



*Ил. 1.
Воздух. Распятие с предстоящими. Кон. XI в.
Государственный Исторический музей, Москва*

ЛЕКЦИЯ 20

Ю. Г. Матвеева

АЛТАРНЫЕ ЗАВЕСЫ В ЭВОЛЮЦИИ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ТКАНЕЙ IV–XVI ВВ. (ТРАДИЦИЯ, СЕМАНТИКА, ИКОНОГРАФИЯ)

Предлагаемая тема захватывает огромный временной интервал, который выбран намеренно, чтобы сжато, почти схематично показать самую основную линию в эволюции иконографии литургических тканей, ту главную тему, которой в разные времена руководствовались создатели изображений этих великолепных произведений. Такое рассмотрение представляется необходимым для большинства последующих исследований церковных тканей, поскольку помогает поставить каждый отдельный памятник в контекст целостного эволюционного процесса, связанного с развитием богослужебной практики и церковного обихода.

Ранее подобное рассмотрение не представлялось возможным, поскольку считалось, что основной материал для исследования иконографии в литургическом текстиле появляется лишь с XII в. В связи с этим невозможно было понять, каким образом и из чего складывалась иконография в литургическом текстиле на протяжении более чем тысячи до этого.

Композиции сохранившихся произведений оставляли много вопросов и ответы на них, вероятно, были в более раннем периоде. Так, оставался неясным главный принцип подбора сюжетов, список которых представлялся очень разноплановым: Оплакивание, Положение во гроб, Распятие, Несение во гроб, Снятие со Креста, Евхаристия, Богоматерь Знамение, Богоматерь Воплощение, Литургия Василия Великого, Се Агнец, Литургия Василия Великого, Христос великий архиерей. Некоторые же не имевшие аналогов произведения казались выходящими за рамки традиции уникальными исключениями. Такие, например, как самый ранний из сохранившихся (*Лившиц*. 2010. С. 47) воздух с Распятием кон. XI в. (ГИМ) (*ил. 1*) или воздух Спас Нерукотворный с предстоящими 1389 г. (ГИМ) (*ил. 2*).

Для восстановления картины развития иконографии тканей было недостаточно прибегнуть к живописным аналогиям (в иконе, мозаике, фреске) потому, что одни и те же сюжеты в них и на тканях изображались по-разному (Гриднева. 2000) и идентичных соответствий композициям в текстиле и живописи часто не наблюдалось. Соответственно, ряд деталей в иконографии текстиля никогда не исследовался, поскольку считался просто традиционной декоративной составляющей, свойственной исключительно текстилю в силу особенной декоративности самого материала, никак не относящейся к сюжету. К таким деталям относилось, например, сплошное заполнение фона некоторых произведений звездами и крестами в кругах (ил. 3), встречающееся только на церковных тканях.

Что происходило в иконографии церковных покровов в первом тысячелетии? Что из того, что мы наблюдаем в XII в. было унаследовано из предыдущей традиции, а что только появлялось? Чтобы ответить на все эти вопросы, нужно задаться еще одним. Что происходит с тканями в тот период, с которого мы располагаем сохранившимися памятниками? Что происходит в XII в.?

Опираясь на эволюцию тканей в церковном обиходе (рассмотренную в предыдущем выпуске) (Матвеева. 2014), можно сказать, что к XII в. набирает силу процесс разделения функций завес и воздухов и их обособления в отдельные виды утвари со своим особым местом и предназначением. Завесы кивориев порождают две параллельные ветви развития: 1) постепенное превращение завесы кивория в воздух, выносимый на Великом Входе; 2) перемещение завесы с кивория на царские ворота, где ее иконографическая значительность постепенно утрачивается. Большинство тканей после XII в. если и создавались первоначально как завесы кивория, впоследствии начинают применяться как воздухи.

Исходя из того, что первоначальное звено этого сложного процесса – ткани кивория, с их иконографии и необходимо начинать рассмотрение. Мы будем опираться здесь на сохранившиеся памятники и тексты, описывающие изображения на завесах. Отдавая себе отчет в малом количестве фактического материала, в его разнородности и разрозненности, мы все же полагаем, что даже схематичное описание развития иконографии в первом тысячелетии необходимо для цельного взгляда на эволюцию этих тканей и, в особенности, для понимания их развития в более поздний период.

Изображения на завесах в ветхозаветной и иудейской традиции впервые появляются по повелению Божию на тканях, закрывающих Святое Святых в Скинии Завета. Там были исполнены искусной работой херувимы, созданные из красной, пурпуровой, голубой и червленой шерсти.

Следующая завеса, об изображениях которой нам известно, относится уже к I в. по Р. Х. Это знаменитая завеса храма Ирода, где было представлено звездное небо и двенадцать созвездий. Позднее эта ткань сложным путем попала в храм Зевса в Олимпии: во время взятия Иерусалима она перешла в руки римлян (*Иосиф Флавий*. Иудейская война. VI 8, 3), несколько лет реликвия находилась в Риме и к ней для поклонения приходили многие иудеи, а затем один из римских императоров подарил ее в храм Зевса в Олимпии (*Yarden L.* 1991. P. 64; *Лидов*. 2008. С. 213). Это позволяет предположить, что образы на ней по своему содержанию подходили и для этого языческого храма. Вероятно, завеса как образ звездного неба относилась к неким общим архетипам, во всяком случае, и в античной литературе мы встречаем прецеденты, когда небо с созвездиями неоднократно называлось понятием, относящимся к ткани с особенной красотой, изысканно и искусно вышитой/вытканной узорами. Примеры тому встречаются в произведениях Платона (*Plato Resp.* 529c), Эсхила (*Aeschyl. Prom. vinct.* 24) и Еврипида (*Euripides Hel.* 1096).

Наиболее ранняя из известных нам завес уже христианской традиции относится к коптским тканям IV–V в. (*ил. 4а*). В центре ткани представлен феникс – символ воскресения, окруженный цветами, листьями и бутонами мальвы. Об этих цветах необходимо сделать обширное отступление, поскольку они станут одним из важных символов в иконографии завес.

Этот цветок был одним из самых основных и древнейших видов пищи еще в доаграрный период и высаживался на могилах как ритуальная еда для умерших, дающая жизнь. Одно из наиболее ранних упоминаний цветка принадлежало Гесиоду (VIII–VII в. до н. э.), а Пифагор фактически возводил мальву в центр мироздания, всякий раз начиная свое учение со слов: «Самое священное на свете – лист мальвы» (*Гаспаров*. 2009. С. 114). Эти цветы обильно встречаются в самых разных произведениях искусства, связанных с погребальным культом — на надгробиях саркофагов, в росписях склепов, а также на тканях, связанных с погребальным обрядом, начиная с античности, и всегда сопутствуют изображениям, передающим идею воскресения. Перейдя в христианскую традицию, эти цветы продолжают ту же тему, но, естественно, ставя ее в контекст Воскресения и Жертвы в христианском понимании. Так, они начинают изображаться либо по сторонам креста (*ил. 5 а, б, в*), либо с перекрестием, возложенным прямо на сам цветок посередине (*ил. 4 а, ж, б а, б, в*). В том, что это было отдельной деталью, а не просто частью цветка, можно убедиться на ряде примеров, где те же цветы представлены без перекрестий (*ил. 5 а, б, в, 7 а, б*). Таким образом, в христианском контексте цветок обозначал уже пищу воскресения, которую дает Христос – Причастие – Хлеб Жизни! Это было удивитель-

но емким символом и одновременно очень яркой и глубокой проповедью, раскрывающей самую суть христианства – спасение через соединение со Христом в Евхаристии, со Христом страдавшим, умершим и Воскресшим, победившем Смерть! Чтобы избежать двусмысленности в выражении этих идей, в цветке стилизованно акцентируется крестообразная форма и аллюзии, связанные с хлебом. Для этого были основания. Цветы мальвы хоть и имели в реальности пять лепестков, в своей общей массе пятном воспринимались как цветы крещатые. Это хорошо читается на общей фотографии (ил. 8), что легко давало повод для такой интерпретации.

Что касается сходства с хлебом, то оно было не столько внешним, сколько смысловым, а внешнее подобие ему, в связи с этим, придавали уже художники. При том, что мальва была очень древним видом пищи, она также имела ряд ценных вкусовых, полезных и лекарственных качеств. Это растение было также уникально и тем, что могло при очень небольшом количестве съеденного надолго утолять голод и жажду. Например, Гесиод пишет:

«Дурни не знают, что больше бывает, чем все, половина,
Что на великую пользу идут асфодели и мальва»

(*Hesiod.* 40–41; пер.: В. В. Вересаев).

В одной из схолий к Гесиоду эти строки комментируются так: «самая простая еда, которой можно питаться, мальва и асфоделос; из них получают сок, который используют в пищу. В них много пользы, и больше, чем в самых роскошных блюдах, которые приносят вред, или в самой легкой жизни, говорит (Гесиод). Вероятно, он говорит это, исходя из его опыта. Гермип в сочинении «О семи мудрецах» говорит (о ней как о) пище утоляющей голод – вспоминает ее (как) утоляющую голод и Геродор в пятой книге «Слово о Геракле», и Платон в третьей книге «Законов» говорит, что Эпименид проводил весь день без еды и пищи, употребляя нечто малое и съедобное. И было это изготовлено из асфоделя и мальвы, и это делало его не голодным и не жаждущим» (*Hesiod.* 41:3–15). О мальвах как о еде с ценными вкусовыми качествами, а также как об исцеляющем, лекарственном средстве пишут многие античные авторы, например: Эпименид (*Epimenid.* Test. 5, 19), Плутарх (*Plut.* Sept. sapient. conv. 157, F, 4), Галлен (*Galen.* De victu attenuante. 9, 3) и др.

Смысловая связь мальвы с хлебом как с особой полезной простой и, в то же время, самой насущной и основной пищей, сохранилась и у других народов Средиземноморья, что прямо отразилось даже в их языке.

На иврите растение мальва наряду с заимствованным מללה «*malvah*» называется חלמית «*chalamith*», что, по мнению авторов статьи «Вкус мальвы»,

полностью идентифицируется с упоминаемым в Библии חלמוth «*chalamuth*» (*Job. 6: 6*) (*Dr. Sarah Oren*). «Растение легко узнаваемое и съедобное, плод которого похож на маленькую круглую буханку нарезанного хлеба. При перестановке буквы иврита дают слово חלם «*lechem*» – хлеб»» (*Ibid*). В иврите связи между словами существуют на уровне корней, и один из видов такой связи – 3-х согласный корень с заменой букв, когда одно слово получается из другого путем их перестановки (*Полонский*). Мальва не только имеет родственный корень со словом хлеб, у неё с этим корнем важная смысловая связь, поскольку в библейские времена растение входило в основной рацион питания евреев на протяжении зимних месяцев, когда фруктовые деревья перестают плодоносить (*Там же*). Связь именно такого рода – важное условие для распознавания корней в словах «*chalamith*» – мальва и «*lechem*» – хлеб в иврите как родственных, так как «главная идея, которая говорит, что иврит – это святой язык, утверждает, что эта система связей между словами адекватна системе связей между объектами» (*Там же*).

Интересно заметить, что древнегреческое слово означающее мальву – *μαλάχη*, содержит те же согласные, что и древнееврейское «*challamuth*», только в обратном порядке.

В арабском языке название мальвы – *هزب* «*hubza*» имеет общий корень со словом *خبز* «*hubz*» – хлеб (*Dr. Sarah Oren*), причем добавленный суфикс и окончание придают слову оттенок уменьшительного значения. Растение очень популярно по сей день и используется в пищу во многих арабских странах.

Интересно, что в русском и украинском языках один из синонимов названия цветка мальва связывается не просто с хлебом, а именно с причастным хлебом – просфорник! Другой термин – «калачики», просто напоминает небольшую опять же хлебную пищу, ведь калачики – это маленькие калачи.

Вероятно, именно употреблением растения в пищу могут объясняться многочисленные изображения мальвы, наполняющие корзины¹ подобно хлебу или плодам (*ил. 6 б*), которые были очень распространенным мотивом. При этом очевидно, что важным моментом было показать, какой именно вид цветка находится в корзине, поэтому изображения сопровождаются различными знаками, указывающими на принадлежность цветка. Так, если масса цветов в корзине представлена обобщенно в виде нескольких высветляющихся к центру розовых кругов (*ил. 6 б*), то рядом изображаются несколько отдельных цветов с четко выраженной формой сердцевидных

¹ Обширный ряд аналогий корзин с подобными цветами приводит О. В. Лечицкая, см.: *Лечицкая. 2010. С. 146; Peri. 2013. Р. 44. Cat. 2.*

лепестков и перекрестием, если же композиция не позволяет представить отдельно цветы в развернутом виде перед корзиной, то в самой корзине изображается только один, выступающий из нее цветок, в котором четко выделяется его форма и часто перекрестие. Например, на квадратной нашивке с изображением всадника из собрания Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) (ил. 9) (Osharina. 2013. P. 208–225. Fig. 6.) Такие образцы также очень распространены и составляют большую группу сохранившихся памятников (*Ibid.* Fig. 2, 4, 6, 8, 10).

Единство функций и символики мальвы, привело к устойчивому сочетанию этого образа в христианскую эпоху с символом хлеба и просфоры, что отразилось также и в изобразительной форме. Например, это прослеживается на штампах просфор (Galavaris. 1970. P. 94–95. Fig. 46, 48), где параллельно в идентичных образцах круги с перекрестьями (ил. 10 а) заменяются цветами (ил. 10 б). Активно в рисунках на просфорных и хлебных печатях используется форма четырехлепесткового цветка, обильно встречающегося в мозаиках (ил. 10 в (*Ibid.* P. 27. Fig. 8), 10 б, г, д). Об очевидной распространенности и свободной взаимозаменяемости символов круга с крестом и четырехлепесткового цветка говорят и сами хлеба приношения, которые встречаем в мозаиках Равенны: в сцене Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама из Сант-Аполинаре-ин-Классе. Два хлеба по сторонам от чаши имеют в центре круги с крестами (ил. 11 а), а на хлебах в аналогичной сцене Жертвоприношения Авеля и Мельхиседека в Сан-Витале в центре четко очерченные цветы (ил. 11 б).

Важной характеристикой цветов-хлебов, связанной с завесами, является их расположение в местах условной границы священного пространства. Например, над кивориями, входом в алтарь или на границе верхнего и нижнего регистров в мозаиках, на саркофагах и над погребальными нишами в катакомбах. К размышлениям над этой связью подталкивает так же работа М. А. Бобрик «Икона Тайной вечери над Царскими вратами: К истории ранних слоев семантики» (Бобрик. 2000. С. 525–558). Исследовательница приводит множество примеров, где в античных погребальных сооружениях образ трапезы бессмертия, участником которой обязательно изображался умерший, помещался над символическим входом/дверью в загробный мир и над самим захоронением (которое тоже являлось таким входом) и обозначал райскую трапезу бессмертия (Бобрик. 2000. С. 528–530). Эта традиция сохранилась в христианских погребальных сооружениях, где пир с умершим трансформировался в различные варианты Евхаристии, которая, сохраняя свою позицию над входом или над самим захоронением, объединяла двери гроба (*Ioculus*'а, саркофага) с трапезой с воскресшим Христом, царством Небесным, воскресением и вечной жиз-

нюю (Там же. С. 530–531). Тема изображений поддерживалась обширной традицией текстов, где так же тесно были взаимосвязаны трапеза и вход (дверь) (Там же. С. 533–536). Семантические связи между изображением и его расположением были перенесены в христианский храм, сакральное устройство которого сохраняло аналогии с погребальными сооружениями. И в храмах, и в погребальных сооружениях тема Евхаристии сосредотачивались на символических границах перехода из одного мира в другой (Там же. С. 536). В храме это могло происходить на входе, на границе наоса и алтарной части (по горизонтальной оси), а также на символическом переходе от земного мира к небесному (по вертикальной оси), то есть от нижних регистров декорации к верхним (Там же. 536–538).

Рассматривая разные типы сюжета Евхаристии, М. А. Бобрик делает следующие важные для нас замечания о сокращенных, символических вариантах ее изображений: «Замещение позиции над входом в храм символом Евхаристии имело за собой длительную традицию. В христианских церквях Египта, Палестины, Сирии, Малой Азии в этой роли выступал один из предельно обобщенных символов – диск евхаристического хлеба с рисунком пересекающихся крестообразно линий преломления» (Там же. С. 536).

Эти наблюдения идеально соответствуют тому, что мы находим в иконографии завес, которые в силу своей особой функции представляли именно такую границу. Знаки Евхаристии были крайне важными иконографическими элементами на завесах потому, что сама завеса символически отождествлялась с телом Христа. Это было одним из самых ранних толкований завесы, данное ей апостолом Павлом: «Итак, братия, имея дерзновение входить во святилище посредством крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который Он вновь открыл нам **через завесу, то есть плоть Свою**» (Евр. 10:19–21). Направление, данное апостолом, далее развивается и у отцов церкви. В этой символической перспективе изображенные на завесах мальвы-хлебы усиливали и конкретизировали восприятие их как плоти Христа. Именно это значение было ключевой темой в развитии иконографии завес, и придя к такому пониманию мы обретаем осмысленность и логичность в понимании большинства известных нам на завесах сюжетов.

Опираясь на символическое значение завесы как Тела Христа и рассмотренное нами значение мальвы как символа хлеба, который дает Христос, вернемся к рассмотрению иконографии ранних завес.

Завеса с Фениксом символически представляет Христа Воскресшего и дающего Жизнь через Свою пищу воскресения, которая окружает феникса со всех сторон и представлена в изобилии (*ил. 4, а, ж*). Если не учи-

тывать, что мальвы имеют перекрестия, а Феникс медальон (характерный знак для уже византийских изображений феникса (*ил. 4 е*), то ткань воспринималась бы как языческая, однако четкие перекрестия на цветах приводят именно к христианскому пониманию. Будучи новой, завеса воспринималась ярко и празднично, как это видно по реконструкции (*ил. 4 ж*).

Другая завеса, сохранившаяся лишь частично, представляет собой корзину с цветами-хлебами и два выложенных из нее цветка с перекрестиями. Иконография ткани несет то же значение – Завеса – Тело Христа – Евхаристия. Здесь интересно сравнить, насколько похожими на традиционные изображения хлебов в корзинах (*ил. 12 а, б, в*) представлены цветы.

Завеса на мозаике с Феодорой из Сан-Витале ок. 546–547 г. (*ил. 13*) также имеет символы, идентично повторяющиеся на просфорных штампах (*ил. 10 в*).

Ту же идею транслируют завесы, изображенные на мозаике, представляющей так называемый дворец Теодориха в Сант-Аполинаре в Равенне (*ил. 14 а, б, в*). Ткани не были представлены на мозаике изначально, а привнесены туда после 570 г. Завесы имеют терракотовые круги с перекрестиями, – вариант изображения традиционных цветов-хлебов, – и могут быть рассмотрены в значении литургических алтарных завес. В пользу того, что завесы имеют символическое значение алтарных, говорят следующие аргументы. Первоначально здание замысливалось как изображение светского дворца, из которого выходили Теодорих и его свита. После победы византийской армии и взятия Равенны их портреты были удалены и заменены завесами. Такая работа требует гораздо большего труда, чем изменения только самих фигур. Это указывает на то, что размещение в этих местах завес было необходимо и глубоко осмысленно. После изгнания Теодориха из Равенны это имело определенный назидательный эффект. Ранее Теодорих выходил из дворца как триумфального входа и вместе с придворными шествовал ко Христу, но после появления завес смысловой акцент композиции изменился – пустой дворец стал восприниматься как триумфальный вход, из которого шествуют праведники ко Христу. Они идут по золотому фону, среди цветов под ногами и все это говорит о том, что шествие происходит в царстве небесном (*ил. 14 г*). Завесы дополняли этот образ. Они открывались для вошедших праведников в центральном проходе и закрывались перед Теодорихом и его свитой, показывая, что завеса-дверь в Царство небесное закрылась перед еретиком. Наглядным напоминанием об этом служили части рук, которые видны на фоне колон (*ил. 14 б*). Изменение композиции и закрытие завес перед Теодорихом еще более подчеркивалось тем, что церковь перепосвятили св. Мартину, епископу Турскому, которого называли «молотом еретиков»

(*malleus haereticorum*)» (Лазарев. 1986. С. 43, сноска 23). Таким образом, завесы меняли сюжет, превращая дворец из светского здания в сакральный вход в царствие Божие.

Из всех сюжетов с завесами в мозаиках Равенны только завесы дворца Теодориха занимают не периферийное, а центральное место в композиции, превращая сам вход в событие и сюжет! И если учитывать, что сделано это было заведомо, то, вероятно, крайне важным было и то, что на них будет изображено. И рассматривать и завесы, и изображения на них необходимо в контексте завес кивория, о которых св. Иоанн Златоуст говорит: «когда видишь, что поднимаются завесы, то представляй себе, что разверзаются небеса...» (PG. 62. Col. 29) <перевод наш Ю. М.>.

Идею завесы как Тела Христова, открывающего путь «новый и живой во святилище» представляет египетская завеса VI в. из музея в Кливленде (*ил. 15*). В центре ее изображен египетский крест «анх» известный с древнейших времен Египта как «ключ жизни», который, из-за своей схожести с христианским крестом, вошел в коптскую символику как символ вечной жизни. В данном же случае на завесе он является и символом самого Христа, о чем свидетельствует сокращенная надпись на его подножии: «Иисус Христос Сын Божий». Крест помещен под арку из гирлянды цветов – символ прославления, над которой, по сторонам расположены два машущих крыльями и обращенных к Хрисме павлина – символы бессмертия. Они еще более усиливают значение креста в центре. Позади и ниже павлинов представлены множество несущих гирлянды прославления животных. В этом действии они становятся частью радостной встречи Христа, поклонения и молитвы к Нему.

Под крестом, в нижней части завесы, отделенной горизонтальной перекладиной – условной границей дольнего мира, вверху изображена Хрисма. Ее окружают буквы альфа и омега – начало и конец, сопутствующие образам и символам Христа, подчеркивающие Его изначальность и божественность. По сторонам от них (снова в зоне символической границы!) изображены два крупных цветка с перекрестиями – символы Тела Христа и Евхаристии и под ними уже три фигуры молящихся с воздетыми руками.

Таким образом, нижняя часть композиции показывает путь ко спасению через моление ко Христу и соединение с ним в Причастии, а верхняя – воскресшего и взошедшего на небо Христа, что в целом являет идею Церкви – как Тела Христова – главную символическую идею не только иконографии данной ткани, но самой завесы как предмета.

Как и все искусство ранневизантийского периода, завесы имели не только символы, но и передавали идеи через реальные образы, при этом сохраняя верность основной теме – спасение через Тело Христово.

Одним из интересных примеров здесь являются завесы, представляющие Богоматерь. Например, на коптской завесе VI в., хранящейся в Кливленде (ил. 16), Богоматерь уже в ранневизантийский период связывают с завесой Тела Христа, а также образом Его Воплощения и создания Его Церкви. В евангельскую эпоху, согласно Преданию, Богоматерь в момент Благовещения тклет завесу во Святая Святых. На основании этого в византийских литургических произведениях работа Девы Марии и сама катапетасма теснейшим образом связываются с плотью Христа, которая, как завеса Храма в руках Богородицы, начинает ткаться в пречистой утробе Девы Марии (*Канон Великий*. 1903. С. 20; *Шалина*. 2005. С. 365–366).

Завеса, тканная по преданию Богоматерью, согласно евангелиям, во время Распятия и смерти Христа раздирается в Храме «надвое, сверху донизу» (Мф. 27:51; Мк. 15:38; Лк. 23:45). Это событие, а также слова апостола Павла приводят к устойчивому отождествлению символа завесы с Телом Христовым. Это направление, данное евангельским текстом и апостолом, далее развивается у отцов церкви, тесно переплетаясь с образом Богоматери. Так, например: Прокл Константинопольский¹ уподобляет катапетасму плоти Христовой (PG. Т. 85. Col. 433). Продолжая эту тему, Богородицу уподобляют червленице (κόκκινον), в первоначальном значении – шерсти багряного цвета (Исх. 25, 4; 2 Пар. 2, 14). В акафисте Благовещению Пресвятой Богородицы, составленном в VII в. диак. Георгием Писидийским, находим: «Радуйся червленица, кровями своими окрасившая божественную порфиру для Царя сил». Здесь под божественною порфирею Царя разумеется плоть Богочеловека (*Дьяченко*. 2006. С. 815). В великом каноне св. Андрея Критского читаем: «Яко от обращения червленицы, Пречистая, умная багряница² Емануилева, внутрь во чреве твоём плоть исткася: тем Богородицу воистину Тя почитаем» (*Канон Великий*. 1903. С. 20). Из текстов видим, что Плоть Христа, как бы ткется во чреве Богоматери из ее крови, как из пурпурной пряжи багряная одежда.

Позднее эти аллюзии переходят и на саму Богородицу, которую византийские отцы Церкви называют завесой, покрывшей своей человеческой плотью воплотившегося Христа. В гомилии на праздник Введения во храм Пресвятой Богородицы Георгий Никомидийский³ характеризует ее как «живую завесу (τό καταπέτασμα) Логоса, за которой скрывается Его божественность» (PG. Т. 100. Col. 1424). Даже видения, связанные с катапетасмой перекликаются с качествами-эпитетами Богоматери, например,

¹ Ученик святителя Иоанна Златоуста, им же рукоположен, константинопольский епископ (434/437 – † 446/447).

² Багряница – одежда багряного цвета (Апок. 17, 4), см.: Дьяченко. 2006. С. 815.

³ Георгий Никомидийский, IX в. (рукоположен в 860 г.).

с Неопалимой Купиной. Так Евагриус Схоластик¹ в «Церковной истории» вспоминает, как император Маврикий, совершая курение фимиама в святилище храма святой и Пречистой Девы и Богородицы Марии увидел, что завеса вокруг святой трапезы объята пламенем; так, что Маврикий сам был поражен ужасом и устранился видения (PG. Т. 86.2. Col. 2836 A). Случаи, когда расположенные над св. трапезой завесы, иногда в виде священного огня, сходили во время евхаристического освящения, чтобы сокрыть Тайны, неоднократно отмечаются также в агиографических источниках (*Тафм.* 2010. С. 343–345).

Представленная завеса с Богородицею из Кливленда (*ил. 16*), так же, как и завеса с египетским крестом (*ил. 15*), разделена на нижний и верхний регистры. Нижний регистр представляет важные смысловые вехи христианской истории: начало Боговоплощения – Богородица, держащую на коленях младенца Христа и результат – создание Церкви Христовой в лице апостолов, чьи портреты на гирлянде прославления из цветов и плодов окружают Богородицу. В верхнем регистре изображен восседающий на небесном престоле и возносимый ангелами Христос, благословляющий свою Церковь.

Тема Богородицы как начала Вочеловечения Христа и создания его Тела, пройдет через всю эволюцию литургических тканей от завес кивория, до катапетасмы царских вратах (*ил. 17*) и воздухов (*ил. 18 а*), где окончательно утвердится и получит широкое распространение на малых покровцах, покрывающих во время литургии причастную Чашу (*ил. 18 б*).

Параллельно с образами Богородицы, начиная с раннего периода Византии, в иконографии завес развиваются другие крупные композиции, представляющие уже не символы, а реальных персонажей, и раскрывающие идею Тела Христова как создание Его Церкви. Крупнейшим и уникальным примером, несомненно оказавшим большое влияние на создание многих других завес, является завеса, подаренная Юстинианом Великим для надпрестольного кивория в Св. Софии Константинопольской и подробно описанная Павлом Силенциарием ок. 563 г. Завеса не сохранилась, но на основании текста поэмы и последующих памятников, повторявших завесы, крупный российский специалист в области древнего текстиля А. А. Иерусалимская предложила ее первую иконографическую реконструкцию (*Иерусалимская.* 1988. С. 8–19), ставшую прецедентом и основой для продолжения нами исследования в этом направлении, а также создания комплексной схемы, дающей представление об общем идейном замысле всей иконографической программы этих завес и расположении сюжетов

¹ Ок. 536 – после 594 г.

на них (ил. 19) (Матвеева. 2015). (В предложенной схеме-реконструкции совмещены центральное и два боковых полотнища, представленные в развертке. На реальном трехмерном кивории это были три отдельных завесы, составлявшие, однако, общий комплект. Они находились на фронтальной и боковых сторонах, разделение которых в схеме показано условными изображениями колон кивория и его арки).

Композиция катапетасмы, подаренной Юстинианом, состояла из трех частей: центральное полотнище занимал сюжет «Traditio Legis», где Христос передавал апостолам Петру и Павлу священное Писание, а на боковых частях завесы были изображены Юстиниан и Феодора, благословляемые на одном полотнище Христом, а на другом – Богоматерью. Верхнюю кайму завесы украшали «Чудеса Христовы», а нижнюю – изображения богоугодных зданий, выстроенных Юстинианом. В комплексе все три части катапетасмы составляли единую иконографическую программу, где императорская чета представала как бы продолжателями апостолов, получающими благословение на несение своего императорского служения и предлагающими дары в виде созданных ими построек – больниц и храмов (Матвеева. 2015).

Портреты императора и императрицы, расположенные на боковых панелях завесы кивория, зрительно оказывались обрамленными его колоннами и аркой, таким образом, помещенными на той границе, за которой находилось самое сакральное пространство – поднятый на ступени и покрытый сенью престол. В связи с этим вспоминается 69 правило Шестого Вселенского Собора, которое «воспрещая всем, принадлежащим к разряду мирян, входить внутрь священного алтаря, добавляло: но, **по некоему древнейшему преданию**, отнюдь не возбраняется сие власти и достоинству царскому, **когда восхочет принести дары Творцу**» <выделено нами. – Ю. М.> (Троицкий. 1912. С. 376–377. Сн. 2). Несмотря на то, что постановления Собора относились к 680 г., а создание боковых частей катапетасмы, могло произойти между 537 и 563 гг., обращает на себя внимание факт, что в правиле говорится о «некоем древнейшем предании», что относит практику к более раннему времени. Это объясняет появление императорских портретов в самой сакральной зоне – по сторонам от престола, что сегодня может показаться кощунством. Изображение на завесах Святой Софии венценосных особ, приносящих дары Христу, является, по наблюдениям А. Грабара, первым известным прецедентом этой темы в истории христианской иконографии (Грабар. 2000. С. 122). Принесение даров в подобном контексте было, скорее, знаком признания верховной власти Христа, просьбой благословения и выражением готовности служить Спасителю. Впоследствии подобные просьбы обретут реальность

не только в контексте многих монументальных произведений (мозаики, фрески), но также на крупных церковных тканях, относящихся к алтарю (катапетасмах, воздухах и плащаницах). В последних традиция получит две формы развития и будет выражаться как портретами правителей с дарами в руках, так и, сохраняющей тот же смысл, ктиторской надписью, где указывается вкладчик (= портрет), сам дар (= изображение приношения в руках ктитора) и просьба о молитве.

Вслед за иконографическим расцветом завес в VI в. наступил первый иконоборческий период 730–787 гг., когда большинство из них, вероятно, были уничтожены, но уже первое восстановление иконопочитания содержит сведения о восстановлении использования завес со священными образами.

Они упоминаются в «Хронографии» Феофана (PG. Т. 108, Col. 993), который сообщает, что иконолюбивый император Михаил I Рангаве (811/813–844) на своей коронации в Св. Софии в четверг 25 декабря 811 г. пожертвовал украшения для святого престола (θυσιατηρίω), а именно золотые сосуды, инкрустированные камнями, и набор из четырех завес (τετραβήλα) **древней** ручной работы, роскошно усыпанных золотом и пурпуром и украшенных прекрасными **священными образами** (PG. Т. 108, Col. 993) <выделено нами Ю. М.>. Вероятно, указание на древность работы должно было говорить о том, что подаренные завесы были сохранены от доиконоборческого периода и, таким образом, являлись не просто императорским даром, но и свидетельством подвига иконопочитания, ведь укрытие и хранение их было связано с риском для жизни. Это свидетельство имеет уникальную ценность, показывая, насколько ценились завесы престола, что некоторые из них были сохранены в период иконоборчества и с первым восстановлением иконопочитания торжественно возвращены в церковь! К сожалению, как отмечает Т. Ф. Метьюз, этим завесам была уготована недолгая жизнь. Они определенно не пережили воцарения Льва Армянина в 813 г. и иконоборческого собора 815 г. в Святой Софии (Mathews. 1980. P. 167).

В отношении самой композиции подаренных Михаилом II Рангаве завес, к сожалению, ничего не известно, но завесы, которые продолжали создаваться в Египте, не затронутым иконоборчеством, свидетельствуют о продолжении темы Создания Христом Его Церкви. Прекрасным примером этого является египетская завеса VII–VIII вв. (ил. 20 а) из музея декоративно-прикладного искусства в Берлине. Общность завесы Юстиниана с этим произведением отмечают Й. Стржиговский (Strzygowski. 1901. S. 100–101.) и А. А. Иерусалимская (Иерусалимская. 1988. С. 17). По мнению исследовательницы ткань, вероятно, копировала более поздние столичные повторения, катапетасмы из Св. Софии. Сохранившаяся часть

композиции показывает, что она близка к изображению на саркофагах сюжета «*Traditio Legis*», а размещение на верхней кайме чудес Христовых полностью совпадает с описанием завесы из Св. Софии. Как еще одно повторение столичных образцов исследовательница указывает завесу с Даниилом (*ил. 20 б*), также относящуюся к VII–VIII вв., где на нижней кайме представлены, в качестве даров и богоугодных дел, изображения построенных в Египте церквей-матрицев.

Представленным обзором тканей пока ограничивается список известных нам сегодня завес, относящихся к первому тысячелетию, однако возможно, что со временем он окажется шире. Данный материал собран и проанализирован впервые, и хотя он не столь обширен, как произведения второго тысячелетия, он предстает логичной системой, направленной на раскрытие единой идеи, преподносимой в разных ее аспектах – спасение через Тело Христово.

В послеиконоборческий период завесы постепенно переходят с кивориев на линию царских врат и параллельно производят вторую эволюционную линию, постепенно превращаясь в воздухи, выносимые во время Великого Входа. Переход в их иконографию представляется наиболее интересным.

Особенности воздухов, воспринятые от завес

Иконография воздухов показывает, что ими унаследовано от катапетасмы не только символическое значение, сохранившееся до сих пор: камень, «которым Иосиф закрыл гроб и который запечатан был стражей Пилата» (*Герман, свят. С. 71*). В иконографию аэров вошли и другие темы, исконно присущие завесе, идущие от ее символического отождествления с Телом Христовым, завесой храма, Девой Марией и «Завесой Тела Христа». Эта символика неизбежно содержала в себе множество, наполняющих ее граней-тем: Богородица, Воплощение, Богочеловечество, Жертва, Смерть, Воскресение, Евхаристия, Церковь. Эти аспекты отразились в иконографии дошедших до нас больших воздухов с сюжетами: «Распятие» (т. н. пелена из ГИМа XI в. (*ил. 1*)), «Снятие со Креста» (валашский воздух 1517–1519 гг. (*ил. 21 а*)), «Несение во гроб» (воздух Анастасии Романовны XVI в. (*ил. 21 б*)), «Оплакивание» (воздух Старицких (*ил. 21 в*)), «Христос во Гробе» (воздух ок. 1300 г. короля Стефана Уроша II Милутина (*ил. 21 г*)), «Спас Нерукотворный» (воздух из ГИМа 1389 г. (*ил. 2*)), «Причащение Апостолов» (воздух из Фессалоник ок. 1300 г. (*ил. 21 д*)), «Небесная литургия» (воздух 1282–1328 гг. императора Андроника II Палеолога (*ил. 21 е*)). Вслед за большими покровами темы завесы переняли

и малые покровцы, где кроме уже названных «Распятия» и «Причащения Апостолов» появились сюжеты: «Богоматерь Воплощение» (воздух XV в. из Сергиево-Посадского музея, инв. № 637) (ил. 22 а), «Богоматерь Знамение» (воздух 1216 г. Теодора Комнина Епирского деспота) (ил. 18), «Служба св. Отцов» (воздух XV в. из монастыря Хиландар на Афоне) (ил. 22 б) и позднее «Се Агнец» (воздух XV в. из ГРМ, инв. № ДрТ-148) (ил. 22 в).

Если бы понимание воздуха было ограничено лишь символикой камня, закрывающего Гроб, этому сюжетному богатству не было бы суждено появиться, и даже логику подбора таких сюжетов в связи с символикой воздуха – «камня» понять было бы невозможно. Но, если учесть, что предшественником воздуха была катапетасма, передавшая ему свои значения – подбор сюжетов становится очевидным. Все изображения концентрируются вокруг различных аспектов Тела Христа – поместить их на камне, закрывающем Гроб – странно, но на завесе, обозначающей само Тело Спасителя – закономерно.

Точно так же завесам воздух обязан и своим композиционно-иконографическим богатством. Это, прежде всего, возможность объединять в центральном поле средника сразу несколько сюжетов, иногда даже в рамках одной общей композиции. Например, на упомянутом воздухе из Фессалоник ок. 1300 г. совмещаются сюжеты: «Христос во Гробе», «Небесная Литургия» и «Причащение Апостолов» (ил. 21 д); на воздухе княгини Татьяны Андреевны Темкиной-Ростовской 1560–1562 гг. из Казани в одной композиции совмещены: «Снятие со креста» и «Положение во Гроб» (ил. 23 а); на воздухе Елены Верейской 1466 г. из Астраханского музея изображены: «Снятие со Креста», «Положение во Гроб», «Сошествие во ад» (ил. 23 б). Подобное совмещение сюжетов на завесах встречаем с VI в.

Источником традиции соединять сюжеты могло быть и особое устройство катапетасмы. Завесы кивория, предназначавшиеся для четырех его сторон, из которых видны были обычно только три (передняя и две боковых), тоже имели разные сюжеты. Например, на завесах из св. Софии Константинопольской, описанных Павлом Силенциарием, на передней панели был изображен Христос, передающий Закон Петру и Павлу; на правом полотнище императорская чета, благословляемая Христом; на левом – она же, благословляемая Богоматерью (*Иерусалимская*. 1988. С. 11–16; *Васильева*. 1994. С. 136, строки 802–803).

Это трехчастное деление сюжетов завесы, обусловленное тремя полотнищами, разделенными на фасадную и боковые стороны, тем не менее, считалось одним целым, что отразилось в иконографии воздушных, как объединение по горизонтали трех сюжетов в поле средника. При этом (так же,

как и в завесах) иногда центральный сюжет мог быть большего размера и фланкировался двумя равноценными боковыми, как, например, на представленном выше воздухе 1300 г. из Фессалоник (*ил. 21 д*), где в среднем поле совмещаются композиции «Христос во Гробе» и «Небесная Литургия», а по сторонам от него расположены две части «Евхаристии»: с одной стороны Христос причащает Апостолов Вином, а с другой – Хлебом.

Влиянием трехчастного деления завес можно объяснить причины появления практики использования не одной, а сразу трех плащаниц, причем с разными сюжетами. Это явление было описано в середине XVII в. Павлом Алеппским, принимавшем участие в процессии Великого Входа в Троице-Сергиевой лавре: «Когда мы вышли с великим входом, множество священников шли с тремя плащаницами: одна – с изображением Снятия Господа с креста, с узорами и письменами кругом, все из круглого жемчуга, которого так много, что кажется, будто это рассыпанный горох: вторая плащаница – вышитая: от превосходного цвета одежд и лиц кажется, будто это нарисовано красками: такая же и третья» (*Павел Алеппский. 1898. С. 29*). Из отрывка видно, что все три ткани были равноценны и крупных размеров, т. к. они сравниваются между собой, а для их переноса требуется «множество священников» – таким образом, это не был комплект из одного большого и двух малых воздушов. Павел Алеппский называет их именно плащаницами, поэтому, нужно полагать, что на всех трех были сюжеты, связанные со смертью, погребением и воскресением Спасителя. Это те же сюжеты, которые мы встречали соединенными в более ранних воздушах: либо в одной общей композиции («Снятие со креста» и «Положение во Гроб» на воздухе княгини Татьяны Андреевны Темкиной-Ростовской 1560–1562 гг. из Казани) (*ил. 23 а*), либо в трех отдельных («Снятие со Креста», «Положение во Гроб», «Сошествие во ад»), но объединенных общим композиционным полем и сюжетной каймой произведения, как на воздухе Елены Верейской 1466 г. из Астраханского музея) (*ил. 23 б*). В. Троицкий отмечает, что в XVII в. «по чиновнику Московского Успенского собора полагаются на гробе три плащаницы» (*Троицкий. 1912. С. 517*).

Три названные аспекта объединены не только в завесах, воздушах и плащаницах, они являются еще тремя главными символическими и образными темами кивория, которые он был предназначен являть. Напомним, что по слову Св. Германа Константинопольского: «Киворий соответствует месту, на котором распят был Христос, ибо близки были то место и пещера, где Он был погребен. **Поставлен же он в церкви, чтобы кратко показать распятие, погребение и воскресение Христово**» (*Герман, свт. С. 44–45*) <выделено нами Ю. М.>.

Таким образом, сюжеты, разделенные на три отдельных полотнища и используемые вместе, как три части одного целого, встречаем не только на завесах и воздухах, но и на плащаницах. Сохранявшаяся столь долго практика указывает на существование устойчивой традиции трехчастного деления покровов престола, идущей от завес Скинии к завесам христианского кивория, через трехчастное деление воздухов к тройным комплектам плащаниц. Традиция столь древняя и все еще действующая до середины XVII в.

Широкие каймы воздухов, украшенные сюжетами, дополняющими средник, также изначально входили в иконографическую систему завес и известны с VI в. Например, на уже упомянутой завесе с Богородицей из Кливленда (ил. 16 а), каймы украшены бюстами двенадцати апостолов; на завесах кивория из св. Софии Константинопольской, на верхней кайме располагались изображения чудес Христовых, а нижнюю кайму занимали изображения церковей больниц и других богоугодных зданий, благотворительно построенных Юстинианом (ил. 19 а) (Матвеева. 2015).

Отдельно необходимо остановиться на сохранении в эволюции иконографии завес воздухов и плащаниц символов тела Христа в виде условного изображения диска евхаристического хлеба или, как было показано ранее, в виде красных круглых или крестовидных цветов с перекрестиями. Эти символы проходят через всю историю литургических тканей, начиная от наиболее ранних образцов, как, например, ткань с фениксом (ил. 4 а, ж).

Ученые, исследующие коптские ткани, отмечают, что уже в IV–VI вв. происходит наиболее широкое использование цветов мальвы, на завесах и погребальных покровах – плащаницах (Лечицкая. 2010. С. 151; Paetz gen. Schi-*eck*. 2009. P. 125). При этом, в ряде случаев бывает затруднительно определить к завесам или погребальным покровам относилась ткань, имеющая мальвы, в частности, например ткань с фениксом (ил. 4 а) и другие (Wulff, Volbach. 1926. S. 10, 13–14. № 9227, 9228, 6811, 9217. Taf. 7, 13, 45, 47). В большинстве своем, коптские ткани относятся к предметам, найденным в захоронениях, а значит, связанным с заупокойным культом. Почему же погребальная символика переходит на завесы, и почему мы иногда вынуждены, таким образом, делать допущения, что занавесы используются в захоронениях в качестве плащаниц?

Вероятно, это происходило потому, что плащаница не только покрывала сверху покойного, но и, подобно завесе, отделяла, «завешивала» вход в потусторонний мир, с одной стороны для умершего, с другой – для живущих. Это соответствовало пониманию перехода границ того и этого мира как завесы. Таким образом, ткани, вероятно, отводилась особая роль в заупокойном культе – вне зависимости от того, в каком положе-

нии (вертикально или горизонтально) она находилась, она означала границу. Так, плащаницы и завесы становились близки по своим значениям, а их размеры и общность символического содержания декора позволяли некоторую взаимозаменяемость и в функциях. В христианской традиции память о таком значении плащаницы будет сохраняться более тысячи лет, когда фон плащаниц (как и фоны ранних завес (ил. 4 а, ж, 13, 14 а, б)) с изображением Тела Христа будет сплошь покрываться кругами с перекрестиями, например на плащанице 1282–1328 гг. Андроника II Палеолога (ил. 21 е) или плащанице ок. 1300 г. вклада короля Стефана Милутина Урешы II (ил. 21 з). Эта иконография будет наследоваться в некоторых памятниках вплоть до XV в., как, например, в т. н. «Голубой» плащанице из Троице-Сергиевой Лавры (ил. 3).

Изображения крестов в кругах станут обязательными и для другой разновидности церковных тканей, символически означающей Тело Христово – епископского и священнического облачения. По толкованию св. Германа: «архиерей своей одеждой являет червленую и кровавую **ризу Плоты Христовой**, которую носил бесплотный Бог, как порфиру, окрашенную чистою кровью Девы Богородицы» (Герман, свт. С. 59), и об одежде священника говорит: «...а указывает (пророк) на **ризу Плоты Христовой**, окрашенную пречистой Кровью на кресте Его» (Герман, свт. С. 51). В изображениях эти одеяния также находим покрытыми крестами в кругах, один из наиболее ранних известных нам примеров, вдохновленных византийскими столичными образцами – египетская завеса VIII в., где Христос и апостол Петр изображены в одеждах, покрытых крестами в кругах (ил. 20 а). Как хорошо известно, эта традиция в иконографии священнических одежд существует по сей день.

Интересно, что использование символа креста в круге как Тела Христова наиболее долго живет именно в литургических тканях, причем в самых разных проявлениях. Кресты в кругах не только россыпью заполняют фоны плащаниц, воздухов и одежд, они продолжают изображаться на кивориях – символах входа в гроб (ил. 24 а) и символически изображать сами просфоры, как на воздухе с Евхаристией кон. XIII – нач. XIV вв. (ил. 24 б). Везде в приведенных примерах форма креста имеет на концах характерное расширение, которое подчеркивалось так же и в перекрестиях над цветами-хлебами (ил. 4 а, ж, б б, в). В иконографии некоторых малых покровцов можно встретить отголоски прямого повторения традиции окружать символ или сюжет, связанный с Причастием, подобием цветов мальвы, например, на покровце кон. XIV – нач. XV в. из музея православной церкви в Сербии (Kociv. 2013. С. 26) и ряде украинских покровцов XVII–XVIII вв. (Kociv. 2013. С. 44, 100, 114).

Тема непосредственного изображения сюжета Евхаристии также имела место на больших воздухах (ил. 25) и малых покровцах (ил. 24 а), и активно использовалась до XVI в.

Завершая сказанное, отметим, что наша попытка рассмотреть эволюцию в иконографии литургических тканей хоть и является очень схематичной, все же необходима и дает понимание принципов и основной направленности развития всей иконографии литургического текстиля в целом. Представленный обзор иконографии показал, что единый смысл всех изображений на литургических тканях – их связь с Телом Христа – Хлебом жизни. Это проявляется как в символике и функции самих предметов, так и в их иконографии. Главная идея, развивавшаяся в композициях церковных покровов от древних завес до позднейших воздухов – это объяснение таинства Евхаристии как тайны Тела Христа через Его воплощение, смерть и Воскресение, создание Церкви и литургическую бескровную Жертву.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 2



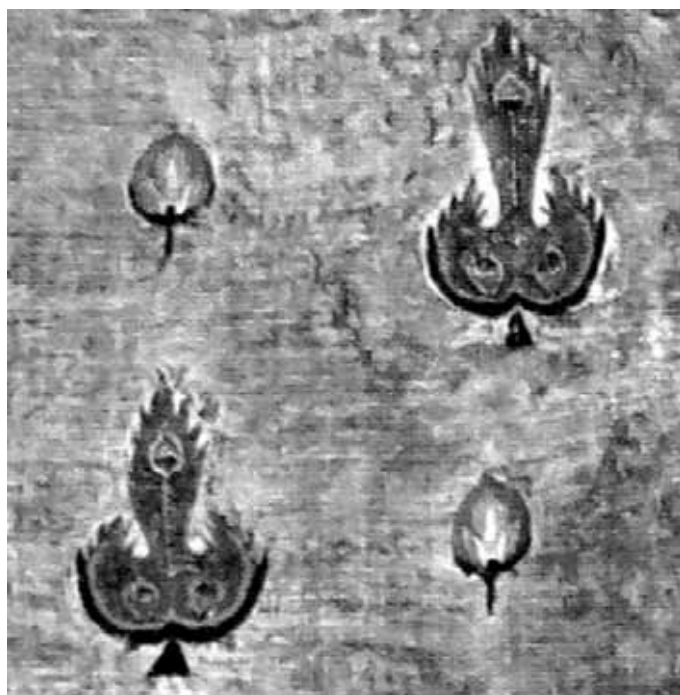
Ил. 3



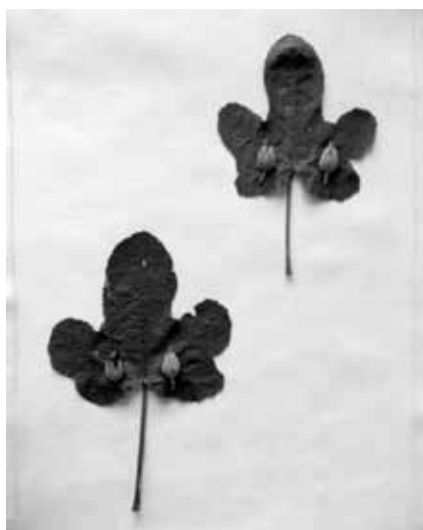
Ил. 4 а



Ил. 4 б



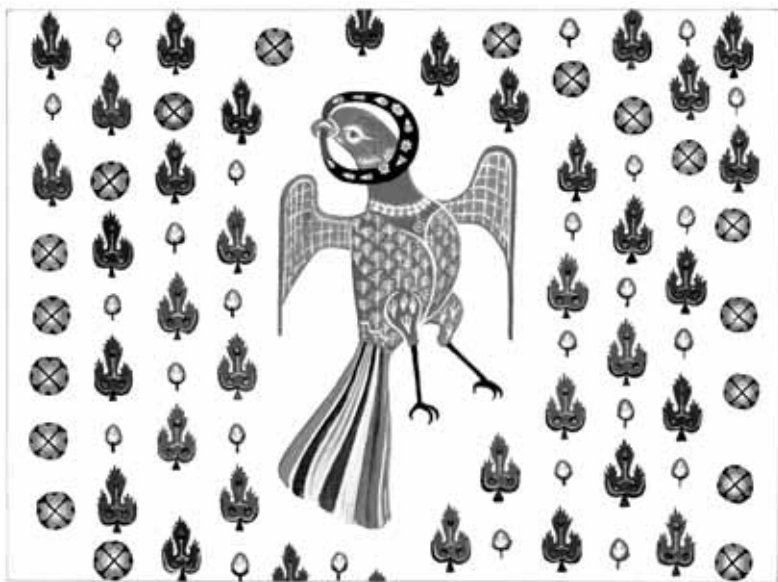
Ил. 4 в



Ил. 4 г



Ил. 4 д

*Ил. 4 е**Ил. 4 ж*



Ил. 5 а



Ил. 5 б



Ил. 5 в



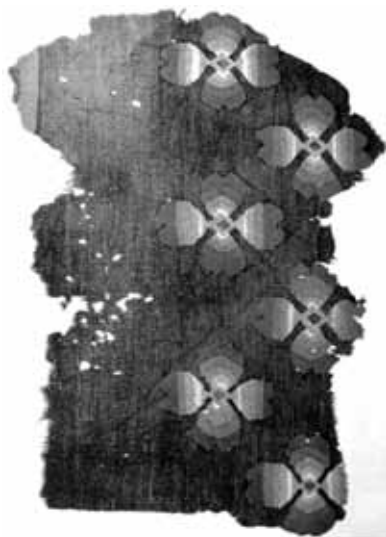
Ил. 6 а



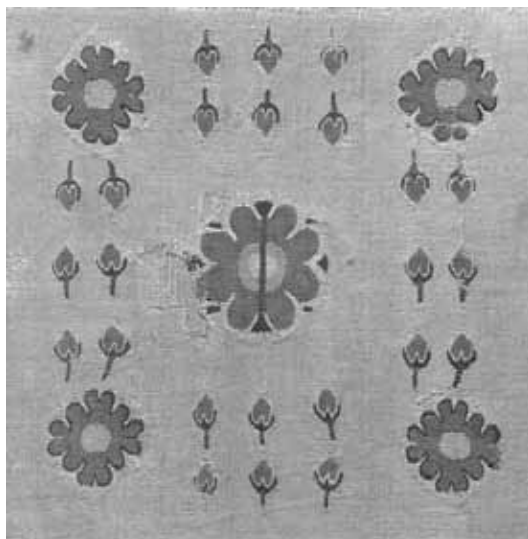
Ил. 6 б



Ил. 6 в



Ил. 7 а



Ил. 7 б



Ил. 8

*Ил. 9**Ил. 10 а*



Ил. 10 б



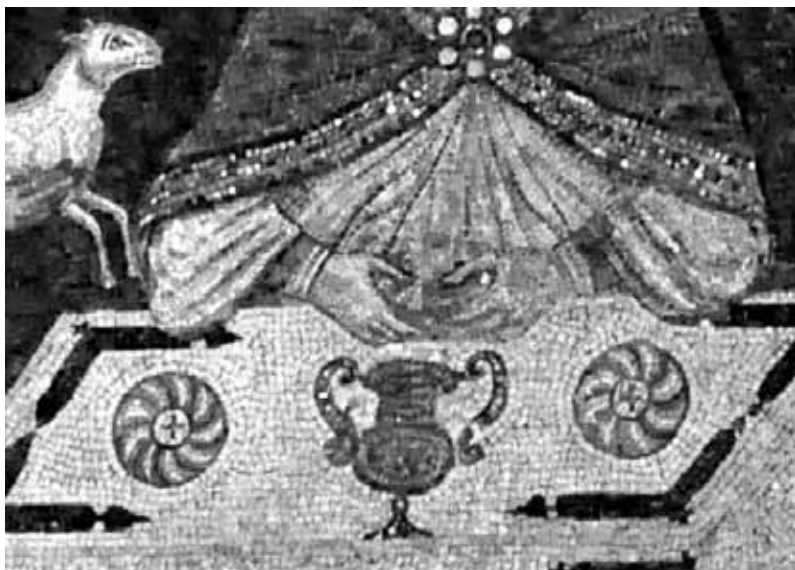
Ил. 10 в



Ил. 10 д



Ил. 10 з



Ил. 11 а



Ил. 11 б



Ил. 12 а



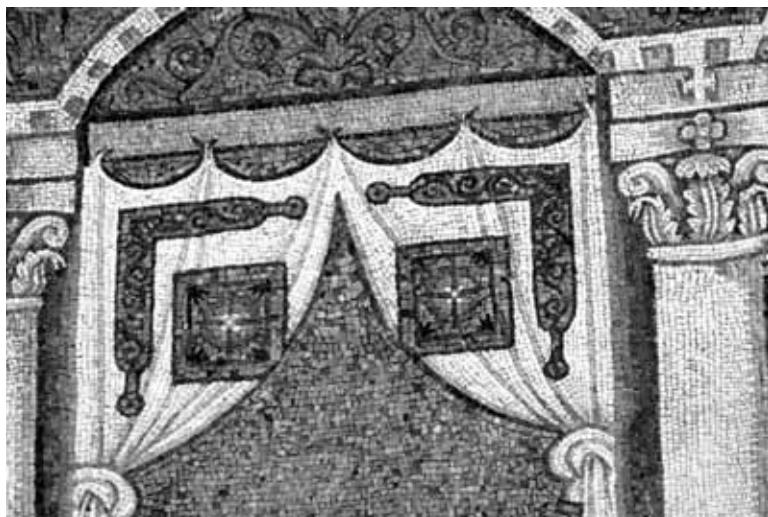
Ил. 12 б



Ил. 12 в



Ил. 13



Ил. 14 а



Ил. 14 б



Ил. 14 в



Ил. 14 г



Ил. 15



Ил. 16



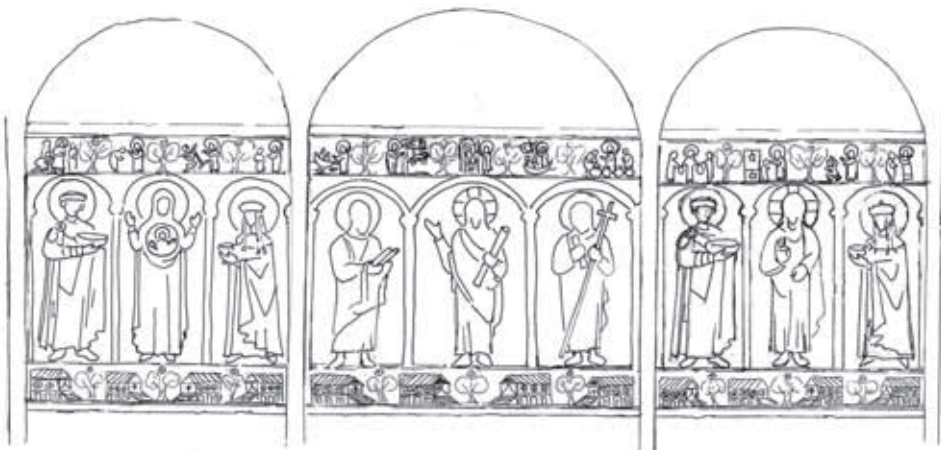
Ил. 17



Ил. 18 а



Ил. 18 б



Ил. 19



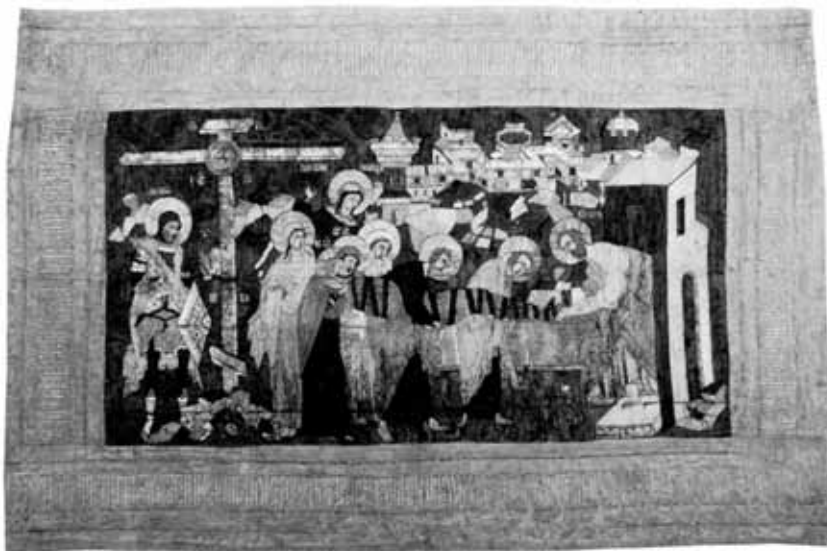
Ил. 20 а



Ил. 20 б



Ил. 21 а



Ил. 21 б



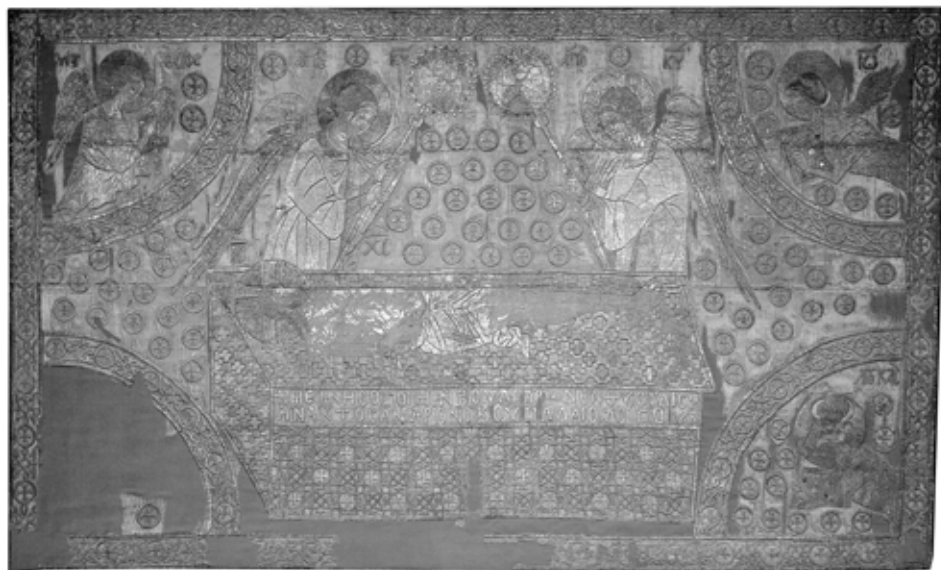
Ил. 21 в



Ил. 21 г



Ил. 21 д



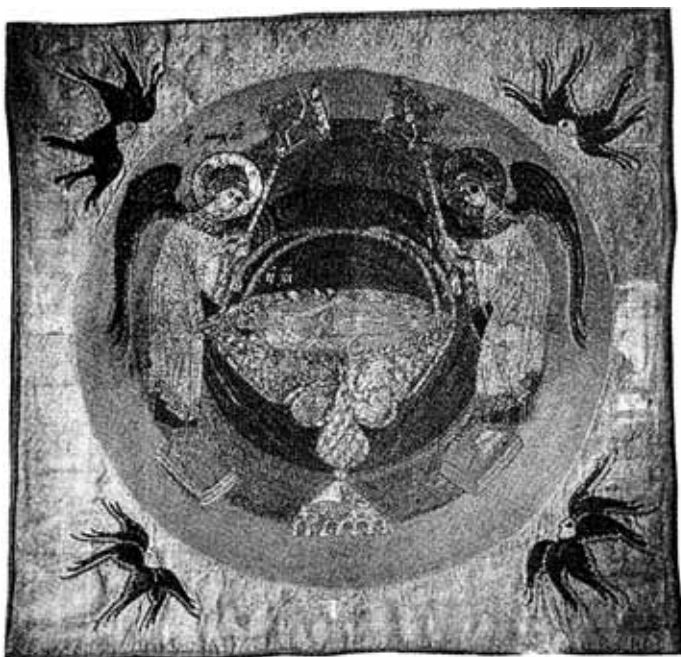
Ил. 21 е



Ил. 22 а



Ил. 22 б



Ил. 22 в



Ил. 23 а



Ил. 23 б



Ил. 24 а



Ил. 24 б



Ил. 25 а

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Воздух. Распятие с предстоящими. Кон. XI в. ГИМ.
2. Воздух. Спас Нерукотворный с предстоящими. Вклад Марии Александровны 1389 г. ГИМ.
3. «Голубая» Плащаница. Нач. XV в. Москва. Вклад великого князя Василия I (?) в Троице-Сергиев монастырь. Сергиево-Посадский музей.
4. а) Феникс, цветы с перекрестьями, бутоны и листья. Завеса (плащаница ?). Коптская ткань из Египта IV–V вв. «Государственные музеи Берлина. Музей императора Фридриха. Раннехристианское и византийское собрание» (Современное название: «Государственные музеи Берлина – Прусское культурное наследие. Скульптурное собрание и Музей византийского искусства»); б) Цветок мальвы обыкновенной розовой, Харьков 30.06.2014; в) Листья и бутоны. Фрагмент коптской ткани с фениксом IV–V вв.; г) Два листа мальвы с лежащими поверх бутонами. Вариация на тему орнамента ткани с фениксом. Реконструкция Ю. Матвеевой; д) Бутоны мальвы, внутри видны бело-желтые пестик и тычинки как в орнаменте ткани с фениксом. Реконструкция Ю. Матвеевой; е) Феникс, виноградная лоза и сосуд, символизирующий источник вечной жизни. Фрагмент мозаики из музея «Эрец-Израиль», Тель-Авив, Израиль VI в.; ж) Орнамент коптской ткани с фениксом IV–V вв. Рисунок-реконструкции Ю. Матвеевой.
5. а) Фрагмент центральной панели Саркофаг архиепископа Теодора. Сант-Аполлинаре-ин-Классе. Равенна; б) «Саркофаг двенадцати апостолов». Крест, крестовидные цветы, вьющаяся лоза / (лилейные цветы?) и птицы – в верхней части), три стоящие фигуры апостолов – в нижней. Сант-Аполлинаре-ин-Классе. Равенна; в) Саркофаг с рельефными изображениями цветов-хлебов над крестами IX в. Сан-Витторе. Национальный музей. Рвенна.
6. а) Цветок мальвы, покрытый изогнутым перекрестием из стеблей с надрезами по краям, на столе (фронтально). Харьков, 17.10.2014; б) Фрагмент коптской ткани с тремя многоцветными вставками – чашей с цветами и двумя четырехлепестковыми крестовидными розетками из некрополя Дронка близ Асьюта V–VI вв., собрание ГМИИ. Приводится по рисунку Ю. Матвеевой; в) Символическое изображение цветка-хлеба в орнаменте алтарной вимы. Деталь мозаики над входом в алтарную апсиду в Сан Витале, ок. 546–547 гг. Равенна.
7. а) Крестовидные цветы на ткани III в. из раскопок в Дура Европос; б) Цветы и бутоны. Фрагмент коптской завесы или плащаницы V в., из коллекции М. Бовье. Музей искусства и истории, Фрайбург, Швейцария.
8. Мальвы дикие.
9. Квадратная нашивка со всадником, фигурами купидонов и воинов. Государственный Эрмитаж. Приводится по рисунку Ю. Матвеевой.
10. а) Эфиопский деревянный просфорный штамп (диам. 12 см), Папский Восточный Институт в Риме; б) Коптский деревянный просфорный штамп и просфора (диам. 7 см), Папский Восточный Институт в Риме; в) Минерализовавшийся хлеб из Помпеи (просфора?). Национальный музей. Неаполь; г) (вверху) Терракотовый штамп для просфоры (диам. 12,4 см), VI в. (?), из Афин. Византийский музей. Афины; (внизу) Терракотовая печать для просфоры (диам. 14 см),

- VI в. (?), из Атики (?). Византийский музей. Афины; д) Коптский деревянный просфорный штамп (диам. 7 см), Немецкий музей хлеба, Ульм, Германия.
11. а) Хлеба в сцене Жертвоприношение Авеля и Мельхиседека в Сант Аполинаре ин Класе, в центре четко очерченные кресты в кругах; б) Хлеба в сцене Жертвоприношение Авеля и Мельхиседека в Сан Витале, в центре четко очерченные цветы.
 12. а) Чудо умножения хлебов. Деталь миниатюры. Синопский кодекс VI в. Национальная библиотека Франции, Париж; б) Корзина с хлебами и рыба – символическое изображение евхаристии. Катакомба св. Каллиста, крипта Люцина II в. Рим; в) Мельхиседек несущий корзину с хлебами. Фрагмент сюжета «Приношение Мельхиседека», мозаика в Санта Мария Маджоре V, Рим.
 13. Завеса и фонтан. Деталь портрета императрицы Феодоры со свитой. Мозаика в алтарной апсиде Сан Витале, ок. 546–547 гг. Равенна.
 14. а) Круги с перекрестиями на центральной завесе Дворца Теодориха. Мозаика в Сант Аполинаре Нуово, третье десятилетие VI в. Завесы дворца, после 570 г. Равенна; б) Завесы и сохранившиеся части рук приближенных Теодориха во дворце Теодориха. Мозаика в Сант Аполинаре Нуово, третье десятилетие VI в. Завесы дворца, после 570 г. Равенна; в) Дворец Теодориха, общий вид. Мозаика в Сант Аполинаре Нуово, третье десятилетие VI в. Завесы дворца, после 570 г. Равенна; г) Мученики шествующие ко Христу, позади процессии дворец Теодориха. Мозаики северной стены. Сант Аполинаре Нуово VI в. Равенна.
 15. Алтарная завеса с раннехристианской символикой; Египет, нач. VI в. Музей изобразительных искусств в Кливленде, США.
 16. Коптская тканая завеса VI в. Кливлендский музей искусств, шт. Огайо, США.
 17. Катапетасма монахини Анны (Агнии) из монастыря Беотин XV–XVI вв. Музей Сербской Православной Церкви.
 18. а) Богоматерь Эпискеписис (Знамение). Воздух. 1216 г. Вклад Теодора Комнина, Епирского деспота и его супруги Марии Дукиной в церковь Св. Софии в Охриде. Национальный исторический музей, София. Болгария; б) Богоматерь Знамение. Малый покровец. 1593 г. Москва. Мастерская царицы Ирины Федоровны. Вклад царя Федора Ивановича и царицы Ирины Федоровны в Успенский собор Московского Кремля. Музеи Московского Кремля.
 19. Расположение сюжетов на центральной и боковых частях завесы, подаренной Юстинианом I в Софию Константинопольскую. Схема-реконструкция Ю. Матвеевой.
 20. а) Завеса. Св. Петр, по верхней кайме чуда Христовы (чудо в Канне Галлилейской). Египетская ткань VII–VIII вв. Музей Декоративно-прикладного искусства (Kunstgewerbemuseum, Berlin), Берлин; б) Завеса Св. Даниил, мученики (на верхней и нижней кайме), VII–VIII вв. Музей Декоративно-прикладного искусства, (Kunstgewerbemuseum, Berlin) Берлин.
 21. а) Снятие со креста. Воздух. 1517–1519 гг. Валахия. Вклад валахского господаря Нягое Басараба и его жены Деспины в храм Успения Богоматери в Арджеши (?). 161 x 207,5 см. Музеи Московского Кремля; б) Оплакивание (Несение во гроб). Воздух. XVI в. Вклад Анастасии Романовны (?). Псковский музей; в) Оплакивание (Положение во гроб). Плащаница. 1561 г. Москва. Вклад Ста-

- рицких в Троице-Сергиеву Лавру. Мастерская Евфросинии (Евдокии) Старицкой (вдова кн. Андрея Ивановича Старицкого, сына вел. кн. Ивана III). 174 x 276 см. Сергиево-Посадский музей; г) Оплакивание. Плащаница. Ок. 1300 г. Вклад короля Стефана Уроша II Милютина. Музей Сербской Православной Церкви, Белград; д) Евхаристия, Оплакивание. Плащаница. Нач. XIV в. (ок. 1300 г.) Византия. Из церкви Богородицы Панагуды в Фессалониках. Византийский музей, Афины; е) Оплакивание. Плащаница. 1282–1328 гг. Византия (Константинополь). Вклад императора Андроника II Палеолога в кафедральный собор Св. Софии в Охриде (теперь Св. Климента). Национальный Исторический музей, София. Болгария.
22. а) Богородица Всплощение. Малый воздух. XV в. Сергиево-Посадский музей; б) Служба Св. Отцов (Поклонение жертве). Воздух (аер). XV в. Монастырь Хиландар. Афон. Греция; в) Агнец Божий (Се Агнец). Воздух (покровец, сударь). XV в. 42 x 41 см. ГРМ.
23. а) Оплакивание, Снятие с Креста. Воздух. 1560–1562 гг. Казань, Благовещенский собор. Мастерская княгини Татьяны Андреевны Темкиной-Ростовской (жены удельного ростовского князя Юрия Ивановича Темкина-Ростовского). Музей Татарстана; б) Снятие со креста, Положение во гроб, Сошествие во ад. Воздух (плащаница). 1466 г. Вклад княгини Елены Верейской. Астраханский музей.
24. а) Евхаристия (Причащение Апостолов, Причащение вином). Воздух. XV в. Византия. Из церкви Св. Климента (Св. Богородицы Перивлепты) в Охриде. Национальный исторический музей, София. Болгария; б) Евхаристия. Воздух. Кон. XIII – нач. XIV вв. Византия (Константинополь (?)). Музей Бенаки, Афины.
25. Воздух («Суздальский воздух»). Евхаристия с житиями Иоакима, Анны и Богородицы. Вклад Костянтиновой Огрофены. 1410–1416 гг. ГИМ.

ЛИТЕРАТУРА

- Бобрик*. 2000. – *Бобрик М. А.* Икона Тайной вечери над Царскими вратами // Икононас: происхождение – развитие – символика / Ред.-сост.: А. М. Лидов. – М., 2000.
- Васильева*. 1994. – *Васильева Т. М.* Traditio legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. – СПб., 1994.
- Герман, свт.* – Герман Константинопольский, свт. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств / Вступ. ст.: П. И. Меендорф. Пер. и предисл.: Е. М. Ломизе. – М., 1995. (парал. пер. с греч. на рус. яз.).
- Грбар*. 2000. – *Грбар А.* Император в византийском искусстве / Пер. с фр.: Ю. Л. Грейдинг; Авт. вступ. ст.: Э. С. Смирнова. – М., 2000.
- Гриднева*. 2000 – *Гриднева Ю. Г.* Влияние функционального применения иконы, фрески, шитья на формирование их иконографии // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Вип. 6–1. – Харків, 2000–2001. – С. 53–58.
- Дьяченко*. 2006. – *Дьяченко Г. (протоиерей)* Полный церковно-славянский словарь (репринтное воспроизведение издания 1900 г.). – М., 2006.

- Иерусалимская*. 1988. – *Иерусалимская А. А.* Ткани собора Св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв. – Л., 1988.
- Канон Великий*. 1903 – Канон Великий. Творения Андрея Критского Иерусалимского. – СПб., 1903.
- Катасонова*. 2006 – *Катасонова Е. Ю.* Материалы к иконографии покровцов в лицевом шитье // Убрус Церковное шитье. История и современность. – СПб., 2006. – Вып. 5. – С. 4–38.
- Косів*. 2013. – *Косів Р. Р.* Літургійні покрови на чашу й дискос (із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). – Київ, 2013.
- Лазарев*. 1986. – *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – М., 1986.
- Лечицкая*. 2010. – *Лечицкая О. В.* Коптские ткани: Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М., 2010.
- Лившиц*. 2010. – *Лившиц Л. И.* Пелена с «Распятием» и изображениями Христа, Богородицы Воплощение и Апостолов на полях. О времени создания и иконографическом замысле памятника. // Церковное шитье Древней Руси. Сборник статей. Ред.-сост. Э. С. Смирнова. Посвящается памяти Людмилы Дмитриевны Лихачевой (1937–2001). – М., 2010. – С. 39–47.
- Лидов*. 2008. – *Лидов А. М.* Катапетасма Софии Константинопольской: Византийские инсталляции и образ-парадигма иконной завесы. 2008. http://hierotopy.ru/contents/Hierotopy_SpatialIconsAndImageParadigms_completeBook_2009_RusEng.pdf.
- Лозанова*. 2003. – *Лозанова Р.* Литургические ткани // Христианское искусство Болгарии: Каталог выставки 1 окт. – 8 дек. 2003 г. Национальный Исторический Музей, София; Государственный Исторический музей, Москва. – М., 2003.
- Матвеева*. 2015. – *Матвеева Ю. Г.* Завесы престола Св. Софии Константинопольской: иконография, замысел, традиция // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] 70 Византия в контексте мировой культуры: сборник научных трудов, посвященный памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984) / Государственный Эрмитаж. – СПб., 2015 (в печати).
- Матвеева*. 2010. – *Матвеева Ю. Г.* Ткани в поэме Павла Силенциария: индятся или завеса? // Линтула: Мат-лы научно-практической конференции IV Линтуловских чтений 2010 г. – СПб., 2010. – Вып. 4.
- Матвеева*. 2012 – *Матвеева Ю. Г.* Ткани для храма Св. Софии Константинопольской 360 года // Линтула. Сб. науч. ст. – СПб., 2012. – Вып. 5. – С. 110–115.
- Матвеева*. 2014 – *Матвеева Ю. Г.* Алтарные завесы в эволюции литургических тканей IV–XVI вв. (обиход и семантика) // «Византийская мозаика»: Сборник публичных лекций Эллина-византийского лектория при Свято-Пантелеимоновском храме / Ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. – Выпуск 2. – Харьков, 2014. – С. 52–100.
- Маясова*. 1971. – *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье: Альбом. – М., 1971.
- Маясова*. 2002 – *Маясова Н. А.* Произведения лицевого шитья из Архангельского собора // Архангельский собор Московского Кремля. – М., 2002. – С. 334–364.
- Маясова*. 2004. – *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье: Каталог. – М., 2004.

- Николаева*. 1969 – *Николаева Т. В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. – Л., 1969.
- Павел Алеппский*. 1898. – Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном // ЧОИДР. – 1898. – Вып. 4. – С. 29.
- Полонский – П. Полонский*. Концепция святого языка // Пинхас Полонский. «Две истории сотворения мира» // Еврейская Библия // Маханаим. http://www.machanaim.org/tanach/_pol2ism/2ism_prod_gl13.htm.
- Силкин*. 1995 – *Силкин А. В.* Древнейший памятник лицевого шитья из Казани // Древнерусское художественное шитье. – М., 1995. (Материалы и исследования. / Гос. Инв.-культур. Музей-заповедник «Московский Кремль»; 10). С. 53–69.
- Тафт*. 2010. – *Тафт Р. Ф.* Упадок причащения в Византии и отдаление мирян от литургического действия: причина, следствие или ни то, ни другое? (Д. Занавешенный алтарь) // Он же. Статьи / Пер. с англ.: С. В. Голованов. – Омск, 2010. – Т. 1.
- Троицкий*. 1912. – *Троицкий В. А.* История плащаницы // Богословский вестник, февр. Серг. Посад, 1912.
- Шалина*. 2005 – *Шалина И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. – М., 2005.
- David*. 2013. – *David M.* Enternal Ravenna from the Etruscans to the Venetians. – Milano, 2013.
- Dr. Sarah Oren*. – Dr. Sarah Oren and Ouria Orren, Head Botanist. A Taste of Mallow. <http://www.neot-kedumim.org.il/?CategoryID=269&ArticleID=313>
- Galavaris*. 1970. – *Galavaris G.* Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps. – London, 1970.
- Mathews*. 1980. – *Mathews T.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. – London, 1980.
- Osharina*. 2013. – *Osharina O.* The Coptic Rider on Textiles from the Hermitage Collection / Textiles from the Nile Valley conference 7–10 October. – Antwerp, 2013.
- Paetz gen. Schieck*. 2009. – *Paetz gen. Schieck A.* Late Roman cushions and the principles of their decoration // Clothing the house: Furnishing textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries / Proceedings of the 5th conference of the research group “Textiles from the Nile Valley” Antwerp, 6–7 October 2007 / Ed.: A. De Moor, C. Fluck. – Lanoo, 2009.
- Peri*. 2013. – *Peri P.* Tessuti egiziani dall’età ellenistica al medioevo nelle Raccolte del Castello Sforzesco di Milano. – Pistoria, 2013.
- Strzykowski*. 1901. – *Strzykowski J.* Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. – Leipzig, 1901.
- The Glory of Byzantium*. 1997. – *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261* / Ed.: H. C. Evans, W. D. Wixom. – New York, 1997.
- Woodfin*. 2004. – *Woodfin W.* Liturgical Textile // *Byzantium: Faith and Power: 1261–1557* / Ed.: H. C. Evans. – New York, 2004.
- Yarden*. 1991. – *Yarden L.* The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A. Re-Investigation. – Stockholm, 1991.
- Стојановић*. 1959.– *Стојановић Д.* Уметнички вез у Србији. – Београд, 1959.