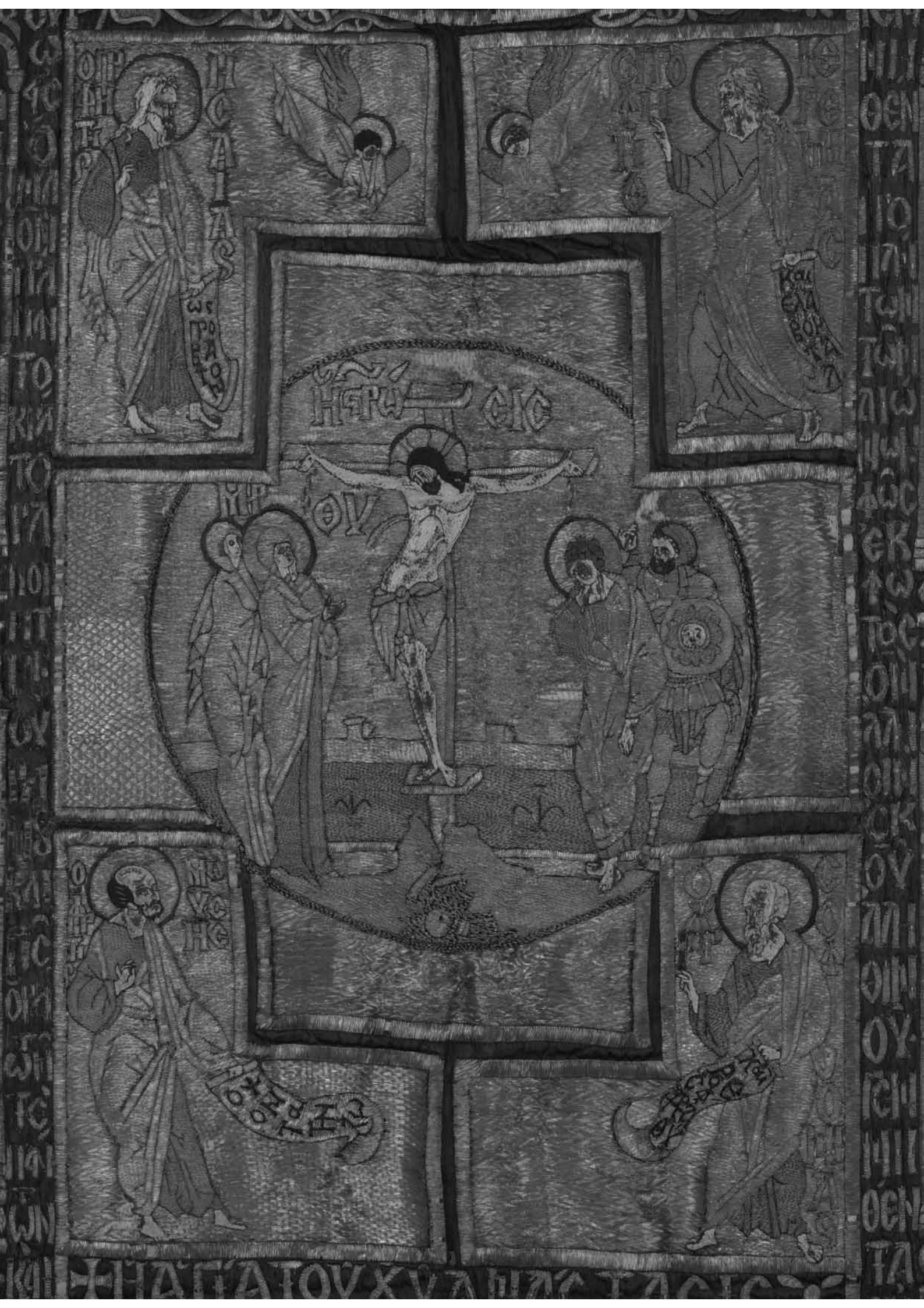

ΗΣΑΪΑΣ
ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ
ΙΕΡΕΜΙΑΣ

А. Г. Барков

«МАЛЫЙ САККОС МИТРОПОЛИТА ФОТИЯ» ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЕВ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

Проблемы стиля и датировки

Лицевой саккос из собрания Музеев Московского Кремля (ил. 2, 3), известный под именем «Малого саккоса митрополита Фотия», принадлежит к числу трех сохранившихся византийских литургических облачений, вся поверхность которых расшита лицевыми изображениями. В эту группу входят также «Большой саккос митрополита Фотия» из собрания Музеев Московского Кремля (1414–1417 годы)[1], типологически родственный «Малому», и византийский саккос из собрания Ватиканского музея (находится в сокровищнице собора Святого Петра и датируется серединой — третьей четвертью XIV века)[2]. Саккосы из Оружейной палаты широко известны, однако, несмотря на то, что они обладают высокими художественными достоинствами и в полной мере отражают художественный стиль своей эпохи, их изучали по преимуществу в историческом и церковно-археологическом контекстах. Между тем, и это следует подчеркнуть, саккосы из Оружейной Палаты могут быть рассмотрены как эталонные произведения изобразительного искусства своего времени. Анализ их стиля, которому до сих пор уделялось так мало внимания, даст широкие основания для суждения о специфике художественной жизни данного периода и о деятельности мастерских лицевого шитья. Вместе с тем, нельзя забывать и о том, что оба саккоса являются произведениями с ярко выраженной духовной и идеологической программой и в этом смысле представляют собой бесценный материал для изучения жизни русской и, в целом, всей Православной Церкви на одном из важнейших этапов ее истории.

Впервые в научной литературе «Малый» саккос упоминается в 1863 году епископом Можайским Саввой, который согласно описям Патриаршей ризницы 1686 года, соотнес это облачение с митрополитом Фотием[3]. Основанием для такого определения было очевидное типологическое и композиционное сходство с «Большим» саккосом Фотия. На протяжении долгого времени эта точка зрения являлась общепринятой[4]. В 1934 году она была подвергнута сомнению М. М. Денисовой, сотрудницей Оружейной палаты. Основываясь на сопоставления исторических фактов, она предложила связывать появление саккоса с канонизацией в 1339 году митрополита Петра, чей образ вышит на лицевой части в ряду св. Отцов (ил. 4). Таким образом, изготовление облачения было отнесено ко времени митрополита Феогноста (1328–1353 годы). Эта точка зрения была опубликована в каталоге Л. В. Писарской[5] и впоследствии поддержана Н. А. Маясовой[6] и другими исследователями[7]. Примерно в это же время А. В. Банк предложила иную датировку — конец XIV — начало XV века, снова связав изготовление саккоса с именем Фотия[8]. Однако в ее атрибуции следует отметить очевидный анахронизм: рубеж веков — это время митрополита Киприана (умер в 1406 году), Фотий же был поставлен на русскую митрополию в 1408 году, а прибыл в Москву только в 1410 году. Несмотря на это, автором, хотя и весьма кратко, в шитых изображениях саккоса были отмечены характерные черты стиля рубежа XIV–XV веков, а также определены смысловые различия в композиционном построении «Малого» и «Большого» саккосов.

К большому сожалению, все существующие мнения были лишены развернутой аргументации и высказывались в контексте

[1] *Маясова Н. А.* Средневековое лицевое шитьё // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV в.: Каталог выставки. Государственная Третьяковская Галерея. Август–сентябрь 1991 года. М., 1991. № 10. С. 44–51 (далее — *Маясова Н. А.* Средневековое лицевое шитьё... 1991).

[2] Byzantium. Faith and Power (1261–1557) / Ed. by H. C. Evans. N. Y., 2004. № 177. P. 300–301 (далее — Byzantium. Faith and Power... 2004).

[3] Савва, епископ Можайский. Указатель для обозрения московской Патриаршей (ныне Синодальной) ризницы. М., 1863. С. 18, 19.

[4] *Успенский А.* Патриаршая ризница // Мир искусства. 1904. № 10. С. 209, 241.

[5] *Писарская Л. В.* Памятники византийского искусства V–XV веков в Государственной Оружейной палате. М.; Л., 1964. С. 29–30. Табл. LXII–LXVII.

[6] *Маясова Н. А.* Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 194; Маясова Н. А. Средневековое лицевое шитьё... 1991. № 9. С. 38–42.

[7] *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins: Analyse iconographique. Uppsala, 1976. P. 28 (далее — *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins... 1976); Byzantium. Faith and Power... 2004. № 178. P. 302–303.

[8] *Банк А. В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л., 1966. С. 23, 328. Ил. 282–284; *Она же.* Черты палеологовского стиля в византийском художественном металле// Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа / Сборник статей под ред. Г. И. Вздорнова. М., 1973. С. 156–163; *Она же.* Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. № 1004. С. 155 (далее — *Банк А. В.* Искусство Византии... 1977).

1. *«Распятие» с пророками в клеймах. Конец XIV — начало XV века. Фрагмент центральной части лицевой стороны «Малого» саккоса*

2. *«Малый» саккос. Лицевая сторона. Конец XIV — начало XV века (средняя часть), конец XV — начало XVI века (боковые части и рукава)*

общих исследований. Художественные и иконографические особенности саккоса в полной мере также не были изучены. Исключение составляет работа шведской исследовательницы Э. Пильц[9]. Безоговорочно приняв датировку М. М. Денисовой, автор сконцентрировала внимание в основном на типологии богослужебных облачений. Однако ею была предпринята попытка провести иконографический и стилистический анализ шитых изображений всех трех известных лицевых саккосах. К сожалению, недоступность для автора «Большого» и «Малого» саккосов ограничило это исследование лишь общими характеристиками, относящимися ко всему периоду позднепалеологовского искусства, и не позволило датировать саккос более определенно[10].

В недавнее время появилась принципиально иная точка зрения относительно времени создания саккоса и его возможного заказчика. И. М. Качанова, реставратор тканей Музеев Кремля, на основании историко-типологического анализа богослужебных

[9] *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins... 1976. P. 58–69.

[10] Там же. P. 65–66.

3. *«Малый» саккос. Оборотная сторона. Конец XV — начало XVI века*

облачений пришла к выводу, что этот саккос мог быть изготовлен для митрополита Исидора, т.е. в конце 1430-х годов, перед его возвращением на Русь после Феррато-Флорентийского собора[11]. Главным аргументом в пользу данной атрибуции, по мнению автора, является, тот факт, что Символ веры, вышитый на саккосе, обрывается на словах «...и в Духа Святаго, Господа...». На этом основании был сделан вывод, что первоначальный вышитый текст содержал прибавление filioque, которое после низложения Исидора было изъято. Одним из доводов в поддержку этой гипотезы является то, что по мнению специалистов (А.А. Турилова, Э.В. Шульгина, Н.А. Кобяк), все славянские надписи на саккосе относятся к первой половине или ко второй четверти XV века К тому же, средник лицевой стороны, как выяснилось при реставрации саккоса, проведенной в 1974–1975 годах. Н.П. Ярмолович вышит по бумаге, имеющей также славянские надписи[12]. По мнению А.А. Турилова, эти фрагменты бумаги являются отрывками

[11] *Качанова И.М.* Два византийских саккоса из собрания Оружейной палаты (новая версия атрибуции и датировки) // 6th Trienial Meeting for Baltic States Restorers. Sacred Art Heritage: Investigations, Conservation and Restoration. Vilnius, Lithuania, 21–23 November 2002. Lithuanian Art Museum Pranas Gudynas Restoration Centre. Vilnius, 2002. P. 207–210; *Она же.* О времени возникновения саккосов, связываемых с именем митрополита Фотия // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. М., 2006. С. 187–215 (далее — *Качанова И.М.* О времени возникновения саккосов... 2006).

[12] Эта информация была малодоступна для исследователей, так как находилась в реставрационном паспорте См.: ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 20. 1972. Ед. хр. 32.

4. *Св. Пётр, митрополит русский. Конец XIV — начало XV века. Фрагмент средней части лицевой стороны «Малого» саккоса*

из «черновика послания митрополита Фотия некому игумену» и могут быть датированы концом XIV — первой половиной XV века[13]. На этом основании И. М. Качанова делает вывод, что все части саккоса, в том числе и лицевой средник, были выполнены в одно время, скорее всего, на Руси. Кроме того, в данной работе предложена и реконструкция саккоса, согласно которой на рукавах отсутствуют сцены праздников[14], вместо которых помещены изображения святых и апостолов.

При всей неожиданности гипотезы, И. М. Качанова ставит ряд важных вопросов, которые прежде не были поставлены: о первоначальном облике саккоса, об утратах его отдельных частей и т.д. Однако ответы на эти вопросы, на наш взгляд, позволяют прояснить только историю бытования саккоса на протяжении нескольких столетий. В связи с этим, исследование стиля шитых изображений становится особенно актуальным, так как позволяет более точно и определённо датировать памятник.

Итак, на сегодняшний день существует три точки зрения по поводу времени и причин создания «Малого» саккоса, а также его возможного заказчика: вторая треть XIV века (заказчик — митрополит Феогност, по случаю канонизации митрополита Петра в 1339 году), рубеж XIV и XV веков (заказчик — митрополит Фотий) и конец 1430-х годов (заказчик — митрополит Исидор, в связи с итогами Ферраро-Флорентийского собора). Очевидно, что разброс датировок достаточно велик для того, чтобы рассматривать их как особенности субъективного «видения» или «восприятия» тем или иным исследователем конкретного историко-художественного этапа. Осложняет задачу и тот факт, что саккос, по общепринятому мнению, не был создан единовременно[15]. Средник лицевой стороны, очевидно, выполнен греческими мастерами, что подтверждается шитыми греческими надписями. Остальные части, а именно: боковые на лицевой стороне с изображениями апостолов и мучеников, а также вся оборотная сторона, по технико-технологическим особенностям шитья относят к работе русских мастеров конца XV века. Возникает также вопрос о времени изготовления рукавов саккоса, так как они являются отдельными кусками ткани, пришитыми к основной части. Тем самым, крой «Малого» саккоса существенно отличается от «Большого», у которого рукава небольшого размера, и они не пришиты, а выкроены из боковых кусков ткани. И. М. Качанова справедливо замечает, что в «Малом» саккосе боковые части не стыкуются со средниками лицевой и оборотной стороны, они расположены с небольшим смещением вниз, из чего был сделан вывод, что крой саккоса должен, возможно, был иным — с короткими рукавами, без вышитых на них праздников[16]. Таким образом, помимо поставленных выше проблем, необходимо реконструировать и первоначальный вид памятника.

Центральное место в программе «росписи» «Малого» саккоса занимают сцены праздников в круглых медальонах, вписанных в равноконечные крестообразные клейма. На средней части лицевой стороны помещены «Распятие» (ил. 1) и «Сошествие во ад» (ил. 5), на обороте — «Преображение» (ил. 6) и «Вознесение» (ил. 7). Эта схема повторяется и на рукавах саккоса, где представлены следующие праздники: на лицевой стороне слева — «Вход в Иерусалим» (ил. 8), справа — «Сошествие Св. Духа» (ил. 9); на обороте слева — «Никейский собор» с «Видением Петра Александрийского и святых. Константином и Еленой» (ил. 10), справа — «Воскрешение Лазаря» (ил. 11). По четырем сторонам от каждой из центральных сцен, в клеймах в форме наугольников, изображены пророки со свитками. Около сцены «Распятие» вверху — Исайя и Иеремия со скорбящими ангелами, внизу — Моисей и Софония (ил. 1); около «Сошествия во ад» вверху — Иезекииль (ил. 12) и Иисус Навин, внизу — Иона и Елисей (ил. 5); на обороте около «Преображения» вверху — Давид и Михей, внизу — Моисей и Илия (ил. 6); около «Вознесения» вверху — Иезекииль и Даниил, внизу — Захария и Малахия (ил. 7). По краям, с одной и другой стороны, узкой полосой вертикально в 2–3 буквы вышит Символ веры. Центральные части лицевой и оборотной сторон фланкируют образы Отцов Церкви, изображенных фронтально в отдельных пятилопастных нишах. На лицевой

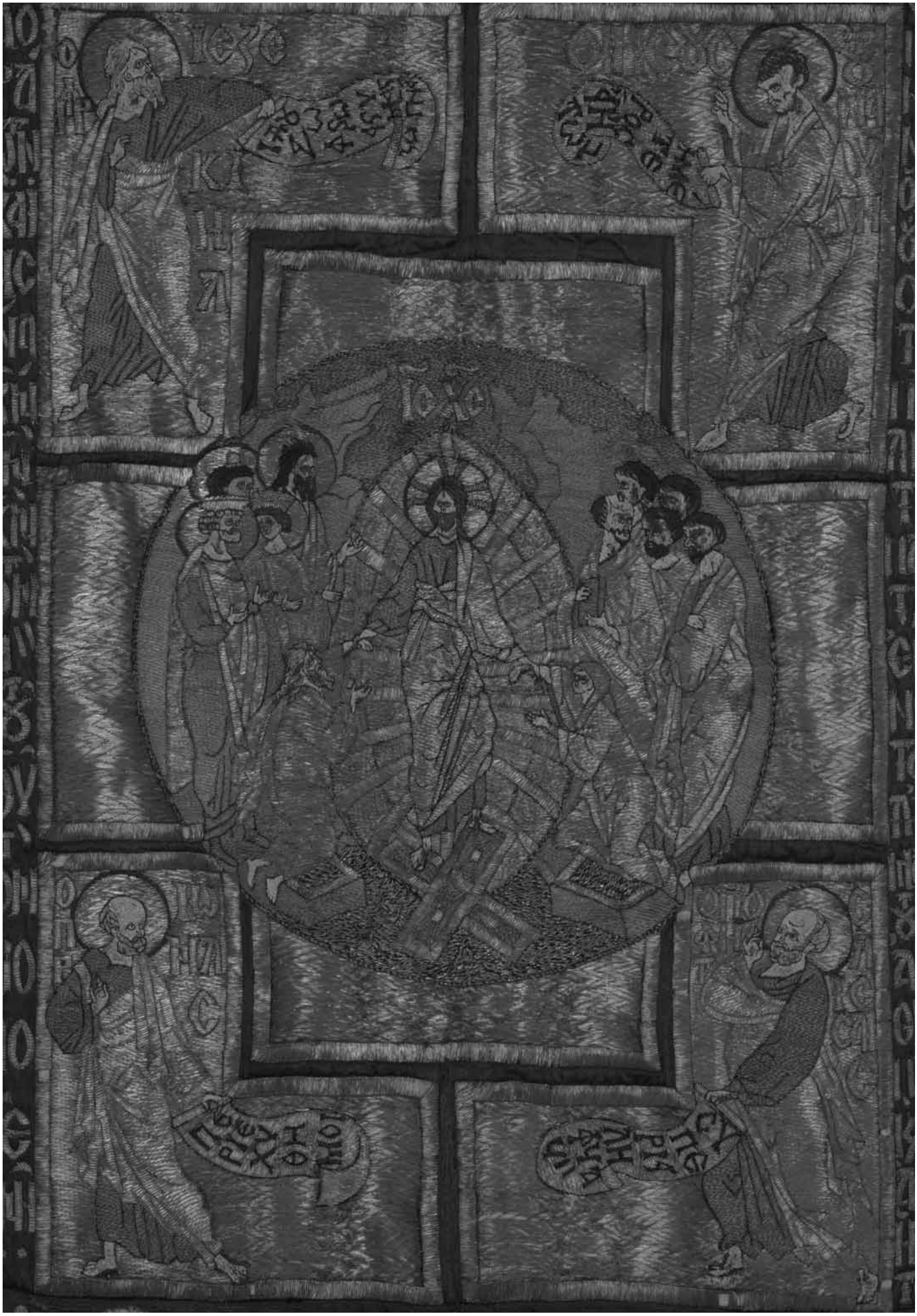
5. *«Сошествие во ад» с пророками в клеймах. Конец XIV — начало XV века. Фрагмент центральной части лицевой стороны «Малого» саккоса*

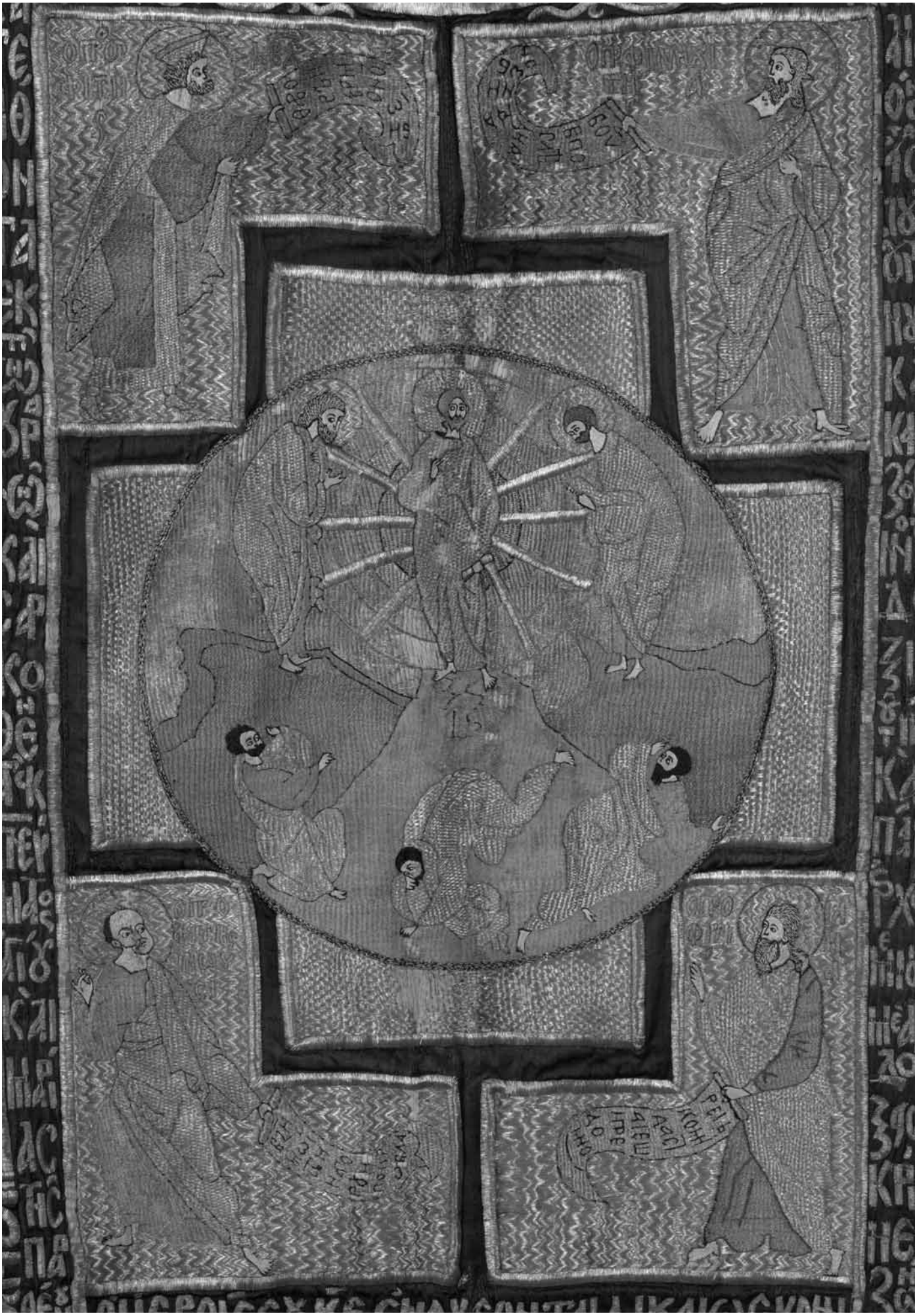
[13] *Качанова И. М.* О времени возникновения саккосов... 2006. С. 201.

[14] Автор полагает, что они были добавлены в более позднее время.

[15] *Маясова Н. А.* Средневековое лицевое шитьё... 1991. № 9. С. 38–42.

[16] *Качанова И. М.* О времени возникновения саккосов... 2006. С. 205.





стороне (попарно, сверху вниз): Василий Великий — Иоанн Златоуст, Николай Мирликийский — Григорий Богослов, Афанасий Александрийский — Петр, митрополит Русский, Спиридон Тримифунский — Кирилл Александрийский. На оборотной стороне попарно представлены (сверху вниз): Герман Константинопольский — Никифор патриарх Константинопольский, Евстафий Антиохийский — Мелетий Антиохийский, Сильвестр папа Римский — Петр Александрийский, Софроний Иерусалимский — Андрей Критский. На боковых частях, с обеих сторон, также в отдельных нишах, вышиты образы апостолов и святых мучеников, обращенных в трехчетвертном развороте к центральным сценам. На лицевой стороне — апостол Петр — апостол Павел; мученик Георгий, Иоанн Богослов — евангелист Марк, Дмитрий Солунский; Федор Стратилат, евангелист Матфей — евангелист Лука, Федор Тирон. В таком же порядке на обороте: апостол Андрей — апостол Иаков; мученик Артемий, апостол Симон — апостол Варфоломей, мученик Никита; мученик Прокопий, апостол Филипп — апостол Филипп, мученик Меркурий. По подолу лицевой и оборотной сторон в круглых медальонах вышиты прямоличные полуфигурные изображения преподобных. На лицевой стороне: Иоанн Лествичник, Савва Освященный, Антоний Великий, Евфимий Солунский и Ефрем Сирин. На обороте: Онуфрий, Феодосий Фивейский, Антоний Великий, Павел Фивейский и Макарий Великий. Как видно, состав святых, за исключением апостола Филиппа[17] и святого Антония Великого, на обеих сторонах не повторяется.

Все надписи на лицевом среднике, включая Символ веры, греческие, на остальных частях греческие надписи перемежаются со славянскими. Б. Л. Фонкич[18], проводивший палеографическое исследование всех греческих текстов на «Малом» саккосе, отметил, что текст Символа веры написан исключительно правильно, без ошибок, которые как правило встречаются в случае работы не грекоязычного мастера. Этот факт, безусловно, свидетельствует о высочайшем уровне мастеров, вышивавших текст главной христианской молитвы. По-иному обстоит дело с греческими подписями имен святых на лицевом среднике. Здесь имеются различные ошибки, не свойственные греческим мастерам. Такое расхождение может быть объяснено тем, что эта часть саккоса подвергалась позднейшим переделкам и поновлениям, очевидно выполнявшихся русскими мастерами. В целом, сохранность шитья, несмотря на многочисленные мелкие поновления, является вполне удовлетворительной для того, чтобы выявить его характерные художественные особенности. Изображения средника передней стороны саккоса, и это не однократно подчеркивалось исследователями[19], имеют существенные технологические и стилистические отличия от боковых частей и оборотной стороны.

Безусловно, в этой сложной многосоставной композиции главную роль для атрибуции саккоса играет средник лицевой стороны. Поэтому, первостепенное место мы отводим исследованию стиля изображений именно этой части. В качестве главных признаков, определяющих стилистическое своеобразие исследуемого памятника, мы выделяем несколько основных категорий: композиционно-пространственное решение, объемно-пластическое построение образов, особенности колорита и восприятие света.

Приступая к исследованию «Малого» саккоса, невозможно избежать сравнения его с «Большим» саккосом митрополита Фотия (ил. 13), тем более, что долгое время их неразрывно связывали друг с другом. Типологическое и композиционное родство этих памятников очевидно. Однако именно это внешнее, поверхностное сходство отвлекает внимание от характерных стилистических особенностей, мешает понять внутреннюю логику некоторых деталей , кажущихся, на первый взгляд, несущественными, не имеющими отношения к вопросу датировки памятника. Поэтому, прежде всего, следует сконцентрировать внимание на характерных художественных особенностях изображений на саккосе, выявить их индивидуальные черты, и лишь затем попытаться поставить памятник в исторический контекст.

Пристальный взгляд на форму клейм, схему расположения сцен и отдельных изображений выявляет главную особенность

6. *«Преображение» с пророками в клеймах. Конец XV — начало XVI века. Фрагмент центральной части оборотной стороны «Малого» саккоса*

[17] По всей видимости, на оборотной стороне находится изображение апостола Фомы, имя которого при позднейший поновлениях саккоса стало прочитываться как Филипп.

[18] Мы выражаем искреннюю благодарность Б. Л. Фонкичу за консультации и помощь в подготовке данной работы.

[19] *Маясова Н. А.* Средневековое лицевое шитьё... 1991. № 9. С. 38–42; *Вишневская И. И.* Древние саккосы Патриаршей ризницы // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. М., 2006. С. 173–185

композиционного построения саккоса — отображение на плоскости сакрального пространства многоглавого крестово-купольного храма[20]. Рассматривая саккос как развертку архитектурного объема на плоскости, становится очевидным, что отдельные элементы композиции выстраиваются в единую пространственную систему, подчиненную строгой иерархии, восприятие которой определяется не линейной последовательностью, а объемным соотношением всех ее частей. Исходя из этого, весь саккос можно разделить на несколько зон: самая верхняя — зона куполов, в которых помещены главные сцены с праздниками; чуть ниже — наугольные клейма с пророками, уподобленные парусам или простенкам барабанов; образы святых отцов можно связать с зоной подкупольных столбов (причем, каждой сцене соответствует четыре изображения); последнюю часть этой композиции занимают образы апостолов и мучеников, расположение которых сопоставимо с изображениями в нижних регистрах боковых нефов и подкупольных столбов. Сообразно с классической системой декорации, первые (верхние) две зоны относятся к Церкви Небесной, остальные (нижние) — к Церкви Земной. Это распределение акцентируется использованием разных цветов фона — центральные сцены, в том числе и на рукавах, и фигуры пророков изображены на золотом фоне, а святые в боковых нишах на темно-синем. Такое колористическое решение может быть трактовано еще и как отображение различных техник, используемых в реальной храмовой декорации: главные композиции уподоблены золотофонным мозаикам, боковые части — фрескам. Подобные сочетания не редкость в византийском и древнерусском искусстве, например: декорация Софии Киевской или росписи Великой Богородичной церкви в Студенице[21], где в технике фрески имитированы мозаичные росписи и цветом фона определены особо значимые зоны. Сравнение композиционного построения саккоса с храмовой декорацией влияет и на его символическое истолкование. Архиерей, облаченный, таким образом, в саккос, являл собою символическое Тело Христово, а образы св. отцов, апостолов и мучеников, представляли церковную иерархию. На эту идею соединения Церкви Земной и Небесной указывают и символические взаимосвязи между отдельными сценами, например, парное соединение композиций «Сошествие Св. Духа», на рукаве с лицевой стороны, и «Никейский собор», на обороте.

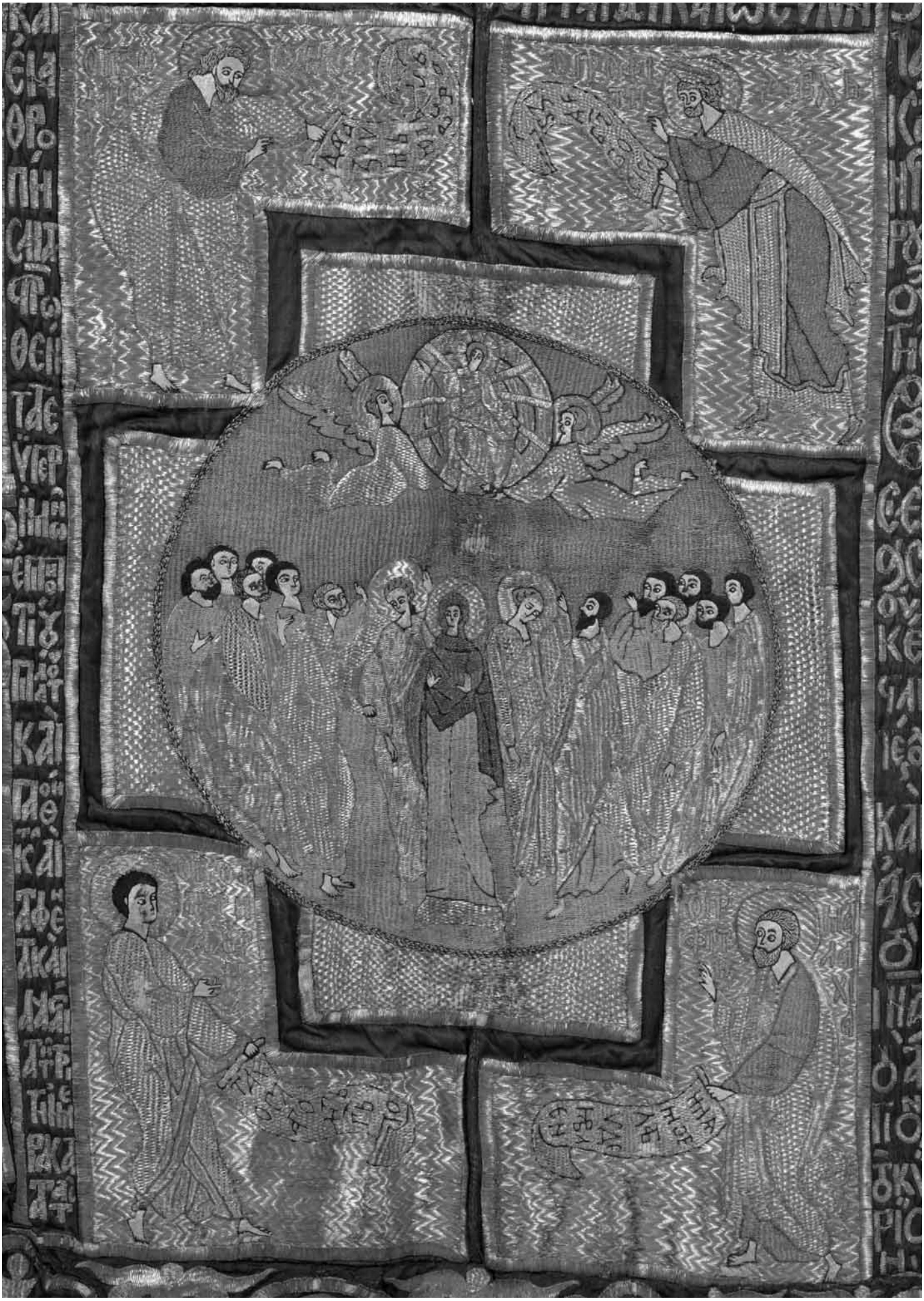
Разделение общей композиции саккоса на отдельные планы акцентируется их масштабным пропорционированием: фигуры в главных сценах слегка уменьшены, в связи с чем они выглядят чуть удаленными, пророки в наугольных клеймах-парусах, наоборот, немного увеличены; еще больше по размеру — образы св. отцов, апостолов и мучеников. При этом, отдельные изображения, хотя и находятся формально в пределах своих клейм, не выглядят разобщено, наоборот, все части композиции связаны и взаимодействуют друг с другом: фигуры пророков обращены к главным сценам и одновременно друг к другу, как будто, переговариваясь между собой (особенно пророки около композиции «Сошествие во ад»), взгляды св. отцов направлены к центру, но сами они изображены фронтально, фигуры святых на боковых частях саккоса не просто находятся в трехчетвертных разворотах, но в их позах подчеркнуто движение к центру. Все вместе создает ощущение единого изобразительного пространства, лишенного границ, где все части находятся в постоянном общении и взаимодействии друг с другом. Именно такое понимание свойственно классической системе декорации храма, где изобразительная и реальная архитектурная среды объединены в одно целое. В качестве примера можно привести мозаики в тромпах в монастыре Осиос Лукас, где сцены, лишенные иллюзорного пространства, и помещенные на вогнутых поверхностях, включают реальное пространство храма в конкретную изобразительную среду.

Объединению пространства на лицевом среднике саккоса способствует и то, что наугольные клейма очень сильно придвинуты к главным сценам, их разделяют лишь тонкие границы, отчего отдельные части прак-

7. *«Вознесение» с пророками в клеймах. Конец XV — начало XVI века. Фрагмент центральной части оборотной стороны «Малого» саккоса*

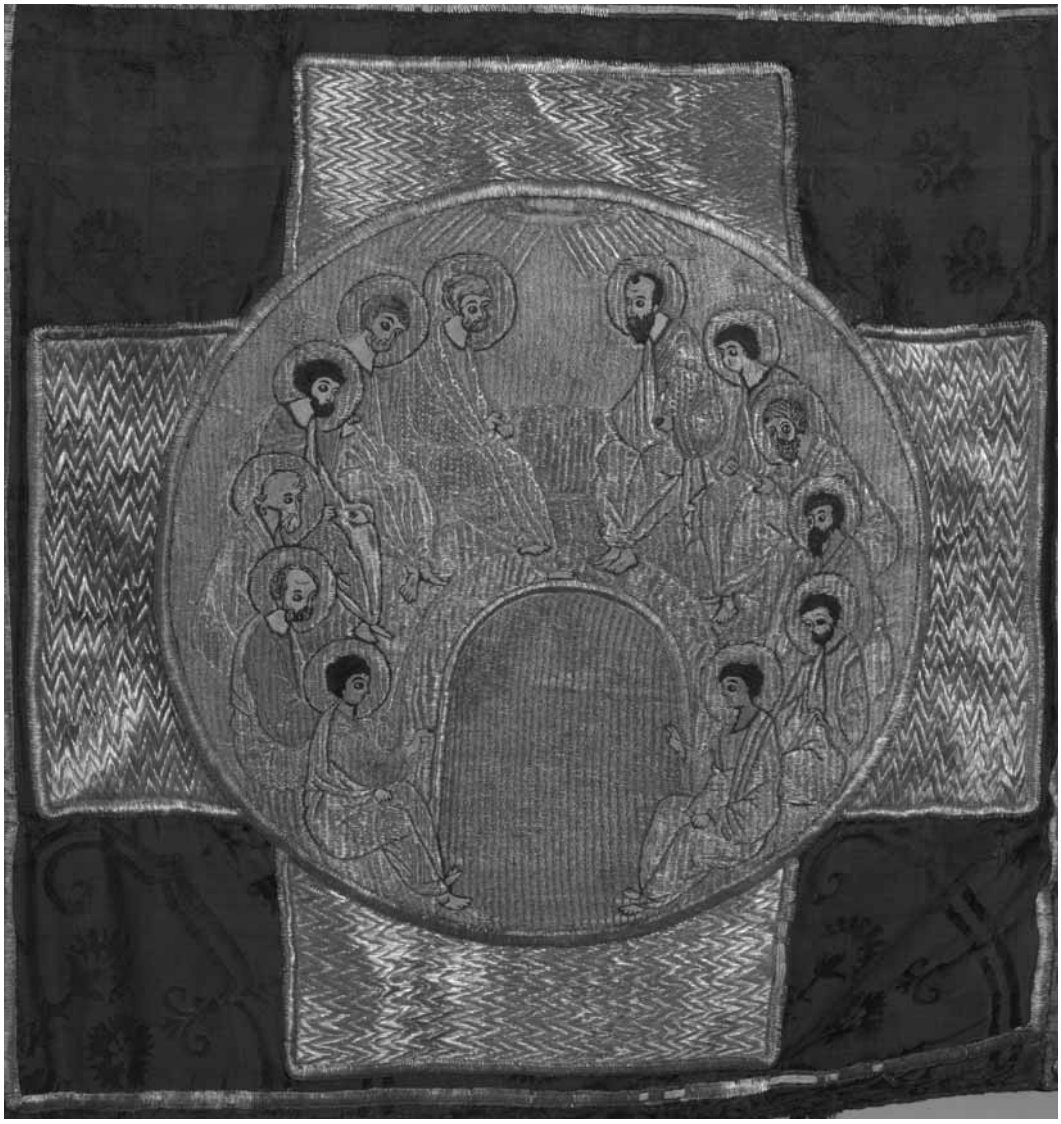
[20] Проблеме исследования иеротопии (по определению А. М. Лидова) в различных сферах средневекового восточно-христианского искусства в последнее время уделяется все больше внимания. См.: *Этингоф О. Е.* Образ храма в иконах «Богоматерь с пророками» XII в. // Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000. С. 177–204 (с указанием литературы); Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Под ред. А. М. Лидова. Сборник статей. М., 2006. Сравнение программы «росписи» Малого саккоса с храмовой декорацией было предложено ещё Э. Пильц см.: *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins... 1976. P. 58. Однако это было связано лишь с иконографической программой, а не с анализом его художественного облика. В своей работе мы сознательно опускаем подробное рассмотрение данной темы, так как это предмет для отдельного внимательного исследования.

[21] На эту особенность указывал *В. Джурич*. См.: *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 87.



8. *«Вход в Иерусалим». Конец XV — начало XVI века. Композиция на правом рукаве лицевой стороны «Малого» саккоса*

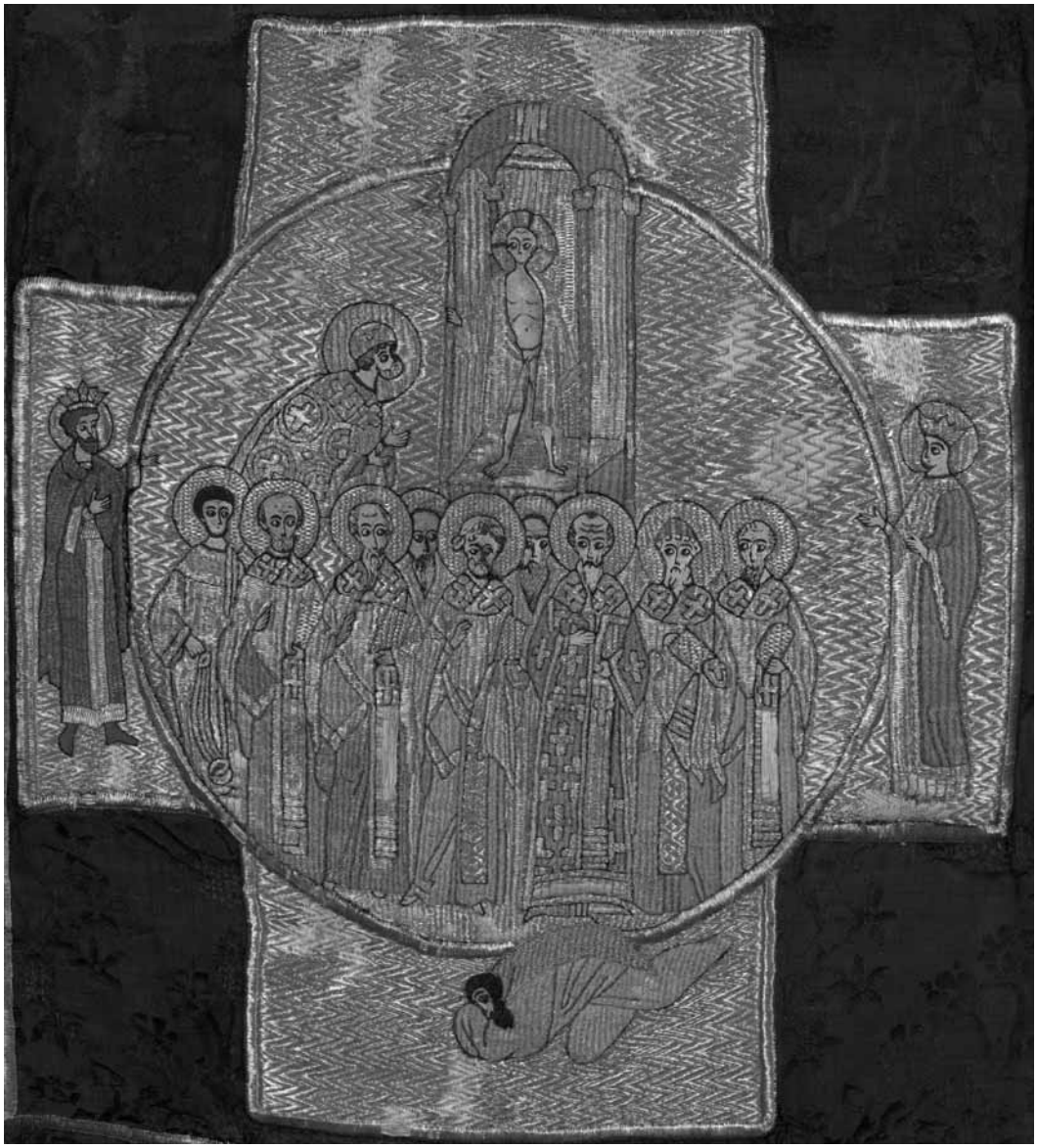
тически сливаются в единое поле изображения. Это сближение создает определенный эффект глубины пространства и позволяет выявить особую символическую последовательность в прочтении центральных сцен. Дело в том, что клейма с праздниками и пророками расположены не симметрично относительно друг друга. Клейма настолько тесно сдвинуты, что даже находят друг на друга: в верхней части наугольники с пророками «наложены» на сцену «Распятия», в нижней, наоборот, круг с композицией «Сошествие во ад» выдвинут на передний план. Поначалу создается впечатление, что это было сделано по ошибке. Однако трудно себе представить, что при изготовлении столь значительного произведения знаменщиком или мастерами, вышивавшими саккос, могла быть допущена подобная неточность — слишком явно и отчетливо взаимодействие клейм. Это смещение обуславливается еще и различием в размерах клейм. Круг со сценой «Распятия» немного больше в диаметре, чем медальон с «Сошествием во ад», то же касается и наугольников с пророками. Поэтому, совершенно очевидно, что это — осознанный художественный прием, используемый для создания определенного оптического эффекта. Наложением клейм формируется пространственная среда, находящаяся в постоянном движении, пульсирующая отдельными пространственными планами. С другой стороны, этим движением ставится очень важный смысловой акцент на Вос-



9. *«Сошествие Св. Духа». Конец XV — начало XVI века. Композиция на левом рукаве лицевой стороны «Малого» саккоса*

кресении. Конечно, о безусловном доминировании этой сцены в композиции саккоса говорить нельзя. «Распятие» и «Сошествие во ад» здесь единовременны, равнозначны и неотъемлемы друг от друга, они представлены как начало и конец Спасения. Но это смещение, воспринимаемое скорее подсознательно, нежели явно, акцентирует внимание на победе Христа над смертью через крестные страдания и принятие самой смерти. Иллюстрируя слова пасхального гимна, оно подталкивает к нахождению скрытого смысла данной композиционной группы. Гораздо более красноречивым является выбор иконографии сцены, где мы видим Христа-триумфатора, выводящего за руки Адама и Еву. Единство пространства и времени, выраженное в композиционном построении клейм на лицевом среднике, отражает мысль о единовременности сцен «Распятия» и «Сошествия во ад», распространенную с раннехристианских времен.

Композиционное построение «Малого» саккоса интересно сравнить с «Большим» саккосом митрополита Фотия. Как уже отмечалось выше, оба саккоса из Оружейной палаты на первый взгляд типологически схожи. Однако они близки лишь в общих чертах. В «Большом» саккосе принцип формирования пространства совершенно иной. Здесь наугольные клейма максимально отодвинуты от центральных крестов к краям, образуя тем самым пространственные цезуры, заполненные другими сценами или отдельными



10. *«Никейский собор». Конец XV — начало XVI века. Композиция на левом рукаве оборотной стороны «Малого» саккоса*

фигурами. Изобразительное пространство «Большого» саккоса, в отличие от «Малого», выглядит разобщенным, разделенным на отдельные планы, между которыми существует связь символическая, а не реальная. На эту особенность указывала еще А. В. Банк[22], которая отмечала характерную для позднепалеологовского искусства тенденцию к постепенному раздроблению пространства, к уходу от гармонической цельности к изображению, разорванному на отдельные фрагменты. Такое противоположное восприятие пространства, с одной стороны, центростремительного, гармонического, а с другой — сложносоставленного, постоянно распадающегося на обособленные фрагменты, на наш взгляд, является характерным признаком изменения художественного мировоззрения. Аналогичные тенденции встречаются и в других произведениях конца XIV и первой трети XV столетий, например, в миниатюрах Евангелия Хитрово[23] и Евангелия Успенского собора[24]. Несмотря на то, что в литературе нет единодушного мнения относительно времени возникновения этих памятников, их соотношения друг с другом, хотелось бы отметить принципиальное отличие в понимании изобразительного пространства. Если в миниатюрах Евангелия Хитрово все упорядоченно, соразмерно, исполнено божественной гармонии, фигуры евангелистов являются средоточием композиции, то в ми-

[22] *Банк А. В.* Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV–XV веков // Моравская школа и Ньено доба. Белград, 1968. С. 50–51.

[23] *Смирнова Э. С.* Миниатюристы Евангелия Хитрово // Хризограф. Сборник статей к юбилею Г. З. Быковой. М., 2003. С. 107–127 (далее — Смирнова Э. С. Миниатюристы Евангелия Хитрово... 2003).

[24] *Попов Г. В.* Евангелие Успенского собора Московского Кремля — памятник московского искусства конца XIV — начала XV в. // Евангелие Успенского собора Московского Кремля. Исследование и реставрация одного памятника. М., 2002. С. 15–26.

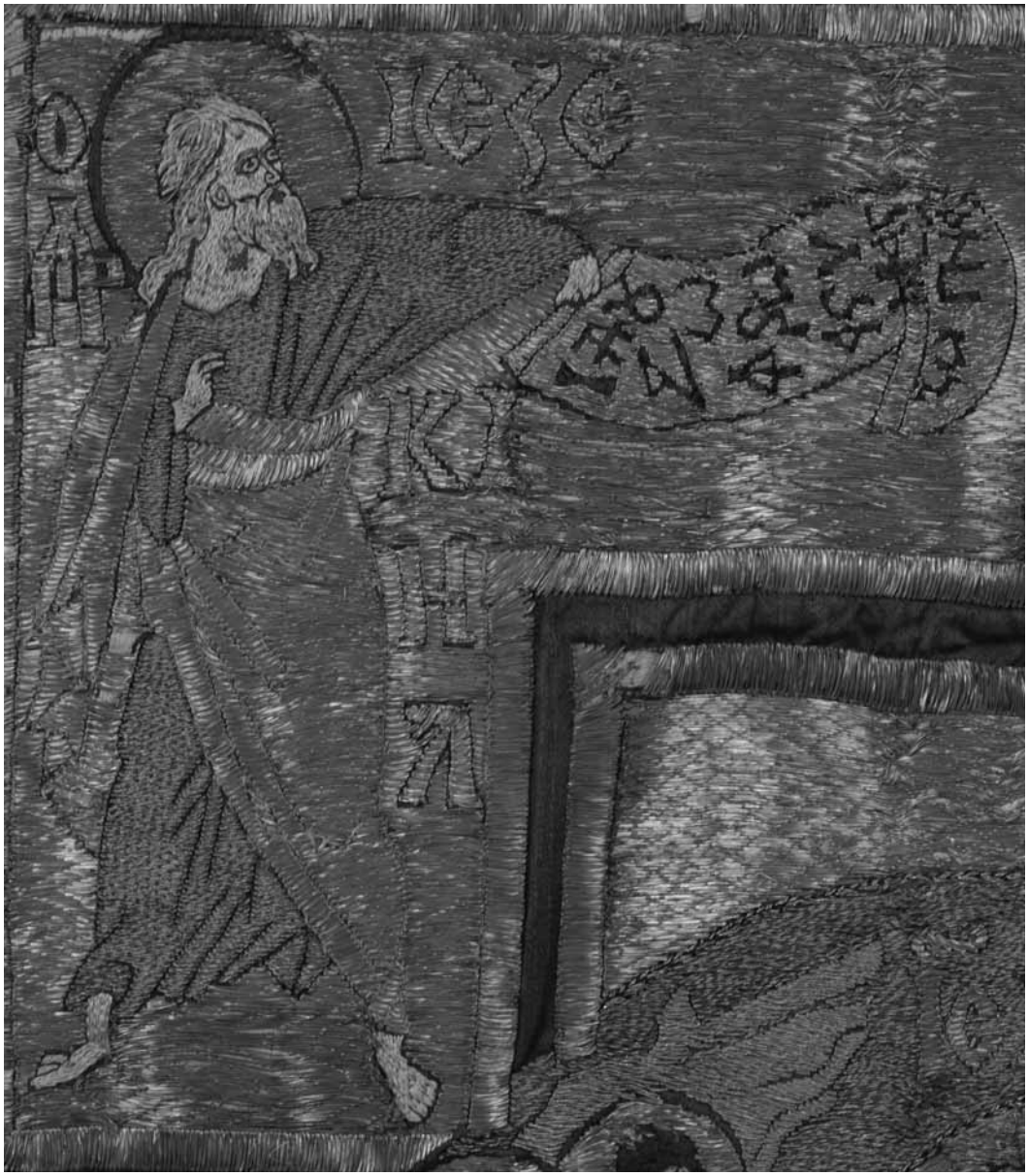
11. *«Воскрешение Лазаря». Конец XV — начало XVI века. Композиция на левом рукаве оборотной стороны «Малого» саккоса*

ниатюрах Евангелия Успенского собора все иначе. Пространство изображения наполнено разномасштабными деталями, взгляд зрителя хаотично блуждает среди разновеликих построек, нагромождений мебели, запутывается в замысловатых складках одежд. Ритмическое построение изображения постоянно сбивается за счет неравных по высоте колонн, поставленных рядом, по-разному ориентированных построек, неожиданно задранного вверх подножия, как у апостола Луки. Такое диссонансное состояние, обычно объясняемое как отсутствие должного уровня мастерства художника, копировавшего миниатюры Евангелия Хитрово, обнаруживается и в других памятниках первой трети XV века, например, миниатюрах Евангелия Радослава (около 1429 года) или рукописи Апостола из ГРМ[25].

Перекликаясь с подвижностью пространственных клейм, фигуры пророков не замкнуты в отведенных им границах, они постоянно «выходят» за обозначенные пределы (например Иеремия и Софоний около сцены «Распятие» и Иона и Елисей около сцены «Сошествие во ад»). Сама по себе эта особенность была известна на нескольких этапах искусства XIV века, начиная с 30–40-х годов. Так, в миниатюрах Евангелия монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 81), Евангелия из лавры Св. Афанасия на Афоне (A 46) и некоторых других[26] отчетли-

[25] ГРМ, Др. гр. 20.

[26] *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Поздний период. 2004. С. 123–129 (далее — *Колпакова Г. С.* Искусство Византии... 2004).



12. *Пророк Иезекииль. Фрагмент центральной части лицевой стороны «Малого» саккоса*

во видна попытка преодолеть иконное пространство, выдвигая фигуры и предметы на передний план, заступая иногда за пределы изображения. В 1360-х годах эта тема снова становится актуальной. В росписях церкви Успения на Волотовом поле[27], несмотря на четкое разграничение композиций, также фигуры «выходят» во внутреннее пространство храма. Но наиболее часто эта особенность встречается в искусстве последней четверти XIV — начала XV века, когда идея физического преодоления границ изображаемого пространства достигает своего апогея. Примеров тому известно множество: Деисус из Благовещенского собора Московского Кремля[28], где пространства отдельных образов представлены как единое целое, миниатюру из Евангелия Хитрово с изображением Ангела[29], заступающего за пределы круга; Деисус на окладе иконы Богоматери Владимирской[30]. Боковые изображения также существуют не отдельно от главных сцен, но тесно связаны с ними. Фигуры пророков и апостолов в боковых клеймах развернуты к главным сценам, в святительском ряду взгляды св. отцов направлены к центру, хотя их фигуры изображены фронтально. Возникает ощущение, что все являются непосредственными свидетелями и соучастниками священных событий. Совершенно идентич-

[27] *Вздорнов Г. И.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1987.

[28] *Щенникова Л. А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М., 2004.

[29] *Смирнова Э. С.* Миниатюристы Евангелия Хитрово... 2003. С. 107–127. Ил. 5.

[30] *Бобровницкая И. А.* Золотой оклад с деисусным чином иконы «Богоматерь Владимирская» // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 215–234.

ное понимание пространства мы находим в иконе «Распятие» второй половины XIV века из коллекции Константинопольского патриархата[31], где изображены четыре пророка, обращенные к сцене Распятия и разворачивающие свитки с текстами.

Пожалуй, самым красноречивым подтверждением объединения пространства в «Малом» саккосе является то, что скорбящие ангелы из «Распятия» изображены не в самой сцене, а в клеймах с пророками. Эта деталь, воспринимаемая поначалу совершенно естественным образом, в контексте особого понимания пространства приобретает первостепенную важность. Кроме того, это объединение сцен имеет особое символическое значение — Ветхий Завет зримо соединен с Новым. Важно подчеркнуть, что это не аллегорическое сопоставление сцен, а попытка представить духовное пространство, лишенное временных границ, где священная история воспринимается не как цепь последовательных событий, но, напротив, как постоянно повторяющийся процесс, имеющий постоянную актуальность, и потому совершенно реальный в любой момент человеческой истории. Человек, предстоящий этим изображениям, одновременно является и свидетелем исполнения пророчеств, и вместе с пророками и святыми становится соучастником священных событий. Зримое представление взаимосвязи Ветхого и Нового Завета в византийском искусстве на протяжении XIV столетия встречается неоднократно. Так, пророки и гимнографы изображены в сцене Успения во фресках Кралевой церкви в Студенице; стремление к объединению пространства отдельных сцен наблюдается и во фресках церкви Успения на Волотовом поле[32]; в росписях церкви Богоматери Перивлепты в Мистре, во фреске Тайная вечеря, над сценой, помещены полуфигурные изображения двух пророков, выглядывающих из архитектурных кулис[33]. В «Малом» саккосе этой теме отводится значительное место, благодаря чему вся его поверхность выглядит взаимосвязанным действом. В этой сложной многосоставной композиции, представленной как неделимое целостное пространство, каждый изображенный персонаж (в том числе и зритель) сопричастен всем священным событиям.

Этому способствует и особое ритмическое построение в изображении фигур пророков. Пространство, лишенное статики, наполняет движением их образы. Все они представлены в сложных разворотах, с совершенно разнообразными и индивидуальными жестами, отражающими их эмоциональное состояние. Ритм постепенно нарастает сверху вниз: фигуры пророков вверху, сообразно со сценой Распятия, малоподвижны, внизу же их позы и жесты динамичны, полны радости и ликования. Очень похожим по состоянию является изображение пророка в сцене «Шествие праведных в рай» в росписи Успенского собора во Владимире (ил. 15). Родство рублевского образа и изображения на саккосе — поразительно. Ритмическое единство усиливает диагональное чередование цветов одежд пророков: Исайя и Софоний около сцены «Распятия», Иезекииль и Елисей у «Сошествия во ад» облачены в гиматии терракотового цвета, остальные — в светло-зеленые. Все это создает радостное, торжественное настроение, которое усиливают взлетающие и разворачивающиеся свитки с текстами. Такое ликование как нельзя более полно иллюстрирует слова преподобного Феодора Студита «На поклонение Честному и Животворящему Кресту»[34]: «..ангелы с радостию приникают к сему сонму, и апостолы единодушно сорадуются нам, а также сонм пророков, лик мучеников и весь собор праведников...»[35]. В самой сцене «Распятия» обращает на себя внимание изображение сотника Лонгина. Его фигура наиболее динамична среди всех предстоящих Спасителю. Он представлен в сильном перекрестном развороте: верхняя часть тела обращена ко Христу, нижняя повернута в противоположную сторону. Сотник делает шаг от Распятия, будто стремясь убежать от содеянного, и, вместе с тем, его останавливает осознание произошедшего, постижение внутреннего смысла. Его жест — чрезвычайно важная деталь. Кажется, он изображен непосредственно в момент обращения. Эта динамика, духовная борьба и смятение, хотя и в меньшей степени, присуща и изображением на других частях саккоса, выполненных позд-

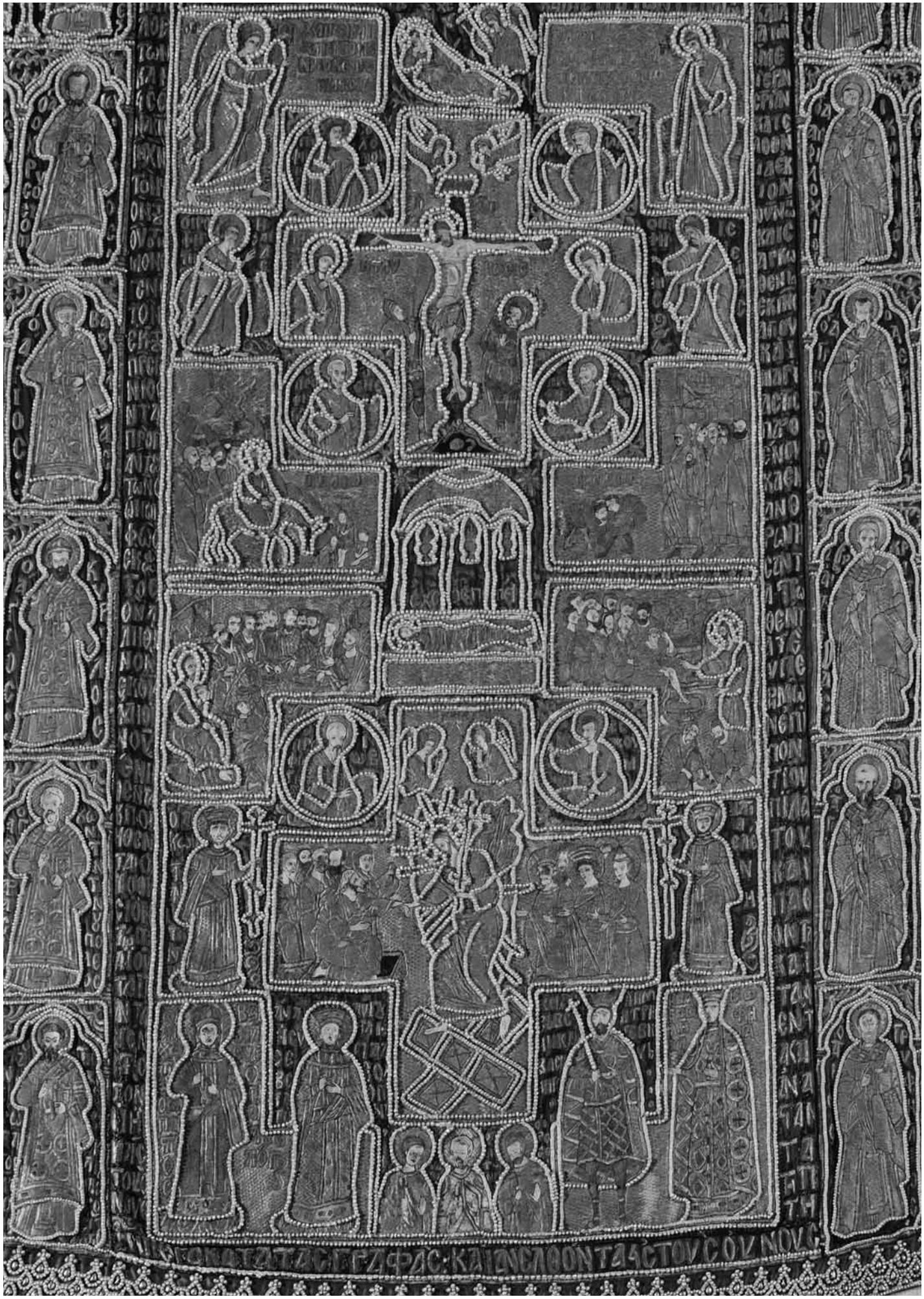
[31] Byzantium. Faith and Power... 2004. № 90. P. 167–168.

[32] *Колпакова Г. С.* О композиционных особенностях росписи храма на Волотовом поле // ДРИ: XIV–XV вв. М., 1984.

[33] The City of Mystra (exh. cat.) / Ed. P. Kalamara. Athenes, 2001. Fig. 109.

[34] *Феодор Студит.* Малое оглашение. Слова. М., 2000. С. 336–342.

[35] Там же. С. 337.



14. *Икона «Страшный суд». Конец XIV века. Успенский собор Московского Кремля. Фрагмент*

15. *Андрей Рублёв. Шествие праведных в рай. Роспись Успенского собора во Владимире 1408 года. Южный неф*

нее лицевого средника, например, в «Преображении» или во «Входе в Иерусалим».

Общее строение клейм саккоса находит отражение во внутренней композиции главных сцен, в том числе на оборотной стороне и на рукавах. Форма равноконечного креста является пространственной доминантой, определяющей общее построение композиции саккоса. При этом обрамляющие кресты наугольники образуют прямоугольные группы, влияющие на внешнее строение композиции и придают вытянутость всем изображениям. Круглая форма медальонов определяет внутреннее построение главных сцен, их ритм, влияет на характер изображения фигур, которые неестественно выгибаются, будто под воздействием неведомой силы. Это прослеживается не только в изображениях на лицевом среднике. Все сцены на саккосе, без исключения, построены по круговой композиции. Выражено это по-разному. В одном случае, некоторые из персонажей, например, сотник Лонгин в «Распятии» или апостол в «Преображении», опираются на границы клейм, в другом — сами фигуры трансформируются под воздействие круга. Особенно это заметно в изображении тех фигур, которые расположены близко от границ клейм — их силуэты слегка изогнуты, гармонично вписаны в круг. В «Сошествии во ад» такое построение усиливается сильно изогнутыми горками на заднем плане, а в «Сошествии Св. Духа» апостолы сидят ровно по кругу. Наиболее ярко это представлено в сцене «Воскрешение Лазаря», где фигура апостола слева и Лазаря справа чрезмерно изогнуты. В наше время этот эффект можно сравнить с особенностями видения «рыбьего глаза», которому свойственен невероятно широкий угол обзора, при сильных геометрических аберрациях. Характер изображений на «Малом» саккосе позволяет предположить поиск подобного эффекта, желание придать сцене космический, буквально всеобъемлющий характер, не случайно в центре каждой композиции изображен Христос — средоточие всего мироздания. Интересно, что круговая композиция была также применена в декорации саккоса из Ватикана, где на лицевой стороне изображен Спас Эммануил, окруженный сонмом святых. Однако при всем внешнем сходстве принципов построения сцен, все же есть принципиальные различия. На саккосе из Ватикана фигуры святых расположены по кругу, но стоят они прямо, лишь верхе ангелы слегка склонили свои головы. Таким образом, круговое построение

13. *«Большой» саккос митрополита Фотия. 1410–1420 годы*

16. *Ангел. Миниатюра из Евангелия Хитрово. Около 1400 года. Л. 43 об.*

внешнее, символическое, не оказывающее никакого влияния на внутреннюю структуру изображения. Иная картина предстает в произведениях конца XIV века, например в иконе «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля[36] (ил. 14). В нижней части иконы представлен образ Рая в виде сферы, в центре которой — Богоматерь на троне. Расходящиеся от центра круги увлекают предстоящие Богоматери фигуры ангелов, апостолов, благоразумного разбойника единым движением, воздействуют на них подобно гравитационному полю. Подобным образом создаются изображения на небольшом шитом сударе с литургией св. Василия Великого из собрания Музеев Кремля[37] (ил. 17). Этот памятник датируется Н. А. Маясовой достаточно широко — началом — первой третью XV века. К сожалению, сохранность его шитья не позволяет проводить более четкие аналогии с изображениями саккоса, очевидно, он неоднократно подвергался позднейшим переделкам. Однако его общая композиция и строение фигур сохранились неизменными. Более изысканно, интеллектуально круговая композиция применяется Андреем Рублевым в его знаменитой иконе «Святая Троица» и в миниатюре с изображением Ангела из Евангелия Хитрово (ил. 16). Идентичность используемых приемов, понимания процессов формообразования определенно говорят о близости времени создания памятников. Это сходство ни в коей мере не позволяет предполагать причастность Рублёва в к созданию изображений на саккосе. Такая мысль была бы лишена всякого

[36] *Осташенко Е. Я.* Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблемы стиля последних десятилетий XIV в. // ДРИ: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 246–270.

[37] *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитьё. Каталог. М., 2004. № 5 (далее — *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитьё... 2004).

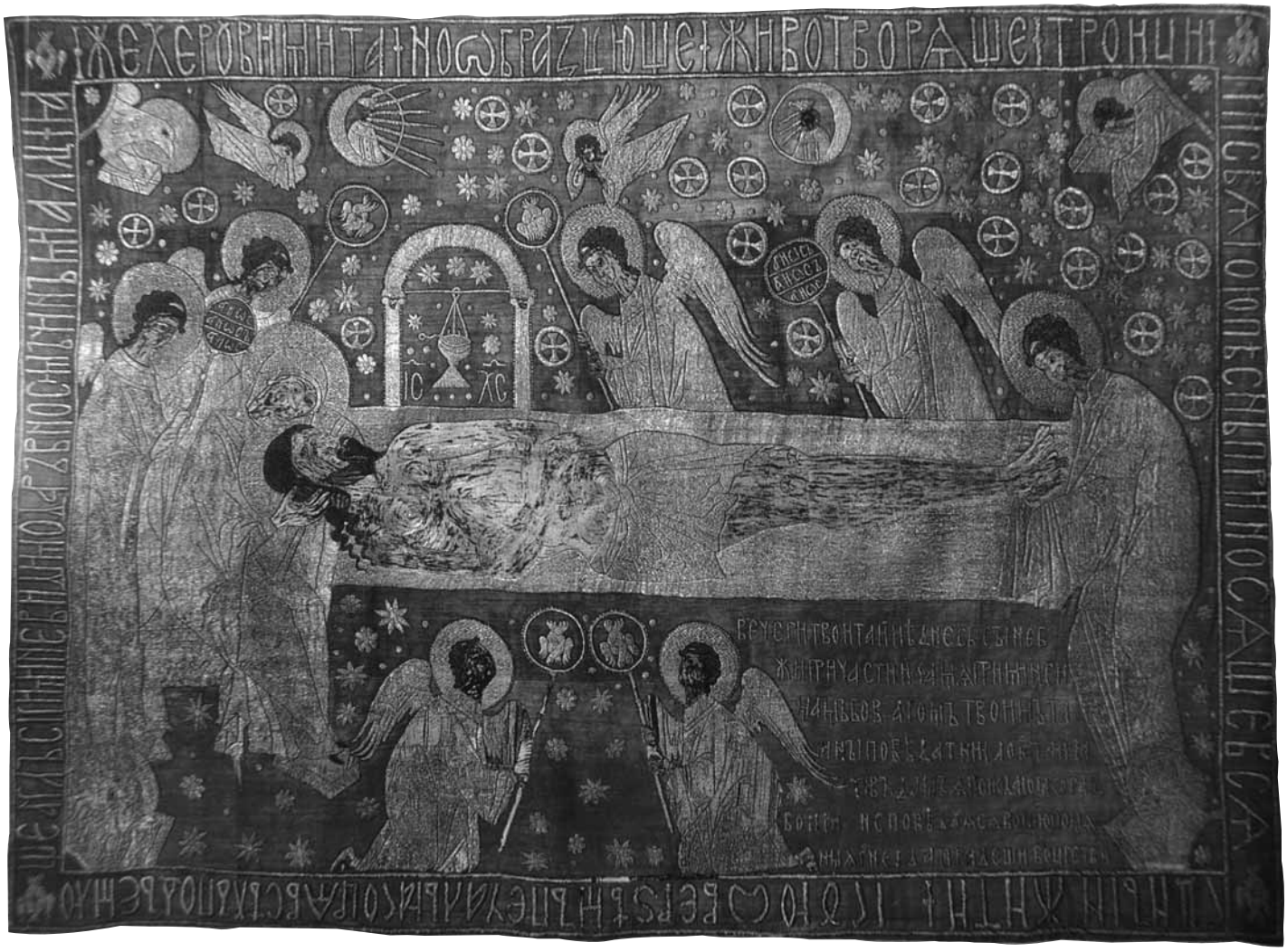
17. *Сударь с литургией св. Василия Великого. Конец XIV — начало XV века. Фрагмент*

основания. Однако в контексте исследования стиля это сравнение помогает выявить общие черты художественного языка искусства конца XIV — начала XV века. При этом необходимо отметить, что по сравнению с образами Андрея Рублева изображения Малого саккоса кажутся более динамичными, подчинение кругу выражено ярче, не столь деликатно, даже интеллектуально, как в «Троице». Но с другой стороны, это замечание можно трактовать как вариацию стиля, в зависимости от требуемой ситуации или развитие его во времени. В данном случае эта экспрессия оправдана общим настроением радости и ликования. Как бы то ни было, указанная особенность является характерным признаком стиля начала XV века. В искусстве следующего периода — 10–20-х годов XV века — мы видим полный уход от гармони в композиции, отказ от кругового построения. Использование круга в построении композиции имеет и важное символическое значение — это символ вечной жизни, что напрямую связано с выделением темы Воскресения и выбором иконографического типа Христос-триумфатор, «сокрушив ад и расхитив темницы его», дарует спасение всем людям без исключения. В этом смысле, наиболее близкой аналогией изображения на Малом саккосе является икона «Сошествие во ад» из Коломны[38], где эта тема представлена в развернутом варианте.

Общая вытянутость групп клейм развивается в изображении отдельных фигур. Их пропорции, лики святых везде слегка удлинены. Формы голов округлые, их размеры, относительно ликов, слегка преувеличены, отчего они кажутся нависающими. Эта характерная особенность также сближает образы Малого саккоса с произведениями конца XIV — начале XV века, достаточно вспомнить фрески Успенского собора во Владимире или шитую икону с пророком Гедеоном из походного иконостаса. Этот образ, также как и св. Дмитрий Солунский из этого же иконостаса датируется первой третью XV века[39]. Однако по нашему мнению, близость этих образов с успенскими росписями во Владимире, позволяет относить их к 1400-м годам. Другой характерной особенностью является то, что некоторые фигуры, например фигура апостола Иоанна в сцене «Распятия», имеют ромбовидные силуэты, что придает изображениям особую легкость, невесомость, наделяя их внутренней динамикой. Фигуры лишены твердой опоры, балансируют на одной точке, как бы не испытывая земного притяжения. Этот эффект усиливают складки одежд, будто наполненные воздухом. Необходимо отметить, что внутренне напряжение, стремление к движению присуще всем изображенным фигурам и это чрезвычайно важная черта изображений на «Малом» саккосе. Даже те персонажи, которые на первый взгляд выглядят устойчиво (апостолы и мученики), стремятся к центру. Их фигуры приподняты, а ноги едва касаются и без того невидимой опоры, так что создается впечатление парения. Это движение

[38] *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988. № 59 (далее — *Смирнова Э. С.* Московская икона... 1988).

[39] См.: *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитьё... 2004. № 6. С. 88–89.



18. *«Голубая» плащаница. Конец XIV — начало XV века. Сергиево-Посадский музей-заповедник*

усиливается слегка изогнутыми силуэтами и диагональными складками одежд. Данные особенности в построение фигур являются характерными приметами стиля рубежа XIV–XV веков, что неоднократно было подмечено многими исследователями[40].

Композиция саккоса, художественные особенности его изображений позволяют сделать еще один важный вывод: они рассчитаны на многоплановое восприятие, с одной стороны, с дальней дистанции, когда можно, пренебрегая деталями, охватить взглядом весь его комплекс, с другой, вплотную, вглядываясь в удивительно сложные по технике и по качеству изображения. Пытаясь охарактеризовать саккос, приходится постоянно переходить от большого к малому, от космоса к микрокосму.

Шитье средника передней стороны саккоса отличается чрезвычайно тонкой проработкой. Это касается как фигур в целом, так и отдельных, порой едва заметных деталей. При описании этих изображения невозможно удержаться от сравнения особенностей их шитья с живописными приемами, не случайно средневековое лицевое шитье нередко называют «живопись иглой». Так, не перестаешь удивляться невероятной легкости в передаче объемов фигур, жестов и даже внутреннего состояния образов, отраженного в ликах. Мастер (или группа мастеров), выполнявший эти изображения, совершенно свободно пользуется линией, обозначая контуры фигур, складки материи, выявляющие анатомическое строение тел, или окружающий сцены пейзаж. Здесь нет никакого упрощения или схематизации формы. Стежки, подобно живописным мазкам, повторяют очертания формы, «лепят» ее, создавая вполне ощутимый объем. Этот при-

[40] См.: *Демина Н. А.* Андрей Рублёв и художники его круга. М., 1972; Осташенко Е. Я. Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М., 2005.

ем используется не только для обозначения основной массы фигуры, но и в ликах, что особенно удивительно, так как их размер всего около полутора сантиметров! Шитье здесь наиболее тонкое и, вместе с тем, плотное, лишь сильное увеличение открывает его структуру. Едва различимые стежки шелковых нитей светлого телесного тона плавно выявляют объем округлыми движениями, без резких изменений направлений. Незаметный на расстоянии, этот эффект однако играет важную роль в восприятии образов. Дело в том, что шелковая нить в зависимости от направления по-разному преломляет и отражает свет. Поэтому плавная «опись» ликов создает мягкий объем без использования более темного тона, а только посредством реального света и тени. Все лики на лицевом среднике портретны и легко узнаваемы. Формы голов — округлые, слегка вытянутые, лики немного уменьшены. Пропорции фигур чуть удлинены.

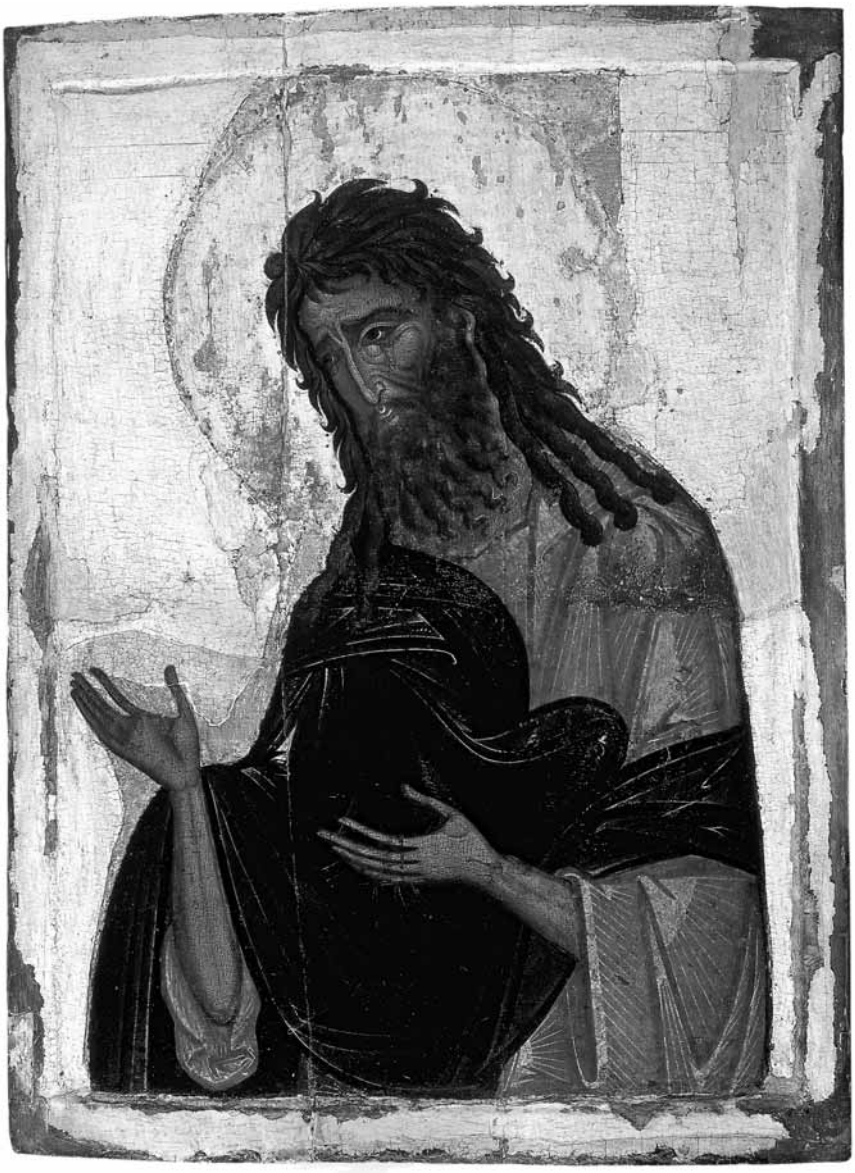
По такому же принципу построен колорит саккоса. Цвет играет особую роль в декоративном оформлении, его понимание и трактовка во многом созвучны живописи. Но говорить о едином колорите, как нам кажется, нельзя. Издали взгляд фиксирует в первую очередь звучное, торжественное сочетание глубокого сапфирового тона атласа и золота фона центральных композиций, обрамлений клейм и одежд святых. Цвета самих изображений, растворенные в переливающемся мерцании золотых нитей и рефлексов, на расстоянии едва угадываются. Однако близкое рассмотрение, напротив, показывает весьма сдержанный, серебристый колорит, без контрастных противопоставлений одного цвета другому, построенный на сложных отношениях всего лишь нескольких оттенков: красно-коричневый (терракотовый), светло-сиреневый, светло-зеленый с легким оттенком желтой охры. При этом важно подчеркнуть, что в ограниченности палитры нет никакой монотонности, напротив, здесь повсюду особое многозвучие. Характерной его особенностью является тонкое подчинение гаммы всех изображенных цветов цвету фона, его же тон, в свою очередь, решается в созвучии с тоном фигуры Спасителя. Так, в «Распятии» цвет фона и фигуры серебристо-сиреневого оттенка, а в «Сошествие во ад» это сочетание золота и охры. Яркие цветовые контрасты исключены из-за того, что цвет чрезвычайно светоносен. Кажется, сама его природа наполнена светом, растворенным в цвете. В живописи начала XV века этот эффект достигался активным добавлением белил в основной тон. В шитье применяется тот же принцип. Здесь цветные нити перемежаются с золотыми, как на фоне, или с серебряными, как в одеждах святых, причем не в строгом порядке, а хаотично, создавая причудливую игру света и цвета на поверхности формы. Этот прием можно сравнить с тончайшими живописными лессировками или перемешиванием золотых, серебряных и цветных кубиков смальты в мозаичных изображениях. В сочетании с тонким рисунком плетения нитей фона, выполненного швом «городок» и естественными неровностями самого материала ткани, ее изменения при движении, создается ощущение глубокой, мерцающей свето-воздушной среды. Подобный эффект, только воплощенный иным техническим способом, можно наблюдать в других шитых и живописных произведениях этого же времени. В качестве примера можно привести несколько плащениц конца XIV — начала XV века: плащаница 1406/1407 года из музея Виктории и Альберта в Лондоне[41], плащаница из Бачковского монастыря[42], плащаница из Троице-Сергиева лавры[43] (ил. 18), а также некоторые иконы того же времени: «Архангел Михаил, в деяниях» из Архангельского собора Московского Кремля[44]. Во всех этих памятниках фоны зашиты либо звездами, либо растительным орнаментом, что создает пульсирующую атмосферу, находящуюся в постоянном движении. Таким образом, в Малом саккосе особенности используемого материала были в полной мере реализованы мастерами. Синему цвету здесь не находится места, он воспринимается как вакуум, не подверженный свечению золота, поглощающий его. Мы видим только то, что озарено светом. В искусстве следующего периода (1410–1420 годы) отношения цвета и света изменяются. Они уже не представляют собой единое, нераздельное целое, а снова отделяются друг от друга. Свет не источается из плоти, а падает извне, при

[41] Byzantium. Faith and Power... 2004. № 190. P. 316–317 .

[42] *Millet G.* Broderies religieuses du style byzantin. P., 1947. P. 89–94. Pl. CLXXIX, CXCII; *Пандурски В.* Паметници на църковното изкуство в Църковния историко-археологически музей. София, 1977. С. 35, 418. Кат. 263; *Бойчева Ю.* Плащаницы палеологовской эпохи из болгарских церквей и музеев. Проблемы функции и иконографии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). Сборник статей. М., 2005. С. 537–551.

[43] *Маясова Н. А.* Средневековое лицевое шитьё... 1991. № 6. С. 32–33.

[44] *Яковлева А. И.* Храмовый образ «Архангел Михаил с деяниями ангелов» // Архангельский собор Московского Кремля. М., 2002. С. 259–284 (далее — *Яковлева А. И.* Храмовый образ «Архангел Михаил с деяниями ангелов»... 2002).



19. *Икона «Св. Иоанн Предтеча». Около середины XIV века. Гос. Эрмитаж*

этом сам цвет становится светом — если раньше самыми яркими были белильные высветления, то теперь главными тональными акцентами становятся цветовые пятна[45]. В качестве примера можно привести иконы: «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля[46], Св. Анастасия из Эрмитажа[47], Св. Мария из Византийского музея в Афинах[48]. Ничего подобного нельзя встретить в искусстве начала XV века. В целом, при анализе шитых миниатюр средника лицевой стороны саккоса необходимо отметить свободное, виртуозное владение мастерами техникой художественного шитья. Их высокое качество, композиционная ясность, лаконичность форм, сбалансированный колорит ставит их в один ряд с лучшими произведениями живописи.

Подводя предварительный итог, необходимо еще раз отметить наиболее характерные черты стиля изображений на лицевом среднике Малого саккоса: особое отношение к пространству (оно воспринимается как единая среда, в которой взаимодействуют отдельные композиционные части и изображенные персонажи); круговое построение композиции, подчеркнуто классические формы, фигуры чуть удлиненные, с характерными ромбовидными очертаниями, округлые головы и лики, вздувающиеся складки, колорит, построенный на полутонах, без интенсивных пробелов, цвет, преображенный светом. Все эти черты стиля мы находим в произведениях художественного шитья и в живописи конца XIV — первого десятилетия XV века. В качестве наиболее близких аналогий необходимо отметить: плащаницу 1406/1407 года из музея Виктории и Альберта в Лондона, плащаницу из Бачковского монастыря, плащаницу из Троице-Сергиева лавры, сударь с литургией св. Василия Великого; а также иконы: «Распятие» в ГТГ[49], «Распятие» из Константинополя второй половины XIV века[50], праздничный чин Благовещенского собора Московского Кремля («Распятие», «Преображение», «Вход в Иерусалим»), «Архангел Михаил, в деяниях» из Архангельского собора Московского Кремля, миниатюру с изображением Ангела (символа евангелиста Матфея) из Евангелия Хитрово.

Представленным особенностям стиля шитых изображений древней части «Малого» саккоса невозможно найти аналогий ни в 1330–1340-х годах, ни в 1430–1440-х годах. Оба этих этапа, с которыми связывали создания саккоса, несмотря на удаленность друг от друга в целое столетие, в некоторых аспектах обнаруживают родственные черты. Искусство второй четверти XIV столетия, пришедшее на смену раннепалеологовскому периоду, отличается повышенной экспрессией форм, отсутствием гармонии — мир, все пространство вокруг приходит в движение, лишенное красоты и упорядоченности (миниатюры Евангелия из лавры Святого Афанасия на Афоне (А

[45] О соотношении света и цвета в искусстве первой трети XV в. см.: *Осташенко Е. Я.* Икона «Троица ветхозаветная» из Сергиево-Посадского музея Заповедника и проблема стиля живописи первой трети XV в. // ДРИ: Византия, Русь, Западная Европа. Искусство и культура. СПб., 2002. С. 313–337 (далее — *Осташенко Е. Я.* Икона «Троица ветхозаветная»... 2002); *Попова О. С.* Образы святых жён в византийском искусстве конца XIV — начала XV века // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 753–784 (далее — *Попова О. С.* Образы святых жён... 2006).

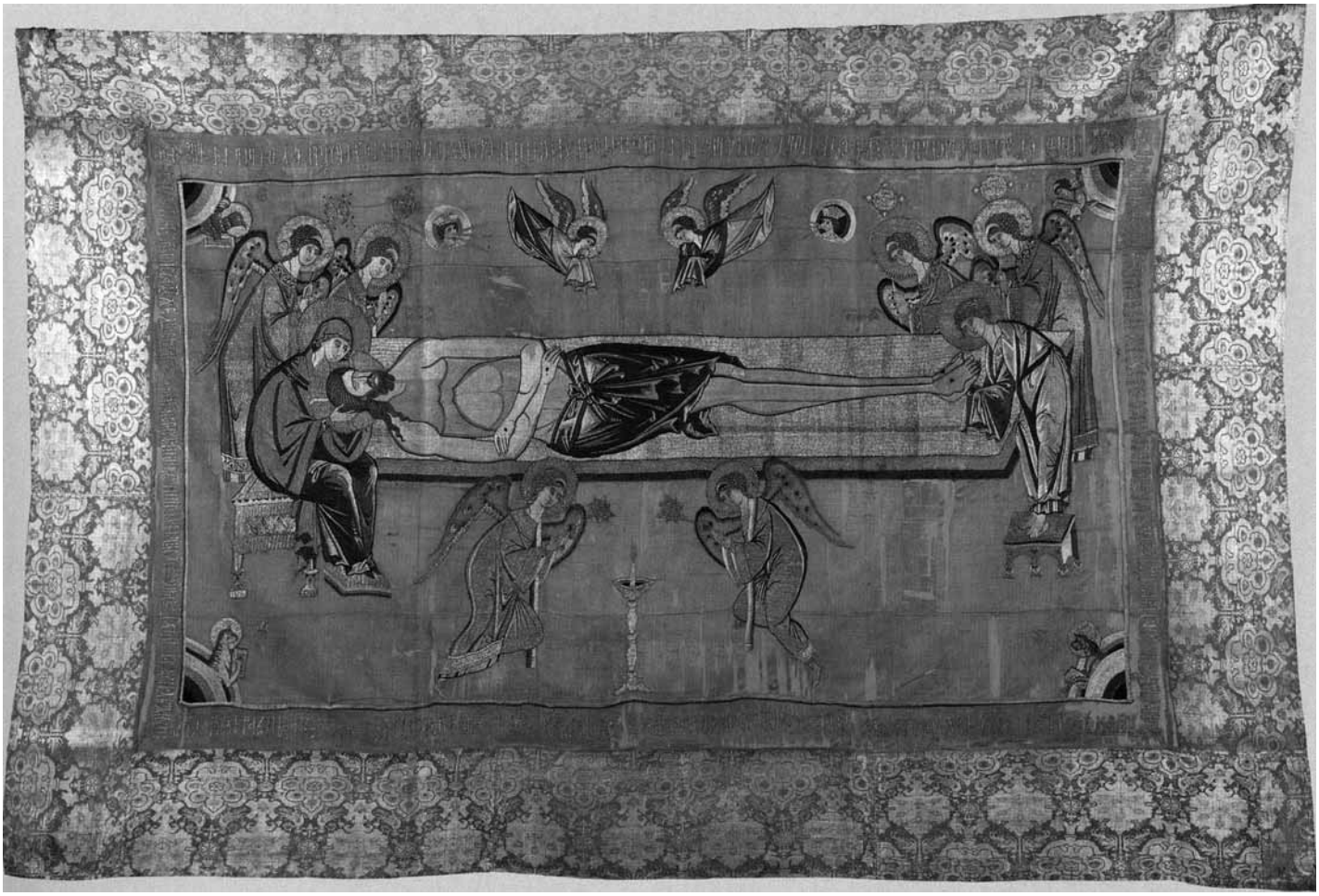
[46] Датировка этой иконы 1410–1420-ми годами представляется наиболее убедительной. См.: *Осташенко Е. Я.* Икона «Троица ветхозаветная»... 2002. С. 313–337; *Барков А. Г.* Икона «Апостолы Пётр и Павел» в Успенском соборе Московского Кремля. Проблема стиля и датировки // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. М., 2006. С. 105–113.

[47] *Попова О. С.* Образы святых жён... 2006. С. 753–784.

[48] Там же.

[49] Древнерусское искусство X – начала XV века: Каталог собрания ГТГ. М., 1995. Т. 1. № 81. С. 175–176.

[50] Byzantium. Faith and Power... 2004. № 90. P. 167–168.



20. *Пучежская Плащаница. 1441 год. Музеи Московского Кремля.*

46) или миниатюры Евангелия с Деяниями апостолов из ГИМ[51]). Образы, созданные в эту эпоху, полны внутреннего драматизма, выраженного в заостренных, разорванных силуэтах, в стремлении снова, как в искусстве комниновского времени, гранить форму; вновь возникает интерес к стилизованным складкам, морщинам и т.д. Колорит отличается особым лаконизмом и насыщенностью, используется ограниченное количество цветов, как правило, очень глубокого тона. Свет на этом фоне струится по поверхности цвета тонкими белильными высветлениями, не смешиваясь с ним. Никакого растворения света в цвете здесь еще нет и в помине. Напротив, есть предчувствие того понимания света, которое придет под влиянием идей св. Григория Паламы несколько позже, в третьей четверти XIV столетия. В качестве примера можно привести иконы «Иоанн Предтеча» из Эрмитажа[52] (ил. 19), «Распятие» из Византийского музея в Афинах[53] или «Спас Ярое Око» из Успенского собора Московского Кремля[54].

В 1430–1440 годы кристаллизуются и, в некотором смысле, утрируются поиски выражения формы первой трети XV века. Для данного периода также характерны особая заостренность и укрупнение форм, отдаленно напоминающие искусство 1330–1340-х годов. Однако в это время вместо драматических метаморфоз формы и пространства приходит маньеристическое любование острыми складочками, диссонансом преувеличенных и уменьшенных пропорций, резкой, контрастной игрой света и тени. Изменяется и отношение к колориту. Преобладающими становятся сложносоставные цвета и их сочетания: зеленовато-оливковые и розовато-красные или темно-вишневые. В качестве примера можно привести иконы «Святая Троица (Гостеприимство Авраама)» из Эрмитажа[55] или «Христос Пантократор» из ГМИИ[56]. Весьма показательно сравнение

[51] *Колпакова Г. С.* Искусство Византии... 2004. С. 123–129.

[52] *Банк А. В.* Искусство Византии... 1977. № 939. С. 55.

[53] Byzantium. Faith and Power...2004. № 103. P. 182–183. Г. С. Колпакова датирует эту икону серединой XIV века. См.: *Колпакова Г. С.* Искусство Византии... 2004. С. 132–133.

[54] *Попова О. С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV века: Его связи с Византией. М., 1980. С. 125–147.

[55] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Табл. 549.

[56] *Этингоф О. Е.* Икона «Христос Пантократор» из ГМИИ им. А. С. Пушкина. Памятник последнего расцвета константинопольской живописи // ДРИ: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 312–320.

21. *Плащаница из монастыря Неамт. 1437 год. Фрагмент. Румыния*

изображений саккоса с произведениями лицевого шитья, датируемых 1440-ми годами: это «Пучежская плащаница»[57] (около 1441 года) (ил. 20), плащаница новгородского архиепископа Евфимия[58], румынская плащаница из монастыря Неамт 1437 года (ил. 21). Стилистические и технико-технологические различия между этими твердо датированными памятниками и древними изображениями «Малого» саккоса очевидны.

Шитье лицевого средника в значительной степени отличается и от остальных изображений на «Малом» саккосе. Технология шитья всех этих частей идентична, что позволяет предположить единовременность их выполнения, но в другую эпоху, чем средник. Композиции шитых изображений на этих частях лишены пространственной глубины, здесь нет движения планов, так как наугольные и центральные клейма вышиты независимо друг от друга. Фигуры пророков замкнуты в отведенных им пределах. Пропорции фигур изменены, они не просто слегка, но преувеличено растянуты, головы святых сильно уменьшены (ил. 22). Отличия в трактовке становятся особенно заметными при сравнении фигур святых отцов и пророков. На лицевой стороне ничего подобного нет, тела, хотя и удлинены, но головы достаточно крупные. Шитье здесь заметно грубее, чем на древней части, что выражается по-разному. Личное вышито схематично, часто безо всякого понимания особенностей передачи объема в перспективном искажении, отчего формы голов, кисти рук и стопы ног выглядят неестественно. Используются более густые линии, очерчивающие контуры фигур и особенно лики и глаза[59], их движение лишено свободы и изящества, они сбивающееся, неровные, проведенные неуверенной рукой. Одежды практически не проработаны, складки материи не выявляют анатомического строения тела, а, напротив, часто используются невпопад, без понимания структуры. Складок мало, их используют скорее для символического обозначения границ формы. Личное, особенно руки и ноги, изображается чрезвычайно схематично, иногда лишь отдаленно напоминая части тела. Все это особенно заметно в главных сценах: «Преображение» и «Вознесение». Сбивается ритм складок на боковых частях и на обороте. Несмотря на близость к изображениям лицевой стороны, их рисунок лишен свободы и естественности, отчего фигуры и одежды кажутся тяжеловесными. Стежки не обозначают объем, они положены совершенно механически, не изменяя своего направления от одного объема к другому, отчего изображения выглядят плоскими, аппликативными. Это ощущение усиливается еще и от того, что все пространство изображения вышито ровными вертикальными рядами стежков цветных нитей, чередующихся с серебряными в строго упорядоченной последовательности. Стежки крупные, положены без учета анатомического строения и границ фона и пространства, глаза, контуры ликов, рук, шеи

[57] *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитьё... 2004. № 7. С. 90–93.

[58] Там же. Ил. 27 с. 55.

[59] Также исполнены некоторые изображения на лицевой части, например, глаза Богоматери в сцене Распятия, что свидетельствует о многочисленных мелких поновлениях древнего шитья.

22. *Св. Пётр Александрийский. Конец XV — начало XVI века. Фрагмент центральной части оборотной стороны «Малого» саккоса*

выделены густой темной линией. Изображения выглядят подобно плоской аппликации, цвет лишен пространственного богатства, так как цветные и золотые нити здесь находятся в строгом чередовании. Плетение золотого фона в клеймах с пророками и в крестах с главными сценами разное. В одном случае — тот же рисунок («городок»), что на лицевом среднике, но выполненный заметно грубее, в другом — «клопчик». Все перечисленное лишает объемно-пространственное решение целостности и однородности. Подобные технические приемы являются характерными для искусства рубежа XV и XVI столетий. Примеров тому можно привести большое количество, среди них — произведения, уверенно датируемые этим временем: пелена «Явление Богоматери Сергию Радонежскому»[60], пелена 1498 года с так называемой «Церковной процессией»[61] или валашский воздух 1517–1519 годов «Снятие со креста»[62].

Вместе с тем, различия в стиле и исполнении не лишают изображения лицевого средника и остальных частей саккоса изначального родства. По крайней мере, однозначно об этом говорить нельзя. В них одинаково организовано движение и пластика форм. Линии, по возможности, пытаются уловить свободу и изящество, свойственное более древним изображениям саккоса, композиционное же построение полностью совпадает. Эти особенности позволяют предположить, что подготовительные рисунки ко всем частям саккоса, а также шитье лицевого средника были выполнены в одно время, но по каким-то причинам последующие работы были прерваны и продолжены мастерами позднее, без проникновения в творческий замысел. Вполне вероятно и то, что саккос был сильно повреждён и, впоследствии, был реконструирован Примером подобной переделки может служить другой памятник лицевого шитья, хранящийся в собрании Музеях Кремля. Это епитрахиль, которую, также, как и «Малый» саккос, традиционно связывали с митрополитом Фотием[63]. Верхняя часть епитрахили, на которой изображен Деисус и две монограммы, является более поздним добавлением к двум нижним полосам с изображениями святых в круглых медальонах. По технико-техонологическим и стилистическим особенностям шитья верхняя и нижняя части могут быть датированы также, как и древняя и поздние части на Малом саккосе. Важно отметить, что сцены на рукавах саккоса, традиционно датируемые даже более поздним временем, чем сцены на обороте, также имеют явные аналогии с произведениями начала XV века. Так, «Вход в Иерусалим» буквально повторяет икону из Благовещенского собора (ил. 23), а сцена «Воскрешение Лазаря» близка аналогичной иконе первой четверти XV века из Русского музея[64]. Этот факт говорит в пользу того, что композиции на рукавах входили в первоначальный замысел[65].

Датировка древнейшей части Малого саккоса, построенная нами на анализе стиля шитых изображений находит подтвержение в историческом контексте. Напомним, что главным аргументом в пользу ранней датировки саккоса было изображение митрополита Петра среди отцов Церкви рядом с главными сценами. Появление этого образа, безусловно, важнейшего для датировки памятника, прочно связывали с канонизацией митрополита в 1339 году. Однако, более пристальный взгляд на внутреннее и внешнее политическое, экономическое и духовное состояние Московского княжества, а также на русско-византийские отношения в первой половине XIV века, делает этот вывод не столь очевидным[66]. Гораздо более убедительным выглядит предположение о том, что саккос мог быть создан на рубеже XIV–XV веков, в эпоху митрополита Киприана, а если точнее — во второй период его пребывания на Руси, с 1390 и до его кончины в 1406 году. Личность этого святителя и его роль в истории Руси на протяжении уже долгого времени вызывает особый интерес у исследователей. Известно особое отношение Киприана к первому московскому святителю[67]. В это время им была составлена служба святому Петру, создана новая редакция жития, ставшая эталоном для будущих агиографов, имя Петра упоминается в служебнике Киприана. Кроме того, в недавнее время А. И. Яковлева аргументировано доказала участие митрополита в создании богословской программы иконы «Архангел Михаил, с деяниями анге-

[60] *Маясова Н. А.* Средневековое лицевое шитьё... 1991. № 10.

[61] Там же. № 17.

[62] Там же. № 18.

[63] Там же. № 8. С. 36–37. Эта атрибуция появилась в связи с неправильным прочтением двух монограмм, находящихся в верхней части епитрахили, как Φωτης. Эта датировка была подвергнута сомнению У. Вудфином, отметившим, что монограммы не имеют отношения к имени Фотия и их следует читать как Φως и Ζωη (Свет и Жизнь). См.: Byzantium. Faith and Power... 2004. № 183. P. 307–308

[64] *Смирнова Э. С.* Московская икона... 1988. Табл. 85.

[65] Во время позднейших переделок саккос, очевидно, был перекроен, что доказывает И. М. Качанова.

[66] Необходимо вспомнить о соперничестве Москвы и Твери, о претензиях литовских князей установить собственную митрополию, неопределённость константинопольской патриархии по отношению к Москве.

[67] *Мансветов И. Д.* Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882; *Дмитриев Л. А.* Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы // ТОДРЛ. М.; Л., 1963. Т. 19. С. 242–252; *Седова Р. А.* Святитель Петр митрополит Московский в литературе и искусстве Древней Руси. М., 1993.

23. *Икона «Вход в Иерусалим». Праздничный ряд иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Начало XV века*

лов» из Архангельского собора Московского Кремля, в которой также отразилось особое отношение митрополита Киприана к святителю Петру[68]. На это, по мнению А. И. Яковлевой, указывает клеймо «Изведение апостола Петра из темницы», красноречиво напоминающее о подобных фактах в биографиях Киприана и Петра, который хотя и не подвергался заточению, но терпел обиды от тверского князя. В программе «Малого» саккоса митрополиту Петру отводится не менее достойное место — в одном ряду великими отцами Церкви. Этот факт несомненно указывает на почитание Петра как главного московского святого, защитника государства и покровителя московских князей. По нашему мнению, именно Киприан был автором столь важного для Москвы идеологического проекта, в связи с чем, отнесение саккоса к раннему и позднему времени с исторической и богословской точек зрения представляется маловероятным. Напомним, что основными доказательствами И. М. Качановой в пользу предложенной ею более поздней датировки саккоса являются неоконченный текст Символа веры и фрагменты бумаги, изъятые в процессе реставрации, по которой вышивалась средняя часть лицевой стороны. Мы принципиально не согласны с приведенной аргументацией. Во-первых: отсутствие даже такой важной детали, как часть текста Символа веры не может являться решающим доводом для датировки памятника, который в процессе своего существования неоднократно подвергался изменениям и поновлениям. На наш взгляд, этот факт является в большей степени свидетельством весьма сложной истории «жизни» саккоса, нежели богословско-догматических споров. Как уже отмечалось выше, нельзя исключать того, что саккос в поздние времена был поврежден и некоторые его детали могли быть утрачены[69]. Фрагменты же бумаги датируются слишком широко и также не могут дать более четких оснований для атрибуции саккоса. Важно понимать, что шитые изображения, сохранившиеся до нашего времени, сами по себе являются исчерпывающим источником информации о времени их создания, не менее значимым, чем данные технико-технологических исследований.

Безусловно, создание саккоса не могло быть личным желанием митрополита. Как в Византии, так и на Западе подобные облачения были для архиереев знаками особого отличия[70]. Безусловно, создание саккоса было связано с каким-либо значительным событием в жизни Церкви. Вполне вероятно, что таким событием мог быть церковный объединительный собор, идею которого задолго до 1439 году вынашивал митрополит Киприан, предполагая провести его в Литве, принявшей католичество, но население которой в большинстве было православного вероисповедания[71].

Если наши выводы верны, то возникает другой вопрос: где мог быть создан саккос? Стилистические и иконографические анало-

[68] *Яковлева А. И.* Храмовый образ «Архангел Михаил с деяниями ангелов»... 2002. С. 274–275.

[69] В качестве гипотезы можно предположить, что при реконструкции саккоса в конце XV — начале XVI века просто не нашлось специалиста, способного прочесть и реконструировать греческий текст Символа веры.

[70] Об этом говорил Е. Е. Голубинский. См.: История русской церкви. Т. 1. Ч. 2. С. 265. на Западе — паллиум был знаком санкции папы на поставление епископа в Болгарии, однако не все епископы его получали. См.: *Флоря Б. Н.* У истоков религиозного раскола славянского мира (XIII в.). СПб., 2004. С. 40–84.

[71] Об этом см.: *Оболенский Д. Д.* Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М., 1998. С. 542.

гии позволяют сделать осторожное предположение, что работы могли быть выполнены в Москве в конце XIV — начале XV века приглашенными специально для этого греческими мастерами, в художественной среде, близкой митрополиту Киприану. Факт приглашения артели мастеров-вышивальщиков не находит подтверждения в письменных источниках, однако исключать это нельзя. Известно, что в это время в Москве работало много приезжих мастеров из Греции и балканских стран, Феофан Грек был собеседником митрополита Киприана. Вполне вероятно предположить и приглашение в Москву мастеров золотного шитья. В пользу этой гипотезы говорит и тот факт, что шитье Малого саккоса не имеет технико-технологических аналогий среди московских произведений того времени. Разновременность же отдельных частей саккоса можно объяснять по-разному. Возможно, работы были прерваны в связи со смертью Киприана в 1406 году и последовавшим за этим в 1408 году разорением Москвы Едигеем. Мы прекрасно понимаем, что это предположение весьма неоднозначно. Пожалуй, единственным аргументом в пользу данной гипотезы является тот факт, что рисунок всех поздних изображений стилистически родственен более древним частям. Нельзя исключать и того, что по каким-то причинам саккос был сильно поврежден и его пришлось практически заново вышивать по сохранившимся фрагментам. В любом случае, стиль изображений на всех поздних частях саккоса указывает на то, что саккос подвергся значительным поновлениям в конце XV — начале XVI века.