

СТИЛЬ ШИТЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ МАЛОГО САККОСА ИЗ СОБРАНИЯ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ. К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

А. Г. Барков

Академия живописи, ваяния и зодчества

Статья посвящена исследованию одного из древнейших памятников лицевого художественного шитья в собрании Государственной Оружейной палаты — Малого саккоса митрополита Фотия. Несмотря на широкую известность, памятник малоизучен, датировка его древней части определяется от середины XIV до середины XV вв. Главным методом исследования является анализ стиля шитых изображений. Определение стилистических аналогий позволяет конкретно датировать шитье саккоса; лицевой средник — конец XIV — начало XV вв., остальные части — рубеж XV—XVI вв. Исследование исторического контекста позволяет предположить, что заказчиком саккоса и составителем его программы мог быть митрополит Киприан.

Лицевой саккос из собрания Государственной Оружейной палаты, известный под именем “Малого” саккоса митрополита Фотия, принадлежит к числу трёх уникальных литургических облачений, сохранившихся до наших дней и имеющих целый комплекс шитых лицевых изображений. В эту группу входят также: “Большой” саккос митрополита Фотия из собрания ГОП (1414—1417 гг.) [1] и византийский саккос из собрания Ватиканского музея (середина — третья четверть XIV в) [2]. Саккосы из Оружейной палаты широко известны в науке, однако единого мнения относительно времени и места их создания, до сих пор не существует.

Впервые “Малый” саккос упоминается в 1863 г. епископом Можайским Саввой, который согласно описям Патриаршей ризницы 1686 г. и по аналогии с “Большим” саккосом, соотнёс это облачение с митрополитом Фотием [3]. На сегодняшний день существует две основных точки зрения по поводу времени и причин создания саккоса, а также его возможного заказчика: вторая треть XIV в. и конец XIV — начало XV вв. Первая была предложена М. М. Денисовой, которая соотнесла саккос с канонизацией митрополита Петра в 1339 г., чей образ вышит на лицевой части в числе св. Отцов [4]. Эта атрибуция была принята многими исследователями [5], в том числе и Н. А. Маясовой [6]. Другое мнение было высказано А. В. Банк, которая отметила близость стиля шитых изображений на саккосе с искусством конца XIV — начала XV в. [7], тем самым, снова связав его изготовление с именем Фотия [8].

Необходимо отметить, что эти точки зрения имели эпизодический характер, и ни одна из них не получила подробной аргументации. Художественные и иконографические особенности саккоса также исследованы не были. Единственным исключением является работа шведской исследовательницы Э. Пильц, которая, безоговорочно приняв раннюю датировку, сконцентрировала основное внимание в основном на типологии богослужебных облачений [9].

В недавнее время появилась принципиально иная атрибуция саккоса. Реставратор тканей И. М. Качанова на основании историко-типологического анализа богослужебных облачений пришла к выводу, что саккос мог быть изготовлен для митрополита Исидора, т.е. в конце 30-х гг. XV в., после Ферраро-Флорентийского собора [10]. Главным аргументом, по мнению автора, является то, что Символ веры, вышитый на саккосе, не закончен, а обрывается словами “...и в Духа Святаго, Господа...” [11]. Мнение И. М. Качановой вызвало среди специалистов неоднозначную реакцию, пока не отразившуюся в научной литературе.

Знакомство с историографией о “Малом” саккосе показывает, что его изучение до сих пор проводилось по преимуществу в историческом и церковно-археологическом контекстах. Между тем, и это следует подчеркнуть, лицевые изображения на саккосе представляют собой выдающиеся образцы художественного шитья, обладающие высокими изобразительными качествами и совершенством технического исполнения, что позволяет рассматривать их не только как произведения

декоративного искусства, но и как эталонные памятники живописи конца XIV — начала XV вв. Именно поэтому, в данной работе первостепенное значение мы уделяем анализу стиля шитых изображений, которому до сих пор уделялось мало внимания. Это, безусловно, даст основания для более точного определения времени и места создания саккоса и, как следствие, позволит полнее представить и понять процессы развития позднепалеологовского искусства. Вместе с тем, нельзя забывать и о том, что “Малый” саккос, также как и “Большой”, является произведением с ярко выраженной духовной и идеологической программой и в этом смысле представляет собой бесценный материал для изучения жизни русской и, в целом, всей Православной Церкви на одном из важнейших этапов её истории.

Задачу исследования “Малого” саккоса осложняет тот факт, что он не был создан единовременно. Древнейшей его частью является средник лицевой стороны, выполненный, очевидно, греческими мастерами, на что указывают шитые греческие надписи [12]. Остальные части по технико-технологическим признакам, а также по особенностям написания греческих надписей, имеющих характерные славянизмы, относят к работе русских мастеров XV—XVI вв. [13]. Однако, несмотря на многочисленные мелкие поновления, шитьё лицевой части сохранилось достаточно для того, чтобы выявить характерные черты стиля.

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” и “Сошествие во ад”, на обороте — “Преображение” и “Вознесение”. Эта схема повторяется и на рукавах саккоса, где представлены следующие праздники: на лицевой стороне слева — “Вход в Иерусалим”, справа — “Сошествие Св. Духа”; на обороте слева — “Никейский собор” с “Видением Петра Александрийского и свв. Константином и Еленой”, справа — “Воскрешение Лазаря”. По четырём сторонам от каждой из центральных сцен, в клеймах в форме наугольников, изображены пророки со свитками. По краям, с одной и другой стороны, вертикально вышит Символ веры. Центральные части лицевой и оборотной сторон фланкируют образы св. отцов Церкви (среди них, на лицевой стороне справа, и св. Петр, митрополит русский), изображённых фронтально в отдельных вертикальных пятилопастных нишах (по четыре на каждой из сторон). На боковых частях, с обеих сто-

рон, также в отдельных нишах вышиты образы апостолов и святых мучеников, обращённых в трёх-четвертном развороте к центральным сценам [14].

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

Пристальный взгляд на форму клейм, схему расположения и характер изображений выявляет главную особенность композиционного построения сцен — уподобление системе декорации многоглавого крестово-купольного храма [15]. Рассматривая саккос подобным образом, становится очевидным, что отдельные элементы композиции выстраиваются в единую пространственную систему, восприятие которой определяется не линейной последовательностью, а объёмным соотношением изображений. Исходя из этого, всю композицию саккоса можно разделить на несколько зон: самая верхняя — зона куполов, в которых помещены главные сцены праздников; чуть ниже — наугольные клейма с пророками, уподобленных парусам или простенкам барабанов; образы св. отцов можно связать с зоной подкупольных столбов (при чём, каждой сцене соответствует четыре изображения — с каждой стороны по два); последнюю часть этой композиции занимают образы св. апостолов и мучеников, расположение которых сопоставимо с изображениями в боковых нефях. Сообразно с классической системой декорации первые две зоны относятся к Церкви Небесной, остальные — к Церкви земной, на что указывает и тот факт, что центральные сцены и фигуры пророков изображены на золотом фоне, а святые в боковых нишах на тёмно-синем. Разделение композиции на отдельные планы акцентируется их масштабным пропорционированием: фигуры в главных сценах слегка уменьшены, в связи с чем, они выглядят чуть удалёнными, пророки в наугольных клеймах-парусах, наоборот, немного увеличены; ещё больше по размеру — образы св. отцов, апостолов и мучеников. При этом, отдельные части композиции, хотя и находятся формально в пределах своих клейм, не выглядят разобщено, наоборот, все изображения связаны и взаимодействуют друг с другом: фигуры

пророков обращены к главным сценам и одновременно, как будто, переговариваются 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 трёхчетвертных разворотах, но в их позах подчеркнута движение к центру. Всё вместе создаёт единое изобразительное пространство, как место действия. Именно такое понимание свойственно классической системе декорации храма, где пространства изобразительное и реальное архитектурное соединены в единую духовную среду. Сравнение композиционного построения саккоса с храмовой декорацией влияет и на его символическое истолкование. Архиерей, облачённый, 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.

Объединению изобразительного пространства способствуют и другие особенности композиции. Клейма с пророками настолько плотно придвинуты к главным сценам, что происходит их наложение друг на друга: в верхней части наугольники накладываются на сцену “Распятия”, а в нижней, наоборот, “Сошествие во ад” выступает на передний план. Этот эффект создаёт подвижную пространственную среду, пульсирующую отдельными пространственными планами. Тем самым, совершенно одинаковые по форме и размеру сцены воспринимаются не только в перспективе, но и в определённой символической последовательности. Например, этим движением ставится очень важный смысловой акцент на Воскресении. Идентичный эффект мы находим в иконе “Страшный суд” из Успенского собора Московского Кремля [16], где с помощью различия в масштабе между круглой мандорлой Христа в верхней части и композицией с изображением рая внизу определены пространственные границы, что придаёт всему полю изображения ощутимую глубину.

Выявлению единого пространства способствует и особое ритмическое построение в изображении фигур пророков. Среда, лишённая статики, наполняет движением их образы. Все они представлены в сложных разворотах, с совершенно разнообразными и индивидуальными жестами,

отражающими конкретные эмоциональные состояния. Ритм постепенно нарастает сверху вниз: фигуры пророков вверху, сообразно со сценой “Распятия”, малоподвижны, внизу же их позы и жесты динамичны, полны радости и ликования, что усиливается взлетающими и развивающимися свитками с текстами. Аналогичную динамику мы встречаем в росписях Успенского собора во Владимире в композиции “Шествие праведных в рай”. В “Малом” саккосе такое торжественное восприятие “Распятия”, самого драматического момента Священной истории, находит отражение в сочинениях преподобного Феодора Студита: “..ангелы с радостию приникают к сему сонму, и апостолы единодушно сорадуются нам, а также сонм пророков, лик мучеников и весь собор праведников..” [17].

Однако наиболее красноречивым подтверждением идеи единого изобразительного пространства в “Малом” саккосе является то, что скорбящие ангелы из “Распятия” изображены не в самой сцене, а в клеймах с пророками. Подобное совмещение известно на разных этапах византийского искусства [18], и не является исключительной особенностью “Малого” саккоса, но для понимания же пространства эта особенность приобретает первостепенное значение. Важно подчеркнуть, что соединение ветхозаветных и новозаветных сцен — не абстрактная аллегория, а попытка представить конкретное духовное пространство, лишённое всяких временных границ. Священная история, тем самым, воспринимается не как цепь последовательных событий, но, напротив, как постоянно повторяющийся процесс, имеющий постоянную актуальность, и потому совершенно реальный в любой момент человеческой истории. Этому способствует и то, что, как уже упоминалось выше, все участники общей композиции обращены к центру, к главным сценам. Тем самым, все вместе со зрителем, предстоящим этим образам, одновременно являются и свидетелями исполнения пророчеств, и становятся соучастниками священных событий.

Построение открытого идеального пространства наблюдается и в главных композициях, особенно в “Распятии”. Здесь всё предельно лаконично и деликатно. Пространство сцены, хотя и не развивается динамично вглубь, но обладает вполне ощутимым объёмом, разделённым на несколько планов: узкая полоса позёма, заканчивающаяся невысокой иерусалимской стеной, позади которой — серебристо-сиреневый фон. Этот фон не плотный, но прозрачный, обладающий качествами свето-воздушной среды, наполняет атмосферой всё

пространство сцены. Такие же свойства имеет и золотой фон в клеймах с пророками, который, благодаря особому тонкому рисунку золотых нитей, не воспринимается непроницаемой завесой или абстрактной средой, но является пространством, наполненным золотым сиянием, и находящимся во взаимодействии с фигурами. Именно это позволяет им не замыкаться в отведённых им границах, но постоянно “заступать” за обозначенные пределы. Подобное понимание пространства — один из главных стилистических признаков искусства конца XIV в. Примеров тому известно множество: иконы “Страшный суд” из Успенского собора Московского Кремля, “Распятие” из ГТГ [19], Праздники из монастыря Влатадон [20], “Архангел Михаил с деяниями” из Архангельского собора МК [21], миниатюры Киевской Псалтири [22], Ангел из Евангелия Хитрово [23].

Другой особенностью построения главных сцен является полное подчинение композиций и их внутреннего ритма форме круга. Все фигуры здесь слегка изогнуты, а некоторые персонажи опираются на границы круга, например сотник Лонгин в “Распятии”. Важно отметить, что следование круговой композиции наблюдается не только в изображениях лицевой стороны, но относится ко всем без исключения сценам саккоса. Эта черта — ещё один отличительный признак стиля конца XIV — начала XV вв. Подобное построение мы находим во многих произведениях этого времени: иконы “Страшный суд” из Успенского собора Московского Кремля, “Троица” Андрея Рублёва, миниатюра Ангел из Евангелия Хитрово. Это придаёт сценам всеобъемлющий, вселенски характер, охватывающий всё мироздание, центром которого является Христос.

Шитьё средника лицевой части саккоса отличается чрезвычайно тонкой проработкой, что касается как фигур в целом, так и отдельных, порой едва заметных, деталей. При описании этих изображений трудно удержаться от сравнения технологии шитья с живописными приёмами, не случайно этому виду изобразительного искусства дано столь поэтическое название — “живопись иглой”. В образах с поразительной лёгкостью переданы объёмы фигур, их жесты и даже внутреннее состояние, отраженное в ликах. Мастера совершенно свободно пользуется линией, обозначая контуры фигур, складки материи, выявляющие анатомическое строение тел, или окружающий сцены пейзаж. Здесь нет никакого упрощения или схематизации изображения. Стежки, подобно живописным маз-

кам, повторяют очертания формы, “лепят” её, создавая вполне осязаемый объём. Этот приём используется и в моделировке ликов, что особенно удивительно, так как их размер всего около полутора сантиметров! Шитьё здесь наиболее тонкое и, вместе с тем, плотное, лишь сильное увеличение открывает его структуру. Едва различимые стежки шёлковых нитей светлого телесного тона плавно выявляют объём округлыми движениями, без резкого изменения направления. Не заметный на расстоянии, этот эффект играет важную роль в восприятии образов, так как шёлковая нить в зависимости от направления по-разному преломляет и отражает свет. Поэтому плавная “опись” ликов создаёт мягкий объём без использования более тёмного тона, а только посредством реального света и тени.

Общая вытянутость групп клейм находит отражение в изображении отдельных фигур, чьи пропорции везде слегка удлинены. Формы голов округлые, их размеры, относительно ликов, слегка преувеличены, отчего они кажутся нависающими. Типология ликов также весьма характерна для живописи конца XIV — начала XV вв. Очертания фигур имеют характерные ромбовидные силуэты, что придаёт изображениям особенную лёгкость, невесомость, наделяя их внутренней динамикой. Они лишены твёрдой опоры, балансируют на одной точке, как будто не испытывая земного притяжения. Этот эффект усиливают складки одежд, вздувающиеся, наполненные воздухом. Такое построение образов также является отличительной чертой искусства рубежа XIV—XV вв., что неоднократно было подтверждено разными исследователями [24]. Прежде всего это: росписи Успенского собора во Владимире, храмовая икона Архангельского собора в Кремле, икона “Торжество Православия” (Лондон) [25], миниатюра с портретами Палеологов в рукописи с сочинениями Псевдо-Дионисия из Лувра [26] 1403—1405 гг.

Колористическое решение шитых изображений также имеет явные аналогии с живописными произведениями конца XIV в. Его восприятие многопланово и зависит от степени приближения или удаления от изображений. Такой подход подчёркивает архитектуру композиции. Издали взгляд фиксирует звучное, торжественное сочетание глубокого сапфирового тона атласа и золота фона центральных композиций, обрамлений клейм и одежд святых. Цвета внутри изображений на расстоянии растворяются в мерцании золотых нитей и рефлексов и едва угадываются. Близкое же рас-

смотрение раскрывает весьма сдержанный, серебристый колорит, без контрастных противопоставлений, построенный на сложных отношениях всего лишь нескольких оттенков: красно-коричневый (терракотовый), светло-сиреневый, светло-зелёный с лёгким оттенком жёлтой охры. При этом, важно подчеркнуть, что в ограниченности палитры нет никакой монотонности, напротив, здесь повсюду особое многозвучие. Его важной особенностью является тонкое подчинение гаммы всех изображённых цветов цвету фона, причём его тон решается в созвучии с тоном главной фигуры. Цвета здесь не яркие, но светоносные, что достигается с помощью особого технического приёма — цветные нити перемежаются с золотыми, причём не в строгом порядке, а хаотично, отчего этот приём можно сравнить с тончайшими живописными лессировками. Этот эффект в сочетании с тонким рисунком плетения золотых нитей фона и естественными неровностями самого материала создаёт эффект глубокой, мерцающей свето-воздушной среды. Растворённость света в цвете — ещё один отличительный признак времени. Такое понимание света невозможно найти ни в искусстве второй трети XIV в., ни в более позднюю эпоху (первая треть — вторая четверть XV в.). Оно встречается лишь в искусстве конца XIV — начала XV вв. и прежде всего в творчестве Андрея Рублёва [27].

На остальных частях саккоса шитьё заметно грубее, чем на лицевом среднике. Технология здесь везде одинакова, что позволяет предположить единовременность их выполнения, но позднее лицевое средника. Пространственная композиция решена иначе: геометрические клейма расположены независимо друг от друга, строго симметрично. Плетение золотого фона в клеймах с пророками и в крестах с главными сценами разное, что также лишает пространство композиционного единства. Оно выглядит разорванным, очень плотным, непроницаемым, в связи с чем, изображения выглядят подобно плоской аппликации. Сбивается ритм рисунка складок на одеждах. Несмотря на близость с изображениями лицевой стороны их рисунок лишён свободы и естественности, отчего фигуры и одежды кажутся тяжеловесными. Стежки положены монотонно, без учёта анатомического строения фигур и границ отдельных плоскостей, что особенно заметно в главных сценах. Подобная технология шитья усиливает аппликативных характер изображений. Цветные и серебряные нити находятся в строгом чередовании, из-за чего колорит саккоса также лишён пространственного бо-

гатства. Стиль этих частей обнаруживает много сходных черт с памятниками лицевого шитья конца XV — начала XVI вв. При этом, различия в стиле и исполнении не лишают изображения лицевой стороны и оборота изначального родства. В них одинаково организовано движение и пластика форм. Сцены на обеих сторонах и на рукавах (“Распятие”, “Преображение”, “Вход в Иерусалим” и “Вознесение”) имеют очевидные стилистические и иконографические аналогии с иконами из Праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля [28]. Композиция “Воскрешение Лазаря” близка аналогичной иконе первой четверти XV в. из Русского музея [29]. Это сходство указывает на то, что изображения на рукавах входили в первоначальный замысел [30]. Из всего этого можно сделать вывод, что саккос в позднее время подвергся значительной переработке, при этом, новые мастера выполняли эти поновления совершенно с новой технической и художественной манерой без проникновения в творческий замысел мастеров древней части.

Примером подобного позднего дополнения раннего памятника может служить епитрахиль из собрания Музеев Кремля [31], которая также долгое время связывалась с митрополитом Фотием [32]. Детальное изучение ткани показало, что епитрахиль сшита из нескольких разновременных частей [33]. Проведённое же нами исследование стиля шитых изображений на древнейшей частях с портретами святых и более поздней с Деисусом показало большое сходство с соответствующими частями “Малого” саккоса. Из этого можно сделать вывод, что епитрахиль и саккос были в значительной степени поновлены практически в одно время, вероятно в одной мастерской.

Подводя итог, ещё раз обозначим характерные особенности стиля шитых изображений на древнейшей части саккоса: особое отношение к пространству, как к единой среде, в которой взаимодействуют отдельные композиционные части и изображённые персонажи; круговое построение композиций, подчеркнута классические формы, слегка удлинённые пропорции фигур, округлые и чуть вытянутые головы с маленькими ликами, характерные ромбовидные силуэты фигур, вздувающиеся складки, колорит, построенный на сочетании тонких полутонов, отсутствие резких цветовых и свето-теневых контрастов, свет даётся не яркими белильными высветлениями, но мягко скользит по форме, проникая вглубь и растворяясь в цвете. Сходные стилистические и иконографические черты можно найти в произведе-

ниях искусства конца XIV — начала XV в. В качестве наиболее близких аналогий необходимо отметить: сударь с литургией Василия Великого [34], плащаницу 1406/7 г. из музея Виктории и Альберта в Лондоне [35], плащаницу из Бачковского монастыря [36], плащаницу из Троице-Сергиева лавры [37]; а также иконы: “Страшный суд” из Успенского собора МК, “Распятие” из ГТГ, праздничный чин Благовещенского собора Московского Кремля (Распятие, Преображение, Вход в Иерусалим), Архангел Михаил в деяниях из Архангельского собора Московского Кремля, Ангел из Евангелия Хитрово.

Напротив, ничего подобного нельзя найти в искусстве 1330—1350-х гг. Этот этап отличается повышенной экспрессией форм, отсутствием гармонического мироустройства. Пространство, лишённое красоты и упорядоченности, всюду приходит в движение (миниатюры Евангелия из лавры св. Афанасия на Афоне (А 46) или миниатюры Евангелия с Деяниями апостолов из ГИМ [38]). Образы полны внутреннего драматизма, выраженного во внешних формах в виде заострённых, разорванных силуэтах, в стремлении снова, как в искусстве комниновского времени, гранить форму, отсюда вновь 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. В качестве примера можно привести образы Иоанна Предтеча из Эрмитажа [39] или “Спас Ярое Око” из Успенского собора Московского Кремля [40].

Стиль изображений на саккосе противоречит и более поздней датировке — 30—40 гг. XV в. для памятников, созданных в это время (например: образ Ветхозаветной Троицы из Эрмитажа [41], Пучежская плащаница [42]) характерны также особая заострённость и укрупнение форм, отдалённо напоминающие искусство этапа описанного выше. Однако в это время вместо драматических метаморфоз формы и пространства, приходит маньеристическое любование острыми складочками, увлечение диссонансом преувеличенных и уменьшенных пропорций, резкой, контрастной игрой света и тени.

Таким образом, анализ стиля шитых изображений “Малого” саккоса однозначно свидетельствует о невозможности его создания ни во второй трети XIV в, ни во время митрополита Исидора. Напротив, исследованные нами художественные и тех-

нологические особенности шитья древней части позволяют уверенно относить их к искусству конца XIV — начала XV вв., тем самым, подтверждая датировку, предложенную А. В. Банк.

Результаты анализа стиля шитых образов на саккосе подтверждаются исследованием исторического контекста. Напомним, что главным аргументом в пользу ранней датировки саккоса было изображение св. митрополита Петра. Эта, безусловно, важнейшая для датировки памятника деталь была прочно связана с его канонизацией в 1339 г. Однако, более пристальный взгляд на внутреннее и внешнее политическое, экономическое и духовное состояние Московского княжества, а так же на русско-византийские отношения в первой половине XIV в., делает этот вывод не столь очевидным [43]. Гораздо более убедительным выглядит предположение о том, что саккос мог быть создан на рубеже XIV—XV вв. в эпоху митрополита Киприана, а если точнее во второй период его пребывания на Руси с 1390 г. по 1406 г. (год смерти). Личность этого святителя и его роль в истории Руси на протяжении уже длительного периода времени вызывает особый интерес у исследователей. Так же известно особое отношение Киприана к первому московскому святителю [44]. В это время им была составлена служба святому Петру, создана новая редакция жития, ставшее эталоном для будущих агиографов, имя Петра упоминается в служебнике Киприана. Кроме того, в недавнее время А. И. Яковлевой была высказана мысль о причастности митрополита к созданию образа Архангела Михаила в житии из Архангельского собора Московского Кремля, в котором также, вероятно, нашли отражения особо тёплые отношения Киприана к Петру [45]. Из всего этого можно сделать предположение о том, что заказчиком и автором программы “Малого” саккоса был митрополит Киприан.

С другой стороны, важно понимать, что создание саккоса не могло быть личным желанием митрополита. Как в Византии, так и на Западе подобные облачения для архиерея были знаками особого отличия [46]. 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 г. вынашивал митрополит Киприан, предполагая провести его в Литве, принявшей католичество, но имевшей большую часть православного населения [47].

Если наши выводы верны, то возникает другой вопрос: где мог быть создан саккос? Стилистичес-

кие и иконографические аналогии позволяют сделать осторожное предположение, что работы могли быть выполнены в Москве в конце XIV — начале XV в. приглашёнными специально для этого греческими мастерами, в художественной среде близкой митрополиту. 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, в связи с этим, можно предположить и приглашение в Москву мастеров золотного шитья. В пользу этой гипотезы говорит и тот факт, что шитьё Малого саккоса находит близкие стилистические аналогии среди московских произведений того времени (епитрахиль Фотия и сударь с литургией Василия Великого). Разновременность же отдельных частей саккоса можно объяснять по-разному. Возможно, работы были прерваны в связи со смертью Киприана в 1406 г. и последовавшим за этим в 1408 г. разорением Москвы Едигеем. Нельзя исключать и того, что по каким-то причинам саккос был сильно повреждён и его пришлось практически заново вышивать по сохранившимся прорисям. В любом случае, стиль изображений на всех поздних частях саккоса указывает на то, что подвергся значительным поновлениям в конце XV — начале XVI вв.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Маясова Н.А.* Средневековое лицевое шитьё // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV вв.: Каталог выставки. Государственная Третьяковская Галерея. Август—сентябрь 1991 г. М. 1991. № 10. С. 44—51.
2. *Byzantium. Faith and Power (1261—1557).* The Metropolitan Museum of Art, New York. 2004. № 177. P. 300—301.
3. Савва еп. Можайский. Указатель для обозрения московской Патриаршей (ныне Синодальной) ризницы. М., 1863. С. 18, 19.
4. Мнение М. М. Денисовой было опубликовано Л. В. Писарской. См.: *Писарская Л.В.* Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате. М.; Л., 1964. С. 29—30.
5. *Piltz E.* Trois sakkoï byzantins: Analyse iconographique. Uppsala, 1976. P. 47—49; *Byzantium. Faith and Power.* № 178. P. 302—303.
6. *Маясова Н.А.* Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., “Наука”, 1985. С. 194; *Маясова Н.А.* 1991. № 9. С. 38—42.
7. *Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л., 1966. С. 23, 328, ил. 282—284; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 3. М. 1977. № 1004. С. 155.
8. В данной атрибуции следует отметить очевидный анахронизм — Фотий был поставлен на русскую митрополию в 1408 г., а прибыл в Москву только в 1410 г., рубеж же веков — время митрополита Киприана (ум. в 1406 г.)
9. В работе была предпринята попытка провести иконографический и стилистический анализ шитых изображений всех трёх лицевых саккосов. Однако невозможность детального рассмотрения изучаемого материала (саккосов из Оружейной палаты), к сожалению, ограничило это исследование самыми общими характеристиками.
10. *Качанова И.М.* О времени возникновения саккосов, связываемых с именем митрополита Фотия // Православные святые Московского Кремля в истории и культуре России. (К 200-летию Музеев Московского Кремля). М., 2006. С. 187—215.
11. На этом основании был сделан вывод, что в текст могло быть вставлено, а впоследствии, после низложения Исидора, изъято, filioque.
12. Палеографический анализ был проведён Б. Л. Фонкичем, которому мы выражаем большую благодарность за консультации.
13. *Вишневская И.И.* Древние саккосы Патриаршей ризницы // Православные святые Московского Кремля... 2006. С. 173—185.
14. Полный состав изображений см.: *Маясова Н.А.* 1991. С. 38—42
15. Сравнение с храмовой декорацией было предложено ещё Э. Пильц см.: *Piltz E.* 1976. P. 47—49. Однако это было связано лишь с иконографической программой, а не с анализом его художественного облика.
16. *Осташенко Е.Я.* Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблемы стиля последних десятилетий XIV в. // ДРИ. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. Сб. статей. СПб. 1998. С. 246—270.
17. Феодор Студит. Слово “На поклонение Честному и Животворящему Кресту” // Малое оглашение. Слова. М., 2000. С. 336—342.
18. Например: в росписи Великой Богородичной церкви в Студенице над сценой Распятия помещены полуфигурные изображения пророков; во фресках Кралевой церкви в Студенице, в сцене Успения, также изображены пророки и гимнографы; стремление к объединению пространства отдельных сцен наблюдается и во фресках церкви Успения на Волотовом поле; в росписях церкви Богоматери Перивлепты в Мистре, во фреске Тайная вечеря, над сценой, помещены полуфигурные изображения двух пророков, выглядывающих из архитектурных кулис.
19. Каталог ГТГ. № 81. С. 175—176.
20. *Byzantium. Faith and Power.* № 102.
21. *Яковлева А.И.* Архангельский собор Московского Кремля / Сост. Н. А. Маясова. М., 2002. С. 259—284.
22. *Вздорнов Г.И.* Исследование о Киевской псалтири. М, 1978.

23. Смирнова Э.С. Миниатюристи Евангелия Хитрово // Хризограф. Сборник статей к юбилею Г. З. Быковой. М., 2003. С. 107—127. Илл. 5.
24. См.: Дёмина Н.А. Андрей Рублёв и художники его круга. М. 1972.; Остащенко Е.Я. Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М., 2005.
25. Byzantium. Faith and Power. № 78.
26. Моравска школа и њено доба. Научни скуп. Ресава. Београд, 1968.
27. Подробнее об этом см.: Остащенко Е.Я. 2005. С. 43—44.
28. Щенникова Л.А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: Каталог. М., 2004. № 22, 18, 20 С. 206—233.
29. Смирнова Э.С. Московская икона XIV—XVII вв. М. 1988. Табл. 85.
30. Кроме того, если мысленно убрать сцены на рукавах, как предлагает И. М. Качанова, программа саккоса теряет присущее ей символическое богатство.
31. Byzantium. Faith and Power. № 183.
32. Мнение это было основано на неправильном прочтении двух монограмм в круглых медальонах на верхней части епитрахили. См.: Byzantium. Faith and Power. № 183.
33. Исследование епитрахили было проведено И. И. Вишневской, которой мы выражаем благодарность за консультации.
34. Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитьё. Каталог. М., 2004. № 5.
35. Byzantium. Faith and Power. № 190. P. 316—317.
36. 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. Сб. статей. М., 2005. С. 537—551.
37. Маясова Н.А. 1991. № 6. С. 32—33.
38. Колпакова Г.С., 2004/2. С. 123—129.
39. Искусство Византии. 1977. № 939. С. 55.
40. Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века: Его связи с Византией. М., 1980. С. 125—147.
41. Банк А.В., 1966. № 276.
42. Маясова Н.А. М., 2004. № 6.
43. Необходимо вспомнить о соперничестве Москвы и Твери, о претензиях литовских князей установить собственную митрополию, неопределённость константинопольской патриархии по отношению к Москве.
44. 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. Свяtitель Петр митрополит Московский в литературе и искусстве. М., 1993.
45. По мнению А. И. Яковлевой, на это указывает одно из клейм иконы (Изведение апостола Петра из темницы), красноречиво напоминающее о подобных фактах в биографиях Киприана и Петра.
46. Об этом говорил Е. Е. Голубинский. См.: История русской церкви. Т. 2. Ч. 2. С. 379; 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., Алетейя, 2004. С. 40—84.
47. Об этом см.: Оболенский Д.Д. Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М. 1998. С. 542.