только спаситель, но и король и верховный судья — идея, присущая росписям романских храмов; вселенское единение Гетимасия, криптограмма АΔΑΜ.

Декоративную систему росписи Сан-Марко отличает свободное, без «рам», размещенные композиции, создающее вертикальный и горизонтальный «зеркальный» эффект с таким же принципом симметрии и ритмики, как в мозаиках Сицилии (ч. I, т. 1, с. 274—277).

В 1225—1235 гг. в Сан-Марко были созданы отдельные композиции, которые не образовали единой иконографической или живописной системы, но «вписались» в оставшееся пространство. Это «взятие Христа под стражу», «Христос в Эммаусе», история Сусанны, обнаружение исчезнувших реликвий св. Марка, легенда о св. Леонардо и некоторые другие.

В третьей четверти XIII в. в атриуме собора появились совершенно новые циклы ветхозаветных сцен: их прототипами стали миниатюры Коттоновой Библии, оказавшейся военной добычей венецианцев в результате Четвертого крестового похода. В 70-х годах XIII в. к прежней росписи в капелле Дзен были добавлены сцены из жизни св. Марка. Эта италовизантийская по иконографическим компонентам живопись была отмечена новыми чертами палеологовского искусства.

Выбор ветхозаветных циклов и ранневизантийских моделей для росписей XIII в., появление портретов исторических деятелей Венеции (в «явлении св. Марка» — дож Ранieri Дзен (1253—1268) и Филипп де Куртенэ (1237—1261), сын латинского императора в Константинополе Бодуэна II) — характерные черты искусства венецианского проторенессанса с его заботами о престиже и стремлением превзойти великолепие нормандских храмов Сицилии (ч. II, т. 1, с. 1—3, 28—31).

По обилию привлеченных материалов, глубине и всесторонности их освещения исследование О. Демуса поистине своеобразная энциклопедия. Не останавливаясь на частных, хотя и важных по своим далеко идущим выводам, определениях, сделанных автором, отметим только наиболее значительные. Прежде всего О. Демусом убедительно доказано существование в Сан-Марко мозаичного цикла уже в последней четверти XI в. — в противоположность распространенному среди специалистов мнению, будто самые ранние из росписей собора относятся по времени не ранее чем к середине XII в.⁴

Росписи Сан-Марко помогают О. Демусу предложить обоснованную рекон-

струкцию купольных и настенных мозаик погибшего храма св. Апостолов в Константинополе, проверив и пояснив трудные для понимания места эфрасисов Константина Родия и Николая Месарита (ч. I, т. 1, с. 151, 173—174, 204—205, 232—243).

Определяя по десятилетиям время создания отдельных мозаичных панно XII в., О. Демус предлагает четырехэтапную периодизацию византийской живописи позднемакедонского и комниновского периодов (ч. I, т. 1, с. 183—185): первый этап — начало «динамичного» стиля — представляют росписи св. Софии в Охриде, церкви в Водоче и Карабаш Килиссе в Кападокии; второй этап — развитой «динамичный» стиль — приходится на 60—70-е годы XII в.: в это время были созданы храм в Нерези (1164 г.), Джурджеви Ступови (1168 г.), некоторые мозаики Вифлеема (1169 г.), церковь Перахорио (Кипр, 70-е годы); к третьему этапу — абстрактно-декоративный стиль конца XII в. — относится росписи Нередицы (1199 г.), церкви св. Димитрия во Владимире, церкви Мавриотиссы в Кастории и второй слой росписи в трапезной монастыря на о-ве Патмосе; четвертый этап — поздний вариант «динамичного» стиля, византийское рококо, — сосуществует по времени с третьим, но в отличие от него представляет столичное течение: его характерные примеры — росписи церквей св. Неофита в Пафосе (Кипр, 1183 г.) и Панапия Аракос в Лагудере (1192 г.).

Исследуя росписи Сан-Марко XIII в., О. Демус вскрывает суть такого явления, как венецианский ренессанс с его «империалистическим» архаизмом, выразившимся в обращении к ветхозаветным и раннехристианским сюжетам (ч. II, т. 1, с. 94—98).

Доказывая, что стилистическими прототипами росписей атриума и отдельных композиций интерьера были раннепалеологовские миниатюры, О. Демус тем самым расширяет наши представления об иллюминированных рукописях этого периода.

Фундаментальный труд О. Демуса принадлежит к крупным достижениям современной зарубежной медиевистики. Можно без преувеличения утверждать, что об исключительно по своей художественной и историко-культурной ценности памятнике — мозаичном комплексе собора Сан-Марко написано такое исследование, какого он достоин⁵. Издание выполнено на весьма высоком полиграфическом уровне.

В. Н. Залеская

⁴ Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 242—244.

⁵ В 1985 г. книга О. Демуса получила премию Митчелла — награду, которой с 1977 г. удостоиваются выдающиеся исследования по искусству, написанные на английском языке.

G. Galavaris. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979 (Byzantina Vindobonensia; Bd. XI). 170 p. 102 fig.

Книга историка искусства Г. Галавариса «Иллюстрации предисловий в византийских Евангелиях» принадлежит

к числу тех исследований, содержание которых гораздо шире их названия. Действительно, тематически труд выходит

далеко за пределы анализа иллюстративных циклов греческих кодексов Четверо-евангелия, включающих изображения символов евангелистов, и дает яркую картину живой и органичной связи византийского искусства с теологией и литургикой. Тем самым подчеркивается значение литургии в формировании классических форм этого искусства, чьи функции никогда не замыкались одной только эстетической сферой.

Книга отличается хорошо продуманной структурой: она состоит из введения и пяти глав, в которых, в свою очередь, обособляются разделы и параграфы. Это позволяет автору удачно провести выдвигаемую им общую концепцию и вместе с тем решить ряд частных вопросов, иногда достаточно специфических. Написанная хорошим языком, книга читается легко и с большим интересом.

О византийском искусстве как о части литургии (конечно, в значении литургии) Г. Галаварис говорит уже в кратком предисловии, конкретизируя свои исследовательские задачи применительно к иллюстрациям Четверо-евангелия. Для того чтобы собрать материал для такой монографии, разбросанный по книгохранилищам всего мира, потребовались многолетние усилия и помощь различных ученых и научных учреждений, список которых приводит автор. В перечне иллюстрированных рукописей Нового завета X—XV вв., имеющих изображения символов евангелистов, названы и находящиеся в советских музейных собраниях; однако их данные использованы весьма ограниченно и скорее всего из вторых рук. Иллюстрации сгруппированы типологически, в зависимости от истолкований символов Иринеем, Епифанием, Псевдо-Афанасием и Ипполитом Римским. Небольшое введение объясняет структуру византийского кодекса Евангелия (входящих в него текстов); здесь же дан краткий экскурс в историю формирования «канонов согласия» и предисловий, служащих вступлениями к каждому из четырех Евангелий. В разделе, следующем за введением, содержится общая характеристика состава иллюстраций и путей развития различных типов декора, начиная от композиции «Источник жизни», предполагающей символические изображения птиц или оленей, пьющих из водоема, что указывает на значение Евангелия как «живой воды».

Первая глава посвящена иллюстрациям предисловий. В ней выделяются символы евангелистов в плане их соотношения с различными типами отождествлений (по Иринею: ангел — Матфей, орел — Марк, телец — Лука, лев — Иоанн; по Епифанию: ангел — Матфей, лев — Марк, телец — Лука, орел — Иоанн; по Псевдо-Афанасию: ангел — Матфей, телец — Марк, лев — Лука, орел — Иоанн; по Ипполиту Римскому: лев — Матфей, ангел — Марк, телец —

Лука, орел — Иоанн). Все эти изображения, истолкованные как символы евангелистов, генетически восходят к тем четырем «таинственным» животным, которые описаны в ветхозаветных теофаниях и в Апокалипсисе; наиболее подробно обрисованы эти животные в книге пророка Иезекииля (I, 5—14)¹.

Изображения пророческих видений, послужившие основой темы раннехристианской композиции «Христос во славе», иногда сочетаемой с Вознесением, встречаются в мозаиках и фресках уже в доиконоборческий период (Хозис Давид — в Салониках, часовни коптского монастыря Аполлона — в Бауите, Латмос, Лмбат — в Армении). В то же время четыре «таинственных» животных иногда представляли окружающими крест или монограмму либо изображение Христа, примеры чего находим в мозаиках Равенны V—XI вв. Символы евангелистов, появившиеся в искусстве христианского Востока, получили затем, особенно с эпохи Каролингов, самое широкое распространение на латинском Западе. Однако они не исчезли бесследно и в искусстве Византии в послеиконоборческий период, когда оказались совершенно забытыми некоторые раннехристианские иконографические схемы. Г. Галаварис показывает связь этих символических изображений с иллюстрациями предисловий и с авторскими портретами евангелистов. Во втором разделе главы анализируются фигуры живых существ, связанные с авторским портретом. Здесь довольно подробно освещаются такие его аспекты, как мотив «свидетеля», писатель и мотив «вдохновения», фигуры, стоящие напротив сидящего автора, фигуры, стоящие позади сидящего автора, сидящие фигуры, дополнительные фигуры и композиции. Столь подробная классификация позволяет составить представление обо всех типологических вариантах, каждый из которых, запечатленный определенной группой миниатюр, дает возможность выяснить основную идею и творческие задачи художников.

Символика изображений определяет язык христианского искусства на всех этапах его развития. Общеизвестно, что на формирование образов этого искусства решающее воздействие оказали древнееврейские ветхозаветные символы и эллинистические композиционные схемы. Последние образуют основу многих иллюстраций. Древнейшие изображения символов евангелистов, зарегистрированные Г. Галаварисом, относятся к X в. (Афон, монастырь Ставроникиты, № 43). В XI в. они проникают в константинопольские кодексы, насколько об этом можно судить по таким стилистически близким рукописям, как хранящиеся в Национальной библиотеке в Афинах (№ 57) и в Государственном историческом музее в Москве (Син. гр. 518), вышедшие, возможно, из одного скриптория. Правда, в обоих случаях символы евангелистов

¹ См.: Скабалланович М. Н. Первая глава книги пророка Иезекииля: Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904.

занимают сравнительно скромное место — над заставками, помещенными на одном развороте с изображениями авторов. Мотив «свидетеля» предполагает изображения евангелистов с апостолами. Существовали устойчивые сочетания; но исследователь приводит и весьма оригинальные композиции, украшающие кодексы церкви Христа в Оксфорде (№ 12), где Матфей представлен стоящим перед колонной с водруженным на ней образом Спаса, Марк — с Иоанном Предтечей, Лука — с царем Феофилом. Во всех этих вариантах, однако, сказывается связь изображения с темой, которую обуславливают Евангелие, Деяния апостолов или их жития. Мотив «вдохновения», генетически восходящий к античной традиции изображения поэта в сопровождении музы, был в Византии существенно переосмыслен: евангелисты обычно вдохновляет ангел или апостол. Говоря о дополнительных фигурах и композициях, Г. Галаварис имеет в виду евангельские события (рождество Христово, богоявление, рождество Иоанна Предтечи, воскресение Христово), а также изображения пророков. Все эти тематические варианты иллюстраций он рассматривает с привлечением широкого сравнительного материала, максимально учитывая памятники и специальные исследования, охватывающие иллюстрационные циклы не только греческих, но и иноязычных (восточнохристианских и латинских) рукописей.

Вторая глава посвящена собственно иллюстрациям Пролога, которые автор группирует, исходя из связи живописи с текстами и соответствия иконографии их внутреннему смыслу. Содержание первого раздела («Свят, Свят, Свят... исполнь Небо и земля славы») составляет анализ форм отражения в искусстве серафимской песни. Речь идет об изображениях Христа в сопровождении символов евангелистов, о соотношении композиции с благодарственной молитвой анафоры, о четырех живых существах, серафимском гимне и херувимской песне, об иконографических источниках миниатюры пармской рукописи (Четвероевангелие Палатинской библиотеки, № 5), о смысле этой миниатюры, а также об образах Христа — Ветхого Деньми и Христа-Эммануила. Поскольку дискутировать все эти вопросы в рамках рецензии невозможно, остановимся лишь на теме, которая обнаруживает наиболее тесную и в то же время весьма широкую смысловую связь с серафимским гимном и благодарственной молитвой анафоры: мы имеем в виду изображения Христа во славе.

В благодарственной молитве дано перечисление славословий серафимов. Согласно толкованию патриарха Германа, победная песнь литургии представляет образ славословия херувимских сил и четверообразных животных, о которых говорят книги Исайи и Иезекииля, а также Апокалипсис. Пение исходит от орла, вопль — от тельца, глаголение — от человека. Таким образом, серафимский гимн и текст благодарственной мо-

литвы анафоры служат основой иконографической схемы изображения Христа во славе и позволяют понять причины и смысл включения этой композиции в программу росписей алтарной апсиды, где она занимает конху, т. е. главную часть общей системы стенописей. Косвенно этот тезис подкрепляют бауитские фрески алтарных ниш маленьких часовен. Нельзя также не заметить, что между заглавной миниатюрой Евангелия и программой апсидальных росписей существует прямая связь, выражающаяся в зависимости книжной иллюстрации от алтарных стенописей. Следовательно, датируемое концом XI в. Четвероевангелие Палатинской библиотеки (№ 5), на миниатюре которого изображен Христос во славе в сопровождении четырех тетраморфов и огненных крылатых колес, как и заглавная миниатюра оксфордского кодекса того же времени (Кларк 10), также несет отражение этих идей. Однако наиболее явственно отмеченная связь прослеживается в миниатюре греческого Четвероевангелия (XII в.) в венецианской Марчиане (Z 540), воспроизводящей в основных чертах мозаику V в. в алтарной апсиде церкви-усыпальницы монастыря Хозиос Давид в Салониках. Как и эта древняя мозаика, миниатюра венецианской рукописи иллюстрирует видение пророка Иезекииля. Фигура восседающего на радуге Христа-Эммануила окружена овальной мандорлой с обозначенными сферами и выходящими из них «таинственными животными» (символами евангелистов); внизу представлены полуфигуры пророков Иезекииля и Исайи, держащих в руках раскрытые свитки с текстами описания их видений. Христос тоже держит в руке раскрытый свиток — с текстом Евангелия от Матфея (XXVIII, 18). Стиль миниатюры указывает на то, что наиболее вероятное время, когда она была выполнена, — последняя четверть XII в.

Тема исполнения ветхозаветных пророчеств получила несколько различных решений в заглавных миниатюрах византийских Евангелий. Одно из них реализовано путем сопоставления композиции получения Моисеем «закона» и изображения Христа во славе, как это имеет место в рукописях, хранящихся во Флоренции (Laur., VI. 36) и в Париже (Bibl. Nat., Suppl. 1335), миниатюры которых выполнены на рубеже XII—XIII вв. Композиции обоих кодексов поставлены Г. Галаварисом в связь с пасхальным чтением Евангелия от Иоанна, где налицо параллелизм между даянием Моисеем «закона» и «благодати» и «истины» через Иисуса Христа (I, 17), и указано на соответствие образности этих миниатюр символическим действиям византийской литургии, а также на их эсхатологическую сущность, связывающую их с темой второго пришествия. Изображение Христа во славе, инспирированное ветхозаветными теофаниями и связываемое с «вознесением», в то же время является прообразом второго пришествия. Следовательно, миниатюра — юный Христос в мандорле в сопровождении четырех

символов евангелистов — входит в тот же круг идей. Кстати, миниатюры Никомидийского Евангелия, выполненного в начале XIII в. (Киев, Научная библиотека АН УССР, ДА 25 л.), позволяют наметить еще один аспект. Заглавная миниатюра этого кодекса объединяет изображение Христа-Эммануила во славе и тронной богоматери с младенцем; в круглых медальонах заставок перед текстом каждого из четырех Евангелий помещено погрудное изображение Христа-Эммануила. О распространении в Византии определенных образов обычно можно получить представление благодаря данным нумизматики. Судя по золотой номисме Мануила I (1143—1180), в эту эпоху особо почитался образ Христа-Эммануила, который воспринимали как победный символ. Это древний иконографический тип, получающий широкую известность в доиконоборческий период, причем довольно устойчиво связанный с темой Христа во славе. По Ефрему Сирину, одно из назначений херувимов — возношение Христа. И хотя эта деталь ветхозаветной теофании не упомянута в повествовании о его «вознесении—восхождении» на небо (Деян., I, 9—10), она становится на христианском Востоке непрременной частью общей иконографической схемы, отражающей связь видения Иезекииля с «вознесением». Последняя нашла последовательное выражение в уже упомянутых нами фресках алтарных ниш в Бауте, в нижней зоне которых иногда фигура Орانتы заменена образом тронной богоматери с младенцем (например, в часовне 42). Следовательно, заглавная миниатюра Никомидийского Евангелия весьма тесно связана с программой алтарных росписей в их раннесредневековой традиции². По заключению Г. Галавариса, к восточнохристианскому искусству (прежде всего к кападокийским памятникам) близка и пармская миниатюра, источники которой исследователь детально прослеживает.

Второй раздел той же главы («Благословен рядыш во имя Господне...») служит логическим продолжением той же темы. Серафимский гимн и тема «воплощения», раскрытая в изображении богоматери с младенцем, как указывает автор исследования, засвидетельствованы уже раннехристианской художественной традицией, отражение которой он видит в миниатюре Евангелия в Брешии (Bibl. Civica A. VI.26). Миниатюра Никомидийского Евангелия в этом отношении дает несколько не меньше и, кроме того, как уже нами отмечено, позволяет установить связь со схемой баутских росписей алтаря часовни 42, о которых говорит Г. Галаварис (с. 112). Концевая миниатюра VI в. в Эчмиадзинском Евангелии («поклонение волхвов») дает еще одну формулу этой связи, также известную в программе росписей алтаря (ча-

совня 28 в Бауте, св. София в Охриде). Автор книги констатирует также непосредственную связь изображения Дейсуса с литургическим действием, выделяя иллюстрации ватиканских кодексов (Ross. 135—138). Эти вопросы разбираются в третьем и четвертом разделах; пятый — трактует проблемы изображений «Агнца» во славе и в этой связи — западного «вторжения» в византийскую иконографию. Затем Г. Галаварис подробно останавливается на теме параллелизма Ветхого и Нового заветов, вернее, на их преемственности, выраженной в литургии и получившей отражение в иллюстрациях Евангелий. Последовательно рассмотрены изображения «Христа всемилостивого», «Христа-царя», Евангелие как столп и «утверждение» церкви. Это, в сущности, короткие заметки, объединенные в единый цикл.

Остальные три главы книги значительно короче предыдущих и не столь сложны по структуре. В одной из них («Художники и иллюстрации») автор определяет роль мастера и анализирует стиль иллюстраций. Четвертая глава посвящена проблеме датировки первых иллюстраций толкований и Прологов. Первые отнесены к доиконоборческому времени, вторые, связанные с восточнохристианской традицией и находящие параллели в искусстве Каролингов, появляются в Византии лишь в XI в., насколько можно об этом судить по иллюстрациям греческих Евангелий. В заключительном разделе четвертой главы Г. Галаварис освещает значение датировки и локализации.

Последняя глава книги («Присутствие и пришествие») освещает иллюстрации с точки зрения текстов и византийской теологии, соотношение иллюстраций и византийской литургии и, наконец, связь иллюстраций с литургическим искусством. В сущности, в этой главе Г. Галаварис последовательно и целенаправленно подводит итоги своих разысканий, обобщая частные выводы и раскрывая внутреннюю связь между византийским искусством и литургией. Более 100 черно-белых иллюстраций воспроизводят миниатюры греческих рукописей Четверо-евангелия, преобладающая часть которых относится к XI—XIII вв. В заключительной же главе автор говорит и о том синтезе, который отличает церковное действие в Византии, объединяющее различные виды искусств. Тем самым Г. Галаварис повторяет положения, давно сформулированные П. А. Флоренским³.

Книга Г. Галавариса с полным правом может быть отнесена к исследованиям качественно нового научного уровня. Византийские памятники, о которых тут идет речь, на протяжении многих лет были объектом внимания историков искусства, изучавших по ним иконографию, стремившихся определить их эстетиче-

² См.: *Ihm C.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960.

³ *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // *Маковец.* 1922. № 1, С. 28—32.

скую ценность, увидеть в них отражения общественной и духовной жизни породившей их эпохи. Рецензируемое исследование обосновывает тезис о непосредственной связи искусства с византийской литургикой. Сам термин «иллюстрация» в данном случае не лишен оттенка условности, поскольку изображения не столько «иллюстрируют» тексты, сколько репродуцируют их основные идеи. Иными

словами, автор книги выявляет те пружины, которые постоянно двигали творчество византийского художника, не позволяя ему скатиться на путь эпитонства, что произошло гораздо позднее, уже после гибели Византии, когда иконографические схемы превратились из дисциплинирующего средства в признак рутинности и окостенелости.

В. Г. Пуцко

Dorothee Renner. Die spätantiken und koptischen Textilien im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Wiesbaden, 1985. 116 S., 29 Taf., 64 Abb.

Заметным явлением в коптологии последних десяти лет явились работы по коптскому ткачеству западногерманской исследовательницы Доротеи Реннер. Особо следует выделить составленные ею каталоги позднеантичных и коптских тканей нескольких европейских собраний¹. Последней в ряду таких работ является рецензируемый каталог упомянутых тканей музея земли Гессен в Дармштадте.

Их коллекция начала складываться в начале 1880-х годов, но основу ее составили ткани, приобретенные в начале нашего века у торговцев древностями Т. Графа из Вены и Э. Кона из Мюнхена. В 1930 г. музеем земли Гессен были переданы коптские ткани из Дармштадтского музея ремесел, которые некогда принадлежали великому герцогу Гессена.

Перед второй мировой войной в Гессенском музее хранилось 137 фрагментов коптских тканей, ныне их насчитывается 53. В основном это ординарная продукция ткачей конца III—IX в., но примечательно, что происхождение 29 экземпляров точно зафиксировано — Ахмим (древний Панополис). Памятники Дармштадтского музея не публиковались. Их научной обработкой занялась Д. Реннер.

Свой каталог она строит по неоднократно апробированной ею же схеме. Открывается он кратким вступлением (с. 7). Затем следует обстоятельное введение (с. 9—22). В нем излагается история формирования музейной коллекции и дается характеристика вещей — техники изготовления, стиля, колорита, иконографии, фигурных и орнаментальных изображений на них.

Основную часть работы составляет каталог. Памятники распределены в нем в шести группах — по техническим и стилистическим признакам: 1) петельчатые ткани (с. 24—25, № 1), 2) пурпурные ткани (с. 25—42, № 2—13), 3) плотные ткани с повторяющимися узорами (с. 43—45, № 14—16), 4) ткани с мелкими фигурами на красном фоне (с. 46—92, № 17—40), 5) ткани с мелкими орнаментальными мотивами (с. 92—109, № 41—52), 6) шерстяные ткани с вышитым узором (с. 110—111, № 53).

Заканчивается книга разделом, в котором приведена использованная автором литература (с. 112—115, 55 названий), указаны музеи и собрания, чьи вещи фигурируют в каталоге (с. 115—116, 27 названий), и дан список сокращений. В конце — альбом из 29 таблиц, где воспроизведены (с масштабной линейкой) все памятники, причем некоторые с деталями, два — в цвете.

Каждая из вещей подробно рассматривается в каталоге по схеме: название — назначение образца, размеры, материал и техника, цвета, сохранность. Затем дается подробное описание изобразительных мотивов, обоснование классификации, датировки, происхождения.

По такой же схеме построен каталог лучших образцов коптских тканей Бруклинского музея². Она близка модели так называемых полистных каталогов, разработанных «Göttinger Miscellen» (Heft 21) в 1976 г., согласно международной системе публикаций египетских древностей «Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum» (CAA)³.

Нам кажется, что для каталогов собраний, превышающих сотню единиц хранения, эта система мало приемлема из-за «громоздкости» (недаром Реннер определяет свой каталог как «описательный» — «beschreibender»). Однако для небольших собраний ее следует признать образцовой, поскольку она предполагает такую детальную проработку материала, которая почти исключает ошибки в определении изобразительных и орнаментальных мотивов, в выявлении технических приемов исполнения памятников и, что самое главное, в их датировке. Именно этими качествами отличается от других каталогов труд Реннер. Она не предлагает новых способов определения времени изготовления тканей. Тем не менее предлагаемая ею датировка вещей в подавляющем большинстве случаев убедительна и не вызывает сомнений. Этого автор достигает благодаря широким сопоставлениям близких по технике, стилю, изобразительным мотивам тканей. Такой метод одновременно помогает выявить и центры их производства.

¹ Renner D. Die koptischen Stoffe im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Wiesbaden, 1974; Eadem. Die Textilien in der Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen. Mainz; Wiesbaden, 1982; Eadem. Die koptischen Textilien in den Vatikanischen Museen. Wiesbaden, 1982.

² Thompson D. Coptic Textiles in the Brooklyn Museum. N. Y., 1971.

³ Пример такого каталога см.: Eggebrecht E. Spätantike und koptische Textilien. Pelizaens-Museum Hildesheim, I. Mainz / Rhein, 1978.