

УДК: 7.033.2

ББК: 85.12; 85.13

DOI: 10.18688/aa2111-02-23

М. А. Лидова

История Муранского диптиха, или Сказ о том, как первые византийцы оклад искали¹

Муранский диптих представляет собой один из важнейших примеров резьбы по кости, дошедшей до нас от ранневизантийского времени [36]. Относится он к типологии так называемых пятичастных костяных окладов², характерной особенностью которых была многосоставность. Такие рельефы создавались за счёт соединения нескольких независимых пластин, механически скрепляемых вместе с помощью пазов. Необходимость группировать пластины для создания хоть сколько-нибудь значительных произведений определялась самим материалом, получаемым из сравнительно небольших по размерам слоновьих бивней. Пятичастные византийские костяные рельефы включали в себя, как правило, три вытянутых по вертикали центральных фрагмента, заключённых между фризообразными горизонтальными пластинами, расположенными сверху и снизу.

Существующая в науке датировка Муранского диптиха VI веком не вызывает сомнений, а вот его происхождение и место изготовления остаются предметом споров среди специалистов. Значительная часть сохранившихся пятичастных рельефов предназначались для украшения лицевой и оборотной стороны литургических кодексов [36; 25], т. е. выполняла функцию окладов. Выбор сюжетов, использовавшихся для таких изделий, обычно основывался на священных текстах. В Муранском диптихе одна сторона была посвящена Христу, а другая включала серию изображений на сюжеты апокрифических сказаний, связанных с Марией и её матерью св. Анной [9].

Помимо Муранского диптиха, до нас дошло ещё два полных оклада VI в., а именно, так называемая Библия из Сен-Люписена (MS lat. 9384) [36; 25, p. 40–41] из Национальной библиотеки Франции и Эчмиадзинское Евангелие (MS 2374) из библиотеки Матенадаран в Ереване [31; 36; 25, p. 38–39]. Кроме того, известно несколько разрозненных фрагментов, некогда входивших в пятичастные композиции из резной кости, что свидетельствует о распространённости такого вида произведений в ранневизантийский период.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-012-41005 «Иерусалим и малоизвестные апокрифы в славянских переводах: текстология, источники, доктрины».

² Согласно Й. Стржиговскому, понятие пятичастный для обозначения подобных изделий ввёл в обиход Вильгельм Мейер [22], выделив 6 известных на тот момент рельефов.

Лишь одна из сторон Муранского диптиха дошла до нас в целостности (Илл. 36). В настоящее время она выставлена в Национальном музее Равенны (инв. № 1002) [36, № 125, S. 87; 15, p. 531–532; 29; 30; 25, p. 41–43]. Эта сторона до сих пор состоит из пяти оригинальных пластин, скреплённых вместе при помощи пазов и выступов. Как следует из отчёта по реставрации, в музее эта кость долгое время хранилась, будучи укреплённой на деревянной основе из серебристого тополя толщиной 0,4 см. Вследствие этого обратная сторона была не видна и возможность её изучения появилась лишь после реставрационного вмешательства 1990 г. [16].

В центре сохранившейся композиции на расположенной посередине пластине изображён юный безбородый Христос, восседающий на троне в окружении свиты из четырёх фигур. Непосредственно под ним представлен ветхозаветный сюжет «Три отрока в печи огненной». К центральной панели с четырёх сторон примыкают резные фрагменты. Сверху и снизу это вытянутые по горизонтали рельефы. Нижний из них продолжает тему Ветхого Завета, представляя в двух самостоятельных композициях историю Ионы. Первая из них показывает Иону выброшенным с корабля и оказавшимся в чреве кита, а вторая изображает его спасённым и возлежащим на теле кита под сенью тыквы. На верхней планке изображены летящие ангелы, с двух сторон поддерживающие триумфальный венок с символом креста в центре. Их позы с вздытыми крыльями и развешивающимися складками одежд заставляют вспомнить об античных Никах. Ещё два ангела представлены по краям. И, наконец, по сторонам от центральной композиции расположены четыре сцены, посвящённые Чудесам Спасителя.

Вторая сторона оклада была разделена на части, которые оказались в коллекциях разных музеев мира. Две сцены с бокового фрагмента входят в собрание Эрмитажа и в настоящее время экспонируются в галерее, посвящённой византийскому искусству. Верхняя пластина с ангелами хранится в музее Боде в Берлине, а нижняя, с повествовательными сюжетами, выставлена в музее Лувра [36, № 128, S. 88; 21, p. 60–62]. Центральная часть с образом Богородицы находится в библиотеке Джона Райландса в городе Манчестер в Великобритании (John Rylands, ivory 6) [36, № 128, S. 88] и ещё одна пластина этого пятичастного оклада на сегодняшний день считается утерянной.

Иконографическая программа этой разрозненной стороны оклада поддается реконструкции, переключаясь с общим решением и композиционным построением хранящейся в Равенне части (Илл. 37). Центральная пластина представляет сцену «Поклонение волхвов». Эта сцена решена не вполне обычно. Мария показана восседающей на троне с Младенцем Христом на коленях и в окружении трёх восточных царей и ангела. Композиционное построение сцены, в первую очередь, фронтальность фигуры Богородицы и заложенная в иконографии симметрия, делают этот рельеф похожим на миниатюрную икону. В нижней части пластины представлена сцена «Рождества», посвящённая событию, которое предшествовало моменту «Поклонения волхвов».

С боковой стороны к центральной панели примыкали сюжеты, взятые из апокрифов, а именно «Разговор Анны со служанкой» (внизу) и «Благовестие Анне» (наверху), находящихся в собрании Эрмитажа (Ω 300, Ω 301) [10; 7, Т. 1, с. 129–130; 35; 8, № 285, с. 147]. Некогда два этих небольших рельефа были частью одной вытянутой по вертикали панели, но были разделены и сейчас представляют два самостоятельных

фрагмента. Весьма вероятно, что разделение сцен было предопределено стремлением представить каждую из них как самостоятельное художественное произведение. Неизвестно, когда и кем это было осуществлено, можно лишь предположить, что поводом послужили либо обстоятельства продажи на антикварном рынке, либо предпочтения частного владельца, пожелавшего таким образом изменить состояние доставшегося ему древнего артефакта. В любом случае данная операция свидетельствует либо о незнании первоначальной функции предмета, либо о целенаправленном нежелании сохранить те признаки фрагментарности, которые достаточно ясно указывали на принадлежность этой резной кости к более крупному произведению.

Как следствие, орнаментальная вставка, некогда располагавшаяся между двумя композициями со св. Анной и обрамлявшая рельеф с четырёх сторон, была утрачена, а вместе с ней были удалены выступы и пазы, позволявшие соединить эту часть с другими элементами пятичастного оклада. Из-за этих утрат невозможно достоверно установить расположение этих двух композиций, которые могли размещаться как справа, так и слева от центральной пластины. Только последовательность событий, описанных в апокрифическом повествовании и хронологически предшествовавших всем другим представленным на кости сюжетам, позволяет предположить, что более уместным было бы расположение двух эрмитажных композиций слева, а не справа от центрального изображения с «Поклонением волхвов».

Верхняя же часть оклада, хранящаяся сегодня в Берлине (инв. 2978), полностью соответствует иконографическому решению на верхней планке костяного рельефа в Равенне с парящими ангелами, поддерживающими венки в центре, и двумя облачёнными в придворные костюмы архангелами по краям. На костяном фрагменте, некогда служившем основанием для этой стороны оклада, разворачивался подробный Богородичный цикл, состоявший из «Благовещения», «Испытания водой обличения» и «Бегством в Египет».

При рассмотрении сразу двух сторон оклада становится очевидным довольно сильное различие в их сохранности, и дело тут не только во фрагментарном состоянии одной из частей. В то время как поверхность равеннского рельефа полностью расчищена и демонстрирует тёплый оттенок слоновой кости, все элементы другой стороны диптиха сохранили следы дополнительной декорации. Подробнее на характере этого живописного дополнения, как и в целом на традиции покрывать кость красочным слоем, я остановлюсь в другой работе. В рамках данного исследования важно лишь подчеркнуть, что отмеченные различия указывают на то, что первоначально две стороны оказались оторваны, в прямом и переносном смысле, от краёв кодекса, для которого они предназначались, были разделены и какое-то время существовали как самостоятельные произведения. Лишь позднее сторона с Богородицей претерпела последующее разделение на части, вплоть до выделения из боковой панели двух сцен, посвящённых св. Анне.

Несмотря на нахождение в разных концах Европы, принадлежность рассмотренных фрагментов некогда единому произведению была достаточно давно установлена исследователями. Ранние публикации этих пластин были тесным образом связаны с первыми исследователями византийского искусства, а также с русскими коллекционерами. Именно этому этапу изучения Муранского диптиха, до сих пор привлекавшему пристальное внимание исследователей, мне и хотелось бы посвятить данную работу.

Первое свидетельство существования равеннской стороны рельефа с Христом и сценами Чудес мы находим в трёхтомной публикации консульских диптихов и церковных костяных изделий Антонио Франческо Гори [19, Т. III, р. 45–68]. Описание этого рельефа основывалось на анналах камальдолийцев, публикуемых примерно в это же время Ансельмо Костадини. Благодаря изданию Гори, сопровождавшемуся прорисовкой кости, известно, что в середине XVIII в. она находилась в музее при камальдолийском монастыре архангела Михаила на острове Мурано.

Проходит сто с лишним лет, прежде чем появляется первая академическая публикация этого рельефа. Речь идёт о многотомном издании Раффаэля Гарруччи [17], который опубликовал прорисовку диптиха в вышедшем в 1880 г. шестом томе обширного издания, в разделе, посвящённом скульптуре. Работа Гарруччи сделала рельеф гораздо более широко известным среди исследователей, в том числе за пределами италийского полуострова. К этому моменту он уже оказался в стенах равеннского музея, сохранив именование Муранский, указывавшее на его происхождение с острова Мурано.

Публикация Гарруччи, по сути, ввела равеннский рельеф в научный оборот, что подтверждается появлением целой серии работ, упоминающих этот памятник. Наиболее значимым из них являлось описание в программном исследовании Йозефа Стржиговского, посвящённом Эчмиадзинскому Евангелию, вышедшем в 1891 г., т. е. по прошествии всего лишь десяти лет после издания Гарруччи³. Рассматривая знаменитую рукопись из библиотеки Матенадаран в Ереване, автор уделяет особое внимание окладу, выполненному из слоновой кости [31, S. 25–53], и подробно обсуждает равеннский рельеф как одну из его ближайших аналогий. Он выявляет схожесть размеров трёх сохранившихся окладов, а именно, Муранского (31×36 см), Парижского (29×36 см) и Эчмиадзинского (30,5×36,5 см)⁴, а также обращает внимание на то, что боковые вертикальные панели Муранского диптиха были разделены на две самостоятельные композиции. Данная публикация указывает на особый интерес австрийского учёного к теме пятичастных окладов и ранним свидетельствам резьбы по слоновой кости. Актуальность этого материала подтверждается и серией специализированных исследований разного объёма и направленности, вышедших во второй половине XIX в. [напр. 34; 26; 27; 20]

История первых упоминаний равеннского фрагмента в специализированных изданиях в целом известна исследователям, в то время как ранние работы, посвящённые разрозненным фрагментам стороны с фигурой Богородицы практически никогда подробно не обсуждались⁵. Отсылки к ним появляются в библиографии очень редко и лишь

³ Эта публикация Стржиговского выходит в том же году, что и развёрнутая статья Егора Кузьмича Редина, посвящённая окладу Эчмиадзинского Евангелия [9]. В этой статье Редин указывает на то, что самое первое описание хранящейся в Армении кости было сделано графом Уваровым в 1882 г., в протоколах подготовительного комитета Пятого Археологического съезда в Тифлисе в статье, посвящённой Эчмиадзинской библиотеке на стр. 355–357 [9, с. 215, прим. 1]. Автор также замечает, что полноценной публикации своих описаний Уваров так и не сделал, а также уточняет предложенную им датировку: «Таким образом, можно отнести его [Эчмиадзинский диптих], не к IV–V в., как полагал гр. Уваров, а к VI в., и быть может, к началу его» [9, с. 229].

⁴ В указывании размеров и сопоставлении автор опирается на публикацию Мейера [22, S. 49].

⁵ Статья Л. А. Мацулевича [10], в которой автор обсуждает первые публикации этой части рельефа, опираясь, по-видимому, на информацию, полученную непосредственно от самого Д. В. Айдалова, стала мне доступна только после написания основной части этой работы. Тем не менее, поскольку ста-

случайно, что до сих пор не позволяло исследователям проследить логику и последовательность их изучения. При этом нельзя не признать, что это сюжет, имеющий непосредственное отношение к первоначальному этапу изучения истории византийского искусства и её становления как самостоятельной академической дисциплины [24; 18; 14], который уже поэтому достоин самого подробного рассмотрения.

Первой из разрозненных фрагментов второй стороны оклада была опубликована нижняя часть со сценами «Благовещения», «Испытания водой обличения» и «Бегства в Египет». Как уже отмечалось ранее, сейчас этот рельеф хранится в собрании Лувра (Инв. №ОА 11149). Однако в конце XIX в. он находился в коллекции графа Г.С. Строганова в Риме [20; 10; 28; 13], к которому, согласно обнаруженным мной указаниям в одном из примечаний Стржиговского [33, S.87], попал предположительно в 1881 г., будучи приобретённым в Женеве у некоего господина Бо, являвшегося, возможно, антикваром или коллекционером.

Первая публикация этого фрагмента, относящаяся к 1893 г. [1], принадлежит Дмитрию Власьевичу Айналову, ученику Никодима Павловича Кондакова [5; 22] и ведущему византисту конца XIX — начала XX в. К сожалению, во многих последующих публикациях этого фрагмента, в частности, в каталоге Лувра, сопровождаемом подробной библиографией, первые работы Айналова не учтены [21, p.60–62]. Принимая во внимание дату выхода его статьи, можно предположить, что Айналов видел эту кость в собрании Строганова либо в 1891 г., т.е. примерно в то же время, когда он работал над изучением мозаик Санта Мариа Маджоре, или же в 1893 г., когда Айналов вновь оказался в Риме [5, с.265]. В своей статье Айналов предлагает достаточно общий, во многом поверхностный обзор этого произведения. Через несколько лет, в 1897 г., в статье, вышедшей в «Византийском Временнике», он опубликует гораздо более развернутое и подробное исследование памятника [2]⁶.

Публикация в «Византийском Временнике» может считаться образцовым примером искусствоведческого анализа и атрибуции. В ней исследователь не только раскрыл многогранность иконографической программы и выявил базовые стилистические особенности, но и совершенно верно определил родственность данного фрагмента той части кости, которая хранится в Равенне, убедительно реконструировав при этом сюжеты на отсутствующих панелях.

Еще одна статья, опубликованная в «Византийском временнике» в 1898 г., была посвящена центральному фрагменту с композицией «Поклонения волхвов» [3]. По свидетельству самого Айналова, информацию о кости и фотографию артефакта из собрания Кроуфорда ему предоставил Яков Иванович Смирнов, видевший её во время экспонирования в Кенсингтонском дворце в Лондоне и верно определивший её принадлежность той же группе памятников, что и равеннский пятичастный рельеф, а также небольшой

тья вышла в 1923 г. и была озаглавлена просто «Византийские резные кости собрания М. П. Боткина», она осталась по большей части не учтённой в последующих публикациях, посвящённых Муранскому диптиху.

⁶ Выход этой статьи совпал по времени с исследованием Федерико Германина, опубликовавшего в 1898 г. описание нескольких костяных предметов из коллекции Строганова, включая часть Муранского диптиха [20].

фрагмент из коллекции Г.С.Строганова. Развёрнутый анализ Айналова стал первой научной публикацией данного произведения, что сегодня остаётся практически не известным не только исследователям византийского искусства, но и хранителям этого предмета.

Следуя по стопам Айналова и опираясь на его публикации в «Византийском временнике», венский византинист Йозеф Стржиговский продолжил начатую работу и в 1899 г. опубликовал свою статью в *Byzantinische Zeitschrift*, в которой верно приписал два боковых фрагмента из собрания М.П.Боткина этому же окладу [32]. На данном этапе остаётся не до конца ясным, знал ли австрийский исследователь Боткина лично. В своём исследовании он верно характеризует петербургского коллекционера как художника. В случае их личного знакомства, факт которого можно будет установить только в результате дополнительных архивных изысканий, сам Боткин мог привлечь внимание Стржиговского к двум резным композициям.

Нельзя, впрочем, исключить и другую возможность, а именно, что Стржиговский сам обнаружил эти рельефы, которые могли быть выставлены в доме Боткина в Санкт-Петербурге, часть которого была отдана под экспозицию предметов из его коллекции и по воскресеньям открывались для публичного ознакомления [12; 6]. Любопытно, что именно австрийскому ученому посчастливилось найти недостающие фрагменты в русском собрании, в то время как русские исследователи обнаружили те части, которые хранились в коллекциях Лондона и Рима. В 1917 г. жена Боткина передала коллекцию в Русский музей. Данное решение рассматривалось как временное, но в силу происшедших тогда исторических событий коллекция так и осталась в музее, откуда большая часть в 1920-е гг. была передана в Эрмитаж [10]. Примерно тогда же в Эрмитаже оказались и те артефакты, которые оставались в особняке Боткина вместе с обширной библиотекой коллекционера. Именно при этих обстоятельствах два рельефа со св. Анной и попали в 1921 г. в эрмитажное собрание [8, с. 147].

Публикация Стржиговского становится дополнительным доказательством его близкого знакомства с публикациями русских коллег [14; 23; 24] и способности бегло читать на русском языке. Он не только ссылался на работы Айналова, но и имел тесные личные контакты как с коллегами-учёными из России, так и с коллекционерами русского происхождения, в частности, с Григорием Строгановым и, предположительно, с Михаилом Боткиным. Две статьи Айналова в «Византийском Временнике» и работа Стржиговского выходят одна за одной, что позволяет в рамках трёх лет (с 1897 по 1899 г.) ввести в научный оборот целых три из четырёх сохранившихся фрагментов второй стороны Муранского диптиха. Благодаря этому, к началу XX в. первоначальный состав сцен, за исключением одной утраченной пластины, был практически полностью восстановлен исследователями. Это позволило впоследствии верно воспроизводить и интерпретировать все существующие элементы как части целого [4, с. 208; 33, S. 87], хотя до сих пор они так и не были соединены вместе в экспозиционном пространстве.

Такое внимание к раннему артефакту со стороны ведущих византинистов конца XIX в. было предопределено не только чувством соперничества и стремлением опередить своих коллег, что было особенно свойственно Стржиговскому, но еще и той особой значимостью, которой обладали изделия из слоновой кости в исследованиях того вре-

мени. Несмотря на свои незначительные размеры, именно произведения, подобные Муранскому диптиху, позволяли составить представление о развитии византийской скульптуры, известной в тот момент крайне фрагментарно.

Изысканность исполнения, художественное качество, обилие представленных на рельефах композиций и изобразительных мотивов и, конечно, ценность самого материала — всё это делало изделия из резной кости чрезвычайно притягательными для исследования. Исходя из общей историографии и, в частности, из истории изучения Муранского диптиха, можно сделать вывод, что малые формы и резные рельефы были в центре внимания на рубеже XIX и XX вв. Опираясь на этот материал, исследователи того времени формулировали основополагающие представления и предлагали методологические подходы к византийскому искусству в целом.

В современных исследованиях резьба по кости занимает, скорее, маргинальное положение, уступая по значимости другим видам средневекового искусства. Тем не менее, она остаётся одним из главных и наиболее ярких примеров художественного наследия, дошедшего до нас от Византии. Резьба по кости содержит огромный потенциал как для дальнейшего изучения сохранившихся артефактов, так и для реконструкции тех уникальных исторических обстоятельств, которые предопределили введение в науку костяных окладов. И наконец, нельзя забывать о том, что сформулированные в связи с этими памятниками идеи и представления первых византинистов продолжают подспудно влиять, а в некоторой степени даже определять те подходы к изучению византийского искусства, на которые опирается исследовательская мысль XXI в.

Литература

1. *Айналов Д. В.* Пластинка диптиха из слоновой кости из собрания графа Г. С. Строганова в Риме // Известия и Заметки Императорского Московского Археологического общества. — 1893. — Т. 1. — № 6. — С. 201–208.
2. *Айналов Д. В.* Часть Равеннского диптиха в собрании графа Г. С. Строганова // Византийский Временник. — 1897. — Т. IV. — Вып. 1–2. — С. 128–142.
3. *Айналов Д. В.* Часть Равеннского диптиха в собрании графа Крауфорда // Византийский Временник. — 1898. — Т. V. — Вып. 1–2. — С. 153–186.
4. *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. — Спб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1900. — 229 с.
5. *Анфертьева А. Н.* Д. В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге / Под ред. *И. П. Медведева*. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. — С. 259–312.
6. *Бакалдина Е. В.* Собрание М. П. Боткина: источники и историография // Искусство Евразии [Электронный журнал]. — 2021. — № 1(20). — С. 120–141.
7. *Банк А. В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. — Л.; М.: Советский художник, 1966. — 392 с.
8. *Залеская В. Н.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков. — СПб.: Изд-во ГЭ, 2006. — 272 с.
9. *Лидова М. А.* Диптих из Мурано — византийский оклад VI века // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». — 2022. (в печати).
10. *Мацулевич Л. А.* Византийские резные кости собрания М. П. Боткина // Сборник Государственного Эрмитажа. — Петербург, 1923. — Т. 2. — С. 43–72.
11. *Редин Е. К.* Диптих Эчмиадзинской Библиотеки // Записки Императорского Русского Археологического Общества. — 1891. — Т. 5. — Вып. 12. — С. 215–229.

12. *Собрание М. П. Боткина*. — СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1911. — 38 с.
13. *Халтахчян В. О.* Документы по истории коллекции графа Г. С. Строганова (1829–1910) в государственных, музейных и частных архивах Италии и России // *Итальянские архивы в России — российские архивы в Италии. «Проблемы италянистики»*. — Вып. 5. — М.: РГГУ, 2013. — С. 259–282.
14. *Хрушкова Л.* Йозеф Стриговский и Йозеф Вильперт в России: идеи, дискуссии, сотрудничество // *Труды Государственного Эрмитажа*. — 2012. — № 69. — С. 544–585.
15. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* / Ed. *K. Weitzmann*. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979. — 735 p.
16. *Cristoferi E.* Il restauro del “Dittico di Murano”. Studio per la ricomposizione strutturale di un avorio del Museo Nazionale di Ravenna // *Kermes: Arte e tecnica del restauro*. — 1991. — №12. — P. 34–39.
17. *Garrucci R.* Storia dell’arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. — Prato: Guasti, 1880. — Vol. VI. — 184 p.
18. *Gasbarri G.* Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century // *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*. — Vol. 1. — St. Petersburg, 2011. — P. 101–108.
19. *Gori A. F.* Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum, tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus inlustratus ac in tres tomos divisus. — Florence: Typographia Caietani Albizzini, 1759. — 923 p.
20. *Hermanin F.* Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma // *L’Arte*. — 1898. — № 1. — P. 1–11.
21. *Ivoires médiévaux, Ve–XVe siècle* / Ed. *D. Gaborit-Chopin*. — Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003. — 645 p.
22. *Khrushkova L. G.* Ainalov // *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie* / Hrsg. von *S. Heid, M. Denner*. — Regensburg: Schnell+Steiner, 2012. — S. 53–54.
23. *Leonelli F.* Josef Strzygowski (1861–1942), Dmitry Ainalov (1862–1939) and the Question of Geographical Borders in the Theory of Art: The Possibility of a “Geographic Eye” // *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*. — Vol. 10. — St. Petersburg, 2020. — P. 609–617. DOI: 10.18688/aa200-4-55
24. *Lidova M.* The Rise of Byzantine Art and Archaeology in Late Imperial Russia // *Empires of Faith in Late Antiquity: Histories of Art and Religion from India to Ireland* / Ed. *J. Elsner*. — Cambridge: CUP, 2019. — P. 128–160.
25. *Lowden J.* The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument // *The Early Christian Book* / Ed. *W. E. Klingshirn, L. Safran*. — Washington D. C.: Catholic University of America Press, 2007. — P. 13–47.
26. *Maskell W.* A Description of the Ivories, Ancient and Mediaeval, in the South Kensington Museum. — London: Chapman & Hall, 1872. — 211 p.
27. *Meyer W.* Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München. — München: Akad. Der Wiss., 1879. — 84 S.
28. *Moretti S.* Roma bizantina: opere d’arte dall’impero di Costantinopoli nelle collezioni romane. — Roma: Campisano, 2014. — 387 p.
29. *Rizzardi C.* Il “Dittico di Murano” conservato nel museo nazionale di Ravenna: aspetti e problematiche // *Historian pictura refert. Miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones*. — Città del Vaticano: PIAC, 1994. — P. 485–496.
30. *Rizzardi C.* Osservazioni sull’iconografia del dittico di Murano // *Felix Ravenna*. — 1994. — № 82. — P. 142–151.
31. *Strzygowski J.* Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. — Wien: Mechitharisten-Congregation, 1891. — 127 S.
32. *Strzygowski J.* Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano // *Byzantinische Zeitschrift*. — 1899. — № 8. — S. 678–681.
33. *Strzygowski J.* Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. — Vienna: Mechitharisten-Buchdruckerei, 1902. — 99 S.
34. *Stuhlfauth G.* Die altchristliche Elfenbeinplastik. — Freiburg; Leipzig: Mohr, 1896. — 211 S.
35. *Thierry N.* Identification de deux ivoires paléochrétiens // *Journal des savants*. — 1978. — T. 7–8. — P. 185–188.
36. *Vollbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. — Mainz: Philipp von Zabern, 1976 (reprint of 1952). — 154 S.

Название статьи. История Муранского диптиха, или Сказ о том, как первые византийцы оклад искали

Сведения об авторе. Лидова Мария Алексеевна — кандидат искусствоведения, сотрудник Института философии и права Сибирского отделения РАН, ул. Николаева, 8, Новосибирск, Российская Федерация, 630090. mlidova@mail.ru ORCID: 0000-0002-4767-6644

Аннотация. Муранский диптих представляет собой один из важнейших примеров резьбы по кости, сохранившихся от ранневизантийского времени. Первоначально диптих служил окладом Евангелия и украшал кодекс с двух сторон: с одной находились сцены, посвящённые Христу, с другой — рельефы с апокрифическими сказаниями, связанными с Марией и её матерью св. Анной. Данная работа посвящена истории изучения и анализу первых научных публикаций этого памятника, оказавшегося в центре внимания специалистов во второй половине XIX в. После издания кости из Равенны в монументальном труде Рафаэля Гарруччи в 1880 г. один за другим ведущие византийцы того времени — Дмитрий В. Айналов и Йозеф Стржиговский — стали выявлять и публиковать утраченные фрагменты оклада. Предлагаемая работа позволит реконструировать последовательность обнаружения фрагментов Муранского диптиха, что ранее не осуществлялось, а также установить их местонахождение на момент конца XIX в. Как показано в работе, историю изучения Муранского диптиха можно рассматривать как один из ярчайших примеров развития искусствоведческой мысли в эпоху формирования истории византийского искусства как академической дисциплины.

Ключевые слова: Муранский диптих, резьба по кости, ранневизантийское искусство, историография XIX века, Дмитрий Айналов, Йозеф Стржиговский, христианская иконография, история коллекционирования, апокрифы, пятичастные оклады

Title. The Murano Diptych. A Late Nineteenth-Century Quest for Early Byzantine Ivory Cover⁷

Author. Lidova, Maria Alekseevna — Ph. D. Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Nikolaeva Ul., 8, 630090 Novosibirsk, Russian Federation. mlidova@mail.ru ORCID: 0000-0002-4767-6644

Abstract. The so-called Murano Diptych represents an important example of Early Byzantine ivory carving. The diptych once served as a Gospel book cover decorating both sides of a codex. On the one side, Christ enthroned surrounded by a Christological cycle was represented, while the carved surface of the other side was dedicated to the Mother of God and scenes taken from Apocrypha, narrating the story of Mary's mother — St. Anne. This paper is dedicated to the history of research of the Murano Diptych and the first scholarly publications of this artifact. The contribution demonstrates that in the second half of the 19th century this artwork became the center of attention in the works of prominent scholars of Byzantine art, foremost Dmitry Ainalov and Josef Strzygowski. After the publication of the Ravenna relief by Raffaele Garrucci in 1880 a series of articles have come out, one after another, identifying other pieces of the diptych spread among various private collections and public displays. In this paper, I reconstruct the circumstances of these events, and the whereabouts of ivory fragments at the time of their first publication. Furthermore, I argue that the early scholarship on Murano diptych may be treated as a characteristic case in the development of art historical thought at the time when history of Byzantine art was acquiring its form as an academic discipline.

Keywords: Murano diptych, ivory carving, early Byzantine art, nineteenth-century historiography, Dmitry Ainalov, Josef Strzygowski, Christian iconography, history of art collecting, apocrypha, five-part ivory diptych

References

Ainalov D. V. The Part of the Ivory Diptych from the Collection of Count G. S. Stroganov in Rome. *Izvestiia i Zametki Imperatorskogo Moskovskogo Arkheologicheskogo obshchestva*, 1893, vol. 6, pp. 201–208 (in Russian).

Ainalov D. V. Part of the Ravenna Diptych in the Collection of Count G. S. Stroganov. *Vizantiiskii Vremennik*, 1897, vol. 4, no. 1–2, pp. 128–142 (in Russian).

⁷ This work was accomplished with financial support of Russian Foundation for Basic Research grant no. 21-012-41005 “Jerusalem and Understudied Apocrypha in Slavonic Translations: Textology, History, and Doctrines”.

- Ainalov D. V. Part of the Ravenna Diptych in the Count Crowford Collection. *Vizantiiskii Vremennik*, 1898, vol. 5, no. 1–2, pp. 153–186 (in Russian).
- Bakaldina E. V. M. P. Botkin's Collection: Sources and Historiography. *Iskusstvo Evrazii*, 2021, no. 1(20), pp. 120–141 (in Russian).
- Bank A. V. *Vizantiiskoe iskusstvo v sobraniakh Sovetskogo Soyuza*. Leningrad; Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1966. 392 p. (in Russian).
- Anfert'eva A. N. D. V. Ainalov: Life, Work, Archive. *Arkhivy russkikh vizantinistov v Sankt-Peterburge*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1995, pp. 259–312 (in Russian).
- Cristoferi E. Il restauro del "Dittico di Murano". Studio per la ricomposizione strutturale di un avorio del Museo Nazionale di Ravenna. *Kermes: Arte e tecnica del restauro*, 1991, vol. 12, pp. 34–39 (in Italian).
- Garrucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, vol. 6. Prato, Guasti Publ., 1880. 184 p. (in Italian).
- Gasbarri G. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 1*. St. Petersburg, 2011, pp. 101–108.
- Gori A. F. *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum, tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus illustratus ac in tres tomos divisus*. Florence, Typographia Caietani Albizzini Publ., 1759. 923 p. (in Latin).
- Gaborit-Chopin D.; Alcouffe D.; Bardoz M.-C. (eds.). *Ivoires médiévaux, Ve–XVe siècle*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux Publ., 2003. 645 p. (in French).
- Hermanin F. Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma. *L'Arte*, 1898, vol. 1, pp. 1–11 (in Italian).
- Kalpakcian V. O. Documents Regarding the History of Count G. S. Stroganov Collection in the State, Museum and Private Archives in Italy and Russia. *Ital'ianskie arkhivy v Rossii — rossiiskie arkhivy v Italii. Problemy ital'ianistiki*, vol. 5. Moscow, RGGU Publ., 2013, pp. 259–282 (in Russian).
- Khrushkova L. Josef Strzygowski and Joseph Wilpert in Russia: Ideas, Discussions, Collaboration. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, 2012, no. 69, pp. 544–585 (in Russian).
- Khrushkova L. G. Ajnalov. Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Regensburg, Schnell und Steiner Publ., 2012, pp. 53–54 (in German).
- Leonelli F. Josef Strzygowski (1861–1942), Dmitry Ainalov (1862–1939) and the Question of Geographical Borders in the Theory of Art: The Possibility of a "Geographic Eye". *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 2020, vol. 10, pp. 609–617. DOI: 10.18688/aa200-4-55
- Lidova M. The Rise of Byzantine Art and Archaeology in Late Imperial Russia. *Empires of Faith in Late Antiquity: Histories of Art and Religion from India to Ireland*. Cambridge, CUP Publ., 2019, pp. 128–160.
- Lidova M. The Murano Diptych: Early Byzantine Ivory Cover. *RSUH/RGGU Bulletin. Philology. Linguistics. Culturology Series*. 2022 (in print) (in Russian).
- Lowden J. The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument. *The Early Christian Book*. Washington D. C., Catholic University of America Press, 2007, pp. 13–47.
- Maskell W. A *Description of the Ivories, Ancient and Mediaeval, in the South Kensington Museum*. London, Chapman & Hall Publ., 1872. 211 p.
- Matsulevich L. A. Byzantine Cut Ivories of the M. P. Botkin's Collection. *Sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha*, vol. 2. Petersburg, 1923, pp. 43–72 (in Russian).
- Meyer W. *Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München*. München, Academy of Sciences Publ., 1879. 84 p. (in German).
- Moretti S. *Roma bizantina: opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*. Roma, Campiano Publ., 2014. 387 p. (in Italian).
- Redin E. K. The Diptych of the Etchmiadzin Library. *Zapiski Imperatorskogo Russkogo Arkheologicheskogo Obshchestva*, 1891, vol. 5, no. 1–2, pp. 215–229 (in Russian).
- Rizzardi C. Osservazioni sull'iconografia del dittico di Murano. *Felix Ravenna*, 1994, vol. 82, pp. 142–151 (in Italian).
- Rizzardi C. Il 'Dittico di Murano' conservato nel museo nazionale di Ravenna: aspetti e problematiche. *Historian pictura refert. Miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones*. Città del Vaticano, PIAC Publ., 1994, pp. 485–496 (in Italian).
- Sobranie M. P. Botkina*. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1911. 38 p. (in Russian).
- Strzygowski J. *Das Etchmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst*. Wien, Mechitharisten-Congregation Publ., 1891. 127 p. (in German).

Strzygowski J. Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano. *Byzantinische Zeitschrift*, 1899, vol. 8, pp. 678–681 (in German).

Strzygowski J. *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*. Vienna, Mechitharisten-Buchdruckerei Publ., 1902. 99 p. (in German).

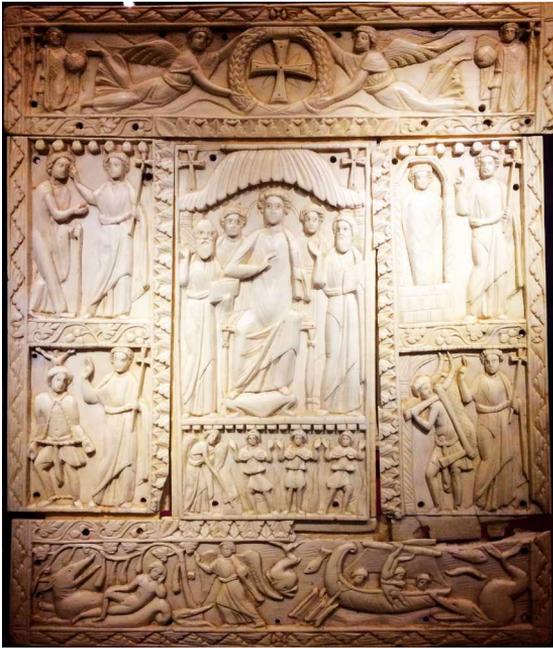
Stuhlfauth G. Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg; Leipzig, Mohr Publ., 1896. 211 p. (in German)

Thierry N. Identification de deux ivoires paléochrétiens. *Journal des savants*, 1978, vol. 7–8, pp. 185–188 (in French).

Volbach W. F. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz, Philipp von Zabern Publ., 1976. 154 p. (in German).

Weitzmann K. (ed.). *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. New York, The Metropolitan Museum of Art Publ., 1979. 735 p.

Zalesskaya V. N. *Pamiatniki vizantiiskogo prikladnogo iskusstva IV–VII vekov*. St. Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2006. 272 p. (in Russian).



Илл. 36. Христос на троне в окружении евангельских и ветхозаветных сюжетов. Одна из сторон ранневизантийского костяного оклада, известного как Муранский диптих. VI в. Слоновая кость. Национальный Археологический музей г. Равенны. Фотография М. А. Лидовой



Илл. 37. Богоматерь на троне, или «Поклонение волхвов», и сцены на апокрифические сюжеты. Реконструкция второй стороны ранневизантийского оклада, известного как Муранский диптих, VI в. Центральная часть — Библиотека Райландса в Манчестере; верхняя часть — Боде, Берлин; две боковые композиции, которые в оригинале могли находиться как справа, так и слева, — Эрмитаж, Санкт-Петербург; нижняя планка — Лувр, Париж. Фотография и реконструкция М. А. Лидовой