

К. К. АКЕНТЬЕВ

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЙ МОЗАИК КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ СВ. СОФИИ И ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕКОНСТРУКЦИЙ

За последние три десятилетия изучение мозаик константинопольской Св. Софии заметно продвинулось вперед, и накопленный наукой материал, безусловно, уже сегодня нуждается в целостном осмыслении. Попытки такого рода предпринимались неоднократно, причем именно теми авторами, которые внесли наиболее ощутимый вклад в исследование и публикацию памятника¹. И хотя полученные ими результаты отнюдь не бесспорны, сам этот факт весьма симптоматичен, ибо свидетельствует о том, что настоятельная потребность содержательной интерпретации фактического материала продиктована развитием самой исследовательской ситуации.

Подведение каких-то, пусть лишь предварительных, итогов в этой области оказывается чрезвычайно актуальным и в силу того особого положения, которое занимает ансамбль в истории византийского монументального искусства.

С одной стороны, на протяжении тысячелетия Св. София воспринималась современниками как центральное святилище восточнохристианской ойкумены, выступавшее во многих отношениях тем эталоном и образцом, который сыграл исключительную роль в формировании византийского монументально-декоративного канона.

С другой стороны, работы по живописной декорации Св. Софии проводились на протяжении всей истории византийской художественной культуры, благодаря чему здесь оставили свой след, в той или иной мере, практически все основные периоды эволюции восточнохристианского искусства, получившего своеобразный фокус в этом ансамбле.

Наконец, среди разрозненных, разновременных фрагментов в мозаиках Св. Софии удается выделить и полностью реконструировать *целостный декоративный комплекс*, относящийся ко второй половине IX — началу X в., наиболее «темному» периоду в истории византийского монументального искусства, периоду, который, однако, непосредственно подготовил почву для расцвета византийской мозаики в XI—XII вв., создав условия для оформления того устойчивого канона живописной декорации храма, который обычно ассоциируется с представлением о «классическом» византийском стиле.

Более того, для указанного периода это *единственный* ансамбль на константинопольской почве, облик которого, несмотря на утрату подавляющего большинства мозаик, все-таки удастся реконструировать в достаточно целостном виде, что и делает его совершенно уникальным для науки, определяя в настоящее время основные направления его исследования.

¹ Выделяются в первую очередь две основные концепции, выдвинутые К. Манго и Р. Кормаком — Э. Хокинсом, критический обзор которых будет предложен ниже.

Именно потребность уяснить значение и роль постиконоборческой эпохи в развитии византийского монументального искусства и формировании его канонических принципов определяет злободневность данной проблематики.

В своей статье мы и попытаемся рассмотреть основные существующие концепции постиконоборческих мозаик Св. Софии, подвергнуть их детальному критическому анализу и сформулировать ряд вытекающих из этого анализа выводов, значение которых, как нам представляется, выходит за рамки непосредственно затронутых здесь вопросов и может оказаться небезынттересным с точки зрения общих проблем методологии историко-художественных реконструкций.

* * *

Иконография и состав декоративной программы Св. Софии интересующего нас периода восстанавливаются благодаря сохранившимся рисункам К. Луса, братьев Фоссати и В. Зальценберга, которые зафиксировали облик мозаик в том виде, в каком они еще просматривались на стенах и сводах храма в начале XVIII — середине XIX в. Опубликовав и прокомментировав эти материалы, К. Манго первым из исследователей пришел к заключению, что большая часть мозаик представляет собой единое декоративное целое, время создания которого следует относить ко второй половине IX — началу X в.² Напомним основные результаты предложенной ученым реконструкции.

В куполе Св. Софии был представлен образ Христа, на парусах — серафимы, а ниже их, в тимпанах, тремя регистрами располагались фигуры архангелов, пророков и отцов церкви. На западной подпружной арке, у входа в наос, в замке помещалась полуфигура богородицы с младенцем в медальоне, а на склонах — фигуры апостолов Петра и Павла. И наконец, апсиду храма украшал образ богородицы, восседающей на троне с младенцем на коленях, фланкированный, в свою очередь, фигурами двух архангелов на своде вимы.

К мозаикам наоса примыкала и декорация помещений второго этажа здания, боковых галерей и небольших компартиментов в юго-западной части Св. Софии, отождествляемых с секретонами Патриаршего дворца³, часто упоминаемыми в византийских источниках. В галереях мозаики располагались на сводах центральных пролетов южного и северного катихумениев. В южной галерее на восточном своде был представлен медальон с полуфигурой Пантократора, окруженный серафимами и херувимами на парусах, а на западном своде помещалась Пятидесятница. В северной галерее восточный свод украшала сцена Крещения, а на западном, не зафиксированном в дошедших до нас рисунках, могло помещаться, по мнению К. Манго, Преображение⁴.

Среди мозаик Патриархата к интересующему нас периоду относится декорация Большого Секретона⁵. Центральным ядром программы здесь был полнофигурный Деисус в люнетте северной стены. По сторонам Деисуса, на восточной и западной стенах и на примыкающих к ним сводах, мозаики располагались двумя регистрами. Нижний ряд состоял из полуфигур апостолов и патриархов — поборников иконопочитания Германа, Тарасия, Никифора и Мефодия, а в верхнем сохранились фрагменты данных в рост фигур пророков, Стефана Первомученика и Константина Великого.

² *Mango C. Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul.* Washington, 1962, p. 93—101.

³ *Mango C. Op. cit.*, p. 33, 47—48, 98; *Idem. The Brazen House.* Copenhagen, 1959, p. 51—54.

⁴ *Mango C. Materials. . .*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 44—45; ср.: *Hawkins E. J. W., Cormack R. The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp.* — *DOP*, 1977, 31, p. 175—253.

ческая символика и трактуется как ключ к пониманию догматического содержания программы.

Оно восходит, по мнению ученого ⁹, к распространенному в постиконоборческое время представлению, что история Спасения может осмысляться и как последовательность качественно различных этапов явления миру зримого облика бога. Если в ветхозаветную эпоху возможность непосредственно созерцать божество осуществлялась лишь эпизодически, в видениях избранных пророков, то в новое время благодаря воплощению созерцание бога стало доступным всем верующим, в массе своей как бы уподобляющимся многоглазым херувимам, вечно созерцающим господа. Явленное до начала времен лишь представителям небесной иерархии, херувимам и архангелам, ставшее затем уделом величайших из пророков теперь оказывается привилегией всех христиан.

Основные элементы этой доктрины и представлены в декорации Св. Софии. Здесь изображены ветхозаветные и новозаветные теофанические видения, свидетели которых образуют иерархию, соответствующую хронологии выделенных этапов. На парусах помещаются серафимы, затем следуют архангелы, пророки, апостолы (на сводах галерей и на стенах Большого Секретона) и отцы Церкви Земной, причем главные пророки, Исая, Езекиил, Даниил и Иеремия, даны крупнее по масштабу, по углам тимпанов. Акт воплощения символизируется богородицей с младенцем, а центром программы выступает вневременный образ самого Христа, окруженного небесным эскортом созерцающих его величие архангелов и серафимов.

Но, раскрывая единство декоративного замысла, К. Манго тем не менее допускает, что непосредственное исполнение мозаик, начатое в 867 г., могло затянуться вплоть до первого десятилетия X в. ¹⁰ Эта временная дистанция и создает, пожалуй, наибольшие трудности для оценки природы и характера выявленной догматической целостности ансамбля. Ибо, с одной стороны, предлагается такая интерпретация символики ансамбля, в которой все ее основные элементы обладают едва ли не идеальной взаимосвязью, а с другой — при атрибуции различных фрагментов прослеживаются следы инициативы разных заказчиков, с их порой весьма несхожими вкусами и взглядами. Но при этом не делается и попытки объяснить, в силу каких же причин или специфических обстоятельств ансамбль все-таки сформировался к началу X в. как единое органическое целое, да и неясным остается, лежал ли вообще в его основе какой-то четкий первоначальный план, не претерпевший существенных искажений в процессе работ. Поиск ведется в прямо противоположном направлении. К. Манго стремится выделить в исполнении мозаик несколько последовательных этапов, связывая, в частности, декорацию апсиды, купола и тимпанов с именем Фотия, а мозаики галерей, казалось бы столь тесно связанные своей теофанической символикой с остальным ансамблем, — с ктиторской инициативой Льва VI (886—912) ¹¹.

Любопытно, что подобная непоследовательность свойственна не только концепции К. Манго. При всех различиях в датировке и атрибуции отдельных фрагментов аналогичные внутренние противоречия очевидны и во взглядах Р. Кормака и Э. Хоокинса ¹². Признавая вслед за К. Манго догматическую целостность программы, эти авторы тем не менее также расчленяют весь процесс создания мозаик на ряд этапов. Первый (мозаика апсиды) и последний (фигуры отцов церкви в нижних регистрах тимпанов) связываются с патронажем Фотия и датируются соответственно годами его первого (858—867) и второго (877—886) патриаршества, тогда как вторая фаза (мозаики Большого Секретона, а под вопросом — и купола

⁹ Kähler H., *Mango C.* Die Hagia Sophia. B., 1967, S. 55—56.

¹⁰ Kähler H., *Mango C.* Op. cit., S. 58; *Mango C. Materials. . .*, p. 97—99.

¹¹ *Mango C. Materials. . .*, p. 98—100.

¹² См. выше, примеч. 5.

с верхними регистрами тимпанов) относится к периоду патриаршества Игнатия (867—877). И хотя известно, какого накала достигала борьба между двумя группировками константинопольского духовенства, возглавлявшимися этими патриархами, исследователи даже не задаются вопросом, почему эта идеологическая конфронтация не наложила никакого отпечатка на тематический состав декоративной программы, в котором, как увидим, политические коллизии эпохи нашли достаточно яркое отражение.

Безусловно, парадоксы такого рода в немалой степени определяются объективными факторами. Коль скоро одинаково гипотетичны смысловая интерпретация, датировка и атрибуция как всего ансамбля, так и отдельных его элементов, твердых исходных данных в распоряжении исследователя, в сущности, почти нет. Перед нами задача со множеством неизвестных, и в поиске приходится опираться на взаимную корреляцию данных качественно различного рода, что требует от ученого особенно строгого контроля по отношению к логической структуре собственных рассуждений. Поэтому естественно предположить, не объясняется ли отмеченная противоречивость конечных результатов недостаточно корректной методикой исследования.

Начнем с концепции К. Манго, которому мы обязаны самой постановкой волнующей нас проблемы. В работах этого выдающегося исследователя несомненно прослеживается стремление оперировать при датировке и атрибуции мозаик качественно независимыми аргументами, развивая параллельно стилистические, палеографические и т. п. наблюдения, в точках пересечения которых и оказываются возможны какие-то содержательные выводы. Но независимость не означает для К. Манго равноценность. Во главу угла помещается сам археологический материал, сохранившиеся фрагменты мозаик, несмотря на крайне скудное их количество, а датировка этих фрагментов первоначально определяется чисто стилистическими соображениями. Для этого привлекается ряд аналогий, ближайшей среди которых выступают миниатюры Парижской рукописи гомилий Григория Назианзина (гр. 510), достаточно уверенно датируемые 880—883 гг.¹³ Особенно очевидно сходство как в стиле, так и в трактовке одеяний между миниатюрами лл. 43 об. и 72, изображающими отцов церкви, и фигурами святоотеческого ряда северного тимпана Св. Софии. На этой основе К. Манго и датирует мозаики второй половиной IX или началом X в.¹⁴

Точно такие же хронологические рамки определяются палеографическими особенностями посвяtitельной надписи в тимпанах¹⁵, и лишь только реконструированное С. Дж. Меркати содержание этой надписи вместе с перекликающимися сообщениями источников позволяет уточнить датировку. В надписи, содержащей, кстати, обороты, близкие литературному стилю Фотия, упоминается какая-то угроза сохранности здания, от которой его удалось спасти благодаря вмешательству императора: «Время угрожало разрушить это неподражаемое творение, но этому помешала наша забота»¹⁶. К. Манго видит здесь намек на землетрясение 869 г., после которого, согласно сообщению Константина Порфирородного, Василий I предпринял реставрационные работы в Св. Софии и украсил

¹³ *Der Nersessian S. The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus.* Paris. Gr. 510. — DOP, 1962, 16, p. 197—228. К. Манго предлагает еще более ограничить хронологические рамки — 880—882 гг., поскольку миниатюры явно были выполнены еще до женитьбы Льва VI на Феофане зимой 882 г. См. об этом: *Mango C., Hawkins E. J. W. The Mosaics of Sophia: the Church Fathers in the North Tympanum.* — DOP, 1972, 26, p. 37; ср.: *Jenkins R. J. H. The Chronological Accuracy of the «Logothete».* — DOP, 1965, 19, p. 101. И. Спатаракис считает, что работа над миниатюрами была начата чуть ранее 880 г., поскольку рукопись предназначалась для сына Василия I Константина, скончавшегося в 879 г. и, таким образом, не дожившего до завершения работы. См.: *Spatharakis I. The Portraits and the Date of the Codex Paris. Gr. 510.* — *Cahiers archéologiques*, 1974, 23, p. 97—105.

¹⁴ *Mango C., Hawkins E. J. W. Op. cit.*, p. 36.

¹⁵ *Mango C. Materials. . .*, p. 65.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64—66.

отреставрированную им западную арку образом богородицы с младенцем на руках, а по сторонам ее поместил фигуры апостолов Петра и Павла¹⁷. Прорисовка такой мозаики обнаруживается в альбомах рисунков Фоссати и В. Зальценберга и локализуется она в обоих случаях действительно на западной подпружной арке. На этой основе К. Манго и датирует эту мозаику 869—870 гг.¹⁸

Поскольку верификации графических материалов, анализу и сопоставлению рисунков разных авторов К. Манго уделяет при этом особое внимание, обеспечивая им тем самым статус независимых данных, на данном этапе рассуждение исследователя остается вполне корректным в формальном плане. Однако уже здесь намечается тенденция опосредованного обращения к иконографии мозаик. Последняя привлекается к анализу, но не более как для развития и подтверждения эпиграфических и источниковедческих наблюдений. Внутренняя проблематика иконографической формулы, по существу, выносится за скобки, теряет самостоятельную познавательную ценность.

Пойдя по этому пути, К. Манго сталкивается с целым рядом серьезных трудностей. Константин Порфирородный упоминает лишь образ богородицы с апостолами. Отсюда приходится заключить, что остальные мозаики выполнялись либо по инициативе патриарха, либо уже не в годы правления Василия I (867—886).

Рассматривая обе возможности, ученый опирается опять-таки на письменные источники. Ко времени, предшествующему захвату власти Василием в сентябре 867 г., К. Манго относит мозаику апсиды и декорацию Большого Секретона. Основанием для этого служит отождествление апсидной мозаики с образом богородицы, описанным в XVII гомилии Фотия, прочитанной весной того же 867 г. с амвона Св. Софии по случаю начала работ по восстановлению живописной декорации храма¹⁹.

Но здесь, несомненно, допускаются натяжки. В тексте речь идет об изображении стоящей богородицы, с любовью взирающей на младенца, которого она держит на руках²⁰. Между тем сохранившаяся мозаика изображает богородицу восседающей на троне с младенцем на коленях, а глаза ее устремлены прямо на зрителя, что и позволило А. Грабару не согласиться с такой идентификацией²¹. Отстаивая свою точку зрения, К. Манго привлек выводы Р. Дженкинса²², показавшего, что особенности языка Фотия в принципе допускают двойственный перевод perfectной формы ὀκίνητος ἕστηκε. Можно читать «стоит недвижно», а можно и «поставлена, утверждена недвижно». В последнем случае эта характеристика могла бы

¹⁷ *Theophanes Continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius Monachus* / Ex rec. I. Bekkeri. Bonnae, 1838, p. 322. Я. Н. Любарский переводит это место иначе, читая «западная апсида» вместо «западная арка». С этим нельзя согласиться. Как убедительно было показано К. Манго, слово ἀψίς в византийских архитектурных экфрасисах обозначает обычно арку, чаще всего подпружную, и практически никогда в интересующий нас период — апсиду. Сохранившиеся рисунки Фоссати и В. Зальценберга, свидетельство Льва Диакона о реставрации западной арки после 986 г. (см. ниже, примеч. 49) и, наконец, сам тот факт, что западной апсиды в Св. Софии попросту не было, лишний раз подтверждают справедливость такого перевода. См.: *Лизачева В. Д., Любарский Я. Н.* Памятники искусства в «Жизнеописании Василия» Константина Багрянородного. — ВВ, 1981, 42, с. 173; ср.: *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire. 312—1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs, 1972, p. 192.

¹⁸ *Mango C. Materials. . .*, pl. 100—101.

¹⁹ *Mango C. Materials. . .*, p. 94—95; *Idem.* Documentary Evidence on the Apse Mosaic of St. Sophia. — ВЗ, 1954, 47, p. 395—402.

²⁰ Приведем несколько характерных фраз (по изданию: Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Φωτίου . . . λόγοι καὶ ὁμιλίαι Ed. S. Aristarches. Constantinople, 1900, vol. II, p. 294—308): 'Ἡμῖν δὲ κατ' ὀφθαλμοὺς ἡ παρθένος τὸν κτίστην ὡς βρέφος ἀγαλοφοροῦσα. . . ἀκίνητος ἕστηκε (p. 306—307). 'Ἡ παρθένος τὸν κτίστην χερσαῖν ὡς βρέφος βασιτάζει (p. 305). . . καὶ γὰρ οἰοεὶ τῇ μὲν στοργῇ τῶν σπλάγγων τὴν ὄψιν πρὸς τὸ τεχθεὶν συμπαθῶς ἐπιστρέφουσα (p. 299).

²¹ *Grabar A.* Op. cit., p. 185, 191.

²² *Jenkins R. J. H.* — In: ВЗ, 1959, 52, p. 107.

относиться и к сидящей фигуре²³. Конечно, при желании ничто не мешает и в остальных деталях описания увидеть не более как риторические клише вместо описания в собственном смысле слова. Но едва ли правомерно, имея в своем распоряжении столь неоднозначный по смыслу текст, целиком на него опираться при датировке и атрибуции мозаики.

К. Манго не смущается этим, как кажется, по той простой причине, что ход его умозаключений имеет здесь примерно тот же характер, как и при обсуждении мозаики западной арки. Ученый вновь отталкивается от эпиграфического материала, на этот раз от надписи, сопровождающей апсидную мозаику, в которой в качестве ктиторов упоминаются «благочестивые правители». К. Манго полагает, что речь идет, следовательно, не об одном, а о двух императорах²⁴, не оговаривая при этом, почему бы, собственно, и не о трех, коль скоро употреблено здесь множественное число, а отнюдь не дуалис; к тому же известно, что с 870 по 886 г. на византийском престоле официально восседали всегда три императора — сам Василий I и двое его сыновей²⁵. Но эту возможность ученый не замечает, ибо именно два монарха, Михаил III и Василий I, фигурируют также и в тексте XVII гомилии, что дополнительно облегчает сопоставление мозаики с этим текстом. Сама гомилия благодаря этому упоминанию Михаила и Василия в качестве соправителей датируется 867 г., что соответственно позволяет тем же временем датировать и мозаику²⁶. Следовательно, на данном этапе уже источник начинает определять интерпретацию эпиграфических и археологических данных, а иконография последних окончательно оттесняется на задний план и, таким образом, принцип независимости исходных данных более исследователем не соблюдается.

Кроме того, в тексте XVII гомилии указывается, что образ богородицы был восстановлен не один, а вместе с образами святых²⁷. Но одновременно Фотий призывает императоров довести до конца реставрационные работы в храме²⁸. О каких святых идет речь, К. Манго определенно судить не решается, но полагает на основе этого свидетельства, что апсидная мозаика была в 867 г. уже не единственным фигуративным изображением в Св. Софии. В частности, 850—860 гг. предлагается датировать мозаики

²³ *Mango C., Hawkins E. J. W. The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. — DOP, 1965, 19, p. 142—45.*

²⁴ *Mango C. Materials. . . , p. 82, 95.*

²⁵ В настоящее время от этой надписи сохранились лишь начальные буквы + ΑCO . . . и конец фразы . . . ΒΕΙΣ ΠΑΛΙΝ. Но еще Е. Антониадис сумел идентифицировать утраченную надпись по этим буквам в одном из дистихов Палатинской антологии (I, 1): ΑΣ Οι πλάνοι καθέλλον, ἐνθάδ' εἰκόνας ἀνακτες ἐστήλωσαν εὖτε ΒΕΙΣ ΠΑΛΙΝ (см.: 'Ἐκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας. Leipzig, 1909, v. 3, p. 26 sq.). Позднее С. Дж. Меркати обнаружил этот дистих и в cod. Marc. gr. 498 под заголовком: 'Ἐτερα στιχα εἰς τὸν μῦθακα τῆς ἁγίας Σοφίας («другие стихи в конхе Св. Софии»); см.: *Mercati S. G. Sulle iscrizioni di Santa Sophia. — Bessarione, 1922, XXVI, p. 204 sq.* Написание слова ἀνακτες в обоих кодексах, а главное, сохранившееся в мозаике окончание предиката (= ΕΙΣ) не оставляют места для сомнений: перед нами обычный плуралис. Конечно, редкость употребления дуалиса, тем более в эпиграфике, ставит под вопрос значение этих данных, но они, безусловно, говорят о равновероятности обеих интерпретаций: речь может идти как о двух, так и о трех императорах. Имея в виду этот последний вариант, следует напомнить, что сначала Василий I короновал вместе с собой своего старшего сына Константина, а затем 6 января 870 г. был коронован и Лев (*Mansi, XVI, 143*). После смерти Константина 3 сентября 879 г. (см.: *Halkin F. Trois dates historiques précisées grâce au Synaxaire. — Byz., 1954, XXIV, p. 14—17*) до ноября того же года старшего брата заменил девятилетний Александр, упоминаемый в качестве младшего императора в актах Собора 879—880 гг. (*Mansi, XVII, 393 B sq.*).

²⁶ *Mango C. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge, Mass., 1958, p. 283—285.* По мнению А. Грабара (*L'Iconoclasmе, p. 189*), надпись могла иметь в виду Михаила III и Феодору (847—856).

²⁷ . . . τῆς μητρικῆς εἰκόνας ἀπ' αὐτῶν τῆς λήτης τῶν πύθμενων ἀνισταμένης, καὶ συναπιστώσης ἐαυτῇ τὰ τῶν ἁγίων μορφώματα. (Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Φωτίου . . . λόγοι καὶ ὁμιλίαι, II, p. 304).

²⁸ . . . καὶ τὰ ὀπόλοιπα τοῦ νεῶ τοῖς ἱεροῖς μορφώμασι καθιερώσει (*ibid.*, p. 307).

Большого Секретона, в изобилии содержащие образы святых ²⁹. Р. Кормак и Э. Хоокинс понимают это место противоположным образом, усматривая здесь подтверждение того, что восстановление фигуративных образов в храме было только начато в этот момент, а у Фотия, возможно, уже имелся какой-то общий замысел всего ансамбля ³⁰. Последний тезис, конечно, едва ли подкрепляет гипотезу этих авторов о патронаже Игнатия по отношению к подавляющему большинству мозаик.

Подобные разночтения лишней раз показывают неоднозначность, а следовательно, и ненадежность привлекаемого для датировки источника, который явно не предполагает твердой прямой связи с сохранившейся до наших дней мозаикой. Можно указать, например, что, поскольку текст XVII гомилии не уточняет местонахождение образа богородицы, вполне допустимо связывать его с мозаикой западной арки, изображавшей богородицу примерно в том виде, как это описывается в гомилии. Здесь она действительно держит младенца на руках, а рядом с ней помещаются фигуры избранных святых, апостолов Петра и Павла, которые, возможно, и упоминаются в гомилии. Коль скоро западная арка была разрушена землетрясением 869 г. и затем отреставрирована Василием I, нельзя исключать, что восстановлена на своем прежнем месте была и мозаика, первоначальное исполнение которой гомилия позволяет датировать 867 г. Впрочем, мы не настаиваем на такой интерпретации, а лишь показываем одну из возможностей более естественного хода умозаключений, учитывающего характеристики иконографического материала. Возможны, безусловно, и другие варианты.

Что же касается остальных мозаик наоса, то их датировка и атрибуция оказываются еще более проблематичными в рамках обсуждаемого подхода. С одной стороны, со стилистической точки зрения мозаики нижних регистров тимпанов образуют достаточно однородную группу, перекликающуюся с миниатюрами Paris. gr. 510, и имеют безусловный *terminus post quem*, поскольку изображенный здесь патриарх Игнатий умер в 877 г., а канонизирован был именно в годы второго патриаршества Фотия ³¹. Но, с другой стороны, К. Манго находит нужным и отодвигать возможный верхний предел их датировки вплоть до 910-х годов, обосновывая это довольно-таки искусственным образом.

Так, например, ставится под сомнение, что с ведома и согласия Фотия фигура патриарха Игнатия, его непримиримого соперника, могла быть помещена в одном ряду с признанными столпами православия. Здесь допускается инициатива патриарха Евфимия (905—912), особенно глубоко чтившего память Игнатия ³². Но вместе с тем К. Манго не может не признать, что размещение рядом друг с другом в мозаиках святительского чина фигур патриархов Игнатия и Мефодия, возглавлявших противоположные церковные партии, вероятно, было призвано провозглашать преодоление схизмы, расколовшей в середине IX в. константинопольскую церковь, и в таком случае вполне соответствовало бы той политической линии, которой придерживался Фотий в годы своего второго патриаршества ³³.

Аналогичная непоследовательность имеет место и при атрибуции фигуры Григория Просветителя в том же регистре. В принципе вслед за С. Дер-Нерсессян ³⁴ К. Манго соглашается связывать эту мозаику

²⁹ *Mango C. The Homilies of Photius*, p. 284; *Mango C.*, *Hawkins E. J. W. The Mosaics*. . . , p. 35—36.

³⁰ *Hawkins E. J. W.*, *Cormack R. Op. cit.*, p. 238—39; *Cormack R. The Painting after Iconoclasm*. — «Iconoclasm»/ Ed. A. Bryer and J. Herrin. Birmingham, 1977, p. 149.

³¹ *Dvornik F. The Patriarch Photius in the Light of Recent Research*. — In: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*. München, 1958, p. 55, n. 189.

³² *Mango C. Materials*. . . , p. 57; *Mango C.*, *Hawkins E. J. W. The Mosaics*. . . , p. 39.

³³ *Mango C.*, *Hawkins E. J. W. The Mosaics*. . . , p. 38; cp.: *Dvornik F. Op. cit.*

³⁴ *Der Nersessian S. Les portraits de Grégoire l'illuminateur dans l'art byzantin*. — *Byz.*, 1967, 36.

с патронажем Фотия³⁵. Для этого привлекаются выводы Н. Адонца, заключившего на основе сообщения Никиты Пафлагонского, что Григорий был канонизирован по личной инициативе Фотия³⁶. Согласно этому сообщению, Фотий, находясь в изгнании, с целью вернуть себе расположение Василия I составил его фиктивную генеалогию, возводившую происхождение Македонской династии к армянскому царю Тиридату, из рода Аршакидов, в период правления которого Григорий и распространял христианство среди армян. Внуку Григория Исааку было видение, предсказавшее царствование Василия I и возвестившее возрождение как самой аршакидской державы, так и независимого статуса армянской церкви одним из потомков Григория. По мнению Н. Адонца, Фотий, будучи сам наполовину армянином, мог иметь в виду здесь самого себя, что и делало актуальной канонизацию и культ Григория. Но К. Манго считает возможным относить мозаику и к 888 г., когда аршакидское происхождение династии вновь затрагивается Львом VI в *Oratio funeralis*, посвященной Василию Македонянину³⁷.

Независимо от того, реалистичен ли взгляд Н. Адонца, очевидна непоследовательность рассуждений самого К. Манго, поскольку связь фигуры Григория с аршакидской темой сначала имеет связующим звеном личность Фотия, а затем вдруг начинает трактоваться как прямая и непосредственная. Тем более, коль скоро ученый принимает выводы С. Дер-Нерсессян, показавшей, что если рассматривать в целом весь состав святительского чина, то ближайшая литературная параллель для него обнаруживается опять-таки в письменном наследии Фотия, в его письме к толликосу Захарии, где перечисляются наиболее почитаемые патриархом святители³⁸. Из их числа мы находим в Св. Софии Кирилла и Афанасия Александрийских, Иоанна Златоуста, Григория Чудотворца, Василия Великого, Григория Назианзина, Дионисия Ареопагита и Николая Мирликийского. Нет лишь Епифания, Юстина, Ириней, Амвросия, Прокла, а также Григория Нисского, фигура которого, впрочем, могла помещаться в крайней восточной нише южного тимпана, где уже при Фоссати мозаика была полностью разрушена³⁹. Вместо них и обнаруживаются в тимпанах фигуры патриархов Игнатия и Мефодия и святителей Игнатия Богоносца, Анфимия Никомидийского и Григория Армянина, последний из которых, кстати, также фигурирует в списке Фотия.

Если появление Игнатия Богоносца вполне объяснимо его высоким положением в иерархии святых восточной церкви, то остальные персонажи, не имевшие, кстати, в отличие от других представленных здесь святых своих *supra* в Св. Софии, представляются достаточно неожиданными в подобном окружении. И если включение в этот ряд Григория Просветителя, Игнатия и Мефодия может быть отнесено к инициативе Фотия, то за апологетикой Анфимия могла стоять фигура видного сторонника Фотия Георгия Хартофилакса⁴⁰. Казалось бы, круг замыкается. Более того, в пользу патронажа Фотия говорит и еще одна уникальная особенность святоотеческого ряда: в отличие от других византийских церквей в Св. Софии не обнаруживается ни одного изображения римских первосвященников. В эту эпоху мы явно не найдем в Константинополе политического деятеля достаточно высокого ранга, чтобы выступать заказчиком наших мозаик, который придерживался бы в своей деятельности столь радикальной антипапской линии, какая была характерна для Фотия.

Следует напомнить в связи с этим, что удаление Фотия с патриаршего престола оба раза, в 867 и 886 гг., использовалось императорским двором

³⁵ *Mango C. Materials. . .*, p. 56; *Mango C., Hawkins E. J. W. The Mosaics. . .*, p. 38.

³⁶ PG, 105, col. 565; *Adontz N. G. L'âge et l'origine de Basile I. — Byz.*, 1934, 9, p. 246 sqq.

³⁷ *Mango C., Hawkins E. J. W. The Mosaics. . .*, p. 39.

³⁸ *Der Nersessian S. Les portraits. . .* Издание письма Захарии см.: ППС, 1892, 31, с. 227—245.

³⁹ *Mango C., Hawkins E. J. W. The Mosaics. . .*, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

для восстановления дружественных отношений с Римом. Постоянно искала опоры в папской курии и монашеская партия Игнатия⁴¹. Следовательно, и логика от противного делает вывод о патрональной инициативе Фотия в отношении мозаик святительского чина практически единственно возможным для нас. А если вспомнить также, что обострение отношений с Римом в 860—70-х годах сопровождалось интенсивной дипломатической деятельностью Фотия, направленной на консолидацию восточных церквей⁴², в русле которой особое значение не могло не придаваться и армяно-византийским связям, то на этом историческом фоне состав святительского чина Св. Софии получает вполне определенный смысл.

Каковы же мотивы, побуждающие К. Манго привлекать столь искусственные аргументы для более поздней датировки этих мозаик? Нам кажется вероятными две основные причины.

Первая состоит в том, что год смерти Игнатия определяет *terminus post quem* лишь для нижнего регистра тимпанов, поскольку мозаики обычно выполнялись сверху вниз, начиная с купола. Следовательно, остальные мозаики наоса могут датироваться и более ранним временем в интервале того десятилетия, которое отделяет XVII гомилию Фотия от кончины Игнатия. Именно такой вариант предлагают Р. Кормак и Э. Хокинс. Но возможен и другой, к которому, кажется, и склоняется К. Манго: более поздняя датировка святительского чина в определенной мере облегчает аналогичный хронологический сдвиг и для остальной декорации наоса, позволяя отнести ее к периоду второго патриаршества Фотия.

Здесь вновь привлекается текст реконструированной С. Дж. Меркати посвященной надписи Св. Софии, в которой содержится фраза, раскрывающая, по мнению ученого, характер иконографии купольной мозаики храма: «Ты восседаешь, как на троне, на своде, начертанном Твоей рукой»⁴³. К. Манго полагает, что Христос был представлен восседающим на радуге, символизирующей небесный свод, по схеме, широко распространенной в христианской иконографии⁴⁴. Р. Кормак и Э. Хокинс справедливо отметили, что ближайшую аналогию в этом случае представила бы купольная мозаика Св. Софии в Фессалониках, исполненная в 880—885 гг. мастерами, прошедшими обучение в Константинополе⁴⁵. И это, конечно, конечный серьезный аргумент.

Но К. Манго по принятой им схеме опирается на чисто литературную параллель в X гомилии Фотия, в которой описываются мозаики церкви Богородицы Фарос, исполненные под патронажем патриарха в 864 г.⁴⁶ Утверждается, что текст гомилии позволяет и здесь предполагать сходную иконографию купола. К такому выводу исследователя подталкивают и аналогичный акцент на царственности облика Христа, и словосочетание *ἀνδρείκελος εἰκὼν μορφῆν, φέρουσα τοῦ Χριστοῦ πολυανθέσι*, которое, по мнению исследователя, скорее могло бы относиться к полнофигурному изображению (*sic!*), нежели к поясному⁴⁷. Оставляя на совести автора смелость перевода или интерпретации, подчеркнем лишь результат: несамостоя-

⁴¹ Прямые свидетельства этому обнаруживаются в послании Василия I папе Адриану и в письме нового лидера игнатиян Стилиана папе Стефану: См.: *Иванцов-Платонов А. М. К исследованиям о Фотии*. СПб., 1892, с. 6—11, 66—67.

⁴² Главным документом здесь выступает знаменитое Окружное послание Фотия восточным патриархам (867 г.), в котором Фотий одновременно требует всеобщей ратификации VII Вселенского собора и низложения папы Николая. См.: *Ἐπιστολαὶ Φωτίου* / Ed. L. Baletta. L., 1868, p. 180—181.

⁴³ *Mercati S. G. Op. cit.*, p. 206 sqq., s. IV.

⁴⁴ *Mango C. Materials.* . . , p. 87.

⁴⁵ *Hawkins E. J. W., Cormack R. Op. cit.*, p. 238.

⁴⁶ *Mango C. The Homilies of Photius*, p. 180; *Jenkins R. J. H., Mango C. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*. — DOP, 1956, 9—10, p. 132 sq.

⁴⁷ А. Грабар же, наоборот, склонен предполагать в этом «мужественном образе Христа» иконографическую схему поясного Пятократора. См.: *Grabar A. L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens*. — In: *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*. P., 1968. v. I, p. 157

тельную, подчиненную роль в рассуждении теперь играет не только иконография, но и текст источника, коль скоро в нем читается то, чего в действительности в нем нет и что лишь хочется увидеть исследователю по аналогии с посвятителной надписью Св. Софии. Если ранее понимание смысла апсидной надписи попало в зависимость от содержания XVII гомилии Фотия, то теперь наблюдается обратное. И в обоих случаях иконография трактуется как величина производная по отношению к источнику или эпиграфическому материалу. Методика тем более спорная, что содержание посвятителной надписи в тимпанах также, в свою очередь, не более как результат реконструкции С. Дж. Меркати, а интерпретация приведенной фразы остается всецело гипотетической.

И однако эта путаная и весьма искусственная аргументация позволяет К. Манго игнорировать им же самим привлекаемое свидетельство Никифора Григоры, из которого видно, что по крайней мере в его эпоху купол Св. Софии украшал поясной образ Пантократора⁴⁸. Делается третье произвольное допущение: на протяжении IX—XIV вв. купольная мозаика могла неоднократно реставрироваться и изменить свою первоначальную иконографию. Само по себе это вполне вероятно, но еще не может служить аргументом для реконструкции первоначальной иконографии в том или ином определенном виде. Тем более, что, по свидетельству Льва Дякона⁴⁹, при самой ранней реставрации, предпринятой Василием II после того, как обрушились подпружные арки и часть главного купола в 989 г., старую иконографию постарались сохранить. Это подтверждается рисунками Фоссати и В. Зальценберга, поскольку богородица на западной арке представлена здесь именно в той иконографической редакции⁵⁰, которая засвидетельствована как характерная для IX в. патриаршей печатью Фотия: это Богоматерь-Никопея в медальоне⁵¹. Следовательно, нет причин отвергать возможность повторения старой иконографии в конце X в. и применительно к купольной мозаике Св. Софии. И если в середине XI в. поясной Пантократор в куполе становится иконографической формулой, уже широко распространенной в византийском мире, можно ли, учитывая все эти обстоятельства, отрицать изначальное существование поясного образа Христа в куполе Св. Софии? Напрашивается отсюда и другой вопрос: зачем понадобились исследователю столь произвольные построения?

Пытаясь на него ответить, мы наталкиваемся и на вторую вероятную причину непоследовательности К. Манго в датировке мозаик святительского чина. Дело в том, что в поясной редакции образ Христа в медальоне был помещен на восточном своде южной галереи, судя по рисункам К. Луса и Фоссати⁵². По мнению исследователя, поясная схема — это дериват полнофигурной, появляющийся в византийской иконографии лишь к концу IX в. Поэтому и оказывается целесообразным, с одной стороны, отнести к тому же времени святительский чин тимпанов как завершающий этап декорации наоса, а с другой — противопоставить мозаике южной галереи такую иконографию главного купола, которая отвечала бы более ранней его датировке, соответствующей последовательности работ мозаичистов. Причем свидетельством того, что поясная редакция Пантократора выступает приметой конца IX—начала X в., для К. Манго является текст XXXIV проповеди Льва VI, где, описывая купольную мозаику церкви Стилиана Заутцы (не ранее 890 г.), автор специально останавливается на объяснении причин, побудивших художника опустить в изображении

⁴⁸ *Mango C. Materials. . .*, p. 87—88.

⁴⁹ *Leonis diaconi Caloënsis historiae libri decem. . .*/E rec. C. B. Hasi. Bonnae, 1828, p. 176. К. Манго вполне учитывает, казалось бы, это свидетельство и даже привлекает еще ряд источников в его подтверждение. См.: *Mango C. Materials. . .*, p. 88.

⁵⁰ *Mango C. Materials. . .*, pl. 100—101.

⁵¹ Grabar A. L'Iconoclasme, fig. 58.

⁵² *Mango C. Materials. . .*, pl. 22—24.

нижнюю часть тела Спасителя⁵³. Если бы эта схема не обладала новизной, полагает ученый, такое объяснение было бы излишним⁵⁴.

Тем самым вновь иконографическая проблематика попадает в зависимость от текста источника. Несомненный факт более раннего появления обсуждаемой иконографической формулы в византийском искусстве⁵⁵ заслоняется предполагаемыми мотивами литературной инициативы Льва VI. Но и текст фигурирует не в собственном своем значении, так как «свидетельство» его актуально для К. Манго, как кажется, лишь постольку, поскольку чисто археологические соображения побуждают ученого датировать мозаики галерей, в том числе и образ Пантократора в южном катихумении, концом IX—началом X в. В пользу такой датировки свидетельствует прежде всего то обстоятельство, что на портрете императора Александра в северной галерее последний представлен бороватым мужем достаточно зрелого возраста, а родился он в 870 г.; следовательно, мозаика не могла быть выполнена ранее 895 г.⁵⁶ Находясь под впечатлением вещественной осязаемости этой детали (благо мозаика сохранилась), исследователь скорее готов оторвать декорацию галерей от остального ансамбля, игнорируя им же самим выявленную целостность декоративной программы, чем допустить, что именно портрет Александра явился более поздней вставкой.

Поверить в это ученому мешает опять-таки узко археологическая трактовка проблемы, поскольку вывод об одновременном исполнении всех мозаик галерей делается лишь на том основании, что рядом с портретом Александра, на нижней плоскости арки, соединяющей между собой две секции центрального пролета северной галереи, использован «зонтичный» орнамент точно такого же типа, какой обнаруживается и на арках южной галереи, на сводах которой помещаются образы Пантократора и Пятидесятницы⁵⁷.

А между тем К. Манго сам отмечает⁵⁸, что в мозаиках Св. Софии прослеживается сознательное культивирование одних и тех же орнаментальных форм на протяжении целых столетий. В нашем же случае речь идет о двух-трех десятилетиях, и, хотя зонтичный орнамент является для IX в. новым мотивом, не обнаруживающимся в слое VI в., вполне вероятно, что и он, появившись однажды во второй половине IX в., мог затем неоднократно воспроизводиться, в том числе и рядом с портретом Александра в северной галерее. Не сам по себе декоративный мотив, а лишь стилистические особенности его воспроизведения могут использоваться в Св. Софии для датировки различных фрагментов. А с этой точки зрения орнаментальные мозаики исследованы здесь еще не достаточно, чтобы позволить выделить в постиконоборческом слое несколько отдельных фаз⁵⁹. Следовательно, вывод об одновременном исполнении всех без исключения мозаик галерей явно бездоказателен.

И наоборот, в пользу более позднего включения в декорацию портрета Александра может свидетельствовать маргинальный характер его местоположения в ансамбле. Он помещен на боковой грани пилястра в самом углу стены, разделяющей пополам центральный пролет северной галереи:

⁵³ *Λέωντος τοῦ Σοφοῦ πανηγυρικοὶ λόγοι* / Ed. Akakios. Athens, 1868, p. 275—76.

⁵⁴ *Mango C. Materials. . .*, p. 33—35.

⁵⁵ Бюст Христа в медальоне очень часто встречается в миниатюрах псалтирей с маргинальными иллюстрациями, датированных обычно 840—860 гг. В монументальном искусстве ближайшим прецедентом выступает мозаика свода капеллы Сан-Дзено в римской церкви Санта-Прасседе (817—824), иконография которой имеет византийские истоки, непосредственно связанные с определениями УП Вселенского собора 787 г. См.: *Brenk B. Zum Bildprogramm der Zenokapelle in Rom. — Archivio Español de Arqueologia*, 1972—1974, 45—47, p. 213—21.

⁵⁶ *Kähler H., Mango C. Op. cit.*, S. 57.

⁵⁷ *Mango C. Materials. . .*, pl. 22, 29, 53.

⁵⁸ *Mango C., Hawkins E. J. W. The Apse Mosaics. . .*, p. 113 sqq.

⁵⁹ *Mango C., Hawkins E. J. W. The Mosaics. . .*, p. 36.

место случайное и чрезвычайно неудачное для обзора ⁶⁰. Но если нет причин отрицать возможность одновременной датировки этого портрета и остальных мозаик галерей, то нет причин и отрывать последние от мозаик наоса храма.

Можно заключить, таким образом, что и в этом случае, как и в ряде предыдущих, примат археологического факта мешает исследователю сохранить логическую независимость аргументации и самих привлекаемых данных. А в целом кажется весьма вероятным, что практически — вольно или невольно — во главу угла при датировке всех мозаик, за исключением апсидной, помещается более или менее твердая датировка портрета Александра, от которой и попадает в прямую или опосредованную зависимость исследование едва ли не всего ансамбля.

Между тем, выявляя общий догматический замысел декоративной программы, К. Манго даже не касается вопросов его текстуальной верификации по письменным источникам эпохи и полностью отвлекается от наличных эпиграфических и археологических данных, всецело опираясь как раз на собственно иконографический состав ансамбля, охватывая его в достаточно полном объеме. Следовательно, противоречивость результатов, выделение нескольких этапов в создании догматически исключительно целостного ансамбля естественным образом вытекает из внутренней неоднородности методики исследования: анализ целого и его частей осуществляется посредством взаимоисключающих или по крайней мере несовместимых логических процедур.

Впрочем, иконография в ее собственном значении еще один раз привлекает внимание исследователя. Речь вновь заходит о мозаиках южной галереи, в которых обнаруживается интереснейшая особенность: они были развернуты не на запад, навстречу входящему в храм, как обычно было принято, а на восток. К. Манго объясняет это тем, что, согласно Книге церемоний Константина Порфирородного, императоры во время богомольных выходов в Св. Софию трижды, т. е. в трех обрядах, проходили по южной галерее из ее восточного угла в западный и ни разу наоборот ⁶¹. Следовательно, навстречу императорским процессиям и развернуты мозаики, что свидетельствует о преднамеренном приспособлении декорации к отправлению этих обрядов. И хотя это означает, что декоративное единство мозаик южной галереи приобретает также и функциональный характер, сделанное наблюдение не играет никакой роли у К. Манго при атрибуции и датировке мозаик, оставаясь, в сущности, инородным телом в общем контексте рассуждений исследователя. Чисто археологическая трактовка проблемы вновь как бы отторгает от своей ткани иконографический материал.

* * *

Сходные методологические ошибки еще более очевидны в исследовании Р. Кормака и Э. Хоокинса. Эти авторы, как уже говорилось, признавая в принципе догматическую целостность ансамбля, отрывают от нее декорацию Большого Секретона, которая связывается с патронажем патриарха Игнатия. Основанием для такой датировки выступает в первую очередь стилистический анализ уцелевших в этом помещении фрагментов,

⁶⁰ К. Манго объясняет это тем, что мозаика была исполнена в 895—912 гг., когда Александр носил еще титул младшего императора при своем старшем брате Льве VI. Но прямо противоположное и значительно более убедительное толкование предлагает Н. Икономидис, который относит портрет именно к годам суверенитета Александра (912—913), а такое более чем скромное его местоположение объясняет беспределенностью в эту эпоху самой идеи поместить портрет живого монарха на стене Св. Софии. Экстравагантность замысла благодаря этому могла в известной мере компенсироваться. Портрет Льва VI в нартексе храма ученый датирует 913—920 гг. и оценивает как следующий шаг в развитии той же инициативы, хотя и имеющий в данном случае совершенно другой смысл. См.: *Oikonomides N. Leo VI and the Narthex Mosaic of St. Sophia.* — DOP, 1976, 30.

⁶¹ *Mango C. Materials.* . . , p. 37—38.

хотя внутренняя логика этого анализа едва ли может показаться убедительной. За точку отсчета принимается датировка апсидной мозаики 867 г. От нее к мозаикам салоникской Св. Софии (880—885) проводится единая линия стилистической эволюции, вдоль которой и выстраиваются остальные сохранившиеся фрагменты. Почему здесь непременно должен наблюдаться единый последовательный ряд стилистических трансформаций, не объясняется, но указывается, что мозаики святительского чина ближе по стилю к салоникским, а мозаики Большого Секретона удаляются от них. И хотя близость последних к апсидной мозаике более чем под вопросом (так же, впрочем, как и близость святительского чина к салоникским мозаикам), делается вывод, что святительский чин следует датировать концом 870 — началом 880-х годов, а декорацию Большого Секретона — предыдущим десятилетием ⁶².

Но если гипотетична, как мы помним, датировка самого апсидного образа Св. Софии, эта схема не только сомнительна, но и вовсе неправомерна. Коль скоро внутри совокупности стилистических данных нет реальной точки отсчета, бессмысленна попытка рассматривать эту совокупность как единый последовательный ряд. Ряд в рассуждениях исследователей превращается в порочный круг. И однако выводы, полученные столь ненадежным образом, авторы кладут в основу своего исследования, во многом очень интересного, но страдающего всеми пороками уже знакомого нам метода. Иконография мозаик привлекается, в сущности, лишь для подтверждения датировки, полученной стилистическим анализом, а дополнительным средством подобной подтасовки иконографических данных выступает произвольно толкуемый текст источника.

Так, рассматривая декорацию Большого Секретона, Р. Кормак и Э. Хокинс ⁶³, с одной стороны, принимают интерпретацию К. Уолтера ⁶⁴, согласно которой здесь представлена иерархия созерцающих Христа свидетелей его величия, начиная с богородицы и Предтечи в Деисусе, включая апостолов, пророков и мучеников и кончая патриархами-иконопочитателями, созерцавшими бога посредством святых икон. Но, с другой стороны, элементы антииконоборческой полемики, содержащиеся в этой иконографической схеме, авторы трактуют как новый аргумент в пользу предлагаемой ими датировки мозаик, поскольку проблематика иконоборческих споров в годы второго патриаршества Фотия, по их мнению, уже утратила свою актуальность. Подкрепляется этот тезис тем, что Арефа ок. 879 г. проявляет к этой теме уже чисто академический интерес ⁶⁵, тогда как созданный Игнатием в 869—870 гг. антифотиев Собор еще уделяет этим вопросам специальное внимание ⁶⁶.

Неубедительность подобных доводов очевидна. И дело не только в том, что позиция Арефы произвольным образом привлекается для характеристики деятельности Фотия. Важнее другое. С ног на голову ставится вообще все, что нам известно о борьбе с остатками иконоборческой ереси после 843 г. Именно Фотий возглавлял эту борьбу как в политическом, так и в собственно догматическом плане, добиваясь всеобщей ратификации VII Вселенского собора, впервые осудившего иконоборчество. С этой целью был созван Фотием Собор 861 г., на этом же настаивал он и в своем Окружном послании восточным патриархам в 867 г.; наконец, на Соборе 879—880 гг. Фотий добивается своего: решения VII Вселенского собора признаются представителями всех церквей, в том числе и папским Римом ⁶⁷. Что же касается Игнатия, то о его заслугах в ут-

⁶² *Hawkins E. J. W., Cormack R.* Op. cit., p. 237—240.

⁶³ *Hawkins E. J. W., Cormack R.* Op. cit., p. 244.

⁶⁴ *Walter Ch.* Two Notes on the Deesis. — REB, 1968, 26, p. 329—30.

⁶⁵ *Hawkins E. J. W., Cormack R.* Op. cit., p. 236.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 236, 244.

⁶⁷ *Иванцов-Платонов А. М.* Указ. соч., с. 21, 24—27; ср.: *Dvornik F.* The Photian Schism, Cambridge, Mass., 1948, p. 190 sqq.; *Idem.* The Patriarch Photius and Iconoclasm. — DOP, 1953, 7, p. 92 sqq.; *Mango C.* Photius and the Liquidation of Iconoclasm. — In: *Iconoclasm*/ Ed. A. Bryer and Herrin, p. 133—140.

верждении почитания икон ни словом не упоминает даже такой его апологет, как Никита Пафлагонский. Более того, существует мнение, что в годы своего первого патриаршества (847—858) Игнатий мог поддерживать иконоборцев⁶⁸. Лишь в одном-единственном позднем источнике находим мы упоминание о том, что заботами Игнатия была восстановлена живописная декорация в церкви монастыря св. Сергия и Вакха⁶⁹. Но современники об этом молчат. А Фотий, находясь в изгнании в годы второго патриаршества Игнатия, сетует в одном из своих писем Григорию Сиракузскому как раз на то, что «забвение и разрушение церквей вместо прежнего их украшения преобладает теперь в государстве ромеев»⁷⁰. Все это вместе делает выводы Р. Кормака и Э. Хоокинса совершенно неприемлемыми.

Но исследователей не смущает исторический фон. Для подкрепления своей атрибуции и датировки они привлекают текст III канона антифотиева собора и пытаются доказать, что именно к его определениям восходит иконография мозаик⁷¹.

Здесь выделяются два пункта. Во-первых, именно в этом каноне культ икон впервые обосновывается, помимо прочих аргументов, также и необходимостью знать бога и святых в лицо, чтобы суметь опознать их на Страшном суде. Но если авторы полагают, что тема Страшного суда находит себе отклик в Деисусе на северной стене Большого Секретона, то, следовательно, они не полностью принимают интерпретацию К. Уолтера, хотя и не оговаривают этого. Кроме того, игнорируется тот факт, что Деисус в Св. Софии своим ближайшим собственно иконографическим прецедентом имеет мозаику той же тематики в капелле Сан-Дзено в римской церкви Санта-Прасседе (817—824), которая явно не может иметь никакой связи с антифотиевым собором. Таким образом, вновь литературная параллель заслоняет внутреннюю проблематику иконографического материала.

Во-вторых, авторы утверждают, что в III каноне впервые публикуется перечень рекомендуемых для изображения в церквях основных категорий святых, а именно апостолов, мучеников и патриархов, точно соответствующий составу декорации Большого Секретона. Это просто ошибка. Ибо, с одной стороны, буквально та же самая спецификация образов обнаруживается в мозаиках церкви Богородицы Фарос, описанных Фотием еще в 864 г.⁷² А с другой стороны, этот принцип восходит к постановлениям VII Вселенского собора, борьба за ратификацию которого выступала краеугольным камнем церковно-политического курса Фотия на протяжении почти всей его жизни. Общим для всех трех источников оказывается и то обстоятельство, что перечень рекомендуемых категорий святых помещается внутри более широкой и притом иерархически упорядоченной последовательности, началом которой служат образы Христа и богородицы. Особенно любопытно при этом определение, прозвучавшее на первом заседании VII Собора и утверждающее необходи-

⁶⁸ *Karlin-Hayter R. Gregory of Syracuse, Ignatios and Photius. — In: Iconoclasm/ Ed. A. Bryer and Herrin, p. 142.*

⁶⁹ *Georgius Cedrenus Ioannis Scylitzae ope/ Ab I. Bekkero suppletus et emendatus. Bonnae, 1839, II, p. 238.*

⁷⁰ "Ἐπιστολαὶ Φωτίου", p. 423. Перекликается с этим пассажем Фотия и текст канона пятого заседания созванного Игнатием антифотиева Собора 869—870 гг., согласно которому те, кого анафематствовал собор, т. е. фотияне, теряли право писать святые образы. Те же, кто приглашал этих людей в церкви для работ, лишались своего сана, будучи священниками, или отстранялись от причастия, если они были мирянами. Поскольку накануне, в годы первого патриаршества Фотия, художественная жизнь столицы, как полагают К. Манго и Ф. Дворник, была теснейшим образом связана с патриархом и его ближайшим окружением, нетрудно догадаться о вероятных последствиях этой инвективы, на которые, быть может, и проливает некоторый свет приведенный отрывок из письма Фотия (Акты Собора 869—870 гг. см.: *Mansi, XVI, 397 sq.*).

⁷¹ *Hawkins E. J. W., Cormack R. Op. cit., p. 238—39.*

⁷² Χορός δὲ μαρτύρων καὶ ἀποστόλων, καὶ δὴ καὶ προφητῶν καὶ πατριάρχων (ed. Aristarches, II, p. 435).

мость украшать церкви «священными образами деяний царя нашего Иисуса Христа, ставшего человеком для нашего спасения, пречистой нашей госпожи пресвятой Богородицы, богоподобных ангелов, святых апостолов, пророков и мучеников и всех святых»⁷³. Последние конкретизируются в другом фрагменте тех же канонов как «отцы и аскеты»⁷⁴.

Это наблюдение позволяет сделать два важных вывода. Во-первых, нетрудно увидеть, что как описанные Фотием мозаики церкви Фарос, так и декоративная программа наоса Св. Софии своей иерархической организацией непосредственно следуют столь ценным для патриарха определениям VII Собора. В обоих случаях иерархия разворачивается от купольного образа Христа и богородицы в апсиде к помещенному на склонах купола (Фарос) или в верхнем регистре тимпанов (Св. София) ангельскому кортежу, а затем уже следуют, опять-таки в иерархической последовательности, перечисленные канонам различные категории святых. Та же логика, в сущности, прослеживается и в декорации Большого Секретона с той лишь разницей, что здесь иерархия развернута по горизонтали, с севера на юг, начиная от Деисуса. И, как убедительно было показано Б. Бренком, точно такую же иерархическую структуру имеет ансамбль римской капеллы Сан-Дзено, непосредственно воплотивший дух и букву соборных определений 787 г. и предвосхитивший в этом смысле константинопольские ансамбли второй половины IX в.⁷⁵ Что же касается нижнего члена иерархии, то, если в церкви Фарос и в Большом Секретоне им выступают патриархи, в нефе Св. Софии рядом с двумя патриархами были представлены двенадцать отцов церкви в прямом соответствии с актами VII Собора. Суммируя все сказанное, можно заключить, что корреляция программы Большого Секретона с III канонам антифотиевого собора на фоне привлеченных собственно иконографических аналогий не только не свидетельствует о его активной роли здесь, но и явно уступает место более впечатляющей параллели с канонами 787 г. Аналогия с римскими мозаиками лишь подкрепляет этот вывод, позволяющий возвести к одному общему источнику антииконоборческую направленность декоративной программы и ее иерархическую упорядоченность.

Во-вторых, особую ценность приобретает и тот факт, что мозаики Св. Софии уже в третий раз вовлекаются в связь с декоративной программой Сан-Дзено, ранее предоставившей аналогии для иконографии Пантократора и Деисуса. Едва ли это совпадение случайно, тем более если учитывать, что мотив моленного заступничества в Деисусе также получает себе параллель в приведенном фрагменте канонов VII Собора, хотя, разумеется, и в имплицитной форме, в виде напоминания о сотериологической миссии воплощения. Таким образом, и в этом отношении нет необходимости предполагать влияние III канона антифотиева Собора, коль скоро и здесь определяющую роль могли сыграть постановления 787 г., в пользу чего свидетельствует присутствие Деисуса в римском ансамбле. Следовательно, аналогии между константинопольскими и римскими мозаиками оказываются значимы как сами по себе, так и для выявления их общего догматического источника. И очевидным это становится при условии корректной логики анализа, опирающегося на собственную проблематику иконографического материала в поисках его текстуальных параллелей.

К сожалению, Р. Кормак и Э. Хокинс придерживаются прямо противоположной методике и только в тех случаях, когда авторы от нее отступают и обращаются к независимому анализу иконографических характеристик мозаик, их поиск приносит, наконец, реальные результаты.

Самым ценным среди них представляется привлечение для интерпретации иконографических данных текста Синодика православия, рекомендо-

⁷³ *Mansi*, XII, 1010.

⁷⁴ *Ibid.*, 1014.

⁷⁵ *Brenk B.* *Op. cit.*, S. 220.

довавшего два основных типа священных изображений — либо в виде иллюстраций ветхозаветных и новозаветных откровений и видений, либо в виде различных образов богородицы, «явившейся инструментом» воплощения Сына ⁷⁶. В определенной мере, если рассматривать Деисус как очередной иконографический вариант теофании, декорация Большого Секретона, конечно, отвечает этим принципам. Но авторы не замечают, что значительно с большим успехом рекомендации Синодика находят себе применение в масштабах всего ансамбля в целом. Причем ветхозаветная теофания в куполе и новозаветные теофании на сводах галерей вместе с символизирующими воплощение образами богородицы в апсиде и на западной арке не только прямо следуют рекомендациям Синодика, но выступают одновременно и простейшим средством выражения вскрытой К. Манго главной идеи программы, прокламирующей зримость бога в результате вочеловечения Логоса. Более того, рекомендации Синодика представляют собой, в сущности, те необходимые дисциплинарно-догматические определения, на основе которых общий теологический замысел, вероятно, лишь только и мог получить иконографическое воплощение в практике церковного искусства.

Однако увлеченные доказательством патронажа Игнатия, Р. Кормак и Э. Хоокинс этого не замечают. В этом есть своя логика, ибо трудно было бы объяснить, что могло побудить Игнатия обратиться при разработке декоративной программы к догматическому документу, составленному его предшественником и соперником Мефодием (843—847), политический курс которого он постарался перечеркнуть еще в годы своего первого патриаршества (847—858) ⁷⁷. Последовательный иконографический анализ неизбежно раскрыл бы исключительное значение рекомендаций Синодика для декорации Св. Софии и тем самым поставил бы под сомнение предлагаемую этими авторами атрибуцию.

Однако «джин оказался выпущен из бутылки», и в поле зрения исследователей попадает еще одна параллель: попарное сопоставление в мозаиках Большого Секретона фигур патриархов-иконопочитателей Германа, Никифора, Тарасия и Мефодия опять-таки соответствует диптихам Синодика православия, где они впервые обнаруживаются объединенными в одну целостную группу ⁷⁸. И конечно, инициатива Игнатия здесь тем более невероятна, коль скоро выбор этих четырех фигур явно имел для него весьма нелицеприятный смысл.

Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить некоторые обстоятельства раннего этапа церковно-политической деятельности Игнатия, в частности тот факт, что разногласия между возглавляемой им монашеской партией и группировкой Мефодия переросли в схизму еще в 845—846 гг., когда студиты обвинили патриарха в неканонических ординациях, проводя аналогию от них к неканоническому рукоположению Никифора, архидьяконом которого был в свое время Мефодий. Спасая свой авторитет, Мефодий развернул бурную кампанию реабилитации Никифора, используя в ней, кстати, и общий пиетет к имени Тарасия, прямого предшественника Никифора на патриаршем престоле, впервые добившегося осуждения иконоборчества на VII Вселенском соборе. Завершилась эта кампания в 847 г. переносом мощей Никифора в Константинополь и его канонизацией ⁷⁹. Следовательно, как диптихи Синодика, так и наша мозаика служили напоминанием одержанной Мефодием победы. А коль скоро

⁷⁶ *Hawkins E. J. W., Cormack R.* Op. cit., p. 236. Последнее издание текста Синодика см.: *Gouillard J.* Le Synodicon de l'Orthodoxie. — TM, 1967, 2, p. 1—306; о культе образов см. p. 169 sqq., специально о двух типах изображений — p. 76 sqq.

⁷⁷ *Karlin-Hayter R.* Op. cit.

⁷⁸ *Hawkins E. J. W., Cormack R.* Op. cit., p. 241, 244.

⁷⁹ См. подробнее об этом: *Dobschütz E. von.* Methodius und Studiten. — BZ, 1909, 18, S. 41—105; *Grumel V.* La politique religieuse du patriarche Saint Méthode. — Echos d'Orient, 1935, 34, p. 385—401.

сам Мефодий был канонизирован воспреемником его курса Фотием⁸⁰, инициативу именно последнего естественно предполагать и здесь.

Другое интересное наблюдение Р. Кормака и Э. Хокинса касается связи декорации Патриархата с церемониями богомольных выходов василевсов⁸¹. В частности, сохранение во второй половине IX в. старой иконоборческой декорации Малого Секретона в виде многочисленных изображений креста в медальоне объясняется тем, что в день Крестовоздвижения в это помещение приносились реликвии Креста св. Константина и отсюда затем начинались торжественные процессии, спускавшиеся в наос храма для совершения обряда воздвижения Животворящего креста, напоминавшего о чуде его обретения св. Еленой. В остатках мозаики на западной стене Большого Секретона, напротив портрета Константина, авторы видят изображение Елены, и, таким образом, вместе эти две фигуры фланкируют медальон с крестом, помещенный в софите южного окна. Но, поскольку здесь же, в южной части зала, находилась и дверь в Малый Секретон, откуда выносились реликвии, связь декорации с этим обрядом почти несомненна.

Однако, отметив, что, согласно Клиторологию Филофея⁸², Большой Секретон был местом формирования праздничных процессий также и в День православия, и во Вторник Сыроустной недели, авторы не заметили, что, следовательно, декорация Патриархата связывается ими с теми же обрядами, влияние которых на мозаики южной галереи обнаружил К. Манго. Совпадают праздники Православия и Крестовоздвижения, обряды которых управлялись по типу малых богомольных выходов василевсов в Св. Софию, если воспользоваться классификацией Ф. Д. Беляева⁸³. Но, к сожалению, Р. Кормака и Э. Хокинса следуют примеру К. Манго и в том отношении, что никак не развивают это свое наблюдение и даже не пытаются его использовать в датировке и атрибуции мозаик, не говоря уж об интерпретации этой интереснейшей особенности декоративной программы.

И наконец, любопытные соображения высказываются по поводу самого портрета Константина. Авторы усматривают здесь намек на фигуру старшего сына Василия I, носившего то же имя, — намек, за которым могла скрываться мысль о возрождении в лице царственного юноши идеального прототипа византийских василевсов. Указывается, что сходное значение могла иметь и миниатюра л. В об. в рукописи Paris. gr. 510⁸⁴. Но рукопись эта, по мнению С. Дер-Нерссян, восходит к кругу патриарха Фотия, если прямо не была изготовлена по его заказу и под его наблюдением для поднесения в дар императору⁸⁵. Во всяком случае, она достаточно твердо, как уже говорилось, датируется 880—883 гг., и, следовательно, эта иконографическая параллель едва ли подкрепляет датировку мозаики годами второго патриаршества Игнатия.

Со своей стороны напомним, что Никита Пафлагонский, описывая, как Фотий составил фиктивную родословную Василия I, обвиняет патриарха и в еще более гротескном проявлении конъюнктурных мотивов,

⁸⁰ Об этом свидетельствует целый ряд обстоятельств. Еще в юности, в 847 г., Фотий написал энкомий Мефодию (PG, 102, col. 576—577), а его виднейший сторонник Григорий Асбест, принимавший личное участие в событиях 845—847 гг., составил *Vita Methodii* (Θεολογία, 1933, XI, p. 262 sqq.), что обычно являлось необходимым этапом в кампании канонизации святого. Причем сделано это было в том же 858 г., когда Григорий собственноручно возложил патриарший венец на голову Фотия, чем еще раз подчеркивалась идейная преемственность последнего по отношению к Мефодию. Наконец, подробный комментарий к имени Мефодия уже в качестве канонизированного святого обнаруживается в отредактированном Фотием ок. 880 г. Типиконе Св. Софии. См.: *Красносельцев Н.* Типик Св. Софии. — *Летопись Ист.-филол. о-ва при имп. Новорос. ун-те*, II, визант. отд., I, 1892, с. 162 и далее.

⁸¹ *Hawkins E. J. W., Cormack R.* Op. cit., p. 242, 245, 248—251.

⁸² *Kletorologion*, chap. 760—761.

⁸³ *Byzantina*. СПб., 1893, т. II, с. 237.

⁸⁴ *Hawkins E. J. W., Cormack R.* Op. cit., p. 241—242.

⁸⁵ *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, p. 227—28.

а именно в том, что, восстановившись на престоле, он канонизировал сына Василия I Константина, умершего в 879 г., и даже освятил церковь в его имя ⁸⁶, — случай уникальный в византийской истории. Хотя Никита, по всей вероятности, и сгустил здесь краски ⁸⁷, какие-то реалии могли скрываться за подобным обвинением. И если Р. Кормак и Э. Хоокинс полагают, что мозаика должна была быть выполнена при жизни Константина, после смерти которого она якобы теряла свою актуальность, то, во-первых, это не противоречит патронажу Фотия, за два года до этого уже восстановленного в сане патриарха, а во-вторых, скорее на мемориальное значение этой мозаики могло бы указывать сообщение Пафлагонянина. И наконец, следует иметь в виду, что сама тенденция тесного сотрудничества с императорским дворцом столь же характерна была для Фотия, сколь и чужда идеологии игнатриан ⁸⁸. Следовательно, и эта деталь декорации, если вообще допускать подобную ее интерпретацию, безусловно противоречит патронажу Игнатия и вместе с тем вновь приводит нас к фигуре Фотия.

Но при всех допущенных просчетах и ошибках многое в результатах Р. Кормака и Э. Хоокинса представляет несомненный интерес, и, безусловно, наиболее ценным остается вывод о связи декоративной программы с рекомендациями Синодика Православия. Весьма красноречиво перекликается он и с предпологаемым К. Манго пониманием догматического замысла ансамбля. В обоих случаях налицо плоды достаточно непредвзятого подхода к иконографическому материалу, и если общим местом для исследователей выступает тяготение к чисто археологической трактовке проблемы, то тем более знаменательно близкое совпадение выводов, полученных благодаря отклонению от этой чрезвычайно спорной методики.

* * *

Давая критическую оценку полученным на сегодняшний день исследовательским результатам, конечно, нельзя ограничиться лишь простым выявлением их негативных моментов. В лице К. Манго мы имеем дело с исследователем столь авторитетным, что обнаруженная логическая непоследовательность развиваемых им построений выглядит по меньшей мере парадоксальной. И уже это само по себе наводит на мысль, что проблематичность обсуждаемого подхода не сводится к одной его логической некорректности: последняя должна иметь, по всей вероятности, какие-то более глубокие предпосылки.

Попытаемся разобраться в них. Противоречивость конечных выводов, как мы видели, оказалась обусловлена неоднородностью исследовательских процедур, применяемых при анализе целого и его частей. Эта неоднородность, в свою очередь, выступает следствием нарушения принципов независимого анализа данных различных категорий — эпиграфических, источниковедческих, иконографических и т. п. И наконец, само нарушение независимости основных аргументов опосредовано, как можно было убедиться, либо гипертрофированной оценкой роли письменных источников, либо едва ли не гипнотическим воздействием на исследователя вещественной осязаемости археологического материала, заслоняющей самостоятельную ценность источниковедческих и иконографических аспектов проблемы. Причем именно такой чисто археологический подход и довлеет в обоих исследованиях. В результате на переднем плане для ученого вольно или невольно оказывается археологический факт, вещь, а не событие, которое за ней стоит, та историческая реальность,

⁸⁶ PG, 105, col. 566.

⁸⁷ А. М. Иванцов-Платонов вообще не склонен был доверять этому сообщению (Указ. соч., с. 36).

⁸⁸ Иванцов-Платонов А. М. Указ. соч., с. 3—21.

которая обусловила само существование этой вещи. Вероятно, именно этим может объясняться, в свою очередь, и неоднократно наблюдавшееся нами игнорирование ближайшего исторического фона при датировке и атрибуции мозаик.

Следовательно, археологический анализ, в сущности, подменяет собой исторический подход к проблеме, раскрывая тем самым позитивистскую трактовку задач историко-художественного исследования. Избегая утвердительного тона, можно все-таки предположить, что здесь и удастся уловить внутренние механизмы той логической непоследовательности, которая на поверхности вещей создает едва ли не ошеломляющее впечатление. Внимательный, серьезный историк просто не в состоянии выдерживать до конца позитивистские методологические установки. Рано или поздно под давлением самого материала, в частности его иконографических характеристик, исследователь отступает от принятой методики, и, хотя это позволяет сделать целый ряд интереснейших наблюдений, логическая структура анализа оказывается эклектичной. Именно это и наблюдалось как на примере предложенной К. Манго оценки догматического замысла ансамбля, так и в привлечении текста Синодика православия для уяснения иконографических принципов декоративной программы. Но эти отдельные блестящие находки не могут компенсировать внутреннюю ограниченность исследовательской установки, что и получает наглядное подтверждение в противоречивости конечных результатов.

Справедливость такого заключения в нашем случае особенно очевидна, коль скоро памятник сохранился лишь фрагментарно и сам отбор доступных наблюдению фрагментов имеет совершенно случайный характер. Выборка фактов не является достаточно представительной для характеристики целого, и уже в силу этого обстоятельства опираться в исследовании главным образом на вещественные реалии археологического материала едва ли допустимо.

Но вместе с тем одинаково гипотетичны и все интересующие нас общие характеристики памятника, его датировка, атрибуция, понимание догматического содержания декоративного замысла, а порой дополнительной верификации требует сама иконография отдельных элементов ансамбля. Следовательно, с одной стороны, в нашем распоряжении нет никаких вполне надежных исходных данных, на которые можно было бы с уверенностью опереться, а с другой, ни одна из этих характеристик даже в рабочем порядке не может рассматриваться изолированно, отдельно от остальных. Критерии оценки гипотез, выдвигаемых в каждом из этих направлений, приходится извлекать главным образом из тех взаимных корреляций, которые возникают как между самими нашими гипотезами, так и между привлекаемыми фактическими данными.

Получается, что именно скудость последних и определяет необходимость их целостного параллельного охвата и вместе с тем строго независимого анализа каждого факта, на основе которого выявляемые между отдельными фактами корреляции могли бы получить продуктивный содержательный характер, а не выступать заведомо известным результатом элементарной экстраполяции. Справедливо это и для являющихся предметом нашего поиска общих характеристик памятника, каждая из которых может получить свое адекватное значение, лишь будучи соотношенной с остальными, в рамках единого совокупного целого. А необходимость выявления такой целостной картины означает, в свою очередь, что структура самой исследовательской ситуации предполагает более широкую и качественно новую постановку проблемы. Судя по всему, следует поставить вопрос о целостной историко-художественной реконструкции самого процесса формирования ансамбля, включающей анализ всех предпосылок и обстоятельств, обусловивших смысловое наполнение и облик памятника. Лишь такой подход позволит нам взаимно согласо-

ванным образом решать задачи атрибуции, датировки и интерпретации догматического содержания декоративной программы.

Сказанное означает, что даже атрибуция как таковая не может сводиться к простому приписыванию патрональной инициативы в создании памятника тому или иному лицу, а должна включать в себя реконструкцию внутренней логики этой инициативы, мотивов и обстоятельств, определивших ее содержание и характер ее реализации в данных исторических условиях. Заказчик выступает в этом случае уже не абстрактной «исторической фигурой» с определенной, раз и навсегда заданной идеологией и психологией, а действующим субъектом исторической ситуации, вещественным результатом которой и выступает изобразительный факт со всеми его иконографическими, стилистическими и т. п. признаками. Лишь при таком подходе атрибуция памятника может быть в достаточной степени согласована с выявлением остальных его характеристик, датировкой, реконструкцией догматического замысла и т. д., для которых также, в свою очередь, единственно правомерными будут аналогичные принципы анализа, обеспечивающие всем этим аспектам роль взаимосвязанных элементов целого.

Очевидно, конечно, что задачи подобного рода не способны решать ни прослеженный выше чисто археологический подход, ни понимаемые односторонне источниковедческий или иконографический анализ. Иконология также не явится здесь панацеей. Ибо все эти методики в лучшем случае могут предоставлять лишь статическую сумму отдельных характеристик при условии, если хотя бы одна из них определяется более или менее однозначно, тогда как нарушение этого условия и необходимость реконструкции внутренней динамики самой ситуации формирования ансамбля требуют более гибких приемов исследования. И разрабатываться эти приемы, по всей вероятности, должны в прямом соответствии тем особенностям исследовательской ситуации, которые обусловили такую постановку проблемы.

Вытекающие отсюда общие методические принципы довольно очевидны. Как уже отмечалось, ближайшая формальная задача состоит в том, что, с одной стороны, анализ палеографических, иконографических и т. п. данных должен производиться взаимно независимым образом, а с другой стороны, именно эта их независимость призвана обеспечивать возможность продуктивных, подлинно содержательных корреляций между ними, на основе которых и осуществлялся бы их целостный охват. И коль скоро эта формальная проблема в содержательной плоскости оборачивается необходимостью целостной реконструкции самой историко-художественной ситуации формирования памятника, думается, что простейший выход и будет состоять в том, чтобы во главу угла было поставлено выявление собственно событийной подосновы каждой внешней характеристики ансамбля, будь то иконографическая деталь, содержание посвяtitельной надписи или свидетельство источника.

Речь должна идти как бы о «внутренней событийности» наших данных, той причастности их к породившей памятник исторической ситуации, пусть сколь угодно опосредованной, которая объективно и обусловила их наличие, а для нас — возможность их выявления в вещественной ткани памятника или в письменных источниках эпохи. Текст источника или посвяtitельной эпиграммы, особенности иконографии мозаик и т. д. следует рассматривать как «вершину айсберга», под которой скрываются реалии событийного плана, — разумеется в той мере, в какой материал предоставляет возможность для этого. Причем именно «внутренняя событийность» каждого внешнего признака по любому направлению анализа и может, с одной стороны, выступать уже собственно содержательным критерием логической независимости привлекаемых данных, а с другой — служить предпосылкой и условием сопоставления качественно разнородных, но друг другу сопричастных и логически равноправных фактов.

А то обстоятельство, что поиск взаимных корреляций будет основан именно на такой принципиальной сопоставимости данных различного рода, означает, что и сами корреляции также будут лежать в этой общей событийной плоскости и, следовательно, на любом этапе рассуждения открывается возможность привлекать для верификации наблюдений и выводов широкий исторический фон.

Следовательно, одновременно мы получаем тем самым и критерии оценки степени реалистичности наших реконструкций: все частные данные должны приводить нас к общему событийному ядру, объективно лежащему в их основе. Если такое слияние не происходит или результаты его противоречат известному историческому фону, значит, где-то допущена ошибка. С этой точки зрения весьма показателен пример с посвятельными надписями Св. Софии. Если надпись в тимпанах действительно легко находит себе отклики в письменных источниках и раскрывает, таким образом, событийную обусловленность определенных элементов своего содержания, то надпись в апсиде такой однозначной интерпретации не поддается.

Важнейшим критерием оказывается также и полнота охвата имеющихся данных, они должны все целиком получать свое место внутри нашей реконструкции, коль скоро она имеет своим предметом объединяющую их совокупную событийную ткань. «Лишних» фактов (типа адаптации декора к церемониалу императорского богомолья) не может быть, если мы верим в реальную целостность исследуемого объекта. Это означает, что обнаруженные корреляции, выявляемое событийное ядро должны выступать отправной точкой для нового углубления анализа по каждому частному направлению до тех пор, пока фактический материал предоставляет такую возможность. Вместе с тем здесь будет осуществляться и дальнейшая верификация наших гипотез, ибо лишь в том случае, если исследователь на верном пути, такое углубление в событийную подоснову различных характеристик памятника действительно приведет к обогащению и развитию общей картины за счет новых взаимных корреляций. И наоборот, появление «лишних» фактов, не укладывающихся в общую картину, будет свидетельствовать либо о том, что развиваемая концепция недостаточно адекватна, либо о том, что изучаемый объект в действительности не представляет собой целостной структуры. А схема самого поиска приобретает при этом отчетливый рекурсивно-концентрический характер: движение от ядра к периферии возвращает обратно к ядру и т. д., насколько позволяет фактический материал или до тех пор, пока новые наблюдения не поставят под сомнение сделанные ранее выводы.

Нетрудно увидеть, однако, что, положив в основу анализа подобную логическую схему, исследователь неизбежно сталкивается как минимум с двумя основными трудностями.

Первая заключается в том, что установка на целостный параллельный охват различных характеристик и признаков объекта реализована может быть лишь последовательно, что и требует определить последовательность рассмотрения материала. И прежде всего нужно уяснить, с каких аспектов целесообразно начинать анализ. Учитывая то обстоятельство, что палеографические, стилистические и эпиграфические данные в известной мере уже получили свою первоначальную интерпретацию у К. Манго, тогда как иконографические характеристики так и не раскрыли собственное свое значение в обеих прослеженных концепциях, именно с них и кажется разумным начинать пересмотр проблемы. Склоняет к такому решению, конечно, и особое положение иконографических характеристик в ряду других доступных наблюдению признаков изобразительного материала: при современном состоянии науки они явно в наибольшей мере поддаются объективной фиксации и систематике.

Более того. Исключительная роль иконографических признаков определяется также и тем, а быть может и в первую очередь тем, что именно они с наибольшим успехом могут оказаться тем центром, вокруг которого

развивается сеть взаимных корреляций всех остальных данных, непосредственным образом между собой не пересекающихся и потому нуждающихся в промежуточном посредующем звене, как справедливо это, скажем, для эпиграфики ансамбля и стилистики сохранившихся фрагментов мозаик. Иконография здесь может и должна выступать естественным *связующим звеном*, занимая как бы срединное, центральное положение среди изобразительных и внеизобразительных характеристик целого. И разумеется, особенно очевидна такая ее роль, когда заходит речь о корреляциях между изобразительным фактом и текстом источника.

Вторая практическая трудность состоит в необходимости как-то определить глубину каждого отдельного шага анализа в любом из частных направлений, минимальную и вместе с тем достаточную с точки зрения общей структуры исследовательского поиска. В этом плане кажется очевидным, что минимальная внутренняя «событийность», например, той или иной иконографической детали, достаточная для ее сопоставления с другими данными, должна иметь собственное качество, быть *событийностью* собственно *иконографической*. Лишь при таком условии будет обеспечена подлинная ее логическая независимость. Но вместе с тем именно *событийная* подоснова данного признака должна быть достаточно явной. Следовательно, начинать анализ необходимо по мере возможностей с таких иконографических деталей, которые выступают *событиями*, значимыми вехами, в истории *самой иконографии* и благодаря этому могут сразу получить какое-то определенное место по отношению к общему историческому фону.

В нашем случае это означает, что ни корреляции декоративной программы с текстом Синодика православия, ни предполагаемый К. Манго ее догматический замысел за основу поиска быть приняты не могут, поскольку хронологическая локализация этих иконографических инициатив внутри постиконоборческой эпохи определяется не самостоятельным для иконографической проблематики образом, а ставится в зависимость от текстуальных параллелей и других внешних факторов.

В мозаиках Св. Софии следует попытаться найти такие иконографические особенности, которые имели бы подлинно самостоятельное значение, выступая очевидными вехами на фоне известных нам иконографических традиций этого времени. И хотя специально эти вопросы обсуждаются нами уже в другом месте ⁸⁹, отметим, что имеющийся материал предоставляет такую возможность. Указанным требованиям полностью отвечает иконография сцены Пятидесятницы на западном своде южной галереи, безусловно выступающая событием в истории иконографии этого сюжета.

И наконец, последнее. Предваряя любую попытку пересмотра проблемы, необходимо четко определить, какими твердыми независимыми данными о мозаиках Св. Софии мы все-таки располагаем благодаря полученным и опубликованным на сегодняшний день результатам проведенных исследований.

Это, во-первых, несомненная принадлежность мозаик второй половине IX—началу X в., о чем свидетельствуют как палеографические данные, так и стилистические аналогии мозаик святительского чина с миниатюрами Парижской рукописи гомилий Григория Назианзина (gr. 510), датировка которых (880—883 гг.) перекликается, впрочем, и с тем обстоятельством, что мозаики эти не могли быть исполнены ранее 877 г., коль скоро фигурирует здесь портрет патриарха Игнатия. Вместе с тем из XVII гомилии Фотия нам известно, что начаты были живописные работы в Св. Софии еще в 867 г., хотя связь этого текста с сохранившейся апсидной мозаикой остается более чем под вопросом. Очевидно, и то, что продолжены эти работы были лишь после землетрясения 869 г., поскольку, согласно Константину Порфирородному, в Св. Софии в это время по ини-

⁸⁹ *Акентьев К. К.* Мозаики галерей Константинопольской Св. Софии (в печати).

циативе Василия I проводятся реставрационные работы, по ходу которых западная подпружная арка храма была украшена мозаикой, с достаточной долей вероятности сопоставляемой благодаря аналогии с печатью Фотия с сохранившимися рисунками Фоссати и В. Зальценберга. И чрезвычайно важно, что с этим свидетельством Константина VII перекликается посвятельная надпись в тимпанах, увеличивая тем самым значение и ценность этого источника. Следует в связи с этим подчеркнуть, что, в сущности, Жизнеописанием Василия и XVII гомилией Фотия пока что и ограничивается непосредственная источниковедческая база исследования. Корреляции с другими текстами типа проповеди Льва VI носят опосредованный характер и не могут рассматриваться как независимые аргументы.

Суммируя сказанное, можно выделить следующую совокупность хронологических помет: 1) 867 г. — начало декоративных работ в Св. Софии, 2) 869 г. — *terminus post quem* для их продолжения, 3) 877 г. — нижняя допустимая датировка мозаик святительского чина и, наконец, 4) 880—883 гг. — ближайшая стилистическая аналогия.

Именно эти данные определяют первичную сеть корреляций, актуальных для датировки и атрибуции мозаик. Именно они и могут рассматриваться как исходные условия для пересмотра проблемы.