

изучение, постижение, понимание этого искусства Хильдой Залошер, надолго останется краеугольным камнем в фундаменте большинства последующих штудий по коптскому искусству.

А. Я. Каковкин

T. Matakiewa-Lilkowa.
Die Ikonen in Bulgarien. Sofia,
Borina Verlag, 1994, 256 S.,
Abb. 117 in Farbe.

Болгарское издательство «Борина» выпустило новую книгу, посвященную болгарской иконе. Это роскошное издание, подготовленное научным сотрудником Национального исторического музея в Софии (далее — НИМ) Теофани Матакиевой-Лилковой, несмотря на альбомный характер и предназначение текста для широкого круга любителей, несомненно заслуживает пристального внимания специалистов.

Книга открывается кратким очерком Т. Матакиевой по истории иконы и ее генезиса в Болгарии (с. 5–19). Всем нам хорошо знаком тип подобных очерков, когда в нескольких абзацах, а иногда и строчках, приходится намечать основные пути исторического и художественного развития, прибегать к неизбежным упрощениям и изложению общеизвестных положений и фактов. К сожалению, альбомный жанр издания и требования издателя, ориентирующегося на книжный рынок, диктуют свои правила. Учитывая эти особенности вступительного очерка, следует отметить литературную легкость изложения материала, привлечение широкого круга памятников, хронологическую последовательность и логичность подачи материала. Автор удачно включила произведения искусства в исторический процесс развития болгарской культуры, а сквозь сжатые скупые характеристики памятников явственно видна искусствоведческая искушенность и профессионализм Т. Матакиевой. В качестве основного недостатка необходимо указать на отсутствие в тексте отсылки к воспроизводимым иконам, что в некоторой степени придает изолированность очерку и нарушает логику жанра

альбомного издания. Данное замечание в равной мере должно быть адресовано автору макета М. Гросевой и издательскому редактору В. Кандчевой.

Иллюстративная часть книги включает цветное воспроизведение 100 икон (на 117 отдельных листах) из коллекции музеев: Национального исторического (83 иконы), Церковно-археологического (2 иконы), Рильского монастыря (2 иконы), Исторического в г. Этрополе (1 икона); две иконы представлены из частных собраний и девять — из церквей в Бобошево, Банско и близлежащих сел.

Публикуемые иконы охватывают широкий хронологический диапазон — от IX до XIX вв. — и отражают многочисленные стилевые направления. В целом удачный подбор памятников включает как хрестоматийно-известные произведения, например, керамическую икону «Св. Феодор» конца IX — начала X в. из Преслава и икону св. Иоанна Рильского XIV в., которые фигурируют почти во всех изданиях по болгарскому искусству, так и, в значительной части, иконы малоизвестные и впервые публикуемые на таком высоком полиграфическом уровне. В отношении подбора памятников может быть высказано одно замечание: неоправданно большое внимание уделено двусторонним иконам из Этрополи, XVII в. (№ 23–28) и Белово, XVIII в. (№ 41–50). Несомненно, достаточно интересные сами по себе, эти иконы все же являются провинциальными произведениями среднего художественного качества, и такое значительное их воспроизведение (6 двусторонних икон из Этрополи и 10 двусторонних икон из Белово занимают 32 иллюстрации) в определенной степени снижают уровень всего издания в целом. В то же время понятно желание Т. Матакиевой максимально включить памятники, бывшие предметом ее специального научного интереса¹. К тому же на шмуц-тителе автор отмечает, что основу альбома составили иконы, собранные

¹ Т. Матакиева. Неизвестна коллекция «Этропольски икони» // Известия на НИМ. София, 1981, т. 3, с. 109–238; Она же. Икони от Этрополе // Изкуство. София, 1983, № 9, с. 32–39; Она же. Неизвестна коллекция «Двустранни тревненски икони» // Изкуство. София, 1982, № 3; Она же. Две новооткрити икони от Этрополе // Изкуство. София, 1990, № 9–10, с. 28–33.

экспедициями Национального исторического музея за последние 15 лет.

Состав альбома имеет еще одну важную особенность: практически впервые введены в научный оборот иконы из так наз. «Трофейных коллекций». Хотя этот аспект никак не отражен в издании и, более того, в комментариях к иконам указано, что «происхождение неизвестно», надо признать большую заслугу Т. Матакиевой и администрации НИМ, решившихся на публикацию этих памятников.

Во время Балканских и Первой Мировой войн (1912–1918) Министерство Народного просвещения Болгарии организовало несколько научных экспедиций на «театр военных действий» для «поисков, описания и собирания археологической и этнографической старины». Постоянным участником и фактическим руководителем всех экспедиций был Богдан Филов — доцент Софийского университета и директор Национального археологического музея. Во время этих экспедиций велись научные дневники и был собран огромный материал: сделано описание, зарисовки и фотофиксации более 650 памятников. Сотни произведений — иконы, скульптура, мраморы с надписями, монеты, рукописи, памятники прикладного искусства и археологии — были перевезены для сохранения «от случайностей войны» в Софию. Важное значение имеет тот факт, что сохранилась богатая архивная документация о вывозившихся произведениях, частично опубликованная в 1993 г.²

Следует отметить, что предпринятые Болгарией меры в определенной степени были оправданы, как показал ход военных действий, хотя нельзя отрицать и политического аспекта подобной акции. К сожалению, значительная часть этих «трофейных» памятников многие годы была недоступна как для широкой публики, так и для специалистов. Только недавно Национальный исторический музей, где хранятся ныне вывезенные иконы и произведения прикладного искусства, включил ряд произведений в свою постоянную экспозицию и в 1995 г. — на временную выставку в Германию. Несколько ранее Центр славяно-византийских исследований им. ака-

демика Ивана Дуйчева ввел в научный оборот часть «трофейных» греческих и славянских рукописей³. Оставляя в стороне всевозможные аспекты проблемы «трофейных» произведений культуры, нельзя не признать важного позитивного момента в действиях болгарских ученых: «трофейные коллекции» реставрируются, экспонируются, публикуются. Многие памятники предоставляются для научных занятий иностранным ученым. Сознавая, хотя бы частично, сложность проблем, связанных с этими коллекциями, и понимая позицию автора — сотрудника музея, не всегда свободного в своих действиях, вряд ли следует в настоящее время считать крупным недостатком разбираемого издания отсутствие данных о происхождении «трофейных икон». Намного важнее сам факт их широкой публикации.

Каждая из помещенных в альбоме икон снабжена краткими сведениями, включающими название, дату, происхождение и инвентарный номер, а также небольшим искусствоведческим текстом. В последнем, в зависимости от комментируемой иконы, делается акцент то на аналогии и стиль, то на иконографию и сюжет. В конце альбома имеется очерк по технологии иконы, краткий словарь терминов и библиография из 115 названий. Хотя текст к иконам рассчитан на широкую аудиторию, представляется, что отсутствие сведений о реставрации и библиографии к конкретному памятнику в значительной степени обедняет издание, тем более, что наличие свободного места на страницах не создавало для этого технических проблем. Весьма желательно было бы включение в текст вкладных надписей и подписей художников, которые имеются на многих воспроизводимых иконах. Правда, по личному опыту мы знаем, насколько отрицательно относятся к этому издатели.

Высокой оценки заслуживает работа фотोगрафа Д. Ангелова и художника, автора макета, М. Гросевой. Оформление альбома сделано с большим профессионализмом и вкусом. Лишь в двух случаях, по нашему мне-

² Б. Филов. Пътвания из Тракия, Родопите и Македония. 1912–1916. София, 1993; Он же. Научна експедиция в Македония и Поморавието 1916. София, 1993.

³ Kreuz und Ikone. 1100 Jahre Christentums in Bulgarien. Sofia, Borina Verlag; [А. Джурова, К. Станчев] Славянски, гръдски и ориенталски ръкописи от сбирката на Центъра за славяно-византийски проучвания «Иван Дуйчев». Каталог за изложба. София, 1988.

нию, решение может быть спорным: белая обводка икон на золотом фоне на суперобложке выглядит несколько грубовато, хотя подобный прием достаточно часто встречается в оформлении альбомов. Во втором случае ряд воспроизведений икон превышает размеры оригинала (№ 15, 16, 22, 23–28, 32, 74, 86). К сожалению, это увеличение не оговаривается и в большинстве случаев совершенно не оправданно, поскольку нарушает представления о пропорциональных соотношениях и искажает восприятие живописи. Более логично было бы воспроизвести эти иконы в размер оригинала, прибегнув к увеличению лишь в случаях с миниатюрными произведениями типа складня № 22.

Альбом выпущен на болгарском, английском и немецком языках (мы не имеем сведений о французском варианте). К большому сожалению, переводы оставляют желать лучшего. В некоторых случаях переводчик совершенно искажает смысл: например, икона № 4 названа «Евангелист Иоанн», в то время как на ней изображен св. Иоанн Златоуст; № 13 — монастырь св. Богородицы Пречиста Кичевска в Македонии назван «Пречиста Киевска»; № 5 — переводчик последовательно употребляет «Иоанн Продром», но неожиданно переводит название греческого монастыря в Серрах, как «Joan Predteša». Подобные примеры не единичны. Однако даже эти досадные упущения не уничтожают благоприятного впечатления от издания в целом.

Т. Матакиевой была проделана серьезная работа по атрибуции включенных в альбом произведений. Напомним, что хронологический диапазон составляет десять столетий: от IX до второй половины XIX в. Необходимо подчеркнуть, что исследовательница творчески подошла к своей задаче, стараясь выявить особенности каждого произведения. Ее атрибуции, даже если они вызывают у нас возражение, являются плодом творческих раздумий ученого, а не повторением сведений из предшествующих публикаций, как это нередко случается в изданиях альбомного типа. Обратимся к конкретным примерам, в основном из византийского времени, представляющих наибольший интерес для специалистов.

№ 3, «Св. Климент Охридский»: эта хорошо известная икона из Церковно-археологического музея неоднократно опублико-

валась В. Пандурским, относившим ее ко второй половине XIV в.⁴ В каталоге выставки 1988 г. в Женеве была предпринята попытка передвинуть датировку на XV–XVI вв.⁵ Т. Матакиева вновь возвратилась к атрибуции XIV в. Внимательный осмотр оригинала убедил нас в справедливости такого шага. Эта портативная икона довольно органично входит в круг памятников палеологовского времени. Возможно, более осторожно было бы расширить датировку, включив первую половину (или начало) XV в., особенно если ориентироваться на аналогичную икону из церкви Богоматери Перивлепты в Охриде⁶.

№ 4, «Св. Иоанн Златоуст» — икона публикуется впервые, и атрибуция XIV в. не вызывает возражений, так же как и сравнение с позднепалеологовской иконой «Св. Григорий Палама» из коллекции ГМИИ в Москве. Вместе с тем, на наш взгляд, вряд ли можно признать удачными параллели с образом св. Николая на двусторонней иконе «Богоматерь Одигитрия — Св. Николай», Родос и с двусторонней иконой «Св. Климент — Св. Наум», Охрид. Большую близость в типологическом и стилевом плане мы видим в иконе «Св. Николай» из Археологической коллекции в Кастории (последняя четверть XIV в.)⁷.

В обеих иконах наблюдается характерное линейное подчеркивание скул, переносицы, надбровных складок; рельефная «вылепленность» лика, сочетающаяся с тонкой «плавью» и энергичными белильными движениями. Аналогичные черты можно отметить и в иконах из монастыря Дечаны, датировемых 1350 г.⁸ Нельзя не отметить на редкость удачную и тактичную реставрацию иконы «Св. Иоанн Златоуст», проведенную с тонким чувством меры и пониманием художественных особенностей данного произведения.

К сожалению, последние слова невозможно применить к следующему, также впер-

4 В. Пандурски. Паметници на изкуството в Църковния историко-археологически музей — София. София, 1977, № 21.

5 Trésors d'art médiéval Bulgare VIIe–XVIe siècle. Genève, 1988, No 158.

6 V. Djurič. Içones de Yugoslavie. Belgrade, 1961, No 28.

7 Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece. Athens, 1988, No 28.

8 V. Djurič. Içones..., No 32, 33.

вые воспроизводимому, памятнику — иконе «Св. Иоанн Предтеча», в рост (кат. № 5), состоящей из разновременных фрагментов XIV, XVII и XVIII вв. В настоящем виде эта икона представляет больший интерес для изучения различных приемов и методов реставрации, чем для искусствоведческого анализа. Весьма вероятно, что в основе этого произведения лежит памятник XIV в., но даже после тщательного визуального исследования мы не рискуем сказать что-либо определенное о его стилевых характеристиках. От XVII в. сохранилась значительная часть фигуры св. Иоанна и клеймо на поземе со сценой пира царя Ирода. Именно это клеймо представляет наибольший интерес как по степени сохранности живописи, так и с точки зрения иконографии и стиля. По некоторым сведениям памятник происходит из г. Серр, Греция, и, более того, видимо, из знаменитого монастыря Иоанна Предтечи на Меникейской горе. Очевидно, на предложенную Т. Матакиевой атрибуцию повлияли известия о росписи церкви монастыря около середины XIV в., её поновлениях в 1630 г. и в XVIII в., а также сведения о фресках 1535 г., поновленных в XVIII в. в капелле св. Иоанна Предтечи (Продрому). В этом плане весьма продуктивным было бы сравнить икону из НИМ в Софии с сохранившимися в иконостасе собора тремя иконами XVII в. и иконами 1776 г. из иконостаса Продрому⁹.

Такой же сложный состав живописи, XIV, XVII, XVIII вв., имеет икона «Иисус Христос, Иоанн Предтеча и св. мученик Георгий», в рост (кат. № 6). В эстетическом отношении разновременные части живописи создают более цельное впечатление, чем на предшествующей иконе. Т. Матакиева считает, что фигуры Иоанна Предтечи и Иисуса Христа относятся к XVII в., и совершенно справедливо указывает, что живопись фигуры св. Георгия датируется XVIII в. Мы бы добавили, что именно к последней примыкают колорит и приемы живописи одежд, рук и ног Иисуса Христа, и в целом эту фигуру также следует относить к XVIII в.

Атрибуция памятников неоднократно поновленных, а впоследствии расчищенных реставраторами, как правило, представляет значительную сложность. Любое поновление,

сколь бы тактично оно ни проводилось по отношению к оригиналу, всегда является художественным творчеством иного времени, с иной эстетикой, со своими особенностями живописного построения, техническими приемами и применяемыми материалами. Не менее активным вмешательством в художественную структуру иконы, особенно многократно поновленную в разных частях, следует рассматривать работу реставраторов. Сколь бы совершенны ни были методические инструкции и теоретические принципы, именно от рук реставратора, его вкуса и такта зависит окончательный результат: приблизится ли реставрируемая икона к своему первоначальному виду, сохранит ли образ свои индивидуальные особенности или стиль живописи растворится в конгломерате записей и реставрационных тонировок. Жесткой атрибуции таких многократно поновленных икон нередко не помогают ни надписи на самих иконах об их поновлениях, ни подробная реставрационная документация.

Икона «Св. Николай Чудотворец», поясной (кат. № 10), имеет три разновременные вкладные надписи на нижнем поле. Самая ранняя, написанная на красной опуши и более поздняя — на золотом фоне ковчега, видимо, одинаковы по содержанию. По крайней мере, окончание надписей совершенно одинаково, за исключением даты. Половина вкладной на опуши скрыта под третьей надписью с именем Константина. Т. Матакиева прочитала дату самой ранней надписи как 7071 (ϠϠΑ), что соответствует 1563 г. Однако последняя буква надписи по своей графике отличается от «А» и соответствует «Θ» (см. слово *θεσης*). Таким образом, год должен читаться как 7079 = 1571 г.

Как мы уже упоминали, черная надпись на золотом фоне ковчега также имеет дату: ΔϸΙ, которая может быть прочитана как 1710 г.

В целом стилевые характеристики изображения св. Николая на этой иконе соответствуют живописи XVI в. В качестве параллелей можно указать икону св. Елевферия из Византийского музея в Афинах¹⁰, где видим близкие цветные рефлексии на одеждах, одинаковый тип небольшой головы на резко очерченной, словно срезанной, шее. Аналогична графика складок на одеждах.

⁹ A. Strati. The Monastery of Timios Prodromos at Serres. Athens, 1989, p. 12-18, 20.

¹⁰ *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς τέχνης*, Ηράκλειον, 1993, Νο 212.

В данном издании впервые на должном уровне публикуется группа царских врат XVI–XVII вв., обильно украшенных резьбой и живописью (кат. № 13, 14, 17). Довольно подробно эти памятники разобраны в работе И. Герговой, посвященной рецензируемой нами книге Т. Матакиевой¹¹. Ориентируясь в основном на резной декор этих царских врат, И. Гергова приводит ряд дополнительных аналогий и идентификаций. Присоединяясь к высказанным ею соображениям и замечаниям, хочется еще раз подчеркнуть, что врата из церкви св. Богородицы Перивлепты в Охриде (кат. № 14) ни по резьбе, ни по живописи не могут относиться к XVII в. Совершенно однозначно, что это — произведение XVI в.

В датировке иконы «Богоматерь на троне» из с. Сестримо (кат. № 18) мы, наоборот, разделяем точку зрения Т. Матакиевой, считая, что икона исполнена скорее в конце XVII в., чем в начале XVIII в., как пытается показать И. Гергова. Учитывая, что приводимые И. Герговой параллели относятся к 90-м годам XVII в. и 1703 г. (аналогию с иконой 1729 г. из Бобошевского монастыря вряд ли можно признать удачной), мы не видим принципиального значения в ее уточнении. Более того, такие детали, как цветочная декорировка трона разноцветными лаками и растительный орнамент на подушке, имеют место в Велико-Тырновских и Арбанасских произведениях второй половины XVII в.¹² Для этого же времени более характерен и оливково-серый тон личного письма, которым выделяется икона из с. Сестримо. Художественный строй этого памятника полностью соответствует традициям второй половины XVII в., поэтому более правильной, на наш взгляд, будет атрибуция Т. Матакиевой.

Привлекает внимание миниатюрная иконка «Деисус с предстоящими свв. Антонием и Афанасием», которую Т. Матакиева справедливо связывает с монастырскими мастерскими Афона (кат. № 32). Существует несколько аналогичных икон, обычно датированных концом XVII в., с характерным растительным орнаментом по черному лаковому фону полей. Одна из них, также с «Деисусом», но без предстоящих, хранится в коллекции Эрмитажа в

С.-Петербурге¹³, другая — «Св. Харлампий, Онуфрий и Марина», происходящая из Мельника, — в собрании Национального Археологического музея в Софии, третья — «Св. Харлампий» — на Патмосе¹⁴. Этот контрастный золотой орнамент на черном фоне, иногда чередующемся с красными картушами, состоящий из крупных листьев или цветов в окружении мелких завитков, усиков и листочков, — является одной из наиболее традиционных черт албанских иконописцев XVI–XVII вв.¹⁵ Известно, что последние работали в это и более позднее время в Охридской архиепископии, в Велико-Тырнове и, конечно, на Афоне. Таким образом, указанные выше портативные иконы отражают еще одну страницу многоликой и многонациональной художественной культуры Святой Горы. Т. Матакиева датировала «Деисус с предстоящими свв. Антонием и Афанасием» концом XVII — началом XVIII в. Такая локализация совершенно правомерна, хотя мы склонны видеть в этой иконе все же памятник конца XVII в.

Более серьезные возражения вызывает атрибуция другого произведения — монументального «Св. Николая Чудотворца на троне» (кат. № 29), отнесенного к XVII в. Следует отметить, что в настоящее время исследовательница несколько изменила свой взгляд на этот памятник и считает, что икона может быть более древней. Однако вызывают возражения не только датировка, но и приводимые параллели. Нет ничего общего ни в иконографии, ни тем более в стиле этой иконы с житийным «Св. Николаем» 1674 г. из Афин¹⁶. Мы предложили бы несколько иных аналогий, в частности, средник иконы «Св. Николай со сценами из его жизни» из коллекции Р. Андреади в Афинах (около 1500 г.)¹⁷. Их объединяет схожий тип свято-

¹³ Афонские древности. Каталог выставки. СПб., 1992, № 46.

¹⁴ Болгарская живопись IX–XIX веков. М., 1976, № 68; М. Chatzidakis. Icons of Patmos. London, 1985, No 163.

¹⁵ Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle. Paris, 1993, No 21, 30, 42, 44.

¹⁶ Byzantine and postbyzantine art. Athens, 1986, No 168.

¹⁷ N. Chatzidakis. Icons of the Cretan School. Benaki Museum. Athens, 1983, No 33.

¹¹ И. Гергова. Нова книга за иконите в България // Изкуство. София, 1994, № 18, с. 26–30.

¹² Bulgarische Ikonen. 30 April bis 27 Mai 1985. Recklinghausen, 1985, No 1.

го, близкий по форме и декору резной трон, одинаковое решение передачи струящихся одежд, изысканными складками лежащих на подушке трона и подножии. Другой параллелью можно считать икону сидящего на троне св. Николая с предстоящими из церкви Мартораны в Палермо, Сицилия (вторая половина XV в.)¹⁸. Но наибольшую близость, вплоть до типа золотого орнамента на кресте омофора, имеет икона тронного св. Николая из того же НИМ в Софии. Недавно расчищенная реставраторами от загрязненной потемневшей олифы, эта, насколько мы осведомлены, еще не опубликованная икона по всем характеристикам должна быть отнесена к искусству XV в., скорее всего его второй половины. Может быть, в качестве особой осторожности следует продвинуть датировку до начала XVI в., хотя такая оговорка представляется нам излишней. Таким образом, обе иконы НИМ в Софии с изображением тронного «Св. Николая» следует отнести к XV в. или, более осторожно, ко второй половине XV — началу XVI в. Эти крупные монументальные иконы с тонкой деликатной живописью очень высокого качества несомненно вызовут пристальное внимание специалистов.

Другим замечательным произведением средневекового искусства, введенным в научный оборот Т. Матакиевой, по праву следует считать двустороннюю икону (кат. № 7) «Христос Пантократор» (XIV в.) — «Христос во гробе» (XVIII в.). Особенно красив образ Христа Пантократора, который художник М. Гросева вынесла на суперобложку, сделав своеобразной визитной карточкой альбома. Иконография этого изображения Христа имеет несколько редких особенностей: архангелы с покровенными руками в медальонах; красное перекрестие нимба с остроконечными лучами внутри; имитация восточной надписи (или зеркальная криптограмма?) в конце текста на раскрытом кодексе, который держит Христос. Совершенно справедливо Т. Матакиева указала на определенную иконографическую близость к данному памятнику изображения Христа Пантократора на двусторонней иконе из церкви св. Стефана в

Несебре (ныне в НХГ в Софии)¹⁹. Она неоднократно переписывалась, и это обстоятельство затрудняет ее датировку. Наиболее часто памятник датируется XIII–XIV вв. Монументальное прямолинейное изображение Христа (с надписью на фоне «Пантократор») сопровождается медальонами с ангелами, имеет красное перекрестие нимба и раскрытый кодекс с тем же текстом (Иоанн, 8, 12), что и на иконе, публикуемой Т. Матакиевой. Представляется, что данная трактовка образа Иисуса Христа связана с темой Распятия и Второго пришествия. В этом плане икону из НИМ можно сравнить с фреской 1388 г. на северной стене собора монастыря Преображения в Метеорах²⁰. В сцене Второго пришествия Христос на троне фланкирован двумя оплечными фигурами архангелов, а его нимб, с красной подкраской в перекрестиях, декорирован остроконечными лучами. Типологическое сходство этих образов несомненно. Примечательно, что художественное решение ликов также имеет много общего: буравящий взгляд широко раскрытых глаз, активная линейность разделок, резкие белильные движки, яркая подрумянка щек, красная линия обводки. Это сходство художественных приемов подтверждает предложенную Т. Матакиевой атрибуцию. Вместе с тем, надо отметить, что такие элементы, как имитация восточной надписи и повышенная колористическая декоративность, более характерны для произведений рубежа XIV–XV вв. и XV в. В качестве примеров можно указать на греческую икону «Христос Пантократор», в рост, из собрания Эрмитажа²¹; албанскую икону поясного Пантократора из музея в Корче²², отчасти более позднюю икону Христа из церкви Вознесения в селе Ласковец близ Охрида (1565–1566)²³.

Высказанные нами замечания о конкретных памятниках следует рассматривать лишь

¹⁹ К. Паскалева. Иконы от България. София, 1981, № 3–5.

²⁰ M. Chatzidakis, D. Sofianos. The Great Meteoron. History and Art. Athens, 1990, p. 33, 50–51.

²¹ Ю. А. Пятницкий. Византийская и поствизантийская иконопись // Из коллекций Н.П. Лихачева. Каталог выставки. СПб., 1993, с. 95, № 247.

²² Trésors d'art albanais..., p. 57, No 8.

²³ V. Djurič. Içônes..., No 70.

¹⁸ J Lindsay Opie. The Siculo-Cretan school of icon painting // ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ. Athens, 1991, t. I, fig. 144.

как размышления, вызванные новой публикацией византийского материала. Они являются субъективным взглядом автора данной заметки, ни в коей мере не претендующего на роль «последней инстанции». Еще в меньшей степени эти замечания следовало бы рассматривать как умаление научной компетентности и бесспорных заслуг Т. Матакиевой, чья книга «Иконы в Болгарии» несомненно является ценным вкладом в изучение истории средневековой живописи.

Ю. А. Пятницкий

A. Mirzoyan.
Le reliquaire de Skevra. New York,
1993, 146 p., 26 fig.

Среди памятников прикладного искусства средневековой Армении широкой известностью пользуется серебряный, с позолотой, чеканной работы триптих, выполненный в 1293 г. в монастыре Скевра (Киликийская Армения). Значительные размеры триптиха (выс. 63,5 см, толщ. 7,5 см, шир. с раскрытыми створками 69,5 см), наличие на нем более трех десятков чеканных изображений ветхо- и новозаветных святых и исторических деятелей, связанных с историей Армении, высокие художественные качества исполнения памятника, обширная, в 43 строки, вкладная вычеканенная надпись, содержащая ценные сведения по истории Киликийской Армении конца XIII в. — обусловили его необычайную популярность — ни об одном другом памятнике армянского прикладного искусства не написано так много работ на армянском, французском, русском, итальянском языках.

1993 год был знаменательным для скеврского триптиха. Исполнилось 700 лет с момента его создания. В этом году он экспонировался на выставке «Армянское царство в Киликии» в Париже (откуда он в 1885 г. поступил в Эрмитаж из собр. А. П. Базилевского), наконец, в этом же году появилась первая посвященная ему монография. Ее автор — сотрудница Эрмитажа А. С. Мирзоян. Книга издана в Нью-Йорке на средства Армянской апостольской церкви в Америке. Издание представляет собой небольшого формата книжку,

состоящую из двух частей. Первая часть — текст на армянском языке, вторая часть — тот же текст по-французски. Между этими частями — 6 листов с 26 цветными воспроизведениями триптиха и его деталей. В книге 146 страниц. Содержание ее таково: Описание памятника и надписи на нем (с. 7–13 по-арм. и с. 87–92 по-франц.) — История изучения реликвария и обнаружение вынутых из него реликвий (с. 14–21 и 93–99) — Художественные качества реликвария и его место в киликийском искусстве (с. 29–62 и 106–132) — Примечания (с. 63–69 и 133–140). Заключает книгу список использованной автором литературы (с. 141–146), включающий 130 названий.

Обилие литературы, посвященной разным проблемам, связанным с триптихом из Скевры, обрекли книгу А. Мирзоян на компилятивность. Описание памятника естественно присутствует в большинстве работ о нем; воспроизведения надписей с переводом их на французский язык, сопровождаемые подробным комментарием исторического и лингвистического характера, сделаны еще в 1883 г. О. Каррьером; перевод их на русский язык предложен мною. История изучения памятника изложена мною в нескольких статьях (относительно реликвий речь пойдет ниже). Проблема заказчика памятника (а им был настоятель Скеврской обители епископ Костандин; в литературе фигурировали в качестве заказчика католикос Костандин II Пронагорц (Катукеци) и даже царь Киликийской Армении Гетум II) была разрешена в моей работе «Еще раз к вопросу о заказчике реликвария 1293 г.» («Вестник общественных наук АН Армении», 1972, № 6). Мои доводы на богатом литературно-историческом материале подтвердил Ас. Мнацаканян (см. его статью на арм. яз. в журнале «Эчмиадзин», 1972, № 9). Художественные особенности триптиха и его место в армянском искусстве нашли отражение в целом ряде статей и докладов, сделанных мною на протяжении чуть ли не трех десятков последних лет. Одним словом, единственное новое, что внесла А. Мирзоян в исследование историко-художественного феномена, каким является триптих из Скевры, это «открытие» ею реликвий (или мощей), которые, по ее мнению, изначально принадлежали складню.

Дело в том, что триптих был задуман заказчиком как памятник погибшим защит-