

К. К. АКЕНТЬЕВ

МОЗАИКИ ГАЛЕРЕЙ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ СВ. СОФИИ¹

Итоги исследований постиконоборческих мозаик константинопольской Св. Софии весьма неутешительны на сегодняшний день². С одной стороны, это объясняется вполне объективными обстоятельствами: в распоряжении исследователей нет прямых текстуальных свидетельств, позволяющих твердо определить время создания мозаик, личность заказчика и общий замысел декоративной программы. Все современные представления на этот счет имеют всецело гипотетический характер. Кроме того, сами мозаики сохранились лишь фрагментарно, целостный облик ансамбля восстанавливается только по старым рисункам и описаниям, что еще более усложняет задачу. С другой стороны, сыграли свою роль и субъективные факторы. Казалось бы, очевидно, что в указанных условиях важным критерием верификации выдвигаемых гипотез выступает их взаимная согласованность или хотя бы непротиворечивость: атрибуция и датировка памятника не должны противоречить интерпретации его идейного замысла. Однако, увы, отнюдь не ясно, каким образом можно обеспечить такую согласованность, избегая другой крайности — произвольной подтасовки фактов.

Ошибки обоего рода возникают особенно часто, если памятник рассматривается как неподвижная в своей материальной осязаемости вещь, как готовый результат, а процесс его формирования не привлекает особого внимания³. Кажется поэтому вероятным, что преодолеть подобные трудности может помочь противоположный подход к проблеме, при котором в центре внимания будет находиться не вещь сама по себе, а ситуация, породившая данные вещественные реалии. Нужно попытаться осмыслить внутреннюю динамику самого процесса формирования ансамбля, последовательно выявляя все факторы, наложившие отпечаток на идейный замысел декоративной программы и формы его воплощения. Иными словами, создание памятника необходимо рассматривать как целенаправленную деятельность, осуществлявшуюся в определенных исторических обстоятельствах.

При таком подходе — назовем его каузальным в противовес описательному — все вопросы атрибуции, датировки и интерпретации идейного содержания декоративной программы можно трактовать как частные аспекты целостной историко-художественной реконструкции процесса создания памятника. Тем самым и обеспечивается взаимная согласованность в решении этих частных проблем, тогда как избежать произвольной подтасовки фактов помогут два весьма несложных методологических принципа.

¹ Статья развивает основные положения доклада, прочитанного автором 12 марта 1982 г. на заседании Ленинградского отделения Российского Палестинского общества при АН СССР.

² См.: А Kentьев К. К. Некоторые итоги исследований мозаик константинопольской Св. Софии и вопросы методологии историко-художественных реконструкций. — ВВ, 1983, 44, с. 158—181.

³ Там же, с. 176—179.

Первый принцип заключается в том, что исследователь в своих умозаключениях должен оперировать, по возможности, логически независимыми аргументами. Лишь при таком условии исключается подтасовка фактов, логическая тавтология и порочный круг в рассуждениях.

Второй принцип определяет правила обращения с независимыми аргументами: сопоставление нескольких независимых аргументов может быть продуктивным только в том случае, если они соизмеримы между собой по какой-то единой оценочной шкале. Это означает, что при всей качественной разнородности наших фактических данных — иконографических, текстуальных, эпиграфических и т. п. — они должны рассматриваться хотя и независимо друг от друга, но под общим углом зрения, позволяющим оценивать их значение и смысл в одних и тех же категориях. Эти категории, в свою очередь, должны соответствовать природе поставленной задачи, и поскольку наша цель — целостная реконструкция процесса формирования ансамбля, очевидно, что это должны быть категории каузального плана. Каждую характерную особенность иконографии мозаик или посвяtitельной надписи, каждое сообщение источников и т. д. необходимо оценивать как следы или результаты деятельности определенных лиц в определенной исторической ситуации.

Только удовлетворяя этим условиям — сопоставляя результаты наблюдений, сделанных в каждом из указанных направлений вполне независимым образом, и выявляя возникающие между ними корреляции, — можно надеяться получить более или менее объективную картину событий.

Начинать поиск целесообразно с иконографии мозаик — по двум соображениям. Во-первых, обилие дополнительных материалов — текстуальных, эпиграфических и т. п. — не должно заслонять того факта, что собственным предметом исследования остается все-таки изобразительный материал. Он будет постоянно находиться в центре нашего внимания, с него и надо начинать. Первостепенное же значение именно иконографических его характеристик определяется спецификой поставленной задачи: прежде всего нас заинтересуют те аспекты внешнего облика памятника, в которых идейный замысел получил наиболее наглядное выражение.

Во-вторых, положив в основу анализа особенности иконографии мозаик, мы в какой-то мере оградим себя от поспешного толкования эпиграфических данных и сообщений источников, содержание которых нередко весьма противоречиво и не поддается однозначной оценке.

Оба соображения, взятые вместе, побуждают сосредоточить усилия на том, чтобы рассмотреть иконографию мозаик в качестве вполне самостоятельного исторического источника — документа эпохи, ценность которого в нашей ситуации особенно велика. Иконографический факт должен быть раскрыт как каузальная величина, как целенаправленная иконографическая инициатива, обязанная своим содержанием определенным мотивам и обстоятельствам.

Постановка такой задачи потребовала разработки принципиально новой методики исследования — методики «каузативно-иконографического анализа»⁴. В ее основу положено представление об исторической динамике любого иконографического типа — динамики, выражающейся в изменчивом, подвижном соотношении трех основных его структурных компонентов: иконографической темы (воплощаемой идейной программы), иконографического сюжета (непосредственно изображаемого эпизода) и иконографической схемы (композиционной схемы изобразительного воплощения замысла).

При этом непосредственным предметом исследования выступают только такие вариации сюжетной или изобразительной ткани иконографического

⁴ Подробно об этом см.: *Агентьев К. К.* Каузативно-иконографический анализ и его роль в историко-художественных реконструкциях. — Советское искусствознание 82 (в печати). В названной статье мы оперируем понятием «иконографическое событие», в принципе совершенно идентичным по своему содержанию употребляемому здесь понятию «иконографическая инициатива». Различие сводится к перенесению акцента на отнюдь не безличный характер этого «события», в силу чего новый вариант нам и кажется предпочтительным.

типа, которые могут объясняться вариациями самой иконографической темы, воплощаемого идейного замысла. От иконографических вариаций, не обусловленных темой, приходится полностью отвлекаться: поскольку нельзя быть уверенным в том, что они контролировались авторской рефлексией, имели сознательный, целенаправленный характер, постольку их причины не поддаются однозначной оценке, необходимой для реконструкции тех исторических реалий, которыми они могли быть обусловлены. Только целенаправленные иконографические инициативы, идеологическое звучание которых совершенно очевидно, могут служить достаточно твердым основанием для определения обусловивших их мотивов и обстоятельств, а тем самым и для уточнения датировки, атрибуции и интерпретации идейного замысла ансамбля.

Важно учитывать также, что тематически обусловленные иконографические инициативы могут не только получать разное выражение (вариации сюжета или схемы в различных сочетаниях), но и проследиваться на разных функциональных уровнях.

Во-первых, под влиянием тематического компонента может осуществляться трансформация всей композиционной или сюжетной ткани иконографического типа в целом. Во-вторых, вариации могут быть локальными и выражаются лишь отдельными деталями иконографии. Особую ценность приобретают уникальные иконографические детали, встречающиеся в истории данного иконографического типа лишь однажды и поэтому наиболее ценные для определения обусловивших их конкретных исторических обстоятельств. Наконец, в-третьих, заметные вариации и даже общие трансформации иконографической темы и средств ее воплощения могут наблюдаться при изменении условий использования иконографического типа, а соответственно и его прагматических функций. Это может иметь место при его миграции из одной области искусства в другую, скажем, из монументального искусства в миниатюру и наоборот и т. д. и т. п.⁵

Иконографическая инициатива может проявляться и на каком-либо одном из указанных уровней, и на всех трех уровнях сразу. Разумеется, в последнем случае иконографический факт предоставляет более богатый материал для выявления темы, и его анализ должен проводиться в три этапа, соответствующих этим уровням. Последовательность этапов безразлична и определяется *ad hoc* соображениями практического удобства. Ведь на каждом из этапов анализ осуществляется опять-таки логически независимым образом, и только сопоставление получаемых результатов может служить основанием для выводов.

Что же касается аналитических операций, производимых на каждом из трех этапов, то их задача сводится к выявлению иконографической инициативы в различных, указанных выше формах ее выражения (сюжет или схема в разных сочетаниях). Поэтому кажется целесообразным выделить следующие основные операции:

1. Анализ роли образа в его непосредственном иконографическом контексте, нередко дающий ключ к пониманию иконографической темы. (Слово «образ» употребляется здесь и далее, конечно, в том специфическом значении, которое придавалось ему в сознании византийцев.)

2. Уяснение функций образа (в том числе и чисто прагматических) в данных условиях его экспозиции (предмет литургического обихода, мозаика, миниатюра и т. д.).

3. Сопоставление иконографической схемы образа или ее отдельных значимых элементов с ближайшими визуальными аналогиями. Если по отношению к традиционной иконографии данного сюжета наблюдается явная трансформация композиционной схемы, то к анализу привлекаются сходные композиционные решения в изобразительной трактовке других сюжетов. Только при таком условии, учитывая роль и место данной схемы или изобразительного мотива в общем иконографическом репертуаре

⁵ Подробнее об этом см. в статье, указанной в примеч. 4.

эпохи, можно правильно определить, в каком тематическом направлении развивается сюжет с помощью этой схемы.

4. Анализ отношения образа к иллюстрируемому эпизоду Св. Писания с целью выявления новой трактовки сюжета посредством отбора и комбинации его собственных элементов.

5. Если такая трансформация сюжетной ткани действительно наблюдается, необходимо рассмотреть достаточно широкий круг аналогичных вариантов трактовки и толкования данного сюжета. Здесь, в свою очередь, помимо иконографических аналогий, следует привлекать и литературный материал соответствующей экзегетической традиции. Текстуальные параллели могут заметно прояснить генезис общего замысла.

Едва ли нужно оговаривать в заключение, что эти аналитические операции также должны осуществляться логически независимым образом на каждом из трех основных этапов исследования, тогда как содержание предварительных выводов опять-таки вытекает из сопоставления получаемых результатов.

Такова в общих чертах «поисковая стратегия» каузативно-иконографического анализа. Определив методические принципы предлагаемого подхода, можно обратиться наконец к интересующему нас материалу.

* * *

Среди постиконоборческих мозаик Св. Софии, большинство которых не сохранилось и реконструируется лишь по рисункам XVIII—XIX вв.⁶, наиболее благоприятным отправным пунктом для каузативно-иконографического анализа является сцена Пятидесятницы в южной галерее храма. Ее выбор объясняется тем, что эта мозаика выступает чрезвычайно яркой иконографической инициативой, раскрывающейся одновременно на всех трех указанных уровнях. За единственным исключением (см. ниже), она представляет собой самый ранний образец данной сцены в византийском монументальном искусстве. Правомерно, таким образом, поставить вопрос о причинах и обстоятельствах, которые могли способствовать не имевшему прямых прецедентов использованию этого сюжета в декорации Св. Софии. Поскольку мозаика несомненно датируется второй половиной IX—началом X в.⁷, любопытно, что проникновение ее сюжета в монументальное искусство происходит приблизительно одновременно с оформлением новой, ставшей впоследствии классической, иконографии Пятидесятницы в искусстве малых форм. Сначала это наблюдается в книжной миниатюре. Первый известный образец — миниатюра парижской рукописи гомилий Григория Назианзина (гр. 510), твердо датируемой 880—883 гг.⁸ Следующий по времени пример — миниатюра так называемого Трапезундского евангелия (ГПБ, греч. 21), относимая обычно к концу IX—началу X в.⁹ Затем, на протяжении XI—XII вв., сложившийся в ми-

⁶ Это рисунки К. Луса (1710 г.), братьев Фоссати и В. Зальценберга (середина XIX в.), взаимному сопоставлению и верификации которых уделил особое внимание К. Манго, обеспечив им тем самым статус независимых фактических данных. См.: *Mango C. Materials for the Study of Mosaics of St. Sophia at Istanbul*. Washington, 1962.

⁷ *Ibid.*, p. 93—101.

⁸ *Der-Nersessian S. The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Paris, gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images. — DOP, 1962, 16, p. 195—228. К. Манго предлагает еще более уточнить датировку, ограничив верхний предел 882 г., поскольку миниатюры явно были исполнены до женитьбы Льва VI на Феофано зимой этого года (см.: *Mango C., Hawkins E. J. W. The Mosaics of St. Sophia: the Church Fathers in the North Tympanum*. — DOP, 1972, 26, p. 37). И. Спатаракис полагает, что миниатюры были начаты несколько ранее, ибо рукопись предназначалась в дар старшему сыну Василия I — Константину, не дожившему до окончания работы (ум. в сентябре 879 г.). См.: *Spatharakis J. The Portraits and the Date of the Codex Paris. gr. 510*. — *Cahiers arch.*, 1974, XXIII, p. 97—105.

⁹ *Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*. B., 1935, S. 59—62; воспроизв.: *Idem. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago; London, 1971, p. 262, fig. 250; ср.: *Лазарев В. Н. История византийской живописи*. М., 1947, т. 1, с. 81, 301. Указанием на эту аналогию автор обязан покойной В. Д. Лихачевой.

миниатюрах иконографический тип проникает и в другие области искусства — в резную кость, торевтику, икону и т. д., постепенно приобретая значение общего иконографического типа данного сюжета¹⁰.

Поэтому естественно возникает вопрос о возможной связи между появлением сцены Пятидесятницы в декорации Св. Софии и оформлением ее новой иконографической редакции в рукописи Paris. gr. 510. Вопрос этот тем более правомерен, что в обоих случаях — в мозаике и в миниатюре — обнаруживаются идентичные иконографические детали, не имеющие себе аналогий в других примерах.

Наконец, мозаика южной галереи содержит и ряд других, не менее интересных иконографических деталей. Некоторые из них имеют типовой характер, полностью отвечая новой иконографии сюжета, и, следовательно, они актуальны опять-таки с точки зрения возможных параллелей между мозаикой и миниатюрой парижского кодекса. Напротив, другие лишены всяких аналогий, совершенно уникальны в истории христианской иконографии и поэтому представляют особую ценность для исследователя.

Все это, вместе взятое, и делает сцену Пятидесятницы в южной галерее наиболее перспективной точкой отсчета в изучении мозаик Св. Софии.

* * *

Начинать анализ в данном случае целесообразно с выяснения условий экспозиции образа. Мы полагаем, что мозаика южной галереи — самый ранний (по крайней мере в постиконоборческое время) образец сцены Пятидесятницы в декорации храма. Рисунки Корнелия Луса и братьев Фоссати позволяют реконструировать иконографию этой мозаики¹¹, оценить ее роль в ближайшем иконографическом контексте и раскрыть ее возможную связь с функцией того помещения, свод которого она украшала.

Ближайшее окружение создавали для сцены Пятидесятницы остальные мозаики галерей. Восточный свод той же южной галереи, на западном своде которой находилась Пятидесятница, был украшен образом Христа-Пантократора в медальоне, помещенном в вершине свода, тогда как на парусах располагались изображения серафимов и херувимов (рис. 1). Эта мозаика, безусловно, представляла собой обобщенную синкретическую редакцию иконографии «видения единого» в ветхозаветных пророчествах Иезекииля (10, 1—22) и Исайи (6, 1—5), где упоминаются соответственно херувимы и серафимы. В догматическом отношении эта композиция соответствовала вполне традиционной христианской трактовке ветхозаветных видений, восходящей еще к Филону Александрийскому: бог-сын — это образ бога-отца, в котором последний только и может являться людям¹². В северной галерее на восточном своде располагалась сцена крещения Христа (рис. 2), а на западном, не зафиксированном в дошедших до нас рисунках, по мнению К. Манго, могло помещаться Преображение¹³.

Однако и трех твердо известных сюжетов достаточно, чтобы сделать вывод: все мозаики галерей представляли собой различные варианты воплощения одной и той же иконографической темы — темы теофании, зримого явления божества¹⁴. В этой же не совсем обычной для себя роли

¹⁰ *Grabar A. L'iconographie de la Pentecôte. — In: L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. P., 1968, vol. 1, p. 616—621.*

¹¹ *Mango C. Materials...*, p. 35—38, pl. 29—35. Благодаря огромной работе, проделанной К. Манго, эти рисунки вполне могут использоваться в качестве полноценного источника. Ученый подверг их тщательному критическому анализу, сопоставляя как между собой, так и с письменными свидетельствами. Результаты анализа показали, что рисункам Фоссати безусловно можно доверять. Достаточно надежны и рисунки К. Луса, по крайней мере в тех отношениях, которые будут здесь для нас существенны.

¹² *Leg. alleg.*, III, 207. Ср.: De conf. 146.

¹³ *Mango C. Materials...*, p. 98.

¹⁴ *Ibid.*

выступала и сцена Пятидесятницы. Причем перед нами не просто теофании, а именно такие их варианты, которые в предельно наглядном виде раскрывают триединую природу божества. Это, в сущности, картина теофании Троицы: Пятидесятница изображает богоявление «в огненных языках Св. Духа», образ Христа-Пантократора утверждает сущностное единство бога-отца и бога-сына (благодаря которому бог-отец и может являться людям в образе своего воплотившегося сына), а сцена Крещения демонстрирует взаимное соотношение и связь всех трех ипостасей. Преображение также вполне укладывалось бы в этот контекст, если вспомнить, как освещалось это событие в евангельском повествовании: «Облако светлое осенило их, и глас был из облака глаголящий: Сей есть сын мой возлюбленный, в котором Мое благоволение» (Матф., XVII, 5).

Следовательно, уже на первом этапе анализа мы получаем достаточно определенное представление об иконографической теме мозаики и ее органической связи с ближайшим иконографическим контекстом.

Следующий ключ к решению задачи предоставляет локализация сцены Пятидесятницы именно в южной галерее Св. Софии, а не в каком-либо ином компартименте храма. Выбор сюжетов декорации явно мог быть обусловлен здесь функцией самого помещения. Известно, что в южной галерее Св. Софии во второй половине IX в. заседали поместные соборы константинопольской церкви — Анти-Фотиев собор 869—870 гг. и созданный восстановившимся на престоле Фотием собор 879—880 гг.¹⁵ Уяснить значение этого обстоятельства помогает экзегетическая традиция синодальных актов.

Каноны Эфесского (431 г.)¹⁶ и VII Вселенского соборов¹⁷ утверждают, что работой соборных заседаний якобы руководил сам Христос как участник и глава епископской ассамблеи, а символом его присутствия выступает евангелие, помещенное в центре зала на специально установленном троне. С другой стороны, указывается, что обязательное условие легитимности соборных актов — единодушие епископов на соборе, происхождение которого объясняется непосредственным вдохновением св. духа, о чем прямо говорил в соборном послании Константину VI и Ирине патриарх Тарасий, председательствовавший на VII Вселенском соборе¹⁸.

Эти два принципа, по всей вероятности, и получают свое выражение в декорации южной галереи — в украшении ее сводов образами Христа-Вседержителя и сошествия св. духа на апостолов. Декорация зала заседания церковных соборов приводится в соответствие с богословской трактовкой природы и сущности «соборных деяний» (Христос председательствует на синоде, а св. дух вдохновляет апостолов — основателей церкви). Принимая во внимание то обстоятельство, что тезис о «боговдохновенности» соборных постановлений получает свое визуальное выражение в сцене Пятидесятницы, мы можем уловить таким образом связь рассматриваемой мозаики еще с одним — третьим по счету — догматическим принципом экзегетики синодальных актов. Начиная с эпохи «отцов церкви» ортодоксальное богословие рассматривало главных участников соборов как «восприемников апостольского служения»¹⁹. Сама апостольская коллегия трактуется при этом как прообраз синодов церкви²⁰. Усиление миссионерской деятельности Константинополя во второй половине IX в. сделало такой комплекс представлений особенно актуальным, и он получил отражение в памятниках иконографии: в иконографическую схему

¹⁵ *Mansi*, XVI, 309 С. Ср.: *Whittemore Th. The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. VI. The Deesis Panel. Oxford, 1952, p. 25.*

¹⁶ *PG*, t. 76, col. 472 B.

¹⁷ *Mansi*, XII, 1000 В. Ср.: *Ibid.*, XVI, 309 С.

¹⁸ *Ibid.*, XIII, 404 А—В.

¹⁹ См.: *Walter Ch. L'iconographie des conciles dans tradition byzantine. P., 1970, p. 262.* Особенно ярко этот принцип прослеживается в Соборном послании 836 г. (*PG*, t. 95, col. 372).

²⁰ *Walter Ch. Op. cit.*

Пятидесятницы вводится мотив «народов», которым апостолы «понесут осиявшую их благодать»²¹.

Присутствует этот мотив и в данной мозаике, где образы «народов» размещаются на парусах свода (рис. 4). Тот же тематический акцент присутствует и в изображении книг в руках апостолов (рис. 3), напоминающих об их «учительской роли». Следовательно, связь мозаик с функцией помещения сказывается не только в выборе сюжетов, но и по крайней мере в двух характерных особенностях иконографии Пятидесятницы. В смысловом отношении вся декорация южной галереи в целом демонстрирует единство и взаимосвязь выявленных догматических принципов. И хотя ни один из известных нам образцов христианской экзегетики не утверждает, что прообразом соборов церкви послужил именно тот апостольский консилиум, который собрался в день Пятидесятницы²², наличие такой иконографической темы в занимающей нас мозаике кажется достаточно вероятным. Подобная идея могла появиться в результате контаминации трех перечисленных принципов, бытовавших в русле одной и той же экзегетической традиции.

Впрочем, в одном тексте все-таки удается обнаружить более или менее близкий по смыслу пассаж — впечатляющий в тем большей степени, что по своему жанру этот текст также представляет собой образец синодальной экзегетики, а по времени он даже ближе к интересующему нас периоду, чем остальные аналогии. Это XVIII гомилия патриарха Фотия, прочитанная им в сентябре 867 г. в качестве торжественного панегирика деяниям только что завершившего свою работу церковного собора²³. Заглавие гомилии уточняет, что прочитана она была с амвона Св. Софии²⁴, хотя и остается неясным, в каком помещении заседал сам собор.

Подчеркивая ценность и масштаб деяний этого собора, провозглашенного им вселенским, Фотий говорит (курсив везде наш. — К. А.): «Именно благодать святого духа собирала соборы, которые в разные времена очищали мир от сорняков (т. е. ересей, — К. А.), но и они наследовали свою мудрость от других. Первый собор был призван частично повторить деяния предшествующих (синодов), второй принял первый как *схему и образец*, а для третьего примером служил второй. . . и (таким образом, все) предшествующие были учителями для последующих. А ты, атлет благочестия (обращение к Михаилу III, официально председательствовавшему на соборе. — К. А.), какой *пример* ты имел в виду, выступая *новым творцом этого святого дела*? Какого учителя ты нашел? К какому вождю ты себя причисляешь? За каким проводником ты последовал? — Очевидно, конечно, что и в этом таинстве *вдохновителем твоим* был наш общий господь и *творец всего сущего*. Ибо не только в присутствии людей и ангельского хора, но также, кажется, и в *присутствии самого господя, взирающего сверху и увенчивающего победу*, провозглашен был триумф над всеми ересями»²⁵.

Отвлекаясь пока от тех исторических реалий, которые затрагиваются в этом отрывке, отметим ряд характерных выражений, представляющих сейчас непосредственный интерес. В кристально ясной форме прослеживаются два первых выделенных нами экзегетических принципа. Кроме того, утверждается, что каждый собор повторял предшествующий как свою «схему и образец», тогда как ныне заседавший синод был вдохновлен и воспользовался «примером» самого господя.

Выявляется и любопытная связь между этими тезисами. Опираясь категориями «образа и прототипа» в качестве логической связки, Фотий,

²¹ Grabar A. L'iconographie de la Pentecôte, p. 616.

²² Walter Ch. Op. cit., p. 225.

²³ Mango C. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge, Mass., 1958, p. 297—306.

²⁴ Учитывая коррективы, предложенные К. Манго, гомилии Фотия цитируются по изданию: Τοῦ ἐν ἁγίῳ πατρὸς ἡμῶν Φωτίου . . . λόγοι καὶ ὁμιλίαι ὀδοῦντα τρεῖς / Ed. S. Aristarches. Constantinople, 1900. V. I, II. Заглавие XVIII гомилии — v. II, p. 314.

²⁵ Ibid., p. 321—322.

в сущности, объединяет первый принцип (вдохновение св. духа) со вторым (председательство Христа) в единое целое. Это позволяет автору сделать выразительную эмфазу на особенной, прямой боговдохновенности деяний данного собора. Мало того, что он, подобно предшествующим синодам, «созван св. духом», — важно, что в отличие от них он получил свою «схему и образец» не от предыдущего собора, а от «самого господя»! По смыслу своему это утверждение уже достаточно близко напоминает предполагаемую нами символику сцены Пятидесятницы в южной галерее. Близость становится особенно очевидной, если вспомнить, что, согласно представлениям той эпохи, именно «сам Христос» вдохновил апостолов в день сошествия св. духа и «привел народы к познанию истины через огненные языки»²⁶. Следовательно, этот сакраментальный эпизод новозаветного повествования, действительно, расценивается как вполне подходящие «схема и образец» для созванного Фотием собора.

Однако сама Пятидесятница в гомилии не упоминается; не содержится в ней и третьего выделенного нами экзегетического принципа — уподобления синодов церкви апостольскому консилиуму. Впрочем, опустив этот третий принцип, автор, кажется, компенсирует его отсутствие тем, что уподобляет творцу самого императора, «нового творца этого святого дела» (уподобление имеет в сущности тот же смысл, поскольку император официально председательствовал на соборе). В пользу высказанного только что предположения может свидетельствовать то обстоятельство, что в канонах VII Вселенского собора, из которых Фотий, вероятно, почерпнул два первых принципа, содержится и характерный образец уподобления василевсов апостолам в качестве их «последователей и соратников»²⁷. Причем ближайшим контекстом для этой фразы служит пассаж, посвященный сошествию св. духа на апостолов и их миссии обращения народов. Вероятность того, что Фотий опирался именно на эти каноны, достаточно велика — и не только потому, что на протяжении почти всей своей сознательной жизни он боролся за общецерковную ратификацию деяний VII собора²⁸, но и по той простой причине, что превозносимый в XVIII гомилии собор 867 г. как раз и являлся одним из важнейших этапов этой борьбы²⁹.

Можно, таким образом, заключить, что выделенный фрагмент гомилии не только сам по себе выступает весьма яркой текстуальной параллелью к мозаикам, но и заслоняет собой или, точнее, поглощает собой, вбирает в себя аналогичные параллели в канонах VII собора.

Сказанным не исчерпывается значение XVIII гомилии. В ее тексте обнаруживается еще один важный, в плане данного исследования, пассаж — своего рода теологическая «сумма» Фотия, демонстрирующая его богословское кредо. Поясняя смысл одержанного на соборе «триумфа над всеми ересями», патриарх провозглашает бога-сына единосущным своему отцу, а дух — включенным «вместе с ними в то же верховное божество»; «слово, которое приняло плоть от девы для общего спасения нашего рода, не отделяется от верховного божества; их естества остаются неслиянными и воля каждого наблюдается действующей согласно своей природе»³⁰. Нетрудно убедиться, что декорация галерей Св. Софии может оцениваться как прямая иллюстрация этой догматической посылки. Образ Христа-Пантократора в окружении серафимов и херувимов олицетворяет единосущность бога-отца и бога-сына, сцена Пятидесятницы рядом «включает»

²⁶ Именно такая формулировка содержится в аккламациях димов во время императорского богомолья в день Пятидесятницы. См.: *De cerim.*, I, 9, 59. Датируются тексты этих аккламаций 860-ми годами. См.: *Белая Ф. Д. Byzantina*. СПб., 1893, т. II, с. XL.

²⁷ *Mansi*, XIII, 401.

²⁸ *Иванцов-Платонов А. М.* К исследованиям о Фотии. СПб., 1895, с. 27, 121—230. Ср.: *Dvornik F.* The Photian Schism. Cambridge, Mass., 1948, p. 191 sq.; *Idem.* The Patriarch Photius and Iconoclasm. — *DOP*, 1953, 7, p. 92 sq.

²⁹ *Mango C.* The Homilies of Photius ..., p. 297—306. (там же — и литература вопроса).

³⁰ *Ed. S. Aristarches*, v. II, p. 319.

сюда св. дух, а неслиянность ипостасей выразительно поясняется в северной галерее сценой крещения.

Следовательно, текст XVIII гомилии предоставляет близкие по смыслу литературные параллели к обоим аспектам символики мозаик галерей — как для их связи с функцией южной галереи, так и для тринитарной тематики их иконографической программы, обнаруженной ранее посредством анализа роли сцены Пятидесятницы в непосредственном иконографическом контексте. Создается впечатление, что мозаики могли послужить своеобразным мемориалом собора, созванного Фотием.

Впрочем, не следует спешить с выводами. Ведь приблизительно через две недели после того, как собор завершил свою работу, Фотий был низложен с патриаршего престола, а соборные каноны по распоряжению Василия I конфискованы³¹. Это явилось следствием общего изменения политического курса правительства в результате совершенного Василием дворцового переворота. Конфискация патриаршего архива и низложение Фотия последовали за убийством Михаила III и захватом престола Василием³². Следовательно, если предположить, что мозаики галерей Св. Софии были призваны увековечить деяния собора 867 г., в качестве наглядного «двойника» XVIII гомилии, то совершенно очевидно, что у Фотия просто-напросто уже не оставалось времени для осуществления такой инициативы. Приписывать же ее Василию I или новому патриарху Игнатию было бы абсурдом: созванный Игнатием собор 869—870 гг. подтвердил осуждение Фотия и объявил каноны 867 г. недействительными³³. Конечно, можно было бы допустить и обратную последовательность событий: мозаики могли быть выполнены до созыва собора 867 г. как декорум для его заседаний. Отвергать такую возможность нельзя, хотя в ее пользу, кажется, можно выдвинуть лишь один аргумент: из XVII гомилии того же Фотия известно, что работы по украшению Св. Софии мозаиками начались еще в марте 867 г.³⁴ Однако и этот аргумент имеет более чем относительную ценность, поскольку в тексте XVII гомилии описывается только образ богородицы в апсиде храма и не содержится ничего, даже отдаленно напоминающего те аспекты декоративного замысла, о которых идет речь. В то же время могут быть выдвинуты и серьезные контрдоводы: если акты собора 867 г. были уничтожены³⁵ и официально объявлены неканоническими, то возникает вопрос, почему не были уничтожены вместе с ними и мозаики — их вещественная реликвия. Здесь мы уже становимся на зыбкую почву чисто умозрительных гипотез и не столько о событиях или поступках, сколько о возможности таких.

Другое соображение, склоняющее нас не торопиться с выводами, состоит в том, что не стоит переоценивать и собственное значение тех литературных параллелей к мозаикам, которые содержатся в XVIII гомилии. Все-таки новозаветный «апостольский консилиум» не объявляется здесь прообразом созванного Фотием собора. Налицо, так сказать, необходимые догматические предпосылки для такой прокламации, но она сама в тексте отсутствует. Кроме того, сосуществование двух обсуждаемых аспектов символики декоративной программы остается пока что механическим совмещением внутренне никак не связанных между собою элементов. Разумеется, такое совмещение служило бы достаточным аргументом, если бы могла быть доказана мемориальная функция мозаик по отношению к канонам 867 г., но для такого вывода нет оснований.

Следовательно, текст XVIII гомилии Фотия проливает определенный свет лишь на возможные предпосылки интересующей нас иконографической инициативы. Вопрос о том, какие факторы могли способствовать реализации этих предпосылок, остается открытым. Прежде чем попытаться

³¹ См.: *Mango C. The Homilies of Photius . . .*; p. 21—22, 297—306.

³² *Ibid.*

³³ *Mansi*, XVI, 384. Ср.: *Liber Pontif/Ed. L. M. O. Duchesne*, II, p. 179.

³⁴ *Mango C. Homilies of Photius*, p. 279—285.

³⁵ *Mansi*, XVI, 384 C; *Liber Pontif.*, II, 179.

ответить на него, нужно удостовериться в том, что сделанные наблюдения и выводы по крайней мере не противоречат известным иконографическим традициям византийского монументального искусства. Для этого необходимо сопоставить мозаику с тем единственным образцом сцены Пятидесятницы в монументальном искусстве, который датируется более ранним временем. Это — декорация Сионской базилики, некоторые сведения о иконографии которой удается почерпнуть в двух ее описаниях: одно было составлено армянским паломником в VII в., а другое — Иоанном Фокой в XII в. Согласно этим описаниям ³⁶, сцена Пятидесятницы помещалась в апсиде храма, купол которого, по свидетельству армянского автора ³⁷, украшалось изображением Тайной вечери.

Использование именно этих сюжетов для декорации церкви, являвшейся мемориалом апостольского Кенакля, делает совершенно прозрачным характер декоративного замысла. В мартирии Кенакля изображаются именно те два сакраментальных события «священной истории», которые, согласно древнейшей традиции истолкования текста Писания, якобы и имели место в стенах Кенакля. Мемориальная функция образов не вызывает сомнений, но, возможно, сыграло свою роль и то обстоятельство, что текст Писания устанавливает между этими эпизодами также и смысловую, а не только чисто топографическую связь. Ведь в своей речи на Тайной вечери (Иоанн, гл. 14—16) Христос предсказал ученикам сошествие на них св. духа и «разъяснил» сущность этого события. Поэтому нельзя исключать, что выбор сюжетов декорации определялся и этим соображением.

Вполне вероятно, однако, что иконографическая тема мозаик Сионской базилики не исчерпывалась указанными аспектами. В экзегетической традиции апостольский Кенакль осмысливался как «мать всех церквей» ³⁸. Следовательно, мартирий Кенакля — прообраза, «начала» и «матери всех церквей» — выступал для христианского сознания свидетельством (*mártor* — букв.: свидетель) апостольских истоков церкви. Быть может, что и сцена Пятидесятницы в такой своей мемориально-мартирологической функции уже начинала приобретать тематическое звучание прообраза и прототипа церковных собраний. Дальнейшее развитие этой иконографической темы, вероятно, и оказалось возможным благодаря влиянию экзегетической традиции соборных актов, которая уточнила, какие собрания церкви здесь в первую очередь следует иметь в виду и каким именно образом проявляется их апостолический авторитет и «боговдохновенность» их постановления. Значит, иконографическая традиция не только не противоречит сделанным ранее выводам, но и полностью их подтверждает.

Однако по-прежнему остается неясным главное: если мозаики рассматриваемой здесь базилики и основные принципы синодальной экзегетики выступают достаточными предпосылками подобной иконографической инициативы, то почему она предпринимается лишь во второй половине IX в., притом именно в декорации Св. Софии, и вообще не имеет аналогий? Ни один другой известный нам в византийском монументальном искусстве образец сцены Пятидесятницы никак не связывается с темой церковных соборов. Безусловно, текст XVIII гомилии Фотия позволяет проследить весьма энергичное развитие этих предпосылок — развитие, которое в принципе было достаточным для догматического обоснования изучаемой иконографической инициативы. Это тем более примечательно, что состав декорации Сионского храма, по-видимому, мог быть известен Фотию ³⁹.

³⁶ *Ioannes Phocae. Descriptio Terrae Sanctae.* — PG, t. 133, col. 941. Ср.: Baumstark A. Il mosaico degli apostoli nella chiesa abbaziale di Grottaferrata. — *Oriens Christianus*, 1904, IV, p. 145-ff.

³⁷ Heisenberg A. *Ikonographische Studien.* München, 1922, S. 99.

³⁸ Например, Гильом Турский (PL, t. 201, col. 630 C). Ср.: *Evdokimov P. L'orthodoxie.* Neuchâtel; Paris, 1959, p. 126.

³⁹ А. Грабар убедительно показал, сколь яркое отражение получили памятники Святой земли в миниатюрах Хлудовской псалтири, изготовленных, по мнению ученого, в скриптории Фотия. Одним из аргументов в пользу такой атрибуции и выступает тот факт, что Фотий проявлял большой интерес к «святыням» Палестины.

Вполне вероятно, таким образом, что именно он мог осуществить мысленную контаминацию элементов иконографической и экзегетической традиций. Мог — но осуществил ли? И если — да, то когда и под воздействием каких конкретных факторов?

Учитывая, сколь впечатляющий, хотя и не решающий для наших целей материал был обнаружен в XVIII гомилии Фотия, в поисках ответа на эти вопросы естественно обратиться к канонам тех соборов, которые заседали в интересующий нас период в южной галерее Св. Софии. Прежде всего следовало бы, невзирая на все приведенные выше соображения, проанализировать акты собора 867 г., панегириком которым явилась XVIII гомилия. Однако каноны этого собора были не только изъяты, но и уничтожены по распоряжению Василия I. По этой причине мы и не могли поставить данный собор в один ряд с синодами 869 и 879 гг., каноны которых сохранились и однозначно свидетельствуют о том, что оба собора заседали в южной галерее Св. Софии. Акты Анти-Фотиева собора 869—870 гг.⁴⁰ не содержат ничего примечательного для нас, тогда как постановления собора 879—880 гг.⁴¹ приобретают исключительную и, пожалуй, определяющую ценность.

Немаловажно уже то обстоятельство, что собор этот был созван Фотием после его возвращения из ссылки и восстановления на патриаршем престоле в 877 г., но еще более значимо то обстоятельство, что собор 879—880 гг. следовал в своей деятельности по пути, проложенному собором 867 г., и добился в этом направлении решающих успехов, ознаменовав тем самым высший взлет церковно-политической карьеры Фотия⁴². Попытаемся, однако, сперва уяснить, какие логически независимые аргументы для нашей реконструкции могут предоставить сами тексты канонов 879—880 гг.

Здесь содержатся две одинаково важные в интересующих нас отношениях литературные параллели к мозаикам, аналогичные по смыслу тем, которые были обнаружены в XVIII гомилии. Первая параллель относится к связи мозаик с функцией южной галереи, а вторая проливает принципиально новый свет на тринитарную символику декоративной программы.

Первая параллель содержится в актах пятого заседания собора, посвященного общецерковной ратификации канонов VII Вселенского собора — тех самых, которые, как мы полагаем, послужили Фотию источником традиционных экзегетических формул, «творчески» использованных им в цитированном пассаже XVIII гомилии. Сама по себе ратификация канонов VII собора — сюжет не новый. Борьба за их общецерковное признание проходит красной линией через весь жизненный путь Фотия. Как раз с этой целью им был созван собор 861 г.⁴³⁻⁴⁴, та же задача стояла в повестке дня собора 867 г., о чем свидетельствует сам Фотий в своем окружном послании патриархам восточных церквей⁴⁵, написанном и разосланном адресатам накануне созыва собора. Однако решающий и затем уже необратимый успех сопутствовал патриарху лишь на пятом заседании собора 879—880 гг. Какое значение придавалось этому обстоятельству, очевидно уже из заглавия его актов: «Каноны, сформулированные святым синодом, который собрался в прославленной церкви, названной именем премудрости божией догоса, и который подтвердил седьмой вселенский синод и опроверг всякую схизму и ересь»⁴⁶.

См.: Grabar A. Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX^e siècle. — Cahiers arch., 1965, XV, p. 61—82.

⁴⁰ Mansi, XVI, 300—413.

⁴¹ Ibid., XVII, 365—525.

⁴² Mango C. The Homilies of Photius..., p. 303—305. Ср.: Иванов-Платонов А. М. Указ. соч., с. 121—130; Jugie M. Les actes du synode photien de Ste-Sophie. — Echos d'Orient, 1938, 37; Dvornik F. The Photian Schism, p. 120—129, 159—201.

⁴³⁻⁴⁴ Dvornik F. The Patriarch Photius and Iconoclasm, p. 77 f., 92 f.

⁴⁵ Φωτίου τοῦ σοφροστάτου καὶ ἀγιοτάτου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Ἐπιστολαί/Ed. I. Balletta. L., 1864, p. 180—181.

⁴⁶ Mansi, XVI, 549 A.

Мотивы, определявшие такое отношение к деяниям VII собора, проясняются, если вспомнить, что их ратификация означала юридическое оформление окончательного разгрома иконоборческой ереси, тогда как само осуждение иконоборчества осмыслялось современниками — и прежде всего самим Фотием — как последний, завершающий шаг в формировании православной доктрины. Она обретала наконец полную догматическую завершенность, целостность и зрелость⁴⁷. Кроме того, могли сыграть свою роль и личные мотивы, поскольку патриарх Тарасий, под председательством которого заседал VII собор, приходился Фотию двоюродным дедом, а иконофильские взгляды составляли непоколебимую семейную традицию в их роду⁴⁸.

Рассматривая акты пятого заседания и само заглавие канонов 879—880 гг. в таком, единственно возможном для них, историческом контексте, трудно допустить, чтобы к 879 г. у Фотия полностью «выпало из памяти» то, что он говорил по аналогичному поводу в своем панегирике деяниям Синода 867 г. Выделенный нами пассаж об их «боговдохновенности» непосредственно следует в тексте XVIII гомилии за развернутым обличением иконоборческой ереси, сокрушить которую удалось наконец с помощью «христолюбивых василевсов»⁴⁹. Фотий воздает похвалу синоду именно за то, что он «утвердил триумф над всеми ересями»⁵⁰ — выражение, которое двенадцать лет спустя повторяется почти буквально в заглавии канонов интересующего нас сейчас собора.

Поэтому можно предполагать, что если бы Фотий задумал составить панегирик деяниям и этого, триумфального для него, собора, то логика богословского «обоснования» его деяний была бы близка той, которая прослеживается в XVIII гомилии. Иными словами, сам собою возникает вопрос, не сыграли ли именно каноны собора 879—880 гг. ту роль по отношению к нашим мозаикам, которая ранее едва не оказалась приписана нами деяниям собора 867 г.? Может быть, мозаики и являются своего рода «визуальным панегириком», мемориалом одержанной наконец победы?

Обратимся ко второй текстуальной параллели, содержащейся в актах шестого заседания собора. Здесь обнаруживается канон, оговаривающий недопустимость любых изменений в формулировке тринитарной догматики, традиционное содержание которой столь выразительно иллюстрируется мозаиками галерей Св. Софии. Прежде чем углубиться в изучение этого фрагмента, отметим собственно методологическое значение того обстоятельства, что в одном и том же корпусе текстов — в канонах собора 879—880 гг. — присутствуют ближайшие литературные параллели для обоих выявленных аспектов идейного замысла декоративной программы. Это означает, что полученные совершенно независимо друг от друга результаты анализа сцены Пятидесятницы в ее непосредственном иконографическом контексте и результаты анализа ее связи с функцией южной галереи совпадают между собой и приводят нас к одному и тому же событию в церковно-политической жизни Константинополя. Если сходная ситуация с XVIII гомилией Фотия оказалась бесплодной в плане решения поставленных нами задач вследствие хронологических соображений, то на этот раз применительно к канонам 879—880 гг. никакого негативного исторического контекста нет: Фотий оставался патриархом вплоть до 886 г. — срок вполне достаточный для реализации подобного замысла.

Очевидно, указанный канон шестого заседания собора заслуживает более детального рассмотрения. Недопустимость внесения поправок

⁴⁷ Grabar A. L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens. — Ecole pratique des Hautes études. Annuaire, 1939—1940, p. 8 sq.

⁴⁸ Иванцов-Платонов А. М. Указ. соч., с. 96. Ср.: Mango C. The Patriarch Photius and the Liquidation of Iconoclasm. — In: Iconoclasm / Ed. A. Bryer, J. Herrin. Birmingham, 1977, p. 133—140. Сам Фотий называл патриарха Тарасия своим πατριδεως. См.: PG, t. 102, col. 609 B.

⁴⁹ Ed. S. Aristarches, v. II, p. 320—325.

⁵⁰ Ibid., p. 314 — характерно, что и здесь эта фраза находит себе место в заголовке гомилии.

в Никейский символ веры мотивировалась здесь тем, что «удалять или добавлять (что-либо) означало бы, что символ веры, врученный нам изначально, несовершенен в том, что касается святой и единосущной Троицы». Как было показано В. Грюмелем⁵¹, сама эта формулировка, довольно неожиданная на фоне сложившейся практики соборных определений, свидетельствует о личной инициативе Фотия, под председательством которого заседал собор. Все, что нам известно о его догматической деятельности, подсказывает, что в данном случае Фотий имел в виду недопустимость включения в Символ догмата *filioque*, на котором настаивали тогда весьма влиятельные круги латинского духовенства. Этот догмат провозглашал исхождение св. духа не только от бога-отца, но также и от бога-сына, и такое дополнение к тексту Символа вызвало резкое противодействие константинопольской церкви и самого Фотия, усматривавшего в нем попытку умаления божественного достоинства св. духа, и возрождение тем самым духоборческой ереси⁵².

Правда, М. Жюжи поставил под сомнение новаторство Фотия по отношению к канонической традиции⁵³, но для нас сейчас важны не процедурные вопросы оформления соборных актов. Существенно самоосуждение догмата *filioque* на соборе — факт, не вызывающий никаких сомнений у подавляющего большинства исследователей, включая и М. Жюжи. Следует напомнить в связи с этим, что в трактате «О тайне св. духа», написанном уже после 886 г., Фотий ссылается в своем толковании пневматологической проблемы и в критике догмата *filioque* на каноны собора 879—880 гг., оговорившие недопустимость любых дополнений к Символу. Фотий подчеркивает, что папа Иоанн VIII был вполне солидарен с ним в этом вопросе, коль скоро папские легаты подписали каноны собора⁵⁴. Для того чтобы вполне оценить значение этой важной параллели к канонам шестого заседания — как, впрочем, и всей полемики о *filioque*, — необходимо проследить основные этапы развития конфликта.

Догматическая полемика между Константинополем и Римом теснейшим образом переплеталась с политической борьбой. Конфликт из-за *filioque* разгорелся лишь после того, как в новообращенную (в 864 г.) византийцами Болгарию стали проникать (с 866 г.) латинские миссионеры, проповедовавшие Символ веры в этой новой редакции⁵⁵. Фотий действовал весьма оперативно. В начале 867 г. был созван поместный собор константинопольской церкви, осудивший догмат *filioque* и всю деятельность папских миссионеров в Болгарии⁵⁶. Затем, опираясь на решения этого собора, Фотий развертывает подготовку к созыву нового вселенского собора, призванного своим авторитетом подтвердить сделанное. Этот синод собрался, как мы уже знаем, в августе—сентябре 867 г., и о его деятельности мы можем составить себе определенное представление по тексту Окружного послания Фотия, направленного патриархам восточных церквей, вероятно, еще в феврале того же года. В этом послании Фотий оповещает патриархов о созыве собора и предлагает им прислать своих легатов. Одновременно разъясняется и повестка дня собора, в которой выделяются три основных пункта: 1) осуждение догматических новшеств, проповедуемых латинянами в Болгарии — помимо *filioque*, это также строгий celibат клира, субботний пост и т. п.; 2) рассмотрение жалоб западного клира на папу Николая I, которые дополнительно ставят под сомнение его право занимать папский престол; третий пункт нам уже

⁵¹ Grumel V. Le décret du synode photien de 879—880 sur le Symbole de la foi. — *Échos d'Orient*, 1938, 37, p. 357—372, особенно p. 359—360.

⁵² Ibid. Ср.: Jugie M. Les actes du synode photien..., p. 89—99; Dvornik F. The Photian Schism, p. 194—197.; Mango C. The Homilies of Photius..., p. 22, 236—237.

⁵³ Jugie M. Origine de la controverse sur l'addition du Filioque au Symbole. — *Revue des sciences philos. et théol.*, 1939, 28, p. 379.

⁵⁴ De Spiritus S. Mystagogia / Ed. J. Hergenröter. Ratisbonae, 1857, § 89.

⁵⁵ В сочинениях Фотия нет никаких указаний на то, что он вообще что-либо знал о *filioque* до столкновения в Болгарии. См.: Jugie M. Origine de la controverse..., p. 374. Ср.: Dvornik F. The Photian Schism, p. 122.

⁵⁶ Φωτίου . . . Ἐπιστολαί, p. 167.

знаком — это требование общецерковной ратификации постановлений VII Вселенского собора, против которой к этому времени практически возражал только Рим⁵⁷.

Сформулированная Фотием программа, по всей вероятности, была реализована собором: выполнено было даже самое «сильное» требование Фотия — папа Николай низложен с престола. Однако в тексте XVIII гомилии полноценное отражение получил лишь разгром иконоборчества — главное условие «триумфа православия», тогда как полемика о *filioque* даже не упоминается. Если первое, несомненно, имело тогда более серьезное значение, то второе, возможно, покрывалось общей рубрикой «триумфа над всеми ересями»⁵⁸. Судить об этом с уверенностью трудно, но, по-видимому, Фотий имел свои соображения о том, как распределить акценты. Важно оценить контраст: в 879—880 гг. он, судя по всему, рассуждал иначе, коль скоро проблематике *filioque* было уделено такое внимание на шестой сессии собора, а затем, уже после 886 г., Фотием был посвящен этой теме целый трактат.

Теперь, проследив развитие событий, мы можем наконец понять, сколь значим в интересующем нас разрезе отмеченный выше пассаж этого трактата, где Фотий ссылается на каноны, подписанные папскими легатами, в особенности если вспомнить судьбу канонов 867 г.: после низложения Фотия и восстановления дружественных отношений с Римом один из конфискованных экземпляров этих канонов был отправлен в Рим, где его торжественно сожгли на площади перед базиликой Св. Петра, тогда как другой экземпляр с не меньшей помпой сожгли накануне открытия восьмой сессии Анти-Фотиева собора в том же 869 г.⁵⁹ Такой исторический фон помогает не только убедиться в содержании догматической инициативы Фотия на шестой сессии собора 879—880 гг., но и уяснить причины, по которым патриарх придавал исключительное значение цитированному канону этой сессии.

Разумеется, значение собора не исчерпывается принятием данного канона: его деятельность имела весьма широкий характер, что позволило Фотию называть его «братом вселенских соборов»⁶⁰. Он действительно явился не только личным триумфом Фотия, но и существенной вехой в истории самой византийской церкви — вехой, ознаменовавшей собою, пожалуй, беспрецедентный успех Константинополя в его конфронтации с Римом⁶¹.

Фотий сумел добиться на соборе удовлетворения всех основных своих требований. Как уже говорилось, были ратифицированы наконец каноны VII Вселенского собора. Папские легаты действительно подписали акты всех сессий, в том числе и шестой. Получил приемлемое для Константинополя компромиссное решение и «болгарский вопрос» (впоследствии это решение оказалось практически перечеркнутым)⁶². Кроме того, был осужден целибат клира, а также от лица римской кафедры подписано обязательство не добиваться для себя впредь каких-либо новых привилегий⁶³.

Следовательно, программа 867 г. не только была выполнена целиком, но и значительно расширена в тех же принципиальных направлениях. Экспансия папства на Восток и его притязания на «вселенское главенство» в церковных делах получили определенные юридические ограничения — хотя официально Фотий отнюдь не отрицал примат «престола Петра»⁶⁴. Пусть

⁵⁷ *Ibid.*, p. 165—181.

⁵⁸ К. Манго объясняет это жанровым своеобразием гомилии — торжественного панегирика, в котором едва ли было уместно останавливаться на «частностях». См.: *Mango C. The Homilies of Photius...*, p. 302—304.

⁵⁹ *Liber Pontif. / Ed. L. M. O. Duchesne, II, 179; Mansi, XVI, 384 B—C. Cp.: Nicetas Paphlago. Vita Ignatii.* — PG, t. 105, col. 540—541.

⁶⁰ Φωτίου . . . Ἐπιστολαί, p. 204—216.

⁶¹ *Иванцов-Платонов А. М.* Указ. соч., с. 121—130.

⁶² *Dvornik F. The Photian Schism*, p. 202—216.

⁶³ На соборе был решен и ряд вопросов внутренней жизни константинопольской церкви, но эта тема выходит за рамки обсуждаемой здесь проблематики.

⁶⁴ *Jugie M. Photius et la primauté de St. Pierre et du Pape.* — Bessarione, 1919, XXIII, p. 123—129; *Mango C. The Homilies of Photius...*, p. 40, 312.

и весьма недолговечный, но все-таки очевидный успех Константинополя был оформлен как преодоление схизмы и «восстановление церковного единения» между Константинополем и Римом — на условиях, в значительной мере продиктованных Константинополем и заметно расширявших его самостоятельность в церковных делах⁶⁵.

Помимо осуждения *filioque* и ратификации постановлений VII Вселенского собора, непосредственный интерес для нас представляет и решение «болгарского вопроса», поскольку оно позволяет увидеть в новом свете включение в иконографическую схему Пятидесятницы в мозаике южной галереи мотива «народов» и книг в руках апостолов. Эти иконографические детали могут теперь связываться не только в общем виде с активизацией миссионерской деятельности Константинополя в тот период, но и непосредственно с компромиссом в «болгарском вопросе» на соборе 879—880 гг.

Таким образом, активная роль собора в качестве наиболее вероятного стимула анализируемой иконографической инициативы начинает прослеживаться не только в сюжетной ткани декорации галерей, но и в особенностях изобразительного воплощения замысла. Одна и та же иконографическая тема получает свое выражение в обоих структурных компонентах иконографического типа.

Особенно впечатляет то обстоятельство, что в иконографии мозаик галерей тринитарная символика фокусируется именно вокруг пневматических аспектов соответствующей догматики, как это наблюдается и в цитированном пассаже канонов шестой сессии собора. Мозаики буквально «поясняют» недопустимость включения в Символ догмата *filioque* с точки зрения того, «что касается святой и единосущной троицы». Сцена Пятидесятницы предельно наглядно иллюстрирует никейскую формулировку догмата: св. дух исходит от бога-отца, знаменуемого этимасией, небесным престолом (рис. 5) — традиционным в христианской иконографии символом неизобразимого божества. Размещение хотя и рядом, но уже на соседнем своде образа Христа-Пантократора подчеркивало, что при всей единосущности бога-отца и бога-сына (серафимы и херувимы на парусах) последний, в отличие от бога-отца, все-таки не является источником св. духа. Сцена Крещения в северной галерее развивала эту тему далее, фиксируя взаимное соотношение всех трех ипостасей: голубь св. духа спускается от отца на сына, когда тот принимает крещение.

На первый взгляд смысловая аналогия между мозаиками и текстом может показаться здесь не более яркой, чем это наблюдалось применительно к XVIII гомилии Фотия, но лишь на первый взгляд. Полемика о *filioque* в этой гомилии даже не упоминается. Параллели между мозаиками и воспроизведенными пассажами этой проповеди не позволяли проследить внутреннюю связь между тринитарной символической мозаикой и их связью с функцией южной галереи. Только каноны шестого заседания собора 879—880 гг. дают возможность прояснить эту связь и понять определившие ееображения и мотивы: по всей вероятности, именно вопрос о *filioque* явился здесь естественным связующим звеном.

Складывается впечатление, что заседание церковного собора уподобляется «апостольскому консилиуму» в день сошествия св. духа именно постольку, поскольку имеется в виду вполне конкретный церковный синод — тот, который провозгласил недопустимость искажений традиционного толкования пневматологических аспектов тринитарной догматики. В силу этого данный собор, его каноны и могли трактоваться редактором декоративной программы как «истинный образ» новозаветного «прототипа», в качестве которого был использован эпизод Пятидесятницы как наиболее наглядная каноническая формула «Таинства исхождения св. духа». Вероятно, именно такой замысел лежал в основе изображения Пятидесятницы на своде помещения, где заседал собор. Остальные мозаики

⁶⁵ *Иванцов-Платонов А. М.* Указ. соч., с. 126; *Dvornik F.* The Photian Schism, p. 190—192, 202—210.

галерей «поясняли» — в соответствии с «духом и буквой» соборного определения — органическую связь пневматологии с другими аспектами тринитарной проблемы.

Мотивы такой иконографической инициативы вполне прозрачны: помещая на своде южной галереи изображение новозаветного «прото-типа», Фотий, вероятно, стремился еще раз подчеркнуть истинность и каноничность «образа» (определений созданного им собора), в первую очередь в том, что касается Троицы, т. е. вопроса о *filioque*. В контексте представлений о боговдохновенности соборных деяний эта мозаика могла означать: св. дух на синоде как бы сам свидетельствовал собравшейся епископской ассамблее о таинстве своего исхождения. В целом же вся декорация галерей представляла собой своеобразный иконографический комментарий к постановлениям шестой сессии собора, комментарий, выдержанный в свойственном Фотию ключе.

Подводя итоги первому этапу исследования, можно заключить, что мозаики галерей представляют собой единое смысловое целое. Они иллюстрируют и комментируют деяния собора 879—880 гг., выступая их своеобразным мемориалом. Такая интерпретация позволяет объяснить как отбор и локализацию отдельных сюжетов, так и взаимную их связь между собой. Важно и то, что отражение в мозаиках проблематики соборных актов прослеживается одновременно во всех трех структурных компонентах иконографического целого: в его сюжетике, в выявляемой тринитарно-пневматологической тематике и в самом изобразительном воплощении идейного замысла.

Правда, в этой последней плоскости получает свое место в целой картине главным образом общий строй иконографических схем мозаик. На уровне иконографических деталей в этот символический комплекс вписываются пока лишь три элемента: мотив «народов», книги в руках апостолов в сцене Пятидесятницы и фигуры херувимов и серафимов вокруг образа Пантократора. Следовательно, вопрос о более детальном анализе иконографии мозаик в принципе остается открытым. Это и понятно: ведь еще не затрагивались уникальные особенности иконографии Пятидесятницы и мозаика эта не сопоставлялась с ее ближайшей иконографической аналогией в миниатюрах парижской рукописи гомилий Григория Назианзина.

Что же касается предполагаемой мемориальной функции мозаик, чрезвычайно важной для их точной датировки в хронологических рамках второго патриаршества Фотия (877—886 гг.), — ибо, строго говоря, пока что нельзя исключать исполнение мозаик и накануне собора, — то в пользу такого взгляда, кажется, могут свидетельствовать два аргумента. Первый из них — это функциональная, а отчасти и тематическая аналогия с декорацией Сионской базилики. Второй аргумент содержат материалы письменных источников, свидетельствующие о том, что начиная с 867 г. тринитарно-пневматологическая проблематика постепенно занимала все более заметное место в богословской деятельности Фотия и оказалась в центре его внимания уже после собора 879—880 гг.

* * *

Прежде чем перейти ко второму этапу исследования — анализу уникальных иконографических деталей, необходимо сделать одну оговорку. Все предшествующие рассуждения опирались на бесспорное признание того факта, что сцена Пятидесятницы в Св. Софии является первым в постиконоборческое время примером использования этого сюжета в декорации храма. Между тем ряд исследователей оспаривает приоритет Св. Софии, и если мы не сможем убедиться в бездоказательности приводимых ими аргументов, то все изложенное ранее немало потеряет в своей убедительности. Во всяком случае, может показаться сомнительной внутренняя логика самого каузативно-иконографического подхода.

Приоритет Св. Софии в указанном смысле оспаривается в пользу двух ансамблей — мозаик храма Св. Апостолов и церкви Богородицы Источника⁶⁶, однако выдвигаемые аргументы не выдерживают критики. О сцене Пятидесятницы в храме Св. Апостолов сообщает лишь Николай Месарит (XII в.)⁶⁷. В более раннем описании мозаик, составленном в середине X в. Константином Родием, Пятидесятница не упоминается⁶⁸. К. Манго склонен объяснять это тем, что описание Родия дошло до нас в неполном виде, а создание самих мозаик относит (если и не целиком, то в какой-то их части) ко времени архитектурной реставрации храма, предпринятой Василием I (867—886 гг.)⁶⁹.

Сама по себе произвольность обоих предположений совершенно очевидна, но можно убедиться и в малой их правдоподобности. Поскольку сведения о реставрации храма Св. Апостолов извлекаются из *Vita Basilii* Константина Багрянородного⁷⁰, нельзя игнорировать тот факт, что, упоминая об этой реставрации, автор ни словом не касается мозаик. Между тем в предыдущем параграфе этого текста, описывая реставрацию Св. Софии после землетрясения 869 г., он особо останавливается на мозаике западной подпрудной арки храма, выполненной, как он утверждает, по ходу реставрационных работ⁷¹. На этом фоне умолчание о мозаиках храма Св. Апостолов было бы более чем странным. Следовательно, нет серьезных оснований не только предполагать, что сцена Пятидесятницы изначально фигурировала в составе ансамбля, но и датировать эти мозаики временем реставрационных работ Василия I.

Если даже допустить подобную интерпретацию источников, приоритет мозаик храма Св. Апостолов остается весьма сомнительным и в принципиальном отношении, с точки зрения роли и места сцены Пятидесятницы в составе ансамбля. В обоих описаниях мозаик речь идет о развернутом евангельском цикле: лишь в его рамках и фигурирует у Николая Месарита обсуждаемый сюжет. Он выступает здесь в качестве рядового эпизода новозаветного повествования, который никак не выделяется среди других и не раскрывает свою самостоятельную смысловую ценность. Иными словами, включение сцены Пятидесятницы в декоративную программу в данном случае не связывается с собственным содержанием этого сюжета, с его иконографической темой, а потому и не может оцениваться как иконографическая инициатива в принятом значении этого понятия.

Не менее сомнительны доводы в пользу приоритета мозаик церкви Богородицы Источника. Их датировка временем до 879 г. (т. е. до смерти старшего сына Василия I — Константина) опирается на одну из эпиграмм Палатинской антологии, по всей вероятности современную мозаикам⁷². Однако, согласно этому описанию, церковь была украшена изображениями евангельского цикла из пяти сцен, среди которых Пятидесятница не упоминается. К. Манго предполагает, впрочем, что и здесь список может быть неполон⁷³. Допустить, что в нем должна была бы фигурировать также и сцена Пятидесятницы, позволяет другое описание мозаик, в котором затрагиваются вообще только два сюжета: Пятидесятница — в апсиде и Благовещение — «справа от нее, на арке»⁷⁴. Разумеется, в таких условиях контаминация двух текстов совершенно неправомерна: сообщаемые ими сведения никак «не пересекаются» между собой. Кроме того, второй текст позволяет определить лишь *terminus post quem* исполнения этих мозаик, поскольку указывается, что украшение храма производилось параллельно с реставрационными работами после землетрясения 869 г. —

⁶⁶ Например: *Heisenberg A. Apostelkirche. Leipzig, 1908, S. 197, 203—207.*

⁶⁷ Описание Николая Месарита см.: *Mango C. The Art of the Byzantine Empire. 312—1453. Sources and Documents. Englewood-Cliffs, 1972, p. 232 sq.*

⁶⁸ Описание Константина Родия — *Ibid.*, p. 200 sq.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 199—200.

⁷⁰ *Vita Basilii*, § 80.

⁷¹ *Ibid.*, § 79.

⁷² *Anthologia graeca, I, 109—116.*

⁷³ *Mango C. The Art of the Byzantine Empire, p. 200.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 201—202; *Acta Sanctorum, Nov., vol. III, p. 882.*

увы, без уточнения, когда же именно ⁷⁵. Константин Багрянородный в *Vita Basilii* упоминает о реставрации этой церкви Василием I, но о мозаиках не говорит ни слова ⁷⁶. Молчит о них и Никита Пафлагонский в своей *Vita Ignatii*, охватывающей события до смерти патриарха Игнатия (877 г.), хотя также останавливается на землетрясении 869 г. и его последствиях ⁷⁷.

Следовательно, даже допуская, что мозаики церкви Богородицы Источника могли быть созданы в 877—879 гг. (лакуна у Константина Багрянородного в этом случае могла объясняться тем, что мозаики создавались по инициативе не императора, а Фотия, деятельность которого Константин систематически замалчивает ⁷⁸), нет оснований предполагать, что к этому же времени относится и появление в ансамбле сцены Пятидесятницы. Скорее всего, она была включена в декоративный цикл позднее, как это было в храме Св. Апостолов. Аналогичным же образом принципиально значим тот факт, что в церкви Богородицы Источника мозаики тоже составляли развернутый повествовательный цикл.

Сопоставляя эти примеры между собой, можно заключить, что в обоих случаях иконографической инициативой выступает не включение сцены Пятидесятницы в декорацию храма, а появление на стенах церквей, впервые в постиконоборческое время, развернутых евангельских циклов. В числе их эпизодов в какой-то момент стала фигурировать и сцена Пятидесятницы. Быть может, одной из предпосылок этого и явилось становление ее новой иконографии, приспособленной к условиям экспозиции в интерьере храма; когда привлечение данного сюжета определялось какими-либо специфическими соображениями. Мозаика Св. Софии, по-видимому, и могла здесь послужить исходным образцом.

* * *

Убедившись в необоснованности попыток опровергнуть приоритет Св. Софии в интересующем нас отношении, мы можем продолжить анализ мозаик южной галереи, сосредоточив внимание на неповторимых особенностях иконографии Пятидесятницы в этом ансамбле. Судя по рисунку (рис. 5) и сопровождающим заметкам Г. Фоссати ⁷⁹, этой мозаике присуща была уникальная иконографическая деталь, не имеющая аналогий в истории христианской иконографии (разумеется, в рамках доступного нам археологического материала). У подножия престола здесь были представлены младшие апостолы — Фома и Филипп, а не апостолы-корифеи Петр и Павел или Петр и Андрей, как это наблюдается во всех случаях, когда удается опознать отдельных апостолов в этой сцене ⁸⁰.

К. Манго считает, что Г. Фоссати просто допустил ошибку, которая могла возникнуть из-за необычной ориентации всей композиции, обращенной, как и медальон с образом Пантократора на соседнем своде, в сторону востока — навстречу императорским процессиям ⁸¹. Исследователь полагает, что, развернув соответствующим образом престол в центре композиции, Г. Фоссати не сделал этого по отношению к кольцевому фризу с апостольскими фигурами, сохранив, таким образом, привычное для иконографии Пятидесятницы размещение младших апостолов — Фомы и Филиппа — в западной части свода. Именно поэтому они и оказались помещенными у подножия престола.

Искусственность такого объяснения очевидна. Совершенно непонятны причины, которые могли побудить художника разлагать единую композицию на отдельные элементы, перенося по частям на свой рисунок престол и апостольский фриз, причем Г. Фоссати зарисовывал ведь не всю мозаику целиком, а только сохранившийся к тому времени фрагмент ее, включав-

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ *Vita Basilii*, § 80.

⁷⁷ *Nicetas Paphlogo. Vita Ignatii*. — PG, t. 105, col. 549A.

⁷⁸ *Иванцов-Платонов А. М.* Указ. соч., с. 66—68.

⁷⁹ *Mango C. Materials...*, p. 38, pl. 32.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid., p. 37—38.

ший нижнюю часть престола и четыре ближайšie к его подножию фигуры апостолов. Фрагмент этот целиком помещался в поле зрения художника, и его внешний контур отчетливо воспроизведен на рисунке (рис. 5). Ясно поэтому, что и само понятие «поворота» едва ли может быть здесь уместным. Г. Фоссати рисовал то, что находилось прямо перед его глазами; не было необходимости поворачивать голову, чтобы проследить образец, а следовательно, не было нужды и что-то поворачивать или разворачивать на рисунке. Нет никаких оснований и приписывать художнику стремление поместить фигуры Фомы и Филиппа на «привычном» для них месте: такой уровень иконографической компетенции, при котором складываются соответствующие «привычки», не прослеживается.

Если допустить, что перед нами не ошибка, а фиксация действительно уникальной иконографической детали, нужно попытаться найти ей объяснение. Здесь вновь перед нами несомненная *иконографическая инициатива*, и ее анализ должен осуществляться опять-таки логически независимым образом — по принятой нами схеме.

Иконографический контекст этой детали очевиден, но сам по себе он не позволяет понять ее значение. Визуальных аналогий данная модель не имеет. Следовательно, единственная возможность поиска — обращение к тому эпизоду Писания, который мозаика иллюстрирует. Однако в тексте Деян., 2, 1—8, где описывается изображаемое событие — сошествие св. духа на апостолов, ничто не проливает свет на интересующий нас вопрос. Лишь в Евангелии от Иоанна — единственный раз во всем корпусе новозаветных текстов — обнаруживается эпизод, перекликающийся с изучаемой иконографической деталью. На первый взгляд аналогия может показаться чисто внешней: она сводится к тому, что в данном пассаже Христос обращается с речью именно к Фоме и Филиппу. Однако поскольку уникальной иконографической детали здесь отвечает не менее уникальный эпизод новозаветного повествования, явно целесообразно рассмотреть возможность их сопоставления, хотя сцена Пятидесятницы, безусловно, иллюстрирует текст Деяний (14, 16—26; 15, 26—27; 16, 4). Отвечая на вопросы Фомы и Филиппа, Христос говорит здесь следующее: «И я умолю отца, и даст (он) всем другого утешителя, да пребудет с вами вовек, духа истины. . . не оставлю вас сиротами, приду к вам. . . в тот день узнаете, что я в отце моем, и вы во мне, и я в вас. . . Утешитель же, дух святой, которого пошлет отец во имя мое, научит вас всему и напомнит все, что я говорил вам» (14, 16—26). Особенно характерно завершение этого отрывка: «Когда придет утешитель, которого я пошлю вам от отца, *дух истины, который от отца исходит, он будет свидетельствовать обо мне*» (15, 26—27). Затем еще раз поясняется: «Я сказал вам сие для того, чтобы вы, когда придет то время, *вспомнили, что я сказывал вам о том*» (16, 4; курсив везде наш. — К. А.).

Христос предвозвещает своим ученикам грядущее сошествие на них св. духа, который «напомнит» им все только что сказанное. Поэтому неудивительно, что мозаика не только *изображает* сцену Пятидесятницы но одновременно и *напоминает* пророчество Христа, предсказавшего это событие и разъяснившего его «мистическую сущность». Иными словами: непосредственный сюжет мозаики получает такую изобразительную трактовку, которая позволяет представить изображаемое событие именно в той его роли и значении, которые были «предсказаны» Христом. Средством изобразительного воплощения такого замысла, судя по всему, явилось размещение у подножия престола фигур Фомы и Филиппа — «ближайших свидетелей» слов Христа. Уникальная иконографическая деталь выражает принципиально новую трактовку сюжета посредством отбора и комбинации его собственных элементов. Идеальный замысел мозаики — воплощаемая ею иконографическая тема — прослеживается как в изобразительной, так и в сюжетной ткани иконографического целого.

Впрочем, новизна такой трактовки сюжета в известной мере относительна. Указанные пассажи евангельского текста представляют собой различные фрагменты речи Христа на Тайной вечери (Иоанн, гл. 14—16)

Упоминавшаяся выше декорация Сионской базилики, кажется, и в этом отношении выступает ближайшей аналогией данной мозаики. Иконографическому диптиху, состоящему из сцен Тайной вечери и Пятидесятницы, в южной галерее Св. Софии отвечает совмещение этих сюжетов в пределах одной композиции.

Приведенная аналогия еще раз подтверждает обоснованность предложенной выше интерпретации уникальной иконографии Пятидесятницы в мозаиках Св. Софии. Ценность этой аналогии тем более очевидна, что ранее декорация Сионской базилики предоставила нам важнейшую иконографическую параллель к другим аспектам декоративного замысла мозаик южной галереи — их мемориальному значению, связи с функцией украшаемого ими помещения. Мы вновь получаем свидетельство органического единства обоих основных аспектов декоративного замысла. В связи с этим уместно еще раз напомнить, что состав декоративной программы Сионского храма мог быть известен Фотию, а следовательно, и послужить исходным образцом при разработке плана декорации галерей Св. Софии.

Догматические предпосылки обеих иконографических инициатив легко прослеживаются в древнейших традициях византийской церкви — в порядке чинопоследования литургических чтений, установившегося, по всей вероятности, уже к середине V в.⁸² Указанные главы евангелия от Иоанна читались параллельно с соответствующими пассажами текста Деяний на протяжении последней декады пасхального цикла — от Вознесения до Пятидесятницы⁸³. Следовательно, обе декорации не только имели определенное догматическое содержание, но и могли служить иллюстрацией для соответствующих литургических чтений.

Что касается догматического содержания речи Христа на Тайной вечери, то оно, пожалуй, проливает наиболее яркий свет на идейный замысел декорации галерей Св. Софии. Указанные фрагменты евангельского текста представляют собой развернутое теологическое толкование тринитарно-пневматологической проблемы. Христос и св. дух трактуются здесь как равно поставленные в зависимость от бога-отца параллельные ипостаси Троицы, как два члена единой парадигмы богоявления, взаимно дополняющие друг друга. При этом совершенно однозначно определяется, что св. дух «от Отца исходит» и одновременно «свидетельствует» о сыне в качестве «другого утешителя», посланного «от Отца».

Следовательно, перед нами не только тот единственный евангельский эпизод, в котором Христос обращается к Фоме и Филиппу, — что соответствует внешним характеристикам иконографии нашей мозаики, — но и единственный фрагмент Писания, который непосредственно мог быть использован ортодоксальным богословием в борьбе против включения в Символ веры латинского догмата *filioque*. Он не только мог, но и должен был использоваться — в силу содержащихся здесь недвусмысленных указаний, вложенных евангельским текстом в уста Христа: все, сказанное учителем, было сказано именно для того, чтобы апостолы «вспомнили» эти слова, когда снизойдут на них огненные языки св. духа (14, 26; 16, 4).

О том, что предоставляемые евангельским текстом аргументы были в полной мере использованы Фотием, свидетельствует ряд его сочинений, в которых ключевую роль в доказательстве играют упомянутые евангельские пассажи (особенно 15, 26). Это — окружное послание Фотия 867 г.⁸⁴, письмо архиепископу Аквилеи (883—884)⁸⁵, «Вопросы к Амфилохию»⁸⁶

⁸² Этим временем датируется лекционарий армянской церкви в Иерусалиме (древнейший из известных восточнохристианских лекционариев), в котором евангельскими чтениями на Пятидесятницу указаны: Иоанн, 14, 15—31 и 16.5—15. См.: *Conybeare E. Rituale Armenorum*. Oxford, 1905, p. 525.

⁸³ Ibid. О том, что таков был порядок литургических чтений в Св. Софии в интересующей нас период, совершенно однозначно говорит текст Типиха Великой Церкви. См.: *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Киев, 1895, ч. 1, с. 146—148.

⁸⁴ *Φατίου* . . . 'Επιστολαί, p. 165—181, особ. § 16.

⁸⁵ Ibid., p. 182—202, особ. § 14—15.

⁸⁶ *Quest.*, 28, 49, 81, 88, 95, 99, 125, 159, 182, 183, 184, 188, 189, 190, 213, 235 (PG, t. 101).

(868—872 гг.) и, наконец, Мистагогия — трактат «О тайне св. духа» (после 886 г.)⁸⁷. Данные тексты фиксируют различные этапы полемики Фотия с латинскими богословами и на фоне известных нам исторических реалий выразительно объединяются между собой событиями, связанными с деятельностью константинопольского собора 879—880 гг.

Таким образом, наблюдения над уникальной иконографической деталью сцены Пятидесятницы полностью согласуются с полученным ранее выводом относительно связи мозаик галерей с актами шестой сессии этого собора и предоставляют в пользу такого вывода едва ли не решающий логически независимый аргумент (тем более что никакое другое объяснение данной детали невозможно).

Если первый этап исследования привел нас к выводу, что мозаика южной галереи символизировала собою «свидетельство св. духа на соборе о тайне его исхождения», то теперь мы убедились в том, что такая роль сцены Пятидесятницы опиралась на соответствующие указания евангельского текста. Мозаика напоминала высшему клиру столицы, «воспреемникам апостольского служения», о словах Христа, разъяснивших сущность изображаемого события — подобно тому, как само оно, согласно новозаветному повествованию, «напомнило» об этих же словах «апостольскому консилиуму». Предполагаемая нами ссылка на последний в качестве прообраза созданного Фотием синода наконец целиком раскрывает свое значение.

Следовательно, результаты исследования каждого из двух этапов, соответствующих двум уровням проявления иконографической инициативы, полностью совпадают, взаимно дополняя и обогащая друг друга.

* * *

Однако этим выводом отнюдь не исчерпывается значение сделанных наблюдений. Смысловая целостность декорации галерей до сих пор прослеживалась лишь в общем виде: в единстве ее идейного замысла (воплощаемой иконографической темы), в отборе и сочетании сюжетов мозаик и в структуре их композиционных схем. На уровне иконографических деталей отмечались лишь три характерные особенности декоративной программы — образы «народов» и книги в руках апостолов в сцене Пятидесятницы и фигуры серафимов и херувимов вокруг полуфигуры Христа-Пантократора. Анализ роли и значения уникальной иконографической детали Пятидесятницы показал, что средством воплощения идейного замысла явилась и новая комбинация элементов самого сюжета: эпизод Деяний оказался совмещен с указанным пассажем Евангелия от Иоанна. Такое совмещение и позволяет заметно расширить представление о содержании декоративного замысла. Если иконографический контекст, предоставляемый остальными мозаиками галерей, послужил первоначальной точкой отсчета для реконструкции иконографической темы Пятидесятницы, то теперь, напротив, уникальная иконографическая деталь этой сцены позволяет углубить понимание догматического содержания всего ансамбля.

В первую очередь по-новому проясняются мотивы, которые могли обусловить размещение образа Христа-Пантократора рядом со сценой Пятидесятницы — на соседнем своде той же южной галереи. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить выделенный фрагмент евангельского текста. В нем утверждается, что исходящий от бога-отца св. дух «свидетельствует» о боге-сыне в качестве «другого утешителя» (15, 26—27), посланного одновременно и сыном от отца (15, 26), и отцом «во имя» сына

⁸⁷ De Spiritus S. Mystagogia, § 2—19. Разумеется, Фотий в этом не оригинален: аналогичные толкования 14—16 гл. Евангелия от Иоанна содержатся в десятках сочинений видных представителей восточной патристики IV—V вв. Фотий лишь возрождает древнюю традицию, что он и сам неоднократно подчеркивает.

(14, 26). Более того, подчеркивается, что сошествие св. духа на апостолов представляет собой, в известном смысле, мистическое возвращение на землю самого Христа (14, 18), позволяющее апостолам «вновь увидеть» его (16, 16), тогда как обосновываются все эти положения ссылками на единосущность ипостасей и единоначалие триединого божества (16, 13—15).

Так не естественно ли заключить, что именно этот комплекс идей и демонстрируется мозаиками, в которых образ Христа и сцена Сошествия св. духа размещаются рядом друг с другом, как два члена единой парадигмы богоявления?

Далее, этот же евангельский текст позволяет переосмыслить и характерные особенности иконографии самого Христа-Пантократора. Изображения ветхозаветных херувимов и серафимов наглядно подчеркивали единосущность бога-отца и бога-сына. Если на соседнем своде «единый» знаменовался престолом с евангелием в центре сцены Пятидесятницы, то естественной параллелью этому символу и выступал образ воплотившегося бога-сына в окружении атрибутов «единого». С этой точки зрения, помимо уже приведенных пассажей, можно указать еще один — в самом начале цитируемого фрагмента. Отвечая на недоумения Фомы («Господи! не знаем, куда идешь») и Филиппа («Господи! покажи нам Отца!»), евангельский Христос разъясняет: «...видевший меня видел отца. . . Я в отце и отец во мне. . . Я к отцу моему иду» (14, 8—12). Последняя фраза намекает на вознесение, и в конце своей речи Христос еще раз подчеркивает это (16, 28). Любопытно, что в тексте Деяний, описывающем события, которые последовали за распятием Христа, содержится явная ссылка на анализируемый евангельский текст. Непосредственно перед вознесением Христос говорит апостолам: «Ждите обещанного от отца, о чем вы слышали от меня» (Деян., 1, 4).

Возникает впечатление, что именно это место и иллюстрируется мозаиками. По логике вещей, вознесение Христа выступает необходимым условием и предпосылкой сошествия св. духа. Следовательно, было весьма целесообразно, с точки зрения ортодоксального богословия, увязать изображение Христа-Пантократора не только со сценой Пятидесятницы, но также и с Вознесением — необходимым промежуточным звеном в цепи событий, также предсказанным Христом на Тайной вечери и содержащим вполне недвусмысленную ссылку на этот евангельский текст. Предлагаемое здесь теологическое толкование предстоящих событий вполне позволяло расценивать их как теснейшим образом связанные и даже перетекающие друг в друга — в силу чего образ Христа-Пантократора в южной галерее и мог приобрести такой двойственный смысл.

Совмещая, таким образом, в своей изобразительной ткани уже не два, а целых три эпизода священной истории — речь Христа на Тайной вечери, вознесение и сошествие св. духа, мозаики южной галереи соединились в единое целое, в своеобразный иконографический диптих. Разумеется, и в этом отношении все необходимые предпосылки подобной иконографической инициативы содержались в чинопоследовании литургических чтений последней декады пасхального цикла. Неразрывная связь между обоими частями диптиха соответствовала представлению о неразрывном единстве божественной сущности троицы.

Если совмещение этих трех эпизодов позволяло сделать акцент на каждой из трех ипостасей, то их совмещение в пределах именно двух композиций напоминало о принципиальной неизобразимости бога-отца, демонстрируя две единственно возможные формы богоявления триединого божества, тогда как отмеченный выше иконографический параллелизм небесного престола в сцене Пятидесятницы и образа Христа с атрибутами ветхозаветных видений еще раз напоминал о том, что источником обеих форм является бог-отец, т. е. «единоначалие» троицы, а решающим условием такой взаимосвязи ипостасей — само нераздельно-неслиянное единство триединого божества. Благодаря этому пневматология оказывалась нераз-

ривно связанной со всей проблематикой тринитарного догмата — в полном соответствии как обсуждаемому евангельскому тексту, так и духу и букве цитированного канона шестой сессии собора 879—880 гг.

Оценивая идейный замысел декоративной программы под таким углом зрения, мы получаем возможность поместить в тот же тематический контекст и сцену Крещения на восточном своде северной галереи. Вероятно, эта мозаика выступала естественной иконографической параллелью Пятидесятнице — в прямом соответствии к иллюстрируемому тексту Деяний (1, 5): «Иоанн крестил водою, а вы. . . будете крещены духом святым». Мистерия богоявления раскрывается как таинство посвящения, непосредственного приобщения благодати — неотъемлемого признака истинной теофании (Деян., 1, 8). Быть может, сыграло свою роль здесь и то обстоятельство, что именно такими хронологическими рамками — «начиная от крещения Иоаннова до того дня, в который он вознесся от нас», — ограничивалась совместная жизнь апостолов с их учителем (Деян., 1, 22), тем более что вслед за этим пассажем и разворачивается повествование о событиях Пятидесятницы (2, 1—41).

Привлекает внимание и еще одна особенность иконографии Пантократора, собственная историко-художественная проблематика которой опять-таки логически независимым образом полностью подтверждает сделанные выводы. Полуфигура Христа в медальоне (см. рис. 1) — типичный образец иконографической формулы *imago clipeata*. Наиболее общая смысловая характеристика данной схемы состоит в том, что изображаемый в *clipeus* персонаж трактуется как физически отсутствующий, но психологически, морально или мистически присутствующий в изобразительном контексте⁸⁸.

Следовательно, эта иконографическая схема как нельзя более отвечает выявленному догматическому содержанию декоративной программы — таинству явления бога-сына в «огненных языках» св. духа. Любопытно с этой точки зрения, что в мозаике прослеживаются даже те смысловые нюансы, которыми формула *imago clipeata* обязана своим зарождением в искусстве заупокойного культа и в иконографии официального искусства императорского двора эпохи поздней античности. Изображение покойного в *clipeus* было знаком его посмертного апофеоза, приобщения вечности, а образ императора в медальоне либо также символизировал его апофеоз, либо обозначал мистическое «присутствие» принцепса в его официальных портретах⁸⁹. В разбираемом случае Христос как раз и представлен, по всей вероятности, уже вознесшимся на небо, в своей вневременной единственности богу-отцу, в силу которой и оказывается возможным его мистическое явление в пламени св. духа. Следовательно, внутренняя логика иконографической схемы мозаики исчерпывающим образом отвечает ее догматическому содержанию, дополняя и обогащая изобразительное воплощение замысла, позволяя, в частности, «совместить» в изображении вознесение и «возвращение» бога-сына. К сожалению, сохранившийся рисунок К. Луса (рис. 2) не позволяет подвергнуть столь же детальному анализу иконографию сцены Крещения в северной галерее хотя, вероятно, и здесь можно было бы сделать немало интересных находок.

В пользу развиваемой интерпретации свидетельствуют не только собственно иконографические соображения. Обнаруживаются и едва ли не ошеломляющие текстуальные параллели в трактате Фотия «О тайне св. духа». Только теперь мы получаем наконец возможность в полной мере оценить значение этого текста для датировки, атрибуции и интерпретации идейного замысла декоративной программы.

Титул этого произведения гласит: «О тайне святого духа. . . и о том,

⁸⁸ Grabar A. *Imago clipeata*. — In: *L'art de la fin...*, vol. I, p. 610.

⁸⁹ Ibid. Cp.: *L'Orange H. P. Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Oslo, 1953.

что подобно тому, как сын, по церковному учению, единственно от отца зарождается, точно так же, согласно истинной теологии, и святой дух исходит именно тем же самым образом. Но дух означает сына, поскольку он с ним сущности единой и через него обнаруживается»⁹⁰. Реализовав намеченную программу и всесторонне обосновав эту формулу как в догматическом, так и в логическом отношении, автор подчеркивает в конце трактата, что отказ от нее равносильен отказу от догмата единосущности и единоначалия троицы⁹¹. Как мы видели, именно такая связь между ипостасями раскрылась в результате иконографического анализа мозаик.

Содержание трактата предоставляет еще более яркие параллели и аналогии. Фотий обосновывает свои теологические взгляды поэтапно, рассматривая проблему под разными углами зрения. Для решения поставленных нами задач достаточно выделить три главных направления в аргументации⁹².

Исходным постулатом автору служит уже упоминавшийся выше пассаж Евангелия от Иоанна: «Дух истины, который от отца исходит, он будет свидетельствовать обо мне» (15, 26). Опираясь на «авторитет» этого «евангельского свидетельства», Фотий решительно опровергает все аргументы латинских богословов в пользу *filioque*⁹³. Безусловно, этот первый раздел трактата выступает ближайшей текстуальной параллелью к уникальной иконографической детали сцены Пятидесятницы.

Во втором разделе⁹⁴ Фотий подвергает критике наиболее «серьезные» возражения сторонников *filioque* — в первую очередь то, которое опиралось также на один из пассажей речи Христа на Тайной вечери («Когда же придет дух истины, то... прославит меня, ибо от моего возьмет». — Иоанн, 16.13—14). Вновь опираясь на основной постулат (15, 26), Фотий показывает, что *ἐκ τοῦ ἐμοῦ* в евангельском тексте совершенно неправомерно интерпретировать как *ἐξ ἐμοῦ*. Наличие артикля свидетельствует, что здесь употребляется отнюдь не личное местоимение, как понимают это место латинские богословы, а притяжательное, и, следовательно, имеется в виду не личность Христа в качестве источника св. духа, а нечто, чем обладает Христос⁹⁵. Что это такое, ясно из контекста разбираемой фразы: «все, что имеет отец, есть мое, потому я сказал, что от моего возьмет и возвестит вам» (Иоанн, 16. 15). На основании этого Фотий заключает: выражение *ἐκ τοῦ ἐμοῦ* раскрывает отнюдь не способ исхождения св. духа, как воображают латиняне, а лишь подчеркивает единосущность и единоначалие троицы, в силу которых дух «берет» у сына именно то, что последний имеет от отца⁹⁶. Поэтому утверждать, что дух исходит от сына, — значит отвергать догмат единоначалия троицы, согласно которому бог-отец является конечной «причиной и источником» как сына, так и духа⁹⁷.

Едва ли будет преувеличением сказать, что совершенно идентичный смысл имеет изобразительный комментарий к тем же самым пассажам евангельского текста в иконографическом диптихе мозаик галерей. Он совмещает те же три эпизода — речь Христа на Тайной вечери, Вознесение и Пятидесятницу. Предлагаемое Фотием понимание фразы «от моего возьмет» иллюстрируется с помощью иконографического параллелизма между Этимасией с Евангелием (символ бога-сына) в центре Пятидесят-

⁹⁰ De Spiritus S. Mystagogia, p. 3.

⁹¹ Ibid., § 96, p. 109.

⁹² Сам авторский текст разбит на 96 параграфов, в которых И. Гергенретер выделил восемь самостоятельных разделов в тексте. См.: *Hergenröter J. Photius Patriarch von Konstantinopel. Regensburg, 1867—1869, Bd. III, S. 158—160.* Конфессиональная ограниченность мышления этого эрудита совершенно очевидна, и предпринятый им анализ текста не представляет для нас интереса.

⁹³ De Spiritus S. Mystagogia, § 2—19.

⁹⁴ Ibid., § 20—47.

⁹⁵ Ibid., § 20—21, 23. Ср.: Ep. ad. Aquil., § 14—15.

⁹⁶ De Spiritus S. Mystagogia, § 21—22. Ср.: Ep. ad. Aquil., § 15.

⁹⁷ De Spiritus S. Mystagogia, § 24—29. Ср.: Quest. ad Amphil., 27—28. — PC, t. 101, col. 197—212.

ницы и образом Христа-Пантократора в *clipeus* с атрибутами ветхозаветных видений. В обоих случаях — в мозаиках и в тексте трактата — исхождение духа от отца и его «свидетельство» о сыне трактуются как непосредственное выражение нераздельно-неслиянного единства и «единоначалия» троицы. И это опять-таки полностью соответствует канонам шестой сессии собора 879—880 гг.

С тех же позиций опровергает Фотий и второй серьезный аргумент латинских богословов, почерпнутый из Послания апостола Павла галатам (4, 6). Выражение «дух сына» Фотий понимает как еще одно подтверждение сказанного им ранее, акцентируя еще раз единосущность ипостасей⁹⁸. К комментированию этого и аналогичных ему пассажей новозаветных текстов автор возвращается несколько раз, последовательно развивая свою теологическую концепцию⁹⁹.

Фотий выделяет шесть основных терминов, использованных в Писании по отношению к св. духу, группируя их в две категории. Выражения «дух бога», «дух отца» и «дух от бога» действительно подразумевают принцип исхождения св. духа, тогда как выражения «дух господа», «дух Христа» и, наконец, «дух сына» с тайной исхождения св. духа абсолютно никак не связаны¹⁰⁰. Кроме того, два выражения из этих шести являются скорее парафразой, не имеющей самостоятельного терминологического значения. В собственно догматическом плане важно различить две основные пары терминов. При этом члены каждой пары не являются синонимами друг для друга, что особенно подчеркивается Фотием применительно к выражениям «дух сына» и «дух Христа»¹⁰¹.

Если выражение «дух сына» свидетельствует о единосущности божественной природы ипостасей, то выражение «дух Христа» напоминает о том, что «дух помазал воплотившегося сына в день крещения Иоаннова» (Исайя, 61.1; Лука, 4.18). Следовательно, смешение этих двух понятий означает отказ от догмата неслиянности человеческой и божественной природы Христа¹⁰².

Кажется, данный раздел трактата предоставляет не только очередное подтверждение результатов нашего анализа иконографии мозаик. Рассуждения Фотия позволяют по-новому оценить размещение отдельных сюжетов декорации: если сцена Пятидесятницы и образ Христа-Пантократора в южной галерее соответствовали понятиям «дух сына», «дух отца» и «дух бога», то сцена Крещения в северной галерее иллюстрировала значение четвертого основного термина — «дух Христа». (Если, как полагает К. Манго, на западном своде северной галереи располагалась сцена Преображения, то она, безусловно, также вполне отвечала бы этому представлению). Следовательно, топография распределения сюжетов акцентировала неслиянность божественной и человеческой природы Христа, нераздельность которых демонстрировалась образом Христа-Пантократора. Благодаря этому наряду с пневматологией в общую ткань тринитарной догматики вплеталась и христологическая тема.

Третье основное направление аргументации Фотия отвечало третьему из главных доводов, выдвигавшемуся сторонниками *filioque*, которые ссылались в полемике на авторитет отцов западной церкви — прежде всего Амвросия, Августина и Иеронима. Этому доводу Фотий противопоставляет авторитет вселенских соборов и самих римских пап, от Дамаса до Адриана III (884—885 гг.), никогда официально не признававших никаких дополнений к тексту Символа¹⁰³. При этом особое внимание уделяется первому и второму Вселенским соборам, оформившим тринитарно-пневматологическую доктрину православия, а также и решениям собора 879—880 гг., каноны которого были подписаны легатами.

⁹⁸ De Spiritus S. Mystagogia, § 48—60.

⁹⁹ Ibid., § 85, 90—94, особенно 91.

¹⁰⁰ Ibid., § 48—56, 59, 85, 90—92. Ср.: Ep. ad. Aquil., § 11.

¹⁰¹ De Spiritus S. Mystagogia, § 93—94.

¹⁰² Ibid. Cp.: Quest. ad Amphil., 28—29, 188. — PG, t. 101, col. 205—217, 909—913.

¹⁰³ De Spiritus S. Mystagogia, § 78—89.

Иоанна VIII (872—882 гг.)¹⁰⁴. Фотий подчеркивает «богосвободенность» соборных деяний и то обстоятельство, что как Халкидонский собор, так и созванный им собор 879—880 гг. специально оговорили недопустимость любых дополнений к Символу¹⁰⁵.

Наконец, суммируя выводы, полученные по всем трем указанным направлениям, Фотий обвиняет сторонников *filioque* в «бездумной строптивости» и непослушании самому Христу, его апостолам и вселенским синодам¹⁰⁶. И в заключение трактата еще раз подчеркивается, что отказ от традиционной ортодоксальной формулировки пневматологической проблемы равносильен отказу от догмата единственности и единоначалия троицы¹⁰⁷.

Третий раздел трактата и его заключительная часть представляют особый интерес. В сущности, Фотий разъясняет здесь, какую роль сыграл цитированный нами канон шестой сессии собора 879—880 гг. в его собственных глазах, как инициатора и редактора этого канона. Причем определяется эта роль по отношению ко всему историческому фону полемики о *filioque*. Поскольку ее догматическое содержание получает весьма полное освещение в предыдущих разделах трактата, характеристика значения данного канона оказывается едва ли не исчерпывающей — в содержательном, функциональном и даже историко-прагматическом плане. Мы узнаем, какой именно смысл был вложен в текст канона его редактором и какое значение придавалось им самому его оформлению.

Такая полноценная характеристика канона в тексте трактата позволяет нам использовать этот текст не только как совокупность определенных текстуальных анализируемых параллелей для мозаик, но и как вполне достаточное основание для интерпретации выявляемых совпадений: мы можем не только констатировать их, но и объяснить. Если, с одной стороны, мы убедились в том, что одни и те же эпизоды и мотивы новозаветного повествования получают идентичное догматическое толкование в мозаиках и в тексте трактата, то, с другой — предоставляемая Фотием характеристика значения канона позволяет объяснить эти совпадения именно тем, что мозаики и трактат равным образом разъясняли его догматическую ценность, хотя и разными средствами — средствами языка вербального и языка иконографического. Следовательно, мы получаем не просто текстуальные параллели, а прямое логически независимое подтверждение нашего вывода о мемориально-прокламативной функции мозаик по отношению к этому канону.

Значимость Фотиевой характеристики деяний шестой сессии собора 879—880 гг. становится особенно очевидной, если привлечь к обсуждению еще один корпус текстов, содержащий не менее яркие текстуальные параллели для мозаик — по крайней мере для их иллюстративно-толковательного содержания. Этим корпусом являются уже упоминавшиеся «Вопросы к Амфилохию» (868—872 гг.). Чтобы убедиться в правомерности такой их оценки достаточно было бы краткого перечисления основных элементов их фабулы, определяемых по титулам соответствующих вопросов¹⁰⁸.

Давая ответы на них, Фотий тщательно анализирует различные аспекты тринитарной догматики, уделяя при этом особое внимание пневматологии. В частности, он особо останавливается на «порушении св. духа» в еретических учениях (от Македония до *filioque*), подчеркивая недопустимость смешения понятий «дух сына» и «дух Христа», подробно разбирая в уже

¹⁰⁴ Ibid., § 89, p. 100—101.

¹⁰⁵ Ibid., § 80. Ср. аналогичные пассажи в первом разделе трактата (§ 3, 4, 6—19).

¹⁰⁶ Ibid., § 95.

¹⁰⁷ Ibid., § 96, p. 109.

¹⁰⁸ Это вопросы 27, 28, 29, 49, 57, 81, 88, 95, 99, 125, 128, 159, 173, 181—184, 188, 189, 190, 213, 225, 230, 235, 247, 323. См.: PG, t. 101, col. 197—217, 368—377, 404, 549—552, 560, 604—607, 612—615, 716, 721, 836, 873, 889—904, 909, 923, 969, 1016—1020, 1029, 1053, 1288—1292. Вопрос 323 содержится в Cod. Paris. gr. 2982 — см.: *Hergenröter J. Photius Patriarch von Konstantinopel*, Bd. III, S. 25.

знакомом нам ключе те пассажи Евангелия от Иоанна и Деяний апостолов, в которых говорится о сошествии св. духа и т. п.

О чем же могут свидетельствовать эти новые текстуальные параллели, если иметь в виду все, что позволил увидеть нам иконографический анализ мозаик? Думается, лишь о том, что уже в 868—872 гг., не говоря о 879—880 гг., в сознании Фотия вполне сложилась та догматическая концепция, которая иллюстрируется и прокламируется мозаиками галерей Св. Софии и которая составила основу деятельности шестой сессии созванного Фотием собора. Об этом последнем обстоятельстве, играющем ключевую роль для датировки, атрибуции и полноценной интерпретации идейного замысла мозаик, мы получаем вполне надежное свидетельство лишь из трактата Фотия «О тайне св. духа». Именно в этом и заключается главное в плане интересующей нас темы значение этого текста. Каноны шестой сессии собора 879—880 гг. (благодаря собственным разъяснениям Фотия!) и мозаики галерей Св. Софии получают свое историческое место как раз между «Амфилохиями» и Мистагогией — и в чисто хронологическом, и в принципиальном отношении.

Таковы ближайшие выводы, вытекающие из сделанных наблюдений. Что же касается уточнения датировки мозаик в пределах 880—886 гг.¹⁰⁹, то к этому вопросу мы обратимся на третьем этапе исследования, сопоставив мозаики с их ближайшими иконографическими аналогами в миниатюрах парижской рукописи гомилий Григория Назианзина, твердо датированных 880—882 гг.

* * *

Полученные результаты позволяют высказать ряд общих соображений о характере прослеженной иконографической инициативы и ее значении для истории византийского искусства.

В новом и несколько неожиданном свете вырисовывается взаимоотношение между собой таких, казалось бы, различных по своей природе функций мозаик, как их связь с литургией, их догматическая символика и иллюстрация «священной истории». Последняя воспроизводится как свидетельство в пользу вполне определенного догмата (подобно цитатам из новозаветного повествования — в трактате Фотия), и такое иллюстративно-толковательное содержание декоративной программы получало подкрепление в литургических чтениях.

Совсем недавно в византиноведческой науке были распространены представления о некоей «отвлеченной духовности», «оторванности от жизни» и тому подобных чертах византийского искусства. Так, один видный советский исследователь склонен был подчеркивать, что адаптация живописного декора храма к потребностям литургии в значительной мере способствовала выполнению главной задачи византийского искусства — «возносить души верующих к небесам»¹¹⁰. Само по себе это, конечно, вполне справедливо, но важно не забывать при этом и другое — то, что, «возносясь к небесам», византийцы отнюдь не «отрывались» от земли. Это была весьма специфическая, конкретно-историческая форма «духовности», обретавшая почву для себя в сиюминутных реальностях земного, общественного существования, в суете, заботах и тревогах сегодняшнего дня. Мозаики галерей Св. Софии при всей рафинированности своего иконографического языка, при всей сложности своей теологической программы были

¹⁰⁹ Допускать возможность исполнения мозаик после низложения Фотия в 886 г. и представляется возможным — и не только потому, что направленный против Фотия курс Льва VI совершенно очевиден, но и по той причине, что в 892 г. каноны Антима Фотиева собора 869—870 гг. были подвергнуты вторичной редакции (см.: *Mansi* XVI, 462 A), что делает маловероятным создание мемориала собора 879—880 гг. в этот же период.

¹¹⁰ *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1970, с. 31.

злободневны в самом прямом значении этого слова, являлись церковно-политической прокламацией, своего рода плакатом. И если их локализация в галереях второго этажа храма, недоступных простым верующим, свидетельствует о том, что такая пропаганда была обращена к узкой аудитории, к представителям высших слоев византийского общества, то это лишь характеризует социальный профиль акта коммуникации. Едва ли Фотий мог думать, что целесообразно разъяснять догматические тонкости тринитарно-пневматологической проблемы простым прихожанам, для которых, вероятно, было вполне достаточно несложных истин популярного богословия.

Наконец, мозаики галерей Св. Софии, безусловно, выступают ярким свидетельством несостоятельности бытующего порой в науке мнения об «имперсональности» византийского искусства. Здесь во всем прослеживается мысль и воля вполне определенной человеческой личности — одной из наиболее значительных фигур византийской истории, до сих пор еще во многом остающейся загадочной. Не будет преувеличением сказать, что мозаики, являвшиеся в глазах Фотия мемориалом и мучеником актов созванного им собора, выступают памятником и вещественным отпечатком деятельности и склада мышления самого Фотия.