

Anna V. Ryndina

Full Member of the Russian Academy of Arts,
Honoured Artist of the Russian Federation,
Doctor of Arts, Professor,
Chief Researcher of the Russian Art Department at
The Theory and History of Fine Arts Research Institute of
The Russian Academy of Arts
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-10-36

THE SEMANTIC AND ARTISTIC EVOLUTION OF IMAGES OF NICHOLAS THE WONDERWORKER. RUSSIA AND THE WEST

Summary: In the article, devoted to the research of the image of St. Nicholas the Wonderworker, the author focuses on new trends in the study of ancient Russian art and, above all, in the study of architectural monuments, “minor forms” of liturgical purpose and plastics. The author especially emphasises that at the present stage, the issue of content, the connection of form formation with the structure of symbolic thinking within the cultural space of the era is actively brought to the fore. In this regard, the work of Pavel Florensky, *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*, is perceived as a program work, proving that church space and each object, regardless of its size and sacred significance, originally formed a single whole. From these positions, it is necessary to study the monuments of ancient Russian plastic art, approaches to the interpretation of which need to be clarified. The material is truly huge and varied: from small plastics in the form of miniature carved icons, folds and panagias to monumental kiot statues,

For the development of wooden kiot sculpture in Rus’ at the end of the 14th century and a number of hagiographic icons of the saint from the middle to the second half of the 16th century (The Translation of the Relics of St. Nicholas to Bari), the significance of the relics of Nicholas of Myra resting in Bari is now quite obvious¹. I. Shalina connected an unusual interpretation of the named plot with

ues, gravestone sculptural images, white stone and wooden crosses.

It is in this context that the author explores the evolution of the images of Nicholas the Wonderworker, who is especially revered by the Orthodox Church and particularly in Russia.

Analysing the scientific facts in the article, the author argues that the shrine resting in the crypt (the relics of St. Nicholas the Wonderworker) more than once became a living source of many legends, iconographic versions, customs in the veneration of the saint and, most importantly, structural icon models for Russia during the 14th-18th centuries. Apparently, it is no coincidence that in most churches with revered wooden statues of the saint, the main celebrations of St. Nicholas fell precisely on May 9 — in memory of the Translation of the Relics to Bari.

Keywords: *Nicholas the Wonderworker, relics of Nicholas the Wonderworker, wooden sculpture, medieval painting, sacred image, Bari.*

the figure of the Wonderworker standing in a coffin with reliquary and with the news about the bringing of Nikoly na Rezi v Khramtsakh by some elders in 1540 in the Pskov Chronicle, reflecting the impressions of Bari with its great shrine². Meanwhile, as we will see below, this interpretation is not at all surprising in the context of our religious and pictorial tradition³.

1. Ryndina, A.V. 2002. “Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture, Saint Nicholas of Mozhaysk. Icon and Holy Relics”, *Art of the Christian World. Digest of articles*, no. 6, Moscow, pp. 99–114; Shalina, I.A. “The Scene ‘Transfer of the Relics of St. Nicholas’ in Ancient Russian iconography”.

2. Shalina, I. A. Op. cit. Ibid.

3. Shalina, I. A. Op. cit. Ibid. P. 94.

The Russian church in Bari, erected in the 18th century, as modern researchers suggest, was built on the site of an older church⁴. In 1950, A. Nekrasov wrote with reference to the works of Tann and Leib about the visit of Russian pilgrims to Bari already in the 11th century (1087)⁵. Slovo on the translation of the relics, apparently created by Ephraim Pereyaslavsky shortly after this date, is not only clear evidence of this but also a reflection of the perception of the shrine as the property of the Christian church⁶. The chronicle news about the arrival of a particle of Nicholas’ relics from Rome to Kyiv in 1091 brings to mind the “Bari of the Roman region”, which appears in Russian written sources.

No matter how convincing my thoughts about the origins of the Russian carved icon formation (the Bari relic and the Serbian chased “statue” of the saint, installed over the shrine at the beginning of the 14th century) are, additional arguments are needed to support the reality of Russian-Barian contacts precisely at the end of the 14th century, when a wooden kiot statue of Nicholas of Mozhaysk (The State Tret'yakov Gallery) appeared.

Fortunately, we have such data.

My attention has long been attracted by the altar icon, The Bari Mother of God, at the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, the appearance of which Russian church tradition connects with 1392⁷. This icon has not been preserved; however, its copy has come down to us. It was made for the Novodevichy Convent most likely in the 16th century, and an old icon setting of the late 14th — early 15th century, made for a revered ancient image⁸, was transferred to it. The origin of the ancient icon and its unusual name had remained unclear for a long time (19th century authors wrote about some unknown Greek Bari hermitage) until L. Shchennikova published Ska-

zania in the handwritten collection of the watchman of the Annunciation Cathedral, S. Mokhovikov (1714–1716). According to Mokhovikov, “the image of the Bari Mother of God... was translated from Bari, the city of the Roman region, and the image was at the tomb of holy Bishop Nicholas the Wonderworker”⁹. Mokhovikov’s version is quite specifically confirmed by the iconography and the icon’s style. The image is a reverse copy of the Hilandar Typikarnitsa of St. Savva of Serbia, which was placed in the Ilyinsky skete at the Karey cell of the Hilandar monastery on Athos¹⁰. The place of the Typikarnitsa in the iconostasis system, where it was placed not on the left side of the royal doors, as was customary, but on the right side, can be explained by the position of the Infant not on the left, as in the icon of the Bari Mother of God, but on the right hand of the Mother of God.

The similarity of the versions of the named icons, the veneration of Typikarnitsa as a shrine of the Nemanjic against the backdrop of many Serbian inset icons for the tomb of St. Nicholas the Wonderworker¹¹ make Mokhovikov’s information quite convincing. The stylistic properties of a 16th century copy are consistent with this point of view. In it, owing to N. Kondakov, many researchers capture the features of the Italo-Greek icon painting, reproducing the properties of the original.

The special identification of these artistic accents in this icon has its own particular explanation. They could be related to the source chosen by Serbian despots to collect taxes in favour of the Basilica of St. Nicholas in Bari. The city archive contains a document of 1346 (Stefan Dušan’s parchment charter), which indicates that taxes were collected in Ragusa (Dubrovnik)¹². Dubrovnik was, as it were, at the intersection of cultural traditions: various artistic

4. Il Sengo del San Nicola. Arte, iconografia e religiosita e popolare. Vagi. 1987. Pp. 137–150.

5. Nekrasov A. I. Statue of Nicholas of Mozhaysk. Typescript. 1950. TsGALI. Fund 239. list I. Unit 21–22. pp. 124–125.

6. Rogachevskaya, E.B. 1995. West and East in the Books about Nicholas of Myra, *Hermeneutics of Old Russian Literature*. Collection 8. Moscow, pp. 70–74.

7. Rogachevskaya, E. B. West and East in the Books about Nicholas of Myra, *Hermeneutics of Old Russian Literature*. Collection 8. Moscow, 1995. Pp. 70–74.

8. Shchennikova, L.A. “Pyadnitsya Icons and Tabletko Icons of the Court Church”, *Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin*. Materials and research. Moscow, 1999. Pp.136–137. Ill. 13 on p. 138; Martynova M. V. Framework of the Icon the Mother of God “Nursing the Child” from the collection of the Moscow Kremlin Museums, *Old Russian art of the 14th-15th centuries*. Moscow, 1984. pp.101–112.

9. Shchennikova, L.A. 2000. “Miraculous Icons of the Moscow Kremlin”, *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, Moscow, p. 234; Bykova M. A. 2001. “Icon Our Lady of the Blessed Womb (Khabarovsk) from the Collection of the Vladimir-Suzdal Museum-Reserve”, *The Art of the Christian World. Digest of articles*, Issue 5. Moscow, pp. 182–183.

10. Snessoreva, S. Op. cit. Pp. 92–93. Various legends are connected with the Tipikarnitsa: about bringing it to Athos by Stefan Nemanja himself, about bringing it from the Jerusalem Monastery of St Savva, consecrated by St. Sava Serbian, etc. See: Kondakov N. P. Iconography of the Mother of God. Connections of Greek and Russian Icon Painting with Italian Painting of the Early Renaissance. SPb., 1910. Pp. 35–37. He had the idea of the consonance of the image style with the Italo-Greek manner. Ibid. Pp. 38.

11. Cathedral of St. Nicholas in Bari. Brief Historical and Artistic Guide. p. 54.

12. Cathedral of St. Nicholas in Bari... pp. 32–33.



Ill. 1. Saint Nicholas of Mozhaïsk. Late 17th - mid 18th century. The village of Pokcha, Cherdynsky district of the Perm Territory. Tree (pine figure, linden oak - phelonion floors), gesso, embossed gesso, tempera, gilding, silvering. Thread. 88x52x22 cm Perm State Art Gallery. Inv. DS-6.

landmarks, in addition to Serbian ones (Greece, Italy, the Gothic world of Europe, and even belated experiences of the Romanesque style), are clearly defined in its architecture, painting, plastic art. The city was especially famous for its well-organised

jewelry production. It was there that silversmiths from all over the Serbian kingdom were trained¹³.

13. Golubinsky E. 1997. *The History of the Russian Church*. Volume II. Period II, Moscow. From the Invasion of the Mongols to Metropolitan Macarius. Moscow. p. 261.

Since the chased silver altar donated to the basilica of Nicholas in 1319 by Tsar Milutin of Serbia (melted down and replaced with a new one in 1684)¹⁴ was undoubtedly distinguished by perfection of execution and monumental size, it can be assumed with a high degree of probability that it was made by goldsmiths from Ragusa.

At the same time, the icon Blessed Womb, or Blazhennoye Chrevo (Barlovskaya, Barbarskaya, and most likely Bargradskaya!), which iconographic version is firmly linked with the famous Karean image, and some artistic accents are inspired by Italo-Greek examples, could have reached Bari along the same routes. The position of the Barlovskaya icon at the tomb of Nicholas should have given it a special spiritual significance: the era of the most active veneration of the saint in Rus', the intercessor and guardian of which he was considered along with the Mother of God, is exactly the 13th-14th centuries. Having become a relic of the princely Annunciation Cathedral, the icon Blessed Womb was an evidence of the existence of Moscow-Bari contacts in the era of Metropolitan Cyprian and Grand Duke Vasily Dmitrievich. Contacts with Rome had already intensified under Dmitry Donskoy: four years before the appearance of the Bari icon (1388), papal envoys visited Moscow (most likely from Pope Urban VI)¹⁵.

It is characteristic that Cyprian, while in Lithuania, together with Lithuanian prince Jagiello decided to write a letter to the patriarch about convening a Council to unite the churches in the face of the Turkish danger, which is known from the patriarch's response message of 1397¹⁶. The cult of St. Nicholas the Wonderworker, ecumenical in its essence, should have and could have become a cementing "base" for the Eastern and Western churches.

The idea of the reverence of St. Nicholas by common people, allegedly supported by Sergius of Radonezh, cannot be recognised as true, just as the idea that in Moscow, the veneration of St. Nicholas was "pushed aside" by the relevance of the cults of the Mother of God, the Archangel Michael, Metropoli-

tan Peter, etc.¹⁷. Curiously, in the last quarter of the 14th century, churches and monasteries dedicated to the saint were also obliged to the church-publishing activities of the great princes (Nikolo-Ugreshsky Monastery founded by Dmitry Donskoy) and representatives of the Russian Thebaid ascetic monks. Thus, the founding of the Nikolo-Peshnoshsky Monastery in the Principality of Dmitrov is associated with the name of Methodius, a disciple of St. Sergius (+4 June 1392), and the Nikolsky Monastery on the Swamp near Pereslavl-Zalessky (1377) is associated with the spiritual activity of Dmitry Prilutsky¹⁸. Moreover, the Monastery on the Swamp was one of the first dormitories that adopted the Jerusalem charter. The high spiritual status of the monastery is probably due to the miracle of the appearance of the image of St. Nicholas the Wonderworker and the Holy Cross (on the Sakhot swamp); legend dates it to the 1370s, and according to another version, it was 1423¹⁹. This event became the basis of the later Tale of the Appearance of the Honorable and Holy Cross and the Wonderworker Nicholas, which added to the new miracles of the saint in Russia²⁰.

In our opinion, the special character of St. Nicholas' icon images, which appeared in Central Rus' and Moscow in the last third of the 14th — the first third of the 15th century, that is under Metropolitans Cyprian and Photius, is connected with the Bari shrine — the relics of the Wonderworker. They turned out to be structured not in the form of a pictorial icon but in the form of a wooden sculpture (Nicholas of Mozhaïsk, the State Tretyakov Gallery, and Nicholas of Mtsensk), reflecting that "magical realism", that vitality, characteristic of Byzantine churches since ancient times. It is no coincidence that since the 12th century, the original "sculptural" of the interior space has been actively compensated by fictitious niches that replaced three-dimensional niches framed by sculptural motifs²¹. This process of "materialisation of space" is especially characteristic of the Paleologian time, when the memory that, earlier, "three-dimensional images were associated with

17. Kloss, B. N. Op. cit. pp. 45–46.

18. Voznesensky A., Gusev F. *Life and Miracles of St. Nicholas the Wonderworker, Archbishop of Myra, and his Fame in Russia*. SPb., 1899. Pp. 540–541.

19. Krutova, M. S. *Saint Nicholas the Wonderworker in Ancient Russian Writing*. Moscow, 1997. Pp. 134, 173. In Rus', the fact of later writing of ancient oral stories and legends was not uncommon. Suffice it to recall the story of the statue of Nicholas of Mozhaïsk.

20. Demus, O. 2001. *Mosaics of Byzantine Churches*. Moscow, pp. 62, 125–126.

21. Demus, O. Op. cit. P. 129.

the space that is in front of and below them”²² was revived. The latter is quite obviously associated with high relief figures in kiots, installed in Russian churches of the 14th and 16th centuries in front of the iconostases or in their rows.

From this point of view, the small Peter and Paul Church of the end of the 14th century in Mozhaisk, most likely conceived by Metropolitan Cyprian as a sacral-topographic analogue of the Bari basilica, is indicative. This is quite logical, given that the sword and a church in the hands of Nicholas of Mozhaisk are traditional attributes of the supreme apostles; thus, the image of the universal church can be seen in it.

In the context of this hypothesis, it is appropriate to recall N. Voronin’s remark about the special plasticity, “sculpturality” of the inner space of this church²³, which was probably conceived as an “ark” for a wooden statue that embodied the image of the imperishable relics of the saint. The presence of wrought silver “clothings” (fragments of them are preserved in the collection of precious metals of the State Tretyakov Gallery) on the figure of Nicholas of Mozhaisk does not exclude the reliquary functions of the carved icon. In this regard, it is worth recalling the composite structure of the sculpture (in particular, the presence of a false head).

It seems that some, although indirect, materials to confirm the existence of contacts with Bari in the last third of the 14th century are also provided by sphragistic monuments. It is worth paying attention to the one-sided wax seal of Metropolitan Alexei, the rarest in terms of image type, on the truce charter of Olgerd of Lithuania and Smolensk Prince Svyatoslav Ivanovich with Dmitry Donskoy and Vladimir Andreevich Serpukhovskoy (1371)²⁴. This seal, due to its material and antiquity, is quite vague in relief. It depicts St. Nicholas in the pose of an orant. With his right hand, he is blessing, and with his left hand, he is holding a certain object, interpreted by the publishers according to the graphic drawing of the 19th century as a raised codex. However, only a large quadrangular object with two rounded bulges on top can be seen: it is either a church with domes (but why two?) or a Gospel with rounded objects lying on top of the edging. It is the second of the proposed options that recalls the traditional “Barian”

22. Voronin, N. N. *Architecture of North-Eastern Rus’*. Vol. II. Moscow, 1969. Pp. 276–277.

23. Voronin, N. N. Op. cit.

24. Soboleva, N. A. *Russian Seals*. Moscow, 1991. P. 186; No. 149. Ill. on the table. 13.

iconography of St. Nicholas with an emphasis on the act of mercy of the saint in icon painting, in plastics, and in artistic silver: in his left hand, he is holding either the Gospel, or a chalice with round purses²⁵. However, in Bari, this version is known from icons not earlier than the 16th-17th centuries; nevertheless, the theme of St. Nicholas the Merciful was sufficiently developed in Greek painting of the 13th-15th centuries, where in the scene “Nicholas Distributing Alms”, he was depicted with round loaves or a purse in his hands²⁶. It is possible that the Barian veneration of the saint was reflected here, especially since this plot is represented by a very narrow circle of monuments of Byzantine painting. It is also significant that the most ancient and purely liturgical motif of the distribution of bread (the fresco of Manastir of the 13th century)²⁷ is replaced by the image of a purse in the hands of the saint (in paintings and icons of the 14th-15th centuries).

My explanations in connection with the seal of Metropolitan Alexei of 1371 would have been pure fantasy if other seals, where the round shape of the object in the saint’s left hand is quite obvious, had not been preserved. Among the Novgorod seals of the sovereign circle, two copies with the figure of the Incarnation Mother of God and the saint in full growth in the pose of an orant with round objects, like an apple, in his left hand²⁸, have been preserved. In a publication of 1959, V. Yanin dates them to the era of Archbishop Alexei (1366–1388); however, he changes the date to the middle of the 13th century in the code of sphragistics. Nevertheless, the definition of “codex” that the author gives to the designated objects is incorrect. The “apple” is held by the characters on horizontally stretched out hands with a clearly readable notch for a round volume. The codices in Novgorod sphragistics of the 13th-15th centuries are always marked by a clearly expressed quadrangular shape; moreover, they often have a cover filled

25. Voznesensky, A., Gusev, F. Decree. op. P. 110. In the treasury of the Bari basilica, there is a small sculptural group, cast in silver in 1659, representing Nicholas with the youth Vasily. The saint, depicted in the pose of an orant, is holding (vertically) a closed Gospel with three round purses on top in his left hand. See: Cathedral of St. Nicholas in Bari... Pp. 61, ill. 77.

26. Sevchenko, N.P. 1983. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Torino, pp. 38, 45, 55, 59, 151, No. 10, 35 (6), 110 (8), 42.

27. Koso D., Milkovik-Peppek D. Manastir. Skopje, 1958, pp. 88–93, 114.

28. Yanin V. L. 1959. *Seals from Novgorod Excavations*. MIA, No. 65, p. 201; Yanin V. L. *Juridical Act Seals of Ancient Rus’ of the 10th-15th Centuries*. Vol. II. Novgorod Seals of the 13th-15th centuries. Moscow, 1970. P. 195. Tab. 223, No. 575, 576.



Ill. 2. Saint Nicholas. Apulian painter of the late 18th century, oil on canvas. 130x100 cm. Treasures of the Basilica of St. Nicholas in Bari.

with geometric motifs, and the palm holding them is completely “cut off” by the book²⁹.

In the aspect of the existing idea of “Nikola-Smeredovich”, the seal of Metropolitan Alexei from the document of 1371 confirms the special attention to the saint among the Russian church hierarchs. Cyp-

29. See: Yanin V. L. *Juridical Act Seals of Ancient Rus’*. Vol. II. Tab. 19 (No. 529, 530).

rian’s seals are unknown to us; however, it is possible that the metropolitan, who successively occupied the throne, could have used the sphragistic symbolism of his predecessor³⁰. It is no coincidence that the seal with the figure of Nicholas in the pose of an orant

30. On the seals of Metropolitans Jonah, Theodosius, Gerontius and Simon, there is an image of the Mother of God of the Incarnation traditional for the sovereign seals.

is on a charter directly related to Lithuania, which is especially important in connection with the beginning of Cyprian's spiritual career as a metropolitan of temporarily separated Lithuania — it was Mozhaisk that opened the way to the West.

One way or another, a variant, as it were, intermediate between the version of St. Nicholas of Mozhaisk and the western type of saint with purses, occurs in a wooden kiot icon of the 17th century from the State Historical Museum³¹, which is undoubtedly connected with the reflection of the Bari theme³². In his right hand, St. Nicholas is holding a sword (only the handle has been preserved), while on his left palm, there is a large purse with coins to distribute to the poor, widows and orphans.

Unfortunately, the ancient pilgrimage eulogies in the form of oval icons of the 11th–13th centuries, cast from transparent glass or glass paste, do not provide concrete material for explaining this iconography. On most of them, a codex³³ is visible on Nicholas' left hand; however, some copies are so vague that the publishers refrain from clarifying, pointing only to the blessing gesture of the saint's right hand³⁴.

Let us express some considerations in connection with the sculptural decoration of the Nikolskaya basilica, which could further strengthen the position of the Barian impulse for the creators of the ancient carved image from Mozhaisk.

An example with the story of the Serbian silver altar reveals the fact that the Italian masters of the 17th century strictly followed the original design of the interior in its main, sacred and thematic accents, having a "Serbian address". In 1658, sculptor Michelangelo Constantino completed the statues of Nicholas, the Virgin and St. Anthony, placed in the pre-altar barrier separating the central nave from the cross aisle one³⁵. In 1712, due to their bulkiness, they were transferred to the three niches on the facade of the basilica³⁶ (now they are appar-

ently in the so-called Byzantine tower — a temporary repository of sculpture and dilapidated icons). It is possible that the plastic elements of the barrier of 1658 repeated the ancient form of the altar wall, conceived and executed by order of Serbian kings in the 14th century. In any case, it is possible to state with certainty the fact of the creation of an inset relief stone slab over the main portal of the basilica (under an openwork ciborium) with a full-height figure of Nicholas in episcopal vestments³⁷ in the second half of the 13th century.

As for wood as the material for the sculpture of Nicholas, interesting information can be extracted from some facts recorded in 1873 by V. Mordvinov. He described a carved wooden box on the eastern wall of the crypt; it contained the remains of the original box in which the relics were brought to Bari³⁸. On top of the receptacle for the ancient coffin, a small wood-carved statue of the Wonderworker was placed³⁹. There is no reason to assert its ancient origin; however, the fact of the relationship between the material of the coffin for the relics and the sculptural image is undeniable. Here it is appropriate to recall once again that, according to the testimony of Russian travelers of the 17th century to Western Europe, they saw how the missing parts of the relics in holy reliquary were supplemented with particles of wood⁴⁰.

Returning to the altar barrier, possibly preceding the marble works of the 17th century and ordered, most likely, by Serbian kings at the same time as the silver altar, it makes sense to take into account the opinion of S. Čurčić about the role of worship icons in the formation of the Byzantine iconostasis. These icons, according to the scientist, had architectural frames in the Komnenos era and could have been a two-dimensional version of the previous structure of the shrine (canopy on the columns above the tomb and the image of the saint on his coffin)⁴¹. As an example of this tradition in the late Byzantine period, Čurčić mentions the 14th-century wooden carved shrine of Stefan Dečany in the Dečany Monastery⁴². It is possible that the wooden figure of St. Clement

of Ohrid from the Church of the Virgin in Ohrid at the end of the 13th — beginning of the 14th century was precisely a kiot worship icon, and not the lid of the shrine. This opinion was expressed by me in an article about the typological origins of Russian wooden sculpture⁴³. Thus, there is some reason to assume that the original Serbian pre-altar barrier was replaced in the 17th century, in the structure of which sculptural images could have been used.

It is known that pilgrims especially revered the silver altar of 1684 and the large icon, Svyatoy Nikolay Temnolikiy⁴⁴. Unfortunately, I could not find a reproduction of this icon. Perhaps it has not survived to the present day (it is no longer mentioned in Grigorovich-Barsky and Mordvinov's descriptions). Its name clearly recalls the "black Madonnas" widespread in Western Europe in the Middle Ages — revered statues made of dark wood, which, according to some Western theologians, is associated with biblical tradition⁴⁵. Let us recall that in the hagiography and hymnography, St. Nicholas the Wonderworker is likened to Moses and Elijah — he was the same as the great prophets for the "new Israel"⁴⁶.

Here it is appropriate to express some considerations about the type of face of the ancient sculpture Nicholas of Mozhaisk. A. Nekrasov found a resemblance to Basil the Great in him on the mosaics at St. Sophia of Kyiv⁴⁷, and G. Wagner considered the head of the saint iconographically similar to the image of the Apostle Paul in painting⁴⁸, in particular, the image of the apostle in Rublev's Deisus Chin (Zvenigorodsky). The paradoxical idea that the head of Nicholas (as a false one) belongs to another monument of plastics arose from this.

Indeed, a long beard, a really elongated face, energetically curved mustache, revealing an active bend of the lower lip (A. Nekrasov rightly noted this), an ovoid and smooth upper part of the head, where the hair is almost visible, tightly pressed to the total volume, as if flowing around it, have absolutely no analogues in the images of Nicholas in Russia. The only

image that could be named is Nicholas and his Life from the Central Russian from the late 14th — early 15th century stored in the State Tretyakov Gallery⁴⁹. The upper part of the saint's head is more rounded here though, and the facial features are smaller and sharper. In general, the face of St. Nicholas on the icon Nicholas and George of the late 14th — early 15th century from the Guslitsky Monastery near Noginsk is close to this type. According to E. Smirnov, it belongs to the Moscow school and comes from the ancient Church of the Transfiguration of the Savior, associated, according to legend, with the plan of Metropolitan Photius (1410–1431)⁵⁰. Despite the clear resemblance to Nicholas of Mozhaisk in the proportions of the face and the length of the beard, the features of Nicholas Guslitsky, which are mobile, light and asymmetrical, testify to the well-known "advanced" style of the icon.

It is characteristic, however, that all three icons appeared on Moscow soil at about the same time, separated by at most two or three decades. In this regard, we must not forget that the next wooden statue of Nicholas of the "Mozhaisk" type was conceived by Photius, who in many respects continued the liturgical activity of Cyprian. The statue was made for Mtsensk in the 20s of the 15th century, when Moscow temporarily seized the city belonging to Lithuania and began to Christianise the population there⁵¹. The identification of their typological source leads us again to southern Italy, and from there — to the ancient lands of Asia Minor, native to the saint (according to Symeon the Metaphrast, he came from Patara of Lycia). The peculiarity of the iconography of Nicholas in the frescoes of the grottoes and chapels of Apulia (the environs of Bari, Otranto, Brindisi, etc.) was noticed by Anrich⁵², who noticed the Asia Minor traditions⁵³ in the long beard of the saint and his elongated face. V. Lazarev associated these frescoes with the work of the Basilian monks of the 11th–15th centuries, in which many archaisms are seen and a connection with Asia Minor, Syrian and Cappadocian sources⁵⁴ is noticeable.

31. The Sacred Art of Rus'. From the funds of the Wood Department of the State Historical Museum in Moscow. Moscow, State Historical Museum, December 11, 1997 — January 11, 1998 (exhibition catalogue). Moscow, 1998. No. 19.
32. Ryndina, A. V. Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture ... P. 111.
33. Zaleskaya, V. N. "Lithyques of the 13th Century. in the Collection of the State Hermitage" // Ancient Russian Art. Rus. Byzantium. Balkans of the 13th century. SPb., 1997. Pp. 154–155. ill. on p. 154.
34. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261. New York? 1997 Cat. No. 336. R. 499.
35. Cathedral of St. Nicholas in Bari... Pp. 21–22.
36. Ibid.

37. Ibid. P. 24. ill. 30 on p. 23.
38. Voznesensky A., Gusev F. Op. cit. pp. 108–110
39. Ibid.
40. Buseva-Davydova, I. L. "European Sculpture Through the Eyes of Russian People of the 17th Century" // Old Russian Sculpture. Digest of articles. Issue. 3. Moscow, 1996. P. 63.
41. Churchich, S. Worship Icons, Shrines of Saints and the Iconostasis Development // Iconostasis. Origin — Development — Symbolism. Moscow, 2000. P. 722.
42. Churchich, S. Op. cit. P. 723.

43. Ryndina, A. V. Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture... P. 108.
44. Cathedral of St. Nicholas in Bari ... P. 33.
45. Moss-Cappanari L. Alla ricerca dalla Vergine nera. Milano, 1952; Schreiner K
46. St. Nicholas Church Service on December 6th. Canon at Matins, hymn 8; Shalina I. A. "Pskov Icons *Descent into Hell*. On the Liturgical Interpretation of Iconographic Features" // Eastern Christian Church. Liturgy and Art. SPb., 1994. P. 248.
47. Nekrasov, A. I. Statue of Nicholas of Mozhaisk. Typescript. P. 37.
48. Wagner, G. K. 1980. *From Symbol to Reality. The Development of the Plastic Image in Russian Art of the 14th and 15th Centuries*. Moscow, p. 199.

49. Ancient Russian Art. 10th — the Beginning of the 15th Century. State Tretyakov Gallery. Collection directory. Vol. II. Moscow, 1995. Cat. No. 52, p. 125. Ill. on p. 127.
50. Smirnova E. S. Moscow Icon of the 14th–17th Centuries. 1988. Ill. No. 53. P. 268.
51. Nekrasov, A. I. 1937. Ancient Russian Fine Arts. Moscow, pp. 243–244.
52. Anrich, G. 1917. *Hasios Nicolaos. Der heilige Nicolaos in der griechischen Kirch*. bd. II. Berlin, p. 495.
53. Ibid. pp. 308–309.
54. Lazarev, V. N. 1986. *History of Byzantine Painting*. Moscow, p. 113

As can be seen, at the early stage of Byzantine art, these traditions also played a role. Analyzing the Sinai monuments, K. Weitzmann drew attention to the unusual face of St. Nicholas on the four-part icon of the 7th-8th centuries, stating noticeable deviations in its type from the version that developed in the post-iconoclastic period⁵⁵. In the general scheme, it is very consonant with the statue face of Nicholas of Mozhaisk, excluding such a detail as the hair going on the forehead. In connection with the Sinai icon, Weitzmann could name only one close image of Nicholas in Byzantine art of the 7th-9th centuries — on cloisonné enamel from the Morgan Staurotheke in the Metropolitan Museum of New York⁵⁶.

All of the above indicates, within the framework of Byzantine painting, the presence of a group of monuments in which the iconography of St. Nicholas the Wonderworker has special features, inspired, in all likelihood, by imitation of the prototype — the historical type of the Asia Minor saint. The fact that his traces, although already in a somewhat “erased” form, have been preserved in the fresco cycles of the surroundings of Bari indicates the undoubted influence of the proximity of Nicholas’ holy relics. The source, pictorial and typological, could have been two seals from the tomb of the saint, preserved in Bari from the 11th-12th centuries⁵⁷, depicting, perhaps, an ancient image brought from Myra at the same time as the holy remains.

The presented data additionally confirm my hypothesis about the conditionality of the kiot Russian statues of Nicholas of Myra by the Bari monuments, “saturated” by the proximity of his holy body.

Putting the actual pictorial plots aside, it should be noted there is reason to associate the St. Nicholas “pillar” churches and monasteries, which are quite common in Russia, with Bari; although the first thought that arises in connection with them is the poetic-liturgical image of the saint — “the pillar and affirmation of the Church of the New Testament”. However, such a straightforward symbolism is not at all characteristic of Orthodox culture. For example, the image of the Mother of God of “the Invo-

lable Wall” was never interpreted in ancient Russian art through a literal depiction of architecture.

First of all, the Nikolsky Monastery in Kyiv comes to mind. The appearance of the icon of the Wonderworker, according to legend, occurred in 1113 during Mstislav Vladimirovich’s hunt: the light was shining from the sacred image, which was on a high tree stump⁵⁸. In the 17th century, the icon, which appeared miraculously, was on a stone pillar erected in the middle of the field opposite the monastery⁵⁹. Judging by the materials of The Kyiv Murals of 1682, the stone pillar with the icon still existed⁶⁰ at that time.

Another fact, which also has an old legend, concerns the Nikolskaya Chapel of the Svyatogorsk Assumption Hermitage in the Kharkov province. According to chronicles, this place has been known since 1111, and the founding of the monastery is associated with people from the Kiev-Pechersk Lavra⁶¹. According to the legend, the St. Nicholas Chapel marks the place where the icon of St. Nicholas⁶² appeared on a chalk pillar. The solid formerly chalk pillar was later overlaid with stone⁶³.

In the village of Stolbovo, Oryol province, Dmitrovsky district, the parish Peter and Paul Church was erected on the site of the Stolbovoy Monastery. On the wall of the church, a copper plaque with a record of the legend itself was preserved (at the end of the 19th century): “In the year of Our Lord 1334, the miraculous icon of St. Nicholas appeared over the Iбуzh River on an oak pillar”⁶⁴. In the 15th century, the Stolbovoy Monastery was founded here, and when time destroyed the ancient pillar, a new, stone one⁶⁵ was built on the square in front of the church.

The Church of St. Nicholas “in Pillars”, founded in the 17th century, was also in Moscow, where, according to legend, a guard post with the image of the saint to monitor the movement of the Tatars⁶⁶ was in the old days. Here, undoubtedly, we have a case of a new understanding of the ancient tradition; although the mention of Tatars indicates the proximity of stages of the emergence of legends related to the events of the 12th-14th centuries.

58. Voznesensky A., Gusev F. Op. cit. Pp. 232, 233.

59. Ibid.

60. Ibid. P. 682, note 184.

61. Ibid. P. 411.

62. Ibid. Pp. 409–410.

63. Ibid.

64. Ibid. Pp. 289–290.

65. Ibid. In the second half of the 18th century, the monastery was abolished.

66. Ibid. P. 432.

It is well-known that in the ordinary religious consciousness, a pillar (column) is a symbol of a church. In our case, we are talking, most likely, about a real pillar (26th in a row) in an iron fence located in the Bari basilica now, in the right corner of the crypt with the coffin of Nicholas. The legend of the 19th century talks about the miraculous phenomenon of the missing pillar for the new church, which, by the Wonderworker’s providence, appeared to be floating in the sea like a dry log and was transferred to the city by Nicholas with two angels and installed in the crypt in the proper place⁶⁷.

The ancient history of the column is different. It was first mentioned in a document dated 1359 of the Florentine adviser to Queen Joanna I, Niccolò Acciaiuoli⁶⁸, although folk tradition dates it back to the 12th century. The document says that the author dictated his last will near the miraculous column.

In the 15th century, Flemish traveler Georg Langerant recorded an oral version, according to which the column was dragged from the sea to the church by the same oxen that carried the holy relics of the Wonderworker from the ship to the church allotted for them⁶⁹.

In the 17th century, Fra Beato, who described the Serbian contributions to the tomb of Nicholas in detail, created a compilation version of the legend, combining different versions together. This is how the motif of the Roman origin of the column appeared. While being in Rome, Nicholas passed by the ruined house of a certain harlot, admired the beauty of the pillar, threw it into the Tiber and, upon returning home, miraculously acquired it for his church in Myra. On the night before the burial of the saint’s relics in Bari, the column again appeared in the sea and was installed by Nicholas himself and angels in a building unfinished by abbot Ilya⁷⁰.

In all these versions, attention should be paid to the following points: the Roman origin of the column, its original belonging to an unrighteous house, floating in the sea like a log, and, finally, the colour of the stone itself (red marble or granite).

The St. Nicholas Pillar of Bari evokes the image of the Flagellation Column, one of the passionate relics especially revered in the West. According to the inscription on the Venetian reliquary of 1375 with a particle of this column (the sacristy of the St. Mark

67. Ibid. P. 102.

68. Cathedral of St. Nicholas in Bari... P. 50.

69. Ibid.

70. Ibid.

Cathedral in Venice), the shrine came to Venice from Constantinople in 1125⁷¹. In the 14th-15th centuries, several similar arks were known in Italy: the Padua reliquary in the Basilica del Santo and the reliquary of the beginning of the 15th century in the Louvre⁷². For the Venetians, in connection with the veneration of the pillar — the reliquary of St. Mark, the very idea of the holy column was especially dear; it was called “the column of the appearance of the holy relics”⁷³ there. Thus, in principle, the concrete and symbolic connection of the stone pillar with the holy remains is quite traditional for Italy. It is also known that the column of Constantine, with which the Venetians clearly competed in the history of uncovering of St. Mark’s relics⁷⁴, contained a particle of the real Holy Cross inside (at its base).

Between Venice and Bari, there has long been a struggle for the possession of shrines. It is believed that the Barian relics of Nicholas make up about 75 percent of the skeleton (the fear of the Saracens made the actions of the Baryans in Myra very hasty)⁷⁵. The missing part of the relics is found in various parts of the Christian world, primarily in Venice: the Venetians, after the Baryans, made several trips to Myra (1099–1100) and stole the remains from several burials of the ancient basilica of the saint. As a result, it is difficult to identify his relics among the Venetian treasures⁷⁶. We believe that the miraculous column of the Bari crypt as a sacred copy of the Flagellation Column became a reflection of this competitiveness.

The connection of the image of the Wonderworker with the atoning sacrifice of Christ and the True Cross is known⁷⁷ on the basis of Russian materials (in the context of the variation content of Nicholas of Mozhaisk). However, we have ancient evidence of a passion aspect in the veneration of the saint.

According to the Life of Nikola Simeon Metaphrastus (10th century), being in Palestine and having performed many healings, “the saint went to the tomb of the Christ and to the True Golgotha, where a saving cross was dug in for us. At night, he approached the holy cross, and the sacred gates

71. Ibid.

72. Le Tresor de Saint — Marc de Venise. Milano, 1984. Cat. No. 45. R. 306–309.

73. Ibid. R. 309.

74. Dale, T. 1996. Reliquary Pillar of St. Mark, *Miraculous Icon in Byzantium and Ancient Rus’*. Moscow, p. 162.

75. Ibid.

76. Cathedral of St. Nicholas in Bari ... P. 52.

77. Ryndina, A. 2002. The Holy Two — Nicholas and Paraskeva in Old Russian Art. The Symbolic Aspect of the Theme, *Art History 1/02*. Moscow, pp. 198–199.

opened of their own accord before him. Having said a fervent prayer and worship there, he acquired even greater spiritual strength.”⁷⁸ A rare monument of art demonstrates the same symbolic accent, Nicholas’ involvement in the Passion of Christ. We are referring to the Prague reliquary of St. Nicholas the Wonderworker, Italian work of the 13th century (Prague, treasury of St. Vitus Cathedral)⁷⁹. It is a miniature alabaster sarcophagus with a particle of the saint’s relics raised on a high pillar. The casket is decorated with gilded silver partitions with precious stones. From above, the relics are covered with crystal, through which the relic is viewed. The sarcophagus is sealed with a “lock” (a seal from the coffin!) with a cast relief image of the Crucifixion. At the top, in front of the rounded handle of the lock, there is a miniature roof of a single-domed church with a quadrangular recess in the dome drum. A composition appears, reminiscent of a tomb under a ciborium — a canopy. The design of the object as a whole, a pillar crowned with a tomb, very concretely implements the Venetian idea of a reliquary pillar — not St. Mark’s but Nicholas’ of Myra. In the context of the topic raised, this monument is twice as interesting. Firstly, the image of the Crucifixion on the seal emphasises the meaningful connection of the image of the saint with passionate relics; secondly, the motif of the pillar holding the coffin is quite transparently associated with the miraculous column at the tomb of the saint in Bari.

The above four points connected with this column confirm its symbolic correlation with the Flagellation Column. The “Roman theme” in the history of its origin is obviously connected with the antique columns that adorned the patio of the praetorium or the house of the high priest, that is “unrighteous houses”, where the Savior was tortured and scourged, hence its colour (a stone with thick red patches). The miraculous floating of the pillar in the sea like a log can also be explained by some passionate relics of the Holy Land, hitherto little known except the publication about the Armenian monastery of the Archangels in Jerusalem, erected on the site of the house of the High Priest Annas, father-in-law of Caiaphas⁸⁰.

78. Simeon Metaphrastus. *Life and Deeds of our Holy Father Nicholas*. Byzantine Legends. Moscow, 1994. p. 144.
79. *Omaggio a San Marco. Tesori dall’Europa* (a cura di Hermann Filitz, Giovanni Morello). Milano, 1994. No. 8. pp. 204–205. Prague, Treasury of the Cathedral of St. Vita. Inv. No. 18.
80. Bibikov, M.V. 2000. Newly Glorified Relics of the Holy Land, *Relics in the Art and Culture of the Eastern Christian World. Abstracts of Reports and Materials of the International Symposium*. Moscow, p. 109.

The courtyard of the monastery became famous for miracles from a previously barren but flourishing olive tree, which grew out of a pillar to which scourged Christ was tied⁸¹. It has been said that even now on the stones, next to the revived tree, traces of His blood appear⁸².

Taking into account the above information, especially the early chronological “bindings” of legends about St. Nicholas churches and monasteries in Russia, one can think that the legends of the sacred image appearance on the pillar go back to the history of the Bari miraculous column of St. Nicholas of Myra. The motif present in the legends — a tree-stone — in its own way reflects the miraculous power of a pillar that can take on the appearance of a log floating in water.

In this regard, one of the versions of the legend about the appearance of the Mtsensk carved icon of St. Nicholas in the first quarter of the 15th century is especially indicative: as if it sailed on a stone with the inscription of a cross⁸³. From it, as the legend says, a stone cross was carved, erected in the Mtsensk Cathedral (with a chapel in honour of Paraskeva Pyatnitsa!), on the left side of the royal gates, while on the right, a wooden kiot sculpture of Nicholas was installed (unfortunately, not preserved)⁸⁴. In the Russian tradition, the image of the Flagellation Column in icon and needle painting appears only in the 17th century⁸⁵. Therefore, in the Mtsensk legend, the Bari motif of the stone floating on the waters is preserved; however, it is not the column that is excised from the stone but the True Holy Cross.

Bari motifs can even be more traced in one of the episodes in the history of the ancient Yepifan

81. Ibid.

82. Ibid.

83. Nekrasov, A. I. *Statue of Nicholas of Mozhaïsk*. Typescript. pp. 68–69.

84. Voznesensky A., Gusev F. *Decree. op. p. 322; On the Role of the Calvary Cross as a Symbol of Salvation it is remarkably written in the so-called “Non-Bookish” life of Nicholas: during the invasion of the vile, Nicholas ordered the Orthodox to make the sign of the cross on their faces “and mark their faces with the sign of the true and life-giving cross ... and beat the vile”. See: Klyuchevsky V. Lives of the Saints as a Historical Source. Moscow, 1877. pp. 453–545. Klyuchevsky suggests the South Slavic origin of this version of the Life. In the 15th century, it already had circulation in Rus’.*

85. An eloquent example is the Murom icon *The Most Bright Star* of around 1700, where one of the marginal scenes formed by the rays emanating from the mandorla contains the composition *Christ’s Scourging*. It is curious in the context of the Russian tradition of veneration of the cross that the column here looks more like a wooden column than a stone object. See: 1000th anniversary of Russian artistic culture. Exhibition catalogue. Moscow, 1988. ill. 174 on p. 142.

carved image of St. Nicholas the Wonderworker (Yepifan near Ryazan).

In the design of the facade and interior of the Basilica of St. Nicholas in Bari, there is a rather rare motif — carved figures of bulls (oxen). The archivolt of the main facade has columns resting on their powerful figures⁸⁶. The presence of these animals may be surprising since figures of lions⁸⁷ are carved everywhere in the church — on the capitals of the columns and the bishop’s pulpit. Judging by the inscription, the mentioned details of the facade were made later, at least not earlier than at the end of the 12th century⁸⁸. These motifs could be explained by allusions to the Temple of Solomon in Jerusalem, where the altar stood on twelve cast oxen (2. Paragraph 4:1–15). However, the presence of oxen harnessed to a cart⁸⁹ in the centre of the upper arch of the temple makes us recall episodes in the history of Nicholas’ relics. In the 15th century, Georg Lanterant wrote down a legend that the holy column was brought to Bari in a cart by the same oxen that transported the holy remains to the place allotted for the temple⁹⁰. It is quite obvious that this information was obtained by the traveler from ancient local sources. From here, undoubtedly, the composition of the central arch of the basilica originates. It can be assumed that such a rite of transportation of relics had a stable iconography in the art of medieval Italy. Suffice it to recall the picturesque image of Simone Lamberti (14th century) in the National Gallery of Parma: *Apostle Peter* is lying on a cart drawn by a pair of oxen with a sword in his chest; the procession is led by clergy with a cross and a bishop’s staff⁹¹.

Now let us turn to the Yepifan legends that found their way into literature in the 19th century⁹². According to the first, most common legend, the statue was in the Lithuanian army, which was marching in 1380 to join Mamai; the army stopped in Yepifan, where a meeting with the ambassador of Oleg Ryazansky, Yepifan Koreev, was expected. When the Lithuanians

86. *Cathedral of St. Nicholas in Bari ...* p. 23.

87. Ibid.

88. Ibid.

89. Ibid.

90. *Guide to Artistic Italy*. Milano, 1989. p. 234.

91. Nekrasov A. I. *Statue of Nicholas of Mozhaïsk*. Typescript. p. 49.

92. Despite the ancient tradition of venerating such carved icons, in particular, St. Nicholas of Mozhaïsk, legends about their miracles and “historical versions” were recorded in most cases in the 19th century. The latter is connected, undoubtedly, with the facts of the removal of these images from churches in the Petrine era and their placement in the Synodal sacristy, which noticeably intensified the perception of them as shrines.

wanted to move on, the cart with the statue (drawn by oxen) miraculously remained motionless despite their best efforts. After inspecting the cart, the Lithuanians found a wooden statue, and for their impudent handling of it, some of them were stricken with blindness⁹³. After that, they fled in fear back to Lithuania, and the people of Ryazan set up a wooden church at the stopping place and placed a carved image in it. According to another version (apparently later), Little Russian monks were involved in the story with the statue instead of Lithuanians⁹⁴.

One way or another, in both versions, there is a cart with oxen, which, obeying the will of the saint, stubbornly indicate the place for his temple. The tracing of the Bari tradition is quite obvious here. Most importantly, we are talking about a large wooden statue, acting, no doubt, as a “double” of the holy relics. Nekrasov attributed the emergence of the “Lithuanian” version to the 17th century; however, it is possible, as often happened, that the oral tradition appeared much earlier. The Lithuanian kidnappers are clearly acting here in the role of adversaries, hiding the shrine, the fate of which, according to the will of Nicholas, was to stay on the land of Holy Rus’. In this case, as in the problem of monasteries, the question of the real time of the origin of the legends remains unclear, although they are unlikely to have appeared later than the 16th–17th centuries, which can be assumed from the above-mentioned “Kyiv Painting”.

Fortunately, in the ancient Russian icon painting of the 16th century, in addition to the composition with Nicholas standing in the coffin in the plot “The Translation of the Relics”, there is a theme that no less clearly reveals Bari sources. This is *The Miracle of the Three Friends* in the hagiographic images of Nicholas, known in monuments of northwestern origin (Pskov, Novgorod) since the middle of the 16th century⁹⁵. Their content is the salvation of three friends from the whale and their “sailing on the stone” to the city of Byzantium⁹⁶. This episode is also portrayed in the group of miniatures of the Bolshakovsky collection (No. 15, file 204,— 212) of 1560⁹⁷. Unfortunately, M. Krutova, who published one of the miniatures, did not comment on the possible attribution of the

93. Voznesensky A., Gusev F. *Op. cit.* p. 536.

94. Voznesensky A., Gusev F. *Op. cit.* p. 537.

95. *Icons of Tver, Novgorod, Pskov of the 15th-16th Centuries*. Editors-compilers L. Evseeva, V. Sorokatiy. Moscow, 2000. Cat. No. 40, pp. 173–176.

96. Ibid. P. 174. Marginal scenes 15–17.

97. Krutova M. S. *Saint Nicholas the Wonderworker in Ancient Russian Writing*. Insert No. 1 between pp. 96 and 97.

monument, indicating only that in the middle of the 17th century, the manuscript was transferred to the property of Tula merchant Zakharov. In Old Russian writing, this motif is found mainly in the hagiography of type I (– 164, — 190). However, there are also mixed versions (I and II types) with this plot⁹⁸.

The miracle with the whale was also known in Bari. In the 60s of the 17th century, Carlo Rosa of Bionto executed a series of paintings for the ceiling of the basilica that had been damaged by fire. The aforementioned plot occupies an important place in them — it is located in the center of the vault in a rectangular frame⁹⁹. The Dominicans deny the existence of the episode with the three friends in the local handwritten hagiographies; however, the evidence of the miracle itself is kept in the basilica — a huge whale bone fixed on the wall of the temple, the existence of which in the sacred space of the temple caused a lot of controversy in the 17th century¹⁰⁰. Nevertheless, the gigantic bone, as a kind of evidence of one of the miracles, remained in Bari and was described by Russian travelers, in particular Grigorovich-Barsky. In the church, he saw a large, iron-bound bone, as thick as a human leg, from the ribs of a monstrous fish¹⁰¹. It can be assumed that it was this exotic object, legendary associated with the deeds of Nicholas, that became the impetus for the formation of the literary and pictorial plot of The Miracle of the Whale.

In order to understand through what channels this motif came to us, one should think about the typological affiliation of the bone itself. It undoubtedly reflects the ideas about the “bones of giants” that exist in legends, memorials and beliefs¹⁰². The spread of the cult of fossil remains has already been noted up to their transformation into church relics among the peoples of Eastern Europe (Poland, Ukraine, Belarus)¹⁰³. In Krakow, for example, there was a belief that every year a pea-sized particle comes off from a huge bone hanging at the entrance to the Basel Castle Cathedral: when the last piece falls, the end of

the world will come¹⁰⁴. In principle, the attitude towards such objects differs little from the veneration of icons, roadside crosses and ancestral graves¹⁰⁵. As you can see, the remains of a whale in the Bari basilica are directly related to this phenomenon.

In what ways could the plot with three friends so actively appear on the icons of the Russian North-West in the 16th century? It seems to us that it is possible to see the result of Polish-Bari contacts that were relevant in the 16th century.

It is known that Pskov was in close contact with Poland, and in the 16th century, the people of Pskov worked on the murals of Polish churches. Among the hagiographic cycles dedicated to St. Nicholas of Myra, there are two Polish copies (early 18th century), Legends on the Translation of the Relics of St. Nicholas¹⁰⁶. Apparently there are earlier ones too. It seems that it was the Polish sources that became the basis of the Bari theme in the Novgorod and Pskov icons of the 16th century. There are solid historical grounds for the “Polish hypothesis”, which are all the more important since they relate to the very time when the life cycles of St. Nicholas spread in Russia — not only The Miracle of the Whale but also a rare motif of the saint standing in the tomb in a marginal scene The Translation of the Relics to Bari.

Bona Sforza, whose mausoleum is located in the Basilica of Nicholas, was educated in the Bari castle and, owing to her marriage to Sigismund I, became the Queen of Poland (1517)¹⁰⁷. Under her rule, Poland experienced its golden age; however, having been accused of poisoning her daughters-in-law in 1548, she was removed from power and then sent back to Bari. After moving there in 1556, she died the following year. The sculptural image of Bona in the tombstone of 1593 is framed by the figures of Nicholas and St. Stanislaus, the patron saint of Poland.

The above facts do not exclude that the Wawel Dragon was also inspired by the monstrous bone of the Bari basilica. By the way, a huge elephant tooth was also kept there, the same size as the bone of a whale, which, according to legend, was brought to the saint as a gift after the miraculous capture of the elephant.

Finally, I would like to address another issue in the Russian tradition of venerating the wooden statues of St. Nicholas, which, judging by the following data,

were perceived by believers not only at the level of the “idea of relics” but also at the level of their concrete materialisation. This information refers to the 18th century, when contacts with Bari became regular and the Russian Church was already functioning there in full force. It was at this time when there was the main “influx” of Nicholas’ relics into Russia. We will focus on wooden statue miracles. They relate to the holy Manna (myrrh), which, as is known, flows from the relics of Nicholas in Bari, and testifies not only to the people’s knowledge of its healing power but also to the literal (wonderful!) communion of people to this source of grace through a relief holy image. In 1785, the Bishop of Olonets and Kargopol, Viktor, described the ugly, in his opinion, statues of St. Nicholas in the Holy Spirit Church: “One of them had something flowing from the nose and ears, which the people revered as a universal medicine”¹⁰⁸. This is said about the kiot figure of Nicholas of the Mozhaik version.

Based on the above, it can be argued that during the 14th-18th centuries, the shrine resting in the crypt (the relics of St. Nicholas the Wonderworker) more than once became for Russia a living source of many legends, iconographic excerpts, customs in the veneration of the saint and, most importantly, structural icon models, directly conditioned by the image of the holy body, lying in the “Latin lands”. Apparently, it is no coincidence that in most churches with revered

wooden statues of the saint, the main celebrations of St. Nicholas fell precisely on May 9 — in memory of the Translation of the Relics to Bari.

Gerardo Cioffari rightly noted that Nicholas, in the context of the Bari shrines, is especially revered by the Orthodox, particularly in Russia. They celebrate the day of the translation of the relics of Nicholas from Myra to Bari, which took place on May 9, 1087, according to the old style, while the Greeks are completely devoid of interest in the Bari relics since they interpret the shrine in the context of interest in the West. A star rose from East to West, spiritualising the holy relics with the attention and love of the Russian clergy and art historians. I remember how in May 2007, I was fortunate to participate in an international symposium in connection with the shrines in Bari and not only experience such an event as an Orthodox service in the crypt but also get access to the veneration of the Holy Relics of St. Nicholas. At the comprehensive symposium, it was possible to discuss many issues related to this holy place in the context of the history of art and theology, while receiving amazing impressions of the Cathedral itself and all the details of its surroundings, in particular, stone carvings on the walls and above the gates and attending a solemn festive procession with the carrying of a carved in wood, luxuriously dressed statue of the Wonderworker on a richly decorated stretcher.

REFERENCES:

1. Voznesensky, A. and Gusev, F. 1899. *Zhitie i chudesa sv. Nikolaja Chudotvorca, arhiepiskopa Mirlikijskogo i slava ego v Rossii* [Life and Miracles of St. Nicholas the Wonderworker, Archbishop of Myra, and His Glory in Russia], St. Petersburg.
2. Rogachevskaya, E.B. 1995. “West and East in the Books about Nicholas of Myra” [“Zapad i Vostok v pamjatnikah knizhnosti o Nikolae Mirlikijskom”], *Hermeneutics of Old Russian Literature* [Germenevtika drevnerusskoj literatury], vol. 8, Moscow.
3. Ryndina, A.V. 2002. “Fundamentals of the Typology of Russian Wooden Sculpture, Saint Nicholas of Mozhay-
sk. Icon and Holy Relics” [“Osnovy tipologii russkoj derevjannoj skul’ptury, Nikola Mozhajsij. Ikona i sv. moshhi”], *Art of the Christian World. Digest of articles* [Iskusstvo hristianskogo mira. Sbornik statej], vol. 6, pp. 99–114.
4. Shalina, I.A. 2002. “The Scene ‘The Translation of the Relics of St. Nicholas’ in Ancient Russian iconography” [“Scena «Perenesenie moshhej sv. Nikolaja» v drevnerusskoj ikonografii”], *Art of the Christian World. Digest of articles* [Iskusstvo hristianskogo mira. Sbornik statej], vol. 6, pp. 94–95.

98. Ibid. pp. 90–94, 192.

99. Cathedral of St. Nicholas in Bari... p. 42. The fact that in the 17th century many sculptural and jewelry works were made in the basilica according to old models, as well as the very position of the mural with the miracle of the whale, allows us to consider the early origin of this plot on local soil.

100. Ibid.

101. Voznesensky A., Gusev F. Op. cit. P. 103.

102. Belova O.V. “Relics of Folk Christianity: “Bones of Giants” as Objects of Cult Veneration”, *Relics in Art and Culture ...* p. 107.

103. Ibid. p. 109.

104. Ibid.

105. Ibid.

106. Krutova, M. S. Saint Nicholas the Wonderworker... p. 117.

107. Cathedral of St. Nicholas in Bari... Pp. 38–39.

108. Fedorinova I. L. “Nicholas of Mozhaik” of the 17th century in kiot from the collection of the Kargopol Historical, Architectural and Art Museum-Reserve, *Carved iconostases and wooden sculpture of the Russian North*. Proceedings of the conference June 13–17, 1995 Arkhangelsk, 1995, pp. 133–134.

Анна Вадимовна Рындина
академик Российской академии художеств,
Заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения,
профессор,
заведующий Отделом древнерусского и церковного искусства
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-10-36

СМЫСЛОВАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗОВ НИКОЛЫ ЧУДОТВОРЦА. РОССИЯ И ЗАПАД

Аннотация: В статье, посвящённой исследованию образа св. Николая Чудотворца, автор делает акцент на новые тенденции в науке о древнерусском искусстве и, прежде всего, в изучении памятников архитектуры, «малых форм» литургического назначения и пластике. Автор особенно подчёркивает, что на современном этапе на первый план активно выдвигается проблема содержания, связи формообразования со структурой символического мышления в рамках культурного пространства эпохи. В этой связи работа Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств» воспринимается как программная работа, доказывающая, что пространство храма и каждый предмет, независимо от размеров и священной его значимости, изначально составляли единое целое. С этих позиций и надлежит исследовать памятники древнерусской пластики, подходы к истолкованию которой нуждаются в уточнении. Материал здесь поистине огромен и разнообразен: от мелкой пластики в виде миниатюрных резных икон, складней и панатий до монументальных киотных статуй, над-

гробных скульптурных образов, белокаменных и деревянных крестов.

Именно в данном контексте автор исследует эволюцию образов Николая Чудотворца, особо чтимого Православной Церковью и особо чтимого именно в России.

Анализируя научные факты в статье, автор утверждает, что святыня, покоящаяся в крипте (мощи Николая Чудотворца), на протяжении XIV–XVIII веков не раз становилась для России живым источником многих легенд, иконографических изводов, обычаев в почитании святого и, что самое главное, структурных иконных моделей. Не случайно, видимо, в большинстве храмов с чтимыми деревянными статуями святого основные празднования Николая приходились именно на 9 мая — в память Перенесения мощей в Бари.

Ключевые слова: Николай Чудотворец, мощи Николая Чудотворца, деревянная скульптура, средневековая живопись, священный образ, Бари.

Значимость покоящихся в Бари мощей Николая Мирликийского для становления в конце XIV века на Руси деревянной киотной скульптуры и ряда житийных икон святого середины — второй половины XVI века («Перенесение мощей Николая в Бари») теперь уже вполне очевидна¹. И. А. Шали-

на связала необычный извод названного сюжета со стоящей в гробе фигурой чудотворца с раками-реликвариями и известием Псковской летописи о принесении некими старцами в 1540 году «Николая на рези в храмцах», отразившими впечатления от Бари с его великой святыней². Между тем, как мы убедимся ниже, данный извод совсем

же. С. 94–95. Ил. 5, 7 (цветная вклейка, иконы XVI в. из Пскова и Каргополя).

2. Шалина И. А. Указ. Соч. Там же.

не удивителен в контексте нашей религиозной и изобразительной традиции³.

Русская церковь в Бари, возведённая, как предполагают современные исследователи в XVIII веке, была построена на месте более древнего храма⁴. А. И. Некрасов в 1950 году писал со ссылкой на работы Тана и Лейба о посещении русскими паломниками Бари уже в XI веке (1087 год)⁵. «Слово» на перенесение мощей, созданное, видимо, Ефремом Переяславским вскоре после этой даты, — не только явное свидетельство тому, но и отражение восприятия святыни как достоинства общехристианской церкви⁶. Летописное же известие о прибытии частицы мощей Николая в 1091 году из Рима в Киев вызывает в памяти «Бар-град Римской области», фигурирующий в русских письменных источниках.

Как бы ни были убедительны мои соображения об истоках формирования русской «иконы на рези» (барийская реликвия и сербская чеканная «статуя» святого, установленная в начале XIV века над ракой), необходимы дополнительные аргументы, подкрепляющие реальность русско-барийских контактов именно в конце XIV века, когда возникла деревянная киотная статуя Николая Можайского (ГТГ).

По счастью, мы располагаем такими данными.

Моё внимание давно привлекла запрестольная икона Благовещенского собора Московского Кремля «Богородица Барловская», явление которой русское церковное предание связывает с 1392 годом⁷. Эта икона не сохранилась, но до нас дошёл список с неё, сделанный для Новодевичьего монастыря скорее всего в XVI веке, причём на него был перенесён старинный оклад конца XIV — начала XV века, выполненный для чтимого древнего образа⁸. Происхождение ста-

ринной иконы и её необычного названия долгое время оставалось неясным (авторы XIX века писали о какой-то неведомой греческой Борловской пустыни), пока Л. А. Щенникова не опубликовала данные «Сказания» в рукописном сборнике сторожа Благовещенского собора С. Моховикова (1714–1716). Согласно Моховикову, «Образ Богородицы Барбарския... перенесён был из Бара, града Римской области, а стоял образ при гробе святого архиерея Николая Чудотворца»⁹. Версию Моховикова вполне конкретно подтверждают иконография и отдельные оттенки стиля иконы. Образ этот является обратным переводом Хиландарской Типикарницы св. Саввы Сербского, которая была поставлена в Ильинском скиту при Карейской келье, принадлежащей Хиландарскому монастырю на Афоне¹⁰. Место Типикарницы в системе иконостаса, где она стояла не по левую сторону царских врат, как было принято, а по правую, может быть объяснено положением Младенца не на левой, как в иконе Барловской Божией Матери, а на правой руке Богородицы.

Сходство извода названных икон, почитание Типикарницы как святыни Неманичей на фоне обширного пласта сербских вкладных икон ко гробу Николая Чудотворца¹¹ делают сведения Моховикова достаточно убедительными. На эту позицию «работают» и стилистические свойства списка XVI века, в котором с лёгкой руки Н. П. Кондакова многие исследователи улавливают черты итало-греческого иконописания, воспроизводящие свойства оригинала.

Особая выявленность этих художественных акцентов в данной иконе имеет своё конкретное объяснение. Они могли быть связаны с источником, который избрали сербские деспоты для взимания налогов в пользу базилики святого

3. Ср. Шалина И. А. Указ. соч. Там же. С. 94.

4. Il Sengo del San Nicola. Arte, iconografia e religiosita e popolare. Bari. 1987. P. 137–150.

5. Некрасов А. И. Статуя Николая Можайского. Машинопись. 1950. ЦГАЛИ. Ф. 239. Оп. 1. Ед. хр. 21–22. С. 124–125.

6. Рогачевская Е. Б. Запад и Восток в памятниках книжности о Николае Мирликийском // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М., 1995. С. 70–74.

7. Снесорев С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных её икон. Ярославль. Верхне-Волжское книжное издательство, 1993. С. 393.

8. Щенникова Л. А. Иконы-пядницы и иконы-таблетки придворной церкви // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 136–137. Ил. 13 на с. 138; Мартынова М. В. Оклад иконы «Богородица млекопитательница» из собрания Музеев Московского Кремля // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М., 1984. С. 101–112.

9. Щенникова Л. А. Чудотворные иконы Московского Кремля // Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000. С. 234; Быкова М. А. Икона «Богородица «Блаженное чрево» (Хабаровская) из собрания Владимиро-Суздальского музея-заповедника // Искусство христианского мира. Сборник статей. Выпуск 5. М., 2001. С. 182–183.

10. Снесорев С. Указ соч. С. 92–93. С Типикарницей связаны различные предания: о принесении её на Афон самим Стефаном Неманей, о принесении её из Иерусалимского монастыря Саввы, освященного самим св. Саввой Сербским и т. д. См.: Кондаков Н. П. Иконография Богородицы. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1910. С. 35–37. Ему же принадлежит идея о созвучности стиля образа итало-греческой манере. Там же. С. 38.

11. Собор во имя св. Николая в Бари. Краткий историко-художественный путеводитель [б. г.]. С. 54.



Илл. 3. Никола Можайский. Конец XVII - середина XVIII века. Село Покча, Чердынский район Пермского края. Дерево (сосна — фигура, липовый дуб — полы фелони), левкас, рельефный левкас, темпера, позолота, серебрение. Резьба. Фигура с выбранным оборотом. 188x52x22 см. ПГХГ. Инв. ДС-6.

Никола в Бари. В архиве города хранится документ 1346 года (пергаментная грамота Стефана Душана), свидетельствующий, что налоги собирались в Рагузе (Дубровнике)¹². Дубровник находился как бы на пересечении культурных традиций: в его архитектуре, живописи, пластике чётко ощутимы различные художественные ориентиры, помимо собственно сербских (Греция, Италия, готический мир Европы и даже запоздалые переживания романского стиля). Особенно славился город чётко организованным ювелирным производством. Именно там проходили обуче-

12. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 32–33.

ние серебряных дел мастера со всего сербского королевства¹³.

Поскольку чеканный серебряный алтарь, подаренный базилике Никола в 1319 году царём Сербии Милутином (переплавлен и заменён новым в 1684 году)¹⁴, отличался, несомненно, совершенством исполнения и монументальными размерами, с большой долей вероятности можно предполагать, что исполнен он был «златарями» из Рагузы.

Тогда же и теми же путями могла попасть в Бари и икона «Блаженное чрево» (Барловская, Барбарская, а скорее всего — Барградская!), иконографический извод которой прочно увязан с прославленным Карейским образом, а некоторые художественные акценты навеяны итало-греческими образцами. Пребывание «Барловской» при гробе Никола должно было придать ей особую духовную значительность: эпоха наиболее активного почитания святителя на Руси, заступником и хранителем которой он считался наряду с Богоматерью, падает именно на XIII–XIV века. Ставшая святыней княжеского Благовещенского собора, икона «Блаженное чрево» явилась конкретным свидетельством реальности московско-барийских контактов в эпоху митрополита Киприана и великого князя Василия Дмитриевича. Контакты с Римом активизировались уже при Дмитрии Донском: за четыре года до явления Барловского образа (1388) в Москву приходили папские посланники (скорее всего от Урбана VI)¹⁵.

Характерно, что Киприан, находясь в Литве, вместе с литовским князем Ягайло задумал писать письмо патриарху о созвании Собора для соединения церквей перед лицом турецкой опасности, о чём известно по ответному посланию патриарха от 1397 года¹⁶. Культ Никола Чудотворца, экуменический по своей сути, должен был и мог стать цементирующей «базой» для Восточной и Западной церквей.

13. Голубинский Е. История русской церкви. Том II. Период II Московский. От нашествия монголов до митрополита Макария включительно. М., 1997. С. 261.

14. Голубинский Е. Указ. соч. С. 338–339.

15. Борисов Н.С. Русская церковь в политической борьбе XIV–XV веков. М., 1986. С. 121–122. В работе Н.С. Борисова имеет место ориентация не на традицию почитания Никола, которая повсеместно на Руси активизировалась именно в XIV в., а на сохранившиеся памятники иконописи, среди которых действительно преобладают произведения новгородского круга.

16. Клосс Б.Н. Житие Сергия Радонежского. Рукописная традиция. Жизнь и чудеса. Тексты. М., 1998, С. 61.

Идею о «простонародности» культа Никола, поддерживаемую якобы Сергием Радонежским, никак нельзя признать верной, так же как мысль о том, что в Москве почитание Никола было «отодвинуто» актуальностью культов Богородицы, архангела Михаила, митрополита Петра и т. д.¹⁷. Любопытно, что в последней четверти XIV века церкви и монастыри, посвящаемые святителю, были обязаны и храмоиздательской деятельности великих князей (Николо-Угрешский монастырь, основанный Дмитрием Донским) и представителей русской Фиваиды монахов-подвижников. Так, основание Николо-Пешношского монастыря в Дмитровском княжестве связано с именем Мефодия, ученика Преподобного Сергия 4 июня 1392 г.), а Никольского монастыря «на Болоте» близ Переславля-Залесского (1377) — с духовной деятельностью Дмитрия Прилуцкого¹⁸, причём обитель «на Болоте» была одной из первых общежитийных, принявших иерусалимский устав. Высокий духовный статус монастыря, возможно, обусловлен чудом явления образа Никола Чудотворца и Животворящего Креста (на Сахотском болоте), которое предание связывает с 70-ми годами XIV века, а по другой версии — с 1423 годом¹⁹. Это событие стало основой позднего «Сказания о явлении Честнаго и Животворящего Креста Господня и чудотворца Николая», пополнившего новые чудеса святителя в России²⁰.

Именно с барийской святыней — мощами чудотворца — связан, на наш взгляд, особый характер самих его иконных образов, возникших на почве Средней Руси и Москвы в последней трети XIV — первой трети XV века, т.е. при митрополитах Киприане и Фотии. Они оказались структурированными не в формах живописной иконы, а в формах деревянной скульптуры («Никола Можайский», ГТГ, и «Никола Мценский»), отражающей тот «магический реализм», ту жизненность, которые в принципе свойственны византийскому храму издревле. Не случайно с XII века изначальная «скульптурность» внутреннего пространства активно ком-

17. Клосс Б.Н. Указ. соч. С. 45–46.

18. Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса св. Никола Чудотворца, архиепископа Мирликийского, и слава его в России. СПб., 1899. С. 540–541.

19. Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М., 1997. С. 134, 173. На Руси факт позднейшего литературного оформления древних устных повестей и преданий не был редкостью. Достаточно вспомнить историю со статуей Никола Можайского.

20. Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С. 62, 125–126.

пенсировалась фиктивными нишами, заменившими ниши трёхмерные, обрамлённые скульптурными мотивами²¹. Этот процесс «материализации пространства» особенно характерен для палеологовского времени, когда оживилось воспоминание о том, что ранее «трёхмерные образы были связаны с пространством, находящимся впереди и ниже их»²². Последнее вполне очевидно ассоциируется с горельефными фигурами в киотах, устанавливаемыми в русских храмах XIV–XVI веков перед иконостасами или в самих местных его рядах.

С этой точки зрения показателен небольшой Петропавловский храм конца XIV века в Можайске, замысленный, скорее всего, митрополитом Киприаном как сакрально-топографический аналог барийской базилики. Это вполне логично, учитывая, что меч и храм в руках Никола Можайского — традиционные атрибуты верховных апостолов, так что в нём можно видеть образ вселенской церкви.

В контексте данной гипотезы уместно вспомнить замечание Н.Н. Воронина об особой пластичности, «скульптурности» внутреннего пространства этого храма²³, который был задуман, вероятно, как «ковчег» для деревянной статуи, воплощавшей образ нетленных мощей святителя. Наличие же на фигуре Никола Можайского серебряных басменных «одежд» (фрагменты их сохранились в фонде драгметаллов ГТГ) не исключает реликварных функций «иконы на рези». В связи с этим стоит напомнить составную структуру скульптуры (в частности, наличие вставной головы).

Представляется, что некоторые, хотя и косвенные, материалы для подтверждения реальности контактов с Бари в последней трети XIV века дают и памятники сфрагистики. Стоит обратить внимание на редчайшую по типу изображения одностороннюю восковую печать митрополита Алексея при перемирной грамоте Ольгерда Литовского и Смоленского князя Святослава Ивановича с Дмитрием Донским и Владимиром Андреевичем Серпуховским (1371)²⁴. Печать эта в силу своего материала и древности достаточно расплывчатая по рельефу. На ней изображён Никола в позе оранта. Правой рукой он благословляет, а левой придерживает некий предмет, истолкованный пу-

21. Демус О. Указ. соч. С. 129.

22. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси. Т. II. М., 1969. С. 276–277.

23. Воронин Н.Н. Указ. соч.

24. Соболева Н.А. Русские печати. М., 1991. С. 186; № 149. Ил. на табл. 13.

бликаторами по графической прориси XIX века как поднятый кодекс. Однако реально улавливается лишь крупная четверугольная вещь с двумя округлыми выпуклостями сверху: это либо храм с куполами (но почему с двумя?), либо Евангелие с лежащими поверх обреза округлыми предметами. Именно второй из предлагаемых вариантов напоминает о традиционной «барийской» иконографии Николы с акцентом — и в иконописи, и в пластике, и в художественном серебре — на акте милосердия святителя: в левой руке он держит либо Евангелие, либо потир с круглыми кошельками на них²⁵. Правда, в Бари данный извод известен по иконам не ранее XVI–XVII веков, однако тема Николы Милостивого была достаточно разработана в греческой живописи XIII–XV столетий, где в сцене «Никола, раздающий милостыню» он изображался с круглыми хлебами или кошельком в руках²⁶. Не исключено, что здесь нашло отражение барийское почитание святителя, тем более что сюжет этот представлен весьма узким кругом памятников византийской живописи. Показательно и то, что наиболее древний и чисто литургический мотив раздаяния хлебов (фреска Манастира XIII века)²⁷ сменяется изображением кошелька в руках святителя (в росписях и иконах XIV–XV веков).

Мои умопостроения в связи с печатью митрополита Алексея 1371 года были бы чистой фантазией, если бы не сохранились другие печати, где круглая форма предмета в левой руке святителя вполне очевидна. Среди новгородских печатей владычного круга сохранились два экземпляра с фигурой Богородицы «Воплощение» и святителем в рост в позе оранта с круглыми, словно яблоко, предметами в левой руке²⁸. В публикации 1959 года В. Л. Янин датирует их эпохой архиепископа Алексея (1366–1388), однако в своде сфрагистики меняет дату на середину XIII века. Так или

иначе, определение «кодекс», которое автор даёт обозначенным предметам, неверно. «Яблоко» персонажи держат на горизонтально развёрнутых руках с ясно читаемой выемкой для круглого объёма. Кодексы в новгородской сфрагистике XIII–XV веков отмечены всегда явно выраженной четверугольной формой, более того, часто имеют геометрическое по мотивам заполнение переплёта, и ладонь, держащая их, полностью «срезается» книгой²⁹.

В аспекте бытующей идеи «Николы-смередовича» печать митрополита Алексея с документа 1371 года утверждает сугубое внимание к святому в среде русских церковных иерархов. Печати Киприана нам неизвестны, но не исключено, что митрополит, преемственно занявший престол, мог использовать сфрагистическую символику своего предшественника³⁰. Не случайным надо признать и тот факт, что печать с фигурой Николы в позе оранта имеет место на грамоте, впрямую касающейся Литвы, что особенно важно в связи с началом духовной карьеры Киприана как митрополита временно отделившейся Литвы, — именно Можайск открывал путь на Запад.

Так или иначе, вариант, как бы промежуточный между изводом Николы Можайского и западным типом святителя с кошельками, имеет место в деревянной киотной иконе XVII века из ГИМа³¹, которая несомненно связана с отражением «барийской темы»³². В правой руке Никола держит меч (сохранилась только рукоять), на левой же его ладони лежит большой кошель с монетами для раздаяния неимущим, вдовам и сиротам.

К сожалению, древние паломнические евлогии в виде овальных образков XI–XIII веков, отлитых из прозрачного стекла или стеклянной пасты, не дают конкретного материала для объяснения данной иконографии. На большинстве из них на левой руке Николы просматривается кодекс³³, но некоторые экземпляры столь расплывчаты и суммарны по рельефу, что публикаторы воздерживаются

от уточнений, указывая лишь на благословляющий жест правой руки святителя³⁴.

Выскажем некоторые соображения в связи со скульптурным убранством никольской базилики, которые могли бы ещё более упрочить позицию о барийском импульсе для создателей древнего резного образа из Можайска.

Пример с историей сербского серебряного алтаря обнаруживает факт точного следования итальянскими мастерами XVII века изначальному замыслу интерьерера в его основных, сакральных и тематических, акцентах, имеющих «сербский адрес». В 1658 году скульптор Микеланжело Константино выполнил статуи Николы, Богородицы и св. Антония, помещённые в предалтарной преграде, отделяющей центральный неф от поперечного³⁵. В 1712 году они в силу своей громоздкости были перенесены в три ниши на фасаде базилики³⁶ (сейчас пребывают, видимо, в так называемой Византийской башне — временном хранилище скульптуры и ветхих икон). Не исключено, что пластические элементы преграды 1658 года повторили древнюю форму алтарной стенки, задуманной и исполненной по заказу сербских «кравлей» в XIV веке. Во всяком случае, можно с точностью утверждать факт создания во второй половине XIII века вставной рельефной каменной плиты над главным порталом базилики (под ажурным киворием) с ростовой фигурой Николы в епископском облачении³⁷.

Что касается дерева как материала для изваяния Николы, то любопытные сведения можно извлечь из некоторых фактов, зафиксированных в 1873 году В. Мордвиновым. На восточной стене крипты он описывает резной деревянный ящик, где хранились остатки подлинного ящика, в котором честные мощи были привезены в Бари³⁸. Поверх вместилища для древнего гроба была поставлена небольшая резная из дерева статуя Чудотворца³⁹. Утверждать её старинное происхождение оснований нет, но факт взаимосвязи материала гроба для мощей и скульптурного изображения безусловен. Здесь уместно ещё раз напомнить, что, по свидетельству рус-

ских путешественников XVII века в Западную Европу, им доводилось видеть, как недостающие части мощей в св. раках были дополнены частицами дерева⁴⁰.

Возвращаясь к алтарной преграде, возможно, предваряющей мраморные работы XVII века и заказанной, скорее всего, сербскими королями одновременно с серебряным алтарём, имеет смысл учесть мнение С. Чурчича о роли поклонных икон в формировании византийского иконоста. Иконы эти, согласно позиции учёного, имели в комниновскую эпоху архитектурные рамы и могли быть двухмерной версией предшествующего устройства раки (балдахин на колонках — над гробницей и образ святого — на его гробе)⁴¹. Как пример данной традиции в поздневизантийское время Чурчич называет деревянную резную раку XIV века Стефана Дечанского в монастыре Дечаны⁴². Не исключено, что деревянная фигура Климента Охридского из церкви Богородицы в Охриде конца XIII — начала XIV века являлась именно киотной поклонной иконой, а не крышкой раки. Это мнение было высказано мной в статье о типологических истоках русской деревянной скульптуры⁴³. Таким образом, есть основания предполагать факт замены в XVII веке изначальной сербской предалтарной преграды, в структуре которой могли быть задействованы скульптурные изображения.

Известно, что паломниками особенно почитались серебряный алтарь 1684 года и большая икона «Св. Николай Темноликый»⁴⁴. К сожалению, воспроизведения этой иконы мне найти не удалось. Возможно, она и не сохранилась до наших дней (в описаниях Григоровича-Барского и Мордвинова она уже не упомянута). Название же её явно напоминает о широко распространённых в Западной Европе в Средние века «чёрных Мадонн» — почитаемых статуях, выполненных из тёмного дерева, что, по мнению некоторых западных богословов, связано с библейской традицией⁴⁵. Вспомним, что в Житии и гимнографии

25. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 110. В сокровищнице барийской базилики хранится небольшая скульптурная группа, отлитая из серебра в 1659 г., представляющая Николу с отроком Василием. Святой, изображенный в позе оранта, в левой руке держит (вертикально) закрытое Евангелие с тремя круглыми кошельками сверху. См.: Собор во имя св. Николая в Бари... С. 61, Ил. 77.

26. Sevchenko N. P. The Live of Sain Nicolas in Byzantine Art. Torino, 1983. P. 38, 45, 55, 59, 151, № 10, 35 (6), 110 (8), 42.

27. Косо Д., Мильковик-Пепек Д. Манастир. Скопје, 1958. С. 88–93. Сл. 114.

28. Янин В. Л. Печати из новгородских раскопок. МИА, № 65. 1959. С. 201; Янин В. Л. Актовые печати древней Руси X–XV вв. Т. II. Новгородские печати XIII–XV вв. М., 1970. С. 195. Табл. 223, № 575, 576.

29. См.: Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси. Т. II. Табл. 19 (№ 529, 530).

30. На печатях митрополитов Ионы, Феодосия, Геронтия и Симона имеет место традиционный для владычных печатей образ Богородицы Воплощения.

31. Святое искусство Руси. Из фондов отдела дерева Государственного исторического музея в Москве. Москва, ГИМ, 11 декабря 1997 года — 11 января 1998 года (каталог выставки). М., 1998. № 19.

32. Рындина А. В. Основы типологии русской деревянной скульптуры... С. 111.

33. Залеская В. Н. Литики XIII в. в собрании Государственного Эрмитажа // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы XIII в. СПб., 1997. С. 154–155. Ил. на с. 154.

34. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York, 1997. Cat. № 336. P. 499.

35. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 21–22.

36. Там же.

37. Там же. С. 24. Рис. 30 на с. 23.

38. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 108–110.

39. Там же.

40. Бусева-Давыдова И. Л. Европейская скульптура глазами русских людей XVII века // Древнерусская скульптура. Сборник статей. Вып. 3. М., 1996. С. 63.

41. Чурчич С. Поклонные иконы, раки святых и развитие иконоста // Иконоста. Происхождение — развитие — символика. М., 2000. С. 722.

42. Чурчич С. Указ соч. С. 723.

43. Рындина А. В. Основы типологии русской деревянной скульптуры... С. 108.

44. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 33.

45. Moss-Cappanari L. Alla ricerca della Vergine nera. Milano, 1952; Schreiner K.

Никола Чудотворец уподоблен Моисею и Илие — для «нового Израиля» он был тем же, что и великие пророки⁴⁶.

Здесь уместно высказать кое-какие соображения о типе лика древней скульптуры «Никола Можайский». А. И. Некрасов находил в нём сходство с Василием Великим в мозаиках Софии Киевской⁴⁷, а Г. К. Вагнер считал голову святителя иконографически близкой облику апостола Павла в памятниках живописи⁴⁸, в частности, изображению апостола в рублёвском Звенигородском чине. Отсюда возникла парадоксальная мысль о том, что голова Николы (как вставная) принадлежит другому памятнику пластики.

Действительно, длинная борода, сильно вытянутый лик, энергично изогнутые усы, раскрывающие активный изгиб нижней губы (это справедливо заметил А. И. Некрасов), яйцевидная и гладкая верхняя часть головы, где волосы почти не читаются, плотно прижатые к общему объёму, как бы обтекая его, — не имеют абсолютных аналогов в изображениях Николы на русской почве. Единственный образ, который можно было бы назвать, — это «Никола с житием» среднерусской работы конца XIV — начала XV века в ГТГ⁴⁹, хотя здесь верхняя часть головы святого более округлая, а черты лика — более мелкие и обострённые. В целом к аналогичному типу близок лик Николы на иконе «Никола и Георгий» конца XIV — начала XV века из Гуслицкого монастыря близ Ногинска (ГРМ). Как считает Э. С. Смирнова, она принадлежит московской школе и происходит из старинной Спасо-Преображенской церкви, связанной, по преданию, с замыслом митрополита Фотия (1410–1431)⁵⁰. Несмотря на явное сходство с «Николой Можайским» в пропорциях лика и длине бороды, черты Николы Гуслицкого, подвижные, лёгкие и асимметричные, свидетельствуют об известной «продвинутой» стилизации иконы.

Характерно всё же, что все три иконы возникли на московской почве примерно в одно время, разделённые самое большее двумя-тремя десятилетиями. Нельзя забывать в связи с этим, что следующая по времени деревянная статуя Николы «можайского» типа была замыслена именно Фотием, во многом продолжившим литургическую деятельность Киприана. Статуя была выполнена для Мценска в 20-х годах XV века, когда Москва временно захватила принадлежащий Литве город и начала там христианизацию населения⁵¹. Выявление их типологического источника опять приводит нас к Южной Италии, а оттуда — к древним малоазийским землям, родным для святителя (он происходил из Ликийской Патары, согласно Симеону Метафрасту). Особость иконографии Николы во фресках гротов и капелл Апулии (окрестности Бари, Отранто, Бриндизи и пр.) заметил ещё Анрих⁵², уловив в длинной бороде святителя и его вытянутом лике малоазийские традиции⁵³. В. Н. Лазарев связал эти фрески с творчеством базилианских монахов XI–XV веков, в котором ощутимы многие архаизмы и заметна связь с малоазийскими, сирийскими и каппадокийскими источниками⁵⁴.

Как видно, на ранней стадии византийского искусства названные традиции также сыграли свою роль. К. Вайцман, анализируя синайские памятники, обратил внимание на необычность лика Николы на четырёхчастной иконе VII–VIII веков, констатировав заметные отклонения в его типе от того варианта, который сложился в послеиконоборческий период⁵⁵. В общей схеме он весьма созвучен лику статуи Николы Можайского, исключая такую деталь, как заходящие вверху на лоб волосы. В связи с синайской иконой Вайцман мог назвать в византийском искусстве VII–IX веков только один близкий образ Николы — на перегородчатой эмали со ставротекы Моргана в Метрополитен музее Нью-Йорка⁵⁶.

46. Служба св. Николаю на 6 декабря. Канон на утрени, песнь 8; Шалина И. А. Псковские иконы «Сошествие во ад». О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 248.
47. Некрасов А. И. Статуя Николы Можайского. Машинопись. С. 37.
48. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М., 1980. С. 199.
49. Древнерусское искусство. X — начало XV века. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. II. М., 1995. Кат. № 52, с. 125. Ил. на с. 127.
50. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков. 1988. Ил. № 53. С. 268.

51. Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 243–244.
52. Anrich G. Hasios Nicolaos. Der helige Nicolaos in der griechischen Kirch. Bd. II. Berlin, 1917. S. 495.
53. Ibid. S. 308–309.
54. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 113.
55. Weitzmann K. The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Vol. I. The Icons: From the Sixth to the Tenth Century. Princeton, 1976. Pl. XIV. B. 33. P. 58–59.
56. Ibid; The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1997. Cat. № 34. P. 74–75.

Все вышесказанное свидетельствует о наличии в рамках византийской живописи группы памятников, в которых иконография Николы Чудотворца имеет особые черты, навеянные, по всей вероятности, подражанием первообразу — историческому типу малоазийского святителя. То, что его следы, хотя уже в несколько «стёртом» виде, сохранились во фресковых циклах окрестностей Бари, говорит о несомненном влиянии соседства со св. мощами Николы. Источником, изобразительным и типологическим, могли стать две печати от гробницы святителя, сохранившиеся в Бари от XI–XII веков⁵⁷, запечатлевшие, возможно, старинный образ, привезённый из Мир одновременно со святыми останками.

Приведённые данные дополнительно подтверждают мою гипотезу об обусловленности киотных русских статуй Николы Мирликийского барийскими памятниками, «напитанными» близостью его святого тела.

Отвлекаясь от собственно изобразительных сюжетов, заметим, что именно с Бари есть основания связать достаточно распространённые в России николевские «столбовые» церкви и монастыри, хотя первая мысль, которая возникает в связи с ними, это поэтико-литургический образ святителя — «столп и утверждение Церкви Нового Завета». Однако столь прямолинейный символизм совсем не свойствен православной культуре — скажем, образ Богородицы Нерушимой стены никогда не трактовался в древнерусском искусстве через буквальное изображение архитектуры.

Прежде всего возникает в памяти Никольский монастырь в Киеве. Явление иконы чудотворца, по преданию, произошло в 1113 году, во время охоты Мстислава Владимировича: свет исходил от образа, стоявшего на высоком древесном пне⁵⁸. В XVII веке явленная икона находилась на каменном столпе, водружённом среди поля против обители⁵⁹. Судя по материалам «Росписи Киева» от 1682 года, в то время каменный столп с иконой ещё существовал⁶⁰.

Другой факт, также имеющий старинное предание, касается Никольской часовни Святогорской Успенской пустыни Харьковской губернии. По летописным данным, место это известно уже

57. Doloti G., Fiorino F. Storia e leggenda della Basilica di San Nicola. Bari, 1987. P. 135.
58. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ соч. С. 232, 233.
59. Там же.
60. Там же. С. 682, прим. 184.

с 1111 года, а основание обители связывается с выходцами из Киево-Печерской лавры⁶¹. По легенде, Никольская часовня отмечает место, где на меловом столпе явилась икона Николы⁶². Цельный прежде меловой столп позднее был обложен камнем⁶³.

В селе Столбове Орловской губернии Дмитровского уезда приходская Петропавловская церковь была поставлена на месте Столбового монастыря. На стене храма сохранялась (на конец XIX века) медная доска с записью самого предания: «В лето от Рождества 1334 явилась чудотворная икона святителя Христова Николая над рекой Ибуж на дубовом столбе»⁶⁴. В XV веке здесь возник Столбовой монастырь, и, когда время уничтожило древний столп, на площади перед церковью был сооружён новый, каменный⁶⁵.

Церковь Николы «в столпах», возникшая в XVII веке, была и в Москве, где, по преданию, в старину был сторожевой столб с образом святителя для наблюдения за движением татар⁶⁶. Здесь, несомненно, мы имеем случай «нового прочтения» древней традиции, хотя упоминание «татар» свидетельствует о стадильной близости возникновения преданий, касающихся событий XII–XIV веков.

Как известно, в обыденном религиозном сознании столп (колонна) есть символ храма. В нашем же случае речь идёт, скорее всего, о реальном столпе (26-м по счёту) в железной ограде, находящемся теперь в барийской базилике, в правом углу крипты с гробом Николы. Легенда XIX века толкует о чудесном явлении недостающего столпа для новой церкви, который промыслом чудотворца явился плавающим в море как сухое бревно и был перенесён в город Николой с двумя ангелами и установлен в крипте на подобающем месте⁶⁷.

Древняя история колонны — иная. Она впервые упомянута в документе от 1359 года флорентийского советника королевы Иоанны I Николая Аччаюоли⁶⁸, хотя народное предание восходит к XII веку. Документ гласит, что возле чудотворной колонны автор диктовал свою последнюю волю.

61. Там же. С. 411.
62. Там же. С. 409–410.
63. Там же.
64. Там же. С. 289–290.
65. Там же. Во второй половине XVIII века обитель была упразднена.
66. Там же. С. 432.
67. Там же. С. 102.
68. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 50.

В XV веке фламандский путешественник Георг Лангерант записал устную версию, согласно которой от моря колонну приволокли к храму те самые вола, которые везли святые мощи чудотворца от корабля к отведённому для них храму⁶⁹.

В XVII веке Фра Беато, подробно описавший сербские вклады ко гробу Николы, создал компилятивный вариант легенды, соединив разные версии воедино. Так возник мотив римского происхождения колонны. Никола, будучи в Риме, проходил мимо разрушенного дома некоей блудницы, восхитился красотой столпа, сбросил его в Тибр и по возвращении домой чудесным образом обрёл его для своего храма в Мирах, а в ночь перед захоронением мощей святителя в Бари колонна опять явилась в море и была водворена самим Николой с ангелами в здании, недостроенном аббатом Ильей⁷⁰.

Во всех этих версиях надлежит обратить внимание на следующие моменты: римское происхождение колонны, изначальную принадлежность её несправедливому дому, плавание по морю подобно бревну и, наконец, на цвет самого камня (красный мрамор или гранит).

Никольский барийский столп вызывает в памяти образ Колонны Бичевания, одной из страстных реликвий, особенно почитавшихся на Западе. Согласно надписи на венецианском реликварии 1375 года с частицей этой колонны (ризица собора св. Марка в Венеции), святыня попала в Венецию из Константинополя в 1125 году⁷¹. В XIV–XV веках на итальянской почве известны несколько подобных ковчегов: падуанский реликварий в базилике дель Санто и реликварий начала XV века в Лувре⁷². Для венецианцев, в связи с почитанием столпа — реликвария св. Марка, была особенно дорога сама идея святой колонны, которую здесь называли «колонной явления св. мощей»⁷³. Так что в принципе конкретная и символическая связь каменного столпа со святыми останками вполне традиционна для Италии. Известно также, что колонна Константина, с которой явно соперничали венецианцы в истории с обретением мощей св. Марка⁷⁴, содержала внутри

(в своем основании) частицу подлинного Креста Господня.

Между Венецией и Бари издавна имела место борьба за обладание святынями. Считают, что барийские мощи Николы составляют около 75 процентов скелета (боязнь сарацин сделала действия барян в Мирах весьма торопливыми)⁷⁵. Недостающая часть мощей обретается в различных частях христианского мира, прежде всего в Венеции: венецианцы уже после барян предприняли несколько путешествий в Мира (1099–1100) и похитили останки из нескольких захоронений древней базилики святителя. В итоге выявить его мощи среди венецианских сокровищ затруднительно⁷⁶. Мы полагаем, что отражением названной соревновательности стала и чудодейственная колонна барийской крипты как сакральная копия Колонны Бичевания.

О связи образа Чудотворца с искупительной жертвой Христа и Честным Животворящим Крестом на основании русских материалов (в контексте содержания извода Николы Можайского) известно⁷⁷. Однако мы располагаем древними свидетельствами о страстном аспекте в почитании святого.

Согласно Житию Николы Симеона Метафраста (X век), будучи в Палестине и совершив множество исцелений, «святой направился ко гробу Господню и к честной Голгофе, где нас ради вкопан спасительный крест. Ночью подходит ко святому крестному дереву, и сами собой перед ним распахиваются священные врата. Сотворив там горячую молитву и поклонение, он обретает ещё большую духовную силу»⁷⁸. Тот же символический акцент — причастность Николы к Страданиям Христовым — демонстрирует редкий памятник искусства. Мы имеем в виду Пражский реликварий Николы Чудотворца итальянской работы XIII века (Прага, сокровищница собора св. Вита)⁷⁹. Он представляет собой поднятый на высоком стояне-столбике миниатюрный алебастровый саркофаг с частицей мощей святого. Ларец украшен переборками из золочёного серебра с драгоценными камнями.

75. Там же.

76. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 52.

77. Рындина А. Святая двоица — Никола и Параскева в древнерусском искусстве. Символический аспект темы // Искусствознание'1/02. М., 2002. С. 198–199.

78. Симеон Метафраст. Жизнь и деяния святого Отца нашего Николая // Византийские легенды. М., 1994. С. 144.

79. Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa (a cura di Hermann Filitz, Giovanni Morello). Milano, 1994. № 8. P. 204–205. Прага, сокровищница собора св. Вита. Инв. № 18.

Сверху мощи прикрыты хрусталём, через который просматривается реликвия. Саркофаг запечатан «замочком» (печать от гроба!) с литым рельефным изображением Распятия. Вверху перед округлой ручкой замка — миниатюрная кровля однокупольного храма с четверугольным углублением в барабане. Возникает композиция, напоминающая гробницу под киворием — балдахин. Конструкция предмета в целом — столп, увенчанный гробницей, — весьма конкретно осуществляет венецианскую идею столпа-реликвария, но не св. Марка, а Николы Мирликийского. В контексте затронутой темы этот памятник интересен вдвойне. Во-первых, изображение Распятия на печати акцентирует содержательную связь образа святого со страстными реликвиями; во-вторых, прочитываемый здесь мотив столпа, несущего гроб, вполне прозрачно ассоциируется с чудотворной колонной при гробе святителя в Бари.

Названные выше четыре момента в связи с данной колонной подтверждают её символическую соотнесённость с Колонной Бичевания. «Римская тема» в истории её происхождения связана, очевидно, с античными колоннами, украшавшими дворик претории или дом первосвященника, т. е. «несправедные дома», где был истязаем и бичуем Спаситель, отсюда же и её цвет (камень с густыми красными вкраплениями). Чудесное плавание столпа на поверхности моря подобно бревну также можно объяснить некоторыми страстными реликвиями Святой Земли, доселе малоизвестными. Кроме публикации об армянском монастыре Архангелов в Иерусалиме, возведённом на месте дома первосвященника Анны, тестя Кайафы⁸⁰. Двор монастыря прославился чудесами от ранее неплодной, но процветшей маслины, выросшей из столба, к которому был привязан бичуемый Христос⁸¹. Как говорят, и теперь на камнях, рядом с ожившим деревом, показываются следы Его крови⁸².

Учитывая приведённые сведения, особенно ранние хронологические «привязки» преданий о столбовых никольских храмах и монастырях в России, можно думать, что легенды явления образа на столпе восходят к истории барийской чудотворной колонны Николы Мирликийского.

80. Бибииков М. В. Новопрославленные реликвии Св. Земли // Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира. Тезисы докладов и материалы международного симпозиума. М., 2000. С. 109.

81. Там же.

82. Там же.

Присутствующий в преданиях мотив — древокамень — по-своему отражает чудесную силу столпа, способного приобретать облик бревна, плавающего в воде.

В этом плане особенно показателен один из вариантов легенды о явлении мценской резной иконы Николы первой четверти XV века: будто она приплыла на камне с начертанием креста⁸³. Из него, как гласит предание, и был вытесан каменный крест, поставленный в Мценском соборе (с приделом в честь Параскевы Пятницы!), по левую сторону от царских врат, тогда как по правую была установлена деревянная киотная скульптура Николы (к сожалению, не сохранившаяся)⁸⁴. В русской традиции изображение Колонны Бичевания в иконописи и лицевом шитье появляется лишь в XVII веке⁸⁵, поэтому в мценской легенде сохраняется барийский мотив плавания камня по водам, но из камня иссекают не колонну, а именно честной Крест Господень.

Еще более конкретно барийские мотивы звучат в одном из эпизодов истории древнего епифанского резного образа Николы Чудотворца (Епифань близ Рязани).

В оформлении фасада и интерьера базилики Николы в Бари присутствует довольно редкий мотив — резные фигуры быков (волон). Архивольт главного фасада имеет колонны, опирающиеся на их мощные фигуры⁸⁶. Присутствие этих животных может удивить, ибо всюду в храме — на капителях колонн и кафедре епископа — высечены фигуры львов⁸⁷. Судя по надписи, упомянутые детали фасада выполнены позднее — по крайней

83. Некрасов А. И. Статуя Николы Можайского. Машинопись. С. 68–69.

84. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 322; О роли голгофского креста как символа спасения замечательно написано в так называемом «Некнижном» житии Николы: при нашествии поганых Никола велел православным учинить знамение креста на лицах «и знаменоватъ лица своя знамением честнаго и животворящаго креста... и побиша поганых». См.: Ключевский В. Жития святых как исторический источник. М., 1877. С. 453–454. В. Ключевский предполагает южнославянское происхождение этого варианта Жития. В XV веке оно уже имело хождение на Руси.

85. В качестве красноречивого примера можно привлечь муромскую икону «Звезда Пресветлая» около 1700 года, где в одном из клейм, образованных отходящими от мандорлы лучами, имеется композиция «Бичевание Христа». Любопытно в контексте русской традиции почитания креста, что колонна имеет здесь облик скорее деревянного столбика, нежели каменного предмета. См.: 1000-летие русской художественной культуры. Каталог выставки. М., 1988. Ил. 174 на с. 142.

86. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 23.

87. Там же.

69. Там же.

70. Там же.

71. Там же.

72. Le tresor de Saint — Marc de Venise. Milano, 1984. Cat. № 45. P. 306–309.

73. Ibid. P. 309.

74. Дейл Т. Столп-реликварий св. Марка // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 162.

мере не ранее конца XII века⁸⁸. Данные мотивы можно было бы объяснить аллюзиями на Соломонов храм в Иерусалиме, где жертвенник стоял на двенадцати литых волах (2. Пар. 4:1–15). Однако присутствие в центре верхней арки храма волов, впряжённых в повозку⁸⁹, заставляет вспомнить эпизоды истории мощей Николы. В XV веке Георг Лантерант записал предание о том, что святому колонну привезли в Бари в повозке те же вола, на которых были переправлены святые останки на место, отведённое для храма⁹⁰. Совершенно очевидно, что сведения эти были почерпнуты путешественником из древних местных источников. Отсюда, несомненно, и ведёт своё происхождение композиция центральной арки базилики. Можно предполагать, что подобный обряд перевезения мощей имел устойчивую иконографию в искусстве средневековой Италии. Достаточно напомнить живописный образ Симоне Ламберти (XIV век) в Пармской Национальной галерее: апостол Петр лежит на повозке, запряжённой парой волов, с мечом в груди, процессию возглавляют клирики с крестом и епископским посохом⁹¹.

Теперь обратимся к епифанским легендам, попавшим в литературу в XIX веке⁹². По первому, наиболее распространённому преданию, статуя находилась в литовском войске, шедшем в 1380 году на соединение с Мамаем и остановившемся в Епифани, где ожидалась встреча с послом Олега Рязанского, Епифаном Кореёвым. Когда литовцы хотели двинуться дальше, повозка со статуей (везомая волами) чудесно осталась недвижимой, несмотря на все их усилия. Осмотрев повозку, литовцы нашли деревянную статую и за дерзкое обращение с ней некоторые из них были поражены слепотой⁹³. После этого они в страхе бежали обратно в Литву, а рязанцы поставили на месте остановки деревянную церковь и поместили в ней резной образ. По другой версии (видимо, более поздней), в истории со статуей

вместо литовцев были задействованы малороссийские монахи⁹⁴.

Так или иначе, в обоих вариантах имеет место повозка с волами, которые, повинувшись воле святителя, упрямо указывают место для его храма. Калькирование здесь барийского предания совершенно очевидно. Самое же главное то, что речь идёт о большой деревянной статуе, выступающей, без сомнения, в роли «двойника» святых мощей. Некрасов относил возникновение «литовской» версии к XVII веку, но не исключено, как часто бывало, что устное предание появилось много раньше. Похитители-литовцы выступают здесь явно в роли супостатов, укрывающих святыню, судьба которой, согласно воле Николы, состояла в пребывании на земле Святой Руси. В этом случае, как и в проблеме столбовых монастырей, темным пока остаётся вопрос о реальном времени возникновения легенд, хотя вряд ли они родились позднее XVI–XVII веков, о чём можно предполагать по указанной выше «Росписи Киева».

К счастью, в древнерусской иконописи XVI века, помимо композиции со стоящим в гробе Николой в сюжете «Перенесение мощей», существует тема, не менее явно вскрывающая барийские источники. Это «Чудо о трёх друзьях» в клеймах житийных образов Николы, известное в памятниках северо-западного происхождения (Псков, Новгород), начиная с середины XVI века⁹⁵. Содержание их — спасение трех друзей от кита и «приплытие их на камени» ко граду Византии⁹⁶. Этот эпизод «разыгран» также в группе миниатюр Большаковского сборника (Больш. № 15, л. 204 об.—212) 1560 года⁹⁷. К сожалению, М. С. Крутова, опубликовавшая одну из миниатюр, не прокомментировала возможную атрибуцию памятника, указав лишь, что в середине XVII века рукопись отошла к имуществу тульского купца Захарова. В древнерусской письменности данный мотив встречается в основном в Житиях I типа (Ег.—164, Ег.—190), однако есть и смешанные варианты (I и II типа) с этим сюжетом⁹⁸.

Чудо с китом было известно и в Бари. В 60-х годах XVII века Карло Роза из Битонто исполнил

88. Там же.

89. Там же.

90. Guide to Artistic Italy. Milano, 1989. P. 234.

91. Некрасов А. И. Статуя Николы Можайского. Машинопись. С. 49.

92. Несмотря на древнюю традицию почитания таких резных икон, в частности «Николы Можайского», предание об их чудесах и «исторические версии» были зафиксированы в большинстве случаев именно в XIX веке. Последнее связано, несомненно, с фактами изнесения этих образов из храмов в петровскую эпоху и помещения их в Синодальную ризницу, что заметно активизировало восприятие их как святынь.

93. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 536.

94. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 537.

95. Икона Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков. Редакторы-составители Л. М. Евсеева, В. Н. Сорокатый. М., 2000. Кат. № 40. С. 173–176.

96. Там же. С. 174. Клейма 15–17.

97. Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. Вклейка № 1 между с. 96 и 97.

98. Там же. С. 90–94, 192.

серию картин для пострадавшего при пожаре потолка базилики. Упомянутый сюжет занимает в них важное место — он расположен по центру свода в прямоугольной раме⁹⁹. Доминиканцы отрицают наличие эпизода с тремя друзьями в местных рукописных Житиях, однако в базилике хранится само свидетельство чуда — огромная кость кита, укрепленная на стене храма, существование которой в сакральном пространстве храма вызвало в XVII веке много споров¹⁰⁰. Тем не менее исполинская кость как своеобразное свидетельство одного из чудес осталась в Бари и была описана русскими путешественниками, в частности Григоровичем-Барским. Он видел в храме большую, окованную железом кость, толщиной в человеческую ногу из рёбер чудовищной рыбы¹⁰¹. Можно предполагать, что именно этот экзотический предмет, легендарно связанный с деяниями Николы, стал импульсом для формирования литературного и изобразительного сюжета «Чуда о ките».

Для того чтобы понять, по каким каналам этот мотив пришёл к нам, следует подумать о типологической принадлежности самой кости. Она, несомненно, отражает представления о «костях великанов», бытующих в легендах, меморатах и поверьях¹⁰². Уже было отмечено распространение культа ископаемых останков вплоть до превращения их в церковные реликвии у народов Восточной Европы (Польша, Украина, Белоруссия)¹⁰³. В Кракове, например, бытовало поверье, что каждый год от громадной кости, висящей при входе в собор Базельского замка, отрывается частица величиной с горошину: когда упадёт последний кусочек — придёт конец мира¹⁰⁴. В принципе, отношение к таким предметам мало отличается от почитания икон, придорожных крестов и могил предков¹⁰⁵. Как видим, останки кита в барийской базилике имеют прямое отношение к данному феномену.

Какими путями сюжет с тремя друзьями мог столь активно войти в иконы русского Северо-

99. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 42. Тот факт, что в XVII веке многие скульптурные и ювелирные работы выполнялись в базилике по старинным образцам, а также само положение росписи с чудом о ките позволяет думать о раннем возникновении данного сюжета на местной почве.

100. Там же.

101. Вознесенский А., Гусев Ф. Указ. соч. С. 103.

102. Белова О. В. Реликвии народного христианства: «кости великанов» как объекты культового почитания // Реликвии в искусстве и культуре... С. 107.

103. Там же. С. 109.

104. Там же.

105. Там же.

Запада в XVI веке? Нам представляется, что здесь возможно видеть результат польско-барийских контактов, актуальных в XVI веке.

Известно, что Псков тесно общался с Польшей и псковичи в XVI веке работали над росписями польских храмов. Среди житийных циклов, посвящённых Николе Мирликийскому, есть два польских списка (начала XVIII века) Сказания на перенесение мощей св. Николая¹⁰⁶. Видимо, существуют и более ранние. Думается, что именно польские источники стали основой «барийской темы» в новгородских и псковских иконах XVI века. Для «польской гипотезы» существуют твёрдые исторические основания, тем более важные, что касаются они как раз того времени, когда в наших землях получают распространение житийные циклы Николы не только с «Чудом о ките», но и с редким мотивом стоящего в гробе святителя в клеймах с «Перенесением мощей в Бари».

Бона Сфорца, мавзолей которой находится в базилике Николы, получила образование в барийском замке и благодаря браку с Сигизмундом I стала королевой Польши (1517)¹⁰⁷. При ней Польша пережила свой золотой век, но, обвинённая в отравлении невесток в 1548 году, она была отстранена от власти и затем отправлена обратно в Бари. Переселившись туда в 1556-м, на следующий год она умерла. Скульптурное изображение Боны в надгробии 1593 года обрамлено фигурами Николы и св. Станислава, покровителя Польши.

Обозначенные факты не исключают, что и «Вавельский Змей» был навеян чудовищной костью барийской базилики. Там, кстати, хранился и огромный слоновый зуб, такой же величины, как кость кита, который, по преданию, был принесён святителю в дар после чудесного изловления слона.

Хотелось бы, наконец, отметить ещё один момент в русской традиции почитания деревянных статуй Николы, которые, судя по нижеследующим данным, воспринимались верующими не только на уровне «идеи мощей», но и на уровне конкретной их материализации. Сведения эти относятся к XVIII веку, когда контакты с Бари делаются регулярными и там уже в полную силу функционирует русская церковь. Именно на это время приходится основной «приток» мощей Николы в Россию. Речь пойдет о чудесах от деревянной статуи. Они ка-

106. Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец... С. 117.

107. Собор во имя св. Николая в Бари... С. 38–39.

саются святой Манны (мирра), истекающей, как известно, от мощей Николы в Бари, и свидетельствуют не только о знании народом её целительной силы, но и о буквальном (чудесном!) приобщении людей к этому источнику благодати через рельефный святой образ. В 1785 году епископ Олонецкий и Каргопольский Виктор описал в Свято-Духовской церкви безобразные, на его взгляд, статуи Николы: «У одной приметно из носу и из ушей нечто было текущее, которые почитал народ за универсальное лекарство»¹⁰⁸. Это сказано о киотной фигуре Николы «Можайского» извода.

На основании изложенного можно утверждать, что святыня, покоящаяся в крипте (мощи Николы Чудотворца), на протяжении XIV–XVIII веков не раз становилась для России живым источником многих легенд, иконографических изводов, обычаев в почитании святого и, что самое главное, структурных иконных моделей, напрямую обусловленных образом святого тела, в «латинских землях» лежащего. Не случайно, видимо, в большинстве храмов с чтимыми деревянными статуями святителя основные празднования Николы приходились именно на 9 мая — в память Перенесения мощей в Бари.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса св. Николы Чудотворца, архиепископа Мирликийского и слава его в России. — СПб., 1899.
2. Рогачевская Е. Б. Запад и Восток в памятниках книжности о Николае Мирликийском // Герменевтика древнерусской литературы. — Сб. 8. — М., 1995.
3. Рындина А. В. Основы типологии русской деревянной скульптуры, Никола Можайский. Икона и

Джерардо Чоффари справедливо заметил, что Никола в контексте барийских святых особенно чтим православными и особенно в России. Они празднуют день перенесения мощей Николы из Мира в Бари, произошедшего в 1087 году 9 мая по старому стилю, тогда как греки полностью лишены интереса к барийским мощам, ибо трактуют святыню в контексте интереса к Западу. Взошла звезда от Востока к Западу, одухотворив святые мощи вниманием и любовью русского духовенства и историков искусства. Я помню, как в мае 2007 года мне посчастливилось участвовать в международном симпозиуме в связи со святынями в Бари, и не только пережить такое событие, как православную службу к крипте, но и получить доступ к поклонению Святым Мощам Николы. На обширном симпозиуме удалось обсудить многие вопросы, касающиеся этого святого места в контексте истории искусства и богословия, получив при этом удивительные впечатления от самого Собора и всех деталей его окружения, в частности, резьбы по камню на стенах и над воротами и присутствовать на торжественной праздничной процессии с выносом на богато убранных носилках резной в дереве, роскошно облаченной статуи Чудотворца.

- св. мощи // Искусство христианского мира. Сборник статей. — Вып. 6. — М., 2002. — С. 99–114.
4. Шалина И. А. Сцена «Перенесение мощей св. Николы» в древнерусской иконографии // Искусство христианского мира. Сборник статей. — Вып. 6. — М., 2002. — С. 94–95.

108. Федоринова И. Л. «Никола Можайский» XVII века, в киоте, из собрания Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника // Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Материалы конференции 13–17 июня 1995 г. Архангельск, 1995. С. 133–134.

Peter Dobrolyubov

sculptor,

Diploma holder of the Russian Academy of Arts,
Member of the Union of Artists of the Russian Federation,
Moscow Union of Artists, TSHR, OMS,
Veteran of labor
e-mail: peterdobroliubov@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-0709-3265

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-37-63

UNFORGOTTEN NAMES. MIKHAIL BELASHOV AND GEORGY KRANZ

Summary: The article “Unforgotten Names. Mikhail Belashov and Georgy Krantz” is the first in the cycle “VKHUTEIN, VKHUTEMAS. Sculptors. Teachers and Students”, dedicated to the unique creative and educational project, VKHUTEMAS — VKHUTEIN, which laid the foundation and within the framework of which a galaxy of outstanding Russian sculptors, who brought fame to our Fatherland in the fine arts immediately after the end of the Civil War in the country, was prepared. The author analyzes the work of outstanding sculptors. These masters of plastic art had a profound positive impact on the development of Russian and Soviet sculpture both through their creativity and their purposeful teaching activities. A start was made by some sculptors who were then students still studying at the Russe Studio in Paris in 1909. The VKHUTEMAS and VKHUTEIN sculptors-teachers’ pedagogical range was measured by the highest level of knowledge, teaching methods, laid down by the Russian Imperial Academy by taking into account relevant at that time new trends in art, sometimes extremely radical. Fortunately, this basic, main fundamental practice of studying sculptural craft was not interrupted but only improved. The invisible connection of generations of sculptural craft masters did not disappear completely; it moved forward. The students who studied with the VKHUTEMAS and VKHUTEIN artist-teacher developed the methodology with their followers and students; in their own creative search, they addressed their teacher for advice in moments of artistic searches and doubts. The author of the article points out that such bright teachers-sculptors were the founders of the Russian, Soviet school of sculpture. They were masters and teachers of a whole galaxy of remarkable Russian sculptors who, by their example, their method and creativity, made a huge impact on the development of modern Russian plastic art not only in the USSR but throughout the world. They were organizers and ideological inspirers, ac-

tive participants in many creative associations of the first third of the 20th century. The author notes that the works of sculptors-teachers and their talented students give us the opportunity to get an idea of their views, worldview, attitude to the creative process and, in general, to the profession of an artist-sculptor. This article presents the dialogues with teachers preserved in the notes and memoirs of students, their statements, which the Author believes is of exceptional relevance not only to the tasks of teaching in the field of sculptural craft, but also to the formation of the worldview of master sculptors and the concept of the school. The author analyzes and convincingly proves by concrete examples that the school of Vkhutein and Vkhutemas is a logically competently built pedagogical system based on the experience and skill of previous generations of artists, going from antiquity and Byzantium and related to classicism to Western European aesthetics and traditions and foundations of the Russian plastic school, its basic foundations and principles, ascending to the geniuses of the Quatrecento era. In this work, the author highlights the creative and pedagogical activities of these teachers and students of I. Efimov, S. Bulakovskiy, B. Korolev, V. Favorskiy, I. Tchaikov, V. Mukhina, N. Nisse-Goldman, M. Aisenstadt, N. Slobodinskaya, D. Schwartz, M. Belashov, A. Zelenskiy, E. Herzenstein, A. Grigoriev, G. Krantz, E. Belashova, I. Slonim, L. Pisarevskiy, A. Arendt, E. Abalakov. The author analyzes the learning processes of teachers-sculptors, names the main dates of their work, reveals the details of sculptural craft, talks about the variety of moves in plastic methods and principles of work in sculpture, shows the attitude of students to their teachers, and highlights the whole course of historical milestones in the creative biography of the sculptor. Today, the article is dedicated to two remarkable sculptors, classmates, peers, sculptors Mikhail Belashov and Georgy Krantz who went missing in the war.