

Матвеева Ю. Г.

канд. искусствоведения, преп. кафедры ХМТО,
Харьковская государственная академия
дизайна и искусств.

ПРООБРАЗЫ ХРАМОВОЙ ЗАВЕСЫ И ИКОНОГРАФИЯ ВИЗАНТИЙСКИХ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ VI В.

Аннотация: работа посвящена раскрытию связи между символическими и литературными прообразами храмовых завес и формированием их иконографии на примере византийских литургических текстильных произведений VI в.

Ключевые слова: храмовая завеса, иконография, символ, византийские текстильные литургические произведения.

Анотація. Матвеева Ю.Г. Прообрази храмової завіси та візантійські літургійні текстильні пам'ятки VI ст. Робота присвячена виявленню зв'язку між символічними та літературними прообразами храмових завіс та формуванням їх іконографії на прикладі візантійських тканих пам'яток VI ст.

Ключові слова: храмова завіса, іконографія, символ, візантійські текстильні літургійні пам'ятки.

Annotation. Matveyeva Y.G. Prototypes of church curtain and iconography of Byzantine liturgical textile works of VI cent. The work is dedicated to recovering connection of symbolic and literary prototypes of church curtains and forming of their iconography on example of Byzantine liturgical textile works of VI cent.

Key words: church curtain, iconography, symbol, byzantin liturgical textile work.

Постановка проблемы. Завесы были неотъемлемой частью убранства византийских и древнерусских храмов, и эта традиция продолжает существовать в современной Украинской Православной церкви. Произведений ранневизантийского периода сохранилось мало, что не позволяет выявить закономерности в построении их иконографии. Поэтому необходимо обратиться к рассмотрению ее связи с литературными и символическими прообразами храмовой завесы, на основе которых происходило формирование сюжетов и композиций первых произведений.

Анализ последних исследований. Завесы длительное время были обойдены вниманием исследователей. Последнее специальное изучение «История катапетасмы» Г. С. Добронравова вышло почти 100 лет назад¹. Вопросы происхождения и символики завесы касались В. А. Троицкий² и Н. П. Кондаков³, П. Джонстон⁴. Проводились исследования отдельных сохранившихся предметов, которые, однако, не выходили за рамки изучения оных⁵.

Нерешенные ранее вопросы. Изданный относительно завес материал имеет ряд недостатков. Не полностью выявлены прототипы, повлиявшие на символику и формирование изображений в византийских завесах. Иконография произведений рассматривалась без учета общей символики храмовой завесы как богослужебного предмета. Нет ясности в последовательности развития символических толкований завесы. Данные об эволюции самого предмета и его месте в храме иногда противоречивы.

Цель данной статьи – выявление связи между символическими и литературными прообразами храмовых завес и формированием их иконографии на примере византийских литургических текстильных произведений VI в.

Для достижения этой цели поставлены следующие **задачи:** максимально выявить и рассмотреть древние прототипы церковной завесы; попытаться раскрыть их изобразительное воплощение в ранних произведениях;

¹ Добронравов, Г.С. История катапетасмы. М., 1912.

² Троицкий, В.А. История плащаницы // Богословский вестник, февраль. Сергиев Посад, 1912. С. 362–393.

³ Кондаков, Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902.

⁴ Johnstone P. The Byzantine Tradition in Church Embroidery. – London, 1967. P. 19–21.

⁵ Андидский Феодор // Православный Собеседник, 1884, т. 1. С. 397–398; Иерусалимская, А.А. Ткани собора св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв. Л., 1988. С. 8–19; Миркович Л. Искусство церковного шитья: Завесы царских врат (катапетасмы) // Убрус. Церковное шитье. История и современность. №1, декабрь 2003. СПб., 2003. С. 29–34; Смирнова Э.С. Катапетасма 1555г. К иконографической программе окаймления // Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура (Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. ХCV, Оделње историјских наука, књ. 27). Београд, 2000. С. 495–503; Стасов В.В. Заметки о древней русской катапетазме // Известия ИАО, т. IV. СПб., 1863. С. 534–541; Millet G. Broderies religieuses de style byzantin. Paris, 1947. P. 76–78; Millet G. Broderies religieuses de style byzantin. Album. – Paris, 1939, pl. CLIX.

Надійшла до редакції 26.04.2011

на основе этого проанализировать символические акценты, которые используются в ранневизантийских памятниках литургического текстиля.

Основная часть. Завесы – одни из древнейших храмовых тканей, занимавшие в византийский период значительное место в богослужебном обиходе. Они богато украшались тканями или вышитыми изображениями, а их вкладчиками часто были императоры и государи. Вместе с византийским церковным обрядом использование завесы и ее греческое название – катапетасма перешли в страны византийского круга.

В дошедшем до нас виде церковная завеса находится сразу за Царскими Вратами, функционально повторяя их, в буквальном смысле является внутренними тканями дверьми в алтарь. Согласно «Новой Скрижали» – «Завеса есть полотно на шнурах, или опускающееся сверху вниз, или передвигающееся от одной стороны к другой. «...» Завеса эта в Уставе (лист 15) называется внутрь сущюю, т.е. внутреннюю дверь. А так как эта же завеса в иных местах опускалась⁶ сверху вниз, то и называется еще горнею дверью или горними дверями⁷. В «Настольной книге священнослужителя» указывается, что завеса на Царских Вратах знаменует собою покров тайны⁸.

«Внутрь сущая дверь», «горняя дверь», «покров тайны» – толкования, не дающие ясного представления о символике завесы и ее связи с изображениями. Первые два эпитета по объяснению «Скрижали» звучат технически: не раскрывая символику, поясняют действия; а последний – «покров тайны» – требует уточнения: покров тайны чего? Или покров какой тайны?

Таким образом, подобные толкования не позволяют выявить закономерности подбора иконографической программы завес. Ситуация осложняется ограниченным числом сохранившихся памятников и их разным сюжетным содержанием.

Чтобы разобраться в данном вопросе, надо обратиться к прототипам церковной завесы, на которых основана ее символика и дальнейшие толкования.

Древнейшим прообразом является храмовая завесаветхозаветной скинии, отделявшая пространство святилища от Святой Святы (Исх. 26:31)⁹. Технику ее исполнения точно установить нельзя, однако именно она стала первой утварью с художественными изображениями в храме, созданной по велению Божию: «И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и крученого виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы»,

«и повесь завесу на крючках и внеси туда за завесу ковчег откровения; и будет завеса отделять вам святилище от Святого-святых» (Исх. 26:31, 33).

В евангельскую эпоху, согласно Преданию, Богородица в момент Благовещения тклет, завесу во Святой Святы. 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 Марии¹⁰.

Завеса, тканая по преданию Богородице, согласно евангелиям, во время Распятия и смерти Христа в Храме раздирается «на двое, сверху донизу» (Мф. 27:51; Мк. 15:38; Лк. 23:45). Это событие раскрывает еще одну сторону символа завесы – она отождествляется с Телом Христовым, которое уже само по себе имеет множество символических значений-граней: свидетельство Боговоплощения, тайна Вочеловечения Божия, само Причастие. Тело Христа, подобно завесе во Святой Святы, с одной стороны **скрывало** Его Божественность, с другой, **являло** ее для способных видеть и исповедовать. И, самое главное, оно **соединяло** в себе Божественность и Человечество Христа, соединяясь с которым в Причастии верующий христианин-человек мог соединиться с Богом.

Еще одним толчком к такому видению завесы послужили слова апостола Павла, который прямо называет ее плотью Господа: «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). Это направление, данное апостолом, далее развивается у отцов церкви, тесно переплетаясь с образом Богородицы. Так, например: Прокл Константинопольский¹¹ уподобляет катапетасму плоти Христовой¹². Часто Богородицу уподобляют червленице (κόκκινον), в первоначальном значении – шерсти багряного цвета (Исх.25,4;2 Пар.2, 14). В акафисте Благовещению Пресвятой Богородицы¹³, составленном в VII в.¹⁴ диак. Георгием Писидийским находим: «Радуйся червленица, кровями своими окрасившая божественную порфиру для Царя сил», здесь под божественною порфирею Царя разумеется плоть Богочеловека¹⁵. В великом каноне св. Андрея Критского читаем: «Яко от обращения червленицы,

¹⁰ Канон Великий. Творения Андрея Критского Иерусалимского. СПб., 1903. С. 20; Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М. 2005. С. 365 – 366.

¹¹ Ученик святителя Иоанна Златоуста, им же рукоположен, константинопольский епископ (434 – 437), († 446 – 447).

¹² Migne, J.-P. (ed.), *Patrologia cursus completus, series Graeca*. Т. 85. Col. 433.

¹³ Он часто именуется просто акафист Пресвятой Богородице.

¹⁴ В первый раз этот акафист был прочитан в 626 г. патриархом Сергием, в монастыре Дионисиат на Афоне, перед иконой Божией Матери.

¹⁵ Дьяченко Г. (протоиерей) Полный церковно-славянский словарь (репринтное воспроизведение издания 1900г.). М., 2006. С. 815.

⁶ Этот способ закрывания т.е. опускание катапетасмы слышится в наиболее близком и созвучном ей греческом глаголе ката-πέτομα, что значит слетать см. Вейсман, А.Д. Греческо-русский словарь. М., 1991. С. 678.

⁷ Новая Скрижаль или объяснение о церкви, литургии, и о всех службах, и утварях церковных, Вениамина, архиепископа Нижегородского и Арзамасского (1739-1811). М., 1999. С. 25.

⁸ Настольная книга священнослужителя, 1983. Т. 4. С. 65.

⁹ В текстах Септуагинты храмовая завеса везде переводится термином катапетасма. Alfred Rahlfs. *Verzeichnis der griechischen Handschriften des Alten Testaments, für das Septuaginta-Unternehmen*, Göttingen, 1914.

Пречистая, умная багряница¹⁶ Емануилева, внутрь во чреве твоём плоть исткася: тем Богородицу воистину Тя почитаем»¹⁷. Из текстов видим, что Плоть Христа, как бы ткется во чреве Богоматери из ее крови, как пурпурная пряжа.

Речь апостола и Предание о создании завесы Богоматерью привели к превращению в символ и самого рукоделья Девы Марии – ткачества, что, возможно, повлияло на технику выполнения первых завес, о наиболее ранних из которых известно, что они были не вышиты, а полностью вытканы, несмотря на сложнейший рисунок¹⁸ (рис. 1 – 3).

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 Никомидийский¹⁹ характеризует ее как «живую завесу Логоса, за которой скрывается его божественность»²⁰. Впоследствии перечисленные факторы становятся ключевыми для символического осмысления богослужебных предметов на тканой основе в целом, в частности, для катапетасм, воздухов, плащаниц и пелен.

Наиболее ранние упоминания завес в христианских храмах не сообщают о каких-либо изображениях на них²¹ и приводят двоякую практику их использования. В одном случае завеса отделяет весь алтарь, завешивая его по линии алтарной преграды²², в другом она закрывает только престол²³.

Первые известные нам завесы с изображениями в середине VI в. – это катапетасмы из храма св. Софии в Константинополе. Сами произведения не сохранились, но, до нас дошло подробное их описание, сделанное византийским поэтом Павлом Силенциарием в поэме

«Ἐκφρασίς τοῦ Ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας» ок. 563 г.²⁴.

Из слов поэмы видно, что в Святой Софии, украшенной Юстинианом, завесами укрывался только киворий. Описывая завесы, автор упоминает только три: две боковые и переднюю. Возможно, заднюю четвертую часть ему не было видно из наоса или престол вообще не укрывался с тыльной стороны, ведь в этом не было функциональной необходимости²⁵. Пятьдесят строк поэмы посвящены тщательному описанию техники и сюжетов этих завес. Их изображения были подробно рассмотрены А. А. Иерусалимской²⁶ и наша работа опирается на предложенную ею реконструкцию (рис. 1, 2).

Между колоннами в верхней части кивория располагались полихромные ткани, изготовленные на многоремизном станке. Материалом для основ и утков служили шелковые нити. «Утки были разноцветными, причем, как следует из дальнейшего изложения, среди них были окрашенные в разные оттенки тирского и сидонского пурпура (в тексте фигурируют розовый и алый его цвета и, как уже упоминалось, «тирская раковина»; использованы золоченые нити²⁷. «Центральную композицию первой (и, видимо, главной – передней из завес) составляют три стоящие фигуры, расположенные под аркой: Христос и два апостола – Павел и Петр»... в композиции «изображена, по видимому, символическая сцена передачи Христом Павлу Священного писания – traditio legis»²⁸. Фигуры стоят под тремя арками, опирающимися на четыре колонны. Вдоль верхнего и нижнего краёв главного сюжета, который занимал основное поле, располагались две каймы, где были изображены самостоятельные сцены, представленные в более мелком масштабе. По верхней кайме были расположены здания для горожан, больницы и храмы. Сюжеты, вытканые на нижней кайме, – чудеса Христа – не раскрыты автором поэмы в подробностях. Две другие завесы алтаря описаны более кратко, чем первая. На них изображена императорская чета, соединяемая на одной завесе руками Девы Марии, несущей во чреве Бога, на другой – руками Христа²⁹.

Сюжеты на этих, возможно, одних из первых катапетасм с изображениями не имеют аналогов, традиция иконографической программы еще только складывается. Основная идея центрального полотнища

¹⁶ Багряница – одежда багряного цвета (Апок. 17, 4) там же.

¹⁷ Канон Великий. Творения Андрея Критского Иерусалимского. СПб., 1903.. С. 20.

¹⁸ Катапетасма из храма св. Софии в Константинополе первая четверть VI в. и коптская завеса VI в.

¹⁹ Георгий Никомидийский IX в. (рукоположен в 860 г.).

²⁰ Migne, J.-P. (ed.), *Patrologia cursus completus, series Graeca*. T. 100. Col. 1424.

²¹ Например блаженный Феодорит Кирский (386 – 457гг.) говорит о такой завесе, устроенной самим Василием Великим, но не упоминает о изображениях на ней, см. Троицкий В.А. История плащаницы // Богословский вестник, февраль. Сергиев Посад, 1912. С. 373.

²² Добронравов, Г.С. История катапетасмы. М., 1912. С. 6-7.; Красносельцев, Н.Ф. Расположение и убранство христианских храмов // Православный собеседник, 1879, май, II; Успенский, Н.Д. Византийская литургия. Анафора. М., 2003. С. 223.

²³ Например: встречается изображение завес просто на столбах вокруг престола без кивория с куполообразным верхом, в Армянском баптистерии в Равенне V в. (рис.2); в поэме Павла Силенциария престол церкви св. Софии имеет завесы, а алтарь нет, см. Иерусалимская, А.А. Ткани собора св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария). – В: Восточное Средиземноморье и Кавказ IV – XVI вв. Л., 1988. С. 8–19; Васильева Т.М. TRADITIO LEGIS и иконография алтарной преграды св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 121 – 141.

²⁴ Σιλεντιάριος Π. Ἐκφρασίς τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας // Migne, J.-P. (ed.), *Patrologia cursus completus, series Graeca* 86.2, στήλ. 2.119-2.158. Оригинальный текст и перевод строк об алтарной преграде и катапетасме см.: Васильева Т. М. TRADITIO LEGIS и иконография алтарной преграды св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 121 – 141.

²⁵ В конце II в. – IV вв. появляется и держится «так называемая «disciplina arcana», в силу которой считается необходимым закрывать главнейшую часть храма и ее священнейшую принадлежность от взоров непосвященных», см.: Добронравов Г.С. История катапетасмы. М., 1912. С. 5.

²⁶ Иерусалимская, А.А. Ткани собора св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV – XVI вв. Л., 1988. С. 8–19.

²⁷ Там же. С. 10.

²⁸ Там же. С. 11.

²⁹ Там же. С. 16.

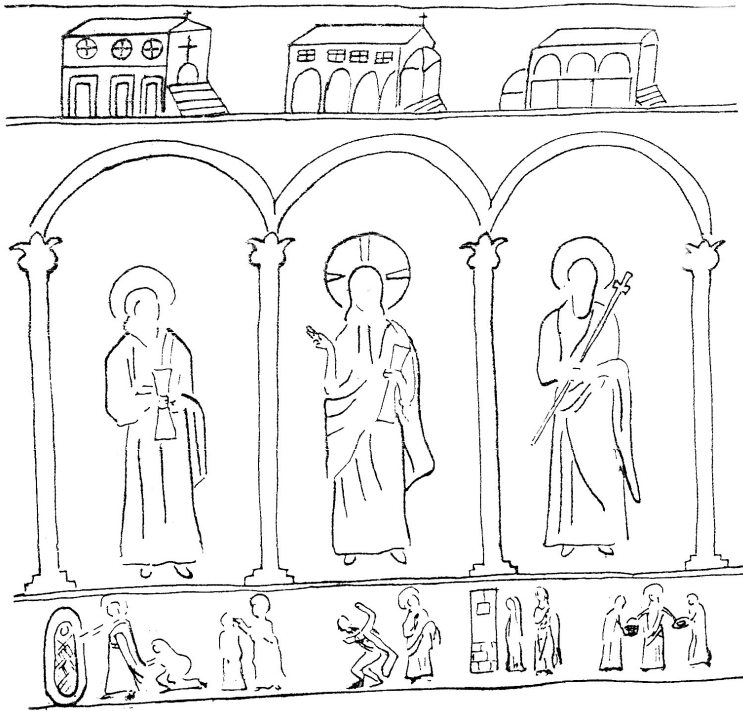


Рис. 1. Реконструкция иконографической программы завесы кивория в Софии Константинопольской перв. четв. VI в., центральная часть.

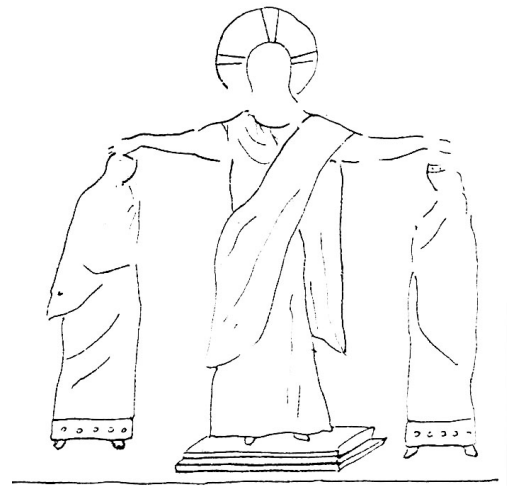


Рис. 2. Реконструкция иконографической программы завесы кивория в Софии Константинопольской перв. четв. VI в., боковая часть.



Рис. 3. Коптская тканая завеса VI в. Кливлендский музей искусств, шт. Огайо, США.

– передача евангельского учения Христом и принятие его апостолами. Сюжет, соотносящийся с символикой катапетасмы, выражает идею завесы-границы разделяющей и соединяющей. С одной стороны Спаситель передает Благовую весть **через** апостолов; с другой стороны, когда открывается завеса за ней – Причастие – Благая весть явленная, и человек может соединиться с Богом.

Изображения на боковых частях «Благословение императорской четы» могут прочитываться как стремления императрицы Феодоры подчеркнуть божественное благословение над их несколько спорным браком с Юстинианом. Но и эти стремления вписаны в общую идею. Здесь в принятии благословения тоже подчеркивается преемство-освящение их светской власти и брака. Их изображения, помещенные в алтаре у престола, напоминают о 69 правиле Шестого Вселенского собора, которое «воспрещая всем, принадлежащим к разряду мирян, входить внутрь священного алтаря, добавляет: но, по некоему древнейшему преданию, отнюдь не возбраняется сие власти и достоинству царскому, когда восхочет принести дары Творцу»³⁰. Не смотря на то, что постановления собора относятся к 680 г., а создание боковых частей катапетасмы, вероятно, произошло между 537 г. (освящение храма Святой Софии) – 548 г. (смерть Феодоры), нам представляется важным обратить внимание на тот факт, что в правиле говорится о «некоем древнейшем предании», что относит практику к гораздо более раннему времени³¹. Здесь также важен момент не просто возможности входа в алтарь, но входа, сопряженного с важнейшим действием – приношением даров.

В этом же ключе следует рассматривать и изображения зданий по кайме завесы. Для императорской четы это результат их освященной власти и дары, которые они приносят Богу. Эти приношения сразу вызывают ассоциации с многочисленными портретами ктиторов, несущих в руках модели храмов. Вынесение же зданий на кайму показывает, что это контекст, в котором должна читаться общая центральная идея, он не является главным, но развивает и поддерживает ее. Для византийской практики это очень традиционно – осмыслять даже малозначимые, подчиненные детали в контексте общей идеи. Например, в мозаичном изображении Феодоры в Равенне ок. 546-547 г. где она также приносит дары, «на подоле хламиды императрицы вышиты золотые фигуры трех несущих дары волхвов, намекающие на приношение Феодоры»³².

³⁰ Троицкий, В.А. *История плаццины. С. 376–377, сноска 2.*

³¹ Сам же факт введения императора в алтарь относится еще к практике Василия Великого, т.е. к IV в. об этом упоминают Феодорит Курский (*Historia ecclesiastica*, ed. L. Parmentier and F. Scheidweiler, Theodoret. Kirchengeschichte, 2nd edn. [Die griechischen christlichen Schriftsteller 44. Berlin: Akademie-Verlag, 1954]: 1-349. P. 244-245) и Григорий Богослов (*Grégoire de Nazianze. Funerbris oratio in laudem Basilii Magni Caesareae in Cappadocia episcopi (orat. 43) // Discours 42-43 / Grégoire de Nazianze; [intr., texte critique, traduction et notes par J. Bernardi]. Paris, 1992. P. 236. – (Sources Chrétiennes; № 384)).*

³² Лазарев В.Н. *История Византийской живописи. М., 1986. С. 45.*

Чудеса Христовы, расположенные по противоположной кайме, есть напоминание, основание и образец подражания для жизни императорской четы и каждого христианина.

Несомненно, все три завесы были царским заказом, об этом свидетельствуют изысканность и качество работы, дорогостоящие материалы для нее, элитарное местонахождение произведения. Соответственно, разработка иконографической программы также была поручена какому-то сведущему богослову и тщательно продумана.

VI в. датируется еще одно известное произведение, которое в музейной практике обычно не относят к литургическому текстилю. Оно представлено в музее искусств Кливленда³³ (США, штат Огайо) как египетская тканая икона (рис. 3). Однако его характерные размеры (178,7 x 110,5 см), выбор сюжетов, их композиционное расположение говорят в пользу того, что это была завеса, и позволяют рассмотреть это произведение в данном ключе.

В центре композиции изображена Божия Матерь с младенцем-Христом на руках, сидящая на престоле, за которым по сторонам стоят архангелы Михаил и Гавриил. Эта центральная часть композиции вверх отделена следующим сюжетом, занимающим примерно одну треть от общих размеров ткани, где изображен Христос Пантократор с поднятой благословляющей десницей, сидящий на престоле и окруженный мандорлой. Его фигура фланкирована двумя летящими ангелами, под которыми расположены звезды. Кайма произведения выткана растительными мотивами вдоль верхнего сюжета с Христом-Пантократором и медальонами святых апостолов, разделенными теми же мотивами вдоль нижнего сюжета с Богородицей.

Семантика иконографии и логика объединения данных сюжетов в одном произведении становится более понятной именно в контексте рассмотрения его как катапетасмы. В центральной композиции Богородица – завеса плоти Христа-младенца и одновременно начало Его воплощения, Покров Тайны и Врата к Ней. В этом ключе становится понятнее, о каком «покрове тайны» говорится в Настольной книге священнослужителя³⁴: это Покров тайны Воплощения и Христа.

Помещенный выше сюжет «Вседержитель», являющий Второе пришествие, тесно связан с символикой престола. «Место, где находится престол, на котором присутствует прославленное Тело Христово, уже тем самым выделено, образуя священное пространство, алтарь, виму. Святыми отцами толкуется как «место, являющее Второе пришествие из-за Восседающего в нем, который будет судить живых и мертвых»³⁵. Пониманию вимы как места суда в его эсхатологической перспективе вторят по своему значению и двенадцать колонн Константиновских

³³ *Музей искусств, в Кливленде, Огайо, инв № 1967.144. См.: Pelikan J. Imago Dei: the Byzantine apologetics for icons. – Princeton, 1990. P.16; Rutschowskaya M. Coptic Fabrics. Paris, 1990. P. 135 – 137.*

³⁴ *Настольная книга священнослужителя, 1983. Т. 4. С. 65.*

³⁵ *Писания отцов относительно к истолкованию богослужения, 1855. Т.1. С. 363; сравни также истолкование Германа см. там же. С. 268.*

храмов «по числу апостолов», которые сядут на престол судить двенадцать колен Израилевых (Мф. 19,29; Лк. 22, 30)»³⁶. Вышесказанное показывает, что присутствие на каймах медальонов с бюстами апостолов логично вписывается в иконографическую программу завесы как предмета, тесно связанного с алтарной преградой. «Такое понимание не только катапетасмы, но и вимы очевидно восходит к первым векам христианства и в IV в. уже имело свое символическое выражение, а в дальнейшем и образное, в виде уготованного Престола этимасии, как места Судии Второго пришествия»³⁷. Когда по молитве катапетасмы престол открывался (предположим, в данном случае завеса скручивалась подобно свитку вверх или отворачивалась одним краем)³⁸ – изображение Богоматери закрывалось, и над престолом оказывался образ Христа Вседержителя в Его втором пришествии³⁹.

В VII в. строгая «disciplina arcana» ослабевает⁴⁰ и завеса теряет прежнее назначение, а вместе с этим и знаменование завесы Ветхозаветного храма, скрывавшей Свята Святым от непосвященных. Воспоминание ветхозаветной завесы стало усваиваться космиту – убрису поверх колонн алтарной преграды⁴¹. Св. патриарх Софроний Иерусалимский⁴², толкуя чин литургии, указывает: «космит (κοσμίτης) соответствует ветхозаветному космию (κοσμίον), представляя украшенное крестом изображение распятого Христа, иногда же **космит устроается во образ завесы**»⁴³, что может быть косвенным свидетельством того, что космитис возникает позже завесы. Мы не знаем, как быстро появляются космиты над алтарной преградой, но вероятно св. патр. Софроний застает самое начало и постепенное вхождение в обиход этой традиции буквально в течение своей жизни (ок. 560 – 638 гг.), ведь ок. 563 г., когда Павел Силенциарий в своей поэме описывает алтарную преграду св. Софии, космита там, возможно, еще нет⁴⁴.

³⁶ Успенский Л. *Вопрос иконостаса // Православная икона канон и стиль.* М. 1998. С.233.

³⁷ Там же.

³⁸ *О способах раскрытия завес и в частности о их поднятии в верх более частом для византийской практики см.: Стасов В.В. Заметки о древней русской катапетасме 1863 // Известия ИАО, т.IV. СПб. С. 539.*

³⁹ Там же.

⁴⁰ Преп Максим пишет об оглашенных «тщательности об устраниении и удалении их от литургии не было», см.: Добронравов, Г.С. *История катапетасмы.* М., 1912. С. 11.

⁴¹ Добронравов, Г.С. *История катапетасмы.* М., 1912. С. 11.

⁴² Св. Софроний Иерусалимский (ок 560 – 638 гг.), Патриарх Иерусалимский (634 – 638гг.) «берет на себя труд истолковать уже весь чин литургии. И конечно, надо полагать, что он не был единственным автором этого толкования, а вероятнее всего был редактором появившихся в его время и несколько ранее его толкований» см.: Добронравов, Г.С. *История катапетасмы.* М., 1912. С. 11.

⁴³ *Писания отцов относительно к истолкованию богослужения, 1855. Т.1. С. 269, 364.*

⁴⁴ Голубинский Е., исследовав строки поэмы Павла Силенциария, посвященные устройству алтаря и алтарной преграды, заключает, что: «на колонны не был положен архитрав или козмитис, так чтобы вазы были поставлены на нем, а не на самих колоннах», см. Голубинский Е. *Археологический атлас ко второй половине 1 тома Истории Русской церкви, 1906. – Л. XLVI, рис. 1.*

Над аналогией космита с завесой скинии, проводимой св. Софронием, размышляет Л. Успенский: «Если космитис, украшенный Крестом, является изображением (εφράγισμα) Распятого Христа (то есть Плоти Христовой), то он же является и образом (τύλοξ) катапетасмы»⁴⁵. Здесь для нас важно не только подтверждение определения катапетасмы как Тела Христова, но и символическое объединение ее с космитом. В этой связи космита (Распятого Христа) и катапетасмы (Плоты Христовой) виден отголосок ассоциативно-предметного мотива, ведь катапетасма буквально висит на древе космита и действия с катапетасмой вводят нас в литургическую вневременность, где происходят: Тайна Воплощения, когда в утробе Пречистой Девы ткется завеса – Тело Христово; Распятие и раздирание завесы в храме; открытие катапетасмы и Воскресение – Причастие; закрытие ее и чаяние Второго Пришествия. Связь завесы и космита в иконографии выразится в более поздних памятниках изображением Распятого и Праздников.

Выводы.

1. Изначальная причина появления завес в Свята Святым ветхозаветного храма состояла в повелении Божьем Моисею.
2. Связанные с символикой катапетасмы толкования содержат идею двоякой функции завесы как границы: с одной стороны – разделять, а с другой – быть связующим звеном, входом в сакральное пространство.
3. Основные аспекты символических значений катапетасмы связаны с завесой скинии, Благовещением, самой Богоматерью, ее работой над катапетасмой, Плотью Христа, Распятием, Вторым пришествием Христа.
4. Коптская т. н. тканая икона VI в. из музея в Кливленде являлась катапетасмой, на что указывает ее иконографическая программа, составленная в соответствии с символикой и функциями катапетасмы, а также специфические размеры, близкие к размерам других завес.
5. Сохранившиеся древние образцы завес, которые дошли до нас, свидетельствуют о внимательном отношении к толкованиям этой богослужебной ткани и являются попытками создания символического богословского и изобразительного единства в произведении.

⁴⁵ Успенский Л. *Вопрос иконостаса // Православная икона канон и стиль.* М. 1998. С.233.