

К. ВЕЙЦМАН

ДИПТИХ СЛОНОВОЙ КОСТИ ИЗ ЭРМИТАЖА,
ОТНОСЯЩИЙСЯ К КРУГУ ИМПЕРАТОРА РОМАНА

Во время моего посещения Эрмитажа летом 1966 г. А. В. Банк, которой пользуюсь случаем выразить искреннюю признательность за всестороннюю помощь в изучении византийских памятников этого собрания, показала мне неэкспонированный диптих слоновой кости, который и является предметом рассмотрения в данной статье.

Хотя и неопубликованный, этот диптих, однако, был мне известен. Перед первой мировой войной А. Гольдшмидт видел его во время своей поездки в Россию и привез его фотографию, воспроизводимую ниже (рис. 1). В 1930 г., когда А. Гольдшмидт и автор данной статьи работали над вторым томом корпуса византийских изделий из слоновой кости¹, мы обсуждали вопрос о том, включать ли в него упомянутый диптих, и решили отказаться от этого, столкнувшись с рядом трудностей, непреодолимых для нас в то время. Тем не менее у нас не было никаких сомнений относительно подлинности диптиха, и мы отложили его публикацию, чтобы впоследствии включить его в дополнительный том корпуса изделий из слоновой кости, работу над которым начал еще А. Гольдшмидт, мы же надеемся ее завершить. Причиной публикации диптиха теперь, в данной статье, до издания дополнительного тома, является то обстоятельство, что в связи с исследованием диптиха возникает ряд вопросов, обсуждение которых было бы полезно до его описания в сводном каталоге.

I

Подобно другим изделиям из слоновой кости, восточным и западным, диптих попал в Эрмитаж вместе с коллекцией А. П. Базилевского². Прежде диптих, согласно заметке А. Гольдшмидта, принадлежал коллекциям Коттро, Доньи и Э. Ломб. О его более ранней истории, кажется, ничего неизвестно. Каждая из двух пластинок имеет 10 см, а правая — 9,9 см, т. е. на один миллиметр короче. Пластинки скреплены друг с другом металлическими крючками с выгравированным на них узором, несомненно средневекового характера, однако вопрос о том, были ли крючки сделаны одновременно с резьбой по кости, остается сомнительным по причинам, которые будут изложены ниже. То же следует сказать и относительно металлических петель на внешних сторонах створок, благодаря которым диптих может быть плотно закрыт. Сохранность дип-

¹ А. Goldschmidt und K. Weitzmann. Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. — XIII. Jahrhunderts, Bd. II: Reliefs. Berlin, 1934.

² Он, однако, не включен А. Дарселем в каталог этой коллекции (A. Darcel. Catalogue raisonnée de la collection Basilewsky. Paris, 1874).

тиха в основном хорошая. Поверхность лишь слегка стерта и повреждена; тонкие вертикальные трещины незначительны; отверстия в верхней части каждой створки служили для подвешивания диптиха.

На створках представлено Сретенье, данное в сокращенной форме. Симеон, изображенный старцем, но еще не согбенным, расположен на левой створке диптиха; фигура Богородицы, держащей Христа на руках, заполняет правую створку. На фоне размещены латинские надписи в готическом стиле приблизительно XV в., содержащие отрывки из второй главы Евангелия от Луки. Надпись, расположенная вокруг изображения Симеона, гласит: «*Accipit eum in ulnas suas Benedicens deum et dixit: Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace*» (Лука, II, 28—29), а надпись вокруг фигуры Богородицы: «*Et tuam ipsius animam pertransibit gladius—O Virgo beata Puer autem crescebat et confortabatur plenus sapientia et gratia*» (Лука, II, 35, 40). Эти отрывки являются скорее свободной передачей текста Вульгаты, и слова: «*O Virgo beata*» являются дополнением. Надписи выполнены орнаментальными буквами с позолотой, которая частично осыпалась, но, так как фон вокруг букв потемнел больше, чем осыпавшиеся участки, силуэты букв выступают довольно ясно и вполне различимы.

По-видимому, та же позолота, которой были писаны буквы, использовалась и для нимбов, складок одежд и арочного обрамления створок. Следовательно, эта позолота должна быть также отнесена к XV столетию, которым датируются по палеографическим данным надписи. Позолота использовалась для украшения византийских изделий из слоновой кости, но более скупой и тонкой: в византийской мастерской никогда бы так не перегрузили золотом обрамление. Вполне вероятно, хотя это и не может быть доказано, что крючки относятся к тому же времени, т. е. примерно к XV в., когда работа над обеими пластинками была завершена и они были соединены в диптих.

II

Изобразив Симеона на одной створке, а Богородицу с младенцем — на другой, резчик ограничился передачей этих действующих лиц, которые являются главными в сцене данного церковного праздника. Мастер исключил не только Иосифа, обычно изображаемого позади Богоматери, и пророчицу Анну позади Симеона³, но и киворий, и даже алтарь. В то время как известны примеры, когда киворием пренебрегали из-за недостатка пространства, я не знаю ни одного случая, когда бы не изображался алтарь. Разгружая сцену от большей части повествовательных элементов, художник, однако, делает добавление, которое ясно свидетельствует об особенностях его умонастроения: он изобразил усыпанную драгоценными камнями скамеечку для ног. Обычно Богородица изображается стоящей на такой скамеечке, когда она является обособленной фигурой в композиции Деисуса или в сцене Благовещения, но я не мог найти другого такого же примера для сцены Сретенья. Видимо, художник, стремясь подчеркнуть святость изображения и его литургический аспект, позаимствовал эту особенность из императорской иконографии; он изобразил даже здесь Богоматерь меньшей по размеру, чем Симеона.

Обычно Симеон дается стоящим справа, а Богородица — приближающейся слева, однако и в передаче сцены в обратном порядке наш диптих не составляет исключения. Та же особенность наблюдается, на-

³ Об иконографии Сретенья см.: *D. C. Shorr. The Iconographic Development of the Presentation in the Temple. — «Art Bulletin», XXVIII, 1946, p. 17 sq.; K. Weitzmann. The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio. Princeton, 1951, p. 62 sq.*

пример, на мозаике монастыря Осиос Лукас⁴ и — что еще более примечательно — на двух византийских пластинках из слоновой кости круга императора Романа, хранящихся в Милане (рис. 2) и Эрмитаже⁵, тогда как на византийских изделиях из слоновой кости других стилистических групп Симеон занимает традиционное место справа⁶. Наблюдаются и другие тесные связи нашего диптиха с двумя упомянутыми выше изделиями, находящимися в Милане и Эрмитаже. Эти связи приобретают тем более важное значение, что ленинградский диптих, как мы увидим далее, также принадлежит к кругу императора Романа, т. е. к той группе изделий из слоновой кости, отличительными особенностями которой являются выразительность в передаче достоинства, святости и сдержанность в выражении чувств. Мы уже отмечали исключение из сцены, как второстепенных персонажей, Иосифа и Анны. Весьма важно к тому же отметить, что среди всех византийских изделий из слоновой кости, воспроизводящих сцену Сретенья, только эти две работы из группы императора Романа дают аналогичный сокращенный вариант интересующей нас сцены. На миланском рельефе нет фигуры пророчицы позади Симеона, а в сцене, изображенной на эрмитажной пластинке, отсутствуют, как и на нашем диптихе, и Иосиф, и пророчица Анна. Более того, если на эрмитажной пластинке фигуры расположены перед алтарем, под киворием, то на миланской упразднен даже киворий, что позволило художнику использовать освободившееся пространство для изображения более величественной по размеру фигуры и для придания сцене большей монументальности и торжественности.

Тесная связь диптиха с изделиями из слоновой кости, входящими в группу императора Романа, особенно с миланской пластинкой, проявляется также и в ряде других деталей. Как правило, Симеон изображается с протянутыми руками, чтобы принять на них младенца Христа; при этом руки либо обнажены, либо прикрыты покрывалом, размещенным на руках так, как это практиковалось священниками, готовящимися принять священный предмет. На нашей пластинке руки Симеона прикрыты не покрывалом, а его плащом, и это опять-таки деталь, общая с миланским рельефом из слоновой кости. Существуют два варианта изображения Богородицы с младенцем Христом на руках: либо он повернут лицом к матери для выражения чувства человеческой любви, либо смотрит прямо вверх, желая перейти на руки Симеона. Мастер нашего диптиха избрал второй вариант, что опять-таки более соответствует миланскому рельефу, тогда как первый, более человечный, вариант типичен для изделий из слоновой кости так называемой «живописной» группы⁷.

III

Что касается стиля, то ленинградский диптих обладает всеми особенностями, присущими изделиям круга императора Романа⁸. Иначе говоря, он вышел из мастерской, которая обслуживала императорский двор и где среди прочих вещей была создана пластинка с изображением коронации Константина VII Багрянородного, хранящаяся в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве⁹. В противоположность «живописной» группе изделий из слоновой кости, мастера которой пы-

⁴ E. Diez and O. Demus. *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*. Cambridge, Mass., 1931, fig. 5.

⁵ A. Goldschmidt und K. Weitzmann. *Op. cit.*, pl. XVIII, 42; XXIII, 59.

⁶ Ibid., pl. V, 21a; VI, 22b; XLV, 122b; LXVIII, 207; LXIX, 214.

⁷ Ibid., pl. V, 21a; VI, 22b.

⁸ Ibid., S. 14 ff., 33 ff., pl. X—XXIX.

⁹ Ibid., S. 35, pl. XIV, 35.

тались подражать эффектам от ударов кисти с помощью гравировки и скрепленных складок, а также любили передавать человеческие фигуры в беспокойных позах, мастера нашей группы стремились к спокойной, сдержанной и благородной манере, которая выражалась в строгих контурах стройных фигур, неподвижных позах, редких и прямых, еще ясно очерченных складках (классические примеры — хорошо известные триптихи, хранящиеся в Ватикане и Лувре)¹⁰. К тому же характерной «маркой» мастерской является такая деталь, как обрамление нимба ниткой жемчуга и такое же украшение креста в нимбе Иисуса Христа. Нимб эрмитажного диптиха отвечает этим требованиям.

Хотя ленинградскому диптиху присущи характерные особенности изделий круга императора Романа, тем не менее в нем имеется ряд таких черт, которые отличают его от основных памятников этой группы. Это прежде всего сказывается в стиле драпировок. Несмотря на господствующую тенденцию изображать складки жесткими и прямыми, лучшие мастера, подобные тем, которые выполнили фигуры Богоматери в рост из собраний в Утрехте, Нью-Йорке и Гамбурге¹¹, заставляли складки свободно падать, пересекаться или изгибаться и достигали тем самым передачи скрытых за одеянием форм тела. Напротив, складки одежды Симеона и Богородицы на нашем диптихе монотонно параллельны, и поэтому формы тела не только слабо выявлены, но и сведены почти на нет. Линии жесткие, форсированные и несколько схематичные.

Эта особенность нашего диптиха сближает его с четырьмя другими изделиями из слоновой кости, входящими в состав этой же группы, а именно с рельефами, хранящимися в Государственной библиотеке в Бамберге (рис. 3, а—г), которые были использованы в качестве крышек переплетов молитвенников германского императора Генриха II и его жены Кунигунды¹². Мы находим здесь ту же ярко выраженную параллельность складок, и если бамбергские рельефы не имеют таких же глубоких линий складок, как на ленинградском диптихе, то это в значительной степени объясняется тем, что резкость линий ослаблена в результате стертости рельефов, использованных как крышки переплетов. Тем не менее на новых, публикуемых здесь фотографиях бамбергских пластинок параллелизм и жесткость складок заметны более отчетливо, чем на репродукциях в «Корпусе изделий из слоновой кости», изготовленных со старых желатинных негативов¹³. Сравнение изображений Богородицы с младенцем на ленинградском диптихе и рельефе из Бамберга (рис. 3, а) позволяет сопоставить неподвижность позы, подчеркнутой прямыми линиями складок, косую складку мафория над лбом, маленькие остроконечные туфли, черты лица и т. п. Кроме того, примечательна одна деталь: подножие спереди украшено ниткой жемчуга, чего нет ни на одном другом подножии среди изображений на изделиях, связанных с кругом императора Романа.

По нашему мнению, не может быть сомнения в том, что ленинградский диптих и бамбергские рельефы не только относятся к одному времени, но и выполнены в одной мастерской, которая, однако, не была главной мастерской, выпускавшей изделия круга императора Романа. Это, впрочем, отнюдь не значит, что диптих и бамбергские пластинки непременно изготовлены одним резчиком, так как описанный принцип изображения системы складок выражен даже сильнее на ленинградских рельефах. Размеры и тех и других одинаковы¹⁴, и поэтому мы можем идти в наших пред-

¹⁰ Ibid., S. 34, pl. XI—XIII.

¹¹ Ibid., pl. XX, 46, 48, 49.

¹² Ibid., S. 44—45, N 65—66; pl. XXV—XXVI.

¹³ E. Bassermann-Jordan und W. M. Schmid. Der Bamberger Domschatz. München, 1914, N 28—29, Taf. XV.

¹⁴ Тогда как в «Корпусе изделий из слоновой кости» высота бамбергских пластинок указана равной 27,9 см, мои собственные измерения, сделанные в Бамберге в 1964 г.,

положениях еще дальше, полагая, что ленинградский диптих и бамбергские пластинки принадлежат к одному ансамблю и украшали один и тот же объект. Чем же он мог быть?

IV

В недавно вышедшей работе ¹⁵, посвященной вопросу своеобразного использования бамбергских пластинок, которые были превращены в крышки переплетов, видимо, только после того, как попали на латинский Запад, я пытался доказать, что первоначально они входили в состав убранства эпистилия темплона. В этом ряду центральное место было отведено Деисусу с фронтальной фигурой Христа (рис. 3, б) посередине и фигурами Богородицы (рис. 3, а) и Иоанна Крестителя по сторонам (пластинка с его изображением ныне отсутствует). К ним в свою очередь с обеих сторон примыкали соответственно два архангела, причем фрагмент с изображением верхней части фигуры архангела Гавриила сохранился в коллекции Тайлера в Париже ¹⁶. Следующими по порядку с каждой стороны были помещены апостолы, причем Павел был обращен лицом к Христу слева (рис. 3, в), а Петр — справа (рис. 3, г). Пластинок должно было быть больше, но их точное число остается неопределенным, хотя иконографический подбор изображений определялся требованиями эпистилия. На реконструкции, разработанной мной с учетом четырех бамбергских пластинок и парижского фрагмента ¹⁷, я предположил наличие полного ряда из двенадцати апостолов и поместил под знаком вопроса на каждом краю по фигуре святых. Последняя деталь, в частности, добавлена по примеру деисусного ряда на одной синайской иконе ¹⁸, где слева от апостолов представлен св. Георгий, а справа — св. Прокопий.

Если ленинградский диптих принадлежит, как мы полагаем, к тому же ансамблю, что и бамбергские пластинки, тогда все они должны были украшать один эпистилий. Темплон, включавший в себя этот эпистилий, имел, по нашему мнению, еще один ряд изображений — праздники. От последних сохранилось только Сретенье. Мы представляем здесь новую реконструкцию, в которой цикл двенадцати праздников разделен, как это обычно делалось в таких композициях, на две половины, с Деисусом в центре (рис. 4) ¹⁹.

Как и в случае со Сретеньем, можно думать, что сцена каждого праздника размещалась на двух пластинах. Предположение, что какой-либо праздник в этой композиции мог быть целиком умещен на одной пластинке, кажется маловероятным, ибо это привело бы к значительному изменению масштаба фигур. Однако могли быть случаи, когда была необходима и третья пластинка. Первая из праздничных сцен — Благовещение — не вызвала особых затруднений и легко делилась на две части. Действительно, ее художественное оформление должно было быть весьма сходным с композиционным решением нашего Сретенья. При воспроизведении же Рождества Христова художник должен был уже столкнуться с рядом формальных трудностей. Однако бывали случаи, когда византийские художники умели преодолевать затруднения, возникающие из-за

дали результат 27,7 см (точно совпадающий с высотой ленинградских пластинок). Пластины из Бамберга, однако, несколько шире (11,3 см, тогда как ширина ленинградских равна 9,9 см).

¹⁵ K. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung. — «Festschrift für K. H. Usener». Marburg, 1967, S. 11 f.

¹⁶ Ibid., fig. 5; A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., S. 45, pl. XXVI, 67.

¹⁷ K. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale, fig. 6.

¹⁸ Ibid., fig. 7; cp. также: G. and M. Sotiriou. Icones du Mont Sinai, vol. I. Athènes, 1956.

¹⁹ Выражаю благодарность Р. Беттсу, который любезно согласился сделать этот рисунок под моим наблюдением.

сжатости изобразительной плоскости, путем создания вытянутой по вертикали композиции, как это может быть продемонстрировано на примере миниатюры XI в. из Беседы на Рождество Христово в Афонском менологии (монастырь Эсфигмену, 14). Здесь в сцене Поклонения волхвов Богородица представлена в пещере почти стоящей, чтобы не нарушить формат, которого художник придерживался в обширном цикле миниатюр²⁰. За третьей сценой, т. е. Сретеньем, следует Крещение. Если тот же принцип предельного сокращения числа участников сцены был применен и здесь, то она могла быть ограничена изображением Иоанна Крестителя на одной пластинке и Христа, стоящего в Иордане, — на другой. Однако представляется более благоразумным не продолжать далее реконструкцию сцен каждого праздника и не пытаться определить, каким образом была разделена каждая сцена для заполнения ограниченного и тесного пространства пластинок из слоновой кости, так как тут затрагивается слишком много неизвестных нам факторов.

С учетом добавления двенадцати праздников к нашему эпистилию из слоновой кости встает необходимость внести поправки в нашу первую реконструкцию. Тогда мы добавляли к обоим концам деисусного ряда фигуры двух святых воинов, примыкающие с обеих сторон к изображению двенадцати апостолов. Мы следовали образцу, представленному деисусным рядом XIII в. на Синайской горе. Однако маловероятно, чтобы эти святые воины замыкали сцены двенадцати праздников, и поэтому от них можно с уверенностью отказаться. Сомнительно даже, включал ли эпистилий, который стал теперь весьма длинным, всех без исключения двенадцать апостолов. Тем не менее эту возможность нельзя полностью исключить, поскольку синайская икона конца XI или начала XII в., несомненно подражающая иконостасному эпистилию (рис. 5)²¹, включает фигуры всех двенадцати апостолов (по три пары с обеих сторон от Деисуса) в дополнение к полному циклу двенадцати праздников. Однако, если мы обратимся к другим изделиям круга императора Романа, то увидим, что византийцы использовали в деисусных композициях и меньшее число фигур апостолов. В трех больших триптихах²² центральные створки разделены на два ряда; на одном триптихе в центре изображен собственно Деисус (Христос, Богородица и Иоанн Креститель), на средних створках двух других триптихов — архангелы в верхнем ряду и пять апостолов в нижнем. Петр помещен в центре, к нему примыкают Иоанн и Иаков с одной стороны и Павел и Андрей — с другой. Однако на Арбавильском триптихе добавлены по бокам еще два апостола (Фома и Филипп) в виде поясных изображений, заключенных в медальоны, а в Ватиканском триптихе между двумя регистрами — даже пять таких медальонов (Лука, Матфей, Марк, Филипп и Фома). Поскольку на этих триптихах разработана та же тема, что и на эпистилии (моление о заступничестве)²³, представляется достаточно оправданным включить их в качестве параллелей к реконструированному нами ряду. Поэтому мы позволили себе сделать вывод, что не существовало твердых правил относительно числа апостолов при изображении Деисуса на изделиях из слоновой кости рассматриваемой нами группы.

В силу изложенных выше соображений мы выделяем в нашей реконструкции шесть пластинок для группы апостолов главным образом на том основании, что это число приблизительно равно числу, использован-

²⁰ Об одной характерной иллюстрации этой Беседы см.: *K. Weitzmann. Aus den Bibliotheken des Athos. Marburg, 1963, S. 95.*

²¹ *G. and M. Sotiriou. Op. cit., vol. I, 1956, fig. 57—61; vol. II, 1958, p. 75 sq.; K. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale, S. 17, fig. 8.*

²² *A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., pl. X, XI, XIII.*

²³ *K. H. Kantorowicz. Ivories and Litanies. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, p. 56 sq.*

ному в больших триптихах из слоновой кости, причем нечетное число (пять) мы заменяем четным (шесть), ибо композиция эпистилия требует четного числа соответствующих друг другу фигур с Деисусом в центре, к которому примыкают два архангела, шесть апостолов и двенадцать праздников (по паре пластинок на каждый праздник); мы получаем всего 35 пластинок. Средняя ширина каждой пластинки равна примерно 11 см. Принимая во внимание, что эта группа пластинок из слоновой кости была укреплена на деревянных досках и что между каждой парой пластинок имелись промежутки, равные примерно трем сантиметрам, прикрытые, по-видимому, металлом и мраморной облицовкой, мы получим общую ширину иконостасного ряда 4,90 м. Учитывая, однако, не менее вероятную возможность того, что из всей группы апостолов в эпистилии были включены лишь Петр и Павел, следует допустить, что весь ряд состоял только из 31 пластинки и его ширина равнялась 4,34 м.

V

Недавно возникший интерес к украшению темплона связан с открытием Сотириу на Синайской горе нескольких расписных эпистилиев, относящихся к XII и XIII столетиям²⁴. Фрагменты некоторых синайских эпистилиев были опубликованы автором настоящей статьи²⁵, но еще остается ряд неизданных фрагментов. Этот новый синайский материал явился стимулирующим фактором, обусловившим появление двух углубленных исследований, посвященных украшению эпистилия, которые были одновременно опубликованы в томе, посвященном Г. Сотириу. В первом из этих исследований В. Н. Лазарев²⁶ совершенно верно интерпретировал три иконы из Эрмитажа как части эпистилиев, сходных по своей структуре с синайскими, и использовал их как отправной пункт для всестороннего изучения сложных проблем, связанных с развитием темплона в целом. Первый фрагмент, который В. Н. Лазарев датирует второй половиной XI в., содержит изображения апостола Филиппа и двух святых воинов — Димитрия и Феодора²⁷. Сравнивая их с персонажами на сходном синайском эпистилии²⁸, следует считать наиболее вероятным, что они украшали правую часть такого эпистилия, в котором Деисус занимал центральное место; этот Деисус фланкировался апостолами, а по краям располагались святые воины, причем с левой стороны мог находиться св. Георгий, а может быть, — и Феодор Тирон или Прокопий.

Другие два фрагмента эпистилия, рассматриваемые В. Н. Лазаревым, принадлежат к циклу двенадцатых праздников; на них изображены сцены Сошествия во Ад и Сошествия св. Духа (XII в.)²⁹. Для наших целей представляет интерес то, что эти иконы имеют в высоту 31,5 и 32 см, т. е. почти совпадают по размеру с нашими рельефами из слоновой кости, высота которых равна 27,7 см. Учитывая, однако, что к высоте этих икон следует добавить несколько сантиметров на выступы сверху и снизу

²⁴ G. and M. Sotiriou. Op. cit., p. 100 sg., fig. 87—125.

²⁵ K. Weitzmann. Die Ikonenmalerei des 6—12. Jahrhunderts. — In: K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev und S. Radošič. Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien. Wien und München, 1965, S. XIV f., pl. 24—29, 32—35.

²⁶ V. Lasareff. Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin. — «Δελτίον χριστιανικῆς καὶ ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», περ. IV, τ. IV, 1964—1965. Athens, 1966, p. 117 sq., fig. 1, 4, 5 (та же статья появилась в ВВ, XXVII, 1967, стр. 162 сл., рис. 1—3).

²⁷ Ibid., fig. 1. См. также: А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, табл. 227—230.

²⁸ V. Lasareff. Trois fragments d'épistyles, fig. 15; cp.: G. and M. Sotiriou. Op. cit., fig. 117—124.

²⁹ А. В. Банк. Указ. соч., табл. 231—232.

деревянной основы, к которой они были прикреплены, можно полагать, что высота деисусного ряда из пластинок слоновой кости была примерно такой же, как и высота расписного эпистилия. Кроме того, следует заметить, что ленинградские фрагменты, углубленные арочки на которых сближают их с исследуемыми нами пластинками слоновой кости, довольно узки. Ширина пластинок из слоновой кости обусловлена, разумеется, диаметром слоновой бивня. Что же касается входивших в состав расписного эпистилия сцен, то их узкий формат, безусловно, стеснял художника — факт, который может быть удовлетворительно объяснен влиянием пластинок слоновой кости на формат живописных изображений.

Второе обстоятельное исследование проблемы эпистилия принадлежит перу М. Хадзидакиса³⁰. Ему повезло обнаружить в Лавре св. Афанасия на Афоне еще два фрагмента расписного эпистилия (Крещение Христа и Успение)³¹, в состав которого входили и два эрмитажных фрагмента, опубликованные В. Н. Лазаревым³². Однако еще более важной оказалась сделанная М. Хадзидакисом в Ватопедском монастыре на Афоне³³ находка почти полного эпистилия, в котором к размещенному в центре Деисусу с архангелами и четырьмя евангелистами примыкают: слева — две сцены из жизни Богородицы и три сцены праздников — Благовещения, Рождества Христова и Воскрешения Лазаря, а справа — Входа Господня в Иерусалим, Распятия и Снятия со креста. Учитывая требования симметрии, следует полагать, что еще две сцены из цикла праздников были утрачены: одна, по мнению М. Хадзидакиса, изображала Воскресение Господне, а другая — либо Пятидесятницу, либо Вознесение Господне, либо Успение. Приплюсовав две утраченные сцены, М. Хадзидакис счел первоначальную протяженность иконостасного ряда равной пяти метрам. Это почти та же длина, которую мы приняли для нашего эпистилия и которая, следовательно, должна быть признана нормальной. То обстоятельство, что ватопедский эпистилий имеет сравнительно немного многофигурных композиций, можно объяснить лишь тем, что каждая его сцена несколько выше (на 69 см, если быть точным) и соответственно значительно шире. Следует отметить, что этот эпистилий не включает все двенадцатые праздники и отличается в этом отношении от прочих деисусных композиций Синая, для которых Деисус и полный праздничный цикл характерны как своего рода стандарт. Таким образом, ватопедский эпистилий является скорее исключением. Кроме того, он ставит перед нами вопрос, должны ли мы принять для нашего эпистилия с пластинками из слоновой кости полное число праздников или ограниченное. Хотя эта альтернатива не может привести нас к сколько-нибудь определенному выводу, нельзя исключить возможности воспроизведения сокращенного праздничного цикла. Следует подчеркнуть, что ни один из синайских эпистилиев с полным циклом двенадцатых праздников не включает в себя фигур апостолов, ватопедский же эпистилий, имеющий изображение апостолов, лишен полного праздничного цикла. Кроме того, не исключена возможность, что существовали и такие эпистилии, которые были украшены и развернутым деисусным чином, и полным циклом двенадцатых праздников. Это, в частности, доказывается уже упоминавшейся иконой из синайского собрания (рис. 5)³⁴, датированной концом XI — началом XII в. и безусловно отражающей тематику темплона. Опираясь именно на эту синайскую икону, мы предложили реконструкцию, которая включает полный цикл праздников и дает сокращенное число апостолов

³⁰ М. Χατζηδάκης. Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ «Ἅγιον Ὅρος». — «Δελτίον χριστιανικῆς καὶ ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», пер. IV, т. IV, 1964—1965. Athènes, 1966, p. 377 sq.

³¹ Ibid., pl. 88, 91.

³² Ibid., pl. 89—90.

³³ Ibid., pl. 77—86.

³⁴ Ср. примеч. 21.

в соответствии с традицией, характерной для изделий из слоновой кости, принадлежащих к кругу императора Романа. Однако пока остается открытым вопрос о том, в один или два ряда были расположены праздники и Деисус в эпистилии, украшенном пластинками из слоновой кости. Основываясь на примере ватопедского эпистилия, мы склонны думать, что все пластинки были размещены в один ряд.

VI

Мы отдаем себе отчет в том, что реконструкция эпистилия из пластинок слоновой кости в том виде, как мы ее предложили, стала возможна лишь в последние два года, после публикации исследований В. Н. Лазарева и М. Хадзидакиса, которые заложили новую основу для дискуссии по проблеме убранства эпистилия. Согласно обоим авторам, введение сценического воплощения двенадцатых праздников в эпистилий, который поначалу включал в свое убранство лишь полуфигурные изображения Деисуса, апостолов и святых, произошло на протяжении XI столетия. Если, однако, наш вывод о пластинках из слоновой кости как о составных частях эпистилия верен, то это нововведение следует датировать несколько более ранней эпохой, поскольку бамбергские пластинки нельзя отнести к более позднему времени, чем вторая половина X в.

Однако можно доказать, что наш эпистилий не был первым, в котором использован праздничный цикл. На Синае хранится икона с изображением Омовения ног (рис. 6)³⁵, которая, по нашему мнению, принадлежала в свое время к эпистилию. Это доказывается не только ее размерами, но и весьма необычной формой. Обычная икона вытянута больше в высоту, чем в ширину, и пишется на деревянной доске, которая обрезана так, что когда она коробится, то дает вертикальные трещины. Что же касается нашей иконы, то она представляет собой правильный квадрат со сторонами в 26 см и обрезана так, что, корбясь, образует трещины горизонтальные. Поэтому нам кажется, что иконы квадратной формы, подобные рассмотренной, выпилены из доски эпистилия. Они имеют форму метопа и, возможно, восходят к античной традиции — фризу дорического храма.

Насколько мы знаем, для рядов темплона была характерна тенденция размещать сцены или под гравированными арочками, или под аркадой, образованной рисованными либо рельефными колонками. Еще М. Хадзидакис опубликовал две прямоугольные, почти квадратной формы иконы, сходные по размеру с синайскими. Одна находится в частном собрании в Афинах и изображает Воскрешение Лазаря, другая — в Эрмитаже (Преображение)³⁶. Хадзидакис убедительно, на наш взгляд, доказал, что эти иконы принадлежали в свое время к циклу праздников из какого-то эпистилия, размещенного, весьма вероятно, на мраморном архитраве. Они относятся к XII в. и убеждают в том, что квадратный формат для многофигурных композиций существовал рядом с размещением сцен под арочками, хотя последняя система, кажется, использовалась чаще. Что касается иконографии и стиля синайской иконы «Омовение ног», то Г. и М. Сотириу указывают как на близкие аналогии на псалтирь из монастыря Пантократора на Афоне (№ 61), на Хлудовскую псалтирь Исторического музея в Москве (№ 129), фрагмент евангельских чтений из ленинградской публичной библиотеки (№ 21) и датируют эту икону IX—X вв.

³⁵ G. and M. Sotiriou. Op. cit., p. 48, fig. 33.

³⁶ M. Chatzidakis. Εἰκόνες... σελ. 399, pl. 87, a—b; см. также статью М. Хадзидакиса в кн.: Frühe Ikonen, S. XXIV, pl. 37; Byzantine Art and European Art. Catalogue of the Exhibition. Athènes, 1964, N 180, plate; A. B. Банк. Указ. соч., табл. 233. Размеры первой — 21,5×24 см, второй — 23,2×23,7 см.

Датировка ленинградского фрагмента спорна: К. Р. Морей отнес его к VIII в.³⁷, мы же приводили доводы в пользу его датировки серединой X в.³⁸, и эта дата была принята Г. и М. Сотирiu. Поскольку синайская икона находит себе, по нашему мнению, наиболее близкие аналогии в соответствующей миниатюре ленинградского фрагмента, мы относим и эту икону примерно к середине X столетия.

Омовение ног не входит в обычный состав праздников, но либо употребляется взамен одного из двенадцати праздников, либо добавляется к ним. Относительно частыми добавлениями в цикл праздников являются Тайная вечеря и Омовение ног, ибо они иллюстрируют два отрывка об умывальнице (τοῦ ὑπέρους), читавшихся в Великий четверг, и весьма высоко чтятся среди литургических праздников. Обе сцены присоединены к праздничному циклу в Дафни³⁹, а Омовение ног имеется также в Осиос Лукас⁴⁰. Можно указать, что обычай добавлять другие праздники к двенадцатым праздникам распространялся также и на эпистилии. Недавно обнаруженный расписной эпистилий в Ватопеде начинается двумя сценами из жизни Богородицы; то же характерно и для синайских эпистилиев⁴¹. Что Тайная вечеря и Омовение ног могли добавляться к циклу праздников на эпистилии, может быть доказано, по крайней мере для Тайной вечери, на примере другого синайского образца этого типа, относящегося к XIII в.⁴² Неудивительно, что в более ранний период формирования двенадцати праздников в более или менее устоявшийся цикл, т. е. в X в., вариации в подборе евангельских сцен встречались чаще, чем в XI и XII столетиях⁴³.

VII

Обратимся еще раз к нашей реконструкции эпистилия из длинного ряда пластинок слоновой кости (рис. 4). Его наиболее существенным отличием от расписных эпистилиев Синая и Афона является большее число составных частей длинного фриза. Это легко объясняется узким форматом пластинок, что вынуждало мастера размещать каждую евангельскую сцену на двух пластинках. Костяные пластинки должны были быть врезаны в длинные деревянные доски. Мы разделили схему нашей реконструкции на три части не только из соображений удобства (полный разворот невозможно воспроизвести на странице данного издания), но и потому, что композиция распадалась на ряд отдельных пластинок. Наиболее короткие эпистилии состоят из трех досок, а более длинные, подобно ватопедскому и одному из синайских, — из пяти. Мы можем принять подобное деление и для нашего эпистилия, который, как было установлено выше, имеет приблизительно ту же длину, что и ватопедский. В таком случае средняя секция (средней она является и на реконструкции) будет равна 1,54 м или 0,98 м (если число пластинок ограничивалось семью, включая только двух апостолов). Мы предпочитаем разделить боковые секции на две части одинаковой длины, каждая из которых равна 0,84 м и включает

³⁷ C. R. Morey. Notes on East Christian Miniatures. — «Art Bulletin», XI, 1929, p. 53 sq.

³⁸ K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin, 1935, S. 59 f. und pl. LXVI—LXVII.

³⁹ E. Diez and O. Demus. Op. cit., fig. 93, 94.

⁴⁰ Ibid., pl. XII.

⁴¹ G. and M. Sotiriou. Op. cit., fig. 99, 125.

⁴² О других сценах этого опубликованного еще не полностью эпистилия см.: K. Weitzmann. Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai. — «Art Bulletin», XLV, 1963, p. 181 sq.; fig. 3; *idem*. Icon Painting in the Crusader Kingdom. — DOP, XX 1966, p. 62 sq., fig. 22—24.

⁴³ K. Weitzmann. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century Painting. — «Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1966». London, 1967, p. 217 sq.

по шесть пластинок. Все эти размеры весьма близки к размерам сохранившихся эпистилиев.

Деревянная основа в той части, которая выступала по краям пластинок слоновой кости, была, безусловно, раскрашена. Весьма резонно предположение, что эта декорировка исполнялась в той же манере, что и на деревянной основе пластинок из слоновой кости, служивших в качестве переносных икон. Такова, например, икона слоновой кости из коллекции Марке де Вассело в Париже ⁴⁴. Ее рамка украшена медальонами из чеканного серебра, обрамленными цветочным орнаментом. Этот орнамент стал господствующим в середине X столетия ⁴⁵. Мы можем допустить, что такой же орнамент, исполненный в той же технике, некогда обрамлял и пластинки из слоновой кости нашего эпистилия.

Так как обычно эпистилии были расписными, следует поставить вопрос о том, полностью ли справедливо наше предположение, что столь дорогой материал, как слоновая кость, использовался для указанных целей. Конечно, это было скорее исключением, но, вероятно, не единичным. Имеются две пластинки слоновой кости такой же формы, что и ленинградские и бамбергские, и даже несколько большего размера (29 см в высоту), одна в Готе, другая в Думбартон-Оксе в Вашингтоне, которые, по-видимому, также входили в состав эпистилия ⁴⁶.

Много было написано о темплоне константинопольской св. Софии, который, согласно свидетельству Павла Силенциария, был серебряным ⁴⁷; есть достаточные основания полагать, что этот темплон не был единственным, изготовленным из столь дорогого материала. Недавние находки, сделанные в Малой Азии близ Анталии, также определены как фрагменты ранневизантийского темплона. В. Н. Лазарев отметил использование цветной пасты в углубленных местах медальонов с поясными фигурами на мраморных архитравах ⁴⁸, что, по-видимому, было весьма обычным в Малой Азии. Другой такой архитрав с медальонами, выполненными в той же технике, был недавно обнаружен Н. Фиратли при раскопках в Севастии во Фригии ⁴⁹, который он предположительно, в соответствии с другими памятниками этого типа, датировал X в.

Наиболее важным, однако, явилось недавно приведенное Г. Ханлозером убедительное доказательство того, что верхняя часть Пала д'Оро в соборе св. Марка составлена из фрагментов двух различных эпистилиев. По мнению этого ученого, они находились раньше в храме Пантократора в Константинополе и были увезены в Венецию после взятия крестоносцами города в 1204 г. ⁵⁰ Эта верхняя часть Пала д'Оро состоит в основном из вмонтированных в арочки эмалей с изображением евангельских сцен, составляющих вторую половину цикла двенадцатых праздников: от Входа в Иерусалим до Успения. Эмаль с изображением Входа в Иерусалим по своим размерам несколько больше остальных пяти эмалей и отличается от них также по стилю; поэтому они не могли принадлежать к одному и тому же эпистилию. Теории Г. Ханлозера не противоречит и то, что оба эпистилия могут происходить из одного храма Пантократора.

⁴⁴ A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., Bd. II, S. 73, N 197, pl. LXV.

⁴⁵ K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei, S. 22 f.

⁴⁶ Основания для этого предположения будут изложены автором в подготовляемом им каталоге изделий из слоновой кости, хранящихся в собрании Думбартон-Окс.

⁴⁷ В. Н. Лазарев включил реконструкцию Ксидиса (The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia. — «Art Bulletin», XXIX, 1947, p. 2 sq.) в свою статью о развитии иконостаса.

⁴⁸ W. H. Buckler, W. M. Calder and W. K. C. Guthrie. Monumenta Asiae Minoris Antiqua, vol. IV. Manchester, 1933, p. 13, pl. 17.

⁴⁹ Сообщено в докладе, представленном на XIII Международном конгрессе византистов в Оксфорде в сентябре 1966 г.

⁵⁰ H. Hahnloser. Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro. Firenze, 1965, p. 94 sq., pl. LXIX-LXX.

поскольку в данном случае три существовавшие отдельно церкви были впоследствии объединены в единый архитектурный комплекс и каждая из них должна была иметь свой собственный иконостас. Очевидно, расписные эпистилии, подобные обнаруженным на Синае, брались за образец при изготовлении из наиболее драгоценного материала — перегородчатых эмалей — эпистилиев храма Пантократора. Примечательно, что именно этот материал использовался для украшения церкви, основанной императором, и мы можем поэтому предполагать, что и реконструированный нами эпистилий из пластинок слоновой кости украшал некогда императорскую часовню или церковь. Тот факт, что рассматриваемые здесь изделия из слоновой кости принадлежат к кругу императора Романа II, следовательно, изготовлены в мастерской, обслуживавшей императорский двор, существенно подкрепляет наше предположение.

Единственное отличие реконструированного нами эпистилия от других — большое число закругленных сверху пластинок с расчлененными на две части сценами, придающих вытянутой по фризу композиции учащенный ритм, в противоположность неторопливому ритму широких аркад других эпистилиев. Тем не менее предложенная нами реконструкция не остается без параллелей. Таков, например, деревянный эпистилий, сохранившийся на мраморном темплоне в маленькой церкви в Абруццах — Санта Мария ин Валле Поркланета (рис. 7)⁵¹; в центре этого темплона имеются три большие арки, где был, по всей вероятности, размещен Деисус, а с обеих сторон от них — по пятнадцати узких арочек, т. е. всего 33 арки. Это весьма сходно с реконструированным нами эпистилием с пластинками из слоновой кости, который, как мы полагаем, имел или 35, или 31 пластину — в зависимости от числа фигур апостолов, фланкировавших с обеих сторон Деисус. На итальянском эпистилии сохранились лишь слабые следы краски, в силу чего иконографическая программа его росписи не поддается уточнению, однако его общая планировка вполне сравнима с планировкой нашей реконструкции. Берто предположил, что этот темплон, не имеющий аналогий в Италии, был копией дорогого эпистилия в монастыре Монтекассино, выполненного по заказу аббата Дезидерия в Константинополе. Так как Санта Мария ин Валле Поркланета являлась церковью бенедиктинского монастыря, зависимость ее убранства от Монтекассино представляется в высокой степени правдоподобной.

VIII

Какова была судьба нашего эпистилия, состоявшего из пластинок слоновой кости? Если ленинградский диптих принадлежал к тому же ансамблю, что и два бамбергских диптиха, то он не только должен был находиться на латинском Западе в первой четверти XI столетия, но уже к тому времени должен был быть разобран, ибо бамбергские пластинки были использованы, как уже упоминалось, в качестве крышек переплетов двух тропарей, которые, по всей вероятности, были изготовлены для Генриха II (1002—1024) и его жены Кунигунды⁵². Возможно, они были даром этого императора его любимой ктиторе (т. е. кафедральному собору в Бамберге), для которой он не скупился на роскошные подарки. Мы можем поэтому высказать догадку, что пластинки из слоновой кости уже находились в императорской сокровищнице, когда Генрих приказал Сионскому монастырю написать тропари на пергаменных листах,

⁵¹ E. Bertaux. *L'art dans l'Italie Méridionale*. Paris, 1904, p. 554, fig. 251—252; V. Bindi. *Monumenti Storici ed Artistici degli Abruzzi*. Napoli, 1889, pl. 209; E. Steinhilber. *Die Sixtinische Kapelle*, Bd. I. München, 1901, S. 173, fig. 84. Ср. также: H. Hahnloser. *Op. cit.*, pl. LXX, внизу.

⁵² P. E. Schramm, *Fl. Mätherich*. *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*. München, 1962, S. 159, N 118, pl. 338—339.

подходивших по формату к пластинкам из слоновой кости.⁵³ Поскольку же, как отмечалось, эти изделия из слоновой кости были созданы в мастерской, которая обслуживала императорский двор, логичным казалось бы допущение, что они попали в собственность германского императора в качестве официального дара василевса и предназначались, вероятнее всего, для убранства дворцовой часовни.

Но для кого мог быть сделан эпистилий, украшенный пластинками из слоновой кости? Судя по их стилю, они не могли быть выполнены ранее второй половины X в. Следует напомнить, что в 972 г. германский император Оттон II женился на византийской принцессе Феофано, которая, согласно данным современной науки, была племянницей Иоанна Цимисхия⁵⁴. Весьма заманчива гипотеза, что эпистилий был изготовлен для Феофано около 972 г., когда она покинула Константинополь и, окруженная греческими придворными и мастерами, отправилась на Запад, чтобы сочетаться с германским императором. Для нее, и только для нее, был подходящим столь роскошный темплон из самого дорогого материала.

Мы можем допустить, что демонтаж этого эпистилия произошел вскоре после смерти Феофано в 991 г., когда, по-видимому, исчезли основания для сохранения при германском дворе греческого ритуала. Другими словами, разборка эпистилия не была результатом его порчи или разрушения. Такое расчленение целостных ансамблей изделий из слоновой кости нашло себе место и в отношении ряда византийских триптихов X столетия, которые попали на латинский Запад и были здесь разобраны примерно в то же время, что и наш эпистилий. Их створки были использованы в качестве крышек переплетов оттоновских рукописей по той простой причине, что их подлинное назначение служить иконами для индивидуальной молитвы было непонятно⁵⁵.

Если верен наш тезис, что интересующий нас эпистилий украшал императорскую часовню на латинском Западе, то естественно было бы задать вопрос, оставило ли произведение столь высокого искусства следы своего влияния на современное германское искусство. Я хотел бы здесь указать на золотой антепендиум, который Генрих II (тот же император, который владел, как мы уже отмечали, четырьмя бамбергскими пластинками из слоновой кости) заказал в 1019 г. для кафедрального собора в Базеле⁵⁶. На нем изображены под аркадой пять фигур в рост — композиционный прием, в корне отличный от того, который применен на почти одновременном золотом антепендиуме из кафедрального собора в Аахене, датируемом то временем Оттона III, то правлением Генриха II и изготовленным, возможно, в той же мастерской, что и базельский⁵⁷. Система декора аахенского антепендиума (серия сцен из жизни Христа в трех размещенных друг над другом регистрах), кажется, была более старой и более традиционной. Стоящие под арками фигуры, как они даны на базельском антепендиуме, изображены уже на золотом алтарном образе, пожертвованном Карлом Лысым монастырю Сен-Дени⁵⁸, но мерный ритм в размеще-

⁵³ P. E. Schramm, *Fl. Mutherich. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, S. 159, N 118, pl. 340.

⁵⁴ G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*. München, 1952, S. 237.

⁵⁵ A. Goldschmidt und K. Weitzmann. *Op. cit.*, Bd. II, pl. II, 1; VI, 22; VIII, 25; XXIII, 55—56; XXXV, 87; XXXVII, 94; XL, 105—106; XLVI, 124—126; XLVII, 129—130; XLVIII, 133; XLIX, 134; L, 138—139; LII, 148; LIII, 151; LVII, 166; LIX, 176; LXII, 189; LXVIII, 207.

⁵⁶ P. E. Schramm, *Fl. Mutherich. Op. cit.*, S. 166, N 138, pl. 359.

Локализация антепендиума спорна: называют Майнц, Рейхенау, Регенсбург и особенно часто Фульду; T. Buddensieg. *Die Basler Altartafel Heinrichs II.* — «Wallraf-Richartz Jahrbuch», XIX, 1957, S. 133 f.

⁵⁷ H. Schnitzler. *Fulda oder Reichenau.* — «Wallraf-Richartz Jahrbuch», XIX, 1957, S. 39 f.

⁵⁸ Известен по живописному воспроизведению XV в. P. E. Schramm, *Fl. Mutherich. Op. cit.*, pl. 255.

нии стоящих фигур святых здесь отсутствовал — он был прерван большой сидящей фигурой Христа в центре.

Кроме того, давно уже было замечено, что расстояния между арочками на базельском антепендиуме заполнены чисто византийским цветочным орнаментом. Мы уже упоминали ранее, что этот вид орнамента на чеканном позолоченном серебре использовался для рамок икон, и поэтому есть достаточно оснований предполагать, что наш эпистилий имел на своей деревянной основе подобный же орнамент. В композиционном отношении базельский антепендиум выглядит весьма схожим с центральной частью реконструированного нами эпистилия, да и в иконографии немало общего. Стоящий между двух архангелов Христос кажется навеянным Деисусом, и поскольку верно, что тип Христа базельского антепендиума является модификацией византийского, постольку и архангел Михаил со сферой и скипетром в руках вполне может быть сопоставлен с Гавриилом на пластинке слоновой кости из собрания Тайлера.

Итак, считая ленинградский диптих, четыре бамбергские пластинки и фрагмент из собрания Тайлера, мы объединили в ансамбль семь пластинок, которые следует рассматривать как фрагменты гораздо более обширного художественного комплекса. Их происхождение из императорской византийской мастерской, связь с германским императорским домом позволяло отвести им видное место среди произведений византийского искусства. И все-таки, повторим еще раз, рассмотренные нами пластинки из слоновой кости не отличаются как произведения искусства достаточно высоким качеством. Это объясняется, вероятнее всего, тем, что они были изготовлены не как объекты личного поклонения, на которые смотрят с близкого расстояния (как, например, тончайшие триптихи группы императора Романа), а как детали убранства эпистилия, где можно было довольствоваться более простой техникой.

RESUMÉ

The Hermitage possesses an ivory diptych (fig. 1), hitherto unpublished which, as many other ivories, was once in the Basilewsky collection. It represents in abbreviated form Christ's Presentation in the Temple, being confined to Simeon and the Virgin with Child. Iconographically and stylistically (cf. fig. 2) it belongs to the so-called Romanos group (Goldschmidt—Weitzmann. *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Bd. II, 1934, S. 14 ff., 33ff. und Taf. X—XXIX) and dates in the second half of the 10th century. Within this group the Leningrad plaques have an especially close relationship to four ivory plaques in the State Library in Bamberg (figs 3a—g) which in the early 11th century were used as book covers for prayer books of the German emperor Henry II and his wife Kunigunde. In addition the Leningrad plaques have precisely the same measurements and this seems to indicate that they were not only made in the same workshop but actually belong to the same set and once decorated the same object. This means that just like the Bamberg plaques those in Leningrad were not made for a diptych, but turned into one at a later time.

In a recent study (Festschrift für Usener. Marburg, 1967) the author has tried to demonstrate that the Bamberg plaques once decorated an epistyle of an iconostasis with the Deesis in the center (with a plaque of John the Baptist being lost), flanked by two archangels (one fragment of Gabriel being preserved in a collection in Paris) and by Peter and Paul (with perhaps some more apostles at either side). The Presentation in the Temple depicted in the Leningrad diptych is one of the twelve great feasts of the Orthodox Church and one can therefore assume that the epistyle contained at either side of the Great Deesis six feasts, each of which presumably occupied two ivory plaques (fig. 4). The narrow format of the ivory plaques must have been

a challenge to the carver, but that Byzantine artists were able to cope with such difficult formal problems may be seen in a miniature of the Codex Esphigmenu 14 (fig. 5).

Our justification for reconstructing a long beam with the Great Deesis plus the twelve feasts is based on an icon on Mount Sinai from the 11–12th centuries (fig. 6) which shows all the elements of such an iconostasis beam condensed into one panel and surely is derived from such a beam. Recently V. Lazarev and M. Chatzidakis (Δελτ. Χρυστ. 'Αρχ. 'Ετ. Per. IV, vol. IV, 1964–1965, 1966, p. 162 sq., 377sq.) have collected rich evidence for epistyles with painted panels of the Deesis and the dodecaortos, beginning with the 11th century. Our ivories would indicate that the introduction of the dodecaortos into the epistyle of the iconostasis had already started in the 10th century. Our ivories would not even be the earliest witness to this. There is on Sinai an icon with the Washing of the Feet (fig. 7) which surely cannot be later than the first half of the 10th century and which, as the horizontal warping proves, was cut from a beam. Though the Washing of the Feet does not belong to the conventional cycle of the 12 feasts, here is another iconostasis beam on Sinai which does add this scene to the dodecaortos.

The reconstruction with about 35 plaques may at first glance look unusual for an epistyle of an iconostasis. Yet that such beams did exist, is confirmed by an iconostasis of the church of S. Maria in Valle Porclaneta in South Italy which has about the same number of narrow plaques in a long row. Moreover it will be noticed that some of the painted panels from epistyles (Lazarev, pls 32–33; Chatzidakis, pls. 88–91) have approximately the same size and shape. Also the calculated length of the beam (between 4½ and 5 meters) would be in agreement with the beams from Sinai and the one in Vatopedi on Mount Athos.

Our epistyle with ivory plaques can have remained assembled for only a very short period of time, since the Bamberg plaques were already reused as bookcovers in the early 11th century as were so many of the Byzantine ivory triptychs which now decorate covers of Ottonian manuscripts. Since the whole group of ivories under consideration comes from a Constantinopolitan workshop which mainly worked for the imperial court and was, as the Bamberg plaques indicate, also in Germany in possession of the imperial family, it is tempting to speculate that the ivories may have decorated an imperial chapel built for Theophano, the Byzantine princess who was married to the emperor Otto II in 972. When Henry II, one time owner of these ivories, donated a golden altar frontal to the Cathedral of Basel, it is conceivable that its new form with standing frontal figures under arches in the manner of a Deesis, was inspired by our ivory epistyle.