резьбы сопряжено с трудностью, поскольку в лучшем случае может быть определен лишь образец, тогда как стилистическая интерпретация не укладывается в строгие хронологические рамки. Датировку в некоторых случаях могут предопределять наиболее существенные детали, не относящиеся к числу традиционных.

Роль образца по отношению к ростовскому изваянию одним из первых отметил Н. Н. Померанцев: «На выставке экспонировано несколько изображений Георгия Победоносца, но каждый из них имеет ярко выраженные индивидуальные особенности. Два из них (из Юрьева-Польского и Ростова Ярославского) относятся к XV в. и близки к творчеству скульптора Ермолина. Конь в них мощный, несколько тяжеловатый. Сам Победоносец изображен в виде молодого, сильного курчавого юноши, несколько приземистого и большеголового»⁵. Г. К. Вагнер рассматривал это произведение в числе «круглых» статуарных типа каменной скульптуры работы Ермолина⁶. По мнению С. И. Масленицына, рельефные изображения Георгия-змееборца в Юрьеве-Польском и Ростове Великом являются, вероятно, репликами московской скульптуры работы В. Д. Ермолина⁷. Соответственно они представляются произведениями русских мастеров второй половины XV в., поскольку их мыслимый образец «наряда» Ермолина появился на Фроловских воротах Московского Кремля лишь в 1464 г.⁸ Как известно, термин «наряд» в русском языке обозначал различные понятия⁹. В данном случае скорее всего можно говорить о деятельности по устройству, а не об авторском исполнении.

Датируемая 1464 г. белокаменная скульптура Георгия-змееборца с Фроловской башни Московского Кремля находилась на своем первоначальном месте недолго, до возведения итальянским архитектором Пьетро Антонио Солари нового сооружения в 1491 г. Позже она была установлена в сооруженной в 1527 г. возле проездных ворот новой Фроловской башни каменной церкви Георгия Победоносца с приделом Димитрия Солунского, затем в 1808 г. перенесена в соседний храм Михаила Малеина в Вознесенском монастыре и помещена в специально устроенную нишу, где простояла до конца 1920-х гг.¹⁰ (ил. 7). По словам Н. Н. Соболева, «В технике этого произведения, имеющего в основании 3,75 м, чувствуются приемы фряжской деревянной резьбы, скованной к тому же желанием сохранить возможную близость к иконописному подлиннику, служившему вероятным образцом для резчика. Это особенно заметно в трактовке складок одежды и других мелких деталях, передающих в каменной резьбе приемы и способы детальной тушёвки иконного письма, совершенно излишней в виду декоративного назначения барельефа. Пестро раскрашенный, на фоне живописного пейзажа, он занял место в храме уже после того, как глаза обитателей Москвы привыкли к нему за время его нахождения на башне»¹¹. В. Н. Лазарев, напротив, полагал, что

«художник придает Георгию правильные черты лица, ниспровергая тем самым иконописный канон»¹². В. П. Выголов обратил внимание на то, что рельефное изображение Георгия-змееборца украшало ворота Галаты — генуэзского квартала Константинополя. Однако его вывод гласит: «Непосредственными исполнителями скульптуры для Флоровской башни были русские мастера-резчики по камню. Об этом говорит общая трактовка изваяния Георгия, в котором нет никаких итальянизирующих черт. Оно оставалось выдержанным в традиционной для Древней Руси манере в обычном для данной эпохи иконографическом типе и с типично русским характером»¹³. Сопоставляя приведенные наблюдения и выводы, важно уяснить причину, которая вызвала появление упомянутого каменного изваяния и время появления его реплик, представленных полихромной деревянной скульптурой, включая и хранящийся в Ростове памятник.

Известно, что надвратное скульптурное произведение 1464 г. вскоре получило значение символа Московского государства, а затем стало частью герба Российской империи и гербом города Москвы¹⁴. Как установил О. В. Яхонт, при удалении поздних обмазок стало очевидным, что в скульптурном изваянии из камня копьё Георгия поражало змея не в пасть, а в шею, как на вислой печати Ивана III, привешенной к грамоте 1497 г.¹⁵ Эта непосредственная связь образа с геральдикой соответственно ставит вопрос о времени его осмысления как собственно сакрального, унаследованного деревянной скульптурой. Логично предположить такое явление не ранее 1490-х гг., если не после 1527 г., ознаменованного сооружением кремлевской церкви Георгия Победоносца. По заключению О. В. Яхонта, выполнение каменного изваяния Георгия-змееборца осуществлено итальянским мастером, работавшим в Москве¹⁶.

Иконографический мотив святого Георгия воина-всадника и змееборца в христианском искусстве прослеживается с рубежа IX—X вв. и находит прототипы в позднеантичной скульптуре¹⁷. Его популяризации в византийской иконописи способствовали крестonosцы, что косвенно подтверждают произведения XIV—XV вв. Среди них — выполненная в Константинополе в начале XIV в. изящная миниатюрная (диам. 22,0 см) мозаичная икона-тондо с изображением Георгия-змееборца на вздыбленном коне, вонзающего копьё в пасть разъяренного дракона¹⁸. Как полагает О. В. Яхонт, московское каменное изваяние 1464 г. первоначально имело подобное композиционное решение, со всадником, вписанным в круг, с торсом, развернутым по оси в трехчетвертном повороте¹⁹. Ни одна из известных деревянных скульптур, которые можно рассматривать как реплики данного произведения, не имеет отмеченных черт (ил. 1—5). И это может служить еще одним аргументом в пользу предположения об их выполнении не ранее, чем около 1500 г., когда снятый со своего первоначального места оригинал оказался обращен в икону. Отголоском первоначальной схемы последнего служит разве только керамическая икона на южной стене Успенского собора в Дмитрове, датируемая даже не первой третью, а серединой XVI в.²⁰ Но здесь (ил. 8) совершенно иные пропорции и по-иному осмыслено изображение в пространстве, аналогично

иконописи более позднего времени. Как один из иконографических признаков представленного варианта следует рассматривать аналогичные ростовскому изваянию фигурку коронующего мученика ангела и небесную сферу с благословляющей Десницей (ил. 1, 8). Правда, из этого не следует делать далеко идущие выводы, поскольку первый мотив восходит к античным источникам, а второй составляет принадлежность разновременных образцов византийской иконографии. Образцы русской иконописи с изображением венчаемого ангелом Георгия-змееборца прослеживаются примерно с начала XVI в.²¹

Итак, проведенные сопоставления делают наиболее вероятным предположение о выполнении ростовской деревянной скульптуры Георгия-змееборца на рубеже XV–XVI вв. В какой мере эта датировка может быть перенесена и на иконографически и стилистически сближаемые с ней иные изваяния, дошедшие с несколько большими утратами и поэтому лишенные некоторых определяющих признаков? Речь идет прежде всего об изображении из Георгиевского собора Юрьева-Польского (124,0 x 74,0 см), вырезанном из трех кусков липы и наиболее близком к кремлевскому каменному монументу²² (ил. 3). Оно выполнено более искусно, чем ростовское, хотя здесь также не следует искать анатомически правильное построение фигуры всадника и лишенное условности воспроизведение коня, грива которого трактована подчеркнуто графически. Непропорциональная фигура всадника с большой головой и маленькими ногами воспринимается как упрощенный вариант элегантного образца, впрочем — сохраняющий объемность, с легкой графической разделкой деталей. Стремление резчика перенести в деревянную резьбу приемы художественной обработки камня отчетливо проявляется в трактовке головы, в разделке курчавых волос. Лицо с довольно тонкими чертами и большими выразительными глазами. Общее впечатление таково, что резчик не совсем успешно стремился передать формы своего явно не копируемого с натуры московского оригинала. Иначе трудно объяснить прослеживаемые отступления, даже со скидкой на уровень его профессионального мастерства, ремесленного в своей основе.

В этот же типологический ряд деревянных изваяний Георгия-змееборца обоснованно поставлена скульптура (68,5 x 49,0 см) в собрании ГТГ, отнесенная к XV в.²³ (ил. 4). Она наиболее близка юрьев-польской, отличаясь от нее в деталях, в частности — трактовкой головы с пышной шапкой курчавых волос. Это такой же горельеф, иконографически схожий с предыдущими, но, естественно, отличающийся в деталях, как индивидуально выполненное произведение. Лицо тоже с прямым носом, широкими бровями и крупными миндалевидными глазами. Правая рука утрачена. Обработка поверхности оборотной стороны свидетельствует о том, что изваяние изначально крепилось к фоновой плоскости киота.

Четвертым произведением, принадлежащим к этой же группе полихромии деревянных изваяний Георгия-змееборца, является сохранившаяся с большими утратами скульптура (68,0 x 43,0 см) из Софийского собора в Новгороде, ныне принадлежащая ГРМ, датируемая XV в.²⁴ (ил. 5). Её обычно локализуют

Новгородом, хотя она ничем принципиально не отличается от упомянутых, обнаруживая при этом, разумеется, признаки индивидуальной манеры резьбы. Во всех случаях варьируется один образец, детали которого подвергаются умеренной интерпретации, с почти неизбежным упрощением. Логично предположить, что изделия скорее всего вышли не из различных провинциальных, а из одной столичной мастерской, объединявшей несколько резчиков, работавших над выполнением определенного заказа²⁵. Показательно, что ареал распространения изваяний соответствует территории культурной экспансии Москвы на рубеже XV–XVI вв.

Из сказанного можно сделать вывод, что упомянутые четыре деревянные изваяния Георгия-воина как воспроизводящие кремлевский белокаменный оригинал 1464 г. (ил. 7) изготовлены почти одновременно, в одной мастерской (ил. 1–5), скорее всего по великокняжескому заказу. Подобный прецедент имел место и с воспроизведением статуи Николы Можайского²⁶. Все это идеально вписывается в церковно-культурную программу Ивана III (1462–1505), активно стремившегося к популяризации московских святынь и положившему начало собиранию древних икон, продолженному при Василии III (1505–1533)²⁷.

Показательно, что позже этот восходящий к каменному изваянию 1464 г. иконографический извод в русской деревянной скульптуре XVI в. больше не встречается. На смену ему приходит иной, более динамичный, отличающийся отточенным рисунком и стройными пропорциями, при сохранении фольклоризованной трактовки коня и всадника. Ощущается большее воздействие иконописи. Об этом позволяет говорить горельеф (65,0 x 57,0 см), хранящийся в Вологде и приписываемый северному резчику²⁸ (ил. 6). Принципиально это не исключено, но определение, в сущности, ничем кроме бытования не аргументировано. Наиболее вероятным временем выполнения, судя по стилистической характеристике, явилась вторая половина XVI в. Упомянувшие об этом произведении авторы явно испытывали затруднения в датировки, относя его то к началу XVI в., то к XVII в., воспринимая изделие явно вне историко-художественного контекста.

Совершенно ясно, что ростовское деревянное изваяние Георгия-змееборца и образующие с ним компактную группу иные произведения русской скульптуры представляют фольклоризованное осмысление белокаменного образца ренессансного стиля, производившего сильное впечатление на москвичей. Современный исследователь располагает лишь его разрозненными фрагментами, снимками со следами переделок и выполненной О. В. Яхонтом реконструкцией²⁹. То, что видно на снимке Н. Н. Померанцева 1929 г., может создать иллюзию близкого соответствия известных реплик. Хотя дело обстояло иначе.

Иконографическая формула изображения, несомненно, греко-восточного происхождения. Однако среди сохранившихся византийских каменных рельефов нет изображающих святого Георгия как всадника, за исключением происходящего из Венеции, с ренессансными чертами³⁰. Существует еще деревянный полихромный рельеф (40,0 x 32,0 см) XIII в., вновь расписанный

в 1778 г., в Византийском музее в Афинах, с изображением триумфирующего Георгия-всадника³¹. Это своего рода исключение. Рельефное мраморное изображение рубежа XIII–XIV вв., украшающее баптистерий Сан Марко в Венеции, обращающий на себя внимание синтезом готических и палеологовских элементов, уже представляет святого как рыцаря, богатырского телосложения³² (ил. 9). Такая трактовка образа святого на Западе достигает своего апогея в тирольской деревянной скульптуре конца XV в., судя по произведению, сохранившемуся в Мюнхене³³ (ил. 10). Но в итальянской скульптуре Проторенессанса упор делается на античные традиции в трактовке Георгия-змееборца, о чем свидетельствует выполненный Арнольдо ди Камбио около 1285–1290 гг. рельеф над входной аркой Порта Сан Джорджо во Флоренции³⁴.

Эволюцию ренессансных изображений всадника нетрудно проследить по печатям³⁵. Как можно заметить, скульптура религиозного характера порой несущественно отличается от общепринятых иконографических формул, если только речь не идет о сознательной ориентации на традиционную модель. Возможно, что московская скульптура 1464 г. представляет именно подобный случай. Но итальянский мастер воспринимает ее главным образом в плане иконографии, привнося в нее привычные для себя ренессансные пластические формы. По этой причине, при всех очевидных различиях, можно уловить определенное принципиальное сходство с выполненным Маэстро Паоло светским по характеру изваянием Георгия-змееборца в костеле св. Георгия в Спишке Собоце³⁶ (ил. 11).

С другой стороны, изваяние 1464 г., оказавшись в иной по характеру культурной среде, питавшейся византийской традицией, притом не всегда воспринимаемой из первых рук, совершенно не понятным в плане ренессансного стиля, довольно утонченного. Но что было делать местным резчикам по дереву, которые получили заказ на воспроизведение скульптуры, явно удивившей чутких к красоте представителей московской элиты? Последовал как бы обратный процесс, при котором опять-таки основное внимание уделялось повторению иконографии, в радикально фольклоризированной художественной форме. Вместе с тем, описываемые деревянные скульптуры нельзя считать и образцами народного творчества, поскольку они выполнены на вполне профессиональном уровне, присущем резчикам более привычным к воспроизведению орнаментальных мотивов. Это, в частности, показывает буквально ювелирное исполнение тончайшей резьбы, покрывающей плоскость нимба ростовского изваяния Георгия-змееборца. В резьбе фигур мастера этого круга не имели необходимого навыка, что показывает и знаменитая Халдейская пещь 1533 г. в Новгороде³⁷.

Таким образом, восприятие ренессансных тенденций в русской деревянной скульптуре на рубеже XV–XVI вв. по объективным причинам могло осуществиться только в их фольклоризированной форме. К более адекватному их отражению резчики не были подготовлены. И в этом не их вина. Примерно в середине XV в. лишь в мелкой пластике начинается активное усвоение византийского стиля³⁸. Труднее всего давались классические формы, и в результате

появляются рельефы, воспроизводящие иконописные образцы в плоскостно-графическом стиле³⁹. Становление рельефной сюжетной резьбы происходит в течение XVI в. Ее полноценными образцами явились раки соловецких чудотворцев, датированные 1566 г.⁴⁰

Эпоха высокого расцвета русской деревянной скульптуры наступает в XVII в., когда не только в столице, но и на Севере работают замечательные мастера, создающие изысканные рельефы Чуда Георгия о змие⁴¹ (ил. 12). Имея своим образцом иконописные оригиналы, они выполняют порой сложные композиции, умело сочетая горельефное изображение с живописью. По своему характеру это уже европейское пластическое искусство, с явными элементами классического стиля, хотя и интерпретированного с учетом византийской в своей основе национальной традиции.

**

- ¹ Бычков Ф. А. Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. Ярославль, 1886. С. 17.
- ² Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы. Каталог. М., 1964. С. 26. См. также: V выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря. Каталог. М., 1965. С. 75–76; Новые открытия советских реставраторов. Сост. С. Ямшиков. М., 1973 (текст С. И. Масленицына).
- ³ Титов А. А. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках. М., 1911. С. 57. Известна и более ранняя дата сооружения храма — 1793 г.: Титов А. А. Ростов Великий и его святые. Путеводитель. 1909. С. 58.
- ⁴ Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. М., 2003. С. 148–155. Кат. № № 42–47.
- ⁵ Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы... С. 9–10.
- ⁶ Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV — XV веков. М., 1980. С. 211, 230, 233–234.
- ⁷ Померанцев Н. Н., Масленицын С. И. Русская деревянная скульптура. М., 1994. С. 202, 204, 206.
- ⁸ Соболев Н. Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин // Старая Москва. М., 1914. Вып. 2. С. 16–23.
- ⁹ Словарь русского языка XI — XVII вв. М., 1983. Вып. 10. С. 227–230 (зафиксировано 16 понятий).
- ¹⁰ Выголов В. П. Скульптура Георгия на башне Московского Кремля // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Города, ансамбли, зодчие. М., 1985. С. 5–38; Яхонт О. В. Основные результаты научных исследований и реставрации скульптурной иконы святого Георгия-змееборца 1464 года из Московского Кремля // Искусство средневековой Руси (Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. 12). М., 1999. С. 104–119.
- ¹¹ Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934. С. 382. Рис. 269.
- ¹² Лазарев В. Н. Дионисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 541.
- ¹³ Выголов В. П. Скульптура Георгия на башне Московского кремля. С. 37.
- ¹⁴ См.: Записки о русских гербах: Московский герб. СПб., 1856; Лакиер А. Б. Русская геральдика. М., 1990. С. 80–81; Соболева Н. А. Русские печати. М., 1991. С. 195–196; Соболева Н. А., Артамонов В. А. Символы России. М., 1993. С. 25–26.
- ¹⁵ Яхонт О. В. Основные результаты научных исследований и реставрации... С. 118. Ил. 10, 11.
- ¹⁶ Там же. С. 117–118.
- ¹⁷ Атанасов Г. Свети Георги Победоносец. Култ и образ в православния Изток през средновековието. Варна, 2001. С. 175–224. Обр. 168–222.
- ¹⁸ Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York, 2004. P. 230. Cat. № 137.

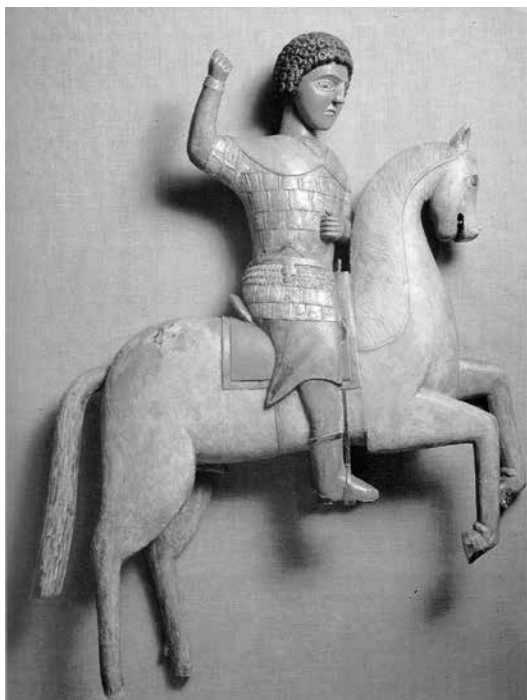
- ¹⁹ Яхонт О. В. Основные результаты научных исследований и реставрации... С. 115–117. Ил. 8–10.
- ²⁰ Там же. С. 112. Ил. 6; Яганов А. В., Рузаева Е. Н. Успенский собор в Дмитрове. М., 2003. С. 117–124. Цв. табл. после с. 160.
- ²¹ Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. С. 52–53. Ил. 48. Кат. № 27; Алпатов М. В. Сокровища русского искусства XI–XVI веков. Л., 1970. С. 285. Ил. 217, 218; Его же. Древнерусская иконопись. М., 1984. С. 296. Ил. 23.
- ²² Вагнер Г. К. От символа к реальности. С. 230, 233. Табл. III; Померанцев Н. Н., Масленицын С. И. Русская деревянная скульптура. С. 204, 206. Ил. 142–144.
- ²³ Сидоренко Г. В. Деревянная скульптура «Святой Георгий на коне» в собрании Государственной Третьяковской галереи // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сборник статей. М., 1991. С. 35–65; Её же. Святой Георгий на коне // «Животворящее Древо». Русская деревянная скульптура с древнейших времен до XX века. Милан, 2006. С. 136. Ил. на с. 137 (скульптура отнесена к 1460-м гг.).
- ²⁴ Плешанова И. И., Лихачева Л. Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1965. С. 18, 20, 200. Ил. 41, 42. Кат. № 53; Вагнер Г. К. От символа к реальности. С. 236. Ил. 144.
- ²⁵ Сидоренко Г. В. Деревянная скульптура «Святой Георгий на коне» в собрании Государственной Третьяковской галереи. С. 43, 44.
- ²⁶ Пуцко В. Г. Изваяние св. Николы Можайского в русской деревянной скульптуре XVI в. // Патриарх Иоаким и его время. Макариевские чтения. Можайск, 2004. Вып. 11. С. 274–296.
- ²⁷ Подробнее см.: Маханько М. Собрание в Москве древних икон и реликвий в XVI веке и его культурно-историческое значение // Искусствознание. Вып. 1/98. М., 1998. С. 112–142.
- ²⁸ Померанцев Н. Н., Масленицын С. И. Русская деревянная скульптура. С. 227. Ил. 165.
- ²⁹ Яхонт О. В. Основные результаты научных исследований и реставрации... Ил. 1–5, 7, 8, 10.
- ³⁰ Lange R. Die byzantinische Reliefkone. Recklinghausen, 1964. S. 118. Кат. № 45.
- ³¹ The World of the Byzantine Museum. Athens, 2004. P. 141. Кат. № 112.
- ³² Demus O. The Church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture. Washington, 1960. P. 190. Fig. 105.
- ³³ Wilm H. Die gotische Holzfigur. Stuttgart, 1940. S. 138. Abb. 140.
- ³⁴ Либман М. Я. Предвестие Ренессанса. Италия // История искусств. Искусство раннего Возрождения. М., 1980. С. 53. Ил. 37.
- ³⁵ Wawrzonowska Z. Okrycie konia rycerskiego w Polsce do końca XV wieku w ikonografii // Biuletyn historii sztuki. R. XL. Warszawa, 1978. № 4. S. 368–369.
- ³⁶ Plicka K. Levoča. Klenotnica umeleckých pamiatok. Martin, 1985. II. XXVII, XXVIII, 130, 131.
- ³⁷ Ключанова О. В. Новгородский амвон 1533 г. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век. СПб., 2003. С. 373–385.
- ³⁸ Пуцко В. Г. Византийский стиль в московской деревянной резьбе XV века // Уваровские чтения — VI. Муром. 2006. С. 234–244.
- ³⁹ Померанцев Н. Н., Масленицын С. И. Русская деревянная скульптура. С. 93–117; Пуцко В. Г. Рельефы христологического цикла царских врат церкви Вознесения в Ростове Великом // ИКРЗ. 2002. Ростов, 2003. С. 232–243.
- ⁴⁰ Соколова И. М. О резных раках соловецких чудотворцев // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. С. 66–90; Её же. Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков. Каталог. М., 2003. С. 80–98. Кат. № 9.
- ⁴¹ Померанцев Н. Н., Масленицын С. И. Русская деревянная скульптура. С. 232, 238. Ил. 170–175.

Ил. 1. Георгий-змееборец. Конец XV—начало XVI в. Деревянный горельеф из церкви Николы во Ржище в Ростове. Архивный снимок



Ил. 2. Георгий-змееборец. Конец XV—начало XVI в. Деревянный горельеф из церкви Николы во Ржище в Ростове, ГМЗРК





Ил. 3. Георгий-змеборец. Конец XV—начало XVI в. Деревянный горельеф из Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польской, Историко-архитектурный музей-заповедник



Ил. 4. Георгий-змеборец. Конец XV—начало XVI в. Деревянный горельеф. Москва, ГТГ

Ил. 5. Георгий-змееборец. Конец XV — начало XVI в. Деревянный горельеф из Софийского собора в Новгороде. Санкт-Петербург, ГРМ



Ил. 6. Георгий-змееборец. Вторая половина XVI в. Деревянный горельеф. Вологда, Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник





*Ил. 7. Георгий-змееборец.
1464 г. Белокаменный горельеф.
Фотография Н. Н. Померанцева.
1929 г.*



*Ил. 8. Георгий-змееборец.
Середина XVI в. Керамическая икона
на Успенского собора в Дмитрове*



Ил. 11. Георгий-змееборец. Около 1516 г. Деревянная статуя алтаря костела св. Георгия в Спишской Соботе (Словакия)



Ил. 12. Чудо Георгия о змие. XVII в. Деревянный горельеф. Из Богоявленского собора в Мезени. Архангельск, Областной музей изобразительных искусств