

## Диптих из Мурано – византийский оклад VI века

Мария А. Лидова

*Институт философии и права Сибирского отделения РАН,  
Новосибирск, Россия, mlidova@mail.ru*

*Аннотация.* Статья посвящена двум сторонам оклада из слоновой кости, известного в литературе как Муранский диптих. Название диптиха определило упоминание XVIII в. о местонахождении одной из его сторон в монастыре на о. Мурано неподалеку от Венеции. Разрозненные части оклада находятся сегодня в разных европейских музейных и библиотечных собраниях, а именно: в Равенне, Манчестере, Берлине, Париже и Санкт-Петербурге. Несмотря на обстоятельства сохранности, общий вид оклада поддается довольно точной реконструкции. Помимо исследования составных элементов этого ранневизантийского памятника и его иконографической программы, в данной работе будет проанализировано художественное своеобразие Муранского диптиха в контексте близких по времени и сюжету произведений. Выявление его специфических особенностей по сравнению с другими окладами позволит раскрыть многогранность искусства резьбы по слоновой кости и дополнит существующие представления об утраченных художественных циклах и развернутых монументальных программах ранневизантийского времени.

*Ключевые слова:* Муранский диптих, Равенна, слоновая кость, оклад евангелия, иконография Богоматери, ранневизантийское искусство, апокрифы

*Для цитирования:* Лидова М.А. Диптих из Мурано – византийский оклад VI века // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2022. № 1. С. 29–42. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-29-42

## The Murano diptych. An Early Byzantine ivory book cover

Maria A. Lidova

*Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch  
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia,  
mlidova@mail.ru*

*Abstract.* The paper is dedicated to the ivory cover, commonly referred to in scholarship as the Murano diptych. The name, alluding to one of the Venetian islands, derives from an 18<sup>th</sup>-century historic record attesting the presence of one of the sides of the cover in a Murano monastery. This part of the diptych was later brought to Ravenna and today is on display at the Ravenna National Museum. The fragments of the other side of the diptych are dispersed among various museum and library collections in Manchester, Paris, Berlin, and Saint Petersburg. Notwithstanding the scattered location of the ivory, it is possible to reconstruct its constituent elements and original decoration. Besides offering a detailed analysis of the surviving fragments, this paper focuses on the overall iconographic program and formal characteristics of the diptych, and studies its reliefs in light of late antique ivory carving and church decoration. It is argued that late antique ivories represent an important source of information concerning the use of apocryphal imagery in monumental art, enabling us to reconstruct the imagery of early Byzantine narrative cycles.

*Keywords:* The Murano diptych, Ravenna, ivory, ivory carving, book cover, iconography of the Virgin, early Byzantine art, apocrypha

*For citation:* Lidova, M.A. (2022), "The Murano diptych. An Early Byzantine ivory book cover", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 29–42, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-29-42

В собрании Национального музея в Равенне хранится рельеф из слоновой кости (инв. № 1002), состоящий из пяти самостоятельных пластин, скрепленных вместе при помощи пазов и выступов (рис. 1) [Wessel 1958; Volbach 1976, Nr. 125, S. 87; Cristoferi 1991; Rizzardi 1994a; Rizzardi 1994b; Lowden 2007, pp. 41–43]<sup>1</sup>. Такого рода изделия называются пятичастными костяными окладами, так как наиболее часто, хотя и не исключительно, они использовались

---

<sup>1</sup>См. также: Weitzmann K. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, 3d to 7th Century*. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1979. P. 531–532.



*Рис. 1.* Христос на троне  
в окружении евангельских и ветхозаветных сюжетов.  
Одна из сторон ранневизантийского костяного оклада,  
известного как Муранский диптих, VI в.  
Национальный музей г. Равенны

в качестве драгоценных украшений лицевой и оборотной стороны литургических рукописных кодексов, прежде всего текстов евангелий [Lowden 2007]. Столь изысканное и выразительное оформление должно было подчеркнуть сакральную важность книги, раскрыть в какой-то мере ее содержание, но главное – стать частью храмового убранства и торжественного, связанного со священным Писанием, литургического действия.

Изделия этого типа были широко распространены в ранневизантийский период и сохраняли свою актуальность на протяжении веков, так как подобные рельефы активно использовались повторно и переносились на новые кодексы. Выставленный в Равенне оклад дошел до нас отдельно от своего манускрипта и сегодня воспринимается как самостоятельное произведение. Наименование

Муранский он приобрел в силу своего происхождения, зафиксированного в источниках XVIII в., согласно которым этот предмет находился в монастыре Св. Михаила на о. Мурано, откуда он, по всей видимости, и попал в Равенну<sup>2</sup>.

Размеры оклада (35,7 × 30,8 см) позволяют получить представление о величине первоначального кодекса. В центре композиции на расположенной посередине пластине изображен юный безбородый Христос, восседающий на троне в окружении четырех предстоящих фигур. В левой руке Иисус держит свиток, в то время как пальцы правой руки сложены в жесте благословения. Две мужские фигуры, расположенные по сторонам, в левых покрытых платом руках держат раскрытые кодексы. Их правые руки воздеты ладонями кверху, что отражает момент общения или принятия вести и учения от Христа. Физиогномические черты обоих проработаны с высокой степенью индивидуализации. Подбородки скрыты длинными бородами. Святой слева представлен абсолютно лысым, в то время как голову второго венчает пышная копна волос. По аналогии с другими произведениями эти фигуры наиболее часто идентифицируются как святые Петр и Павел, но отсутствие точных указаний в виде подписей и кодексы в их руках оставляют возможность того, что в данном случае могли быть изображены два евангелиста.

Еще две фигуры виднеются на втором плане, за спиной Христа и двух предстоящих. Расположение по сторонам от трона и безбородые лики с условно переданными при помощи резных кубиков кудрями волос позволяют с уверенностью утверждать, что это два ангела, присутствие которых в византийском искусстве в виде свиты Христа или Богородицы является традиционным [Lidova 2020, с подробной библиографией]. Вся группа помещена внутри кивория с зонтичными куполообразным сводом, покоящимся на четырех колоннах, от которых виднеются лишь верхние части с капителями. Пространство передано весьма условно, а нанесенная поверх опор штриховка позволяет предположить, что в данном случае мастер пытался воспроизвести форму витых колонн. Оставшиеся пустыми пространства по верхним углам композиции были заполнены изображениями крестов.

Под ногами Христа и его спутников изображена отделенная горизонтальной полосой сцена из Ветхого Завета, представляющая момент спасения трех отроков в печи огненной. Общее иконографическое решение композиции и жезл в руках ангела с характерным

---

<sup>2</sup> *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. P. 45–68.

навершием в виде креста полностью соответствуют канонам ранне-византийского времени и широко распространенному прочтению данного библейского сюжета в христианском ключе [Carletti 1975].

К центральной панели примыкают четыре резных фрагмента. Сверху и снизу это вытянутые по горизонтали пластины. Нижняя продолжает тему Ветхого Завета и раскрывает в двух самостоятельных композициях историю Ионы, вначале выброшенного с корабля и оказавшегося в чреве кита, а затем представленного спасенным и возлежащим на теле кита под сенью разросшейся тыквы [Куватова 2019].

Самая верхняя пластина занята изображением летящих ангелов, которые благодаря своим позам, воздетым крыльям и развивающимся складкам одежд уподобляются античному Никам. С двух сторон они поддерживают триумфальный венок с символом креста в центре. Еще два ангела представлены по краям. Они изображены в виде стражей, фронтально стоящими и облаченными в длинные плащи (палудаментумы), застегнутыми фибулой на правом плече, ниспадающая ткань которых отмечена прямоугольными вставками (табليونами). Традиционные атрибуты и оружие византийских воинов в виде копий и мечей в их руках заменены на кресты на длинных шестах и сферы с икс-образным рисунком.

Две пластины по бокам имеют вытянутые по вертикали пропорции, и каждая включает две сцены. Представленный цикл посвящен Чудесам Христа и начинается с верхней композиции на левой стороне, изображающей «Исцеление слепого». Сразу под ней можно увидеть «Исцеление бесноватого». На другой стороне этим сюжетам вторят «Воскрешение Лазаря» и «Исцеление расслабленного». Во всех сценах Христос представлен юным и безбородым с зажатым в левой руке жезлом в виде креста. Сложенные пальцы его правой руки отчетливо перекликаются с благословляющим жестом сидящего на престоле Спасителя.

Костяной рельеф из Равенны представляет лишь одну из сторон первоначального оклада. Вторая сторона оказалась разобранной на самостоятельные фрагменты, в результате чего сегодня известно местонахождение лишь четырех из пяти первоначальных частей (рис. 2). Центральная пластина хранится в библиотеке Джона Райландса в Манчестере (Великобритания), куда она попала вместе с небольшим собранием графа Кроуфорда в 1901 г.<sup>3</sup> [Volbach 1976, Nr. 127, S. 88]. Как и в случае равеннского рельефа, поверхность

---

<sup>3</sup>Первым опубликовал этот фрагмент Д.В. Айналов: *Айналов Д.В. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Крауфорда // Византийский Временник. 1898. Т. 5. Вып. 1–2. С. 153–186.*



*Рис. 2.* 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 слева, так и справа, – Эрмитаж, Санкт-Петербург; нижняя планка – Лувр, Париж

кости разделена на две самостоятельные сцены. Верхнюю занимает фигура тронной Богоматери с младенцем Христом на коленях. По сторонам от них можно увидеть волхвов, держащих на покрытых руках дары, и ангела, придающего всей композиции симметричность. Появление крылатого вестника не случайно и довольно часто встречается в сценах «Поклонения» ранневизантийского времени. Зонтичный свод, украшенный крестами по краям, как и общее ре-

шение кивория, полностью соответствуют аналогичной структуре в композиции «Христос на троне» на другой стороне оклада.

В нижней части пластины представлена сцена «Рождества», посвященная событию, которое непосредственно предшествовало «Поклонению волхвов». Резчик изобразил Богоматерь возлежащей на матраце, отмеченном характерным ромбовидным узором, и представил стоящего рядом Иосифа как бы собеседующим с Марией. В правой части композиции изображено происходящее параллельно чудо исцеления Саломеи [Van Loon 2006]. Усомнившаяся в девстве Богоматери повитуха, раскаявшись, протягивает к яслям Христа свою иссохшую руку, которая, согласно апокрифам, будет исцелена в момент прикосновения. Запеленатый Младенец изображен лежащим внутри облицованной кирпичной кладкой каменной колыбели, по сторонам от которой можно видеть буйвола и осла, разворачивающих свои морды в сторону Новорожденного.

Верхняя часть этой стороны оклада теперь выставлена в музее византийского искусства в Берлине и полностью соответствует иконографическому решению верхней планки в Равенне. На ней мы вновь видим двух летящих ангелов по центру и двух ангелов, облаченных в воинские одеяния, по краям. А вот нижняя горизонтальная пластина содержит целую серию связанных с Богоматерью сцен. Повествовательный цикл начинается с композиции «Благовещения», переходит в «Испытание водой обличения» и завершается «Бегством в Египет»<sup>4</sup> [Volbach 1976, No 128, p. 88; Ivoires 2003, pp. 60–62 (посл. без упоминания работ Айналова)].

От четырех сцен, фланкировавших центральную пластину с тронной Богоматерью, сохранились лишь две, вырезанные из кости, располагавшейся, скорее всего, с левой стороны рельефа. Сегодня они находятся в собрании Эрмитажа, куда попали в 1921 г. из Русского музея, а до этого находились в частной коллекции М.П. Боткина<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Первые публикации этого фрагмента также принадлежат Д.В. Айналову: *Айналов Д.В.* Пластинка диптиха из слоновой кости из собрания графа Г.С. Строганова в Риме // *Известия и Заметки Императорского Московского Археологического общества.* 1893. № 6. С. 201–208; *Айналов Д.В.* Часть Равеннского диптиха в собрании графа Г.С. Строганова // *Византийский Временник.* 1897. Т. 4. Вып. 1–2. С. 128–142.

<sup>5</sup> *Strzykowski J.* Zwei weitere Stücke der Marien tafel zum Diptychon von Murano // *Byzantinische Zeitschrift.* 1899. Nr. 8. S. 678–681; *Мацулевич Л.А.* Византийские резные кости собрания М.П. Боткина // *Сборник Государственного Эрмитажа.* Петербург, 1923. Т. 2. С. 43–72; *Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза: [Альбом репродукций]. Л.; М.: Советский художник, 1966. Т. 1. С. 129–130.

[Залеская 2006, № 285, с. 147; Бакалдина 2021]. На верхней композиции представлена жена, восседающая на круглом сиденье. Крылатый вестник обращает к ней свои речи. Вся сцена разворачивается на фоне дерева, в кроне которого изображены птицы. Именно эта деталь позволила верно идентифицировать сцену как «Благовестие Анне», поскольку, согласно Протоевангелию Иакова, в момент явления ей ангела Анна находилась под сенью лавра, на ветвях которого было воробьиное гнездо. Сама Анна сравнивала себя в словах обращенной к Богу молитвы с птицами: «Не подобна я птицам небесным, ибо и птицы небесные имеют потомство у тебя, Господи». В ответ на эти слова ангел, явившись ей, возвестил: «Анна, Анна, Господь внял молитве твоей, ты зачнешь и родишь, и о потомстве твоём будут говорить во всем мире».

Другая часть, изображающая общение двух женщин, долго время воспринималась как «Встреча Марии и Елизаветы». На самом деле она представляет разговор Анны со своей служанкой Юдифью, который предшествовал благовестию под лавром [Thierry 1978; Weitzmann 1979, pp. 510–512; Залеская 2006, № 285, с. 147]. Две эти композиции являются одним из самых ранних свидетельств изображений св. Анны в искусстве, при этом сочетание сюжетов уникально среди сохранившихся памятников. Что было представлено на двух сценах с другой стороны неизвестно, но, принимая во внимание вышеописанные сюжеты, кажется справедливым предположить, что они могли быть посвящены Рождеству Марии и продолжать историю Анны или же свидетельствовать о параллельных событиях и изображать божественное откровение Иоакиму.

Принадлежность рассмотренных фрагментов единому художественному произведению была достаточно давно установлена исследователями. История бытования и первые публикации отдельных пластин второй стороны оклада были тесным образом связаны с русскими коллекционерами и первыми исследователями византийского искусства [Лидова 2021]. Уже к началу XX в. первоначальный состав сцен, за исключением утраченной пластины, был полностью восстановлен исследователями, однако многие вопросы до сих остаются открытыми. Последнее касается датировки и происхождения оклада, которые так и не были точно установлены. Если собрать существующие в музейных этикетках указания и информацию, фигурирующую в научной литературе и каталожных описаниях, то окажется, что даты варьируются от начала и второй половины VI в. до VII–VIII вв., в то время как претенденты на место изготовления попадают сразу Сирия, Египет, Константинополь, Равенна, Рим и другие территории. Все это создает опреде-

ленную путаницу и затрудняет рассмотрение рельефа в определенном культурном контексте.

И хотя в настоящее время датировка рассматриваемой группы изображений VI в. не вызывает сомнения, определение места их происхождения продолжает оставаться проблематичным как из-за фрагментарности сохранившихся костяных изделий, так и в силу отсутствия согласия среди специалистов относительно своеобразия школ резчиков по слоновой кости в ранневизантийский период. Сравнение с двумя знаменитыми окладами VI в. – Библией из Сен-Люписен в Париже (MS lat. 9384) [Lowden 2007, pp. 40–41] (рис. 3) и Эчмиадзинским евангелием (MS 2374)<sup>6</sup> [Lowden 2007, pp. 38–39] – ясно показывает, что, сохраняя типологическую близость с этими двумя памятниками, равеннский диптих довольно сильно отличается от них по стилю и ряду художественных особенностей, которые отчетливо свидетельствуют о принадлежности к иной традиции. Данное наблюдение идет вразрез с выводами Лоудена о стилистической близости трех сохранившихся окладов, которые, оказываясь различны по технике и уровню исполнения, имеют, по мнению автора, общее происхождение [Lowden 2007, p. 43]. Иконография фигуры Богородицы на троне, поддерживающей правой рукой ножку показанного в легком трехчетвертном развороте Спасителя, отличается от подчеркнуто фронтальной позы Марии на пластине из Манчестера. Необычный жест Богородицы на этой пластине в виде рук, опущенных вниз и как бы обрамляющих фигуру Младенца<sup>7</sup>, является признаком самостоятельной иконографии, рассмотрению и подробному изучению которой будет посвящено отдельное исследование<sup>8</sup>.

Декорация парижского и ереванского окладов следует тексту Евангелия, сцены из Ветхого Завета почти полностью отсутствуют, а композиции из апокрифов сведены к минимуму. Исключение составляет композиция с «Испытанием водой обличения». Обилие персонажей в повествовательных циклах и массивным фигурам в этих окладах равеннский диптих противопоставляет лаконичность в композиционном решении сюжетов и удлиненные пропорции.

---

<sup>6</sup> *Strzygowski J. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien, 1891.*

<sup>7</sup> *Айналов Д.В. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Крауфорда. С. 160.*

<sup>8</sup> *Лидова М.А. Поклонение волхвов и вифлеемский образ Богородицы. К вопросу об одном ранневизантийском иконографическом изводе // Труды Государственного Эрмитажа: Византия в контексте мировой культуры. 2022 (в печати).*



*Рис. 3.* Пятичастный оклад кодекса Библии из Сен-Люписен (MS lat. 9384), VI в., Национальная Библиотека Франции, Париж

Все сцены цикла, разворачивающегося вокруг центральной пластины, ограничиваются лишь двумя персонажами. Мастер намеренно акцентирует внимание на моменте диалога и взаимодействия представленных в рельефе героев. Расположение фигур четко следует определенной логике и создает разнонаправленные движения внутри двух сторон оклада, что, возможно, было связано с использованием кодекса и призвано было направлять взгляд и жесты того, в чьих руках он оказывался.

Рассматривая сохранившиеся костяные оклады, важно понимать, что они являются не только ярчайшими примерами ранневизантийской пластики. Созданная в них чередой образов сохраняет ценную информацию о развитии иконографии евангельских и библейских сюжетов и свидетельствует о существовании различных художественных школ. Однако самое главное, пожалуй, заключается в том, что они являются отголосками той эпохи, когда создание храмов и их украшение было повсеместным, но лишь отдельные и случайные фрагменты дошли до нашего времени. Читая описание Хорикия Газского, мы узнаем, что только в Газе несколько церквей были украшены в VI в. развернутыми повествовательными циклами [Дауни 2014, с. 78–79].

Многие детали, подмеченные ранневизантийским автором в декорации храма Св. Сергия, перекликаются с тем, как переданы отдельные сюжеты на Муранском диптихе. Само сочетание повествовательных циклов и уподобленных иконам фронтальных изображений Христа и Богородицы раскрывает один из базовых принципов византийского искусства доиконоборческого времени, что находит отголоски в редких дошедших до нас памятниках, как, например, в известной по позднему рисунку декорации оратория Иоанна VII (705–707) в Риме [Лидова 2009; Лидова 2015, с подробной библиографией]. Таким образом, изучение этого материала не должно сводиться к сугубо знаточеским описаниям или к рассмотрению прикладного характера такого рода предметов, поскольку резные костяные оклады, подобные Муранскому, дают возможность составить представления об утраченных памятниках и повествовательных циклах ранневизантийского времени.

### *Благодарности*

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

### *Acknowledgements*

This work was accomplished with financial support of RFBR grant № 21-012-41005 “Jerusalem and Understudied Apocrypha in Slavonic Translations: Textology, History, and Doctrines”.

### *Литература*

---

- Бакалдина 2021 – *Бакалдина Е.В.* Собрание М.П. Боткина: источники и историография // Искусство Евразии. 2021. № 1 (20). С. 120–141 [Электронный журнал]. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/199> (дата обращения 10.11.2021).
- Дауни 2014 – Мир поздней античности: Документы и материалы. Вып. 1; *Дауни Г.* Газа в начале VI века / Пер. и сост. А.М. Болгова, Н.Н. Болгов. Белгород, 2014. 112 с.
- Залеская 2006 – *Залеская В.Н.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2006. 271 с.
- Куватова 2019 – *Куватова В.З.* Возможные источники раннехристианской иконографии сцены «Иона под тыквенной лозой» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 59–69.

- Лидова 2009 – *Лидова М.А.* Ораторий Иоанна VII в базилике святого Петра в Риме // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2009. № 5. С. 61–80.
- Лидова 2015 – *Лидова М.А.* Монументальные иконы в ранневизантийском искусстве: Богоматерь Оранта из оратория Иоанна VII (705–707) в Риме // Труды Государственного Эрмитажа: Византия в контексте мировой культуры. 2015. № 74. С. 14–34.
- Лидова 2021 – *Лидова М.А.* Муранский диптих, или Сказ о том, как первые византинисты оклад искали // Актуальные проблемы истории и теории искусства: Сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.; СПб., 2021. Вып. 11. С. 285–295.
- Cristoferi 1991 – *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. Nr. 12. P. 34–39.
- Carletti 1975 – *Carletti C.* I tre giovani ebrei di Babilonia nell’arte cristiana antica. Brescia: Paideia, 1975. 167 p.
- Ivoires 2003 – *Ivoires médiévaux, V<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle / Ed. by D. Gaborit-Chopin, D. Alcouffe, M.-C. Bardo.* Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux. 2003. 645 p.
- Lidova 2020 – *Lidova M.A.* The Heavenly Guard of the Mother of God. ‘Mary between the Angels’ in Early Byzantine Art // *The Early Middle Ages (Bible and Women 6.1) / Ed. by J. Herrin, F.E. Consolino.* Atlanta: SBL Press, 2020. P. 121–166.
- Lowden 2007 – *Lowden J.* The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument // *The Early Christian Book / Ed. by W.E. Klingshirm, L. Safran.* Washington D.C.: Catholic University of America Press, 2007. P. 13–47.
- Rizzardi 1994a – *Rizzardi C.* Osservazioni sull’iconografia del dittico di Murano // *Felix Ravenna.* 1994. Nr. 82. P. 142–151.
- Rizzardi 1994b – *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.
- Thierry 1978 – *Thierry N.* Identification de deux ivoires paléochrétiens // *Journal des savants.* 1978. T. 7–8. P. 185–188.
- Van Loon 2006 – *Van Loon G.J.M.* The Virgin and the Midwife Salomé // *Eastern Christian Art.* 2006. No. 3. P. 81–104.
- Volbach 1976 – *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz: Philipp von Zabern, 1976. S. 87–90.
- Wessel 1958 – *Wessel K.* Il dittico di Murano dalle cinque parti e la sua cerchia // *Corsi di cultura sull’arte ravennate e bizantina.* 1958. Nr. 1. P. 111–127.
- Weitzmann 1979 – *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, 3d to 7th Century / Ed. by K. Weitzmann.* N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1979. 784 p.

## References

---

- Bakaldina, E.V. (2021), “M.P. Botkin’s collection: sources and historiography”, *Iskusstvo Eorazii*, vol. 20, no. 1, pp. 120–141, available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/199> (Accessed 10 Nov. 2021).
- Carletti, C. (1975), *I tre giovani ebrei di Babilonia nell’arte cristiana antica*, Paideia, Brescia, Italy.
- Cristoferi, E. (1991), “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*, nr. 12, pp. 34–39.
- Downey, G. (1963), *Gaza at Early Sixth Century*, Univ. of Oklahoma Press, Norman, USA.
- Ivoires 2003 – Gaborit-Chopin, D., Alcouffe, D. and Bardoz, M.-C. (eds.), *Ivoires médiévaux, V<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, France.
- Kuvatova, V.Z. (2019), “Probable origin of the Early Christian Iconography of Jonah under the Gourd Vine scene”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 1, pp. 59–69.
- Lidova, M.A. (2009), “The Oratory of John VII in the St. Peter’s Cathedral in Rome”, *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Seriya 8: Istorija*, no. 5, pp. 62–81.
- Lidova, M.A. (2015), “Monumental Icons in Early Byzantium. The Virgin Orant from the Oratory of John VII (705–707)”, in *Byzantium in the Context of World Cultures. Trudi Gosudarstvennogo Ermitaja* [Transactions of the Hermitage Museum], vol. 74, pp. 14–34.
- Lidova, M.A. (2020), “The Heavenly Guard of the Mother of God. ‘Mary between the Angels’ in Early Byzantine Art”, in Herrin, J. and Consolino, F.E. (eds.), *The Early Middle Ages (Bible and Women 6.1)*, SBL press, Atlanta, USA, pp. 121–166.
- Lidova, M.A. (2021), “The Murano Diptych. A Late Nineteenth-Century Quest for Early Byzantine Ivory Cover”, in Zakharova, A.V., Maltseva, S.V. and E. Staniukovich-Denisova (eds.), *Actual Problems of Theory and History of Art*, vol. 10, Moscow, Saint Petersburg, Russia, pp. 285–295.
- Lowden, J. (2007), “The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument”, in Klingshirn, W.E. and Safran, L. (eds.), *The Early Christian Book*, Catholic University of America Press, Washington D.C., USA, pp. 13–47.
- Rizzardi, C. (1994), “Osservazioni sull’iconografia del dittico di Murano”, *Felix Ravenna*, nr. 82, pp. 142–151.
- Rizzardi, C. (1994), “Il ‘Dittico di Murano’ conservato nel museo nazionale di Ravenna: aspetti e problematiche”, in *Historian pictura refert. Miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones*, PIAC, Città del Vaticano, pp. 485–496.
- Thierry, N. (1978), “Identification de deux ivoires paléochrétiens”, *Journal des savants*, nr. 7–8, pp. 185–188.
- Van Loon, G.J.M. (2006), “The Virgin and the Midwife Salomé”, *Eastern Christian Art*, no. 3, pp. 81–104.

- Volbach, W.F. (1976), *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Philipp von Zabern, Mainz, Germany.
- Weitzmann, K. (ed.) (1979), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, The Metropolitan Museum of Art, N. Y., USA, pp. 531–532.
- Wessel, K. (1958), “Il dittico di Murano dalle cinque parti e la sua cerchia”, *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, nr. 1, pp. 111–127.
- Zalesskaya, V.N. (2006), *Pamyatniki vizantiyskogo prikladnogo iskusstva IV–VII vekov* [Early Byzantine Minor Artworks of the 4<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> C.], The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia.

### *Информация об авторе*

*Мария А. Лидова*, кандидат искусствоведения, Институт философии и права Сибирского отделения РАН, Новосибирск, Россия; 630090, Россия, Новосибирск, ул. Николаева, д. 8; mlidova@mail.ru

### *Information about the author*

*Maria A. Lidova*, Cand. of Sci. (Art Studies), Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia; bld. 8, Nikolaeva St., Novosibirsk, Russia, 630090; mlidova@mail.ru