

**Христос Вседержитель
Софии Константинопольской.
К реконструкции первоначального
купольного образа**

Монументальный купольный образ Христа Вседержителя украшал интерьер константинопольского Софийского собора почти шесть столетий – с конца IX до середины XV в. На протяжении этого времени мозаичная композиция не только неоднократно реставрировалась и восстанавливалась, но и меняла свои иконографические характеристики. О художественных особенностях этих изображений мы можем судить в наше время только по очень ограниченному числу упоминаний в средневековых письменных источниках, а также по сохранившимся купольным композициям, созданным по образцу софийской мозаики. Настоящая статья представляет собой опыт реконструкции облика софийского Пантократора 870-х – 980-х гг.

Ключевые слова: Византия; Константинополь; македонская династия; Софийский собор; церковь Святых апостолов; купольные мозаики; Пантократор; реконструкция утраченных изображений

Valery Shilov

**Christ Pantocrator of the Hagia Sophia of Constantinople.
To the Reconstruction of the Original Dome Image**

The monumental domed image of Christ the Almighty adorned the interior of St Sophia Cathedral in Constantinople for almost six centuries – from the end of the 9th to the middle of the 15th century. During this time, the mosaic composition was not only repeatedly restored, but also changed its iconographic

characteristics. At present, we can judge the artistic features of these images only by a very limited number of references and brief descriptions in medieval written sources, as well as by the preserved domed compositions, based on the mosaic image of the main cathedral of the great Orthodox empire. This article is an experience of reconstructing the image of Christ Pantocrator of the Hagia Sophia in the 870s – 980s.

Keywords: Byzantium; Constantinople; Macedonian dynasty; St Sophia Cathedral; Church of the Holy apostles; dome mosaics; Pantocrator; reconstruction of lost images

В системе живописных декораций православных церквей и соборов купольному изображению Христа Вседержителя традиционно отводилась роль главной художественной и смысловой доминанты. По наблюдениям специалистов, в куполах храмов Византийской империи погрудный образ Небесного Владыки появляется уже в доиконоборческое время. Самым ранним из дошедших до нас купольных образов Пантократора принято считать фреску VII в. греческой церкви Панагии Дросиани на острове Наксос [14, с. 268]. К 90-м гг. того же века – ко времени правления императора Юстиниана II – относятся и первые золотые монеты с изображением христианского Бога. В условиях иконоборческой смуты антропоморфный образ Пантократора в художественной практике византийских мастеров не использовался¹. К Его изображению изографы вновь обращаются только в середине IX в. после возвращения к власти сторонников иконопочитания². В куполах церквей и соборов средневизантийского периода получают распространение два иконографических типа Вседержителя – с двухперстным благословением и с благословением преклоненными руками от плеча.

К числу наиболее ранних из сохранившихся композиций указанных типов относятся купольные мозаики киевского Софийского собора (1040-е гг.) и Успенского собора греческого монастыря Дафни (рубеж XI–XII вв.)³. Благодаря им удастся составить некоторое представление об иконографической вариативности декораций верхней зоны наосов православных храмов, имевшей место в художественной практике эпохи правления македонской династии. Отличия проявляют себя как в решении образа самого

Вседержителя, так и в структурной организации сопутствующих Ему чинов и ликов.

Киевский Пантократор, соединивший в Себе, по словам В. Н. Лазарева, «крестьянскую силу» с «архаической скованностью» [11, с. 257], предстает перед нами в окружении четырех могучих, заполняющих своими силуэтами склоны купола ростовых фигур архангелов⁴. Благословение Вседержителя – двуперстное. Сопряженные и выпрямленные указательный и безымянный пальцы правой руки являются здесь символическим выражением утвержденного Четвертым Вселенским собором догмата о божестве и человечестве Христа Спасителя «в двух естествах неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно познаваемого». Соединенные вместе три других перста десницы напоминают о единстве трех ипостасей безначального «в Троице славимого» Бога. Ладонь и пальцы левой руки киевского Пантократора расправлены и слегка прижаты к крышке закрытого Евангелия. Застылости кистей рук, как и статичной посадке головы на неподвижной короткой шее, созвучен и остановившийся, отрешенный взгляд Творца и Судьи мира⁵.

Впечатление от мозаичной композиции Успенского собора в Дафни совсем иное (*ил. 1*)⁶. Пластическое решение кистей рук дафнийского Вседержителя выглядит более затейливым и экспрессивным. Пальцы десницы подняты до уровня плеча и наклонены в сторону Евангелия. Пальцы придерживающей Книгу шуйцы формируют в данной иконографической версии Пантократора оригинальную комбинацию 3, 1, 1, в которой три нижних перста представлены сомкнутыми, а указательный и большой – предельно отставленными друг от друга. Благодаря выразительной пластике кистей рук и решению отдельных элементов фронтально трактованного лика: разлету асимметрично трактованных бровей, резкому движению отведенных далеко в сторону глаз, возникает ощущение сдерживаемой активности готовящегося принять судьбоносное для человечества решение всемогущего Бога. В отличие от киевского собора в куполе дафнийского храма нет изображений архангелов, а вместо апостолов в простенках между оконными

проемами воспроизведены фигуры сжимающих в руках развернутые свитки великих и малых еврейских пророков⁷.

На золотых и серебряных монетах Византийской империи изображение Вседержителя с характерными перстосложениями десницы и шуйцы известно с середины X в. Оно появляется на солидах императора Константина VII Багрянородного (913–959 гг.), а затем активно используется на денежных знаках правителей македонской династии до 1057 г. (*ил. 2*)⁸. Применялся данный извод и в церковных декорациях. В купольных композициях средневизантийского и поздневизантийского периодов описанные варианты сложения перстов десницы и шуйцы составляют устойчивую иконографическую пару⁹. В большинстве известных нам случаев перстосложения соотнесены между собой и ориентированы друг на друга. В странах Балканского полуострова дафнийская иконографическая формула воспроизводилась до середины XIV в.¹⁰. В русских купольных росписях извод с благословляющей приклоненными пальцами десницей и распростертой на верхней крышке Кодекса шуйцей с сомкнутыми тремя нижними перстами и далеко отставленными друг от друга верхними использовалось значительно дольше. На это обстоятельство, несмотря на отсутствие ранних живописных образцов, красноречиво указывает трактовка кистей рук Христа Вседержителя в куполе Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502). В иконографическом плане композиция Дионисия созвучна как балканским купольным фрескам палеологовского времени, так и поздним мозаичным композициям церковей Константинополя¹¹.

В интерьерах сохранившихся константинопольских храмов дафнийский тип перстосложений представлен лишь в мозаике купола южного придела церкви Богородицы Паммакаристы (ныне мечеть Фетхие-джами (1-я треть XIV в.)). Помимо этого, изображение Пантократора с интересующим нас сложением пальцев присутствует в люнете внешнего нартекса церкви Христа Спасителя монастыря Хора (ныне мечеть Кахрие-джами) (мозаичная декорация 1316–1321 гг.). Были в столице Византийской империи, как можно предполагать, и другие не дошедшие до нашего

времени мозаичные композиции, где Пантократор изображался с присогнутыми пальцами десницы и распростертыми перстами шуйцы.

Устойчивую и длительную привязанность к данному изводу можно объяснить только наличием в монументальном искусстве Византии какого-то хорошо всем известного и почитаемого образца. По мнению ряда ведущих отечественных и зарубежных специалистов, таким иконографическим источником была купольная мозаика несохранившейся константинопольской церкви Святых апостолов [14, с. 268; 19, с. 200]. Апостольская церковь являлась усыпальницей византийских монархов и считалась вторым по значимости храмом Константинополя. Как и Софийский собор, она была отстроена заново в VI в. при императоре Юстиниане I, но в отличие от Софии имела в завершении пять куполов – один световой и четыре глухих – на осях здания [4, с. 207]. Алтарную часть церкви, как и компартименты ее наоса, украшали многочисленные мозаичные композиции. О наличии в интерьере храма живописного убранства известно из текстов поэтических экфрасисов Константина Родосского (ок. 880 – после 944) и Николая Месарита (1163 – после 1217). Автором купольной композиции с образом Пантократора письменные источники называют современника Месарита – выдающегося константинопольского художника Евлалия [20, с. 107]¹².

На графической реконструкции, сделанной в 1948 г. американским византинистом Полом Андервудом, опиравшимся, по его утверждению, в процессе работы на описание купольной мозаики Апостольской церкви Николая Месарита, медальон с образом Вседержителя занимает только третью часть поверхности свода (ил. 3). Если данная точка зрения на существовавшую художественную декорацию верна, то при десятиметровом диаметре купола диаметр мозаичной композиции должен был составлять около трех метров¹³. Примечательно, что к трем метрам в диаметре приближается и медальон Успенского собора в Дафни, т. е. габариты купольных Пантократоров церкви Святых апостолов и Успенского собора, по мнению Андервуда, были если не идентичны, то очень близки. При отсутствии дополнительных данных такой

взгляд на ситуацию выглядит не столько убедительным, сколько концептуальным. Нельзя не заметить, что при воссоздании образа Пантократора Андервуд ориентировался на балканскую мозаику и воспроизвел на своем рисунке дафнийский извод Вседержителя. Различия в украшении куполов Успенского собора и Апостольской церкви, судя по предложенной ученым реконструкции, определялись главным образом присутствием в мозаичной композиции константинопольского храма фигур Богородицы, архангелов и 12 апостолов [25].

С момента своего появления мозаика Евлалия являлась предметом восхищения и подражания¹⁴. Скорее всего, именно на этот образ ориентировались и художники, работавшие в 1320-х – 1330-х гг. в церкви монастыря Хора и храме Богородицы Паммакаристы (*ил. 4*), но источник их вдохновения выглядел не совсем так, как полагал автор рассмотренной нами реконструкции. Обозначенная в композиции Андервуда иконографическая близость Пантократора Апостольской церкви и Пантократора Успенского собора в Дафни, по всей видимости, действительно существовала, однако, как представляется, имели место и различия, связанные с характером пропорций изображений. Есть основание думать, что Вседержитель Евлалия был не погрудным, каким воспроизвел Его американский исследователь, ориентируясь на дафнийский образ, а поясным. У Месарита, которого Андервуд и цитирует в комментарии к своему рисунку, указано не только то, что Пантократор Евлалия склоняется и глядит «как бы с края неба», но и то, что Он «изображен до самого пупка». Последнее уточнение и служит определением использованного художником иконографического извода – формулировка «до самого пупка» означает «по пояс» [25].

В эпоху Палеологов поясная иконографическая редакция Царя царствующих имела широкое распространение в церковном искусстве Византии и стран византийского круга. Одновременно с этим мы точно знаем, что купольная мозаика константинопольской Софии представляла собой погрудное изображение Небесного Владыки подобное дафнийскому образу (об этом подтвержденном письмен-

ным источником сходстве речь пойдет ниже), соответственно поясной тип купольных Вседержителей должен был восходить либо к композиции Апостольской церкви (к чему мы и склоняемся), либо к какому-то третьему столь же прославленному образцу, что маловероятно¹⁵.

Для того чтобы понять разницу между двумя изводами, следует помнить, что работа над купольными композициями начинается обыкновенно с выявления на поверхности свода его вершины – проекции точки пересечения центральных осей конструкции. В погрудных изображениях, как следует из наблюдений художников-реставраторов, она определяет местоположение подбородка Спасителя или, что реже, линии Его губ. Отталкиваясь от этой метки, исполнители купольного образа просчитывают высоту и ширину лика, обозначают на поверхности свода размеры лба, глаз, носа, рта и бороды Христа. Лики Пантократоров погрудных изводов занимают, как правило, центральную часть куполов или купольных медальонов и близки по величине (по высоте) радиусам тех окружностей, в которые вписаны. В отличие от поясных композиций они выглядят более крупноформатными и монументальными.

При воспроизведении поясного варианта изображения Пантократора центральная точка купола или медальона обозначает уже не местоположение подбородка, а конец бороды Христа. В поясных композициях голова Вседержителя уменьшается в размерах и сдвигается по вертикали вверх, в системе церковных координат – к западу. Уменьшение лика позволяет художникам увеличить длину шеи и предплечий Пантократора и «приподнять» с границы медальона кисть удерживающей Кодекс шуйцы. Данные перемены привносят в изображение совсем иной масштаб. В таком изводе образ Творца и Судьи мира уже не столь могуч и экспрессивен, как в погрудных композициях. Земная природа Христа отражена в нем более определенно и отчетливо.

Хорошо видно, что и в поясном купольном образе Вседержителя в церкви Богоматери Паммакарисы, и в изображении Христа Прибежища живых в люнете церкви монастыря Хора человеческое начало уже заметно преобладает над божественным. Подобное

содержание присуще и купольным изображениям балканских храмов первой трети XIV в. В них, как и в константинопольских мозаиках, лики Пантократоров наделены теми чертами, которые обыкновенно отмечают в иконе звенигородского Спаса Андрея Рублева. Пантократор периода палеологовского Ренессанса, по словам О. Поповой, это «образ спокойного равновесия между идеальной красотой и идеальным созерцанием... где эллинская человеческая красота и достоинство соединились с молчаливой и отрешенной духовностью» [18, с. 27–28]. Наиболее ярко эти художественные особенности проявляют себя в купольных фресках церквей Богородицы Левишки в Косово (ок. 1313), Богородицы Перивлепты в Охриде (начало XIV в.) и Святого Георгия в македонском селе Старо Нагоричино (1310-е гг.). Иконографическим же прототипом всех этих композиций, как мы предполагаем, был созданный в XII в. художником Евлалием поясной мозаичный образ Христа Вседержителя константинопольской церкви Святых Апостолов.

О том, что в куполе константинопольской Софии находился погрудный, а не поясной образ Вседержителя, сообщает в одной из книг многотомной «Истории ромеев» известный византийский просветитель и философ XIV в. Никифор Григора (1293–1360). Рассказывая читателю о произведенных после разрушительного землетрясения 1346 г. художественно-восстановительных работах в Софийском соборе, он находит возможным упомянуть и о размерах воссозданного к 1356 г. купольного изображения. В переводе Р. В. Яшунского этот фрагмент текста выглядит так: «...стоит сказать и о недавно написанной на внутренней изогнутой поверхности того потолка святой иконе ипостасной Премудрости Божией, то есть Христа Спасителя... Ибо... когда человек смотрит снизу вверх, то зрение не может сообщить уму точное соотношение размеров, будучи обычно введено в заблуждение расстоянием между смотрящим и видимым... Итак, длина [головы] от макушки до конца бороды составляет двадцать восемь пядей, а ширина – четырнадцать пядей. Первый палец – длиной в восемь с половиной пядей; остальные – соответственно. Каждый глаз – три пяди; нос –

около восьми. Взяв эти данные за основу, наиболее искусные из художников смогут отсюда по аналогии заключить и о пропорциях всех других частей и членов, а также и всего тела Спасителя...» [6, т. III, с. 214].

Известно, что в византийском быту и строительной практике использовались два вида пядей – малые и большие. Малая пядь была равна 195,2 мм, большая – она же пядь басилевса – 234,2 мм. [2]. Даже если при переводе в метрическую систему мер использовать величину малой пяди, габариты купольного изображения будут выглядеть на редкость внушительно. При незначительной корректировке результата мы выйдем на следующие цифры: высота головы – 5 с половиной метров, ширина лика – 2 м 75 см, длина указательного пальца и носа около 1 м 60 см, расстояние между уголками глаз – 60 см. При таких размерах и пропорциях, в купольном медальоне диаметром, приближающимся к 10,5 м и площадью около 86,5 кв. м лик Христа займет очень значительную часть его поверхности, и вся композиция по пропорциям при включении в нее изображений кистей рук и фрагмента Кодекса обретет черты погрудного извода¹⁶.

Не сложно заметить, что по своим композиционным характеристикам Пантократор Софийского собора очень близок Пантократору Успенского собора в Дафни и скорее всего именно он служил иконографическим образцом для дафнийского мозаичного образа. Данные о его художественных составляющих, которые воспроизводит в своем сочинении Григора, входили изначально в какое-то письменное руководство для художников-монументалистов и имели, как можно догадываться, хождение в кругах специалистов в области церковных декораций. Перстосложения кистей рук самого большого в искусстве Восточной Церкви Христа Вседержителя являлись иконографическим эталоном и для мастеров, работавших в Дафни, и для украшавшего константинопольскую Апостольскую церковь Евлалия. Однако и в первом, и во втором случае ориентиром для художников был не восстановленный после землетрясения 1346 г. и описанный Григорой образ, а более ранняя мозаичная композиция конца X в.

В связи с сейсмической активностью босфорского региона купол Софийского собора ремонтировался и восстанавливался неоднократно. Находившееся в зените свода мозаичное изображение также не раз становилось предметом реставраций и воссозданий. Сейчас первоначальная кладка VI в. сохраняется только в южном и северном склонах купольной конструкции. Западный склон был полностью переложен в конце X в., восточный – в середине XIV¹⁷.

О живописной декорации первого купола Великой церкви, возведенной по инициативе императора Юстиниана I зодчими Исидором Милетским и Анфимием Тралльским сведений не сохранилось. Он просуществовал всего два десятилетия – с 537 по 558 г. Второй купол храма, созданный в 562 г. после обрушения первого, был украшен мозаичной композицией с изображением креста. О ней упоминает в своем «Экфрасисе Святой Софии» константинопольский поэт Павел Силенциарий: «...образ креста, в середине центрального круга, в виде мозаики тонкой начертан да присно спасает вечно хранимый сей храм целокупного мира Спаситель»¹⁸.

В 860-е – 880-е гг. после преодоления иконоборческой ереси и триумфальной победы иконопочитателей в интерьере Софийского собора были осуществлены масштабные реставрационные и художественные работы. В конхе центральной апсиды мозаичисты восстановили уничтоженный иконоборцами образ Богородицы с Младенцем, на поверхностях южного и северного тимпанов набрали новыми тессерами фигуры шестнадцати пророков и четырнадцати Отцов Церкви, на парусах разместили монументальные изображения шестикрылых херувимов. В указанные десятилетия в куполе храма вместо креста должен был появиться и связующий живописную декорацию в единый смысловой узел величественный образ Христа Пантократора.

О присутствии этого изображения в верхней точке соборного интерьера напоминала ныне утраченная, но известная по письменным источникам эпитафия «Ты восседаешь, как на троне, на своде, начертанном Твоей рукой». Отталкиваясь от ее содержания, британский византинист Кирилл Манго предположил, что в куполе

Софийского собора находилась мозаичная композиция, представляющая Христа, восседающего на радуге [24, р. 93]. Эту точку зрения поддержали исследователи Р. Комак и Э. Хоокинс. По их мнению, композиция была создана в годы второго патриаршества святителя Фотия, а ее ближайшей аналогией могла быть купольная мозаика 880-х гг. Софийского собора в Фессалониках [23, р. 175]. Последняя, помимо Спасителя и двух поддерживающих мандорлу ангелов, включала в себя 15 ростовых изображений участников сцены «Вознесение» – апостолов, ангелов и Богородицы.

Несмотря на то, что данная гипотеза была принята научной общественностью, зыбкость доказательной базы не позволяет считать ее убедительной и бесспорной¹⁹. Дело в том, что художественные слагаемые декорации Великой церкви традиционно служили образцом для живописных декораций других храмов византийской столицы и провинции, однако образ восседающего на радуге Христа без окружающих Его свидетелей чуда Вознесения нигде не воспроизводился. (В связи с наличием на поверхности купольной конструкции константинопольской Софии 40 ребер жесткости разместить на склонах свода ростовые изображения апостолов в масштабе, соответствующем изображению возносящегося Христа, практически невозможно.) Во всяком случае современным исследователям подобного рода композиции не известны. Сомнения, высказанные К. К. Акентьевым относительно полнофигурной редакции первоначального купольного изображения софийского Пантократора, представляются в этой связи далеко не случайными и вполне обоснованными [1, с. 166]. Присутствие поясного или погрудного варианта изображения Вседержителя в зените купола в разработанной патриархом Фотием иконографической программе декорации Великой церкви выглядит значительно более естественным и логичным. Такого рода изображения в большей степени созвучны миниатюрам иллюминированных кодексов IX в. с вписанными в круги погрудными изображениями Спасителя, нежели образ Христа, восседающего на радуге²⁰.

Без каких-либо серьезных изменений купольная композиция просуществовала в интерьере Софийского собора почти сто лет – до землетрясения 989 г. Как следует из описания этого события

византийского хрониста Льва Дьякона, называющего в своем сочинении Константинополь Византием, трагедия произошла 26 октября, в день памяти великомученика Димитрия Солунского: «...страшное землетрясение, какому равного не бывало в те времена, опрокинуло башни Византия, повалило множество домов, которые стали могилами для их обитателей... Помимо этого, оно разрушило и сбросило на землю купол и западный свод Великой церкви; император Василий восстановил эти разрушения потом в шесть лет» [12]. Последнее предложение в данном сообщении считается поздним авторским дополнением к тексту 989 г. [12], но именно оно представляет для нас наибольший интерес, поскольку позволяет вычислить время завершения ремонтных работ в соборе – осень 995 г. Руководил строительными мероприятиями армянский зодчий Трдат²¹. В указанный период перекладывались только западная арка и западный склон поврежденного свода.

По сведениям трудившихся в начале 2000-х гг. в Софийском соборе реставраторов, строительные швы, соединяющие кладку Трдата с сохранившейся частью купола, проходят непосредственно через вершину конструкции [9]. Проецирование кальки обмерного чертежа с линиями этих швов на располагавшуюся в зените свода реконструируемую мозаичную композицию дает основание утверждать, что Пантократор патриарха Фотия не был утрачен полностью. От изображения IX в. должны были уцелеть Евангелие, нижняя часть облачения Вседержителя и кисти Его обеих рук (*ил. 5*). Мозаичистам, как представляется, заново пришлось рисовать и моделировать смальтой только отмеченный крестчатым нимбом лик Небесного Владыки. Помимо этого, необходимо было набрать новыми тессерами золотой фон и фрагмент обрамляющего медальон многоцветного орнаментального обруча. Общая площадь воссозданной декорации составляла около 280 кв. м (15 % от всей поверхности купола) [9].

Подводя итог нашим наблюдениям, мы можем заключить, что иконографическая основа купольного образа по завершении художественно-восстановительных работ в Софийском соборе в конце X в. осталась прежней. Что касается стилистического решения

нового лика Пантократора, то оно, скорее всего, уже должно было быть созвучно эстетическим установкам своего времени. Из дошедших до нас мозаик храма ближайшей по времени лику Вседержителя 990-х гг. является датированная В. Н. Лазаревым 2-й половиной X в. композиция люнеты южного вестибюля с образом тронной Богородицы и предстоящих Ей императоров Константина и Юстиниана [10, с. 75]²².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Изначально определение «Пантократор» использовалось христианскими богословами только по отношению к Богу Отцу. В период полемики с арианами, отрицавшими божественность Христа, св. Афанасий Великий (ок. 295–373) перенес имя Отца и на Бога Сына [16, с. 9].

² На византийских монетах погрудный образ Вседержителя появляется вновь только после окончательной победы иконопочитателей при императоре Михаиле III (842 – 867). Иконография Царя царствующих этого времени во многом созвучна иконографии VII в. – кисть правой руки сдвинута к нижнему краю диска, благословение двуперстное, нимб и кисть левой руки не изображаются [17]. Изображение Христа Пантократора без нимба имело распространение и в купольных декорациях. К числу поздних образцов иконографии подобного рода относится фреска X в. в куполе греческой церкви Панагии Прототронис в Халки на Наксосе [14, с. 391].

³ В соборе монастыря Хосиос Лукос с мозаиками первой трети XI в. первоначальное купольное изображение Вседержителя утрачено и заменено в XVI в. фресковой композицией. Степень соответствия этой композиции оригиналу неясна. В датируемой 1080-ми гг. росписи монастырской церкви Богоматери Элеусы в Велюсе (Северная Македония) изображение кисти правой руки не сохранилось.

⁴ При диаметре купола киевского собора около 8 м (7,7) медальон с вписанным в него поясным изображением Христа приближается к отметке в 4 м (4,1) [11, прил., с. 257].

⁵ В иконографическом плане (прежде всего в трактовке кистей рук) киевский Пантократор очень близок утраченному мозаичному изображению Христа Вседержителя конца IX в., располагавшемуся в своде южной галереи Софийского собора в Константинополе. Рисунок этой композиции, сделанный в начале XVIII в. шведским художником Корнелиусом Лоосом (1686–1738), представлен на посвященном константинопольской Софии сайте американского исследователя Боба Атчинсона [22].

⁶ Диаметр купола дафнийского Успенского собора соответствует киевскому – 8 м [5]. Однако диаметр медальона с образом Пантократора значительно меньше киевского – только 2,8 м.

⁷ В декорациях центральных глав киевских храмов пророческая тема скорее всего получила отражение в Успенском соборе Печерской лавры (2-я половина 1080 гг.), Михайловском соборе Выдубицкого монастыря (ок. 1088 г.), соборе Михайловского Златоверхого монастыря (1112 г.). Ветхозаветные пророки, как первые учителя человечества и вестники воли Творца, могли быть представлены и в не дошедших до нас росписях барабанов больших новгородских соборов первой трети XII в., и в декорации главы плинфяного «мономахова» собора в Суздале, украшенного фресками ок. 1107 г. В качестве единственного примера, где использовалась софийская система росписи и изображение поясного Пантократора соседствовало с фигурами апостолов, В. Д. Сарабьянов называет роспись последней трети XII в. киевской Кирилловской церкви. [19, с. 203]. Не исключено, впрочем, что данный вариант украшения глав мог присутствовать и в росписях, не дошедших до нас ярославовых соборов XI в. Св. Георгия и Св. Ирины.

⁸ Последний раз данный извод встречается на монетах с изображением императрицы Феодоры (1055–1056) и императора Михаила VI (1056–1057) [17].

⁹ Богословский аспект комбинации пальцев десницы и шуйцы детально рассмотрен Л. И. Лифшицем. [14, с. 272].

¹⁰ В числе наиболее известных живописных ансамблей, в которых рассматриваемый вариант изображения рук получил отражение, следует назвать церковь Богоматери Елеусы в Велюсе (ок. 1080 г.), Боянскую церковь в Болгарии (1259 г.), церкви: Панагии Паригоритиссы в Арте (ок. 1290), Богородицы Левишки в Косово (ок. 1313), Богородицы Перивлепты в Охриде (начало XIV в.), Георгия в Старо Нагоричино (1310-е), Апостолов в Фессалониках (1314).

¹¹ Напоминанием о древнем византийском изводе с благословением «от плеча» служат и исполненные в 1640-х гг. «по образу и подобию» идентичных фресковых изображений XVI столетия купольные композиции церкви Ризоположения и Успенского собора Московского кремля. Несмотря на измененный рисунок кистей рук, кремлевские Пантократоры близки по своему общему композиционному решению и фресковой композиции Дионисия, и купольной мозаике Успенского собора в Дафни.

¹² Имя художника определяется по приписке на полях рукописи Месарита, поясняющей, что автор экфрасиса имел ввиду Евлалия [20, с. 108]. О купольной декорации Апостольской церкви более раннего времени можно составить некоторое представление, отталкиваясь от описания храма Константина Родосского: «...мастер благочестивым образом расположил средний купол так, чтобы он господствовал над всем, ибо он должен был служить великим престолом Господа и сенью пречестного изображения, написанного в середине великолепного дома» [8].

¹³ Размеры купола определяются по восстановленному плану храма и его компьютерным реконструкциям.

¹⁴ В начале XIV в. столичный поэт и писатель Никифор Каллист Ксанфопул (до 1256 – ок. 1335) посвятил легендарному изографу несколько восторженных строк, отметив его «воистину сладкоречивые руки» («τὰς χεῖρας ἔχοντι μᾶλλον εὐλόλους»). Покровительствовавший монастырю Хора Феодор Метохит сравнивал мозаичиста с великими античными мастерами Полигномом, Зевксисом и Лисиппом [20, с. 68]. Созданная Евлалием купольная декорация просуществовала более двухсот лет. К 1422 г. в результате нескольких землетрясений здание усыпальницы обветшало и превратилось в руину. Мозаики его погибли. Восстановить разрушенную церковь Палеологам удалось лишь частично. В 1471 г. по приказу султана Мехмета II храм Святых апостолов был разобран. На его месте турки возвели мечеть Фатих-джами [21].

¹⁵ Об иконографии мозаичного Пантократора в куполе храма-реликвария – дворцовой церкви Богоматери Фаросской (украшена мусией в 864 г.) сведений не сохранилось. В экфрасисе патриарха Фотия имеется упоминание о том, что «...полный заботы о людях, Он взирает на землю и обдумывает распорядок и образ правления». Известно также, что под образом Создателя был изображен «сонм ангелов, дориносящих Владыку всех» [13, с. 84].

¹⁶ Воспроизведенный фрагмент сочинения Никифора Григоры (несколько в ином переводе) присутствует на одной из страниц сайта Боба Атчисона [22]. Одновременно с этим предлагаемая Атчисоном компьютерная реконструкция купольной мозаики никак не связана с обозначенными Григорой размерами и пропорциями софийского Пантократора. Размещенный им в медальоне соборного купола поясной образ Христа Вседержителя, заимствованный из купольной декорации иерусалимского храма Гроба Господня, в большей степени соответствует иконографическому изводу утраченной мозаики Апостольской церкви.

¹⁷ В публикациях, посвященных Софийскому собору, размеры купола сильно разнятся. Связано это с тем, что в результате нескольких перестроек окружность свода деформировалась. В настоящее время диаметр купола в направлении восток–запад равен 31,24 м, в направлении север–юг 33,04 м [7, с. 22]. Изучение строительных материалов и смальты, сохранившейся на склонах купола, позволяет судить о масштабах проводившихся в разное время ремонтно-восстановительных мероприятий. По данным реставраторов, общая площадь мозаичной поверхности купола приближается к 1900 кв. м. От VI в. сохранилось 1000 кв. м, или 53 % от общей мозаичной кладки; от набора X в. – 280 кв. м – 15 % от площади купола; от реставрации XIV в. – 560 кв. м – 29 % мозаичной декорации. Потери составляют 60 кв. м. – 3 % от первоначальной площади купольного свода [9].

¹⁸ Перевод с греческого Д. А. Черноглазова [3, с. 303].

¹⁹ Обстоятельная критика атрибуций указанных авторов представлена в статье К. К. Акентьева [1, с. 165].

²⁰ По наблюдениям К. К. Акентьева: «Бюст Христа в медальоне очень часто встречается в миниатюрах псалтирей с маргинальными иллюстрациями, датируемых обычно 840–860 гг. В монументальном искусстве ближайшим прецедентом выступает мозаика свода капеллы Сан-Дзено в римской церкви Санта-Прасседе (817–824)» [1, с. 169 прим.].

²¹ В датируемой началом XI в. «Всеобщей истории» Степанноса Таронеци отмечено, что «...он представил план, с мудрым пониманием дела изготовил модель и приступил к начальной работе, так что церковь была восстановлена еще красивей прежнего» [15].

²² Характерной особенностью этого произведения следует считать очень жесткую, лишенную полутонировки моделировку испещренных глубокими складками и морщинами лиц персонажей. Внешние стороны кистей рук участников сцены также отмечены резкими линиями условных, не соответствующих правильному анатомическому рисованию траекторий кровеносных сосудов. Не исключено, что подобный очень экспрессивный способ мозаичного письма мог быть использован и при восстановлении купольного образа.

Художник Евлалий при работе над образом Пантократора в куполе Апостольской церкви, по всей видимости, не стал «дословно» следовать софийскому образцу и в значительно большей степени использовал при моделировке лика полутона и мягкие цветовые градации. Это обстоятельство выгодно отличало его образ от купольного изображения Софийского собора.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Агентьев К. К.* Некоторые итоги исследований мозаик константинопольской Св. Софии и вопросы методологии историко-художественных реконструкций // *Византийский временник*, 44 (69). М. : Наука, 1983. С. 158–181.
2. *Белобров В. А.* Византийская система мер длины : истоки и наследники. URL: https://www.academia.edu/4368408/Византийская_система_мер_длины_Byzantinische_System_von_Maßnahmen_der_Länge_russisch_Βυζαντινό_σύστημα_μέτρων_μήκους _ (дата обращения: 25.05.2020).
3. *Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб. : Пушкинский Дом, 2020.
4. *Высоцкий А. М., Осминская Н. А., Шелов-Коведяев Ф. В.* К вопросу об истории и реконструкции первой церкви Апостолов в Константинополе по описаниям современников // *Византийский временник*. Т. 59. М. : Наука, 2000. С. 198–221.
5. *Герасименко Н. В.* Дафни // *Православная энциклопедия*. URL: <http://www.pravenc.ru/text/171440.html> (дата обращения: 07.07.2020).
6. *Григора Н.* История ромеев. (SERIA BYZANTINA) / пер. с греч. Романа Яшунского. Т. I–III. СПб. : Издательский проект Квадривиум, 2014 (дата обращения: 15.05.2020).
7. *Евтушенко Г.* Храм Святой Софии в Константинополе. СПб. : Сатисъ, 2008.
8. *Константин Родосский.* Отрывок из описания константинопольского храма Двенадцати апостолов. [Электрон. ресурс]. URL: <https://studfile.net/preview/3547410/page:72/> (дата обращения: 26.06.2020).
9. Купол Святой Софии Константинопольской // *Византийская держава*. URL: <http://theatron.byzantion.ru/topic.php?forum=12&topic=86> (дата обращения: 12.04 2020).
10. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М. : Искусство, 1986.
11. *Лазарев В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М. : Искусство, 2000.
12. *Лев Диакон.* Книга 10 // *История*. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/istorija-lev-diacon/#0_11 (дата обращения: 26.06. 2020).
13. *Лидов А. М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства* М. : Северный паломник, 2005. С. 79–108.

14. *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004.

15. *Маранчи К.* Архитектор Трдат и купол святой Софии. URL: https://aniv.fund/materials/archive_aniv/arhitektor-trdat-i-kupol-svjatoj-sofii-kristinamaranchi (дата обращения: 26.04.2020).

16. *Мэтьюз Т.* Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб. : Дмитрий Буланин, 1994.

17. Нумизматика – античные монеты. Византия. URL: <http://munze.ru/ant/byz/byz12.html> (дата обращения: 11.04.2020).

18. *Попова О. С.* Образ Христа в византийском искусстве // София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России: [каталог]. М. : Радуница, 2000.

19. *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси IX – первой четверти XII века. М. : Северный паломник, 2007.

20. *Преображенский А. С.* О некоторых формах выражения авторского самосознания византийских и русских иконописцев // Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва. Т. X. М., 2014. С. 59–119.

21. Храм Святых Апостолов // Хронос. URL: <http://www.hrono.ru/religia/monastyri/apostolovhram.php> (дата обращения: 05.05.2020).

22. *Atchison B.* History of Hagia Sophia – the Church of Holy Wisdom [Авторский сайт]. URL: <https://www.pallasweb.com/deesis/hagiasophia.html> (дата обращения: 20.04. 2020).

23. *Cormack R., Hawkins E. J. W.* The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp // *Dumbarton Oaks Paper*, 31. Washington, 1977. С. 175–253.

24. *Mango C.* Materials for the Study of the Mosaics of St Sophia at Istanbul. Washington, 1962.

25. «The Holy Apostles–Visualizing a Lost Monument». An online exhibition. URL: <https://web.archive.org/web/20171226130354/https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/holy-apostles> (дата обращения: 28.04. 2020).



1. Христос Пантократор. Купольная композиция
Успенского собора в Дафни. Ок. 1100 г.
<https://nevsepic.com.ua/religiya/3401-ikony-mozaika-freski-iisusa-hrista-63-rabot.html>



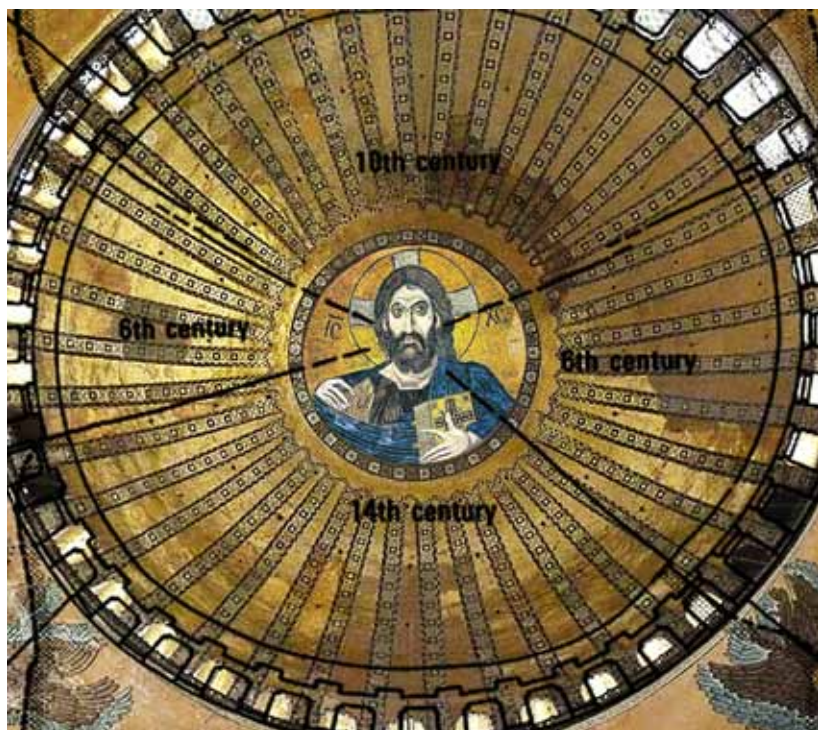
2. Солид Константина VII и Романа II. Аверс – Иисус Христос Царь царствующих. Константинополь, 945–959. Частное собрание <https://www.tooveys.com/lots/331992/a-byzantine-empire-constantine-vii-with-romanos-ii-945-959ad-gold-solidus/>



3. Пол Андервуд. Реконструкция мозаичной композиции XII в. в куполе константинопольской церкви Святых апостолов
<https://web.archive.org/web/20170221175119/http://www.doaks.org/resources/online-exhibits/holy-apostles/iconography/central-dome-with-depiction-of-christ-pantokrator-surrounded-by-the-heavenly-court>



4. Христос Пантократор и пророки. Мозаичная декорация купола южного придела константинопольской церкви Богоматери Паммакаристы (мечеть Фетхие-джами). 1-я треть XIV в.
<http://icons.pstgu.ru/monumental/sujet/1109>



5. Реконструкция мозаичной композиции купола Софийского собора IX–X вв.

Пунктирными линиями обозначены выявленные реставраторами стыки разновременной кладки. Рис. автора статьи