

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 описаниям³⁶, сцена Пятидесятницы помещалась в апсиде храма, купол которого, по свидетельству армянского автора³⁷, украшало изображение 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 сакральных 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 осмыслялся как «мать всех церквей»³⁸. Следовательно, мартирий Кенакля — прообраза, «начала» и «матери всех церквей» — выступал для христианского сознания свидетельством (μαρτυρ — 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 Фотию³⁹.

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.