

УДК 7.033.2:7.046:7.45
ID ORCID 0000-0002-7411-0574

Матвєєва Ю. Г.

Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова

КТИТОРСЬКІ ПОРТРЕТИ ЮСТИНІАНА ВЕЛИКОГО ТА ІМПЕРАТРИЦІ ФЕОДОРИ НА ЗАВІСІ У ВІВТАРІ СВ. СОФІЇ КОНСТАНТИНОПОЛЬСЬКОЇ

Матвєєва Ю. Г. Ктиторські портрети Юстиніана Великого та імператриці Феодори на завесі у вівтарі Св. Софії Константинопольської. Портрети Юстиніана Великого й імператриці Феодори були на завесі у вівтарі Св. Софії Константинопольської, про що згадується у поемі придворного поета Павла Силенціарія, де він докладно описує Велику церкву бл. 563 р. Завіса перебувала в центрі вівтаря на ківорії над престолом, і тому зображення на ній були головним художнім образом усього вівтарного простору.

Методом аналізу оригінального грецького тексту і порівняння описаних у ньому образів з іконографією інших пам'яток того часу вдалося поступово створити схему-реконструкцію завіси. У ході дослідження з'ясовано, що Юстиніан і Феодора були зображені на завесі як ктитори, завдяки тому, що на нижній каймі були представлені їх приношення у вигляді богоугодних будівель, зведених ними для громадян. По верхній каймі розташовувалися дива Христа. Уся іконографія завіси являла ідею творення Христом Його Церкви: від центральної композиції «Передача Закону», де через апостолів Він створює Апостольську Церкву і священство, до двох бічних композицій, у яких імператорське подружжя благословляється на продовження апостольського служіння Христом і Богоматір'ю. Нижня кайма ідейно завершувала композицію, показуючи плоди імператорського служіння — богоугодні будівлі.

Ключові слова: завіса, іконографія, Юстиніан Великий, імператриця Феодора, Св. Софія Константинопольська.

Матвєєва Ю. Г. Ктиторские портреты Юстиниана Великого и императрицы Феодоры на завесе в алтаре Св. Софии Константинопольской. Портреты Юстиниана Великого и императрицы Феодоры, представленные на завесе в алтаре Св. Софии Константинопольской, упомянуты в поэме придворного поэта Павла Силенциария, где он подробно описывает церковь Св. Софии ок. 563 г.

Завеса находилась в центре алтаря на кивории над престолом, и поэтому изображения на ней являлись главным художественным образом всего алтарного пространства.

Методом анализа оригинального греческого текста и сравнения описанных в нем образов с иконографией других памятников того времени удалось постепенно создать схему-реконструкцию завесы и находящихся на ней образов. В ходе исследования выяснено, что Юстиниан и Феодора были изображены на завесе как ктитория, благодаря тому, что на нижней кайме были представлены их приношения в виде богоугодных зданий, построенных ими для горожан. По верхней кайме располагались чудеса Христа. Вся иконография завесы являла идею созидания Христом Его Церкви: от центральной композиции «Передача Закона», где через апостолов Он создает апостольскую Церковь и священство, к двум боковым композициям, в которых императорская чета благословляется на продолжение апостольского служения Христом и Богоматерью. Нижняя кайма идейно завершала композицию, показывая плоды императорского служения — богоугодные здания.

Ключевые слова: завеса, иконография, Юстиниан Великий, императрица Феодора, Св. София Константинопольская.

Matveyeva J. Ktitor portraits of Justinian the Great and Empress Theodora on a veil in the altar of St. Sophia of Constantinople.

Background. The personalities of the great rulers of Byzantium always attracted researchers' attention. Their images in art have been a source of new information numerous times. Portraits of Justinian the Great and the Empress Theodora, represented on the veil in the altar of St. Sophia of Constantinople, are mentioned in a poem of the court poet Paulus Silentiarius. He closely describes the Church of St. Sophia about 563 year. According to him, the veil had three parts and was suspended on the front and two sides of the high ciborium which was located above the altar table in the center of the altar area. Thus, the images on the veil were the central artistic image of the entire altar space and were of great importance. Paulus Silentiarius notes that the veils had to cover the secrets of the altar table. It was to prevent unadept people from watching the holy Mysteries and at the same time to explain to them the essence of these secrets. The explanation role was given to the images on the veils, to which more than forty lines are devoted in the poem.

Objectives. The aim of this study is to try to schematically recreate the images on the veil, to understand its ideological intent and to recover the role of the portraits of Justinian the Great and the Empress Theodora in the main idea of iconography of the curtain, exactly how they could serve the main idea and explained to the unconverted people the essence of the Mysteries.

Methods. We apply the method of analysis of the original Greek text and its comparison with artistic objects, the iconography of which is close to that described in the poem. The range of monuments used should be similar in time to the creation of St. Sophia of Constantinople, ideally to relate to images on veils. Based on the analysis done, we apply the method of reconstruction.

Results. The result of the study is the creation of a scheme-reconstruction of the iconography which was depicted on the frontal and two side parts of the veil. The arrangement of the images shows that the icono-

Рецензент статті: Оленіна О. Ю., доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова

Стаття надійшла до редакції 09.12.2017

graphy of *Traditio Legis* (the Transfer of the Law) was presented on the central panel, where Christ handed the Law to apostles Peter and Paul. Peter was depicted with the keys and Paul was represented with a cross. All the figures were placed under the images of the arches, as evidenced by both the text and close-in-time images of similar iconography on the sarcophagus. Justinian and Theodore were depicted on the sides of the veil, on one part they were blessed by Christ, on the other they were blessed by the hands of the Mother of God with the infant Christ on her womb.

Two wide bands were located at the bottom and at the top of the veil. The Miracles of Christ were depicted on the top band, and on the lower one – the numerous of buildings that were pleasing to God and created by Justinian and Theodora for the townspeople. Most likely these were churches, but also, there could be hospitals and houses for reception of pilgrims. The fact that the buildings put up by the emperors were arranged along the lower band proves that emperors were represented on the veil as the donators with their gifts. On this basis, the Emperor Justinian and even the Empress Theodore (despite the fact that she was a woman) could be depicted in the altar and even in the immediate vicinity of the altar table. Portraits of royalty placed anywhere in Byzantium were equated with the real presence of these persons in this place, therefore the images of Justinian and Theodora near the holy table were equal to their presence there. According to church rules, it was possible only if the emperor brought his gifts to Christ in church. On the same basis, the emperors fit into the main idea of all three parts of the veil, representing a single whole. The veil of the altar table was symbolically identified, according to Apostle Paul's words, with the Body of Christ. On the one hand, the body of Christ was the holy Mysteries on the altar table, which were forbidden to be looked at straight, on the other hand – the veil which in its images revealed the idea of creating the Church – also the Body of Christ. This idea was shown so that Christ created the apostolic church first, which was shown through the Transfer of the Law to the apostles (this was also the creation of the priesthood), and then the apostolic ministry was perceived by the Christian emperors through the image that they are blessed by God and they serve God and the people, bringing the results of their ministry in the form of charitable buildings put up for their people. Through the images of emperors bringing their gifts, the whole people joined in their action, because in the early Byzantine iconography the Christian emperor denoted the whole Christian people.

Conclusions. The obtained results show that on the veil in the altar of St. Sophia of Constantinople, Justinian and Theodore were depicted as emperors-donators and their images were part of the main idea of the veil – the creation of holy Church – the Body of Christ.

Keywords: veil, iconography, Justinian the Great, the Empress Theodore, St. Sophia of Constantinople.

Постановка проблеми. Над престолом Св. Софії Константинопольської розташовувалися розкішно й вишукано прикрашені сюжетними зображеннями завіси, про що відомо з їхнього опису, зробленого візантійським поетом Павлом Силенціарієм у поемі «Ἐκφρασις τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας», який описує оздоблення Великої

Церкви, бл. 563 р. [28, col. 2119–2158; 2, с. 132–141]. Незважаючи на те, що самі тканини не збереглися, їхні образи, передані в поемі, містять значущу інформацію для вивчення іконографії завіс, що вкрай важливо, тому що зображення були центральною ланкою всієї іконографічної програми вівтарної декорації Св. Софії Константинопольської. Також персоналії відомих імператорів завжди викликали особливий інтерес дослідників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Першу і єдину іконографічну реконструкцію завіс, описаних Павлом Силенціарієм, запропонувала А. О. Ієрусалимська [8, с. 8–19]. Вона зазначає, що завіси розташовувалися між колон ківорія, причому в поемі описані тільки три їх частини: дві бічні й передня, ймовірно, тому, що задню — четверту частину, повернену в бік вівтаря, — не було видно з наосу. Далі дослідниця виявляє центральну композицію, в основі якої лежить символічна сцена передачі Христом Священного писання — *Traditio Legis* [8, с. 8–11] «Передача Закону» (іл. 1). На підставі зіставлення цієї композиції в тексті поеми й у ранньохристиянських пам'ятках, зокрема на саркофагах IV–V ст. з Малої Азії, А. О. Ієрусалимська визначає розташування, жести та співвідношення фігур між собою і в архітектурному стафажі. Це є аутентичним, тому що композиція «Передача Закону» зустрічається на ранньохристиянських саркофагах нерідко і те, що можна бачити, абсолютно збігається з описанням, наприклад Христос, що передає Закон на мармуровому саркофазі IV–V ст. із базиліки св. Франциска в Равенні (іл. 2) [19, с. 53]. Персонажі на завісі були зображені у повний зріст, в окремих компартиментах під арками. Христос піднімав праву руку в жесті, що благословляє, і в лівій руці тримав Писання. Павло так само був представлений із Писанням, а Петро мав золотий посох із зображенням хреста [8, с. 8–11].

Бічні полотнища катапетасми, згідно з реконструкцією, відображали з одного боку благословення імператорської пари Христом (іл. 3), а з іншого — Богоматір'ю, «яка несла у чреві Бога» [8, с. 16].

Складаючи реконструкцію, А. О. Ієрусалимська досліджувала іконографію верхньої та нижньої кайм бічних полотнищ завіси через зіставлення їх описів із близькими пам'ятками, серед яких були, зокрема, й завіси, які, на думку дослідниці, ймовірно, копіювали пізніші столичні півтори самої катапетасми зі Св. Софії. Це єгипетські тканини VII–VIII ст. з Петром (іл. 4) і з Данилом (іл. 5) [8, с. 17–18]. Близькість зображень на каймах цих текстильних витворів і завіс, описаних у Павла Силенціарія, відзначалася також і Й. Стржигов-

ським [33, с. 100–101], однак ця спільність тексту й зображень не послужила для нього приводом досліджувати окремо іконографію завіс Св. Софії або спробувати її схематично відтворити.

Формулювання цілей статті. Виявити смислове співвідношення образів на завісі та створити її іконографічну схему-реконструкцію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з реконструкцією, запропонованою А. О. Ієрусалимською, на нижній каймі розміщалися дива Христові, а на верхній — зображення будівель, зведених імператорською парою для городян [8, с. 13–16]. Дослідниця помітила, що кайма відрізняє завісу від «усіх реально збережених пам'яток такого роду: у представленому на ній зображенні йдеться не стільки про духовну тематику — звеличування церкви або певних святих, скільки про світську — про прославляння діяльності Юстиніана й Феодори зі зведення ними богоугодних закладів і храмів. Ця прокламативна тема, поза сумнівом, є специфічно столичною — вона ніколи не є присутньою на пам'ятках східних провінцій» [8, с. 16].

Проведена А. О. Ієрусалимською робота послужила для нас головним поштовхом до того, щоби продовжити розвідки в розпочатому нею напрямку,¹ де ми виходимо з розкритих нею фактів і спираємося на її реконструкцію.

Надана в описі Силенціарія та представлена в реконструкції А. О. Ієрусалимської іконографічна програма завіси підштовхує до низки подальших питань. Який був загальний ідейний задум завіси в цілому, що поєднує в собі настільки різні теми: від «Передачі Закону» і див Христових до «прославляння діяльності Юстиніана та Феодори»? Як усі ці сюжети співвідносилися з основною символікою самої катапетасми, що означає: Тіло Христове, саму Плоть Христа або покров Тіла Христа? Як сполучалися зображення завіси із символічними значеннями ківорія, з якими вона звичайно тісно пов'язувалася? Ківорій означав: місце Розп'яття, печеру Гробу Господнього, труну взагалі (вхід / вихід з неї), переможну тріумфальну арку прославляння, імператорський ківорій, небо, намет, покров Божий і Ковчег Завіту. І як завіси з такими зображеннями, згідно зі словами самого Силенціарія, могли, закриваючи престол, «явити необізаному народу» суть того, що відбувається?

Розглядаючи ці питання, слід передусім виходити з того, що тема прославляння государів не

суперечила значенню катапетасми, інакше вона не могла б мати навіть непрямих повторень, натомість вони спостерігаються саме серед завіс.

Нам здається, що для розуміння цього явища необхідно спробувати осмислити всі три частини завіси як одну іконографічну програму, ідейна спільність якої мала закладатися апіорі, оскільки, незважаючи на розподіл завіси на кілька полотнищ, усі вони сприймалися як один предмет² і мали одного замовника, який і підносив їх храму. Як правило, це був імператор або інший християнський правитель, і завіси були традиційно особливо коштовним і підкреслено значущим дарунком храму, поряд із літургійними посудинами.³

Фронтальна частина завіси несла зображення вчистої композиції «Traditio Legis» (Передача Закону), що пов'язана з рядками 67 псалма «Ти піднявся був на висоту, полонених набрав, узяв дари ради людини...» (укр. переклад Біблії тут і далі І. І. Огієнка (Лларіона). — Ю. М.) (Пс. 67:19), за зауваженням Андре Грабара [4, с. 207], і з тлумаченням цих рядків апостолом Павлом у Посланні до Ефесян: «Тому й сказано: Піднявшись на висоту, Ти полонених набрав і людям дав дари! А те, що піднявся був, що то, як не те, що перше й зійшов був до найнижчих місць землі? Хто зійшов був, Той саме й піднявся високо над усі небеса, щоб наповнити все. І Він, отож, настановив одних за апостолів, одних за пророків, а тих за благовісників, а тих за пастирів та вчителів, щоб приготувати святих на діло служби для збудування Тіла Христового» (Еф. 4:8–12).

Перші три вірші роз'яснень ріднять сюжет «Traditio Legis» із символікою ківорія як Гроба, оскільки говорять про зісестя Христа в пекло і Його вихід із нього — Перемогу над смертю. Якщо представити описані завіси, що висять між колонами ківорія, то стає зрозумілою важливість його значення: арки компартиментів ківорія візуально обмежували краї завіс, створюючи для їхніх сюжетів немовби рами, що поміщають самі завіси та їх сюжети в смисловий контекст труни й водночас переможного тріумфу. Об'єднання в цілу смислову композицію ківорія й завіс найглибшим чином

² Про це красномовно свідчать навіть терміни, уживані стосовно таких катапетасм, як «тетράβηλα» і «τό τετράσερον», у яких дещо, що складається з чотирьох частин, визначається як один предмет [30, col. 993; 9, с. 55]. Таке сприйняття, імовірно, мало свої витoki й у біблійній традиції. Наприклад, завіса Святе Святих Скинї завжди згадується в однині, хоч і мала бути повішеною на чотирьох стовпах (Вих. 26:31–33). Чи складалася вона з чотирьох окремих полотнищ, чи була однією тканиною — на підставі тексту сказати важко: стовпи промовисто організовували її сегментарне сприйняття, а вживання терміна в однині показувало, що завіса вважається єдиним предметом. З наведеного вище зрозуміло, що така сама тенденція зберігалася й у Візантії відносно завіс ківоріїв.

³ В описах імператорських дарунків храмам, при перерахуванні предметів, завіси для престолу звичайно згадуються одразу після літургійних посудин, що підкреслює їхнє значення (друге після посудин) місце в ієрархії подарунків. Наприклад, завіси, вкладені разом із евхаристичними посудинами у Св. Софію Константинопольську імператором Констанцієм II у 380 р. [29, col. 737; 12, с. 89–92], або завіси, подаровані у Св. Софію Михаїлом I Рангаве на честь коронації у Св. Софії 25 грудня 811 р. [30, col. 993].

¹ Нам уявляється, що напрямок, заданий А. О. Ієрусалимською, вирізняє особливий інтерес до історії самих тканин у найрізноманітніших аспектах (техніка, матеріал, іконографія, призначення тощо), що не викликало раніше спеціального комплексного інтересу в попередніх дослідників. Для нас першою роботою, на яку надихнув підхід Анни Олександрівни, стала стаття «Тканини в поемі Павла Силенціарія: завіси чи покрови?», центром уваги якої є порушені дослідницею питання стосовно наявних у науковому світі різночитань уривка з поеми Павла Силенціарія, які стосуються призначення та розташування тканин у Св. Софії [13, с. 91–94].

передавало головну тему **Перемоги** над смертю, яка обумовлювала пов'язані з нею — **дарунки** Христа людям і **«поставляння»** кожного на справу його служіння, представлені на полотнищах завіси. Смилова єдність просторово-образотворчої композиції ківорія із завісами й тексту апостола Павла видається разючою, адже три найважливіші теми центрального полотнища завіси — Перемога Христа, Його дарунки, «поставляння» на служіння апостолів — згідно зі словами послання, відбуваються заради однієї мети — «для збудування **Тіла Христового**» (Еф. 4:12), символом якого й була катапетасма. У такий спосіб головна тема завіси вписувалася в символіку і ківорія, і завіси, розгортаючи скорочений сюжет «Передачі Закону» в докладну історію створення Христом Його Церкви, яка і є Його Тілом.

Сам принцип неодмінного збереження ідейної спільності вихідного тексту апостола Павла (Еф. 4:12) із символікою самих предметів (ківорія, завіси) і сюжетів на них вигострювався до моменту створення завіси вже кілька століть, оскільки сюжет «Traditio Legis» неодноразово фігурує на саркофагах [22, с. 239–268; 21, с. 229–258], більшість із яких за своєю формою та значенням є ківорієм-труною — подобою невеликого храму, де в нішах прославляння та водночас входах / виходах іншого світу представлені Христос, апостоли, святі... і сам померлий. Тому вівтарний надпрестольний ківорій як образ Гроба Господнього, що має на фронтальній завісі зображення «Traditio Legis», у певному сенсі був традиційно пізнаваним саркофагом, але при цьому й справжнім Гробом Господнім, що містить на престолі Тіло й Кров Христа і наочно являє реальність переходу Спасителем кордонів смерті. Властивості завіси як текстильного матеріалу відображували кордон-двері й закритими, і водночас рухливими, гнучкими, такими, через які можна пройти.

Згідно зі словами Апостола Павла завіса символізувала Двері в Життя вічне та входження в них через Плоть Христову.⁴ Ці значення неминуче поєднувалися із сюжетом «Traditio Legis» як творенням Церкви, таким чином, при закритій завісі яскраво читалася ідея необхідності Церкви як Божого встановлення («Traditio Legis») на самому шляху спасіння та вході-дверях (катапетасмі). Протягом літургії, коли завіса піднімалася і Причастя — Христос воскреслий — давалося для долучення, відкрита завіса буквально показувала призначення Церкви — відкривала шлях спасіння через прийняття Причастя — Христа.

Нагадаємо, що і ківорій, і завіси розглядалися не тільки в новозавітному контексті, але й мали старозавітні паралелі. Завіса Св. Софії

⁴ «Отож, браття, ми маємо відвагу входити до святині кров'ю Ісусовою, новою й живою дорогою, яку нам обнови́в Він через завісу, це́бто через тіло Своє» (Євр. 10:19–20).

Константинопольської в цьому аспекті так само зберігала своє значення, а її центральний сюжет «Traditio Legis» ідеально цьому відповідав. Тут ківорій із завісами означав Ковчег одкровення у Святеє Святих,⁵ а композиція «Передача Закону» поставала як отримання Божого одкровення в образі Євангелій — «Нових скрижалей».

Бічні частини завіси містили зображення Юстиніана й Феодори, яких на одному полотнищі благословляє Христос, на іншому — Богоматір. Тут образ богвстановлення Церкви переходив в образ богвстановлення й богоосвяченості правління християнських государів, у чому виражалася ідея симфонії небесної та земної влади.

Хоча в сучасній інтерпретації портрети правителів ведуть осторонь від найважливішої ідеї завіси — Спасіння через Євхаристію, для сучасників Павла Силенціарія та, передусім, замовників, свідомість яких формувалася в культурному середовищі пізньої античності, така катапетасма, скоріше, навпаки, являла всю повноту Божого задуму про Спасіння. Усі три видимі з наоса полотна були підпорядковані цій ідеї: із фронтального боку Христос давав вірянам шлях до Спасіння через свою Церкву в особі Апостолів; з бічних частин Христос і Богоматір своїм благословенням затверджували для народу християнських государів. Теми бічних панелей мислилися продовженням центральної. Смилова лінія передачі Христом дарувань, задана апостолом Павлом у Посланні до Ефесян, неминуче згадувалася в паралельних місцях інших послань, де також говорилося про дари, носієм яких, поза сумнівом, було й вінченосне подружжя, що давало їхнім портретам богословське осмислення. Ось один із прикладів: «І ми маємо різні дари, згідно з благодаттю, даною нам: коли пророцтво то виконуй його в міру віри, а коли служіння будь на служіння, коли вчитель на навчання, коли втішитель на потішання, хто подає у простоті, хто головує то з пильністю, хто милосердствує то з привітністю!» (Рим. 12:6–8). Чимало з перерахованих дарів були невіддільні від імператорського служіння, будучи й обов'язком, і чеснотою монарха.

Улаштовувачі завіси бажали бачити в її ідейному задумі передачу Христом дарів у вигляді благословення кожного на його особливе служіння. Водночас вони ставили себе в зовсім особливе положення, оскільки в черзі персонажів, що приймають дари від Христа, імператорська пара перебувала одразу за апостолами. З одного боку, це була смиренність і применшення себе, але, з іншого боку, — такий іконографічний за-

⁵ Таке тлумачення дає йому св. патріарх Герман Константинопольський, він пише: «Він (ківорій) також відповідний Ковчезу Завіту Господнього, в якому, як кажуть, містилися Святеє Святих, і Святиня Його, і на якому Бог наказав з двох боків вирізати двох херувимів (Вих. 25:18), адже "кив" означає "Ковчег", а "урин" — "Боже осяяння" або "Світ Божий"» [3, с. 45].

дум підносив їх до найвищого ступеня святості, який міг бути у християнина. Останнє дуже точно збіглося з характеристикою Юстиніана, який, як відомо, «прославився честолюбством і завидною завзятістю у звеличуванні себе й самого титулу імператора ромеїв, оголосивши самодержця “іс-апостолом”, тобто “рівним апостолам”» [5, с. 59].

Настільки високе положення вимагало й відповідності йому. Ті, хто одержав благословення, повинні були втілювати у своєму правлінні реалізацію отриманих дарів, і замовники завіси з’являються на ній разом зі своїми «справами віри», у вигляді побудованих ними для міста богоугодних споруджень — лікарень і храмів.⁶ І це також знаходить висвітлення в тому, що відомо про Юстиніана: повсюдне грандіозне будівництво було характерною рисою його правління.⁷

Ще одне важливе значення композицій бічних панелей полягало в паралельному сприйнятті теми благословення государів і їх коронації. Для сучасників Павла Силенціарія це було майже буквально, оскільки тогочасний обряд коронації ще не передбачав участі в ньому патріарха. Увійшовши в храм і вступивши у вітвар, імператор покладав свій царський вінець на престол, потім, забравши його звідти немовби від руки самого Бога, клав на престол дарунки й виходив із храму.⁸ Такий тип коронації описується аж до воцаріння Юстиніана I включно. Враховуючи багато містичних випадків, коли священики або імператор не могли наблизитися до престолу через те, що їм якимось чином перешкождала катапетасма,⁹ ранній обряд коронації був, імовірно, дійсно страшенним випробуванням віри й смиренності государя, а успішне виконання всіх дій сприймалося як знак Божого благословення. Щодо Софії Константинопольської, то одержання тут благо-

словення, а отже, і коронація, і успішне проходження завіси були буквально виткані в самій матерії катапетасми, що теж було символічним.

Так само, як і центральне зображення, сюжети бічних частин завіси були імпліцитно вплетені в контекст загальної символіки ківорія. Перебуваючи під його склепіннями, композиції із благословенням імператорської пари візуально продовжували традицію сюжетів з аналогічною тематикою, де сцени, схожі у своєму значенні на благословення або коронацію, як правило, розміщувалися під зображенням ківорія. Наприклад, на блюді з Константинополя 629–630 рр. з Метрополітен-Музею, де зображено Самуїла, який помазує Давида на царство (іл. 6) [18, с. 57; 32]. Хоча історично подія не відбувалася під ківорієм, він був символічно необхідним, оскільки сюжет сприймався старозавітною паралеллю з коронацією імператора [4, с. 112–113].

У бічних сюжетах завіси ківорій, який був також невід’ємним атрибутом василевса, змінює свій символічний акцент — він перестає бути імператорською регалією і належить уже Христу, стає Його покровом і благословенням, місцем поховання й Воскресіння, вітварним ківорієм храму, під який увійшов майбутній монарх. Сінь залишається й тріумфальною аркою прославлення, але вже не імператора, а Христа. Це показує, що, незважаючи на специфічні претензії імператорів, їх зображення на завісах престолу, що здаються сьогодні явним відходом від ідеї Спасіння, у VI ст. були значним кроком до її розкриття. Суть цього розкриття полягала у визначенні місця, де розташовувалися їхні зображення. Імператор — найбільш соціально значуща фігура пізньоантичного світу, що з’являється привселюдно й зображується, подібно до божества, під ківорієм, — смиренно віддавав його Цареві царів, а місцем під фронтальною аркою поступався Апостолам. Сам василевс опинявся зміщеним на периферію бічних панелей, розташовуючись там настільки ж підкорено, як на попередніх зображеннях — його власні васали, що вводилися ним на посаду [4, с. 105–106, 114]. Таке розташування, з одного боку, доводило смиренність перед Царем небесним, а з іншого — все ж таки звеличувало, проklamуючи, що імператорська пара поставлена на своє служіння самим Богом.

На правах августи і дружини імператора на завісі престолу під ківорієм з’являється й Феодора.¹⁰ Потрібно нагадати, що саме ставлення Юстиніана до Феодори та її особливі особистісні якості ставили саме цю імператрицю в ранг, що дорівнював імператорові.¹¹ Цей статус і став,

⁶ Переклад зроблено Т. М. Васильєвою спільно з Л. А. Фрейберг [2, с. 136].

⁷ Прокопій Кесарійський, який дає Юстиніану досить неоднозначну характеристику в інших роботах, у своїй праці «Про будівлі Юстиніана» висловлюється просто захоплено: «В наше время явился император Юстиниан, который <...> выстроил бесчисленное множество городов не бывших ранее» [5, с. 58; 15, с. 207]. С. Б. Дашков зазначає: «Список мист і фортець, які так чи інакше були задіяні в будівництві Юстиніана Великого, величезний. Жоден візантійський володар ні до нього, ні після будівельної діяльності таких масштабів не вів. Сучасників і нащадків вражали не тільки розмах військових споруджень, але й чудові палаци та храми, що залишилися від часів Юстиніана скрізь — від Італії до сирійської Пальміри» [5, с. 64].

⁸ Аналізуючи «Обрядник візантійського двору», ієромонах Іоанн пише: «При обранні Лева великого (457 р.) на полі трибуналу, хоча був присутній патріарх Анатолій, але в коронуванні його не брав ніякої участі. Після вдягання в царські одяжі, Лев, перш ніж поїхати в місто, заходить у похідну церкву для молитви. На шляху до св. Софії він виходив у храм св. Іоанна Хрестителя і, вступивши у вітвар, поклав свій царський вінець на престол: забравши його із престолу як би від руки самого Бога, він поклав на нього дари та вийшов із храму. У св. Софії він вступав через царські врата і, пройшовши у вітвар, повторив обряд покладання царського вінця на престол <...> В описах воцаріння імператорів Юстина I, Лева молодшого та Юстиніана I коронування відбувалося у такий самий спосіб» (виділено нами. — Ю. М.) [9, с. 187–188].

⁹ Наприклад, випадки, пов’язані з неможливістю підійти до престолу через завіси, що були обійняті полум’ям, або, без видимої причини, не піддавалися відкриттю [17, с. 343–344, 347–349].

¹⁰ Феодору було короновано 527 р., померла вона 548 р.

¹¹ «На церковних стінах того часу, над кріпосними воротами й зараз можна прочитати поруч із іменем імператора ім’я Феодори; у

імовірно, причиною появи її портрета в настільки безпосередній близькості до престолу.¹² Найраніше, коли могла бути створена завіса, — 537 р. (освячення храму Святої Софії), строком *ante quam*, слід вважати час написання поеми Павлом Силенціарієм, замовленої йому Юстиніаном і прочитаної, імовірно, 6 січня 563 р., у зв'язку з новим освяченням Св. Софії.¹³ До моменту створення завіси Феодора вже встигла зіграти свою вирішальну роль у порятунку імперії 18 січня 532 р. [5, с. 78], тому правління державою без її участі, як і зображення Юстиніана без Феодори, було немислимим. Підкреслити своє положення імператриці було важливим і для самої Феодори, яка стежила «за дотриманням усіх тонкощів етикету, пов'язаних з поклонінням царственным особам» [5, с. 78]. Усі ці обставини спричинили не тільки створення завіси, але й виникнення разом із нею нового типу іконографії,¹⁴ а також традиції, коли в іконографії літургійних тканин разом із правителем з'являється портрет його дружини.

Завіса престолу Св. Софії, як імператорський дарунок Юстиніана й Феодори, репрезентувала портрети її дарувальників не тільки як монархів, але й, безперечно, як вкладників. У такому статусі їх зображення на завісі були тим більше припустимі.

Тема ктиторства підкреслювалася й загальним контекстом, у який були занурені бічні композиції, а саме **зображеннями на каймах**. У такий спосіб як принесені імператорською парою дарунки, крім самої завіси, слід розглядати зображення будівель. У перекладі поеми Павла Силенціарія, запропонованому Т. М. Васильєвою та Л. А. Фрейберґ, про будівлі говориться так:

*...На верхнем крае
Золототканого полотна ремесло начертало бесчисленные
Весьма полезные дела царственных градодержателей:
Там можно видеть исцелительные дома для болящих,
Тут — священные здания.*¹⁵

Для імператорської пари це є результат дії їх освяченої влади, а також дарунки, які вони при-

носять Богу. Ці приношення одразу викликають асоціації з численними портретами ктиторів, що несуть у руках моделі храмів.¹⁶ За спостереженням А. Грабара, тема приношення дарунків імператором зображує «акт вірності й підпорядкування владиці» і звичайно адресована Христу й Богоматері [4, с. 122]. Це показує, що зображення будівель продовжують розкривати головну ідею завіс, де імператор та імператриця ставлять себе в підлегле положення, приймаючи від Христа й Богоматері не тільки благословення і дар влади, але й тягар відповідальності за прийняті дари. Винесення ж будівель на каймі доводить, що це контекст, у який занурена основна ідея та який, не будучи головним, розбудовує й підтримує центральні сюжети.¹⁷ Це надалі буде традиційним як для самих завіс (навіть тих, що вже перейшли з ківорія на Царські врата), так і для літургійних тканин, що походять від вівтарної завіси й у своїй іконографічній традиції зберігають із нею зв'язок, таких як великі воздухи, що виносяться на Великому Вході приблизно до кінця XV ст.

Далі в тексті поеми говориться про зображенні «в іншому місці» дива Христа. Згідно з перекладом Т. М. Васильєвої та п'ятьма іншими перекладами, зіставленими А. О. Ієрусалимською при реконструкції іконографії,¹⁸ це «інше місце» — на нижній каймі. Однак є підстави вважати, що дива Христові розташовувалися, найімовірніше, на верхній каймі завіси.

Для аргументації звернемося до тексту. У рядку 800, де позначене розташування чудес, не говориться прямо, що вони перебувають на нижній каймі, а буквально сказано: «В іншому місці» або «з іншого боку» [6, с. 678] (ἐτέρωθι), тобто розташування див перебуває не просто **не там само**, де розташовані попередні сюжети — лікарні й храми, а в **протилежному** місці. Однак у зроблених раніше перекладах говорилося, що ці будівлі перебували конкретно «на верхньому краї»,¹⁹ із чого впливало, що розташовані «в іншому місці» дива Христові перебували внизу. Однак якщо точніше розглянути уривок про

Равенському храмі святого Віталія зображення її знаходиться поряд із зображенням її царственного чоловіка, так само як і в мозаїках, що прикрашали покої Священного палацу, на вимогу Юстиніана, Феодору зображували учасницею військових торжеств і всіх найславніших справ його царювання. Як і Юстиніану, вдячні народи споруджували їй статуї, як і Юстиніану, чиновники присягали у вірності тій, хто все своє життя була рівнею імператорові» [7, с. 72].

¹² Як проходила коронація імператриць у її часи та чи була вона пов'язана із храмом Св. Софії, не зрозуміло, є відомості тільки про більш пізній період. Відомо, що дійство відбувалося в «одній із зал Великої палацу, яка називалася "августея" і перебувала у відділенні Дафни» [9, с. 189; 1, с. 100].

¹³ Поему було створено Павлом Силенціарієм «до закінчення реставраційних робіт, пов'язаних з обвалом частини спорудження в 558 р.» [2, с. 132].

¹⁴ Даний випадок відомий як один із перших прецедентів таких зображень, як зазначає Андре Грабар, — описані Павлом Силенціарієм композиції на бічних полотнищах завіси у Св. Софії «вказують на найдавніший відомий приклад (?) зображення благословення государів Христом і Богоматір'ю» [4, с. 128].

¹⁵ Переклад зроблено Т. М. Васильєвою спільно з Л. А. Фрейберґ [2, с. 136].

¹⁶ «Рід Приношення, який візантійським художникам довелося найчастіше відзначати символічними зображеннями, — це, звісно, "благочестива основа" василевсом. Приношення з'являється в іконографії у вигляді моделі церкви (каплиці або міста), яку государ передає Христу або Богоматері» [4, с. 124].

¹⁷ Для візантійської практики це дуже традиційно — осмислювати навіть малозначущі, вторинні деталі в руслі загальної ідеї, іноді створюючи дуже точний натяк, що чітко визначає дійсний зміст і мету зображень. Класичним прикладом тут може бути вже згадане мозаїчне зображення Феодори, яка приносить дари в Сан-Віталі в Равенні (бл. 546–547 рр.), — «на поділлі хламіді імператриці вишиті золоті фігури трьох волхвів, які несуть дари, що натякає на приношення Феодори» [4, с. 122; 11, с. 45].

¹⁸ У роботі А. О. Ієрусалимської було використано: німецькі переклади [31, с. 66–90; 24, с. 289–291]; англійські переклади [25, с. 47–49; 27, с. 80–102]; російський не опублікований переклад С. І. Сивак, що був люб'язно наданий автором. Суперечливі місця, за проханням А. О. Ієрусалимської, перевірялися й уточнювалися В. С. Шандровською за грецьким оригіналом [8, с. 8].

¹⁹ Васильєва, 1994. С. 136; переклад С. І. Сивак, оприлюднений у статті А. О. Ієрусалимської [8, с. 13].

розташування Юстиніанових будівель, можна помітити таке. Слово «*χεῖλεσι*», перекладане як «край», «кайма» (дослівно «губи») [26, с. 1982], стоїть у множині, тобто «краї» чи «кайми». У зв'язку з цим необхідно уточнити значення слова, що йде за ним, «*ἄκροισ*», яке раніше було перекладане як «верхній», тому що, згідно з відомою нам традицією, на завісі не могло бути двох чи більше верхніх кайм. І справді, слово «*ἄκροισ*» може перекладатися як «крайній», «такий, що перебуває на кінчиках чогось», «наприкінці» [26, с. 57]. Таким чином, більш точний переклад комбінації «*χεῖλεσι δ' ἄκροισ*» буде «по краях на каймах», або зовсім буквально «на крайніх каймах».

Залишається визначити, які зображення були на верхній, а які — на нижній каймі. У цьому може допомогти контекст. Про дива читаємо таке:

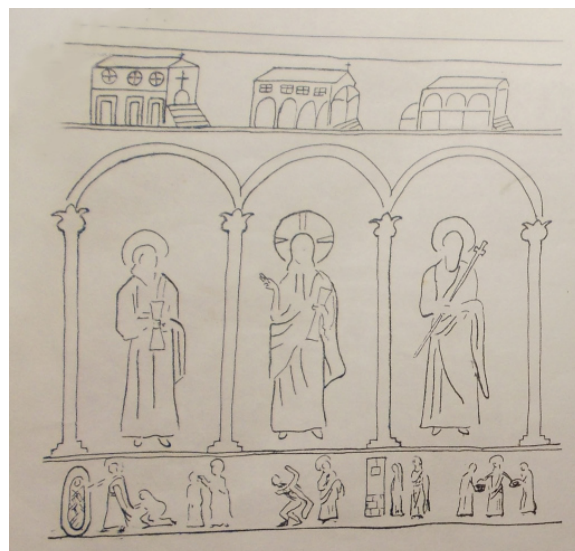
В другому месте сияют чудеса

Небесного Христа. Благодать проливается на дела.²⁰

Сяйво див Небесного Христа неможливо припустити внизу, навіть якби про будівлі теж говорилося, що сяють і вони. Логіку цього висновку краще проілюструвати на прикладі наступного речення: «В одному місці світять ліхтарі, в іншому ж сяють небесні зірки». Значення й фізична природа зірок стосовно ліхтарів не залишає можливості припускати, що ліхтарі, які навіть світяться, можна помістити над зірками, а епітет «небесні» ще більше конкретизує місцезнаходження їх угорі. Розташування «див Небесного Христа» унизу, тобто під будівлями, є неможливим виходячи з ієрархії цих зображень, адже будівлі є підношенням «царствених утримувачів міст» (рос. — «градодержателей») Христу й названі їхніми справами («*ἔργα*»). У зв'язку з цим наступна фраза з описом див — «Благодать проливається на справи» — теж підтверджує місцезнаходження див у верхньому регістрі, а будівель — у нижньому, адже образ благодаті, що проливається знизу нагору, або наданого в такий спосіб благословення видається абсурдним.

Наводимо таблицю, за якою можна порівняти текст оригіналу в перекладі Т. М. Васильєвої, який ми вважаємо найбільш вірним, із нашими уточненнями. Жирним шрифтом виділено місця, на які ми звертали увагу в зробленому аналізі (табл. 1).

Описане розташування сюжетів підтверджується й більш пізньою пам'яткою, уже відзначеною як аналогія Й. Стржиговським [33, с. 100–101] і А. О. Ієрусалимською, — єгипетською завісою з Петром VII–VIII ст.,²¹ де зображення



Іл. 1. *Traditio Legis* (Передача Закону), центральна частина завіси престолу Св. Софії Константинопольської, реконструкція А. О. Ієрусалимської. Наводиться за: [8, с. 11]

див теж перебувають на верхній каймі, а будівель — на нижній (іл. 4).

Кайми продовжували розгортати центральну ідею іконографічної програми завіси. Христос передавав дари й благословення Апостолам, а слідом за ними християнським правителям, які намагалися наслідувати Христа в Його справах (дива на верхній каймі) своїми справами — архітектурними спорудженнями — на нижній. Останні втворювали дивам Христовим не тільки тим, що храми приносили духовне, а лікарні — тілесне зцілення людям, але й тим, що чимало з них були справжніми дивами для сучасників.²² Такі приношення були водночас і дарунками імператорської пари, і їх справами, присвяченими Богу. Щодо пізніших пам'яток, котрі повторюють столичний зразок, таких як єгипетські завіси з Петром (іл. 4) і з Данилом VII–VIII ст. (іл. 5), А. О. Ієрусалимська зазначає, що в них тема архітектури «трансформувалася в місцевому дусі: храми й богоугодні заклади перетворилися в мартирії святих, які тут шанувалися» [8, с. 17–18]. Це зауваження є дуже цінним, адже така трансформація зберігала донаторську тему архітектури й богоугодних справ, свідомо переносючи її на місцевий ґрунт.

Про прочитання портретів Юстиніана й Феодори як ктиторських свідчить і ще більш пізня традиція, яка, втім, теж, імовірно, походить від катапетасми Юстиніана. Це зображення на завісах саме парних образів двох государів або правлячої пари, які приносять моделі храму чи присутні при їхньому приношенні. Так, Н. П. Кондаков

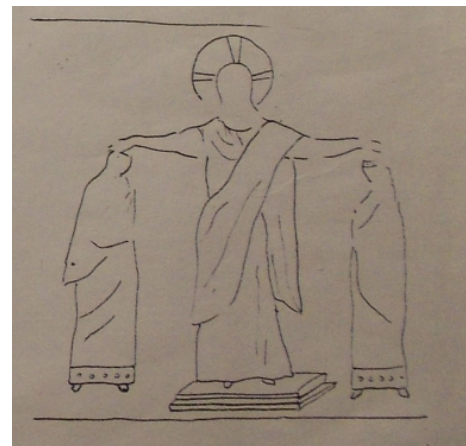
²⁰ Переклад зроблено Т. М. Васильєвою спільно з Л. А. Фрейберг [2, с. 136].

²¹ За зауваженням дослідниці, «тканина з Петром» була, мабуть, створена під впливом столичних творів VII–VIII ст., що замінили постарілі на той час тканини, описані Павлом Силенціарієм [8, с. 17].

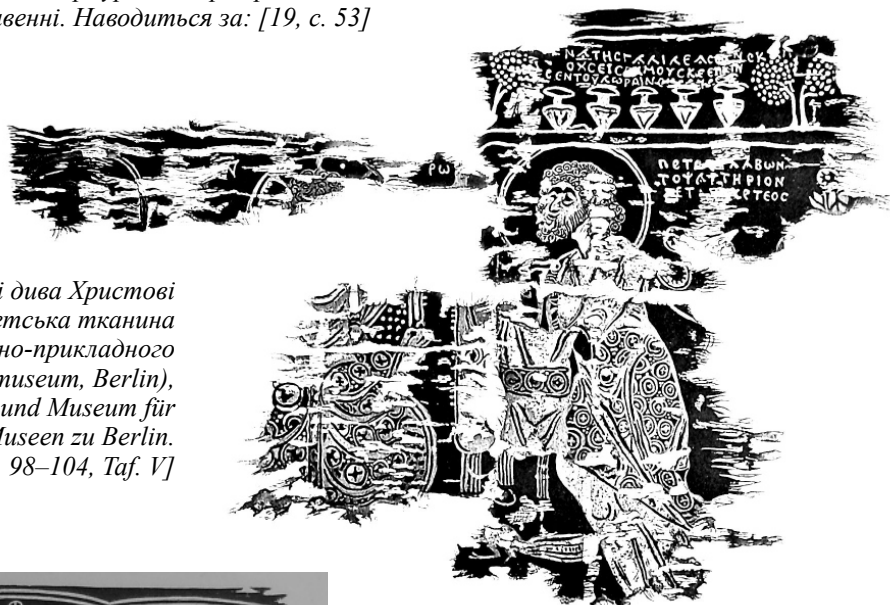
²² Гіпотетично можна навіть припустити, що між дивами та будівлями могли бути й близькі паралелі, наприклад під дивами зцілення знаходилися зображення лікарень. У будь-якому разі, це дуже точно відповідає звичаю розкривати й уточнювати в сюжетах кайми центральну тему.



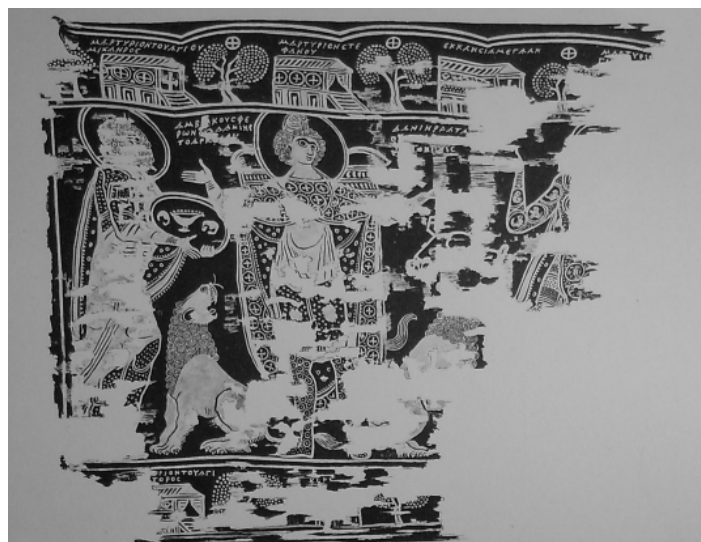
Іл. 2. Христос, що передає закон. Мармуровий саркофаг IV–V ст. Базилика св. Франциска в Равенні. Наводиться за: [19, с. 53]



Іл. 3. Христос, що благословляє імператорську пару, бічна частина завіси престолу Св. Софії Константинопольської, реконструкція А. О. Іерусалимської. Наводиться за: [8, с. 13]



Іл. 4. Св. Петро, по верхній каймі дива Христові (диво в Кані Галілейській). Єгипетська тканина VII–VIII ст. Музей Декоративно-прикладного мистецтва (Kunstgewerbemuseum, Berlin), Берлін. © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. Наводиться за: [33, с. 98–104, Taf. V]



Іл. 5. Св. Даниїл, мученик (на верхній і нижній каймі). Єгипетська тканина VII–VIII ст. Музей Декоративно-прикладного мистецтва, Берлін. Наводиться за: [33, с. 91–96, Taf. IV]



Іл. 6. Самуїл, який помазує на царство Давида. Блюдо з Константинополя 629–630 рр. Метрополітен-Музей (The Metropolitan Museum of Art), (Нью-Йорк, США). Наводиться за: [32]



Іл. 7. Розташування сюжетів на центральній і бічних частинах завіси, подарованої Юстиніаном I у Софію Константинопольську. Схема-реконструкція Ю. Матвєєвої



Іл. 8. Портрети Юстиніана й Феодори у вітарній апсиді в Сан-Віталі, бл. 546–548 рр. Равенна. Наводиться за: [16]



Іл. 9. Загальний вигляд на мозаїки у вітарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Класе, середина VI ст. Равенна. Наводиться за: [14, с. 111, іл. 94]



Іл. 10. Дарування привілеїв Костянтином IV архієпископові Репарату. Мозаїка у вітарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Класе, друга половина VII ст. Равенна. Наводиться за: [20, с. 111, іл. 167]

Таблиця 1

№ рядка	Текст оригіналу	Переклад Т. М. Васицької	Уточнення
796	τέτρασι χρυσείοις ἐπὶ κίονι χείλεσι δ' ἄκροις	На четырех золотых колоннах. На верхнем крае	На каймах по краям
797	χρυσοδέτου πέλοιο κατέγραφεν ἄσπετα τέχνη	Золототканного полотна ремесло начертало бесчисленные	
798	ἔργα πολιτσοῦχων ἐριούνια παμβασιλέων	Весьма полезные дела царственных градодержателей.	
799	πῆι μὲν νοουσαλέων τις ἀκέστορας ὄψεται οἴκους,	Там можно видеть исцелительные дома для болящих	
800	πῆι δὲ δόμους ἱερούς. ἑτέρωθι δὲ θαύματα λάμπει	Тут — священные здания В другом месте сияют чудеса	Тут — священные здания. С другой стороны чудеса сияют
801	οὐρανόυ Χριστοῦ· χάρις δ' ἐπιλείβεται ἔργοις.	Небесного Христа. Благодать проливается на дела	

зазначає, що в монастирі Ксиропотам на Афоні їм показували завісу, виконану в 1673 р., яка, ймовірно, мала відтворювати «прадавній знищений (?) оригінал чудової візантійської катапетасми». На завісі 1673 р. були зображені імператори Андронік і Роман, «причому обидва імператори тримали в руках модель обителі» [10, с. 248]. Інші донатори двох завіс — правляча пара: господар Молдавського князівства Олександр III Лепушняну та його дружина Роксанда — зображені, коли вони стоять і моляться, по боках моделі храму, яку передали Христу апостоли Петро і Павло на завісі 1561 р. із сюжетом «Преображення» і 12 великими святами з монастиря Слатина (Музей Мистецтва, Бухарест) [23, с. 108–109, іл. 59–60]. На іншій завісі 1561 р., також із сюжетом «Преображення» з монастиря Слатина (Музей Мистецтва, Бухарест) [23, с. 108–109, іл. 63–65], ті ж донатори знову присутні на центральній частині завіси при передаванні храму, з тією лише різницею, що тут їх фігури займають значно більший простір і відділені від загальної композиції не стрічкою декоративного бордюру (як у першому випадку), а трилопасними арками ківорія, у верхній центральній частині якого зображений Христос-Емануїл, який благословляє імператорську чету. В обох прикладах тема приношення моделі храму виділена в нижній ярус під основним сюжетом Преображення, так само, як і кайма будівель у Юстиніановій завісі.

Безсумнівно, усі три частини завіси Великої церкви були монарховим замовленням, про це свідчать вишуканість і якість роботи, коштовні матеріали для неї, елітарне місцезнаходження твору. Відповідно, розробка іконографічної про-

грами також була доручена якомусь досвідченому богослову та ретельно продумана.

У нашому дослідженні ми намагалися продовжити роботу, розпочату А. О. Ієрусалимською, яка була першою, хто спробував зробити приблизну «іконографічну» реконструкцію завіс Св. Софії. Тому, на підставі проаналізованого матеріалу, прагнемо запропонувати подальшу розробку схеми-реконструкції трьох відомих нам частин завіси, які об'єднані тепер у загальну розгортку й обрамлені стовпами та арками ківорія (іл. 7). Схема покликана передати загальне уявлення про єдність задуму всіх трьох полотнищ, у решті випадків у цілому вона продовжує носити чисто умовний характер, особливо стосовно напрямку рухів і жестів персонажів.

З тексту точно не відомо, як саме в деталях був представлений сюжет «Передача Закону», з якими саме рухами й жестами були зображені Христос і апостоли, а аналогії на саркофагах того часу надають безліч різних варіантів. Так само не зрозуміло з тексту, чи були фігури на бічних полотнищах розділені арками, як на центральній частині завіси, чи вони були розташовані в загальному композиційному просторі. У реконструкції ми розміщуємо всі фігури між колонами, схилиючись до того, що єдність задуму, ймовірно, мала припускати і єдність композиційних членувань. Стосовно фігур Юстиніана й Феодори слід сказати, що зображення їх із посудинами в руках не має підстав у тексті й запропоноване тут винятково гіпотетично. На такий вибір найбільше вплинули портрети Юстиніана та Феодори в Сан-Віталі в Равенні (іл. 8), спільність яких із завісою полягає в розкритті теми імпера-

торського дарування храму й майже ідентичне із завісою розміщення цих портретів у вітварі: і на завісі, і на мозаїках у Равенні вони знаходяться дзеркально по бічних сторонах престолу, фактично фланкуючи його з найближчої відстані, тільки на завісі вони розміщені по лінії колон ківорія та звернені від престолу в простір вітваря, а на мозаїках — від стіни апсиди до престолу (немовби дзеркально повторюючи тему завіси на протилежній стіні). Розташування імператорів, які приносять дари, у такому місці вітварної апсиди зберігається і в інших пам'ятках. Наприклад, у вітварі церкви Сант-Аполлінаре-ін-Класе в Равенні (іл. 9) на лівій стіні зображено портрети імператора Костянтина IV Погоната та його братів Іраклія і Тиберія (іл. 10); імператор передає привілеї архієпископові [11, с. 46], що, по суті, є продовженням теми імператорського дарування церкви. Решта зображень нижнього регістру вітварної апсиди Сант-Аполлінаре-ін-Класе так само майже зберігали основну тему завіси Софії Константинопольської: реальний престол у центрі вітваря оточували зображення єпископів, що стояли, — послідовників апостолів, — поєднуючи, своєю чергою, дві фланкуючі апсиди сцени «Жертвоприношення Авеля, Мельхіседека й Авраама» і «Дарування привілеїв», які являли собою образи жертви в духовному та світському служінні. Імператор, як і у сценах з Юстиніаном і Феодорою, тримав у руках предмет дарування — сувій із привілеями. Ця традиція підштовхнула нас до гіпотетичного припущення, що Юстиніан і Феодора біля престолу могли бути зображеними в момент, коли вони приносять традиційний імператорський дарунок — літургійні посудини.

Для міркувань про те, як саме могли бути зображені фігури правителів, важливо подивитися згадування про них у тексті, де немає прямих вказівок на те, що їх з'єднання шлюбне, немає навіть їх імен, говориться тільки, що на інших завісах «з'єднувані василевси» (συναπτομένους βασιλέως), усе, що йде далі, ми припускаємо із загального контексту та з того, що іншим василевсом, що з'єднується з Юстиніаном, скоріше за все, могла бути Феодора, оскільки звичайно зображувалася нарівні з ним.

«З'єднувані імператори» благословлялися на завісі з одного боку руками Богоматері, з іншого — руками Христа, тому з портретами василевсів пов'язане й те, в якому саме типі могли бути представлені Богородиця й Христос, які їх з'єднували. У тексті говориться, що Діва Марія була зображена (θεοκόμος) такою, що «несла в чреві Бога (рядок 803). У реконструкції нами використаний тип Богоматері, запропонований як аналогія А. О. Іерусалимською [8, с. 17] і представлений на моливдовулі X–XI ст. з Ермітажу.

Наскільки нам відомо, поки більш ранні та відповідні й за сюжетом, і за типом і часом аналогії вказати важко. На моливдовулі з Ермітажу Діва Марія представлена у вигляді Оранти з дитиною в медальйоні та зведеними в молитві руками. Епітет Богоматері «несла в чреві Бога» не вказує на обов'язкову наявність медальйона, однак на руки, підняті в позі Оранти, як нам здається, є указання в тексті. Павло Силенціарій пише, що Діва Марія благословляє василевсів не руками загалом, а виражається більш точно й буквально — «долонями» (παλάμας). Такий вибір слова міг бути продиктований не тільки поетичною необхідністю різноманітності, але й безпосередньо образом, що його бачив поет, адже з позою Оранти це збігається майже буквально. На подібні думки наводить і те, що стосовно рук благословляючого Христа автор поеми теж дуже точний і уважний: на відміну від Богоматері Спаситель благословляє імператорів теж не руками загалом, а буквально «рукою» (χερῖ), і слово вжите в однині.

Верхня й нижня кайми у схемі (іл. 7) представлені виходячи з аналогій завіс із Петром і Даниїлом (іл. 4, 5). Звідти нами запозичений і спосіб зображення будівель, і принцип поділу їх і див Христа зображеннями у вигляді роздвоєних дерев із декоративним хрестом, поміщеним у коло над ними. Ми також припускаємо, що опис верхньої та нижньої кайми у тексті поеми стосується не тільки бічних частин завіси, а й центрального полотнища, на підставі того, що текст про кайми йде одразу за описом центрального сюжету і тільки потім оповідання переходить на портрети государів на бічних частинах.

Незважаючи на значні інформаційні лакуни, спроба реконструкції уявляється все ж таки доцільною й необхідною, оскільки схема наочно зображує ідейну цілісність задуму іконографічної програми завіси, загальне розміщення, взаємодію та ієрархію в ній сюжетів і персонажів.

Висновки з даного дослідження. У висновку — кілька слів щодо загального задуму завіси. Незважаючи на тричастинність, і завіса, і її іконографічна програма мислилися як єдине ціле. Єдність ця полягала в зображенні взаємного руху Бога до людей і людей до Бога. Перше — через Христа, який дає дари в різному їхньому прояві: закон, благословення, дива. Друге — через прийняття Церквою цих дарів і приношення відповідних плодів, починаючи з апостолів, які зберігають і викладають Тіло Церкви, та закінчуючи імператорською парою, яка благословляється Христом і Богоматір'ю та приносить свої справи віри — богоугодні будівлі. Завершуючи смисловий ряд сюжетів завіси, Юстиніан і Феодора набувають найважливішого значення, займаючи місце в одному ряді з апостолами, тобто позиціонує себе

як їхніх продовжувачів. Ураховуючи, що фігура імператора використовувалася як персоніфікація всього християнського народу, то іконографія завіси, у пізньоантичному розумінні, дійсно охоплювала увесь світ: в особі апостолів — усе священство, в особі імператорської пари — усіх мирян, тобто на завісі з'являлася жива взаємодія Христа з усією своєю Церквою. Така іконографічна програма, що закривала в певні моменти престол зі святими дарами, могла бути призначеною не тільки для роз'яснення «необізнаним», що відбувається, а й дати відчуття кожному своєю близькість до святині та причетність до того, що відбувається на престолі.

Церковні завіси як такі були першим літургійним текстилем, який традиційно дарували імператори храмам як данину традиції облаштування Скінії. Юстиніанова завіса — найбільш рання відома нам пам'ятка, що заклала основу традиції, коли подружжя християнських правителів дарувало церкві монументальні літургійні покрови з репрезентацією в них вкладників яким-небудь способом: через безпосередні зображення їх самих або їх небесних патронів або ж за допомогою написання їх імен у вкладній чи в молитовному написі.

Зображення показують найглибшу продуманість та ідеальний взаємозв'язок іконографічної програми із символікою самої завіси й ківорія. Найяскравіше це виявилось в наступній ідейно-смісловій лінії: ківорій — труна, катапетасма на виході з нього — Христос, який вийшов із труни та перемиг смерть; тканина — плоть Христова, що воскресла, яка і є Його живою Церквою та Його Тілом, що й зображувала іконографічна програма катапетасми зі Св. Софії Константинопольської.

Література:

1. Беляев Д. О. *Byzantina. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. Книга 1.* [Текст] / Д. О. Беляев. — СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1891. — 201 с.
2. Васильева Т. М. *Traditio legis и иконография алтарной преграды Софии Константинопольской* [Текст] / Т. М. Васильева // *Востоочнохристианский храм. Литургия и искусство* / ред.-сост. А. М. Лидов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. — С. 121–141. — ISBN 5-86007-027-6.
3. Герман Константинопольский, свт. *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств* [Текст] / Герман Константинопольский; вступ. ст. П. И. Мейендорфа; пер. и пред. Е. М. Ломизе. — М.: Мартис, 1995. — 87 с. — ISBN 5-7248-0032-2.
4. Грабар А. *Император в византийском искусстве* [Текст] / А. Грабар; [пер. с фр. Ю. Л. Грейдинга; авт. вступ. ст. Э. С. Смирнова]. — М.: Ладомир, 2000. — 328 с.
5. Дашков С. Б. *Императоры Византии* [Текст] / С. Б. Дашков. — М.: Издательский дом «Красная площадь», 1997. — 368 с. — ISBN 5-87305-002-3.
6. *Древнегреческо-русский словарь* [Текст]: в 2-х т. / сост. И. Х. Дворецкий; под ред. С. И. Соболевского. — М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. — Т. 1. — 1043 с.
7. Диль Ш. *Византийские портреты* [Текст]: в 2 вып. Вып. 1 / Ш. Диль; пер. М. Безобразовой; под ред. и с предисл. П. Безобразова. — М.: Изд. М. и С. Сабашниковых; Тип. В. И. Воронова, 1914. — 397 с. — (Страны, века и народы).
8. *Иерусалимская А. А. Ткани собора св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария)* [Текст] / А. А. Иерусалимская // *Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв.: сборник статей* / Гос. Эрмитаж; ред. А. В. Банк, В. Г. Луконин. — Л.: Искусство, 1988. — С. 8–19.
9. Иоанн (Рахманов). *Обрядник византийского двора (De cerimoniis aulae Byzantinae) как церковно-археологический источник* [Текст] / Иером. Иоанн. — М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1895. — XIV, 201 с.
10. Кондаков Н. П. *Памятники христианского искусства на Афоне* [Текст] / Н. П. Кондаков. — СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1902. — 312 с.
11. Лазарев В. Н. *История византийской живописи* [Текст] / В. Н. Лазарев. — М.: Искусство, 1986. — 332 с.
12. Матвеева Ю. Г. *Вклад императора Констанция в Св. Софию Константинопольскую 360 г.: покровы или завесы?* [Текст] / Ю. Г. Матвеева // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. — 2011. — № 10. — С. 89–91.
13. Матвеева Ю. Г. *Ткани в поэме Павла Силенциария: завесы или покров?* [Текст] / Ю. Г. Матвеева // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. — 2011. — № 8. — С. 91–94.
14. Попова О. С. *Византийские и древнерусские миниатюры* [Текст] / О. С. Попова. — М.: Индрик, 2003. — 336 с.: ил. — ISBN 5-85759-233-X.
15. Прокопий Кесарийский. *О постройках* [Юстиниана] [Текст] / Прокопий Кесарийский; пер. С. П. Кондратьева // *Вестник древней истории = Revue d'Histoire Ancienne*. — М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1939. — № 4 (9). — С. 203–283.
16. *Равенна: достопримечательности города, византийские мозаики и искусство арианцев* [Электронный ресурс] / TRIP-POINT: [веб-сайт]. — [2014]. — Режим доступа: <http://trip-point.ru/2014/09/08/равенна-достопримечательности-города> (дата звернення: 09.12.2017). — Назва з екрана.
17. Тафт Р. Ф. *Упадок причащения в Византии и отдаление мирян от литургического действия: причина, следствие или ни то, ни другое? (D. Занавешенный алтарь)* [Текст] / Роберт Френсис Тафт // Тафт Р. Ф. *Статьи. Т. 1: Литургия* / Пер. с англ. С. Голованов. — Омск: Голованов, 2010. — С. 342–365. — ISBN 978-5-9902610-2-0.
18. Шалина И. А. *Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда* [Текст] / И. А. Шалина // *Иконостас: Происхождение — развитие — символика* / [Центр востонохристиан. культуры]; Ред.-сост. А. М. Лидов. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 52–84. — ISBN 5-89826-038-2.
19. Bayet C. *Byzantine Art* [Текст] / Charles Bayet. — New York: Parkstone internationale, 2009. — 200 p. — ISBN 1-84484-620-2. — ISBN 978-1-84484-620-7.
20. David M. *Enternal Ravenna: From the Etruscans to the Venetians* [Текст] / Massimiliano David. — Milano: Jaka Book; Angelo Longo Editore, 2013. — 288 p. — ISBN 978-2-503-54941-5.
21. Grabar A. *L'age d'or de Justinien de la mort Theodose à l'Islam* [Текст] / André Grabar. — Paris: Gallimard, 1966. — 408 p. — ISBN 978-2-08-122065-2.
22. Grabar A. *Le Premier art chrétien (200–392)* [Текст] / André Grabar. — Paris: Gallimard, 1966. — 326 p.
23. Johnstone P. *The Byzantine Tradition in Church Embroidery* [Текст] / Pauline Johnstone. — London: Alec Tiranti, 1967. — 267 p.
24. Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: *kunstbeschreibungen justinianischer zeit* [Текст] / erklärt von Paul Friedländer. — Leipzig; Berlin: Teubner, 1912. — 310 p.
25. Lethaby W. R. *The Church of Sancta Sophia, Constantinople. A study of Byzantine bulding* [Текст] / William Richard Lethaby, Harold Swainson. — London; New York: Macmillan & Co, 1894. — 322 p.

26. Liddell H. G. Greek-English Lexicon. With a revised supplement [Текст] / Henry George Liddell, Robert Scott. — Oxford : Clarendon Press, 1996. — 2448 p. — ISBN 0-19-864226-1.
27. Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents [Текст] / Cyril Mango (Compiler). — Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1972. — 272 p.
28. Patrologia curcus completes. Ser. Graeca [Текст] / Ed. : J. P. Migne. — Paris, 1865. — Т. 86.2. — 3360 p.
29. Patrologia curcus completes. Ser. Graeca [Текст] / Ed. : J. P. Migne. — Paris, 1860. — Т. 92. — 1792 p.
30. Patrologia curcus completes. Ser. Graeca [Текст] / Ed. : J. P. Migne. — Paris, 1863. — Т. 108. — 1492 p.
31. Richter J. P. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte [Текст] / Jean Paul Richter. — Wien : C. Graeser, 1897. — 509 p.
32. Samuel anointing David [Электронный ресурс] / Wikipedia, the free encyclopedia : [веб-сайт]. — Электрон. дані. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/David_Plates#/media/File:Samuel_anointing_David.png. — Назва з екрана. — Дата останньої правки : 02.12.2017. — Дата перегляду : 09.12.2017.
33. Strzygowski J. Orient oder Rom : Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst [Текст] / Josef Strzygowski. — Leipzig, 1901. — 160 p.
12. Matveyeva, Yu. G. (2011). Vklad imperatora Konstantziya v Sv. Sofiyu Konstantinopol'skuyu 360 g. : pokrovu ili zavesy? [The emperor Constantinus's donation to St Sophia in Constantinople in 360 year : veils or cover?]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv* — *Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts*, 10, 89–92. (In Russian).
13. Matveyeva, Yu. G. (2011). Tkani v poeme Pavla Silentsiariya : zavesy ili pokrov? [The Textiles in Paulus Silentiarius's Poem : veils or cover?]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv* — *Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts*, 8, 91–94. (In Russian).
14. Popova, O. S. (2003). *Vizantiyskiye i drevnerusskiye miniatyury* [Byzantine and Old Russian miniatures]. Moscow : Indrik. (In Russian).
15. Prokopyi Kesariyskiy. (1939). O postroykakh Justiniana [About the buildings of Justinian]. *Vestnik drevney istorii* — *Herald of Ancient History*, 4 (9), 203–283. (In Russian).
16. Ravenna : dostoprimechatel'nosti goroda, vizantiyskiye mozaiki i iskusstvo ariantsev [Ravenna : sights of the city, Byzantine mosaics and the art of the Arians]. (2014). *TRIP-POINT*. Retrieved from <http://trip-point.ru/2014/09/08/равенна-достопримечательности-города/>. (In Russian).
17. Taft, R. F. (2010). Upadok prichashcheniya v Vizantii i otdaleniye miryan ot liturgicheskogo deystva : prichina, sledstviye ili ni to, ni drugoye? (D. Zanaveshenny altar') [The decline of Communion in Byzantium and the separation of the laity from the liturgical action: the cause, effect, or neither? (D. The curtained Altar)]. In *Articles*. (Vol. 1), (pp. 342–365). Omsk : Golovanov. (In Russian).
18. Shalina I. A. (2000). Vkhod "Svyataya Svyatykh" i vizantiyskaya altarnaya pregrada [Entrance "Holy of Holies" and Byzantine altar barrier]. In *Iconostas : proishozhdenie — razvitiye — simbolika — Iconostasis : Origins — Development — Symbols*. A. M. Lidov, ed, (pp. 52–84). Moscow : Progress-Traditsiya. (In Russian).
19. Bayet, C. (2009). *Byzantine Art*. New York : Parkstone internationale. (In English).
20. David, M. (2013). *Enternal Ravenna : From the Etruscans to the Venetians*. Milano : Jaka Book ; Angelo Longo Editore. (In English).
21. Grabar, A. (1966). *L'age d'or de Justinien de la mort Theodose à l'Islam*. Paris : Gallimard. (In French).
22. Grabar, A. (1966). *Le Premier art chrétien (200–392)*. Paris : Gallimard. (In French).
23. Johnstone, P. (1967). *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*. London : Alec Tiranti. (In English).
24. Joannes, o. Gaza. (1912). *Johannes von Gaza and Paulus Silentiarius: kunstbeschreibungen justinianischer zeit*. P. Friedländer, ed. Leipzig ; Berlin : Teubner. (In German).
25. Lethaby, W. R. & Swainson, H. (1894). *The Church of Sancta Sophia, Constantinople. A study of Byzantine bulding*. London ; New York. (In English).
26. Liddell, H. G. & Scott, R. (1996). *Greek-English Lexicon. With a revised supplement*. Oxford : Clarendon Press. (In English).
27. Mango, C. (Comp.) (1972). *The Art of the Byzantine Empire 312–1453 : Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall. (In English).
28. Migne, J. P. (Ed.). (1865). *Patrologia curcus completes. Ser. Graeca*. (Vol. 86.2). Paris. (In Latin, in Greek).
29. Migne, J. P. (Ed.). (1860). *Patrologia curcus completes. Ser. Graeca*. (Vol. 92). Paris. (In Latin, in Greek).
30. Migne, J. P. (Ed.). (1863). *Patrologia curcus completes. Ser. Graeca*. (Vol. 108). Paris. (In Latin, in Greek).
31. Richter, J. P. (1897). *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*. Wien : Carl Graeser. (In German).
32. Samuel anointing David. (2017, December 2). *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/David_Plates#/media/File:Samuel_anointing_David.png. (In English).
33. Strzygowski J. (1901). *Orient oder Rom : Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*. Leipzig. (In German).

References: