

ACTES  
DU XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL  
D'ÉTUDES BYZANTINES

*ATHÈNES - Septembre 1976*

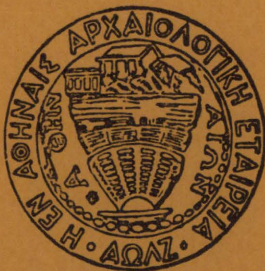
II

ART ET ARCHÉOLOGIE

\*

COMMUNICATIONS

B



ΑΘΗΝΑΙ 1981











ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΝΩΣΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΤΟΥ ΙΕ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

*ΑΘΗΝΑΙ - Σεπτέμβριος 1976*

II

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

\*

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

B

ΑΘΗΝΑΙ 1981



ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ÉTUDES BYZANTINES

ACTES  
DU XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL  
D'ÉTUDES BYZANTINES

*ATHÈNES - Septembre 1976*

II  
ART ET ARCHÉOLOGIE  
\*  
COMMUNICATIONS  
B

ATHÈNES 1981







## TABLE DES MATIÈRES

	<i>page</i>
Myrto MÉLADINI-GEORGOPOULOU, Le décor apsidal des églises byzantines de Kythéra (Cythères) (c. 1100 - 1275 a.C.) (Figs 1 - 12) .....	449
Myron MICHAÏLIDIS, Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Théologien à Véria (Figs 1 - 22) .....	469
Pavle MIJOVIĆ, <i>Coronna anni</i> dans les cycles ménologiques (Figs 1 - 4) .....	489
Petar MILJKOVIĆ-PEPEK, Les données sur la chronologie des fresques de Veljusa entre les ans 1085 et 1094 (Figs 1 - 11). ....	499
M. C. MUNDELL, The sixth century sculpture of the monastery of Deir Za 'Faran in Mesopotamia (Figs 1 - 10) .....	511
Paul M. MYLONAS, Research on Athos. Memorandum on works accomplished and projected .....	529
Paul M. MYLONAS, Two middle-byzantine churches on Athos (Figs 1 - 32) .....	545
Robert S. NELSON, Michael the monk and his Gospel Book (Fig. 1)	575
Georges NICOLACOPOULOS, Céramiques encastrées des anciennes églises de Grèce .....	583
Asher OVADIAH, A restored complex of 12th century in Jerusalem (Figs 1 - 12) .....	585
Μαρία ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Οί τοιχογραφίες της κρύπτης τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τῆς Βοιωτίας (Εἰκ. 1 - 18) .....	597
Aristide PASSADÉOS, Forme et relations des édifices patriarchaux au Sud de Sainte-Sophie (Figs 1 - 2) .....	623
Sreten PETKOVIĆ, The thirteenth century frescoes in Morača monastery. A reinterpretation (Figs 1 - 4) .....	631
О. И. ПОДОБЕДОВА, ПОВЕСТЬ "О ВЗЯТИИ ЦАРЬГРАДА ОТ КРЕСТОНОСЦЕВ" В 1204 ГОДУ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКОГО МИНИАТЮРИСТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI В. ....	639
О. С. ПОПОВА, ДРЕВНЕЙШИЕ РУССКИЕ МИНИАТЮРЫ .....	649

Zagorska RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA, L'iconostase du monastère de Karpino (Figs 1 - 11) .....	665
Jane Ayer SCOTT - Diana C. KAMILLI, Late byzantine glazed pottery from Sardis (Figs 1 - 7, Tables 1 - 4) .....	679
Karin Maria SKAWRAN, Stylistic cross currents in twelfth century painting in Greece (Figs 1- 20) .....	697
Peter SOUSTAL, Bompliana und das «Phidokastron». Zwei mittelalterliche Festungen in der Umgebung von Arta (Epirus) ...	715
Ioannis SPATHARAKIS, Portrait falsifications in byzantine illuminated manuscripts (Figs 1 - 10) .....	721
Rainer STICHEL, Zur Herkunft des griechischen Chludov-Psalters (Abb. 1 - 3) .....	733
Εὐστάθιος ΣΤΙΚΑΣ, Ὁ ναὸς τῆς Ἁγίας Σοφίας Μονεμβασίας ...	739
Dobrila STOJANOVIĆ, La terminologie des divers tissus utilisés au Moyen age en Serbie .....	743
Gojko SUBOTIĆ - Justinos SIMONOPETRITIS, L'iconostase et les fresques de la fin du XIVE siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Météores (Figs 1 - 4) .....	751
Mirjana TATIĆ-DJURIĆ, L'icône de Kyriotissa (Figs 1 - 33) .....	759
Nelli TCHANEVA-DÉTCHEVSKA, Particularités de la décoration architecturale des églises cruciformes à coupole du XIIe - XIVE s. en Bulgarie (Figs 1 - 7) .....	787
Maria S. THÉOCHARIS, Les icônes-portraits des Saints en Grèce aux Xe - Xle siècles (Figs 1 - 8) .....	795
Gordana CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ, Sur la chronologie des mosaïques de pavement du milieu du Ve s. jusqu'à la fin du VIe s. (Figs 1 - 13) .....	807
Svetlana TOMEKOVIĆ-REGGIANI, Portraits et structures sociales au XIIe siècle. Un aspect du problème: le portrait laïque (Figs 1 - 7) .....	823
J. TOURATSOGLU - P. PROTONOTARIOS, Les émissions de couronnement dans le monnayage byzantin du XIIIe s. ....	837
Δημήτρης Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ἐπισκοπὴ καὶ ἡ μονὴ Κοζίλης στὴν Ἡπειρο (Συναγωγὴ στοιχείων — Προβλήματα) (Εἰκ. 1 - 10) .....	839
Anna TSITOURIDOU, Les fresques du XIIIe siècle dans l'église de la Porta-Panaghia en Thessalie (Figs 1 - 9) .....	863
Saroko TSUJI, «Monochromie» en tant qu'un des procédés de la représentation du monde invisible dans l'art byzantin .....	879
Vassilios TZAFERIS, The wall mosaics in the church of the Nativity, Bethlehem (Figs 1 - 5) .....	891

Γεώργιος ΒΕΛΕΝΗΣ, Ἡ κεραμοπλαστική διακόσμηση σάν τοιχο- δομική λύση στὰ βυζαντινὰ κτίσματα (Εἰκ. 1 - 4) .....	901
Παναγιώτης Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Τὰ ἐπίτιτλα ἑνὸς τετραευαγγέ- λου τῆς «Ὁμάδος τῆς Νικαίας» .....	907
Christopher WALTER, The Christ child on the altar in byzantine apse decoration .....	909
Gladys DAVIDSON WEINBERG, The importance of Greece in by- zantine glass manufacture .....	915
David H. WRIGHT, A luxuriously decorated russian psalter on the twelfth century (Figs 1 - 23) .....	919
В. Н. ЗАЛЕССКАЯ, МЕЛЬКИТСКИЕ ПАМЯТНИКИ ВТОРОЙ ПО- ЛОВИНЫ XI ВЕКА (Илл. 1 - 2) .....	933
Elisabeth PILTZ, Monuments byzantins en Suède du XIIe siècle (Figs 1 - 8) .....	939
ВАСИЛИЙ ПУЦКО, КРЕСТОНОСЦЫ И ЗАПАДНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ РУСИ XII - НАЧАЛА XIV В. (РИС. 1 - 10) .....	953

*Le «tournant décisif» dans l'histoire de la musique byzantine  
1071 - 1261*

Σίμων ΚΑΡΑΣ, Ἰωάννης Μαῖστωρ ὁ Κουκουζέλης καὶ ἡ ἐποχὴ τοῦ	973
Clara LOMBARDI - GIORDANO, La melurgia bizantina nei canti popolari della Sicilia e della Calabria .....	985
Jorgen RAASTED, The interlinear variants in byzantine musical manuscripts (Examples) .....	999
Hélène MÉTRÉVÉLI, Les manuscrits liturgiques géorgiens des IXe - Xe siècles et leur importance pour l'étude de l'hymnographie byzantine .....	1005
Diane TOULIATOS-BANKER, The three types of the Amomos chant (Tables 1 - 6, Examples 1 - 5) .....	1011
LISTE DES COMMUNICATIONS dont le texte ne fut pas envoyé ni publié .....	1027
INDEX PAR MATIÈRE .....	1029





## LE DÉCOR APSIDAL DES ÉGLISES BYZANTINES DE KYTHÉRA (CYTHÈRES) (c. 1100 - 1275 a.C.)

Myrto MÉLADINI-GEORGOPOULOU (Grèce)

Les monuments byzantins de l'île de Kythéra, à part un bref rapport de G. Sotiriou sur certaines églises en 1925<sup>1</sup>, étaient inconnus quelques années auparavant. Dès 1965 le Service Archéologique a commencé à effectuer tous les ans un programme de restauration des édifices<sup>2</sup> et des peintures conservées<sup>3</sup>. Ainsi un grand nombre de monuments byzantins et post-byzantins a été connu et photographié, mais la plupart d'eux restent jusqu'à présent très peu étudiés<sup>4</sup>. De ce fait la bibliographie sur l'art de Kythéra est très pauvre<sup>5</sup>.

Après les travaux de restauration des dernières années on connaît une quinzaine de monuments conservant leur décor pictural, qui peuvent être datés à l'époque byzantine<sup>6</sup>.

L'architecture de ces monuments est très simple, sans tendances décoratives de l'édifice. Seulement deux églises sont d'un plan plus spacieux, en croix inscrite avec coupole: St-André à Livadi et St-Pierre à Aréi. Les autres églises sont à nef unique voûtée, certaines à deux absides<sup>7</sup>, ou bien d'un plan carré avec coupole aux pendentifs très bas, naissants des quatre coins de l'édifice<sup>8</sup>.

Les fresques décorant ces églises, souvent à plusieurs couches super-

1. G. Sotiriou, «Μεσαιωνικά μνημεία Κυθήρων», *Κυθηραϊκή 'Επιθεώρησις* 1923.

2. P. Lazaridis, *ΑΔ* 20 (1965), Χρονικά p. 510.

3. M. Chatzidakis, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά p. 187.

4. A. Xyngopoulos, «Fresques de style monastique en Grèce», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών*, Athènes, 1955, vol. A, p. 510.

5. P. Vocotopoulos, «'Η Τέχνη στὰ Ἑπτάνησα», *Κερκυραϊκά Χρονικά*, ΙΕ (1970), p. 17-22.

6. *ΑΔ* 1974, Χρονικά, 1975 et suiv.

7. P. Vocotopoulos, «Συμβολή εἰς τὴν μελέτην τῶν μονοχωρῶν μετὰ δύο κογχῶν ἱεροῦ ναῶν», *Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδων*, IV, Athènes, 1967 - 68. V. aussi G. Dimitrocallis, *Οἱ δῆκοχοι χριστιανικοὶ ναοί*, Athènes, 1976, p. 189 et suiv.

8. J. Herrin, «Byzantine Kythera» dans J.N. Goldstream - G.L. Huxley, *Kythera, Excavations and Studies*, Londres, 1976, 189. V. aussi P. Vocotopoulos, «'Η Τέχνη...», *op. cit.*

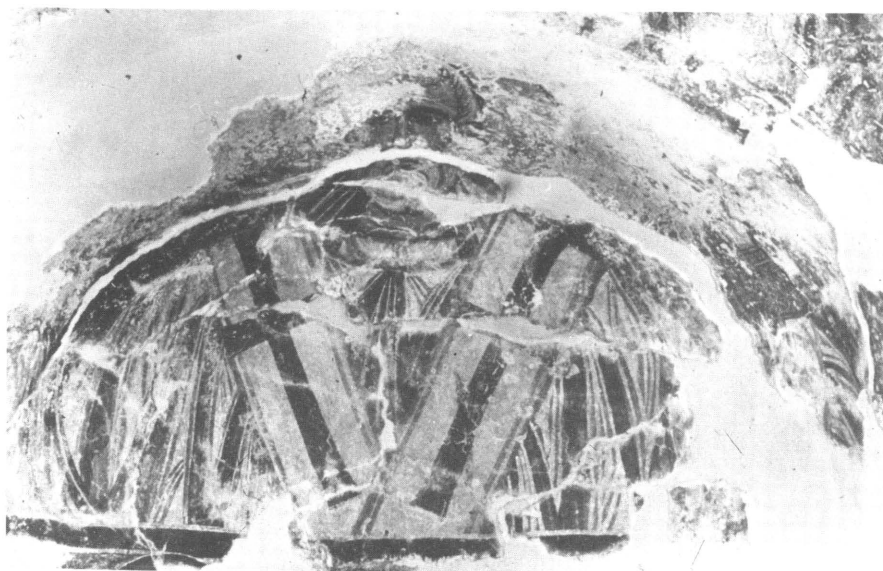


Fig. 1. Kythéra. St Démètre à Pourco. St Nicolas orant dans l'apside de sa chapelle.

posées, datant de la fin du 11ème siècle à la fin du 13ème siècle sont plus ou moins du style qu'on appelle invariablement monastique, oriental, expressif ou linéaire; mais on trouve en les examinant des éléments dûs aux différentes tendances. Il paraît que pendant l'époque byzantine des courants d'art d'origines différentes se rencontrent à Kythéra<sup>10</sup>, fait naturel si l'on considère l'emplacement géographique de l'île, située entre deux mondes, l'Orient et l'Occident. Les échanges continus entre l'art occidental, byzantin ou oriental influencent les artistes de la région, qui – sans perdre leur conservatisme provincial – arrivent à une composition originale des éléments dûs aux différentes traditions, en les adaptant selon les conditions sociales et économiques de leur époque.

Ainsi dans l'iconographie apsidale traitée ici, se distinguent certaines particularités des représentations qui ne sont pas conformes au programme

9. «Style monastique», A. Xyngopoulos, *op.cit.* et aussi «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀσκηταρίου παρὰ τὸ χωρίον Βούρβουρα», *Πελοποννησιακά* 3 (1959), p. 87. Oriental selon M. Chatzidakis, «La peinture de la Macédoine et de la Crète», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνoῦς Συνεδρίου Βυζ. Σπουδῶν*, A, p. 137. P. Vocotopoulos dans «Fresques du XIe siècle à Corfou», *CA* 12 (1972), p. 178 appelle ce style expressif et le considère comme «une Koiné adoptée par des artistes de niveaux très différents...». N. Thierry préfère le terme linéaire pour l'art de ce style en Asie Mineure, *DOP* 29, p. 94.

10. M. Chatzidakis, *AA*, *op. cit.*



Fig. 2. *St Démètre à Pourco. Le saint-patron orant dans l'apside de sa chapelle.*

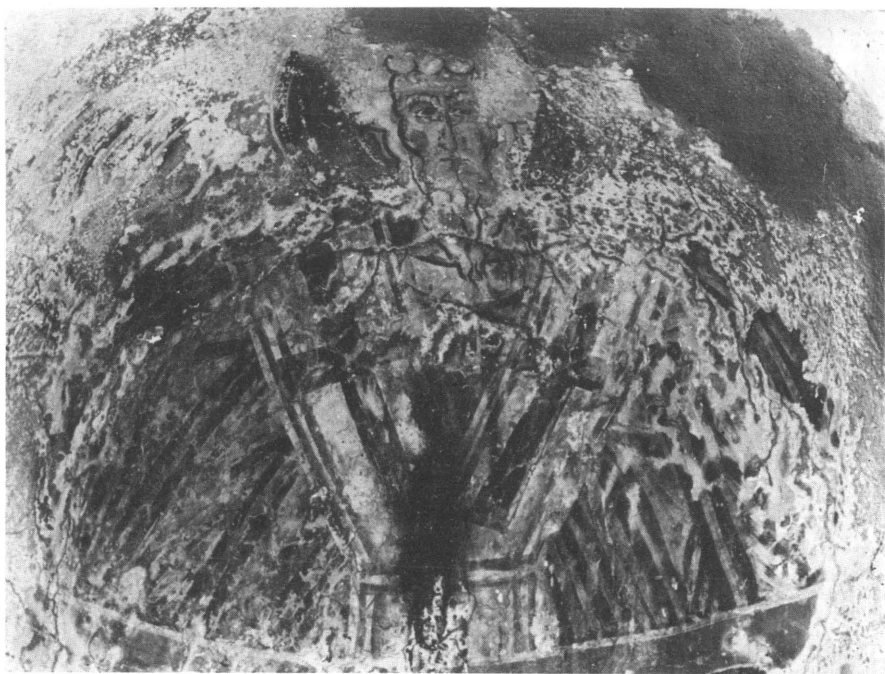
iconographique déjà établi dans les centres de Byzance<sup>11</sup>. Nous allons examiner d'abord le décor de huit églises conservant leur iconographie apsidale, datant de l'époque byzantine.

*St-Démètre de Pourco.* Deux des quatre chapelles formant un complexe architectural connu sous ce nom, ont conservé leur décor apsidal. Dans l'apside de la chapelle de St-Nicolas figure le saint Évêque en buste avec les bras ouverts levés en orant (Fig. 1). Au dessus quatre Pères de l'Église représentés de face, tenant de la main droite l'Évangile font de la main gauche le signe de la bénédiction. Au dessus, sur le mur oriental de l'apside figure une Déisis. Sur le mur latéral de la chapelle est conservée l'inscription votive. D'après celle-ci le peintre est venu de Monemvasie et a peint la chapelle en 1095 ou 1100 (ϢΧΓ ou ϢΧΗ)<sup>12</sup>. Sous ces fresques existe une couche de peinture antérieure, dont certaines traces peuvent être distinguées derrière les saints Évêques. Il s'agit d'une représentation qui suit exactement le même schéma de la seconde couche; les deux fresques semblent n'avoir qu'une cinquantaine d'années de décalage.

La chapelle de St-Démètre suit la même disposition à la décoration de

11. Chr. Ihm, *Die Programme des christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrh. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 113-120. V. aussi S. der Nersessian, «Le décor des églises du IXe siècle», *Actes du VIe Cong. Intern. des études byzantines*, Paris, 1951, II, p. 315-320.

12. V. P. Lazaridis et M. Chatzidakis, *op. cit.*



*Kythéra, St-Blaise à Friligianika, Fig. 3. Le saint-patron orant. Fig. 4. Les saints Evêques dans l'apside.*



l'apside. Dans la conque le saint patron orant (Fig. 2), au dessus les saints Évêques en position frontale, au tympanon la Déisis. Ces fresques ont un caractère naïf, le dessin étant maladroit. Pourtant ils ne semblent être que peu postérieures à 1100. Ici aussi existe une couche de peinture antérieure, sur laquelle on voit le portrait d'un Évêque. Cette peinture paraît contemporaine à la première couche de la chapelle de St-Nicolas, provisoirement datée vers le milieu du 11<sup>ème</sup> siècle.

*L'église de St-Blaise près de Frilighianika* est à nef voûtée à deux absides. Dans l'apside droite figure le portrait du saint patron orant (Fig. 3), dans l'apside gauche un autre saint dans la même position, jeune imberbe, vêtu de costume militaire, probablement saint Démètre. Ces deux portraits peuvent être situés vers 1100, puisque leur style, le linéarisme un peu plus accentué, ressemble beaucoup à celui de la chapelle datée de Pourco. La façon de représenter les bras levés on orant des saints, leurs vêtements, l'homophorion croisé au milieu de la poitrine<sup>13</sup> avec des grandes croix noirs (Fig. 4) et surtout la façon de modeler les visages et la chevelure avec des contours noirs et les détails dessinés par des fines lignes blanches, prouvent une étroite affinité entre les deux peintures.

Au Sud de cette chapelle fût ajoutée une seconde, à nef voûtée à deux absides, consacrée à la Vierge. Seulement la conque du nord a conservé son décor, la Vierge Vlacheritissa assise au trône (Fig. 5). Au tambour est représenté le Christ «Ἀντιφωνητής». Le modelé des visages sévères, l'élégance des vêtements et les motifs qui les décorent, ainsi que la forme du trône, éloignent ces fresques du style simplifié et linéaire de la chapelle de St-Blaise et nous emmènent à une datation dans le 13<sup>ème</sup> siècle<sup>14</sup>.

*St-Pierre à Aréi* est une grande église, en croix inscrite avec coupole. Dans l'apside centrale figure saint-Pierre en buste (Fig. 6), tenant de la main gauche un rouleau fermé. La main droite est levée comme en geste d'oraison mais ses doigts forment le signe de bénédiction. Dans l'apside de diaconicon un saint, probablement saint Paul, tient d'une main l'Évangile tandis que l'autre est levée en prière. La même position a le saint inidentifiable (saint Nicolas?) (Fig. 7) de l'apside de la Prothèse. Les saints Pères de l'Église, au dessus de ces portraits, sont représentés toujours de face. Le caractère linéaire ne manque pas à ces peintures, pourtant la recherche de l'élégance et de la

13. N. Thierry, «Le costume épiscopal byzantin du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle d'après les peintures datées», *REB* 24 (1966), p. 310 (= *Mélanges Grumel*).

14. M. Chatzidakis, *op. cit.* Le trône est décoré de motifs coufiques tels qu'on trouve dans l'église des 40 Martyrs de Sövis en Cappadoce, datée de 1216 - 17, M. Restle, *Byzantine Wallpaintings in Asia Minor*, 1957, III, pl. 428.



Fig. 5. Kythéra. St-Blaise à Friligianika. La Vierge dans l' apside de la chapelle sud.

plasticité est évidente. Ces fresques prouvent un esprit d'art plus noble, loin du conservatisme du style expressif et peuvent être situés vers le milieu du 12ème siècle.

L'église de *St-Polycarpus* est d'un plan carré avec coupole. L'unique et vaste apside est décorée par le portrait du saint patron orant. Au dessus une inscription votive mentionne la consécration de l'église à St-Polycarpus, mais étant trop abîmée, malheureusement, elle ne conserve pas la date de sa décoration. On peut tout de même lier facilement le style de ces fresques à la peinture de Pourco et celle de la chapelle de St-Blaise.

*St-Démètre à Kambianika* a le même plan que l'église précédente. L'apside est décorée par le portrait du saint patron orant (Fig. 8). À droite et à gauche sont représentées deux petites figures, les deux donateurs agenouillés, un homme (Fig. 9) et une femme (Fig. 10) en tenue des nobles de la société byzantine<sup>15</sup>. Dans le grand hémicycle de l'apside figurent six Pères de

15. Le bonnet porté par le donateur est semblable à celui de la reine Thamar (1184) dans l'église de Kirk Dam Altı Kilisse, v. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. 206, fig. 49. Ce type de bonnet est porté d'habitude par des hommes, v. A. Grabar, «Une couronne du XIIIe siècle et les coiffures d'apparat féminin», *CA VIII*, p. 269. Le manteau porté par la donatrice et ces broderies ressemblent à celui de Georges de Antiochie, donateur représenté dans la Martorana de Palermo, datée de 1146 - 1151, v. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 357.



Fig. 6. Kythéra. St-Pierre à Aréi. Le saint-patron dans l'apside centrale.

L'Église. En position frontale ils portent l'Évangile fermé et bénissent. Les contours très accentués, les draperies étant d'un dessin sec, l'austérité des visages, prouvent un linéarisme voulu, qui éloigne ces peintures de l'air expressif qu'ont les peintures de Pourco. L'état de conservation de ces fresques et le fait qu'ils ne sont pas encore restaurés rend leur datation précise difficile.

*L'église de St-André à Livadi* présente plusieurs problèmes compliqués<sup>16</sup>. Sur l'édifice d'aujourd'hui de plan à croix inscrite avec coupole on peut distinguer au moins trois périodes. De la première est conservée seulement la partie orientale de l'église avec les fresques qu'on a découvertes en détachant les couches superposées<sup>17</sup>. Ces fresques qu'on a situés à la seconde moitié du 9ème siècle, présentent dans l'apside une Déisis (Fig. 11). La figure du Christ au trône et de la Vierge à son côté sont conservés en mauvais état. Le mur au dessus a une décoration à médaillons. Celui du milieu présente une croix

16. M. Georgopoulou-Meladini, «'Ο ναός Ἀγ. Ἀνδρέου Κυθήρων», AAA VIII, 2 (1976), p. 178.

17. Je dois remercier encore une fois l'équipe de restauration sous la direction de A. Margaritof pour l'accomplissement avec succès d'un travail fort difficile de détachements successifs des couches de peinture superposées, et spécialement les responsables restaurateurs D. Spathoulas, S. Papageorgiou et E. Michalarias.



Fig. 7. Kythéra. St-Pierre à Aréi. Le saint orant de l'apside de la prothèse.

portant les initials A et Π<sup>18</sup>. A droite figure le Prophète Moïse tenant la table des lois et ensuite une inscription ZAXA indique que le portrait du prophète continuait la composition vers la droite. A gauche de la croix figure le buste du prophète David en tenue royale. Dans la conque de la Prothèse, de la première couche est conservée une partie de la figure d'un saint évêque orant. Il porte l'homophorion avec des croix d'élice<sup>19</sup> et sa chasuble est brodée de pierres précieuses. Sur la seconde couche de peintures figure le même sujet (Fig. 12) et peut être daté vers la fin du 11ème siècle. L'apside centrale n'a pas conservé cette couche, mais sur la Déisis existait une couche postérieure. Celle-ci présente un grand buste de saint André, patron de l'église, orant, qui peut être daté, d'après son style, au milieu du 13ème siècle. Dans l'apside du diaconicon rien n'a été conservé.

*L'église des Sts-Côme et Damien à Frilingianika* est une petite église à nef voûtée. Dans l'apside est conservée une Déisis (Fig. 13). Au dessus on voit des médaillons portant des portraits de saints en mauvais état de conservation. Ces fresques peuvent être datés vers la fin du 12ème ou le début du 13e s.

*St-Georges près de Dourianika* est une petite église à nef unique voûtée.

18. Α.Π. (Μ.Σ) probablement la vrachygraphie de Α(ΔΑΜ) Π(ΕΠΤΩΚΩΣ) Μ(ΕΤΕΣ-ΤΗ) ΣΤ(ΑΥΡΟΝ).

19. P. Vocotopoulos, «Fresques...», *op. cit.* p. 159, note 34.



L'inscription votive dans l'apside indique que la décoration fut exécutée en 1275. Dans l'apside figure la Vierge Vlachernitissa, au dessus le Mélismos, avec les deux anges tenant les ripidia de part et d'autre de l'enfant Jésus, ainsi que les quatre Pères de l'Église officiants, tenants des rouleaux déployés et habillés de phélonia ornés de croix.

Par cette brève description du décor apsidal de ces huit églises byzantines de Kythéra résulte que le sujet préféré, tant dans l'apside centrale que dans les absides de chevet, est le portrait du saint patron ou d'un autre saint orant. Ainsi parmi les quatorze fresques absidales on trouve neuf avec la représentation du saint patron de l'édifice en position d'oraison et trois avec le portrait d'un saint bénissant. La représentation de la Déisis figure deux fois dans l'apside, tandis que sa place habituelle dans les autres monuments examinés se trouve au dessus de l'apside, sur le mur oriental du sanctuaire. La Vierge paraît dans l'apside dans le 13<sup>ème</sup> siècle — à la chapelle sud de St-Blaise — mais comme cette représentation est la seule conservée du décor du sanctuaire, nous ne connaissons pas son contexte iconographique. C'est à Dourianika en 1275 qu'on trouve pour la première fois dans l'apside le programme complet, qui évoque le Dogme de l'Incarnation et du Sacrifice Eucharistique, schéma iconographique établi déjà à la fin du 12<sup>ème</sup> siècle<sup>20</sup>.

La représentation du saint patron de l'église orant dans l'apside centrale ou bien dans les absides de chevets, si les saints honorés dans l'édifice sont plusieurs, se rencontre également dans la région voisine de Magne: St-Pantéléimon à Boularii daté de 991-221, Ai-Stratigos du même village<sup>22</sup>, St-Pierre de Gardenitsa, Épiscopi<sup>23</sup>, Sts-Théodores de Trypi du 13<sup>ème</sup> siècle<sup>24</sup>, présentent tous ce même sujet, ainsi que St-Nicolas à Platsa et Sts-Théodores de Kaphiona<sup>25</sup>. Le Professeur Drandakis en étudiant ce décor apsidal à Magne, a supposé que cela prouve la survivance de l'iconographie des martyria et par conséquent la prédominance du Christianisme déjà à l'époque paléochrétienne, tandis que les sources historiques réfèrent du convertissement au christianisme de Magne le 9<sup>ème</sup> siècle<sup>26</sup>.

20. G. Babić, «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines du XII<sup>e</sup> siècle», *Frühmittelater. Studien*, 2. Aussi M. Chatzidakis «Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό», *ΔΧΑΕ* pér. Δ, 4 (1959), p. 87. L. Hadermann-Misguish, «Fresques de Chypre et de la Macédoine dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> s.», *Πρακτικά Α' Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, Nicosia, 1969, p. 45.

21. N. Drandakis, «Ἅγιος Παντελεήμων Μπουλαριῶν», *ΕΕΒΣ* 37 (1970).

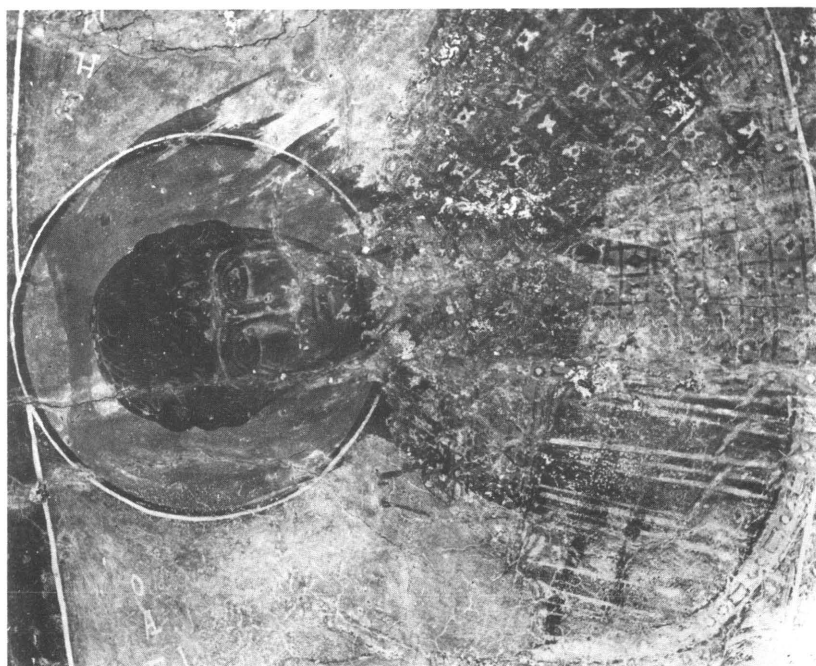
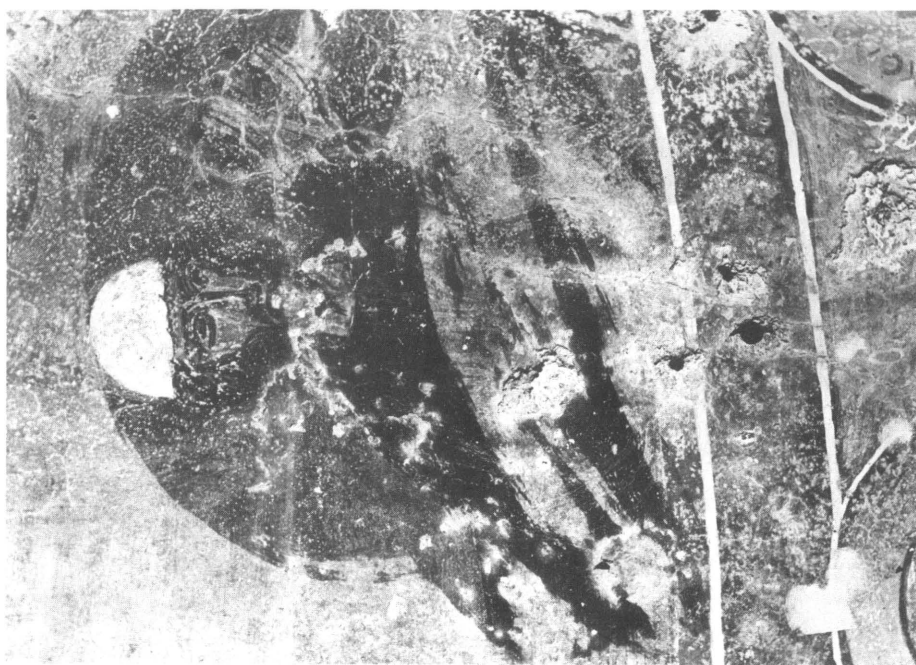
22. N. Drandakis, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, Athènes, 1964, p. 24, 71, 186.

23. *Ibid.* p. 80, pl. 62, b, 63 a.

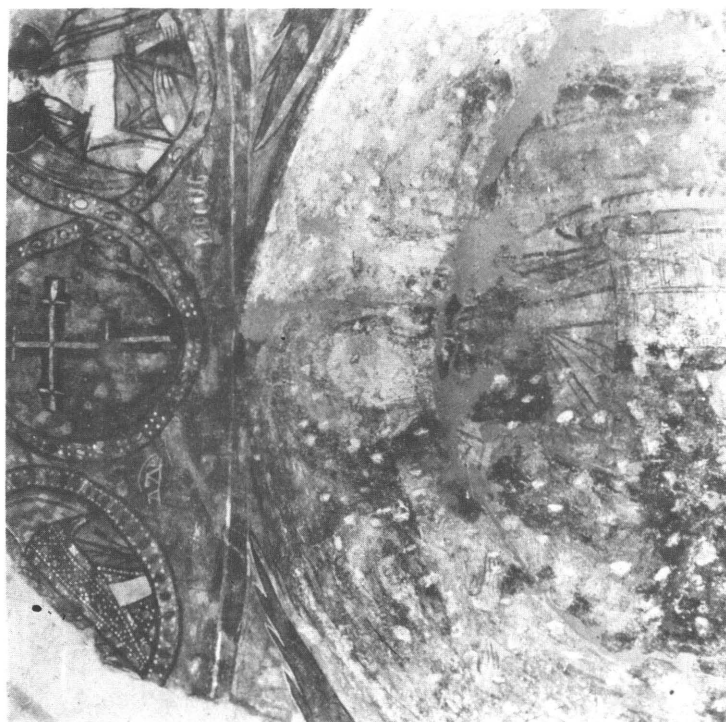
24. N. Drandakis, «Ἅγιος Θεόδωρος Λακωνικῆς Τρύπης», *ΕΕΒΣ* 25 (1955), p. 5.

25. N. Drandakis, «Δερόμενοι ἅγιοι ἐπὶ τοῦ τεταρτοσφαιρίου ἀγῖδος εἰς ἐκκλησίας τῆς Μάνης», *ΑΑΑ* VI, 2 (1971), fig. 3.

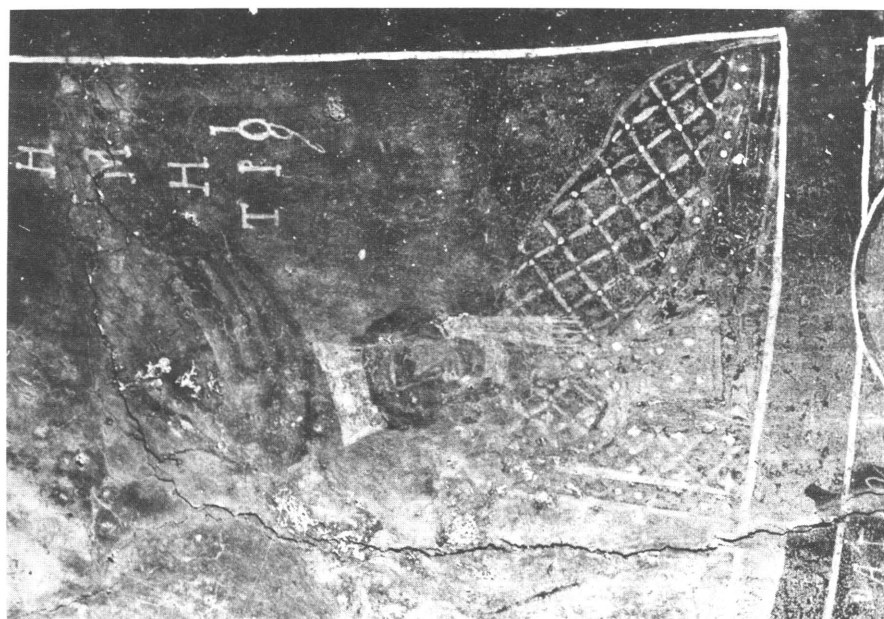
26. *Ibid.* p. 232.



*Kythéra, St-Démètre à Kambianika, Fig. 8. Le saint-patron orant. Fig. 9. Le donateur représenté dans l'apside.*



Kythéra. Fig. 10. St-Démètre à Kambianika. La donatrice.  
ce. Fig. 11. St-André à Livadi. Vue de l'apside.



Le Professeur Vocotopoulos dans son étude de St-Mercure à Corfou daté du 11<sup>ème</sup> siècle<sup>27</sup>, où l'on voit dans chacune de ses deux absides deux saints debout, orant, indique deux autres exemples de cette iconographie absidale en Crète, l'église de St-Nicolas à Anydri<sup>28</sup> et Michail Archangelos à Sarakina<sup>29</sup>. Il présume donc qu'il s'agit d'un phénomène local limité au Péloponnèse méridionale, en Crète et aux îles Ioniennes.

En Cappadoce le portrait du saint auquel le sanctuaire est consacré, se trouve souvent dans l'apside du choeur, comme par exemple à Toqualé<sup>30</sup> à l'église de Sainte-Nicandre et à Soghanlé<sup>31</sup>.

Il a déjà été remarqué que cette iconographie est une survivance du programme iconographique des martyria. Le saint martyr qui figure orant dans l'apside de son martyrium est représenté au moment de son martyr sur terre ou au moment de sa mort au paradis<sup>32</sup>. La figure avec les deux bras levés symétriquement, telle qu'on la voit dans les absides de Kythéra, est commune dans l'art paléochrétien<sup>33</sup>. Ce type est étroitement lié à l'art sépulcral et les portraits des défunts, présentés au dessus des arcs<sup>34</sup>. Les saints orants sont presque toujours représentés dans les églises de Cappadoce au dessus des arcs peints ou bien dans des niches arquées, par exemple à Sûmbûlû et Yılanli Kilisse<sup>35</sup>. Dans le Ménologe de Basile II plusieurs saints sont représentés ainsi, ce qui est interprété comme une réminiscence de la décoration des absides des martyria<sup>36</sup>.

En orant les saints jouent le rôle intercesseur des hommes auprès de Dieu, rôle discuté déjà par Constantin V. Aussi Grégoire Nazianzinos dans le sermon de St. Théodore parle du rôle des saints comme intercesseurs<sup>37</sup>.

27. P. Vocotopoulos, *op. cit.* p. 160-161, note 43 et note 102.

28. G. Gerola - K. Lassithiotakis, *Τοπογραφικός κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*, Héraklion, 1961, p. 35, No. 124, p. 121.

29. *Ibid.* p. 30, No. 81, p. 121.

30. G. de Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, I, 1925, pl. 59. 1, p. 310.

31. *Ibid.* 2, 1928, pl. 85. 1, p. 321.

32. A. Grabar, *Martyrium*, Paris, 1946, II, p. 292.

33. On trouve de nombreux exemples à Bawit, Saqqara, à San Apollinare in Classe de Ravenne, St-Démètre et St-Georges (Rotonda) de Salonique etc. v. V. Lazarev, *Storia...*, *op. cit.* fig. 3, 4, 42.

34. A. Grabar, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Haut Moyen Age*, Paris, 1968, I. «Le portrait paléochrétien», p. 596.

35. A Yılanli Kilisse, Göreme, Kiliklar Kusluk, M. Restle, *op. cit.* vol. II, pl. 294 - 9; vol. III, pl. 498. N. et M. Thierry, *op. cit.* pl. 79. G. de Jerphanion, *op. cit.* vol. I, 1925, pl. 39, 59. 1; vol. 2, 1928, pl. 85.

36. *Il Menologio di Basilio II*, Codices e Vaticanis Selecti, vol. VIII, Torino 1907 et A. Grabar, *Martyrium*, *op. cit.*

37. Dans les «Actes du Concil de Nicée», P.G. 46, 745. Voir aussi E. J. Martin, *A history of the iconoclastic controversy*, Londres, 1930, p. 49-80 et Mansi. 13. 132 C.

La représentation donc de l'orant a un caractère votif, fort évident dans les églises byzantines de Rome. À S. Agnese-fuori-le-Mura l'apside est décorée d'une mosaïque de la sainte orante entre deux Papes<sup>38</sup>. À Santa Maria in Pallaria et dans l'Oratoire de la Basilique Vaticane la Vierge orante, patronne de l'église, reçoit et transmet au ciel les prières du Pape<sup>39</sup>. À Santa Maria Antiqua dans la chapelle nord, martyrium de Cyricus et de Julitte, les donateurs s'adressent aux saints martyrs, qui en orant transmettent leurs prières à la Vierge et au Christ, représentés au centre de la même composition<sup>40</sup>.

Les saints orants ainsi sont très rarement représentés dans les églises après l'an 1000. Quelques exceptions: Hosios Loucas dans une lunette de la chapelle nord-ouest de la crypte du catholicon de Phocide<sup>41</sup>, saint Ménas dans l'église de Sts-Anargyres à Kastoria du 11<sup>ème</sup> siècle<sup>42</sup>, deux saints aux lunettes du mur ouest de Ai-Stratigos Boularion du 12<sup>ème</sup><sup>43</sup>. Ainsi se présente saint Démètre sur le couvercle d'un coffre de Vatopédi — représentation interprétée comme copie du sarcophage du saint<sup>44</sup> — daté au 12<sup>ème</sup> siècle, saint David sur un relief à Salonique<sup>45</sup> et saint Agathonikos sur un relief de la cathédrale de Kaorle<sup>46</sup>, tous de la même époque.

Ce type d'orant avec les deux bras levés symétriquement de part et d'autre du corps, est une position qui semble avoir le sens prononcé de l'intercession et de supplication. Geste avec une certaine ampleur de mouvement et élégance, qui convient pour la décoration d'un quart de sphère apsidal et survit aussi bien en Géorgie. C'est le cas de la reine Nina, devenue Sainte Ninô, qui en tant que patronne de l'église est représentée souvent dans l'apside jusqu'au 16<sup>ème</sup> siècle<sup>47</sup>.

La représentation des saints orants à la manière ancienne orientale avec les deux bras pliés devant la poitrine, geste plutôt de piété, devient aussi rare<sup>48</sup>

38. G. Matthiae, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, Rome, 1962, fig. 111.

39. *Ibid.* fig. 112 - 114 et É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Rome, 1968, fig. 77.

40. P. Romanelli, *Santa Maria Antiqua*, Rome, 1964, pl. 37, 46 b.

41. T. Chatzidakis, «Le décor peint des chapelles de St-Luc en Phocide», *CA* 22 (1972), fig. 17.

42. S. Pélékanidis, *Καστοριά, I. Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι*, Πίνακες, Thessalonique, 1953, pl. 54.

43. N. Drandakis, *op. cit.* p. 27, pl. 18 b.

44. A. Xyngopoulos, «Βυζαντινὸ κιβωτίδιο μετὰ παραστάσεως ἐκ τοῦ βίου Ἀγίου Δημητρίου», *AE* 1936, p. 130.

45. Le relief de Osios David trouvé à Salonique est daté par son éditeur au 10<sup>e</sup> s., A. Xyngopoulos, «Ἀνάγλυφον Ὁσίου Δαυὶδ ἐν Θεσσαλονίκῃ», *Μακεδονικά* 2 (1941-52), p. 52, pl. A.

46. R. Lange, *Die byzantinische Relieffikonen*, Recklinghausen, 1964, fig. 30.

47. Ch. Amiranashvili, *Mélanges Uspenskij*, 1, 1932, p. 113. M. F. Brosset, *Voyage archéologique*, p. 89-132. Ch. Amiranashvili, *Histoire de la peinture en Géorgie*, Moscou, 1937.

48. P. Vocotopoulos, *op. cit.* p. 160.





après le 11<sup>ème</sup> siècle, sauf en Italie méridionale et en Sicile<sup>49</sup>. Ce geste survit dans la position des saints martyrs, par exemple dans une série d'icônes de Sina de l'époque des Croisés<sup>5</sup>, ou bien quand ils sont représentés sur la zone inférieure des parois latérales des églises byzantines<sup>51</sup>.

La présence du saint patron de l'église dans l'apside, telle qu'on la rencontre en Kythéra et Magne jusqu'à la fin du 13<sup>ème</sup> siècle<sup>52</sup> est rare dans les autres régions de la Grèce<sup>53</sup>, et fait penser au programme iconographique des chapelles destinées à la célébration des offices commémoratifs. Aux

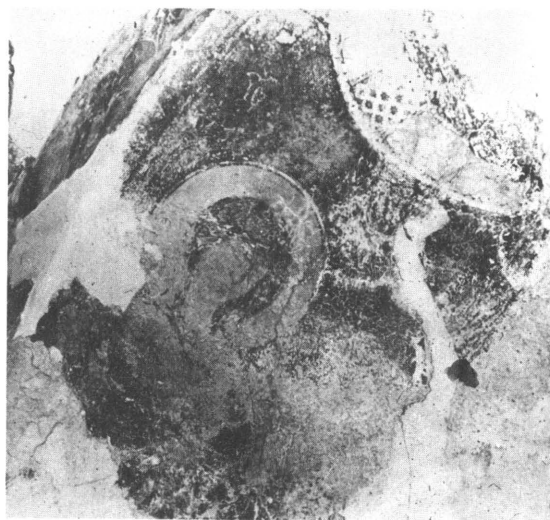
49. Alba Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma, 1939, passim. A San Biaggio di Castellamare et dans la grotta di Calvi, un grand nombre de saints sont représentés orants (Xe-XI<sup>e</sup> siècle). A Sant'Angello in Formis et dans la Cathédrale de Ausonie (fin du XI<sup>e</sup> siècle) la Vierge figure orante dans le tambour de la conque au dessus de la porte d'entrée, É. Bertaux, *op. cit.* I, p. 246, fig. 97. Pour la Sicile v. M. G. Agnello, «Gli affreschi bizantini dei santuarietti rupestri in Sicilia», *Atti del VIII Congr. Intern. di Studi Bizantini e Neoellenici*, Rome, 1953, fig. 4 et suiv.

50. K. Weitzmann, «Icon painting in the Crusader Kingdom», *DOP* 20 (1966), fig. 46, 48, 50.

51. A Kythéra on trouve deux exemples: dans l'église de St-Blaise deux saints sont représentés ainsi. Telle est l'attitude qu'ont toutes les saintes dans la cave de Sainte-Sophie, v. A. Xyngopoulos, *Fresques de style...*, *op. cit.*

52. En Péloponnèse dans les églises: St-Pierre de Gardenitsa, St-Pantéléimon de Kotrafi (N. Drandakis, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱερarchῶν*, Ioannina, 1969), St-Nicolas de Klénia Corinthe, Ai-Giannakis de Mystra (S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mystra*, Paris, 1970, fig. 78).

53. En Eubée dans l'église de St-Nicolas à Pyrgos (I. Liapis, *Μεσαιωνικά μνημεῖα Εὐβοίας*, Athènes, 1971, pl. 82. a). En Attique, à la chapelle de St-Nicolas dans la Cave de Pendéli (D. Mouriki, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς Πεντέλης*», *ΑΧΑΕ*, 7 (1973), p. 79).



*Kythéra. Fig. 12. St-André à Livadi. Saint orant de l'apside de la prothèse. Fig. 13. Sts-Côme et Damien. La Vierge de la Déisis.*

grands centres de Byzance au Moyen Âge les chapelles indépendantes sont remplacées par des chapelles annexées à l'entrée de l'église principale ou bien groupées autour du chevet<sup>54</sup>. Celles-ci dédiées à un saint, suivent un programme iconographique constitué, pour la plus grande partie, du cycle de la vie du saint patron, qui souvent figure en buste dans l'apside. La fonction de ces chapelles n'est pas différente de celle des martyria. C'est un lieu de commémoration du saint, lieu qui souvent contient le tombeau du fondateur ou des moines, s'il s'agit d'un monastère. Ces chapelles ne jouent aucun rôle dans la célébration de la messe régulière, ainsi leur iconographie constituée de cycles hagiographiques et des images de caractère votif, reste indépendante. À la fin du 13<sup>ème</sup> siècle la distinction entre le programme iconographique d'une chapelle et celui d'une église n'existe plus. Les chapelles reçoivent des peintures des cycles évangéliques et inversement on voit des cycles hagiographiques prendre place dans le naos de l'église<sup>55</sup>.

Tous les édifices de Kythéra que nous avons examinés ont de petites dimensions, on aurait plutôt dit qu'il s'agit des chapelles. Deux inscriptions dédicatoires déjà mentionnées, trois autres mal conservées et la représentation des donateurs eux-mêmes dans l'apside de Kambianika, prouvent que ces églises étaient fondées par des particuliers. On pourrait donc supposer que ce sont des chapelles consacrées à un saint, destinées à la célébration des offices commémoratifs et subsidiaires. Pourtant le programme iconographi-

54. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 106.

55. *Ibid.* p. 134, 144, 156 et aussi D. Mouriki, *op. cit.* p. 79

que à part l'apside est conforme à celui des églises principales. La présence des Pères de l'Église et des diacres dans le sanctuaire témoigne que dans ce lieu on célébrait la messe eucharistique.

Les informations sur l'état ecclésiastique de Kythéra en Haut Moyen Âge sont très limitées. Les sources historiques parlent d'une île dévastée jusqu'à l'an 1000 ou plus tard<sup>56</sup> et c'est même étonnant de trouver tant de monuments datant de l'époque byzantine. Parmi tous ces édifices deux églises seulement semblent être d'après leurs dimensions des églises paroissiales. L'une est déjà mentionnée (St-Pierre à Aréi), la seconde (Ste-Barbara à Palaiochora) n'a pas conservé son décor pictural. Une troisième église de plan spacieux, St-Theodore était probablement catholicon d'un monastère. Ainsi paraît-il que les fidèles se contentaient d'accomplir leur devoir dans les petites églises fondées par des particuliers dans leurs propriétés, églises décorées d'un programme iconographique librement composé. Ce programme prouve sans doute un conservatisme ou bien archaïsme, évident non seulement à la décoration de l'apside mais aussi à d'autres éléments, tels que la représentation des saints évêques toujours en position frontale et la présence de nombreuses figures de saints isolés au lieu de scènes évangéliques, qui sont limitées aux voûtes. Ce programme iconographique est exécuté d'un style linéaire d'un caractère plus ou moins populaire. La préférence des fondateurs pour un sujet qui contient la signification d'intercession paraît naturelle et convient bien au caractère particulier de ces églises. Le sens votif de ces compositions est amplifié par les inscriptions dédicatoires.

La fin du 13<sup>ème</sup> siècle change pourtant la situation. Le contact des habitants avec les grands centres byzantins s'accroît. La chapelle sud de St-Blaise, où la Vierge de l'apside présente des courants d'art fort différents, reflète ce fait. En 1275 dans l'église de St-Georges à Dourianika, chapelle privée d'après son inscription dédicatoire, le décor de l'apside présente tout le programme eucharistique, tel qu'on le trouve dans la plupart des églises byzantines du 13<sup>ème</sup> siècle: la Vierge à l'Enfant Jésus dans la conque; au dessous le Mélismos et les Saints évêques officiants, le Dogme de l'Incarnation, le Sacrifice Eucharistique et la Sainte Liturgie.

Dans les chapelles de Pourco on a déjà vu que la représentation de la Déisis figure sur le tambour de l'apside. La composition contient sans doute un caractère liturgique, qui convient à son emplacement dans le sanctuaire<sup>57</sup>. La

56. Συναξάριον Ἀγίου Θεοδώρου Κυθήρων et «Κυθηραϊκὸν Χρονικὸν Ἰωάννου Διον. Ἀλβανάκη», *Κυθηραϊκὴ Ἐπετηρίς*, 1901.

57. Pour l'origine de la représentation qui est la Liturgie, l'expression de l'oraison de la proskomidi, le rendement des remerciements à Dieu v. Ch. Walters, «Two notes on the Déisis», *REB* 26 (1968), p. 311. Le caractère liturgique est prouvé aussi par les Eucholoques du 11<sup>e</sup>-12<sup>e</sup> s.

Déisis dans l'apside de Friligianika, datant de la fin du 12<sup>ème</sup> ou le début du 13<sup>ème</sup> siècle, ne présente pas de particularité, puisqu'à cette époque la représentation est devenue habituelle comme sujet principal du sanctuaire des chapelles. Mais la Déisis de la première couche de St-André, datée vers le milieu du 9<sup>ème</sup> siècle est plus intéressante du point de vue de sa signification.

Géorgie et l'Italie méridionale, ou après l'an 1000 la Déisis figure souvent dans l'apside, n'offrent pas de tels exemples avant cette date<sup>58</sup>. Dans les chapelles archaïques de Cappadoce de la fin du 9<sup>ème</sup> siècle la Déisis représentée dans certaines églises est un mélange d'éléments pris de la Vision apocalyptique<sup>59</sup>, jusqu'alors thème principal de la décoration apsidale. Mais à Rome déjà au 7<sup>ème</sup> siècle une Déisis est représentée à Santa Maria Antiqua. Le Sauveur est debout entre la Vierge et le Précurseur, tandis que les donateurs se tiennent à côté<sup>60</sup>. À San Teodoro, à San Lorenzo-fuori-le-mura et à San Stefano Rotondo dans l'apside Christ est figuré assis au trône et de part et d'autre se trouvent des saints<sup>61</sup>. Dans l'apside de San Zenone du 9<sup>ème</sup> siècle on voit une Déisis mais sans la présence du Christ, qui figure au dessus, dans la composition de la Transfiguration<sup>62</sup>. A Sts-Côme et Damien, toujours à Rome à droite du Sauveur se trouve la Vierge et à gauche les donateurs<sup>63</sup>. Ces représentations doivent être comparées avec les grandes mosaïques apsidales de Rome, où l'on voit les donateurs être introduits à Dieu par l'intercession des saints<sup>64</sup>. Le caractère votif est évident aussi à la Déisis figurante sur la Porte Royale de Sainte-Sophie à Constantinople<sup>65</sup>. Ce caractère ne manque pas non plus aux fresques postérieures de Cappadoce, par exemple à Qaranleq Kilisse où les donateurs sont représentés à côté de la Déisis<sup>66</sup>.

58. G. de Jerphanion, *op. cit.* I, p. 381, pl. 98. 1, 114. 1-2, 126.1, 166.1. N. Thierry, «A propos des peintures d'Ayvali Kôy. Les programmes à trois registres avec Déisis en Cappadoce et Géorgie», *Zograph* 5 (1974), p. 5, et «L'art byzantin en Asie Mineure», *DOP* 29 (1975), p. 75. Pour ce qui concerne l'Italie A. Medea, *op. cit.* p. 39-41, pl. 26, 48 et É. Bertaux, *op. cit.* vol. I, fig 108.

59. Par exemple à Damsa et Ayvali kilisse, v. N. et M. Thierry, «Ayvali Kilisse ou pigeonier de Gülli Déré», dans *CA* XV (1965), fig. 24.

60. P. J. Nordhagen, «The earliest decorations in Santa Maria Antiqua», dans *Acta ad Archaeologiam et Artium historiam Pertinentia*, vol. 5, Oslo, 1962, p. 71-72, 87.

61. G. Matthiae, *op. cit.* fig. 108-110.

62. *Ibid.* p. 282-283.

63. *Ibid.* fig. 80 - 82.

64. Ch. Walters, *op. cit.* p. 325.

65. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 234, et aussi C. Osieczkowska, «La mosaïque de la porte royale de Ste-Sophie», *Byzantion* IX (1934), p. 517.

66. G. de Jerphanion, *op. cit.* p. 381, pl. 98.1.

En ce qui concerne l'époque qui suit le rétablissement du culte des images il paraît certain que la Déisis — vision de Dieu, une vision eschatologique — est un thème bien favorisé<sup>67</sup>. Un grand nombre de diptyques en ivoire, des reliquaires, des manuscrits datant de la fin du 10<sup>ème</sup> siècle le prouvent<sup>68</sup>. Pourtant la fresque de St-André est bien antérieure. Une Déisis a été découverte au dessous de deux autres couches de peinture portant ce même sujet, à Drossiani de Naxos; elle a été attribuée dans un premier rapport aux années avant l'Iconoclasme<sup>69</sup>. L'étude de cette fresque démontrera probablement quelle est l'origine et la signification de la représentation à cette époque en Grèce. L'étude de la Déisis de Drossiani et son contexte iconographique pourra nous montrer probablement le contenu profond de la composition avant l'Iconoclasme, tandis que l'étude de St-André de Kythéra, celui juste après le rétablissement des images.

Le contenu de la Déisis à cette époque est très discuté<sup>70</sup>. C. Walter voit dans les premières représentations de la Vierge et du Précurseur à côté du Christ, témoins par excellence de sa divinité<sup>71</sup>, une composition qui dérive des scènes de l'Adoration du Christ, de la Croix etc. Sur une pyxide d'ivoire au British Museum saint Ménas est représenté orant entre une foule<sup>72</sup>, schéma semblable à la Déisis. Les gens s'adressent au saint en suppliant son intercession. Pourtant C. Walter pense que la signification de l'intercession est attribué à la Déisis surtout après l'Iconoclasme. Dans Ayvali Kilisse de 913 - 920 on voit la représentation accompagnée d'une inscription: «Ἐλέησον Κύριε τοὺς Χριστιανοὺς» (Ayez pitié Seigneur des chrétiens)<sup>73</sup>. Dans un discours de Constantin Porphyrogénète une harangue termine ainsi: «Par l'intercession de la Théotokos; des puissances incorporelles et tous les saints martyrs Amen»<sup>74</sup>.

67. A. Grabar, *Martyrium*, *op. cit.* p. 229, écrit que la représentation de la Déisis prouve une tendance de substituer les sujets bibliques des thèmes du nouveau Testament ainsi que l'agrandissement du rôle attribué à la Vierge après l'Iconoclasme. Aussi v. T. von Bogyay, «Deesis und Eschatologie», *Polycordia, Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, 1967, II, p. 59.

68. A. Goldschmidt und K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des XII-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1934, v. II.

69. N. Drandakis, «Προεικονοκλαστικαὶ τοιχογραφίαι τῆς Νάξου», *AAA* III, 3 (1970), p. 41.

70. Ch. Walters, *op. cit.* p. 325 et C. Osieczkowska, *op. cit.* écrit que la Déisis en Occident dérive de la Maiestas Domini, tandis qu'en Orient des litanies aux saints.

71. Ch. Walters, *op. cit.* p. 333-334.

72. A. Grabar, *Les ampoules de Terres Saintes*, Paris, 1958, p. 43, pl. LIII.

73. N. et M. Thierry, «Ayvali...», *op. cit.* p. 133.

74. H. Ahrweiler, «Un discours inédit de Constantin Porphyrogénète», *Travaux et Mémoires* II (Paris, 1967), p. 397.

A Constantinople et en Grèce la Déisis représentée sans les éléments apocalyptiques a le sens d'une prière d'intercession<sup>75</sup>, tandis qu'en Cappadoce et Géorgie prend le sens plus large de la supplication. En Occident s'ajoute le sens de l'adoration par la présence fréquente des archanges. C'est après le 11<sup>ème</sup> siècle que la Déisis paraît être liée au Jugement Dernier et par conséquent devient le sujet préféré pour la décoration des édifices de caractère funéraire<sup>76</sup>.

La Déisis de la conque de St-André avec les médaillons des prophètes peints au dessus de l'apside rend sans doute le sens de la vision apocalyptique. Ce décor se rapproche aux fresques de la fin du 9<sup>ème</sup> siècle en Cappadoce où on peut observer la transition d'une scène de caractère apocalyptique à une scène de caractère d'intercession<sup>77</sup>. Pourtant le style de ces fresques, un style qui maintient des éléments de l'art de la mosaïque peut être rapproché à l'art byzantin de l'Occident et surtout de Rome du 7<sup>ème</sup>-9<sup>ème</sup> siècle<sup>78</sup>. Ce fait autant que la présence d'un saint orant dans l'apside de la prothèse, nous permet d'attribuer le sens de l'intercession à la Déisis de St-André, ainsi que le caractère votif, tel que l'on a vu dans les absides de Rome<sup>79</sup>. Les données historiques peuvent confirmer l'hypothèse des relations entre Kythéra et Rome, puisque la région était longtemps soumise à l'autorité du Siège Épiscopal romane<sup>80</sup>.

Kythéra de point de vue ecclésiastique semble être mal organisé jusqu'à la

75. N. Thierry, «A propos des peintures»... *op. cit.* écrit que cette adultération en Grèce prouve peut-être un sentiment populaire.

76. Par exemple dans la crypte de St-Luc en Phocide, v. G. Sotiriou, «Peintures murales du XI<sup>e</sup> siècle dans la crypte de St. Luc», *Actes du III<sup>e</sup> Congrès Intern. des études Byzant.*, Athènes, 1932, p. 392, aussi v. F. Drossoyanni, «Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι ἐν τῷ λαζευτοῦ τάφῳ ἐν Βερροίᾳ», *Χαριστήριον εἰς Α. Ὀρλάνδον*, II, Athènes, 1966, p. 392.

77. Ch. Walters, *op. cit.* p. 334, G. de Jerphanion, *op. cit.* I, 1925, p. 68, 381 v. aussi M. Panayotidi, «Église rupestre de la nativité à Naxos», *CA* 13 (1974), p. 119-120.

78. M. Georgopoulou-Meladini, *op. cit.* p. 184-185, notes 9, 11.

79. Je pense que cette interprétation peut être valable aussi pour ce qui concerne la présence de la Déisis dans les absides des petites églises des Cyclades ou de Crète, fait considéré en général comme influence orientale monastique. Ces églises, plutôt chapelles, sont érigées par des particuliers. Seulement à Naxos on connaît plus d'une dizaine d'exemples de l'époque byzantine. Pour la Crète v. N. Drandakis, «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Εὐτυχίου Ρεθύμνης», *Κρητ. Χρον.* I, 2 (1956), S. Papadaki-Oekland, «Τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἀννας στὸ Ἀμάρι», *ΔΧΑΕ* Z (1972 - 73) et K. Lassithiotaki, «Θέματα-Ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ τέχνη τῆς Κρήτης», *Κρητ. Χρον.* IX (1965), p. 273.

80. L'annexion de l'Illyricum Oriental et de la Sicile au Patriarche de Constantinople fut accompli sous le règne de Léon III. Quand même les relations artistiques entre les îles ioniennes et l'Italie semblent continuer, v. P. Vocotopoulos, «Fresques du XI<sup>e</sup> s...», *op. cit.* p. 180.

fin du 13<sup>ème</sup> siècle<sup>81</sup>. L'initiative privée joue le rôle principal à la fondation et la décoration des églises; c'est peut être là l'interprétation plus valable des particularités du décor apsidal. Les donateurs recherchent des sujets de caractère votif par lesquels ils évoquent l'intercession auprès de Dieu en leur faveur et ils ne se soucient pas du programme iconographique établi conformément aux discussions théologiques.

L'origine du type du saint patron orant dérive sans doute de l'iconographie des martyria. A Kythéra quand même on ne connaît pas, au moins jusqu'à présent l'existence de martyria ou des basiliques paléochrétiennes. Il nous semble, en conclusion, probable que l'origine de l'iconographie apsidale des églises examinées soit plus liée à l'art de l'Occident et que la particularité des sujets traités soit conservée jusqu'au milieu du 13<sup>ème</sup> siècle, favorisée par l'état ecclésiastique et social de l'île.

81. Un pavement en mosaïque décoré de scènes de chasse et daté au 7<sup>e</sup> siècle a été découvert dans l'église de St-Georges stó Vounó, v. P. Lazaridis, *op. cit.* p. 193. Quelques membres architecturaux de l'époque paléochrétienne existe à Palaiochora, mais pour le moment on n'a pas des indices de quelques bâtiments précis.



## LES PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE DE SAINT-JEAN LE THÉOLOGIEN A VÉRIA

Myron MICHAÏLIDIS (Grèce)

A la ville de Véria, il y a quelques années, quand nous avions la charge de l'Ephoria des antiquités byzantines de cette région, nous avons eu la chance de prévenir juste à temps la démolition de l'église de Saint-Jean le Théologien (Fig. 1). La plus grande partie du temple tombait en ruines tandis qu'à la partie d'est conservée on pouvait à peine distinguer l'existence des peintures murales couvertes par la poussière et la suie.

Nous donnons une description de la peinture du monument, inconnue jusqu'ici<sup>1</sup>:

Le mur est séparé à trois zones (Fig. 2): A la supérieure est représentée l'Ascension (Figs 3, 4), à celle du milieu l'Annonciation, de part et de l'autre de l'apside (Figs 5, 6) et à l'inférieure les évêques saint Basile et saint Jean Chrysostome officiant (Fig. 7). Dans l'apside du béma en haut on voit la Vierge debout orante, entre les archanges Michel et Gabriel et au dessous d'elle la Communion des Apôtres.

Au mur sud, dans la zone supérieure sont illustrées les scènes du Dodécaorton en commençant par la Nativité du Christ suivie de la Présentation au Temple (Fig. 8). La suite est interrompue à cause de la démolition du mur. Une zone étroite, celle du milieu, est décorée avec deux prophètes, dont l'un

1. M. Chatzidakis durant le Symposium de Sopocani a mentionné et daté les peintures au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Cf. M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> s. en Grèce», en *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> s., Symposium de Sopocani 1965*, Beograd, 1967, p. 63 fig. 7.

Les travaux de restauration du monument et des peintures murales ont été mentionnés par le même auteur à *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 21 (1965), B1 Χρονικά, p. 29-30 pl. 37 α - β et 38 α - β; 22 (1966), B1 Χρονικά, p. 28 et M. Μιχαηλίδης, *ΑΔ* 20 (1965) B3 Χρονικά, p. 474 pl. 588a et *ΑΔ* 21 (1966), B2 Χρονικά, p. 319.



*Fig. 1. Saint-Jean le Théologien à Véria. Vue de N.E.*

est Daniel, tandis que l'autre est très endommagé, au dessous desquels est représentée la belle scène de la Descente de Croix. Ces deux zones dernières se trouvent à droite d'une petite porte qui conduit à la nef sud, tandis qu'à gauche d'elle dans l'espace étroit disposé est représenté Syméon le Stylite (Fig. 9). Sur le mur nord nous avons à la zone supérieure la fin des scènes du Dodécaorton avec les Saintes Femmes au Tombeau et la Descente aux Limbes, la zone étroite au milieu avec les prophètes Sophonias et Jérémie au dessous desquels est représenté saint Jean le Théologien avec la Vierge tenant l'Enfant. Un autre stylite Syméon  $\acute{o} \acute{\epsilon} \nu \tau\acute{o} \acute{o} \rho \epsilon \iota$ , selon l'inscription, est représenté à droite de la petite porte nord (Fig. 10).

Comme on voit, une correspondance absolue existe entre les deux murs concernant la disposition des scènes.

Dans les deux portes latérales, à l'épaisseur des murs sont représentés à celle du sud les premiers de la vie monastique Théodore Studite<sup>2</sup> vers l'est et saint Athanase du Mont Athos vers l'ouest, en pied, et sur l'arc les portraits des saints Samson et Mokios en buste, à la porte du nord sont les évêques Grégoire et Elefthérios officiant et en haut les portraits des saints Ermolaos et d'un autre en buste.

2. Doula Mouriki, «The portraits of Theodor Studites in byzantine art», *Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik* 20 (Wien 1971), p. 262 fig. 11 et note 65.



*Fig. 2. Saint-Jean le Théologien à Véria. L'intérieur de l'église. Vue du S. E.*



Fig. 3. Saint-Jean le Théologien à Véria. L'Ascension; le groupe gauche.

Enfin sur l'épaisseur des murs latéraux il y a les apôtres Pierre et Paul en pied, mais très endommagés (Fig. 2).

Pour compléter cette description il faut ajouter les motifs ornementaux importants, le zig-zag en relief peint sur l'archivolte de l'arc triomphal (Figs 5, 6) et une frise au dessus des scènes du Dodécaorton décorée des rinceaux (Figs 9, 10).

Nous représentons maintenant les scènes les plus caractéristiques: A l'Annonciation l'archange Gabriel à gauche s'avance d'un pas majestueux (Fig. 5). Marie à droite est debout (Fig. 6) au type traditionnel, qu'on rencontre à la Chapelle Palatine<sup>3</sup>, aux Saints Anargyres<sup>4</sup> et à Mavriotissa<sup>5</sup> de Castoria etc. Son attitude est digne et modeste. Elle vient d'arrêter de filer et elle tient la main droite ouverte exprimant sa surprise. Au coin gauche en haut un rayon lumineux sortant d'un segment de ciel et une colombe matérialisent la descente de Saint Esprit. Au fond les motifs architecturaux sont bien élaborés.

3. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, fig. 11a.

4. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά I*, Θεσσαλονίκη 1953, pl. 14a.

5. *Op. cit.* pl. 68β.



Fig. 4. Saint-Jean le Théologien à Véria. L'Ascension; le groupe droit.

La frise narrative du mur sud commence avec la Nativité du Christ (Fig. 9). Dans ses grandes lignes et dans les épisodes secondaires l'iconographie de la scène est traditionnelle.

En suite se trouve la scène de la Présentation au Temple (Fig. 8). La disposition des quatre personnes est courante de l'art byzantin. D'une part – ici à gauche – Joseph et Marie tenant l'Enfant Jésus, de l'autre Syméon et derrière lui Anne. L'Enfant tenu par sa Mère tend les bras vers Syméon (selon les exemples de Hosios-Loukas<sup>6</sup>, de la Chapelle Palatine<sup>7</sup> et de Martorana de Palerme<sup>8</sup>). L'autel est représenté d'un caractéristiquement haut et fin ciborium.

Sur la partie inférieure du mur sud, dans un panneau grand est représenté, d'une manière dramatique, la scène de la Descente de Croix (Fig. 11).

La tendresse avec laquelle la Vierge touche le visage de son Fils mort et tient la main, la brisure des lignes des corps, l'agitation des draperies expri-

6. E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, 1931 fig. 5.

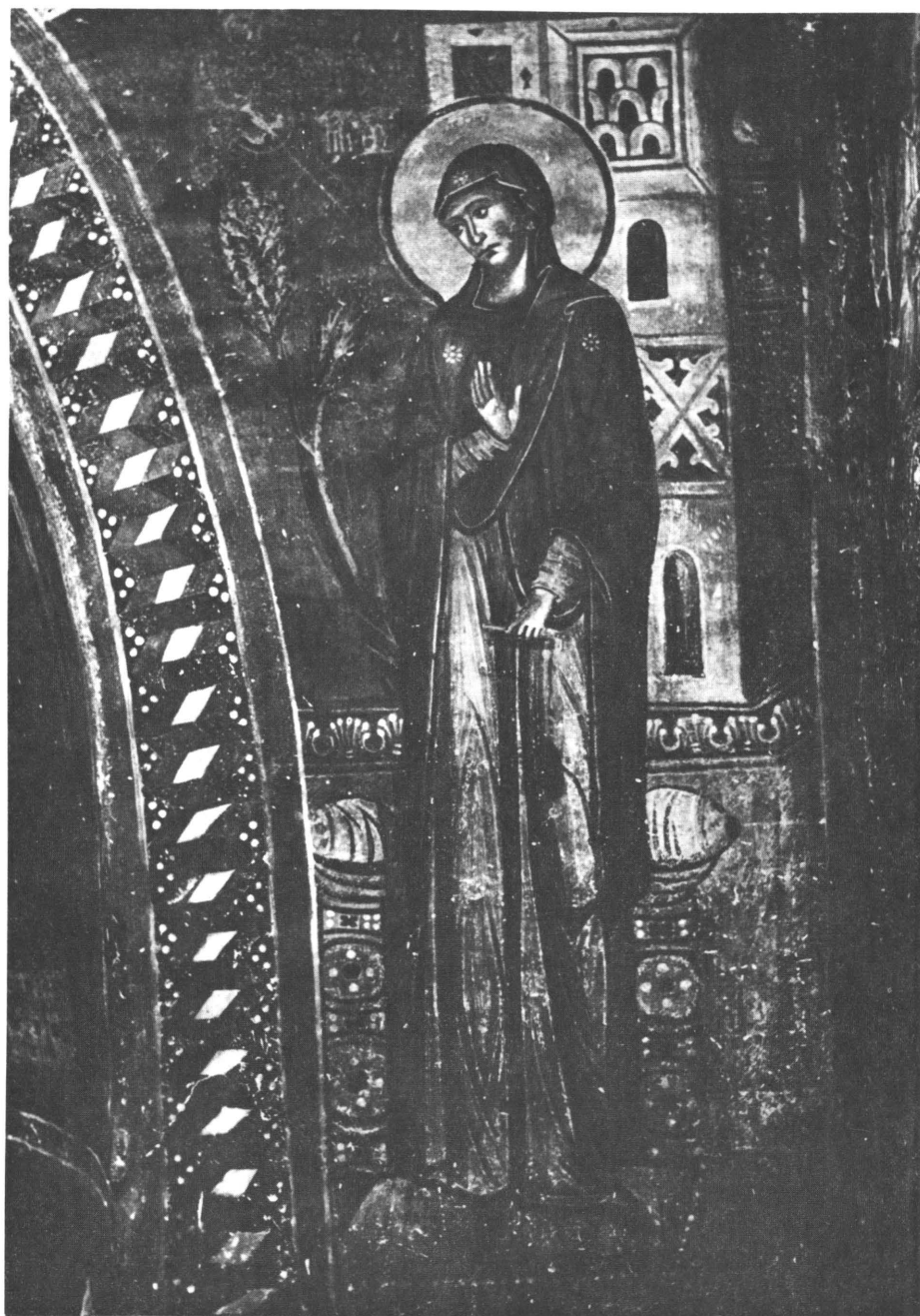
7. O. Demus, *op. cit.* pl. 11b.

8. *Op. cit.* pl. 50a - b.



*Fig. 5. Saint-Jean le Théologien à Véria. L'Annonciation; l'archange Gabriel.*





*Fig. 6. Saint-Jean le Théologien à Véria. L'Annonciation; la Vierge.*



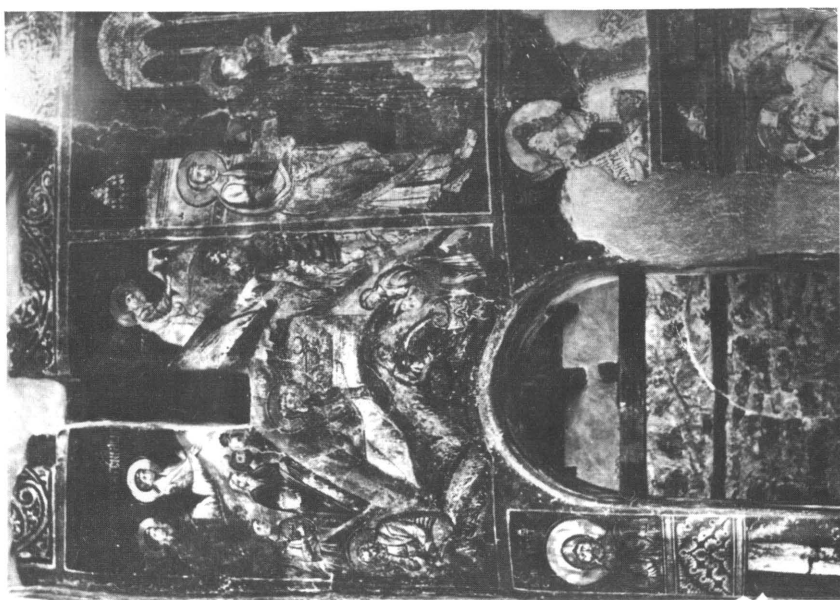


Fig. 7. Saint-Jean le Théologien à Véria. Les fresques du coin S. E. Fig. 8. Le mur sud.

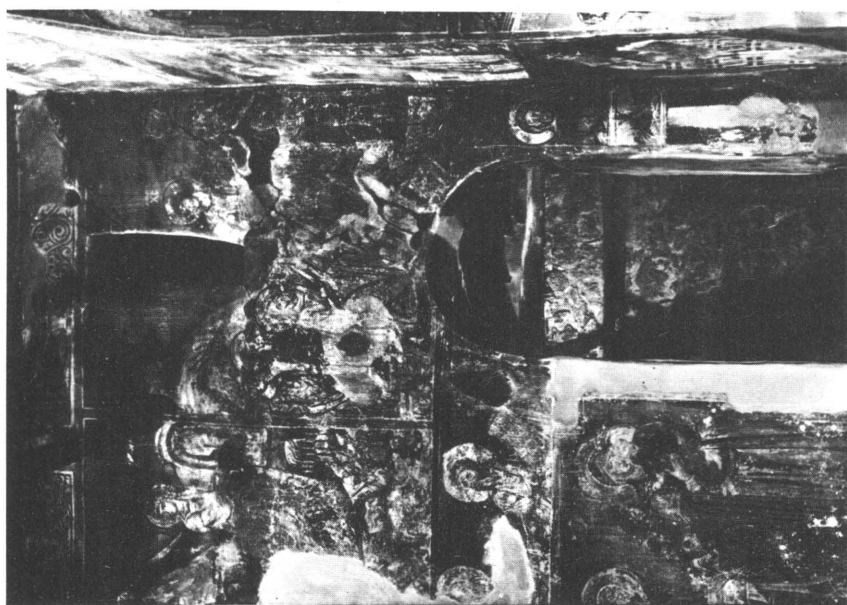


Fig. 9. Saint-Jean le Théologien à Véria. Le mur nord. Fig. 10. Porte sud: Saint Théodore le Studite et saint Samson.

ment le caractère pathétique de la scène. Ces éléments expressifs se rapprochent à la représentation de Nerezi<sup>9</sup>, tandis que du point de vue iconographique la scène de Véria est plus proche du reliquaire de Gran<sup>10</sup> si l'on observe particulièrement la relation de Jean avec les autres et son attitude pleurant, les mains sous l'himation (Fig. 12). Nerezi, le reliquaire de Gran et Véria, quant aux autres personnages y compris Nicodème déclouant avec une grande tenaille les pieds (Fig. 13), sont pareils. La seule différence est la présence d'une seconde femme derrière la Vierge à Véria.

Sur le mur nord les deux représentations qui restent sont les deux scènes de la Résurrection du Christ, c'est à dire les Saintes Femmes au Tombeau et la Descente aux Limbes<sup>11</sup>.

Les Saintes Femmes au Tombeau (Fig. 14), selon l'inscription Ο ΛΙΘΟΣ présente à gauche trois femmes, d'après le texte de Marc. La présence de trois femmes, qu'on trouve aussi à Monreale et dans le psautier de Mélisende est une exception pour l'époque<sup>12</sup>.

La première des femmes tend la main droite vers l'ange tenant un encensoir en manche<sup>13</sup>.

La figure de l'ange domine dans la représentation. Il est solidement assis tenant à sa main gauche le sceptre et avec la droite montrant le tombeau vide taillé dans le rocher, où l'on distingue les linges funéraires, selon les exemples de Saint-Nicolas Kasnitzis<sup>14</sup> et Saints-Anargyres<sup>15</sup> de Castoria, de Kurbinovo<sup>16</sup> etc.

Au dessous du tombeau, au premier plan on voit les soldats endormis, serrés à un groupe, de beaucoup plus petites dimensions, dont on voit les lances en série.

Dans la Descente aux Limbes représentée au type le plus courant au XIe et XIIe siècles, le Christ sans la gloire, se tient le buste de face<sup>17</sup> d'un petit mouvement de progression (Fig. 15). Le type iconographique est très proche aux mosaïques de Hosios-Loukas<sup>18</sup>, sauf la présence d'Abel, et surtout au

9. V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Hirmer Verlag, München 1976, fig. 7.

10. D. Talbot-Rice, *The Art of Byzantium*, fig. 135.

11. De la coexistence des deux scènes parallèles voir Ντούλα Μουρίκη, *Οί τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Ἀθήνα, 1978, p. 28.

12. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, p. 161 (et note 520) et Ντούλα Μουρίκη, *op. cit.* p. 26.

13. L. Hadermann-Misguich, *op. cit.* p. 161-162 et Ντούλα Μουρίκη, *op. cit.* p. 26.

14. L. Hadermann-Misguich, *op. cit.* p. 161 (fig. 71) où des autres exemples aussi et bibliographie.

15. Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.* fig. 20b.

16. L. Hadermann-Misguich, *op. cit.* fig. 78.

17. *Op. cit.* p. 164.

18. E. Diez - O. Demus, *op. cit.* pl. XIV.



*Fig. 11. Saint-Jean le Théologien à Véria. La Descente de Croix.*



Fig. 12. Saint-Jean le Théologien à Véria. La Descente de Croix: détail.

lectionnaire dit de Phocas<sup>19</sup> à Lavra du Mont Athos. A cause de l'étroitesse de l'espace le groupe des rois et de Prodrome à droite est représenté l'un au dessus de l'autre. Un élément important de point de vue iconographique est celui-ci de kamélaukion comme type de couronne des rois, que l'on trouve aussi à Kurbinovo<sup>20</sup>.

Dans la partie inférieure du mur, sur un panneau comme pendant à celui du mur sud, où se trouve la Descente de Croix, est représenté le saint patron de l'église, saint Jean le Théologien en demi profil qui rappelle le type du donateur (Fig. 16). Il tient son évangile demi-ouvert sur lequel on peut lire les mots initiaux EN APXH HN O ΛΟΓΟΣ; il s'incline légèrement vers la Vierge représentée debout tenant l'Enfant.

19. K. Weitzmann, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hamburg, 1963, fig. p. 63.

20. L'examen de ce thème, les monuments et la bibliographie voir L. Hadermann-Misguich, *op. cit.* p. 166 et Ντούλα Μουρίκη, *op. cit.* p. 29.



Fig. 13. Saint-Jean le Théologien à Véria. La Descente de Croix: détail.

Il est important de noter ici que la place de l'ancien iconostase dont les traces sont clairement visibles, était à l'extrémité droite de cette représentation, qui se trouvait ainsi au delà du templon dans le naos.

Au fronton<sup>21</sup> du mur est illustrée la représentation de l'Ascension (Figs 3, 4). La vision du Christ en gloire soutenu par deux anges, malheureusement détruite à sa plus grande partie, occupe le sommet du triangle. Les spectateurs de cet événement de l'Ascension sont disposés dans la frise qui occupe toute la largeur de la nef. La Vierge debout sur un marche-pied ne se trouve pas au centre mais un peu à gauche, elle est en profil et regarde vers la gloire, ayant les mains levées couvertes sous son himation. Cette place de la Vierge qui peut appartenir à l'un des groupes d'Apôtres est fréquente quand la

21. De cette place de l'Ascension voir 'Α. Ξυγγόπουλος, «Νεώτερα εὑρήματα εἰς τὸν ναὸν τῶν Ταξιαρχῶν Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικά* 3 (1953 - 55), 285. Pour la bibliographie concernant le thème voir Ντούλα Μουρίκη, *op. cit.* p. 30 note 131.





Fig. 14. Saint-Jean le Théologien à Véria. Les Saintes Femmes au Tombeau: détail.

Fig. 15. La Descente aux Limbes.





*Fig. 16. Saint-Jean le Théologien à Véria. Saint Jean le Théologien et la Vierge.*



Fig. 17. Saint-Jean le Théologien à Véria. L'Ascension; détail.

Fig. 18. L'Ascension; détail.

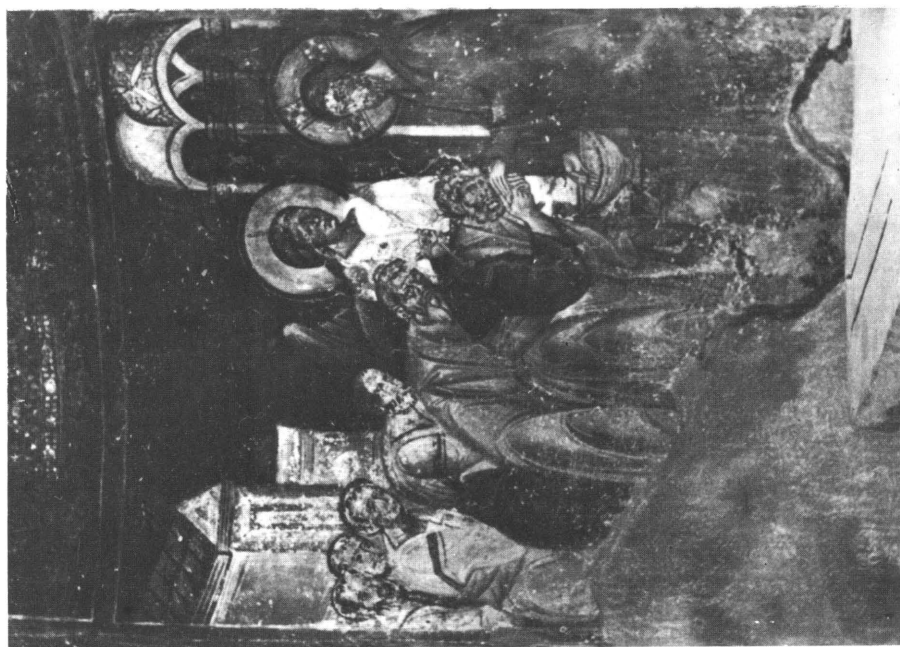
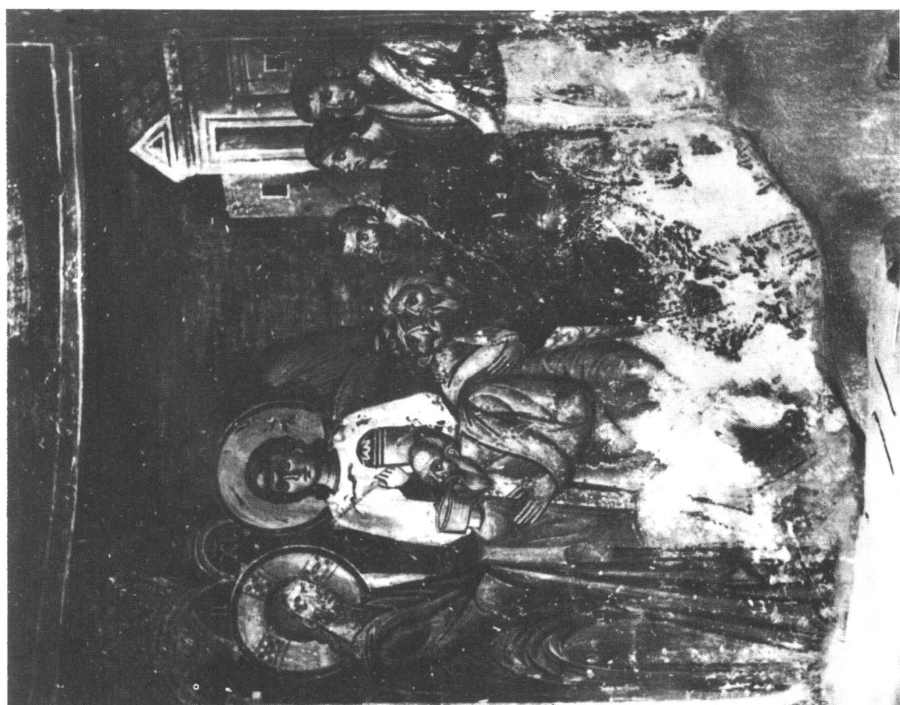


Fig. 19. Saint-Jean le Théologien à Véria. La Communion des Apôtres. Fig. 20. La Communion des Apôtres.



Fig. 21. Saint-Jean le Théologien à Véria. La Vierge orante entre les deux archanges.

représentation est étendue sur la voûte du béma; à notre cas la place doit être expliquée par l'espace disposé au centre du fronton<sup>22</sup>.

De part et de l'autre de la Vierge les deux archanges d'un geste solennel montrent aux apôtres le ciel. Les deux groupes de ceux-ci sont serrés aux extrémités de la frise. Les premiers des deux groupes sont Pierre à gauche et Paul à droite, qui tient le volume de ses oeuvres, dont la reliure caractéristique, différente à celle des évangiles se trouve aussi à Kurbinovo, Mavriotissa de Castoria et Ravdouchou au Mont Athos<sup>23</sup>. La scène est très vive et mouvementée.

Dans la conque de l'apside la Vierge est représentée debout, orante entre les deux archanges qui s'inclinent d'un geste d'adoration, ils portent des costumes impériaux somptueusement ornés et ils tiennent des rouleaux ouverts sur lesquels sont inscrits OIKOI de l'Acathiste (Fig. 21).

22. De la présence de la Vierge à l'Ascension voir K. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972, p. 172 et A. Grabar, *Christian Iconography*, Princeton, 1968 p. 76.

23. L. Hadermann-Misguich, *op. cit.* p. 168 où la bibliographie.



*Fig. 22. Saint-Jean le Théologien à Véria. La Communion des Apôtres: détail.*

La Communion des Apôtres située dans l'apside de part et de l'autre de la petite fenêtre représente à gauche le ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ (Fig. 19) et à droite le ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΙΑΝΤΕΣ (Fig. 20) avec la scène caractéristique de deux apôtres qui sont embrassés (Fig. 22). A cette place destinée pour les évêques officiants, le peintre de Saint-Jean à Véria a préféré de situer la Communion des Apôtres tandis que les premiers des évêques saint Basile et saint Jean Chrysostome (Fig. 2) sont représentés de part et de l'autre de l'apside et deux autres dans la porte de la Prothesis.

En terminant cette description sommaire d'un monument important pour l'art byzantin, qui doit être daté à la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et dont la peinture doit avoir été exécutée au moins par deux peintres, nous signalons

que les fresques de Saint-Jean le Théologien gardent indubitablement des éléments de la peinture de l'époque des Comnènes, comme par exemple certaines poses et draperies des figures, en suite des coiffures comme celles de Pierre et de Luc à la Communion des Apôtres, les taches rouges aux visages p. ex. de l'ange et de la Vierge de l'Annonciation ainsi que de l'ange de la Communion.

Une tendance d'ornementation aux costumes et aux architectures est notée. Des silhouettes allongées et une draperie raide qui se trouve aux monuments de Castoria, p. ex. aux Saints-Anargyres et à Saint-Nicolas Kasnitzis, un caractère solennel et une sérénité aux attitudes, p. ex. à l'Annonciation ont leurs sources à la même époque. Sur les visages des faibles lumières viennent en contraste avec les ombres étendues.

De point de vue iconographique cet ensemble est en général traditionnel. En plus, des éléments archaïques, comme p. ex. la Vierge orante de l'apside prouvent le conservatisme de la peinture.

D'autre part, le nouvel esprit paraît d'après le mouvement des figures, p. ex. dans l'Ascension, le rendu du volume ainsi que le modelé mou des certains visages.

On pourrait dire qu'on voit une tendance à se délivrer de la stylisation austère et à rendre par le dessin les formes de façon plus proche de la nature. Les éléments nouveaux se révèlent avec une certaine hésitation qui s'explique par le caractère provincial de cette peinture.

## CORONA ANNI DANS LES CYCLES MÉNOLOGIQUES

Pavle MIJOVIĆ (Yougoslavie)

Les historiens de l'art n'ont pas pu profiter beaucoup de la division des manuscrits hagiographiques faite par A. Ehrhardt. Comme on le sait, il a isolé, se basant sur les données de la littérature et sur ses propres notes relatives à 33 manuscrits, un groupe muni de miniatures et l'a divisé en sept sous-groupes, à savoir: le premier – avec les miniatures des premiers saints qui sont placés au début du martyrium ou de la biographie; le second – avec une miniature qui occupe une page entière du folio et représente les saints pour un mois entier; le troisième – aux initiales qui sont en liaison organique avec le texte et constituent la partie intégrante de celui-ci; le quatrième – aux miniatures placées en frontispice ou au début du texte; le cinquième – avec un manuscrit qui renferme la miniature entre les colonnes; le sixième – aux miniatures qui ont une position indépendante et le septième – aux miniatures de formes mixtes du troisième, quatrième, cinquième et sixième sous-groupe. Cette classification des manuscrits n'est pas fondée sur la division iconographique; on les distingue plutôt, de manière purement formelle, d'après la place que les miniatures occupent sur le folio du code<sup>1</sup>.

Lors de l'introduction de la nouvelle division que j'ai faite en classifiant les illustrations ménologiques en deux types – *A* aux scènes du martyre et *B* sans ces scènes, mais avec les figures debouts des martyrs ou de bustes<sup>2</sup> – j'ai omis de cette division les manuscrits des sous-groupes d'Ehrhardt qui ne renferment pas de figures de saints, car ils ne pouvaient être insérés dans la classification iconographique ou plutôt exégétique que j'avais proposée.

1. A. Ehrhardt, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche I - III*, Texte und Untersuchungen, vol. 50, p. 630-693.

2. P. Mijović, *Menolog – istorijsko – umetnička istraživanja (Ménologe, recherches iconographiques)*, Beograd, 1973, 3, p. 206-222.



Cependant, ces manuscrits s'insèrent, tout de même, d'une certaine façon aux considérations sur les ménologes illuminés de type de monastère de Marko – aux figures des saints en buste placé dans le calice d'une fleur<sup>3</sup>. Le ménologe mural au monastère de Marko, datant de l'année 1371, occupe une frise entière, s'étendant à partir de la paroi orientale du naos, qui appartient à la zone du diaconicon, par les parois septentrionale, occidentale et méridionale, pour se terminer sur la paroi orientale dans la zone de la proscomidie. Représenté graphiquement, le ménologe ressemble à une porte, c'est à dire à la lettre grecque majuscule Π.

Le monastère de Marko introduit, donc, dans la thématique des ménologes muraux deux innovations – l'illustration des saints en bustes placés dans les calices de fleurs et la disposition du ménologe en forme du cadre floral qui rappelle le portail resp. la lettre Π. Dans l'un et l'autre cas en question, on appelle l'attention sur le rôle de l'ornement dans l'illustration des ménologes, comme l'a pressenti A. Ehrhardt en introduisant dans ses sous-groupes aussi les ménologes sans figures de saints, mais avec les en-têtes et initiales floraux.

Dans les ménologes des livres manuscrits on connaît l'illustration des figures de saints dans les cadres floraux, les vignatures et les guirlandes, mais jusqu'au monastère de Marko il n'y avait pas de cas où les illustrations *in personis* pour chaque jour fussent placées dans les calices de fleurs. L'analogie la plus proche, mais non pas des ménologes, mais d'une autre espèce de représentation de l'histoire du monde, se trouve dans l'illustration de l'Arbre de Jessé, ensuite dans l'arbre généalogique des dynasties de Nemanjić, des Asen et des Comnène de Matejča et dans les arbres dynastiques des Nemanjić aux églises de Dečani, de Peć et de Gračanica<sup>4</sup>. La lignée des ancêtres de Jésus-Christ ainsi que celle de la généalogie dynastique, par son apparition même dans la peinture médiévale serbe parle d'une iconographie impériale avancée qui a été inaugurée en Serbie vers le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle par le cortège des ancêtres.

Nous retrouvons, au monastère de Marko, cette thématique élargie sur une

3. *Ib.* sch. p. 56, 57, 58, 59; fig. 227 - 235.

4. V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd, 1963, p. 75; Sv. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934, p. 38-44, 48-50, 57-59; V.R. Petković, *La peinture serbe du Moyen-âge I*, Beograd, 1930, p. 29b, 94, 134; II, 1934, XXXI, 14, 17, 31, 41, 42, 50, 27; G. Millet - A. Frolov, *La peinture du moyen-âge en Yougoslavie*, fasc. IV, Paris, 1969; D. Panić-G. Babić, *Bogorodica Ljeviska*, Beograd, 1975, sch. 30; A. Nasta, «"L'Arbre de Jessé" dans la peinture Sud-Est européenne», *Revue des Études Sud-Est Européennes*, XIV, 1, p. 29-44.

autre espèce de lignée, la lignée des évangélistes et des apôtres qui, elle aussi, tire son origine iconographique de l'art chrétien plus ancien. Là, ce n'est pas la lignée des ancêtres de Jésus-Christ qui est peinte, car la jeune dynastie des Mrnjavčević, avec le roi Vukašin et son fils Marko, n'a pas pu, au premier pas vers son indépendance, se présenter avec une généalogie d'ascendance divine, comme l'ont fait les Nemanjić, en peignant leurs arbres généalogiques. Pourtant, ils ont tout de même fait peindre la lignée des descendants de Jésus-Christ, dans un sens spirituel, bien entendu. Sur l'arcade séparant le naos de la porche, est illustré le vers de Jean XV 5: «Je suis le cep; vous êtes les sarments»<sup>5</sup>. Au milieu, devant le parallélogramme lumineux, Emmanuel tient dans ses mains les tiges dont se ramifient, en deux directions, vers le nord et vers le sud, les couronnes de fleurs. Dans les replis qui sont pairs sont peints les bustes de six apôtres de chaque côté du ventre de l'arc. Les concordances de ce vers de Jean renvoient à Jérémie II, 21, Ésaïe VI et ainsi de suite. Jésus utilise la métaphore sur la vigne dans la parabole de l'homme - maître de maison qui a planté la vigne (Matth. XXI 33 - 44). Dans l'illustration du vers de Jean XV I au monastère de Marko il s'agit de la découverte du mystère de la «véritable» vigne. Sur les mosaïques ce thème a été représenté de différentes façons et nous trouvons le parallèle le plus proche de la lignée des apôtres au monastère de Marko sur la mosaïque de Galla Placidia. Là, dans les vignes ramifiées se tiennent debout quatre évangélistes et au milieu, dans un ciel plein d'étoiles, une grande croix qui symbolise Jésus - Christ et il se peut bien que cette partie de la mosaïque de Galla Placidia montre comment le Créateur a-t-il élevé la «véritable» vigne. En tout cas, la vigne au monastère de Marko ainsi que celle sur la mosaïque de Galla Placidia, ont une signification symbolique déterminée qui, en dernière analyse, mène directement au jardin d'Eden, c'est à dire au Paradis<sup>6</sup>.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, le ménologe s'ingéra dans les thèmes voisins non seulement par la «présence physique» pour ainsi dire, mais aussi par une nouvelle interprétation. Au monastère de Marko il rappelle directement la *Coronna anni*, c'est à dire le «déploiement», le «déroulement» circulaires des mois sur la Terre, lesquels, dans les calendriers romains et plus tard aussi dans la peinture chrétienne ménologique murale et celle de miniatures, étaient inspirés par le zodiaque et les représentations planétaires du temps. C'est la forme circulaire du mouvement, c'est à dire la révolution des cycles des mois

5. L. Mirković - Ž. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925, p. 66-67, figs 76, 77.

6. P. Mijović, «Sur une composante orientale dans l'art de l'Adriatique septentrional», *Arheološki vvestnik* XXIII, T. 24.



Fig. 1. Ms. Sinaït. gr. 500, fol. 86r.

autour de la Terre, autour du Soleil ou autour de la Lune dans les calendriers païens ou bien autour des saisons sur l'arc de triomphe, sur le portail, autour des quatre fleuves de paradis, autour des quatre vents, autour des quatre cercles au centre desquels se trouvent les figures représentant les mois et les saisons etc.<sup>7</sup>. Dans l'art chrétien cette idée a subi un changement. Selon les mots de Cosmas Indicopleustes qui a remplacé l'observation cosmo-astrologique du temps par les ordres hiérarchiques, sans doute sous l'influence de l'esthétique néoplatonienne, les mois d'une année ressemblent à la

7. P. Mijović, *Menolog*, p. 110-112

couronne de la Terre qui remplace les signes du zodiaque. Donc, au lieu des signes païens du zodiaque, la nouvelle formule chrétienne a adopté les ornements floraux qui ne suscitent pas d'associations à l'art païen, mais elle a, avec celui-ci, des points de contact.

L'idée de la «couronne de l'année» est entrée dans les ménologes d'abord en Orient. Dans le synaxaire géorgien - palestinien *Cod. Sinaiticus 34*, datant du Xe siècle, on parle de *Corona anni conversionis* au début même de l'année, avec la fête du 1er septembre, désignée dans ce manuscrit comme *Festum in Probatika*<sup>8</sup>. La nature de cette fête n'a pas été précisément établie, mais son service a les lectures suivantes: Ps. LXIV 12, 13; Es. LXI 1 - 6; Épître aux Hébreux IX 24 - X 7; Ps. LXXX 4; Luc IV 14 etc. Toutes ces lectures contiennent l'allusion à l'année et à son renouveau. Ainsi, par exemple dans le Ps. LXIV/LXV II on glorifie le Créateur après une année abondante et pluvieuse de façon suivante: «Tu couronnes l'année de tes bontés, sur tes ornières...».

La formulation «Tu couronnes l'année» a inspiré diverses dénominations de fêtes: *Corona anni conversionis*, *Corona anni cum benignitate conversio*, *Corona anni – initium indictionis* etc. La première représentation figurative du «synode» dans l'église de Sainte-Vierge à Probatika se trouve dans *Vatic. gr. 1156* au début même (fol. 1r). L'église est peinte sur la page entière et dans le tympan le buste de la Vierge, ce qui a été interprété comme symbole de l'église sur la Terre. Dans le ménologe géorgien *Tbilisi A. 648*, après Siméon Stylite du cycle de fêtes fixes vient la Naissance de la Vierge, fête qu'on célèbre autrement le 8 septembre<sup>9</sup>. Au monastère de Marko, la première fresque du cycle est en conformité avec cette manière d'inaugurer l'année dans les manuscrits (*Vatic. gr. 1156* et *Tbilisi A. 648*). Elle représente trois bustes en costumes pourprés – Josué, fils de Nun (*Jesus filius Nave*), la Sainte Vierge (*Maria Deipara*) et Siméon Stylite (*Symeon stylit*). Nul doute, donc, que le ménologe, par sa symbolique, s'est impliqué dans les débats anciens des questions cosmiques – astrologiques.

«La couronne de l'année» du ménologe au monastère de Marko est représentée, aussi bien du point de vue de forme que de celui de contenu, en signe des symboles qui étaient le plus discutés à l'époque de l'origine des ménologes métaphrastiques. C'est alors que le ménologe s'affranchissait des conséquences des luttes iconoclastes. La personnification chrétienne des

8. *Vatic. gr. 1156, fol. 1r.*

9. P. Mijović, *op. cit.*, p. 193; G. Alibegashvili, *Hudožesvenyj princip ilustrirovanija gruzinskoj rukopisnoj knjigi XI - XIII vv.*, Tbilisi, 1974, p. 12-74, tab. 1 - 35.

jours par la figure de saint déterminée a remporté la victoire, tandis que la personnification des mois a été presque complètement refoulée de l'art byzantin au cours du XIe et du XIIe siècle. Elle réapparaîtra au XVIe siècle, par



Fig. 2. Markov manastir (monastère de Marko), ménologe: les 23, 24, 25, 26 septembre.

exemple dans le ménologe du monastère de Sucevita qui a, au commencement de chaque cycle des mois aussi les signes du zodiaque<sup>10</sup>. Mais à cette époque - là, les influences païennes ne présentaient plus aucun danger pour le système chrétien de représentation du temps. Tout de même, de l'époque prémétaphrastique s'est conservée, dans les ménologes byzantins illuminés des premiers temps et ensuite dans le ménologe mural du monastère de

10. P. Mijović, *ib.* p. 177-178; M. A. Musicescu, M. Berza, *Manastirea Sucevita*, Bucaresti, 1958, p. 134-136, figs 98 - 118.

Marko, la décoration végétale et florale en forme de *Corona anni*, avec une nouvelle interprétation, basée sur les exégèses savantes.

Tout entier en calices – apparemment de lotus – dont les tiges forment une chaîne ininterrompue sur tout l'intérieur du naos et d'une partie du sanctuaire (du diaconicon et de la proscomidie), le ménologe n'évolue pas ici en spirale d'en haut en bas, comme dans les autres ménologes muraux, mais il est tout dans une frise dont la base a le schéma d'un portail. Dans de tels cadres ou dans les cadres fermés rectangulaires ou carrés, et ensuite quadrifoliés et circulaire floraux géométriques, formés de fleurs, tiges et calices stylisés sont aussi les ménologes dans les manuscrits les plus vieux. Le code déjà mentionné, *Vatic. gr. 1156, fol. 242r* (pour le 1er septembre) a la forme de croix dans laquelle est inscrite la tétraconque. Toutes les miniatures du *Venet. Marc. 586* sont placées dans les cadres rectangulaires et carrés entièrement fermés, formés de fleurs, tiges et calices stylisés. De plus, le commencement du cycle, le 1er septembre, est encadré de tiges identiques à calices tripétalés de fleurs (de lotus), également deux à deux dans la «frise», comme au monastère de Marko. Dans de tels cadres sont fermées toutes les miniatures de saints *Lond. Add. 11. 870*. Elles ont deux rangs de médaillons dans chaque cadre, formellement noyés dans les fleurs paradisiaques (fol. 44v, 52r, 67r, 77r, 141r, 151r). Et un code avec les notes qui, entre autres, a aussi une illustration ménologique, *Sinait. 1216*, sur un en-tête de calices tripétalés, montre un médaillon avec la miniature figurative de la même façon comme le code britannique tout à l'heure cité. Le manuscrit grec *Mosquen. gr. 9* façonne chaque miniature mensuelle initiale, comme *Venet. Marc. 586*, dans les cadres carrés, avec deux rangs de tiges de fleurs chacun, interrompus aux angles par de séries de petites fleurs tripétalées. La plupart des autres manuscrits ménologiques ont le commencement du frontispice en forme de portail de fleurs avec la figure dans son ouverture ou au-dessous de celle-ci, comme le schéma du ménologe au monastère de Marko.

La symbolique de *Corona anni* dans ces ménologes a plusieurs significations. Par un aspect elle désigne le début de l'année, par l'autre elle représente les saints dans la vie posthume dans laquelle ils sont entrés par la porte du paradis. Que le peintre du monastère de Marko a compris ce dernier littéralement est visible de ce qu'il n'a peint aucune scène de la vie terrestre des saints représentés, aucun martyr et même aucun miracle. Toutes les fêtes des saints, et même celles de Jésus et de la Vierge, même celles avec plusieurs figures, y sont peintes uniquement en bustes. Cette symbolique est très ancienne et son plus grand épanouissement coïncide avec l'époque de l'illusionisme flavien. C'est alors que de chaque ornement végétal sur le stuc ou de



*Fig. 3. Markov manastir  
(monastère de Marko),  
les apôtres selon le vers  
de Jean XV 5:  
«Je suis le cep; vous êtes  
les sarments».*

la décoration de guirlandes de fresques il surgissait quelque figure humaine. Dans l'art chrétien cette symbolique est le mieux représentée dans les catacombes, les martyriums, les mémoires, sur les pierres tombales, dans les épitaphes, ainsi que dans les représentations en relief. Inspirées de cet art sont aussi les branches de la «véritable» vigne dans l'atmosphère idyllique de la vie d'outre-tombe de Galla Placidia. Ce motif est passé dans l'art provincial romain par les stèles funéraires avec les couronnes autour des têtes de défunts et avec les arbres «paradisiaux» de palme et de cyprès. La provenance la plus ancienne peut être trouvée dans la tige à fleurs sur le vase dit de Tarente au Musée britannique, datant du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Sur ce



vase est représentée la tête de Zéphyr (AYPA) surgissant d'un bouquet de fleurs. Zéphyr est le vent pour lequel Socrate dit qu'il «purifie les régions saintes» – jardin des Hespérides et île du bonheur, dans lesquels le Zéphyr emporte les âmes des morts pour qu'elles y séjournent en bonheur pendant la vie éternelle.



Fig. 4. Markov manastir (monastère de Marko), Jésus-Christ dans l'illustration de Jean XV 5: «Je suis le cep; vous êtes les sarments».

Il me semble que le renouveau de la symbolique «paradisique» des fleurs et des vignes se rapporte aussi à ces ménologes, ménées et synaxaires qui n'ont pas encore la figure de saint comme personnification du jour. Ceux au début du cycle, du mois ou du jour ont, parfois, la même décoration florale et dans les mêmes formes architecturales – porte, coupe ou base d'églises à coupoles – comme les ménologes avec les figures des saints.

Tous les en-têtes et les frontispices au commencement ou entre les biographies dans les manuscrits illuminés symbolisent, en dernière analyse, le paradis, mais lorsqu'il s'agit des ménologes on doit présumer que les martyrs et les saints en général sont déjà au paradis et, par conséquent, les en-têtes et les frontispices dans les ménologes sans figure humaine ne peuvent représenter que la «couronne de l'année», un signe particulier du commencement du cycle de l'année ou des mois. En ce sens, me semble-t-il, les manuscrits hagiographiques d'Ehrhardt sans figure de saint, mais avec le frontispice ou l'en-tête, doivent être insérés dans la thématique ménologique, non seule-

ment parce qu'ils ont une signification symbolique, mais aussi parce qu'ils complètent la typologie des figures ménologiques en type *A* et *B*, qui représentent les martyrs dans la condition posthume ou dans les scènes du martyre, et – j'ajouterais en cette occasion – type *C*, caractérisé par la symbolique de *Corona anni* sans figure de saint.

## LES DONNÉES SUR LA CHRONOLOGIE DES FRESQUES DE VELJUSA ENTRE LES ANS 1085 ET 1094

Petar MILJKOVIĆ-PEPEK (Yougoslavie)

L'église de la Vierge de Pitié (Éléoussa) du monastère du village de Veljusa, située non loin de Strumica, déjà bien connue dans la science<sup>1</sup>, cachait en elle-même jusqu'à récemment ses qualités artistiques et certaines données historiques relatives à sa construction et à sa décoration. A partir de l'an 1957 on arrivait à certaines connaissances nouvelles importantes<sup>2</sup> et ceci surtout à la suite des dernières recherches plus approfondies, effectuées lors des travaux de conservation et de restauration entre l'an 1966 et l'an 1971<sup>3</sup>.

1. Sur les sources écrites relatives à ce monument de la culture en Macédoine: L. Petit, «Le monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine», *Izvestia Russkago arheologičeskago instituta v Konstantinopole* II (Sofia, 1900), p. 1-153; V. Laurent, «Recherches sur l'histoire et le cartulaire de Notre-Dame de Pitié à Stroumitsa», *Échos d'Orient* XXIII (Paris, 1934), p. 5-27; *Izvori za blgarskata istoria*, XIV, Sofia, 1968, p. 79-94. Sur les qualités artistiques de l'église avant sa conservation ont écrit: N. Okunev, «Krstoobrazne crkve u Južnoj Srbiji», *Narodna starina* II (Zagreb, 1925), F. Messesnel, *Vizantiski spomenici, Spomenica.*, Skopje, 1937; Vasilije Marković, *Pravoslavno monaštvo i manastiri u srednjevekovnoj Srbiji*, Sremski Karlovci 1920, 18; L. Miletić, «Strumiškite manastirski čerkvi pri s. Vodoča i Veljusa», *Makedonski pregled* II, z (Sofia, 1926), p. 45-46; Žarko Tatić, «Dva ostatka vizantiske arhitekture u strumičkom kraju», *Glasnik Sk. Nauč. Društva*, III (Skopje, 1928); Dj. Bošković, *Osnovi srednjevekovne arhitekture*, Beograd, 1947, p. 97.

2. Après l'an 1957 des résultats des études de l'église sont publiés par: Miodrag Jovanović, «O Vodoči i Veljusi posle konzervatorskih radova», *Zbornik na štipski ot Naroden muzej I* (Štip, 1959), p. 130-135; P. Miljković-Peppek, «Oltarna pregrada manastira Bogorodice Milostive u selu Veljusi», *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 6 (Beograd, 1959), p. 137-144; V. Djurić, «Fresques du XI<sup>e</sup> siècle dans le monastère de Veljusa», *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten Kongres*, München, 1960, p. 113-121; R. Ljubinković, in *Corsi di cultura ravennate e bizantina*, 1962, p. 428-430; Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 209, 259; G. Babić, «Hristološke raspe u XII veku» *Zbornik za likovne umetnosti* 2 (Novi Sad, 1966), p. 25; Idem, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 94-105.

3. Il n'est publié qu'une partie de ces résultats: P. Miljković-Peppek, «Za nekoj novi podatoci



*Fig. 1. L'église de la Vierge de Pitié (Éléoussa) du village Veljusa des environs de Strumica. Vue sur une partie de la façade nord.*

Les résultats des dernières recherches plus approfondies ont permis d'éclaircir des problèmes importants non seulement du domaine de l'architecture, de la décoration plastique de marbre et du pavement de mosaïque fastueux, mais encore du domaine de l'iconographie et des qualités du style des fresques de l'église<sup>4</sup>. Dans ce sens, mentionnons en passant quelques découvertes plus importantes dans le domaine de l'architecture: on a défini avec précision, avant tout, la construction originale de l'église de l'an 1080, la coupole du narthex à nervures (identiques à celles de la chapelle sud), le tombeau du fondateur Manuel au-dessous de l'arcosolium sud du narthex, de

od proučuvanjata na crkvata sv. Bogorodica vo s. Veljusa», *Kulturno nasledstvo III* (Skopje, 1969), p. 147-159; Idem, «Les monuments nouvellement découverts de l'architecture et de la peinture en Macédoine du XIe au XIVe siècle», résumé-*Communications du XIVe Congrès international des études byzantines*, Bucarest, 1971, p. 267; Idem, in *Kulturno nasledstvo V* (Skopje, 1973), p. 5-7; Idem, «Novi podaci o oltarnoj pregradi Veljuse i neke pretpostavke o njenim prvobitnim ikonama», *Zbornik za likovne umetnosti II* (Novi Sad, 1975), p. 219-231.

4. Voir la littérature de la notice précédente. (L'auteur prépare une monographie sur le monastère de Veljusa.)



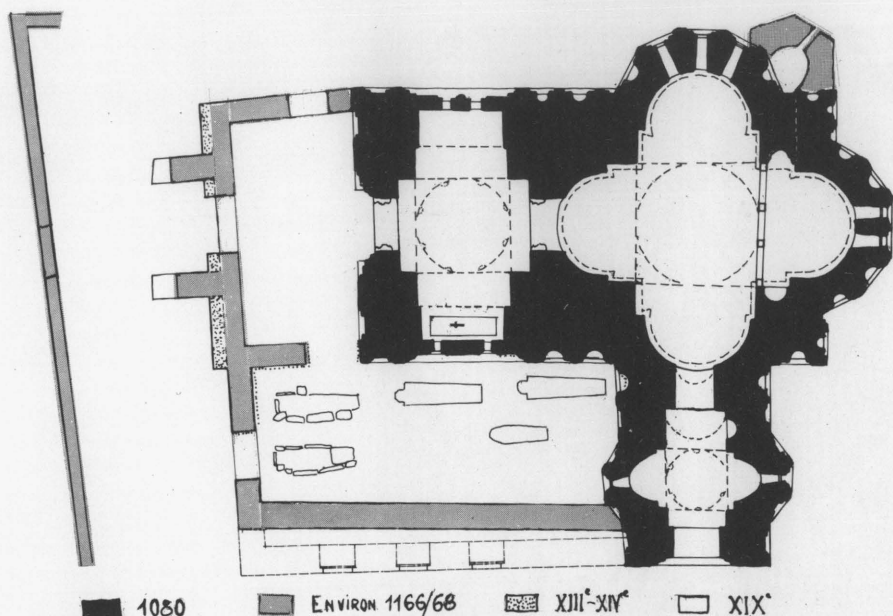


Fig. 2. Plan de l'église de la Vierge de Pitié (Éléoussa) du village Veljusa des environs de Strumica (qui présente les phases distinctes de la construction depuis l'an 1080 jusqu'au XXe siècle).

même que toutes les reconstructions postérieures, parmi lesquelles les plus anciennes sont la proscomédie et l'exonarthex avec le portique d'environ l'an 1166/68 reconstruits aux XIIIe-XIVe siècles (Fig. 1). Non moins importante est la constatation précise de l'aspect original des façades décorées des peintures somptueuses à la manière des monuments de la métropole de Byzance et probablement encore à la manière de certains monuments des régions voisines de l'Asie Mineure – Chalcédoine et Bithynie d'où provenait le fondateur du monastère de Veljusa – Manuel<sup>5</sup> (Fig. 2).

En ce qui concerne la décoration plastique de marbre de Veljusa, nos connaissances actuelles sont de beaucoup plus complètes qu'auparavant, surtout sur l'iconostase de l'an 1080 et même sur certaines icônes primitives qui l'ornaient, à juger d'après la description donnée dans l'inventaire d'environ l'an 1164<sup>6</sup>. Les dernières recherches sur le pavement de mosaïque de l'église qui rappellent également les inspirations des monuments plus re-

5. Des données écrites relatives à ce personnage se trouvent dans son typicon composé au monastère de Veljusa environ l'an 1085/90 (cf. L. Petit, *op. cit.* p. 15-20, 69-72, 94-103, considère que le typicon est composé entre les ans 1085 - 1106).

6. P. Miljković-Pepok, «Novi podaci», *op. cit.* p. 219-231; sur la chronologie de l'inventaire voir V. Laurent, *op. cit.* p. 15-23.



*Fig. 3. Veljusa, fresque de la première reconstruction de l'église d'environ 1166/68, détail de Saint Onuphre (l'un des peintres de Nérézi).*



*Fig. 4. Veljusa, fresque de la première reconstruction de l'église d'environ 1166/68, détail de Jésus Christ de la Communion des Apôtres (l'un des peintres de Nérézi).*

nommés de Constantinople et de l'Asie Mineure affirment notre hypothèse que le fondateur Manuel ait insisté de donner à ce monument, autant que possible, un aspect luxueux et splendide, très inattendu dans ce milieu à cette époque<sup>7</sup>.

Cependant, nous trouvons les questions relatives aux problèmes de la peinture de l'église de beaucoup plus essentielles pour le moment. D'autant plus que la fresco-décoration primitive du temple n'est pas complètement conservée et que nous ne connaissons pas la date de son exécution. Pour cette raison des opinions diamétralement opposées sont formulées jusqu'à présent dans la science sur la chronologie des fresques primitives de Veljusa. Il y a, en effet, deux opinions principales: selon l'une, les fresques datent de la fin du XIe siècle<sup>8</sup>, et selon l'autre, elles datent du XIIe et même de la seconde moitié du XIIe siècle<sup>9</sup>.

La découverte récente des ensembles nouveaux de fresques, non seulement dans l'église primitive qui se situe à la fin du XIe siècle, mais encore de la première reconstruction de l'église dont les peintres manifestent des corrélations évidentes directes avec les maîtres des fresques de Nérézi d'environ les ans 1166/68<sup>10</sup> (Figs 2,3), présentent des arguments suffisants pour dater les fresques de l'église primitive, c'est-à-dire les plus anciennes fresques, de la fin du XIe siècle, et, avec cela, pour rejeter les hypothèses qui les situent à la seconde moitié du XIIe siècle.

7. P. Miljković-Peppek, «Za nekoi novi podatoci», *op. cit.* p. 148-152.

8. N. Okunev, *op. cit.* p. 294 (bien que Okunev ait vu certaines corrélations entre les fresques de la chapelle et celles de Nérézi, il trouvait, tout de même des différences qui l'ont fait conclure qu'il s'agit d'un monument décoré du XIe siècle; il a montré, pour la première fois que le narthex et la chapelle présente un ensemble homogène avec l'église principale, p. 294); M. Jovanović, *op. cit.* p. 125-135; V. Djurić, *op. cit.* p. 117 (vers l'an 1080); P. Miljković-Peppek, «Oltarna pregrada», *op. cit.* p. 138; Idem, «Za nekoi novi podatoci», *op. cit.* p. 158; Idem, «Les monuments», *op. cit.* p. 268; Idem, in *Kulturno nasledstvo*, V, *op. cit.* p. 5; Idem, «Novi podaci», *op. cit.* p. 219; R. Ljubinković, *op. cit.* p. 430 (il situe les fresques environ l'an 1106).

9. F. Messesnel, *Vizantiski spomenici*, *op. cit.* p. 358 (seconde moitié du XIIe siècle); M. Chatzidakis, in *Δελτίον της Χριστιανικής 'Αρχαιολογικής 'Εταιρείας* période IV, I, (Athènes, 1960), p. 96 (exprime du doute pour une datation précoce); V. N. Lazarev, *Živopisi*, *op. cit.* p. 132 (seconde moitié du XIIe siècle); Idem, *Storia*, *op. cit.* p. 209 (modifie son opinion et date les fresques à la fin du XIe et au commencement du XIIe siècle); G. Babić, *Hristološke*, *op. cit.* p. 26 (première moitié du XIIe siècle); Idem, in *Frühmittelalterliche Studien*, II, Berlin, 1968, p. 368; Idem, *Les chapelles*, *op. cit.* p. 94 (sans nouvelles preuves elle reste à la chronologie de la première moitié du XIIe siècle).

10. Sur cette datation des fresques de Nérézi voir: P. Miljković-Peppek, «Prilozi proučavanju crkve manastira Nerezi», *Zbornik za likovne umetnosti*, 10 (Novi Sad, 1974), p. 313-321; Idem, «Crkvata Sv. Pantelejmon vo selo Nerezi», *Arhiv na Makedonija, Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, I (Skopje, 1975), p. 89-94.





*Fig. 5. Veljusa, fresque de la composition du fondateur de la façade ouest de l'exonarthex, XIXe siècle.*

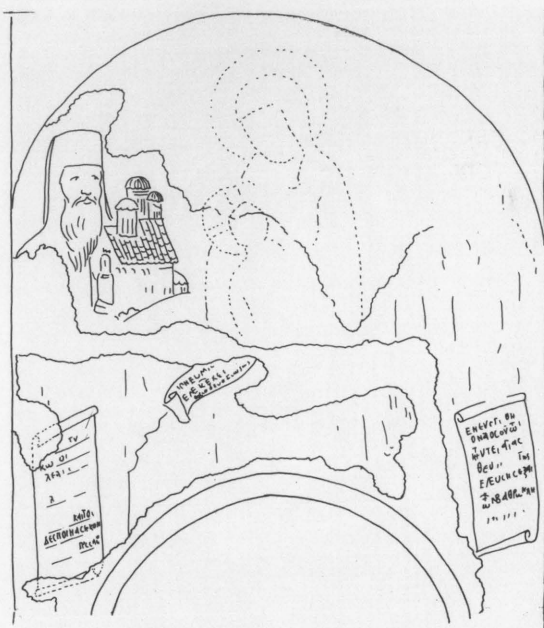
En plus, les analyses plus approfondies des sources littéraires conservées et des fresques de l'église permettent aujourd'hui de déterminer plus précisément la chronologie de ces fresques primitives et de les situer entre l'an 1085 et l'an 1094. Cette chronologie des fresques primitives de Veljusa se base, en traits généraux, sur les considérations suivantes:

1. La présence des fresques de la première reconstruction de l'église de Veljusa qui remontent à la seconde moitié du XIIe siècle, à environ les ans 1166/68 (Figs 3,4)<sup>11</sup>.

2. Selon les qualités artistiques de l'église et les documents écrits conservés, il est évident que l'évêque de Strumica Manuel –le fondateur du temple – a insisté de faire construire un objet architectonique extraordinaire, de le faire orner d'une décoration plastique de marbre somptueux, d'un pavement de mosaïque de luxe et d'un programme iconographique de fresques original, aussi que de le munir de tout l'inventaire nécessaire à l'office: des icones, des livres religieux, des habits sacerdotaux etc. Cette idée, pourtant, n'a pas été

11. Sur les corrélations stylistiques étroites de ces fresques avec celles de Nérézi voir: P. Miljković-Peppek, «Za nekoi novi podatoci», *op. cit.* p. 158-159, dessin no. 5; *ibid.*, «Novootkrieni», *op. cit.* 7, fig. 16.

Fig. 6. Veljusa, détail de la fresque de la façade ouest de l'exonarthex. La composition du fondateur du XIXe siècle - probablement la copie de la présentation originale des ans 1085/94.



entièrement réalisée en 1080, bien que l'église, l'iconostase de marbre avec les deux inscriptions au-dessus les portes et le pavement de mosaïque aient été construits et que le monastère fût muni en partie de l'inventaire indispensable à l'office. La fresco-décoration - l'élément très important pour la beauté du temple -, n'a pas été réalisée parce que, immédiatement après les ans 1080/81 tout jusqu'à l'an 1085, le monastère a succombé à une crise économique grave, à juger d'après le préambule du premier chrysobulle de l'empereur Alexis Ier Comnène<sup>12</sup>.

3. Toujours du premier chrysobulle de l'empereur Alexis Ier Comnène, promulgué au juillet, indiction VIII, l'an 1085<sup>13</sup> et du typicon du fondateur Manuel, composé environ les ans 1085/90<sup>14</sup>, nous apprenons de la grande générosité de l'empereur pour que la crise soit surmontée et des efforts du fondateur Manuel pour que sa conception de la vie monastique et de la décoration du temple soit entièrement réalisée.

12. L. Petit, *op. cit.* p. 25-7.

13. Idem, *op. cit.* p. 25.

14. Idem, *op. cit.* p. 71 (voir notre notice no. 5).



Fig. 7. Veljusa, fresque du tambour de la coupole centrale, la Vierge, 1085/94.

4. D'après le second chrysobulle de l'empereur Alexis Ier Comnène du mois d'août (indiction XIV) 1106<sup>15</sup> et des autres sources postérieures<sup>16</sup>, on apprend que l'empereur Alexis a visité en personne le monastère de Veljusa pendant l'une de ses trois campagnes en Macédoine contre le comte serbe Vukan: soit à l'an 1091, soit à l'an 1093 ou bien à l'an 1094<sup>17</sup>. En parlant de cette visite, l'empereur exprime son ravissement du temple qu'il vut probablement en plein éclat.

Il est également important qu'au commencement de ce chrysobulle le fondateur Manuel est mentionné comme ex-évêque dans le thème de Strumica<sup>18</sup>. Ceci voudrait dire qu'à cette époque Manuel fût ou bien défunt, ou bien retiré dans son monastère pour son âge très avancé.

5. Pendant les travaux de conservation, un seul tombeau fut trouvé dans le narthex, au dessous de l'arcosolium sud (Fig. 1). Ayant en vue son emplace-

15. Idem, *op. cit.* p. 28.

16. Idem, *op. cit.* p. 34.

17. Cf. G. Ostrogorski, *Istorija Vizantije*, Beograd, 1959, p. 340; G. Litavrin, *Bolgaria i Vizantia v XI - XII v.*, Moskva, 1960, p. 334-335.

18. L. Petit, *op. cit.* p. 28 (...παρά Σοῦ πρὶν ἀρχιερέως...).



Fig. 8. Veljusa, fresque du tambour de la coupole centrale, le prophète Jérémie, 1085/94.

ment et sa relation avec la plus ancienne phase, nous supposons que ce soit le tombeau du fondateur<sup>19</sup>. D'ailleurs, le fondateur même a déterminé dans son typicon que l'anniversaire de sa mort soit célébré tout le 23 novembre (le second jour après la fête de l'église – le 21 novembre)<sup>20</sup> et que le service funèbre soit servi le troisième et le neuvième jour après sa mort<sup>21</sup>, et enfin

6. Selon les analyses iconographiques de la composition du fondateur, découverte pendant les derniers travaux de conservation (Fig. 5), qui était peinte au XIXe siècle sur la façade ouest de l'exonarthex, on peut supposer que cette composition présente la copie de la composition originale du fondateur laquelle a dû se trouver probablement dans l'arcosolium sud original du narthex où se trouve le tombeau du fondateur<sup>22</sup>. Cette fresque du XIXe siècle

19. Pendant les fouilles archéologiques de cet unique tombeau muré dans le narthex de l'église on constata qu'il avait été déjà découvert et on trouva un nombre restreint de pièces de squelette humain disloquées. Il est étrange que la longueur du tombeau monte à 154 cm.

20. L. Petit, *op. cit.* p. 17, 86 (...εις μνήμην ἑμὴν...).

21. Idem, *op. cit.* lo. cit. (...ταῖς τῶν τριτοεθνάτων μου παννυχίσιν...)

22. Cette hypothèse est basée sur les dimensions de la superficie disponible des murs du narthex pour la présentation de la composition du fondateur; dans ce sens, les surfaces semi-circulaires des deux arcossolia sont les seules correspondantes.



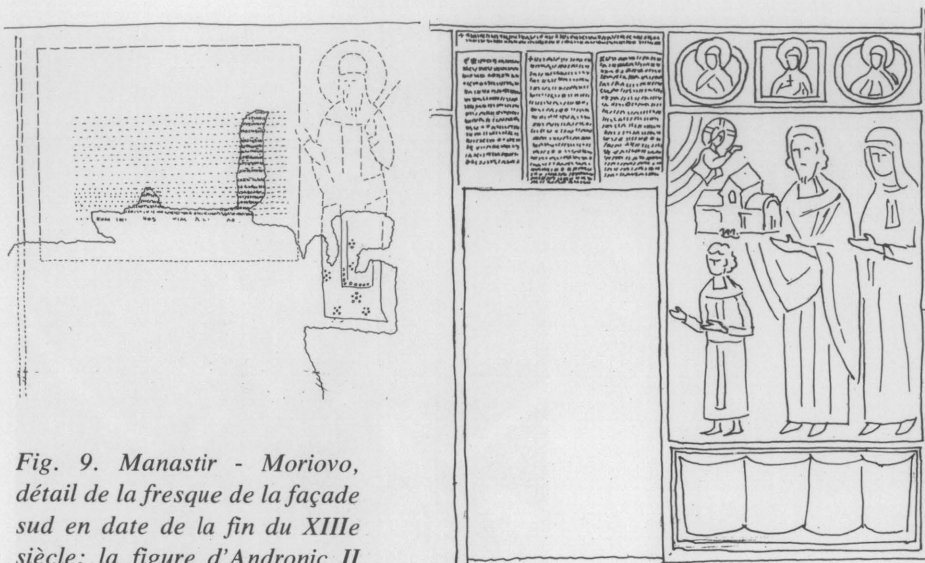


Fig. 9. Manastir - Moriovo, détail de la fresque de la façade sud en date de la fin du XIIIe siècle: la figure d'Andronic II Paléologue et le texte de la bulle donnée à l'église.

est malheureusement assez endommagée. Mais, son ancien contenu iconographique et son ancienne forme sont heureusement évidents (Fig. 6). Du côté gauche se trouve la figure du fondateur Manuel; il tient de la main gauche le modèle de l'église de Veljusa à trois coupes, et de la main droite un grand rouleau déplié sur lequel est inscrit le texte de l'inscription principale gravée en marbre au-dessus de l'entrée du narthex<sup>23</sup>. Au milieu de la composition on reconnaît les restes des figures de la Vierge avec l'Enfant – la patronne de l'église. Jésus Christ tient un rouleau déplié. Du côté droit il y a des restes d'une figure – on dirait une personne impériale – qui tient un grand rouleau déplié qui porte un texte. Ce rouleau devrait porter, au moins, une partie du texte du chrysobulle donné au monastère. Pourtant, dans cette composition, soit par ignorance du zograph du XIXe siècle, soit parce que la composition

23. A la suite de la construction de l'exonarthex au XIIe siècle ou de sa reconstruction aux XIIIe - XVe siècle cette inscription fut transportée au-dessus de la porte de l'exonarthex d'où les pouvoirs bulgares l'ont emportée pendant la Première guerre mondiale. Elle se trouve actuellement au Musée archéologique de Sofia (Cf. L. Petit, *op. cit.* 6; I. Ivanov, *Blgarski starini iz Makedonia*, Sofia, 1931, p. 76; N. Okunev, *op. cit.* p. 280). L'inscription gravée en marbre, également que le rouleau que porte le fondateur comprennent le texte identique:

+ Ένεουργίηθι ὁ ναὸς οὗτος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ἑλεουσῆς  
ἐξ αὐτῶν βάθρων παρὰ Μανουὴλ μοναοῦ καὶ γεγονωτῶς  
ἐπισκόπου Τιβερίουπόλεως: ἐν ἔτη τῷ ᾠϞΠΒ̄ ἰνδ(ικτιωνί) Γ̄ +:.

Fig. 10. L'église de Saint-Constantin et Sainte-Hélène d'Ohrid, la fresque de la composition du fondateur et l'inscription longue d'au-dessus de la porte des ans 1476/7.

Fig. 11. Veljusa, reconstruction de la composition originale du fondateur, située probablement dans l'arcosolium sud du narthex des ans 1085/94, copiée au XIXe siècle.



originale fut endommagée, le texte du rouleau présente la copie du texte de la seconde inscription en marbre qui se trouve au-dessus de l'entrée du naos<sup>24</sup>.

L'identification de cette personne impériale avec Alexis Ier Comnène qui est d'une importance essentielle pour notre matière, n'arrive pas à des obstacles; ceci surtout parce que son chrysobulle de l'an 1085 est le seul document impérial mentionné dans le typicon du fondateur Manuel, composé environ les ans 1085/90<sup>25</sup>.

Le contenu de la composition du fondateur de Veljusa est connu dans l'histoire de la peinture byzantine, étant donné qu'il était présenté à plusieurs reprises, sous la forme de modèles iconographiques diverses, à partir du VIIe jusqu'au XVe siècle<sup>26</sup>. Cette composition de Veljusa trouve ses plus proches relations iconographiques dans les exemples constantinopolitains du XIe siècle où, dans une seule composition, sont présentés les donations du fondateur et le texte du chrysobulle (telle est, par exemple, la composition de

24. Cette inscription gravée en marbre est également emportée par les pouvoirs bulgares et elle se trouve actuellement au Musée archéologique de Sofia. Une partie des lettres conservées sur le rouleau déplié de la fresque du XIXe siècle exprime le même contenu: Πάσας θετικῶς εἰς σέ μου τας ἐλπίδας. . / Ω Μ(η)τερ ἀγνή και βλύσις τοῦ ἐλέους: + / Ποτμήν μοναστῆς Μανουήλ σὸς οἰκέτης: / και τόνδε σοι δέσποινα σηκόν προσφέρω.

25. L. Petit, *op. cit.* p. 71 (voir notre notice no. 5).

26. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 108, 111, 260-261; Idem, in Felix Ravenna (rééd. *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, Paris, 1960, p. 467); V. Djurić, «Portreti na poveljama vizantijskih i srpskih vladara», *Zbornik Filozofskog fakulteta*, VII - I (Beograd, 1963), p. 259-269, fig. 9 - 13; P. Miljković-Peppek, «Novootkrieni», *op. cit.* p. 11-14, fig. 40 - 41; G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd, 1971, p. 23-26.

l'église de la Vierge Péribleptos de l'empereur Roman III Argyr de l'an 1030, décrite par l'ambassadeur d'Espagne Ruy Gonzales de Klavijo<sup>27</sup>).

Aujourd'hui, pourtant, le manque à Constantinople d'un plus grand nombre de modèles iconographiques pareils est recompensé des exemples conservés en Macédoine<sup>28</sup> et en Serbie<sup>29</sup>; à côté de l'exemple de Veljusa, qui est, semble-t-il, le plus ancien, bien que conservé en copie du XIXe siècle, notons la composition du fondateur de Manastir, de la fin du XIIIe siècle, peinte sur la façade sud, qui présente Andronic II Paléologue vis-à-vis le texte d'un chrysobulle de lui-même, écrit in extenso sur le mur (Fig. 7)<sup>30</sup>; puis la fresque de Žiča d'environ les ans 1309/16<sup>31</sup>, celle de Resava d'environ 1410/1418<sup>32</sup> et celle de l'église de Saint-Constantin et Sainte-Hélène d'Ohrid de 1476/7<sup>33</sup> (Fig. 8), etc.

A juger d'après la copie du XIXe siècle, la composition originale du fondateur de Veljusa du XIe siècle (Fig. 9) serait, si elle était conservée, le plus ancien exemple parmi toutes les compositions de fondateur que nous connaissions actuellement dans les Balkans. Nos connaissances d'aujourd'hui sur son contenu iconographique ont une autre signification encore plus essentielle, tant pour l'histoire plus précise de l'église en ensemble, que pour l'origine chronologique plus correcte de la fresco-décoration du temple. Notamment, ayant en vue la présentation constatée de l'empereur Alexis Ie Comnène dans cette composition avec son chrysobulle du juillet 1085 et les autres considérations exposées ci-dessus, on peut conclure que les fresques originales de Veljusa remontent à la période entre l'an 1085 (lorsque le premier chrysobulle fut donnée au monastère par l'empereur) et les ans 1091 - 1093 ou au plus tard 1094 (lorsque l'empereur en personne visita le monastère et admira sa beauté digne du temple de la Vierge de Pitié).

27. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Paris, 1953, p. 229.

28. P. Miljković-Peppek, «Novootkrieni», *op. cit.* p. 11-14, fig. 40 - 41 (mentionne les plus anciens exemples conservés en Macédoine).

29. V. Djurić, «Portreti», *op. cit.* p. 263-265, fig. 9 - 13 (mentionne les plus anciens exemples en Serbie).

30. P. Miljković-Peppek, «Novootkrieni», *op. cit.* loc. cit. fig. 40 - 41.

31. V. Djurić, *op. cit.* p. 262, fig. 9 - 10.

32. Idem, *op. cit.* fig. 13.

33. Les opinions sur la date de l'église sont partagées. Cf. D. Koco, in *Godišen zbornik, Filozofski fakultet*, 7 (Skopje, 1954), p. 187-203 (la date à l'an 1476/7); G. Subotić, «Sveti Konstantin i Jelena», *op. cit.* p. 4-112 (et la littérature précédente, il la date au XIVe siècle). Il est intéressant que le contenu de la longue inscription grecque de l'église de Saint-Constantin et Sainte-Hélène présente une compilation d'un acte officiel et de l'inventaire de toutes les propriétés de l'église. (Sur la même matière, en détails, G. Subotić, *op. cit.* p. 11-28).



## THE SIXTH CENTURY SCULPTURE OF THE MONASTERY OF DEIR ZA 'FARAN IN MESOPOTAMIA\*

M.C. MUNDELL (Angleterre)

The Jacobite monastery of Mar Hananiya or Deir Za 'faran – the Saffron Monastery<sup>1</sup> – lies about 4.5 kms southeast of Mardin in northern Mesopotamia which is in present day southeastern Turkey. Although the extant recorded history of the monastery starts only with its refounding in 793 (see *infra* p. 516), at least parts of its probably date from the early sixth century – a deduction made on the basis of the sculpture of its main church. It was presumably abandoned during Arab raids on monasteries on the mountain of Mardin in *ca* 640 reported by Michael the Syrian<sup>2</sup>. Possibly in the early twelfth century the monastery was again abandoned<sup>3</sup>, to be refounded *ca* 1125 by John bishop of Mardin<sup>4</sup>. From the eighth century onwards the monastery produced 21 Jacobite patriarchs of Antioch, 9 *maphrians*, and 110 bishops. It was the seat of the Jacobite patriarch from the twelfth to the twentieth century<sup>5</sup>. The most famous of the patriarchs enthroned there was the chronicler Michael the Syrian (1166). Among its numerous books – one of the largest collections of Syriac manuscripts in the east – the most important,

\* I should like to thank the following for their generous permission to publish the following photographs, Prof. C. Mango (nos 1, 2, 3, 7, 8), Prof. I. Ševčenko (no 4), Mr. R. Anderson (no 5), and Princeton University (nos 6, 9, 10).

1. The Syriac version of this Arabic name is Deir Korkama. Hananiya refounded the monastery in 793 A.D.

2. *Chronicle of Michael the Syrian*, ed. and trans. J.B. Chabot, I - III, Paris, 1899 - 1905, II, p. 419.

3. It is unclear when this happened; the immediate predecessor of John (Bishop 1125 - 65) was said to have left his diocese to live at Edessa, *ibid.* III, p. 263.

4. See note 67.

5. A.S. Atiya, *A History of Eastern Christianity*, London, 1968, p. 190 f.



art historically, is the illuminated Paris Syr. 33 attributed to the sixth century<sup>6</sup>.

Strategically situated above the road linking Amida and Nisibis, Mardin figures as a fortress in the Roman eastern defense network described in the fourth century by Ammianus Marcellinus<sup>7</sup> and again in the sixth by Procopius<sup>8</sup>. Mardin also marks the western point of that part of Mt Masius which is known as the Tur 'Abdin. Most scholars who have studied the monument of Deir Za 'faran have, consequently, considered it within the context of either

6. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, p. 198-206, pls 35 - 41.

7. L. Dillemann, *Haute Mésopotamie orientale et pays adjacents*, Paris, 1962, p. 212.

8. Procopius, *Buildings*, II. iv. 14.



*Fig. 1. Deir Za 'faran, exterior, seen from the west (photo C. Mango)*

*Fig. 2. Deir Za 'faran, interior, looking west (photo C. Mango)*

the group of northern Mesopotamian monuments which are (with one exception) in major fortified cities (e.g. Amida, Edessa) or of the monuments within the Tur 'Abdin which contains villages and monasteries. It does, in fact, straddle both groups.

Deir Za 'faran stands on a plateau situated half way between the top of the mountain of Mardin and the plain below, which it faces. Its walls of massive masonry are of several periods as are the buildings within the complex. The object of this study is the main church, which, like the other structures here, is built of a yellowish limestone – hence the current name of the monastery –

which was still quarried in this century from the Mardin mountain (Fig. 1)<sup>9</sup>. The main church and the funerary chapel attached to its south side, stand on the east side of the monastery. The church is a triconch inscribed in a square with a cross-vaulted ceiling. The sculpture comprises an inhabited scroll on the exterior (Figs 1, 2), continuous moldings in a late antique style on the interior (Figs 2, 3) and ornamented niches both inside and out (Fig. 2).

Conrad Preusser's survey of the main church in 1911 remains the only published study of this monument<sup>10</sup>, but he did not attempt to date it beyond a general remark about its similarities to the church of Mar Ya'qub at Nisibis, since dated to 359 by the reading of a Greek inscription<sup>11</sup>. Like the comments of most earlier travellers<sup>12</sup>, subsequent observations by scholars have been made mostly «en passant». Gertrude Bell considered its sculpture as the last phase of carving in the churches of the Tur 'Abdin which would place Deir Za 'faran at least late in the eighth century according to her chronology<sup>13</sup>. Strzygowski placed all the art within the north Mesopotamian triangle of Amida, Edessa and Nisibis within the fourth and fifth centuries<sup>14</sup>. Samuel Guyer challenged this dating: the late antique moldings of north Mesopotamia he strung throughout the sixth century leading up to the Ulu Camii in Amida which, he suggested, incorporated the church built by Heraclius; he placed the Deir Za 'faran sculpture at the end of the sixth<sup>15</sup>. He revised his chronology somewhat after reconsideration of the ruins of Rusafa which he then redated from early seventh to mid-sixth century. Presumably this would have led to an earlier dating of Deir Za 'faran but he did not resume study of the subject in its entirety<sup>16</sup>. Kautzsch in a brief analysis of the capitals of northern Mesopotamia favored the period 450-550 for the entire group<sup>17</sup>. Deir Za 'faran

9. A. Gabriel, *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*, Paris, 1940, p. 4.

10. C. Preusser, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit*, Leipzig, 1911, p. 49-54, pls 62 - 65.

11. *Ibid.* 50. For the date of Nisibis see F. Sarre and E. Herzfeld, *Archäologische Reise in Euphrat-und-Tigris Gebiet*, II, Berlin, 1920, p. 336-345 and recently Jarry (*infra* note 20), p. 242 f.

12. Bibliography of travellers to Mardin given in art. «Mardin» by V. Minorsky in *Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1936, p. 277. The most thorough coverage is given by O. Parry, *Six Months in a Syrian Monastery*, London, 1895, *passim*.

13. G. Bell, *Churches and Monasteries of the Tûr 'Abdîn and Neighbouring Districts*, Heidelberg, 1913, p. 96, 99, 107-8.

14. M. van Berchem and J. Strzygowski, *Amida*, Heidelberg, 1910, p. 131-133.

15. S. Guyer, «Amida», *Repertorium für Kunstwissenschaft* 38 (1916), p. 193-237.

16. H. Spanner and S. Guyer, *Rusafa*, Berlin, 1926, p. 61-62. Guyer intended to publish a detailed study of north Mesopotamian monuments but evidently never did so, Guyer, «Le rôle de l'art de la Syrie et de la Mésopotamie à l'époque byzantine», *Syria* 14 (1933), p. 65 note 1.

17. R. Kautzsch, *Kapitellstudien*, Berlin and Leipzig, 1936, p. 220.





Fig. 3. Deir Za 'faran, interior, looking east (photo C. Mango)

is next mentioned in discussions of other monuments. In the preliminary reports of the excavations at Rusafa started in 1952, Kollwitz placed the sculpture of Deir Za 'faran further into the sixth century after the later style carving of Rusafa<sup>18</sup>. Tchalenko in writing about the church of Basufan (dated 490/1) suggested that the same sculptors worked at that church and Deir Za 'faran<sup>19</sup>. In 1967 Abbé Jules Leroy undertook a new survey of Deir Za 'faran of which a preliminary report, plan <sup>20</sup> and inscriptions<sup>21</sup> have been published.

18. J. Kollwitz, «Die Grabungen in Rusafa, 1952», *Arch. Anz.* 1954, col. 131 n. 20.

19. G. Tchalenko, *Villages antiques de la Syrie du Nord, le massif du Bélus à l'époque romaine*, I - III, Paris, 1953 - 8, I, p. 231 f.

20. J. Leroy, «L'état présent des monuments chrétiens du sud-est de la Turquie (Tur 'Abdin et environs)», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions* (1968), p. 486-490, fig. 1.

21. J. Jarry, «Inscriptions syriaques et arabes inédites du Tûr 'Abdîn», *Annales Islamologiques* 10 (1972), p. 213-217.

In his report he conceded that possibly Bell was right and that Deir Za 'faran may stand at the end rather than the beginning of the development of sculpture in the Tur 'Abdin. In this connection he cited the date 793 given in a chronicle for the founding of Deir Za 'faran<sup>22</sup>. In addition to this archaeological work, A. Vööbus has recently published manuscript material concerning particularly the twelfth century history of the monastery<sup>23</sup>.

In spite of the sporadic attention paid to the monuments of Deir Za 'faran, a critical study of its architecture and sculpture has not yet appeared. One awaits the new survey by Leroy and the final study of the excavations of Rusafa. The purpose of this paper is to introduce further points of comparison for the sculpture, to make an observation about the architecture, and to suggest a sixth century identification and possible date of construction deduced from written sources. Two of these subjects – the sculptured cornice bosses and the identification and dating of the church – will be treated in expanded form elsewhere.

The sculpture will be considered under three headings.

#### THE LATE ANTIQUE MOLDING (Figs 2, 3)

The late antique moldings that run over the interior walls of Deir Za 'faran consist in the following ornament. On the nave walls and apse archivolts are: a cyma-recta with palmettes, an astragal with bead-and-reel, a geison with flutes, an ovulo of egg-and-dart with diagonal leaves replacing the darts, dentils, a pulvinated frieze with either vine or acanthus scroll, a small cyma-recta with palmettes and a second beaded astragal. A cornice without frieze tops the north, south and east apse walls. Similar moldings have been found at other Mesopotamian sites. These include the large cities of *Edessa* (Urfa) (assorted fragments, that illustrated here previously unpublished)<sup>24</sup> (Fig. 4), *Amida* (Diyarbakir) (Mariamin Church<sup>25</sup> and Ulu Camii<sup>26</sup>) and *Nisibis* (Mar

22. Leroy, «L'état», 490. On the foundation date see *infra* p. XXX.

23. A. Vööbus, «Neues Licht über das Restaurationswerk des Jôhannân von Mardê», *OrChrist* 47 (1963), p. 129-139; idem, «Eine wichtige Urkunde über die Geschichte des Mâr Hananjâ Klosters», *OrChrist* 53 (1969), p. 246-252.

24. Found in 1972 in the citadel. I should like to thank Prof. Ihor Ševčenko who made the discovery for permission to publish his photograph. Two other fragments of similar ornament in a different style are in Guyer, «Amida», figs 7 and 8.

25. Van Berchem and Strzygowski, *Amida*, pl. XXII, 1, 2; E. Kleinbauer, «The Origins and Functions of the Aisled Tetraconch Churches in Syria and Northern Mesopotamia», *DOP* 27 (1973), p. 104-107.

26. Van Berchem and Strzygowski, *Amida*, p. 43-69, 134-216, 298-309, pls IX - XI; Guyer, «Amida», 193 -237.



Fig. 4. Edessa (Urfa), fragment of molding found in citadel, 1972 (photo I. Ševčenko). Fig. 5. Rusafa, tetraconch, prothesis, detail of archivolt of apse (photo R. Anderson).



Ya'qub)<sup>27</sup>, the smaller sites of *Hah* in the Tur 'Abdin (Mar Sovo)<sup>28</sup> and *Martyropolis* (Mayafarikin/Silvan) (the basilica and nearby arch)<sup>29</sup>; the frontier military headquarters of *Dara* (assorted fragments and tomb façade)<sup>30</sup>; the fortified pilgrimage center of *Rusafa* (tetraconch, Basilica B and the north city gate)<sup>31</sup> (Fig. 5) and the nearby *castellum* of *Tell Mahroun* (fragments)<sup>32</sup>.

27. Preusser, *Baudenkmäler*, p. 40-43, pls 49 - 51.

28. G. Bell in Van Berchem and Strzygowski, *Amida*, p. 250-256, figs 187 - 195, esp. 192; M.C. Mundell, «Monophysite Church Decoration» in *Iconoclasm*, ed A. Bryer and J. Herrin, Birmingham, 1977, fig. 12.

29. Bell, *Churches* (*supra* note 13), 86-88, figs 26 - 27, pls XI - XIV, XVI.

30. Guyer, «Amida», fig. 12; to these fragments should be added two found in 1972, (M.C. Mundell, «A Sixth Century Funerary Relief at Dara in Mesopotamia», *JÖB* 24 [1975], figs. 6 and 7) and the archivolt of a tomb entrance (*ibid.* figs 1 - 3; Preusser, *Baudenkmäler*, pl. 61).

31. Excavation reports for 1952, 1954 and 1959 and 1961 in J. Kollwitz, *Arch. Anz.* 1954, cols 119 - 138; 1957, cols 64 - 109; 1963, cols 328 - 360 respectively; *idem*, «Die Grabungen in Resafa», *Neue Deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*, Berlin, 1959, p. 45-70. Basilica B has two phases of decoration. I am referring here to the second which survives in the south west corner (Kollwitz, *Arch. Anz.* 1954, figs 2, 5).

32. R. Mouterde - A. Poidebard, *Le Limes de Chalcis*, Paris, 1945, p. 157-8, pl. LXXXIII, 4.



First noticed by Guyer (*supra* note 15) the group has expanded recently by new discoveries at Edessa, Dara and Tell Mahroun and by excavations at Rusafa. Fresh comparative material is now available from the excavations at Antioch and some monuments have now been dated (e.g. Nisibis and Qalb Loseh). In terms of both architecture and sculpture Deir Za'faran and Nisibis are by far the most complete surviving examples; the other monuments are rebuilt, damaged or destroyed. In plan, four churches are centralized: those at Deir Za'faran and Nisibis, the Meriamin at Amida and the tetraconch at Rusafa; those at Martyropolis, Hah and Basilica B at Rusafa are basilical; those at Urfa and Dara of unknown form, while the Ulu Camii at Amida is still a matter of conjecture. The church at Nisibis is the only one of the group dated securely, to 359 (*supra* note 11), just four years before the city was given to the Persians. Dara was founded and refortified in 508 and *ca* 530. The Ulu Camii façades incorporate a series of twelfth century inscriptions entirely out of order<sup>33</sup>.

The ornamented moldings of this Mesopotamian group differ in style and repertoire from Christian carving in Syria<sup>34</sup>. This sculpture also displays surviving late antique forms as the predominant type of decoration as distinct from scattered and minor uses of it in the sixth century at Ravenna and Constantinople<sup>35</sup>. The entire group exhibits formal peculiarities which distinguish it from these other survivals. For example, the dart in Mesopotamia becomes a diagonal or quatrefoil leaf (Figs 2-5) an example of which figures on a Justinianic inscription of *ca* 532 or *ca* 542 at Hierapolis (Mabbug)<sup>36</sup> whereas in Ravenna and Constantinople it remains a dart or is omitted<sup>37</sup>.

While Guyer's sequence of the monuments seems basically sound (excepting perhaps the Ulu Camii) the chronology has to be completely reworked and the sculpture itself reexamined in the light of new material. Within the group are slight variations in the ordering and handling of ornament which might eventually yield a satisfactory chronology. In the limited space here

33. Gabriel, *Voyages*, *supra* note 9, p. 190-194.

34. Examples given, H.C. Butler, *Early Churches in Syria*, ed. E.B. Smith, Princeton, 1929, p. 219-235.

35. For Ravenna see e.g. F.W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pls 85, 98, 299; idem, *Ravenna. Geschichte und Monumenta*, Wiesbaden, 1969, figs 88, 92, 93. For Constantinople see idem, *Studien zur Architektur Konstantinopels*, Baden-Baden, 1954, figs 19 - 21, 23.

36. Mouterde and Poidebard, *Limes*, p. 209-210, fig. 31, pl. CXVII, 3 dated here as *ca* 542. Date of *ca* 532 suggested by E. Frezouls, «Recherches historiques et archéologiques sur la ville de Cyrrhus», *Annales Archéologiques Arabes de Syrie* IV - V (1954 - 55), p. 112-115.

37. E.g. Deichmann, *Geschichte*, fig. 92; idem, *Studien*, fig. 23.

only brief comments are possible. Evidently, bracketed cornices appear only at Rusafa (Fig. 5) and Amida (church and mosque). The handling of bead-and-reel everywhere varies from long oval beads and two round reels (Fig. 4) to a schematized string of diamond shapes, an approximation of a band of pearls (Fig. 5). An unusual feature at Dara, Rusafa and Deir Za 'faran is the rendering of the dentils as crenellations. The tomb at Dara has the unique example here of a frieze carved with a scale pattern. A swastika pattern figures in the apse cornice at Hah (and in the prothesis at Deir Za 'faran)<sup>38</sup>. As Guyer concluded, three sets of moldings emerge from the group with very distinctive traits: 1) Nisibis has, among others, a plastic quality to its exterior scroll, regular (not diagonal) darts, looped (not undulating) vine, (with Ulu Camii) grape and not acanthus leaves in the vine, and lacks the lower acanthus band; 2) The Ulu Camii frieze includes animals; the vines issue from vases placed centrally in each frieze segment and the vine loops enclose two leaves and grapes (not a single leaf or grapes); 3) Rusafa (Fig. 5) has by far the most inventive and extravagant decoration of the group – up to ten ornamented bands including dentils consistently crenellated, fluted brackets and a wide assortment of rosettes and floral motifs. These ornaments are varied within the archivolt of the tetraconch nave as each displays different plants on the upper cyma-recta moldings<sup>39</sup>. Whereas the ornament of Nisibis is distinguished from the other monuments listed here by its more plastic, even delicate carving (which may be explained by its early date), that of Rusafa remains closer in style to the rest of the group of which it could be considered the culmination.

Although Kollwitz judged the Deir Za 'faran sculpture more irregular, flatter and therefore later than that of Rusafa (*supra* note 17) the reverse may be true if viewed within the framework of all these monuments. Some of the ornament at Deir Za 'faran is more «conservative» than that of Rusafa as will be seen in the case of the acanthus leaf bands. Furthermore, Deir Za 'faran shares certain features almost exclusively with Rusafa. At Rusafa (tetraconch [Fig. 5], and Basilica B), Deir Za 'faran (Figs 2, 3) and Hah are amphorae at the base of the archivolt from which climb the vine scrolls of the frieze. The other complete archivolt which survive – at Amida (Meriamin) and Martyropolis – do not have these amphorae. Additionally, only at Rusafa and Deir Za 'faran does the horizontal scroll on either side of the amphorae change from vine to acanthus executed in similar tight spirals. Another

38. For Hah see Mundell in *Iconoclasm*, fig. 15; the Deir Za 'faran molding is unpublished.

39. J. Kollwitz, W. Wirth and W. Karnapp, «Die Grabungen in Resafa. 3. Vorbericht», *Annales Archéologiques Arabes de Syrie* 14 (1964), figs 9 - 12.

shared feature is that of crenellations which are standard at Rusafa and Dara. At Deir Za 'faran they exist only on the cornice of the east apse wall (Fig. 3), whereas regular dentils appear everywhere else in the church (Figs 2, 3). This could suggest a transitional phase at Deir Za 'faran.

Although it is difficult to make generalizations about the development of material that is so unevenly published and which requires a great deal of further study, one could provisionally suggest that the cornice moldings at Deir Za 'faran and Rusafa, and possibly Dara, betray a similarity which would indicate that they were executed at about the same time. Much more care was lavished on the carving at Rusafa than at Deir Za 'faran: except for the carving of the cornice bosses (see *infra*) the ornaments at the latter are more routinely standardized and there is some sloppiness evident in the unmatched capitals (Fig. 3 above). But the inclusion at Deir Za 'faran of two features lacking at Rusafa, namely the animated scroll and the large cornice bosses, suggest that while the former church may have been a comparatively minor and quick (see *infra*) job, it was not simply a boiled down version of the latter.

While most previous discussion of Deir Za 'faran sculpture has centered on comparisons with other north Mesopotamian monuments, namely those just considered with antique style moldings, there are aspects of its sculpture which are related to Syrian monuments. Chief among these are Qalb Loseh (ca 46)<sup>40</sup>, Qala'at Seman (ca 490)<sup>41</sup>, Tourmanin<sup>42</sup>, and Seleucia Pieria (dated, variously 460, 475, 525-8)<sup>43</sup>.

#### THE ANIMATED SCROLL (Figs 1, 8).

On the exterior upper walls of the Deir Za 'faran church is an animated scroll – a very common theme in the Near East, but one that is little known in northern Mesopotamia and inland Syria<sup>44</sup>. But one does not have to look to Egypt for comparison as does Guyer. A related frieze may be cited in the tetraconch of Seleucia Pieria which was found in the 1930's near its western exedra<sup>45</sup>. The inner face is carved with animals and birds in the *champlevé*

40. G. Techalenko, «Travaux en cours dans la Syrie du Nord», *Syria* 50 (1973), 128 ff.

41. Idem, *Villages* I, p. 223-242, 264-7.

42. M.de Vogüé, *Syrie centrale, Architecture civile et religieuse du Ier au VIIIe siècle*, Paris, 1865 - 1877, p. 138-140, pls 130 - 138.

43. *Antioch-on-the-Orontes* III, *The Excavations 1937 - 1939*, ed. by R. Stillwell, Princeton, 1941, p. 53; cf. Kleinbauer, «Aisled Tetraconch Churches» (*supra* note 24), p. 94.

44. A tower tomb several miles east of Mardin at Fafi features a scroll inhabited by human as well as animal figures. It was dated third century by W. Ramsey and Bell, *Churches*, p. 61-63, pl. I, 1.

45. *Antioch-on-the-Orontes* III, pl. 27, no. 483, p. 131; other animal scrolls in this technique:

style associated with Antiochene and Cypriote monuments<sup>46</sup>. The outer face bears a molding enlivened by large bosses to which we shall return presently (Fig. 9). It could be argued that the carving of the Deir Za 'faran scroll was influenced by the *champlevé* technique. Although carved on a *cyma-recta* molding, the scroll and most of the animals have a flat surface, the forms are cut at a 90 degree angle into the background, and details are incised into the surface.

#### CORNICE BOSSES (Figs 2, 3)

At regular intervals on the continuous interior moldings are large bosses eight of which are carved as plaited baskets (two each in the east apse, and the east, north and south walls) and two as amphorae (on the west wall), all about 0.40 m high. The closest parallels to these bosses are those on the outer face of the cornice at Seleucia Pieria just mentioned. On one fragment is a basket with fruit (Fig. 9) and on another the remains of a boss no longer identifiable<sup>47</sup>. These bosses were apparently spaced along the outer face of the cornice. The surviving basket differs somewhat in style from that at Deir Za 'faran. The diagonal weave is much tighter and the fruit proportionally larger. The cornice (*ca* 0.14 m. high) and the boss are both smaller than those at Deir Za 'faran. Perhaps closer in style to the latter is a piece purchased at Daphne outside Antioch<sup>48</sup>. It is a double-faced marble capital with a large boss (0.23 m high) carved as a basket containing cubic-shaped fruit and having a box-monogram on the bottom (Fig. 10). The style of the monogram and leaves next to the basket closely resemble work at St Polyeuctos at Constantinople<sup>49</sup>. While there is some variation among the baskets at Deir Za 'faran in their details, particularly the two within the east apse, they share with the basket from Daphne the tall *kalathos* shape (Grüneisen's term)<sup>50</sup> and the open diagonal weaving. The style of basket with its bold carving is related to other Syrian examples from Christian monuments of not only bosses but entire

ibid. pl. 43, no. 232, 235 (from Seleucia Pieria); pl. 43, no 237 - 8, p. 170 (purchased); pl. 13, no 334 (from Daphne).

46. A.H.S. Megaw, «Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?», *DOP* 28 (1974), p. 60-61 and note 13. Other examples have been found at Apamea, Rusafa and Kaoussiye.

47. *Antioch-on-the-Orontes* III, pl. 27, no 484, p. 132.

48. *Ibid.* pl. 35, no 82 (figs in rows 3 and 4), p. 158.

49. C. Mango and I. Ševčenko, «Remains of the Church of St Polyeuktos at Constantinople», *DOP* 15 (1961), fig. 7 (monogram); R.M. Harrison and N. Firatlı, «Excavations at Sarçhane in Istanbul: First Preliminary Report», *DOP* 19 (1965), fig. 7 (leaf on lower left).

50. W. de Grüneisen, «Un chapiteau et une imposte provenants d'une ville morte», *OrChrist* n.s. II (1912), p. 284.





*Fig. 6. Seleucia Pieria, tetraconch, fragment of marble revetment of pilaster capital (photo Princeton University).*

capitals carved as baskets, which in turn can be traced back locally in Syria to pagan monuments of at least the early second century, if not earlier to Palmyra. This type of basket, either «empty» or containing fruit, persists throughout the sixth century in Syria and Mesopotamia and appears in Armenia in the early seventh. Related as it is to the «international» Byzantine two-zone capital with plaited bottom known in the sixth century e.g. San Clemente in Rome, the Syrian type is clearly earlier and may well be the source of the loose diagonal weaving found on the Byzantine type. This is a subject that will be more fully developed elsewhere, but in the meantime connection should be made here between the baskets from Daphne and Deir Za 'faran and the same type recorded both at Tourmanin and, apparently, at Qala 'at Seman, by de Vogüé who showed baskets capping the colonettes of

the upper orders<sup>51</sup>. Mention should likewise be made here of capitals carved as baskets at Ksedjbeh (414)<sup>52</sup> and Dar Kita (418)<sup>53</sup>.

#### THE UPRIGHT ACANTHUS LEAF (Fig. 2)

A three band molding consisting of a cyma-recta of upright acanthus leaves, a beaded astragal and dentils is secondary in effect and placement to the richer six to eight band molding that encircles the church. The three band molding caps niches on both the inner and outer faces of the west wall (Fig. 2), as well as the exterior door. A similar molding runs around the prothesis. These acanthus leaves, which also make up most of the capitals of the church, are basically constructed of tear-drop shapes: the stems resemble a falling drop and the indentations at the top and bottom of the leaf are rendered as four symmetrical reversed drops. The tips of the leaves which are arranged in clusters of threes around the drop indentations, are themselves pointed drops. It has already been remarked that the same type of leaf decorates Qala 'at Seman (Fig. 7) (e.g. the raking cyma of the entrance gable, the archivolt of the octagon exedras), and Rusafa (capitals in Basilica B and the north gate and, in a placement analogous to that at Deir Za 'faran, a cornice of the aisle of the tetraconch), and a capital reused in the Ulu Camii in Amida<sup>54</sup>. To this list should be added the archivolt of the apse of Qalb Loseh<sup>55</sup> and capitals 2 km south of there at Behyo<sup>56</sup> and others at Antioch<sup>57</sup> and at Pergieh near Malatya<sup>58</sup>. Examples in champlevé carving from Seleucia Pieria and Antioch should also be noted (Fig. 6)<sup>59</sup>.

The rendering of the hollow of the leaves in abstract drop or spoon form could derive naturally enough from the type of acanthus leaf of the northern Mesopotamian capitals (e.g. at Rusafa, Fig. 5). Two such capitals flank the

51. De Vogüé, *Syrie centrale* (supra note 42), pls 133, 136 and fig. 43.

52. A.M. Schneider, «Bericht über eine Reise nach Syrien und Jordanien», *Nachrichten der Akad. Wiss. Göttingen*, I. Phil.-Hist. Klasse (1952), pl. 6 - 1.

53. J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, pl. LIII, 2.

54. Guyer, «Amida», 219; Kollwitz, *Arch. Anz.* 1957, fig. 24; 1963, col. 344; idem, «Grabungen», fig. 10.

55. Tchalenko, *Villages*, II, pl. CCII, 3.

56. *Ibid.* pl. CC, 3 - 4.

57. *Antioch-on-the-Orontes* III, pl. 35 no 85, p. 158; purchased at Daphne.

58. Unpublished photographs among the papers of G. Bell at the University of Newcastle-upon-Tyne. I should like to thank Stephan Hill for allowing me to consult her material.

59. From the tetraconch at Seleucia: *Antioch-on-the-Orontes* III, pl. 26, no 463, 472-3, 475, 478, p. 130-1; pl. 43, no 227, 234 and figs 94 - 96 (uncatalogued fragments). For a different handling of acanthus capital in champlevé: from a villa at Daphne, *ibid.* pl. 34 no 49, p. 155; and from Kourion Basilica, Cyprus, Megaw (contribution to this Congress), pl. XIII, 35.

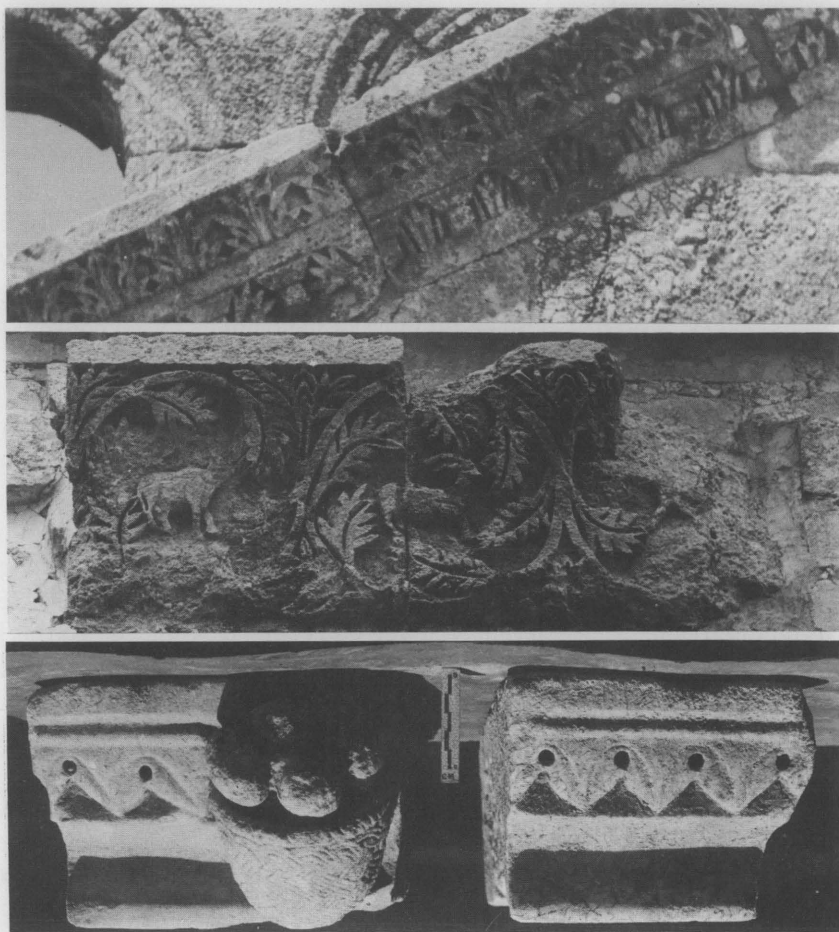


Fig. 7. *Qala'at Seman*, south entrance, detail of gable (photo C. Mango).

Fig. 8. *Deir Za'faran*, west façade, detail of animated scroll (photo C. Mango).

Fig. 9. *Seleucia Pieria*, tetraconch, outer face of coping blocks showing basket boss (photo Princeton University).

east apse at *Deir Za'faran* (Fig. 3) in contrast to the other capitals there (Fig. 2) which are composed of the flat acanthus leaf under discussion here. The usual Mesopotamian type has fleshy leaves, excavated tips, tendrils at the side and in many instances, has garlands. One could go so far as to see the flat acanthus leaf as an unfinished version of the full and fleshy type (as Guyer did, *supra* note 54). The champlévé pilaster capital revetments (Fig. 6), however, feature the same sort of leaf but in a less regularized and perhaps earlier form as the leaf tips vary in number, as opposed to the strict consi-



stency and symmetry of the high relief examples cited above. It is possible that the severe handling of acanthus leaves was introduced through the technique of champlévé colored patterns which would better define the leaves.

ARCHITECTURE (For plan see Leroy, «L'état», *supra* note 19, fig. 1)

At present the Deir Za 'faran church is roofed with a cross vaulted ceiling which is modern<sup>60</sup>. There was ample opportunity for rebuilding the dome several times during the many documented restorations<sup>61</sup>. Observation of the building, even in photographs, leads to the conclusion that its upper part has been altered (Fig. 1). The masonry in that area differs notably from that underneath. The animated scroll molding is itself greatly damaged and entire blocks are missing in places. Since the building is centralized one would imagine the original roofing to have been likewise centralized and since the walls are very thick (2.35 m<sup>62</sup>) and the dome span relatively small, less than 8 m (Leroy, «L'état», Fig. 1), to have been of masonry rather than timber.

The Church of St Sophia at Edessa (ca 525) had a masonry dome on squinches. It may also have had a trefoil plan somewhat similar to that at Deir Za 'faran. Its architecture, known from a seventh century hymn, has been interpreted by Prof. A. Grabar who combined the verse, «On each side it has an identical façade, for the form of all three is the same», with that saying that there were three windows in the choir, to conclude that the eastern apse projected and the other three walls were straight<sup>63</sup>. An alternative suggestion is that the three similar walls were all apsed and the west wall straight, which would indicate a trefoil plan. A further parallel between Edessa and Deir Za 'faran churches may have existed in the sculptural decoration. The Edessa church had gold mosaic in the dome, marble wall revetments and «variegated colors» on the arches under the dome<sup>64</sup>. It is possible that the Edessa church had sculpture like that at Deir Za 'faran, which was painted, as was that of Basilica B and the tetraconch at Rusafa<sup>65</sup>.

60. Leroy, «L'état», p. 489.

61. In addition to restorations in 793 and 1125 (*supra* p. 511) work in the monastery is recorded ca 1250 (H. Pognon, *Inscriptions sémitiques de la Syrie, de la Mésopotamie et de la Région de Mossoul*, Paris, 1907, no 92-94); in 1496 (J.S. Assemani, *Bibliotheca Orientalis*, II, Rome, 1721, 229); in 1689 (A. Mingana, *Catalogue of the Mingana Collection of Manuscripts*, Cambridge, 1933, I, col. 98; cf. Jarry, «Inscriptions», p. 216); in 1873 (Mingana, *Catalogue*, I, col. 362); in 1903 (Jarry, «Inscriptions», p. 214-215).

62. Preusser, *Baudenkmäler*, p. 50.

63. A. Grabar, «Le témoignage d'un hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VI<sup>e</sup> siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien», *CahArch* II (1947), p. 46-47.

64. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453*, Englewood Cliffs, 1972, p. 58.

65. Kollwitz, «Grabungen», p. 56, 68.

The church at Deir Za 'faran may, like that at Edessa, have had squinches which may have been situated between or at the level of the pairs of windows (Fig. 3) that pierce each wall, thus producing the octagon at that level inside and out. The octagon may have assumed a form analogous to that at the Church of el-Hadra at Hah which has a cubic tower rising in the center around the drum of the dome<sup>66</sup>. As at Hah, the tower may have been decorated with niches which are numerous elsewhere at Deir Za 'faran. The animal scroll may then have encircled the building in a lower position.

If Deir Za 'faran had a dome on squinches it may have formed a link between the church at Edessa and el-Hadra whose interior aspect (e.g. the archivolts meet each other directly) suggests a reduction of what may have been the arrangements at Deir Za 'faran.

#### DATING

The original name of Deir Za 'faran is supplied by John of Mardin in the twelfth century and its date of construction in the sixth century can be deduced from earlier citations of this name. This subject will be treated more fully elsewhere but its central points will be summarized here. John refounded Deir Za 'faran and 49 other churches when he was consecrated bishop of Mardin in 1125. He compiled a list of these activities in *ca* 1165 (a manuscript of 1204 survives)<sup>67</sup> and said concerning Hananiya that when he was consecrated bishop in 793 he did not find Deir Za 'faran but *refounded* it. He elaborates: «(Hananiya) came and saw this monastery of Natapha and.... he adorned it and restored it ....»<sup>68</sup> ...Before Hananiya's arrival in 793, the name is recorded in the early eighth century in the colophon of a manuscript written «for the monks of Natapha which is on the mountain of Marde»<sup>69</sup>.

Natapha is probably mentioned earlier in 521-526 as a place where monks of Amida sought refuge during the persecution of Monophysites under Justin I when «hermits settled in the desert at Ramsho...(and) at Natapha...»<sup>70</sup> At least five bishops – those of Tella, Doliche, Dara, Cyrrhus and Sura<sup>71</sup> – are

66. Bell, *Churches*, p. 82-86, pls IX - X; for reconstruction, Guyer «Le rôle», fig. 1.

67. On John see Assemani, *B.O.* (*supra* note 61), II 216 - 229; and Vööbus as in note 22; for the manuscript of 1206, idem, «Neues Licht», p. 129 note 4.

68. Assemani, *B.O.* II, p. 222-223.

69. W. Wright, *Catalogue of Syriac Manuscripts in the British Museum acquired since the year 1838*, London, 1870 - 72, I, 8 col. 1.

70. *The Syriac Chronicle known as that of Zachariah of Mitylene*, trans. F. Hamilton and E.W. Brooks, London, 1899, p. 210; Michael the Syrian, II, 170.

71. *Sixth Book of Select Letters of Severus of Antioch*, ed. and trans. E.W. Brooks (1902 - 4) v. 14 - 5; John of Ephesus, *Lives of the Eastern Saints*, ed. and trans. E.W. Brooks, I in *P.O.*



Fig. 10. *Daphne/Harbiye (nr Antioch), double-faced marble capital with basket boss (photo Princeton University).*

known to have been on the mountain of Marde at this same time, and two of them are specifically mentioned as being in the company of those monks at Ramsbo and at Natapha<sup>72</sup>. John of Ephesus claims that Marde was one of only three places in the East where there were Monophysite bishops at this time (the other two being Alexandria and Persia)<sup>73</sup>. Elsewhere it is said the monks and three of the bishops at least had left Marde before 540<sup>74</sup>. It is possible that the monastery of Natapha (i.e. Deir Za 'faran), if it did not exist prior to 521, was built by these bishops and monks between 526 and 536, that is during the time of the moratorium on persecution which marked the beginning of Justinian's reign.

Conditions were propitious in another sphere. In 532 the «Endless Peace» between Byzantium and Persia was ratified at Dara. Although the chronology of Justinian's refortification of the eastern frontier has not been precisely worked out, it is thought that much of this work was carried out *after* this treaty<sup>75</sup>, and, in some cases, e.g. Dara and Rusafa, *before* the sieges of

XVIII, p. 228; R. Draguet, «Une pastorale antijulianiste des environs de l'année 530», *Museon* 40 (1927), p. 75-92.

72. Zachariah, 211; Michael the Syrian, II, 170.

73. John of Ephesus, *Lives* I, 228; III (=P.O. XIX), p. 484.

74. Zachariah, 168.

75. E. Stein, *Histoire du Bas-Empire* II, Paris, 1949, p. 295; Frezouls (*supra* note 36).

Chosroes I in 540<sup>76</sup>. I suggest, therefore, that Natapha was the original name of Deir Za 'faran, that bishops and monks who sought refuge on Marde and at Natapha resided there in the monastery, or in the caves above Deir Za 'faran and built the monastery when the persecution was called off *ca* 526 and before its renewal by the «Descent to the East» of the Patriarch Ephraim in 536 following the Fifth Council; that the period 532-540 was that of refortification at Dara and Rusafa and the moment when masons and sculptors were working in the same style nearby. Dara is only *ca* 30 km from Deir Za 'faran. The proposed date of construction at Deir Za 'faran is, therefore, 526-536.

### CONCLUSIONS

The foregoing remarks and following conclusions are of a preliminary nature. Work remains to be done on Deir Za 'faran and on the monuments referred to above. Of all of these, Deir Za 'faran notably shares features with Rusafa and Seleucia Pieria. In its use of ornament Deir Za 'faran is sometimes more conservative than Rusafa, as was remarked in the case of the dentils of both the eight and three band molding (Fig. 2)<sup>77</sup>. There is a further coincidence at these two sites of other sculpture e.g. the dolphin and shell composition, and the confronted sheep (?) adoring a cross which is also found at Dara and Mt Sinai<sup>78</sup>. There are historical grounds for expecting links with Dara, but until that site is excavated it is unclear in what order to arrange the sculpture of Dara, Rusafa and Deir Za 'faran. With Seleucia Pieria, Deir Za 'faran shares the animal frieze, the basket cornice bosses and stylized acanthus leaf. There is still a development to be traced, within the monuments mentioned above, of the style of both the late antique molding and the flat acanthus leaf. The former exists in at least 14 forms at 8 sites in greater Mesopotamia of which only three are even approximately dated (359, 508 and *ca* 532, and *ca* 542). The latter is found in northern Syria and Mesopotamia in buildings dated from 460–*ca* 540. If Deir Za 'faran could be attributed to 526-536, it might furnish another fixed point amid the cross-currents of style around 500. Lastly, it should be emphasized that Deir Za 'faran displays a local style of sculpture which, however, is connected with at least two imperially funded projects – at Dara and Rusafa – and which preserves remnants of the classical tradition that reappear in Syria with the Umayyads.

76. Procopius, *Buildings* II. xiii. 16 ff.; II. xx. 10.

77. Cf. Kollwitz, *Arch. Anz.* 1957, fig. 24.

78. Dolphins: Preusser, *Baudenkmäler*, fig. 17 (with cross; examples with shells unpublished); and Kollwitz, *Arch. Anz.*, 1963, fig. 13; sheep: examples at Deir Za 'faran and Dara (the latter with inscription) unpublished; Rusafa (*ibid.* fig. 7); Mt Sinai (G. Forsyth and K. Weitzmann, *Monastery of St Catherine at Mt Sinai*, Ann Arbor, 1974, pl. VIII).



## RESEARCH ON ATHOS MEMORANDUM ON WORKS ACCOMPLISHED AND PROJECTED

**Paul M. MYLONAS (Greece)**

### ATHOS AS A TREASURE-HOUSE OF ART

The Holy Mountain represents Orthodox monasticism in its purest form. It also embodies some of the most exact forms of the traditional liturgical arts of Orthodoxy, many fine examples of Byzantine architecture, painting and allied arts, as well as Byzantine music and hymnography. During the medieval period monasticism played a strong and influential role on society as a whole, with the result that numberless donations and gifts accumulated during the course of a thousand years. Middle-, late- and post-Byzantine art, as expressed in Athonite architecture, painting and the minor arts, is astonishing in its wealth and quality and conveys a sense of spiritual grandeur.

To cite some striking figures, one may relate that the 20 ruling monasteries, the 12 sketes and 1700 minor buildings on Athos, together with other practical public works – such as bridges, small harbours, etc., (roads, however, are excepted) – represent a structural volume equal to or larger than 2 1/2 million cubic meters. If a general minimum unit price of U.S. \$. 500, per m<sup>3</sup> (price valid for Sept. 1976) is accepted as an average estimate of architectural and decorative works – as e.g. traditional stone walls, heavy timber roofs, lead sheathing of roofs, slate roofs, marble floors, sculptural decoration, frescoes, gilt carved wooden iconostasia and templa, etc., – then the above mentioned structural volume represents a constructional treasure of over 12 billion U.S. Dollars or 7 billion Soviet Roubles. This is so if one takes into consideration only their present estimated constructional cost, regardless of whether their artistic excellence could or could not be duplicated today. One could also recognize that on Athos, according to our estimate, there are frescoes of various periods and quality, painted in churches, chapels, refectories, holy wells, etc., which amount to about 100.000 square meters of painted surface. To that should be added a figure of about 20.000 icons of various sizes,

periods, styles and artistic value, hanging in the churches, chapels and private cells.

At the outset one should recall that the fundamental character of the Athonite Community is not its artistic quality alone, but foremost its spiritual substance and its monastic and ascetic way of life. Seen from this point of view, the whole of its monuments, however imposing and beautiful, are but a material tissue which the monk could very well do without, for this would not affect the essence of his life, which is preeminently spiritual<sup>1</sup>.

Mount Athos is an active social entity, which having experienced grandeur but also misery, continues to be a living organism possessed of a social and ecological equilibrium. One could even assert that after a recent period of decline, its present population shows a desire for renewal as a social group and for a sound and healthy future. This social entity has practically only one need: to be morally supported in its fight against our contesting world. For it is the outside world which has changed so much during this last century and which imposes an unbearable pressure on the Athonites. It is a destructive pressure that offers nothing, yet demands change, adjustments, even eventual evacuation. Therefore, if Athos is to survive intact, it is necessary to respect the internal formation of the Monastic Community, which consists in its essentially ascetic and spiritual structure, one that depends only on itself, without having recourse to any other element, external or material. Fortunately, a segment of the outside world – which represents not only Greece as a State, but Orthodoxy in general and an international intelligencia as well – increasingly reveals intellectual sensitivity and aesthetic receptiveness towards the various aspects of the Holy Mountain. It is this external interest which again gives Athos a new dimension, that of a spiritual and cultural radiance; and this interest is independent of personal convictions and differences in religious beliefs.

This is true because modern man is eager to discover or rediscover basic values in its changing world and is ready to consider Athos as a synthesis of many authentic elements. One could say that the thousand years of monastic life on Athos have fused with the unique character of the landscape and produced an incomparable community that is simultaneously spiritual, traditional and artistic. In these thousand years of interaction an entity has evolved that is indivisible, admirable, moving, radiant, indispensable. It is the special character of this synthesis which, to modern man, is the distinctive sign, the «semiologic dot» of the Holy Mountain, a stronghold worthy of protection and preservation within a changing world.

1. Let it be remembered that St Maximos Kapsokalivis would burn down his hut every now and then, to free himself of any self-indulgence, hence his name the Hut-burner.



What is peculiar in this situation is that in wishing to preserve this entity, one must accept that the spiritual consequences of any conservation effort should by necessity be left in the hands of the monks, while protection of the cultural heritage could, at least for the present, be taken over – in close collaboration with the monks – by non-monastic administrative segments of the Greek State whether these would be archeological services, universities, or other national cultural organizations.

#### SCIENTIFIC RESEARCH ON ATHOS

Many are the publications that have been devoted to this inexhaustible treasure-house. Some have treated it from the religious point of view, some from the historical, and some again from the descriptive and personal angle. Scientific research, however, on the cultural substance of Athos is much scarcer than what one would have expected. This is probably due to the formidable difficulties of communication and the well justified but obstinate refusal of the monks to allow non-monastic activities on the Mountain. Thus there are only few publications dealing scientifically with the subject of Byzantine and Post-Byzantine Art on Athos, whereas those dealing with architecture are even rarer<sup>2</sup>.

#### A. RESEARCH ON ATHOS EFFECTED IN THE PAST

*a. The Travellers and Pilgrims.* The first descriptions of Athos, which however simple, can be regarded at least as useful, are those written by Western travellers of the 15th to 18th centuries, as e.g. Christophoro Buondelmonte (1442)<sup>3</sup>, Pierre Belon du Mans (1546)<sup>4</sup>, Joseph Georgirenes (1678)<sup>5</sup>, Paul Ricaut (1679)<sup>6</sup>, Bernhardus Luhn (1704)<sup>7</sup>, Paul Lucas (1705)<sup>8</sup>, François

2. All scholars interested in Athonite studies cannot but be grateful to father Irénée Doens, O.S.B. for his excellent *Bibliographie de la Sainte Montagne de l'Athos* in *Le Millénaire du Mont-Athos*, 963-1963, *Édutes et Mélanges*, Chevetogne, 1964, vol. II, p. 336-495 and offprint. Also to be consulted: Irénée Doens and Charalambos K. Papastathis, «Νομική Βιβλιογραφία Ἁγίου Ὄρους (1912-1969)», (*Legal Bibliography of the Holy Mountain, (1912-1969)*) in *Μακεδονικά*, Thessaloniki, 1970, p. 51, and offprint.

3. Doens, *Bibliographie*, No 190.

4. Pierre Belon du Mans, *Observations de Plusieurs Singularitez, trouvées en Grèce*, Paris, 1553, 1554, 1588, ch. 35

5. Doens, *Bibliographie*, No 575.

6. *Ibid.* No. 1419

7. *Ibid.* No. 1001.

8. *Ibid.* No. 1000.

Braconnier (1706)<sup>9</sup>, Olaus Celsius (1721)<sup>10</sup>, Richard Pockocke (1737)<sup>11</sup> or Choiseul Gouffier (1782)<sup>12</sup>. These men had the advantage of coming from a different world and seeing the subject from an outsider's point of view and hence more objectively.

On the other hand, a subjective internal and romantic view is offered by descriptions of the Greek and Slav pilgrims, as e.g. Ignatius Smolnjanin (1389-1405), who, among other experiences from his wanderings on Athos and elsewhere, describes in great detail the coronation of Manuel Palaeologus in Constantinople in 1389. For the sake of completeness one should not forget to mention the Russian diacon Zosimy (1420), the monk Stephan the Athonite who left a description of Athos in the second half of the 15th c., that of an abbot from St Panteleimon, of the 16th c., and that of archimandrite Theophan Serbian, based on his impressions from the years 1663 - 6<sup>13</sup>.

Of different caliber are the Proskynetaria, or pilgrims-Handbooks, as e.g. that of doctor Ioannis Komninos (1701)<sup>14</sup>, which contains a wealth of information, despite its naive and complimentary character or the description of Athos by the Russian monk and traveller Vasilij Grigorovič Barskij<sup>15</sup>, who visited the monasteries in the years 1723 and 1744, and which is also a mine of information. Other descriptive writings of the same type and caliber which are worth citing are the Proskynetaria of Macarios Trigonis (1772)<sup>16</sup> and of Savvas and Kyrillos (1780)<sup>17</sup>, both giving details of Megisti Lavra, to mention only 18th c. publications. Of the same style are old descriptions published by Gedeon (1888), and Lambros (1912)<sup>18</sup>.

*b. 19th c. Literature on Athos.* The 19th c., a period of science and travel, saw the publication of a wealth of books and articles on the subject, of varying intentions and standards<sup>19</sup>. Most deal with religious subjects or offer detailed

9. *Ibid.* No. 201, 202, 542.

10. *Ibid.* No. 233.

11. *Ibid.* No. 1330.

12. M.G.A. Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, 1782-1824, Vol. II, p. 138-155.

13. B.de Khitrowo, in Doens, *Bibliographie*, No. 805.

14. *Ibid.* No. 375-380.

15. Doens, *Bibliographie*, No. 113-116. A greek translation of Barskij's 3d volume dealing with Athos, is being prepared by the author of the present paper.

16. *Ibid.* No. 474.

17. *Ibid.* No. 655.

18. *Ibid.* No. 168, [p. 91-94, 139-146, 172-179, 241-244, 275-288, 297-306, 307-317, 318-320] and No. 459.

19. Doens, *Bibliographie*, *passim*.

historical accounts, while many of them are just impressions of pilgrims. Books that deal with art are very rare; among these even fewer offer a scientific approach and are based on first-hand research.

*c. Published research on art and architecture.* Without any pretense of being exhaustive or even differentiating between art and architecture, since most of the previously mentioned books deal with both subjects, one could enumerate in chronological sequence some of the important publications: as e.g. the French translation of the *Ermeneia* of Dionysios of Fournà (1845)<sup>20</sup>; the reports on Athos by Didron, published in the *Annales Archéologiques* (1846, 1847, 1858, 1860, 1861, 1863, 1864)<sup>21</sup>; the short treatise on Byzantine painting on Athos by Dominique Papety (1847)<sup>22</sup>, the well organized treatise on Athos of D. Abramovicz (1848)<sup>23</sup>; the «Notes on Athos» (1864) of Antonin Kapustin<sup>24</sup>; the quite important publications of that period by Victor Langlois, (1866 - 1867)<sup>25</sup>; the many examples of Byzantine architecture from Athos presented in the form of magnificent engravings by August Choisy in his exceptional publication on byzantine structural processes (1882)<sup>26</sup>, Heinrich Brockhaus's comprehensive study on the Art of Athos (1894, 1924)<sup>27</sup>; the richly illustrated *Pamjatniki Christiankajo Iskusstva na Afone*, by Nicodim P. Kondakof (1902)<sup>28</sup>; the short but comprehensive article of George Balș, «Notița despre arhitectura Sfântului Munte» (1913)<sup>29</sup>; the publication of Georgievskij on the frescoes of Panselinos, with 32 lithographic reproductions (1915)<sup>30</sup>; the very interesting study of Vasile Grecu, «Versiunile românești ale Erminiilor de pictură bizantină» (1924), which was the first of a long series of articles by the same author on different aspects of the handbooks of painting<sup>31</sup>; Orlandos' «Μοναστηριακή Ἀρχιτεκτονική» (1927, 1950)<sup>32</sup> with

20. *Ibid.* No. 392.

21. *Ibid.* No. 394.

22. *Ibid.* No. 1272.

23. D. Abramovicz, *Mount Athos, from a religious, artistic and historic point of view*, Belgrade, 1848 (in Serbian).

24. Doens, *Bibliographie*, No. 79.

25. *Ibid.* No. 915-918.

26. Auguste Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1882.

27. Doens, *Bibliographie*, No. 211.

28. *Ibid.* No. 829.

29. *Ibid.* No. 108.

30. *Ibid.* No. 574.

31. *Ibid.* No. 606, 608-614. Also to be consulted No. 141, S. Bettini, *Per un edizione critica del Manuale*, etc, as well as the Introduction in S. Bettini, *Ermeneutica della Pittura*, Napoli, 1971.

32. A.K. Orlandos, *Μοναστηριακή Ἀρχιτεκτονική* (Monastic Architecture), Athens, 1927, 1950<sup>2</sup>.

some examples from Athos; and the very important publication of the frescoes of Athos by Gabriel Millet «Monuments de l'Athos, I, Les peintures» (1927)<sup>33</sup>, based on his photographic archives, the largest part of which were collected with the help of the French Army in 1917, followed by «Les peintures de l'Athos» (1927)<sup>34</sup>. One should also mention Millet's earlier works, «Mission en Grèce et au Mont-Athos (1898)», «Recherches au Mont-Athos (1905)», «Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile» (1916)<sup>35</sup>, «L'école grecque dans l'architecture byzantine» (1927)<sup>36</sup>, as well as the «Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos» published by Millet in 1904, with the help of previous notes by J. Pargoire and L. Petit<sup>37</sup>, in all of which a wealth of original information is offered on the painting and architecture of Athos. More recent important publication include K.A. Romstorfer on the architecture of Athos<sup>38</sup>; F.W. Hasluck's thoughtful study on historical and artistic features of Athos<sup>39</sup>; Fritz Fichtner's «Wandmalereien der Athos-Klöster» (1931)<sup>40</sup>; R. Byron and D.T. Rice, «The birth of Western Painting»<sup>41</sup>; Djurdje Bosković's long article «Svetogorski Pabirci» (1939)<sup>42</sup>; the works of Andreas Xyngopoulos, «Manuel Panselinos» (1956)<sup>43</sup>, «Σχεδίασμα Ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν» (1957)<sup>44</sup> – a large part of which is dedicated to Athonite painting – and a general article on Mosaics and Frescoes (1964)<sup>45</sup>; C.D. Kalokyris, «Athos»<sup>46</sup>; the articles of V.R. Petković (1934) and V.J. Djurić (1961 - 1964) on the frescoes of Athos<sup>47</sup>; the article of M. Chatzidakis on the painter Theophanis (1969 - 1970)<sup>48</sup>; and finally the very impressive multi-volume publication on the art of Chelandari

33. Doens, *Bibliographie*, No. 1082.

34. *Ibid.* No. 1083.

35. *Ibid.* No. 1078, 1079, 1081.

36. G. Millet, *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, London 1974<sup>2</sup>.

37. Doens, *Bibliographie*, No. 1084.

38. *Ibid.* No. 1436.

39. *Ibid.* No. 670.

40. *Ibid.* No. 539.

41. *Ibid.* No. 228.

42. *Ibid.* No. 195.

43. *Ibid.* No. 539.

44. *Ibid.* No. 540.

45. A. Xyngopoulos, «La peinture monumentale au Mont-Athos. Mosaïques et fresques», *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 1964, p. 419 ff.

46. Doens, *Bibliographie*, No. 361.

47. *Ibid.* No. 421, 422, 422a.

48. M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1969-70).



edited under the direction of Svetozar Radojčić (1974, etc.)<sup>49</sup>. A number of specialized books and articles on narrower subjects deserve mentioning such as the extremely successful work of Juliette Renaud: «Le cycle de l'apocalypse de Dionysiou» (1943)<sup>50</sup>.

*d. Unpublished research on art and architecture.* More than a hundred years ago, count Peter Ivanovič Sevastijanov, who was state Councillor but not himself an archaeologist, directed the first important research on the art and architecture of Athos. As head of a Russian expedition of numerous technicians, painters, photographers and other specialists, he sojourned on the Mountain from May 1859 until September 1860. According to his published reports in *Izvestija Imperatorskago Archeologiceskago Obscestva* of St Petersburg (1859), *Sovremennaja Letopisj Russkago Vestnika*, No. 1 (St Petersburg, 1861), and in the *Annales Archéologiques* (1861) of Didron, the mission collected information on painting, architecture, topography and manuscripts. There is a large scale map of Mt Athos, plans of ten monasteries, plans, elevations and sections of the most ancient churches, 200 copied drawings (decalcages) from frescoes, (from the Protaton, Lavra, etc.), 30 copies on paper of icons of saints, 8 copies of mosaics, 800 copies of manuscript initials and vignettes, 100 coloured copies and 800 photographs of miniatures, 3500 photographs of manuscripts, 100 copies of crosses and several more ecclesiastical objects, as well as some plaster casts of reliefs. This magnificent research work unfortunately has never been published as a whole, though some of the material has been used in the above mentioned works by Langlois, Choisy and Millet.

The importance of this research, according to modern standards, is mainly historical, especially with regard to painting and architecture. Photography has made tremendous advances so that painting is no longer to be published but in colour photographs, and not in reproductions of colour drawings. As far as architecture is concerned, it is to be observed that according to the published drawings (Millet, École, plans and sections of Chelandari, Millet BCH, plan and section of Lavra, etc.), one can detect that measurements have been based on general dimensions only, whereas those irrational deviations from symmetry of Byzantine architecture – a characteristic feature of most mediaeval buildings especially in the East – as well as structural details

49. Académie Serbe des Sciences et des Arts, Comité de Chilandar, Recueil de Chilandar, Directeur Svetozar Radojčić, Beograd, 1974-1978.

50. Doens, *Bibliographie*, No. 1413.

51. *Ibid.* No. 432.



which could help determine the age and sequence of structures, have not been taken into consideration.

*e. Other unpublished endeavours.* One could also mention the archives of Athonite photographs collected by Franz Dölger and others, deposited in the Lichtbilderarchiv der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Munich. This Bild-Archiv was greatly enriched through the presence of Dölger as an archeologist on Athos in 1941, although he was mainly interested in manuscripts and documents.

A similar effort was started in 1911 by the Institut für technowissenschaftliche Photographie in Leipzig, and in 1970 by the Ohio State University, Center for Mediaeval and Roman Studies, in Columbus Ohio.

A very important collection of black-and-white photographs of icons accompanied by a descriptive text was prepared by M. Chatzidakis in 1953-54, numbering over 1500 items.

#### B. A CONTEMPORARY RESEARCH PROJECT

Twenty three years ago (1954) the writer of this memorandum embarked on a comprehensive study of the monastic art of the Holy Mountain, which probably is the first large scale contemporary research project on the art and architecture of Athos.

The project may be divided into two parts: the first is the task of making measured drawings of buildings accompanied by photographs, which is directed toward an understanding of the evolution of existing architectural styles on the Mountain. The second is the work of inventorying the monuments of Athos as a whole, which has three aims:

1. the creation of catalogued archives of the monuments of Athos;
2. the possibility of formulating proposals for the safeguarding of the monuments;
3. the publication of a series of scientific books on the art of Mt Athos, based on the research material collected.

*a. Measured drawings on the site.* This job is done with extreme care, with special regard to the measurement of all details which could evidence the irregularities of style and/or the stages of construction. It should be emphasized that the monuments of Athos are not deserted ruins, as is the case with most objects of archaeological studies, where the surveyor can freely circulate and even take general dimensions by stepping over the remains of the edifice. On the contrary, in the case of Athos the monastic buildings and

especially the churches are well preserved structures in constant use, and are filled with liturgical and other objects. Besides, the monks, having their own heavy daily programme, are naturally reluctant to devote time to the work of scientists which, nonetheless, has to be done under constant supervision. Thus practical and psychological difficulties add to the inherent challenge of the work itself. In order to achieve better results in taking exact measurements of the buildings, a study of comparable endeavour has been effected. Thus, we read with admiration about the method applied by Penrose to the measurements of the Parthenon, as well as the process of the Americans in measuring Hagia-Sophia at Constantinople. Naturally, we have not been using bronze bars, but we have applied the tedious and very effective method of checking results through repeated measuring.

The first sketches with measurements are made on standard sheets of strong white paper,  $35 \times 50$  cm or  $21 \times 28$  cm. Pencil lines are used for the plans, sections, elevations and details, while figures are in red ink for the general dimensions and in green for the detailed ones. It must be emphasized that the object to be measured is first studied visually as a volume before even one line is drawn on paper. Thus the surveyor knows approximately the object of his study, and tries to make his sketch on a scale approx. 1:50. If the object is too big to be drawn on the standard sheet, a double sheet,  $50 \times 70$  cm, is used; or else only one part of the building is drawn on the sheet, while care is taken to have a general sketch of the whole, on a different scale, usually 1:200. The sketches are drawn to scales 1:50, 1:100, 1:200, while details use scales of 1:10, 1:5, 1:1.

The sketches in question are drawn with extreme care and are checked on the site by a collaborator before being set aside. Then in Athens, they are classified in the archive of sketches and are catalogued in the «Register of measured sketches», the Μητρώον Σκίτζων Ἀποτυπώσεως, which already contains several thousand cards.

While these measured sketches represent the first stage of the work, they also are the real treasure of the whole effort. On these standard sheets are registered, in lines and cyphers, all the secrets and all the «truths» which our experience could «read» on those very camouflaged buildings. One should not forget that on Athos, far from dreaming of digging, one is not even allowed to scratch a bit of wall plaster. Thus the measured sketches convey information only on the existing situation and appearance of the buildings.

*b. Delineated drawings in ink.* Work done on location inevitably has its equivalent in the office. The sketches drawn and measured on site are transferred to large cardboards  $70 \times 110$  cm, on which are drawn to scale the

plans, elevations, sections, etc., of the monuments of Athos. These drawings are first made in pencil, and a blue-print is taken again on the site to be checked personally by the writer of this memorandum. The blue-prints, corrected in red ink, receive a file-number and are considered as regular measured sketches; hence they receive a file number and are filed in the Register of measured sketches. The corrected pencil-drawings are finally inked. These plates make a second register, the Μητρῶν Πινάκων Ἀρχιτεκτονικῆς (Register of Architectural Plates). The scales used at this stage are 1:200 for site plans, 1:50 for the architectural plans, sections and elevations of buildings; and from 1:10 to 1:1 for architectural details. The drawings are made in an archaeological style, that is to say with scrupulousness or «dry» precision; they avoid any professional architectural embellishment.

The scales corresponding to the 20 sovereign monasteries and their code-abbreviation are stamped on the drawings, the sketches and the register-cards.

These very detailed drawings helped, for instance, in discovering and reconstituting the initial form of the Protaton and its successive alterations (which were the subject of a paper read at Dumbarton Oaks on March 23, 1971), or in tracing the probable initial form of the old Catholica (paper read at the International Colloquium at Suceava, Roumania, on July 11, 1975).

*c. Photography.* Together with the work of measuring and surveying, an extensive photographic campaign has also been conducted, with the use of several cameras. Thus the photographic archives of monastic architecture make up a collection of many thousand black and white negatives, 6 × 6 cm (Rolleiflex), 6 × 7,5 and 6 × 9 cm (Linhof). The negatives are registered and filed according to monasteries. A general inventory of black and white contact prints by monastery is being built up on sheets 23 × 30 cm. A great number of subjects is also photographed in 35 mm colour slides for use in lectures, while subjects which are considered worthy of publication are photographed in colour cut-film 13 × 18 cm. The plates of the two folio albums, *Athos, Forms in a Sacred Space*, Athens, 1965, and *Athos, Formes dans un lieu sacré*, Athènes, 1974, or the icon on the dust-jacket of A. Grabar, *Les revêtements en or et argent des icônes byzantines du Moyen-Age*, Paris, 1975, represent the high quality of the photography, which is mainly due to the large size of the film used.

*d. Topography and maps.* Topographic surveying and the drafting of maps have been prepared in different scales, according to the subjects. Thus a general map of the peninsula has been drawn on a scale of 1:20,000, with

horizontal curves at an equidistance of 20 meters. Forty-five other maps of each of the twenty ruling monasteries and their immediate vicinity, the twelve sketae and several other agglomerations or important sites have been drawn on scale of 1:500 to 1:1000, with horizontal curves at an equidistance of 1 meter.

*e. Registration of the monuments and buildings.* An effort has been made to mark on the map most, if not all, structures of Athos. The large map 1:20,000 is 2.50 m. long and is still on the drafting board. By using the word «all» we mean in order of precedence, the 20 monasteries, the 12 sketae, miscellaneous agglomerations, and finally the kellia (hopefully almost all of them), which cover the Mountain from end to end, and which according to Christophoros Ktenas number 726<sup>51</sup>. The structures that we have so far discovered and marked on the map number more than 1700! In these are included all the previously named buildings and any other structures worth mentioning, such as ruined towers, huts, cisterns, springs, or wells. The secondary structures marked on the map have also been recorded in a special «Register of Kellia». For many of them there are photographs, while for all of them there are at least one or more simple sketches with general dimensions. Each unit is represented on the maps by a dot followed by its register number. The numbering follows the geographical parallel from left to right, whereas the sequence of parallels goes on from top to bottom. The structures have all been registered according to an individual questionnaire which every surveyor was required to answer. The Ἀρχεῖον τῶν Κελλίων («Register of Kellia») is made up of two parts: first a catalogue of Kellia, by name of their individual chapel's saint, arranged in groups, according to the monastery to which they belong, followed by their proper coordinates on the map given by letters and figures; then a second catalogue in which each structure is represented by one or two pages of text, with information resulting from the answers to the individual questionnaire, and one to three pages of free-hand sketches of the buildings, in pen and ink, at a scale of approx. 1:100, with general dimensions.

The work of discovering between mountain tops and ravines, studying, and measuring each kellion – quite a few of which are in a dilapidated state – was in itself extremely difficult, but also most enjoyable. A helicopter has been used to spot and photograph some of the most distant and hidden structures so it is hoped that not too many of them are still missing from the map and the register.

*f. Recording the Frescoes and Icons.* Our research on the frescoes and



icons has also been active. The frescoes have been the subject of a meticulous study based on two means, delineation and photography. Students of painting have made scale sketches in churches and refectories, using steps, acetylene lamps and flash-lights. To draw their sketches more accurately the recording artists were provided with drawings of sections of the buildings in scales of 1:10 or 1:20, depending on the size of the building and of the painting as well. Each such section drawing was subdivided according to the individual frames of each iconographic subject, the οἴκοι, as named by the Byzantines. Thus the artists could sketch most carefully each theme in its given frame.

The wall painting of a Byzantine building cannot be reproduced as a whole either photographically or in a perspective drawing, if the painted surfaces are to be presented as seen face on. To achieve this, a subdivision into presentation plates of uniform parts of the interior walls is necessary. Thus for the delineation of the paintings of a rectangular building as e.g. a refectory, four plates for the four individual walls will suffice. With churches, however, more presentation plates are needed. Vertical sections of the buildings will be used, drawn through all the intermediate spaces between walls and columns, to illustrate vertical surfaces. Vaulted surfaces will be projected on either vertical or horizontal planes, whereas for cylindrical surfaces a development drawing will be needed. Thus the presentation of the paintings in an Athonite catholicon will require at least 24 sections and one horizontal plan looking up.

The two last phases of this fresco - recording are: a) correction of the pencil drawings by comparison with photographs taken perpendicular to the wall and b) meticulous inking on tracing paper. The final drafting is done by specially trained draftsmen, so that the line drawings illustrating the Byzantine compositions can best convey the style and quality of the original. These drawings also show every defect of the wall, missing parts of the plaster, etc. hence recording the existing condition at the time. They are of capital importance for the understanding of the general layout of the frescoes on a wall, because they can give an overall conception that neither the eye of the onlooker can register at once, nor a photograph can unite in a single image.

Such drawings have been prepared for all decorated trapezae (eleven in number – the other nine having lost their wall paintings) for five catholica, the Protaton and several chapels of great importance. The same frescoes have been recorded photographically and catalogued through general and detailed views on film 6 × 7.5 cm.

Photography and cataloguing has also been undertaken for the icons. In this case the recording was not done in terms of complete descriptions, following archeological and historical standards. Rather, the aim was to build



an archive of the icons which would make their recognition easy to non-specialists by means of readily distinguishable features.

The data given are: the title of the icon; the exact dimensions in millimeters of the height, width and thickness, as well as measurements of any defective contour; the description of the wooden frame; the existence, or not, of metal revetments; and finally a short description of the subject, of the background of the painting and of other prominent characteristics of the composition.

Most collections of icons are to be found in the church buildings. Their numbering and cataloguing is done therefore according to the hierarchy of spaces of the churches. The fact that only eight such collections could be recorded, of which only four can be considered as representing a substantial number of the actual icons present in the collection, is indicative of the difficulties met in dealing with the monks when handling their most holy items.

To cite a telling figure, just over 1,500 icons have been recorded, out of an approximate 20.000 icons which are believed to be on the Mountain.

*g. Recording of Sculpture.* Our research also was directed to study of the sculpture on Mount Athos. By sculpture we mean those works which usually are not considered a part of the already completed measuring and delineation of architecture or which are not part of the decorative wealth of the buildings, e.g. templa, or items of Kleinkunst. Sculptural objects which have been considered and recorded are fountains, decorative reliefs, earlier Byzantine carvings reused as building material, etc. These items have been photographed, some have been measured and drawn, while for all of them there are general dimensions and a short description. Sculptures have been recorded so far only in nine of the twenty monasteries and do not exceed 400 items.

*h. Recording of Inscriptions.* A final chapter of our research, one closely connected with the architecture of the Mountain, was the recording of building inscriptions. A catalogue was first drawn of the published inscriptions, mainly in Millet-Pargoire-Petit, *Inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris, 1904, which, however, covers only the Protaton and twelve of the twenty monasteries. To this collection were added inscriptions missing in Millet but published in Barskij (1885), Didron (1846 - 1864), archim. Antonin (1864), Δήμιτσας (1874), Duchesne and Bayet (1876), Pokrovskij (1889), Brockhaus (1891), Uspenskij (1894), Kondakov (1902), and Σμυρνάκης (1903). This collection was checked by us and corrected in several instances, and was enriched both with inscriptions that had been overlooked by the above writers and or with others from buildings which had not been examined by

them. This work is still under way. Photographs have been taken of many inscriptions while drawings in actual size have been made of those of calligraphic value.

#### PROPOSED SCHEME FOR THE CONTINUATION OF THE RESEARCH AND THE PUBLICATION OF ITS RESULTS

The work accomplished up to now could be considered as extensive, but is by no means complete. There is still a considerable amount to be done before the project can be considered as integrated. However, publication can start almost immediately by presenting parts of the research already finished.

Such programs need long range planning and cannot be carried out without a fairly substantial financial backing. Furthermore, the financial support in question should have a reasonably guaranteed assurance of continuity.

#### PROGRAM OF INTEGRATION AND PUBLICATION

##### *I. a. Completion of Research on Architectural Topography*

1. Checking and completion of the general map (scale 1:20,000).
2. Checking of and possible additions to the individual maps (scale 1:500) of the twenty ruling monasteries and their immediate environment.
3. Checking of and possible additions to the individual maps (scale 1:1000) of the twelve sketae; and other interesting regions of Athos.
4. Checking of and possible additions to the general plans (scale 1:200) of the twenty ruling monasteries and of the main core (church-refectory) of the twelve sketae;
5. Checking of and additions to the sketch-plans of the over 1,500 minor buildings, mostly kellia, and possibly completion of data concerning their history.

##### *I. b. Publication of the Results on Architectural Topography*

This should be done in book form, in two volumes: one containing the maps (folio Atlas) and a second one, a catalogue containing the plans of buildings in small scale with data.

1. Atlas of Mt Athos: Folio book, 48 cm (height) × 33 cm (width) (like the UNESCO editions), which will contain all maps, data and aerial colour photographs, illustrating the important sites of the Mountain (about fifty in number).
2. Catalogue of the buildings of Mt Athos 20 cm (height) × 14 cm (width).

This book will contain over 1,500 entries of small houses (kellia) in linear plan, possibly with photographs (black and white) for the most important ones, and historical data (ca. 2,000 pages). It should also contain the map 1:20,000 folding, with the positions of all buildings dotted on it.

## *II. a. Completion of Research on Architecture*

1. Checking of and possible additions to the existing measured drawings.
2. Completion of data collection.
3. Final drafting and line-homogenization will be required for some of the plates.

## *II. b. Publication of the Results on Architecture*

The publication of this material will consist of architectural plates  $24 \times 33$  cm or  $48 \times 33$  cm folded in two, illustrating linear scale drawings of the most important buildings and details of them, together with pages of explanatory text. Given their great number, they should probably be presented in separate volumes, by categories, such as:

1. General plans, sections and elevations of the monastic compounds.
2. Catholica (Main Churches of Monasteries).
3. Kyriaka (Main Churches of Sketae).
4. Chapels.
5. Refectories.
6. Towers and Belfries.
7. Phialae.
8. Other buildings.

## *III. a. Completion of the Research on Fresco-painting*

This should consist of:

1. Checking of existing drawings.
2. Completion of data.
3. Final drafting and stylistic line-homogenization of plates.
4. Possibly, addition of more photographs.

## *III. b. Publication of the Results on Fresco-painting*

The publication of this material will consist of folding charts of line drawings, with final dimensions of perhaps  $24 \times 33$  cm and pages of explanatory text as well as colour photographs. Given the great number of plates, they should probably be presented in separate volumes, by categories, such as:

1. Trapezae (refectories), which are complete.

2. Catholica.
3. Chapels.

#### *IV. Other publications envisaged*

1. A comprehensive volume dealing with the «*Art of Mount Athos (Architecture and Painting)*» is under preparation and well advanced. It is conceived to consist of three chapters, on architecture, frescoes and icons, with extensive text, illustrated with representative colour photographs and drawings.

2. *The Church of the Protaton*. A monograph on this famous monument, the oldest of Athos, based on important discoveries made during our research, is being prepared for publication. It deals with the structural history of the building and the technique of its frescoes. Besides the analytical text and photographs, it will contain architectural plates illustrating its structural history, as well as plates presenting in meticulous delineation the entire compositions of the murals.



## TWO MIDDLE-BYZANTINE CHURCHES ON ATHOS

Paul M. MYLONAS (Greece)

The aim of this paper is to present some of the results of long on-site research carried out on Mount Athos during the last twenty-three years.

For this purpose two churches were chosen which fall within the period defined by the present Congress, namely «Byzantium between 1071 and 1261». These churches belong at least in part to this period. Their main characteristic however, is the fact that they do not follow the usually accepted plan of the so called Athonite type of cross-in-square with side-choirs, as developed on Athos, seemingly from the Lavra Catholicon onwards. One is the church of the Ravdouchos, generally known because of its marvellous 12th - 13th century frescoes which have been widely published. The other is the church of Haghios Procopios in the vicinity of Vatopedi.

### 1. RAVDOUCHOS

Ravdouchos, at present a dependency of the Pantocratoros Monastery, is situated a short distance south of Karyes, in the immediate eastern vicinity of the Monastery of Koutloumoussiou (Figs 1,2). It bears the name of an ancient monastery, μονή τοῦ Παβδόυχου or τοῦ Παβδᾶ<sup>1</sup>, which according to C. Vlachos is mentioned repeatedly in documents of the 11th c.<sup>2</sup> It is to be noted however that Ravdouchos is not mentioned in either of the two earlier typica of the Holy Mountain, namely the Tragos (972) and that of Constantine Monomachos (1045)<sup>3</sup>. There are other documents, though, which mention Ravdouchos explicitly in the 12th c.<sup>4</sup> as well as in the 14th c.<sup>5</sup> In another

1. G. Smyrnakis *Tò Ἅγιον Ὄρος*, Athens, 1903, p. 535.

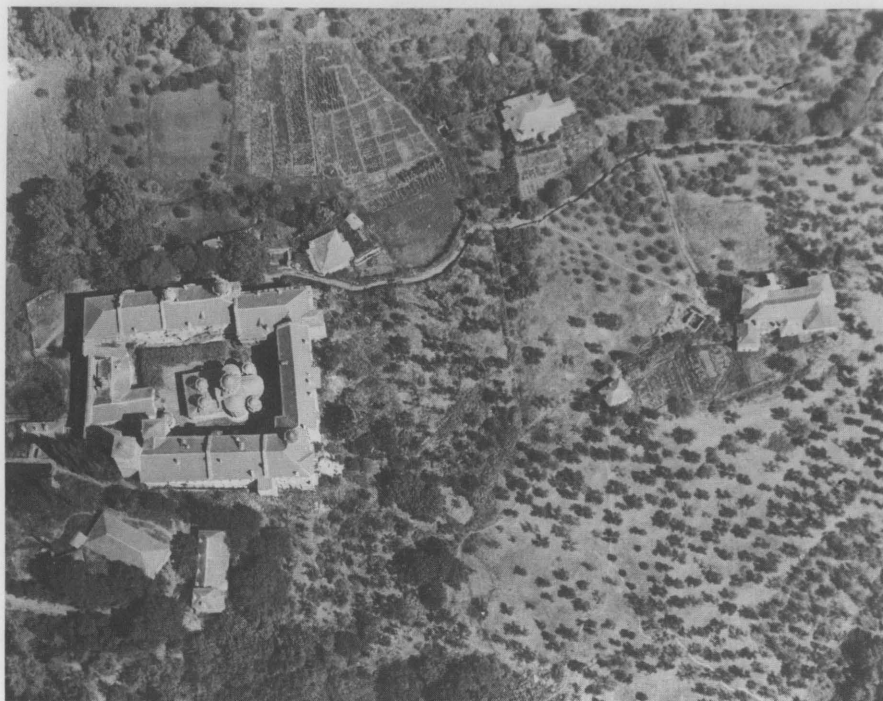
2. C. Vlachos, *Ἡ Χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἀθῶ*, Volos, 1903, p. 35,43.

3. Ph. Meyer, *Die Haupturkunden für die Geschichte der Athos-Klöster*, Amsterdam, 1965<sup>2</sup>, p. 141-162.

4. Smyrnakis, *op. cit.* p. 535: documents dated at 1124, 1143.

5. Typicon of 1394, Ph. Meyer, *op. cit.* p. 197, 202.





*Fig. 1. Ravdouchos. Aerial photograph showing Monastery of Koutloumoussiou and to the East, the Kellion tou Ravdouchou. Fig. 2. Kellion tou Ravdouchou. Southern elevation.*

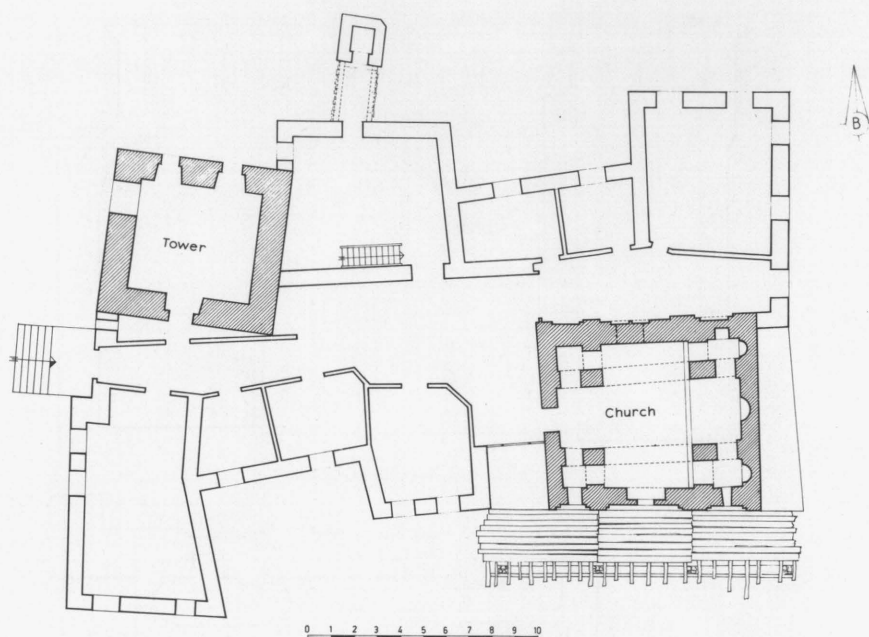


Fig. 3. Ravdouchos. General lay-out.

document, a chrysobulle of Emperor Ioannis Paleologus, dated 1357<sup>6</sup>, Ravdouchos is cited not as a monastery, but as a kellion. The document states that the Κελλίον τοῦ Παβδούχου had been totally destroyed by an incursion of «atheists». Does this aphoristic expression refer to the Unionists of Michael Paleologus and Patriarch Vekkos who in the seventies of the previous century had supposedly sacked Karyes, or the Catalans who are also supposed to have inflicted much harm to the area of Karyes in the first decade of the century in question? These alternative hypotheses remain still unanswered. The same document confirms an earlier permission of the Protos Dorotheos of Chelandari (1356 - 1366)<sup>7</sup> granted to Primikyrios Alexios — actually the founder of the Monastery of Pantocrator — to restore the said kellion. It is to be concluded, accordingly, that the year 1357 marks the beginning of the state of dependency of Ravdouchos from Pantocratoros Monastery.

The Ravdouchos church presently is surrounded by more recent buildings

6. Smyrnakis, *op. cit.* p. 535. V. Laurent, *Actes du Pantocrator*, No. 2

7. J. Darrouzès, «Listes des Prôtes de l'Athos» in *Le millénaire du Mont Athos*, Études et Mélanges, Chevetogne, II, 1964, p. 430.

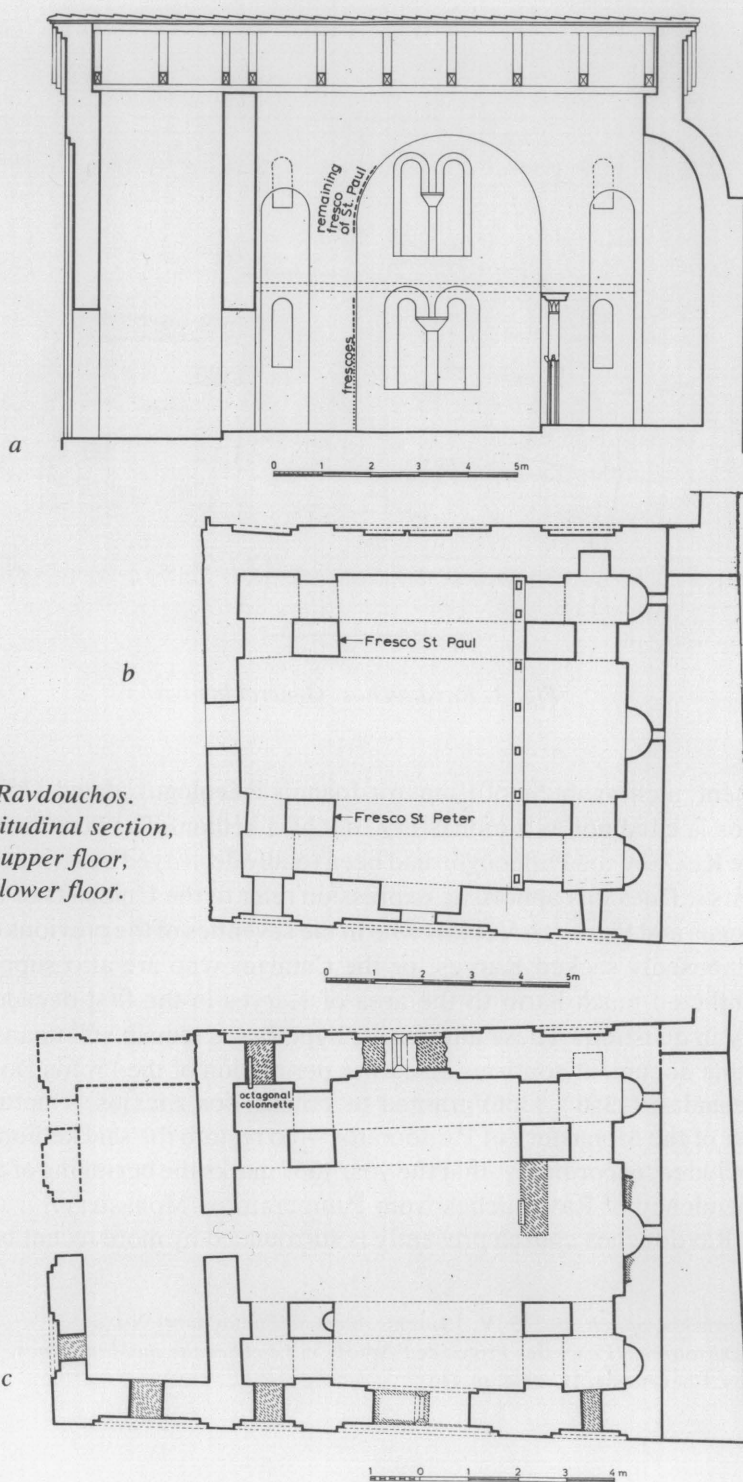


Fig. 4. Ravdouchos.  
*a*, Longitudinal section,  
*b*, Plan upper floor,  
*c*, Plan lower floor.

dated to 1773<sup>8</sup> and 1851<sup>9</sup>. Still one can see the old church and the tower, forming part of the newer complex (Fig. 3). The church is a timber roofed building, almost square in plan. A wooden floor subdivides it into a basement and the elevated area (Fig. 4 section) which is used at present as the kellion's chapel (Fig. 5), whereas the lower area is used for storage. In this lower space, one can notice that the older sanctuary apse was wider and deeper, and that it has been blocked at a later period, taking the form of a narrower sanctuary apse. The existing eastern wall of the building is at present quite thin. This is probably due to a poor rebuilding after a collapse. This case is not unique, given that the subsiding soil of Karyes is responsible for the cracking and tilting of many buildings, first among them the Protaton. It is not improbable, then, that the blocking of the lower apse, the quite inelegant reconstruction of the eastern wall and the addition of the wooden floor were all measures taken by Alexios Strategopoulos during the second half of the 14th c. in a effort to consolidate the building and put it in use again<sup>10</sup>. That the added floor belongs to this period could be asserted by the fact that a proper marble sill, cut with rectangular holes to receive a low marble templon is still *in situ*, in the present chapel (Fig. 4, upper floor). Whether this 14th c. templon was the same as the initial one, which, however, was standing at basement level, cannot be ascertained. A templon colonnette, of octagonal section, is immured in the filling of the NW opening in the basement (Fig. 4, basement). On the floor of the chapel is laid a beautiful marble slab, decorated with circles interlacing around a central lozange, very strongly reminiscent of a similar slab at the phiale of Megisti Lavra (Fig. 6)<sup>11</sup>. At the NW corner of the tower, at a height of several meters, are also immured two marble slab-like colonnettes, which must have belonged to earlier two-light windows. Their features are damaged, but their general shape helps classify them to the 11th c. Another handsome piece of sculptured cornice is to be found in the basement (Fig. 7). Its acanthus leaves point to the 11th c., as well<sup>12</sup>. A last but most beautiful architectural sculptural member worth mentioning is the elegant colonnette (Fig. 8) which seems to be standing *in situ* immured in the old north wall of the basement. Apparently it subdivided the lower north opening

8. Date on the south window of the chapel, probably stating the year when the present ceilings and baroque decorations were added around the frescoes of Peter and Paul.

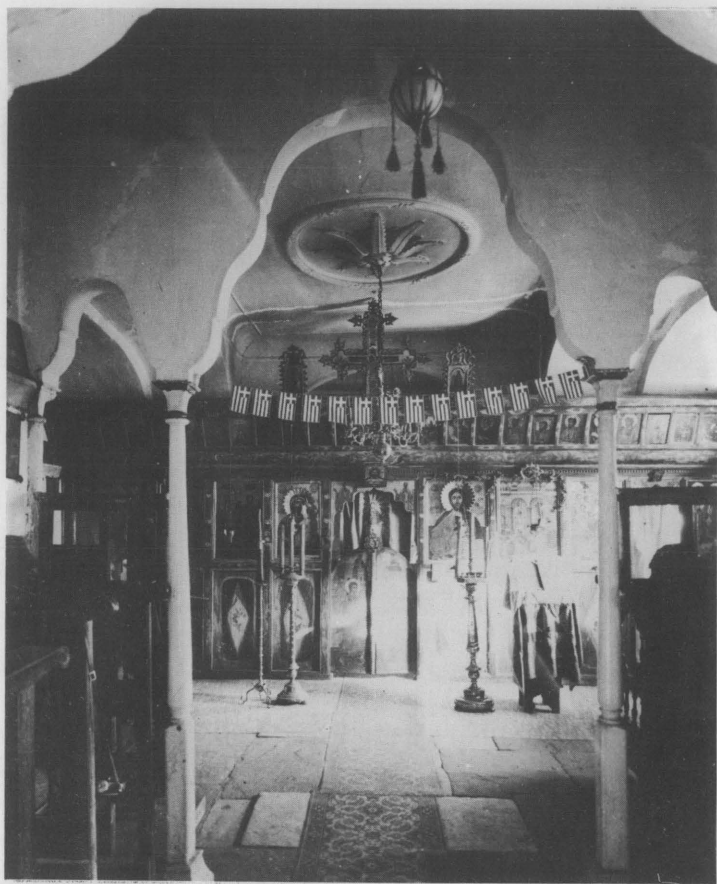
9. Date on a marble piece, immured on the west wall near the NW corner of the old tower.

10. Smyrnakis, *op. cit.* p. 536: ἐκτετριμμένον καὶ ἡφανισμένον τελείως.

11. A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen-Age*, II (XIe - XIVe. s.), Paris, 1976, p. 68, No 62, pl. XXXIX, b.

12. *Ibid.* pl. XXXI, b, d, pl. CVIII, The abacuses, and p. 40. H. Belting, «Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem 11. Jahrhundert», in *Pantheon* XXX(1972), p. 263 ff.





*Fig. 5. Ravdouchos. Interior, Kellion's chapel.*

into a two-light window. Its design of acanthus leaves forming a cross at the capital and interlacing plaited strap-work for the shaft are of exquisite design and execution, and remind one of similar decorative sculpture of Comnenian Constantinople. One may say it is the only item existing at present on Athos which can match the sculptural refinement of the Capital. There is no doubt that this piece was imported from abroad and reused at Ravdouchos. Thus its exact dating can only help us set a *post quem* limit.

Frescoes also are to be found in the basement. They have been uncovered during a recent preliminary search by the Greek Archeological Service. Although severely damaged, their lower parts still preserve a decorative geometric pattern of meanders and crosses which again could date this part of the building to the 11th or 12th c. The two beautiful frescoes of Peter and Paul at



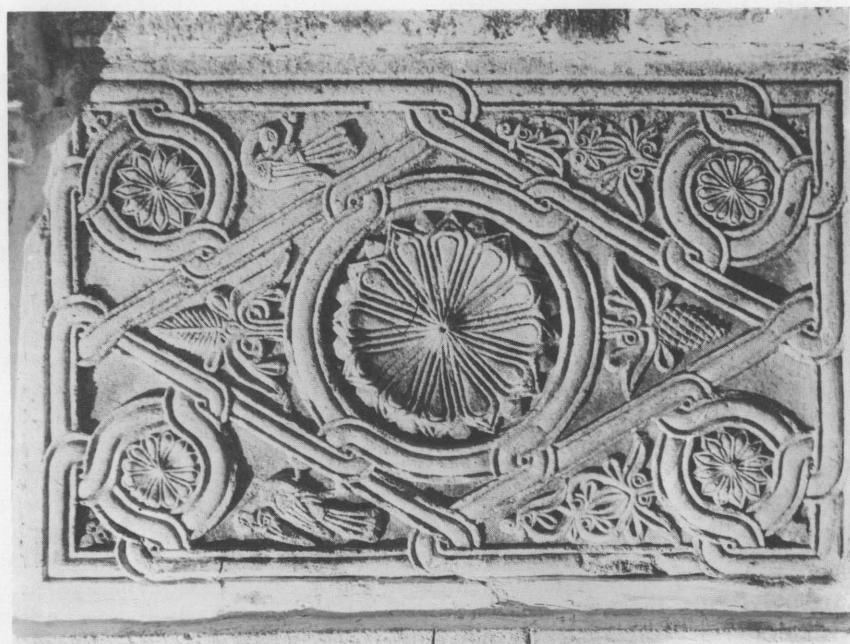


Fig. 6. a, Lavra slab. b, Ravdouchos slab.



Fig. 7. Ravdouchos. Sculptural cornice.

the upper level, published by Millet and others<sup>13</sup>, are to be found on the east side of what today seem to be the two western piers of the chapel (Fig. 9). These frescoes were dated by scholars to the late 12th or early 13th c.<sup>14</sup> and their decorative stylisation supports this dating.

A closer examination of the position of the two frescoes shows that the surfaces they are painted on are not these of vertical piers, but the intrados of two large arches. A search in the roof yielded positive results: the arches are still there and two continuous longitudinal walls run west-east above them.

This arrangement prompts one to consider the church as following a longitudinal scheme, its inner space being subdivided into three aisles by the above mentioned longitudinal walls, each of which is pierced by three arches of unequal width. The east and west arches are narrow, while those in the middle are much wider, about four times the width of the side ones. One should add that there is no indication whether this three-aisled building had in its initial form a surelevated central aisle with clearstory-windows.

This arrangement of wide central arches, which allow the central part of each side aisle to serve as a square-shaped side-choir, reminds one of exactly

13. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les Peintures*, Paris, 1927, pl. 97, n. 3, 4. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 212, Photo of Paul.

14. A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athens, 1955, p. 19, dates the Ravdouchos paintings to the XIIth c. A. Xyngopoulos, «L'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos», *Byzantinische Zeitschrift* 52 (1959), p. 67, allusion to Ravdouchos through n. 22. A. Xyngopoulos, «La Peinture Monumentale au Mont-Athos, Mosaïques et Fresques (Résumé)», *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 1964, p. 419, dates Ravdouchos to the beginning of the 13th c. A. Xyngopoulos, «Mosaïques et Fresques de l'Athos», *Le Millénaire du Mont-Athos, Études et Mélanges*, Chevetogne, II, 1964, p. 247-262, assigns the Ravdouchos paintings «to the end of the XIIth c., or shortly after». M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce», *L'Art Byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani*, 1965, Beograd, 1967, p. 63-64, dates Ravdouchos to the early 13th c. V. Lazarev, *op. cit.* dates the paintings to the end of the 12th c.



Fig. 8. Ravdouchos. Colonnnette.

the same arrangement in the Protaton at Karyes. These two side-choirs naturally insinuate a cross-axis which is even more accentuated by strongly decorated two-light windows on the north and south walls. However, as observed in a paper dealing with the consecutive phases of the Protaton<sup>15</sup>, the arrangement of the Karyes Cathedral with square side-choirs (Fig. 10) is not the initial scheme of that church, which was a plain, three-aisled, timber-roofed basilica. The scheme with square-choirs represents the changes made by St Athanasius, around 965, to «enlarge» the Protaton church. One could therefore be persuaded that Ravdouchos copies the Protaton in its Athanasian phase, which in the above mentioned paper we have named «Protaton B». The resemblance is even more striking if one takes into consideration the fact

15. Paper initially read by the author at Dumbarton Oaks in March 1971 and soon to appear under a more elaborate form in the *Cahiers Archéologiques* of 1979.

that the two buildings have practically the same proportions of the naos in plan (Protaton:  $18.40\text{ m}/16.70\text{ m} = 1.10$ , Ravdouchos:  $9.30\text{ m}/8.55\text{ m} = 1.09$ ). These facts could be explained if certain *hypothèses de travail* were advanced, with all due reservations: It could be imagined that a titularius of the State entitled to carry a stick, a ravdouchos, sometime after 965, date at which St Athanasius is supposed to have altered the Protaton, decided to join the orders and settle in the monastery which since took a name after his title, hence Moni tou Ravdouchou; the man could have had the ambition to have this church built on the lines that the Protaton had acquired at that time. Another hypothesis could be argued as follows: the name Ravdouchos, meaning the staff carrier, refers to the Prôtos who was, and still is, instructed by law to carry a distinguishing stick. In this latter case the hypothesis could be extended to accept that «Ravdouchos», being at five minutes walk from the Protaton, was actually the residence of the Protos — at that time a life assignment — who chose the design of the big church as a standard for his own smaller catholicon.

The plan of Ravdouchos (Fig. 4) immediately raises some questions of typology. The almost square shape of the naos, the four piers forming four angle compartments and leaving a large central space at the intersection of the central and cross aisles, would readily suggest that this plan could be a substructure for a cross-in-square church. This could be further strengthened by the fact that the cross arches that bridge the space from the piers to the side walls, over the side aisles, are tangent to the surfaces of the piers looking towards the center of the naos — an arrangement that would suggest the intention to add the four vaulted arms of the cross. Yet this line of thought ought to be abandoned for the following reasons: a. The still existing longitudinal walls over the arches are a distinctive feature of longitudinal, roofed buildings. What is more they do not allow the possibility of vaults over the transept to meet the central arches at their intrados — a characteristic feature of the cross-church. b. The four side-compartments should have lower ceilings, corresponding to lower side-arches as well as lower outer arcades. c. The central compartment left between the prospective arms of the cross is too oblong to be covered with a circular dome. There are in Byzantine Architecture instances of domes set on non-square spaces, but the proportion of their basic horizontal rectangle usually does not exceed a difference of 15%<sup>16</sup>.

16. Some examples, Episcopo Evritanias (9th c.):1.07, Myrelaion Church, Constantinople (10th c.):1.04, Constantine Lips Church, Constantinople (10th c.):1.04, Vatopedi (11th c.):1.007, Iviron (11th c.):1.02, Panaghia ton Chalkeon (11th c.):1.004, Pantocrator, Constantinople (12th c.):1.14, 1.13, Kosmosoteira (12th c.):1.002, St-Sophia, Trebizond (13th c.):1.14, Haghioti Apostoloi, Thessaloniki (14th c.):1.03.



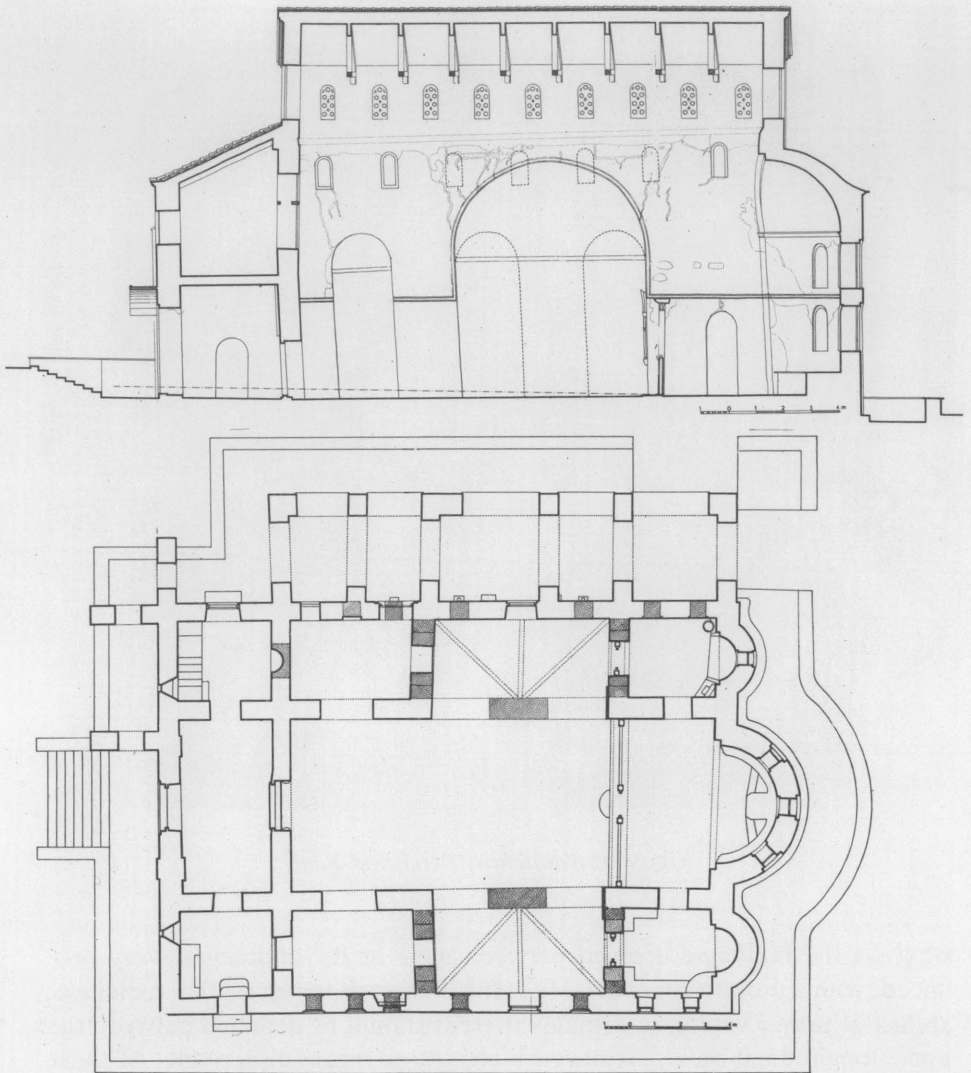


*Fig. 9. Ravdouchos. Peter and Paul.*

whereas the rectangle dressed between piers at Ravdouchos is very pronounced, with a proportion of 1:1,31. d. If a dome was to rest on that rectangle, arches or rather vaults, or remains thereof should be detected between the upper longitudinal walls, a feature which is by no means discernible. All these factors lead decidedly to consider Ravdouchos as a longitudinal building of unique plan. This uniqueness consists in having a markedly uneven spacing between supports, so as to allow for side-choirs and a pronounced transept.

The building is in a bad state of preservation. Still, the south elevation (Fig. 11) can be reconstructed on the basis of information provided by the church's north wall, which is reached from the existing corridor of the house and from the basement. The main feature of this south elevation is a reaffirmation of the interior longitudinal arches. This is achieved by double brick arcades, running to an equal height. This simple but effective brick decoration ends





*Fig. 10. Plan and Section of the Protaton.*

smoothly the ashlar masonry surface of the wall and contains recessed ashlar panels which allow two superimposed rows of windows. The openings of the wide middle arch are two-light windows. This uniform masonry surface of the entire south wall, interrupted and decorated by the well-built brick arcades, reminds one of similar double arcaded wall surfaces in 11th to 13th c. Thessaloniki or Constantinople.

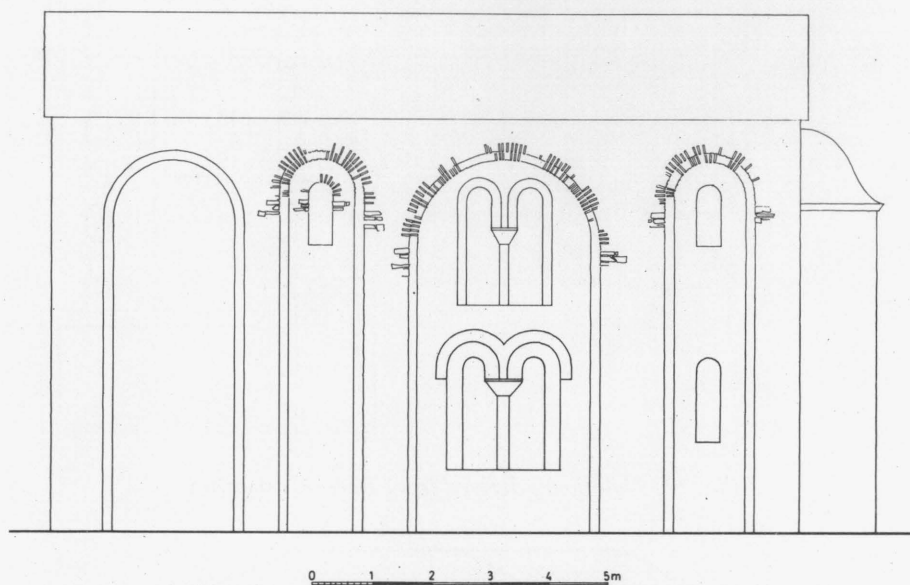


Fig. 11. Ravdouchos. South elevation.

The architecture, sculpture and painting in this small building allow one to consider it as an early structure stemming from Athanasian or post-Athanasian times, but redecorated at the turn of the 12th to the 13th c.

Still, its architectural typology which, as shown in this paper, is of the longitudinal conception, leads to a significant observation on church architecture of Athos. In fact, at least four longitudinal buildings existed on the Mountain: The initial Protaton (Fig. 10, plan), the old Catholicon of Philotheou as drawn by Barskij<sup>17</sup> (Fig. 12), Ravdouchos and Haghioi Anargyroi at Vatopedi (Fig. 13), the latter two exemplifying the same wide middle arch and the insinuation of a transept as at the Athanasian «Protaton B».

These four buildings, and no doubt many more that have vanished, can be considered as belonging to the first pre-monasterial period of Athos, either as having been built before Athanasius, which is the case with the Protaton and Philotheou or as continuing in post-Athanasian times a tradition for longitudinal buildings, which is the case with Ravdouchos and Haghioi Anargyroi. This tradition of simpler, longitudinal, timber-roofed buildings, which suited

17. V. G. Barskij, *Stranstvovanija Vasilija Grigorovica-Barscago po svjatym mestam Vostoka s 1723 po 1747 g.*, cieju Nikolaja Barsucova, St Petersburg, 1885, sketch of Philotheou Monastery, between p. 176-177.

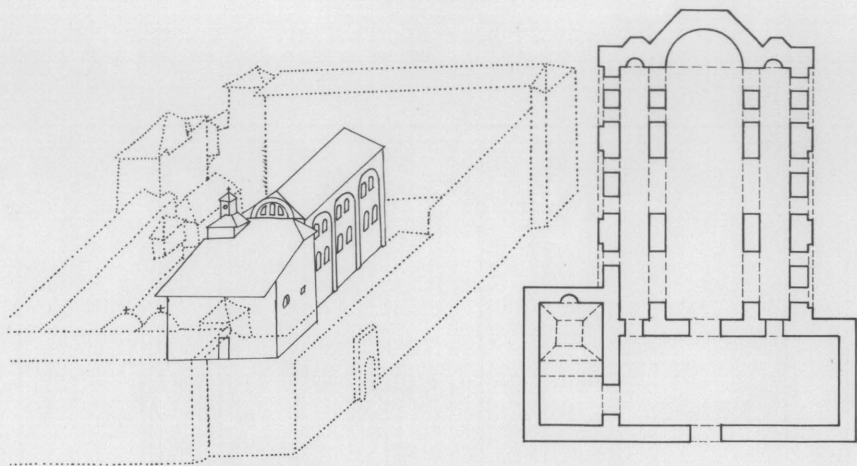


Fig. 12. Philotheou derived from Barskij's drawing.

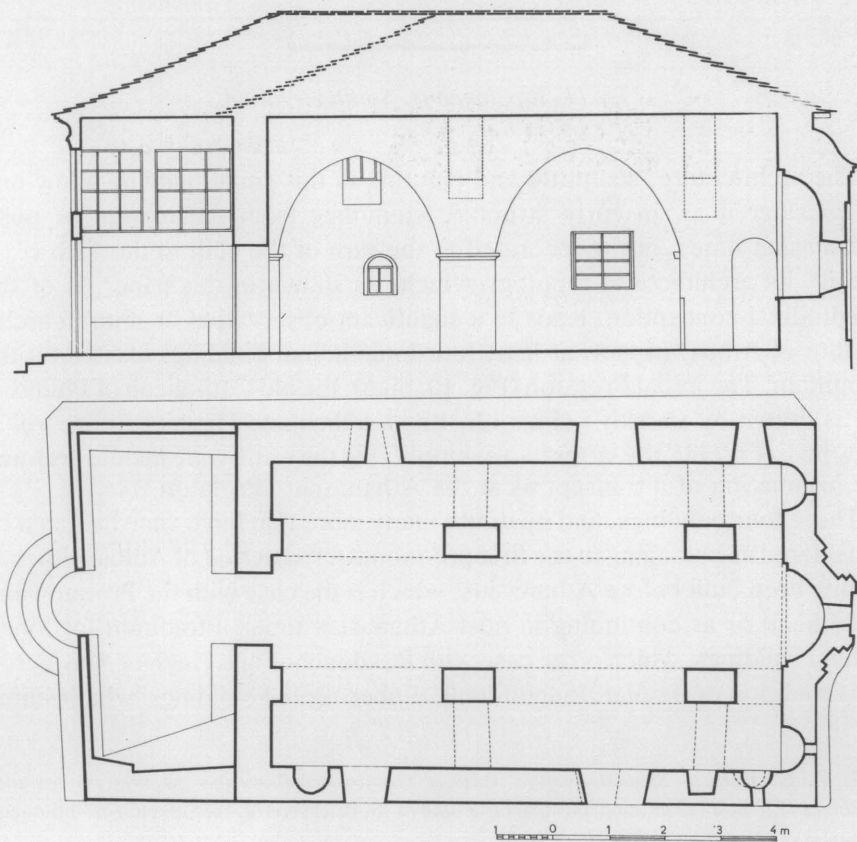


Fig. 13. Vatopedi. Haghioti Anargyroi, Plan and Section.

This tradition of simpler, longitudinal, timber-roofed buildings, which suited the simpler lives of the hermits, was halted by Athanasius during the last third of the 10th c., through his introduction of the cross-domed type of church on the Holy Mountain.

## 2. HAGHIOS PROKOPIOS

Haghios Prokopios is believed to be an ancient monydrion, mentioned already in documents of the 11th c.<sup>19</sup> Today it is the church of a kellion of the same name, located a few minutes walk SW of the Sketi of St-Demetrius of Vatopedi (Fig. 14).

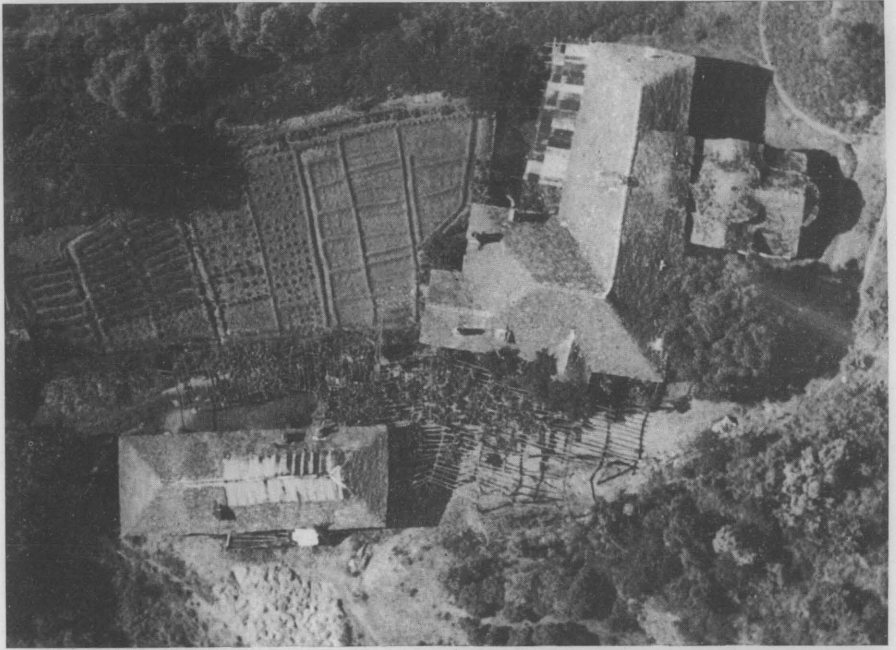
The present state of the church can scarcely represent what it was (Figs 15-20). Cracks and dislocated stones, a poor roofing in slate, alterations in the openings, the blocking up of windows all give it a rather dilapidated appearance. What is though the most peculiar feature resulting from abandonment and poor reconstruction is its drumless and windowless dome. Seemingly serious damage took place at an unknown date that the drum fell, the church was deserted and the interior of the church flooded and filled-in with mud, sliding down from the surrounding earth hills. Traces of this mud are still discernible up to the height of the window sills. Tradition holds that during the insurrection of 121 a murder had occurred under its holy vaults and that because of this the building ceased to be in religious use<sup>19</sup>. In 1884, the church was re-inaugurated and is now again functioning. The interior has been whitewashed and no traces of any early decoration can be detected. The awkward drumless dome and the re-roofing in slate could belong to the 1884 period; its structural features derived from folk-architecture indeed allow such a hypothesis.

It is probable that the initial destruction and abandonment took place before the 16th c. when the kellion was repopulated. The new owners, lacking adequate funds, erected a house adjacent to the church at its S and W sides. From the floor of the house they could reach the upper part of the narthex, seemingly still undamaged, to house their working chapel, which is a very tiny one (Figs 20, 21). This was achieved by adding a stone floor or using an existing one at the middle height of the narthex. Thus, they also transformed the opening between the old catechumena of the catholicon and the naos proper into a tiny sanctuary apse, to be used for the chapel. This new chapel

18. C. Vlachos, *op. cit.* p. 43.

19. G. Smyrnakis, *op. cit.* p. 448.





*Hagios Prokopios. Fig. 14. Aerial photograph. Fig. 15. Church, NE view.*





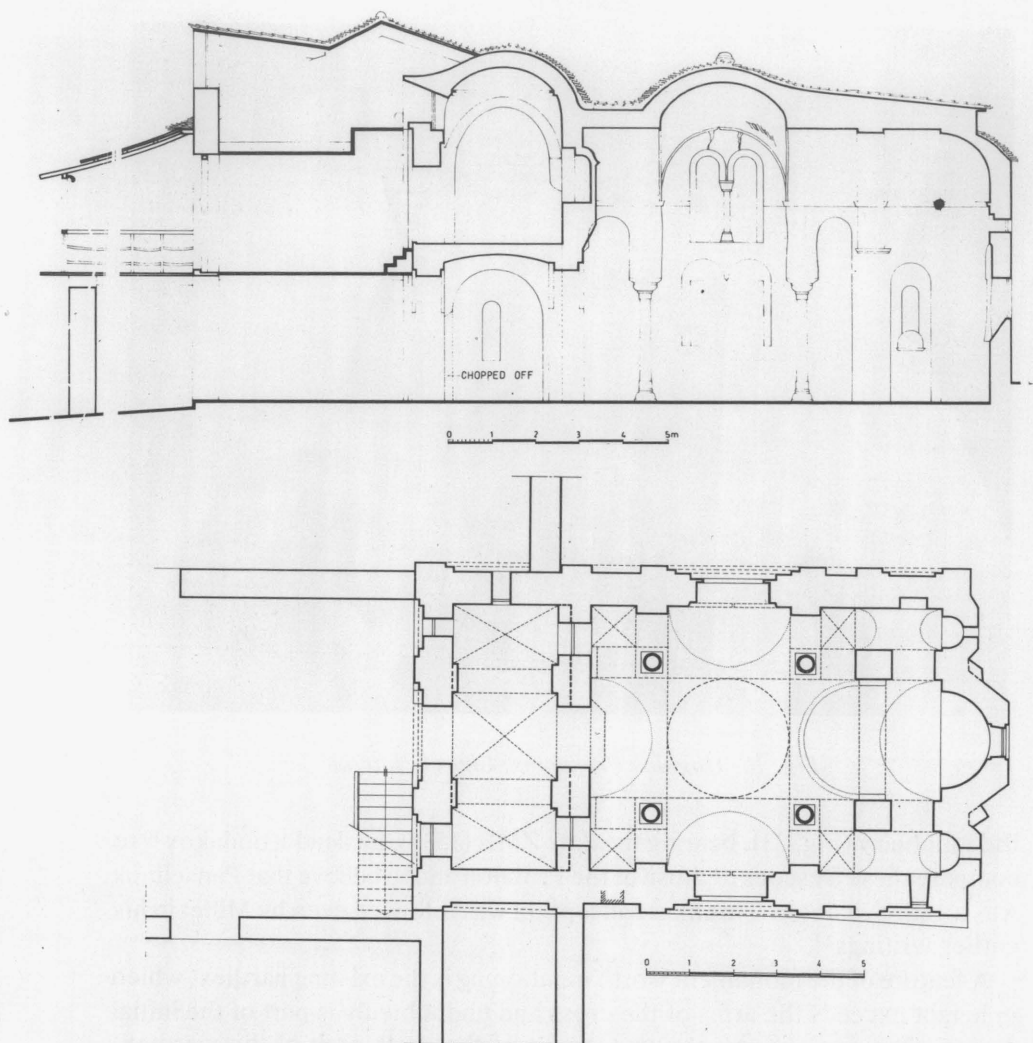
Fig. 16. Hagios Prokopios. Church, interior.

the sanctuary (Fig. 23), bearing the date ZME' (1537), mislead Kondakov<sup>20</sup> to compare these frescoes to those of the Protaton and to believe that Panselinos was a 16th c. painter. This misconception was followed even by Millet in his earlier writings<sup>21</sup>.

A feature of the monument worth mentioning is the existing narthex, which in height exceeds the arms of the cross and undoubtedly is part of the initial design. One can observe the upper part of the north arch of this narthex, practically hidden behind the kellion (Fig. 24). It is under the central saucer-dome, in the upper storey of the narthex, that the 16th c. parekklesion was housed. However, it is evident from obvious construction joints in the interior masonry of the narthex (Fig. 17, 20) that the latter was one-storeyed in its initial design; It was made two-storeyed by the erection of masonry vaults covering its entire length. This could have occurred either at an early date or

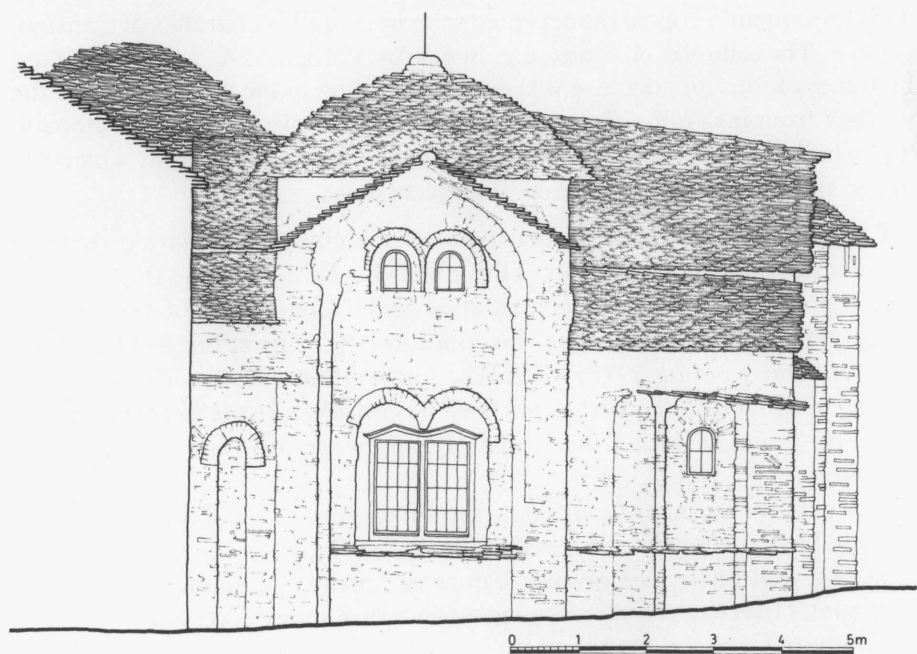
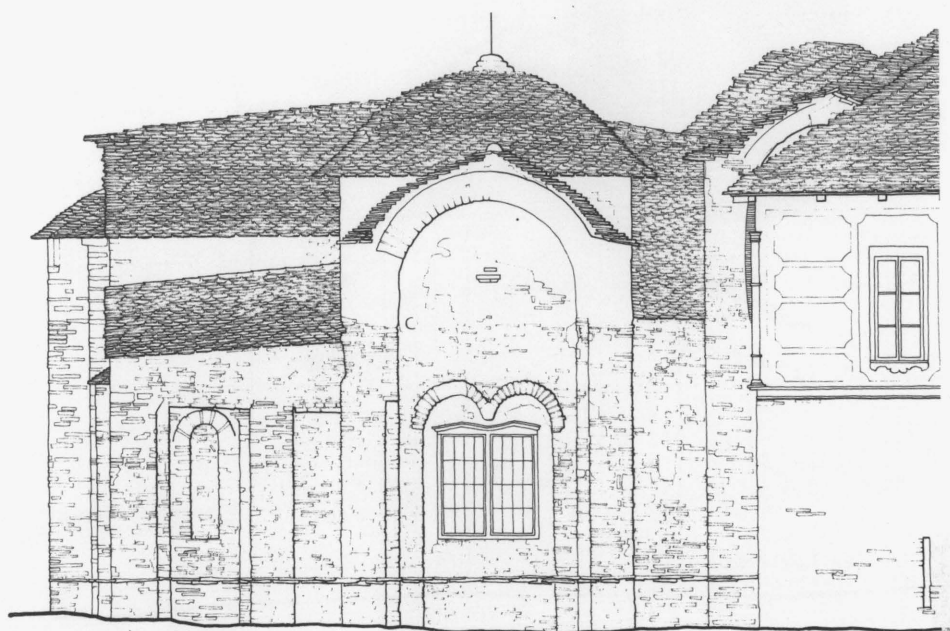
20. N. I. Kondakov, *Pamjatniki christianskago iskusstva na Afone*, St. Petersburg, 1902, p. 55.

21. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960<sup>2</sup>, p. 656-659.

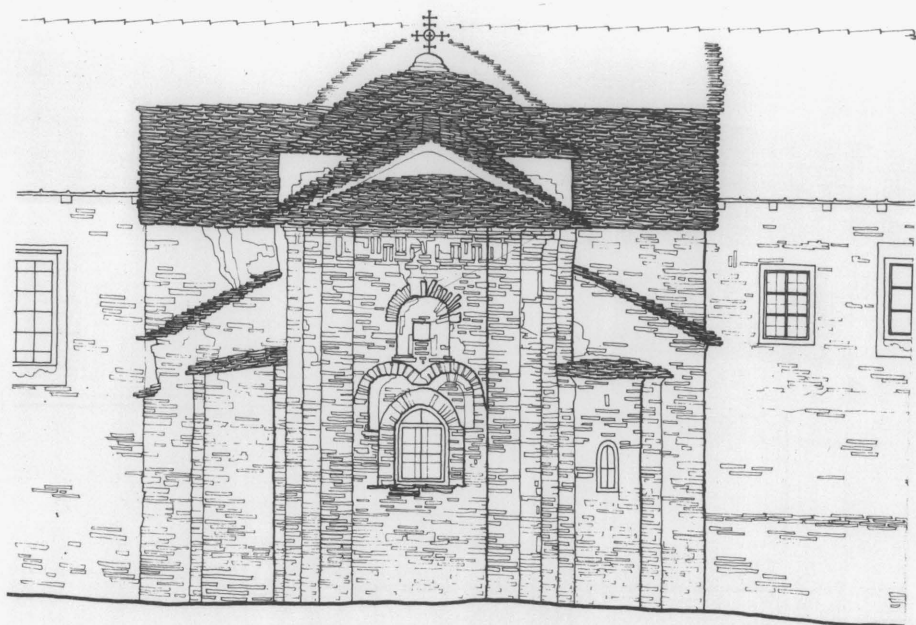


*Fig. 17. Hagios Prokopios. Longitudinal section and Plan.*

later, but in any event earlier than 1537, the date of the frescoes in the parekklesion. It is noteworthy however that the chapel occupies only the central part of the tripartite gallery. One could conclude therefore that the division of the narthex in height by the insertion of the masonry vaults, was not intended only for the formation of the chapel, and thus, could be a much earlier arrangement. It is possible that at a very early date the monastery needed a special space in the church for the novices — the catechoumenoi —



*Hagios Prokopios. Fig. 18. North elevation. Fig. 19. South elevation.*



*Fig. 20. Hagios Prokopios. East elevation.*

and consequently copied the accepted scheme, found in churches of Constantinople, Thessaloniki or Athos, e.g. in nearby Vatopedi. As a matter of fact, no traces of interior staircase was detected leading to the upper storey of the narthex from inside the church, a feature which is also absent at Vatopedi, and which presupposes a building adjacent to the church, from which the upper storey of the narthex could be reached.

Lying on the ground in the courtyard of the church are marble slab-like colonnettes and marble imposts of the lower two-light-windows (Figs 25, 26). The imposts have the sound tectonic style which reminds one of much earlier prototypes. Moreover there are inscriptions (Fig. 23) on the heads, whose lettering and wording  $\Upsilon\text{ΠΕΡ ΕΥΧΗΣ}$  ... prove that these marble elements belong to a much earlier period and must be considered as re-used material, a common practice during the whole Byzantine period, and especially on Athos.

The exterior surface of the middle semi-hexagonal apse of the sanctuary is crowned by a decorative frieze of bricks in the form of a meander (Fig. 29). This is a well known decorative feature of middle Byzantine architecture. Horizontal friezes in bricks, forming meanders of many sorts are to be found in Southern Greece during the 11th and 12th c.<sup>22</sup>, in Thessaly and Epiros in

22. Daphni, end of the 11th c. M. Chatzidakis, in W. F. Volbach u. J. Lafontaine Dosogne,

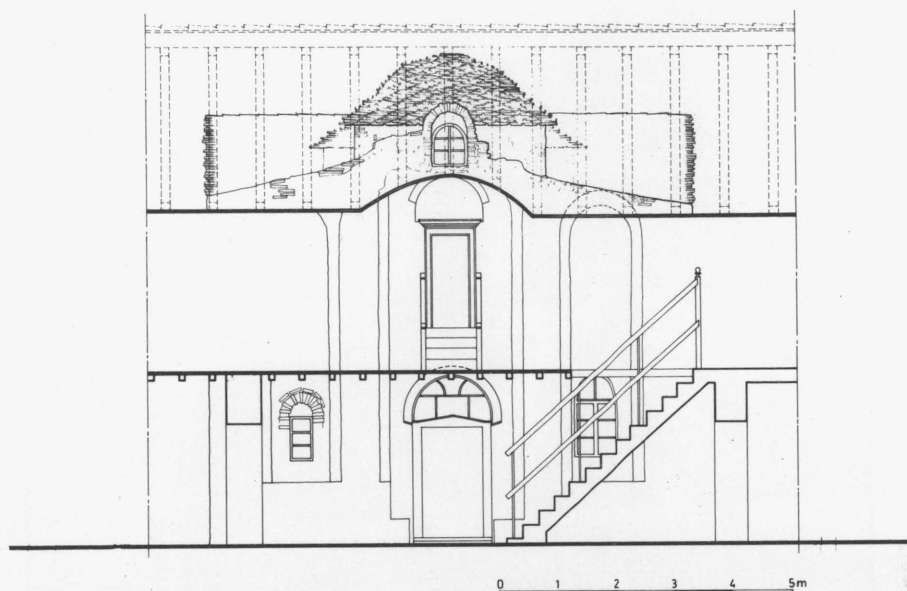


Fig. 21. Hagios Prokopios. Section through West corridor of Kellion, showing West elevation and Entrance to the Parekklesion.

the 13th<sup>23</sup> or in Thessaloniki during the 13-14th c.<sup>24</sup> However the earliest Byzantine brick meander known to the author is to be found at the church of Christos Pantepoptes in Constantinople<sup>25</sup>, which is dated between 1081 and 1087.

A tiny but not inconspicuous feature should be mentioned, the iron cross on top of the existing slate dome (Fig. 27). This most elegant iron decoration belongs no doubt to the initial dome; it was probably reused *in situ* after the reconstruction of the central dome in its present simplified form. Very similar iron crosses over domes are to be found at Lavra, and the author believes that

*Byzanz u. der Christliche Osten*, pl. 156, and p. 228. A. Struck, «Vier Byzantinische Kirchen der Argolis», in *Mitt. d. Deutschen Arch. Instituts, Ath. Abt. XXXIV* (1909), p. 189-236.

23. A. Orlandos, «Ἡ Πόρτα Παναγιά τῆς Θεσσαλίας», *ABME A'* (1935), p. 3-50. Id., «Ἡ Μονὴ τῆς Κάτω Παναγιάς», *ABME B'* (1936), p. 70-87.

24. C. Diehl - M. Le Tourneau - H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, N. Moutsopoulos, «Πίνακες Κεραμοπλαστικῶν Διακοσμήσεων. Α' τῶν Ναῶν τῆς Θεσσαλονίκης», *Τεχνικὰ Χρονικά*, Ἀθήναι, 1962, τεύχος 1.

25. A. van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople. Their History and Architecture*, London, 1912, p. 212-218. J. Ebersolt and A. Thiers, *Les Eglises de Constantinople*, Paris, 1913, p. 171-182. Th. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, 1976, p. 59-70, specially pl. 9-6, p. 63.



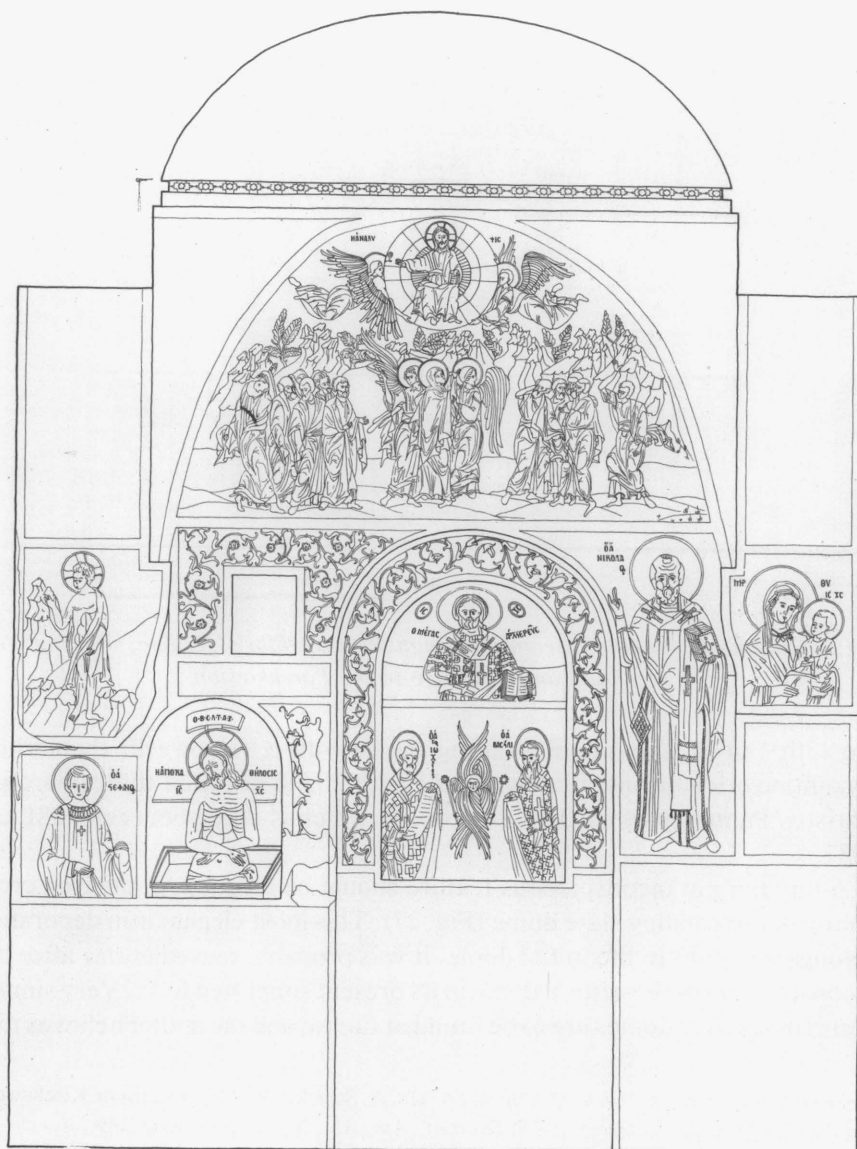


Fig. 22. Hagios Prokopios. Delineation of 16th c. frescoes on East wall of Parekklesion.

they date from the first period of that monastery (Fig. 28). The crosses in question are those over the two side chapels of the catholicon, that over the dome of the phiale and the one over the roof of the parekklesion of St-Athanasius named «tes Kouras». The buildings of Lavra in question, in their present or an earlier form, are believed to date from the second half of the 11th

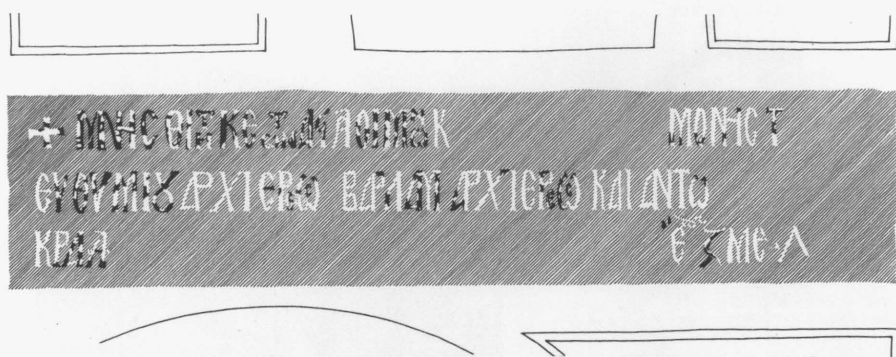


Fig. 23. Hagios Prokopios. Dated inscription.

c. if not earlier. Thus our cross, at Prokopios, should also be given this approximate dating.

Another item of historical interest pertaining to the church of Prokopios is now found in the collection of the National Numismatic Museum in Athens: a lead seal (Fig. 30), a molybdoboullon<sup>26</sup>, which mentions ΑΓΙΟC ΠΡΟΚΟΠΙΟC and the name ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟC ΒΕCΤΑΡΧΗC ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥC. Konstantopoulos dates it to the 11th or 12th c.<sup>27</sup>

A restoration scheme for the initial church of St-Prokopios would envisage no changes in the distribution of buildings, except for the two exterior, rather shapeless, triangular reinforcements on either side of the sanctuary, which are obvious later additions and should be removed (Fig. 20). The rehabilitation of the windows to their correct original design of two-light-windows with intermediate slab-like colonnettes and imposts would be easily accomplished since the latter architectural elements are preserved, either immured or simply lying on the surrounding ground (Fig. 20). A major problem of restoration is the dome. As already mentioned the existing one is a rather awkward, drumless and windowless cap, not even a correct hemisphere, set on the four arches, which bridge over the four columns. Drumless domes are not an unusual element over narthexes, but if used as the main dome over a cross church they are very rare in Greek Byzantine Architecture. Very few examples of such untraditional solutions can be cited as e.g. the drumless and windowless dome of the catholicon of the Monastery of Myrtia, dated before

26. Mentioned by Smyrnakis, *op. cit.* p. 548. I owe the plaster moulds and the photographs to the kindness of the head of the Museum Mrs Mando Oikonomidis.

27. K. Konstantopoulos, *Βυζαντινὰ Μολυβδόβουλλα ἐν τῷ Ἑθνικῷ Νομισματικῷ Μουσείῳ*, Athens, 1907, p. 4, no 9.



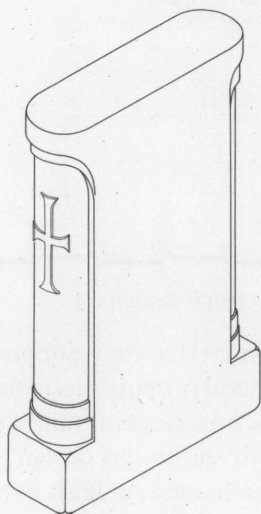
*Fig. 24. Hagios Prokopios. Part of North elevation showing arched Narthex.*

1539<sup>28</sup>, or St-Andreas sto Livadi, in Kythera<sup>29</sup>, or a third instance in Cyprus<sup>30</sup>. However a drumless dome is not actually the case of St-Prokopios, because the monument in question is such a clearcut inscribed cross church; its plan is such a correct representative of a four-column inscribed cross of the «complex type» as named by Millet and later by Orlandos, or with «separate

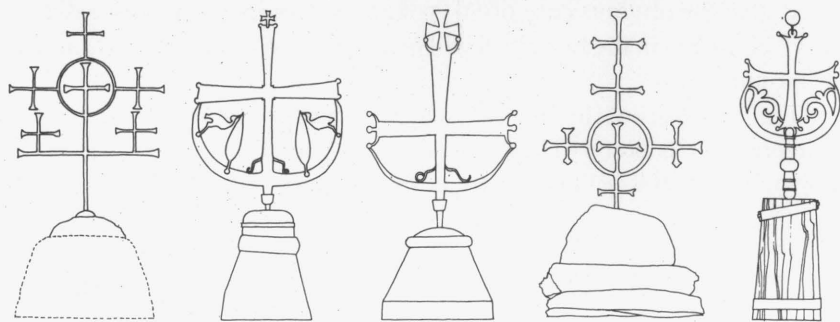
28. A. Orlandos, «Ἡ ἐν Αἰτωλῷ Μονὴ τῆς Μυρτιάς», *ABME Θ'* (1961) p. 74-112, which, as a matter of fact is the only such example of a drumless dome over a four-columnar cross church mentioned in Orlandos' rich *Archeion*.

29. G.A. Soteriou, «Μεσαιωνικὰ Μνημεῖα Κυθέρων», *Κυθηραϊκὴ Ἐπιθεώρησις*, 1923, p. 10-12, fig. 4.

30. A.H.S. Megaw and Ernest J.W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles, at Perachorio, Cyprus and its Frescoes», *DOP* 16 (1962), p. 277-348, fig. (p. 282), plate 1.



*Haghios Prokopios. Fig. 25. Capital impost. Fig. 26. Twin colonnette. Fig. 27. Ancient cross, reset up-side down, by mistake*



*Fig. 28. Eleven century crosses from Lavra (a, Parekklesion tes Kouras, b, North Parekklesion, c, South Parekklesion, e, Phiale) and Prokopios (d).*

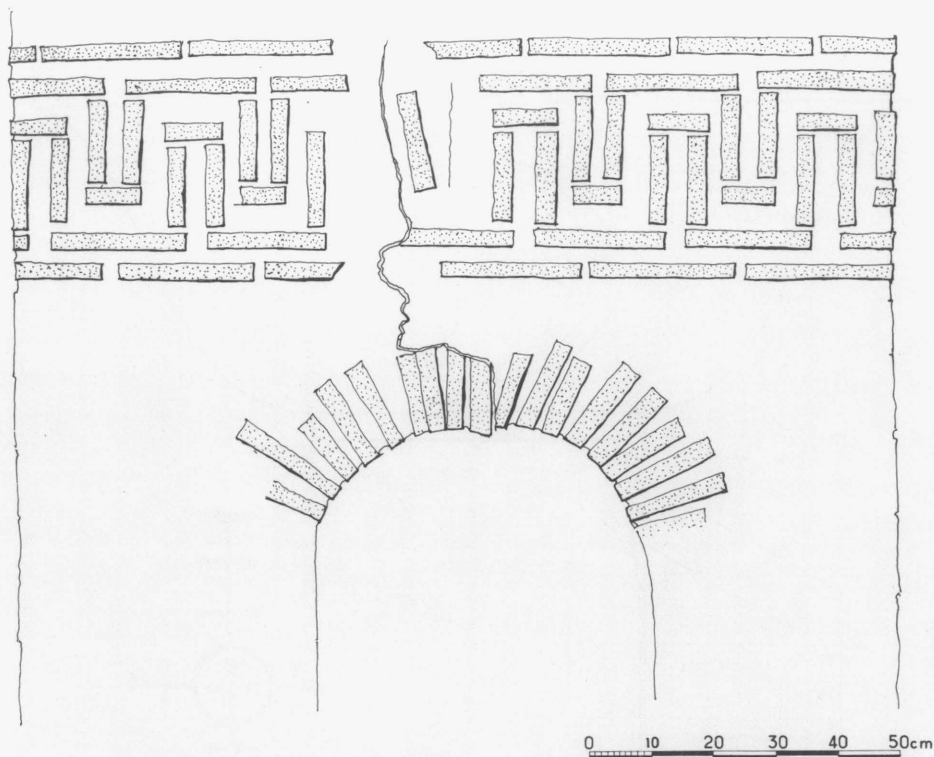


Fig. 29. Hagios Prokopios. Meander-like brick design.

forequoirs» as termed by Megaw and Krautheimer; its four supporting columns with capitals and wide imposts and the general proportions in height of columns and vaults over the arms of the cross are so elegant, that it goes without saying that a drum and dome belonged to the initial design. The unknown shape and height of this dome might be estimated, at least hypothetically, on the basis of comparative morphology.

It is natural to assume that architectural designs which were introduced on Athos during the 11th c. came from either Constantinople or Thessaloniki. This is also the obvious case of St-Prokopios. Comparison with existing well known churches in the two cities will help establish the form, style and date of our monument.

In Fig. 31 are drawn to the same scale comparative plans and sections of the Panaghia tôn Chalkeôn (Thessaloniki 1028), Christos Pantepoptes (Constantinople, 1081 - 1087)<sup>31</sup> and Hagios Prokopios<sup>32</sup>. Except for differences in

31. Krautheimer, 1975, p. 384.

32. The Panaghia tôn Chalkeôn is shown in our drawing without the two domes over the



general dimensions, Prokopios being a little longer than half the size of Pantepoptes and about two thirds that of Panaghia tôn Chalkeôn, the similarity of our church to the other two is noticeable. All three illustrate the typical cross-in-square complex type, with four columns and separate forequoirs, spacious narthexes with three-bay galleries, the one at Pantepoptes moreover being U-shaped and extending over the two western corner compartments of



Fig. 30. Lead seal of Konstantinos Vestarchis of Mt Athos.

the naos. The corner compartments are capped with saucer-domes at Chalkeôn, with cross-vaults in the other two churches. The prothesis and diaconicon on either side of the sanctuary are small, almost circular at Pantepoptes, capped with cross vaults over three shallow niches and a transverse barrel-vault to the east connecting the whole to the apse, whereas in the other two churches these apsidal chambers are rectangular, covered with longitudinal barrel-vaults, all of which are typical features of the so-called Constantinopolitan School. Prokopios has a cornice-string, a κοσμήτης, at the base of the barrel-vaults of the cross-arms, running all the way around the interior space of the naos, similar to that of Pantepoptes. Whether this *kosmetes* carries any decoration, as is the case with the carved leaf-spray of the latter, cannot be seen, as the former is covered with a thick layer of white-wash. Pantepoptes carries one more similar cornice-string just above the impostos, which is also the case with Chalkeôn. However the latter does not carry a cornice-string at

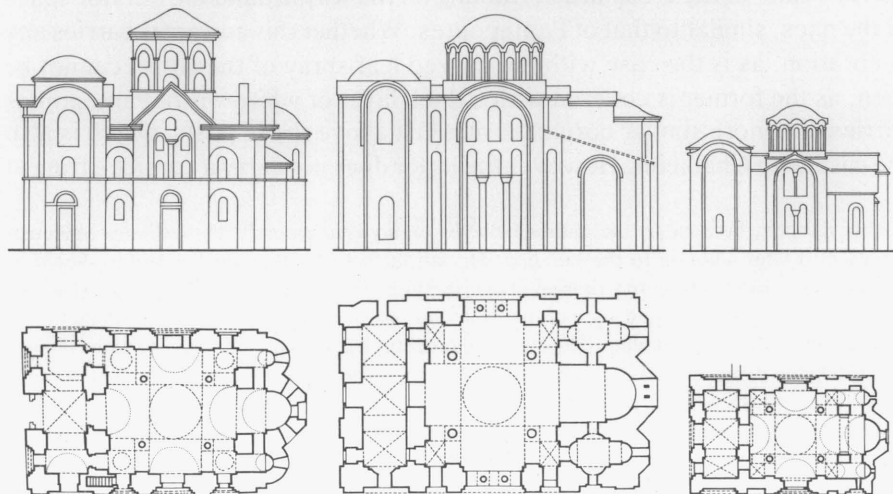
double narthex, because as the author believes on stylistic grounds, these domes obviously represent a later addition to the building. He further believes that similar doubts should be expressed regarding the entire roofing of the narthex; its scalloped roof line, which does not integrate with the pedimented style of the main body of the building, should also belong to that subsequent (12th c.) remodelling. The Pantepoptes church is shown in our drawing with columns supporting the dome instead of octagonal piers, as this type of church demands, the piers being probably a Turkish substitute, as already noticed by C. Mango, *Byz. Architecture*, 1976, p. 235. Similar restauration was effectuated for the triple arcades of the cross arms. Prokopios is shown in plan in its existing condition, whereas in section and elevation it is represented by its restored initial design.

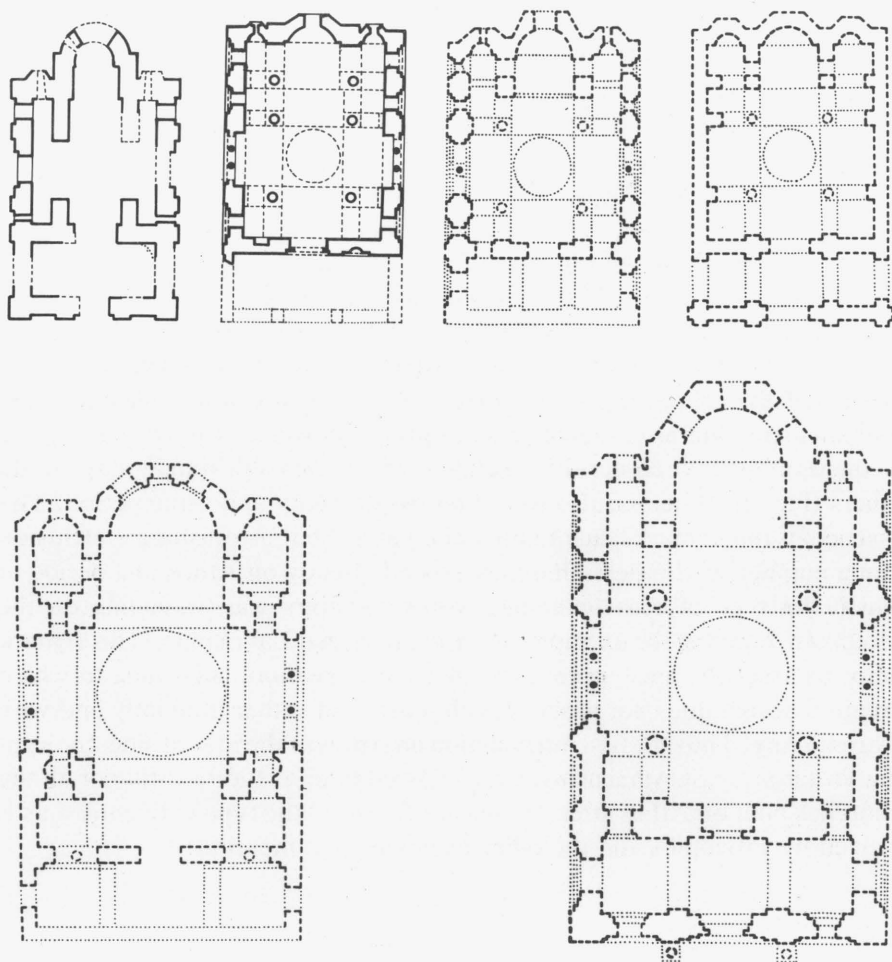
the base of the barrel-vaults. The context of the exterior surfaces in the two big churches is «recessed brick work», whereas Procopios is built in ashlar masonry, which is a generally accepted practice on Athos, regardless of period, from what we can judge from what there seems to be under heavily plastered walls. Still one could detect examples of «recessed brick work» on Athos, as i.g. at Xenophontos.

The articulation of opening at the cross-arms shows similarities and differences between the three buildings. Pantepoptes keeps the triple arcade of the Macedonian times, surmounted by three grouped yet separate windows, the whole enclosed within a full-height arched frame ending in a scalloped roofline. Chalkeôn has only grouped yet separate windows, which taken with the side door and the single upper window, give lighting openings in four different levels also within an arched frame, ending however in a sturdy triangular pediment. Procopios on the contrary, exhibits a classic feeling with his double-light windows with intermediate colonnettes, in two levels, framed in arched double-setbacks, ending in a scalloped roofline. The window frames are carried to the ground, most probably allowing for breastwork of carved marble slabs, between the columns, as is the case with Pantepoptes.

The dome of Chalkeôn is disproportionally high and heavy, carrying two rows of windows framed within arched setbacks under a horizontal multi-dogtoothed roofline. On the contrary the dome of Pantepoptes is delightfully well proportioned in its slightly low Constantinopolitan height, with scalloped roofline, circular ribbed interior and twelve-sided exterior, strongly

*Fig. 31. Comparative plans and elevations of Panaghia tôn Chalkeôn (1028), Pantepoptes (1081 - 1097) and Prokopios (1100?).*





*Fig. 32. Upper row: St Symeon, Stavronikita, Xenophontos, old Esphigmenou.  
Lower row: Lavra, Ivion.*

articulated and enhanced by brick colonnettes at the twelve corners. Given the fact that all early domes on Athos, as e. g. Lavra, Vatopedi, Ivion have polygonal domes with scalloped roofline, and a somehow low Constantinopolitan height, the dome of Procopios could be envisaged as twelve-sided, following roughly the proportions of these athonite domes, which are very close to that of Pantepoptes.

Summing up all this reconnaissance, it would seem logical to accept that the Procopios church should be seen as a product of the same architectural philosophy which produced Pantepoptes rather than Chalkeôn. It would then

be logical to accept as a tentative time of erection of this church the early Comnenian years, 1081-1100. If this dating is accepted then it should also be accepted that the two brick decorations with the shape of a meander which exist at Pantepoptes and Procopios are probably the earliest known such specimens in Byzantine Architecture.

An important last remark should be advanced, namely the meaning of the fact that a typical cross-in-square church *without side-choirs*, was built on the Mountain during or at the end of the 11th c. With this instance one should be reminded that Procopios is not the only such choirless specimen on Athos, but that St-Symeon near Chelandari, Stavronikita with probable rebuildings, the old Esphigmenou, as drawn by Barskij (III, p. 222) and probably the initial designs of Xenophontos, Lavra, Iviron — where, in the latter's instance, the four smaller columns of the north and south bays were reused as decorative elements at the four corners of the choirs, where they still stand today — and others (Fig. 32)<sup>33</sup> belong also to a choirless category and same period. The essence of this remark leads to the quite natural but astonishing conclusion that a number of choirless churches existed already on Athos at a period at which the type of cross-in-square-with-side-choirs was spreading on the Mountain, copying the exemple set by the enlarged Lavra plan. This remark helps us ascertain once again a law of artistic creation, according to which creative design does not proceed with jumps but rather gradually and with extreme care. Thus the first introduction on Athos of the idea of side-choirs at the Protaton by St Athanasius, was followed later at Lavra. Still not all the churches built on Athos after Athanasius followed the type with choirs, as is proven by Procopios and the other exemples just mentioned.

33. The question of choirless churches on Athos was dealt with by the author in a paper read at the *Colloquium of Suçeava* in 1975, entitled: «Le plan initial des catholica de l'Athos». The old Esphigmenou and other no longer existing older catholica are dealt with by the author in the forthcoming translation of Barskij's third volume, with commentaries and architectural drawings. Excerpts of this latter research were presented in Moscow, at the *Colloquium «Continuité de la tradition byzantine dans le monde slave»*. A special volume presenting the catholica of Athos, is also well under way.

## MICHAEL THE MONK AND HIS GOSPEL BOOK

Robert S. NELSON (U.S.A.)

Almost all the Greek manuscripts that once filled the libraries of Constantinople have long since made their way to collections in Europe, America, and elsewhere, but a few books of the highest quality still remain in that city. One of the finest is a Gospel book in the treasury of the Ecumenical Patriarchate (Cod. 3)<sup>1</sup>. It opens with a series of six feast scenes: the Nativity, Baptism, Crucifixion, Anastasis, Ascension, and Pentecost, all introduced by a miniature in two registers of the Deesis and four evangelists (Fig. 1)<sup>2</sup>. Another scene, the Transfiguration, precedes the Gospel of Luke. There also are full-page portraits of the evangelists and of their symbols, as well as a representation of Eusebius before his letter to Carpianus and a large cross at the end. It is a modest series of miniatures, yet the inclusion of epigrams in twelvesyllable Byzantine verse with the evangelist symbols and the feast scenes is not common and indicates that some care was taken in the creation of the book. A study of the interrelation of the poems and miniatures provides insights in general into various problems of Byzantine Gospel iconography and elucidates in particular the meaning, or purpose, of the book's illustrati-

1. The manuscript was first described by Bartholomaios Koutloumousianos, *Ὑπόμνημα ἱστορικὸν περὶ τῆς κατὰ τὴν Χάλκην Μονῆς τῆς Θεοτόκου*, Constantinople, 1846, p. 90-101; and then by Gennadios M. Arabadjoglou, *Un évangile manuscrit orné de merveilleuses miniatures conservé au Patriarcat œcuménique*, Istanbul, 1932; and Georgios A. Soteriou, *Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Athens, 1937, p. 70-86, pls 46 - 59 with illustrations of all the miniatures. I wish to thank the authorities at the Patriarchate for graciously allowing me to study the manuscript. My work in Istanbul was made possible by a grant from the American Research Institute in Turkey, and research on the manuscript for my Ph. D. dissertation was supported by fellowships from the Samuel H. Kress Foundation and Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies. Finally I am indebted to Dr John Duffy of Dumbarton Oaks for checking my Greek translations and to Prof. Hugo Buchthal for first suggesting the topic to me and for patiently guiding my studies.

2. The latter is reproduced in color in Ekrem Akurgal - Cyril Mango - Richard Ettinghausen, *Treasures of Turkey*, Geneva, 1966, p. 119.



on. The latter is the subject of this preliminary study, which will discuss only the first miniature and its inscription and the dedicatory poem, naming a certain Michael.

The inscription, running around three sides of the frontispiece (Fig. 1), may be translated in prose as follows:

«The quaternity of the disciples of the Word pours forth a stream of ever - flowing words. Therefore he, who thirsts, does not shrink from drinking, refreshing his soul and quenching his senses.»

Ἡ τετράς ὧδε τῶν Μαθητῶν τοῦ Λόγου,  
Ἐκχεῖ τὸ ρεῦμα τῶν ἀειρρύτων λόγων.  
Τοῖνυν ὁ διψῶν, μὴ κατόκνει τοῦ πίνειν,  
Ψυχὴν κατάρδων, καὶ ποτίζων τὰς φρένας.

That the illustration is connected with the text is suggested by the gesture of John, as Ch. Walter noted<sup>3</sup>. The evangelist raises his right hand in blessing and points to Christ above, much as a prophet in the cupola of a Byzantine church indicates the Pantocrator in the dome<sup>4</sup>. The word λόγος in the poem has been abbreviated in order to fit above Christ, and thus John, whose Gospel makes the well - known initial pronouncement about the logos, is here also calling attention to this aspect of Christ. A central axis, formed by the words τοῦ λόγ(ου), Christ, and the prophetic gesture of John, ties the epigram and miniature together and establishes the thematic focus of the page.

The verses of the Deesis miniature were not composed for this particular manuscript, but rather form a poem, found in most cases either after the Gospel of John, or at the end of an entire New Testament. Occasionally, however, the poem does appear at the beginning of a Gospels, as in the Istanbul manuscript<sup>5</sup>. The earliest dated example of the epigram so far

3. Christopher Walter, «Two Notes on the Deesis», *Revue des Études byzantines*, XXVI (1968), p. 315. *Idem*, «Further Notes on the Deesis», *Revue des Études byzantines*, XXVIII (1970), p. 169.

4. E. g. the Martorana in Palermo (Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, pl. 46) or Daphni (Ernst Diez and Otto Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass., 1931, fig. 54).

5. A few examples of this common epigram: Palermo, Bibl. Naz. Ms. Dep. Museo 4; Chicago, Univ. Lib. ms. 965; and Leningrad, Pub. Lib., gr. 105, all at the end of the Gospel of John. See E.C. Colwell and H.R. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar*, vol. I, Chicago, 1936, p. 29-30. Mt. Athos, Lavra B26 has the poem at the conclusion of the New Testament (Spyridon and Sophronios Eustratiades, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos*, Cambridge, 1925, p. 15. The poem is before the beginning of the Gospels in

located is in a *Tetraevangelium* in Moscow (State Historical Museum, Mus. 3644) of 999 A.D., long before the twelfth century Gospel book in the Patriarchate<sup>6</sup>. Therefore the inscription is the traditional element here and takes precedence over the miniature. Realizing this, it then is possible to consider how the image illustrates the text.

At first glance it would seem that the artist has utterly failed, for certainly this is not a literal representation of an outflow of a stream of life - giving words from which one drinks. Although attempts were sometimes made to illustrate this concept<sup>7</sup>, the frontispiece is entirely iconic and can be only understood in relation to the other miniatures that follow and to the dedicatory epigram of the monk Michael. Spread over two pages between the Gospels of Mark and Luke, the book's colophon is written in large, gold uncials, the type of script reserved for the finest manuscripts. The poem again in a prose translation reads as follows:

«I was impatient. I had an old irrepressible desire to write down in a fine little book your words. These, Oh Creator of all things, the mind of mortal men can scarcely encompass, for they possess light, breath, and the glory of life. I, your (servant) Michael, am the least of those who live the solitary life. I have now satisfied the desire in a worthy manner by embellishing the inside, outside, and every part (of the book). Oh You, who gush forth the unfathomable from the fourmouthed fountain of the disciples to water all minds and my dry soul in the time of judgment, may you grant a new immortal drink that which you once told the disciples to drink.»

Leningrad, Pub. Lib. gr. 101 (Kurt Treu, *Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR*, Berlin, 1966, p. 64) and Venice, Bibl. Marc. Gr. I, 3 (Elpidio Mioni, *Bibliothecae Divi Marci Venetiarum, Codices graeci manuscripti*, vol. I, Rome, 1967, p. 7). On the poem see Hermann Freiherr von Soden, *Die Schriften des Neuen Testaments I*, 1 (Göttingen, 1911), p. 377; A. Kominis, «Συναγωγή ἐπιγραμμάτων εἰς τοὺς τέσσαρας Εὐαγγελιστάς», *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* XXI (1951), p. 279; Enrica Follieri, «Epigrammi sugli Evangelisti dai codici Barberiniani greci 352 e 520», *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata*, n.s. vol. X (1956), p. 145-146, 155.

6. Treu, *op. cit.* p. 304.

7. According to Galavaris a miniature in Oxford, Christ Church gr. 12, f. 28v illustrates this poem. See «'Christ the King'. A Miniature in a Byzantine Gospels and its Significance», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* XXI (1972), p. 121. Velmans has discussed the scene of groups of people drinking from a stream that literally flows from the writings of a church father. See «L'iconographie de la Fontaine de vie dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age», *Synthronon*, Paris, 1968, p. 119-127.

Ἐσφυζον εἶχον ἄσχετον πάλαι πόθον  
 Οὓς πλάστα πάντων νοῦς βροτῶν χωρεῖ μόλις  
 Λόγους χαράξαι σοὺς διαυγεί πυκτίῳ  
 Ἐχειν δὲ τούτους φῶς πνοὴν βίου κλέως  
 Ὅ σὸς Μιχαὴλ ἔσχατος μονοτρόπων  
 Ἐληξα τοῦ πόθου δὲ νῦν κατ' ἄξίαν  
 Ἐντοσθεν ἐκτὸς πανταχοῦ καλλωπίσας  
 Ἄλλ' ὃ βλύσας ἄβυσσον ἐκ τετραστόμου  
 Κρήνης μαθητῶν πᾶσαν ἄρδουσας φρένα  
 Ψυχὴν ἐμὴν ἄνικμον ἐν καιρῷ δίκης  
 Εἰς ποτίζων καινὸν ἄμβροτον πόμα  
 Ὅ σοὺς μαθητὰς εἶπας ἐκπίνειν τότε<sup>8</sup>.

The initial conclusion to be drawn from the poem is that the monk Michael wrote the manuscript, then illuminated it, and even executed its cover. Soteriou and Janin accept the text at face value<sup>9</sup>, and Soteriou, following the suggestion of Koutloumousianos in 1846<sup>10</sup>, goes further and identifies the Michael mentioned with the Patriarch Michael II, who held office from 1143 to 1146. Soteriou can cite no more evidence for this opinion than the name Michael, not exactly an uncommon one, and his attribution of the style of the miniatures to the first half of the twelfth century. Janin and Metropolitan Gennadios Arabadjoglou have rightly rejected this historical hypothesis<sup>11</sup>. In addition the style of the miniatures, which can not be discussed here, fits better into the second, rather than the first half of the twelfth century.

Furthermore the reliability of the entire text is subject to doubt. It states that Michael had a long standing desire to write a Gospel book, and finally having realized his dream, he has written and illuminated the book and made its cover. The impression conveyed is that Michael is a pious old monk and a rank amateur at the craft of manuscript production, but the script and illustrations of the Patriarchate Gospels are surely not the work of an unskilled scribe, or painter. In addition this ornate, gold-lettered poem in the middle of the book is quite different in character from the usual concluding subscription of a scribe, who records the completion of his work. Thus it seems more likely that Michael is merely the person, who commissioned the manuscript.

8. Soteriou, *op. cit.* p. 85.

9. *Ibid.* p. 86. Raymond Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris, 1975, p. 65.

10. *Op. cit.* p. 99-100.

11. Janin, *op. cit.* p. 65. Arabadjoglou, *op. cit.* p. 5.



Fig. 1. Istanbul, Ecumenical Patriarchate, Cod. 3, f. 2v.

At any rate the poem provides no firm evidence about Michael's role in the production of the manuscript, because it has been copied almost work for word from another source, a preface in verse to a commentary on the Acts, Epistles and Apocalypse. Written in large, gold uncials and framed by a decorated border, the text appears at the beginning of an eleventh century manuscript in Paris (Bibl. Nat. gr. 219) from which the following is taken<sup>12</sup>:

Ἐσφυζον εἶχον ἄσχετον πάλαι πόθον  
 Οὓς πλάστα πάντων οὐχ ὅλη χωρεῖ κτίσις  
 Λόγους χαράξαι σῶν μαθητῶν καὶ φίλων  
 Ἐν παγκάλῳ δὴ καὶ διαυγεῖ πτυκτίῳ  
 Ἐχειν τε τούτους φῶς πνοὴν βίου κλέος  
 Ἐληξα τοῦ πόθου δὲ νῦν κατ' ἄξιαν  
 Ἐκτοσθεν ἐντὸς πανταχοῦ καλλωπίσας  
 Καὶ τοῦτο προστέθεικα τῇ τεχνουρίᾳ  
 Ὡς ῥᾶστα γάρ τις πάντας εὖροι τοὺς τόπους  
 Ἐφ' οὓς μετελθεῖν βούλεται πόνου δίχα  
 Ὡς εὐθείᾳ πρὶν στάθμη προσσχὼν ἐμπείρως  
 Τοῖς ἐν πίνακι προσφυῶς γεγραμμένοις  
 Ἀλλ' ὧ βλύσας ἄβυσσον ἐνθέαν λόγων  
 Ὡς ἐκ κρήνης ρεύσασαν σῶν μυστῶν γλώττης  
 Ψυχὴν ἐμὴν ἄνικμον ἐν καιρῷ δίκης  
 Εἰς ποτίζων καινὸν ἄμβροτον πόμα  
 Ὁ σοὺς μαθητὰς εἰπας ἐκπίνειν τότε.

Most lines in the poems of the Paris and Istanbul manuscripts are identical, and hence the sentiments expressed in the colophon of the Gospel book are not those originally of Michael, but of the poetic model instead. However, there are several small differences in wording between the two texts. Because of the great fidelity of the colophon to the earlier poem, these alterations serve to disclose the intentions of the person who composed the version of the Gospel book. The most obvious change is the insertion of one line identifying the patron Michael. Second, the text has been adapted for the Gospel book by omitting lines 8 to 12 of Paris. gr. 219, which refer to a table of contents that

12. Henri Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, vol. I, Paris, 1886, p. 25. Henri Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1885, p. 138. The text is printed in Bernard de Montfaucon, *Palaeographia graeca*, Paris, 1708, p. 283-284, and with a few variations in PG 118, cols 33 - 34, and quoted in part by Basile Atsalos, *La terminologie du livre-manuscrit à l'époque byzantine*, Thessaloniki, 1971, p. 96.



follow on the next pages of the manuscript, and by changing slightly line 3, which speaks of the «words... of your disciples and adherents» (λόγους... σὼν μαθητῶν καὶ φίλων). The latter, which are appropriate for a book of the Acts and Epistles, become in the Istanbul Gospels simply «your words» (λόγους... σους), meaning Christ's.

In contrast to these adaptations, the transformation of lines 14 and 15 of Paris, gr. 219 is at once more subtle and profound. The original prayer for salvation is addressed to «You, who gush forth the unfathomable of God-inspired words, which flow forth from the tongue of your initiates as from a fountain» (Ἐνθάδε ὁ βλύσας ἄβυσσον ἐνθέων λόγων, ὧς ἐκ κρήνης ρεύσασαν σὼν μυστῶν γλώττης). This florid, vague language is abridged in the colophon, so that Michael prays to «You, who gush forth the unfathomable from the four-mouthed fountain of the disciples to water all senses» (Ἐνθάδε ὁ βλύσας ἄβυσσον ἐκ τετραστόμου, Κρήνης μαθητῶν πᾶσαν ἄρδουσιν φρένα). The crucial difference between the two texts is that only the colophon describes the stream as issuing forth from a «four-mouthed fountain of the disciples». With this alteration the language now resembles the verses of the first miniature of the Deesis and evangelists, quoted previously. The latter described the quaternity of the disciples of the Logos, pouring out a stream of words, which water the soul and senses. Michael's prayer in the colophon for salvation, or the watering of his «dry soul in the time of judgment», is then directed to the same Logos, who is the subject of the frontispiece and its epigram, and who offers salvation through the stream of words of the evangelists written in the manuscript. Thus Michael is meant to be praying to the Christ of the first miniature, much like the common scene in Byzantine art of a donor in proskynesis before Christ<sup>13</sup>.

Furthermore the plea for salvation in the colophon may explain the appearance of the Deesis in the frontispiece. Neither the Virgin, nor John the Baptist is mentioned in the verses, but the image of the Deesis is usually interpreted as being a representation of intercession<sup>14</sup>. John the Baptist and Mary intercede for mankind in general, and for Michael the donor, in particular. Thus both the miniature and the two poems in the Patriarchate Gospels

13. I. Spatharakis, «The Proskynesis in Byzantine Art. A Study in connection with a nomisma of Andronicus II Palaeologue», *Bulletin Antieke Beschaving*, XLIX (1974), p. 202. Anthony Cutler, *Transfigurations, Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, University Park, 1975, p. 75-80.

14. Besides the articles cited in note 3, see Thomas von Bogyay, «Deesis», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, vol. I, Stuttgart, 1966, cols 1178 - 1186, and *idem*, «Deesis und Eschatologie», *Polychordia, Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Amsterdam, 1967, p. 59-72.

have a certain coherence, and with the identification of the sources of the poems, the process of creation of the literary and pictorial program of the manuscript can be better understood. Further evidence about the history of this series of miniatures and poems is provided by two fourteenth century copies of portions of the cycle: London, Brit. Mus. Egerton 2783<sup>15</sup> and Mt Athos, Vatopedi 937<sup>16</sup>. However an investigation of the problems presented by these two manuscripts and by other miniatures in the Istanbul Gospels will have to wait until another day.

15. Marcel Richard, *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*, Paris, 1952, p. 87. *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1888 - 1893*, London, 1894, p. 474. The miniatures are unpublished.

16. Kurt Weitzmann, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hamburg, 1963, p. 57-58, pl. 10. Anne van Buren in *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, Gary Vikan, ed. (Princeton, 1973), p. 193. Hans Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, p. 14, 40. Sophronios Eustratiades and Arcadios, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt Athos*, Cambridge, 1924, p. 173. The same manuscript is apparently also known under two other signatures: ms 713 and 735. Heinrich Brockhaus (*Die Kunst in den Athos-Klostern*, Leipzig, 1924, p. 186) describes a Gospels at Vatopedi with the same unusual cycle of miniatures as ms 937, and he numbers this manuscript no 713. Millet and Kondakov know the manuscript by the number 735: Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles* Paris, 1916, figs. 197, 548, and index, p. 737, and N. P. Kondakova, *Pamiatniki Khristianskogo Iskusstva na Afon*, St. Petersburg, 1902, p. 287. Lazarev refers to Vatopedi manuscripts 735 and 937. The former he discusses in his chapter on art of the 13th century (*Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 276, 282, 334n, fig. 409), and the latter he lists with manuscripts of the 14th to 15th centuries (*ibid.* p. 422). Such is the precariousness of stylistic analysis.

# CÉRAMIQUES ENCASTRÉES DES ANCIENNES ÉGLISES DE GRÈCE\*

**Georges NICOLACOPOULOS (Grèce)**

\* Le texte de la communication élargi fut publié séparément sous le titre *Ἐντοιχισμένα Κεραμικά στὶς ὀψεις τῶν μεσαιωνικῶν καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας ἐκκλησιῶν μας. I. Εἰσαγωγή. II. Τὰ Κεραμικά τῶν Ἁγίων Θεοδώρων*, Ἀθῆναι, 1978.

CHRONOLOGIQUE  
DES ANCIENNES ECRITURES DE CHINE

CHINE ANCIENNE

## A RESTORED COMPLEX OF THE 12th CENTURY IN JERUSALEM

Asher OVADIAH (Israel)

In 1968, a Crusader church and its complex were uncovered in the eastern part of the Jewish Quarter, within the walled Old City of Jerusalem, opposite the south-western corner of the Temple Mount. The excavations were carried out on behalf of the Israel Department of Antiquities and Museums and the Jewish Quarter Reconstruction and Development Corporation. Thanks to a project launched by the Jerusalem Foundation and financed by the generosity of an anonymous donor the complex was recently restored.

The complex itself offers to scholars, architects and visitors an excellent example of Crusader-Romanesque architecture (Fig. 1).

At the beginning of the second quarter of the 12th century, during the second Crusade, a separate group was established in the Order of the Hospitallers. This was a group of German Knights who undertook the care for pilgrims in the Holy Land who were not familiar with the official language of the Crusader Kingdom, i.e. French. The centre of this group was a small church dedicated to «St Mary». This church was founded by a German pilgrim, and attached to it were also erected a hospital for medical treatment, and a hospice which provided accomodation to his fellow countrymen. Since this group was established its members aimed to become an independent Order, but the papacy in Rome has insisted that the new group will be under the discipline of the Hospitallers, although the head of the group was always a German. In the end of the 12th century (1190), during the third Crusade, the German Knights succeeded finally to disengage themselves from the dominant Order of the Hospitallers and to establish the German Teutonic Order whose first centre was in this complex.

The church is part of a complex which includes, to the south, two large halls, one above the other, and to the north, a two-storey building, *ca.* 40 × 40 m., with vaulted rooms set around an open courtyard (Fig. 2).

Like many other Crusader churches in the Holy Land, this one is built in



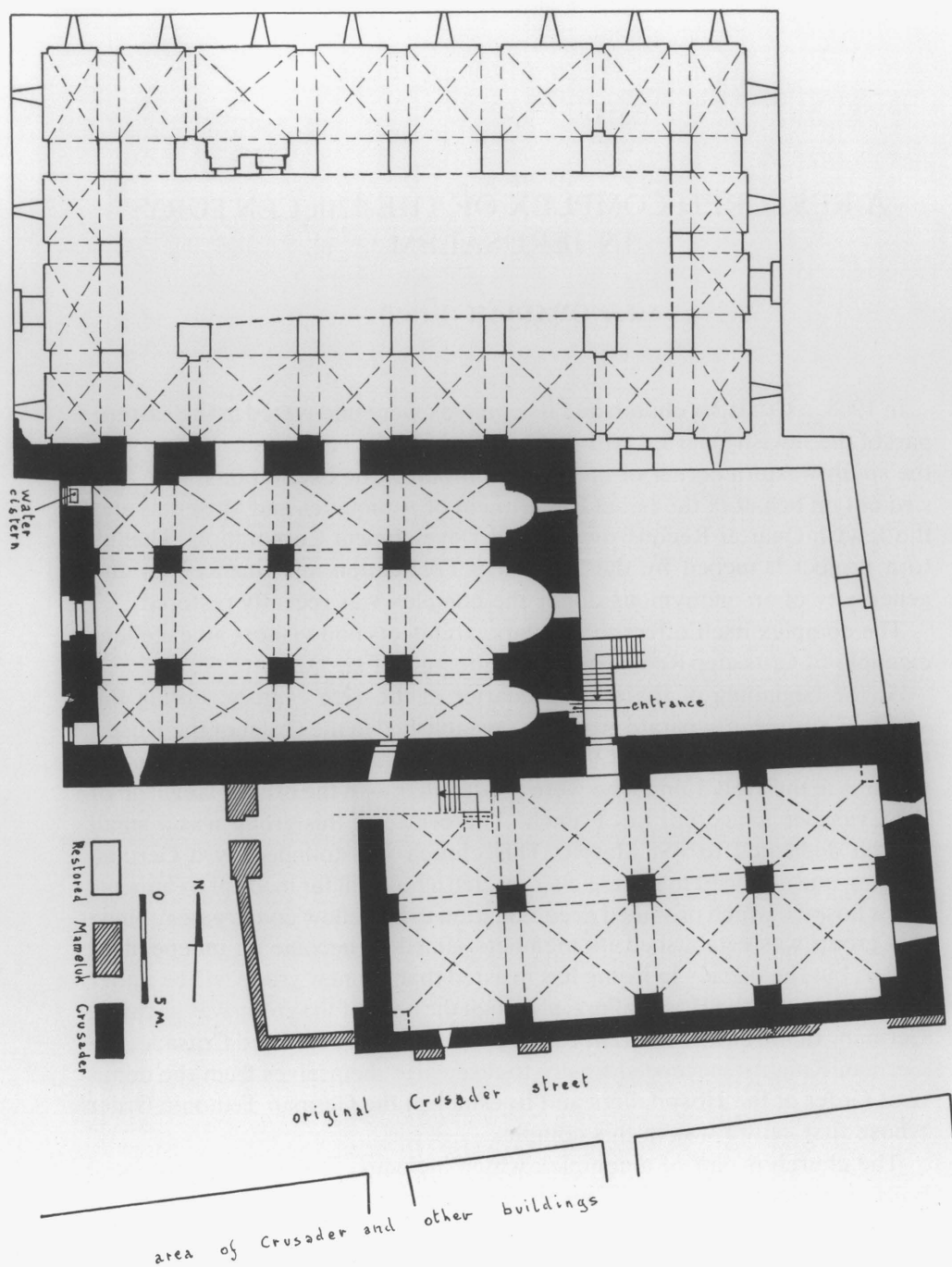


Fig. 1. Jerusalem, Crusader complex. Plan.

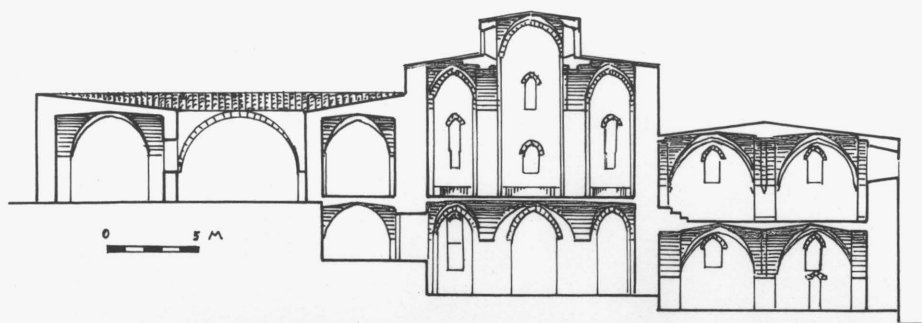


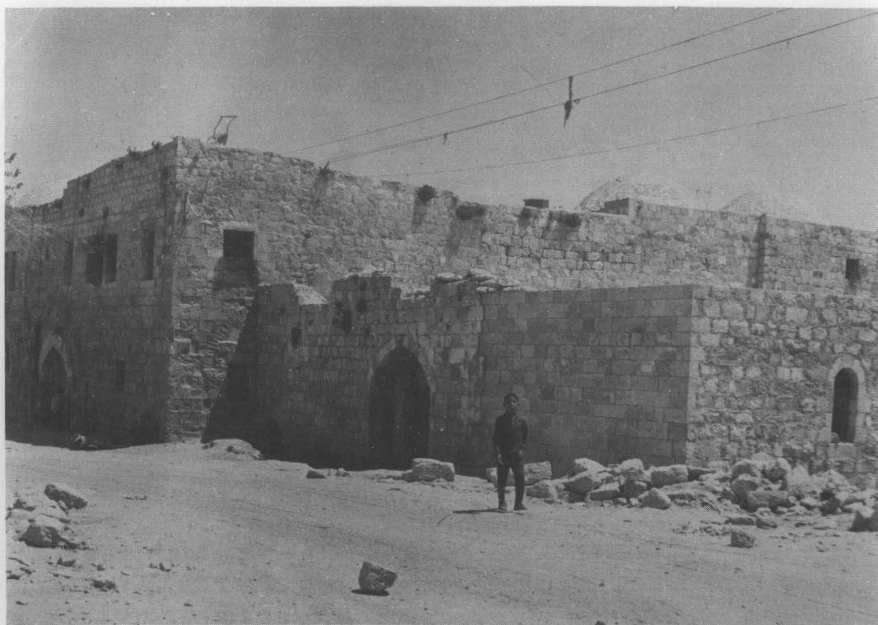
Fig. 2. Jerusalem, Crusader complex. Section.

the shape of a basilica: a row of three piers on each side of the nave separates it from the side aisles. Only the easternmost piers, of the northern and southern rows, were found *in situ*, but on the basis of these, one could reconstruct the missing four.

The relatively small basilica is 20 m. long and 12 m. wide. It terminates, in the east, in three semi-circular internal apses, each with a window which in typical Crusader style, narrows towards the outside of the thick masonry walls (the walls are 1.50 - 2.00 m. thick). Similar windows are known to us from, among others, the Church of the Annunciation in Nazareth and the churches at Ramleh and Qubeibeh-Emmaus. Set into the external wall of the southern apse is a large niche with moulded doorposts and consoles supporting a beautiful arch, of which only half had been preserved. The niche, whose construction appears to be contemporary with that of the church, is not on the same axis as the apse and their relationship is unclear. At a later date, it was cut through, providing entry to the southern apse.

The smoothly-worked walls of the northern, the most fully extant, apse rest on a rough foundation which on the inside of the apses, appears to have been covered by hewn stone benches. The lowermost part of the walls reveals remnants of coloured – dark brown on a white background – frescoes, but their date and nature have not been established (Fig. 6). The bema was raised one step above the floor of the nave. No conclusions could be drawn with regard to the form of the chancel-screen which separated the two. Below the bema is a five-metre-high vaulted structure, which modern-day inhabitants had put to use as a cistern for collecting rainwater, but it was originally used for other purposes. In other words, this underground structure was obviously erected to support the bema area of the church because of the topographical conditions of the area. In its eastern wall there is a wide and high pointed portal.

The church has three original entrances in its western wall: the northern



*Fig. 3. Façade of the church. Fig. 4. General view of the lower storey of the Hospital.*



*Fig. 5. Façade of the church: The central portal.*

one was completely preserved; the southern and central had been preserved to approximately half of their original height. The entire facade has been handsomely restored, including the large central portal, which served as the main entrance to the basilica. Its decorative doorposts, rounded in the form of half-columns, are common in ecclesiastical and secular Romanesque architecture. It is possible that a bell tower once stood at this end of the church, as in the church of St Anne, but it was destroyed in the course of time (Figs 3, 5).

One of the three openings in the northern wall consisted of a rounded and refined Romanesque arch and two decorated doorposts, each composed of two small columns and capitals, but the columns had been displaced. A



*Fig. 6. Northern apse of the basilica. In the lowermost part of the apse remnants of coloured frescoes.*

simple broad portal and three steps in the southern wall lead to the upper hall of the structure to the south.

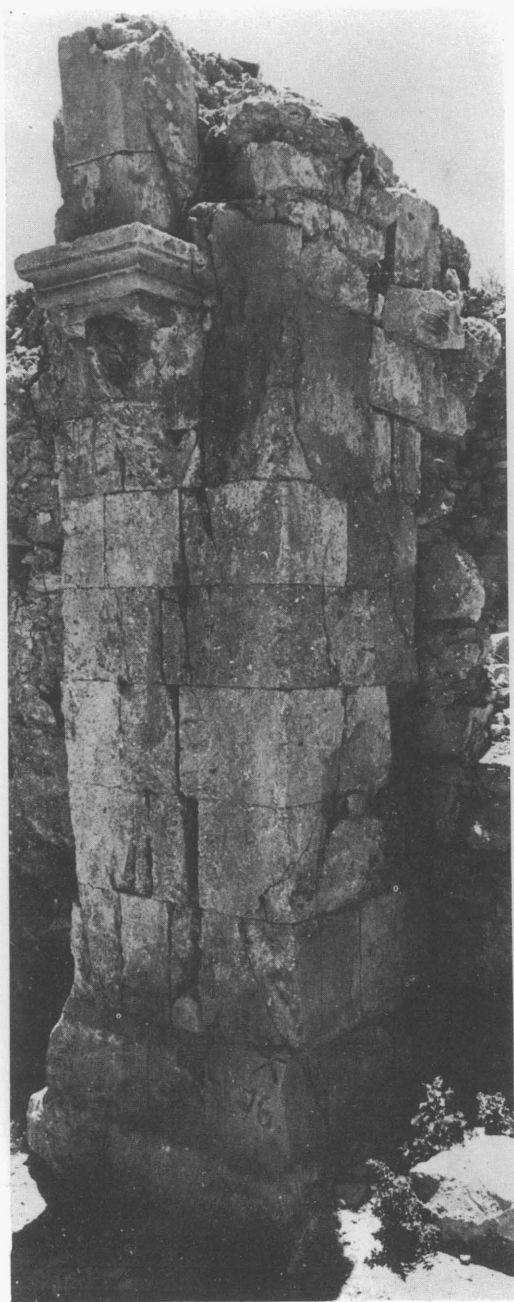
Two phases were revealed in the church building, on the basis of two floor levels. Only the packed clay base of the original floor was left. A later floor was raised one-half metre and paved with white mosaic cubes.

The roof which, at the time of our excavation, covered the exposed ruins of the church was built during the Ottoman period. Discoveries in the halls to the south suggest that the basilica was originally topped with a vaulted ceiling, along which there was a triangular keystone, as in the church of St Anne, in the church of John the Baptist in Gaza, in the Crusader fortresses at Atlit and the Star of the Jordan, etc. Further examples abound in French, Italian and





*Fig. 7. A typical crusader arch in the lower storey of the Hospital. Fig. 8. The original crusader street during the archaeological excavations.*



*Fig. 9. A pier in the lower storey of the Hospital. Fig. 10. A «bent-like column» or «pipe-like column» with a stylized corinthian capital typical of the Crusader period.*



*Fig. 11. Mameluk architectural remains west of the Hospital: The entrance to Zawiyah.*

German Romanesque architecture in Europe. Lighting of the building was achieved by means of a clerestory; but the windows have not survived, apart from the westernmost window in the southern wall.

South of the church there was a two-storey building, each storey consisting of a groin-vaulted hall ( $27 \times 19$  m.) with two aisles and a row of piers on the central axis. The lower storey was in a better state of preservation (Figs 4, 7, 9). Windows in the southern wall overlooked the three-metre-wide, covered Crusader street which passed by the complex on that side (Fig. 8). Two windows in the eastern wall, one in each of the two sections of the hall, provided lighting from that direction. One enters this storey by way of a narrow passageway which descends along the southern wall of the church. Some small «bent-like columns» or «pipe-like columns» remained *in situ* in the second storey, with a foliage motif on their capitals (= stylized Corinthian capitals) (Fig. 10), which formed part of the cornice work and supported a series of arches. Closely resembling the columns at Abu-Ghosh, in the Church of the Holy Sepulchre (Jerusalem), at Ramleh, Lydda and Gaza. This type of column has also been found on Crusader sites in Cyprus and Southern France.

Three pilgrims' descriptions from the 12th century refer to the structures: John of Würzburg, Jacques de Vitry and the anonymous author of «The City of Jerusalem». John of Würzburg, who visited the Holy Land some time between 1160 and 1170, mentions «a hospice and a church, which has been newly built in honour of St Mary, and which is called the House of the Germans, upon which hardly any man who speaks any other language bestow any benefactions». The famous Jacques de Vitry (1180), who was nominated Patriarch of Jerusalem, but died in Rome in 1240 before he could take up his office, writes of those who founded the hospice/hospital and church:

«When after its... recovery, the Holy City was inhabited by Christians, and many Teutons and Almayns who went to Jerusalem on pilgrimage could not speak the tongue of the city (French), the Divine clemency inspired an honourable and rich Teuton, who dwelt in the city with his wife, to build a hospice at this own cost, wherein he might entertain poor and sick Teutons. But as many poor pilgrims used to frequent his house... he, at the Patriarch's consent and good-will, built an oratory near the aforesaid hospital, and dedicated it to the Mother of God, the Blessed Mary... Some men, chiefly of the German nation, when they saw the aforesaid man's charity and good works, gave up all that they had, laid aside their wordly habit, and bound themselves by a vow whereby they devoted themselves to God and the aforesaid hospital, to serve the poor» (PPTS, XI, p. 55).

On the basis of the three historical sources and the cumulative archaeological evidence the present church is identified with the Church of St Mary of the Germans (of the Teutonic Order), erected near the Hospital and/or Hospice of the Germans. The historical sources do not make it clear whether the structure to the south of the basilica was a hospital or a hospice. Comparing it to similar plans of buildings in Europe at that time, we assume that the two-storey building south of the church was a hospital (while its upper storey was used as a ceremonial hall), and that located north of the church - a hospice.

The complex was established after the Crusader conquest, according to the historical sources, by a German pilgrim, to serve his fellow countrymen. It may actually have been established in the first half of the 12th century and it is probable that it dates from the late 20's of the 12th century (around A.D. 1127/28).

It is difficult to say when the basilica and its complex were destroyed, but we can presume that they fell victim to the ravages of the armies of Salah



*Fig. 12. The entrance to Zawiyah. Detail.*

e-Din in their conquest of Jerusalem in 1187 (or 1188). When Frederick II, of Hohenstaufen, emperor of Germany, recovered Jerusalem in 1229, he conveyed the complex, or what was left of it, to the Order of Teutonic knights, which, in the meantime, had adopted the title «The Teutonic House of St Mary in Jerusalem».



After the Mameluk conquest of Jerusalem (in the second half of the 13th century) the complex, at least the hospital, became probably a Zawiyah (a hospice), as the archaeological remains, the architectural changes and the typical Mameluk decorations indicate (Figs 1, 11, 12).

A. Ovadiah, *A Crusader Church in the Jewish Quarter of Jerusalem*, Eretz-Israel, Vol. 11, 1973, p. 208-212, pls 39 - 40 (in Hebrew).

H. Vincent - F. M. Abel, *Jérusalem nouvelle*, Vol. II, Part 4, Paris, 1926, p. 952-953.

C. Warren - C. R. Conder, *The Survey of Western Palestine - Jerusalem*, London, 1884, p. 272.

M. de Vogüé, *Les églises de la Terre Sainte*, Paris, 1860, p. 303-304.

John of Würzburg, *Description of the Holy Land* (Palestine Pilgrims' Text Society = PPTS, V), London, 1896, trans. A. Stewart, Chap. XV, p. 45-46.

Jacques de Vitry, *The History of Jerusalem* (PPTS, XI), London, 1896, trans. A. Stewart, Chap. LXVI, p. 54-56.

*The City of Jerusalem* (PPTS, VI), London, 1896, trans. C. R. Conder, Chap. XI, p. 12.

# ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΚΡΥΠΤΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΑ ΚΑΜΠΙΑ ΤΗΣ ΒΟΙΩΤΙΑΣ

Μαρία ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ (Grèce)

Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τῆς Βοιωτίας<sup>1</sup> εἶναι μετόχι τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά τῆς Φωκίδας κτισμένο, ὅπως δέχονται οἱ ἐρευνητές, κατὰ τὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 12ου αἰώνα<sup>2</sup>. Ἀνήκει στὸν ἡπειρωτικὸ ὀκταγωνικὸ τύπο καὶ ἔχει πολὺ ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς<sup>3</sup>.

Κάτω ἀπὸ τὸ ναό, ὅπως καὶ στὸν ὀσιο Λουκά<sup>4</sup>, βρίσκεται μιὰ ἡμιυπόγεια κρύπτη, ἡ ὁποία ἀνήκει στὸ σταυροειδῆ ἐγγεγραμμένο σύνθετο τύπο καὶ καλύπτεται ἀπὸ σταυροθόλια μὲ νευρώσεις<sup>5</sup> (Εἰκ. 1). Ὁ ζωγραφικὸς διάκο-

\* Ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ εὐχαριστῶ τὸν Ἐφορο Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Α' Περιφέρειας κ. Μ. Μιχαηλίδη καὶ τοὺς ἀρχαιολόγους τῆς περιοχῆς οἱ ὅποιοι μοῦ ἐπέτρεψαν τὴ μελέτῃ τοῦ μνημείου. Εὐχαριστῶ ἐπίσης πολὺ τὸν καθηγητὴ κ. Χ. Μπούρα ὁ ὁποῖος ἔθεσε στὴ διάθεσή μου τὸ σχέδιο τῆς εἰκόνας 1. Οἱ φωτογραφίες ποὺ δημοσιεύονται προέρχονται ἀπὸ τὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

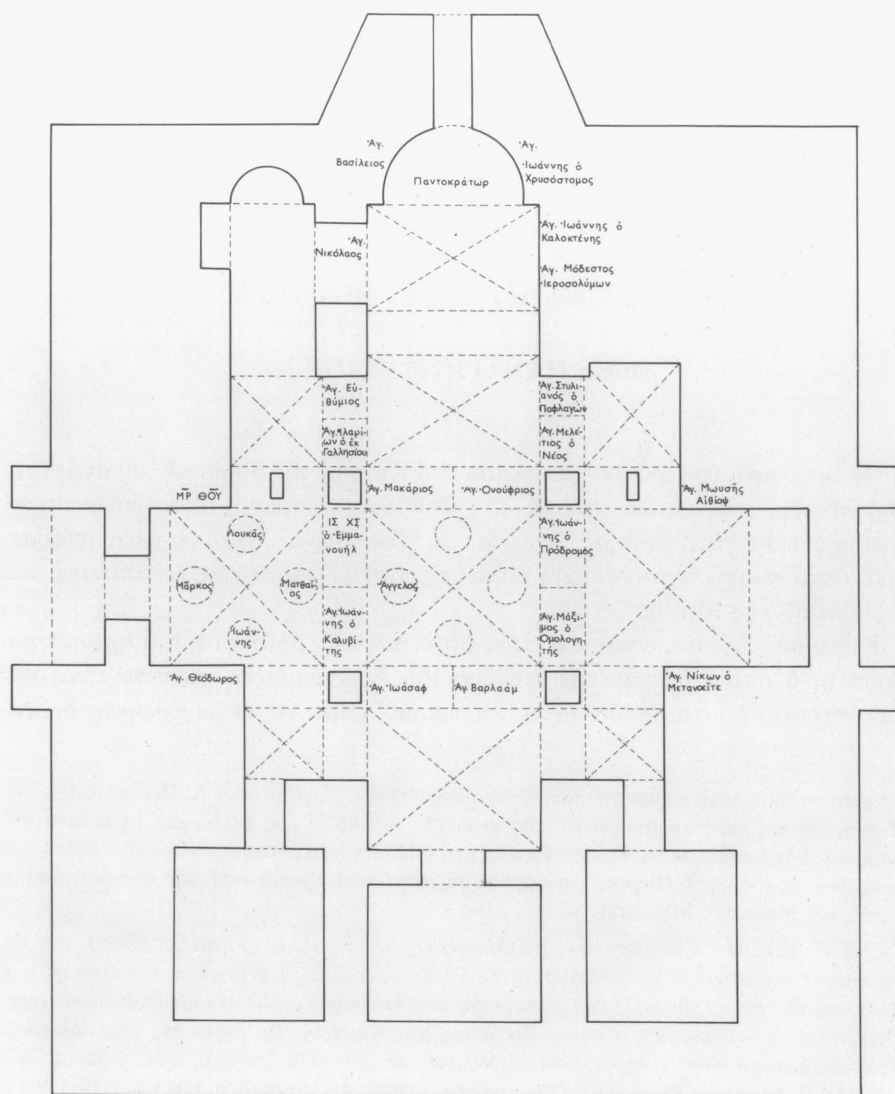
1. R.W. Schultz + S.H. Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, n Phocis, and the Dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields, near Skripou, in Boeotia*, London, 1901, σ. 68-71, πίν. 56 - 60, E. Stikas, *L' église byzantine de Christianou et autres édifices du même type*, Paris, 1951, σ. 41, εἰκ. 74, «Ἅγιος Νικόλαος στὰ Καμπιά», *Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας κατὰ τὸ 1960*, Ἀθῆναι, 1961, σ. 240-244, εἰκ. 276 - 278. Στὸ ἴδιο, 1961, Ἀθῆναι 1962, 239 - 241. Π. Λαζαρίδης, *Μεσαιωνικὰ Βοιωτίας καὶ Εὐβίας*, *ΑΔ* 16 (1960), σ. 156, πίν. 138β, 139α, γ, 140.

2. H. Megaw, «The Chronology of some Middle-Byzantine Churches», *BSA XXXII* (1931 - 32), σ. 129, Χ. Μπούρα, *Βυζαντινὰ σταυροθόλια μὲ νευρώσεις*, Ἀθῆναι, 1965, σ. 17, πίν. 7.

3. Χ. Μπούρα, ὁ. π. σ. 14. Ἡ παράδοση ἀναφέρει ὅτι οἱ δύο ναοὶ κατασκευάστηκαν ἀπὸ τοὺς ἴδιους τεχνίτες. Γ.Π. Κρέμου, *Φωκικά. Προσκυνητάριον τῆς ἐν τῇ Φωκίδι μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά τοῦ πικλῆν Στειριώτου*, τόμ. Β', ἐν Ἀθῆναις, 1880, σ. 43.

4. G. Sotiriou, «Peintures murales byzantines du XIe siècle dans la crypte de Saint-Luc», *IIIe Congrès International des Études Byzantines*, Athènes, 1930 (1932), σ. 389-400.

5. R.W. Schultz - S.H. Barnsley, ὁ. π. σ. 69, 71, πίν. 57. Χ. Μπούρα, ὁ. π. σ. 16, πίν. 10ε - στ', 11α - γ', 12α - β'.



Εικ. 1. Κάτοψη της κρύπτης του Ἀγίου Νικολάου στὰ Καμπιά (σχ. Χ. Μπούρα).

σμος τῆς κρύπτης, πού διασώζεται σὲ σχετικά καλὴ κατάσταση, ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀνακοίνωσης πού ἀκολουθεῖ.

Τὸ τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ διακοσμεῖ ὁ Παντοκράτορας στηθαῖος, στὸν τύπο τοῦ Ἀντιφωνητῆ<sup>6</sup>, μὲ τὰ συμπιλήματα IC XC δεξιὰ καὶ

6. Μαίρης Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, «Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στὸ Μαρκό-



Εικ. 2. 'Ο Παντοκράτορας στο τέταρτοσφαίριο της κόγχης του 'Ιεροῦ.

ἀριστερὰ μέσα σὲ τετράκογχο σχῆμα (Εἰκ. 2). Πιο κάτω στὸ ἡμικυλινδρικό τμήμα τῆς κόγχης παριστάνονται οἱ ἱεράρχες Βασίλειος ('Ο ἄγ(ιο)ς Β[ασίλειος]) (εἰκ. 3) καὶ 'Ιωάννης ὁ Χρυσόστομος<sup>7</sup> ('Ο ἄγ(ιος) 'Ιω(άννης) ὁ Χρυσόστομος) (Εἰκ. 4) ἡ πομπή τῶν ἱεραρχῶν συνεχίζεται στὸ νότιο τοῖχο μὲ τὸν 'Ιωάννη Καλοκτένη<sup>8</sup> ('Ο ἄγ(ιος) 'Ιω(άννης) ὁ Καλοκτέν[ης]) καὶ τὸ Μόδεστο

πouλο 'Αττικῆς», ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η' (1975 - 76), σ. 207 σημ. 34-37, Zagorka Rasolkoska-Nikoloska, «Jésus Christ Antiphonitis de l'église de Saint Georges de Gorni Kozjak» (στὰ σέρβικα), Zbornik Arheološki musej na Makedonija, Kn. VI - VII (1967 - 1974), Skopje, 1975, σ. 217-230, Jane Timken Matthews *The Pantocrator: title and image*, New York University, Ph. D., 1976 (ἀδημοσίευτη), σ. 55-60.

7. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ 'Ιωάννη τοῦ Χρυσόστομου, O. Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP* 14 (1960), σ. 110-119. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῶν ἱεραρχῶν, H. Buchthal, «Some Notes on the Byzantine Hagiographical Portaiture», *Gazette des Beaux-Arts*, 62 (1963), σ. 81-90, Ν.Β. Δρανδάκη, *Εἰκονογραφία τῶν τριῶν 'Ιεραρχῶν*, 'Ιωάννινα, 1969, σ. 7-11, 12-13.

8. 'Η 'Ερμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς τέχνης (Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, 'Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. 'Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909) δὲν ἀναφέρει τὸν ἱεράρχη. Εἶναι μόνον γνωστὸς ἀπὸ μιὰ τοιχογραφία μεταξὺ τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τῆς Σκριποῦ, Π. Λαζαρίδη, ὁ. π. πίν. 138γ.



Εικ. 3. Ὁ ἅγιος Βασίλειος στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ.

Ἱεροσολύμων<sup>9</sup> (Ὁ αγ(ιος) Μόδεστος Ἱεροσολίμων) (Εἰκ. 5). Οἱ ἱεράρχες, ποὺ εἰκονίζονται στραμμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα, μὲ ἐλαφρὸ σκύψιμο τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸ κέντρο τῆς κόγχης, φοροῦν πολυσταύρια φαιλόνια καὶ κρατοῦν ἀνοιχτὰ εἰλητάρια. Ἡ ἐπιγραφή στὰ εἰλητάρια τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τοῦ Βασιλείου εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς Εὐχῆς τῆς Προθέσεως<sup>10</sup>: «Ὁ Θεός, ὁ Θεός ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον, τὴν τροφὴν τοῦ παντὸς κόσμου, τὸν Κύριον ἡμῶν καὶ Θεὸν Ἰησοῦν Χριστὸν ἐξαποστείλας». Ἀρχίζει ἀπὸ τὸ εἰλητάριο τοῦ Χρυσοστόμου (Ο Θ(εο)ς ο Θ(εο)ς ημων ο τον ουραγιον) καὶ

9. Σ. Εὐστρατιάδου, *Ἀγιολόγιον τῆς Ὁρθοδόξου ἐκκλησίας*, ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἑλλάδος, σ. 340, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ. π. σ. 155, 268.

10. Π.Ν. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας* (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie, 15), Ἀθήναι, 1935, σ. 17, 161. Ἄλλα παραδείγματα: C. Mango - E.J.W. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings», *DOP* 20 (1966), σ. 167, βλ. καὶ G. Babić - Chr. Walter, «The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *Studies in Byzantine Iconography* X (Variorum Reprints, 1977), *Revue des Études Byzantines* XXXIV (1976), σ. 270.





Είκ. 4. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ.

συνεχίζεται στοῦ Βασιλείου (τὴν τροφὴν τοῦ παντ(ο)ς κόσμου τὸν Κ(υριο)ν). Ἡ ἐπιγραφή στὸ εἰλητάριο τοῦ Ἰωάννη Καλοκτένη εἶναι ὁ Ψαλμὸς 27 (28), 9 ποὺ ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴ τῆς Εὐχῆς τοῦ Β' Ἀντιφώνου καὶ ἐπαναλαμβάνεται συχνὰ κατὰ τὴ Λειτουργία<sup>11</sup>: Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν «Σῶσον τὸν λαὸν σου καὶ εὐλόγησον τὴν κληρονομίαν σου» (Κ(υρι)ε ο Θ(εο)ς ημεων σωσον τω(ν) λαον σου κ(αι) ευλογη...). Τὸ μέρος ὅπου θὰ βρισκόταν τὸ εἰλητάριο τοῦ Μόδεστου Ἱεροσολύμων ἔχει καταστραφεῖ. Στὸν ἀπέναντι τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ, πάνω ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα πρὸς τὴν Πρόθεση, εἰκονίζεται σὲ προτομὴ, μετωπικὸς καὶ δεόμενος ὁ ἅγιος Νικόλαος (Ὁ ἅγ(ιος) Νικόλαος) (Είκ. 7).

Στὸν κυρίως ναὸ τὰ σταυροθόλια ἔφεραν τέσσερα στηθάρια τὸ καθένα, ἀνάμεσα σὲ σχηματοποιημένα φυτικά κοσμήματα<sup>12</sup>, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς διακοσμήσεις ποὺ ἔχουν ἀπομείνει. Στὸ βόρειο τμήμα τοῦ κεντρικοῦ σταυροθολίου διατηρεῖται μετάλλιο μὲ τὴν προτομὴ ἑνὸς ἀγγέλου καὶ στὸ βόρειο

11. Π.Ν. Τρεμπέλα, ὁ. π. σ. 32, 151, 154, G. Babić - Chr. Walter, ὁ. π. σ. 271.

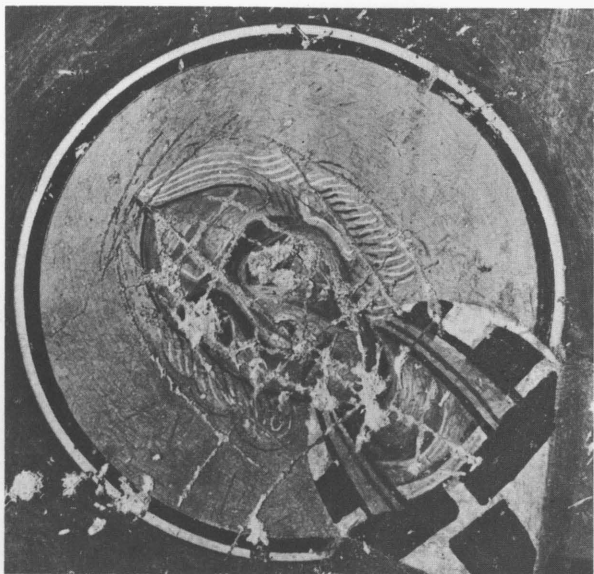
12. Ὅπως καὶ τὰ σταυροθόλια τῆς κρύπτης τοῦ Ὁσίου Λουκά, Ε. Στίκα, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά Φωκίδος*, ἐν Ἀθήναις, 1970, πίν. 92 - 99.



Εικ. 5. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης Καλοκτένης καὶ ὁ ἅγιος Μόδεστος Ἱεροσολύμων.

σταυροθόλιο ἀπεικονίζονται σὲ στηθάρια οἱ τέσσερις εὐαγγελιστὲς σὲ προτομή, στραμμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα, κρατώντας μισάνοιχτα εὐαγγέλια, ὅπου εἶναι γραμμένη ἡ ἀρχὴ τοῦ κειμένου τοῦ καθενός. Τὸ ἀνατολικὸ διακοσμεῖ ἡ παράσταση τοῦ Λουκᾶ (Εἰκ. 8) στὸ εὐαγγέλιο τοῦ ὁποίου φαίνεται ἡ λέξις «Επιδιπερ»: «Ἐπειδήπερ πολλοὶ ἐπεχείρησαν ἀνατάξασθαι διήγησιν περὶ τῶν πεπληροφορημένων ἐν ἡμῖν πραγμάτων...» (Λουκᾶς Α', 1). Στὸ δυτικὸ στηθάριο εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης ἔχοντας εὐαγγέλιο ὅπου διακρίνονται τὰ γράμματα «Εν α»: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος» (Ἰωάννης Α', 1). Τὸ νότιο στηθάριο φέρει τὴν παράσταση τοῦ Ματθαίου (Εἰκ. 8) στὸ εὐαγγέλιο τοῦ ὁποίου διακρίνονται τὰ γράμματα «Βιβλ»: «Βίβλος γενέσεως Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ Δαβὶδ, υἱοῦ Ἀβραάμ» (Ματθαῖος Α', 1). Στὸ βόρειο, τέλος, ἡ παράσταση τοῦ Μάρκου παρουσιάζει σημαντικὴ φθορά. Οἱ ἔντονες στάσεις τους δείχνουν ὅτι οἱ εὐαγγελιστὲς ἀκολουθοῦν εἰκονογραφικὰ πρότυπα ὁλόσωμων ἀπεικονίσεων ποὺ ἀποδόθηκαν σὲ προτομή μέσα στὰ πλαίσια τοῦ κυκλικοῦ μεταλλίου<sup>13</sup>

13. A.M. Friend, «The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts», *Art Studies* V (1927), σ. 113-147, VIII (1929), σ. 3-29, O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*,



Εἰκ. 6. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης  
Καλοκτένης (λεπτομέρεια).

Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο, στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς βόρειας κεραίας τοῦ σταυροῦ, διακρίνονται τὰ ἴχνη παράστασης τῆς Θεοτόκου· θὰ εἰκονίζονταν, φαίνεται, στραμμένη πρὸς τὰ δεξιὰ, γιὰτὶ ἀποτελοῦσε τμῆμα εὐρύτερης σύνθεσης τῆς Δέησης. Ὁ Χριστὸς ὡς Ἑμμανουήλ, μετωπικός, βρίσκεται στὴ δυτικὴ ὄψη τοῦ ΒΑ πεσσοῦ (*Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς ὁ Ἑμμανουήλ*) (Εἰκ. 9) καὶ ὁ Πρόδρομος, γυρισμένος πρὸς τὰ ἀριστερά, στὴν ἀντίστοιχη πλευρὰ τοῦ ΝΑ πεσσοῦ. Ὁ Βαπτιστὴς φορεῖ τὴ μηλωτὴ καὶ κρατεῖ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο, ὅπου εἶναι γραμμένη ἡ γνωστὴ εὐαγγελικὴ περικοπὴ «Ἴδε ὁ Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου» (*Ἴδε ὁ Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ εἰρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*: Ἰωάννης Α' 29).

Ἡ ὑπόλοιπη διακόσμηση τοῦ ναοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ μετωπικὲς μορφὲς μοναστικῶν ἁγίων, ὄρθιων ἢ σὲ προτομή, ἀνάλογα μὲ τὸ χῶρο ποὺ προσφερόταν γιὰ νὰ διακοσμηθεῖ. Στὸ ἐσωράχιο τοῦ βόρειου τόξου τῆς ἀνατολικῆς κεραίας τοῦ σταυροῦ ἀνατολικά, εἰκονίζεται ὁ ὁσῖος Εὐθύμιος (Ὁ ἅγ(ιος) Εὐθύμιος) μὲ λευκὴ μακριὰ γενειάδα ὡς τοὺς μηροὺς (Εἰκ. 13)<sup>14</sup>, κρατώντας τὸ

London<sup>2</sup>, 1953, σ. 27 σημ. 47. Kl. Wessel, «Evangelisten», *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* II, στ. 485 - 496, εὐαγγελιστές στὰ λoφία μέσα σὲ μετάλλια: Ἅγιοι Ἀπόστολοι στὴ Τζιὰ (γ' τετ. 13ου αἰ.). Μαρίας Σωτηρίου, «Ἡ πρῶτος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Δ' (1964 - 65), σ. 263, πίν. 54,2. Ἅγιος Γρηγόριος Tigrane Honentz (1215), Nicole Thierry, *À propos des peintures d'Ayvali Köy* (Cappadoce), *Zographes* (1974), πίν. 17.

14. Σ. Εὐστρατιάδου, ὁ. π. σ. 145, γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο βλ. *Synaxarium Ecclesiae*



Εικ. 7. Ὁ ἅγιος Νικόλαος.

ἀνοιχτὸ εἰλητάριο ὅπου ἀναγράφεται τὸ συνηθισμένο στὶς παραστάσεις τοῦ ὁσίου χωρίο: «Ἀδελφοὶ τὰ ὄπλα τοῦ μοναχοῦ εἰσὶν ἡ μελέτη, ἡ προσευχή, ἡ διάκρισις, ἡ ταπεινοφροσύνη καὶ ἡ κατὰ Θεὸν ὑπακοή», (Ἀδελφοὶ κ(αὶ) πατέραις τα ὄπλα του μοναχ(οῦ) ἡ μελέτη ἐστὶ ἡ διάκρισ(ις))<sup>15</sup>. Δυτικὰ εἰκονίζεται ὁ ὁσιος Ἰλαρίων ὁ ἐκ Γαλησίου (Ὁ ἄγ(ιος) Ἰλαρίων ὁ Γαλισίου)<sup>16</sup> (Εἰκ. 10): τὸ εἰλητάριο ποὺ κρατεῖ εἶναι κλειστὸ. Ἀντίστοιχα στὸ νότιο ἐσωράχιο, εἰκονίζονται ἀνατολικά ὁ ὁσιος Στυλιανὸς ὁ Παφλαγῶν (Ὁ ἄγ(ιος) Στυλιανὸς ὁ

*Constantinopolitanae. Propylaeum ad Acta SS Novembris*, ed. H. Delehay, Brussels, 1902, στ. 405, 29 - 31, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ. π. σ. 162, 292. Ἄλλες παραστάσεις, Α.Κ. Ὁρλάνδου, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βοζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου* (Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ΚΗ'), ἐν Ἀθήναις, 1970, σ. 177.

15. Migne, P. G. 114, στ. 612, 12' c.

16. Ἡ προσωπικὴ «ὁ Γαλησίου» κάνει προβληματικὴ τὴν ταύτιση τῆς παράστασης, γιατί σὲ κανένα σημεῖο τοῦ βίου τοῦ ὁσίου Ἰλαρίωνος δὲν ἀναφέρεται ἐπίσκεψη ἢ παραμονὴ στὸ ὄρος Γαλήσιο, Migne, P. L. 23, στ. 29 - 54, ἑλλ. μετ. (Ἰερωνύμου καὶ Σωφρονίου) Βίος τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰλαρίωνος, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, Ε' 1898, ἐκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, σ. 82-136, 420-2. Κανένας ἄλλος Ἰλαρίων ἐπίσης ποὺ νὰ μόνασε στὸ ὄρος Γαλήσιο δὲν ἀναφέρεται στὸ Ἀγιολόγιο, Σ. Εὐστρατιάδου, ὁ. π. σ. 214-216. Τὸ ὄρος Γαλήσιο ἄκμασε ὡς μοναστικὸ κέντρο ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα, H. Ahrweiler, «L' histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081 - 1317), particulièrement au XIII<sup>e</sup> siècle», *Travaux et Mémoires* 1 (1965), σ. 91. Ἰδρυτὴς θεωρεῖται ὁ ἅγιος Λάζαρος, De Sancto Lazaro monacho in Monte Galesio, *Acta SS, Nov. III* (1910), σ. 528-542 ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται σὲ μεταγενέστερη προσθήκη στὸ Συνοδικὸ τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Σ. Εὐστρατιάδου, «Τὸ Συνοδικὸν τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος», *ΕΕΒΣ*, 13 (1937), σ. 27. Ἡ παράσταση τῆς κρύπτης πιθανὸν εἰκονίζει κάποιον τοπικὸ ἅγιο ποὺ δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τοὺς συναξαριστές. Εἰκονογραφικὰ ὁμοῦς ὁ τύπος μοιάζει μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ ὁσίου, Α.Κ. Ὁρλάνδου, ὁ. π. σ. 178, πίν. 13, 64. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ παραδίδει δύο τύπους, ὁ. π. σ. 162, 293 καὶ 163.



Είκ. 8. Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος στὸ βόρειο σταυροθόλιο.

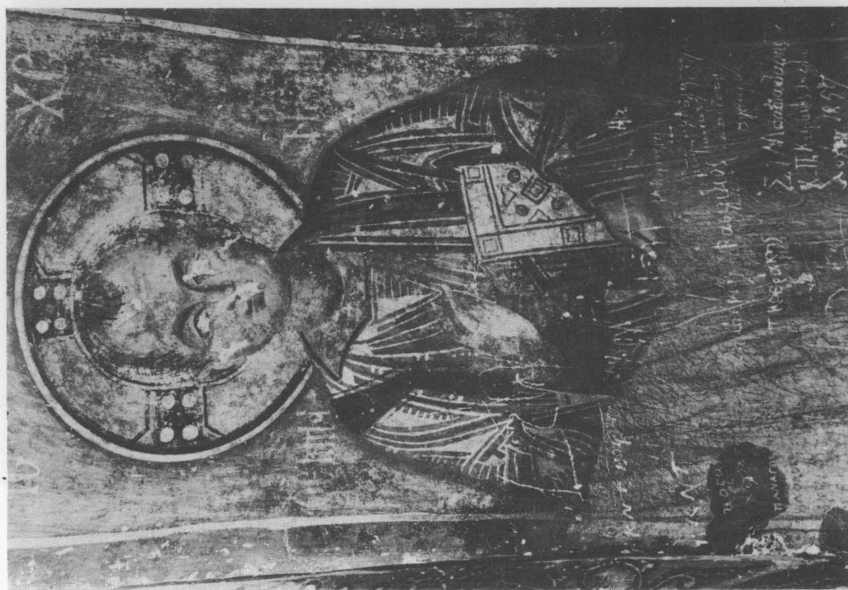
Παφλαγων) (Είκ. 11)<sup>17</sup> καὶ δυτικὰ ὁ ὅσιος Μελέτιος ὁ Νέος (ὁ ἅγ(ιος) Μελέτιος ὁ Νέος)<sup>18</sup> (Είκ. 12) κρατώντας καὶ οἱ δύο κλειστὰ εἰλητάρια. Οἱ ὅσιοι ποὺ διακοσμοῦσαν τὸ ἐσωράχιο τοῦ ἀνατολικοῦ τόξου τοῦ κεντρικοῦ σταυροθολίου καὶ τὶς ἀντίστοιχες ὀψεις τῶν πεσσῶν δὲν διακρίνονται σήμερα καθόλου. Ἀπὸ τὸ σχέδιο τοῦ καθηγητῆ κ. Χ. Μπούρα (Είκ. 1), ποὺ ἔγινε πρὶν ἀπὸ μία δεκαετία περίπου, ξέρουμε ὅτι εἰκονίζονταν ἐκεῖ οἱ ὅσιοι Μακάριος καὶ Ὀνούφριος. Τὸ ἐσωράχιο τοῦ δυτικοῦ τόξου καὶ τὶς ἀντίστοιχες ὀψεις τῶν πεσσῶν τοῦ κεντρικοῦ σταυροθολίου διακοσμοῦν οἱ ὅσιοι Βαρλαάμ (ὁ ἅγ(ιος) Βαρλαάμ) στὴ νότια πλευρὰ (Είκ. 14) καὶ Ἰωάσαφ (. . . σαφ) στὴ βόρεια<sup>19</sup>. Ὁ Ἰωάσαφ σώζεται σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση. Ἀπὸ τὴ μορφή του

17. Σ. Εὐστρατιάδου, *Ἀγιολόγιον*., ὁ. π. σ. 435, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ. π. σ. 164.

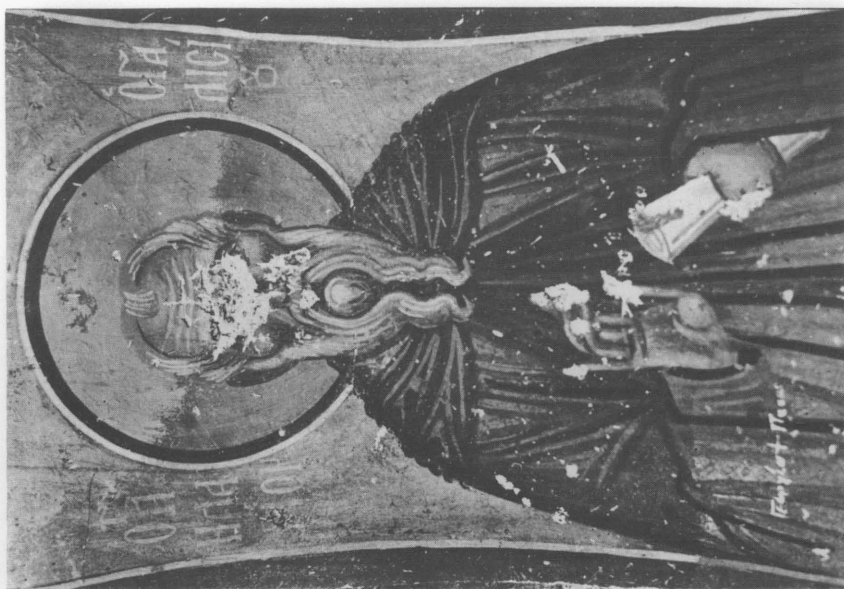
18. Χρ. Παπαδοπούλου, «Ὁ ὅσιος Μελέτιος ὁ νέος», *Θεολογία* 13 (1935), σ. 97-121. Γιὰ τὸν τύπο τοῦ ὁσίου, Ἀ. Ὁρλάνδου, «Ἡ μονὴ τοῦ Ὀσίου Μελετίου καὶ τὰ παραλαύρια αὐτῆς», *ΑΒΜΕ*, Ε' (1939 - 1940), σ. 83, εἰκ. 30 - 31, 35, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ. π. σ. 293.

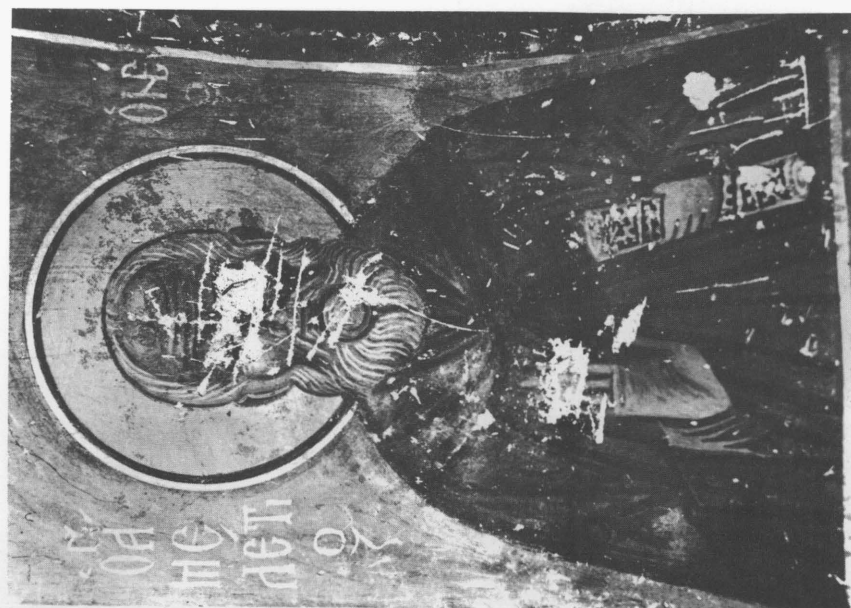
19. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ. π. σ. 165, Σ. Εὐστρατιάδου, ὁ. π. σ. 71, 240.





Εἰκ. 9. Ὁ Χριστὸς ὡς Ἐμμανουήλ. Εἰκ. 10. Ὁ ὁσίος Ἰλαρίων ὁ ἐκ Γαλιλαίου.





Εικ. 11. Ὁ ὁστος Στυλιανὸς ὁ Παφλαγών. Εικ. 12. Ὁ ὁστος Μελέτιος ὁ Νέος.

διακρίνεται μόνο ή κεφαλή του με τὸ στέμμα. Ὁ Βαρλαάμ κρατάει με τὸ ἄριστερό κλειστὸ εἰλητάριο. Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Πρόδρομο, στὴν ἀνατολική ὄψη τοῦ ΝΔ πεσσοῦ τοῦ κεντρικοῦ σταυροθολίου, εἰκονίζεται ὁ ὁσιος Μάξιμος ὁ Ὁμολογητὴς (Ὁ αγ(ιος) Μάξιμος ὁ ὁμολογι(τ)ῆς) μεσήλικας<sup>20</sup> (Εἰκ. 15). Στὴν ἀντίστοιχη θέση τοῦ ΒΔ πεσσοῦ, ἀπέναντι ἀπὸ τὸ Χριστὸ-Ἐμμανουήλ, ὁ ὁσιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης (Ὁ ἁγ(ιος) Ἰω(άννης) ὁ Καλυβίτ(η)ς) παριστάνεται νέος, κρατώντας με τὸ ἄριστερό χέρι κλειστὸ εὐαγγέλιο<sup>21</sup> (Εἰκ. 16). Δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο, ἀπέναντι ἀπὸ τὴν Παναγία, ὑπῆρχε ἡ παράσταση τοῦ Θεόδωρου Στουδίτη ἀπὸ τὴν ὁποία διακρίνονται ἐλάχιστα τμήματα: ἡ ἐπιγραφή (Ὁ αγ(ιος) Θεόδωρος), τὸ ἄριστερό τμήμα τοῦ φωτοστεφάνου του με ἴχνη τῆς πολιᾶς κόμης του, δείγματα ἀπὸ τὸ μαργαριτοποικίλο περιλαίμιο ἡ φαιλόνιο πού φοροῦσε καθὼς καὶ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο με ἐξίτηλη ἐπιγραφή<sup>22</sup>. Πιθανὸν νὰ ὑπῆρχε στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς παράστασης καὶ ἡ προσωνομία Στουδίτης. Ἡ πλούσια διακόσμηση τοῦ ἐνδύματός του εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ μεγάλο διαμορφωτὴ τῆς μοναστικῆς ζωῆς καὶ δογματικὸ ὑπέρμαχο τῆς Ὁρθοδοξίας, πού εἶχε σύγχρονα δεσμοὺς με τὸ παλάτι καὶ τοὺς ὑψηλοὺς ἀξιωματοῦχους τῆς αὐλῆς<sup>23</sup>. Στὴν ἀντίστοιχη θέση τῆς νότιας κεραίας εἰκονιζόταν ὁ ὁσιος Νίκων ὁ Μετανοεῖτε<sup>24</sup>, καὶ ἀπέναντι ὁ Μωϋσῆς ὁ Αἰθίοψ<sup>25</sup>. Οἱ μορφές τους σήμερα ἔχουν τελείως καταστραφεῖ καὶ μόνο λιγοστὰ τμήματα τῶν παραστάσεων καὶ τῶν ἐπιγραφῶν δηλώνουν τὴ θέση καὶ τὴν ταυτότητα τῶν παραπάνω ὁσίων.

Γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ ἡ γενικὴ εἰκόνα τῆς διακόσμησης τῆς κρύπτης πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν καὶ τὰ διακοσμητικὰ θέματα. Κόκκινη ταινία πού περιβάλλεται ἀπὸ τὶς δυὸ μεριεὺς με πλατιά ἄσπρη γραμμὴ πλαισιώνει ὅλες τὶς παραστάσεις καὶ διαγράφει τὶς νευρώσεις τῶν σταυροθολίων. Μία ἄλλη ταινία με μαϊάνδρο πού σχηματίζει ὀξεῖες γωνίες καὶ δίνει ἄρκετὰ πλαστικὴ ἐντύπωση στολίζει τὴν παρυφὴ τοῦ μετώπου τῆς κόγχης· μοιάζει μάλιστα σὰν νὰ ἀκουμπᾷ σὲ πεσσίσκους ζωγραφισμένους, οἱ ὁποῖοι διακοσμοῦν τὰ δύο κατώτερα τμήματα τοῦ τόξου μετώπου τῆς ἀψίδας. Σχηματοποιημένα φυτικὰ κο-

20. Migne, P.G. 90 στ. 68 - 109. Εἰκονίζεται μεσήλικας γιὰτὶ πέθανε σχετικὰ νέος, *Synaxarium C. P.* ὁ. π. στ. 410, 6 - 7, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ. π. σ. 293.

21. Migne, P. G. 114, στ. 568 - 582. Ἀναφέρεται ὅτι κρατᾷ Εὐαγγέλιο *Synaxarium C. P.*, ὁ. π. στ. 393, 28 - 30. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ. π. σ. 166.

22. Στὸ ἴδιο σ. 163. Doula Mouriki, «The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art», *JÖB* 20 (1971), σ. 249-280.

23. Στὸ ἴδιο σ. 273-274.

24. Ν.Β. Δρανδάκη, «Εἰκονογραφία τοῦ Ὁσίου Νίκωνος», *Πελοποννησιακὰ Ε'* (1962), σ. 306-319.

25. Σ. Εὐστρατιάδου, ὁ. π. σ. 343.

σμήματα καλύπτουν τὰ διάχωρα πού σχηματίζονται στὶς πλευρὲς τοῦ βόρειου τόξου τοῦ ἱεροῦ κάτω ἀπὸ τὴν προτομὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἔξω ἀπὸ τὸ κτιστὸ τέμπλο. Ἡ τυπικὴ μορφή πλέγματος πού θυμίζει ἀραβούργημα (opus vermiculatum) στολίζει τὸ δεξιὸ διάχωρο τοῦ τοξωτοῦ ἀνοιγματος πρὸς τὴν πρόθεση<sup>26</sup> (Εἰκ. 17). Τὰ ἄλλα κοσμήματα σχηματίζουν ἐλικόμορφους βλαστοὺς μὲ ἀπολήξεις σὲ σχηματοποιημένα ἀνθεμωτὰ ἡμίφυλλα καὶ ἀνθέμια<sup>27</sup> (Εἰκ. 18). Ἐλικόμορφα πλέγματα βλαστῶν πού ἀπολήγουν σὲ σχηματοποιημένα ἀνθεμωτὰ ἡμίφυλλα καὶ τρίφυλλα στολίζουν ἐπίσης τὸ νότιο σταυροθόλιο, καλύπτοντας τοὺς χώρους πού μένουν γύρω ἀπὸ τὰ στηθάρια μὲ τὶς προτομὲς τῶν εὐαγγελιστῶν<sup>28</sup> (Εἰκ. 8). Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι ὁ ζωγράφος παίζει μὲ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν χρωμάτων· ἄλλοτε τὰ σχήματα ἀποδίδονται μὲ μαῦρο ἐπάνω σὲ ὄχρα καὶ ἄλλοτε μὲ ἄσπρο ἐπάνω σὲ μαῦρο κάμπο. Οἱ διακοσμῆσεις τοῦ κτιστοῦ τέμπλου μιμοῦνται μαρμαροθετήματα<sup>29</sup> Στὸ ἐσωράχιο τοῦ τόξου πού σχηματίζεται ἐπάνω ἀπὸ τὸ τέμπλο, μεταξὺ τῶν σταυροθολίων τῆς ἀνατολικῆς κεραίας καὶ τοῦ ἱεροῦ, ἔχουν ζωγραφιστεῖ, μὲ γεωμετρικὴ συμμετρία, ἄσπροι κύκλοι ἐπάνω σὲ μαῦρο κάμπο, ἐνῶ τὰ ἐνδιάμεσα κενὰ καλύπτονται ἀπὸ πλέγματα βλαστῶν παρόμοια μὲ τὰ προηγούμενα (Εἰκ. 18). Μαρμαροθετήματα μιμοῦνται ἐπίσης οἱ γεωμετρικὲς διακοσμῆσεις ἐπάνω ἀπὸ τὸ βόρειο καὶ τὸ νότιο τόξο στὴν ἀνατολικὴ ὄψη τῆς ὀριζόντιας κεραίας τοῦ σταυροῦ, οἱ ὁποῖες προδίδουν τὴν ἐπίδραση τοῦ πλούσιου σὲ ὀρθομαρμάρωση διάκοσμου τοῦ καθολικοῦ. Ταινίες τέλος, πού φέρουν ἢ μία πριονωτὸ καὶ ἢ ἄλλη ἐλικόμορφο κόσμημα, ἐπιστέφουν τὸ βόρειο καὶ τὸ νότιο τόξο ἀντίστοιχα.

26. Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ κοσμήματος ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα, διαδίδεται ἰδιαίτερα κατὰ τὸν 12ο αἰῶνα καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ἀπαντᾷ κατὰ τὸν 13ο καὶ τὸν 14ο αἰῶνα, προδίδοντας κάποια ἀρχαϊκὴ καὶ λαϊκὴ ἀντίληψη. Παραδείγματα μνημείων ὅπου ἀπαντᾷ: Sophia Kolopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244), München, 1975, σ. 229-230.

27. Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ κοσμήματος ἀπαντᾷ στὸν 13ο καὶ στὸν 14ο αἰῶνα, ὅπως στὸν Ἅγιο Δημήτριο στὸ Μυστρά (1270 - 1285), G. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, Paris, 1910, πίν. 83 1 - 2, 85 1 - 2, Μ. Χατζηδάκη, «Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρά», ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Θ' (1977 - 9), 166-175, πίν. 53β, στὴν Arilje (γύρω στὸ 1296) καὶ στὴ Bogorodiča Ljeviška (1307-10), G. Millet - A. Frolov, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris, 1957, πίν. 73 1 - 2. Zagorka Janc, *Ornaments in the Serbian and Macedonian Frescoes from the XII to the Middle of the XV Century*, (στὰ σέρβικα), Belgrad, 1961, πίν. LXIV, 413, 417, LXV, 420.

28. Οἱ συγκρίσεις πού γίνονται δὲν εἶναι ἀπόλυτα ὅμοια μοτίβα ἀλλὰ παραλλαγὲς τοῦ ἴδιου θέματος, ὅπως στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Ἀνάληψης στὴ Ζίτσα (1307 - 1315), G. Millet - A. Frolov, ὁ. π. I, Paris, 1954, πίν. 93,6, Z. Janc, ὁ. π. πίν. LXVI, 429, στὴν Ἁγία Θέκλα στὴν Εὐβοία (περὶ τὸ 1304), Ἱ. Λιάπη, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθήναι, 1971, πίν. 88β.

29. Ἀνάλογα κοσμήματα πού μιμοῦνται μαρμαροθετήματα ὑπάρχουν στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Ἀνάληψης στὴ Ζίτσα (1307 - 1315), G. Millet - A. Frolov, ὁ. π. πίν. 50, 1 καὶ στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας (1295), *στο ἴδιο*, III, Paris, 1962, πίν. 15, 1 - 2, 19, 1.



Εἰκ. 13. Ὁ ὁσιος Εὐθύμιος. Εἰκ. 14. Ὁ ὁσιος Βαρλαάμ.

Ἡ εἰκονογραφία τῶν παραστάσεων τῆς κρύπτης δὲν παρουσιάζει πολλὰ ιδιαίτερα προβλήματα. Ἐνα ἀξιοσημεῖωτο εἰκονογραφικὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Παντοκράτορα στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης. Μόνος ὁ Παντοκράτορας ἀλλὰ συνηθέστερα ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ στὸν Πρόδρομο, στὴν παράσταση τῆς Δέησης, ἀπαντᾷ συχνὰ σὲ ἐπαρχιακοὺς ναοὺς ποὺ συνήθως δὲν ἔχουν τροῦλο<sup>30</sup>. Ἡ Δέηση ἐξάλλου στὴν

30. Ἄ. Ὁρλάνδου, «Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης», *ABMEH* (1955 - 56), σ. 133-134, ἐπίσης στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Γεράκι, Maria Panayotidi, «Les églises de Géraki et de Monemvasie», *Corsi di Cultura sull' arte Ravennate e Bizantina*, XXII (1975), σ. 342, στὸν Ἅγιο



κεντρική άψίδα είναι τυπική για τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ναῶν ποὺ χρησιμεύουν ὡς ταφικὰ παρεκκλήσια<sup>31</sup>. Ὁ Παντοκράτορας τῆς κρύπτης θὰ πρέπει νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἁγίου Νικολάου σὲ στάση ἱκεσίας, στὸ βόρειο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ. Πρόκειται καὶ ἐδῶ γιὰ μιὰ λιγότερο συνηθισμένη Δέηση ἐφόσον μάλιστα ὁ ἅγιος Νικόλαος δὲν εἶναι μόνο ὁ ἐπώνυμος ἅγιος τοῦ ναοῦ ἀλλὰ καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς περισσότερο δημοφιλεῖς ἁγίους τῆς Ὁρθόδοξης ἐκκλησίας ποὺ δέχεται ἐπικλήσεις γιὰ νὰ μεσιτεῦει γιὰ τὴν ἀνθρώπινη σωτηρία<sup>32</sup>. Ἐχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὅτι ἐναλλάσσεται συχνὰ στὴ Δέηση μὲ τὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο ἢ εἰκονίζεται κοντὰ στὰ τρία κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης<sup>33</sup>.

Μία δεύτερη Δέηση εἶναι ἐκείνη ποὺ σχηματίζεται δεξιά ἀπὸ τὴν εἴσοδο τῆς κρύπτης, μὲ τὴν Παναγία στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς βόρειας κεραίας τοῦ σταυροῦ, τὸ Χριστὸ-Ἐμμανουήλ στὴ δυτικὴ ὄψη τοῦ ΒΑ πεσσοῦ καὶ τὸν Πρόδρομο στὴν ἀντίστοιχη θέση τοῦ ΝΑ πεσσοῦ. Τόσο ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ, ὅσο καὶ ἡ διάσπαση τῆς σύνθεσης σὲ τρεῖς χώρους ποὺ ἀπέχουν μεταξὺ τοὺς ἀποτελοῦν ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν τυπικὴ παράσταση τῆς Δέησης. Ἡ δεύτερη ἰδιομορφία θὰ μπορούσε νὰ ἐξηγηθεῖ ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν προσφερόμενο χῶρο ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ἀπὸ τὴν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη νὰ δημιουργήσει μιὰ μνημειακὴ σύνθεση ποὺ νὰ προβάλλεται μόλις ὁ προσκυνητὴς εἰσέρχεται στὴν κρύπτη. Μὲ τὴ μνημειακὴ αὐτὴ παράσταση τῆς Δέησης καὶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Νικολάου σὲ ἱκεσία δὲν μένει ἀμφιβολία γιὰ τὸν ἐσχατολογικὸ χαρακτήρα ποὺ ἔχει ἡ σύνθεση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμ-

Νικόλαο στὴν Πλάτσα, Ντούλας Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης*, Ἀθήναι, 1975, σ. 35, πίν. 1, στὸ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι Μεγαρίδας, τῆς ἴδιας, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι Μεγαρίδος*, Ἀθήνα, 1978, σ. 11, 15, πίν. 12.

31. Κρύπτη Ὁσίου Λουκά, G. Sotiriou, ὁ. π. σ. 392, κρύπτη Βαčκονο, A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, σ. 59, πίν. Va, Sarica Kilise τῆς Καππαδοκίας, Jacqueline Lafontaine, «Sarica Kilise en Cappadoce», *Cah. Arch.* XII (1962), σ. 270, εἰκ. 18, ταφικὸ παρεκκλήσιο τῆς Παμμακαρίστου (Fethiye Djami) στὴν Κωνσταντινούπολη, P.A. Underwood, «Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957 - 1959», *DOP* 14 (1960), σ. 217, H. Belting - C. Mango - Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, (Dumbarton Oaks Studies XV), Washington, 1978, σ. 54-56, πίν. 12, G. Babič, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, σ. 163, 168, 170, 173.

32. Γιὰ τὴ θέση τοῦ ἁγίου στὴν ὀρθόδοξη λατρεία, G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der griechischen Kirche* (Texte und Untersuchungen, I - II), Leipzig - Berlin, 1913 - 1917, εἰδικὰ γιὰ τὴν τέχνη, τόμ. II (1917). 478 - 495. Nancy Patterson Ševsenko, *Cycles of the life of St Nicholas in Byzantine Art*, Columbia University, Ph. D., 1973, (ἀδημοσίευτη).

33. Φανῆς Δροσογιάννη, «Βυζαντινὰ τοιχογραφία ἐντὸς λαξευτοῦ τάφου ἐν Βεροῖ», *Χαριστήριον εἰς Ἀ.Κ. Ὁρλάνδον*, Β', Ἀθήναι, 1966, σ. 394-396, G. Babič, ὁ. π. σ. 134, Ντούλας Μουρίκη, «Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιάς τῆς Πεντέλης», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Ζ' (1973 - 74), σ. 98-99.

ματος τῆς κρύπτης<sup>34</sup>. Ἡ ἐντύπωση αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ ἀγγέλου στὸ κεντρικὸ σταυροθόλιο, ὅπου θὰ εἰκονίζονταν πιθανότατα ἀκόμη τρεῖς οὐράνιοι παραστάτες, τῶν εὐαγγελιστῶν στὸ βόρειο σταυροθόλιο, ποὺ θὰ συμπληρώνονταν ἴσως ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις τῶν λοιπῶν ἀποστόλων στὰ ἄλλα σταυροθόλια, καὶ τῶν ὁσίων μοναχῶν στοὺς χαμηλότερους χώρους τοῦ ναοῦ, οἱ ὁποῖες ὅλες μαζί ἐνσωματώνονται σὲ μιὰ συνολικὴ Μεγάλῃ Δέηση<sup>35</sup>. Ἐπειδὴ ἡ κρύπτη ἀνήκει σὲ μοναστήρι, ἔχουν ἐπιλεγεῖ ἀπὸ τὴν τάξη τῶν ἁγίων γιὰ νὰ μεσολαβήσουν γιὰ τὴ σωτηρία τῶν πιστῶν, οἱ μοναχοὶ ποὺ ἀναδείχτηκαν ὅσιοι, τῶν ὁποίων ἡ ἰκεσία ἄλλωστε θεωρεῖται ἰδιαίτερα ἀποτελεσματικὴ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη σωτηρία<sup>36</sup>. Ἐπομένως ἡ κρύπτη θὰ χρησίμευε ὡς νεκρικὸ παρεκκλήσιο καὶ ὀστεοφυλάκιο. Ἐκεῖ θὰ τελούνταν τὰ μνημόσυνα κατὰ τὶς ἡμέρες ποὺ ἦταν ἀφιερωμένες στὴ μνήμη τῶν νεκρῶν καὶ κατὰ τὶς ἐπετεῖους τοῦ θανάτου τῶν μοναχῶν.

Ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ τῆς Δέησης στὸν τύπο τοῦ Ἑμμανουὴλ μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ ἀπὸ τὴ διάθεση τοῦ κτήτορα, ἡ ὁποῖου κατάρτισε τὸ εἰκονογραφικὸ λεξιλόγιο τῆς κρύπτης, νὰ δώσει ἔμφαση μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ στὴν Οἰκονομία τῆς Ἑνσάρκωσης, πράγμα ποὺ φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ χωρίο ποὺ εἶναι γραμμένο στὸ εἰλητάριο τοῦ Ἰωάννη (Ἰω. Α', 29), μὲ τὰ λόγια ποὺ πρόφερε ὁ Πρόδρομος τὴν ἐπαύριο τοῦ βαπτίσματος<sup>37</sup>. Ἴσως ἡ ἀπουσία τῆς Θεοτόκου ἀπὸ τὴν ἀνίδα καὶ παραστάσεων ἀπὸ τὴν ἐπίγεια ζωὴ τοῦ Χριστοῦ

34. A.J. Kirpičnikov, «Deisys na vostok' i Zapad' i jego literaturnija paralleli», *Zurnal Ministerstva Narodnago Prosvěščeniia* XI (1893), σ. 1-26, Th. Von Bogay, «Deesis und Eschatologie», *Polychordia* (=Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag), *Byzantinische Forschungen*, II (1967), σ. 59-72. Ch. Walter, «Two Notes on the Deesis», *Revue des Études Byzantines* XXVI (1968), σ. 335-6, G. Babič, ὁ. π. σ. 173.

35. C. Osiecz Kowska, «La mosaïque de la porte royale à Sainte - Sophie de Constantinople et la litanie de tous les Saints», *Byzantion* 9 (1934), σ. 46-83. E. Kantorowicz, «Ivories and Litanies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), σ. 70-72, Th. Whittemore *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report: The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford, 1952, σ. 23-24. Γιὰ τὴ Μεγάλῃ Δέηση στὸ τέμπλο Μ. Χατζηδάκη, «Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος», *Κρητικὰ Χρονικὰ* 10 (1956), σ. 276-281, τοῦ ἴδιου, «Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ "Ἅγιον Ὄρος"», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Δ' (1964 - 65), σ. 380-400, V. Lazarev, «Trois fragments d' épistyles peintes et le templon byzantin», στὸ ἴδιο σ. 117-143, Μ. Chatzidakis, «L' évolution de l' icône aux 11e - 13e siècles et la transformation du templon», *Actes du XVe Congrès International d' Études Byzantines*, Athènes, 1976, (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 42) Ἀθῆναι, 1979, σ. 334-363.

36. P. Charanis, «The Monk as an Element of Byzantine Society», *DOP* 25 (1971), σ. 74-75. Ἀνάλογα παραδείγματα: G. Babič, ὁ. π. σ. 18, 28-29.

37. G. de Jerphanion, *L' image de Jésus-Christ dans l' art chrétien, La voix des monuments*, Nouvelle Série, Paris 1938, σ. 15-16, O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, σ. 309. Χριστὸς Ἑμμανουὴλ στὴ Δέηση ἀπαντᾷ καὶ στοὺς Ἀγ. Ἀναργούρους Καστοριάς, Στ.



Εικ. 15. Ὁ ὅσιος Μάξιμος ὁ Ὁμολογητής. Εικ. 16. Ὁ ὅσιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης.

ἀπὸ τὸ ναὸ ἀποτελοῦν μία εὐλογία ἐρμηνεία γιὰ τὴν προτίμηση αὐτὴ, ποὺ δείχνει εὐαισθησία καὶ βαθιὰ γνώση στὴ σύλληψη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος.

Τὴν ἴδια λεπτὴ εἰκονογραφικὴ αἴσθηση μαρτυρεῖ ἡ θέση ποὺ ἔχει ὁ Θεοπελεκανίδης, *Καστοριά, I. Βυζαντινὰ τοιχογραφία, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 31α, T. Malmquist, *Byzantine Twelfth Century Frescoes in Kastoria* (Acta Universitatis Upsalensis, Figura N.S. 18), Uppsala, 1979, σ. 40. Γιὰ τὴ Δέηση ποὺ ἐμπεριέχει τὴν ἔννοια τῆς Ἑνσάρκωσης, N. Thierry, «A propos des peintures d'Ayvali Köy», ὁ. π. σ. 16-22.

όδωρος Στουδίτης, δεξιά από την είσοδο, απέναντι από την Παναγία. Όπως-δήποτε ή απεικόνιση του Στουδίτη κοντά στις πόρτες των ναών είναι γνωστή και συνδέεται με επιγράμματα που συνέθεσε ο ίδιος, αφιερωμένα στις εισόδους θρησκευτικών κτηρίων<sup>38</sup>. Η τοποθέτησή του όμως απέναντι από την Παναγία δίνει κι αυτή έμφαση στην Οίκονομία της Ένσάρκωσης, έφόσον ο Στουδίτης τιμάται ιδιαίτερα για το ρόλο που έπαιξε ως μεγάλος θεωρητικός της Όρθοδοξίας για την Άναστήλωση των εικόνων<sup>39</sup>.

Στην αντίστοιχη με του Θεόδωρου Στουδίτη θέση της νότιας κεραίας εικονιζόταν, όπως αναφέρθηκε, ο όσιος Νίκων ο Μετανοείτε. Οί δυο αυτοί μοναχοί, που έδρασαν μετά την Είκονομαχία, εκπροσωπούν δύο διαφορετικά ρεύματα. Ό Θεόδωρος Στουδίτης, με την ύψηλή κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή, τη μόρφωση και την αϊγλη του θεωρητικού υπέρμαχου των εικόνων συνδέεται με την παράδοση της πρωτεύουσας, ενώ ο Νίκων ο Μετανοείτε είναι ο τοπικός άγιος του έλλαδικού χώρου που γύρισε και κήρυξε τη μετά-νοια<sup>40</sup>.

Μία άλλη εικονογραφική λεπτομέρεια που παρουσιάζει ένδιαφέρον είναι ή παράσταση του Ίωάννη Καλοκτένη μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών της κρύπτης. Ό Ίωάννης Καλοκτένης είναι ο περίφημος άνθρωπιστής μητροπολίτης των Θηβών, που αγαπήθηκε πολύ από το λαό και απολαμβάνει τιμών άκόμη και σήμερα<sup>41</sup>. Ό μητροπολίτης αυτός αναφέρεται στα πρακτικά των συνόδων της Κωνσταντινούπολης του 1166 και του 1170. Σώζεται επίσης έπιστολή που του έστειλε ο Μιχαήλ Χωνιάτης, ο σύγχρονός του περίπου μητροπολίτης Άθηνών<sup>42</sup>. Δεν είναι όμως γνωστό το έτος του θανάτου του, που θα πρέπει να τοποθετηθεί μεταξύ των έτων 1182 - 1193<sup>43</sup>. Η απεικόνισή του με φωτιστέφανο μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών στο ιερό δείχνει ότι ή εικονογράφηση της κρύπτης έγινε μετά το θάνατό του.

38. D. Mouriki, «The Portraits....», ό. π. σ. 271.

39. Στο ίδιο σ. 269-271.

40. Σπ. Λάμπρου «Ό βίος Νίκωνος του Μετανοείτε», *Νέος Έλληνομνήμων Γ'* (1906), σ. 129-228. Οί παραστάσεις και των δύο μοναχών βρίσκονται και στο καθολικό της Μονής Ε. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lukas and Daphni*, Cambridge-Massachusetts 1931, σ. 119.

41. Ν.Α. Βέν, «Zur Sigillographie der byzantinischen Themen Peloponnes und Hellas», *Βυζαντινά Χρονικά Πετροπόλεως* 21 (1914), Μέρος Γ', σ. 209-212, Γ. Τσεβά, *Ίστορία των Θηβών και της Βοιωτίας από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα*, Άθήναι, 1928, Β', σ. 59-63.

42. Ά. Κομίνη, «Άνέκδοτος έπισκοπικός κατάλογος Θηβών», *Έπετηρίς Έταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών Α'* (1968), σ. 87-89, Β.Θ. Δελβενακιώτου, *Ό μητροπολίτης Ίωάννης ό Καλοκτένης και αί Θήβαι*, Άθήναι, 1970, σ. 49-56, 66-68.

43. Στο ίδιο σ. 76.

Δέν εἶναι ἀπαραίτητο ὁμως νά πέρασε πολὺς χρόνος, γιατί σύμφωνα μέ τήν ὀρθόδοξη πίστη ἅγιοι εἶναι ἐκεῖνοι πού ἔχουν καθιερωθεῖ στή συνείδηση τῶν πιστῶν καί ὅχι πάντα ἀπό ὀλόκληρη τήν ἐκκλησία, χωρίς κἀν νά προϋποτίθεται ἐπίσημη ἀνακήρυξή τους<sup>44</sup>. Ἔτσι προσφέρεται ἕνα ὄριο post quem γύρω στό 1200 γιά τή χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς κρύπτης τοῦ Ἀγίου Νικολάου<sup>45</sup>.

Στόν 13ο αἰῶνα καί μάλιστα πολὺ προχωρημένο μᾶς φέρνει ἡ ἀπεικόνιση τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, γιατί ὁ εἰκονογραφικός τύπος τῆς παράστασης εἶναι πλήρως διαμορφωμένος· μετέχουν μάλιστα στή Λειτουργία καί οἱ ἱεράρχες τοῦ πλάγιου τοίχου, ὁ Ἰωάννης Καλοκτένης καί ὁ Μόδεστος Ἱεροσολύμων. Ἐχει ἤδη ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ παράσταση, ἀφοῦ πέρασε ἀπό διάφορα μεταβατικά στάδια, καθιερώθηκε σ' αὐτόν τόν τύπο μέσα στό δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰῶνα<sup>46</sup>. Στήν ἴδια ἐποχή ὁδηγεῖ καί ἡ ἀπεικόνιση τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, ἰδίως τοῦ Ἰωάννη Καλοκτένη πού ἦταν μητροπολίτης, μέ πολυσταύρια φαιλόνια. Τό ἔνδυμα αὐτό, σύμφωνα μέ τίς πηγές, γενικεύεται ὡς προνόμιο καί τῶν ἀπλῶν μητροπολιτῶν κατὰ τὸ δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰῶνα<sup>47</sup>.

Ἀπό τήν τεχνική καί τήν τεχνοτροπική μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς κρύπτης δέν φαίνεται ἂν ἐργάστηκαν ἐκεῖ ἕνας ἢ δύο ζωγράφοι. Δυστυχῶς ἡ ἐξέταση τῶν παραστάσεων δέν εἶναι εὐκόλη, ἐξαιτίας τῆς σημαντικῆς φθορᾶς πού ἔχουν ὑποστῇ οἱ περισσότερες ἀπό τίς μορφές. Δέν εἶναι δυνατόν πάντα νά φανεῖ ὁ τρόπος πού πλάθονται τὰ πρόσωπα καί οἱ πτυχές καί κατὰ συνέπεια, ὡς ἕνα σημεῖο, τὸ ὕφος μέ τὸ ὁποῖο ἀποδίδονται. Ὅρισμένες μορφές, ὅπως τοῦ Παντοκράτορα στήν κόγχη (Εἰκ. 2), τοῦ Χριστοῦ-

44. Ἀ. Ἀλιβιζάτου, «Ἡ ἀναγνώρισις τῶν ἁγίων ἐν τῇ Ὀρθόδοξῃ ἐκκλησίᾳ.», *Θεολογία* 19 (1941-8), σ. 18-52, Ἀν. Χριστοφιλοπούλου, *Ἑλληνικὸν Ἐκκλησιαστικὸν Δίκαιον*, Ἀθῆναι 1952-56, τεύχ. Β', σ. 159.

45. Μία ἀντίστοιχη παράσταση τοῦ Μιχαήλ Χωνιάτη, τοῦ δραστήριου μητροπολίτη Ἀθηνῶν πού πέθανε τὸ 1222, ὑπάρχει στὸν Ἅγιο Πέτρο, ἔξω ἀπὸ τὸ χωριὸ τῶν Καλυβίων - Κουβαρά, πού ἔχει χρονολογηθεῖ γύρω στό 1230, Ἀ. Ὀρλάνδου, «Ἡ προσωπογραφία Μιχαήλ τοῦ Χωνιάτου», *ΕΕΒΣ* 21 (1951), σ. 210-214, Ντ. Μουρίκη, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησιῶν», ὅ. π. σ. 97-98, Nafsika Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia - Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη, 1976, σ. 70. Γενικά γιά τὸ θέμα: V.J. Djurić, «La peinture murale serbe au XIIIe siècle», *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd, 1967, σ. 166, σημ. 80.

46. Μ. Χατζηδάκη, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Α' (1959), σ. 96-99.

47. T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*, München, 1965, σ. 111-115, R. Naumann - H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (Istanbuler Forschungen, 25), Berlin, 1966, σ. 191.





*Εἰκ. 17. Κόσμημα στὸ βόρειο  
τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ.*

Ἑμμανουήλ (Εἰκ. 9), τοῦ Ἰωάννη Καλυβίτη (Εἰκ. 16), τοῦ Πρόδρομου, τῶν Εὐαγγελιστῶν (Εἰκ. 8) πλάθονται μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς φωτοσκίασης, ἂν καὶ δὲ λείπει ἡ βοήθεια τῆς γραμμῆς. Ἔτσι ἐπάνω στὸν καστανὸ προπλασμὸ ἀπλώνεται ἡ ὥχρα ποὺ δηλώνει τὶς φωτεινὲς ἐπιφάνειες, ἐνῶ ἀκάλυπτα μένουν τὰ περιγράμματα, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ οἱ ρυτίδες. Πολλὲς φορὲς ἄσπρες πινελιὲς δηλώνουν τὰ φῶτα καὶ οἱ νεανικὲς μορφὲς ἔχουν πράσινη σκιά ἀνάμεσα στὴν ὥχρα καὶ στὸν προπλασμὸ. Σὲ ἄλλα πρόσωπα, ὅπως τῶν ἱεραρχῶν (Εἰκ. 3, 4, 5, 6), τοῦ ἀγίου Νικολάου (Εἰκ. 7) καὶ πολλῶν ὁσίων (Εἰκ. 10-14), τὸ πλάσιμο εἶναι περισσότερο σφιχτὸ καὶ γίνεται σὲ ἐπάλληλα στρώματα. Ἐπάνω στὸν σκοῦρο προπλασμὸ, ὅπου φαίνονται ἐνσωματωμένες κόκκινες πινελιὲς γιὰ τὰ μάγουλα καὶ ὥχρα γιὰ τὰ φωτισμένα μέρη, δηλώνονται τὰ περιγράμματα καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου μὲ σκοῦρες γραμμὲς, ἐνῶ ἄσπρες λεπτὲς πινελιὲς γράφουν τὶς ρυτίδες καὶ τὰ φῶτα. Τὸ πρόσωπο τοῦ Ἰωάννη Καλοκτένη (Εἰκ. 6), ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ αὐτὴ τὴν τεχνικὴ, παρουσιάζει μεγαλύτερη ἀκόμη σχηματοποίηση. Στὸ μητροπολίτη ἀποδίδονται προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ, ὅπως τὸ τριγωνικὸ πρόσωπο, ἡ γαμπή μύτη, τὸ ἐλαφρὰ στραβὸ στόμα καὶ ἡ πυκνὴ πρωτό-



Εἰκ. 18. Κοσμήματα στοῦ ἐσω-  
ράχιο τοῦ τόξου ποὺ σχηματίζε-  
ται ἐπάνω ἀπὸ τὸ τέμπλο, στὸ  
βόρειο τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ καὶ στὸ  
βόρειο τοῖχο τοῦ ναοῦ.

τυπη κόμωση. Ἡ παράστασή του λοιπὸν ἀπηχεῖ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται τὰ πορτραῖτα στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ προσωπογραφίες ζωγραφίζονται μὲ περισσότερο σχηματοποιημένο τρόπο ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες ἀπεικονίσεις ἀγίων<sup>48</sup>.

Τὰ τριχωτὰ μέρη τῶν παραστάσεων δηλώνονται γραμμικά. Ἐπάνω δηλαδὴ στὸν προπλασμό σχεδιάζονται μὲ λεπτὲς ὀργανωμένες γραμμὲς τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια. Ἐξίσου γραμμικὴ εἶναι καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν ἐνδυμάτων. Τὸ σχέδιο ὀρίζεται μὲ σκοῦρο περίγραμμα καὶ καλύπτεται μὲ τὸ βασικὸ χρῶμα τοῦ ὑφάσματος. Ἐπάνω σ' αὐτὸ ἀνοιχτόχρωμες καὶ σκοτεινὲς γραμμὲς δηλώνουν τὶς λεπτομέρειες τῶν πτυχώσεων, ἐνῶ στὰ διάχωρα μεγάλα φωτεινὰ ἐπίπεδα ποὺ καταλήγουν συχνὰ σὲ παράλληλες γραμμὲς ἀποδίδουν τὶς φωτισμένες ἐπιφάνειες. Ἀλλοτε οἱ ἀντιθέσεις εἶναι ἔντονες, γιὰτὶ ἐπάνω στὸ σκοῦρο

48. G. Millet, «Portraits byzantins», Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, no de novembre et décembre (1911), 2, E. Kitzinger, «Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art», *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 8, 1 (1963), (Mélanges G. Ostrogorsky, 1), σ. 185-193.

ἀρχικὸ χρῶμα ἔχει μπεῖ λευκό. "Ετσι ἡ ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖται εἶναι σκληρή (Εἰκ. 2, 9). "Αλλοτε πάλι ἐπάνω στὸ ἀρχικὸ χρῶμα τοποθετοῦνται τόνοι ἀπαλοί, ἀνοιχτοὶ ἢ σκοτεινοί, ἔτσι ποὺ τὸ ἀποτέλεσμα, ἂν καὶ εἶναι ἐξίσου γραμμικὸ, μοιάζει νὰ εἶναι περισσότερο μαλακό (Εἰκ. 7-8, 10-16).

"Εχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ ἀνάμιξη τῶν δύο τεχνικῶν, τῆς σφιχτῆς γραμμικῆς ποὺ χαρακτηρίζει ὀρισμένα πρόσωπα καὶ τὰ ἐνδύματα καὶ τῆς τεχνικῆς ποὺ χρησιμοποιεῖ τὴ φωτοσκίαση, ἀπαντᾷ σὲ μνημεῖα τῆς Κρήτης ποὺ χρονολογοῦνται κατὰ τὶς δύο δεκαετίες πρὶν, καὶ λίγο μετὰ τὸ 1300<sup>49</sup>. Τὴ βρίσκουμε ἐπίσης, μὲ ἔμφαση στὸ ἓνα ἢ στὸ ἄλλο στοιχεῖο, σὲ πολλὰ χρονολογημένα μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα, ὅπως στὸν "Αγιο Νικόλαο τοῦ Manastir 1271<sup>50</sup>, στὴν Παναγία τῆς Βελλᾶς ἔξω ἀπὸ τὴν "Αρτα, 1281<sup>51</sup>, στὸν "Αγιο Γεώργιο τὸ Βάρδα στὴ Ρόδο, 1289 - 1290<sup>52</sup> κ.ἄ.

Ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη τὸ γραμμικὸ πλάσιμο τῶν γυμνῶν μερῶν καὶ τῆς πτυχολογίας ἀκολουθεῖ τὴν κομνήνεια παράδοση τῆς ζωγραφικῆς, χωρὶς ὅμως τὴ γεμάτη ταραχὴ πλαστικότητα τῶν ἐπιμέρους ἐπιφανειῶν καὶ τὴ δραματικότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὴν παράδοση αὐτή<sup>53</sup>. Οἱ μορφὲς τῆς κρύπτῃς εἶναι ἀκίνητες καὶ ἀνέκφραστες καὶ δείχνουν τὴ διάθεση τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀποδώσει τὸν ὄγκο μὲ ἐνιάιες ἐπιφάνειες, ποὺ γι' αὐτὸ εἶναι πλατιέες. "Όταν γίνεται χρῆση τῆς φωτοσκίασης γιὰ τὰ γυμνά μέρη, στὴν προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ ὁ ὄγκος, ὅπως τὸν συναντοῦμε στὰ νέα ρεύματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰῶνα, ζωγραφίζονται τὰ πρόσωπα ἰδιαίτερα φαρδιά καὶ οἱ λαιμοὶ στιβαροί<sup>54</sup>. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ ἀπαντοῦν σὲ μιὰ σειρὰ μνημείων τῆς

49. Στέλλας Παπαδάκη-Ökland, «Ἡ Κερά τῆς Κριτσᾶς. Παρατηρήσεις στὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν της», *ΑΔ* 22 (1967), Μέρος Α' - Μελέται, σ. 97-105.

50. D. Koko - P. Miljković-Peppek, *Manastir* (στὰ σέρβικα), Skopje, 1958, σ. 109, 113-116, πίν. I - XLIII, V.J. Djurić, «La peinture murale byzantine XII et XIII siècles», *Actes du XVe Congrès International d'Études byzantines, Athènes, 1976* (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 42), Ἀθῆναι, 1979, σ. 231-232, πίν. XVI, 31.

51. Ἀ.Κ. Ὁρλάνδου, «Μνημεῖα τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου. Ἡ Κόκκινη Ἐκκλησιὰ (Παναγία Βελλᾶς)», *Ἡπειρωτικὰ Χρονικὰ Β'* (1927), σ. 160-167, εἰκ. 12 - 15, V.J. Djurić, ὁ. π. σ. 222, πίν. XIII, 25.

52. Ἀ.Κ. Ὁρλάνδου, «Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου», *ΑΒΜΕ ΣΤ'* (1948), σ. 114-142, εἰκ. 103, 106 - 119.

53. Μ. Χατζηδάκη, «Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη», *Κρητικὰ Χρονικὰ ΣΤ'* (1952), σ. 59-62, 66-67, 70, 80-82. P. Miljković-Peppek, «Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIIIe siècle», *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd, 1967, σ. 189-196, V.J. Djurić, ὁ. π. σ. 215-216.

54. Μ. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce», *Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd, 1967, σ. 59-73, V.J. Djurić, «La peinture murale serbe...», ὁ. π. σ. 149-150.

γειτονικής στη Βοιωτία Εύβοιας, όπως είναι η Μεταμόρφωση στο Πυργί, 1296, ο Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι, 1303 και ο Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων στον Όξύλιθο, 1304, για να αναφέρουμε μόνο τα χρονολογημένα με επιγραφές<sup>55</sup>. Πρέπει να σημειωθεί μάλιστα ότι οι τοιχογραφίες του Άγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι παρουσιάζουν στενή τεχνοτροπική σχέση, όπως έχει υποστηριχτεί, με τη ζωγραφική διακόσμηση της Παναγίας της Κεράς στην Κριτσά<sup>56</sup>, ή οποία ανήκει στα μνημεία της Κρήτης περί το 1300 που αναφέρθηκαν παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα μπορούν να παραβληθούν η πτυχολογία του Χριστού και των αποστόλων στη Βαϊοφόρο της εκκλησίας της Μεταμόρφωσης με την πτυχολογία του Παντοκράτορα και του Χριστού-Εμμανουήλ στο μνημείο των Καμπιών, επίσης ο τρόπος που αποδίδονται τα ενδύματα των Εβραίων από την ίδια παράσταση με την πτυχολογία των ράσων των μοναχών στην κρύπτη<sup>57</sup>, ή κεφαλή του Βασιλείου στον Άγιο Δημήτριο με τις μορφές των ιεραρχών της κρύπτης<sup>58</sup>, ή κόμη του αγίου Θεοδώρου Τήρωνος στη Μεταμόρφωση με την κόμη του Ιωάννη Καλυβίτη και του Λουκά στην κρύπτη<sup>59</sup>.

Με τα ίδια μνημεία μπορούν να συγκριθούν και τα χρώματα των τοιχογραφιών του Άγίου Νικολάου. Η κλίμακά τους θυμίζει τη ζωγραφική του 12ου αιώνα. Απαντούν το γαλάζιο, το χονδροκόκκινο, ή όχρα, το μαβί, το καφέ. Στη θέση όμως των ζωηρών τόνων της προηγούμενης εποχής κυριαρχούν άχρωμες και άνεκφραστες αποχρώσεις, δίχως ένταση, που χαρακτηρίζουν μία εποχή έκφυλισμού της κομνηνικής ζωγραφικής<sup>60</sup>.

Ο Παντοκράτορας στην κόγχη και ο Χριστός-Εμμανουήλ στο ΒΔ. πεσσο (Εικ. 2, 9), με τα σκληρά φώτα, τις χρυσοκονδυλιές στα ενδύματα και την πλατιά απόδοση του όγκου στα πρόσωπα μπορούν να συγκριθούν με τις ψηφιδωτές παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας στα προσκυνητάρια του τέμπλου της Πόρτα-Παναγιάς της Θεσσαλίας, που χρονολογούνται στα 1283 - 1289<sup>61</sup>. Όμοιότητες παρουσιάζει επίσης και το πλάσιμο στις μορφές των επισκόπων που διακοσμούν το ιερό των δύο μνημείων, της κρύπτης και

55. 'Α.Σ. 'Ιωάννου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας*, 'Αθήνα, 1959, πίν. 47 - 58, 13 - 32, 33 - 35, 'Ι. Λιάπη, *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας*, δ. π. πίν. 105 - 112, 61 - 63.

56. Στ. Παπαδάκη-Ökland, δ. π. σ. 102-103.

57. 'Α.Σ. 'Ιωάννου, δ. π. πίν. 48-51, 'Ι. Λιάπη, δ. π. πίν. 109α.

58. 'Α.Σ. 'Ιωάννου, δ. π. πίν. 30.

59. Στο ίδιο, δ. π. πίν. 55, 'Ι. Λιάπη, δ. π. πίν. 107α.

60. P. Miljković-Peppek, «La formation d' un nouveau style monumental au XIIIe siècle», *Actes du XIIe Congrès International d' Études Byzantines, Ochride, 1961*, Beograd, 1964, σ. 309 σημ. 1.

61. 'Α. 'Ορλάνδου, «'Η Πόρτα-Παναγιά της Θεσσαλίας», *ABME A'* (1935), σ. 29-33, εικ. 20 - 21.

της Πόρτα-Παναγιᾶς, μόνο πού ἡ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἀγίου Νικολάου εἶναι κατώτερη<sup>62</sup>. Ἀνάλογη ἀκόμη εἶναι καὶ ἡ τέχνη τῶν λιγοστῶν παραστάσεων πού σώζονται ἀπὸ τὸ πρῶτο στρώμα τοιχογράφησης στὸν Ἅγιο Δημήτριο ἔξω ἀπὸ τὴν Αἰανὴ τῆς Κοζάνης<sup>63</sup>, γιὰ τὴν ὁποία ἄλλωστε ἔχει ἤδη διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι ἀνήκει στὸ ἴδιο ρεῦμα μὲ τὴν Πόρτα-Παναγιᾶ ἀλλὰ εἶναι ἔργο λιγότερο καλῶν ζωγράφων<sup>64</sup>.

Ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν περίτεχνη διακόσμηση πού ἐκφράζεται μὲ τὴν αἴσθηση τοῦ *horror vacui* ἀνήκει στὴν παράδοση τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ ἴδια διάθεση ὁμως ἐπιβιώνει σὲ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰώνα<sup>65</sup>. Σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὁδηγοῦν καὶ τὰ θέματα τῶν κοσμημάτων πού ἀναφέρθηκαν παραπάνω.

Συνοψίζοντας τὶς παρατηρήσεις μας λοιπὸν, βλέπουμε ἀπὸ συγκρίσεις μὲ χρονολογημένα μνημεῖα ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἀγίου Νικολάου μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν στὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰώνα, μέχρι τὸ πολὺ τὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὸ 1300 καὶ ὅτι ἀνήκουν σὲ ἓνα κύκλο μνημείων τὰ ὁποῖα βρίσκονται μακριὰ ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῶν μεγάλων κέντρων τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τῆς Θεσσαλονίκης. Πάρολα αὐτὰ ὁμως ὁρισμένα στοιχεῖα ἀνήκουν στὶς τάσεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς, ὅπως τὰ πλατιά σώματα, πού ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς φωτοσκίασης στὰ γυμνά μέρη.

Ἡ δυνατότητα νὰ συγκριθοῦν ὁρισμένες μορφές μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Πόρτα-Παναγιᾶς τῆς Θεσσαλίας εἶναι ἐνδεικτικὴ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, γιατί τὸ μνημεῖο ἀντιπροσωπεύει τὴν καλὴ τέχνη τῆς περιόδου αὐτῆς στὸν ἑλλαδικὸ ὥρο. Ἀνήκει ἐξάλλου στὸ δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου πού εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς ἐποχῆς. Ἡ ἀνάμιξη ὁμως αὐτῶν τῶν νεωτερικῶν

62. V.J. Djurić, «La peinture murale byzantine Xlle et XIIIe s.», ὁ. π. σ. 221-222, πίν. XI, 21, Doula Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century», *Recueil de Travaux, L' Art Byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračanica* 1973, Beograd, 1978, σ. 57, εἰκ. 1.

63. Στ. Πελεκανίδη, «Ἐρευναι ἐν ἄνω Μακεδονίᾳ», *Μακεδονικά* 5 (1961 - 1963), σ. 383-386, πίν. 6 - 11 (= *Μελέτες Παλαιοχριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη: Ἰδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἵμου, ἄρ. 174, 1977, σ. 428-431, πίν. 10 - 15).

64. V.J. Djurić, ὁ. π. σ. 222, πίν. XIII, 24.

65. Μαυριώτισσα Καστοριάς, α' τρίτο 13ου αἰ., Ν.Κ. Μουτσόπουλου, *Καστοριά. Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, Ἀθήνα, 1967, πίν. 39, 41 - 94, 52, 69 - 71, 80, Σπηλιὰ Πεντέλης, 1233-4, Ντ. Μουρίκη, ὁ. π. πίν. 23, 28, 32, 43, Ἅγιος Πέτρος Καλυβίων-Κουβαρά β' τέταρτο 13ου αἰ., Ν. Coumbaraki-Pansélinou, ὁ. π. σ. 103-108, Ἅγία Τριάδα Κρανιδίου, 1244, S. Kolopissi-Verti, ὁ. π. πίν. 22 - 24, 26 - 29, Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ Αἰγίνας, 1284, Γ. Σωτηρίου, «Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης», *ΕΕΒΣ Β'* (1925), σ. 271, εἰκ. 3 - 14, Σωτήρας κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι Μεγαρίδας, μεταξὺ 1260 - 1280, Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα*, ὁ. π. σ. 64, πίν. 22, 34, 40, 44, 47, 50 - 53, 56, ἐκκλησίες τῆς Εὐβοίας τῶν 13ου - 14ου αἰ., Ἀ. Ἰωάννου, ὁ. π. πίν. 14, 20, 34, 57 - 59, Ἱ. Λιάπη, ὁ. π. πίν. 63β, 87 - 8, 105β, 112.



στοιχείων με τὸ σφιχτὸ γραμμικὸ πλάσιμο ὀρισμένων προσώπων καὶ τῶν ἐνδυμάτων εἶναι τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ ποὺ ἐνώνει ὅλα τὰ μνημεῖα μετὰ τὰ ὁποῖα μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μετὰ μεγαλύτερη προσέγγιση οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης. Αὐτοὶ οἱ ναοὶ βρίσκονται ἀπὸ τὴ Ρόδο καὶ τὴν Κρήτη μέχρι τὴ Μακεδονία. Εἶναι μνημεῖα ποὺ ἐνῶ διατηροῦν τὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης ὅπως ἔρχονται ἀπὸ τὴν παράδοση, ἀκολουθοῦν παράλληλα καὶ τὶς τάσεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς καὶ τὶς ἀφομοιώνουν στὸ μέτρο ποὺ μποροῦν. Συνήθως εἶναι ἔργα ἐπαρχιωτῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι δὲν ἔχουν ιδιαίτερες καλλιτεχνικὲς ἱκανότητες<sup>66</sup>.

Ἐχει ἤδη παρατηρηθεῖ γιὰ ὀρισμένα μνημεῖα τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα εἶναι καὶ μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω σὰν συγκριτικὸ ὕλικό, κάποια ἐπίδραση τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς<sup>67</sup>. Τὸ ζήτημα δὲν εἶναι πολὺ ἀπλὸ, ἰδίως ὅταν θελήσει κανεὶς νὰ καθορίσει τὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν ἐπίδραση αὐτῇ. Σὲ ἄλλο ἀπὸ αὐτὰ τὰ μνημεῖα εἶναι πολὺ λίγα σὲ ἄλλο περισσότερα. Αὐτὰ ποὺ μποροῦν νὰ προσδιοριστοῦν μετὰ μεγαλύτερη ἀκρίβεια εἶναι εἰκονογραφικά<sup>68</sup>. Στὴν τεχνοτροπία ἢ δυτικὴ ἐπίδραση γίνεται αἰσθητὴ μετὰ μιὰ διάχυτη τάση ποὺ ὑπάρχει καὶ φαίνεται ὅτι ὀφείλεται σὲ χειρόγραφα τῶν κατακτητῶν ἢ σὲ ἀντίβολα ποὺ θὰ κυκλοφοροῦσαν καὶ ποὺ θὰ ἐπηρέαζαν ἑμμεσα τὸ ὕφος τῶν ζωγράφων.

Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης ὁμως δὲν ἔχουν οὔτε ἓνα στοιχεῖο ποὺ νὰ προδίδει ἀνάλογη ἐπίδραση<sup>69</sup>. Τὸ μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκά ἀνῆκε στὴν ἐπικράτεια τοῦ δουκάτου τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῶν Θηβῶν. Στὴν ἴδια ἐπικράτεια θὰ πρέπει νὰ ἀνῆκε καὶ τὸ γειτονικὸ μετόχι τοῦ Ἀγίου Νικολάου, ἂν καὶ δὲν

66. V.J. Djurić, ὁ. π. σ. 245.

67. T. Velmans, «Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée», *Cah. Arch. XVIII* (1968), σ. 91-225, M. Chatzidakis, ὁ. π. σ. 73, Ἀ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, Ἀθήνα 1971, σ. 114.

68. Στ. Παπαδάκη-ΒΟκλανδ, ὁ. π. σ. 96, Ἀ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, ὁ. π. σ. 17-18, 29, 34, 39-40, 111-112.

69. Ἡ λευκὴ γραμμὴ ποὺ περιβάλλει μερικὲς μορφὲς στὴν κρύπτη δὲν εἶναι δυνατόν νὰ θεωρηθεῖ ἐπίδραση τῆς δυτικῆς τέχνης, T. Velmans, ὁ. π. σ. 200-3, P. Miljković - Pepek, «L'origine d'un élément stylistique sur des fresques de Sainte - Sophie à Ohrid», *Sbornik Radova* 59 (1958), σ. 125-129, fig. 1 - 2, M. Chatzidakis, «Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style», *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, 1971*, I, 1974 σ. 156. Ἐχει ἐπίσης θεωρηθεῖ (T. Velmans, ὁ. π. σ. 203) σὰν στοιχεῖο ποὺ προδίδει ἐπίδραση τῆς ρομανικῆς καὶ γοτθικῆς τέχνης τὸ σχῆμα ποὺ ἔχει τὸ μουστάκι ποὺ δὲν ἐνώνεται κάτω ἀπὸ τὴ μύτη. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ὁμως εἶναι τόσο τυπικὴ γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ποὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ τὴ θεωρήσει κανεὶς σὰν δυτικὴ ἐπίδραση, πρόχειρα βλ. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, πίν. 5, 6, 152, 295, 565, 570, M. Chatzidakis, ὁ. π. σ. 156.

είναι γνωστή καμιά σχετική μνεία από αυτήν την εποχή<sup>70</sup>. Ὁ καλλιτέχνης ὅμως πού ζωγράφισε τήν κρύπτη δέ φαίνεται νά ἐπηρεάστηκε καθόλου ἀπό τήν τέχνη τῶν φράγκων κατακτητῶν. Σέ μιὰ μελλοντική πλήρη καταγραφή τῶν μνημείων τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα θά πρέπει νά ἐρευνηθεῖ κατὰ πόσο τὰ δυτικά αὐτά στοιχεῖα, χαρακτηρίζουν σέ μικρότερο ἢ μεγαλύτερο βαθμό, τή ζωγραφική τῆς περιοχῆς τοῦ δουκάτου τῶν Ἀθηνῶν, τοῦ πριγκιπάτου τοῦ Μορέως, τῶν νησιῶν καί δέν ἀπαντοῦν στίς κεντρικές καί βόρειες περιοχές τῆς παλιᾶς αὐτοκρατορίας. Εἶναι ἐνδιαφέρον ἐπίσης νά ἐρευνηθεῖ ἂν ὑπάρχουν καί στίς νότιες περιοχές μνημεῖα πού δέ δείχνουν καθόλου ἐπιδράσεις τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς καί κατὰ πόσο τὸ φαινόμενο ἔχει σχέση μέ τὰ ἀστικά καί τὰ μοναστηριακά κέντρα.

Πρὸς τὸ παρὸν δέν μπορούμε παρὰ νά κάνουμε ἀπλῶς παρατηρήσεις καί νά κατατάξουμε τίς τοιχογραφίες τῆς κρύπτης στήν ὁμάδα τῶν ἐπαρχιακῶν μνημείων πού συντηροῦν τήν παράδοση τῆς κομνήνειας περιόδου, παρουσιάζοντας ὅμως ἀφομοιωμένες ὡς ἓνα σημεῖο τίς τάσεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς, χωρὶς κανένα στοιχεῖο πού νά προδίδει δυτικές ἐπιδράσεις.

70. Γ. Π. Κρέμου, ὁ. π. σ. 38 - 40, Ο. Μίλλερ - Σπ. Λάμπρου, *Ἱστορία τῆς Φραγκοκρατίας ἐν Ἑλλάδι (1204-1566)*, Α', ἐν Ἀθήναις, 1909 - 1910, σ. 56, 104.

## FORME ET RELATIONS DES ÉDIFICES PATRIARCAUX AU SUD DE SAINTE-SOPHIE

Aristide PASSADEOS (Turquie)

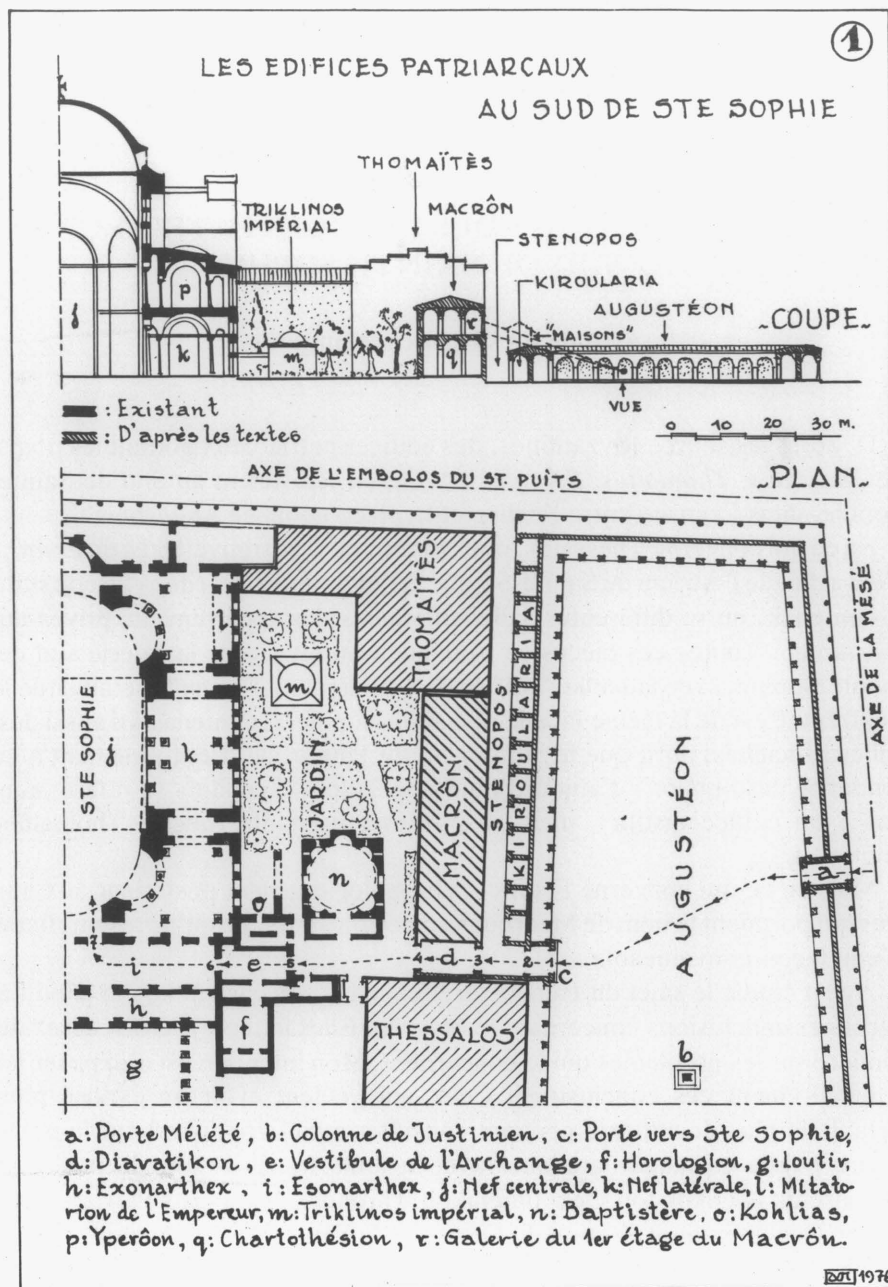
D'après les sources byzantines, des édifices patriarcaux portant les noms de *Thessalos*, *Thomaïtès*, *Synodoi* et *Macrôn*, existaient au Sud de Sainte-Sophie, dans l'espace entre l'église et la place nommée *Augustéon*.

En ce qui concerne *Thessalos*, nous savons qu'il se trouvait près du *Loutir*, c'est à dire de l'Atrium de Sainte-Sophie, à l'extrémité ouest de sa façade sud. Il contenait, outre différentes salles officielles, les appartements privés du Patriarche. Toutes ces pièces se trouvaient au niveau de la galerie sud de Sainte-Sophie, avec laquelle l'édifice communiquait. *Thomaïtès* était situé à l'extrémité est de la même façade de Sainte-Sophie. Il contenait lui aussi des salles officielles, ainsi que le *mitatorion* du Patriarche. Conformément à la tendance des opinions d'aujourd'hui l'appellation «*Synodoi*» se réfère, non pas à un édifice distinct, mais aux salles importantes que le *Thomaïtès* contenait.

Mais en ce qui concerne l'édifice, chronologiquement postérieur aux autres qui portaient le nom de *Macrôn*, sa place n'est pas, jusqu'à présent, fixée d'une façon convaincante.

Ayant étudié le sujet du Palais Patriarcal dans son ensemble, j'ai abouti à certaines conclusions concernant le *Macrôn*. Elles jettent, je crois, assez de lumière sur les problèmes qui le concernent. Mon intention est d'exposer ici sommairement ces conclusions. Ceux qui veulent avoir un exposé plus détaillé et plus documenté peuvent consulter mon livre qui est sur le point d'être publié en langue grecque (avec résumé français) sous le titre: «*O Patriarchikos Oikos tou Oekouménikou Thronou*» (Le Palais Patriarcal du Trône Oecuménique), édition du Centre de la Péninsule des Balkans – Salonique.

Une donnée essentielle sur laquelle peut se baser la recherche concernant la localisation du *Macrôn* est le témoignage du *Choniâtès*. Il affirme que le



Macrôn était tourné (προσνεύων) vers l'Augustéon et accolé (συνημμένος) au Thomaïtès.

Il est évident, que le Macrôn ne pouvait pas être accolé à la façade nord du Thomaïtès parce que ce dernier communiquait avec Sainte-Sophie par cette façade. Il ne pouvait pas non plus être accolé à la façade est du Thomaïtès parce qu'alors il serait étendu vers l'est et par conséquent il ne serait pas «tourné vers l'Augustéon». Donc les façades du Thomaïtès au contact des deux édifices sont:

1. celle du sud (et dans ce cas le Macrôn s'étendrait parallèlement au côté est de l'Augustéon).
2. celle de l'Ouest (et dans ce cas le Macrôn s'étendrait parallèlement au côté nord de l'Augustéon).

C'est encore Choniâtès qui ôte le dilemme ainsi né, quand il décrit la bataille entre l'armée impériale et celle de partisans du César Jean qui s'était révolté: «Vers le soir du jour du rixe, écrit Choniâtès, les soldats césariens qui se battaient sur la place de l'Augustéon ont commencé à reculer vers Sainte-Sophie, sous la protection des leurs, qui jetaient des flèches du haut du Macrôn et du Thomaïtès». A la fin, ils se sont réfugiés au *pronaos* (le vestibule) de Sainte-Sophie «où se trouve la mosaïque représentant l'Archange Michel...». Alors le César «en mettant le pied sur un tabouret qui se trouvait par hasard à l'étage d'en haut du Macrôn» (ἐπὶ τινος μετεώρου σκιμποδίσκου κατὰ τὸν Μάκρωνα παρευρεθέντος στὰς) adressa à ses troupes amassées au vestibule une allocution qui les encouragea. Ensuite «il descendit au vestibule» (κάτεισιν εἰς τὸν πρόναον), se plaça à leur tête et attaqua les soldats de l'empereur.

La place du vestibule de l'église où se trouvait l'image de l'Archange nous est connue: Elle se trouve devant la porte sud de l'exonarthex de Sainte-Sophie (Fig. 1. Plan). Par conséquent le Macrôn s'allongeait jusqu'au narthex intérieur de l'église, et, puisque son autre extrémité était en contact avec le Thomaïs, il est évident qu'il s'étendait parallèlement au côté nord de l'Augustéon. Ceci est une preuve que le Macrôn ne se trouvait pas en contact avec la façade sud du Thomaïtès mais avec celle de l'ouest (Fig. 1: Plan).

Dans le même texte Choniâtès relate aussi que les Césariens ont démoli des maisons (οἰκίας) qui se trouvaient aux alentours de Sainte-Sophie accolées à l'Augustéon (ὅσαι τῷ μεγίστῳ ἱερῷ οἰκίαι κατὰ τὸν Αὐγουστεῶνα συνήπτοντο). Après la fixation de la position du Macrôn, nous pouvons mieux comprendre la signification de l'écrit du Choniâtès: Puisque les dites maisons étaient accolées à l'Augustéon, il en découle qu'elles se trouvaient entre la place et le Macrôn. Leur démolition est ainsi justifiée, parce que, en cette position, elles empêchaient –comme le texte l'affirme– le lancement de pier-



2

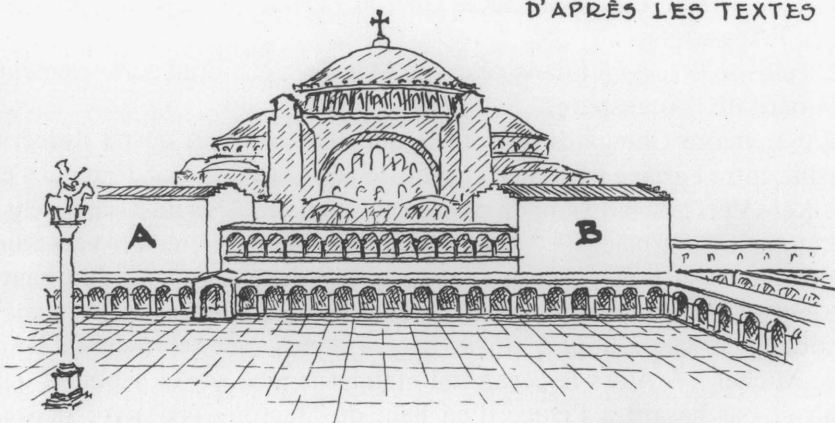
## LES EDIFICES PATRIARCAUX

## AU SUD DE STE SOPHIE

~ I ~

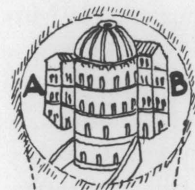
## LES EDIFICES PATRIARCAUX AU SUD DE STE SOPHIE

D'APRÈS LES TEXTES



## MOSAÏQUE DE STE SOPHIE

~ II ~



~ III ~

DESSIN DE BUONDELMONTI

res et de flèches à partir du Macrôn et du Thomaïtès (Fig. 1: Coupe r). Mais si le Macrôn avait sa façade en contact avec le mur nord de l'Augustéon les maisons devaient se trouver *dans* la place, chose inacceptable, pour l'époque de la relation de Choniâtès. Ce même texte nous apprend en effet que l'Augustéon avait des portes que les royaux ont cassées avec des haches, ce qui signifie que l'Augustéon était une cour fermée, pas toujours accessible au public. Elle ne pouvait donc pas contenir des maisons. Alors nous sommes obligés d'accepter que les maisons, dont parle Choniâtès constituaient une rangée, en contact avec le mur de l'Augustéon *par dehors*, c'est à dire qu'elles étaient «tournées» vers l'église et étaient desservies par une *stenopos*, nom que donnaient les Byzantins aux rues secondaires. Cela veut dire que la limite nord de cette ruelle était fixée par les façades du Macrôn et du Thomaïtès.

Mais est-il possible d'accepter qu'il y ait eu des «maisons», comme écrit Choniâtès, dans le coeur même des édifices officiels et surtout des édifices patriarcaux? Assurément une idée pareille est tout à fait inacceptable. Que penser alors? Qu'il s'agit, peut être, de quelque type d'habitation spéciale, qu'on désignait dans le langage courant par le terme général de «maison». En effet dans la Constantinople byzantine existait un type d'habitation pareil: Dans les rues où il y avait des ateliers appartenant à des confréries, comme les *chalcoprata* (ateliers réservés au travail du cuivre), les *argyoprata* (où l'on travaillait l'argent) etc., ces ateliers étaient souvent surmontés d'un étage qui servait de domicile à leurs propriétaires. Il est évident que les soldats du César ont démolé des «maisons» de ce genre, c'est à dire les premiers étages de ces sortes d'ateliers, parce qu'ils rendaient la défense impossible.

Il nous est connu, en outre, qu'à proximité de Sainte-Sophie existaient les *kiroularia* (ateliers où l'on fabriquait les cires) détruits sous le règne de Léon VI, 816 - 912, par une incendie qui se propagea aussi aux archives (*χαρτοθήσιον*) et au trésor (*σακέλλη*) du Patriarcat. Il est donc très probable que les ateliers dont nous venons de parler plus haut, étaient les «*kiroularia*». En ce cas il faut placer le «cartothésion» et la «*sakelli*» à l'étage inférieur du Macrôn (Fig. 1: Coupe q), parce que nous savons qu'à l'étage correspondant du Thomaïtès était installée la bibliothèque patriarcale.

Étant donné, maintenant, que les salles officielles, tant du Thessalos que du Thomaïtès, se trouvaient au niveau des galeries de Sainte-Sophie, nous en concluons que ces deux édifices avaient trois étages parce que les galeries de l'église se trouvent à treize mètres au dessus du plancher de son rez-de-chaussée, hauteur excessive pour un seul étage, pour des édifices pareils. Mais on ne peut pas accepter que le Macrôn ait aussi trois étages, pour les raisons suivantes:

1. «D'abord, si le Macrôn avait aussi trois étages il cacherait l'église, depuis la place de l'Augustéon.

2. Quoiqu'il ne s'agisse pas d'une simple galerie de liaison puisque les textes parlent du Macrôn comme «andrôn», «triklinos», «oikos» au fond il est quand-même un édifice qui lie deux blocs, pour répondre évidemment aux besoins vitaux du Patriarcat. Les pièces de travail des deux blocs se trouvaient sans doute à l'étage du milieu, puisqu'aux étages d'en haut il y avait, comme nous avons vu, des salles officielles et aux étages d'en bas des espaces consacrés aux bibliothèque et archives.

3. La troisième raison nous est donnée par les auteurs byzantins du XIIe et du XIVe siècle. Ils nous décrivent la consécration d'un nouvel empereur où nous informent que le cérémonial de l'élévation de l'Empereur sur un bouclier, afin que le peuple puisse le voir et l'acclamer, se faisait à leur époque à l'Augustéon où s'assemblait le peuple. L'élévation sur le bouclier se déroulait au *portique du Macrôn*. Pachymèrès décrivant cet instant de la cérémonie, pendant la consécration de Michel, fils d'Andronique II Paléologue, relate que, pour que le peuple puisse mieux regarder, on enleva *les parapets du Macrôn*. Il est évident que si ce portique se trouvait au niveau d'un troisième étage, il n'y aurait aucune raison d'enlever les parapets, puisque le portique serait pleinement visible de l'Augustéon. Au contraire, au niveau du deuxième étage – c'est à dire à peu près au niveau du toit des portiques de la place la bonne vue devient problématique, à cause de l'interposition des ateliers et de leur «stenopos» entre l'Augustéon et le Macrôn. Dans ce cas la suppression des parapets était en effet utile à la visibilité (Fig. 1: Coupe).

Ces observations conduisent à la conclusion que le Macrôn avait deux étages et possédait, à son étage supérieur, un portique donnant sur l'Augustéon (Fig. 1: Coupe - Fig. 2: I). Nous savons, d'autre part, que la porte sud de l'exonarthex de Sainte-Sophie – connue sous le vocable de «Belle Porte» (ὡραία πύλη) (Fig. 1: Plan 6) – était celle par laquelle l'empereur entra dans l'église après avoir traversé la place de l'Augustéon (Fig. 1: Plan a, c, d, e, i, j). Ceci fait supposer l'existence, à l'extrémité du Macrôn, vers le bloc ouest, d'un passage (διαβατικὸν) au rez-de-chaussée (Fig. 1: Plan d). La présence de ce «diabatikon» et du vestibule indispensable traversant le portique nord de l'Augustéon, explique le témoignage –considéré comme paradoxal– d'un pèlerin russe qui, d'après les sources, *a passé par sept portes*, depuis la colonne de Justinien, pour entrer dans Sainte-Sophie. En effet, en venant de l'Augustéon, il fut obligé de passer par les deux portes –entrée: côté de la place, sortie: côté de la «stenopos»– du vestibule du portique (Fig. 1: Plan

c/1,2), b/ par les deux portes du passage du Macrôn (Fig. 1: Plan d/3,4), c/ par les deux portes du vestibule de l'Archange Michel (Fig. 1: Plan e/5,6), d/ enfin par une des portes situées entre le narthex intérieur et le «naos» de l'église (Fig. 1: Plan i/7).

Il y a encore un point contesté qui gagne de la clarté avec la localisation du Macrôn: Posé comme il l'est, cet édifice constitue la limite sud d'un espace libre, limité à l'est par le Thomaïtès, au nord par Sainte-Sophie, à l'ouest par le Baptistère de l'église (Fig. 1: Plan, Jardin). On ne sera pas très loin de la vérité si l'on accepte que cet espace restant obligatoirement libre, constituait le *jardin patriarcal* dont parlent les sources. Du côté est de ce jardin il faut localiser —comme un pavillon indépendant probablement— *le triclinos de l'Empereur* (Fig. 1: Plan m), en communication directe avec son «mitatorion», qui se trouvait à l'extrémité est de la nef latérale sud de Sainte-Sophie.

La conclusion générale de tout ce qui a été exposé jusqu'à présent est que, avec l'addition, à une époque donnée du Macrôn, le groupe des édifices du Patriarcat au sud de Sainte-Sophie est complété. Ce groupe est d'une unité architecturale admirable: Une heureuse combinaison de la simplicité géométrique de ces édifices, avec le volume imposant de Sainte-Sophie qui s'élève en dominante un peu plus en arrière.

L'impression générale de cette composition est, essentiellement, provoquée par une combinaison de deux éléments: La masse surplombante de la Grande Église et les deux volumes symétriques qui lui sont subordonnés (Fig. 2: I A, B).

Ce résultat, auquel nous avons abouti en étudiant les sources littéraires, est confirmé aussi par deux représentations graphiques de l'époque byzantine:

La première est le dessin bien connu de la vue de Constantinople par Buondelmonti (Fig. 2: III), où l'on voit Sainte-Sophie, de l'Hippodrome, c'est à dire par le sud. Quoique l'église soit dessinée d'une façon conventionnelle, comme un édifice cylindrique, à plusieurs étages, ceci ne nuit pas à son caractère d'édifice dominant ses alentours et ayant de justes relations avec l'Hippodrome, la colonne de Justinien, les murailles maritimes etc. Deux édifices compacts, à plusieurs étages aussi, apparaissent collés symétriquement à l'édifice (Fig. 2: III A, B). Ces édifices qui se trouvent au sud de Sainte-Sophie, placés l'un à l'est, l'autre à l'ouest, en contact avec elle, constituent avec elle un ensemble. Il présente la combinaison à laquelle nous avons abouti en analysant les données historiques. Cet ensemble ne peut donc constituer que les édifices patriarcaux.

Le second des données graphiques est la mosaïque très connue aussi, au dessus de la porte sud du narthex intérieur de Sainte-Sophie (Fig. 2: II). Elle

représente Constantin le Grand offrant la ville et Justinien offrant Sainte-Sophie à la Sainte-Vierge assise sur un trône. Comme dans le dessin de Buondelmonti, la maquette de l'église, que Justinien tient dans sa main, montre la façade sud de Sainte-Sophie avec les deux édifices symétriques –avec toits et fenêtres– dans lesquels nous pouvons reconnaître les édifices patriarchaux (Fig. 2: II A, B).



## THE THIRTEENTH CENTURY FRESCOES IN MORAČA MONASTERY A REINTERPRETATION

Sreten PETKOVIĆ (Yugoslavia)

Few of the earliest frescoes have been preserved in the main church of Morača Monastery (Montenegro), dedicated to the Dormition of the Virgin and built in 1251/1252. In this foundation of Prince Stefan, a kinsman of the Serbian King Uroš I, they cover only the walls of the diaconicon, while the other parts are decorated with later wall paintings, dating from the 16th and 17th centuries. Although not numerous, the thirteenth century frescoes of Morača have attracted considerable attention of scholars because of their artistic value and interesting iconography<sup>1</sup>. Many results of their researches are of lasting value, but some of their conclusions ought to be reexamined.

This concerns primarily the dating of the earliest Morača frescoes. The authors associate these frescoes with the year 1252, or, even more precisely, with the period between September 1251 and August 1252<sup>2</sup>. This year is, namely, recorded in an inscription on the stone architrave above the main portal. The founder, Prince Stefan, mentions in it that he built and «adorned» the Church of the Virgin in the year 676 from the Creation of the World<sup>3</sup>. The word «adorn» has always been taken to imply the entire decoration of the church, including the painting of frescoes. Hence it was concluded that the earliest Morača wall paintings had been made in that year, i. e. in 1251/1252.

In this context, however, the verb «to adorn» does not have the meaning

1. Full bibliographies are given in: V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, p. 194-195.

2. See especially: S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966, p. 52-55; P. Mijović, *Manastir Morača*, Istorija Crne Gore knj. 2/1, Titograd, 1970, p. 245; V. J. Djurić, *op. cit.* p. 37. N.L. Okunev (The Monastery Morača in Montenegro), *Byzantinoslavica* VIII, Prague, 1939 - 1946, 117 - 124, in Russian) dated these frescoes indefinitely in 13th century.

3. *Stari srpski zapisi i natpisi*, ed. Lj. Stojanović, knj. I, Beograd, 1902, p. 7.



Fig. 1. Monastery Morača, Archangel Gabriel, detail from the Annunciation, c. 1260.

Fig. 2. Monastery Morača, The prophet Elijah, detail from the composition: The prophet Elijah fed in a cave by a raven, c. 1260.

ascribed to it. The Serbian literary texts from 13th and early 14th centuries, which record the construction of churches, make a distinction between the painting of frescoes and the «adorning» of the church. For example, when King Milutin gave the charter to Monastery Gračanica in 1321, he emphasized: «I had (the monastery) built from the foundations and had it painted and adorned both on the outside and in the inside»<sup>4</sup>. This is most clearly seen in a passage in Theodosius' s biography of St Sava of Serbia, where an account is given of the construction of the Serbian monastery Hilandar in Mount Athos. Sava came to the abandoned monastery, Theodosius writes, and «he restored that church and had it painted, and adorned it sufficiently with icons, veils for the iconostasis and with holy vessels»<sup>5</sup>. Other sources from that time also use

4. *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka*, ed. S. Novaković, u Beogradu 1912, p. 633.

5. *Teodosije Hilandarac, Život svetog Save*, ed. Dj. Daničić, Beograd, 1973<sup>2</sup>, p. 50.

the word «adorn» only in connection with such donations to churches. Accordingly, the inscription above the main portal in Morača does not inform us of the time of the painting of the church, but merely says that in 1252 Prince Stefan built his foundation and furnished it with icons, embroidery, vessels and other holy objects necessary for church service.

It should be also mentioned that an inscription carved in the stone architrave which refers to the painting of the church would be unique in Serbian mediaeval art. In large monastic churches inscriptions concerning the completion of architectural works were carved in stone, while inscriptions concerning the painting of frescoes were written later in the fresco technique, usually on the western wall, above the entrance to the church. This is the



case, to mention a few examples only, in the monastery Staro Nagoričino<sup>6</sup> or in Dečani<sup>7</sup>. This is understandable for usually several years or even more elapsed between the completion of the construction and the beginning of the painting, and sometimes there was an interval of as many as twenty years, as in the church of the Virgin in Studenica<sup>8</sup>.

Although it is certain that the Morača church was not painted in 1251/1252, but at a later date, it is impossible to establish with certainty when this took place. It could be only said with certainty that the work on first painting of Morača lasted until the eighth decade of the 13th century.

This conclusion is based on the wall paintings in the paraccesion of St Stephen the Protomartyr, which is entered from the narthex. Earlier investigations showed that during the renewal of the paintings in 1642 the earlier program was repeated in the first zone. The figures, obviously following the 13th century traditions, four Serbian archbishops, the last of whom, Joanikije I, was the head of the Serbian Church between 1272 and 1276<sup>9</sup>. This shows that the original frescoes in this paraccesion were painted in the eight decade of the 13th century and that the gradual painting of Morača Monastery lasted until that time<sup>10</sup>.

Of course, this does not date the frescoes of the diaconicon of the Morača Church, but it does show that more than two decades elapsed between the completion of the building and the completion of the painting. Because of all this, the painting of the frescoes in the diaconicon of the Morača church should be dated into a period posterior to 1252, probably about 1260.

The new dating of the diaconicon frescoes is not merely a matter of formal importance. It raises the question of the position of these frescoes in the

6. *Stari srpski zapisi i natpisi*, p. 19, 21. Inscription in stone concerning the construction dated 1313 and inscription in the fresco technique referring to the painting of frescoes dated 1318.

7. Dj. Bošković-V. Petković, *Manastir Dečani I*, Beograd, 1941, p. 2, 5. Inscription recording the construction from 1327 to 1335, and inscriptions in the interior mentioning the completion of painting in 1348 and 1350.

8. Only exceptionally, in the case of small churches, in which both the construction and the painting could be carried out almost simultaneously because of the modest scale of works and expenditures, the inscription carved in stone commemorated the painting as well. Such an example is the Church of St Cyriac at Prizren dating from 1370/1371. M. Ivanović, «Natpis mladog kralja Marka sa crkve sv. Nedelje u Prizrenu», *Zograf* 2(Beograd, 1967), p. 20-21.

9. S. Stanojević, «Srpski arhiepiskopi od Save II do Danila II», *Glas SKA CLIII*, Beograd, 1933, p. 50-56. This fact also precludes the possibility that the 1252 inscription refers to the painting of the church as well since it is carved above the entrance to the narthex and therefore refers to the church as a whole.

10. This was first reported in: S. Petković, «Zidna dekoracija paraklisa sv. Stefana u Morači iz 1642», *Zbornik za likovne umetnosti* 3 (Novi Sad, 1967), p. 146.



Fig. 3. Monastery Morača, Elijah blessing the widow's meal and oil, c. 1260

development of the Serbian mediaeval painting. It is assumed that they represent a stage in the maturing of the style which culminated in the frescoes of the nave in Sopočani about 1265<sup>11</sup>. If the frescoes of the Morača diaconicon are almost contemporary with those of Sopočani – and it is very likely that they are – then this assumption is tenable no longer.

It seems much more prudent not to associate the phenomenon of the great paintings in Sopočani with the development within the Serbian artistic traditions, and particularly not to link it with the earliest Morača frescoes. Unlike the paintings in Sopočani, the frescoes of the newly built Monastery were commissioned about 1260 by a founder who did not belong directly to

11. P. Mijović, *op. cit.* p. 256; V. J. Diurić, *op. cit.* p. 37.



the reigning house, obviously for a strict monastic community in a district considerably removed from the centre of political and ecclesiastical life. It is understandable therefore that a painter was chosen who introduced rather cautiously the new ideas based on Hellenistic models. The figures on the Morača frescoes are really firmly modelled, they have harmonious proportions, their postures are natural and they are full of inner strength. But they also have a monumental expressiveness, a certain robust quality, and are painted in severe, cold colours. All this shows that the original Morača frescoes are more closely associated with the earlier and stylistically more conservative frescoes of St Nicholas Church in Studenica and with the earlier layer of frescoes from the Church of the Mother of God Ljeviška at Prizren<sup>12</sup>. Although it cannot be asserted that the frescoes in all these churches are the products of the same workshop – the chronological obstacles are very great and apparently insurmountable – it is indubitable that the 13th century frescoes in Morača, in St Nicholas in Studenica and in the Church of the Mother of God Ljeviška mark the same stylistic line in the development of Serbian mediaeval painting. Moreover, according to our present knowledge, one might argue that the Morača frescoes are the ultimate achievement of that stylistic current. This style obviously suited the communities which adopted with greater reserve models in which the classical spirit was as prominent as in the paintings of the nave in Sopoćani.

The interpretation of the iconographic program in the diaconicon of Morača Monastery should be also thoroughly re-examined. The majority of scholars stress the symbolical value of the figures and compositions represented in this room and refer particularly to the cycle of the Prophet Elijah<sup>13</sup>. It seems, however, that the 13th century Morača frescoes do not warrant such an interpretation.

The fact itself that the diaconicon is dedicated to St Elijah should not be regarded as something unusual. It is frequently overlooked that St Elijah is referred to by several early Church Fathers (Basil the Great, Gregory of Nyssa and others) as an anchorite who sought spiritual perfection. Because of his life as a hermit in the desert, he is regarded, together with John the Baptist, as a founder of monasticism and is compared to the great eastern anchorites<sup>14</sup>. It is

12. V. J. Djurić, «Jedna slikarska radionica u Srbiji XIII veka», *Starinar* n. s. XII (Beograd, 1961), p. 63-75.

13. S. Radojčić, *op. cit.* p. 53; P. Mijović, *op. cit.* p. 248-252; V. J. Djurić, *op. cit.* p. 37.

14. Th. Spasky, *Le culte du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale, Élie le prophète*, Études carmélitaines, Bruges, 1956, p. 221-223, 231; G. Bardy, *Le souvenir d'Élie chez les pères grecs, Élie le prophète*, Études carmélitaines, Bruges, 1956, p. 141-142, 146 et passim.



Fig. 4. Monastery Morača, Elijah consecrates Elisha the prophet and anoints Jehu and Hazael to be kings, c. 1260

therefore quite normal that a separate room in Morača, the monastery which also attracted numerous hermits, should be dedicated to him.

Besides the entire iconographic program in the diaconicon is also quite usual, if we keep in mind that this annex was in fact regarded as a small church dedicated to St Elijah. In the 13th century this was quite common - suffice is to remember that in Sopoćani the prothesis is dedicated to the Virgin, and the diaconicon to St Nicholas<sup>15</sup>.

15. V. Djurić, *Sopoćani*, Beograd, 1963, p. 84, 86.

It is precisely because of the fact that the diaconicon was regarded as a paracclesion – a small church – that the eastern wall was painted with the figures which are usually represented in the sanctuary: the Deesis, the Virgin with Christ and Annunciation. Christ Ancient of Days, painted on the ceiling, is a part of the iconographic program of the church. The St Elijah cycle, however, follows *The Painter's Guide* of Dionysios of Fournna down to small details<sup>16</sup>. Consequently, there is no justification for an attribution of a specific symbolical significance to these scenes dedicated to St Elijah.

16. *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*, München, 1960, p. 60-61. Certain minor modifications, which the painter made seeking to adjust the paintings to the available wall surfaces, are disregarded.

ПОВЕСТЬ “О ВЗЯТИИ ЦАРЬГРАДА ОТ КРЕСТОНОСЦЕВ”  
В 1204 ГОДУ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКОГО  
МИНИАТЮРИСТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

О. И. Подобедова (U.R.S.S.)

О взятии Константинополя крестоносцами в 1204 г. сохранилось три свидетельства очевидцев. Одним из них был Никита Хониат, написавший свою “Историю со времен царствования Иоанна Комнина<sup>1</sup>”, вторым-маршал Шампани Жюффра Виллардуэн (Вилле-Гардуин)<sup>2</sup> и третьим безымянный русский паломник, очевидно, задержавшийся в столице из-за военных действий. Повесть написана не позднее 1261 г. Личность автора осталась неустановленной, хотя высказывались предположения, что это Добрыня Ядрейкович - будущий архиепископ Новгородский Антоний<sup>3</sup>.

Повесть известна в списках XIII - XVI вв. Она читается в составе русских летописей, начиная с Новгородской первой летописи старого извода<sup>4</sup>.

В последнее время проведена классификация списков, установлены редакции, проведен текстологический и лингвистический анализ текстов, дана историческая оценка текста и охарактеризована позиция его автора. До некоторой степени установлено и значение Повести для византийской и для русской истории. В последнее время это

1. Никита Хониат. История со времени царствования Иоанна Комнина, т. 1-2, в серии: “Византийские историки, переведенные с греческого при СПб Духовной академии.”, т. VII - VIII, СПб. 1860 и 1862. События, связанные непосредственно с правлением Алексея III и Исаака II Ангелов и взятие Константинополя крестоносцами занимают в т. 2, стр. 267 - 333,

2. Geoffroy de Ville-Harduin et Henri de Valenciennes (его продолжатель). De la conquête de Constantinople. Paris. 1838

3. П. Савваитов. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград. СПб. 1872, стр. 8, прим. 17.

4. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.-Л. 1950, стр. 46 - 49.

обстоятельное изучение Повести было проведено Н.А. Мещерским<sup>5</sup>. Однако в поле зрения исследователей ни разу не попадал один из самых интересных хотя и довольно поздних списков Повести, украшенный 47 миниатюрами. Речь идет о Повести, входящей в состав Лаптевского тома Лицевого летописного свода второй половины XVI в.<sup>6</sup>. Обширный цикл миниатюр, украшающих "О взятии Царьграда от крестоносцев" примечателен еще и тем, что тексты двух других свидетелей, оставивших свои воспоминания, подобных иллюстраций не имеют. Как известно "История со времени царствования Иоанна Комнина" в списке XIV столетия украшена портретом автора (Никиты Хониата) и страничным изображением императора Алексея Мурзуфла (Л. 291<sup>v</sup>)<sup>7</sup>. Что касается западноевропейских рукописей, то манускрипты, исполненные в мастерской, обслуживавшей крестоносцев, изобилуют батальными сценами, связанными славным образом с четырьмя крестовыми походами. Однако события осады и разграбления византийской столицы отражения в этих иллюстрациях почти не получили<sup>8</sup>. Именно поэтому

5. Н. А. Мещерский. Древнерусская Повесть о взятии Царьграда фрягами в 1204 г. -ТОДРА, т.Х, Л.-М. 1954, стр. 120 - 135; его же. Древнерусская Повесть о взятии Царьграда фрягами как источник по истории Византии.- Византийский временник, т. IX, М. 1956, стр. 171 - 184. Во обеих статьях литература вопроса.

6. Лицевой летописный свод исполнен во второй половине XVI в. книжниками, сгруппированными при дворе Ивана IV. До нас дошло 10 томов, общим объемом около 20 тыс. листов и 16 тысяч украшающих их миниатюр. Первые три тома содержат хронограф, пять томов охватывают время с 1114 по 1533 г.; и два, - тесно связанные между собой, содержат разные варианты текста и миниатюр, освещающих события с 1533 по 1567 г. Рукопись написана в большой лист,  $\frac{3}{4}$  которого занимает раскрашенная миниатюра 15 x 20 см. и четверть - текст в 8 - 10 строк полуустава. Бумага французская, преобладающие филигранные RR, RS, RF, C под короной или лилией и др. Датировка свода до сих пор дискуссионна, его исполнение возможно не ранее 1547 и не позднее 1580 гг. Большинство ученых склонно датировать его 60 - 70 гг. XVI в. Подробнее см.: О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М. 1965 стр. 102 - 135; ее же Московская школа живописи при Иване IV. М. 1972, стр. 69 - 88, особенно стр. 81 - 82. Лаптевский том Лицевого летописного свода, хранится в ГПБ им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, Ф. IV. 233. Повесть занимает лл. с 525 по 545.

7. Повидимому, это ближайшая копия с оригинала "Истории". См. Вена, Национальная библиотека Hist. gr. 53. Byzantine art a European art. Athens 1964, p. 347 - 348, pl. 368. Что касается мемуаров Жоффруа Виллардуэна, то иллюстрации, современные текстам, мне не известны. Отдельные эпизоды нашли свое отражение в различных рукописях XIII в., исполненных в мастерских, обслуживавших крестоносцев.

8. См. Н. Buchthal. Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Ох-



цикл, входящий в состав грандиозной общерусской летописи, представляется особенно примечательным. Обращаясь к нему, прежде всего, следует отметить, что Повесть читается в прямой хронологии вслед за очередными общерусскими известиями. Ею открывается цикл событий, связанных с историей Византии и всего комплекса балканских стран, чьи судьбы неотделимы от судеб Византии. Попутно следует напомнить, что весь этот цикл содержит обстоятельное изложение исторических событий в Сербии, Болгарии, Венгрии и самой Византии на рубеже XII - XIII столетий<sup>9</sup>. Та острота оценок, то далеко не безразличное отношение к историческим судьбам всех этих стран, которое выражено и в тексте и в иллюстрациях, заставляет отнестись к этому памятнику и как к собственному историческому источнику и как к достаточно интересному явлению русской художественной культуры. Следует отметить, что Лицевой летописный свод характерен нерасторжимостью текста и иллюстраций, чаще всего общностью идейных позиций, в равной степени выявляющихся отдельными компонентами (правда, в отдельных случаях они могут вступать и в противоречия). Однако как правило, иллюстрации способствуют уяснению общей направленности и заострению исходных позиций автора, редактора и составителя этого примечательного памятника. Именно так можно характеризовать и рассматриваемый нами текст Повести, сопровождающийся развернутой сюитой иллюстраций, имеющих строго продуманную структуру и явно выраженную оценку интерпретируемых событий.

Почти все исследователи текста Повести единодушны в некоторых исходных оценках. Они утверждают, что за исключением двух моментов автор чрезвычайно точно изложил последовательность исторических событий, предшествовавших осаде Константинополя, а затем ход осады и обстоятельства разгрома Константинополя крестоносцами. Только в двух случаях автор расходится со всеми осталь-

ford, 1957, pl. 134 i, pl. 136a. Cp. I. Folda. *Crusader Manuscript Illumination at sainte - Jean d'Acre, 1275 - 1291*, Princeton, 1976, ill. 291, 298, 299 и др. сцены осады.

9. Вопрос об источниках этих известий в последнее время вновь встал в центре внимания ученых. См. например, работы: Б. М. Клосс. К вопросу о происхождении Еллинского летописца второго вида. — ТОДРА, т. XXVII, Л. 1972, стр. 370 - 377; О. В. Творогов. К изучению Хронографических сводов. Там же, стр. 380 - 440; Б. М. Клосс. О времени создания русского хронографа. — ТОДРА, т. XXVI, Л., 1971, стр. 240 - 255; О. В. Творогов. Древние русские хронографы. Л. 1975, (особенно стр. 148 - и сл.). Ср. также Я. С. Лурье. Общерусские летописи XIV - XV вв. Л. 1876.

ными свидетелями событий. Он один уточняет подробности бегства Алексея IV - сына Исаака II Ангела, а также в иной последовательности событий рассказывает о смерти Исаака II<sup>10</sup>. Во всем остальном текст поражает своей точностью в определении расстановки сил, интерпретации взаимоотношений между действующими лицами и даже выявления сложного политического и эмоционального подтекста некоторых исторических событий. Что же касается географических названий, самой топографии города, характеристики ведения осады, перечисления воинского оружия и других реалий, он оказывается достаточно пунктуальным.

Все исследователи подчеркивают исключительную беспристрастность автора в изложении событий, указывают на светский характер Повести, отсутствие общих морализирующих и религиозных высказываний по поводу происходящего (в частности, в Повести отсутствуют упоминания о божьем гневе, о закономерности кары за грехи и тому подобные оценки происходящего). На самом деле автор, несмотря на кажущуюся сдержанность повествования, весьма энергично оценивает происходящие события, особенно остро характеризует причины падения Константинополя и выявляет скрытые силы, определившие исход военных действий против Византии. Как известно, основной причиной падения Константинополя он полагает "сваду царев" - бесконечную борьбу за престол среди представителей династии Ангелов. Непосредственный повод для нашествия крестоносцев на Константинополь он видит в обращении Алексея IV - сына Исаака II - к немецкому императору и папе и его неумеренных посулах крестоносцам. Наконец главным инициатором противовизантийской политики он считает венецианского дожа Энрико Дандала, по воле которого в распоряжение крестоносцев был предоставлен венецианский флот, что сыграло решающую роль в ходе осады города и обеспечило победу крестоносцам. Характеризуя эту скрытую силу, определявшую весь ход событий, он опять

10. Жоффруа Виллардуэн относит смерть Исаака II к моменту захвата власти Мурдуфлом: "Когда император Исаак услышал, что сын его схвачен, а Мурдуфл коронован, им овладел такой страх, что он заболел и вскоре умер. "Жоффруа Виллегардуин. О завоевании Константинополя. — Цитирую по книге: М. Стасюлевич. История средних веков в ее писателях и исследованиях новейших ученых. Т. III, СПб, 1865, стр. 637. Никита Хониат относит смерть Исаака II ко времени помазания на царство Николая Канавоса и перед захватом власти Мурдуфлом: "Исаак в это время кончался и испускал последний вздох". Никита Хониат. История..., т. II, СПб. 1862, стр. 306, прим.

таки не может не указать, что причиной ненависти Дандоло к византийским императорам было ослепление его (Энрико) Мануилом Комнином.

Повесть имеет как бы два пласта: 1) Деятельность византийских императоров, представляющую собой цепь злодеяний, вероломства, преступлений; 2) Деяния крестоносцев, имеющие целью разграбление и захват сокровищ, овладение Константинополем и раздел византийского государства, совершающийся под благовидным предлогом возведения на престол Алексея IV. Все эти события в их причинно - следственной зависимости раскрывает иллюстратор. Ему не только удастся показать движение сюжета, воплотить отдельные эпизоды, показать сложное переплетение противоположных интересов, но и расставить акценты таким образом, чтобы три главных положения автора Повести получили более ясное и наглядное выражение. Выше уже говорилось, что сюита иллюстраций имеет стройную композицию. Художник выделил завязку всех событий, какой является ослепление Алексеем III своего брата Исаака II и заточение в тюрьму его сына. В качестве кульминации сюиты можно рассматривать осаду Константинополя. В свою очередь у сюиты иллюстраций существует развязка, имеющая сложную структуру. Она состоит из четырех, размещенных на двух книжных разворотах миниатюр. Одна изображает Энрико Дандоло восседающим на престоле и получающим сообщение о гибели Византии. В правом нижнем углу той же композиции изображена лагуна, где отдыхают опустевшие суда византийского флота, участвовавшие в осаде Константинополя (л. 546<sup>v</sup>). На развороте представлена сцена возведения на престол фландрского графа Болдуина (л. 547)<sup>11</sup>. На следующем развороте показано ослепление Энрико Дандоло Мануилом Комнином и разрушение войсками крестоносцев храмов и монастырей Византии. Этот ретроспективный момент усиливает неотразимость заключительных слов Повести: И тако погиге богохранимого Константина царство и земля греческая в сваде царев, ею же обладают фрязи".

Стремясь усилить акцент на самом факте бегства Алексея IV из столицы, обращении его за помощью к Филиппу и папе, а также обстоятельствах прибытия крестоносных войск к стенам столицы,

11. Ближайшую аналогию сцены коронования Болдуина можно обнаружить в одной из миниатюр последней трети XIII в., иллюстрирующей History of Outmer (Baltimore, Walters Art Gallery, MS. W. 124) for 102 r. ... coronation of Baldwin II. См. J. Folda. Op. cit., ill. 293, а так же "coronation of Baldwin IV", History of Outmer, f. 210v, ill. 297.

миниатюрист создает развитой цикл, посвященный прежде всего событиям, сопровождавшим бегство Алексея IV, описанным, как уже говорилось выше, только в тексте данной Повести. Автор Повести рассказывает как Алексей IV был введен в корабль, посажен в бочку, имеющую три дна на одном конце, куда спрятали молодого наследника престола, наполнив при этом другой конец бочки водой. Когда посланные в погоню императором Алексеем III слуги обыскивали корабль, они выпустили часть воды из бочки, не обнаружив присутствия беглеца. Миниатюрист посвящает три композиции этим эпизодам. При этом для наглядности то на фоне бочки, то позади нее он изображает фигуру Алексея IV в короне и красном плаще. Подробности бегства Алексея у Никиты Хониата излагаются иначе, однако у него присутствует загадочная фраза: "Закрыв свой след водою". Эпизоды возвращения Алексея IV в окружении крестоносцев вместе с уже рассказанным дополняют характеристику этого искателя приключений, прельстившего крестоносцев описаниями и посулами богатых сокровищ. Иллюстрирует мастер и эпизоды смерти Исаака II, отличные от рассказа других историй. Как было сказано выше, автор Повести и миниатюрист относят смерть Исаака II к моменту сразу же после первого подступа крестоносцев к столице, после пожара в городе, но до восстания горожан против Алексея IV. Поскольку перед этим Алексей IV, согласно Повести, свергнул отца с престола, то огорчение Исаака является следствием многих событий, которые автор определяет скупыми словами: "Тогда Исаак царь много съжаливъси о граде, и о царстве своем... разболевся и бысть мних и отъиде от света сего".

Все эти эпизоды занимают один книжный разворот, состоящий из двух миниатюр с предельно насыщенными композициями. С момента смерти Исаака усиливается напряженность Повествования, которую миниатюрист интерпретирует во множестве массовых сцен. Здесь и восстание горожан против Алексея IV, и поиски новой кандидатуры императора, коронование Николая Канавоса, захват власти Мурцуфлом, обращение крестоносцев к Мурцуфлу с требованием выдать им Алексея IV, умерщвление Алексея Мурцуфлом и, наконец, цикл миниатюр, посвященных осаде и разграблению города. Если к этому прибавить сцены оставления Мурцуфла приверженцами, бегства его из города, бегства патриарха, ограбление Софии и Влахерны крестоносцами, то повествование в интерпретации миниатюриста характеризуется отнюдь не беспристрастностью, а напряженной трагедийностью.

Автор Повести, — свидетель событий, — воспринимает их с точки зрения того "средней руки" средневекового горожанина, на долю которого пришлось немало горького в этой ситуации. Он не причастен к интригам и злодеяниям императорского двора, он чужд стремления к легкой наживе, обуявшего крестоносцев, но он наделен здравым смыслом и зорким глазом, он не может не видеть чудовищности происходящего, он не может не оценивать его только отрицательно. Не даром с такой настойчивостью он повествует об ограблении и разрушении прославленных городских святынь. Отсутствие указаний на разграбление светских предметов не стоит, пожалуй, объяснять его непросвещенностью или неумением эти сокровища оценить. Существенно другое: все тот же здравый смысл и религиозное чувство повествующего не может принять и оправдать сам факт того, что крестоносцы, желающие освободить святыни Иерусалима от неверных, бросаются грабить и уничтожать христианские святыни Константинополя. Именно эту интонацию Повести особенно остро почувствовал ее иллюстратор.

Поэтому множество сцен уничтожения убранства Софии и Влахерны, как и разграбление других святынь столицы представляются глубоко продуманным приемом. За кажущейся беспристрастностью повествования и строгим соответствием изображения словесным данным скрывается изобличение огромной силы. Форма почти протокольной констатации фактов уже в силу самой их множественности и непрерывности приобретает трагический характер и этот характер как нельзя лучше удастся передать иллюстраторам.

Обращаясь к испытанным приемам ведения рассказа как в пределах одной миниатюры, так и всего цикла, мастер достигает читаемости изображения столь же ясною и логичной, как и сам текст. Основные приемы построения, отработанные миниатюристами в процессе создания грандиозной иллюстрированной летописи, применены здесь с исключительной последовательностью. Миниатюрист стремится сделать доступным содержание изображения не только читающему текст, но и разглядывающему миниатюру независимо от текста. Поэтому он komponует изображение таким образом, чтобы разновременные события, объединенные в пределах одной миниатюры, сохраняли причинно-следственную связь между собой, чтобы была выделена временная последовательность и взаимозависимость действий, совершающихся на разных территориях.

Прибегая к сложным линейным построениям, разделяя эпизод от эпизода элементами архитектуры или пейзажа, призванными играть



роль пространственных кулис, членящих композицию на планы и вместе с тем точно характеризовать историческую достоверность места действия, мастер вкомпоновывает порой отдельные эпизоды как в гнезда между извилинами холмов, нагромождениями гор или стен. Каждая из миниатюр обладает достаточно развитыми, хотя и условными элементами архитектуры.

Оберегая плоскость листа, мастер разворачивает свои композиции чаще всего снизу вверх, порой располагает отдельные эпизоды по углам или друг над другом, членив цветом пространственные планы и выделяя главные события. Средством характеристики для мастера служат позы, жесты, выразительность силуэта. Он строго соблюдает феодальную табель о ранге, тщательно изображая инсигнии власти (корона, сферическая шапка, пурпурный плащ, красные сапожки, жезл и т.д.).

Особенно удаются мастеру массовые сцены. Он повышает их выразительность и напряженность за счет увеличения числа действующих лиц, ритмического повтора однообразных жестов, расположения одних и тех же предметов.

В большинстве случаев раскраска миниатюр весьма ремесленна. Однако самым распространенным приемом мастера является размещение темного силуэта на светлом фоне или светлого на темном, ритмического чередования темных и светлых цветов и лишь в редких случаях мастер достигает образной значительности, определяющейся гармонией или контрастом цвета. Последнее особенно характерно для сцен осады и одной из последних миниатюр, изображающих дожа Дандоло, которому докладывают о падении Константинополя, и венецианские корабли, отдыхающие в лагуне.

Весь цикл миниатюр исполнен тремя мастерами. Одному из них, для которого характерен более свободный, а порой и небрежный рисунок и темный колорит, построенный на сочетании темных зеленых и коричневых тонов, принадлежат сцены ослепления, восстания горожан, пожара и опустошения города.

Другому, — ему свойствен более строгий рисунок и цветистость колорита с преобладанием красных охр и сиены, — принадлежат эпизоды бегства Алексея IV в бочке, беседы его с папой и концовка, изображающая дожа и вернувшиеся в Венецию корабли. Наконец третьему, которому свойственны исключительно насыщенные движением массовые сцены, а также более высветленная палитра, — принадлежат изображения морского боя, разграбление Софии и возведение на трон Балдуина.

Как ни соблазнительно было бы в иконографии отдельных сцен или в реалиях искать возможность более древнего протографа иллюстраций, близкого написанию Повести, — все же приходится признать, что для миниатюр, иллюстрирующих Повесть, были использованы иконографические схемы и отдельные изобразительные приемы, выработанные в процессе длительных исканий миниатюристов, исполнивших иллюстрации Свода.

Общеизвестно, что в ряде миниатюр Лицевого свода можно обнаружить реалии, характерные для XI - XIV столетий. Это позволяет исследователям предположить наличие одного или нескольких иллюстрированных протографов. Что же касается иллюстрации Повести, то их протограф вряд ли можно было бы отнести к отдаленному периоду. Судя по характеру вооружения и одежам крестоносцев все реалии датируются не ранее XV столетия<sup>12</sup>. Это относится к шлемам, латам, оружию, некоторым деталям одежд. Между тем, указание на XV столетие не лишено оснований. Именно к этому времени повышается интерес Московской Руси к событиям зарубежной истории и именно в это время, видимо, ведется работа над общерусской (вероятно, иллюстрированной) летописью. Однако это все пока еще в области догадок.

Значение Повести как исторического источника в его точной и сжатой характеристике событий, в умении раскрыть причины и следствия, расстановку сил и последовательность действий. Точность изложения отдельных эпизодов осады и защиты Константинополя дает возможность корректировать известия Жоффруа Виллардуэна, а внутренняя напряженность и последовательность трактовки событий позволяет почувствовать отношение к нему свидетелей происходящего, — безымянного автора Повести.

Сама сюита иллюстраций, входящая в состав Лицевого свода, при всей ремесленности выполнения миниатюр, не может не привлечь искусством построения иллюстрационного цикла, умением оперировать массой фактов, группировать события, характеризовать действующих лиц, вести острый, оправданный определенной внутренней тенденцией рассказ в пределах многолистной иллюстрационной сюиты.

Следует еще раз напомнить, что в пределах рукописей византий-

12. А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник М., 1044, стр. 62 и 63; А. Demmin. Guide des amateurs d'armes. Paris, 1879, стр. 281, рис. 71 - 74.

скога ареала это едва ли не единственные иллюстрации исторического текста, посвященного взятию Константинополя, текста, написанного непосредственным свидетелем происходящего, чьи наблюдения и эмоции сумел прочитать и с исключительной остротой интерпретировать миниатюрист середины XVI в.

## ДРЕВНЕЙШИЕ РУССКИЕ МИНИАТЮРЫ

О. С. Попова (U.R.S.S)

Древнейшие русские лицевые рукописи, созданные во второй половине XI - и начале XII вв., разумеется, широко известны и не раз привлекали к себе внимание исследователей. Я останавлиюсь на анализе миниатюр трех евангелий этого времени, чтобы охарактеризовать их стиль и показать его общность с искусством Византии, христианского Востока, а иногда - и романской Европы, и вместе с тем выделить в них специфические черты, свойственные русской живописи.

Все миниатюры этого раннего периода рассказывают о незамкнутой атмосфере русской художественной жизни, о широте вкусов, о разнообразии контактов с миром. Во всех них, как и вообще в русском искусстве этого времени глубокая духовная содержательность соединяется с непосредственностью и свежестью, а очевидность богатства и размаха культуры - с ощущением ее начальности.

От времени древнего Киева сохранилось три лицевых рукописи. Остромирово евангелие 1056 - 1057 гг., Изборник Святослава 1073 г. и Кодекс Гертруды, славянская часть которого возникла между 1078 и 1087 гг. Все три - драгоценные книги, непосредственно или косвенно связанные с княжеским домом, украшенные с большой даже по средневековым понятиям роскошью. Все три созданы при Ярославе, сыновьях Ярослава Мудрого: Остромирово евангелие и Кодекс Гертруды - при Изяславе, Изборник - в начале княжения Святослава.

Самая ранняя из них - Остромирово евангелие<sup>1</sup> - была написана дьяконом Григорием в 1056 - 1057 гг., вероятно, в Киеве, для новго-

1. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова - Щедрина, Отдел рукописей, Ф. п. I. 5. См.: "Остромирово евангелие 1056 - 1057 года с приложением греческого текста евангелий и с грамматическими объяснениями". Изд. А. Востоковым. СПб., 1843; "Остромирово евангелие 1056 - 1057 годов, хранящееся в Имп. Публичной библиотеке". СПб., 1883; изд. 2. СПб., 1889; В. В. Стасов. О миниатюрах Остромирова евангелия. — В. В. Стасов. Сочинения, т. П.

родского посадника Остромира, родственника великого князя Киевского Изяслава. Рукопись украшена тремя миниатюрами, выполненными двумя различными мастерами. Руке одного из них принадлежит лист с изображением евангелиста Иоанна с учеником его Прохором; другой создал портреты евангелистов Луки и Марка. Однако в общем оформлении ими рукописных листов - полное сходство в понимании роли книжной декорации, чутьё к декоративным возможностям иллюстрированного или орнаментированного листа.

Все миниатюры одинаково впечатляют своей пышностью и нарядностью, яркостью светлых красок, обилием византийских "эмалевых" орнаментов, похожих на драгоценные ювелирные цветы, переполненностью изображений всевозможными узорами. Богатая красота общего оформления сочетается с соразмерностью деталей, и листы в целом кажутся близкими миру византийской книжной декорации. Четырехлепестковые рамы - квадрифолии, в которые вписаны композиции (Иоанн, Марк), похожи на форму греческого креста. В миниатюре с Марком эта форма, усложненная треугольниками между рукавами креста, напоминает план византийского храма такого типа, как церковь св. Апостолов в Афинах (ок. 1020 г.)<sup>2</sup>. Покрытый

СПб., 1894, стр. 127 - 135; А. Н. Свирин. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 13 - 14, табл. у стр. 24; В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Киевской Руси. — "История русского искусства", т. I. М., 1953, стр. 99, 225, 226; А. Н. Свирин. Остромирово евангелие как памятник искусства. — "Труды Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова - Щедрина", т. у (8). Л., 1958, стр. 47 - 55; он же. Искусство книги древней Руси XI - XVII веков. М., 1964, стр. 53 - 56, илл. на стр. 171 - 173; В. Иванова - Мавродинова. За украсата на ръкописите от преславската книжовна школа. — "Преслав", сборник I. София, 1968, стр. 81 - 98; В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад (XI - XV вв.). XIII Международный конгресс исторических наук. М., 1970, стр. 29 (в этой работе В. Н. Лазарев впервые ставит вопрос о западных мотивах в художественном оформлении Остромирова евангелия); О. Popova. Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle. Leningrad, 1975, p. 10 - 12, pl. 1 - 3.

2. R. Krautheimer. Early Christian and Byzantine Architecture. London, 1965, fig. 102. Форма квадрифолия с вписанным в него заголовком встречается нередко в заставках греческих рукописей. Реже в квадрифолий помещаются миниатюры. Однако миниатюры, заключенные в рамы - квадрифолии, усложненные треугольниками по углам, в византийских рукописях крайне редки (Евангелие в пармской Палатинской библиотеке Palat. 5, конца XI в.; см.: V. Lazarev. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967, tav. 244).

Сходство с внешним рисунком плана афинской церкви - не полное, ибо апсидиоли имеют тупой, а не прямой угол. Кроме того, в интерьере апсидиоли принимают полукруглую форму, пространство центрируется, круглится, а обрамляющая его "рама" стен не имеет резких динамических очертаний, подобных



мозаикой пол, на котором стоят евангелисты Иоанн и Лука, заставляет вспомнить о мозаических полах в раннехристианских храмах или, быть может, великолепных полах императорского дворца. Фигура льва, расхаживающего по раме на миниатюре с евангелистом Иоанном, напоминает манеру византийских художников - книжников изображать вверху своих композиций птиц и зверей. Кроме этих примет композиции и иконографии, византийскому искусству родственны и самые существенные основы стиля миниатюр, особенно в первой из них, с изображением Иоанна и Прохора. Благородство классических пропорций, мягкие очертания тканей, византийская система пробелов, крупных, напоминающих высветление объема во фресках, конструктивно членящих форму, наконец, особое византийское соотношение драпировок и мела, эластично соотносенных и вместе с тем независимо сосуществующих, — во всем ошутима чистота византийской традиции. Она очевидна и в подлинной органичности всей формы, и в ее большой определенности, в том особом сочетании в ней пластики и дематериализации, классического и одухотворенного начала, которое было найдено в средневизантийском искусстве. Византийская традиция чувствуется и в отдельных деталях стилистической манеры, например, в живописной и вместе с тем плавной линии контура, расширенной очертаниями плаща, перекинутого через руку Иоанна, — прием, частый в византийской живописи XI в. и примененный неоднократно художникам Софии Киевской<sup>3</sup>.

Знакомство миниатюриста - автора изображения Иоанна и Прохора - с византийской манерой заметно и в живописной деликатности самой красочной поверхности, особенно в одеждах Иоанна, переливающейся, имеющей много модуляций, световых и цветовых нюансов. Евангелист облачен в зеленый хитон и серо - голубой, с зеленоватыми рефlekсами, плащ, форма которого передается не только отблесками света, но и более тонко, более разнообразно - глубокими тенями того же цвета, верно имитирующими затененную глубину материи. Эта же близость византийскому художественному опыту проступает в продуманной проработке цветового строя первой ми-

раме миниатюр Остромирова евангелия. В этом смысле рисунок последней сходен скорее с рисунком плана кельнских церквей (например, св. Марии в Капитолии, см. F. Möbius. *Romanische Kunst*. Berlin, Wien und München, 1969, S. 187; св. Мартина, см. W. Pinder. *Deutsche Dome*. Düsseldorf - Leipzig, Erläuterungen, S. IV, Taf. 36.

3. Г. Н. Логвин. София Киевская. Киев, 1971 табл. 38, 51, 53 и др.

ниатюры (Иоанн), сгармонированного, интенсивно сгущенного, лишённого какой-либо назойливой контрастности, строящегося на сочетании согласованных, легко смыкающихся тонов, наполненного цветовыми отблесками, подобными рефлексам (вишневые блики по контурам складок).

Но кроме всех этих черт, общих с византийским искусством, в миниатюрах Остромирова евангелия есть и совсем другие, от Византии далекие, вызывающие ассоциации с романским художественным миром. Совсем не византийским выглядит облик Прохора (лик Иоанна утрачен). Его лицо, широкое, полное и округлое, с большими тяжелыми чертами, с коротким скошенным подбородком, совсем непохоже на греческие облики. В самом типе его - больше натуральности, чем позволяло византийское искусство, и вместе с тем больше укрупненности, никакого внимания к нюансам, зато много экспрессии, вполне отвлеченной, ибо образ крайне обобщен и не обладает индивидуальностью. В этом своеобразном сочетании натуральности и абстрактной экспрессии узнаются черты романского искусства.

Столь же отличается от византийского, но зато сходен с романским и стиль исполнения лица Прохора. Форма - тяжелая, мало дифференцированная, лишенная подлинной пластичности, но зато впечатляющая инертной массивностью. Подчеркнутый рисунок выглядит резким, энергичным и небрежным, совсем далеким от гибкости византийских контуров. Живопись выглядит яркой, построенной на активном цвете и красочных контрастах. Краска кладется широко и размашисто (при столь малом масштабе!), без византийской систематичности, зато с напряженной цветовой контрастностью. Белый свет, лежащий на лице и переданный густым слоем белил, кажется столь же цветным, как и красные румяна. В раскраске подчеркивается материальность и насыщенная цветность. Однако темный рисунок превосходит по своей интенсивности все краски и поэтому кажется наложенным поверх всего цветового слоя, как завершающая стадия работы, — приём, известный романским живописцам в отличие от византийских<sup>4</sup>. Для последних рисунок - только подготовительная стадия в создании образа, завершающей же стадией был не черный контур, а белый свет.

В содержании образа (Прохора), как и в типе лица, и в стиле письма - тоже скорее романская, чем византийская интерпретация: интенсивность одноплановой характеристики образа, стремление вы-

4. O. Demus. *Romanische Wandmalerei*. München, 1968, S. 40.

делить лишь главное в его внутреннем строе. Во всем отказ от внешней сдержанности византийских образцов, от согласованности их художественной соразмерности стиля.

Интересно, что тип лица Прохора находит косвенные параллели в памятниках романской живописи XI в., таких, например, как образы во фресках Сант Анджело ин Формис или Сан Пьетро аль Монте в Чивате<sup>6</sup>. Разумеется, это не означает прямых контактов киевских мастеров с итальянскими, а может указывать лишь на сходство образцов, использованных в той и другой художественной среде<sup>7</sup>. Некоторые из описанных здесь особенностей образа Прохора, которые мы считаем сходными с романскими, можно было бы понять иначе - как приметы, близкие восточно - христианскому искусству. Однако вряд ли имеет смысл искать аналогии на христианском Востоке, т.к. миниатюры Остромирова Евангелия обладают ещё целым рядом черт, которые можно объяснить как сходные с романским искусством. Все евангелисты изображены со своими символами, что типично для западных миниатюр, и дороманских, и романских, и весьма редко в Византии<sup>8</sup>. Под ногами у Луки - плоский орнаментальный ковёр, в который превратилось объемное подножие-мотив, встречающийся в западных миниатюрах<sup>9</sup> и несвойственный византийским, где формы были точны и определены. В листе с Марком - это уже не ковёр под ногами, а настоящий западный узорный фон, распространившийся на всё изображение. В листе с Иоанном - тот же мотив западного узорного фона, заполнившего, однако, не всю миниатюру, а лишь одну ее часть (один лепесток квадрифолия).

5. Ibidem, Taf. 22, 23, 26 etc.

6. Ibidem, Taf. II, III, 14.

7. Похожий тип Прохора - в миниатюре из греческого евангелия на Афоне в монастыре Дионисиат (cod. 588, конец X - начало XI в.), см. *Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Τόμος Α', υπό Σ. Μ. Πελεκανίδου, Π. Κ. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Ν. Καδά. Αθήναι, 1973, εικ. 288*. Однако сходство - только во внешних чертах лица. Стиль же письма в миниатюре афонской рукописи - характерно византийский. Образ Прохора обладает большей внутренней сложностью и художественной тонкостью.

8. Например, евангелисты с символами в евангелии XII в. в московском Историческом музее, греч. 59, или Христос между символами евангелистов в греческом евангелии XII в. в венецианской Марчиана, gr. Z 540; см. V. Lazarev. Op. cit., tav. 265, 262.

9. J. Hubert - J. Porcher - W. F. Volbach. *L'empire carolingien*. Paris, 1968, pl. 105, 106(1), 130.

На западные миниатюры похожи и шторы, висящие на петлях в композиции с Лукой<sup>10</sup> (вместо византийских велумов!), и заполнение звездами "небесного" треугольника, из которого появляется символ Луки - бык. Видимо, образами западных миниатюр навеяна и поза евангелиста Луки. Порывистая его фигура, руки, протянутые к небесному видению, ситуация напряженного всматривания и вслушивания в откровение, — мало похожи на изображения евангелистов в византийских рукописях, где, как известно, они были представлены либо в образе сидящего писца и автора, либо в позе стоящей античной фигуры философа и оратора. Наконец, выразительность жестов Иоанна и Луки, энергичных и будто источающих самостоятельно силу, напоминает императивность и экспансию жестов в оттоновских миниатюрах. Оттуда же кажутся пришедшими и полные волевого напряжения лица Луки и Марка, и упругая натянутость контура согнутой фигуры Луки.

Западные аналогии, которые вызывают миниатюры Остромирова евангелия, косвенно могут быть подтверждены составом рукописи, имеющей западный календарь<sup>11</sup>.

Видимо, кроме византийских образцов, мастера, трудившиеся над оформлением Остромирова евангелия, имели еще и западные. Последнее обстоятельство вряд ли должно удивлять.

Молодой, только начинающий свою христианскую историю Киев в XI в. был, видимо, более, чем когда-либо на Руси творчески восприимчивым, открытым разным художественным направлениям<sup>12</sup>. Кроме того, рукопись была создана при Изяславе, жена которого,

10. В миниатюрах романских и дороманских: J. Hubert - J. Porcher - W. F. Volbach. *Op. cit.*, pl. 76, 78, 130, 133, 135, 137, 177; H. Swarzenski. *Monuments of Romanesque Art*. Chicago, 1953, pl. 129, 163, 286, 300. В византийских миниатюрах этот мотив иногда (редко!) встречается в XIV в.; см. V. Lazarev. *Op. cit.*, tav. 539; Εἰκονογραφικὴν χειρόγραφον. Τόμος Α', εἰκ. 63.

11. Вопрос о западных особенностях месяцеслова Остромирова евангелия был поднят на конференции, посвященной празднованию 900 - летнего юбилея Остромирова евангелия, в докладе Л. П. Жуковской, в выступлениях Н. А. Мещерского и В. А. Мошина. См. "Труды Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова - Щедрина", т. у (8). Л., 1958, стр. 39, 67.

О сходстве инициалов Остромирова евангелия с инициалами чешского Вышеградского кодекса (около 1085 г.) см.: Н. Н. Розов. Об общности орнаментальных деталей чешских и русских кодексов XI в. — "Studia palaeoslovenica". Praha, 1971, стр. 295 - 301.

12. М. Э. Шайтан. Германия и Киев в XI в. — "Летопись занятий постоянной историко - археографической комиссии за 1926 г.", вып. I (34). Л., 1927, стр.

полька Гертруда, имела, как известно<sup>13</sup>, обширные связи с Западной Европой.

Помимо всего этого, в миниатюрах рукописи можно рассмотреть еще один пласт, связанный с традициями киевского, или, быть может, византийского искусства эмали<sup>14</sup>. Если лист первого мастера (Иоанн с Прохором) представляет собой подлинное произведение живописи, то в работах второго мастера (Лука, Марк) на рукописный лист переносятся навыки прикладного искусства эмали. Правда, сплошная иссеченность одежд евангелистов золотыми штрихами напоминает ассист византийских миниатюр XI в<sup>15</sup>. Однако тонкие золотые линии не только пронизывают одежды, как делает это ассист, имитирующий свет, но и обрисовывают все контуры фигуры, т. е. полностью берут на себя роль рисунка, и внешнего, и внутреннего, уподобляясь колотым перегородочкам эмали. Глубокая живописная фактура заменяется плоским цветом, раскрашивающим поверхность и похожим на эмалевую пасту. Живой живописный контур превращается в ровный золотой очерк фигуры. Золотые линии, обрисовывающие черты лица и волосы, кладутся на покрытую коричневатого - розовым "тельным" цветом поверхность тела как чистый рисунок золотом на переливающуюся и нереальную эмалевую массу. Сеть золотых линий, расчерчивающих одежды, уничтожает какую-либо самостоятельность живописи, скрытой под ее покровом. Впрочем, в миниатюре с Лукой письмо одежд - еще живописное, пластическое, с тенями, со сгущениями краски, темно-зеленой на платье, темновишневого, очень глубокой на плаще. И все же эта живопись - пассивна. Она не может быть видна под плоским роскошным золотым покровом и служит лишь для красочного мерцания под золотой сетью. В миниатюре с Марком уже совсем нет никакой живописной передачи одежд. Мастер откровенно раскрашивает хитон и плащ голубой и коричневой краской и затем расчленяет эти ровные цветные

3 - 26; В. Пашуто. Внешняя политика древней Руси. М., 1968, стр. 419 - 427; В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад (XI - XV вв.), стр. 5 - 9 и др.

13. Н. П. Сычев. Искусство средневековой Руси. — "История искусств всех времен и народов", кн. 4. Л., 1929, стр. 230 - 231.

14. Об этом писали: А. Н. Свирин. Указ. соч.; В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Киевской Руси, стр. 226; О. Ророва. *op. cit.*, p. 11 - 12.

15. Менологий Василия II, около 985 г. (Ватиканская библиотека) Псалтирь 1066 г. (Лондон, Британский музей), Евангелие третьей четверти XI в. (Париж, Национальная библиотека, гр. 74). См. V. Lazarev. *Op. cit.*, tav. 119 - 122, 125, 190 - 194 и др.



плоскости золотыми линиями, как бы отделяя друг от друга эмалевые ячейки. Миниатюра по существу утрачивает связи с большой живописью, рассматривается как изделие, подобное драгоценной вещи. Как известно, эмальерное ремесло, воспринятое из Византии, было широко распространено в Киеве<sup>16</sup>. Случай, когда техника и стиль эмали воздействовали бы на живопись - редкий, но возможный.

Миниатюры Остромирова евангелия, в которых как видим, соединено много редко сочетаемых элементов, не только не выглядят как причудливые комбинации разнородного, но, напротив, впечатляют художественной органичностью. Результат творческих поисков их мастеров получился весьма оригинальный. Всему, воспринятому из разных образцов, пришедших, видимо, даже из разных земель, они придали русскую интерпретацию, и созданные ими листы, повизантийски богатые и импозантные, обретают не византийскую, но киевскую звонкость, светлость и щедрую, изобильную красоту. Смелость смешения разных типов, стилей и даже техник может дать представление о творческой подвижности, доверчивости и свободной инициативности киевских мастеров середины XI в.

Рукопись исключительно дорогая, созданная по высокому заказу, Остромирово евангелие стало образцом для подражаний в определенной, вероятно княжеской среде. Известная рукопись, возникшая, возможно под впечатлением от него (или, быть может, представляющая собой копию с того же самого несохранившегося образца, что и Остромирово евангелие) — это Мстиславово евангелие, написанное примерно на полвека позже, между 1103 - 1117 гг. попovichем Алексеем Лазаревичем по заказу новгородского князя Мстислава. Место написания самого текста рукописи не известно точно — это Киев или Новгород. Декоративное убранство рукописи получила в Новгороде, о чем свидетельствует манера исполнения ее миниатюр.

Весь облик рукописи впечатляет художественным величием и, так же, как и Остромирово евангелие, дает представление о парадной книге из русского княжеского дома. Миниатюры Мстиславова евангелия (изображения четырех евангелистов) композиционно очень близки миниатюрам Остромировой рукописи. В них сохра-

16. Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 374 - 397; В. Н. Лазарев. Киевская Русь. Художественное ремесло и его техника. — "История русского искусства", т. I. М., 1953, стр. 254 - 255; Б. А. Рыбаков. Русское прикладное искусство X - XIII веков. Л., 1971; Л. Писарская. Древнерусская эмаль. — "Русские эмали XI - XIX вв.". М., 1074; Т. И. Макарова. Перегородчатые эмали древней Руси. М., 1975.

няется и пышность декоративного оформления, и типы византийских орнаментов, и рама - квадрифолий (Иоанн с Прохором), и узоры мозаических полов (Иоанн) или ковров под ногами (Лука), и рисунок архитектурных фонов, даже со шторами на петлях (Лука), и звездчатые сегменты неба, и иконографический извод (евангелисты со своими символами), и поза страстной обращенности к небесному видению (Иоанн, Лука). В миниатюре "Иоанн с Прохором" из Мстиславова евангелия, в исполнении обеих фигур, их одеяний, драпировок тканей, светов и теней, — теснейшее сходство с таким же листом из Остромирова евангелия, и через киевский образец - знакомство с византийской традицией, ощущающееся в пластическом, пропорциональном, живописном письме мастера - новгородца. От киевского протографа новгородец перенял и манеру перенесения на рукописный лист навыков искусства эмали. Однако в двух миниатюрах Остромирова евангелия "эмалевые" приемы составляли основу стиля. В новгородских миниатюрах они ощущаются уже слабо и лишь угадываются в отдельных деталях: в розовом нижнем слое письма лиц (Иоанн), ровном и застылом как эмалевая масса, в столь же розовой раскраске кистей рук, однообразной и лишенной пластичности<sup>17</sup>.

И всё же, при таком обилии сходных примет, миниатюры Мстиславова евангелия существенно отличаются от киевских. Всё, почеркнутое из киевского образца, в новгородских листах проступает сквозь принципиально иную художественную систему, имеющую уже основные признаки новгородского стиля.

Резко изменяется внутренний смысл образа. Декоративное назначение миниатюр в работах новгородского мастера отодвигается на второй план. Главным становится напряженный духовный акцент. Мастер - новгородец, кажется, хочет сделать миниатюры больше, чем только иллюстрациями, старается сообщить им самооценку, воз-

17. Москва, Гос. Исторический музей, Отдел рукописей, Син. (Патр.) 1203. См.: П. Симони. Мстиславова евангелие начала XII века. СПб., 1904 ("Памятники древней письменности", CXIII); А. Н. Свирин. Древнерусская миниатюра, стр. 31 - 33; В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — "История русского искусства", т. II. М., 1954, стр. 76 - 77; А. Н. Свирин. Искусство книги древней Руси, стр. 61 - 64, илл. на стр. 178, 179; В. Н. Лазарев. О росписи Софии Новгородской. — "Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода". М., 1968, стр. 58, 60, илл. на стр. 53, 55, 56; В. Иванова - Мавродинова. Указ. соч., стр. 81 - 98; О. Ророва. *Op. cit.*, p. 12 - 18, pl. 4 - 6.

высить до значения большого искусства. Образы его наделены чертами, общими для ранней новгородской живописи. Им присущи резкость внешнего и пронзительность внутреннего, отсутствие какой-либо постепенности раскрытия образа, внезапность его подачи, преувеличенная мощь, властное воздействие на зрителя, исключаящее, кажется, всякий оттенок собеседования.

Столь же заметно по сравнению с миниатюрами Остромирова евангелия изменена и манера письма новгородских миниатюр. В самом уподоблении миниатюры фреске, в ее не книжной монументальности - ощущение новгородской живописной стихии; ни в одной другой художественной школе древней Руси приемы настенной живописи не переносились на рукописный лист столь смело, как в Новгороде<sup>18</sup>.

Мастер по-новгородски упрощает художественные приемы, сообщает им экспрессию, и одновременно - наглядность. Образы его внушительны, язык же - доступен, почти прост. В его стиле есть такая энергия, стихийность и массовая доступность, которая далеко отстоит от интеллектуализма искусства константинопольского круга и роднит его с живописью византийских периферий.

Как истинный новгородец, мастер миниатюр любит письмо весомое, плотное, решительное. Определяющее в его манере - не гармония, а контрастность. Он укрупняет форму головы, сообщает ей резкую, тяжелую пластичность. В письме ликов он использует для лепки формы белильные света, кладет их крупными ударами (Матфей, Лука, Иоанн). Тем самым обликам сообщается выражение страстное и пронзительное, а форме - сочная и несколько примитивная пластичность. Этот прием размашистых экзальтированных световых бликов, создающих и образ, и форму, на протяжении всего XII в. применяли новгородские художники - монументалисты. Во второй половине XII в. именно этот прием становится одним из главных в их художественной системе (Старая Ладога, Аркажи, Нередица). Однако он был использован в Новгороде и в первой половине XIII в.: фрагмент фрески из Софии Новгородской с изображением князя с воинами<sup>19</sup>; самый ранний пример - пророк Иеремия - фреска в барабане Софии Новгородской, 1108 г.<sup>20</sup>. Этот прием, известный ви-

18. Пантелеймоново евангелие конца XII — начала XIII в., Симоновское евангелие 1270 г.; см. О. Попова. *Op. cit.*, pl. 20, 23.

19. В. Н. Лазарев. О росписи Софии Новгородской, стр. 60 - 62, илл. на стр. 57 и 59.

20. Там же, стр. 48 - 49, вклейка после стр. 32.

зантийским художникам уже давно<sup>21</sup>, знакомый и мастерам Греции в XI в.<sup>22</sup> и мастерам Софии Киевской<sup>23</sup>, стал в Новгороде широко популярен, обрел здесь особую экспрессию и превратился в неотъемлемую принадлежность местного художественного языка. В миниатюрах Мстиславова евангелия он употребляется впервые в новгородской живописи с полной стилистической осознанностью.

В этой же рукописи можно увидеть и другой способ передачи света в лице (Марк), ставший почти столь же распространенным в местном искусстве, как и первый. Форма лица создается, кажется, только стихией света. Моделировка, энергичная и обобщенная, передается густым слоем белил. Свет концентрируется не в отдельных лучах, а в широких потоках, а образ обладает не столько экспрессией и тем более экзальтированностью, сколько величественной и мужественной силой. Такой способ передачи света можно встретить во фресках Греции XI в.<sup>24</sup> Таким способом моделированы лица некоторых пророков (Аввакум, Даниила)<sup>25</sup> в барабане Софии Новгородской. Сходство с таким приемом - в миниатюре с изображением Марка из Мстиславова евангелия. Этот способ был распространен в новгородской живописи на протяжении XII в., видимо, в такой же степени, как и первый, т. е. как и моделировка отдельными резкими световыми бликами. Оба они в равной мере были популярны у мастеров Нередицы<sup>26</sup>, точно так же как оба они встречаются уже в раннем XII в. (фрески барабана Софии, миниатюры Мстиславова евангелия).

По сравнению с изображениями Луки и Марка в Остромировом евангелии, с их абстрактной напряженностью, с их отвлеченной, внеэмоциональной экспрессией романского типа, лица евангелис-

21. В. Н. Лазарев. Приемы линейной стилизации в византийской живописи XI-XII веков и их истоки. — В. Н. Лазарев. Византийская живопись. М., 1971, стр. 147 - 169.

22. "Byzantine Murals and Icons". National Gallery, sept. - dec. 1976, Athens, pl. 8.

23. Г. Н. Логвин. Указ. соч., табл. 139, 143, 147, 148.

24. "Byzantine Murals and Icons", pl. 7, 9. Этот способ моделировки лица обычен во фресках Софии Киевской. См. Г. Н. Логвин. Указ. соч., табл. 126, 132, 155, 165, 166, 171 и др.

25. В. Н. Лазарев. О росписи Софии Новгородской, стр. 50 - 53, илл. на стр. 40 и вклейка после стр. 46.

26. В. К. Мясоедов. Фрески Спаса - Нередицы. Л., 1925, Первый способ моделировки лиц - табл. XVI, XVIII, XXX - XXXIV и др. Второй способ - табл. V, VI, VIII, X, XII, XIX, XLV и др.

тов в Мстиславовом евангелии кажутся взволнованными, озаренными глубоким переживанием. Их состояние может быть переведено на язык эмоциональных понятий.

В моделировке формы одежд мастер Мстиславова евангелия применяет золотую штриховку, однако уподобляет золотые линии скорее ассисту икон, с его конструктивной осмысленностью и символической важностью, чем тонким перегородочкам эмали, рассчитанным на пристальное разглядывание, как было в Остромировом евангелии. Новгородский миниатюрист придает большое значение рисунку, призванному своей выразительностью определять теперь весь художественный строй изображения. Однако рисунок у него - иной, чем в киевской рукописи. Мастер нейтрализует напряженную, как бы гравированную остроту контура, которая была в миниатюре с Лукой из Остромирова евангелия. В портрете Луки новгородского художника линия контура лишается строгой "оттоновской" императивности (как в Остромировом евангелии), зато обретает живописность и сочность. Контурные фигур новгородцев никогда не очерчивает золотой линией, как это делал мастер Остромирова евангелия (Лука, Марк). Тем самым уменьшаются ассоциации с прикладным искусством, и, наоборот, контуру возвращается монументальная сила. В работе новгородского миниатюриста уже очевиден специфически новгородский прием, надолго удержавшийся в местной живописи, - пристрастие к рисунку с раскраской, к усиленной его выразительности, к яркому цветовому строю, мало дифференцированному, близкому плоскостной раскраске. В письме лиц мастер использует новгородскую охру, резко чередуя ее с красной подрумянкой и зелеными тенями. В колорите ощутимо новгородское понятие цвета, и по отбору тонов, и по способу сочетания их, прямолинейному, не заботящемуся о гармонии. Цвета, открытые и броские, лежат рядом друг с другом, не составляя какой-либо сплавленности. Такая система живописи лишена умудренности и сложности, но подкупает откровенностью, красочной щедростью. Этот принцип несколько позже, в XIII в., определит собой новгородскую живопись.

Как видим, в миниатюрах Мстиславова евангелия киевские протографы оказываются существенно переосмысленными. Совсем не важен теперь тот слой, который в миниатюрах Остромирова евангелия был связан с оттоновским и романским искусством. Исчезает ориентация и на эмальерное ремесло. Уменьшается роль византийской традиции. Зато выпукло вырисовывается новгородская специфика.



Разумеется, переосмысление образа и стиля в Мстиславовом евангелии по сравнению с Остромировым связано еще и с временной дистанцией: XII в. вносит свои коррективы в систему живописи XI в.; монументализация образа и стиля, внутренняя и внешняя экспрессия, которые можно видеть в Мстиславовом евангелии, вызваны отнюдь не только местными новгородскими установками, но в большей мере - вкусами, свойственными новой культуре византийского мира XII в.

К более раннему, самому начальному этапу новгородской культуры, ко второй половине или позднему XI в., относится пергаменный лист с миниатюрой, изображающей евангелиста Иоанна и апостола Павла. Лист принадлежал какому-то несохранившемуся манускрипту XI в., а затем несколько позже был вшит в другую новгородскую рукопись - Милятино евангелие, созданное священником Домкой по заказу Миляты Лукинича в "голодное лето" (1188 в. или 1215 г.)<sup>27</sup>. При этом лист XI в. был значительно обрезан, чтобы соответствовать размеру Милятина евангелия.

По своему образному и стилистическому строю эта миниатюра далека от изображений в Мстиславовом евангелии. Временная разница между ними невелика, или же ее, быть может, даже почти нет. Различие же использованных традиций - принципиально. Миниатюра очень плохой сохранности, и все же она внушительна и впечатляюща. Недостающее в ней можно легко домыслить, т. к. приемы ее весьма незамысловаты. Большая их обобщенность сообщает им и доходчивость, и широту смысла. Живописные средства - предельно лаконичны, и при этом духовная насыщенность образа - очень интенсивна.

Изображение поражает необычным масштабом. Даже если представить себе, что лист был больше и что миниатюра имела поля, — все же фигура Иоанна, представленная очень крупным приближенным планом, выглядит огромной и величественной. Весь облик Иоанна, с непропорционально большими головой и руками, но коротким телом, с резкими характерными чертами лица, с расширенными глазами, с загибающимися широкими дугами бровей и крупными

27. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова - Щедрина, Отдел рукописей, Ф.п.1.7. Размер миниатюры в обрезанном виде — 29,5 × 22,0. См. Г. И. Вздорнов. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI - XII веков. — "Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода". М., 1968, стр. 201 - 222; О. Ророва. *Op. cit.*, p. 18 - 33, pl. 7.

наивными румянами, — близок образам восточно - христианского искусства. Стоящий за спиной Иоанна апостол Павел кажется, наоборот, маленьким. Голова его неправдоподобно уменьшена по сравнению с ликом Иоанна, зато рука - столь же громадная, как и у евангелиста. Такая диспропорциональность масштабов, укороченность фигур, укрупнение голов и глаз сообщают миниатюре преувеличенную экспрессию и напоминают принципы восточно - христианского искусства. Похожие законы - и в стиле самого письма.

Рисунок не скрыт красочным покровом, но, напротив, подчеркнут. Он резко и крупно определяет черты лица и силуэты, выявляя основной смысл образа. В местах, где краска осыпалась, виден нижний подготовительный рисунок, грубый, элементарный и при этом размашисто уверенный. Но и поверх живописного слоя контур был усилен, толстые линии обводили изображение, как бы повторяя всё главное в нем с простодушной упорной настойчивостью. Краски - плотные, глухие, замутнённые, с обилием темносиней и охры. Мастер накладывает их густыми пластами и широкими движениями. Серебристосерый плащ Иоанна столь решительно прописан коричневыми, зелеными и серыми вихрящимися росчерками, что почти невозможно понять, какие красочные слои обозначают ткань, какие - свет. Это стихийное сплетение красок создает подлинную, хотя неорганизованную живописность. Кроме того, мастер подчеркивает не декоративные, а пластические возможности цвета: длинные текущие слои краски как бы охватывают форму и наполняют ее. В этом незамысловатом письме есть примитивная пластическая мощь. Вместе с тем, эта живописность и пластичность совсем далеки от каких-либо классических понятий, носят характер интуитивный и сочетаются с общей антиклассической условностью художественного языка. В работе мастера нет и следа византийской техничности. Главное для него - выразительное, а не изобразительное. Речь его негладкая, но властная. Он пишет быстро и темпераментно, как будто торопится донести главное, захватывающее его чувство. Любые, самые простые средства для этого одинаково пригодны.

Все эти представления свойственны древним и глубоким пластам восточного христианского искусства. Судя по сохранившимся памятникам, среди древних русских художественных школ именно в Новгороде во второй пол. XI в. эти традиции использовались прямо и буквально. Фреска в Софии Новгородской "Константин и Елена"<sup>28</sup>,

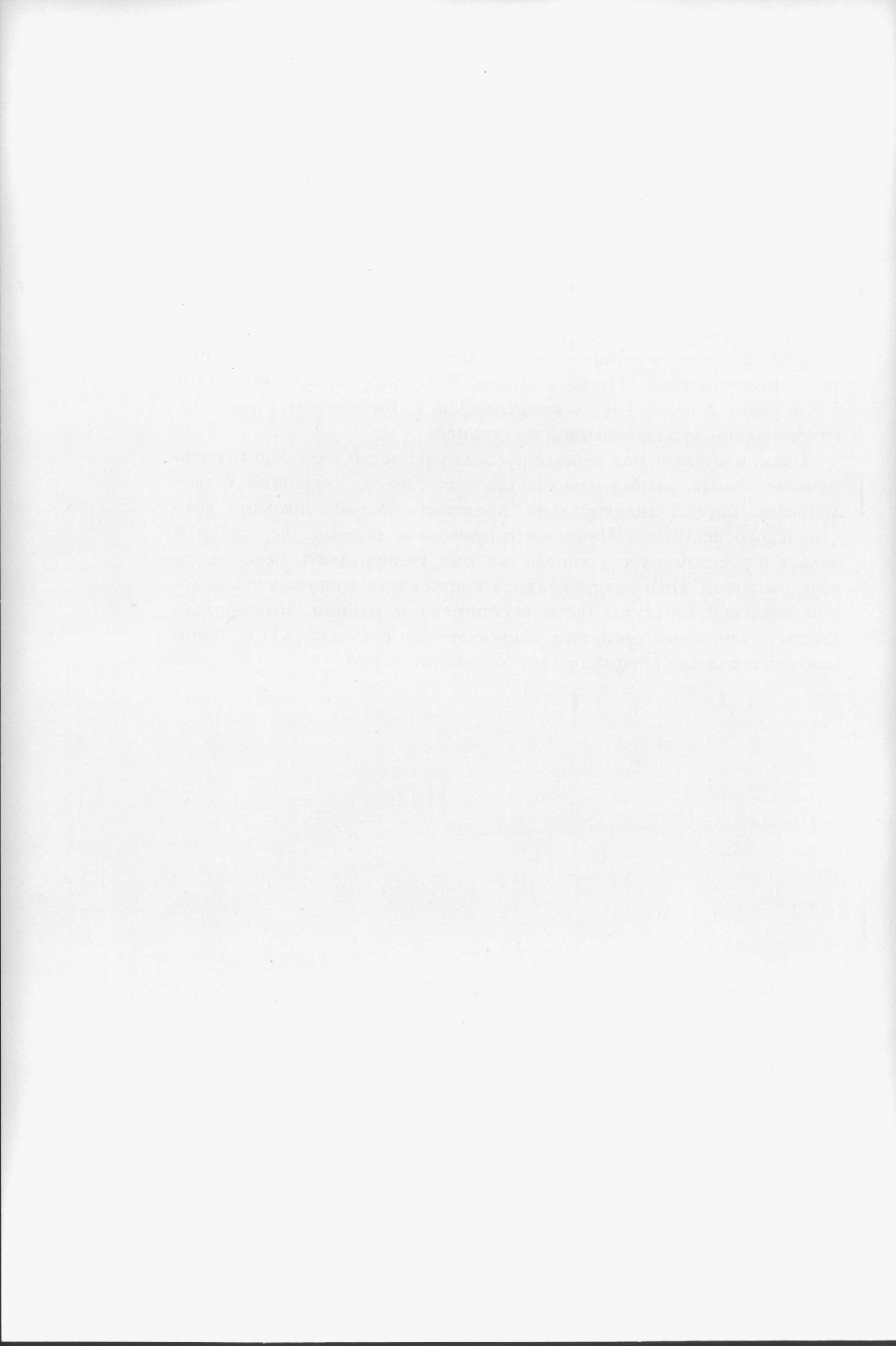
28. В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 74, илл. на стр. 73; он же. О росписи Софии Новгородской, стр. 19-20, илл. на стр. 9.

созданная в самый начальный период жизни этого собора, во второй половине XI в., как уже отмечалось в печати<sup>29</sup> и типологически, и даже стилистически близка миниатюре Милятина евангелия. Отголоски восточно - христианского стиля будут звучать в живописи Новгорода долго, на протяжении всего XII в., однако такого точного повторения законов этого архаического искусства больше не будет никогда. Да и в XI в. восточные традиции были отнюдь не единственными, питавшими новгородских мастеров: рядом с фреской "Константин и Елена" и миниатюрой Милятина евангелия здесь существовали иконы типа "Петра и Павла"<sup>30</sup> (Новгородский), связанные с Киевской, а через нее - с византийской и, быть может, с константинопольской художественной традицией.

Итак, в миниатюрах первых русских рукописей очевидно использование самых разных художественных стилей, связанных с различными, иногда диаметрально противоположными школами христианского искусства. Чаще всего привозные образцы перерабатывались в русском вкусе, иногда же они копировались непосредственно и точно. Интернациональная широта и инициативность молодой киевской культуры были восприняты и ранним Новгородом. Вместе с тем, в новгородском искусстве уже с начала XII в. начинают проявляться специфические локальные черты.

29. Сходство миниатюры из евангелия Домки и фрески "Константин и Елена" из Софии Новгородской впервые отмечено Ю. Н. Дмитриевым, в его рецензии на книгу А. Н. Свирина "Древнерусская миниатюра" (журнал "Советская книга", 1951, № 9, стр. III).

30. В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись. М., 1969, стр. 6 - 7, табл. 1 - 12.



## L'ICONOSTASE DU MONASTÈRE DE KARPINO

Zagorka RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA (Yougoslavie)

Sur la route de Kumanovo à Kriva Palanka, au-dessus du village Orah, sur la montagne Stracin, se trouve le monastère de Karpino encore peu exploré. Dans l'église consacrée à la Présentation de la Vierge au Temple se trouvent deux couches de peinture murale<sup>1</sup>, une partie de l'ancien iconostase et quatre objets incrustés – un trône épiscopal, un pupitre hexagonal et deux artophori-  
ons<sup>2</sup>.

Le monastère de Karpino est considéré comme un des plus anciens monastères de cette région. D'après l'inscription de l'autel l'église fut construite en 1100, cependant c'est une donnée incertaine de la fin du XIXe siècle due probablement à une tradition orale<sup>3</sup>. La première mention certaine faite sur le monastère de Karpino date de 1592. C'est alors qu'au «monastère de Karpino à l'église de la Présentation de la Vierge au Temple» a été écrit un évangile pour l'igoumène et l'hiéromoine kir Joanikie<sup>4</sup>. L'année 1592 est la date qui permet de déterminer approximativement l'époque où ont été faits la peinture murale, l'iconostase et les objets incrustés.

Jusqu'à présent, l'iconostase de Karpino n'a été mentionné que par la composition de la Déisis avec les apôtres et la frise avec les prophètes transportées au Musée ecclésiastique de Skopje vers 1940. A la base de ces compositions, aujourd'hui au Musée archéologique de Macédoine, ont été faites des hypothèses sur l'aspect de l'iconostase de Karpino et la date de sa création. Svetozar Radojčić qui a publié ces compositions suppose que la

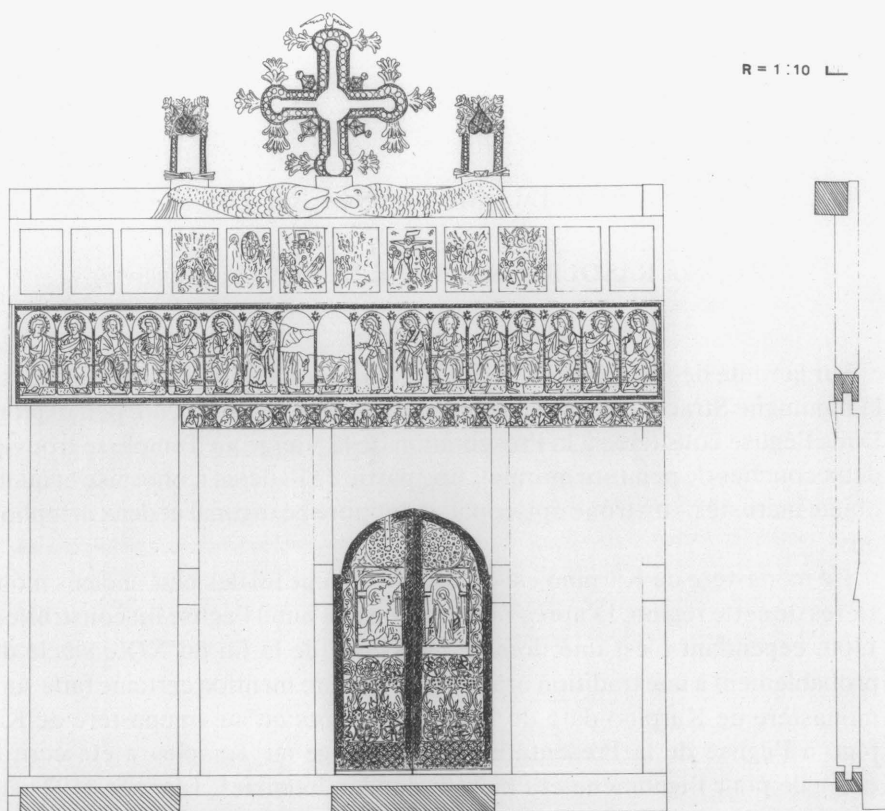
1. A. Nikolovski - D. Čornakov - K. Balabanov, *Spomenici na kulturata vo SR Makedonija*, Skopje, 1971, p. 62.

2. V. Han, *Intaržija na području Pečke patrijaršije XVI - XVIII vijek*, Novi Sad, 1966, p. 52, les date à la fin du XVIe s.

3. L'église est sous la forme de trichonhos. En 1893 elle fut renouvelée et recouverte d'une nouvelle couche de fresques.

4. J. Ivanov, *B'lgarski starini iz Makedonija*, Sofija, 1970<sup>2</sup>, p. 138-139; Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, Beograd, 1905, III, p. 162 (No 5628).





frise avec les prophètes fait partie de l'iconostase. A la base du style de la peinture, il prétend que les deux frises datent du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Mirjana Corović-Ljubinković, en parlant de la sculpture sur bois, prétend que la frise avec les prophètes date de la fin du premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour fixer cette date, l'auteur s'appuyait sur l'hypothèse que la frise aux prophètes se trouvait au-dessus de la composition de la Déisis comme une troisième rangée de l'iconostase ce qui est typique pour les iconostases des périodes ultérieures<sup>6</sup>. Cependant, les recherches que nous avons effectuées au monastère de Karpino, montrèrent qu'une partie de l'ancien iconostase se trouve *in situ*

5. S. Radojčić, *Starine Crkvenog muzeja u Skoplju*, Skoplje, 1941, p. 70-71; idem, catalogue de l'exposition *L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours*, Grand-Palais, Paris, 1971, No 310.

6. M. Corović-Ljubinković, *Srednjevekovni duborez u istočnim oblastima jugoslavije*, Beograd, 1965, p. 128.



*Fig. 1. Reconstruction de l' iconostase de Karpino, XVIIe s. Fig. 2. Porte de l' iconostase.*

dans l'église, de sorte que les deux frises conservées au musée permettent la reconstruction de l'iconostase.

L'iconostase de Karpino a été conçu comme une ensemble et se compose de la Porte royale, quatre rangées d'icônes: les icônes despotiques, la frise aux prophètes groupés autour de la Vierge, la frise avec la Grande Déisis, une rangée des icônes de Douze Fêtes (le Dodécaorton) et s'achève par une Grande Croix (Fig. 1). La construction de bois conservée à église portait tous les ornements décoratifs. Des piliers, grossièrement sculptés divisent l'iconostase en quatre parties verticales – trois sont égales, tandis que la quatrième partie – l'espace entre la Porte royale et l'entrée septentrionale – est de 15cm. plus étroit. Au milieu, un peu au sud de l'axe de l'iconostase et l'abside de l'église, se trouve *in situ* la Porte royale, qui sert aujourd'hui dans le cadre du nouvel iconostase établi au XIXe siècle<sup>7</sup>. L'entrée septentrionale est

7. En 1893 fut exécuté le nouvel iconostase. N'ont été conservées que la Porte royale, les icônes de fêtes et la Grande Croix, tandis que la Déisis, la frise aux prophètes et les icônes despotiques ont été enlevées.



Fig. 3. Iconostase de Karpino. Détail de la frise aux prophètes, Ezéchiel.

fermée par une porte. Auparavant, à sa place se trouvait un rideau. Les autres deux ouvertures de l'iconostase, dans leur partie inférieure, étaient couvertes d'un rideau, tandis que la partie supérieure en était couverte des deux icônes despotiques aujourd'hui pas encore retrouvées<sup>8</sup>. Sur l'architrave, à l'est, sont conservées six cavités dans lesquelles étaient placés six petits piliers verticaux portant la construction supérieure de l'iconostase et reliés encore par une autre architrave ornée d'ornements et un texte slave.

La Porte royale a 128cm. de hauteur. Chaque battant est horizontalement divisé en quatre champs. Le champ supérieur est en forme de triangle dont le troisième côté fait partie de l'arc et orné d'une rosace sculptée (Fig. 2). La composition de l'Annonciation est peinte sur les deux champs rectangulaires: sur le battant droit l'archange Gabriel, sur le gauche la Vierge; des deux côtés de chaque battant il y a des colonnettes torsées verticalement posées. La composition de l'Annonciation est endommagée et plus tard, vers la fin du

8. Au Musée archéologique de Macédoine se trouve une icône de la Vierge avec l'Enfant de provenance inconnue. D'après ses dimensions, la peinture du nimbe et d'une partie du vêtement on peut supposer que cette icône a été apportée du monastère de Karpino. Cependant, comme cette icône se trouve en nettoyage, après l'achèvement des travaux de conservation au moyen de la méthode attributive, on sera en mesure de déterminer son origine et c'est alors qu'on pourra l'intégrer dans notre reconstruction.



Fig. 4. Détail de la frise aux prophètes, Jérémie.

XIXe siècle, fut repeinte ce qui a détruit l'aspect esthétique de la porte de l'iconostase. Le troisième champ est orné de cercles dans lesquels sont insérés divers ornements et au milieu du champ, des aigles bicéphales – motif présenté sur la porte royale de l'église Saint-Nicolas à Varoš (Prilep)<sup>9</sup>, de celles du monastère de Treskavec<sup>10</sup>, de l'église Saint-Démètre à Kratovo<sup>11</sup>, de celles du village Rankovce (au voisinage de Kriva Palanka)<sup>12</sup> et d'autres. Cet ornement à l'aigle bicéphale inscrit dans des cercles a été utilisé sur des tissus, des sceaux et d'autres<sup>13</sup>. Le quatrième champ est couvert d'un motif de fleur stylisée placé dans chaque rhombe. Cet ornement se trouve aussi sur la Porte royale du monastère Prohor Pčinjski<sup>14</sup>. Chaque battant est encadré d'une bande de double torsade, ainsi que les battants de la Porte royale du

9. M. Corović-Ljubinković, *op. cit.* p. 66-67, pl. XIV a, b; B. Babić, *Kulturno bogatstvo Prilepa od V - XIX veka*, Beograd, 1976, No 368.

10. M. Corović-Ljubinković, *op. cit.* p. 70, pl. XV a, b.

11. *Ibid.* p. 70-71, pl. XVIa.

12. *Ibid.* p. 71, pl. XVII

13. S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934, p. 85; J. Kovačević, *Srednjevekovna nošnja Balkanskih Slovena*, Beograd, 1953, p. 195; B. Ferjančić, *Despoti u Vizantiji i južnoslovenskim zemljama*, Beograd, 1960, p. 24-25.

14. M. Corović-Ljubinković, *op. cit.* p. 88-89, pl. XXXVIII a, b.



Fig. 5. Iconostase de Karpino. Détail de la frise aux prophètes, Aaron.

monastère Prohor Pchinski et ceux du village Rankovce. Ce motif se trouve aussi sur la porte sculptée en bois de l'église du monastère de Polog<sup>15</sup>. En réalité, la Porte royale de Karpino est sculptée en double bande, laquelle par ses entrelacements forme les ornements mentionnés – rosaces, croix, torsade – s'entrelaçant sans fin les uns aux autres formant un merveilleux ensemble. Après la sculpture sur bois la porte de l'iconostase est recouverte de plâtre doré et peinte à la détrempe.

Au-dessus de la Porte royale et des icônes despotiques se trouvait la frise de la Vierge avec les Prophètes (Fig. 1). Elle était composée de quatre parties inégales et aboutissait à l'entrée septentrionale de l'iconostase. La frise a 234 cm de longueur et rien que 12 cm de hauteur. On la garde aujourd'hui au Musée archéologique de Macédoine (Inv. No 212).

Sur la frise est illustrée l'hymne à la Vierge «Tous les prophètes t'ont prédite...» (Ἀνοθεν οἱ Προφῆται). Au milieu de la frise est peinte la Vierge Orante avec le Christ Orant, qui bénit de ses deux mains. De chaque côté se trouvent six prophètes et Jean Damascène. Tous les saints sont peints en médaillons, en bustes, un rouleau déployé dans la main (couvert de textes slaves) et ils regardent les symboles de leurs visions sur la virginité de la

15. *Ibid.* p. 83-84, pl. XXXI.





Fig. 6. Détail de la frise aux prophètes, Jean Damascène.

Vierge et l'Incarnation. Le prophète Zacharie a vu la Vierge comme un candélabre à sept branches (le rouleau est détruit), Ezéchiel comme une porte fermée et sur son rouleau on lit: Le Seigneur a dit, chez moi une porte toute fermée...» (Fig. 2). Le prophète Jérémie est peint avec une scie; sur son rouleau l'inscription: «Béni soit le Seigneur Dieu d'Israël a visité.» (Fig. 3). Le prophète Gédéon peint avec une toison; sur son rouleau: «Une pluie abondante s'est déversée sur la toison ...». Jacob le Juste avec une échelle et sur son rouleau l'inscription: «L'échelle fixée de la terre au ciel..» (Ἐγὼ καθ' ὕπνου κλίμακ' ἐώρακά σε / ἀπὸ γῆς φθάνουσιν μέχρι τοῦ Θεοῦ πόλου). Le prophète Salomon peint avec un temple. Son rouleau est abîmé. A gauche de la Vierge se trouve le prophète David avec l'artophorion; sur son rouleau on lit: «L'artophorion du testament...» (Ἐγὼ κιβωτὸν ἡγιασμένην, κόρη, / κέκληκά σε πρίν, ὁ βλέπων ναοῦ χάριν). Le prophète Moïse peint avec le buisson ardent; sur son rouleau l'inscription: «Le buisson ardent brûle et ne se consume pas..» (Ἐγὼ βάτον κέκληκά σε, κόρη Θεοτόκε / μυστήριον γὰρ εἶδον ἐν βάτῳ ξένον). Le prophète Isaïe avec un charbon ardent et sur son rouleau on lit: «Des livres ont été envoyés par...». Le prophète Aaron avec un bâton et le texte: «Le bâton d'Aaron a fleuri..» (Ἐμοὶ δὲ ἀνθίσαι σε τὸν κτίστην ἄνθος / ῥάβδος προκατήγγειλεν, ἀγνή παρθένε) (Fig. 4). Le prophète Daniel avec une roche et le texte: «De la montagne s'est écroulée une

pièrre...» (Ὁρος νοητόν, ἐξ οὗ ἐτμήθη λίθος/ κέκληκά σε πρίν, ἀγνή παρθενομήτορ). et le prophète Habacuc avec une fleur et le texte suivant: «Bienheureuse créature fleurie...» (Προβλεπτικὸν χάρισμα πνεύματι φέρων / εἶδον σε δασὺ καὶ κατὰσκιον ὄρος)<sup>16</sup>. Tout à droite se trouve Jean Damascène. Sur son rouleau l'inscription: «O, merveilleux miracle, source de vie...» (Ὡ τοῦ παραδόξου θαύματος! ἡ πηγὴ τῆς ζωῆς, ἐν μνημείῳ τίθεται, καὶ κλίμαξ πρὸς οὐρανὸν, ὃ τάφος γίνεται) (Fig. 5)<sup>17</sup>.

Sur cette frise de l'iconostase de Karpino, comme nous l'avons déjà mentionné, est illustrée l'hymne à la Vierge «Tous les prophètes t'ont prédite...». Les prophètes ont annoncé l'arrivée du Christ, né de la Vierge, et la prophétie est réalisée. On le voit par les prophètes, les textes des rouleaux, ainsi que par l'illustration des ces textes avec les symboles que les prophètes tiennent et montrent aux fidèles. Sur chaque symbole est peint un petit buste de la Vierge pour faire voir que les symboles se rapportent à Elle. On suppose que pour peindre ce thème, le chant liturgique «Tous les prophètes t'ont prédite...» du canon sur les prophètes, écrit par German de Constantinople, a servi de source littéraire<sup>18</sup>. Jean Koukouzel a composé la musique de ce chant, conservée dans les manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle, dans le monastère de Lavra, au Mont Athos, où l'auteur vivait et créait<sup>19</sup>.

L'illustration de ce chant est représentée avec douze prophètes ainsi que Dionysios de Furna le mentionne<sup>20</sup>. Cependant, le nombre de prophètes varie. Sur la plus ancienne icône avec cette composition (XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> s.) à Sinai sont peints neuf prophètes<sup>21</sup>, sur celle de l'Institut Hellénique de Venise du donateur Jean Mourmouris, les prophètes sont au nombre de douze<sup>22</sup>, sur une icône de la Pinacothèque de l'Académie à Florence les prophètes sont au nombre de seize<sup>23</sup>, sur une icône du Musée de l'Église orthodoxe serbe à

16. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πιτρούπολις, 1909, p. 146 et 282.

17. *Zbornik crkvenih bogoslužbenih pesama, plasama i molitava*, Beograd 1971, p. 354. C'est la première voix du cantique (τὰ στιχηρὰ εἰς τὸ «Κύριε ἐκέκραξ») que l'on chante aux vêpres de la Dormition de la Vierge le 15 août.

18. D. Panić - G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd, 1975, p. 78, note 72 avec la littérature mentionnée.

19. Σ. Εὐστρατιάδης, «Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ Μαῖστωρ, καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ», *Ἑπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας τῶν Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 14 (1938), p. 44.

20. Denys de Fournas, *op. cit.* p. 146 et 282.

21. G. et M. Sotiriou, *Icons du Sinai*, Vol. I, p. 54; Vol. II, p. 73-75.

22. M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise, 1962, p. 23-27, pl. 8, 9 et III.

23. K. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν Εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972, p. 193.



Fig. 7. Iconostase de Karpino. Déisis avec les apôtres - «TCHIN», détail.

Belgrade les prophètes sont au nombre de dix<sup>24</sup>, tandis que sur une icône du Palazzo della Santa Casa à Loreto les prophètes sont au nombre de huit<sup>25</sup>, toutes les icônes sont du XVI<sup>e</sup> siècle. De même, les textes que les prophètes tiennent sur leurs rouleaux ne sont pas toujours les mêmes que ceux de Dionysios de Fournà. Cependant, leur contenu est en rapport avec le symbole que tient le prophète et explique sa vision.

Sur l'iconostase de Karpino, le fait que Jean Damascène est peint au commencement de la frise, permet de supposer que les textes tenus par les prophètes sont pris de quelque chant écrit par lui. Cependant, le texte: «O, admirable merveille. Source de vie ...» est cité sans que l'auteur en soit mentionné<sup>26</sup>. Il est intéressant de remarquer que l'église du monastère de Karpino est consacrée à la Présentation de la Vierge au Temple et que le chant soit pris de la fête de la Dormition de la Vierge, ce qui ne correspond pas à la fête patronale de l'église. Au-dessus de la frise aux prophètes, embrassant

24. V. Djurić, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd, 1961, No 55, p. 109-110, pl. LXXVI; *L'art en Yougoslavie de la Préhistoire à nos jours*, Paris, 1971, No 305; D. Milošević, *Slikarstvo u Srednjovekovnoj Srbiji od 12. do sredine 18. veka*, Beograd, 1974, No 24 (icônes).

25. S. Bettini, *La pittura di icone cretese - veneziana e i madonneri*, Padova, 1933, pl. XII.

26. H. Follieri, *Initia hymnorum Ecclesiae graecae*, V, I, Città del Vaticano, 1966, p. 233 (avec la littérature mentionnée); P. Chrysostomus Baur O. S. B., *Initia patrum graecorum*, II, Città del Vaticano, 1955, p. 712.



*Fig. 8. Iconostase de Karpino. Détail de la Déisis avec les apôtres, Siméon.*

toute la longueur de l'abside de l'autel, était posée la DÉISIS AVEC LES APÔTRES – «TCHIN». La frise se compose de deux parties (320 × 50 cm). On la garde aujourd'hui au Musée archéologique de Macédoine (Inv. No 195) (Fig. 1).

Au milieu de la composition, sur un fond doré, est peint Jésus-Christ assis sur le trône entre la Vierge, Saint Jean-Baptiste et deux archanges. Le Christ est vêtu d'un himation bleu foncé. Dans sa main gauche, il tient l'évangile. La partie supérieure de la figure est tout à fait détruite. La Vierge porte une robe bleu foncé et un maphorion cinobre. Elle tient un rouleau déployé avec l'inscription: «Seigneur agréés la prière de Ta Mère». La tête de la figure et une partie de l'inscription sont détruites. Saint Jean-Baptiste est habillé d'un vêtement de couleur ocre-olive et d'une chape bleu foncé. Il tient dans sa main gauche un rouleau déployé avec l'inscription: «Seigneur, agréés la prière de Ton Jean-Baptiste». Derrière la Vierge est peint l'archange Gabriel tandis que derrière Jean-Baptiste se trouve l'archange Michel, tous deux tournés vers le Christ dans l'attitude de la prière. De chaque côté se trouvent



Fig. 9. Iconostase de Karpino. Détail de la Déisis avec les apôtres, André.

six apôtres assis sur des trônes, tournés l'un en face de l'autre (Fig. 6). Derrière la Vierge se trouvent les apôtres: Pierre, Jean, Luc, Siméon (Fig. 7), Jacob et Philippe, et derrière Jean-Baptiste les apôtres: Paul, Mathée, Marc, André (Fig. 9), Bartholomé et Thomas. Les apôtres sont habillés de robes et himations de diverses couleurs. Les uns tiennent un évangile, d'autres un rouleau. Tous les saints sont peints sous des archivoltes, séparés par des colonnettes torsées. Ils ont, autour de la tête, une auréole dorée en relief. Entre les archivoltes se trouve une rosace. L'incarnat des visages, des mains et des pieds est peint en ocre foncé des ombres olives et des traits blancs, sur les visages et les cheveux. Sur le fond doré les lettres se trouvent autour de la tête des saints, écrites en cinobre, tandis que les lettres écrites sur les rouleaux sont en noir.

Au-dessus de la Déisis étaient posées 12 icônes de fêtes (le Dodécaorton), dont sont conservés sept: Baptême du Christ<sup>27</sup>, Transfiguration, Résurrec-

27. V. Djurić, *op. cit.* p. 122, No 77, Pl. C; K. Balabanov, *Icones de Macédoine*, Beograd-Skopje, LVIII, pl. 75.





*Fig. 10. Iconostase de Karpino. Crucifiement.*

tion de Lazare, Entrée à Jérusalem, Crucifiement (Fig. 10), Descente aux Limbes (Fig. 11) et Ascension. Ces icônes étaient, probablement, posées dans un cadre, orné d'un ornement comme celui de la planche de Déisis. Les icônes sont peintes sur un fond doré, les nimbes sont exécutés de même que ceux de la frise aux prophètes. Les visages sont peints à la base d'ocre cuit, presque brun, avec un ocre clair et des traits blancs. Les inscriptions sont inscrites au cinobre en langue slave. Les icônes sont assez abîmées et quelques-unes d'entre elles ont été repeintes au XIXe siècle. Elles ont, presque toutes, les mêmes dimensions (32 × 25 cm.) (Fig. 1).

L'iconostase s'achevait par la Grande Croix, sur laquelle est peinte la composition de la Crucifixion du Christ, posée sur deux serpents entre la Vierge et Jean Théologien (Fig. 1). Nous n'avons pas de données témoignant par qui a été commandé l'iconostase de Karpino et à quelle époque. Nous n'avons pas non plus de données sur les maîtres qui ont exécuté et ont peint cet iconostase. Cependant, à la base de l'analyse du style et quelques données turques, et supposant que cet iconostase a été exécuté vers la huitième

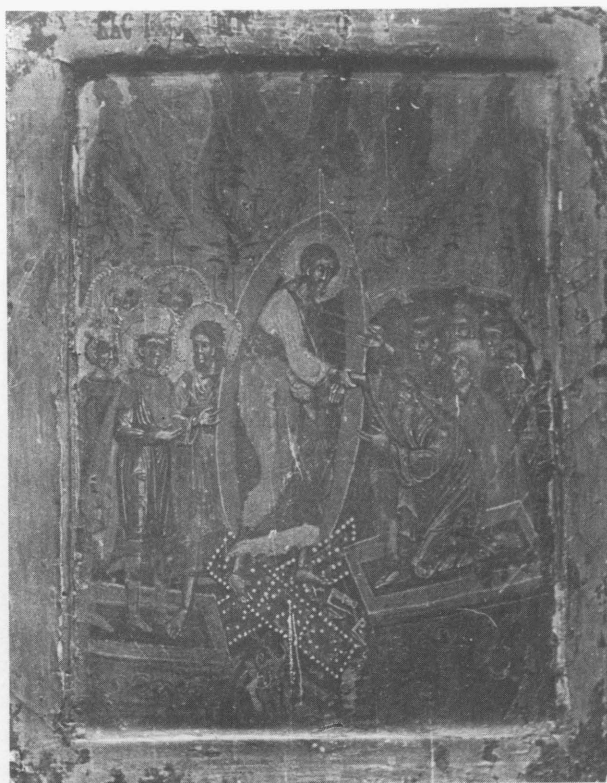


Fig. 11. Iconostase de Karpino. Descente aux Limbes.

décennie du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Nous pouvons supposer que le monastère de Karpino, a été non seulement restauré à cette époque mais qu'il disposait de ressources excellentes pour faire orner l'église d'intéressantes fresques au point de vue iconographique et de ce splendide iconostase élevé. C'est de cette époque que datent le trône épiscopal, le pupitre et les artophorions. Il y avait, dans la riche bibliothèque du monastère onze livres manuscrits sur parchemin<sup>29</sup>. D'autre part, nous supposons que les personnes ayant com-

28. Dans le registre de l'année 1572/3 est enregistré le «mezra» sous le nom de Karpino. On peut supposer avec certitude que ce «mezra» était peuplé et ensuite abandonné, de sorte que les terres arabes de ce «mezra» étaient cultivées par les habitants des villages voisins. Cela est encore une donnée qui parle en faveur de l'hypothèse que le monastère fut restauré après 1572, et très probablement à la huitième décennie de ce siècle, puisque déjà en 1592 nous avons une vie monacale développée et qu'a été écrit l'évangile du proigoumène kir Joanikie hiéromoine. Je remercie le professeur M. Sokolovski qui a eu l'amabilité de me poser les données turques.

29. J. Ivanov, *op. cit.* p. 139.

mandé ces ouvrages étaient de bons connaisseurs en matière d'art puisqu'ils savaient choisir un des meilleurs maîtres de cette époque. Cela montre encore les conceptions esthétiques et artistiques qui existaient au monastère de Karpino. A partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle l'illustration du chant liturgique: «Tous les prophètes t'ont prédite..» était préféré dans la peinture murale. Chez nous, elle est peinte dans les narthex de la Vierge de Ljevisa à Prizren (1307), à Peć(1334) et à Lesnovo(1349). Aussi, estimons-nous que le peintre de Karpino après avoir vu et admiré l'illustration de Lesnovo en fut inspiré pour peindre sur le même thème. Dans le monastère de Lesnovo, au XVI<sup>e</sup> siècle, ont été peintes deux icônes sur le thème: «En toi se réjouit...» (Ἐπὶ σοὶ χαίρει...), dans les marges desquelles est illustré l'hymne «Tous les prophètes...»<sup>30</sup>. Au point de vue des analogies stylistiques de ces deux icônes de Lesnovo avec la frise aux prophètes de Karpino, on pourrait supposer que des icônes de Lesnovo et celles de l'iconostase de Karpino ont été peintes par le même peintre.

L'iconostase de Karpino, que nous présentons ici tout entier, représente un modèle unique conservé d'iconostase à quatre rangées d'icônes, exécuté au Sud-Est de la Yougoslavie, à la huitième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. Il donne une nouvelle lumière sur le développement de l'iconostase dans cette partie des Balkans. L'opinion déjà émise que les iconostases avaient chez nous une forme déterminée, c'est-à-dire, à deux rangées d'icônes aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ne peut plus être soutenue. L'iconostase de Karpino possède non seulement une troisième rangée d'icônes de fêtes, mais il a, en outre, une frise sur laquelle est illustré le tropaire «Tous les prophètes...» ce qui représente un phénomène unique dans les Balkans.

30. S. Radojčić, *op. cit.* No XLIV; K. Balabanov, *op. cit.* LVIII, pl. 65.

## LATE BYZANTINE GLAZED POTTERY FROM SARDIS\*

Jane Ayer SCOTT – Diana C. KAMILLI (U.S.A.)

### I. THE FINDS AND THEIR CONTEXTS\*\*

Excavations have revealed that the city of Sardis, capital of the province of Lydia, suffered severe destruction in the early 7th century, almost certainly as a result of the raids of the Sassanian Persians. Thereafter is an obscure period of near-abandonment. Although challenged, the numismatic and historic evidence has, I believe, been conclusively presented by George Bates and Clive Foss<sup>1</sup>. The study of the ceramics strengthens the case and at the same time presents a further problem in tracing the course of the revival and repopulation of the city.

The earliest identifiable Medieval pottery must be assigned to the later part of the 12th century<sup>2</sup>. In the excavated sectors where any stratigraphy at all

\* «The Finds and their Contexts» by Jane Ayer Scott, Fogg Art Museum, Harvard University.  
– «Multiple Analysis of Clays, Glazes and Slips» by Diana C. Kamilli, The Peabody Museum, Harvard University.

\*\* The material presented in this paper results from the Harvard-Cornell excavations conducted at Sardis by G. M. A. Hanfmann from 1958 - 1975. I am grateful to Mr Hanfmann for the opportunity to work at Sardis and to the current field director, C. H. Greenewalt, Jr, for his generous assistance in assembling material for photography during my absence from the site. Final publication will be in a forthcoming Archaeological Exploration of Sardis *Report*. Grateful acknowledgement is made to the National Endowment for the Humanities, which provided the major share of the financial assistance which made this study possible.

1. Clive Foss, *Byzantine and Turkish Sardis*, Sardis Monograph 4, Cambridge, Mass., 1976, p. 73ff; G. E. Bates, *The Byzantine Coins*, Sardis Monograph 1, Cambridge, Mass., 1971, p. 2-3. The validity of Bates' interpretation is challenged by P. Charanis, *Epeteris Hetaireias Byzantinon Spoudon* 39 - 40 (1972 - 73), p. 175-180, but upheld by Foss, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 24 (1975), p. 11-22. Also idem in *English Historical Review* 90 (Oct. 1975), p. 721-747.

2. Lacking are Stevenson's Stages I - IV, *The Great Palace of the Byzantine Emperors* I, London, 1947, and the earlier sequences of the Saraçhane and Kalendarhane excavations to be

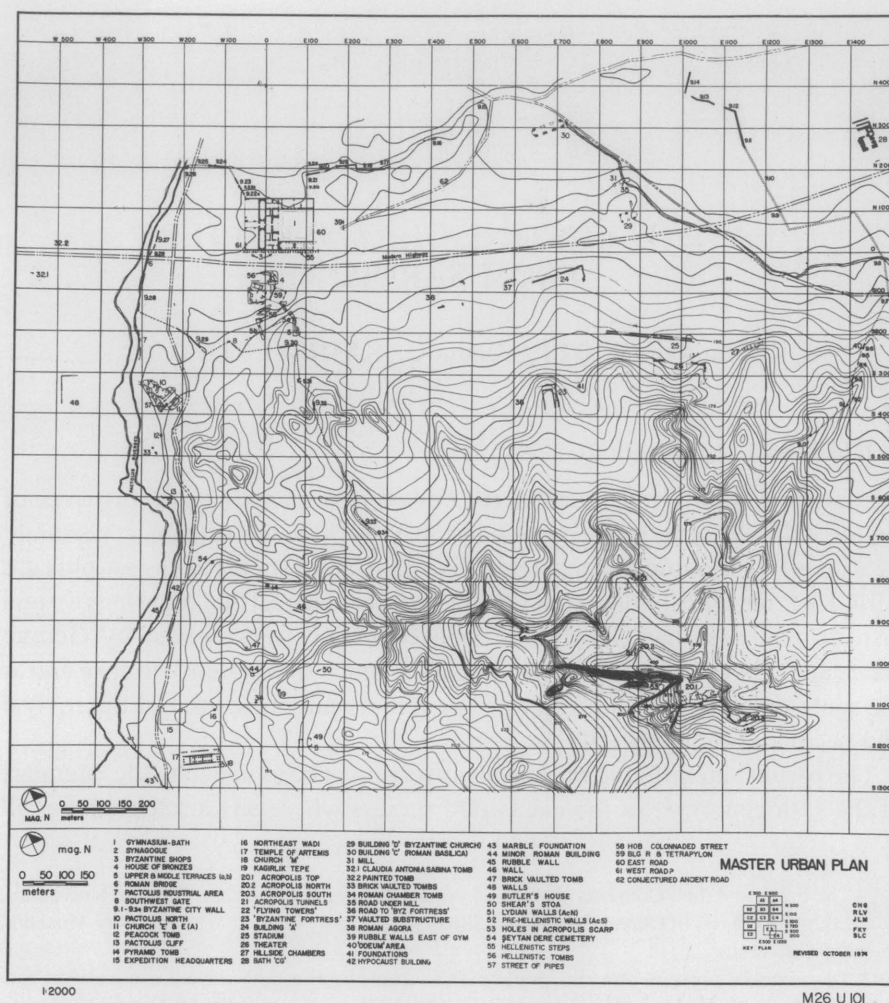


Fig. 1. Site plan of Sardis, showing excavated sectors and features.

was present, there is clearly a destruction level below which is early Byzantine to Roman pottery with coins no later than the 7th century and above which coins of the 9th - 11th centuries appear, but no pottery which can be dated earlier than the later half of the 12th century, with the heavier concen-

published by John Hayes and Judith Herrin, respectively. There is some correspondence with the «Zeuxippus Ware» published by A. H. S. Megaw in *Annual of the British School at Athens* 63 (1968), p. 67-88.



trations belonging to the 13th<sup>3</sup>. Thus, there seems to have been a ceramic gap lasting about five hundred years<sup>4</sup>. The pottery which appears after this hiatus owes nothing to Graeco-Roman traditions and has strong affinities to Syrian wares as well as finds at Constantinople and Aegean sites.

Of the sectors which have yielded significant accumulations of late 12th - 13th century pottery, three areas present the most interesting and coherent evidence (see plan, Fig. 1): the Gymnasium complex, B, with finds extending across the modern highway; the sector on the north bank of the Pactolus, PN, in the area west of the Lascarid Church E; and the center section of the north slope of the Acropolis.

Significant but confused accumulations occur at the bath, CG, at the eastern extremity of the known city where some evidence of industrial activity occurs, and the area of the ancient temple and precinct of Artemis, extending to building L, a habitation area<sup>5</sup>.

In the Gymnasium, B, and the Byzantine Shops, BS, along its south side a clearly-recorded continuum of Roman to early Byzantine pottery with coins no later than 7th century is interrupted by a heavy burned layer on which rest the primary remains of the collapse of the building. Immediately above is a meter of Medieval accumulations which includes some coins of the 10th century, but the earliest recognizable pottery is of the 12th century<sup>6</sup>.

It is at the Gymnasium that the highest concentrations of scraffiato and so-called imitation T'ang wares occur, especially in the south apse of the central unit. Green glaze predominates, with yellow and a warm amber next in order of incidence. Footed bowls are by far the most frequent shape, rimless and with vertical and flaring rims. Next are deep plates with ledge rims<sup>7</sup>. Almost all the plates and bowls have three scars from stilts used to

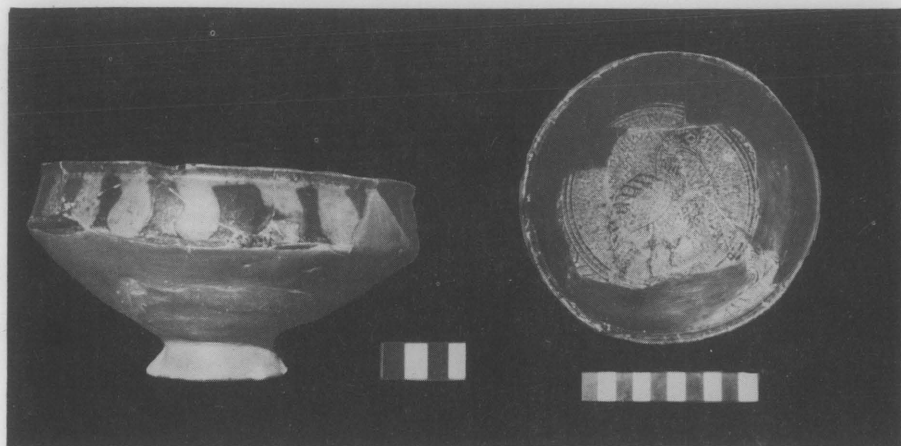
3. Foss, *supra* n. I, p. 74, also gives references to preliminary publications; thanks are due to unpublished excavation reports by G. M. A. Hanfmann, C. H. Greenwalt, Jr, J. Kroll and A. Ramage.

4. Although this is primarily on the basis of the decorated glazed wares, insofar as the plain wares have been saved none has a recognizably earlier shape.

5. These deposits have been published in G. M. A. Hanfmann, J. C. Waldbaum, *A Survey of Sardis and Monuments Outside the City Walls*, Sardis Report 1, Cambridge, Mass., 1975, p. 104ff., figs. 226 - 7; p. 112, fig 260; p. 129ff, figs. 361, 376 - 7, 381, 404 - 5.

6. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* = *BASOR* 157 (1960), p. 36; 182 (1966), p. 32. Much is owed to the clarity of the unpublished reports of J. H. Kroll. The furnaces in the hall north of the palaestra are probably not suitable for firing glazed ceramics, *contra* Foss, *M 4, supra* n. I, p. 70. Lack of space here prevents the necessary reassessment of evidence for local production.

7. Cf. *Great Palace*, *supra* n. 2, pl. 18: 1 - 10.



Sardis. Fig. 2. a-b. Profile and interior of scraffiato bowl (P58.250). Fig. 3. Fragment of scraffiato with colorant added to incisions (BP4).

separate the stacked pots in the kiln<sup>8</sup>. Many have a Greek letter scratched on the underside of the foot; most frequent are A and N. Deep bowls with an upward bend at the side and an almost upright lip are comparable to examples from Thessaloniki and other parts of Greece. The example shown (Fig. 2), has a bird with branch in its mouth incised in the center<sup>9</sup>. Also comparable to Aegean examples is the border of tongues which terminates the slip on the exterior. There are few reconstructable jugs, but many handles and trifoil lips. One well-preserved two-handled jug (Fig. 4), with an amber glaze and incised foliate motif was found in the southern apsed hall with numerous

8. C. H. Morgan's assertion that this is at earliest a 14th century innovation (*The Byzantine Pottery*, Corinth XI, Cambridge, Mass., 1942, p. 22-3) has been adjusted; it appears on Class II Zeuxippus ware, Megaw, *supra* n. 2, p. 87, and on 13th century wares from Al Mina, *infra* n. 15.

9. Inv. no P58. 250; Kamilli, *infra* sample no BP40.

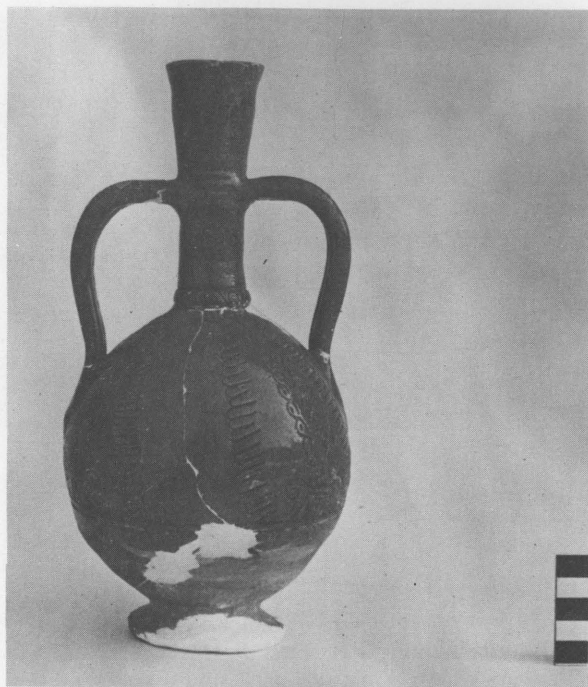


Fig. 4. Sardis. Two-handled amber glazed jug from the Gymnasium (P59. 269).

green and yellow glazed sherds and a plain amphora having 13th century shape<sup>10</sup>.

The great majority of the scraffiato designs were nonfigurative and included variations of the interlace, trees, buds and pods. Paired wings were the most frequently occurring. Examples were found with both very good amber and green glazes, and a poor, deteriorating yellow glaze.

In most cases, the design is formed in the usually described manner → by scratching through the white slip which was applied under the glaze over the red-brown clay body. However, in several cases, we observed that the incisions were filled with a dark colorant which has fused with the glaze thus emboldening the scraffiato pattern (Fig. 3)<sup>11</sup>.

Of the mottled or T'ang-derived wares, two types were present. One is thin-bodied with a very shiny, almost glassy, glaze which shows no tendency to disintegrate. On the exterior the slip is finished in a neat row of tongues; on

10. Inv. no P59. 269; for the find with one 10th century coin, *BASOR* 157 (1960), p. 36.

11. Inv. no BP 4; Kamilli, *infra* samples nos BP 2 - 4.



Fig. 5. Sardis. Mottled cups from the Gymnasium.

the interior are incised bands around the rims and random incisions. Shapes are bowls with simple up-curving edges, some on a high foot, and flat-bottomed flaring cups. The same shapes and decoration occur in a coarser fabric with a less glassy glaze which has a marked tendency to deteriorate (Fig. 5). Speckled green-brown bowls with straight slanting sides, similar to those of Stevenson's Stage 5, dated by him early Comnene the basis of coins were also found<sup>12</sup>.

At PN an abrupt end to Late Antique prosperity cannot be demonstrated with the same certainty that it can at the Gymnasium. Coins end at the 7th century but the thick layer of burning found at the Gymnasium is not present and there is no clear evidence that the Constantinian basilica, EA, was destroyed by the Persian invasion, although there is certainly evidence of decline and gradual encroachment. Evidence of efforts to repair and support the roof of the basilica have been traced between 616 and 1060, by which latter date the atrium and probably the narthex had become a burial ground<sup>13</sup>. The numismatic evidence might suggest a period of abandonment of two hundred years but the gap in recognizable and certainly anything close to fine ceramics is wider; 12th century is the earliest that can be claimed and the concentrations are of types usually dated to the 13th. The picture that emerges is one of a scattered population keeping the church in repair as best they could and seeking in death the security that eluded them in life through

12. *Great Palace I*; *supra* n. 2, p. 48-52, pls. 23 - 24.

13. *BASOR* 215 (1974) p. 33 - 41.



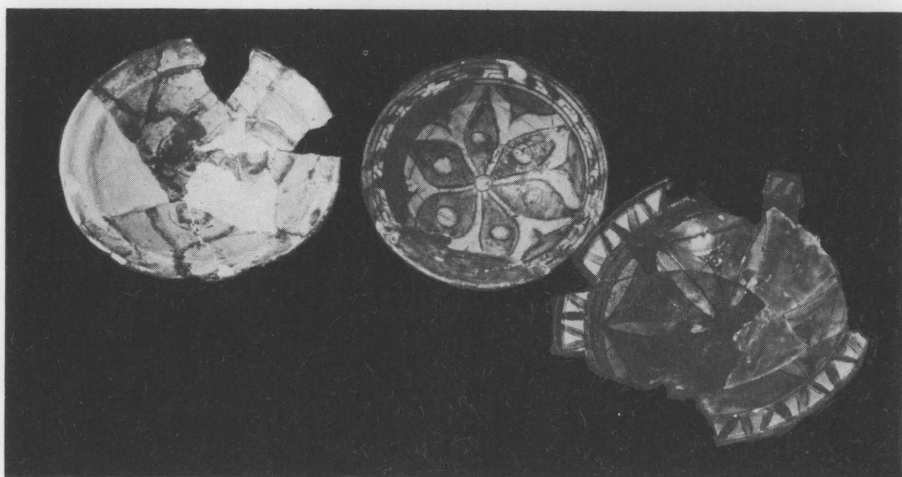


Fig. 6. Pottery from Sardis showing close relations to 13th century Syrian wares (P60. 97, 134, 265).

burial in its environs. Where the people lived is not shown in the archaeological record.

In the late 12th and early 13th centuries, the area revived and the Lascarid Church E was built into the earlier basilica<sup>14</sup>. The ceramic record resumes at PN during this period of modest prosperity. Splashed wares both with and without incised decoration and monochrome sgraffiato parallel examples from the Gymnasium. The polychrome wares include a group showing close affinities with wares found on Syrian sites and dubbed St Simeon Stylites ware after Lane's detailed publication of the finds from Al Mina<sup>15</sup>. They are generally dated 13th century on the basis of historic termini as Al Mina, where they were made, and Ahlit, where they are associated with the period just before the destruction of the castle in 1268. Designs on the Sardis examples include pods, hearts, chevrons and variations on the pinwheel (Fig. 6); the one human figure is a tiny fragment of a head with rayed hair. Shapes are shallow footed bowls with flaring ledge rims and deep, rimless footed bowls. A cache of these pots was found just outside the wall of Church E near the point where

14. Ibid; Foss M4, *supra* n. I, p. 84ff. Church E is treated by Hans Buchwald in his paper presented to the Congress: *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines* II, Art et Archéologie, Communications A, Athènes, 1981, p. 93-98.

15. A. Lane, «Medieval Finds at Al Mina in North Syria», *Archaeologia* 87 (1938), p. 20-78; especially close to Sardis examples are pl. 24, fig. 1B, pl. 25, figs 1 - 2. For a recent summary of arguments about localization and dating, see N. P. Ševčenko, «Thirteenth Century Pottery at Dumbarton Oaks», *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), p. 356-357.





Fig. 7. Sardis. Turquoise-glazed shallow bowl (P62. 82).

it is joined by the north segment of the apse, at the same level as the church floor. With them were plain, dark green plates and bright green glazed slipper lamps, and Islamic coins of the later 14th and 15th centuries. The St Simeon examples subjected to scientific analysis are of local, certainly western Anatolian and most likely Sardian, manufacture<sup>16</sup>.

The association with Church E is consistent with the dating proposed by Lane but the numismatic evidence and likelihood of local manufacture suggest that production of these pots continued in western Anatolia after the Syrian potteries had been destroyed<sup>17</sup>. Evidence for manufacture at a relatively minor inland site weakens the credibility of Lane's somewhat romantic picture of Crusaders trading pots around the Mediterranean littoral, possibly true for the elaborate figurative examples, but the simpler ones are surely the production of many local, almost village centers, the result of diffusion of styles and techniques along both overland and marine trade routes, and the shifts of population.

Included in the cache with the St Simeon ware and also in the lower level deposits on the Acropolis were examples of a second 13th century type, turquoise blue plates or shallow bowls, some having a ribbed wall between the curving center and crimped «pie-crust» rim (Fig. 7). At Sardis and at Ephesus they occur with deep bowls decorated by areas of deep purple dots set off by green bands. As Mr Megaw has phrased it, the turquoise plates are

16. Kamilli, *infra* samples 52 - 57, p. 84-87.

17. The coins do not necessarily indicate a post-13th century date for the pots; in the same area at a higher level are thin walled incised examples with Greek graffiti on the underside.

«poor relations» of bowls having carved decoration which were made in Persia and Mesopotamia in the mid-12th to mid-13th centuries<sup>18</sup>. The glaze shows a tendency toward iridescence and on one example has deteriorated to white corrosion products in the manner of glass. Examination of the clay body shows that these pots were locally made<sup>19</sup>, but it is possible that the distinctive turquoise glaze was centrally manufactured and distributed to provincial potters.

The turquoise plates show both direct and indirect emulation of Chinese celadons. The bright turquoise is similar to Rayy ware, examples of which having the same shape have been found at Constantinople<sup>20</sup>. At Sardis, two meagre Rayy fragments with relief have been found<sup>21</sup>. Earlier literature seems to deny the possibility of direct influence of Chinese celadons but such is strongly suggested by the close conformity of the wide ribbed side of a Sardis example having a matte blue glaze to that of a Celadon plate found in the Artemision at Ephesus<sup>22</sup>.

In conclusion, the manufacture of glazed pottery at Sardis appears to have begun in the middle to late 12th century and to coincide with the revival and repopulation of the city. The reappearance of this craft is associated with the last period of flickering productivity and prosperity which the city enjoyed during the Empire of Nicaea while the favored residences of the Lascarid court were at nearby Nymphi and Magnesia, and the decades thereafter<sup>23</sup>.

18. For examples set in churches, A. H. S. Megaw, «Glazed Bowls in Byzantine Churches», *Deltion tis Christianikis Archaialogikis Hetaireias* Series 4, vol. 4 (1964), p. 145-162.

19. Kamilli, *infra* sample nos BP43 - 5, p. 58-60.

20. *Great Palace*, *supra* n. 2, p. 56, turquoise glaze over carved decoration associated with Stage Vb.

21. The Sardis fragments have a three-lobed leaf and bit of wing which correspond to a jug dated by A. Lane (*Early Islamic Pottery*, London, 1947, pl. 43 B) second half of the 12th century.

22. This seems to be perpetuated mainly because no examples have been recognized at Constantinople; see P. Kahle, «Chinese Porcelain in the Lands of Islam», *Transactions of the Oriental Ceramic Society* (1940-41), p. 27-46; T. D. Rice, *Early Glazed Pottery*, Oxford, 1930, p. 87. However, the whole question of Celadon imports into Anatolia needs to be re-examined; significant quantities have been found at Antioch, F. O. Waage, *Antioch-on-the-Orontes IV:1 Ceramics and Islamic Coins*, Princeton, 1948, p. 104ff; examples noted at Miletus, P. Witter *Milet in der Turkischen Zeit*, p. 80-81 as well as at Ephesus contradict the assertion of M. Rogers that there is «no recorded fragment of Chinese porcelain from a medieval site in Turkey» («China and Islam», in D. S. Richards ed., *Islam and the Trade of Asia*, Philadelphia and Oxford, 1970, p. 70). For knowledge of the Ephesus material, I am deeply thankful to the generosity of Anton Bammer and the Austrian excavation staff.

23. M. Angold, *A Byzantine Government in Exile*, Oxford, 1975, p. 102ff. on the reconstruction of western Asia Minor. For repopulation in the 13th century see two «apports» presented to the Congress: S. Vryonis, «Patterns of Population Movement in Byzantine Asia Minor 1071 - 1261», p. 15ff; P. Charanis, «Composition and Movement of the Population in the

The scientific examination of the clay bodies has suggested that ceramic types which have been assigned to centralized potteries were the output of one of many local, almost village, productions, whose repertoire includes shapes and styles which have been assigned to two traditions, that of the Mediterranean littoral and that of the Aegean. This distinction does not seem valid as more is learned about the uniformity of ceramic styles throughout the Byzantine and Fatimid world.

The samples which are treated by D. Kamilli, *infra*, are taken from finds on the Acropolis, the Gymnasium and PN. More are from the Acropolis than the other sectors but each represents a type which are present in all three sectors. On further study of the stratigraphy and contexts, some examples may prove to come from the early Turkish period. Although we hoped to develop criteria for separating the Byzantine from Turkish, this preliminary study seems to indicate a material and technological as well as stylistic continuum for the local glazed earthenware into the Turkish period<sup>24</sup>. The study is preliminary – more examples will be examined – but it is hoped that presentation of the results now will lead to an exchange of information with persons working with contemporary material.

## II. MULTIPLE ANALYSIS OF CLAYS, GLAZES AND SLIPS

The chemical and textural analysis of the glaze, slip and paste of eighteen Byzantine potsherds from Sardis required the use of a combination of petrographic, X-ray diffraction and electron microprobe methods. Each technique was required to produce a certain form of data or to deal with a special sample problem. One example is a Rayy import (P. 62.42) which has been included to compare the blue glaze composition with that on local clay bodies. Unfortunately, not all samples could yield information on glaze, slip and paste, and Table 1 shows the distribution of data for the method used. Note that both pot number and subsample number are given on this chart; only subsample number will be used thereafter.

### SHERD PETROGRAPHY

Many other researchers have used petrographic analysis to identify the minerals and textures present in the coarser fractions and clay mineral matrix

Byzantine World, 1071 - 1261», p. 10f. The influx of craftsmen accords well with their summaries of evidence for a policy of repopulation; systematic study of ceramic styles and kiln types may prove useful in determining the pattern of resettlement.

24. The Turkish pottery is being studied by H. Crane; a preliminary note will appear in a forthcoming volume of *Annual of the American Schools of Oriental Research*.

of pottery sherds<sup>25</sup>. Such information is often used to suggest whether the pottery was made locally, made by itinerant potters, or imported. This is best done with knowledge of local geology and reference to a considerable number of sherds from the site.

The rocks in the Sardis area are composed mostly of the folded, low to intermediate grade metamorphic schists, marbles and gneisses of either Pre-Cambrian or Paleozoic age<sup>26</sup>. Overlying these metamorphic rocks are several layers of unmetamorphosed sandstone, conglomerate and arkose, probably Mesozoic in age. The schists and marbles of Sardis belong to one of the intermediate crystalline massifs of Western Turkey, but the site is in a zone transitional to the intermediate fold system mentioned by Ilhan<sup>27</sup>. All of Turkey is part of the Mediterranean sector of the Alpine orogenic belt. Table 2, R 4-5 shows the mineralogy of several rock samples from local outcrops.

Earlier study of over 150<sup>28</sup> sherds from Sardis has shown that the characteristic mineral assemblage of the local pottery includes quartz and chert, trace (if any) of Na plagioclase, abundant untwinned plagioclase, much muscovite, varying amounts of biotite, and frequent fragments of schist. Primary calcite is occasionally present in the coarse fraction, but sherd grog and chaff are usually absent. This assemblage is a distinctive one and could be a direct result of the weathering of the local metamorphic rock, such as sample R4 a (Table 2). In addition, the sherd mineralogy and paste treatment at this site seem to be very uniform over time, and even though there are other areas in Turkey with similar materials it would be a great coincidence for outside potters to use them in the manner so characteristic of Sardis.

The seventeen sherds shown in Table 2 were examined in thin section for mineralogy, grain size, shape and orientation, as well as for fusion level.

25. E.g. A. Shepard, *Ceramics for the Archaeologist*, Washington, D.C. 1954. P. Peacock, «The Scientific Analysis of Ancient Ceramics: A Review», *World Archaeology* 1:3 (1970), p. 375-389; T. Hays, F. Hassan, «Mineralogical Analysis of Sudanese Neolithic ceramics», *Archaeometry* 16:1 (1974), p. 71-79.

26. Geologic Map of Turkey: Izmir Sheet, Institute of Mineral Research and Exploration, Ankara, 1962; R. Brinkman, «The Geology of Western Anatolia», and E. Ilhan, «The Structural Features of Turkey», in *Geology and History of Turkey* ed. A. Campbell, Petroleum Exploration Society, Libya, 1971, p. 159-190; W. Warfield, «Report on the Geology of Sardis», in H. C. Butler, *Sardis I:1 The Excavations 1910 - 1914*, Leyden, 1922, p. 175-180.

27. *Supra* n. 26, p. 159.

28. These include lamp samples dating from 6th century B.C. to 13th century A. D., and Hellenistic and Roman sigillate pottery. Work is continuing on additional ceramic groups and final publication will appear in the *Reports and Monographs* of the Archaeological Exploration of Sardis.



Inventory Number	Description	Subsample Numbers	Sherd Mineralogy (thin section)	Slip Composition (thin section, x-ray, microprobe)	Glaze Composition (microprobe)
BP 1	Bowl wall fragment, sharply bent profile; lightly incised scraffiato, green-yellow glaze on ext. and int.	BP 1	×	×	×
4	See Fig. 3; bowl foot, green, iridescent glaze, colorant in incised lines	2,3,4	×	×	×
10	Bowl foot; incised bands filled with green divide brown-purple spots	5,6	×	×	×
15	Bowl rim fragment; deep incisions (lotus?) through thick slip, brown and green glaze dripped toward rim	9,10,11	×	×	×
18	Shoulder fragment of jug(?); scraffiato with dark green glaze	12,13	×	×	×
21	Bowl rim fragment; wide scraffiato pods(?); thin pale yellow glaze	14,15,16,18	×	×	×
22	Ledge rim fragment of footed plate; scraffiato leaves and spirals on rim, scrolls and wings on wall; thick white slip, darker green and brown on pale green glaze	19,20,21,22,23	×	×	×
23	Shallow bowl with upturned rim; plain, green glaze over white slip	24		×	×
28	As BP10	26,27,28,30	×		×
29	Bowl shape as Fig. 2a, under foot; plain bright green glaze, incised buds and hatches	32	×	×	×



Inventory Number	Description	Subsample Numbers	Sherd Mineralogy (thin section)	Slip Composition (thin section, x-ray, microprobe)		Glaze Composition (microprobe)	
P58.250	See Figs. 2a-b. Flecked green glaze	40	×	×	×	×	×
58.558	Foot fragment; scraffiato interlace in tondo; pale green glaze	42				×	×
60.119	Rim fragment of plate, carved ribs and crimped edge; plain matte gray-blue glaze over white slip	43, 45	×	×		×	×
62.81	Deep, footed «St. Simeon» bowl; incised concentric pods and rays; «manganese», green, clear glazes, very iridescent	52, 53, 54, 55, 56, 57	×	×	×	×	×
62.82	See Fig. 7. Plain turquoise glaze, thin white slip	58, 59, 60		×	×	×	×
62.135	As BP10	61, 62, 63, 64, 65, 66	×	×	×	×	×
62.136	See Fig. 6, splashed glaze, purple-brown green	67, 68, 69, 70, 71	×			×	×
62.42	Moulded Rayy fragments; blue glaze	72, 74	×	×	×	×	×
72.4	«St. Simeon» plate; incised pinwheel in circle with spiral fillers; pale green with alternate rays of darker green and manganese	84, 85, 86, 87	×	×	×		×

Table 1. List of late Byzantine sherd samples from Sardis analyzed by petrographic,  
X-ray or electron microprobe methods.

SAMPLE	QUARTZ	CA PLAGIOCLASE	NA PLAGIOCLASE	UNTWINNED PLAGIOCLASE	K FELDSPAR	PYROXENE	AMPHIBOLE	MUCH MAGNETITE	MUSCOVITE MICA	BIOTITE MICA	CHLORITE	PRIMARY CALCITE	MICROFOSSILS	CHERT	CHAFF	SHERD GROG	ROCK(SCHIST)	ROCK(VOLCANIC)
BP 1	X		tr	X					X	X				X			X	
4	X			X					XX	X				tr			X	
12	X			X					XX	X				X				
15	X		tr	X	tr				tr	XX				X			X	X
18	X			X					XX	X				X			X	
23	X			X					tr	tr				X				
32	X		X	tr					X	X		tr		X			tr	
11	X		X	X					X	X				X				
45	X		X	tr					tr	X				XX			XX	
87	X		X	tr					X	X				X			X	
* 6	X			X					tr	X		X		X			X	
* 71	X			X					X	X		X		X			X	
* 30	X		tr						X			XX		X			X	
* 40	X		tr		tr				X	X		X		tr			tr	X
** 56	X		X						X	tr		X		X		XX	X	
** 65	X		X						X	tr		XX		X		XX	X	
** 72	XX																	
R4a(schist)	XX		tr	XX				X	XX									
R4b(Ls breccia)	X								X	tr		XX						
R5 (siltstone)	XX		X	X					X	tr	X	X						

Table 2. Mineral composition of late Byzantine sherd fragments and rock samples from Sardis. X=present, XX=abundant, tr=trace. Degree of deviation from the characteristic assemblage is indicated by\*. The first group has the typical Sardis mineral content, the second deviates in either mineralogical or technological ways. 72 is a frit-bodied import. There local rock samples make up the fourth group. Ls=limestone.

These sherd data were then compared to the characteristic mineral assemblage just mentioned and to the composition of the local rock samples. Ten samples from the Byzantine set conform to the type and are assumed to have been made locally. Four others conform except for the presence of primary calcite in the coarse fraction. Two others ( $\neq 56$  and  $\neq 65$ ) contain anomalous sherd grog and primary calcite as well as the usual mineral assemblage.

In light of this data, it seems that ten samples are local, and the six others might be considered as variations in potters' choice of local materials. These six could also be imported, but we would prefer to see stronger data before suggesting this.

## SLIP ANALYSES

<i>Sample</i>	<i>Thin Section</i>	<i>X-Ray Diffraction</i>	<i>Electron Microprobe</i>
BP 1	equigranular quartz grains		
4	continuation of sherd body with concentrations of equigranular grains(e.g. quartz, feldspar) mixed in with clay minerals		
6	no slip under glaze		
11	equigranular quartz grains		
12	no slip seen under glaze		
14		quartz. Trace of muscovite (illite).	
18	aligned, unfused, clay minerals; finer and lighter in color than sherd matrix		Fe, K, Si, Al (tr Mg)
22			Fe, Ca, Si, Al, (tr Sb; contamination)
24		quartz, muscovite (illite), feldspars	
32	equigranular quartz grains		
40	continuation of sherd body minerals, with concentration of quartz and other equigranular grains		Si dominant. also Mg, K, Al
45	equigranular quartz grains		Si only
56	equigranular quartz grains		
60			Mg, Fe, K, Ca, Si, Al (tr Na)
65	no slip?		
87	no slip		

Table 3. *Compositions and textures of the different slips used on Byzantine pottery from Sardis. Data are listed by method of analysis and sample.*

SAMPLE	Mg	Sn	Sb	Ti	V	Mn	Fe	Co	Ni	Cu	Zn	Pb	Na	K	Ca	Si	Al
<b>GREEN</b>																	
Bp 21			Tr				Tr										
10											Tr						
12											Tr						
32																	
40							Tr										
42							Tr										
61																	
68																	
(Green-Brown) 85						Tr	<Tr			Tr	Tr						
26																	
3																	
54						Tr				<Tr							
<b>TURQUOISE</b>																	
(Frit Body) 72																	
1						Tr											
43																	
45						Tr											
59							Tr	Tr									
<b>BROWN/BLACK</b>																	
Bp 2											Tr						
27						Tr	Tr				Tr						
9																	
19																	
20																	
(Green-Brown) 85						Tr	<Tr			Tr	Tr						
<b>YELLOW/TAN</b>																	
24																	
53																	
62											Tr						
70											Tr						
18																	
<b>"CLEAR"</b>																	
55							Tr										
69							Tr										
64											Tr						
<b>PURPLE</b>																	
Bp 5							Tr										
52																	
67						Tr	Tr	Tr									
(Purplish-Brown) 28																	
<b>MOTTLED</b>																	
63						Tr											
84						Tr	<Tr		Tr	Tr	Tr	Tr					

Table 4. Compositions of glazes on Byzantine ceramics from Sardis. Electron microprobe analyses were in oxide weight percent, but elements are shown here as present or absent (Tr= Trace). Data are plotted by glaze color, not by pot unit. Number 72 is a Rayy frit-bodied import for comparison.

#### SLIP COMPOSITION AND TEXTURE

The glaze on all but four of the sixteen samples in this set was applied over a white or cream colored slip. Because of the different forms and sizes of samples we had available, it was often impossible to run more than one test on a single sample. These data are given in Table 3.

Only one sample, BP18, showed the expected slip made up of finely sorted, aligned, light colored clay minerals (probably illite). Five samples (BP1, 11, 32, 45, 56) have a slip made of very finely ground, angular quartz grains (almost a frit), and on five other samples, BP4, 22, 24, 40, 60, the slip seems to



be a continuation of the sherd body material, but with greater concentration of equigranular minerals such as quartz and feldspar. In most cases, the contact between body, slip and glaze was sharp with little interaction zone, although crystals were seen at the slip/glaze interface of three samples. In the final four, the glaze appears to sit directly on the red-brown body clay<sup>29</sup>. All of these slip types were used by Sardinian Byzantine potters, as each appears on at least one of the local samples.

#### ELECTRON MICROPROBE AND THIN SECTION ANALYSIS OF THE GLAZES

Analyses were made on an automated Mac-5 electron microprobe programmed with the Geolab system<sup>30</sup> running at 15 kV accelerating voltage, 03 Å beam current, and counting time of 30 sec. Silicate and oxide glasses, and pure metals from the collection in the Department of Earth and Planetary Sciences at Massachusetts Institute of Technology were used as standards. The program reported data to three significant figures for concentrations of 10.0 wt % or more, two figures for concentrations of 1.0 to 9.9%, and one figure for concentrations below 1.0%. All iron was reported as divalent. Thirty-seven different glazes from the 19 pots were analyzed.

Sample preparation involved setting a chip of glaze in epoxy on a glass slide, then carbon coating it. This method often did not produce the highly polished surface required for good analysis and occasionally low oxide totals resulted. However, since, at this stage, we merely wanted relative values and indications of presence or absence of an element, the data in most cases were satisfactory<sup>31</sup>.

Several times, a series of analyses on different areas of the same chip indicated that the composition was not uniform. Therefore, we suggest that the analyses that show lack of Pb (BP12, 24, 27, 53, 63) or Cu (green samples BP21 and 54) should be accepted with caution, although at least two analyses were run on each of these.

We were able to prepare polished thin sections for four samples (BP18, 40, 45, 72). This guaranteed excellent probe data, and also allowed description of

29. Further examination is necessary to confirm the last observation, which conflicts with inspection of the macro-samples. The slip may have been obliterated in preparing the thin section. The problem is interesting because the «slipless» group includes an example where the incisions have been filled with dark brown colorant.

30. L. Finger, C. Hadidiacos, «Electron Microprobe Automation», Carnegie Institute, Washington, D.C. *Yearbook* 71(1972), p. 598-600.

31. General information concerning glazes and coloring agents may be found in D. Rhodes, *Clay and Glazes for the Potter*, New York, 1973, F. Norton, *Fine Ceramics, Technology and Applications*, New York, 1970.



the textural relations of glaze, slip and body. This could not be done with the chips.

The results of the microprobe analyses of the glazes are given in Table 4 where the data are plotted by glaze color, not by pot unit (a given pot may have several glaze colors). Green and turquoise glazes have been arranged to emphasize the effects of Cu, Sn and Na.

In general, these samples are Pb glazes, all containing also Si, Al, and most also having varying amounts of the alkalis (Na and K) and Ca. The fluxes are Pb, K and occasionally Na. These seem to be inconsistently used and only Na correlates with a particular effect: in combination with Cu, it produces a turquoise color. The different glazes on a single pot may not contain the same amounts of Pb.

Most of the green and turquoise glazes contain Pb, Ca, Si and Al. The coloring agent is Cu in the case of green, and Cu plus Na in the case of turquoise. The four matte turquoise glazes are formed by the addition of Sn which is commonly used as an opacifier.

The role of V in many of the samples is unclear. It can strengthen blues, greens or yellows when combined with certain other elements, but we cannot see a pattern here. It may have been associated with another element and been too difficult to separate out. The use of Zn is also unclear, but it may have been added as a stabilizer.

Fe is in most samples, but does not always effect the coloration; however, brown and black glazes all have Fe as the major colorant. All yellow or tan samples seem to be colored by low amounts of Fe, and two of the three «clear» or white samples are nearly lacking in any coloring element. The Fe and Mn in BP64 seem to have no coloring effect.

Three of the purplish glazes contain Mn as expected, but the purplish-brown tone of sample BP28 must be caused by the combination of Fe and V. Neither of the two mottled samples, BP63 and 84, with an appearance usually referred to as being of «Mn type» contain Mn, and it is unclear what causes the effect.

#### SUMMARY

The foregoing data show that the people of late Byzantine Sardis did not seem dependent on imported pottery wares. The local potters had a good understanding of the ways that compositional variations could control glaze color and surface luster, and they had developed several types of serviceable underglaze slips. The combination of X-ray diffraction, petrographic examination and probe seems to have been a practical and effective way of attaining the data necessary to define local production and glaze chemistry.

## STYLISTIC CROSS CURRENTS IN TWELFTH CENTURY PAINTING IN GREECE

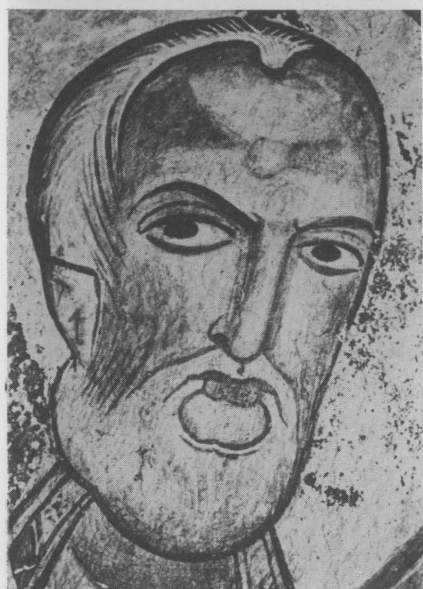
Karin Maria SKAWRAN (S. Africa)

A remarkable number of frescoes has survived in Greece from the close of the Middle Byzantine period. That there are so many, and relatively so few of earlier date, cannot be explained only by the greater chance of survival for the more recent frescoes. Although Byzantium was in decline in the later twelfth century and the seed of subservience to the Latins already sown, it does seem that the partial recovery under Manuel I had brought about conditions in Greece permitting unusual activity in the decoration and redecoration of churches, in cases such as the Samarina church in Messenia by painters of the front rank. The monuments are numerous enough to make it possible to trace the spread of particular styles, some of Constantinopolitan origin, into different parts of the country. Further, this activity may have declined, but it did not end, with the Latin occupation of the greater part of the country, and the traditions of fresco painting established in the late twelfth century were not quickly overlaid.

In both Crete and Kythera there is ample evidence that a provincial so-called «monastic» style, which can be matched both in Cappadocia and South Italy continued into the Early Comnenian period. Backward, but highly decorative, these frescoes, seem to reflect a powerful cross-current which carried the «monastic» style, provincialized in Cappadocia, across the Aegean to the West<sup>1</sup>. Of this a penchant for ornamental enrichment at all points along this route is eloquent witness, and not least the jewelled haloes common to Cappadocia<sup>2</sup>, Kythera (Fig. 1) and Apulia<sup>3</sup>. On the other hand, a

1. If migrant Cappadocian monks travelling to the West via the islands, the coast of the Peloponnese and Corfu, did indeed have a hand in the distribution of this style, the process must have continued after Mantzikert, despite the end of Byzantine rule in South Italy the same year (1071).

2. M. Restle, *Byzantine Wallpainting in Asia Minor*, Recklinghausen, 1967 (hereafter refer-



*Fig. 1. Kythera, H. Sophia: St Agape. Fig. 2. Kythera, H. Sophia: Virgin of Deesis*  
*Fig. 3. Santorini, Episkopi: St Nicholas Fig. 4. Crete, H. Eftychios: Virgin of*  
*Deesis.*

relationship to a central Byzantine tradition and resemblances to the mosaics of Hosios Loukas in these «monastic» frescoes of the close of the eleventh and the beginning of the twelfth century can be ascribed to a stylistic influence which radiated from the earlier decoration of this famous monastery (Fig. 2), (i.e. eg. in H. Eftychios in Crete and in H. Sophia in Kythera).

It can also be argued that the graphic style of these frescoes, belong rather to the popular language common to rustic works of all periods, a language which survived side by side with the more official art of the court and the capital<sup>4</sup>. It is the art of a layer of society with a humble cultural background which lagged behind, if it did not ignore the stylistic renewals of the larger artistic centres<sup>5</sup>.

Whatever the role, if any, of the Emperor Alexius I in the foundation of the humble Episkopi church in Santorini<sup>6</sup>, its frescoes do depart marginally from the austere «monastic» style attributed to migrant Cappadocian monks. While they are predominantly linear, an attempt to model the faces over a basic green *proplasmós* (Fig. 3), noted also in H. Merkourios in Corfu<sup>7</sup> as well as in H. Eftychios in Crete<sup>8</sup> is an indication of the painter's contact with a more sophisticated tradition<sup>9</sup>. Another feature which shows the impact of a truly Comnenian style are the eyes which in both H. Eftychios in Crete (Fig. 4) and in H. Sophia in Kythera (Fig. 2) are covered by heavy lids giving the figures a human and life-like expression<sup>10</sup>.

red to as Restle, *Wallpainting*), vol. II, pl. 167; G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925 - 1942, vol. II, pls. 117, 1 - 2; 118, 2; 119, 3.

3. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche Pugliese*, Rome, 1939, pls 18 - 20, 44, 63, 70, 71.

4. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 14-16.

5. On this backwardness see: H. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, Paris, 1968 (hereafter referred to as: Grigoriadou, *Peintures*), p. 183.

6. Making allowances for the provincial character of the frescoes, it is not unreasonable to assign them to the years around 1100.

7. P.L. Vocotopoulos, «Fresques du XIe siècle à Corfou», *Cahiers Archéologiques* XXI (1971), p. 167.

8. N. Drandakis, «The frescoes of H. Eftychios of Rethymnon, Chromonastyri» (in Greek), *Krétika Chronika* 10 (1956) (hereafter referred to as: Drandakis, «H. Eftychios»), p. 225 note 2. It is tempting to associate an Archangel in H. Nikolaos in Naxos on the north wall, for here also there is a considerable degree of modelling in the face: K. Skawran, *The development of Middle Byzantine fresco painting in Greece*, unpublished Ph. D. thesis, Pretoria, 1976, vol. II (hereafter referred to as: Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*), fig. 168.

9. On this see: D.C. Winfield, «Middle and later Byzantine wallpainting methods», *Dumbarton Oaks Papers* 22 (1968), p. 128.

10. The heavy lids have been matched with sixth-eleventh century Roman frescoes and





Fig. 5. Messenia, Samarina: Hierarchs in the diaconicon.

From the first half of the twelfth century no securely dated decoration has survived<sup>11</sup>. Among those attributable to this period there is little that can be regarded as continuing the rustic-provincial style which had preponderated among the Greek frescoes of the previous century, particularly in the southern Aegean area. It seems that this backward tradition was submerged in most places in the course of the later twelfth century as a result of the dispersal of painters trained in contemporary styles in a period of peace and comparative prosperity. The submergence of the provincial element may further be the result of the dwindling of the monkish migration westward with the loss of the last Byzantine foothold in Italy.

mosaics: P. Muratoff, *La pittura bizantina*, Rome, pls. XX, XXII, LVII - LXI. For further examples see: Drandakis, «H. Eftychios», p. 229 note 78. Cf. in Cappadocia, Göreme, Kiliçlar Kسلuk (first half of eleventh century): Restle, *Wallpainting*, pl. 293.

11. The construction and decoration of H. Theodori near Kafiona in Mani in 1145 is recorded in an inscription, but from available information N. Drandakis, *Byzantine wallpaintings of Mesa Mani* (in Greek), Athens, 1964 (hereafter referred to as: Drandakis, *Mesa Mani*) p. 72 note 3 and pls 56b and 57, it is not clear whether anything of this date survived the redecoration of the church in the time of Michael VIII.





Fig. 6. Geraki, Evangelistria: Apostles of the Ascension.

Several modes of painting can, however, be distinguished during this period. In the good later Comnenian tradition, but belonging to the second half of the twelfth century, is the sadly deteriorated decoration of the Samarina church in Messenia<sup>12</sup>. Here stylistic affinities have been recognized with the frescoes of Nerezi (1164) and even with those of St Demetrius in Vladimir (1194), both of which represent constantinopolitan traditions. These affinities apart, there is a monumental quality and a sophistication about the work of the Samarina master which attests his acquaintance with the stylistic tendencies current in the capital in his time. These are perhaps the least provincial of all Middle Byzantine frescoes surviving in Greece. In this one church, two different methods are applied in the portrayal of facial types though they probably represent the work of a single painter: the painterly and the linear. In the first, which represents the so-called «hellenistic» tradition and is used

12. On these see: Grigoriadou, *Peintures*, p. 3ff.



Fig. 7. Ferrai, *Cosmosoteira Monastery: Holy Warrior*.

in the Russian church<sup>13</sup>, the features are modelled in a naturalistic manner, as in the faces of the Hierarchs in the *diaconicon* (Fig. 5)<sup>14</sup>.

Comparable in this respect are the Apostles of the Ascension in the Evangelistria at Geraki (Fig. 16)<sup>15</sup> and the Virgin and her Escorts both in the Patmos Chapel<sup>16</sup> and in the Panagia Mavriotissa at Kastoria<sup>17</sup>, all of which retain a noble and dignified expression.

13. The Apostles of the Second Coming in St Demetrius at Vladimir may be compared: V. Lazarev, *Old Russian murals and mosaics*, London, 1966 (hereafter referred to as: Lazarev, *Russian murals*), fig. 62.

14. The beautifully shaped head of the Virgin in the Adoration of the Magi, H. Grigoriadou-Cabagnols, «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», *Cahiers Archéologiques* XX (1970) (hereafter referred to as: Grigoriadou, «L'église de Samari»), fig. 12, resembles that of the Virgin *Blachernitissa* at Perachorio in Cyprus: A.H.S. Megaw - E.W. Hawkins, «The church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and its frescoes», *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962) (hereafter referred to as: Megaw - Hawkins, «Perachorio»), figs 12 and 15.

15. These frescoes belong to the third quarter of the twelfth century: D. Mouriki, «Communications on the domes of the Evangelistria and H. Sozon, Geraki» (in Greek, summary in English), *Archaiologike Ephemeris* 1971.

16. A.K. Orlandos, *The architecture and the frescoes of Patmos* (in Greek, summary in French), Athens, 1970 (hereafter referred to as: Orlandos, *Patmos*), pls 2 and 4.

17. N. Moutsopoulos, *Kastoria, Panagia Mavriotissa* (in Greek, with English translation),



Fig. 8. Santorini, Episkopi: Christ Emmanuel.

In a similar spirit, but a good deal earlier, the faces in the church of the Cosmosoteira Monastery at Ferrai had been shortly after 1152<sup>18</sup>. There, in the head of a Holy Warrior (Fig. 7) for example, we can see particularly in the way the mouths are rendered, the beginnings of what we may call the «fleshy» style, also foreshadowed in some of the figures in the Episkopi church on Santorini (Fig. 8), and found later in H. Stratigos in Mani<sup>19</sup> and in H. Sotiras near Megara<sup>20</sup> (Fig. 9). The appearance of this naturalistic modelling at Ferrai, a foundation of a prince of the imperial house, suggests that it belongs to the central Byzantine tradition. This was to develop into the «fleshy» style employed for the east wall figures, in the Patmos Chapel<sup>21</sup> particularly for the

Athens, 1967 (hereafter referred to as: Moutsopoulos, *Panagia Mavriotissa*), fig. 80.

18. These frescoes still largely await conservation and publication, but could ultimately rank as a major monument of the Late Comnenian period. In all probability they were painted soon after the foundation of the Monastery in 1152 and executed for the Sebastocrator Isaac, a prince of this ruling house.

19. Drandakis, *Mesa Mani*, fig. 29. Drandakis assigns these frescoes to the end of the twelfth century.

20. Grigoriadou, *Peintures*, p. 139, assigns these frescoes to about 1200.

21. Orlandos, *Patmos*, pl. 25, Orlandos assigns these frescoes to about 1185 - 1190. A date

features of the child-Christ and also for those in the Panagia Mavriotissa at Kastoria<sup>22</sup>. This style reached its fullest development later in the thirteenth century in the figures of the Acheiropiitos church at Salonica<sup>23</sup> in H. Georgios Oropos<sup>24</sup> and in the Episkopi church at Evrytania<sup>25</sup>. Comparable, though somewhat more formalized, the surviving figures of Hierarchs of the first layer in H. Dimitrios Katsouris near Arta<sup>26</sup> (Fig. 10) and in the *diaconicon* of the Kimisis church at Kalabaka<sup>27</sup> probably belong to an early phase of this style.

Conflicting strongly with these qualities of the painterly style is the frequent application of red patches to the cheeks of the younger figures, for example in the Patmos Chapel<sup>28</sup> and in the Acheiropiitos church<sup>29</sup>. This inheritance from an early tradition was often retained in the twelfth century and survived well into the thirteenth, particularly in provincial areas<sup>30</sup>.

The linear manner which appears side by side with the painterly in the Samarina church, notably in the face of Prophet Elijah in drum of the dome

early in thirteenth century seems preferable. Grigoriadou, *Peintures*, 168 and 177, considers them later than all those of the Refectory, the latest of which she places at the close of the twelfth century.

22. Moutsopoulos, *Panagia Mavriotissa*, fig. 80. These frescoes are assigned by most scholars to the late twelfth century, but by some to the thirteenth century (Lazarev and Demus).

23. *Ca 1225*: Xyngopoulos, «The frescoes of the Holy Fourhundred in the Acheiropiitos of Thessalonica» (in Greek), *Archaiologike Ephemeris* 1957 (hereafter referred to as: Xyngopoulos, «Acheiropiitos»), pl. 3, 2.

24. Frescoes of the early thirteenth century. M. Chatzidakis, «Frescoes in Oropos» (in Greek), *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Etaireias* pér. 4, vol. 4 (1960), pl. 37.

25. M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIe siècle en Grèce», *Symposium de Sopocani*, 1965, Belgrade, 1967, (hereafter referred to as: Chatzidakis, «Aspects»), fig. 4.

26. These frescoes have been assigned to the end of the twelfth century by Grigoriadou, *Peintures*, 167; and to the second half of the twelfth or the first half of the thirteenth century by Orlandos, «H. Dimitrios Katsouris» (in Greek), *Archeion ton Bizantinon mnemeion tes Ellados* 2 (1936), p. 69; and Chatzidakis, «Aspects», 61.

27. G.A. Soteriou, «Byzantine monuments of Thessalia of the thirteenth and fourteenth century 3: The basilica of the Dormition of the Virgin at Kalabaka» (in Greek), *Epeteris Etaireias Byzantinon Spoudon* 6 (1929), p. 305, assigns these frescoes to the end of the eleventh or the beginning of the twelfth century; A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athens, 1955, and Grigoriadou, *Peintures*, 168, to the end of the twelfth century.

28. Orlandos, *Patmos*, pls 28, 51b.

29. Xyngopoulos, «Acheiropiitos», pl. 3, 2.

30. Cf. the Empress Irene in the John panel in H. Sophia at Constantinople (*ca 1118*): D.T. Talbot-Rice, *Byzantine painting. The last phase*, London, 1968, fig. 5; and saints at Kurbinovo: A. Nikolovski, *The frescoes of Kurbinovo*, fig. 11, and H. Anargyri in Kastoria: Pelekanides, *Kastoria*, pl. 246.





*Fig. 9. Megara, H. Sotiras: Betrayal. Fig. 10. Arta, H. Dimitrios Katsouris: St Modestus. Fig. 11. Messenia, Samarina: Prophet Elijah. Fig. 12. Patmos, Monastery of St John the Theologian, Refectory: St Hilary.*





*Kastoria. Fig. 13. St Nicolaos Kasniti: Detail of the Dormition. Fig. 14. St Anargyri: Lamentation.*

(Fig. 11) and in Symeon in the Presentation<sup>31</sup> was used primarily for older faces. The features are schematized into linear patterns with emphasis on the wrinkles on the forehead and the cheeks, the heavily contracted eyebrows and the high cheekbones. These linear patterns, often accompanied by dishevelled or flowing hair and beard, give the features a tormented and agonized appearance. The same treatment was used for some of the figures in more provincial decorations such as that in H. Sotiras near Megara, for instance for the face of Christ in the Betrayal (Fig. 9). It leads eventually to the ultra-linear style employed, for example in Kastoria, in the heads of the Hierarchs in H. Anargyri<sup>32</sup>; and it reached its ultimate in the fresco fragments of the Vatopedi Library<sup>33</sup> and reappears in a thirteenth century derivative at Rabdouchou<sup>34</sup>. In its extreme form the linear style reached Serbia, as is attested by a Djurdjevi Stupovi example of *ca* 1180, and also Russia, where it reappears at Arkazhi (*ca* 1189)<sup>35</sup>.

31. Who resembles the head of the same figure in Nerezi: P. Miljković-Peppek, *Nerezi*, Belgrade, 1966, fig. 17.

32. Pelekanides, *Kastoria*, pls. 9a and b.

33. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967 (hereafter referred to as: Lazarev, *Storia*), fig. 341.

34. Lazarev, *Storia*, fig. 340.

35. Lazarev, *Russian murals*, p. 114, fig. 92. For a reflection at H. Neophytos in Cyprus see: Megaw, «Twelfth century frescoes», fig. 12.



This late twelfth century linear style is particularly well-represented by some figures of the first decoration of the Patmos Refectory (Fig. 12) and by some in the adjoining Chapel. In the chapel, as at Samarina, the painterly, «classical» treatment and the ultra-linear are found side by side, notably in the Hospitality of Abraham<sup>36</sup>. The linear provided a suitable medium for the expression of unrestrained emotions. Thus in several of the Kastoria frescoes, the Dormition in H. Nikolaos Kasnitz (Fig. 13), the Lamentation in H. Anargyri (Fig. 14) and particularly the Dormition and the Crucifixion in the Panagia Mavriotissa<sup>37</sup> the linear manner is used for faces contorted with grief. The new interest in human emotions was not at first strongly reflected in the Greek frescoes<sup>38</sup>. It is most in evidence in scenes of Christ's Passion in the Samarina church<sup>39</sup> in H. Stratigos in Mani<sup>40</sup> and particularly in H. Sotiras near Megara where there is an exceptional interest in the narrative aspects of these scenes. The extremely coarse features of the Soldiers in the Betrayal

36. Orlandos, *Patmos*, pl.3.

37. Moutsopoulos, *Panagia Mavriotissa*, fig. 69.

38. Compare that in the miniature gr. 2645 of the National Library, Athens: *Byzantine art European art*, 9th exhibition of the Council of Europe, Athens, 1964, fig. 338.

39. E.g. in the scene of Gethsemane: Grigoriadou, «L'église de Samari», fig. 14.

40. E.g. in the scene of Christ before Pilate: Drandakis, *Mesa Mani*, fig. 49.



*Fig. 15. Messenia, Samarina: Hierarchs in the apse. Fig. 16. Megara, H. Sotiras: way of the Cross.*



of the Megara church (Fig. 8) reveal a new and uninhibited interest in the theatrical aspects of the narrative<sup>41</sup>.

The earlier frontal pose for the Hierarchs in the apse was sometimes retained, even in sophisticated decorations like that of the Samarina church (Fig. 15). Another characteristic of the frescoes of the later twelfth century is the elongation of the figures, with disproportionately small heads in H. Anargyri (Figs 14 and 19) and H. Nicolaos Kasnitzi (Fig. 13) at Kastoria; in some figures in H. Stratigos and in the Episkopi in Mani<sup>42</sup>; in the first decoration of the Patmos Refectory<sup>43</sup>, and in H. Sophia at Monemvasia<sup>44</sup>. At the same time a more corpulent type of figure appeared, which is matched by the figures in Djurdjevi Stupovi (after 1168)<sup>45</sup> and St Demetrius at Vladimir (1195)<sup>46</sup>. These corpulent figures were to be characteristic of the thirteenth century. In the *Pentecost* of H. Stratigos in Mani the figures of the Apostles show this development<sup>47</sup>, probably before the end of the twelfth century, and there is a similar heaviness about the figures of Adam in the *Anastasis* and Simon in the Way of the Cross (Fig. 16) in H. Sotiras near Megara. These increasingly massive forms were at first hidden under involuted draperies, as at Megara, or emphasized by dramatic and «baroque» light-effects, as in the Betrayal in the Patmos Refectory (Fig. 17). It was a less disguised corpulence<sup>48</sup> in conjunction with the wide drooping shoulders, seen earlier in H. Dimitrios Katsouris (Fig. 10) and at Kalabaka (Fig. 18), that survived into the thirteenth century<sup>49</sup>.

In the more «classical» decorations like in the Samarina church, line is

41. Compare also the grotesque and dwarf-like Centurions in the Crucifixion in the Panagia Mavriotissa: Moutsopoulos, *Panagia Mavriotissa*, fig. 64. Psychological interest deepened in the thirteenth century and is reflected in the animated faces of the Acheiropiitos church in Salonica, for instance St Gorgonius: Xyngopoulos, «Acheiropiitos», pl. 3, 2; and in those from the Episkopi in Evrytania, for instance, St Orestes: Chatzidakis, «Aspects», fig. 4.

42. E.g. the Angels in the Ascension in H. Stratigos: Drandakis, *Mesa Mani*, figs 37-38; and St Nicholas in the Episkopi church: Drandakis, *Mesa Mani*, fig. 67b.

43. Orlandos, *Patmos*, pls 15 and 69.

44. Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, fig. 336.

45. G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen age en Yougoslavie*, Paris, 1954 - 1962, pls 23 - 24, 29: 2 - 3.

46. Lazarev, *Russian murals*, figs 62, 67.

47. Drandakis, *Mesa Mani*, fig. 39.

48. E.g. in the Acheiropiitos church at Salonica: Xyngopoulos, «Acheiropiitos», pl. 2, pl. 4, 2; and in H. Georgios at Oropos: Chatzidakis, «Frescoes in Oropos», pl. 35.

49. The Deacon in H. Georgios at Oropos: Chatzidakis, «Aspects», fig. 15; as well as the Holy Warrior from the Episkopi church at Episkopi at Evrytania, e.g. St Orestes: Chatzidakis, «Aspects», fig. 4.





never allowed to develop in decorative forms for their own sake, but serves simply to outline the main parts of the body and to indicate the plasticity of the main organic forms below the draperies, such as the thigh of the Angel of the Annunciation (Fig. 19). There is no abrupt change from the light to the shadowed parts of the draperies, and the folds are modelled naturally with regard for the organic structure they cover<sup>50</sup>. In the Kimisis church at Kalabaka the vertical folds of St Polycarp's robes (Fig. 18) have an almost sculptural quality. Also in the Cosmosoteira at Ferrai the draperies suggest heavy corpulent bodies, notably in the Angel of the Annunciation<sup>51</sup> which, since these frescoes are datable soon after 1152, put the beginning of the heavy-figure style in the third quarter of the twelfth century.

50. In the Christ of the *Anastasis*: Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, fig. 199, bodily volume, though represented, is obscured and perhaps consciously so in order to emphasize the spiritual content of the scene: his robes are covered with a fine network of ochre lines, which gives the figure a rather flat appearance. This stylistic device, in the tradition of the eleventh century, e.g. in Hosios Loukas: E. Diez - O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lukas*, Cambridge, Massachusetts, 1931, pl. XIV, reappears in many monuments of the twelfth century (notably in the Sicilian mosaics: the Virgin of the Nativity in the Nativity in the Palatina at Palermo: O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, pl. 17; and several representations of Christ at Monreale: *ibid.* fig. 61, 67B, 93, etc.

51. Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, fig. 184.





Fig. 17. *Patmos, Monastery of St John the Theologian, Refectory: Betrayal.* Fig. 18. *Kalabaka, Church of the Kimisis: St Polycarp.*

In contrast with this unaffected and «classical» approach in the treatment of the draperies, there are reflections of the «baroque» trends, better represented at Monreale in Sicily and in Perachorio in Cyprus<sup>52</sup>. In Greece this trend is apparent in the badly preserved figures of the Ascension in the Taxiarches church on Andros (Fig. 20), where the Apostles wear richly draped robes with inflated trails. The serpentine trails, so pronounced in Cyprus and Monreale, occur also in the Ascension compositions of H. Stratigos<sup>53</sup> and the Episkopi in Mani<sup>54</sup> also, though more subdued, in the Ascension of H. Nikolaos Kasnitzi at Kastoria<sup>55</sup>. Contortions of the body are seen in H. Stratigos<sup>56</sup> and in the Patmos Refectory, particularly in the Betrayal (Fig. 17), though they are seldom as violent as in the Ascension at Perachorio

52. Megaw in his study of the Cyprus frescoes has observed that the stylistic similarities in the dynamic figure compositions of Cyprus and Macedonia under the reign of Manuel I is proof of the direct connections between the capital and these outlying posts: Megaw, «Twelfth century frescoes», p. 265. The Mani frescoes (H. Stratigos and the Episkopi) can perhaps be seen as one of the links between the capital and the southern provinces and the islands.

53. Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, fig. 290.

54. Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, fig. 313.

55. Pelekanides, *Kastoria*, I, pl. 43a.

56. Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, fig. 291.



Fig. 19. Messenia, Samarina: Angel of the Annunciation.

in Cyprus<sup>57</sup>. The «baroque» phase is represented again in the Patmos Refectory in the scene of Gethsemane<sup>58</sup> with its dramatic light effects and the twisted and billowing fold cascades.

Somewhat different and close to the «rococo» mannerism of Kurbinovo is the angular treatment of the draperies of H. Nikolaos Kasnitzi and H. Anargyri at Kastoria (Fig. 21). They are characterized by a mannered restlessness, their folds broken up into minute parts, their hems frequently ending in a repetitive zig-zag line, which is also seen in the Communion of the Apostles in the Patmos Refectory (Fig. 22). The emphasis is on surface pattern, accentuated by sharp explosive light-effects. Bodily volume in this case is virtually ignored. If the view is accepted that the Patmos Chapel frescoes are later than those in the Refectory some of these mannerist tendencies survived in the thirteenth century, for the figure of Abraham in the Hospitality in the Chapel was conceived in this spirit<sup>59</sup>.

57. Megaw, «Twelfth century frescoes», fig. 8.

58. Orlandos, *Patmos*, pl. 73.

59. Orlandos, *Patmos*, pls. 3 and 27a. Compare also the Dormition of the Virgin in the Panagia Mavriotissa where the typical «Baroque» contortions appear in the figure of Peter: Moutsopoulos, *Panagia Mavriotissa*, fig. 73.



Fig. 20. Andros, Taxiarches Church: detail of the Ascension.

In the more «classically» conceived decorations such as that of the Samarina church, the main compositional scenes such as the *Anastasis* are characterized by the clarity of their simple geometric construction<sup>60</sup> as well as by a certain regard for their place in the architectural scheme of the church. Continuing the tradition of the great mosaic decorations of the eleventh century, the figures are arranged in front of a uniform monochrome background and in accordance with the rules of hierarchic protocol, which impose a larger scale for the Christ than for his companions. Architectural and other narrative details have been excluded or reduced to a minimal indication of *locale*. This dignified simplicity was retained for the principal scenes in the Patmos Chapel<sup>61</sup>. The love for narrative detail, was, however, given free reign in the depiction of secondary scenes, good examples of which are to be found in H. Sotiras at Megara. Here the artist's personal taste for anecdotal and architectural details is evident in the scenes of Christ's Passion and in

60. Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, figs 199 and 201.

61. Orlandos, *Patmos*, pl. 3.

those of the Lives of St George and St Nicholas<sup>62</sup>. In these a dependence on manuscript illumination is apparent, a characteristic which links this monument with the Panagia Mavriotissa at Kastoria, where the influence of illuminated manuscripts is evident in the scenes on the west wall<sup>63</sup>. Reflections of this manuscript illumination are also found in the early thirteenth century, notably in the architectural background of the Communion and the Annunciation in H. Panteleimon in Crete<sup>64</sup>. Already in the compositional scenes of the twelfth century Kastoria churches, architectural and landscape elements were minimal as witness the Dormition and the Transfiguration in H. Nicolaos Kasnitzi<sup>65</sup>. The scenes are crowded and there is no specific focus on the principal figures; though there is some attempt to represent depth in the Transfiguration in H. Anargyri<sup>66</sup>.

In conclusion, two stylistic trends can be traced in the Greek frescoes of the turn of the twelfth century. The impact of developments in the central Byzantine tradition is still occasionally felt, which in some cases such as the decoration of the Patmos Chapel could be explained by the dispersal of masters schooled in that tradition at the time of the Latin conquest. On the other hand, the disintegration which that disaster completed led to the development of regional characteristics in such areas as Macedonia, to the survival of the later Comnenian styles beyond their time, and even in some areas, such as Naxos and Crete, a relapse into the rustic not to say «monastic» provincialism which those styles had largely superseded.

62. Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, figs 322, 328, 330 - 333.

63. Moutsopoulos, *Panagia Mavriotissa*, fig. 62.

64. S. Papadaki, *Archaiologikon Deltion* 20 (1965), pls 732c - 734b.

65. Pelekanides, *Kastoria*, I, pls 51 and 53a.

66. Pelekanides, *Kastoria*, I, pl. 19b.

67. E.g. St Demetrius in H. Anargyri at Kastoria: Pelekanides, *Kastoria*, I, pl. 21b; and St Dionysius and St Cyprian in the first decoration of the Refectory at Patmos: Orlandos, *Patmos*, pls 15 and 69.

68. E.g. in H. Stratigos in Mani: Skawran, *Middle Byzantine fresco painting*, fig. 285.

69. E.g. in H. Anargyri at Kastoria: Pelekanides, *Kastoria*, I, pl. 14b.

70. Megaw-Hawkins, «Perachorio», p. 341.



## BOMPLIANA UND DAS «PHIDOKASTRON» ZWEI MITTELALTERLICHE FESTUNGEN IN DER UMGEBUNG VON ARTA (EPIRUS)

Peter SOUSTAL (Autriche)

Grundlegend verschiedene Ausgangspunkte führen zu den zwei Festungen in Südepirus: Zu Bompliana besitzen wir Quellenbelege und stehen vor der Frage der Lokalisierung, im Fall des «Phidokastron», für das kein ma. Name bekannt ist, sind wir auf der Suche nach Quellenbelegen für ein ma. Bau-  
denkmal.

Bompliana ist in der Chronik der Tocco als Festung von entscheidender Bedeutung für Arta dargestellt. Der Verfasser der 1975 von G. Schirò edierten *Verschönerung*<sup>1</sup> schildert in vielen Details die Taten Carlo Tocco's, des Herren über die Inseln Leukas, Kephallenia, Ithaka und Zakynthos, der zusammen mit seinem Bruder Leonardo am Ende des 14. und Anfang des 15. Jh. in weiten Gebieten von Epirus, Ätolien und Akarnanien die albanischen Stämme unterwarf und die wichtigen Festungen und Siedlungen unter seine Kontrolle brachte. Nach dem Einzug des «duca» in Ioannina am 1. April 1411 wurde allmählich auch die Übernahme Artas fällig. Dort herrschten seit dem Tod des Muriki Spata (1414/1415) dessen Mutter Irene Spata und dessen Bruder Jakub. So eroberte Carlo zunächst Bompliana<sup>2</sup>, das «bei Arta auf einem Berg gelegene Kastell» (πλησίον εἰς τὴν Ἄρταν...εἰς τὸ βουνὸν ἀπάνω), «den Schlüssel zu Arta und seinem Gebiet» (τὸ κλειδί τῆς Ἄρτας καὶ τοῦ τόπου)<sup>3</sup>. In der Festung, die laut Angabe des Chronisten «über Arta stand, als

1. G. Schirò, *Cronaca dei Tocco di Cefalonia di anonimo*. Rom, 1975. Die Chronik wird in Folge mit *Chron. Tok.* abgekürzt und nach Versen zitiert.

2. *Chron. Tok.* 2041-2075. Herkunft und Bedeutung des Toponyms sind mir nicht näher bekannt. Denkbar wäre ein Zusammenhang mit dem Flurnamen Βουμπιανὰ aus der Gegend von Elasson. Der Name ist in einer gefälschten Urkunde von 1336 für das Olympiotissa-Kloster genannt (F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches* Nr. 2824; E. Skubaras, *Ὀλυμπιώτισσα*, Athen, 1967, S. 494, 497).

3. *Chron. Tok.* 2043.



wäre sie dessen Burg» (Ἀπάνωθεν της ἔστεκεν, ἦτον ὡσάν γουλᾶ της)<sup>4</sup>, blieb eine Besatzung unter Kapsokabades zurück, «um Arta Tag für Tag anzugreifen»<sup>5</sup>, und Bompliana wurde so zum «Nagel im Herzen» (καρφὶν μέσα εἰς τὴν καρδίαν)<sup>6</sup> der albanischen Herren Artas.

Als die Albaner auf die Rückgabe von Bompliana drängten, reagierte Carlo Tocco, der inzwischen am 6. August 1415 von Kaiser Manuel II. den Despotes-Titel erhalten hatte, mit der Besetzung des πύργος Συστρούνι<sup>7</sup>. Dieses Toponym scheint im heutigen Sistrunion fortzuleben, das 37 km nw. von Arta in einer Senke zwischen den Ore Sulu und dem Tomarosgebirge gelegen ist. Dort fanden sich antike Festungsreste mit späteren Ausbesserungen<sup>8</sup> und Reste einer altchristlichen Basilika mit Mosaikfußboden<sup>9</sup>.

Die Tocco scheinen aber die vom Chronisten so hoch eingestuften strategischen Vorzüge Bomplianas zu Angriffen auf Arta nicht ausgiebig genutzt zu haben. Zwar meinte Jakub, ohne Bompliana Arta nicht beherrschen zu können<sup>10</sup>, und ebenso wußte Carlo, daß mit Hilfe von Bompliana Arta leicht zu gewinnen sei<sup>11</sup>, doch die Festung für die Eroberung der Hauptstadt nur indirekt von Nutzen, nämlich um Jakub in eine Falle zu locken. Zum Verhängnis wurde dem Albaner somit sein Wunsch nach der Wiedergewinnung von Bompliana, «dem Messer von Arta», das ihm ein «Nagel im Herzen» war<sup>12</sup>. Jakub ging auf einen trügerischen Vorschlag der Tocco ein und ließ nachts «dreißig Auserlesene» seiner Leute nach Bompliana, ins κάστρον einschleusen, wo sie auf mehrere Häuser verteilt wurden. Bei Tagesanbruch konnten die Mannen Jakubs unschwer von den im κουλούρι, also innerhalb eines inneren Mauerringes bereitstehenden Streitkräften der Tocco gefangengenommen werden<sup>13</sup>. Jakub selbst wurde auf der Flucht vom Despotes getötet<sup>14</sup>. Eine Notiz in der Oxforder Handschrift der «Chronik von Ioannina»

4. *Chron. Tok.* 2069.

5. *Chron. Tok.* 2082 νὰ ἐναι ἐκεῖ, νὰ μάχεται τὴν Ἄρταν καθεκάστην bzw. 2076-2082.

6. *Chron. Tok.* 2101, 2275.

7. *Chron. Tok.* 2220.

8. N.G.L. Hammond, *Epirus, The geography, the ancient remains, the history and the topography of Epirus and adjacent areas*, Oxford, 1967, S. 165, 660.

9. D. Pliakos, *Epeirotike Hestia* 2 (1953), 1010-1012.

10. *Chron. Tok.* 2681 f. Χωρὶς αὐτὰ ἔς τὴν Ἄρταν δὲν ὀρίζω, οὐδὲ ἀφεντεύω τὴν ποσῶς ἐὰν οὐδὲν τὰ ἐπάρω.

11. *Chron. Tok.* 2068 ὅτι μετ' αὐτο εὐχολα τὴν Ἄρταν νὰ ἐπάρῃ.

12. *Chron. Tok.* 2678 - 2685.

13. *Chron. Tok.* 2697 - 2818.

14. *Chron. Tok.* 2847 - 2865.

datiert das Ende Jakubs auf den 1. Oktober 1416 und folgende Einnahme Artas durch die Tocco 3 Tage später<sup>15</sup>.

Nach Plünderung des freien Landes um Arta durch die Truppen Carlos rückte dieser «mit seinem ganzen Heer» über den Engpaß Δέμα heran<sup>16</sup>. Dieses στενὸν könnte der Durchgang aus der Ebene um Luros und Rogoi in das Becken von Thesprotikon gewesen sein, der ö. des Berges Stauros und nahe dem Dorf Stephane nahezu ohne Anstieg möglich ist. Halt machte Carlo in der Ebene von Stribina<sup>17</sup>, also im Nordwesten von Arta, wo sich das 9,5 km von der Stadt entfernte Dorf Stribina, amtlich Kampe genannt, befindet. In der Folge kam es drei Tage nach dem Tod Jakubs zur friedlichen Übernahme Artas.

Der Chronist scheint in der Darstellung von Lage und Bedeutung Bomplianas zu übertreiben. Die angeführten Vergleiche und Bilder entsprechen nicht ganz dem realen Wert der Festung. So berichtet der Chronist nichts über Angriffe des Kapsokabades von Bompliana aus auf Arta, und auch beim Feldzug gegen die Stadt scheint die Festung keine Rolle zu spielen. Nicht der Besitz der Festung über einen Zeitraum von mehr als einem Jahr hat den Tocco die Tore der Hauptstadt geöffnet, sondern erst die Überlistung und Tötung Jakubs. Daher muß die Distanz zwischen Bompliana und Arta keineswegs so gering gewesen sein, wie der Chronist es mit seinen drastischen Bildern zum Ausdruck bringt.

Die Erwähnung von Sistrunion und vor allem Stribina deutet darauf hin, daß die Angriffe auf Arta von Nordwesten her unternommen wurden. Möglicherweise wurde der Zugang von Westen her gemieden, da dort die Festung Rogoi noch in albanischen Händen war. So wäre eine Gleichsetzung von Bompliana mit den ma. Festungsresten 4 km sö. von Thesprotikon (Lelova) erwägenswert. Diese Reste liegen 16 km nw. von Arta:

Um das große Plateau des Festungshügels (Flurname «Kastri») mit antiken Resten<sup>18</sup> sind durchgehend Stücke einer ma. Festungsmauer erkennbar. Zum Teil ist über antikem Quadermauerwerk in situ die ma. Zweischalenmauer aufgesetzt. Aufgehendes Mauerwerk ist bis etwa 6 m Höhe erhalten. Am Gipfel des Hügels steht eine nachbyz. einraumige Klosterkirche (Koimesis Theotoku) mit Tonnengewölbe, großer Apsis und Fresken, die vielleicht ins 16. Jh. zurückgehen<sup>19</sup>.

15. L. Branuses, *Ἱστορικά καὶ τοπογραφικά τοῦ μεσαιωνικοῦ κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, Athen, 1968, S. 79.

16. *Chron. Tok.* 2923.

17. *Chron. Tok.* 2922 - 2924.

18. Hammond, *ebd.* 55f.

19. Bereisung am 22. Mai 1974.

Die Festung beherrscht das fruchtbare Talbecken von Thesprotikon, durch das eine ma. Straßenverbindung nach Ioannina führte, kontrolliert aber auch den sw. Eingang in das Lurostal.

Die als «Phidokastron» («Schlangenburg») bekannten Reste eines Kastells liegen knapp 14 km ssw. von Arta und nahe der Küste des Ambrakischen Golfs bzw. der Lagune Logaru inmitten von Salzgärten. Auf die Grundmauern des antiken Ambrakos<sup>20</sup>, die ein jetzt unter Wasser stehendes Areal von ungefähr 100 m × 150 m einschließen, sind über weite Teile ma. Mauerzüge aus Bruchstein, Mörtel und auch Ziegelbruch aufgebaut. Sie ragen noch bis zu 3 m Höhe auf und sind durchschnittlich 1 m stark. In der Nordostecke des Areals ist ein rechteckiger Raum von etwa 35 m × 20 m abgeteilt (Rest eines Turms?).

Die antike Festung überwachte den Zugang nach Ambrakia von Süden her, da der in seinem Unterlauf schiffbare Arachthos damals etwa 2 km nw. der Festung in den Ambrakischen Golf mündete.

Mit dem raschen Aufblühen der von Kaiser Augustus am Eingang in den Golf gegründeten Stadt Nikopolis wurde Ambrakia bedeutungslos. An seiner Stelle entstand das ma. Arta. Die schriftlichen Zeugnisse zu Arta sind für das 11. und 12. Jh. noch spärlich und z. T. unsicher, werden aber ab dem 13. Jh. sehr zahlreich, als Arta als Hauptstadt des epirotischen Reiches erblühte. Daß die Stadt jedoch schon lange vor dem 11. Jh. bestanden hat, ist aus den Kirchenbauten ihrer unmittelbaren Umgebung zu schließen (H. Demetrios tu Katsure, H. Basileios und Blachernenkirche), die in ihren ältesten Bauphasen von Bokotopulos vor kurzem in das 9. Jh. datiert wurden<sup>21</sup>.

In den vielen Quellenbelegen bezüglich Arta aus dem 13. bis 15. Jh. bleibt die ma. Festung nahe der Arachthos-Mündung unerwähnt. Als Hafenplätze für die Residenzstadt der epirotischen Herrscher sind nur Salaora und Kopraina bekannt. Salaora, genannt in zwei Versionen der Chronik von Morea<sup>22</sup> und in der Vita der Theodora von Epirus<sup>23</sup>, heißt jetzt noch die Ortschaft auf

20. A. Philippon, *Die griechischen Landschaften II. Der Nordwesten der griechischen Halbinsel*. Mit Beiträgen zur historischen Landeskunde von E. Kirsten, hrsg. von E. Kirsten, Frankfurt/Main, 1956, S. 120; Hammond, *ebd.* S. 137 f.; W.M. Leake, *Travels in Northern Greece I*, London, 1835 (Nachdruck Amsterdam, 1967), S. 201, 214; C. Baker, *The Journal of the Royal Geographical Society of London* 7 (1837), 84 f.

21. P. Bokotopulos, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεὰν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἑπειρὸν ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος* (Byzantina Mnemeia 2), Thessalonike, 1975, S. 181-187.

22. *Livre de la Conquete de la princée de l'Amorée. Chronique de Morée* (1204 à 1305), ed. J. Longnon, Paris, 1911, S. 257, 385 und *Libro de los fechos et conquistas del Principado de la Morea. Chronique de Morée aux XIIIe et XIVe siècles*, ed. A. Morel-Fatio, Genf, 1885, § 461 f.

23. PG 127, 904.

der gleichnamigen, die Lagune Logaru im Westen begrenzenden Halbinsel. Salaora, 7 km w. des Phidokastron, liegt insofern besonders günstig, als es auch für Rogoi, die nach Arta zweite bedeutende Siedlung dieser Region, den besten Zugang zum Meer gewährt. Kopraina hingegen, der zweite Ankerplatz für Arta, der in der französischen Version der Chronik von Morea<sup>24</sup> und in der Chronik der Tocco<sup>25</sup> bezeugt ist, befindet sich im Nordosten des Ambrakischen Golfs. Der Ort ist in Halyke umbenannt und liegt 11 km ö. des Phidokastron und 15 km ssö. von Arta. Salaora und Kopraina sind nicht an der Arachthos-Mündung gelegen, und den genannten Quellen ist zu entnehmen, daß der Verkehr zwischen Arta und diesen beiden Häfen ausschließlich zu Lande erfolgte, und der Unterlauf des Arachthos offensichtlich dabei nicht benützt wurde.

Dem widersprechen aber der Bericht des Cyriacus von Ancona und die Angaben eines Portulans des 16. Jh. der an Altertümern interessierte Reisende traf am 29. Dezember 1435 in Arta ein, nachdem er mit einem Ruderboot 9 Meilen flußaufwärts den Arachthos befahren<sup>26</sup> und damit die Distanz von Meer nach Arta größtenteils zu Schiff zurückgelegt hatte. Später nahm Carlo II. Tocco Cyriacus mit auf die Jagd<sup>27</sup>. Die Jagdgesellschaft fuhr zunächst den Arachthos abwärts. Auf ihrer Rückkehr von den westlichen Ufern des Ambrakischen Golfs landete sie auf der kleinen Halbinsel Καρακονήσιον nahe der Arachthos-Mündung<sup>28</sup>. Nach einem Besuch des dortigen Theotokosklosters<sup>29</sup> kehrte die Gesellschaft teils zu Schiff, teils zu Pferd nach Arta zurück. Das «Phidokastron», in dessen Nähe sich Cyriacus aufgehalten haben muß, bleibt unerwähnt. Es dürfte längst verfallen gewesen sein. Der Arachthos aber mündete offensichtlich noch nicht an der jetzigen Stelle in den Golf. Denselben Schluß wie der Bericht des Ciriaco de' Pizziccolli erlaubt auch noch ein Portulan des 16. Jh.<sup>30</sup> Dieser führt an der Nordseite des

24. *Livre de la Conquete...* 384.

25. *Chron. Tok.* 334.

26. L. Mehus, *Kyriaci Anconitani Itinerarium*, Florenz, 1742, S. 63 (Ep. 3); vgl. Hammond, *ebd.* 710.

27. E. Ziebarth, «Κυριακὸς ὁ ἐξ Ἀγκῶνος ἐν Ἠπειρῷ», *Epeirotika Chronika* 1 (1926), 114, 116 f.; Hammond, *ebd.* S. 139.

28. Ziebarth, *ebd.* S. 116 «... quom.. ad piscosum exiguum Heronesum quem prope Arachthi fluminis ostia Καρακονήσιον vocitant, allaberemur...».

29. Das Korakonesia-Kloster geht auf das ausgehende 10. Jh. zurück. Vgl. A. Orlandos, «Ἡ ἐπὶ τοῦ Ἀμβρακικοῦ Μονὴ Παναγίας τῆς Κορακονησίας», *ABME* 11 (1969), 3-56 und Bokotopulos, *ebd.* S. 51-56, 193.

30. A. Delatte, *Les Portulans grecs* (Bibl. Fac. Philos. et Lettres Univ. Liège 107), Liège-Paris, 1947, S. 205.



Ambrakischen Golfs ostwärts und nennt der Reihe nach: Salagora, Karakonesia, einige Inseln (darunter eine mit Namen H. Georgios), unter denen vielleicht die Nēsia Kaïmakia (etwa 3 km w. des «Phidokastron») zu verstehen sind; weiters folgen der «Fluß von Arta» (ποτάμι τῆς Ἀρτας) und τὸ Βουβό, der «stumme» bzw. «verstummte» Fluß. Dort würden jene Schiffe entladen, die den Fluß von Arta nicht befahren könnten.

Als Arachthos-Mündung bei Ciriaco de' Pizzicolli und im Portulan kann immer noch die antike, nw. des Phidokastron gelegene gelten. Das in der Aufzählung des Portulan nachfolgende Βουβό wäre 2 km sö. der verfallenen Festung anzusetzen, wo in den älteren Karten eine Bucht als παλιὰ μπούκα (alte Mündung) ausgewiesen ist. In den Nordosten des Golfs von Arta und damit zur jetzigen Mündung des Flusses von Arta scheint der Portulan überhaupt nicht zu führen, da er sogleich, ohne Kopraina zu nennen, nach Süden abschwengt.

So haben wir doch, zumindest für das 15. und 16. Jh. mit einer, wenn auch bescheidenen, Benützung des Arachthos als Verkehrsweg zu rechnen, der nicht weit vom «Phidokastron» entfernt verlief.

Freilich bietet bei all diesen Überlegungen allein schon das Gelände Unsicherheitsfaktoren. Das Schwemmland des Arachthos und die anschließende Lagunenlandschaft waren im Laufe der Zeit Veränderungen unterworfen, deren Art, Ausmaß und zeitliche Abfolge meines Erachtens noch nicht geklärt sind. So kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, wann der Fluß wo in den Ambrakischen Golf mündete.

Daß die ma. Festung an der alten Arachthos-Mündung in den genau dieses Gebiet betreffenden Quellen gänzlich fehlt, wir seinen Grund darin haben, daß sie infolge der Versumpfung des Geländes bereits in der Blütezeit des epirotischen Reiches weitgehend verfallen war. Der Ausbau der Reste des antiken Ambrakos zu einer ma. Festung wird daher schon früher, und zwar wahrscheinlich im Zuge der Wiederherstellung der byzantinischen Verwaltung in Epirus durchgeführt worden sein. Dort wurde wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 9. Jh. das Thema Nikopolis gegründet<sup>31</sup>, in einer Zeit als gerade die Küstengebiete von arabischen Flottenunternehmungen bedroht waren<sup>32</sup>.

31. N. Oikonomidès, *Les Listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris, 1972, S. 101, 105, 139.

32. H. Ahrweiler, *Byzance et la mer*, Paris, 1966, S. 110 f. und D. Zakythinos, «Ἅγιος Βάρβαρος», *Εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου*, Athen, 1960, S. 447-453.



## PORTRAIT FALSIFICATIONS IN BYZANTINE ILLUMINATED MANUSCRIPTS

Ioannis SPATHARAKIS (Pays-Bas)

In the Praxapostolos and Apocalypse MS. Coislin 224, f. 25v, in the Bibliothèque Nationale, Paris<sup>1</sup>, written during the reign of Basil II (976 - 1025)<sup>2</sup>, a portrait of the evangelist Luke was changed to one of St John Chrysostom by means of a new inscription (Fig. 1). The original inscription, ὁ ἅγιος Λουκᾶς, though suppressed, is still visible on the upper margin. An owner of this manuscript came into the possession of two 11th century miniatures representing Luke and Matthew<sup>3</sup>. He inserted the new miniature of Luke between the original Luke portrait and the beginning of the Acts (f. 27v), and that of Matthew in front of the Apocalypse (333v). The original portrait of Luke was changed to one of St John Chrysostom not only because the facial features of these two saints have much in common, but also because St John Chrysostom was the author of certain homilies on the Acts<sup>4</sup>. Therefo-

1. Parchment, ff. 379, 26 × 21. H. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, p. 96-97. Catalogue of the exhibition *Byzance et la France médiévale*, Paris, 1958, no. 17. R. Devreesse, *Catalogue des manuscrits grecs, II. Le fond Coislin*, Paris, 1945, p. 204-206. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 250 n35. B. de Montfaucon, *Bibliotheca Coisliniana*, Paris, 1715, p. 274-276. H. Omont, *Miniatures de plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale de VIIe au XVe siècle*, Paris, 1929, p. 45, pl. 82 (ff. 27v Lk, 333v Mt). J. J. Tikkanen, *Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Helsingfors, 1933, p. 114, 116 and 118. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 29, figs 217 - 218 (25v Lk, 334r).

2. The date has been established through a list of emperors on f. 378v, which ends with the names of Basil II and Constantine VIII.

3. This owner was perhaps, according to a long entry on a paper folio (f. 379), the *hierodiakos* Manuel Xanthicos, *megas chartophylax* of the Great Church, who died in 1564 as the monk Maximus. His sons donated the manuscript to the monastery of St Anastasia Pharmakolytria which was placed under the jurisdiction of Thessalonica. The entry is transcribed by Montfaucon, *op. cit.* p. 275-276. On the manuscript collection of this monastery, see J. Darrouzès, «Les manuscrits du monastère Sainte-Anastasie Pharmakolytria de Chalcidique», *Revue des Études Byzantines* 12 (1954), p. 45-57.

4. Migne, *PG*, 60, p. 13-184.



Fig. 1. Luke transformed to St John Chrysostom. Coislin 224, 25v  
(Photo Bibl. Nationale).

re, his portrait in front of the Acts is not unreasonable. As for the insertion of Matthew in front of the Apocalypse, I can offer no explanation other than a codicological one, since there is nothing to connect Matthew with the Apocalypse.

Codex *Barocci* 87 in the Bodleian Library at Oxford<sup>5</sup>, a miscellany with works of Aristotle, Porphyrius and Psellus, is written on paper, the watermarks of which are datable to the middle of the 14th century<sup>6</sup>. The portrait of Aristotle (f. 33v), which faces the beginning of his *Organon*, was identified by an inscription on the wall above his head (Fig. 2). A later hand tried first to

5. Paper, ff. 353, 21,5 × 14,5. H.J. Coxe, *Catalogi codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae*, I, III. Oxford, 1853-54 (1969), I, 151-152. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Byzantina Neerlandica, 6), Leiden, 1976, p. 258-259, fig. 182.

6. The watermarks, antles and scissors, are similar to Briquet, nos. 4534 and 3652 - 54.



Fig. 2. Aristotle transformed to Argyropulos. Barocci 87, 33v  
(Photo Bodleian Libr.).

change the name to that of Argyropulos, then crossed it out, and finally wrote elsewhere on the wall: Ἰωάννης διδάσκαλος ὁ Ἀργυρόπουλος. This may have been the work of one of the six students who are mentioned at the top of this folio and again fragmentarily on the right. Argyropulos (ca 1415 - 87), rector of the University of Constantinople, flourished about a century after the execution of the codex<sup>7</sup>.

7. Σ. Λάμπρος, Ἀργυροπούλεια, Ἀθήναι, 1919, σ. κγ' σημ. 3, εἰκ. Β', Μ. Marcovich, «Drei Miscellen zur byzantinischen Literaturgeschichte», *Akten des XI. internationalen Byzantini-*



Fig. 3. Constantine's X family transformed to a Palaeologan family. Barb. gr. 372, 5r  
(Photo Bibl. Vaticana).

We have seen two examples in which a new inscription alone was enough to alter the identity of a portrait. Yet Luke could hardly complain of his transformation to John Chrysostom; and the students of Argyropulos — as an homage to their teacher — may have wished to compare him to Aristotle. Let us now see if a new inscription was enough to change the portrait of one emperor to that of another, and if not, what other alterations were necessary.



The Psalter *Barb. gr. 372* in the Vatican Library<sup>8</sup>, executed for an imperial family in the 11th century, was later re-offered to a Palaeologan emperor (Figs 3 - 4). The following two features point to this conclusion:

1. A dedication poem (f. 4v), where no names are mentioned, was written in a Palaeologan script on the last page of a binio, inserted at the beginning of the Psalter<sup>9</sup>. This binio replaced a quire to which the single folio with the imperial family (f. 5r) originally belonged. This quire probably contained a similar poem or some other inscription, but with the names of the imperial family, which explains its later removal.

2. The long beard of the emperor, and the high semispherical crowns of the two male figures, were both in vogue during the Palaeologan era.

The original crowns worn by the two emperors were similar in shape to the crown which Christ is offering, that is, rather flat at the top. The outlines of the crowns, as we now see them, are drawn in black ink by a later hand. The crosses extend above and beyond the outlines of the nimbi. On the empress' crown, which has preserved its original height, we can distinguish the hand of the angel who holds it. The hands of the other two angels disappear under the new crowns; these once reached the tops of the original crowns which were lower. Some traces of the angel's hand can still be seen under the crown of the co-emperor.

The faces of all the members of the family were drawn anew in black ink. Also new are: The black in the scepters, the wings, the reddish hair of the empress, the colours of the garments — except the decoration of the *loroi* — the shoes of the two emperors, and the faces of Christ and the angels. Similar restorations can be seen on many other figures elsewhere in the codex.

The junior emperor originally shown in the Barberini Psalter was identified

*stencongress, München 1958*, ed. F. Dölger - H.G. Beck, München, 1960, p. 341-344, pl. 38 (as *Barocci 84*), and H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.- histor. Klasse, Jahrgang 1970, I. Abhandlung), Heidelberg, 1970, p. 26, n88 (as *Barocci 84*) considered this figure as an authentic portrait of Argyropoulos. Marcovich and Belting saw in addition in the architectonic background the *xenon* of the Kral Milutin, which housed the University of Constantinople.

8. Parchment ff. 273, 20,3 × 17. S. de Ricci, «Liste sommaire des manuscrits grecs de la Bibliotheca Barberina», *Revue des Bibliothèques* 17 (1907), p. 110. Σ. Λάμπρος, *Λεύκωμα Βυζαντινῶν Αυτοκρατόρων*, Ἀθήναι, 1930, εἰκ. 97. P. Canart - V. Peri, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana* (Studi e Testi, 261), Città del Vaticano, 1970, p. 147. *Il libro della Bibbia. Esposizione di manoscritti e di edizioni a stampa della Biblioteca Apostolica Vaticana dal secolo III al secolo XVI*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972, no. 38, pl. XX (f. 5v in colour). *Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana, 1475 - 1975. Catalogo della Mostra*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1975, no. 260. Spatharakis, *op. cit.* p. 26-36, figs 7 - 8.

9. Transcription and translation of the poem in Spatharakis, *op. cit.* p. 34-35.





Fig. 4. Barb. gr. 372, 5r. Detail of Fig. 3.

as John Comnenus by De Wald<sup>10</sup>, and as his son Alexius by Bonicatti<sup>11</sup>. Because the family is shown as being crowned and the young emperor as holding a book – the Psalter itself – they correctly assumed that the manuscript was executed on the occasion of the junior's emperor coronation. They placed the execution of the Psalter in 1082 (or 1122) when the young prince John (or Alexius) was crowned co-emperor. Each was guided to his conclusion mainly by the round shape of the crowns – introduced probably by Alexius I Comnenus (1081 - 1118) and certainly worn by his son John II (1118 - 43) – and by comparing the portraits in the Barberini with other portraits of these emperors. The alterations to the portraits escaped their attention – although this had already been mentioned by Tikkanen<sup>12</sup> – and their comparisons are consequently invalid.

Having established the original shape of the crowns, which leads us to a period before John II, I have confined my search for an imperial family to the

10. E. De Wald, «The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter», *Hesperia* 13 (1944), p. 78-86.

11. M. Bonicatti, «Per l'origine del Salterio Barberiano gr. 372 e la cronologia del Tetraevangelo Urbinate gr. 2», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 2 (1960), p. 41-61.

12. J.J. Tikkanen, *Die Psalterillustration in Mittelalter*, I: *Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte*, Helsingfors, 1895, 12; he dated the codex in the 12th century.



*Fig. 5. Michael VII transformed to Nicephorus Botaniates. Coislin 79, 1v. Detail (Photo Bibl. Nationale).*

*Fig. 6. As Fig. 5, fol. 2r. Detail.*



*Fig. 7. As Fig. 5, fol. 2v. Detail.*

period around 1066, the date of the Theodore Psalter, *MS. Add. 19352*, in the British Library, London<sup>13</sup>, with which the Barberini has the closest stylistic and iconographic similarities. Since the Barberini shows a less developed cycle than the Theodore Psalter, I have followed the advice of Mr L. Gallagher in identifying the imperial family with that of Constantine X Ducas (1059 - 67) rather than with that of Michael VII Ducas (1071 - 78). Thus the Barberini Psalter should have been executed in 1060, the year in which the son of Constantine X and Eudocia Makrembolitissa, Michael, was crowned co-emperor<sup>14</sup>.

The four portraits of an emperor in *Coislin 79*, Bibliothèque Nationale, Paris<sup>15</sup>, originally depicted Michael VII. The following changes were necessary in order to transform them to those of Nicephorus III Botaniates (1078 - 81). The short, round beard of Michael – occasionally with a notch in the middle – which we see, for instance, in the Khakhoulis Triptych in Tiflis<sup>16</sup>, the Holy Crown of Hungary<sup>17</sup> and on the coinage<sup>18</sup>, has had to be changed to the longer, pointed beard of Botaniates, which we again know from the coinage<sup>19</sup> and the Zonaras manuscript *Mutinensis gr. 122*, f. 287r, in the Biblioteca Estense, Modena<sup>20</sup>. In the Coislin manuscript the beard has been lengthened and now covers some pearls in the collar, which were originally left uncovered (Figs 5 - 7). In one portrait (f. 2r), straight lines have been used which extend under the first row of pearls (Fig. 6). White lines have been added to the beard on all the portraits to denote that Botaniates was an old man. The shape of the nose has been altered by a stroke of paint, and shadows have been added under his left eyebrow and to the upper lip above the moustache (Fig. 6), contrasting with the clear, sharp lines of the other two portraits (Figs 5 and 7)<sup>21</sup>.

The original margins around the miniatures, which most probably contained Michael's name or some such reference, have been excised. The minia-

13. S. Der Nersessian, *Illustration des Psautiers Grecs du Moyen Âge*, II: Londres, Add. 19352 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 5), Paris, 1970.

14. Psellus, *Chronographia*, VII, 21.

15. Parchment, ff. I+323, 40,5 × 31. Bordier, *op. cit.* p. 128-132. *Byzance et la France médiévale*, no. 29, pls XIV - XV. Devreesse, *op. cit.* p. 69-70. Omont, *op. cit.* p. 32-34, pls LXI - LXIV. Spatharakis, *op. cit.* p. 107-108, figs 69 - 76.

16. Ch. Amiranachvili, *Les émaux de Géorgie*, Paris, 1962, fig. 71 in colour.

17. J. Deér, *Die heilige Krone Ungarns*, Wien, 1966.

18. Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and the Whittemore Collection*, vol. III, pt. 2, Washington, 1973, pls LXVI - LXVIII.

19. *Idem*, pl. LXIX, esp. El. 1.3, 1.4, 4.

20. Spatharakis, *op. cit.* p. 172-183, esp. 181, fig. 123a.

21. The paint of the fourth portrait (f. 1r) is flaked.





Fig. 8. As Fig. 5, fol. 2v. St John Chrysostom, the Archangel Michael.

tures were fitted in new frames, formed by a bifolio which has had two rectangular pieces, slightly smaller than the miniatures, removed from the middle. This bifolio is of thinner parchment and smaller in size than the other folios of the codex. Narrow borders were painted on the frames to give the impression that miniatures and margins are one piece. On one of these pages



*Fig. 9. John II Comnenus. Urb. gr. 2, 19v. Detail (Photo Bibl. Vaticana).*

we see the lower right corner of the miniature (f. 2v), which is attached on the other side, covering a part of the border (Fig. 8). On the upper part of the margins new verses, where no name is mentioned, are written in oncial which differ from those in the titles of the Homilies of John Chrysostom within the codex. Again, the name of Botaniates is written in different letters from the older inscriptions, such as that designating John Chrysostom.

The placing of the miniatures within their frames had already attracted the attention of Omont<sup>22</sup>. He believed that the manuscript was executed for Michael, and that after his deposal, his portraits were replaced by those of Botaniates. This would mean that the margins are original and the portraits new, and that the whole procedure of cutting and refitting was done to save the margins with the verses. This is, however, a rather difficult and certainly

22. Omont, *op. cit.* 32. n5.





Fig. 10. John II.  
Mosaic panel in St  
Sophia. Detail  
(Photo D.O. Cen-  
ter of Byz. Studies).

an unusual way of adding new portraits to a manuscript. If the artist had created new portraits of Botaniates, it would have been much easier to remove the whole bifolio and insert new portraits painted neatly on a new bifolio. In my opinion the portraits are the originals and the margins with the verses are new. This would explain the complicated procedure which has been followed. One might add that the figure of the archangel Michael accords better with his namesake, the emperor Michael, rather than Nicephorus Botaniates (Fig. 8).

Since the alterations to the shape of the nose, one eye and upper lip, that is, to the very portrait itself, have not been continued on other parts of this and the other portraits, I assume that the alterations were made by a mediocre artist, or perhaps not by an artist at all. He began with comparatively simple alterations, but was deterred by more difficult considerations, such as changing the facial features of Michael to those of Botaniates. I believe, therefore, that *Coislin 79* was never offered to the latter.

An examination of the Barberini and Coislin portraits has shown that a new inscription alone was not enough to alter the identity of an emperor, and that alterations to the portrait itself were necessary to bring about an adequate likeness of the new emperor. We may, therefore, conclude that the Byzantine artist was concerned with reproducing the facial features of his sitter, since he would not otherwise bother to retouch a portrait. It would be, however, incorrect to reach such a conclusion purely on the evidence of falsifications. I should like, therefore, to announce that in my study on portraiture I have reached the same conclusion<sup>23</sup>. My criteria there were the comparison of a portrait with the description of the same person by chroniclers, and – what is more important – the comparison of a portrait of the same person in similar, or differing, art media. I can mention here the two most striking examples: Constantine VII Porphyrogenitus (913 - 59) is shown with identical facial features on the ivory plaque in the Historical Museum of Moscow and on an icon at Sinai where he is depicted as King Agbar<sup>24</sup>. John II Comnenus is shown with identical facial features in Vat. Urb. gr. 2, f. 19v, and the mosaic panel of St. Sophia<sup>25</sup> (Figs 9 - 10).

Thus, the falsifications examined here support our conclusion that the creation of a genuine likeness of the person portrayed was an aim of the Byzantine artist, who in some cases succeeded sufficiently well to satisfy even a modern critic.

*Netherlands Organization for the  
Advancement of Pure Research (ZWO)*

23. Spatharakis, *op. cit.* p. 254-258.

24. K. Weitzmann, «The Mandyllion and Constantine Porphyrogennetos», in *idem*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago - London, 1971, p. 224-246, figs 227-29 (reprinted from *Cahiers Archéologiques* (1960), p. 163-184).

25. Bonicatti, *op. cit.* pl. III 1 - 2.

## ZUR HERKUNFT DES GRIECHISCHEN CHLUDOV-PSALTERS

Rainer STICHEL (Italie)

In der Geschichte der Erforschung der byzantinischen Psalterillustration hat der griechische Chludov-Psalter<sup>1</sup> als eine der ältesten dieser Handschriften eine bedeutende Stellung eingenommen. Eine grundlegende Aufgabe der Forschung ist es, seine Entstehung örtlich und zeitlich möglichst genau zu bestimmen. N. P. Kondakov sah in den Miniaturen der Handschrift, die auf den Bilderstreit Bezug nehmen, Anzeichen für ihre Entstehung im Studienkloster<sup>2</sup>. Dieser Ansicht folgte J. J. Tikkanen<sup>3</sup>. Im Jahre 1927 machte jedoch N. Malickij die kunsthistorische Forschung auf eine Beobachtung des russischen Liturgisten I. D. Mansvetov aufmerksam<sup>4</sup>. Dieser hatte schon 1885 unter den Eigentümlichkeiten des Konstantinopler Kathedralgottesdienstes die Verwendung von Hypopsalmata genannt; es handelt sich dabei um Versikel, die beim antiphonalen Vortrag der Psalmen zwischen die einzelnen Psalmverse eingeschoben wurden. Als Zeugnis dieses Brauches hatte Mansvetov auch den Chludov-Psalter genannt, auf dessen oberen Rändern die Hypopsalmata verzeichnet sind<sup>5</sup> (Abb. 16).

1. Moskau, Staatl. Histor. Museum, Cod. Gr. 129-d; A. Rahlfs, *Verzeichnis der griech. Handschriften des Alten Testaments* (Nachrichten von d. k. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, philol.-hist. Kl. 1914, Beiheft), Berlin, 1914, Sigel 1101.

2. N.P. Kondakov, «O miniatjurach greč. psaltiri IX veka iz sobranija A.I. Chludova v Moskvě». [*Drevnosti. Trudy imp. mosk. arch. Obšč-a.* 7, 3 (1878)], Einzeldruck, Moskau, 1878, S. 10.

3. J.J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter* (Acta Societatis Sc. Fennicae), Helsingfors, 1895, S. 10 f.

4. N. Malickij, «Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrites par Mésarités», *Byzantion* 3 (1926), S. 137; ders., *Le psautier byz. à illustrations marginales du type Chludov est-il de provenance monastique?* L'Art byz. chez les Slaves 2, 2 (Orient et Byzance 5), Paris, 1932, S. 235-243.

5. I.D. Mansvetov, *Cerkovnyj ustav (tipik), ego obrazovanie i sud'ba v greč. i rússk. cerkvi*, Moskau, 1885.

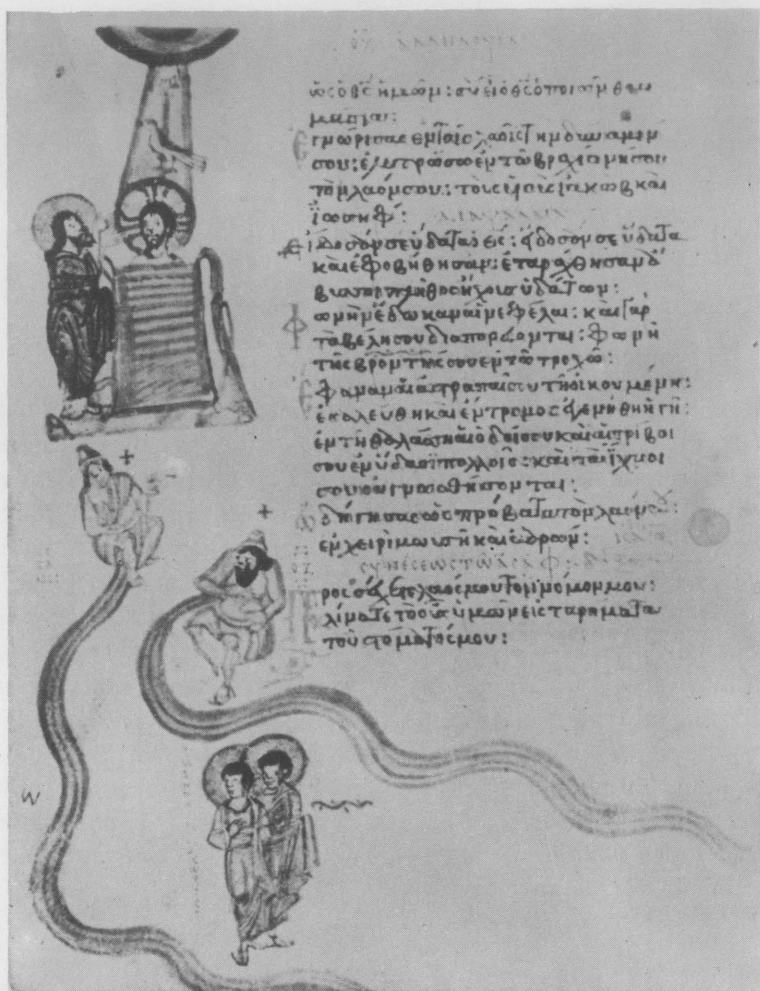


Abb. 1.

Malickij zog aus dieser Feststellung weitreichende Schlüsse: wenn der Chludov-Psalter ein Element des Officiums der Hagia Sophia enthalte, so müsse er auch in ihrem Bereich entstanden sein; auf keinen Fall könne er aus dem Studiu-Kloster noch aus sonst einem anderen Kloster stammen.

In der Folgezeit machte sich die kunsthistorische Forschung diese Ansicht zu eigen; es gilt heute als feste Lehrmeinung, daß der Chludov-Psalter das

6. Abb. 1 zeigt fol. 75v mit Ps 76, 14b - 77, 1. Auf dem oberen Rand ist das Hypopsalma zu Ps 77 (οὗς ἁλληλούια [77 Alleluja]) angegeben.



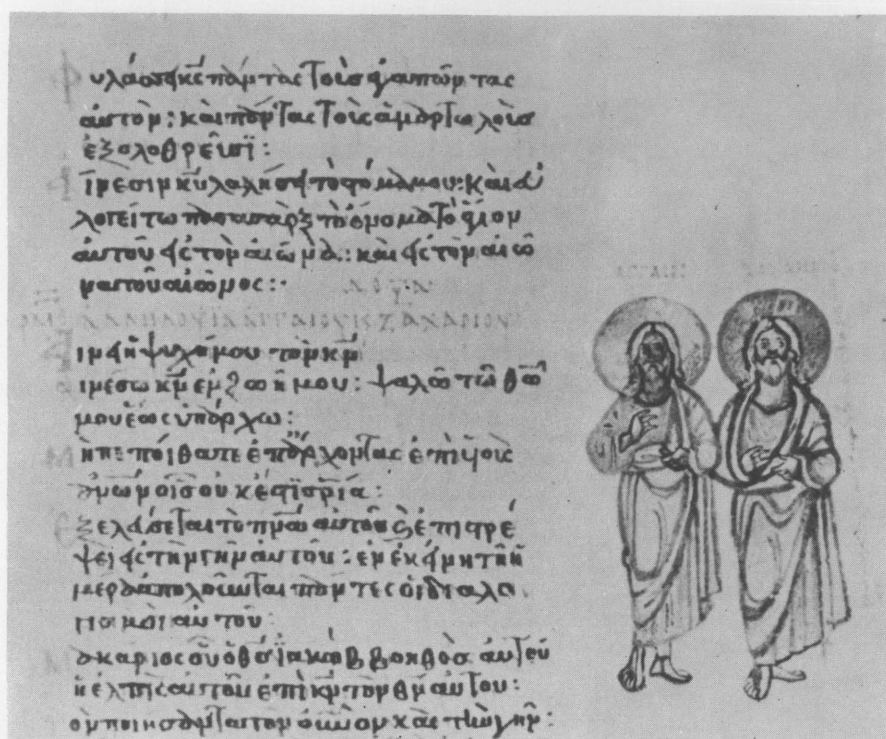


Abb. 2.

Erzeugnis eines mit der Hagia Sophia und dem Patriarchat verbundenen Scriptoriums sei<sup>7</sup>. Diese grundsätzliche Annahme hat dann alle weiterführenden Überlegungen zur Datierung und Dekoration der Handschrift beeinflußt.

Indessen gab es neben dem Ritus der Hagia Sophia und der unter Konstantinopler Einfluß stehenden Kirchen, nach welchen man den Psalter in 68 Antiphona mit ebensovielen Hypopsalmata gliederte, noch eine andere Einteilung des Psalmenbuches. Die monastische Tradition Palästinas und des von ihr geprägten Kathedralritus der Auferstehungskirche zu Jerusalem teilte den Psalter in zwanzig Kathismata und jedes von ihnen in drei δόξαι<sup>8</sup>.

Es war nun Malickij entgangen, daß der Chludov-Psalter neben der kon-

7. V.N. Lazarev, «Einige krit. Bemerkungen zum Chludov-Psalter», *Byz. Zeitschr.* 29 (1929/30), 282; A. Grabar, *L'iconoclasme byz.*, Dossier archéologique, Paris, 1957, S. 196.

8. Vgl. hierzu vor allem H. Schneider, «Die biblischen Oden in Jerusalem und Konstantinopel», *Biblica* 30 (1949), 449 f.





Abb. 3.

stantinopolitanischen Angabe der Hypopsalmata auch die Jerusalemer Einteilung in Kathismata (die später mit einer Zählung in Minuskelbuchstaben versehen wurden) und deren Untergliederung in δόξαι aufweist (Abb. 1,2<sup>9</sup>). Damit wird die scheinbar überzeugende Zuordnung der Handschrift an ein patriarchales Scriptorium bei der Hagia Sophia gänzlich unsicher.

9. Abb. 1 weist nach Ps 76 die Angabe κάθ(ισμα) [Kathisma] auf; in Minuskelschrift wurde später die Zählung «11» hinzugefügt. In Abb. 2 (fol. 144r) ist nach Ps 139 die Angabe δόξα [Doxa] sichtbar.

Die Unterschiede zwischen den Riten der zwei bedeutendsten Kirchen des christlichen Ostens, der Anastasis zu Jerusalem und der Hagia Sophia, zeigen sich im Psalmenbuch noch in verschiedenen anderen Elementen<sup>10</sup>. Hier sei nur an einem Beispiel angedeutet, in welchen Verhältnis die beiden liturgischen Überlieferungen im Chludov-Psalter zueinander stehen. Die Inschrift nach Ps 150 (fol. 147v) lautet: Ψαλμοὶ ρν' καὶ ἰδιόγραφος α'. καθίσματα κ'. δόξαι ξ' [Psalmen 150 und gesondert geschrieben 1. Kathismata 20. Doxai 60] (Abb. 3); hier wird also nur die Jerusalemer Einteilung genannt. Dagegen verzeichnen andere Psalterhandschriften an dieser Stelle häufig beide Einteilungen. So heißt es etwa im Cod. Barb. Gr. 285, einem süditalienischen Psalter des 10. Jahrhunderts<sup>11</sup>: Βίβλου ψαλμῶν τοῦ Δαυὶδ ρν'. ἔχει ὁ ἁγιοπολίτης δόξας ξ' καθίσματα κ'. ὁ δὲ ἐκκλησιαστής ἔχει ἀντίφωνα ξη' [Des Buches der Psalmen Davids 150 (Psalmen). Es hat der Ritus der Heiligen Stadt (Jerusalem) 60 Doxai, 20 Kathismata. Der Ritus der Großen Kirche (Hagia Sophia) aber hat 68 Antiphona] (fol. 139v). Im Chludov-Psalter überwiegt also schon die palästinensische liturgische Überlieferung, die Konstaninopler Einteilung wird nicht mehr erwähnt.

Als Ergebnis dieser vorläufigen Betrachtung ergibt sich, daß der Chludov-Psalter, was seine Textgestalt angeht, ein Zeugnis des nach dem Bilderstreit einsetzenden und hier fortgeschrittenen Einflusses der Jerusalemer Liturgie auf die der Hauptstadt ist<sup>12</sup>.

K. Weitzmann hat zu Recht darauf hingewiesen, daß Text und Bildgeschichte einer Denkmälergattung häufig verschiedene Wege gehen<sup>13</sup>. Die hier vorgelegten Beobachtungen führen ebenfalls zu keiner Erkenntnis darüber, wo der Chludov-Psalter entstanden sei. Seine Entstehung in einem angenommenen Patriarchal-Scriptorium ist jedenfalls ganz unwahrscheinlich. Nichts spricht gegen die Annahme von Kondakov und Tikkanen, ihn dem monastischen Bereich zuzurechnen.

Im Lichte dieser Feststellung werden die Untersuchungen zu überprüfen sein, die sich die Meinung Malickijs zueigengemacht haben und so den Fragen der Datierung des Chludov-Psalter oder der Bestimmung des monastischen Stils näherzukommen suchten. Daneben steht die positive Aufgabe,

10. Schneider, S. 442 ff.

11. Rahlfs, Sigel 1159.

12. Vgl. zu diesem Vorgang A. Baumstark, «Das Typikon der Patmos-Handschrift 266 und die altkonstantinopolitanische Gottesdienstordnung», *Jahrb. f. Liturgiewiss.* 6 (1926), 98-111.

13. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* [...], (Studies in Manuscript Illumination 2), Princeton, 2, 1970, S. 134 ff.

das Eindringen der palästinensischen Liturgie in die Konstantinopler Psalter historisch einzuordnen; mit Vorsicht wird man das Verhältnis von Konstantinopler und Jerusalemer liturgischen Elementen im Chludov-Psalter und in den ihm verwandten Handschriften für eine relative Chronologie verwenden können<sup>14</sup>.

14. Ich hoffe, demnächst einen Beitrag zur Klärung dieser Fragen vorzulegen.

## Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ ΜΟΝΕΜΒΑΣΙΑΣ

Εὐστάθιος ΣΤΙΚΑΣ (Grèce)

Τὸ σπουδαῖον τοῦτο βυζαντινὸν μνημεῖον μὲ τὰς ὡραίας ἀναλογίας καὶ τὴν λαμπρὰν κατασκευὴν του, ὑπ' ἄλλων μὲν ἐρευνητῶν κατατάσσεται εἰς τὸν 12ον αἰῶνα ὑπ' ἄλλων δὲ εἰς τὸν 13ον. Εἶναι ὀκταγωνικοῦ τύπου καὶ ὁμοιάζει πολὺ, κατὰ τὸν Millet, «τόσον ὡς πρὸς τὴν διακόσμησιν ὅσον καὶ ὡς πρὸς τὴν κάτοψιν πρὸς τὸ Δαφνί», ὅπερ εἶναι τοῦ τέλους τοῦ 11ου αἰῶνος: «ὁ τροῦλλος του εἶναι ἀκριβῶς ὁμοιος μὲ τὸν τοῦ Δαφνίου».

Ὁ Νίκος Βέης ἐδέχθη, ὅτι ὁ ναὸς ἐκτίσθη ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Ἀνδρόνικον Α΄ Κομνηνὸν (1183 - 1185) (*Byz. Neugr. Jahrb.* 1934, σ. 199, ὁ αὐτὸς καὶ «Γερασίου Παγώνη, περιγραφὴ τῆς ἐπαρχίας Μονεμβασίας», σ. 104 καὶ 160), δηλαδὴ τὸν θεωρεῖ κτισθέντα περὶ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰῶνος.

Εἰς τὸν αὐτὸν 12ον αἰῶνα δέχονται τὴν κτίσιν τοῦ ναοῦ καὶ ὁ Diehl, ὁ Millet, ὁ Megaw κλπ., εἰς τὰς ἀρχὰς δὲ τοῦ 12ου αἰῶνος εἶχον ὑποστηρίζει τὴν κτίσιν του καὶ ἐγὼ (*L' église byzantine de Christianou*, 1951), ταύτην δὲ τὴν χρονολογίαν ἐξακολουθῶ νὰ ὑποστηρίζω καὶ σήμερον στηριζόμενος: εἰς τὸν τρόπον κατασκευῆς του, τὸ σχέδιόν του καὶ τὴν γλυπτικὴν του διακόσμησιν, περὶ τῶν ὁποίων λεπτομερῇ μνεῖαν κάμνω εἰς εἰδικὴν μελέτην περὶ τοῦ μνημείου, τὴν ὁποίαν ἔχω ἐτοίμην, περιλαμβάνουσιν λεπτομερειακὰ σχέδια κατόψεως, τομῶν, ὄψεων καὶ τοπογραφικοῦ διαγράμματος μετὰ πολλῶν φωτογραφιῶν τοῦ ναοῦ καθὼς καὶ τῶν γλυπτῶν καὶ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτοῦ.

Σχετικῶς μὲ τὰς παλαιὰς βυζαντινὰς ἐκκλησίας τῆς Μονεμβασίας σημειοῦμεν, ὅτι εἰς κείμενον μεταγενεστέρου Μονεμβασιακοῦ χειρογράφου μνημονεύεται διήγησις περὶ τῆς μεταστάσεως τῆς εἰκόνης τῆς Παναγίας τῆς Χρυσαιτίσεως ἐκ Χρύσαφα (παρὰ τὴν Σπάρτην) εἰς Μονεμβασίαν, καθὼς καὶ διήγησις περὶ τοῦ θαύματος τῆς αὐτῆς Παναγίας ἐν σχέσει μὲ τὴν αἰμορροῦσαν ἡγουμένην Μάρθαν (Κ.Ν. Παπαμιχαλόπουλος, *Πολιορκία καὶ ἄλλωσις τῆς Μονεμβασίας ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων τῷ 1821*, Ἀθήνησι, 1874, σ. 58, 95 κ.έ.).

Τὰ δύο ταῦτα κείμενα τοῦ μεταγενεστέρου Μονεμβασιωτικοῦ χειρογράφου εἶναι κατασκευάσμα νεώτατον καὶ ἐφθαρμένη διατύπωσις ἀποσπάσματος



συναξαρίου, τὸ ὁποῖον παραδίδεται ρητῶς ὡς ἔργον Παύλου τοῦ Μονεμβασίας, ὅστις ἤκμασεν ὡς ἐπίσκοπος Μονεμβασίας κατὰ τὰ μέσα τοῦ 10ου αἰῶνος (955). (Βλ. *Acta Sanctorum*, μὴν Μάρτιος, τ.Ε', ἔκδ. Γ', σ. 425, 426, 432). Ἐκεῖ ἀναφέρεται: «De beata Martha, hegumena Monembasiae in Laconia. Vitae Fragmentum ex MS. Florentino, interprete C. Janningo». Ἐπιγράφεται δὲ τὸ Φλωρεντινὸν τοῦτο ἀπόσπασμα: «Παύλου Ἀρχιεπισκόπου Μονεμβασίας διήγησις.... περὶ τῶν εὐαρέ(σ)των καὶ θεοσεβῶν ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν, καὶ περὶ τῶν τριῶν ἁγίων Γυναικῶν, τῶν ἀνευρεθέντων ἐπὶ Κωνσταντίνου τοῦ βασιλέως, τοῦ υἱοῦ τοῦ Λέοντος καὶ τῆς Ζωῆς, γαμβροῦ δὲ Ρωμανοῦ Βασιλέως τοῦ Γέροντος, καὶ περὶ τῆς μακαρίας Μάρθας, τῆς Ἡγουμένης τοῦ πανσέπτου ναοῦ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ἐν τῇ θεοφρουρήτῳ πόλει Μονεμβασίας, κάτωθεν (τοῦ ναοῦ) τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ αὐτοῦ κάστρου ἄνωθεν τοῦ βλυχεροῦ ὕδατος»<sup>1</sup>.

Ἀπὸ τὸ Φλωρεντινὸν αὐτὸ ἀπόσπασμα προκύπτει καθαρά, ὅτι κατὰ τὸ 955 ὑπῆρχεν ἐν Μονεμβασίᾳ ὁ πρῶτος βυζαντινὸς ναὸς «ἐν τῷ κάτω μοναστηρίῳ», ὡς δις ἀναφέρεται εἰς τὸ Φλωρεντινὸν ἀπόσπασμα, ὁ «πάνσεπτος ναὸς τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου.... κάτωθεν (τοῦ ναοῦ) τῆς Ὁδηγητρίας.... ἄνωθεν τοῦ βλυχεροῦ ὕδατος». Κατὰ τὸν Βέην<sup>2</sup> ὑπῆρχεν ἐν τῷ «κάτω κάστρῳ», τὸ ὁποῖον ἐκάλουν «προάστειον», μοναστήριον τῆς Θεοτόκου «ἀπὸ τίνος μοναστηρίου τῆς Θεοτόκου, τὸ ὁποῖον ἔκειτο ἐπὶ τῆς ἀκροπόλεως τῆς Μονεμβασίας». Εἰς τὸ μοναστήριον αὐτὸ τῆς Θεοτόκου ἐκ τῷ «κάτω κάστρῳ» ἦτο ἡγουμένη ἡ περὶ ἧς ὁ λόγος μακαρία Μάρθα. Ὡσαύτως κατὰ τὸν Βέην<sup>3</sup>, καὶ δικαίως, ἐκ τῶν ἀνωτέρω παρατεθειμένων ἀποσπασμάτων τοῦ Παύλου Μονεμβασίας προκύπτει, ὅτι ἐπὶ τῶν ἡμερῶν αὐτοῦ, ἦτοι κατὰ τὰ μέσα τοῦ 10ου αἰῶνος (955) ὑφίστατο καὶ ἄλλος βυζαντινὸς ναὸς δηλαδὴ δεύτερος ναὸς ἐπ' ὀνόματι τῆς Ὁδηγητρίας. Ἐπειδὴ δὲ εἶναι ἀποδεδειγμένον, ὅτι ὁ νεώτερος ναὸς τῆς Παναγίας Χρυσαιτίσεως (ΙΖ' αἰῶνος) ἔκειτο εἰς τὸ «Βλυχὸ πηγᾶδι»<sup>4</sup>, προκύπτει ὅτι ὁ σημερινὸς ναὸς τῆς Παναγίας Χρυσαιτίσεως ἐκτίσθη ἐπὶ τῆς θέσεως τοῦ παλαιότερου ναοῦ τῆς Ὁδηγητρίας τῶν μέσων τοῦ 10ου αἰ.

1. Μ. Γεδεών, «Παύλου ἐπισκόπου διήγησις περὶ ἐναρέτων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν», *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια*, ἔτος Δ, ἐν Κωνσταντινουπόλει 24/1/1884, ΙΣΤ' ἔσ. 223-226. Πρβλ. Fabricii, *Bibliotheca Gr.*, ἔκδ. Harles, τ. Ι, σ.288. Ν.Α. Bees (Βέης), «Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας μετὰ παρεκβάσεων περὶ τῆς αὐτόθι Παναγίας τῆς Χρυσαιτίσεως», ἐν *Byz. Neug. Jahrb.* 10, (Ἀθήναι, 1933 - 34), 203 κέ. Α.Κομινίς, «Paolo di Monembasia» ἐν *Byzantion* XXIX - XXX (1959 - 60), 231 κέ. G. Da Costa - Louillet, «Vie de Ste Marthe de Monembasie (Xe s.)», ἐν *Byzantion* 31 (1961), 344 κέ.

2. Ν. Βέης, ἔ. ἀ. σ. 205.

3. *Αὐτόθι*, σ. 206.

4. Ὡμοίως *αὐτόθι*, σ. 206.



Τέλος εἰς σημείωμα τοῦ ὑπ' ἀριθ. 220 κώδικος τῆς Ἀγιορειτικῆς Μονῆς τοῦ Κουτλουμουσίου (ἔχει δὲ γραφῇ ὑπὸ Μονεμβασιώτου<sup>5</sup>), ἀναγράφεται: «Εἰς τὰ „αχστ”(1606) ἦτον ἡ Ὁδηγητρία κτισμένη χρόνους „υνστ”(456): Οὕτως ἐλογίσασμεν ἀκριβῶς ὡς τὸ διαλαμβάνει».

Κατὰ ταῦτα ὁ ναὸς τῆς Ὁδηγητρίας, δηλαδὴ ὁ τρίτος ἐν Μονεμβασίᾳ βυζαντινὸς ναὸς, τὸν ὁποῖον ἀναφέρει τὸ ἀνωτέρω σημείωμα, ἦτο κτίσμα τοῦ ἔτους (1606 - 456) = 1150. Ποῦ ὅμως ἔκειτο ὁ βυζαντινὸς αὐτὸς ναὸς τῆς Ὁδηγητρίας; Μήπως πρόκειται διὰ τὸν ἤδη σωζόμενον βυζαντινὸν ναὸν τῆς Ἀγίας Σοφίας εἰς τὸ ἄνω Κάστρο;

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν σύγχρονον ὀνομασίαν τοῦ ὑφισταμένου ναοῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας, αὕτη μὴ παραδιδομένη ἀπὸ κανένα βυζαντινὸν συγγραφέα καὶ ἐλλείψει συγκεκριμένης κτητορικῆς ἐπιγραφῆς ἀναφερούσης τὸ ὄνομα τοῦ ναοῦ, πρέπει νὰ εἶναι νεώτερον πλάσμα, ὅπερ εἴτε νὰ προῆλθεν ἐκ τῆς γενικῆς τάσεως τῆς ἐξάρσεως καὶ τοῦ παραλληλισμοῦ τῶν μεγάλων καὶ πολυτελῶν ναῶν πρὸς τὴν μεγάλην ἐκκλησίαν τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἴτε νὰ ἐτιμᾶτο ὁ ναὸς ἀρχικῶς εἰς μνήμην «τῆς τοῦ Θεοῦ Σοφίας» ἀργότερον δὲ νὰ μετωνομάσθῃ ὡς τῆς Ἀγίας Σοφίας.

5. Σπ. Π. Λάμπρου - Κ. Ἀμάντου, *Βραχέα χρονικά* (=Μνημεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας, ἐκδιδόμ. ὑπὸ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν), ἐν Ἀθήναις, 1932, τ. Α', τευχ. 1, σ. 27 κέ. Ἀναφέρεται: 13, κῶδ. 220 Κουτλουμουσίου φ. 188 β... ὅτι ὁ βασιλεὺς Ὑσαάκιος ὁ Ἀγγελος ἐπόργωσε τὴν Ἀγχίαλον καὶ τὴν Βάρναν... Ἀνεκόμισε δὲ καὶ τὸν ἐπὶ σταυροῦ ἐλκόμενον Χριστὸν ἐκ Μονεμβασίης σὺν δόλῳ - ἔργον ἀξιόγαστον καὶ τὴν τέχνην καὶ τὴν χάριν· οὐδὲν ἀπελείετο τῶν ἐμφανεστάτων Παθῶν τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ - καὶ κατέθετο αὐτὸν ἐν τῷ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἐν τῷ Νάπλῳ (Ἀνάπλῳ) σὺν ἄλλοις πλείοσιν ἔργοις, χειρὶ ἀρχαίας καὶ θαυμασίας ἁμαχον ποίημα». Πάλιν ἐκ τοῦ αὐτοῦ κώδικος συνάγεται ὅτι ἡ κλαπεῖσα εἰκὼν τοῦ Ἐλκομένου ἀνάγεται εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ 12ου αἰῶνος ἀφοῦ ἐκλάπη ὑπὸ τοῦ Ἰσαακίου Ἀγγέλου (1185 - 1195), κατὰ τὸν Βένην δὲ ἡ ἐν λόγῳ εἰκὼν ἀπέκειται ἐν Μονεμβασίᾳ εἰς ὁμώνυμον ναόν, ἃρα ἔχομεν καὶ *τέταρτον βυζαντινὸν ναόν* ἐν Μονεμβασίᾳ τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 12ου αἰῶνος, πιθανῶς ἐπὶ τῆς θέσεως τοῦ νῦν ὑφισταμένου μεταγενεστέρου ναοῦ τοῦ Ἐλκομένου. Ἐπίσης εἰς τὴν σ. 1στ' ἀναφέρεται: «Τὰ χρονικά 12 - 13 ἐγράφησαν εἰς τὴν Μονεμβασίαν ὑπὸ λογίων πιθανῶς μελῶν τῆς οἰκογενείας τῶν Λικινίων. Αἱ τελευταῖαι ἀναφερόμεναι χρονολογίαι εἶναι τοῦ 1610 καὶ 1606, ὥστε περὶ τοῦ χρόνου τούτου ἐγράφησαν τὰ σημειώματα. Πρβλ. καὶ Ν. Βένην, ἔ. ἀ. σ. 233».



## LA TERMINOLOGIE DES DIVERS TISSUS UTILISÉS AU MOYEN AGE EN SERBIE

Dobрила STOJANOVIĆ (Yougoslavie)

Nous trouvons beaucoup de données sur les tissus médiévaux, les matières premières à leur confection et leurs diverses espèces dans les différentes sources écrites: des œuvres de caractère littéraire et des actes juridiques. Les vieux documents serbes ne sont d'habitude que des actes de donations faites aux églises, des dispositions légales, ou des contrats commerciaux. Ils sont complétés par un grand nombre de données importantes que l'on trouve dans les documents de l'administration ou de la juridiction de la ville de Dubrovnik/Raguse/comme aussi dans les archives de Kotor qui n'ont pas encore été étudiés à fond, et dont seulement une partie a été publiée. Ils contiennent beaucoup de renseignements sur la culture matérielle de tous les peuples des Balkans, et par conséquent aussi des Serbes.

Dans ces documents les tissus sont d'habitude désignés par des termes généraux, quelquefois par des termes plus précis et quelquefois par des termes d'une espèce spécifique de tissus. Ces termes sont d'habitude d'origine grecque ou latine et bien plus rarement d'origine slave, étant donné que les tissus mentionnés dans lesdits documents sont d'habitude d'origine étrangère ou confectionnés sur un modèle étranger. Dans les documents serbes les termes grecs sont plus fréquents, ce qui nous est prouvé par des actes écrits parallèlement en langue serbe et latine, lesquels ces termes sont traduits en latin. L'utilisation de certains termes pour des espèces de tissus, qui apparaît parfois en plusieurs variantes, varie avec le temps, mais il arrive aussi qu'à la même époque l'on emploie plusieurs termes pour un même tissu.

Dans les documents en langue serbe l'on désigne le plus souvent les tissus par les termes généraux de «*сукно*» et «*свита*». Ces termes se trouvent dans les documents adressés par les ragusains aux seigneurs de Bosnie ou de Serbie et dans les testaments. Dans les actes de provenance ragusaine l'on emploie comme termes généraux pour les tissus «*drappus*» et «*pannus*» de diverse manière et sous diverses formes. «*Drapus*» est un terme large et dans

certain documents il est plus strictement défini et employé pour plusieurs espèces de tissus. Dans le dépôt légué par le jupan Desa et sa mère Belosava en 1281 l'on mentionne entre autre du «drapo de lana», «drapo lineo», «drapo de seta», «drapo ad aurum», «drapo ad aurum sigillata»<sup>1</sup>. De la même façon l'on mentionne dans les actes, un autre terme «panus» qui se rencontre particulièrement dans les testaments du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle. Il se rattache parfois à la localité ou au peuple d'où le tissu provient<sup>2</sup>. La qualité du tissu est aussi définie dans certains documents comme «panno bonno», ou «panno nobile» dont le dernier terme désigne entre autre le tissu destiné aux manteaux des ambassadeurs de la République envoyés au mariage du tzar Dušan en 1332. Dans certains cas le terme général «pannus» ne se détermine pas seulement par son espèce ou sa provenance, mais aussi par sa couleur<sup>3</sup>. Il est exceptionnel que l'on mentionne dans les documents des tissus de plusieurs couleurs ou bien des tissus ornementés.

Dans les sources serbes l'on cite assez souvent en plus du terme général ou particulier définissant le tissu, la couleur rouge. On la mentionne dès 1235 dans un document adressé au roi Vladislav sous forme de «чрълень»<sup>4</sup>. Ce terme on le trouve sous les autres formes, et enfin il figure dans le testament du bogomile «gost» Radin de 1446 dans sa forme actuelle «Црвена»<sup>5</sup>. Les tissus rouges, comme chez les byzantins, étaient employés jadis pour les manteaux royaux, mais aussi pour les linceuls et étaient désignés comme «чръвлюинча» et «Багреинча». L'archevêque Danilo en fait mention dans sa Vie du Roi Milutin<sup>6</sup>. Il est plus rare que l'on cite dans les documents serbes des tissus d'autres couleurs ou ornementés<sup>7</sup>.

1. G. Čremošnik, «Istorijski spomenici dubrovačkog arhiva, kancelarijski i notarijski spisi 1278 - 1301», SKA, Zbornik za istoriju, jezik i književnost III, Beograd, 1938, p. 53.

2. Ainsi des «panni de Verona», «panno de Mantua», «panno de Vicenza», «panni florentinos», «panni di Londra», «panni ragusei» etc., et en tant que produit provenant de diverses nations des «panni teutonicorum», «panni turchesci» et d'autres.

3. On cite «panno vermiglio», «panno morello», «panno verde», «panno turchino», «panno bianco», ou bien comme on trouve dans une obligation de 1447 «pannis bonnis...coloratis in bonis coloribus», dont les couleurs sont désignées plus loin.

4. Lj. Stojanović, «Stare srpske povelje i pisma I», Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda XIX, Beograd, Sr. Karlovci 1929, No 14.

5. Op. cit. No 730.

6. Arhiepiskop Danilo, Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih, 1935, p. 73. S. Radojčić, Portreti srpskih vladara u srednjem veku, Skoplje, 1934, p. 82.

7. Ils apparaissent déjà dans le Syntagmat de M. Vlastar. Ils sont désignés comme: Мирско тъканию... тъкателными оушиштренъми испыштренъно...

On les trouve chez Domentian, dans sa Vie de Saint Sava... свиты красныи миорочбиныи отъ великааго оловере лъвы оукрашены... (S. Radojčić, op. cit. p. 80).



Parmi les tissus les plus fréquents qui apparaissent dans les documents à partir du XIII<sup>e</sup> siècle et qui se rapportent à toutes les couches sociales, se rencontre d'abord la «sclavina» ou «scliavina», «σκληρίνα» en grec. C'est un tissu grossier, fabriqué à domicile, mais pas seulement dans nos régions. Il est exporté et importé. Dans certains documents il est plus nettement défini par son attribution au peuple ou à la localité d'où il provient. Un autre terme de «мръчнина» est plus rarement employé dans les documents. On estime qu'il désignait une espèce de sclavina employée pour en faire des vêtements. Dans le chapitre XIII de la Loi Minière du despote Stefan Lazarević en 1412<sup>8</sup>, on mentionne un «плащ мръчин» et on fixe le prix de le confectionner, ce que confirme la fréquence de son emploi dans la population.

Le tissu le plus répandu parmi les tissus de laine plus fins est la «raša». En latin le mot «rasum» désigne un tissu de qualité. Il est confectionné à Dubrovnik et vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle du temps du règne de Tvrtko Ier, on essaye d'introduire sa production aussi en Bosnie. Dans les documents ragusains l'on mentionne souvent des vêtements divers confectionnés «di rassa», blanche ou noire, parfois d'autres couleurs<sup>9</sup>. On distingue aussi les «rassa a Ragusei», manufacturées à Dubrovnik, de celles qui ont été importées «rassa a forestici»<sup>10</sup>.

L'on pourrait rattacher le terme «rassa» à la technique du tissage qui nous est restée inconnue, mais le terme «raso» par lequel l'on désigne en italien le tissage de satin, lui est proche<sup>11</sup>. Il est possible que la «saja» appartienne à l'une de ses espèces plus fines. Celle-ci est expliquée en italien comme une espèce de «raso di lana»<sup>12</sup>. Aujourd'hui encore l'on désigne par «saja» du drap fin. On le mentionne déjà sous le même nom dans les Statuts de Dubrovnik datant de 1272<sup>13</sup>. «Stameta» est un tissu plus fin nommé d'après Du Cange «staminea», en italien «stametto» et en français «étamine»<sup>14</sup>. N. Tomazeo nous explique que ce tissu a été exécuté en employant la partie la plus fine et la plus solide de la laine, ce qui voudrait dire qu'il était fin et

8. Publié par N. Radojčić, Beograd, 1962.

9. On trouve dans un contrat entre les ragusains et magister Dominicus Philippi tinctor en 1398 le prix de colorier «rassas de coloribus blavis, zallis et scharlatinis» et d'autre prix pour «coloribus cupis, viridis et pavonaciis» (Diversa cancellariae XXXII, 153). On cite dans le tarif des services du teinturier Milkavić, datant de 1419, les couleurs: biavo, verde, rosso et pavonazo.

10. On les cite dans le tarif de la teinturerie municipale de Dubrovnik de 1455.

11. *Vokabular der Textiltechniken*, deutsch, C.I.E.T.A., Lyon, 1971, p. 2.

12. N. Tomazeo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, 1865.

13. V. Bogišić - C. Jireček, Zagrabiae 1904, *Liber statutorum civitatis Ragusei, compositus anno 1272*, l. VII, ch. XXXVIII, 163.

14. Carolo du Fresne - Domino du Cange, *Glossarium mediae et infime latinitatis*, Paris, 1937.



résistant. On le mentionne comme «stameto» dans les documents ragusains, comme dans un colis envoyé en 1329 au roi de Serbie<sup>15</sup>. Rarement au XIV<sup>e</sup> siècle on cite sa couleur et son emploi, destiné à l'habillement.

L'écarlate «скрълато», scharlatum, scharlato, est un tissu teint au kermès, ou granis de scarlato<sup>16</sup>. «Кармыэн» désigne en arabe un tissu rouge foncé. Le terme se rapporte toujours à la couleur précieuse et non pas à l'espèce de tissu. D'après V. Klein l'on désigne par ce terme aussi bien du drap, de la soie ou d'autres tissus<sup>17</sup>. D'après Du Cange la notion scarlate se rapporte aux tissus de laine.

Dans nos sources il est rare que l'on mentionne à côté du terme «skerlet» l'espèce de tissu, on le désigne seulement comme scarlato, scharlatinum, ou sharlatin. Dans les Statuts de Dubrovnik ces tissus sont nommés «scarlede magne» dans le sens de précieux et dans le Code de tzar Dušan en 1346 comme «скрълата и мале и велнке Рукке». Ils apparaissent dans les documents serbes à partir de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, du temps du roi Vladislav. Ils y figurent parfois sous le nom de «grimiz», comme dans les documents relatifs au duc Stepan Kosača datant de 1446<sup>18</sup>. Parmi les étoffes plus épaisses mentionnées dans nos documents se range aussi le «barhan». Son nom dérive du mot arabe «barrakan», ce qui désigne certains tissus de soie. D'après N. Tomazeo et B. Bellini le «baracane» est une espèce de tissu de poil de chèvre. En russe «Баркан» est un tissu de laine ressemblant au camelot<sup>19</sup>, ce qui correspond à l'explication donnée par Du Cange selon laquelle «barracanus est cameloti species». On peut le confronter aussi à l'allemand «Barchet», c'est-à-dire velours. Cette espèce de tissu est confectionnée aussi à Dubrovnik et on la mentionne dans les tarifs des teinturiers<sup>20</sup>. Il apparaît comme tissu de laine ou de coton, si bien qu'il semble que le terme se rapporte plutôt à la texture. On pourrait peut-être faire un rapprochement entre ce tissu et le «Брачнѣиъ» qui est mentionné parfois dans les documents serbes tel que dans la donation de la princesse Hélène de 1436<sup>21</sup>. A partir de la

15. Diversa cancellariae IX, 102.

16. On le trouve dans les documents serbes du temps du roi Vladislav, tel que dans un document de 1234: «Скрълата чистога и црълеиога» (Lj. Stojanović, *op. cit.* No 14).

17. В. Клейн, Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в. и их терминология, Москва, 1925, 53.

18. Lj. Stojanović, *op. cit.* No 675.

19. В. Клейн, *op. cit.* p. 23.

20. On le cite comme «barchani» dans le tarif de teinturerie d'Antonis de Lorenzo en 1422. Dans un document de 1466, on parle «de barchani de-bombice» (Diversa notariae 37, 86).

21. Entre autres on cite: ... ѡданъ веиачаць Бисеранъ по цръленомъ брачину (Lj. Stojanović, *op. cit.* No 397). On le trouve aussi dans une lettre écrite par le despote Stéphan Lazarević en 1417 (Lj. Stojanović, *op. cit.* No 230).

fin du XIV<sup>ème</sup> siècle apparaissent des tissus en poils de chameau, camelot, désignés sous divers termes: «zambilloti», «zambeloto», «zamiloto», qui est quelquefois de couleur rouge et employée pour en faire des manteaux<sup>22</sup>. Parmi les tissus de laine importés à Dubrovnik l'on mentionne dans les Statuts de la ville de 1272 l'ipria/ipre, ypre, ypria/, nommé ainsi d'après la ville Ypres. Il y en a de diverses couleurs.

Parmi les étoffes plus légères, à l'usage fréquent, nous rencontrons dans les documents la toile. Elle est confectionnée à domicile, dans les ateliers ragusains de tissage, mais on en importe aussi, notamment de l'Italie du nord. Dans les documents ragusains on la mentionne le plus souvent comme «tela», plus rarement comme «tola». Il est rare que l'on la décrive plus précisément. On rencontre «tele lini» et aussi «tele aureate»<sup>23</sup>. Il est exceptionnel que l'on fasse mention d'objets en toile brodés de soie. L'on cite souvent comme espèce spéciale de toile dès le XIII<sup>ème</sup> siècle dans les documents, le «fustan», désigné comme «fostagno», «fustagno», «fustano»<sup>24</sup>. Ce tissu est importé d'Apulie et de la Marche Anconitaine, mais à partir de la seconde moitié du XIV<sup>ème</sup> siècle est aussi produit à Dubrovnik. Il est exporté en Serbie, Bosnie, Hongrie et Bulgarie et utilisé pour les vêtements et les doublures. Dans un tarif de teinturerie datant de 1419, on trouve dans le groupe des tissus des «terlessi», toile de texture plus compliquée<sup>25</sup>, et des «bambesini», tissu de coton.

La soie est mentionnée comme matière première, mais aussi comme tissu dans les chartes médiévales serbes. On produit la soie dans la région du monastère de Dečani et celle des Saints Archanges de Prizren. Dans les documents ragusains du XIV<sup>ème</sup> siècle l'on rencontre les termes de «syrico de Priseren», mais aussi la «seda de Prisin»<sup>26</sup>. Nous y trouvons de la soie de Štip «seda di Stipo»<sup>27</sup>. On sait qu'à la même époque l'on confectionnait de la soie en Bosnie, Albanie et Grèce. Dans les mêmes documents l'on cite aussi certains objets en «seta sclavonesca». Pour désigner la soie l'on utilise le plus

22. Comme on mentionne dans le testament de Pavle Stjepašinović datant de 1444 à Srebrenica.

23. Le premier on trouve dans un acte de 1376 et l'autre dans un document datant de 1442.

24. On le cite dans les documents dès le commencement du XIII<sup>ème</sup> siècle.

25. Le nom provient de latin *trilicia*, ital. *traliccio*, allemand *Drillich*, français *treillis* (*Vokabular der Textiltechniken*, C.I.E.T.A., p. 13). Dans les statuts de Dubrovnik de 1272, on les trouve comme *terlise*.

26. On les trouve dans plusieurs documents du XIV<sup>ème</sup> siècle. Les termes cités sont pris des documents datant de 1335 et de 1391.

27. On la trouve dans le testament de Radosav Vocemilich de Priština en 1438 (Test. not. 13, 59, 60).

souvent les termes: seta, seda et sirico<sup>28</sup>. Dans les documents serbes le terme de « свила » est utilisé également pour les fils de soie que pour le tissu proprement dit<sup>29</sup>. Mais dans les sources on rencontre aussi précisément des indications sur leur provenance, technique et décoration. Le tissu de soie le plus souvent mentionné et aux multiples usages, fin et solide nommé « чеиџда », est un synonyme de sindon « σινδών »<sup>30</sup>.

Dans les textes byzantins on mentionne « σενδέζ », tissu luxueux, brodé. On le trouve dans les statuts de Dubrovnik sous forme de cendato. Dans les documents on rencontre aussi des formes - ċenda, cendal, cedalo, condato, zendato, zendato, zendado, zento, zenden. On estime qu'il doit son nom à un quartier de Boukhara nommé Zendene, d'où vient la forme « зендсиџ » utilisée en Russie<sup>31</sup>. Ce tissu est d'origine orientale, mais très répandu dans tout l'Occident. On le cite souvent dans les inventaires médiévaux comme aussi dans les œuvres littéraires. On l'importait par la mer Méditerranée, mais aussi par la Mer Noire. Dans les sources l'on mentionne le plus souvent la « ċenda » rouge. On l'utilise pour l'habillement et l'ameublement. Comme une variante de cendal on rencontre le « celon », tel que dans le testament de Bratoje Radomilić en 1348. Il apparaît dans un document en 1409 sous la forme de « челиџиџ »<sup>32</sup>.

Ce n'est qu'exceptionnellement que l'on mentionne le taffetas dans les documents à partir du milieu du XVe siècle, comme dans le testament en 1441 de Gion tailleur de Novo Brdo, où on le trouve sous la forme « di tafeta ». Ce nom est dérivé du perse « tafta », on le cite dans les sources russes du XVe siècle comme « тавта ». Il s'agit d'un tissu de soie, les fils de la chaîne et ceux de la trame y sont de la même épaisseur et du même nombre, le tissage est celui de la toile<sup>33</sup>.

Une autre sorte de tissu en soie de luxe, souvent confondu avec cendal est aksamit. On le rencontre dans les testaments des hauts dignitaires serbes. Là, on le mentionne comme « акъсамита », nom dérivé du grec « ἄξάμιτον » en latin examitum, xamitum, en italien sciamito, en perse sciameh, en arabe

28. On les trouve dans le dépôt légué par le joupan Desa et sa mère en 1281.

29. On cite ce terme dans les documents serbes du temps de roi Uroš.

30. Lj. Stojanović, *op. cit.* No 680. Sindon on cite dans le testament de Prodanello Franco en 1442 (Test. not. 13, 131 - 132v).

31. В. Клейн, *op. cit.* p. 62. D'après lui il s'agit d'un tissu de coton.

32. Dans les statuts de Dubrovnik parmi les tissus on mentionne « ċalaoni ». Supposons que ces termes dérivent de « tiercelin », une variante de cendal plus bon marché (d'après A.C. Weibel, « Francisque Michel's Contributions to the Terminologie of Islamic Fabrics », *Ars Islamica* II, Michigan, 1935, p. 221).

33. В. Клейн, *op. cit.* p. 57-59.

scemuh. D'après les recherches les plus récentes il s'agirait d'un tissu à texture sergé à chaînes multiples<sup>34</sup>. Il se rangeait parmi les tissus les plus précieux du Moyen Age. On le mentionne dans les inventaires et les œuvres littéraires aussi bien à l'Orient qu'à l'Occident. L'aksamit est cité le plus souvent comme un tissu uni orné de fils d'or ou de pierres précieuses. Dans l'acte de dépôt légué par joupán Desa et sa mère Belosava de 1281, il se présente sous la forme «xamito», mais aussi «xamito...cum smaldis et perlis» et «xamito operato ad aurum». Dans le testament de Stepan Kosača de 1467 on dit qu'il lègue à sa femme Cécile un morceau «акъсамита златомъ», ce qui est reproduit dans la traduction latine du même texte comme «brochatum auri»<sup>35</sup>. Une de ses espèces spéciales exécutée au moyen de couleurs contrastantes de la chaîne et de la trame, ce qui produisait un effet chatoyant et lui valut son nom de canceum, canzeum, cangant<sup>36</sup>, est possible d'être mentionné dans les sources serbes surtout littéraire, sous le nom de «sandao».

Le velours, nommé dans les documents «velut», «veluto», «velutto», est un tissu de soie de texture particulière<sup>37</sup>. Il est de couleur unie, à partir du XVe siècle, quelquefois orné en plusieurs couleurs ou bien broché ou entrelacé de fils d'or. Dans les documents ragusains l'on mentionne le velours depuis la fin du XIVe siècle, le plus souvent comme «veluto» uni et rarement au XVe siècle comme «veluto figurato»<sup>38</sup>. Dans les documents l'on voit parfois apparaître du velours de satin, comme c'est le cas dans le reçu donné à l'évêque de Kotor en 1447 dans lequel l'on mentionne un rouleau de «veluti cetenini». On trouve dans le dépôt légué par le duc Sandalj, sa belle mère et sa femme, en 1406 deux ceintures en «βελούτου»<sup>39</sup>. Parmi les objets précieux de la princesse Hélène, fille du prince Lazar en 1441, on rencontre des objets en perles sur le «хаздей»<sup>40</sup>. Estimons qu'on pourrait se ranger parmi les velours.

Comme tissu précieux de cette époque on trouve aussi le kamha, mentionné dans une lettre adressée par les ragusains au despote Stefan Lazarević en 1417, sous le terme de «χαμουχά»<sup>41</sup>, mot dérivé du grec «καμουχά» et dont

34. *Vokabular der Textiltechniken*, 47.

35. Lj. Stojanović, *op. cit.* No 680. E. Lilek, «Riznica porodice "Hranići" (nadimak Kosača)», *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, II, Sarajevo, 1889, p. 1-26.

36. A.C. Weibel, *op. cit.* p. 220.

37. *Vokabular der Textiltechniken*, p. 47, 48.

38. On le trouve dans un document en 1442.

39. Lj. Stojanović, *op. cit.* No 340.

40. Χασιδιον est déjà mentionné chez C. Porphyrogénète, et de nouveau très utilisé au XIVe siècle.

41. On le cite comme le «хазъдеи», dans la même lettre (Lj. Stojanović, *op. cit.* No 229).



le nom latin est *camoca*. Dans les documents ragusains on trouve les variations comme «*camoca*», «*chamocha*»<sup>42</sup>. Ce nom est d'origine perse. D'après Du Cange et les chercheurs russes, il peut être de soie mais aussi en coton. Il est d'une seule couleur et son ornement est obtenu par un échange de nouage des fils de la chaîne et de la trame, ce qui correspondrait au tissu damasqué. Il apparaît dans la terminologie russe parfois comme «*kamha adamaška*» ou «*damaška*», dans les sources ragusaines comme «*damaschino*», et dans les documents serbes comme «*Дамашкинъ*»<sup>43</sup>. Il y est mentionné plus souvent dans la seconde moitié du XVe siècle sous diverses formes.

Dans les statuts de Dubrovnik on trouve les tissus «*oliveri*»<sup>44</sup>, qui correspond au terme «*оловере*» qu'on cite dans les sources serbes, par exemple dans la vie de Saint Sava écrite par Domentian. Ce nom provenant du mot grec «*ὀλόβηρον*», en latin «*holoverum*», désigne spécialement les tissus teints en pourpre de Tyr. Dans la source serbe mentionné ci-dessus on donne l'indication sur leur décoration par lions.

Les tissus en or à l'exception de ceux mentionnés plus haut apparaissent dans les sources serbes sous le nom générique de «*пандаури*», comme c'est le cas dans la lettre de 1417 adressée au despote Stefan Lazarević de la part de Dubrovnik. Dans les documents de la moitié du XVe siècle, surtout les testaments, on trouve du «*panno doro*», ou «*panne doro*», mais aussi le terme «*brocadi d'oro*»<sup>45</sup>. Quelquefois on définit ces tissus en citant leur lieu d'origine.

Dans cette communication nous avons fait un choix des tissus mentionnés dans les documents serbes et ragusains se rapportant aux relations de Dubrovnik avec les pays serbes à partir de la fin du XIIIe siècle jusqu'à l'occupation du despotat par les Ottomans. Nous avons essayé, en nous basant sur les recherches et les analyses les plus récentes de donner un aperçu et les traits caractéristiques des diverses espèces de tissus utilisées à nos régions à cette époque. Ces tissus arrivaient en Serbie pour la plupart du dehors, parfois de contrées très lointaines, ce qui est dû à un commerce très développé, effectué surtout par l'intermédiaire des marchands ragusains, qui obtinrent le droit de libre commerce sur le territoire des États de Serbie encore du temps de Stéphane Némania.

42. On mentionne le «*camcca*» dans le testament de Prodanello Franco en 1442. Dans les statuts de Dubrovnik il est mentionné comme «*camoce*».

43. B. Клейн, *op. cit.* p. 50. Ce tissu a été très utilisé en Russie, sous les divers noms. Dans nos documents nous le trouvons comme «*damaschino*» dans le testament de Vochzich Radivoi, mourru à Trepča en 1441 (Test. not. 13, 79). Le terme «*дамашкинъ*» on trouve dans le testament de duc Stepan Kosača, déjà cité (Lj. Stojanović, *op. cit.* No 680).

44. V. Bogišić - C. Jireček, *op. cit.* 163. Dans un testament de 1348 on cite «*lo overo doro*».

45. Tous ces termes on les trouve dans les testaments surtout au milieu du quinzième siècle.



# L'ICONOSTASE ET LES FRESQUES DE LA FIN DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE DANS LE MONASTÈRE DE LA TRANSFIGURATION AUX MÉTÉORES

**Gojko SUBOTIĆ - Justinos SIMONOPETRITIS** (Jougoslavie - Grèce)

L'activité artistique n'a pas laissé de traces aux Météores avant le XIV<sup>e</sup> siècle, quoique les sources historiques indiquent que la vie des anachorètes dans cette étrange contrée existait déjà auparavant, depuis au moins un siècle. Cependant l'établissement d'ermites et de groupes de moines a connu un grand développement plus tard, à l'époque où l'on a bâti de vrais monuments d'architecture et créé sur place la peinture murale, les icônes et les objets d'art appliqué, en dépit des dangers encourus – inutilement jugerait-on aujourd'hui – pour construire et décorer ces édifices au sommet des rochers aux pentes lisses et verticales.

Cet été, grâce à l'amabilité de la confrérie du monastère de la Transfiguration et de son igoumène, nous avons eu l'occasion d'examiner d'une manière détaillée sa richesse artistique et d'y faire quelques observations et interprétations nouvelles.

Le plus important des monastères du XIV<sup>e</sup> s. est celui qui est dédié à la Transfiguration; il fut fondé par le père Athanase, venu du Mont Athos. L'autorité de son monastère fut considérablement augmentée lorsque le jeune Jean Uroš devint son successeur. Jean Uroš hérita de son père le titre d'empereur et le pouvoir sur la Thessalie dont la capitale fut Trikala. Dès 1372/3 il décida de se retirer et de revêtir l'habit monastique sous le nom de Joasaf. Son destin fait penser irrésistiblement à l'histoire du jeune hindou du même nom qui avait abdiqué pour pouvoir se retirer au désert et vivre en ermite. Ici, aux Météores, la légende se lia à la vie même. La vie du souverain calme et pieux ne présenterait pas d'intérêt pour les historiens de l'art byzantin si la construction du premier grand catholikon aux Météores – remplaçant l'ancienne petite église – ne se rapportait à son nom.



*Fig. 1. Météores, Monastère de la Transfiguration. La Vierge, ca 1390.*

La nouvelle église, datant de 1387/8 ne reçut sa décoration intérieure qu'un siècle plus tard, en 1483. D'autre part, toute une série d'icônes, les plus importantes connues jusqu'à présent dans le monastère de la Transfiguration, est liée – directement ou indirectement – au don de la soeur de Joasaf, Marie Paleologina, épouse du despote Toma Preljudović, seigneur de Ianina. Il était naturel de croire que la fondation de Joasaf était restée inachevée, donc sans décoration artistique, à cause du manque de temps au cours des

années troublées par les grands échecs des armées chrétiennes. Les Turcs, en effet, envahirent la Thessalie vers la fin de 1393.

Bien que l'église ne fut décorée de fresques qu'à la fin du XVe s., l'intérieur avait été richement aménagé. Il y avait, avant tout, une iconostase en bois sculpté dont les traces de fixation sont toujours visibles sur le pavement de l'ancien choeur. Les deux colonnes en bois, bien conservées et exceptionnellement bien taillées sont incorporées à la clôture du choeur plus récente de

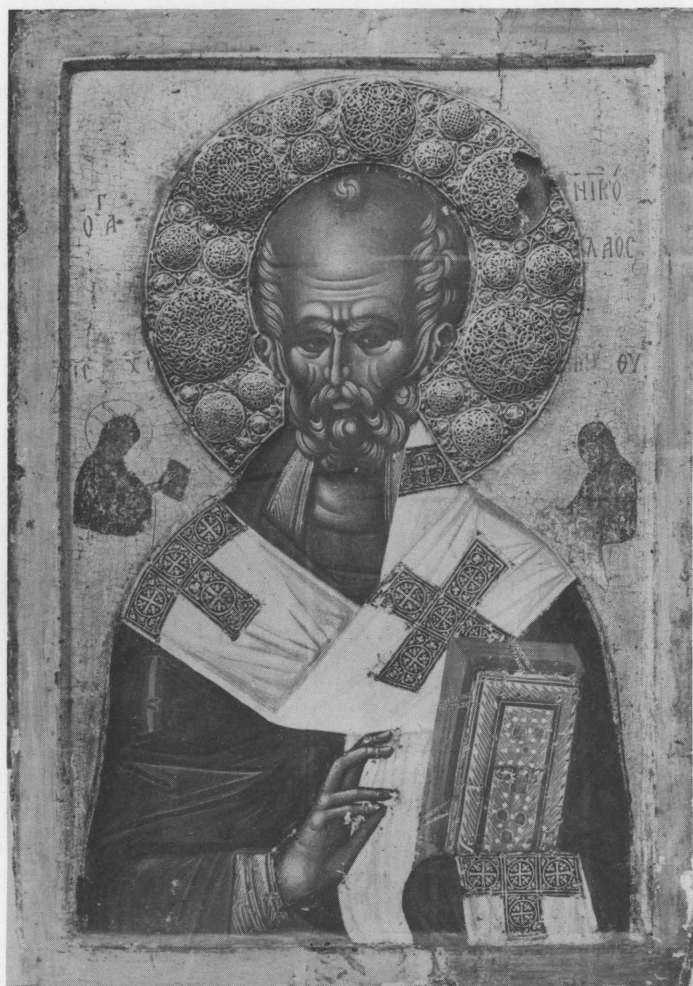


Fig. 2. Météores, Monastère de la Transfiguration. Saint Nicolas, ca. 1390.

la nouvelle église. En effet, en 1544/5, à l'époque du grand essor de la vie monastique aux Météores, on agrandit vers l'ouest le catholikon de Joasaf en détruisant sa partie occidentale pour le rattacher à une nouvelle construction, formant ainsi une vaste église triconque de type athonite. L'église primitive servant de sanctuaire, l'iconostase, fut déplacée vers l'ouest. Une partie de cette ancienne iconostase a disparu, mais nous avons pu reconstruire l'ensemble.

La majorité des icônes qui appartenaient à cet ensemble est conservée soigneusement dans la collection du monastère. Citons d'abord l'icône du Christ Evergétis, qui était jusqu'à présent passée inaperçue, ainsi que les icônes de la Vierge à l'Enfant et de saint Nicolas, exposées avec respect sur les «proskinitaires» de la nouvelle nef. L'église étant dédiée à la Transfiguration, les figures du Christ-patron, et de la Vierge étaient sans doute les icônes despotiques. L'aspect probable de l'iconostase primitive indique que les dimensions des icônes correspondent exactement aux distances entre les colonnes. La troisième icône, celle de saint Nicolas, retouchée partiellement au XVI<sup>e</sup> s. par un peintre italo-crétois, était certainement l'œuvre de l'artiste qui a peint les autres icônes citées; elle était, le plus vraisemblablement, placée sur la face occidentale du pilier qui sépare la prothésis du sanctuaire. Plus tard, au moment où l'on décorait l'intérieur de l'église, à la fin du XV<sup>e</sup> s., cette partie du pilier fut couverte de fresques, représentant aussi saint Nicolas. La porte royale, avec l'Annonciation et les bustes des saints Pierre et Paul, se trouvant dans le musée du monastère, fait partie de cet ensemble. L'iconostase fut jadis sûrement dotée d'une série de cinq icônes placées au dessus de l'épistyle; on y voyait les bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean Prodrome, c'est à dire une Déisis, avec de part et d'autre les archanges Gabriel et Michel. Cette dernière icône, bien qu'endommagée, est la seule conservée.

On ne connaît pas dans le détail la partie supérieure de l'ancienne iconostase, car au milieu du XVI<sup>e</sup> s., lors du renouvellement des fresques, les traces de fixation ont été recouvertes. C'est pourquoi l'iconostase, ainsi que l'épistyle et les surfaces des parapets, jadis sûrement sculptés, ou au moins décorés par des ornements peints, ne peuvent pas être reconstruits avec précision. La partie de la clôture qui fermait la prothésis faisait partie intégrante de cette iconostase. C'est ici que nous avons fait une découverte tout à fait inattendue pour l'histoire de l'iconostase. La bibliothèque du monastère garde soigneusement un morceau de toile de lin, long de plus de deux mètres, décoré de la figure peinte de saint Athanase. Oeuvre du XVI<sup>e</sup> s., cette toile a probablement remplacé un rideau plus ancien. Lorsque fut réalisé ce rideau par un peintre italo-crétois, une plaque en bois sculpté ou, proba-





*Fig. 3. Météores,  
Monastère de la  
Transfiguration.  
La porte royale,  
ca. 1390.*



blement, une icône représentant l'Oeil Veillant se trouvait déjà au dessus de lui. Nous avons pu établir les dimensions précises de cet élément parce que le peintre des fresques du XVe s. l'avait soigneusement entouré d'une bordure rouge. La reconstitution de la partie nord de l'iconostase indique que la grandeur de la toile avec la figure peinte de saint Athanase, correspond parfaitement aux dimensions de l'entrecolonnement. La présence de l'hierarque de même nom à l'entrée de la prothésis pourrait être expliquée comme un hommage au saint qui a donné son nom au père Athanase, fondateur du monastère de la Transfiguration.

Nous avons déjà mentionné que le même artiste était l'auteur de toutes les icônes de cette iconostase qui constitue aujourd'hui un des ensembles les plus complets du Moyen Âge. Il est hors de doute que les icônes n'ont pas été exécutées sur commande, mais dans le monastère même, au cours d'un séjour prolongé de l'artiste. Ceci est confirmé par les fresques auxquelles on n'avait pas suffisamment prêté attention et qui peuvent être rattachées avec certitude au même peintre. Sur la paroi nord de l'édifice, près de l'entrée actuelle de l'église est représentée la scène du Jugement Dernier, actuellement moins bien conservée que les fresques de l'intérieur. Auparavant, un portique en bois protégeait cette vaste composition, mais pendant la reconstruction de la nouvelle nef, l'ancienne entrée fut murée et les figures de deux ancêtres y furent peintes. Une partie des fresques originelles fut alors détruite à côté de cette entrée. L'exécution de fresques sur la façade avant que celles de l'intérieur ne soient peintes, est un phénomène insolite: il n'y a aucune trace de peintures qui puissent être antérieures au XVe s. à l'intérieur de l'église. C'est d'autant plus intéressant que le peintre — comme nous avons dit — séjournait assez longtemps dans le monastère en peignant les fresques et les icônes qui devaient décorer l'iconostase ou servir aux autres besoins de la vie pieuse.

Le fondateur a sûrement donné volontairement la priorité à l'ensemble de la façade. Le Jugement Dernier — souvent représenté à cet emplacement — a pu être peint au dessus d'un tombeau, peut-être celui du père Athanase qui mourut en 1383, peu avant le commencement de la construction de l'église de Joasaf. Y fut-il enterré parce que cet endroit servait très probablement d'exonarthex à un édifice antérieur? En ce cas, nous supposons que Joasaf voulut décorer tout d'abord l'espace où gisait son père spirituel par une image du Jugement Dernier. Mais, plus tard, l'arrivée des Turcs l'empêcha d'achever la décoration de l'intérieur. La date de la mort de Joasaf n'est pas précisée avec certitude. Vraisemblablement, il abandonna les Météores pour s'installer au Mont Athos vers la fin de 1393, lors de l'invasion de la Thessalie par les Turcs.

En tout cas, les fresques et les icônes, ainsi que les autres objets d'art – iconostase et «analogion» en bois sculptée, «horos», en métal, encensoir et revêtement d'icônes en argent doré, peuvent être datés entre 1387/8 et la fin de 1393. Tout ce qui a été créé à cette époque forme un ensemble unifié. Il est évident que toute une équipe de maîtres de diverses professions a été invitée au monastère. Un détail nous assure même que l'orfèvrerie a été aussi exécutée aux Météores. Le revêtement exceptionnel de l'icône de saint



Fig. 4. Météores, Monastère de la Transfiguration. Le Christ tronant, le Jugement Dernier.

Nicolas a été enlevé en partie, mais presque tous les éléments en sont conservés. On constate que le revêtement correspondait aux surfaces peintes qu'il couvrait: les pièces en métal sont les copies exactes des ornements peints. L'orfèvre était un maître de premier ordre.

Il est actuellement difficile de localiser l'origine des artistes, mais on peut suggérer qu'ils furent envoyés par Marie Paleologina Preljubović, dont la capitale — Iannina — possédait, on le sait, de nombreuses oeuvres de peinture et d'orfèvrerie de qualité exceptionnelle, parmi lesquelles se distingue le fameux diptyque de Cuenca.

L'œuvre de l'artiste surprend par sa richesse. À côté des oeuvres déjà citées, nous sommes en mesure d'attribuer avec certitude au peintre des fresques une petite icône de la Déisis, actuellement au musée du monastère. La figure de saint Jean Prodrome est identique à celle de la fresque du Jugement Dernier. Cet artiste brillant démontre la plénitude intérieure de l'expression atteinte par des moyens artistiques inhabituels tels que d'épaisses couches de couleurs qui révèlent quelques fois une longue recherche de l'artiste — sur le Christ par exemple. Une gamme foncée de vert-olive prédomine. La gamme sérieuse et puissante de sa palette, d'autre part, est au service de formes somptueuses, fondées sur les meilleures traditions hellénistiques cultivant des schémas créativement variées, par exemple les représentations de l'archange Gabriel de l'Annonciation et de la Déisis.

Cet ensemble des Météores enrichit visiblement la connaissance de la peinture et des arts appliqués byzantins des années précédant la chute des parties continentales de la Grèce. Ni la Morée, ni les îles, ni même la capitale de l'empire, Constantinople, n'ont conservé d'ensemble si complet et de si grande qualité des dernières décennies de l'activité artistique byzantine. L'heureuse conservation de cet ensemble jusqu'à nos jours est due avant tout à la position isolée et inaccessible du monastère, et au soin continu des pères des Météores au cours des siècles.

## L'ICÔNE DE KYRIOTISSA

Mirjana TATIĆ-DJURIĆ (Jougoslavie)

La maîtresse des anges (Κυρία τῶν ἀγγέλων)<sup>1</sup> que les sources liturgiques admirent étant la résidence du feu divin<sup>2</sup> (θείου φωτὸς οἰκητήριον), la «Κυριοτόκος»<sup>3</sup>, «Κόσμου Κυρία»<sup>4</sup>, avait déjà son sanctuaire au temps de Justilien à Damas, sous le vocable «Sandanya» (Κυρία ἡμῶν). Là on vénérât une ancienne icône attribuée par la tradition à la main de Saint Luc<sup>5</sup>.

Poursuivre la genèse de l'icône de la Kyriotissa en partant du toponyme «τὰ κυρά», proposé par Schlumberger<sup>6</sup> et accepté par Kondakov et d'autres<sup>7</sup>, est méthodiquement inacceptable, car on ne connaît pas l'aspect exact de l'icône de Théotokos «τὰ κυρά».

1. Σωφρόνιος Εὐστρατιάδης, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὁμολογίᾳ*, Chennevières sur Marne, 1930, p. 40. Γεώργιος Ἀ. Βουτέρης, *Μήτηρ Θεοῦ, Ἡ Κυρία τῶν ἀγγέλων*, Ἀθήναι, 1911, p. 3: Λαμπαδηφόροι παρθένοι φέρουν σήμερον τὴν κυρίαν τῶν ἀγγέλων....

2. Σωφρόνιος Εὐστρατιάδης, *Θεοτοκάριον*, Chennevières sur Marne, 1931, p. 210.

3. Eustratiades, *Ἡ Θεοτόκος*, *op. cit.* p. 40, *Θεοτοκάριον*, p. 247; Μηναῖα, Romae VI, 537. L'expression se rencontre chez Manuel le grand recteur, plusieurs fois aussi bien que dans l'Eucologe: 18, 130: Κυριοτόκος ἀληθῶς καὶ ὄντως Θεοτόκος; Κυριοτόκος Θεοτόκος καὶ κυρία πάσης κτίσεως, *ibid.* 77, 162. Chez Th. Toscani - I. Cozza-Luzi, *De Immaculata Deiparae Conceptione Hymnologia Grecorum*, Romae, 1862, p. 74: Κυριοτόκον ἐν γαστρὶ συλλαμβάνει.

4. Eustratiades, *Théotokarion*, *op. cit.* p. 215, 79/92, ou bien Δέσποινα τοῦ κόσμου, *op. cit.* p. 163, 81. Κυρία χαῖρε, κόσμου καὶ θεῖα σκέπη. *Ibid.* 192, 44, 46, deuxième canon de Athanasius de Constantinople. Jean Bryennios écrit à Nicétas Myrsiniotem: "Ὅτι ἡ πάντων Κυρία μετέστη μὲν οὐκ ἀνέστη δέ (Ε. Βούλγαρης, *Ἱωσήφ τοῦ Μοναχοῦ τοῦ Βρυεννίου τὰ παραλειπόμενα*, tome III, Lipsiae, 1974, p. 139). Voir aussi le canon de George de Nikomedia (*Θεοτοκάριον*, p. 188, 26).

5. Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1973, p. 43

6. Gustave Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris, 1884, p. 158, 2.

7. N. P. Kondakov, *Ikonographia Bogomateri* II, Petrograd, 1915, p. 128 mêle les types Kyriotissa et Nicopoios, disant que si l'inscription manquait on ne pourrait les distinguer. Kalokyris, *Theotokos*, *op. cit.* p. 43; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Paris, 1953, I, vol. III, p. 201, 203, 303, 304; et Georges P. Galavaris, «Seals of the Byzantine Empire», *Archeology* 12, 4 (New York, 1959), p. 266, 269, 270, sl. 10, sont tous pour la genèse de







D'autre part, le document sigillaire de la Kyriotissa (Fig. 1), postérieur et avec son type iconographique bien défini et exactement signé, nous implique plutôt une association dogmatique. Son symbolisme vise sur le plan exégétique à l'incarnation du Verbe<sup>8</sup>, dont nous avons plusieurs paradigmes dans les expressions poétiques prises du Théotokarion, telles que: Κυριοτόκος, Θεοτόκος ἢ Κυρία<sup>9</sup>.

L'image de la Vierge Kyriotissa est une vision de la Théotokos, debout ou en buste, présentant au monde son divin fils, tenu des deux mains devant la poitrine. C'est un geste, comme si la Reine du Monde, se levant du trône impérial, voulait présenter le Sauveur du genre humain<sup>10</sup>, ou bien d'après l'expression du poète Théodore Studite<sup>11</sup>: «Ses mains saintes qui tiennent le Christ devant le trône du Seigneur». Une formule usée par Jean Damascène dans son homélie sur l'Annonciation: «Κυριωτέρα τῶν Κυριοτήτων»<sup>12</sup> nous indique l'estime sans précédent due à la Theotokos. C'est toujours à Notre Dame que fait allusion Manuel le grand réteur<sup>13</sup>, disant la «Κυριοτόκος», ou

l'icône de Kyriotissa du toponyme τὰ Κύρου (Icône de Constantin Kyros qui a érigé les murs de Constantinople au temps de Théodose II).

8. *Virgo Immaculata, Acta Congressus Mariologici Mariani Romae anno MCMLIV celebrati*, vol. IV, *De immaculata conceptione apud SS Patres et scriptores orientales*, Romae, 1955, p. 10 ff. Ortiz de Urbina, I, *La mariologia nei Padri siriaci in Oriente Christiano I*, 1935, p. 107 ff. M. Jugie, *L'Immaculée Conception dans l'Écriture Sainte et dans la tradition orientale*, Bibliotheca Immaculatae Conceptionis III, Romae, 1952, p. 75 suiv.

9. Σ. Εὐστρατιάδης, *Θεοτοκάριον*, I, 'Αγιορειτική Βιβλιοθήκη 7 - 8, 247, Chennevières sur Marne, 1931.

10. L'expression «tenir le Christ des deux mains» ἐν ἀγκάλαις correspond justement à la Kyriotissa car la Nicopée tient le médaillon avec le Logos, et non directement le Christ. Vita Stephani Novi, *P. G.* 105, c. 1069. Dans l'Irmologion, 246, les vers d'Athanase le Sinaïte nous disent la même chose: βρέφος ἐν ἀγκάλαις σου ὁρῶμενον φερομένη τὸν πάντα φέροντα, ou bien, φέρεις ἐν ἀγκάλαις Θεόν, Μηναία τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ, VI, ἐν 'Ρώμῃ, 1901, 141, II, 270: III, 565, et Μηναία ὑπὸ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ, XI, 1895, 75; III, 164, VI, 68; voir *P. G.* 105, 106, 1, et 1148. Sur l'iconographie de la Vierge reine sur le trône, voir Mirjana Tatić-Djurić, «La Vierge Immaculée (Panachrantos), son iconographie et son culte», *Acta Congressus Mariologici-Mariani internationalis in Croatia anno 1971 celebrati*, Romae, 1972, p. 247-271.

11. *P. G.* 99, 720.

12. Δαμασκηνοῦ Λόγος εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, Eustratiades, *Theotokos*, op. cit. p. 40.

13. *Ibidem*, Μανουὴλ ὁ μέγας Ρήτωρ, p. 165, 110, 115, 25.

Fig. 1. Le sceau byzantin, IXe siècle, signé Kyriotissa, Fogg Art Museum. Fig. 2. Manuscrit byzantin, Barb. gr. 372 fol. 119 verso. Fig. 3. L'échelle de Jacob, Chora, Constantinople, XIV siècle. Fig. 4. Le manuscrit byzantin Barb. gr. 372, 149 recto. Fig. 5. Le manuscrit byzantin Barb. gr. fol. 110 verso. Fig. 6. Le Buisson Ardent, Chora, Constantinople, XVe siècle.

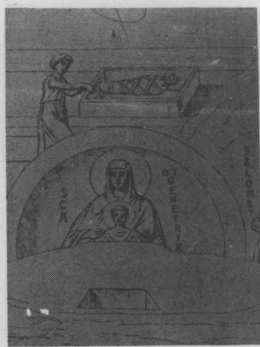


Fig. 7. Le Lit du Salomon, Ochrid, Périvleptos, XIIIe siècle. Fig. 8. La Kyriotissa, Nicée, Église de la Dormition, IXe siècle. Fig. 9. Sta DI Genitrix, Rome, Catacombe du Valentinien, Ier siècle. Fig. 10. Agia Mar(ia), Égypte, fresque d'Esneh, V-VIe siècle. Fig. 11. Sceau byzantin, IXe siècle, signé Kyriotissa, Fogg Art Museum. Fig. 12. Hatchkar de Talin, Érévan, Musée, Annonciation avec Kyriotissa, Ve siècle.

bien «Κόσμου Κυρία», expression que nous rencontrons aussi chez Jean le moine<sup>14</sup>.

Le procédé anagogique qui fait de la Vierge Marie, la Kyriotokos, est un procédé dialectique où on reconnaît une vaste tradition gnostéologique, le Platonisme et la mystique orientale dans le sens que lui donne le Pseudo-Denys: «Σχήματα τῶν ἀσχηματίστων, μορφώσεις τῶν ἀμορφώτων καὶ ὑπερφύων θεαμάτων»<sup>15</sup>.

Nous nous rencontrons ici avec la tradition stoïcienne du Logos, modifiée dans son application chrétienne, étant en même temps une révélation immanente et transcendente, proclamée par Athanase d'Alexandrie dans son oeuvre: Sur l'incarnation du Verbe et contre les païens<sup>16</sup>.

C'est la présence de l'Infini dans la finitude, d'après Basile le Grand<sup>17</sup>, la majestueuse vision tout à fait gnostique chez le prophète Isaïe<sup>18</sup> ou une préfiguration du mystère de l'incarnation sous la forme antiquisante du psaume 72(5,6), qui nous fait penser à l'antique Danaé<sup>19</sup> (Fig. 2): «Θέλει καταβῆ ὡς βροχὴ ἐπὶ θερισμένου λειβαδίου, ὡς ῥανίδες σταλάζουσαι ἐπὶ τὴν γῆν<sup>20</sup>».

C'est bien le palais du Monde<sup>21</sup>, l'Arche de la Sainteté du Seigneur<sup>22</sup>, le

14. *Theotokarion*, op. cit. p. 215, 5. Alphonse Raes, *La Sainte Vierge et le Cosmos dans la littérature byzantine*, Virgo immaculata, IV, Roma, 1955, p. 165.

15. Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie Céleste*, Sources Chrétiennes no 58 bis, Paris, 1970, p. XXI. De Celesti Hierarchia, P. G. 2, 140. Là existe une double action premièrement, purifier les images de la signification basse «κάθαρσις» (De Divinis Nominibus, 913). Une aberration vers la richesse intelligible des images sensibles, cette démarche de l'intelligence vers les valeurs d'en haut, c'est l'anagogie qui nous donne la préférence pour les symboles dissemblables (ἀνομοίων συμβόλων). Voir l'*Univers dionysien*, Paris, 1954, 206 n. 4 et 236, 4.

16. Dans la tradition stoïcienne le σπερματικός λόγος existe dans chaque créature, et il est un instrument impersonnel et inerte de Dieu. Le Λόγος Chrétien a le Dynamisme de la Puissance et de la Sagesse de Dieu. I Cor., I, 24, Prov. VIII, 22 - 31, Ecclés. XXIV et Sagesse VII, 22 voir chez Athanase d'Alexandrie, Sources Chrétiennes no 18, 1946, 40. p. 237.

17. Voir chez F. Diekamp, Münster, 1907, p. 89: οὐσίαν γὰρ οὐδέποτε τις εἶδε Θεοῦ, διὰ τὴν τῆς ἐνεργείας ὁμῶς τὴν οὐσίαν πιστούμεθα.

18. Toute la terre est remplie de la connaissance du Seigneur, Isaïe XI, 9. C'est l'art du Démoniateur qui est venu modeler ce que le Pneuma avait donné à Maria (Hippolyte, Ref. VI, 35, 587).

19. Voir Barb. gr. 372 fol 114v et Joseph Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien, 1906, fig. 32, et Mirjana Tatić-Djurić, «Antičko nasledje u srednjovekovnoj umetnosti», *Živa Antika*, XI, 2 (Skoplje, 1962), p. 386, 51. J. Fink, «Danae und der Gottessohn», *Römische Quartalschrift*.

20. Les Psautiers illustrent la Vierge Kyriotissa comme équivalent de ce symbole de l'Ancient Testament.

21. Comme nous avons dans le Théotokarion: Θεόδητον παλάτιον χαῖρε κόρη, Θεοτοκάριον p. 192, 44 ed. Eustratiades.

plus haut point de l'échelle de Jacob<sup>23</sup> (Fig. 3), la Sainte Sion<sup>24</sup> (Fig. 4), la Montagne Intelligible où Dieu a envoyé le Logos<sup>25</sup> (Fig. 5), le Buisson Ardent où Moïse a reconnu Dieu<sup>26</sup> (Fig. 6), le Lit de Salomon (Fig. 7) et toute une série de préfigurations qui ont pris les traits symboliques de la Théotokos Kyriotissa<sup>27</sup>.

22. Psalm CXXXI, 8 et les «Commentaires de Michel Glykas sur l'Immaculée Conception», *Échos D'Orient* XIII, no. 80 (Jan. 1910), 11. Dans la troisième Ode de ses Annales après les témoignages attribués à l'Aréopagite il cite: «Celle qui devait porter dans son sein le Fils de Dieu et qui par là méritait d'être appelée L'Arche de la Sainteté».

23. Genèse 28, 10 - 17, N. Běljaev, *Le Tabernacle du «Témoignage» dans la peinture balkanique du XIVe siècle*, L'art byzantin chez les Slaves, I, 2, Paris, 1930, p. 317, note 6. Paul A. Underwood, *The Karye Djami*, vol. 1, p. 224-225, vol. 3, p. 228. «Second Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Karye Camii at Istanbul», *DOP* 11 (1955), p. 194-198, fig. 27, 29, 30, 40, 41.

24. Voir Le Psautier Chludof, Musée Historique de Moscou, no 68041, fol. 86 du IXe siècle, illustrant le psaume 86,5 ou 87,5. Cette symbolique est développée dans l'Irmologion, ed. Eustratiades, 5/48: φωτίζω, φωτίζω ἡ νέα Ἱερουσαλήμ, ἡ γὰρ δόξα Κυρίου ἐπὶ σὲ ἀνέτειλε· χόρευε νῦν καὶ ἀγάλλου Σιών σὺ δὲ ἀγνή ... Θεοτόκε τὸν τόκον σου. La même illustration de Agia Sion nous avons dans le Psautier du Vatican, Barb. gr. 372, 149r. Dans la Miniature du Pantokrator 61 à côté du Psaume 87, 5, fol. 121r. Suzy Dyfrenne, *L'illustration des psautiers grecs au Moyen Age*, I, Paris, 1966, 32, fig. 64. L'auteur dénomme ce type de Vierge à tort Nikopéa. Le titre ἡ ἁγία Σιών est suivi encore de ἡ ἁγία πόλις τοῦ Θεοῦ, ἡ ἁγία Θεοτόκος.

25. Voir dans le Théotokarion, ed. Eustratiades, *op. cit.* p. 165, 195: Ἐμῆθη ἐκ τῆς σῆς μήτρας, Δέσποινα, ὁ ἔντιμος ὡς ἐξ ὄρους λίθος πανάσπιλε καὶ στήλην ἀπάσης πλάνης ὡς παντοκράτωρ ou plus loin dans le même livre, p. 191, 192, 193: χαῖρε ἔμψυχε βάτε καὶ πανάγιον ὄρος. Voir la source biblique Dan. II. 34. Une icône dont St Sabba a fait cadeau au monastère de Philokalos d'après les sources médiévales, représentait la Vierge Montagne (Svetozar Radojčić, *Tekstovi i Freske, Matica Srpska* s. n. 117). Quel était l'aspect de cette icône, illustration historique du Récit de Daniel 11, 34 avec la vision de Nabuchodonosor (voir Barb. gr. 372, 110 v), aussi chez Dewald, *Hesperia* (XIII) 1944, p. 78-86 ou une icône du type Kyriotissa, où elle est seule mais monumentale de dimension. Dans la Vierge Périvleptos à Ohrid et Staro Nagoročino elle était représentée en buste, celle à Andrejaš est présentée avec le Christ dans les Mains de l'archange Michel (Radojčić, *op. cit.* p. 120, 121). Dans le Psautier Chludof, la scène illustre le psaume 68 dont il y a aussi un commentaire de Daniel. E.D. Miner, «The Monastic Psalter of the Walters Art Gallery», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend*, Princeton, 1955, p. 250-251, tabl. XXIX, fig. 17). En tout cas Kondakov a tort de croire que le sujet de la Vierge Oros est plus récent, du XVIe siècle, et occidental par inspiration: *Roússkaïa Ikóna*, IV, Prague, 1933, p. 290.

26. H.G. Marsh, «The use of μυστήρια in the writings of Clement of Alexandria with special reference to his sacramental Doctrine», *Journal of the Theological Studies* 37 (1936), p. 64-80; voir aussi K. Weitzmann, «Loca Sancta and the Art of Palestine», *DOP* 28 (1974), p. 52, 53.

27. Voir la Vierge Kyriotissa dans l'illustration du Cantique des Cantiques III, 7 - 8, le Lit de Solomon à St Clément d'Ochride qui est une des rares préfigurations de la Vierge, instrument de l'incarnation du Verbe. D'autres représentations des préfigurations bibliques sont typiques pour l'art des Paléologues, à noter leur existence à Ljeviška, Gračanica, Dečani, Lesnovo, Chora de



Déjà du temps prééphésien, dans le climat syrien, St Ephrem pose Marie au même rang que Kyrios<sup>28</sup>. Cette union hypostatique au Verbe a procuré à Marie le qualificatif Panagia<sup>29</sup>, l'attribut de son haut rang dans la hiérarchie céleste qui substituera le terme Kyriotissa dans les icônes postérieures, étant un synonyme équivalent. Un sage persan Aphratis résume ainsi la position exceptionnelle de Marie: «Maria Genitrix, filia Dei et beata eipse»<sup>30</sup>.

L'œuvre de l'Incarnation du Verbe, dont la Théotokos Kyriotissa est le symbole par excellence, sans en être unique, d'après Psellos, est la plus étonnante des merveilles où la Vierge voyait Dieu plus distinctement que les séraphins<sup>31</sup>. C'est aussi une préoccupation perpétuelle de St Ephrem, de Cosmas le Mélode dont les résonnances des vers ont une force fascinante pour les descendants. Ces séquences: «τιμιωτέρα τῶν χειρῶν καὶ ἀσυγκρίτως πάντων τῶν οὐρανίων στρατιῶν»<sup>32</sup> nous font associer «La Maîtresse des Anges», dont André de Crète<sup>33</sup> proclame explicitement qu'auprès du Père, la

Constantinople et aux Sts Apôtres de Thessalonique (S. der Nersessian, «Le lit de Salomon», *Zbornik radova Vizantološkog Instituta*, VIII, 1=Mélanges Ostrogorsky, I, Beograd, 1963, p. 77, fig. 1).

28. Georgius Söll, «Elementa Evolutionis in historia Dogmatis Immaculata, Acta Conceptionis Beatae Mariae Virginis ante Concilium ephesinum, Virgo Immaculata», *Acta Congressus Mariologici-Mariani Romae anno MCMLIV celebrati*, vol. VI, *De Immaculata Conceptione apud SS. Patres et Scriptores Orientales*, Roma, 1955, p. 24. Paul Krüger, *Die Somatische Virginität der Gottesmutter, Alma Socia Christi*, V, 1, Romae, 1952, p. 78.

29. Par contre d'autres types de l'ancien Testament des personnes et objets, seule la Vierge possède l'aphthasie du péché G. Passaglia, *De Immaculata Deipare semper Virginis Conceptione*, Neapoli, 1854, p. 231; Charles Boyer, «La controverse sur l'Opinion de Saint Augustin, touchant la conception de la Vierge», *Virgo Immaculata IV*, Rome, 1955, p. 48, 52, discutant du passage de *P.L.* 44, 267: «Exepta itaque Virgo Maria de quam propter Honorem Domini nullam prorsus cum de peactis agitur de Natura e Grazia». Origène le premier appela Marie Deigenitricem, Παναγίαν Ortiz de Urbina, *Or. Chr. Per.* 6 (1940), p. 59.

30. Aphratis Demonstrationes, *Patrologia Syriaca*, pars, I, tomus I, Parisiis, 1894, p. 281-282.

31. Avec Nikopoios et la Vierge du Signe (vont paraître dans les *Actes* du congrès des Historiens d'Art de Yougoslavie à Ochride et dans *Zbornik za Likovne Umetnosti*, no 13). La Kyriotissa se trouve sur le même plan théologique, M. Jugie, «L'Homélie de Michel Psellos sur l'Annonciation», *Échos d'Orient* XVII (mai, sept. 1916), p. 139.

32. C'est le poème de Cosmas sur le Vendredi Saint qui répète les vers initiaux de l'hymne de St Ephrem, où on voit une ressemblance avec le célèbre hymne Athonite Axion Estin. Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθήναι, 1890, p. 126; pour la légende de Ἀξίον ἔστιν E. Lamerand, «La Légende Ἀξίον ἔστιν», *Échos d'Orient* II (mai, 1899), p. 227.

33. M. Jugie, «Saint André de Crète et l'Immaculée Conception», *Échos d'Orient* no. 82, p. 131, Hom. in Dorm. I, 1058 C, et in. Dorm III, col. 1100, 1107. «Tu surpasses le Ciel en Sainteté». Dans l'Homélie de Nativité IV, col. 864 C, et III, col. 860 B il nous explique pourquoi ses privilèges royaux la rendent toute belle, car il fallait préparer au roi son palais.



Vierge tient le premier rang, tout à fait ressemblante à sa beauté primitive, elle est l'argile pétrie par les mains de l'artiste divin. Syméon le nouveau Théologien va encore plus loin, attestant que la Vierge elle-même c'est la présence divine visible d'après ses opérations<sup>34</sup>.

Les commentaires liturgiques de la première homélie de St Germain<sup>35</sup> sur la Dormition de la sainte Vierge, citent parallèlement les psaumes 2,7 et 109,3 comme la prophétie de la Naissance du Logos dans le temps. C'est justement la vision de la Théotokos Kyriotissa, représentée dans le sanctuaire de l'église de la Dormition de Nicée<sup>36</sup> (Fig. 8), dont la Mariologie orientale proclame: «Et Verbi aequivalentibus Maria dicit Mater Dei»<sup>37</sup>.

Le plus ancien schéma de la Théotokos Kyriotissa, signé Di Genitrix<sup>38</sup> (Fig. 9) appartient au premier siècle et se trouve dans la catacombe de Valentinien à Rome. C'est une anticipation du dogme éphésien existant aussi dans les sources littéraires attestées dans l'épître de St Pierre 1,21, les psaumes XXI, 17 - 19, et chez le prophète Isaïe (VII, 14), et aussi dans les Apocryphes de pseudo-Matthieu, le Proto-Évangile de Jacques où on peut poursuivre la théorie de Purification de Ephrem, la Creatio Secunda chez Sévère d'Antioche et la théorie tant apostrophée de Jacques de Saroug<sup>39</sup>.

Néanmoins, le milieu monophysite de l'Égypte nous révèle le type de Kyriotissa sous le vocable Agia Maria, conservée sur une fresque d'Esneh<sup>40</sup> (Fig. 10).

34. Siméon le Nouveau Théologien, *Hymnes*, Sources chrétiennes no 174, Paris, 1971, XXXI, 385. ... ἐν θεότητι ὁρώμενος ... οὐσία ὑπερούσιος ἄγνωστος καὶ ἀγγέλους ὅτι γὰρ γινώσκοντες ἐκ τῶν ἐνεργειῶν σου.

35. René Bornert, *Les Commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris, 1966, p. 159.

36. Theodor Schmit, *Die Koimesis Kirche in Nikäa und Ihre Mosaiken*, Strassburg, 1903, p. 159. L'auteur pense que le terme tenir ἐν ὀγκάλαις ne correspond pas au type ni d'orante ni de Kyriotissa qui tient l'Enfant sur ses genoux.

37. Mauricius Godrillo, «Mariologia Orientalis», *Orientalia christiana Analecta*, p. 141, Roma, 1945: «Venit Altissimi Filius et requievit in sinu meo, suamque fecit Genitricem (Sermo II, Opera Syriaca II, 429)».

38. E. Maynard, *La Sainte Vierge*, Paris, p. 357. Liel, *Die Darstellungen der Allerheiligsten - Jungfrau auf den Kunstdenkmäler der Katakomben*, Freiburg in Breisgau, 1887, p. 339 fig. 66. Raffaele Garrucci, *Storia dell arte christiana, nei primi otto secoli della chiesa I*, Prato, 1876, tabl. 84.

39. Georgius Söll, «Elementa Evolutionis in historia Dogmatis Immaculae Conceptionis Beatae Mariae Virginis ante Concilium Ephesinum, *Virgo Immaculata* vol. IV, Roma, 1955, p. 24.

40. Sur l'état d'idée à ce moment voir: R. Devreesse, *Essai sur Théodore de Mopsueste*, Studi e Testi no 141, Citta del Vaticano, 1948, p. 5 ff. Loofs, *Nestoriana*, Halle, 1905, p. 167: S. Boccardo, *De Maternitate divina B. Mariae semper Virginis Nestorii Constantinopolitani et*

La coopération de Marie dans le mystère de l'incarnation consiste d'après Cabasilas en sa Sainteté et dans son consentement<sup>41</sup>. C'est un point de repère de l'évolution du type Kyriotissa qui dérive morphologiquement de la scène de l'Annonciation (Fig. 11). Ainsi le Hatchkar de Talin (Fig. 12) donne une représentation simultanée de l'archange Gabriel et de la Théotokos Kyriotissa. C'est là une interprétation littéraire que lui attribue le poète et évêque contemporain, Abraham d'Éphèse<sup>42</sup>. Dans son homélie sur l'Annonciation il affirme que le mystère de l'incarnation s'est prononcé avec le premier mot de la Salutation angélique, de sorte que le Messager céleste fut bien surpris d'avoir été devancé par celui qui l'avait envoyé. Cette insistance sur l'instanéité, proclamée dans l'édit de Justinien en 543 contre Origène<sup>43</sup> est représentée sur les monuments funéraires d'Arménie<sup>44</sup>, les mosaïques de

Cyilli Alexandrini sententia, Romae, 1944, p. 4 ff. L'idée Nestorienne et Théodoriennne de Christotokos et Anthropotokos, influencia sur la nomenclature Aghia Maria. Le tissu Égyptien chez Cabrol Leclercq, *Dict. d'arch. chr. et de liturgie*, X-2, 1 bis. 161. s. v. «Maria, Mère de Dieu». Bien plus tard une icône du même type à St Marc sur le revêtement d'argent porte une signature identique (A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise, 1975, pl. LV no. 42). A. Grabar l'appelle Nikopoios, quoiqu'elle ne possède pas la mandorla ou le médaillon qui sont le qualificatif essentiel de ce symbole.

41. M. Jugie, «La Doctrine Mariale de Nicolas Cabasilas», *Échos d'Orient* XVII (juillet, 1919), p. 386. Hom. In. Ann. Paris, Bibl. Nat. Cod. gr. 1213, fol. 18 verso: Καὶ ἦν ἔργον ἡ τοῦ Λόγου σάρκωσις οὐ μόνον Πατὴρ καὶ τῆς Ἐκείνου δυνάμεως καὶ τοῦ πνεύματος... ἀλλὰ καὶ τῆς Θελήσεως καὶ τῆς Πίστεως τῆς Παρθένου.

42. Jugie Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, fig. 134, et Sirarpie Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire, A brief Study of Armenian Art and Civilisation*, Cambridge, 1947, IX tabl. p. 87, Abraam d'Éphèse, probablement du temps de Justinien, fondateur du monastère des Abramites à Jérusalem, son Homélie sur l'Annonciation, IV: Ἐνωσις ἅμα λόγου ... ἅμα σαρκὸς διάπλασιν ἦτοι ἔνωσιν ἐννοεῖ, es'le document sur la simultanité de l'incarnation. Voir aussi Jean Chrysostome in Psalm XLIX, 1. P.G. LV, 242 ou bien Sophronios in Deipare Annuntiationem 26, P.G. 87 col. 3264.

43. M. Jugie, «Homélies Mariales Byzantines», *Patrologia Orientalis*, XVI, Paris, 1922, p. 432. Dans l'édit de Justinien contre Origène 543 on voit deux anathèmes suivantes: εἴ τις λέγει ἡ ... τὴν τοῦ Κυρίου... *ibid.* 440, 4 etc. L'idée de l'instanéité de l'incarnation nous l'avons encore chez Grégoire Nécésariensis, Oratio II, p. 20, διὰ τῆς ἀκοῆς εἰσῆλθε τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον εἰς τὸν ἁμείαντον ναὸν τῆς παρθένου, ou bien: Oratio III, p. 26: ἀπεστάλη ὁ Γαβριὴλ κηρύσσων τὸν ἐν κόλποις τοῦ πατρὸς καὶ ἐν ἀγκάλαις τῆς Μητρὸς et encore, *ibid.* sur p. 27: Λαλήσον εἰς τὰ ὅσα τῆς λογικῆς κιβωτοῦ ἐτοιμάσαι μοι τῆς ἀκοῆς τὰς εἰσόδους. Aussi chez Théodote de Ancyra, Hom. IV in S. Deiparam et Simeonem cap. 2, à côté du Psaume VIII, 3 Marie a conçu: Δι' ἀκοῆς συνέλαβεν ἡ Μαρία ἡ προφῆτης Θεὸν ζῶντα. Chez Proclo Laud. Mariae, p. 314: Ὁ Ἐμμανουὴλ οὗτος ἐκ μήτρας προῆλθεν ὡς δι' ἀκοῆς εἰσῆλθεν. Tous ces textes relatifs au prototypes des Psaumes XLIV: Ἀκουσον θυγάτερ καὶ ἴδε καὶ κλίνον τὸ οὖς σου.

44. Jugie Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, p. 134, pl. LXXXI.

Nérée et d'Achillée à Rome (Fig. 13)<sup>45</sup>, sur les sceaux byzantins avec la signature de la Kyriotissa, mise aussi en corrélation avec l'Annonciation<sup>46</sup> dans le cod. Marc. 524 publié par Šestakov et l'icône de l'Annonciation de la Galerie Trétiakof à Moscou<sup>47</sup>.

Selon l'opinion de Glabas<sup>48</sup>, «La Vierge Kyriotissa d'une beauté divine, le miroir plein du soleil de Dieu, dont jamais une autre existence n'a obtenu une pareille identité avec le Créateur», s'est prouvé dans l'art byzantin encore sous la forme iconographique de Photodochos Lampas<sup>49</sup>(Fig. 14) ou dans l'illustration de l'Acatiste<sup>50</sup>(Fig. 15), dont les vers resplendissants excellent dans le même symbolisme.

Pendant que la nomenclature des premiers siècles use des termes dogmatiques «Di Genitrix, Agia Maria, Agia Theotokos»<sup>51</sup>(Fig. 16), la poésie orienta-

45. Sur l'arc de Triomphe en mosaïque élevé en 715 sont deux représentations de l'Annonciation, dont l'une avec la Kyriotissa. Guglielmo Mattiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma, 1967, tab. 142.

46. Gustave Schlumberger, *Sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris, 1884, p. 158, 2 sur le revers du sceau se trouve l'archange Michel de même que sur le sceau d'un personnage anonyme (X - XII siècle) publié par Galavaris, «Seals of the byzantine Empire», *Archeology*, vol. 12, no. 4 (New York, 1959), p. 226, 269, 270, fig. 10. N.P. Lihačev, *op.cit.* fig. 140, tab. IV, 19.

47. S. Cjestákov, «Zamétki i Ctichtvoreniiia Cod. Marc. Gr. 524», *Viz. Vremm.* XXIV, 1923-1926, Leningrad, 1926, p. 51, donne la description de la porte de la maison où l'empereur est en bas avec la Vierge tenant le Christ sur la poitrine, avec l'ange et St Théodore qui donne le glaive au-dessus, escortés de St Nicolas.

48. Isidoros Glabas, «In Prestentationem», *P.G.* 139, 49 B et 69 A.

49. X. Μπούρα, «Ρεκίτσα», *Πελοποννησιακά* (Αθήναι, 1962), pl. Z, 1 sur l'iconographie: A. Ξυγγόπουλος, «Θεοτόκος ή Φωτοδόχος Λαμπάς», *Ἐπετηρίς Ἑταιρίας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 10 (1933), p. 321-339. L'iconographie de la Vierge Photodochos Lampas n'est pas stricte surtout dans l'Acatiste illustr. du 11e ikos strophe 21 à Kosia, elle est seule avec un grand cierge. Gordana Babić, «L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)», *Zbornik radova Vizantološkog instituta XIV/XV* (1973), p. 183, note 43, fig. 3.

50. G. Meerseemann, *Hymnos Akathistos, Die älteste Andacht zur Gottesmutter*, Freiburg, Schweiz, vol. I, 1958, p. 7 ff. vol. II, 1960, p. 17 ff. E. Toniolo, *Inno Acatistos*, Catania, 1968, p. 3 ff. J. Fantini, «Vocablos nuevos en el himno Acatistis», *Helmantica* 12 (1961), p. 125 f. Sur le symbolisme du Verbe incarné dans l'Hymne Acatistos voir A. Grabar, «L'Iconographie de la Paroussie», *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris, 1968, p. 569-582. La Vierge Nikopoios, la Vierge du Signe Orante et Kyriotissa se substituent illustrant la même strophe. Par exemple le Ikos 11, strophe 17 de Dečani est présenté par la Kyriotissa. Vlad. R. Petković, *Manastir Dečani*, II, Beograd, 1941, tandis qu'ailleurs, par exemple à Mateič, sont présentées la Périvleptos et Odigitria, Nikolas Okunev, «Matériaux pour servir à l'histoire de l'art serbe, Mateič», *Glasnik Skopskog Naučnog Društva VII - VIII* (1930), fig. 6, 9, 19. A Ochrid, on voit le type de Périvleptos assise ou Orante illustrant le 12 Ikos et 12 Kondakion, Cvetan Grozdanov, «Ilustracija himni Bogorodičinog Akatista», *Zbornik Svetzara Radejčica*, Beograd, 1969, 48, fig. 4.

51. Cette nomenclature est strictement liée à l'évolution dogmatique de l'idée de l'incarnation

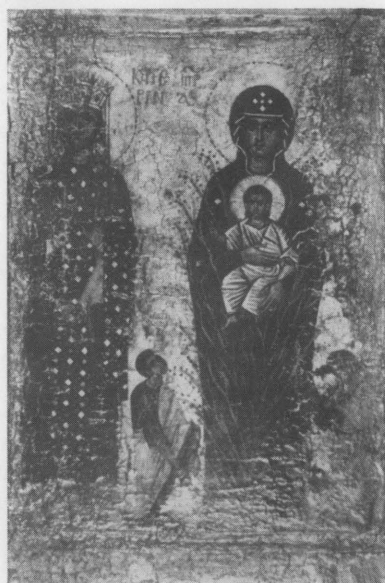


Fig. 13. L'Annonciation avec la Kyriotissa, Rome, Nérée et Achillée, VIII<sup>e</sup> siècle. Fig. 14. Strophe 21 du 11<sup>e</sup> Ikos, Hymne Acathistos, Dečani, XIV<sup>e</sup> siècle. Fig. 15. Panypéragnos, Athènes. Omorphi Ekklesiá, XIII<sup>e</sup> siècle. Fig. 16. Strophe 17 du 9<sup>e</sup> Ikos, Hymne Acathistos, Dečani, XIV<sup>e</sup> siècle. Fig. 17. Moïse, St Cathérine et Vierge, Buisson Ardent, Sinaï, Ste Cathérine, Xe siècle.



le, spécialement les Syriens, cultivent le terrain mariologique préparant l'idée majestueuse du dogme éphésien de la Théotokos<sup>52</sup>, dont les monuments attestent trois variantes iconographiques, la Panachrantos trônant, la Nikopoios et la Kyriotissa<sup>53</sup>.

Tous les trois types sont des symboles de l'incarnation du Verbe, mais avec une légère distinction théologique sur les qualités qui valorisent l'union hypostatique de la Vierge au Logos. Le type de la Théotokos Panachrantos, insiste sur la Virginité Mariale, la Nikopoios sur le triomphe sur la mort et le péché, la Kyriotissa sur la Sainteté de Marie, son identité avec Dieu Kyrios<sup>54</sup>.

du Verbe. Di Genitrix c'est le terme propagé par l'école Alexandrine du III<sup>e</sup> siècle mais non par Origène. Mauricius Godrillo, *Mariologia Orientalis*, Roma, 1954, *Orientalia Christiana Analecta* 141, p. 7. Ἀειπαρθένος Μαρία sont les vocables de St Ephrem, St Epiphanius Didimus d'Alexandrie et St Athanasius. Voir J. de Adalma, Ἀειπαρθένος, *Estudios Eclesiasticos*, Madrid, 1947, p. 487-489. Proclus: «Nihil igitur in mundo cum Dei Genitrice Maria conferrari potest». (Chez Damascène, De hymne Trisagion, *P. G.* 95, 49 C). Voir aussi son livre des Hérésies, Épilogue *P. G.* 94, 780 C: Ἀγία Θεογεννήτρια. L'expression Théotokos est notée dans les textes aussi à Antioche au milieu du IV<sup>e</sup> siècle, en 324 pendant le synode d'Antioche, (*P. G.* 67, 771). C'est Julien Apostate qui dans *Adversos Christianos*, ed. Neumann, 614, dit: «que les chrétiens abusent du mot Théotokos».

52. A. Ortiz de Urbina, «Il dogma di Ephese», *Mélanges Martin Jugie = Revue des Études byzantines* 11 (1953), p. 293-240. Le principal canon du concile éphésien: «Si qui non confitetur Deum esse, Veraciter Emmanuel et propterea Deigenitricem sanctam Verginem (peperit enim secundum carnem factum dei Verbum)». H. Denzinger - C. Rahner, *Enchiridion symbolorum*, Frigurgi - Barcinonae, 1952, no. 113. P. Kurjakevyc, «De hymnographia Mariana in Ecclesia Greca», *Zapisky naukovy Tovarstva, Lvov*, 121 (1914), 1 - 62. A. Baumstark, *Geschichte der syrischen Literatur*, Bonn, 1922, p. 305. M. Jugie, *Homélies Mariales byzantines, Patrologia Orientalis* 16 (1922), 19 (1925). S. Sallaville, *Liturgies orientales*, Paris, 1942, II, p. 135, A.E. Raes, *Introductio in Liturgiam orientalem*, Romae, 1947, p. 60 ff.

53. Voir Mirjana Tatić-Djurić, «Nikopoios», *Actes du 1er Congrès des Historiens d'Art à Ochride*, avril, 1976. Idem, «Theotokos Panachrantos», *op. cit. Congressus Mariologicus Marianus*, Zagrabiae, 1971, p. 248-271.

54. C'est Origène qui le premier a prononcé le terme Παγία pour la mère de Dieu. Ortiz de Urbina, *Orientalia Christiana Periodica* 6 (1940), p. 59, dans les Homélies V sur le texte de Luc cap. XX. C'est le prophète David qui disait ces mots (Psaume, CXXXI, 8). Lève-toi Seigneur, toi et l'arche de ta sainteté. Σ. Εὐστρατιάδης, *Μιχαὴλ τοῦ Γλυκὰ εἰς τὰς ἀπορίας τῆς Θείας γραφῆς κεφάλαια*, Α', Ἀθήναι 1906, p. 262, p. 10 commente le rôle équivalent de la Théotokos dans la Résurrection. Stichère des vêpres du 17 août proclame: Mère de Dieu plus sainte que les Chérubins et tous les anges, trône inébranlable du roi, sanctuaire de Dieu (Ménée 432 août). Le Patriarche Germain de Constantinople trouve encore une formule sur la Sainteté de Marie: Ἀλλὰ σὺ Παναγία τοῖς ἀγίοις ἐαυτὴν ἐμφανίζεις ἡ γὰρ σὰρξ οὐκ ἐμποδίζει τὴν δύναμιν καὶ ἐνέργειαν τοῦ πνεύματος σου. Voir aussi: Antonio Ballerini, *De auctore homiliarum in Virginem Deiparam quae sub Germani nomine circumferunt disquisitio critica*, dans: *Sylloge Monumentorum ad Mysterium Conceptionis Immaculatae Virginis Deiparae illustrandum*, t. I, Romae, 1855, p. 249-258 et t. II, 1857, p. 285-295.



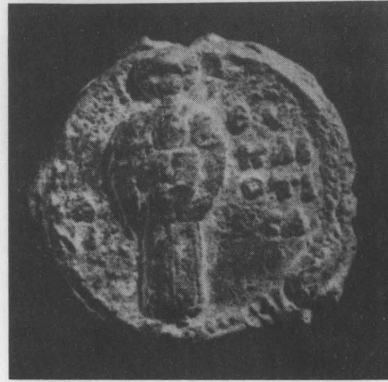


Fig. 18. *Agia Theotokos Maria*, Rome, *Campo Santo Teutonico*, copte, V - Ve siècle. Fig. 19. *Kaniklotissa*, Whittemore Coll. Fogg Art Museum, Harvard, XIe siècle.

Dans ce sens tous les qualificatifs de l'iconographie de la Vierge Kyriotissa après le triomphe de l'Orthodoxie, d'une empreinte hymnographique suivent le même niveau d'idées, comme par exemple: Πανυπέραγνος (Fig. 17), Παναγία, Μεγάλη Παναγία, Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, Ἁγία πόλις Θεοῦ, Ἁγία Σιών, ἡ Βάθος, ἡ Κλίμαξ, insistant sur la Sainteté de la «Δέσποινα πάντων κτισμάτων» étant Théotokos ou Kyriotokos<sup>55</sup>.

55. Le Concile de Nicée, 787, symbole de la victoire de l'Orthodoxie sur le paganisme et les hérésies était un point important pour la formation de l'iconographie à l'aide du médium hymnographique. Damascène, auteur de l'Oktoïchos, et Théodore du Triodion qui avaient assumé une synthèse des éléments liturgiques et patristiques des siècles précédents (B. Bartmann, *Manuale di Theologia dogmatica*, II, Alba, 1949, p. 188 - 189 où on affirme le culte de la Théotokos avant le concile d'Éphèse. D'après Damascène le seul mot Théotokos démontre tout le mystère de l'incarnation et de la Rédemption). De Fide Orthodoxia, III, P.G. 94, 1029 C. Dans le même traité lib. III, De Fide Orthodoxia, cap. 2 sur l'incarnation du Verbe, P.G. 94, 985 B-C, dans le chap. 7 il est question de la naissance du Logos dans le Temps, de la Vierge, pour nous, en nous et au dessus de nous, *ibidem*, P.G. 94, col. 1009 C-1011 A, tandis que dans le livre IV chap. 14 est la deuxième partie de la doctrine de Théotokos. *Ibidem*, P.G. 94, col. 1160 B-1161 A. Sur la doctrine de Théodore Studite voir: M. Jugie, «La doctrine mariale de saint Théodore Studite», *Échos d'Orient* 25 (1926), p. 422 et C. van der Vorst, *Byzantinische Zeitschrift* 14 (1914), p. 128-132.

La fête de l'Immaculée Conception du 9 déc. est fixée au commencement du VIIe siècle et célébrée par le beau Canon d'André de Crète (M. Godrillo, *Mariologia orientalis*, Roma, 1954.

Car la sainteté de Marie est la première prémisse de la Théotokos. Jacob de Sarogue, évêque de Mésopotamie<sup>56</sup>, déclare, que s'il y avait une autre femme plus sainte que Marie et plus pure, Dieu l'aurait délaissée pour choisir cette autre. Même les pères monophysites ainsi que Severus d'Antioche<sup>57</sup>, dénomment Marie Panagia. Diodore de Tarse<sup>58</sup> trouve une expression encore plus satisfaisante: Dans le sein de la Vierge, celui qui l'a habité lui même a formé le temple, sans s'éloigner de lui, en le remplissant de sa gloire et de sa Sagesse.

L'icône de Kyros Constantinos ainsi nommée «Θεοτόκος τὰ κυρά» n'est qu'une déduction toponymique dubieuse de Schlumberger, acceptée sans réserve, quoique son iconographie soit présumée par analogie avec les documents de peinture et de la sigillographie postérieurs relatifs au dogme de l'incarnation<sup>59</sup>. Si même la déduction ancienne du toponyme était exacte, en aucun cas il ne serait pas un point génétique pour l'évolution de l'icône de la Vierge Kyriotissa.

Les monuments de l'époque de Justinien et immédiatement après relatifs au type de Kyriotissa portent les sigles MP ΘΥ ou bien ΘΕΟΤΟΚΟC. Telles sont: le sceau de Carthage<sup>60</sup>, la croix de Calonna, Reggio Calabria<sup>61</sup> du VIIe -

p. 150). L'hymnologie byzantine use l'expression: Κυριεύουσα πάντων τῶν κτισμάτων (Παρακλητική) ἥτοι Ὀκτώηχος ἡ μεγάλη ἐν Ῥώμῃ, 1885, τετ. ἐσπ. Στιχ. Δόξα, ἡ γ' qui l'approche du Ménéee d'août, 464: Κυριεῶν γῆς καὶ θαλάττης καὶ πάντων αἰσθητῶν καὶ νοητῶν, Θηκαρᾶς Μοναχὸς Ἰωάννης, 68, 165. Vous avez engendré le Créateur, vous êtes apparue la reine de toutes les créatures (Ménéee, 766), ou encore: κυριεύουσα τῶν κυριοτήτων (Προσομ. ἡχ. πλ. β', Ἀνδρέας) qui a sa référence dans la Paraclétique, 30: Ayant engendré le feu des serviteurs du feu, vous êtes apparue Immaculée et la première œuvre de toute créature visible et invisible.

56. Alber van Roey, «La sainteté de Marie d'après Jacques de Sarogue», *Virgo Immaculata*, IV, Romae, 1955, vers 119 - 120.

57. Sévère d'Antioche était mort après 518. E.W. Brooks, «The hymns of Severus and others in the Syrian version of Paul of Edessa as revised by James of Edessa», *Patrologia Orientalis*, VI, Paris, 1911, p. 52.

58. *Corpus Scriptorum Christianorum orientali*, trad. franç. Louvain, 1952, t. LXIX, 125 LXVIII, 153.

59. Gustave Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris, 1884, p. 158, 2, George P. Galavaris, «Seals of the byzantine empire», *Archeology*, 12 no. 4 (New York, 1959), p. 266, 269, 270, fig. 10. Lichačev, *Istoričeskoe značenie italo grečeskoj ikonopisi, Izobraženia Bogomateri v proizvedenijah italo grečeskih ikonopiscev i ih vlijanie na kompozicii nekotoryh proslavenih russkikh ikon*, 1911, tabl. IV, 19 et fresque à Kalenderhane Camii, du 1261: Cecile L. Strive and V. Dogan Kuban, «Work at Kalenderhane Camii in Istanbul», *Dumbarton Oaks Papers* 21 (1968), p. 192-193, fig. 32, 33, aussi R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Paris, 1953, I, vol. 3, 201, 203, 303 et 304. Aussi: *Byzantinische Zeitschrift* XII (1903), p. 463, 466.

60. R.P. Delattre, *Plombs chrétiens trouvés à Carthage*, dans les *Missions Catholiques*, Paris, 1887, p. 509.

61. Signé MHP ΘΥ, Giovanni Mausolinom, *Calabria Bizantina iconi e tradizioni religiose*, Venezia, 1966, fig. 39.



Fig. 20. *La Vierge Montagne*, Munich, le *Psautier Serbe*, XIV<sup>e</sup> siècle. Fig. 21. *La Kyriotissa*, Milano. *Ambrosiana, Vita Sanctorum*, XII<sup>e</sup> siècle. Fig. 22. *La Kyriotissa aux donateurs*, Constantinople, *Ste-Sophie*, XII<sup>e</sup> siècle.

IX<sup>e</sup>, ainsi que les deux croix, celle du Vatican et celle de Baltimore<sup>62</sup> portant l'inscription *Agia Théotokos*.

Les poètes iconodoules Théodore Studite, André de Crète et Jean Damascène par excellence, étaient préoccupés d'une manière fascinante du sujet de l'incarnation du Verbe<sup>63</sup>. La Solennité de l'Orthodoxie, après la querelle des

62. A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, fig. 125 et 126. La croix de Baltimore no. 305, E. S. King *Memoriae della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, II, 1928, 1931, pag. 98, pl. XXIV, 1. Une croix copte en éléphantine du Campo santo Teutonico inv. 22 du IX<sup>e</sup> siècle probablement a eu l'inscription *Théotokos* mais effacée, peu lisible (*Frühchristliche Kunst aus Rom in villa Hügel-Essen*, Essen, 1962, Kat. 356, p. 177).

63. M. Jugie, «La doctrine mariale de Saint Théodore Studite», *Échos d'Orient* 25 (1926), p. 422 et spécialement dans l'Hymne sur la Nativité attribuée autrefois à Damascène, *P.G.* 96, col. 689-697 (voir *B.Z.* 1914, p. 128 ff.), et la Dormition de la Vierge: *P.G.* 99, p. 720-729. M. Jugie, *L'Immaculée Conception dans l'écriture sainte et dans la tradition orientale*, Romae, 1952, p. 143. J. Thibaut, *Panegyrique de l'Immaculée dans les chants hymnographiques de la Liturgie grecque*, Paris, 1909, p. 11 ff. C. Chevalier, *La Mariologie de saint Jean Damascène*, *Orientalia Christiana analecta*, 109, Roma, 1936, p. 102 ff. Chez Damascène Maria a un nom Dominant *Κυριώτατος* Migne, *P.G.* 96, 685 de *Salus Mariae*, c'est à dire *κυρία* (dix mille) à cause de la



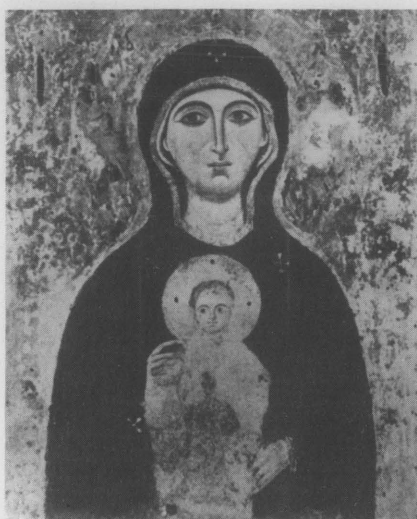


Fig. 23. La Kyriotissa, Venise, St Marc, XIIe siècle. Fig. 24. Agia Maria, Venise, Trésor du St Marc, XIIIe siècle.

images et le texte canonique «De fide Orthodoxia» sur la Conception Immaculée de la Vierge, ont stimulé la fréquence des monuments de la Kyriotissa, qui peuvent être traités en message direct de la poésie contemporaine.

A Nicée<sup>64</sup> où les actes patriarcaux mentionnent le monastère de Kyriotissa, sur la même place dans l'église de la Dormition existait la majestueuse Kyriotissa, en présence de la Trinité et au-dessus les représentants des ordres

multitude de ceux qui le louent (Migne, 96, 689 AB). Voir aussi *La Foi Orthodoxe*, liv. III, chap. 2 (Migne 94, 985 B) et le texte contre les Nestoriens no. 43 (Migne 95, col. 221 D), et chap. 7 de *Foi Orthodoxe* (Migne, P.G. 94 1008 Cd): «Le Verbe sans quitter le sein de son père, a habité les entrailles de la Sainte Vierge sans sémence d'une manière mystérieuse qu'il est seul à connaître et que sa chair, de la Vierge Marie, reçut la Personnalité de son hypostase éternelle».

64. M.I. Γεδεών, *Πατριαρχικοί πίνακες*, ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1890, p. 207. Dans la description de la vie de Michel le Paléologue, autrefois dans la Bibliothèque Synodale de Moscou no. 383, est mentionné le métoche de Kyriotissa. Voir le catalogue de Metei, *Accurata codicum grecorum Mss bibliothecarum Monasterium S. Synodi notitia et recensio*, Lipsiae, 1805, p. 225, le texte édité dans: Christianckoje Tchténie, 1885, Nojabr Dekabr, 546. Michael Paleologi de vita sua opusculum necon regulae quiam ipse monasterio S. Demetri praescripsit fundamentum: chap. XVII, 9 καὶ τῇ Μετοχίῳ αὐτοῦ τῇ Κυριωτίσση εἴκοσι καὶ τέτταρας μοναχοῦς.

angéliques. Tous les contextes, inclusivement le psaume 2,7 et 109,3 qui encadrent la composition, sont une allusion directe à l'incarnation du Verbe, de la naissance du Logos dans le temps<sup>65</sup>.

L'icône monumentale de la Kyriotissa apparaît aussi dans le cadre réduit de la sigillographie byzantine<sup>66</sup> et encore plus souvent sur les croix<sup>67</sup> reliquaires, à ne mentionner que celle du Musée Historique de Moscou et du Musée Russe de Léninegrad. A ce groupe il faut ajouter un ivoire copte du Campo Santo Teutonico<sup>68</sup> (Fig. 18).

65. Oskar Wulff, *Die Koimesis Kirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strassburg, 1903, p. 248 no. 1, 257 ff., 260, 260 ff. Psalm 2, 7. Ἐκ γαστρὸς ... γεννήσασα, ou l'homélie de St Germain, Γερμανοῦ Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, Ἱστορία ... ἐκκλησιαστικῆ καὶ Μυστικῆ Θεωρίας, P.G. 98, 395, 22, 341 B, 344 A. Eustratiades apporte de l'hymnographie les vers suivants relatifs à la naissance du Logos dans le temps: Τεκοῦσα τὸν ἄχρονον υἱὸν ἐν χρόνῳ, Σ. Εὐστρατιάδης, *Θεοτόκος*, op. cit. Chennevières sur Marne, 1930, p. 77; René Bonert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris, 1966, p. 159. Voir l'œuvre récent de Θωμᾶς Προβατάκης, *Τὸ ἅγιον πνεῦμα εἰς τὴν ὁρθόδοξον ζωγραφικὴν*, Θεσσαλονίκη, 1971, εἰκ. 37.

66. Schlumberger, op. cit. p. 158, 2 (signé Kiriottissa), Lichačev, *Istoričeskoe značenie*, op. cit. IV, 19 fig. 140 p. K. Κωνσταντόπουλος, *Βυζαντινὰ Μολυβδόβουλλα*, Ἀθήναι, 1917, No. 749. V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, tome V, 2, Paris, 1965, 1156 Dumbarton Oaks coll. Sceau no 1169 avec Kyriotissa et no 1157 sceau de Thimothée higoumène avec l'inscription: Θεοτόκος βοήθει εἰς τὰ Κύρου. Le type de la Vierge Kyriotissa dans la Coll. Mabbob, amer. numism. no 302, représente la Vierge entre deux anges. C'est le sceau du métropolite Moïse (Igor Ševčenko, «Russo-byzantine Relations», *Proceedings of XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, London, 1967, pl. on p. 100. Laurent, op. cit. V, 1 no 793 et 893, 6 p. 96). Il faut aussi ajouter les représentations de Kyriotissa mentionnées chez Lichačev, *Istoričeskoe značenie*, op. cit. fig. 137, le sceau de Constantin II, 659 - 668, avec ses fils p. 70; fig. 138 sceau de Nicolas Phrangopoulos, p. 71 avec l'inscription: Ἡ Ἐλπίς τῶν ἀπελπισμένων, tabl. IV, 17. Puis no 18 sceaux de Konstantin Sarakinopoulos Sévaste; no 19 le sceau de la Vierge Kyriotissa signée avec l'inscription métrique: Εἰρηνικὸν σκέποις μὲ σὸν δοῦλον κόρη γραφὰς κυροῦσα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων; no 20 le sceau de Constantin le Magistre (*Journal International d'Archéologie et de Numismatique*, 1906, p. 75); no 21 sceau de Jean le Mitropolite de Rhodos; no 23 le sceau de Patrice Ioannes (Schlumberger, p. 360); no 24 le sceau de la Kyriotissa en buste appartenant à Sabbas métropolite d'Athènes participant au concile de 879. Sur la monnaie de cuivre de Andronic Comnène 1183 - 1185, J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, Paris, 1862, tom. II, pl. 57, no. 11.

67. Svetozar Radojčić, «Bronzani krstovi relikvijari iz ranog srednjeg veka u beogradskim zbirkama», *Zbornik za umetnosto zgodovino* n.v. knj. V-VI, Ljubljana, p. 123-134, fig. 13. Aussi Angelo Lipinsky, «Enkolpia cruciformi orientali in Italia Calabria e Basilicata», *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata*, nuova ser., vol. XI, Grottaferrata, 1957, p. 3-36, 7 ill. Idem, «Enkolpia cruciformi dell'oriente bizantino in Sicilia», *Archivio storico Siracusano*, anno IV, Siracusa, p. 96-117, 8. M. von Barany Oberschall, *Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen Funden*, Wandlungen Christlicher Kunst im Mittelalter, Wien, 1953, p. 207-251. Voir aussi le *Catalogue de Villa Hügel*, Essen, 1962 no. 356, p. 177.

68. Voir note 24. Dans l'hymnographie byzantine nous avons bien l'expression qui nous éclaircit la signification du Sion, chez Marc Eugenikos: ἁγία πόλις ἔμψυχος, Σιών ἐκλεκτὴ τοῦ



La Vierge Kyriotissa signée Ἡ ἁγία Σιών ou Ἡ ἁγία πόλις τοῦ Θεοῦ, se rencontre dans les miniatures illustrant le psaume LXXXVI, comme par exemple dans le manuscrit du Pantocator 61<sup>69</sup>, du Psautier Chludoff au Musée Historique à Moscou<sup>70</sup> et dans le Barb. Gr. 372 au Vatican<sup>71</sup>.

A peu près à la même époque, le type de l'icône de la Kyriotissa paraît en Géorgie (Ateni), Cappadoce, et à Guilli Déré avec l'inscription: Ἡ Ἁγία Θ(εοτόκος)<sup>72</sup>, ou avec un simple sigle substituant la Théotokos dans la chapelle gauche de Théotokos à l'église de Queledjar<sup>73</sup>.

Les icônes sinaïtiques reproduisent la Kyriotissa sous le qualificatif: Ἡ Βάθος<sup>74</sup> (Fig. 17), tandis que la Vierge Ὅρος (Fig. 20) on la reconnaît d'après le contexte de Daniel, II, 2 et du psaume 68<sup>75</sup>, sans se lier à l'iconographie des lieux saints comme c'est le cas du Buisson Ardent<sup>76</sup>. Plusieurs sources traitent la Théophanie du feu Divin, apparue à Moïse comme le Buisson Ardent jamais consumé. Nous rencontrons la mention chez Philothei, *De vita contemplativa*, 29/XI, 5, dans les Proverbes, 7(24,25 et 27, 28), dans les Nombres Divins de l'Aréopagite<sup>77</sup>, et les exégèses de Clément d'Alexandrie<sup>78</sup>. Mais la septième Ode de Jean le Moine nous parle le mieux de la Kyriotissa-le Buisson Ardent: «ὁ ἐν τῇ βάτῳ ὀφθεις ἐν πυρὶ τῷ νομοθέτῃ καὶ τὸν τόκον τῆς παρθένου ἐν αὐτῇ προτυπώσας»<sup>79</sup>.

Βασιλέως Πόλις (παρακλ. ἡχ. πλ' α' καν. ὁδ. ἡ', Θεοτοκάριον), Eustratiades, *Theotokos*, *op. cit.* p. 70.

69. S. Dufrenne, *l'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age I*, Paris, 1966, p. 32 fig. 64.

70. A. Grabar, *l'iconoclisme byzantin, dossier archéologique*, Paris, 1957, fig. 151.

71. Pas publiée, fol. 149.

72. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1936, Pl. III, 347; *ibidem*, p. 123 pl. 37, 1 et pl. 531.

73. Voir aussi J. Lafontaine-Dosogne, «Nouvelles notes Cappadociennes», *Byzantion* XXXIII (1963), fig. 25 pl. XIII la représentation à Direkli Kilissé du Xe siècle.

74. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήναι, 1958, fig. 135 et tome II, p. 155, on voit ce type sans la signature.

75. C. Peu, «La vita di Mosé di Grigorio di Nissa, un viaggio verso l'arte christiana», *Vetera Christianorum* XI (1974), p. 313-332. Kurt Weitzmann, «Loca Santa and the art of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers*, 1974, p. 52, 53. J. Daniélou, *La vie de Moïse ou le traité de la perfection en matière de vertu*, Sources chrétiennes 1 bis, Paris, 1955, p. 8 ff.

76. Svetozar Radojčić, «Tekstovi i freske – Epizoda o Bogorodici Gori u Teodosijevom "Životu sv. Save" i njena veza sa slikarstvom XIII i XIV veka. Matica Srpska», *Mozaik* no. 25, 116 - 127.

77. De Divinis Nominibus I, 5, 7 - 8.

78. Clément d'Alexandrie, Pédagogue, II, 8, 73, 3, 751 (*Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, Leipzig, 1897, tom. I, 202, 203), *Stromata*, *ibidem*, tom. II, p. 348.

79. *Irmologion*, ed. Eustratiades, *op. cit.* 17/35. Idem, *Theotokarion*, 27, 83: βάτον ἄφλεκτον, Θεοτόκε Δέσποινα!



Fig. 25. La Kyriotissa, Ipari, Géorgie, de 1096. Fig. 26. La Vierge «Studenická», Studenica, XIIIe siècle. Fig. 27. La Kyriotissa signée, Constantinople, Kalenderhane Camii, XIIIe siècle. Fig. 28. Gëraki, Kastro, signée Éléousa, XVe siècle.

La Vierge Kyriotissa présente à l'époque des Comnènes le Palladium officiel de la maison impériale, l'instrument symbolique contre les controverses théologiques<sup>80</sup> et les hérésies du temps, nous la voyons représentée dans la Galerie de Ste Sophie de Constantinople<sup>81</sup> (Fig. 22), d'où la radiation s'étend sur toute l'Europe (Figs 21, 25)<sup>82</sup>. Les Latins ont ravagé l'icône de la Kyriotissa, qui se trouvait probablement dans le palais de Kanikleion, comme l'atteste le type reproduit sur le sceau signé Kaniklitiou<sup>83</sup> (Fig. 19).

Les deux icônes à tort nommées Nikopoios à St Marc de Venise, sont une erreur de bien de siècles<sup>84</sup> (Fig. 23). Toutes les deux sont du type iconogra-

80. Jacob Wickert, «Die Panoplia Dogmatica des Euthymios Zigabenos», *Oriens Christianus* VIII, Roma, 1908, p. 278, 307. N. Choniatae, *Thesauri orthodoxiae fidei*, Migne, P.G. 140, 135 - 202. Gordana Babić, «Hristološke raspre u XII veku o pojavi novih scena u apsidalnom dekoru vizantijskih crkava», *Zbornik za likovne Umetnosti* 2 (Novi Sad, 1966), p. 13 ff. avec la littérature précédente.

81. La Kyriotissa est représentée entre Jean II Comnène et Irène sa femme, dans l'abside en 1118, étant un document matériel contre le courant hérétique du temps qui doutaient de l'incarnation du Verbe. Voir S. Sallaville, «Philosophie et Théologie, ou épisodes scolastiques à Byzance de 1059 à 1117», *Échos d'Orient* 29 (1930), p. 132 ff. Th. Whittemore, *The Mosaics of St Sophia at Istanbul, The imperial Portraits of the South Gallery*, Boston, 1942, pl. XX.XXIII, XXI, XXII, p. 31, 39.

82. N.P. Kondakova, *Ikongrafija Bogomateri* II, Petrograd, 1915, p. 140 fig. 62. Voir la miniature des homélies grecques de l'Ambroziana, gr. suppl. 63, 84 r. Vitae e miraculi sancte homiliae aliquid Sanctorum patrum, Maria Luisa Gengaro - Francesco Leoni - Gemma Villa, *Codici decorati e miniati ebraici e greci dell'Ambroziana*, Milano, 1957, tab. LIV, p. 156; un relief du XIe siècle au Vatican, R. De Fleury, *La Sainte Vierge, étude archéologique et iconographique*, II, 1879, St Urbano alla Caffarella fresque de 1011, représentant la Kyriotissa debout avec Pierre et Jean, Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, London, 1911, p. 274, fig. 166. Le manuscrit de Mytilène no 9 miniature des XI - XII siècles, exposée à Athènes: en l'*Art Byzantin, Art Européen*, Palais de Zappeion, Athènes 1964, vol. 8 verso. Voir aussi le *Speculum Humanae Salvationis*, Ms. Clm. 146, la Kyriotissa avec l'enfant Jésus orant (J. Latz et P. Perdrizet, *Speculum humanae Salvationis*, traduc. inédite de Jean Nielot 1448, Mühlhausen, 1909, tome. II, pl. 21). Dans la Svanétie en Géorgie la belle fresque de 1096 à Ipari, la Kyriotissa avec Sainte Anne (Š. Amiranašvili, *Istoria Gruzinskogo iskustva*, Moskva, 1956, fig. 71. A.A. Kuznecov, *Verhnaja svanetijskaia*, Moskva, 1974, fig. sur p. 107). Un rétable d'argent de la deuxième moitié du XIIIe siècle à un musée de Torcello est une forme transitoire vers la Kyriotissa (*Catalogue, Venezia o Bizanzio*, Venezia, 1974, no. 64, fig. 64). Dans la bibliothèque Marcienne cod. 565 après 1077 montre aussi la Kyriotissa debout (M. Bonicatti, *op. cit.* pl. I).

83. Conservée à Harvard Univ. Fogg. Art Museum, le sceau de Jean Doukas, George Galavaris, «The Mother of God of Kanikleion», *Greek Roman and Byzantine Studies* 2 (April, 1959, Cambridge Massachusetts), p. 179-182, pl. 9.

84. Récemment communiqué par M. Tatić-Djurić au premier Congrès des Historiens d'art à Ochride, avril, 1976. Voir H.P. Kondakov, *Ikongrafija Bogomateri svjazi grečeskoj i ruskoi ikonopisi sitalijanskiju živopisju rannego vozroženija*, S. Petersburg, 1911, p. 26: Le type que l'on appelle conditionnellement de Nicée d'après la mosaïque (O. Wulff, *Koimesis Kirche in*





Fig. 29. La Kyriotissa portée par les anges, Desfina, de 1332. Fig. 30. Panagia de Budva, XVe siècle.

phique de la Vierge Kyriotissa, l'une sans signature, l'autre signée AGIA MARIA, terme qui nous fait penser aux controverses ecclésiastiques autour du problème de l'incarnation du Verbe, de la Vierge Christotokos et Maria Kyriotokos<sup>85</sup> (Fig. 24).

*Nikāa und ihre Mosaiken*, 1903, Taf. I, p. 244-275) où Nikopoios d'après l'image de St Marc. Néanmoins Giov. Thiepolo, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta di san Luca, conservata già molti secoli nella chiesa di san Marco della città di Venezia*, 1618, tabl. I. Voir chez Lichačev, *Istor. značenije*, op. cit. fig. 168 p. 80, qui représente dans l'ancienne gravure du XVIIe s. l'iconographie de la Vierge Kyriotissa.

85. André Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise, 1975, pl. 98 rep. no 42. Cette icône à tort Grabar appelle Nikopoios quoiqu'elle est Kyriotissa, ce qui veut dire sans médallion. La signature Agia Maria insiste sur la Virginité mariale. Voir dans *Irmologion*, op. cit. 4/70; Ἡ μετὰ τόκου παρθένος καὶ μετὰ θάνατον ζῶσα σώζοις ἀεὶ Θεοτόκε τὴν κληρονομίαν σου. Voir aussi no 3 où dans les *Ménées de Rome*, III, 176, de Venise V, 86 et *P.G.* 105, 1045 Ἁγίου Κυρίου Pseudo Athanasius *P.G.* XXVIII. col. 252, aussi chez R. Batiffol, «Περὶ παρθενίας», *Römische Quartalschrift* VII (1893), p. 279. Sebastian Eunninger, «Die Atiopische Anaphora des Hl Athanasius», *Oriens Christianus*, III, II, 2 (1927), p. 227: Quoi admirer plus, ton être dans le Père et silence du feu, ou bien de l'Enfant dans le sein de la mère. Dans la poésie Copte on salue Marie pleine de grâce car Dieu est venu loger avec elle (Hermann Junker, «Koptische Poesie des 10. Jahrhunderts», *Oriens Christianus* VIII, p. 7, sur Lucas, I, 30). C'est Cyrille d'Alexandrie mort en 444 dans son homélie in Nestorium et de

La Serbie médiévale respectait la Kyriotissa dans l'église de la Vierge à Studenica (Fig. 26), érigée par le fondateur de la dynastie des Némanides, sous le toponyme «Studenička»<sup>86</sup>.

Les préoccupations dogmatiques autour de l'incarnation du Verbe et leur écho dans l'hymnographie<sup>87</sup> étaient empreintes aussi sur l'art monumental. Vers le temps de l'avènement des Paléologues, à Istanbul, à Kalenderhane Camii<sup>88</sup> (Fig. 27), nous avons la Vierge deux fois signée «Kyriotissa» et il existe bien d'autres spécimens de ce type iconographique sans signature en différentes techniques, lieu et en chronologie<sup>89</sup>.

incarnatione Verbi P.G. 77, 991 - 996, 1089 - 1096 qui insiste sur la Kyriotokos. Voir A. Eberle, *La Mariologie des heiligen Cyrill von Alexandrien*, Freiburg, 1921, p. 11 ff. la plus riche documentation chez Euthymios Zigavenos, «Panoplia Dogmatica», *op. cit. Or. chr. per.* VIII. Roma, 1908, p. 278.

86. Svetislav Mandić, *Bogorodična crkva u Studenici*, Beograd, 1966, fig. 3. L. Mirković, «Die Ikonen der Griechischen Maler in Jugoslawien», *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη*, 12 - 19 Ἀπριλίου, Ἀθήναι, 1955, p. 306. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, II, S. Petrograd, 1915, p. 141, appelle l'icône de Studenica la Nikopoios et la date des XIVe-XVe siècle. C'est d'ailleurs la Kyriotissa et date de l'an 1209. Voir aussi, Ivanka Nikolajević-Stojković, «Carski portret južné galerije crkve Sv. Sofije u Carigradu», *Istorijski časopis SAN*. knj. I, 1949 - 1950, 86 et Petković, *Manastir Studenica*, Beograd, 1924, p. 49.

87. A. Schultz, *Der liturgische Grad des Festes der Empfängnis Marien im byzantinischen Ritus vom 8. bis 13. Jahrhundert*, Rom, 1941, p. 7 ff. J. Thibaut, *Panegyrique et l'Immaculée dans les chants hymnographiques de la liturgie grecque*, Paris, 1909, p. 10 ff. Th. Toscani et I. Cizza, *De immaculata Deiparae Conceptione Hymnologia Graecorum*, Romae, 1862, p. 13. Alphonse Raes, «La sainte Vierge et le Cosmos dans la liturgie byzantine», *Virgo Immaculata*, IV, Roma, 1955, p. 165; E. Mercenier, *La Prière des églises de rite byzantin*, tome II, Paris, 1953, p. 308.

88. Cecil L. Striver and V. Dogan Kuban, «Work at Kalenderhane Camii in Istanbul», *Dumbarton Oaks Paper* 21, p. 198, 192, 193, fig. 31, 32. La fresque de Kyriotissa MP ΘΥ. Κυριωτισσα est représentée deux fois dans la lunette entre deux narthex dans un médaillon avec les archanges et encore dans une niche au-dessus de la porte menant au sanctuaire.

89. Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Μουσεῖον Μπενάκη, Ἀθήναι, 1930, πίν. 7, fig. 4: à St-Démètre de Mystra (D. Talbot Rice, *Byzantine Painting of the Last Phase*, London, 1968, 196 no. 143; Reinhold Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, 1964, no. 24, p. 80; L'icône à St Giovanni Bragora, *op. cit.* no. 25, en marbre et une icône sur bois dans la même église: Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, 1964, p. 35, fig. 237. Une icône de maître Rovezzane (1270-80) Oswald Siren, *Die Toskanische Malerei im XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1922, p. 69-72. L'icône de Collegiata de Mercatello, Luigi Serra, «L'arte nelle Marche III, La pittura romanica», *Rassegna Marchiana*, V, 1927, 176, L'icône à St Giorgio dei Greci à Venise (Sergio Bettini, *Frühchristliche Malerei*, Wien, 1942, LIX, 129), icône de St Giovanni Bragora, E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting in Florence*, 1949, no 653, p. 233. L'icône en mosaïque de Venise, chapelle San Zeno à St Marc: Photo Alinari 13756, Kondakov, *Ikonografia Bogom. Cvjazi*, Petrograd, 1911, p. 193), à Mystra (G. Millet, *Monuments byzantins de Mystra*, Album, Paris, 1910, pl. 107), les icônes de Sina (coll. de Kiev,



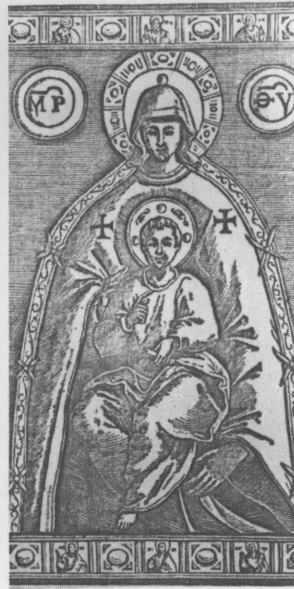


Fig. 31. Kephallinia, icône de Portaitissa Phanéroméni, XVI<sup>e</sup> siècle. Fig. 32. Kyriotissa, signée Vévéa Elpis, Bodleian Library, après 1310. Fig. 33. L'icône du Trésor de St Marc, d'après l'ancienne gravure.

*Ikoni Sinaiskoi i Afonskoi Kolekcii Presvešenogo Porfiria Uspenskago*, Petrograd, 1902, tabl. XI, p. 14), Vierge avec St Sabbas; la Vierge avec Élée et Moïse (Kondakov, *Svjazi*, op. cit. p. 144), la Vierge avec le Précurseur et Moïse (Kurt Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), fig. 32, 65); la fresque de Protaton (Kondakov, *Svjazi*, p. 199, fig. 145) et la Vierge attribuée à Pansélinos du Monastère de Kossifonisi (Pagaiou), E.Γ. Σπράτης, «Διασωθείσαι χριστιανικαὶ ἀρχαιοτήτες Σεπρών», *Δελτίον Χρ. Ἀρχ. Ἑταιρ.* vol. A', (Ἀθήναι, 1924), p. 57 fig. 1.

La même connection que l'on trouve entre l'Immaculée Conception chez les Palamites et les Franciscains (M. Jugie, *Theologia dogmatica christianorum orientalium*, vol. I, p. 476 et vol. II, p. 158, Paris, 1926 et 1933) font comprendre l'identité du schéma iconographique en Orient et à l'Occident (œuvre de Christophe de Bologne en 1380). Seroux d'Aigincourt, *Storia dell'arte*, 1901, IV, p. 450, puis, chez Rudolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del XIII s.*, Roma, 1964, recente, op. cit. p. 236 (icône à San Giorgio dei Greci), p. 237 (et St Giovanni in Bragora). Encore dans la Sta Maria della Croce a Casanarello (Adriane Prandi, «Pitture inedite di Casanarello», *Rivista del Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia del Arte*, XIX, nov. ser. X, Roma 1961, p. 241, fig. 12), et la fresque à Vaste avec Kyriotissa (Alba Medea, *Gli affreschi delle chiese eremitiche Pugliesi*, Roma, MCMXXXIV, fig. 95). Voir la belle Kyriotissa chez Heinrich Noah, *Ikonen*, 1972, p. 7 et la madonne de Modena où Kosinska transportée d'Italie par Boris Petrovič Seremetev dans son village Kosina en Russie (N.P. Lihačev, *Materiali istorii russkogo ikonopisanija*, S.P. B, 1901, tab. 224 fig. 407).

La même abondance nous poursuivons dans le XIII<sup>e</sup> siècle quand il faut noter l'avènement du terme Panagia et Grande Panagia<sup>90</sup>, la Vierge Kyriotissa portée par les anges à Desfina<sup>91</sup> (Fig. 29), la fresque de Véria qui présente la Κυρία τῶν ἀγγέλων<sup>92</sup>, le schéma connu par le sceau du métropolitain Moïse<sup>93</sup> et une série de «Notre Dames» à la Chora Constantinopolitaine<sup>94</sup> parmi eux le type du Buisson Ardent et de l'Échelle de Jacob, illustrant la position sublime que lui prête l'hymnographie<sup>95</sup>.

90. Voir G. Millet, *Monuments byzantins de Mystra*, Paris, 1910, p. 102, 2 (Brontochion de 1311, jusqu'à la fin du siècle). Gojko Subotić, *Sv. Konstantin i Helena u Ohridu*, Beograd, 1971, str. 111 avec la signature en slave, «Grande toute Sainte». Ce nom de Panagia pour la première fois usé pour la sainte Vierge (Ortiz de Urbina, *Orientalia Christiana Periodica* 6, 1940, p. 59). La Vierge Bodleian Library, signée Βεβαία Ἐλπίς fol. 7 r, Ντούλα Μουρίκη, «Ἡ Παναγία καὶ οἱ Θεοπάτορες», *Δελτίον Χ.Α.Ε. Ε'* (Ἀθήναι, 1969), πίν. 26 β'. Le psautier Hamilton fol. 171 verso et 200 recto; le terme πανυπέραγνος chez Damascène, καὶ πρὸ τοῦ τόκου καὶ μετὰ γέννησιν Eustratiades, *Theotokos*, *op. cit.* p. 2. La Kyriotissa signée Panypéragnos à Omorfí Ekléssia à Athènes, Ἀγάπης Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίας στὴν Ἀθήνα*, 1971, πίν. 1, 6, 39α, p. 12, 60, 97: l'auteur croit que ce type est apparu au XI<sup>e</sup> siècle (Kastoria, Anargyri pl. 39), mais nous trouvons l'avoir suivie à partir du I<sup>er</sup> siècle dans les Catacombes de Valentien et les stèles de Thalín du Ve siècle, et à Nicée au IX<sup>e</sup> siècle.

91. Μαρία Γ. Σωτηρίου, «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναυδρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης», *Δελτίον, Χρ. Ἀρ.* Ἐτ. 1964, πίν. 60, 198.

92. Le poète Mitrophane chante dans le Théotokarion ed. Eustratiades, *op. cit.* p. 269, 37: ὁ τῶν πυρίνων κηριοτήτων, ἀγνή, Δεσπότης καὶ Κύριος σὸς υἱὸς ἐχρημάτισε ou bien κυριοτήτά σε μίαν παρακλητικὴ ἦτο Ὀκτώηχος ἡ Μεγάλη, ἐν Ῥώμῃ, 1885, p. 285 κυριεύσασα τῶν κυριοτήτων (προσόμ. ἡχ. πλ. Π'), d'André de Crète. Eustr., *op. cit. Theotokos*, p. 40. Par analogie avec Kyrios elle est la Κυρία τῶν ἀγγέλων que lui impose l'ordre d'idées de Dionysios l'Aréopagite. Voir dans les M. Grandillac et Heil, *Œuvres complètes de Pseudo Denys l'Aréopagite*, Paris, 1934, p. 8 ff. et Van der Dach, *Indices pseudodionysiani*, Louvain, 1941 s.v. Nous avons la majestueuse vision de ce genre dans la peinture byzantine à Gélati (mosaïque Géorgienne de 1130) Hermann Gerd, «Program der georgischen Monumentalmalerei aus dem 6. bis 11. Jahrhundert», *Acta Historiae artium* tom. XVI, 54 fig. 15, 1970 (à Géraki, Kastro, et Véria, Πελεκανίδης, Καλλιέργης ὀλῆς Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθήναι, 1973, p. 17, πίν. 41, 12).

93. Igor Ševčenko, «Russo-Byzantine Relations», *Proceedings of the XIII Congress of Byzantine Studies*, London, 1967, pl. on p. 100.

94. V.N. Lazarev, *Istoria Bizantijskoj zivopisi*, Moskva, 1948, pl. 277: Paul Underwood, «The First Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1952 - 1954», *D.O.P.* 9 et 10 (Cambridge Mass, 1956), 281 p. 86, 88. Idem, *The Kariye Djami*, Bollingen series LXX, 1966, fig. 66, p. 71, 78, fig. 68; fig. 411, p. 211 et 437 (p. 228, 229) le Buisson Ardent, Moïse et l'Échelle de Jacob.

95. Voir Eustratiades, *Theotokos*, *op. cit.* sv. Κλίμαξ 36, très riche comme répertoire, et βάθος p. 11. L'iconographie n'est pas fixe; elle est tantôt le type de la Vierge Orante (voir M. Tatić-Djurić, «Maria-Eva», *Zbornik za likovne umetnosti*, 7, Novi Sad, 1971, p. 216), ou bien avec un médaillon (voir M. Tatić-Djurić, «La Vierge du Signe», *Zbornik za likovne umetnosti* 13, Novi Sad, 1967, sous presse), ou bien la Kyriotissa signée (Sotiriou, *Sinai*, *op. cit.* p. 155 où no 163 du même type mais sans signature, ou bien celles récemment publiées de Weitzmann)

Au XVe siècle on rencontre la Kyriotissa plus rarement. L'icône de Budva (Fig. 30) signée Μεγάλη Παναγία<sup>96</sup>, suit la tradition et signification que lui donnait autrefois l'oeuvre de Nicolas Cabasilas, Grigorios Palamas, Démètre Cydonès, Isidore de Thessalonique et Georges Scholarios<sup>97</sup>. Déjà celle du Kastro à Géraki possède un attribut plus vaste, celui de l'Éléousa, la Miséricordieuse<sup>98</sup> (Fig. 28).

La miniature du psautier d'Uglič à Léningrad<sup>99</sup> répète la forme iconographique de la Kyriotissa illustrant le psaume 67, 17 relatif à la vision du Prophète Daniel. C'est la Vierge, «Montagne Intelligible», présentée aussi par les textes médiévaux serbes, la peinture d'icônes et les fresques, de même que sur les miniatures du psautier Chludoff, du Psautier serbe de Munich et Barb. gr. 372 de Rome<sup>100</sup>.

«Loca Sancta and the art of Palestine», *D.O.P.* 28 (1974), fig. 47, 48, 49, 51 et p. 52, 53, 54.

96. Ivan Božić, «Kotorsko mletački sporovi oko crkvenih dragocenosti», *Zbornik za likovne umetnosti* 8 (1972), p. 381 fig. l'icône à l'église de Ste Marie de Budva datée de 1405.

97. M. Jugie, «La doctrine mariale de Nicolas Cabasilas», *Échos d'Orient* XVIII (juillet, 1919), 75. C'est d'après ce cod. 1213 copié par le moine Jean Xanthopoulos (peut-être Jean Cantacuzène en moine), Maurizio Godrillo, «Immaculata conceptione e lo stato di giustizia originale nella mariologia dei Palamiti», *Virgo Immaculata*, IV, *op. cit.* p. 170: Martin Jugie «Le discours de Démétrius Cydonès sur L'Annonciation et la doctrine sur l'Immaculée Conception», *Échos d'Orient* 105 (mars, 1914), p. 97 qui proclame la sublime Dignité de Théotokos, paragraphe, XXVI et XVII par l'accomplissement du mystère hypostatique de Dieu à l'égard de la Vierge, paragraphe XXXIX - XLII. Petit - Jugie - Sideridès, *Œuvres complètes de Gennadios Scholarios*, I, Paris, p. 501 dans son traité de l'âme virginale par sa pureté incorruptible qui est le temple de Dieu. Cette idée fut appropriée et encore développée de Cabasilas et Isidore de Thessalonique. Voir Jugie, «Georgios Scholarios et l'Immaculée Conception», *Échos d'Orient* 109 (sept. 1915), p. 527.

98. Voir ma Communication faite au IIIe Congrès Balcanique à Bucarest en 1974 sur la Éléousa. Mirjana Tatić-Djurić, «Éléousa», *Jahrbuch für Byzantinistik* 25 (Wien, 1976), p. 259-267.

99. M.V. Alpatov, *Sokroviša russkogo iskusstva*, Léningrad, 1971, no 172.

100. 51, fol. 85 verso voir E.T. Devald, «The Comnenian Portraits in Barberini Psalter», *Hesperia* XIII (1944), p. 78-86, fol. 110 v pas publié. La Vision de Walters Art Gallery 733 fol. 29r démontre la même composition (D.E. Miner, «The Monastic Psalter of Walters Art Gallery», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend*, Princeton, 1955, pl. XXIX, 17, 205 f. Voir l'étude de C. Radojčić, *Epizoda o Bogorodici Gori u «Teodosijevom Životu Sv. Save» i njena veza sa slikarstvom XIII - XIV veka* 117, (Tekstovi i freske) où il cite les vies de St Siméon et Sava, ed. Daničić, Beograd, 1965, p. 226 ff. Sur le don de l'icône «La montagne» au monastère de Philokalos à Athos. Ce qui prouve que la thèse de Kondakov, *Ruskaja ikona* IV, Praga, 1933, p. 208 sur la provenance occidentale et du XVIe siècle de l'icône de l'ὄρος n'est pas exacte. Radojčić, *op. cit.* p. 116. Voir les hymnes de Patrologie Orientale no 4 (Patrologia Orientalis) ed. Graffin et Nau, vol. VI, 159, 160 où on traite Marie en Mons Rationalis où Dieu est descendu s'incarnant sans changer son essence.

La présence de la Kyriotissa aux XVIe - XVIIe siècles est attestée par les monuments de la peinture italo-byzantine, sur les icônes du Musée du Vatican<sup>101</sup>, l'icône de Kephallinia<sup>102</sup> portant l'inscription: ἡ κυρία ἡ Πορταΐτισσα Φανερωμένη (Fig. 31), les icônes roumaines au tournant du XVIe au XVIIe siècle du Monastère de Valêni, de Rasca<sup>103</sup> ainsi que sur la fresque de Hurez, intitulée: Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν<sup>104</sup>.

Le même phénomène nous rencontrons chez les frères Moschos illustrant la Kyriotissa sur les fresques en 1608<sup>105</sup> dans la composition de l'Acathiste, encore à Mardaki en 1501<sup>106</sup>, sur une miniature d'Andreevski Skyte, actuellement à Princeton<sup>107</sup> représentant une tradition connue dans l'art balkanique des temps antérieurs, celle de l'Acathiste, qui figure à Cozia, Ochrid, Dečani, Markov Manastir et Mateič<sup>108</sup>.

Le schéma de Photodochos Lampas<sup>109</sup>, encore en plein XVIIIe siècle,

101. N.P. Kondakov, *Ikonographia Bogomateri*, I, Petrograd, 1911, p. 196 et 197 fig. 142, 143 Millet, *Les monuments d'Athos, Les peintures*, Paris, 1927, 197, 2; *Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἱστορία Ἐκόνες, Χρυσοκεντήματα*, Ἀθήναι, 1974, fig. 42.

102. Ντίνος Κονόμος, *Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴν Κεφαλονιά*, Ἀθήναι, 1966, vo 27, 28.

103. D.I. Stefanescu, «Le monastère de Rasca», *Byzantion* X (Bruxelles, 1935), pl. XXXIV, p. 587.

104. A. Baltazar, «Tres curile de la Hurezi», *Buletinul Comiunul Monumentelor istorice Annul*. III, 1910, București, p. 11 le terme est plus adequat pour le type Platytera Znamenie, voir M. Tatić-Djurić, «Bogorodica Znamenuja», *Zbornik za likovne umetnosti* 13 (Novi Sad, 1977) (sous presse).

105. Κ. Καλοκύρης, *Βυζαντινὰ ἐκκλησιαί τῆς ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη, 1973, πίν. 103 A illustrant le 9e ikos strophe 17 de l'Acathiste.

106. *Ibidem*, p. 154 a.

107. Gary Vikan, *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, Princeton, 1973, p. 211, fig. 113.

108. L'Acathiste de Dečani insiste sur la Vierge Kyriotissa dans le Xe ikos «stena esi devam», (photo Conservation des monuments historiques), le onzième ikos relatif à Photodochos lampas (Vlad. R. Petković, *Manastir Dečani*, Beograd, 1941, II, p. 46) et celle du IXe ikos strophe 17 avec les rhéteurs qui se taisent comme les poissons sans voix (C.A. Trypanis, *Fourteen early byzantine Cantica*, V, Wien, 1968, p. 36, Vlad. R. Petković, *Dečani*, pl. CCXLVII, 1). Dans l'Acathiste de Humor, en Roumanie, D.I. Stefanescu, *Iconographia artei bizantine si picturii feudale românesti*, București, 1973, p. 155 et le fameux manuscrit de la bible de l'Académie roumaine no. 113.

109. Ἀνδρ. Ξυγγόπουλος, «Θεοτόκος ἡ φωτοδόχος Λαμπάς», *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, Ἀθήναι, 1933, π. 321 ff. et X. Μπούρα, «Ρεκίτσα», *Πελοποννησιακά*, Ἀθήναι, 1962, πίν. Ζ' 1. C'est le symbole de «φωτεινὸν παλάτιον τοῦ Δεσπότη» dans le Kondakion de Romanos le Mélode sur la Dormition de la Vierge (Romanos Le Mélode, *Hymnes* III, no. 114), Sources Chrétiennes. Eustr., *Theotokos*, op. cit. p. 84. Dans ce même ordre d'idées voir la Kyriotissa «Lit de Salomon» à St Clément d'Ochride (S. Der Nersessian, «Le lit de Salomon», *Zbornik Vizantološkog instituta*, Beograd, 1963, knj. VIII, 1. fig. 1).



conserve l'essence de la Kyriotissa ancienne, insistant sur la Conception Immaculée de la Vierge.

Pour résumer, le type iconographique de la Théotokos Kyriotissa démontre une consistance morphologique et une fidélité substantielle aux prototypes génétiques. Pendant des siècles, son iconographie persiste en forme et est conceptuellement enrichie par les contextes littéraires et dogmatiques, liée à l'idée de l'incarnation. Deux mille ans de variations de «χαίρεισμός»<sup>110</sup>: χαίροις ἁστὴρ μυστικὲ τὸν φοβερὸν καὶ φωτεινὸν ἥλιον, que nous a procuré l'iconographie de la Kyriotissa. C'est bien la solennelle Kyriotokos en buste ou debout tenant le Sauveur du Monde sur son sein, comme Buisson Ardent de Moïse, la Montagne Intelligible de Daniel, la sainte Sion de David, l'escalier de Jacob, la Lampe qui brille, celle qu'ont annoncée les prophètes et admirée les réteurs païens<sup>111</sup>.

La nomenclature du type est d'abord dogmatique: Ἀγία Μαρία, Ἀγία Θεοτόκος et Κυριώτισσα, ensuite hymnographique: Ἡ Βάθος, Ἡ Ὅρος, Κλίμαξ, Σιών, Φωτοδόχος Λαμπάς, Πανυπέραγνος Παναγία, μεγάλη Παναγία, Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, Ἐλεοῦσα, Βεβαία Ἐλπίς<sup>112</sup> (Fig. 32).

Deux fois seulement l'inscription Kyriotissa suit d'autres types iconographiques: sur une icône de la Pélagonitissa au Musée Byzantin et sur une Périvleptos du Musée National de Belgrad<sup>113</sup>.

Enfin, les toponymes Κυρὰ Κανικλιώτισσα<sup>114</sup>, et Studenička<sup>115</sup> attestent les centres du culte à Constantinople et en Serbie médiévale. L'icône à tort nommée Nicopoios<sup>116</sup> de St Marc (Fig. 33) est justement la Kyriotissa, le Palladium des Commènes, ravagée pendant les croisades.

110. Henrica Folieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, sv. χαῖρε Theotokarion, ed. Eustratiades, 219, 63.

111. Voir note 109, 26 et 79, et 26, et 24. *L'iconoclisme byzantin, Dossier archéologique*, Paris, 1957, fig 147, 148, 151.

112. Sur la Vénéa Elpis qui est autre type iconographique (Mirjana Tatić-Djurić, «Vevea Elpis», *Zbornik radova Narodnog Muzeja IX*, Mélanges Ljubinković, sous presse).

113. La Pélagonitissa du Musée Byzantin signée Kyriotissa: Γ. Σωτηρίου, *Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, 1917, p. 325, pl. Δ'. L'icône du Musée National à Belgrade, no. 3185, provenant de Bjelo Polje, pas publiée, est du type Périvleptos. Sur l'iconographie de la Vierge Périvleptos (Mirjana Tatić-Djurić, «Ikona Bogorodice Prekrasne», *Zbornik S. Radojčića*, Beograd, 1969).

114. D'après les actes du Concile de 842 I.D. Mansi, *Sacrarum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, Parisiis, 14 tom., 1902, 788, l'icône se trouvait dans le palais de Kanikleion.

115. Kondakov le premier appelle la Vierge de Studenica d'un faux qualificatif: la Nikopoios, *Ikongrafia Bogom.* II, 141.

116. Voir note 84. L'icône récemment publiée après la restauration par A. Rizi, *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, p. 270, 271, avec la riche bibliographie, est



Enfin, c'est le poète Jean Mavropous<sup>117</sup> qui nous présente le mieux cette Vierge, symbole du Dieu incarné, nommée à plus forte raison la Kyriotissa: «Ὡς Κύριον Δεσπότην πάντων τέξασα Κυρίαν σὲ καὶ Δέσποιναν ἐπιστάμενος, Παρθένε, δυσωπῶ ρῦσαι τῶν παθῶν τῆς δεσποτείας με καὶ τῆς αὐτῶν κυρείας με ἐλευθέρωσον».

clairement un spécimen iconographique de la Kyriotissa, visible aussi dans l'ancienne gravure de 1618 (Lihačev, *Istoričeskoe značenie*, *op. cit.* fig. 16).

117. Voir *Théotokarion*, ed. Eustratiades, *op. cit.* 5, 136.

## PARTICULARITÉS DE LA DÉCORATION ARCHITECTURALE DES ÉGLISES CRUCIFORMES A COUPOLE DU XIIe - XIVe s. EN BULGARIE

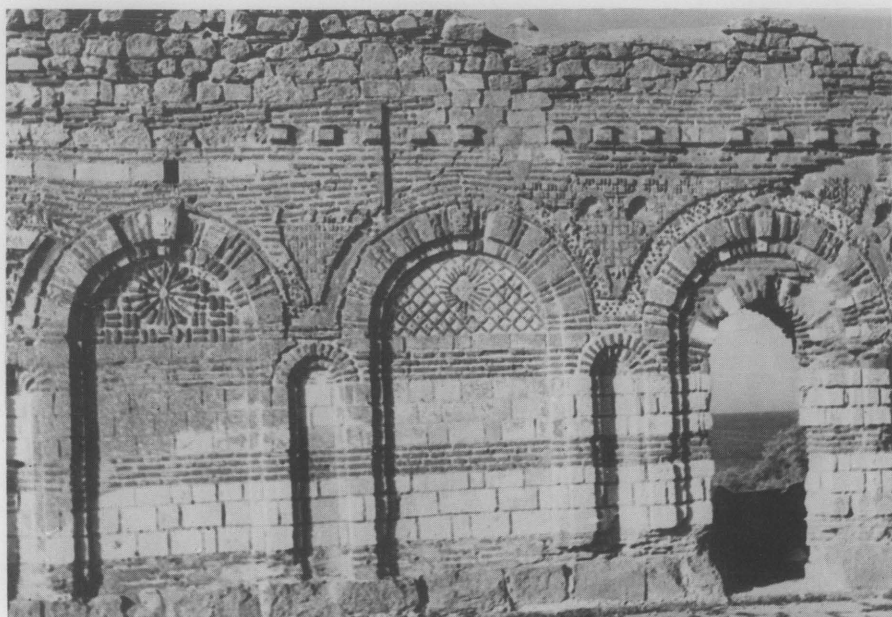
Nelli TCHANEVA - DÉTCHEVSKA (Bulgarie)

La décoration des façades extérieures des églises cruciformes à coupole du XIIe - XIVe s. est extrêmement riche. Elle présente la marque typique des églises de cette époque. Sa diversité témoigne de la culture constructive et de l'élan souligné vers la synthèse entre les différents arts de l'architecture, la plastique, la céramique.

Se développant en interdépendance mutuelle avec l'architecture de centres artistiques plus ou moins éloignés des autres peuples chrétiens, l'architecture sacrale bulgare du XIIe - XIVe s. crée des monuments remarquables – représentant du style de la peinture de la construction médiévale. Les monuments les plus notables de cette période furent édifiés dans la capitale du Deuxième État bulgare – Véliko Tirnovo et dans les riches villes de Tchervène, Nessébar, Preslav, Nicopol, Lovetch, etc.

Sur les façades des églises cruciformes à coupole la croix spacia se décrit distinctement. Elle se reflète sur toutes les façades, surtout à leur partie supérieure où sont projetées les extrémités des bras de la croix, recouvertes de calottes, et des espaces interbranchiaux. La croix transperce tout l'édifice et ressort dans le rangement des corps des volumes. Pour arriver à cet effet consciencieusement recherché, les constructeurs diminuent les volumes des espaces interbranchiaux, afin de souligner les bras de la croix au-dessus du volume total. La coupole est posée sur un haut tambour et représente une dominante verticale, survolant les volume qui sont gradués en hauteur.

La projection des voûtes intérieures de la croix est soulignée sur les façades d'une manière plastique par des frontons, le plus souvent en courbature, au-dessous desquels se trouve une grande niche arquée, compartimentée par des ouvertures de fenêtres.



*Fig. 1. Nessebar. Église «St-Ivan Néosvéténi». Vue.*

Toutes les façades sont ornées de niches décoratives aveugles, non liées à la construction intérieure, ne jouant que le rôle de décor plastique<sup>1</sup>. Elles confèrent aux surfaces planes un rythme métrique, continuant sur les absides. (Dans de plus anciens exemples, telle l'église «St. Dimitre» à Tirnovo – les niches de la façade Est ont la forme de fenêtres aveugles). Les niches décoratives sont à un ou deux redans et se terminent par des arcs, encadrés d'archivoltes. Les dernières sont exécutés en construction mixte – pierre et brique. Les niches sont le plus souvent à fonds plats. Fort rarement, on rencontre des niches décoratives à fonds semi-circulaires, soulignant encore l'effet plastique des façades (église «St-Ivan Néosvéténi» à Nessebar (Fig. 1), l'église N° 2 à Tchervène (Fig. 2). Les façades Est sont particulièrement compartimentées. Dans quelques églises plus récentes (principalement à Nessebar et à Tchervène) les absides se confondent, les surfaces planes s'arquent sur la courbe brisée et fortement profilée (Fig. 3).

La coupole repose sur un haut tambour à huit murs, ou bien, plus rarement, sur un tambour cylindrique. Sa surface est compartimentée aussi par des

1. N. Mavrodinov, *La décoration extérieure des églises anciennes bulgares*, 1934, N°8, p. 283 et suivantes; Kr. Miatev, *L'Architecture de la Bulgarie médiévale*, 1965.



*Fig. 2. Tchervène. Église No 2. Façade Sud.*

niches à fonds plats, comprenant chacune une fenêtre élancée. Parfois les angles du tambour ont la forme de colonnettes semi-circulaires (Fig. 4). Rarement, les églises sont à plus d'une coupole. Dans ces cas, celles-ci se trouvent disposées au-dessus du narthex, mais jamais au-dessus des espaces



*Fig. 3. Tchervène. Église No 1. Façade Est.*



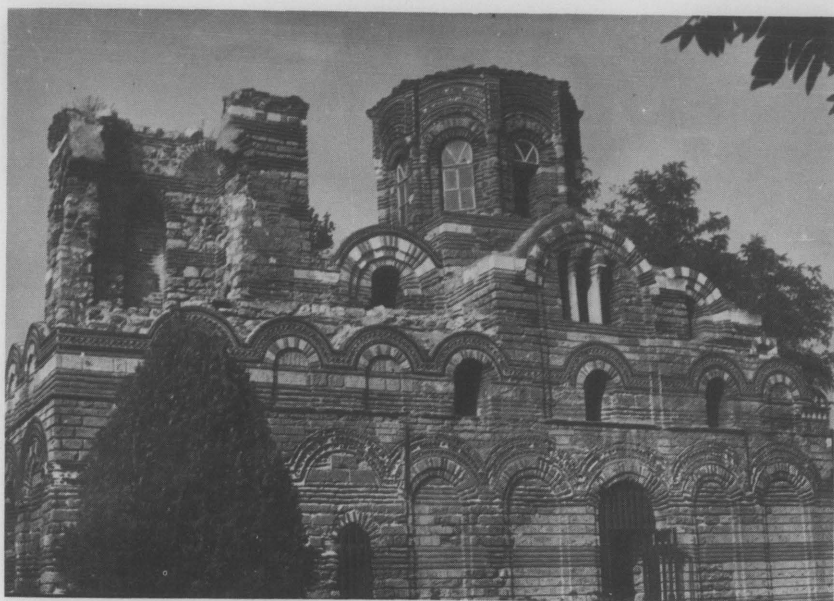


Fig. 4. Nessebar. Église «Pantocrator». Vue.

interbranchiaux du naos. Les églises à cinq coupoles sont extrêmement rares sur les terres de la Bulgarie médiévale.

Quelques unes des églises reçoivent une nouvelle dominante architecturale durant la période du XIIe - XIVe s. C'est la tour carrée - clocher du narthex, ayant une large ouverture arquée vers chaque côté. L'un des plus anciens monuments à tour au-dessus du narthex est l'église «Notre-Dame de Pétritch» se trouvant dans la Forteresse d'Assène, non loin de Plovdiv (Fig. 5).

Les églises du XIIe - XIVe s. possèdent des corniches dentées sous le toit, formées par un ou plusieurs rangs de briques. Leurs toitures sont recouvertes de tuiles ou de tôles en plomb.

La décoration des façades des églises de Nessebar fut extrêmement riche<sup>2</sup>. Le rang inférieur de hautes niches fut surmonté par un deuxième rang de petites niches semi-circulaires ceinturant les façades en un rythme accéléré (Fig. 4). Leurs parties supérieures furent couronnées par des arcatures lombardes, des corniches dentées et des frontons, répétés rythmiquement. La façade Est de l'église «St-Ivan Néosvéténi» est même ornée par des sculptures figurales, modelées sur les consoles des arcs lombards (Fig. 6).

2. Al. Rachénov, *Les églises de Méssemvria*, 1932.



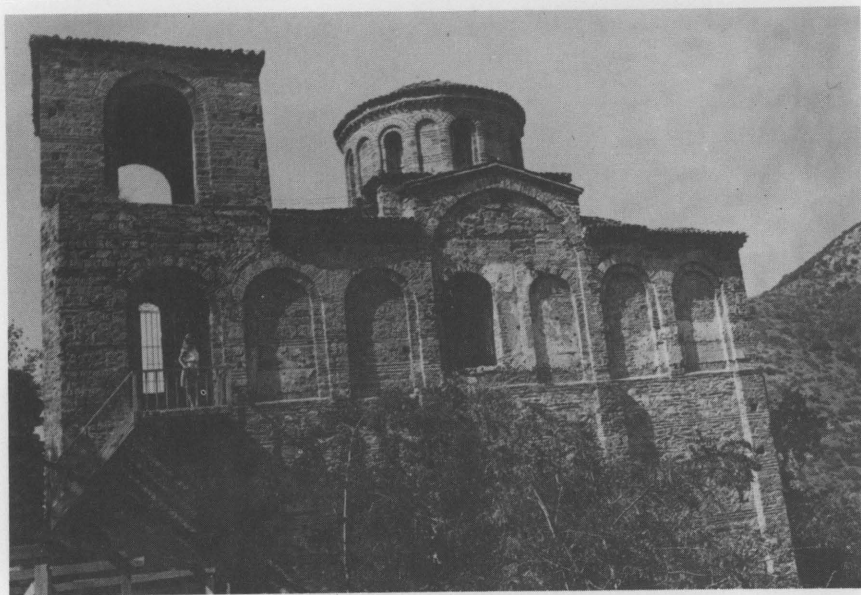


Fig. 5. Assénovgrad. Église «Notre-Dame» dans la Forteresse d'Assène.

L'effet des lumières et des ombres sur les façades compartimentées des églises du XIIe - XIVe s. est souligné par le rythme de coloris changeant du matériau de construction – pierre blanche et brique rouge, servant ainsi à un but décoratif, car il ne traverse pas toute l'épaisseur du mur. Les rosettes multicolores en céramique, délimitées par de briques étroites, suivent, en un ou plusieurs rangs, les archivoltes des niches. Les peintures figurales en brique apparaissent dans les lunettes des arcs aveugles, les angles et les frises entre elles (Fig. 8).

Les riches solutions des façades des églises correspondent aux variantes, représentant le type cruciforme à coupole en Bulgarie du XIIe - XIVe s. Le traitement plastique des façades est une ancienne tradition locale, puisque les formes initiales de ce style de la peinture sont apparues encore au Xe s.<sup>3</sup> Les colonnettes semi-circulaires des lyzènes, les plaquettes multicolores en céramique et d'autres détails des façades peuvent être rencontrés dans plusieurs monuments de la capitale du Premier État bulgare – Véliki Preslav, tels que l'Église ronde «Dorée»<sup>4</sup>, l'église de Vinitza, de Patleina, l'église N° 1 de

3. N. Tchanéva-Détchevska, *Sur la question des églises à V. Preslav*, Rec. Traditions et traits nouveaux de l'art sur nos terres, Ed. ABS (sous presse).

4. Kr. Miatev, *L'Église ronde de Preslav*, 1932.

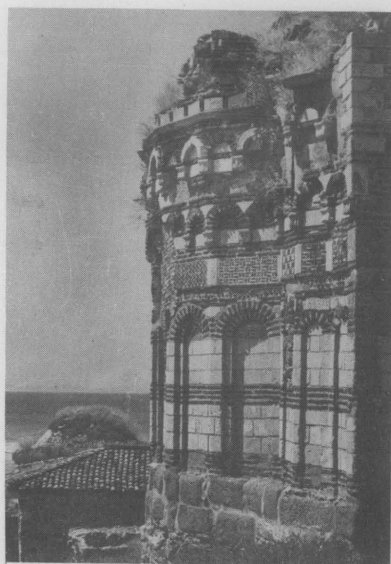
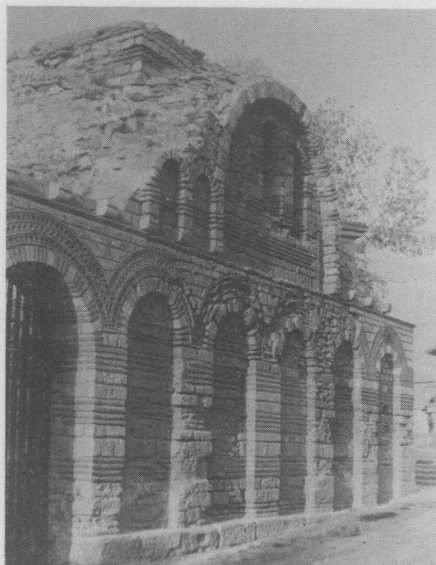


Fig. 6. Nessébar. Église «St-Ivan Néosvéténi». Façade Est.

Fig. 7. Nessébar. Église «Sts-Archanges Michel et Gabriel». Façade Sud.

la localité de Bial Briag, etc<sup>5</sup>. Cette décoration s'épanouit vraiment au XIIe - XIIIe s., premièrement dans les églises de Tirnovo et plus tard dans les autres parties du pays<sup>6</sup>. A Nessébar et à Tchervène sont conservés les plus fastueux exemples. L'ornementation en céramique devient l'élément décoratif préféré de l'architecture bulgare médiévale de l'époque du féodalisme développé et est sujette d'une large diffusion. Elle décore non seulement les églises et monastères, mais encore les palais et les édifices publics représentatifs, comme les églises de villages et de forteresses.

La décoration figurale de briques s'épanouit aussi durant cette période. Tandis que dans les monumens plus anciens ce type de décoration est employé assez peu, au cours du XIIIe - XIVe s. occupe une place considérable en tant que décoration architecturale des églises et crée avec la décoration en céramique colorée le vif effet de gaîté des bâtiments.

5. Kr. Miatev, *L'architecture de la Bulgarie médiévale*, op.c., p. 95-103, 112, 115, 120.

6. N. Brounov, *Sur la question du style architectural de l'époque des Paléologues à Constantinople*, 1918-19, p. 187-224.

Il est regrettable que nombre des monuments de cette époque sont en ruine. Le mieux conservé est le groupe des églises de Nessébar et de Tirnovo; celles-ci nous offrent l'idée la plus complète et totale sur l'action esthétique de cette décoration.

Un groupe de sept monuments, représentant l'une des variantes de l'église cruciforme à coupole, trouvent des parallèles, par rapport à leur solution de

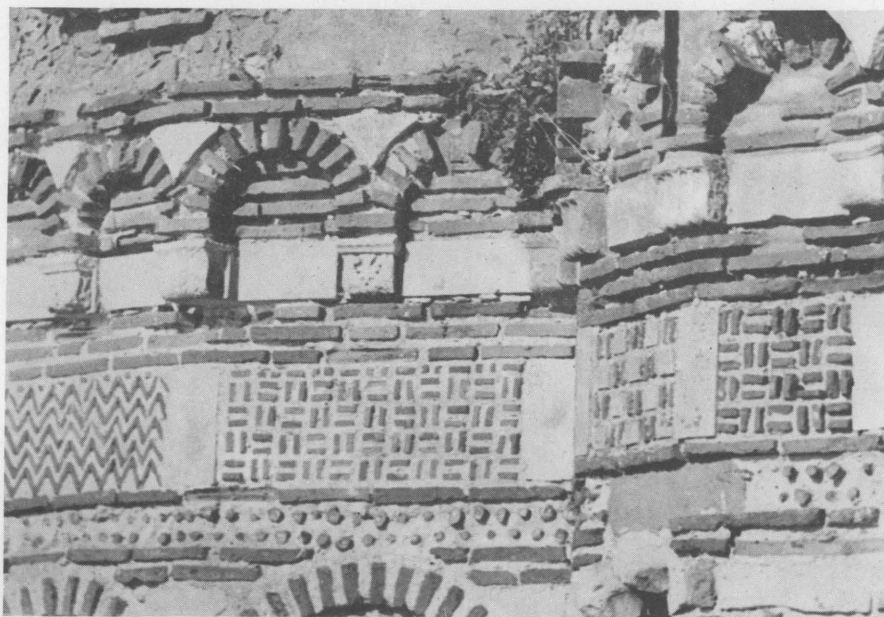


Fig. 8. Nessébar. Église «St-Ivan Néosvéténi». Ornementation décorative, détail.

plans et de construction, avec les églises «Salles à coupole» de Caucase (Fig. 7). La présentation des façades et celles de la plastique et la manière de construction, tout de même, de ces monuments correspondent complètement à l'esprit de la tradition de construction bulgare. Grâce à l'interprétation locale, les églises dit du groupe précité ont subi un changement du développement intérieur et ont reçu un caractère spécifique les différenciant de leurs parallèles en Caucase.

La richesse des façades des églises du XIIe - XIVe s. témoigne d'une activité créative grandissante sur les terres bulgares. Il est sans conteste que l'architecture bulgare est raliée, sur le plan des idées communes concernant

la fonction et l'art, aux tâches de la construction des pays voisins de la même période. Cependant, elle possède un caractère propre et spécifique qui est le résultat du développement local des formes et des éléments décoratifs et crée des exemples originaux de façades.



## LES ICÔNES-PORTRAITS DES SAINTS EN GRÈCE AUX Xe-XIe SIÈCLES

Maria S. THÉOCHARIS (Grèce)

On sait que les grands réformateurs de la vie monastique en Grèce, aux Xe-XIe siècles ont été saint Luc en Phocide, saint Nicon du Repentir (ὁ Μετανοεῖτε) en Lacédémone, saint Athanase au Mont-Athos, saint Mélétios en Béotie, saint Christodoulos à Patmos. Dans les textes hagiographiques – Vitae et Engomia – qui ont trait à ces saints, il existe des passages qui se réfèrent à l'icône du saint, et non pas à n'importe quelle icône mais à celle justement qui est destinée au tombeau du saint et qui, par conséquent, constitue le portrait-relique<sup>1</sup>. Il serait intéressant de voir comment, à l'époque post-iconoclaste, les hagiographes insistent sur la fidélité à la vérité historique du portrait-relique.

Deux exemples pris, l'un dans la vie de saint Nicon du Repentir, l'autre dans celle de saint Athanase.

De la Vie de saint Nicon il existe deux versions, l'une écrite après 1141-42 par le savant higoumène du monastère Grégoire, l'autre après 1156-57 par l'higoumène qui a succédé à Grégoire<sup>2</sup>.

Sont connus les liens qui unissaient le saint avec le protospathaire Jean Malakinos, dont le siège se trouvait à Sparte. Rappelons que Jean Malakinos ayant été rappelé à Constantinople afin d'être jugé comme collaborateur des Bulgares (ὡς βουλγαρίσας), fut acquitté grâce à l'intervention du saint. Après la mort de Nicon, ainsi que nous l'apprend la Vita<sup>3</sup>, Malakinos, profondément

1. A. Grabar, *Martyrium*, II, Iconographie, Paris, 1946, p. 343 sq.; du même, *L'Iconoclisme byzantin, Dossier archéologique*, Paris, 1957; M. Chatzidakis, «L'icône byzantine» dans *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 2, Venezia, 1959, p. 14-15.

2. G. da Costa-Louillet, «Saints de Grèce aux VIIIe, IXe et Xe siècles», dans *Byzantion XXXI* (1961), 349.

3. «Ὁ βίος Νίκωνος τοῦ Μετανοεῖτε» dans *Néos Hellénomnémon* III (1906), 132 sq.



affligé et ayant gardé dans son esprit vivante l'image de son bienfaiteur, fait appel au talent d'un peintre très habile (ἀριστόχειρ) et après lui avoir décrit les traits du saint, le prie de le représenter sur un panneau de bois. Le peintre, de retour chez lui, se rendit immédiatement compte qu'il avait entrepris une œuvre impossible à exécuter parce que, bien que très versé dans l'art de la peinture, il n'était pas en état de représenter, d'une façon exacte, un visage qu'il n'avait jamais vu. Il était donc dans l'embarras et se demandait ce qu'il allait faire quand tout à coup on frappe à la porte de sa maison et il voit apparaître un moine. Le moine était grand de taille, avait l'air émacié d'un ermite, la tête malpropre (αὐχμῶσα), les cheveux et la barbe noirs, il portait une loque en guise d'habit et dans la main un bâton terminé par une croix<sup>4</sup>. Le moine ayant salué le peintre et s'étant enquis de la raison de son embarras: «Regarde, frère, dit-il, celui que tu te proposes de peindre me ressemble parfaitement». Et, en effet, le peintre ayant regardé attentivement le moine, reconnu en lui la même personne que lui avait été décrite par Malakinos. Et, oh! miracle! ayant tourné les yeux sur la planchette, il y voit l'image du saint automatiquement esquissée. Pris de peur il se tourna vers le moine mais celui-ci avait déjà disparu. Après quoi, étant revenu de sa première surprise, il termina l'image du saint, adaptant le reste des couleurs afin de la rendre parfaite.

L'icône est ensuite apportée à Malakinos qui y reconnaît la figure du saint. Il en fait cadeau au vénérable sanctuaire du saint à Sparte, où, écrit la Vita, se trouve déposée la dépouille du saint.

Passons maintenant à la Vie de saint Athanase. On sait qu'il en existe aussi deux versions: l'une éditée par le Russe Pomjalovskij en 1895<sup>5</sup>, l'autre par Louis Petit en 1906<sup>6</sup>. D'après les recherches récentes, la Vita publiée par Pomjalovskij serait la plus ancienne, écrite dans la première décennie du XIe

4. Sur l'iconographie du saint voir: A. Xyngopoulos, «Αἱ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νίκωνος», dans *Μαλεβός* 1925, fasc. 55, p. 454-460; M. Galanopoulos, *Βίος, πολιτεία, εἰκονογραφία, θαύματα καὶ ἀσματικὴ ἀκολουθία τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Νίκωνος τοῦ Μετανοεῖτε*, Athènes, 1933, p. 135-137, figs 17-29; et surtout l'étude exhaustive de N. Drandakis, «Εἰκονογραφία τοῦ ὁσίου Νίκωνος» dans *Πελοποννησιακὰ* 5 (1962), 306-319, figs 1 - 16.

5. I. Pomjalovskij, «Zitijs prepodobnago Afanasia Afonskago» dans *Zapiski istoriko-filologičeskago Fakulteta imperatorskago, S. Petersburgskago Universiteta*, XXXV, Saint-Petersbourg, 1895.

6. L. Petit, «Vie de saint Athanase l' Athonite» dans *Analecta Bollandiana* 25 (1906), 5-89. Une traduction abrégée en français a été donnée par le monastère de Chevetogne (Belgique) lors de la célébration du Millénaire du Mont-Athos en 1963.

s. , par «un disciple au second degré du saint»<sup>7</sup>. Je prendrai donc le passage qui a rapport à l'icône dans cette Vie A, que je compléterai ensuite par la Vie B, plus récente mais plus répandue que la Vie A.

Il s'agit d'un des miracles de saint Athanase. L'auteur du récit raconte<sup>8</sup> que l'ecclésiarque de Lavra, Kosmas, avait coutume, toutes les fois qu'il allait à Constantinople, de descendre chez le père de l'auteur de la Vita. «Un jour, écrit-il, il voit chez nous un portrait d'Athanase(...) il s'écrit aussitôt que *c'est tout à fait Athanase, parfaitement ressemblant*<sup>9</sup> et il insiste qu'il lui faut absolument ce portrait. Mon père refuse car il n'en avait pas d'autre aussi artistement fait<sup>10</sup>. Kosmas riposte qu'il ne sera pas en peine de s'en procurer; il invoque saint Athanase; il se fait si pressant que, bon gré mal gré, mon père consent: «tu auras ce que tu désires si tu restes ici trois jours, jusqu'à ce que j'aie fait copier ce portrait; alors je te le donnerai de bon cœur». Kosmas accepte. Mon père se lève à l'heure où l'on chante mâtines, va chez le peintre qui s'appelait Pantoléon, lui explique de quoi il s'agit et lui demande de faire vite (...) il faut dire que le *peintre était alors occupé à des travaux pour l'empereur*<sup>11</sup>. Mais voici que Pantoléon se plaint de cette insistance hors de saison: «Quel besoin, dit-il, de me répéter ce qu'on m'a déjà dit, puisque hier soir, un tel, le serviteur, m'a prévenu que il fallait que je sois prêt à l'aube». Mon père, frappé de stupeur, ne comprenait pas ce que cela voulait dire. Il interroge le serviteur, qui était présent, tout aussi étonné. Le plus surpris fut Kosmas quand cela lui fut rapporté et il fut tout agité car il savait bien que de toute la journée de la veille le serviteur était resté chez nous (...) Ainsi tout le monde comprit que saint Athanase s'était manifesté de la façon la plus claire».

7. P. Lemerle, «La Vie ancienne de saint Athanase l'Athonite composée au début du XI<sup>e</sup> siècle par Athanase de Lavra» dans *Le Millénaire du Mont-Athos, 963-1963, Études et Mélanges*, I, 1963, éditions de Chevetogne, p. 59-100, cf. p. 67.

8. I. Pomjalowskij, *op. cit.* p. 110-112, § 254. Je me sers de la traduction française de P. Lemerle, *op. cit.* p. 84-85.

9. «... καὶ εἰκόνα τοῦ μεγάλου παρ' ἡμῶν ἑωρακώς, ἄρτι τῷ ἐμῷ ἐκπεπονημένην πατρί, αὐτόχρημα τοῦτον ἐκεῖνον ὁμολόγει τὸν μέγαν εἶναι, καὶ πρὸς τὸ ὁμοιότατον ἀκριβῶς ἐξειργασμένον». J. Pomjalowski, *op. cit.* p. 111.

10. Ce qui signifie que peu de temps après la mort d'Athanase il y avait plusieurs portraits de lui, fait qui est attesté également dans la Vie de saint Nicon: une autre image miraculeuse du saint était déposée dans un monastère de Lacédémoine: «... ἐν μονῇ κατὰ τὸν ἐπίγειον τόπον τῆς Λακεδαιμόνου ἰδρυμένη (...) ἐν ἣ πέφυκε τιμᾶσθαι ὁ ἐν ἱεράρχοις μέγιστος Νικόλαος (...) ἐν ταύτῃ δὲ τῇ μονῇ ἀνεν ἀνθρωπίνης τέχνης ἐν τῇ κειμένη πλακί λιθίνῃ ἢ τοῦ ὁσίου θεῖα μορφή παραδόξως ἐντετύπωτο». cf. *Bíos*, p. 202.

11. «... ἔτυχε γὰρ τότε βασιλικοῖς ἐνασχολούμενος ἔργοις»: I. Pomjalowski, *op. cit.* p. 111, il s'agit d'un peintre de la cour.



Fig. 1. Saint Nicon. Mosaïque du catholicon de Saint-Luc en Phocide (d'après E. Stikas).

À ce récit, la vie B ajoute que «dans l'espace de trois jours une copie fut faite et le moine Kosmas prit le prototype avec la plus grande admiration et il le porta à la sainte Laure (...) Cette image jusqu'à ce jour est vénérée par tous sur son saint tombeau»<sup>12</sup>.

Quels sont les traits communs à ces icônes-portraits?

1) Elles sont exécutées à Constantinople, sous la commande de grands dignitaires byzantins: l'auteur de la Vita A de saint Athanase appartient, d'après les études récentes<sup>13</sup>, à une famille aristocratique de la capitale; c'est de sa maison que l'ecclésiarque de Lavra emporte l'archétype de l'icône du saint. Il en est de même de Jean Malakinos qui est grand dignitaire de l'Empire.

2) Ces icônes sont travaillées par des peintres «au service de l'empereur»,

12. P. Lemerle, *op. cit.* p. 85, note 72. Le tombeau de saint-Athanase se trouve dans la chapelle de Quarante-Martyrs, à gauche du catholicon: voir phot. dans F. Dölger, *Mönchland Athos*, Munich, 1943, fig. 166. Mais la plus ancienne icône du saint qu'on connaît aujourd'hui est celle du XIVe siècle au catholicon de Lavra adossée au trône épiscopal (notre Fig. 6).

13. P. Lemerle, *op. cit.* p. 85.





*Fig. 2. Saint Nicon. Fresque du monastère de Vrondama en Laconie (d'après N. Drandakis). Fig. 3. Saint Nicon. Fresque de la Péripleptos à Mistra (d'après N. Drandakis).*



Fig. 4. Détail de la Fig. 2. b. Détail de la Fig. 3.

des peintres de la cour, des peintres d'une grande habileté (ἀριστόχειρες).

3) Elles sont exécutées après une apparition miraculeuse du modèle décédé.

4) Elles ont une ressemblance parfaite avec le modèle et ce sont elles, parmi d'autres icônes<sup>14</sup>, qui sont destinées à être placées sur le tombeau du saint.

En dehors des portraits de ces grands réformateurs, le principe des icônes ressemblant à l'archétype et miraculeusement exécutées, qui sont destinées au tombeau du saint est valable aussi pour d'autres saints de l'époque post-iconoclaste. Ainsi dans la Vie de sainte Théodora d'Égine<sup>15</sup> sanctifiée à Thessalonique et co-patronne de cette ville avec saint Démétrius, nous est donné le récit suivant: «Après sa mort, Théodora apparaissait en songe à un peintre nommé Jean, qui ne l'avait jamais vue et qui n'était jamais entré dans son monastère (...). Une nuit le peintre se voit de nouveau en rêve esquissant l'image d'une moniale qui avait l'aspect de sainte Théodora (...) de même le lendemain jusqu'à ce qu'il fut persuadé par Dieu que sa vision venait du ciel (...). Et il peignit l'icône de la sainte ne sachant ni son âge, ni la forme de son

14. «... τὸν δ' οὐκ ἐπινεύοντα εἶχεν, οὐδὲ γὰρ ἄλλης οὕτως εὖ τετευγμένης εὐπόρει». I. Pomjalowskij, *op. cit.* p. 111. Voir aussi note 10.

15. Arsenij, *Zitie i podvigi sv. Theodory Solunskoj*, Giurgiu, 1788, p. 1-35. Nicolas Cabasilas, «Ἐγκώμιον εἰς τὴν Ὁσίαν», *Acta SS.*, April I (1675) LV-LIX et XLVII-L<sup>3</sup>, *P.G.*, t. 150, col. 735-772. Cf. aussi *B.H.G.*<sup>3</sup>, no 1737-1741, II, p. 275.



corps, ni l'aspect de son visage, mais avec l'aide de Dieu et les prières de la sainte il en fit une image à tel point ressemblante que ceux qui l'avaient connue attestaient qu'elle avait exactement cette apparence quand elle était plus jeune. Après un certain temps on vit couler de la main de cette sainte icône, de l'huile parfumée<sup>16</sup> qui coule jusqu'à présent comme un fleuve au point de faire briller même les couleurs de l'icône».

On voit donc que longtemps après le triomphe de l'Orthodoxie, les hagiographes jugent nécessaire d'insister sur le principe de la ressemblance de l'image au prototype, élément essentiel pour que la grâce divine se transmette aux fidèles. La théorie de l'émanation introduite par les néo-platoniciens, d'après laquelle l'icône participe de la sainteté du prototype, parce qu'elle est identique avec lui comme hypostase (καθ' ὑπόστασιν) bien qu'elle diffère de lui comme essence (κατ' οὐσίαν), reste toujours en vigueur dans les Vitae des saints.

Ces icônes-portraits, postérieures de peu à la mort des personnages saints qu'elles représentaient et auxquelles s'attachait la tradition pieuse d'une peinture miraculeuse ou «achiropoiète» ont dû exister<sup>17</sup>, et, dans certains cas, elles ont précédé<sup>18</sup> les Vitae et Engomia. On n'en connaît pas aujourd'hui mais l'iconographie a conservé les traits, tels qu'ils étaient donnés dans ces premiers exemplaires.

Nous donnons ici quelques-unes des images de deux grands réformateurs cités plus haut dans leur champ d'action respectif, c.à.d. dans les églises de Laconie<sup>19</sup> et du Mont-Athos.

#### SAINT NICON

*Mosaïque dans le catholicon du monastère de Saint-Luc en Phocide (Fig.*

16. La sainte était considérée toujours comme myrovlyte et comme telle est représentée au revers des ampoules émises par le sanctuaire de Saint-Démétrius: cf. M.S. Théocaris, «Une icône en mosaïque de saint Démétrius et la découverte des reliques du saint en Italie», dans *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 53 (1978), 510, pl. IV.

17. Voir note 1. Pour les icônes de l'époque pré-iconoclaste, cf. : J. Kollwitz, «Zur Frühgeschichte der Bildverehrung», dans *Römische Quartalschrift* 48, 1-2 (1953) et E. Kitzinger «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm» dans *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), 85-150.

18. Nous en avons une preuve dans la Vita Compilata de saint Nicolas, au passage où il est question de la vision du saint ayant rapport à son élévation au trône épiscopal: «καθὼς ἐκπαλαι καὶ μέχρι τοῦ δεῦρο ἱστορεῖται παρὰ τῶν φιλευσεβῶν ἐν ταῖς σεβασμίαις καὶ προσκυνηταῖς εἰκόσιν αὐτοῦ», cf.: G. Ahnrich, *Der Heilige Nicolaos*, t. I, p. 224, t. II, p. 309.

19. N. Drandakis, *op. cit.* p. 312 remarque que contrairement à toute attente, on ne trouve pas de sanctuaire du saint en Crète, où pourtant son action a été décisive.



Fig. 5. Saint Athanasios l'Athonite. Miniature d'un manuscrit de Lavra (d'après K. Weitzmann). Fig. 6. Saint Athanasios l'Athonite. Détail de l'icone offerte à Lavra par le voévode de Valachie Vladislav Ier (photo P. Mylonas).

Fig. 7. Saint Athanasios l'Athonite. Miniature d'un manuscrit de Lavra (d'après les Trésors de la Sainte Montagne).

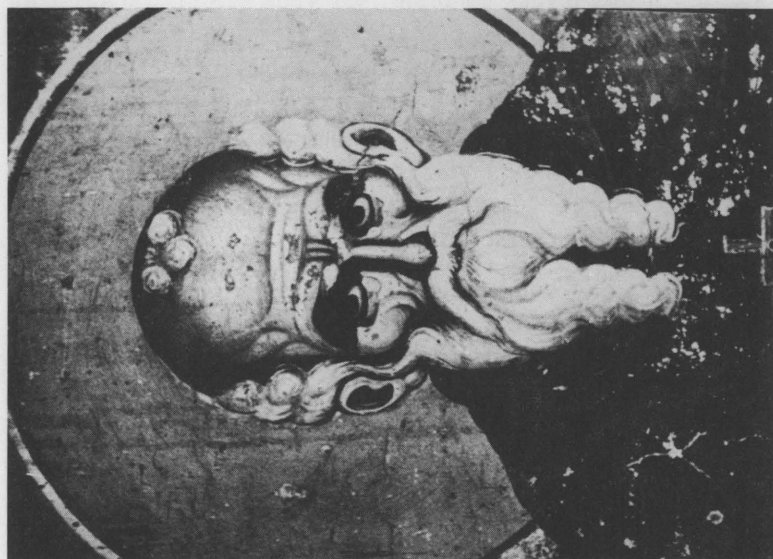


Fig. 8a. Saint Athanase. Fresque du réfectoire de Lavra aujourd'hui au Musée de Lavra (d'après P. Mylonas). b. Tête de saint Athanase. Protaton.



1). Ce serait la plus ancienne représentation connue du saint. Son attitude de face, immobile, les mains levées en orant, les yeux grands ouverts, lui donnent un air dégagé de tout contact humain: il est sensé se trouver dans la foule des bienheureux qui jouissent de la béatitude du paradis<sup>20</sup>. Cependant, le visage long, les cheveux emmêlés lui couvrant la nuque, le nez crochu, la barbe en pointe, la moustache tombante, le cou engoncé dans les épaules font penser à un portrait<sup>21</sup>. Ceci s'explique: étant donné, écrit Xyngopoulos, qu'une cinquantaine d'années<sup>22</sup> séparent la mosaïque de la mort du saint, on peut admettre que le peintre a vu le saint<sup>23</sup>.

*Fresque du monastère de Vrontama, en Laconie* (Figs 2, 4a) datée, par son inscription en 1201<sup>24</sup>. Ici encore le saint est représenté en orant. Le corps de haute taille est recouvert du manteau et de l'«analavos». Le visage émacié a le même col court, nez long et moustache tombante que l'image précédente. Sa chevelure courte mais fournie lui tombe sur le front et se termine en franges qui rappellent le fichu que portent encore aujourd'hui les Crétois.

*Fresque dans la Péribleptos de Mistra* (Figs 3, 4b), sur le mur nord. Représenté de face, cette longue figure idéalisée au regard profond fait penser, comme l'a noté le prof. N. Drandakis à une figure du Greco<sup>25</sup>. Il porte le manteau de moine boutonné devant la poitrine et muni du capuchon enroulé autour du cou. Ainsi qu'il est décrit dans la Vita<sup>26</sup>, il tient de la main droite la croix, de la gauche un rouleau où est écrit un passage de Matthieu III, 2. On retrouve sur le visage les caractéristiques énumérées dans la Vita et signalées dans les autres représentations du saint: cou enfoncé dans les épaules, chevelure crépue, nez long et busqué, moustache tombante, qui le

20. A. Grabar, *Martyrium*, II, p. 26.

21. *Bíos*, passim.

22. Eust. Stikas, *Tò oikodomicòn chronikòn tēs Monēs tou 'Osíou Loukã Phwakídou*, Athènes, 1970. Du même, *'O kýtiwv tou katholikou tou 'Osíou Loukã*, Athènes, 1974. M. Chatzidakis, «A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc», *Cahiers Archéologiques* XIX (1969), 141. Du même, «Précisions sur le fondateur de Saint-Luc», *Cah. Arch.* XXII (1972), 87-88.

23. A. Xyngopoulos, *op. cit.* 459. M. Chatzidakis, *Βυζαντινά μνημεῖα Ἀττικῆς καὶ Βοιωτίας*, Ἀθῆναι, 1956, p. 14 considère lui aussi la mosaïque comme un vrai portrait. Voir aussi, N. Drandakis, *op. cit.* 313.

24. N. Drandakis, *Ἡ ἱστορικὴ μονὴ τῆς Κλεισούρας ἢ Παληομονάστειρο Βρονταμῆ Λακωνίας*, Athènes, 1958, p. 8, 10. Les fresques de Laconie - où la figure de saint Nicon - assez détériorées, n'ont pas encore été nettoyées, aussi est-il difficile de porter un jugement sur leur qualité.

25. N. Drandakis, *op. cit.* p. 317.

26. Voir note 4.

font identifier avec le patron de Sparte<sup>27</sup>. On constate, pour en conclure, que malgré l'espace de temps qui les séparent et les différences de style, les représentations du saint ont une certaine parenté entre elles.

#### SAINT ATHANASE

*Miniature d'un manuscrit de la Grande Lavra* (Fig. 5). Ce manuscrit n'est pas mentionné dans le Catalogue. La miniature a été publiée par K. Weitzmann<sup>28</sup>. D'après ce dernier savant le texte est du XI<sup>e</sup> s. et serait apparemment la plus ancienne version de la Vita du fondateur de Lavra<sup>29</sup>. La miniature est une esquisse à la plume. Comme remarque Weitzmann, l'attitude du saint représenté de face, immobile, les mains levées en prière est conventionnelle. (À rapprocher de la mosaïque de saint Nikon, Fig. 1). Mais le visage dessiné avec soin, avec les joues creuses, le front large d'un ascète, les yeux vifs et pénétrants, la barbe clairsemée, les épaules tombantes, tout cela convient à l'image de l'homme que la Vita et les légendes s'y rapportant, nous décrivent. Si l'esquisse est du XI<sup>e</sup> s., le saint étant mort le 5 Juillet 1002, il est fort probable que le miniaturiste, s'il n'a pas vu lui-même le saint, il a au moins entendu les descriptions de ceux qui l'ont connu.

*Ikône de saint Athanase adossée sur le trône épiscopal du catholicon de la Grande Lavra* (Fig. 6). Elle a été offerte par le voévode Vladislav 1<sup>er</sup> de Valachie (1374-1377) et son épouse la princesse Anne, dont les portraits se trouvent sur l'encadrement doré<sup>30</sup>. Il est figuré debout, vêtu de l'habit du moine mégaloschémon (manteau et analavos) tenant dans ses mains un rouleau déplié qui porte une inscription tirée de sa Vita. Sa tête chauve, le visage avec les joues creuses, la barbe pointue et clairsemée apparentent cette ikône avec la miniature précédente.

*Miniature du manuscrit de Lavra* E. 194, fol. 1v du XV<sup>e</sup> s (Fig. 7)<sup>31</sup>. Le

27. La fresque ne porte pas d'inscription. Son identification a été faite après le nettoyage par N. Drandakis, *op. cit.* 317.

28. K. Weitzmann, *Aus der Bibliotheken des Athos*, Hamburg, 1963, p. 2.

29. A comparer le texte avec celui du manuscrit de Pomjalowskij.

30. Sur la date de cette ikône, il existe une controverse à savoir s'il s'agit d'un présent du voévode Vladislav 1<sup>er</sup> (1374-1377), Vladislav II (1447- 1456) ou Vladislav III (1523-1525). Les dernières recherches ont abouti à Vladislav 1<sup>er</sup>: cf. P.Ş. Nasturel, «Aux origines des relations roumano-athonites. L'ikône de Saint-Athanase de Lavra du voévode Vladislav», *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès Intern. des Études Byzantines* II (1951), p. 307-314.

31. *Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*. Σειρὰ Α'. *Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα Γ'*, par St. Pélékanidès, P. Christou, Chrys. Mauropoulou-Tsioumi, S. Kada, Cath. Katsarou, Athènes, 1979, p. 96, fig. 128.



saint est représenté comme dans l'icône Fig. 6, à la seule différence que de la main droite il porte la croix. Ces traits seront fixés plus tard dans le Manuel de Denys de Fournā: «viellard chauve à la barbe pointue»<sup>32</sup>.

*Saint Athanase dans une fresque du Réfectoire de Lavra* (Fig. 8a). P. Mylonas<sup>33</sup> qui l'a publiée la date du XVe s. La fresque porte des retouches postérieures. À rapprocher de la miniature de la Fig. 6.

*Saint Athanase, fresque du Protaton* (Fig. 8b). Ici, l'œuvre d'un grand artiste qui malgré les principes austères que lui impose la tradition, a su donner au portrait un réalisme imbu d'une spiritualité intense.

32. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, St. Petersburg, 1909, p. 163: «γέρων, φαλακρός, ὀξυγένης».

33. P. Mylonas, *Athos, formes dans un lieu sacré*, Athènes, 1974, pl. 2.

## SUR LA CHRONOLOGIE DES MOSAÏQUES DE PAVEMENT DU MILIEU DU Ve S. JUSQU' A LA FIN DU VIe S.

**Gordana CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ** (Jougoslavie)

Nous avons examiné les cent quatre-vingts mosaïques provenant de l'Empire romain d'Orient, soixante-cinq d'entre elles mises au jour dans les Balkans orientaux (en Dardanie, en Macédoine et en Nouvelle Épire) et cent quinze autres sur les bords orientaux de la mer Méditerranée (mosaïques de l'est)<sup>1</sup>. Nous nous sommes bornés ici à celles aux décors figuratifs.

Parmi les exemples balkaniques, aucune n'offre ni la date inscrite, ni le nom de donateur, de l'artiste ou de n'importe quel personnage déterminé dans le temps. Elles sont datées uniquement d'après les indices ou les suppositions, largement et imprécisément, soit au quatrième, soit au cinquième, soit au sixième siècle.

Parmi les mosaïques de l'est, cependant, quarante-quatre portent la date inscrite. Pour les autres soixante et onze, la date est proposée d'après les analogies, les indices ou les suppositions. Il provient, d'après la date inscrite, que toutes les quarante-quatre mosaïques se placent dans la période entre le milieu du Ve et la fin du VIe siècle. D'après les indices, soixante-cinq sont attribuées à la même période et six seulement à plusieurs dates différentes de l'époque paléochrétienne. Ainsi, on dispose de cent neuf mosaïques datées au dernier siècle et demi de l'époque paléochrétienne, seize d'entre elles seraient de la seconde moitié du Ve siècle, neuf de la transition du Ve au VIe siècle, et quatre-vingt-quatre du VIe siècle.

1. Nous présentons ici certains résultats des recherches de la mosaïque antique de pavement effectuées dans le cadre du projet financé depuis 1971 par la Communauté de la science de la République de Serbie. Le directeur du projet est l'auteur de cet article.

Une publication concernant les résultats de ces recherches vient de paraître (*Les mosaïques de pavement de l'époque paléobyzantine. La Dardanie, La Macédoine et la Nouvelle Épire – Les mos. paléobyz.* 250 p., 200 figs), où on trouvera les références bibliographiques complètes.

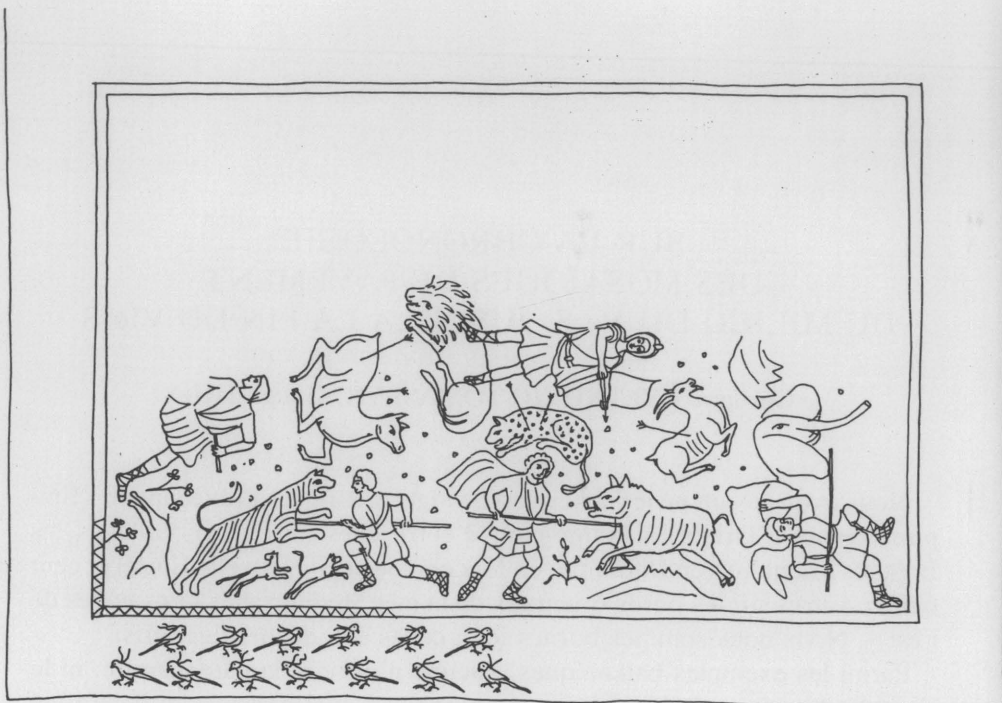


Fig. 2. Antioche, la mosaïque Ktisis.

Trois parmi les seize mosaïques de la seconde moitié du Ve siècle sont datées par les inscriptions – du portique d'Apamée en 469, des thermes de Serdjila en 473 et de Dag Pazari à la fin du Ve siècle<sup>2</sup> – tandis que les treize autres sont attribuées d'après les indices: les cinq d'Antioche (Vorcester, Dumbarton Oaks, Honolulu, Mégalopsychia, Ktisis), une de Dair Solaib, puis la mosaïque des Amazones et celle d'Atalante d'Apamée<sup>3</sup>, les quatre mosaïques de la basilique de Khaldé et une de Khirbat Asida<sup>4</sup>.

2. C. Dulière, «Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du Ve siècle», *Colloque Apamée de Syrie*, Bruxelles, 1969, p. 125-130, pl. LII - 2, LV, LVI - 2, LVII, LVIII; F. J. Uspenski, «Arheološki pamjatniki Siriji», *Izvestija ruskavo arheološkiškavo instituta v Konstantinopolj VII 2 - 3* (Sofija, 1902), p. 159; L. Budde, *Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*, Recklinghausen, 1969, p. 98, figs 182 - 189.

3. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, London, Hague, 1947, p. 337 et s.; P.P. R. Mouterde - A. S. J. Beaulieu, «Mosaïque prophylactique», *Mélanges de l'Université S. Joseph*, Beyrouth, 1939, p. 21-48, pl. XIV; C. Dulière, «La mosaïque des Amazones», *Fouilles d'Apamée de Syrie* (FAS), Bruxelles, 1968, p. 15, pl. XXVI; id., «Ateliers de mosaïstes», p. 126, pl. LIII - 1.

4. M. Chéhab, «Mosaïques du Liban», *Bulletin du Musée de Beyrouth* XIV, XV (Paris, 1959),

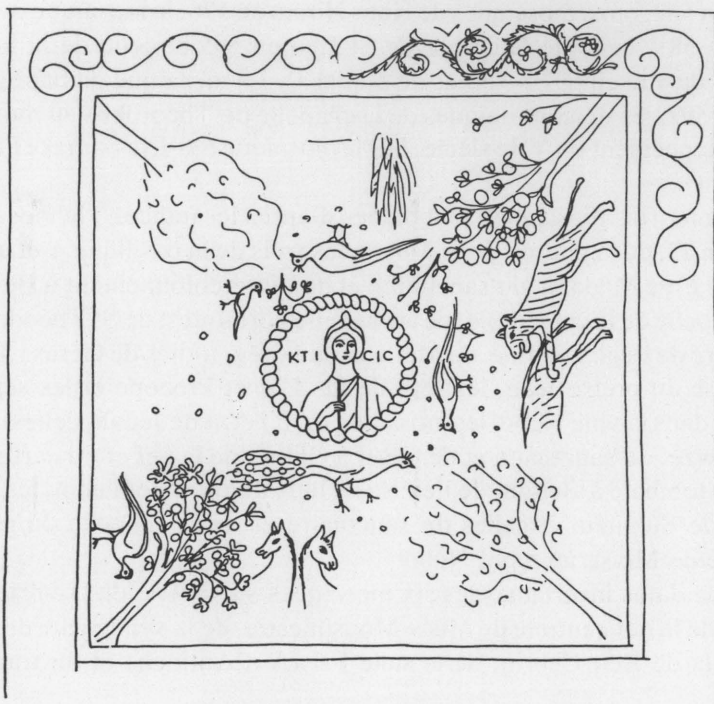


Fig. 1. Antioche, la mosaïque Dumbarton Oaks.

A la transition du Ve au VIe siècle, on a attribué les neuf mosaïques du sanctuaire d'Ayas, du martyrium de Séleucie, de la chapelle *H* de Beit Gébrin, de la cour de glace de Gérasa, de la pièce *d* et *o* de Jénah, de la nef d'Ein Hania, et les mosaïques avec Orphée, l'une de Jénah, l'autre de Jérusalem<sup>5</sup>.

Quarante et une parmi les quatre-vingts quatre mosaïques du VIe siècle sont datées par l'an inscrit: les six mosaïques de l'église de Procope en 526, les trois de St Georges et une de l'église synagogue en 530, les deux mosaïques de Sts Cosme et Damien et une de Sts Pierre et Paul en 533 et la mosaïque de St Jean entre l'an 529 et l'an 533 (toutes de Gérasa). Sur les deux mosaïques des antichambres l'an 524 est inscrit, sur la mosaïque du diaconicon l'an 535 et sur celle du narthex l'an 541 (toutes de Zahrani). La mosaïque du triclinium d'Apamée est datée en 539, les trois mosaïques du monastère à

p. 108 et s., plan 8, pl. LXII; D. C. Baramki - M. Avi Yonah, «An Early Christian Church at Khirbat Asida», *The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestina* (QDAP) III, 1 (Jerusalem, 1933), p. 17 et s., pl. IX - XI.

5. Pour les références voir. *Les mos. Paléobyz.* Chapitre IV.



Beisan en 567, onze mosaïques de Kabr Hiram en 576, la mosaïque de l'église ronde en 581, celle de la crypte de St Elie en 595 et celle de la nef et de l'annexe du sud en 607/8 (toutes de Madaba). La mosaïque du baptistère est datée en 597, les deux mosaïques de la chapelle de Théotokos au mont Nébo au commencement du VIIe siècle. Sur la mosaïque *F* d'Ein Samake l'an 604/5 est inscrit<sup>6</sup>.

Quarante trois mosaïques sont datées d'après les indices<sup>7</sup>: la mosaïque de la maison 13, de la maison de S. Masra, les trois de la basilique *A* et une de la basilique *F* de Madaba, du sanctuaire et de l'intercolonnement à Beit Mery, de la chapelle de la cathédrale, de la chapelle nord-ouest de St Théodore et du sanctuaire de l'église d'Élie, de Marie et du Sorég, toutes de Gérasa, de la nef de l'église du prêtre Jean, les sept de Sts Lot et Procope et les sept de St Georges dans la ville Nébo, les mosaïques *h, i, j* et *m* de Jénah, celles *a, b, c, d* et *e* d'Awzé, du sanctuaire et de la nef à Ghiné, de la nef et du narthex de la chapelle tombale à Beisan, de l'église de la Nativité à Bethléem, les deux de l'église de Sûhmata et celles du sanctuaire et de la chapelle du nord à la mémoire de Moïse au mont Nébo.

Sont de dates incertaines les six mosaïques suivantes: de la villa du Constantin, de la nef centrale de Misis-Mopsuestie, de la synagogue de Gérasa, de la villa de Beit Gébrin, de la salle FILIA d'Antioche et du transept de Tabga<sup>8</sup>.

Trente parmi les cent quinze mosaïques de l'est, diffèrent des autres par leurs compositions. Elle est constituée de plusieurs images figuratives, plus ou moins distinctes l'une de l'autre. Chacune parmi ces images figuratives se compose de plusieurs motifs, identiques ou semblables entre eux, qui se répètent en intervalles égaux. Nous avons interprété déjà auparavant la plupart de ces mosaïques comme les représentations du microcosme<sup>9</sup>. Dans

6. F. M. Biebel, *Mosaics* (C. H. Kraeling, *Gerasa, City of the Decapolis*, New Heaven, 1938, p. 297-352, pl. LVIII et s. – M. Chéhab, *op. cit.* p. 82 et s., pl. XV. – J. Balty, «La grande mosaïque de chasse du triclinos», *FAS* 2 (1969); G. A. Fitzgerald, *A Sixth Century Monastery at Beth Shan*, Philadelphia, 1939; S. Reinach, *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Paris, 1922, p. 352-353; A. Pavlovski - N. K. Kluge, «Madeba», *Izvestija russkavo arheol. Inst. v Konst.* 1 - 2 (Sofija, 1902) p. 79-115. – F. S. Saller, *The Mosaics, The Memorial of Moses on Mount Nebo*, Jerusalem, 1941, p. 229 et s. – M. Chehab, *op. cit.* p. 173, plan 13.

7. Voir n. 5.

8. Voir n. 5.

9. G. Cvetković Tomašević, *Mosaic Pavement in the narthex of the Large Basilica, Héracléa-III*, (Bitola, 1967, p. 46-62; id., «Une mosaïque du Ve siècle de Héracléa Lynkestis et la question de la formation du style de l'art médiéval», *Actes du VIIIe Congrès International de l'archéologie chrétienne, Barcelone 1969* (1972), p. 567-580, pl. CCXXXV - CCLII; id., «L'art



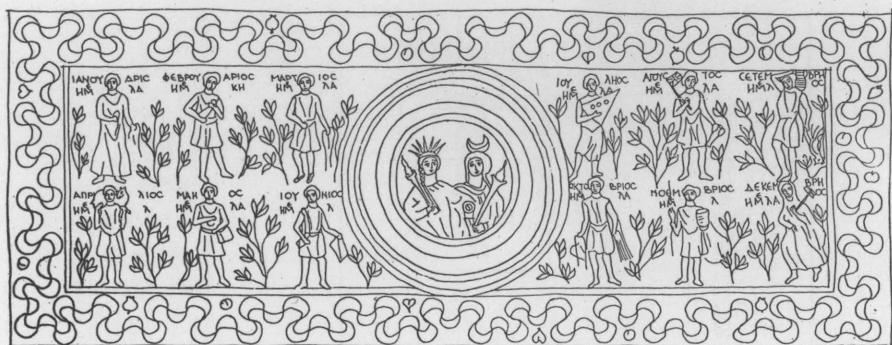


Fig. 3. Beisan, le narthex de la chapelle tombale.

la composition, une parmi ses quatre figurations représente les symboles des idées suprêmes, l'autre le paradis, la suivante les scènes agressives (symbolisant la terre) et la dernière les motifs au sujet des eaux. Le royaume des cieux, le paradis (le ciel), la terre et les eaux représentent les quatre domaines de l'univers chrétien. Nous avons ainsi expliqué ces figurations comme une sorte d'idéogrammes, désignant les quatre domaines de l'univers chrétien.

Dans la composition, ces figurations sont disposées soit concentriquement (Figs 1, 2), soit rectilignement, soit en disposition «mixte» (Figs 3, 4), où se trouvent ensemble celles concentriques et celles rectilignes. Les figurations y sont rangées d'après le degré de sainteté, en allant du centre vers la périphérie, si elles sont concentriques ou «mixtes», et du haut vers le bas (ou à l'envers), si elles sont rectilignes. Nous avons expliqué ces compositions comme projetant l'univers sphérique, d'origine païenne, et celles aux zones rectangulaires comme projetant l'univers cubique, qui reproduit l'enseignement chrétien.

Toutes les autres mosaïques — au nombre de quatre-vingt-cinq — sont différentes. Les motifs faisant parties des trois figurations cosmiques se trouvent dispersés dans les réseaux décoratifs. Une seule figuration est restée

médiéval du cercle byzantin — le descendant et l'héritier du courant monumental de l'art antique, aujourd'hui perdu», *Archaeologia Jugoslavica* XI (Beograd, 1973) p. 83-97; id., «Mosaïques figuratives d'époque paléochrétienne découvertes à Héracléa Lynkestis dans la lumière de la cosmologie antique», *Actes du XIVe Congr. Intern. des Études Byzantines* III, Bucarest 1971 (1976), p. 457-463, figs 1 - 13; id., Sur l'origine et la signification de quelques mosaïques paléochrétiennes de pavement, provenant des Balkans orientaux, communication au IXe Congrès Intern. de l'arch. chrét., Rome 1975 (Actes, sous presse); voir aussi les chapitres III - VI dans la publication citée, n. 1.

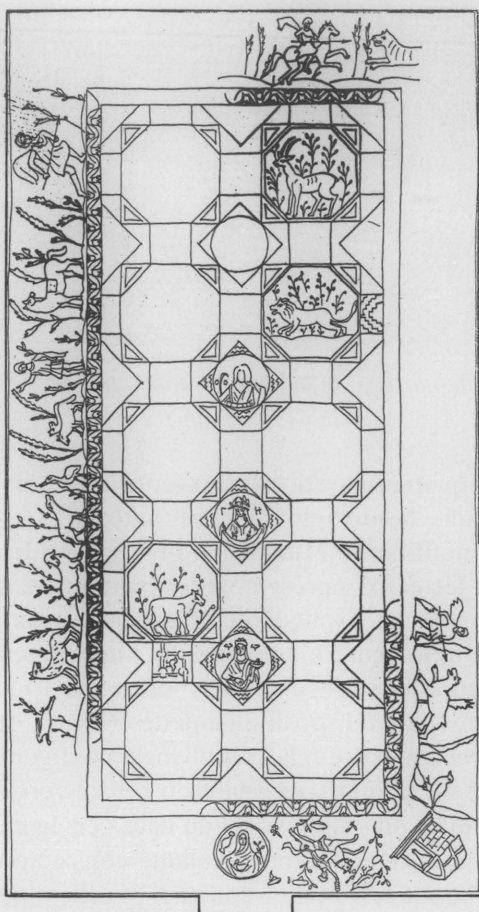


Fig. 4. Beit Gébrin, la villa.

Fig. 5. Khaldé, la nef sud de la basilique.



unie, mais retirée de la composition et placée séparément auprès d'elles. Évidemment, une désintégration de cette représentation du microcosme s'est déroulée – sa structure, déterminant la composition même qui a été remplacée par les schémas décoratifs, ceux-ci remplis des motifs tirés des figurations cosmiques (Figs 5, 6).

Quant aux motifs désignant les domaines de l'univers chrétien, on a pu remarquer, qu'à la seconde moitié du Ve siècle, pour indiquer le premier domaine, celui de royaume des cieux, la personnification a été le motif prédominant, tandis qu'au VIe siècle, c'était l'image symétrique (c'est à dire

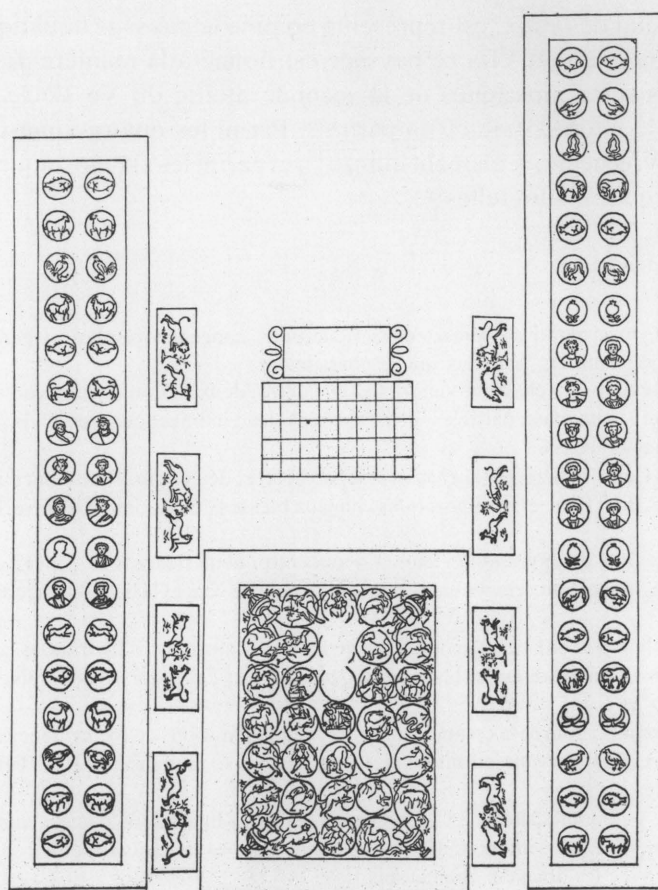


Fig. 6. Kabr Hiram, la basilique.

l'image où les motifs sont disposés symétriquement); qu'au Ve siècle, pour représenter le deuxième domaine, celui du paradis, on emploie le plus souvent les arbres fruitiers, les oiseaux, les fleurs, tandis qu'au VIe siècle, sauf ceux mentionnés, ce sont encore les rinceaux de vigne ou d'acanthé, les animaux paisibles, les donateurs (orants), ensuite les motifs désignant le ciel, comme les personnifications des saisons, des mois, des vents; qu'au Ve siècle, pour indiquer le troisième domaine, celui de la terre, ce sont les scènes de chasse et du combat qui prédominent, tandis qu'au VIe siècle, ce domaine manque le plus souvent ou il est représenté par un autre cycle de motifs: les travaux champêtres ou la vendange, les scènes du genre, la charte panoramique de la région: les villes, les paysages; qu'au Ve siècle, le quatrième

domaine, celui des eaux, est représenté comme le paysage aquatique le plus souvent, tandis qu'au VI<sup>e</sup>, ce paysage est donné à la manière *assarotos*.

Parmi les seize mosaïques de la seconde moitié du Ve siècle, onze représentent le microcosme ou sa partie<sup>10</sup>. Parmi les quatre-vingt-treize mosaïques du VI<sup>e</sup> siècle, seulement quinze<sup>11</sup>, et parmi les six mosaïques à la date incertaine, quatre sont telles<sup>12</sup>.

10. Sredjila: inscription au centre, deux figurations concentriquement et gardant l'unité: oiseaux et arbres fruitiers, animaux qui se poursuivent.

Vorcester: le héros (le chasseur victorieux) au centre, deux figurations concentriquement et gardant l'unité: les animaux paisibles, ceux blessés (les victimes) ou poursuivis, et les arbres fruitiers; scènes de chasse.

Dumbarton Oaks: la héroïne (la chasserresse) au centre, deux figurations concentriquement et gardant l'unité, dont l'une est composée des animaux blessés (les victimes), l'autre des scènes de chasse.

Honolulu: le lion symbolisant la victoire(?) au centre, deux figurations concentriquement et gardant l'unité: les animaux combattant, ceux qui se poursuivent et la bête sauvage avec sa proie; oiseaux.

Mégalopsychia: personnification de la magnanimité au centre, trois figurations concentriquement et gardant l'unité: oiseaux; les animaux paisibles et ceux qui se poursuivent; oiseaux, arbres fruitiers et scène de chasse.

Ktisis: personnification de la création au centre, deux figurations concentriquement et gardant l'unité: oiseaux, fleurs et arbres fruitiers; les animaux qui se poursuivent et les bêtes sauvages avec leur proies.

Dair Solaib: personnification de Gé au centre, les deux figurations placées dans une zone, concentriquement. Elles sont morcelés: les personnifications des saisons et les animaux paisibles alternent avec les animaux combattant.

Dag Pazari: image symétrique au centre, une figuration morcelée, rectilignement: les oiseaux dans les rinceaux de la vigne.

Apamée, le portique: les deux figurations unies, placées dans une zone, rectilignement: arbres fruitiers,...; animaux combattant, scènes de genre et travaux champêtres,...

Apamée, la mosaïque des Amazones: deux figurations unies placées dans une zone, rectilignement: arbres fruitiers; scènes de chasse.

Apamée, la mosaïque d'Atalante: deux figurations unies placées dans une zone, rectilignement: arbres fruitiers; scènes de chasse.

11. St Jean de Gérasa, en cinq zones concentriques: images symétriques et rinceau de la vigne au centre; personnifications des mois et des saisons réparties en réseau; les villes, le paysage aquatique également uni; deux figurations placées dans une zone et réparties en rinceaux d'acanthé: oiseaux, fleurs et fruits; les animaux qui se poursuivent.

La maison 13 de Madaba: personnification au centre, deux figurations unies, placées dans une zone, concentriquement: arbres fruitiers et les animaux paisibles; oiseaux aquatiques.

La pièce e d'Awze: la personnification de Gé (?) au centre, une figuration décomposée, disposée concentriquement en compartiments du réseau: animaux sauvages.

L'intercolonnement de Sûhmata: grenadier au centre, une figuration unie composée d'oiseaux, concentriquement.



Si le microcosme est représenté sur les deux tiers des mosaïques de la seconde moitié du Ve siècle, et sur un sixième à peine de mosaïques du VIe

Le sanctuaire d'Ayas: les quatre figurations rectilignes et parallèles, chacune d'entre elles gardant son unité: l'image symétrique (la supérieure), les animaux paisibles et les oiseaux (l'inférieure), les animaux qui se poursuivent et les oiseaux (celles au-dessus) et le paysage aquatique (la suivante au-dessus).

Sts Pierre et Paul de Gérasa, en quatre zones rectangulaires et parallèles: les images symétriques et la figuration répartie en rinceaux de la vigne (dans la zone supérieure et dans celle inférieure); les villes et le paysage, comme une figuration unie (la deuxième zone du haut); le paysage aquatique, uni aussi à la troisième. Les personnifications des saisons représentées à part de cette composition, sont réparties entre les compartiments d'un réseau.

La nef centrale de la basilique A de Madaba: les trois figurations(?) unies: les arbres fruitiers et le paysage; les villes de la Terre sainte; la mer Méditerranée.

La salle A de Beisan: les personnifications du soleil et de la lune au centre; les personnifications des mois, concentriquement; trois figurations morcelées en réseau dans une zone rectangulaire: animaux paisibles, oiseaux et fruits; scènes de chasse et animaux qui se poursuivent; poissons et coquillages.

Le narthex de la chapelle tombale de Beisan: les personnifications du soleil et de la lune(?) au centre, les personnifications des mois, rectilignement, formant une figuration unie.

La pièce b d'Awze: l'image symétrique au centre, une figuration répartie en réseau dans une zone rectangulaire: oiseaux, fruits, vases, fleurs; deux figurations unies, placées dans une zone, concentriquement (?): oiseaux, fruits, sandales; les animaux qui se poursuivent.

La chapelle Théotokos du mont Nébo: le temple de Jérusalem au centre, une figuration unie, composée d'arbres fruitiers et d'animaux paisibles, rectilignement.

La sacristie de l'église de Procope à Gérasa, deux figurations séparées en deux compositions: l'image symétrique au centre dans une composition, une figuration unie, formée des cyprès, rectilignement, dans l'autre.

Le baptistère du mont Nébo, deux figurations séparées en deux compositions: les images symétriques au centre, dans une composition, une figuration unie, formée d'arbres fruitiers et d'animaux paisibles, rectilignement, dans l'autre.

La mosaïque d'Orphée de Jénah: Orphée-Christ au centre, deux figurations unies, placées dans une zone, rectilignement: animaux paisibles, oiseaux et fruits; oiseaux aquatiques.

La mosaïque d'Orphée de Jérusalem: Orphée-Christ au centre, deux figurations unies, placées dans une zone, rectilignement: animaux paisibles et oiseaux; un Silène et un Centaure.

12. La villa de Constantin d'Antioche: détruite au centre, deux figurations placées dans une zone, concentriquement, et morcelées: les personnifications des saisons et les scènes de chasse disposées alternativement.

La nef centrale de Misis-Mopsuestie: l'arche de Noé au centre, deux figurations unies concentriquement: oiseaux et animaux paisibles; oiseaux aquatiques.

La synagogue de Gérasa: une figuration unie rectilignement, représentant le déluge: les oiseaux dans le rang supérieur, les animaux dans celui du milieu, les bêtes sauvages et les reptiles en bas; deux figurations unies, placées dans une zone, concentriquement: le menorah et l'image symétrique; les animaux qui se poursuivent.

La villa de Beit Gébrin: personnification de Gé au centre, deux figurations, placées dans une zone rectangulaire et décomposées: les personnifications des saisons et les animaux paisibles disposés alternativement; deux figurations placées dans une zone, concentriquement, unies toutes les deux: scènes pastorales et l'oiseau dans une cage; scènes de chasse.



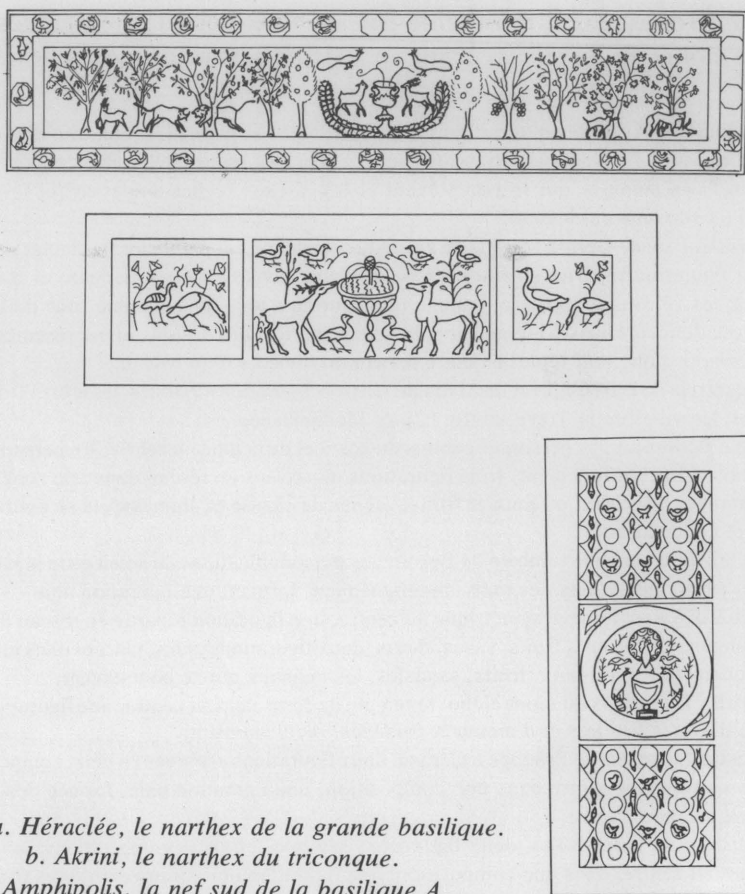


Fig. 7a. Héraclée, le narthex de la grande basilique.

b. Akrini, le narthex du triconque.

c. Amphipolis, la nef sud de la basilique A.

siècle, tandis que sur les autres cinq sixièmes sont représentés les produits de sa décomposition, il est logique de conclure que la production des mosaïques dans la seconde moitié du Ve siècle est caractérisée par cette représentation du microcosme, tandis que la production du VIe siècle l'est par les représentations des produits de sa décomposition.

Les figurations constituant une représentation du microcosme sur les mosaïques de la seconde moitié du Ve siècle sont, pour la plupart, disposées concentriquement, elles ont pour la plupart aussi, gardé leur unité, tandis que celle sur les mosaïques du VIe siècle sont, pour la plupart, en disposition «mixte» ou rectiligne, et, pour la plupart aussi, elles sont morcelées et distribuées en réseau, quoique restées sur place déterminée par la structure cosmique.

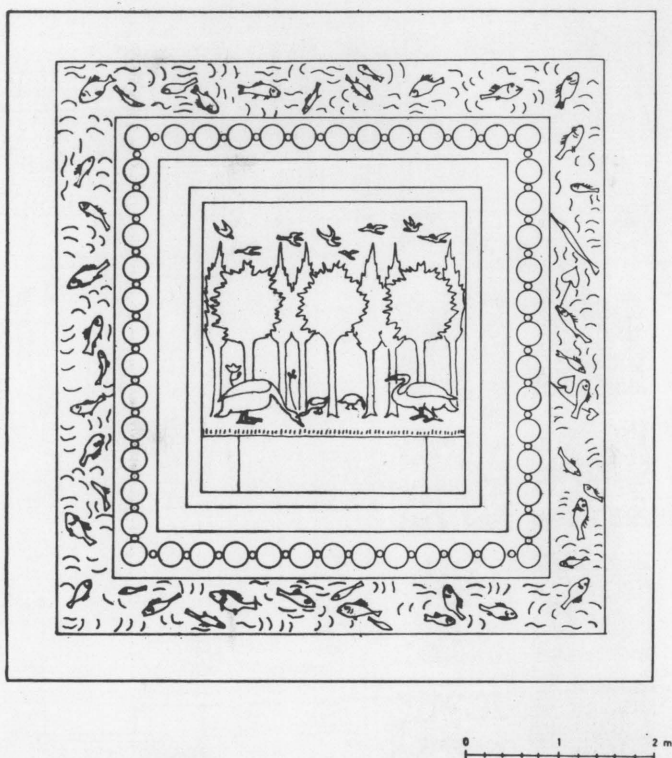


Fig. 8. Nikopolis, l'aile nord du transept de la basilique A.

Nous avons pu conclure alors que dans la seconde moitié du Ve siècle, les représentations du microcosme sont prédominantes, que parmi elles, les représentations où les figurations disposées concentriquement sont en majorité, et que, parmi ces figurations, celles qui ont gardé leur unité, sont prédominantes. Nous avons pu conclure, d'autre part, qu'au VIe siècle prédominent les représentations du microcosme en état décomposé: les trois figurations symbolisant le monde sensible sont morcelées et réparties en réseau, une seulement – le plus souvent, c'était l'image symétrique, qui signifie le premier domaine, le royaume des cieux – est restée intacte et dans son unité, mais retirée de la composition et représentée à part.

Parmi les soixante quatre mosaïques qui proviennent des Balkans, on a identifié dix représentations du microcosme. Une seulement de ces représentations se rapproche des exemples de la seconde moitié du Ve siècle de l'est –

13. Cf. n. 9.

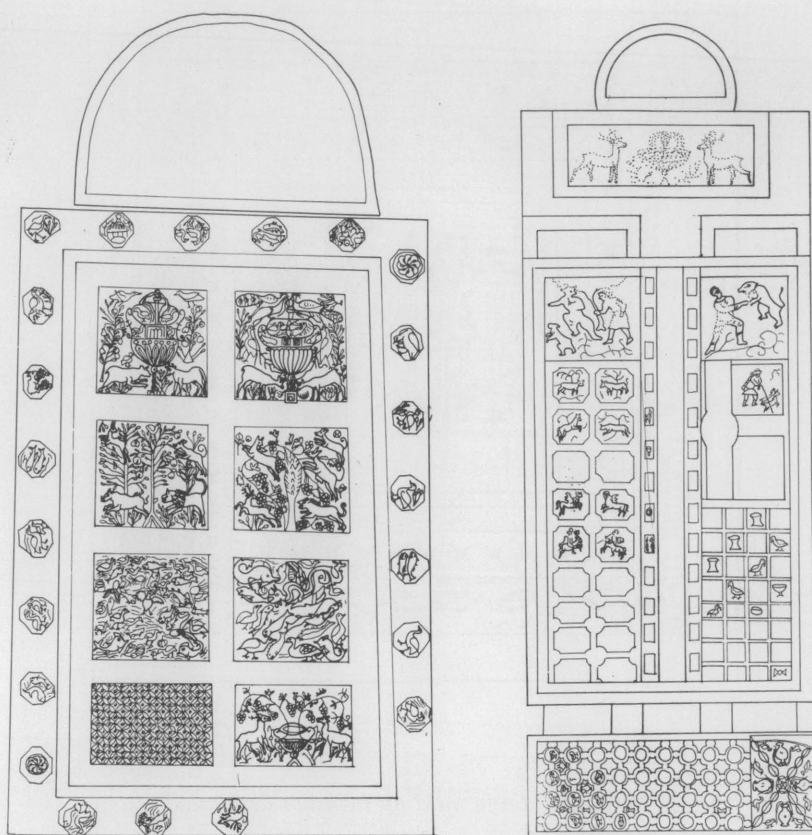


Fig. 9. Héraclée, le triclinium du monastère.

Fig. 10. Tsaritchin Grad, la basilique de la ville méridionale.

c'est la mosaïque du narthex d'Héraclée<sup>13</sup> (Fig. 7 a). Ces figurations signifiant le paradis et la terre ressemblent à celles des mosaïques «de la chasse» d'Antioche (surtout de la mosaïque Ktisis, Fig. 2), tandis que l'emploi de l'image symétrique pour indiquer le premier domaine, la décomposition de l'image des eaux et la distribution des créatures aquatiques en réseau, aussi bien que sa composition «mixte», constituée de figurations concentriques et rectilignes, annoncent déjà le VI<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, nous avons proposé pour cette mosaïque héracléenne la fin du Ve siècle.

Les neuf autres représentations de microcosme sont déjà envahies, plus ou moins, par des schémas décoratifs, mais malgré ça, elles sont encore reconnaissables.

Une parmi ces représentations est composée de figurations concentriques.

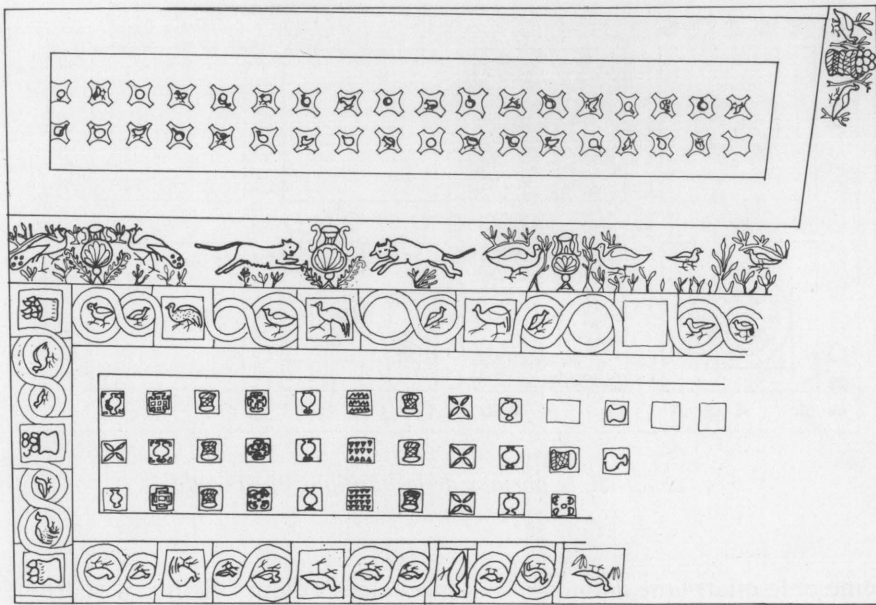


Fig. 11. Héraclée, l'exonarthex de la petite basilique.

En effet, il s'agit de deux compositions complémentaires, qui se trouvent dans les ailes du transept de la basilique A de Nikopolis, comportant trois figurations chacune (la figuration du paradis et celle des eaux sont redoublées) (Fig. 8). Parmi elles, les deux gardent encore leur unité, deux sont morcelées en réseaux et deux sont parsemées dans le style *assarotos*<sup>14</sup>.

Trois représentations sont en compositions «mixtes» – une se trouve au narthex d'Akrini (Fig. 7b), deux autres dans la nef du sud de la basilique Ad'Amphipolis<sup>15</sup> (Fig. 7c). Les figurations y sont disposées en deux zones, l'une centrale, l'autre rectiligne. La composition d'Akrini est constituée de deux figurations – la centrale signifie le premier, la rectiligne le quatrième domaine, chacune d'elles est unie. Les deux compositions amphipolitaines sont constituées de trois figurations chacune – la centrale signifiant le deu-

14. E. Kitzinger, «Mosaics at Nikopolis», *Dumbarton Oaks Papers* 6 (1951), p. 82-122, avec les références.

15. G. Daux, «Chronique des fouilles», *BCH* LXXXIV (1960) p. 768, figs 9, 10; E. Stikas, «Ἀνασκαφή παλαιοχριστιανικῶν βασιλικῶν Ἀμφιπόλεως», *ΠΑΕ* 1969, p. 83-88, pls 63 - 66a, figs 1, 2, et *ΠΑΕ* 1973, plan A.



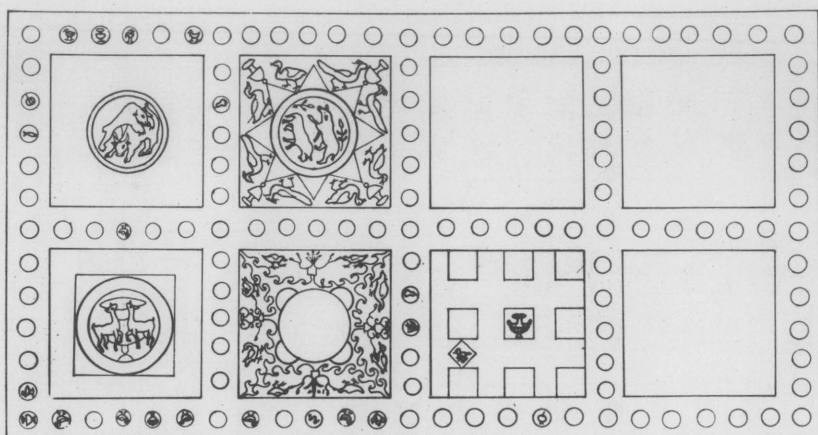


Fig. 12. Stobi, le narthex de la basilique épiscopale.

xième et le quatrième domaine, sont morcelées et leurs éléments distribués alternativement dans le réseau de la zone rectangulaire.

Cinq compositions sont constituées de figurations rectilignes. Elles se trouvent dans trois tricliniums (un d'Héraclée, Fig. 9, deux de Stobi)<sup>16</sup>, dans un compartiment de la mosaïque de Péristéria et dans l'atrium de la basilique *Γ* d'Amphipolis<sup>17</sup>. La plupart d'entre leurs figurations sont morcelées, mais restées à leur place dans la composition, la place déterminée par la structure cosmique – en allant du haut vers le bas sur l'exemple héracléen se rangent: le premier, le deuxième, le troisième et le quatrième domaine. Ces compositions reproduisent la structure du cosmos cubique qu'on voit aussi sur les deux diagrammes de Cosmas Indicopleustès<sup>18</sup>.

Il reste encore les mosaïques représentant la décomposition totale du microcosme – la structure du microcosme est remplacée par des schémas décoratifs, ceux-ci remplis des motifs tirés des figurations cosmiques, qui

16. Le héracléen «la résidence épiscopale» (G. C. Tomašević, «Mosaïques paléochrétiennes récemment découvertes à Héracléa Lynkestis, Notice préliminaire», *La mosaïque gréco-romaine* II, Vienne 1971 (Paris, 1975), p. 394 et s., pls LXXXIX - CXC). Maintenant, il nous semble qu'il s'agit plutôt d'un monastère.

L'un parmi les tricliniums de Stobi se trouve au palais du Polycharmos (ou à la maison de psaumes), l'autre au palais du Péristéria (Dj. Mano-Zisi, «Mosaiken in Stobi», *Izvestija na blgar arheol. inst.* X (Sofia, 1936), p. 280, fig. 169; *op. cit.* p. 279-280, f'gs 168, 172, 180 - 182, 185).

17. *Ibid.*; E. Stikas, *ΠΑΕ* 1971 (1973), plan B'.

18. S. Stornajolo, *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleustes*, Codices et Vaticanis selecti X, Milano, 1908, fol. 89r, 43r.



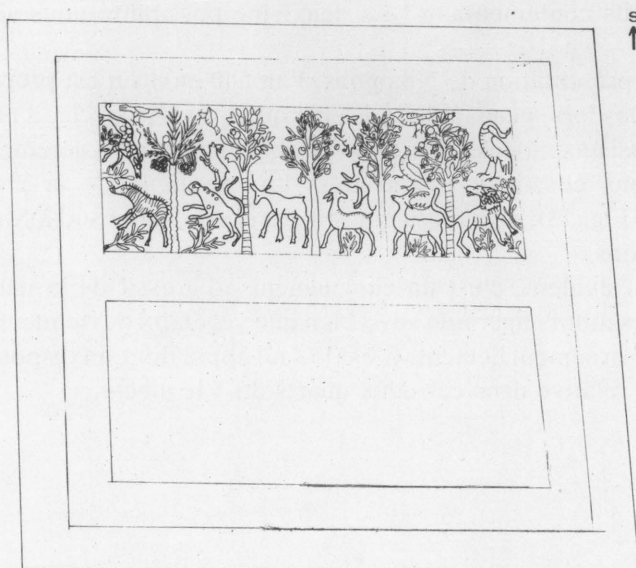


Fig. 13. Héraclée, la pièce quatre du monastère.

sont disposés alternativement ou parsemés sans aucun ordre. Telles sont cinquante neuf parmi les mosaïques balkaniques examinées<sup>19</sup> (Figs, 10, 11, 12). Les exemples de ce genre de l'est s'échelonnent à travers le VI<sup>e</sup> siècle en commençant par l'an 526. Pour les mosaïques balkaniques, les deux quarts médians du VI<sup>e</sup> siècle, le deuxième et le troisième, semblent convenir le mieux<sup>20</sup>.

Est-ce que les dix représentations du microcosme les précèdent ou les deux

19. Vingt et une d'entre elles sont en Grèce: au-dessous de l'octagone et dans le narthex de la basilique hors le rempart de Philippes, les quatre mosaïques de la basilique A et les cinq de la basilique Γ d'Amphipolis, la mosaïque du narthex de la basilique inférieure (A) de Dion, l'une de la nef du sud d'Hagia Paraskévi, les deux de Voskohorion, les trois du triconque d'Akrini, l'une d'Édessa (I), les deux de la basilique A de Nikopolis.

Les deux mosaïques se trouvent en Bulgarie: dans une basilique à Sandanski.

Les trente huit mosaïques sont en Yougoslavie: les neuf de Tsaritchin Grad, l'une d'Ulpiana, les dix d'Héraclée, l'une de Souvodol, les six de Stobi, les cinq d'Ochrid, les deux à Studenčište, les deux à Radolište et les deux d'Oktisi.

Les trois mosaïques proviennent d'Albanie – dans un tétraconque à Lin (sur le lac d'Ochrid).

20. Les mosaïques de Tsaričin Grad (de toute vraisemblance, il s'agit ici de la célèbre Justiniana Prima, fondée par l'empereur au commencement de son règne), qui s'échelonnent jusqu'à la fin du siècle, n'offrent aucun trait nouveau – l'image symétrique est représentée à côté des éléments parsemés, qui sont tirés des trois autres figurations cosmiques, ce qui confirme la datation proposée.

genres sont-ils contemporains? La deuxième possibilité nous semble plus acceptable.

Pour la représentation de Nikopolis, l'an 540 environ est proposé par E. Kitzinger. Dès lors, pendant le troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle, il paraît qu'on retourne aussi aux modèles anciens – inhabilement et grossièrement on imite les figurations cosmiques d'autrefois. La mosaïque de la pièce quatre d'Héraclée (Fig. 13), et la mosaïque supérieure de la nef sud à Stobi en sont les illustrations.

Ce qui est évident, c'est un éloignement progressif de la nature qui se poursuit – les motifs figuratifs aussi bien que végétaux deviennent de plus en plus stylisés ornementalement. C'est le seul appui dont on dispose pour une chronologie relative dans ces deux quarts du VI<sup>e</sup> siècle.

# PORTRAITS ET STRUCTURES SOCIALES AU XII<sup>e</sup> SIÈCLE UN ASPECT DU PROBLÈME: LE PORTRAIT LAÏQUE

Svetlana TOMEKOVIĆ - REGGIANI (France)

Dans l'art byzantin (dont la majorité des œuvres conservées accusent un caractère métaphysique bien qu'elles soient créées pour et par les hommes) le portrait laïque tient une place à part nous permettant d'établir le rapport entre le sacré et le temporel, entre l'expression figurative de la foi chrétienne et ses contemporains. Gardant toujours une distance à l'égard de la réalité, du point de vue de la ressemblance, ces portraits nous apportent néanmoins des témoignages indirects sur cette même réalité. Ceci explique l'intérêt que suscite le portrait en général et qui ne peut être qu'accru lorsqu'il s'agit d'un phénomène nouveau tel que les portraits laïques, autres que ceux des souverains régnants, qui apparaissent dans les églises du XII<sup>e</sup> siècle.

Dans l'état actuel de nos connaissances les premiers portraits non reliés à la sphère religieuse (empereur; ecclésiastiques) se trouvent dans deux églises de Kastoria — Saint-Nicolas Kasnitsis et les Saints-Anargyres — et vrai — semblablement aussi, dans l'église de Saint-Georges à Kurbinovo<sup>1</sup>.

A Kastoria on est mis en présence de deux effigies qui, sur le plan de l'appartenance sociale des personnages portraiturés ne nous laissent pas de doute; bien que leur noms — Kasnitsis et Lemniotès — restent mystérieux<sup>2</sup> et

1. Les repeints postérieurs sur le portrait d'Asinou ne nous permettent pas d'en tenir compte (cf. A. and J. Stylianou, «Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus», in *J Ö B G IX*(1960), 99; Idem, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, p. 53-54; M. Sacopoulou, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles, 1966, p. 118). En ce qui concerne la Cappadoce le problème de datation des monuments, l'état de certaines œuvres ainsi que le caractère particulier de la peinture cappadocienne font qu'elle devrait être traitée à part, voy. J. Lafontaine Dosogne, «La Kale Kilisesi de Selime et sa représentation de donateur», in *Zetesis*, Antwerpen/Utrecht, 1973, passim. Je remercie Catherine Jolivet de renseignements concernant la Cappadoce.

2. Rappelons qu'à l'époque des Comnènes il était facile pour des personnes capables, même d'origine modeste, d'accéder à des charges importantes (cf. H. Ahrweiler, *Byzance et la mer*,

ne nous permettent pas de les situer avec plus de précision, on peut dire qu'il s'agit de laïcs non issus de la famille impériale. Par contre, la date de réalisation, n'étant pas mentionnée dans des inscriptions conservées, était souvent controversée<sup>3</sup>. Nous nous rallions aux auteurs qui datent ces deux églises de la deuxième moitié du XIIe siècle.

Quant à la composition sérieusement endommagée de la façade occidentale à Kurbinovo, il est difficile de se prononcer au sujet de la place que pouvait occuper son fondateur au sein de la société de son époque. En revanche, la datation de ce monument nous est donnée avec certitude par une inscription qui se trouve à l'arrière de l'autel<sup>4</sup>.

En dépit des difficultés objectives que posent ces trois œuvres, la rareté de portraits sur les territoires de l'Empire, pour la période du IXe au XIIe siècle<sup>5</sup> ainsi que le manque de renseignements sur les laïcs en général<sup>6</sup>, nous incitent

Paris, 1966, p. 406; G. Ostrogorsky, «Observations on the aristocracy in Byzantium», in *DO P XXV* (Washington, 1971), 3 - 32, p. 11; A. P. Každan, *Socialnii sostav gospodstvujesego klassa Vizantii, XI - XII vv.*, Moscou, 1974, p. 53).

3. La peinture de l'église Saint-Nicolas Kasnitsis est datée, par des auteurs différents, entre le XIe et le XIIe siècle; nous nous bornerons à quelques exemples: la première datation de S. Pélékanidès était du XIe siècle (*Kastoria*, Thessalonique, 1953, p. 24); plus tard le même auteur date ces fresques de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle («Rapports complémentaires», in *Actes du XIIe Congrès international d'Études byzantines*, Ohrid, 1961, p. 352; Idem, «I piu antichi affreschi di Kastoria», in *Corso di Cultura*, Ravenne, 1964, 351 - 366, p. 358). La date du XIIe siècle avancé a été proposée pour la première fois par M. Rajković, («Tragom jednog vizantijskog slikara», *ZRVI XLIV*, knj. 3, 207 - 212, Beograd, 1955, p. 209, Note 4.). Cette datation a été acceptée par plusieurs auteurs et tout dernièrement par L. Haderman-Misguich (*Kurbinovo, les fresques de Saint-Georges et la peinture du XIIe siècle*, Bruxelles, 1975, p. 60). Quant à la deuxième couche de la peinture des Saints-Anargyres la plupart des auteurs la datent de la deuxième moitié du XIIe siècle: M. Rajković («Tragom»..., p. 209-211); V. Lazarev «Zivopis XI - XII vekov v Makedonii», in *Actes du XIIe Congrès international d'Études byzantines*, Belgrade-Ochride, 1961, p. 105-134, p. 129) précise qu'il s'agit des années 80 du XIIe siècle. Les auteurs suivants placent la peinture des Saints-Anargyres avant celle de Kurbinovo: W. F. Volbach et J. Lafontaine-Dosogne (*Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, Propyläen Verlag, 1968, p. 237); V. J. Djurić (*Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, p. 15); L. Hadermann-Misguich (*Kurbinovo*..., p. 35). A. Orlandos date les œuvres qui nous concernent du XIIIe siècle, celle de Saint-Nicolas Kasnitsis de la première moitié du XIIIe siècle («Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς» in *ABME IV*, 1938, 137 - 146, p. 145) et celle de Saints-Anargyres de la fin du XIIe siècle ou du début du XIIIe siècle (*Ibid.*, p. 10 - 60, p. 60).

4. Cette inscription a été publiée par A. Nikolovski - Z. Blazik, «Konzervatorski i istrazuvacki raboti na srečevkovniot spomenik sv. Gorgi vo selo Kurbinovo», in *Razgledi*, Skopje, 1958, 473; elle est complétée par L. Hadermann-Misguich, (*Kurbinovo*..., p. 17, note 5).

5. Cf. T. Velmans, «Le portrait dans l'art des Paléologues», in *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des Études Byzantines à Venise en 1968, Venise, 1971, p. 93-148, p. 96; Idem, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Paris, 1976 (sous presse), p. 59-97, où on peut trouver la bibliographie récente concernant le portrait en général et plus particulièrement celui à l'époque des Paléologues.





*Kastoria, Saint-Nicolas Kasnitsis. Fig. 1. Magistros Nicéphore Kasnitsis en donateur. Fig. 2. Anne, épouse du donateur (d'après Pélékanidès).*

à examiner ces trois peintures et à essayer d'entrevoir le cadre politico-social dans lequel elles ont pu être créées.

A Saint-Nicolas Kasnitsis, le portrait du Magistros Nicéphore Kasnitsis (Fig. 1) et celui de son épouse (Fig. 2), tous les deux vêtus de façon relativement modeste, est conservé sur la paroi Est du narthex, de part et d'autre de la lunette surmontant la porte d'entrée de l'église. La lunette elle-même est occupée par une image de saint Nicolas, patron de l'église; lui sont associés, en qualité de protecteurs du couple des donateurs, saint Élie figuré derrière Nicéphore Kasnitsis, et le prophète Élisée suivant Anne<sup>7</sup>. De

6. Les documents écrits se rapportant aux laïcs font défaut en ce qui concerne l'époque considérée (cf. G. Ostrogorski, *O Vizantijskom feudalizmu*, Beograd, 1969, p. 431).

7. Sur le même mur se trouvent encore: dans le premier registre la Vierge avec le Christ et le Baptême; une image de Kéramion entre les donateurs; le registre au-dessus est occupé par les trois scènes de la vie de saint Nicolas et dans le fronton on voit une Déisis avec le Christ Ancien des Jours, la Vierge à droite et l'évangéliste Marc à gauche (V. J. Djurić, *Conférences à la Faculté de Belgrade en 1966/67*; Pélékanidès, *Kastoria...*, p. 59a). Dans tous les autres exemples dont on dispose c'est le saint patron qui a pris la place de saint Jean: à Kurbinovo saint Georges apparaît dans la Déisis de la façade Sud (cf. S. Tomeković, *L'église de Saint-Georges à Kurbinovo*, doctorat du troisième cycle, soutenu à Beograd, le 21 octobre 1971, p. 45); à Saint-Marc à Venise on y voit saint Marc (cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo...*, p. 284); dans le diaconicon dédié à saint Nicolas à Sopoćani (1263 - 1268) on y trouve saint Nicolas (cf. V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd, 1963, p. 86).

toute évidence, il s'agit ici du type iconographique utilisé, jusque là, pour le souverain en donateur. Au-dessus de la porte une inscription en vers iambiques<sup>8</sup> nous donne les seuls renseignements dont on dispose au sujet du fondateur portraituré. Elle cite son nom et son titre «Magistros», que l'on retrouve dans des inscriptions qui accompagnent les portraits eux-mêmes<sup>9</sup>. On sait encore que c'était un exilé, d'après l'interprétation de M. Orlandos du vers «je suis venu dans ce séjour de larmes»<sup>10</sup>.

Dans la nef Nord, aux Saints-Anargyres à Kastoria, se trouve le portrait de Théodore Lemniotès entouré de sa famille (Fig. 3). Suivi de son fils Jean, Théodore offre la maquette de l'église à la Vierge debout et portant l'Enfant Jésus sur la poitrine. La femme de Théodore, Anne, représentée à gauche de Marie tend les deux mains en sa direction. Les personnages portraiturés sont accompagnés des inscriptions qui nous révèlent leurs noms<sup>11</sup>. Une autre inscription métrique de l'église<sup>12</sup> nous apprend que Théodore Lemniotès a rénové l'édifice et qu'il l'a dédié aux Saints Anargyres<sup>13</sup>.

Un deuxième portrait apparaît dans la nef Sud de Saints-Anargyres, à gauche de l'icône du Christ. On y voit un donateur qui offre le modèle de l'église au Christ. S'il s'agissait de Théodore Lemniotès en moine, comme le suppose Mme Hadermann-Misguich<sup>14</sup>, ce serait pour la première fois que les deux formules iconographiques, celles du souverain représenté en empereur et en moine, sont utilisées par un laïc autre que le basileus<sup>15</sup>.

Tout en correspondant à l'iconographie impériale, les deux premiers portraits mentionnés reflètent l'appartenance des portraiturés à un autre milieu

8. Cf. A. K. Orlandos, «Τὰ βυζαντινά»..., p. 145.

9. *Ibid.* p. 142; le dernier titre de magistros, connu par les sources, a été décerné à un certain Alain par Alexis Ier Comnène (L. Bréhier, *Le monde byzantin, Les institutions de l'empire byzantin*, Paris 1949 et 1970, p. 117; R. Guiland, «Études sur l'histoire administrative de l'Empire byzantin», *Ἐπετηρίς*, Athènes, 1972 - 73, L'ordre τάξις — des maîtres — τῶν μαγιστρῶν, p. 25). Mais R. Guiland croit que ce titre existait jusqu'en 1204, ce qui serait la date limite (*Ibid.* p. 25). Notons que déjà au début du XIIe siècle ce titre n'avait qu'une signification honorifique ou nobiliaire destiné «aux chefs militaires ou aux grands fonctionnaires» (*Ibid.* p. 25).

10. Kastoria et d'autres villes du Nord et de l'Ouest de la Macédoine servaient comme lieu d'exil (voy. A. K. Orlandos, «Τὰ βυζαντινά»..., p. 146).

11. *Ibid.* p. 54-55.

12. *Ibid.* p. 35.

13. *Ibid.* p. 35.

14. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*..., p. 570 et note 18.

15. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 26-30; T. Velmans, «Le portrait»..., p. 97, 114; Idem, *La Peinture*..., p. 63; M. A. Musicescu, «Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie», in *Revue des études Sud - Est européennes*, VII (1969), 281 - 310, p. 302.

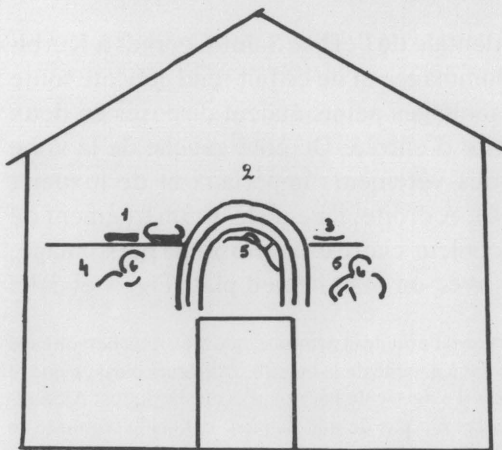
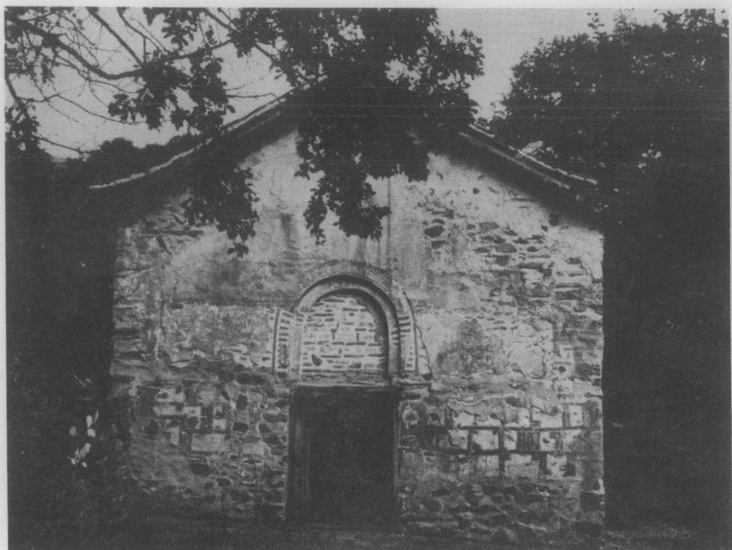


Fig. 3. *Kastoria, Saints-Anargyres, Théodore Lemniotes en donateur entouré de sa famille (d'après Pélékanidès).*

que celui de la Cour. Les vêtements des personnages représentés en sont un solide témoignage.

La composition de la façade occidentale de l'église Saint-Georges à Kurbinovo (Fig. 4 et 5) est fortement endommagée et de ce fait rend délicate toute interprétation affirmative. Les personnages peints étaient disposés en deux rangées et répartis autour de la porte d'entrée. Du côté gauche de la zone supérieure on ne voit que le bas des vêtements impériaux et de luxueux coussins supportant les pieds (Fig. 6). A droite, il ne reste qu'un fragment de la partie inférieure du vêtement de couleur claire d'un troisième personnage, apparemment sans marchepied ou avec un marchepied plat (Fig. 4 et 5)<sup>16</sup>.

16. Ce fait nous apprend, sous toute réserve vu l'état de la peinture, que c'était un personnage du rang inférieur par rapport à ceux se trouvant à gauche de la lunette. D'ailleurs c'est ce que le manque de marchepied signifie d'habitude qu'il s'agisse de laïcs ou d'ecclésiastiques. A Saint-Nicolas Bolnički à Ohrid l'archevêque Nicolas n'a pas de marchepied, la famille régnante se trouvant à ses côtés (cf. V. J. Djurić, «Trois événements dans l'État serbe au XIV<sup>e</sup> siècle et leur incidence sur la peinture de l'époque», in *Zbornik za likovne umetnosti* 4, Novi Sad, 1968, fig. 2); à l'étage du narthex de la cathédrale d'Ohrid (Sainte-Sophie) le même archevêque, à la même époque (1346 - 50) précédé par le chef d'église serbe, Joanikije, est représenté sur un coussin (cf. Idem, *Vizantijske freske...*, p. 66-67); à Bogorodica Ljeviška, à Prizren, on voit le portrait d'un archevêque d'avant 1313 sur un coussin bleu (cf. D. Panić - G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd, 1975, p. 60); Constantin et Justinien sont sans marchepieds devant la Vierge trônante dans la composition de Sainte-Sophie à Constantinople (986 - 994) (cf. D. T. Rice, *Art of byzantine era*, London, 1963, fig. 88); Roger II à Martorana et Villiem II à Monreale, en présence



*Kurbinovo, Saint-Georges.  
Fig. 4. Façade occidentale  
(photo J.C. Reggiani-  
Tomeković).*

*Fig. 5. Façade occidentale.*

- 1. Personnages impériaux; 2. Christ ou Vierge;*
- 3. Vêtement clair; 4.*
- Saint Théodore; 5. Saint*
- Georges; 6. Saint*
- Démétrius.*

Dans la lunette qui surmonte la porte principale était figuré le patron de l'église, saint Georges, dont on ne voit aujourd'hui que les attributs iconographiques: les fragments d'un nimbe, du bouclier et d'une lance (Fig. 6). Sur le registre inférieur on peut observer des images équestres, mieux conservées, de deux autres saints militaires. Il s'agit selon toute vraisemblance de saint Théodore, à gauche de la lunette, et de saint Démétrius (Fig. 7), à droite de la



lunette. Puisque saint Georges a pris place dans la niche, on suppose que l'image au dessus de cette niche montrait soit le Christ soit la Vierge<sup>17</sup>.

Le personnage qui nous intéresse plus particulièrement est celui placé à droite de la lunette (accompagné d'un autre membre de sa famille?) et qui pourrait être le fondateur de l'église. Bien que présents, à gauche de la lunette, les personnages impériaux ne paraissent pas être des fondateurs; leur présence ici peut s'expliquer par un désir du *ktitor* de souligner les liens existants avec la famille régnante, ou tout simplement son attachement au souverain ou bien encore comme signe de la légitimité de sa fonction auprès du basileus<sup>18</sup>. Donc il s'agirait plutôt d'un portrait de l'empereur de caractère représentatif, du genre de celui qu'on voit plus tard à Boïana et, dans ce cas, ce serait le plus ancien exemple du portrait de ce type figuré dans une église<sup>19</sup>.

Mais que savons-nous de précis sur la personne du donateur de cette église? L'inscription illisible qui se trouve dans l'archivolte de la lunette (Fig. 6) ne nous avance pas dans cette recherche<sup>20</sup>. Nos connaissances concernant le *ktitor* éventuel de l'église de Kurbinovo se limitent à peu de choses: 1) il a

du Christ, n'ont pas de marchepieds (Ibid., fig. 152, 155), c'est aussi le cas de sébastokrator Kalojan et son épouse Desislava, en face du couple impérial, à Boïana (cf. K. Miatev, *Boanskite stenopisi*, Sofia, 1961, pl. 46, 51; T. Rice, *Art...*, fig. 170); un sceau de l'époque d'Alexis III Ange (1195 - 1203) nous montre d'un côté le Christ et de l'autre la femme d'Alexis III, Euphrosyne, elle est sans marchepied (cf. A. Bank, *Byzantine Art in the collections of the USSR*, Leningrad-Moscou, 1966, pl. 237). Le grand *sakkos* de Photius (la première moitié du XVe siècle) résume notre idée concernant la signification de marchepied: on y voit le grand prince de Moscou Vasilii Dimitrievitch et son épouse, ainsi que l'archevêque Photius, sans marchepied, tandis que l'empereur Jean Paléologue et son épouse Anne Vasilievna sont représentés avec (cf. *Ibid.* fig. 285 - 288).

17. Cf. S. Tomeković, *L'église de St Georges...*, p. 12; L. Hadermann-Misguich, *Kurbino-vo...*, p. 274.

18. S. Tomeković, *L'église de St Georges...*, p. 12-13; L. Hadermann-Misguich, *Kurbino-vo...*, p. 270; par contre, A. Nikolovski - D. Čornakov - K. Balabanov croyaient qu'il s'agissait de donateurs impériaux (cf. *Spomenici na kulturata vo N. R. Makedonija*, Skopje, 1961, p. 228). Pour des motifs pouvant inciter un donateur à rapprocher son effigie à celle de l'Empereur Cf. A. Grabar («Portraits oubliés d'Empereurs byzantins», in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, p. 193); L. Hadermann-Misguich (*Kurbinovo...*, p. 270); T. Velmans (*La peinture...*, p. 70).

19. Tous les exemples connus jusqu'à présent, d'une façon certaine, étant postérieurs: à Kincvisi, en Géorgie (v.1208), à Zarche Kilisse, en Cappadoce (1212), à Boïana en Bulgarie (1259), voy. T. Velmans (*Le portrait...*, p. 108-109). Le portrait d'Andronic II Paléologue (1282 - 1328) et de sa femme Anne de Hongrie avec ceux de Michel Glavas Tarchaniote, qui se trouvaient autrefois à l'église de la Vierge Pammacaristos à Constantinople, est un exemple constantinopolitain, quoique tardif, du même genre voy. A. Grabar (*Portraits oubliés...*, p. 192-193).

20. Cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo...*, p. 278.

vécu à la fin du XIIe siècle, au moment où le trône impérial était occupé par Isaac II Ange; 2) les travaux sur la décoration de sa fondation pieuse ont commencé le 25 avril 1191<sup>21</sup>. En outre nous savons, pour des raisons qui nous restent d'ailleurs inconnues, qu'il a choisi comme protecteur saint Georges en guerrier. La question qui se pose est de savoir quel genre de personnes étaient susceptibles de vénérer plus particulièrement les saints militaires? Nous essayerons de répondre à cette interrogation en observant les monuments.

Plusieurs églises contemporaines et plus tardives sont, en effet, dédiées à saint Georges ou aux autres saints guerriers en souvenir et gratitude pour une victoire militaire; il suffit de se rappeler de Saint-Georges à Staraja Ladoga<sup>22</sup> et de Djurdjevi Stupovi près de Novi Pazar<sup>23</sup>, toutes les deux du XIIe siècle. Les autres exemples plus tardifs de l'église des Quarante-Martyrs à Tirnovo (1230)<sup>24</sup> et de Saint-Georges à Staro Nagoričino (1312/13)<sup>25</sup> témoignent du maintien de cette tradition. Le choix et la présence de saints guerriers impliquaient souvent le symbole de la victoire tel qu'il est représenté sur une miniature de la première moitié du XIe siècle dans le Psautier de la Marcienne<sup>26</sup>. Même le souhait ardent d'une victoire pouvait déterminer le choix du saint patron; ceci est le cas à l'église Saint-Démétrios à Tirnovo, érigée au moment où les frères Asen préparaient un soulèvement national contre Byzance<sup>27</sup>.

On pourrait constater, par ailleurs, que les portraits de saints guerriers, éponymes ou non des personnages représentés, appartiennent à des laïcs, comme c'est le cas à Bétanija (début du XIIIe siècle) et à Udabno (1272-1283) en Géorgie<sup>28</sup>, à Saint-Démétrios de Prilep (1290)<sup>29</sup>, à l'église de Saint-

21. L. Hadermann-Misguich, *Kurbino*..., p. 17, note 5; ce serait en même temps la datation de la peinture de la façade occidentale (cf. A. Nikolovski - Z. Blazik, *Konzervatorski i istrazu-vacki raboti*..., p. 471-472; S. Tomeković, *L'église de St Georges*..., p. 11, 58; L. Hadermann-Misguich, *Kurbino*..., p. 288-299).

22. Cf. V. N. Lazarev, *Staraja Ladoga*, Moscou, 1960, p. 17; Idem, *Old russian murals and mosaics*, London, 1966, p. 107-108; V. J. Djurić, *Trois événements*..., p. 72.

23. Cf. Idem, *Vizantijske freske*..., p. 27.

24. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 97.

25. V. J. Djurić, *Trois événements*..., p. 68-70; Idem, *Vizantijske freske*..., p. 51.

26. Cf. A. Grabar, *L'empereur*..., p. 86-87, pl. XXIII, 1; D. T. Rice, *Art Byzantin*, Paris - Bruxelles, 1959, pl. XI;

27. Cf. R. Guiland, «Byzance et les Balkans, sous le règne d'Isaac II Ange (1185 - 1195)», in *Actes du XIIe Congrès international d'Études byzantines, Ochride 1961*, Tome II, Beograd, 1964, p. 125-137, p. 128-129.

28. Pour Bétanija voy. N. I. Tolmacevskaja, *Freski drevnei Gruzii*, Tiflis, 1931 (résumé en français), p. 14; et pour Udabno voy. T. Velmans, *La peinture*..., p. 162.

29. Cf. V. J. Djurić, *Vizantijske freske*..., p. 17.

Georges de Kirk Dam Alti Kilise (1283 - 1295)<sup>30</sup>; apparemment il s'agit là d'une coutûme bien répandue à Byzance et dans la sphère de son influence culturelle. On sait également que sous les Comnènes les saints guerriers, patrons des militaires, sont particulièrement vénérés comme le confirment plusieurs exemples de l'époque. Nous avons la connaissance d'un portrait de Manuel Ier où saint Théodore Tiron lui remettait une épée<sup>31</sup>. On retrouve ce saint, à côté de saint Georges et saint Démétrios, sur la monnaie du même empereur<sup>32</sup>. D'ailleurs saint Démétrios figure déjà sur la monnaie d'Alexis Ier<sup>33</sup> et saint Georges sur celle de Jean II<sup>34</sup> qui se fait représenter lui-même en guerrier sur une de ses monnaies<sup>35</sup>.

L'église de Kurbinovo est dédiée à saint Georges qui apparaît trois fois dans son décor. Il occupe deux places d'honneur : une, sur le mur Nord à l'intérieur de l'église, l'autre, dans la Déisis de la façade Sud ; une troisième fois il est représenté sur la façade Ouest avec deux autres saints militaires. Le parallèle le plus proche de cette composition se trouve dans l'église de la Vierge Mavriotissa à Kastoria ; cette oeuvre du XIII<sup>e</sup> siècle, exécutée après la bataille de Pélagonie, nous montre Michel VIII Paléologue (1259 - 1282) et le sébastocrator Jean, son frère, le maître de Kastoria, au dessus de deux saints guerriers (Démétrios et Georges)<sup>36</sup>. Tout ceci nous incite à penser qu'à Kurbinovo il ne peut pas s'agir d'un choix fortuit du saint patron, autrement dit que ce choix correspond à une signification toute particulière. Récapitulons les faits : 1) Des portraits de donateurs laïques, non couronnés, voient jour dans des églises du XII<sup>e</sup> siècle ; 2) le portrait non identifié à Kurbinovo appartient vraisemblablement à un laïc, peut être à un militaire.

A ce stade de la recherche, on est obligé de se demander s'il n'existe pas un lien entre l'apparition de ce nouveau genre de portrait et des changements intervenus dans la structure de la société byzantine au cours du XII<sup>e</sup> siècle ?

30. Cf. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. 202-207, fig. 49, pl. 94; J. Lafontaine-Dosogne, *Nouvelles notes cappadociennes*, in *Byzantion* XXXIII (1963), 149 - 153, fig. 27, 29, 30.

31. Cf. S. Lambros, «'Ο μαρκιανὸς κῶδιξ 524», *Νέος Ἑλληνομνήμων* VIII (Athènes, 1911), 43; S. Sestakov, «Zametki stihotvoreniam codisis Marciani gr. 524», *Vizantiiski Vremennik* XXIV (Leningrad, 1926), 45 - 50.

32. Cf. M. F. Hendy, *Coinage and money in the Byzantine empire 1081 - 1261*, Washington, 1969, p. 113, 116, 120, 121-122, pl. 13. 5 - 9; 14. 7 - 9; 17. 13, 14; 18. 3, 4; G. Lacam, *Civilisation et monnaies byzantines*, Paris, 1974, p. 352-355, pl. XCV.

33. Cf. M. F. Hendy, *Coinage...*, p. 72, 74, pl. 1. 9, 10-12, 2. 17.

34. *Ibid.* p. 104, pl. 10. 1 - 6; G. Lacam, *Civilisation ...*, p. 352, pl. XCV.

35. M. F. Hendy, *Coinage...*, p. 104-105, pl. 10. 7, 8.

36. N. K. Moutsopoulos, *Καστοριά. Παναγία ή Μανριώτισσα*, Athènes, 1967, p. 33-34, 53-55, 82. Ajoutons que ces deux oeuvres, à Kurbinovo et à Mavriotissa, se trouvent parmi les rares exemples de la peinture des façades qui nous sont parvenus.



Fig. 6. Kurbinovo, Saint-Georges, façade occidentale, détail: lunette  
(photo J. C. Reggiani-Tomeković).

Le fondement réel de la transformation sociale de l'Empire byzantin au XII<sup>e</sup> siècle est basé sur le changement qui s'est produit dans sa structure économique à la suite de la réforme administrative entreprise par les Comnènes. Cette réforme de sa part a été imposée par des exigences urgentes de la sécurité de l'État et par la nécessité de la création d'une nouvelle armée nationale<sup>37</sup>. Autrement dit, l'armée provinciale, à l'exception de celle formée par les prisonniers de guerre a été progressivement remplacée<sup>38</sup> par l'armée de métier (des *tagmata*)<sup>39</sup>; l'effectif militaire de l'Empire dépendait du pouvoir économique du moment. Une telle situation a engagé la politique intérieure d'Alexis I<sup>er</sup> Comnène dans une voie de réformes, poursuivies par ses successeurs. Son objectif était de former une nouvelle armée nationale, tout en continuant d'exploiter les forces étrangères<sup>40</sup>, et cela à l'aide d'une base de financement différente<sup>41</sup>. La réorganisation administrative des provinces a

37. Pour faire face au danger normand en 1082 Alexis I<sup>er</sup> disposait d'une armée basée en grande partie sur le système de mercenariat, tandis que pour les combats sur mer il était obligé de s'adresser à Venise (cf. F. Chalandon, *Essai sur le règne d'Alexis I<sup>er</sup> Comnène*, Paris 1900, p. 65-72; G. Ostrogorsky, *L'histoire de l'État byzantin*, Paris, 1969, p. 378; H. Bibicou, *Problèmes de la Marine byzantine*, Annales Économies-Sociétés-Civilisations, no 2, Paris, 1958, p. 327-338, p. 328; F. Thiriet, *La Romanie vénitienne au Moyen Âge*, Paris, 1950, p. 36; H. Ahrweiler, *Byzance et la mer*, Paris, 1966, p. 177-182).

38. H. Glykatzi - Ahrweiler, «Recherches sur l'Administration de l'Empire byzantin aux IX<sup>e</sup> - XI<sup>e</sup> siècles», in *Bulletin de Correspondance hellénique*, LXXXIV (Athènes/Paris, 1960), 1 - 109, p. 23.

39. La fiscalisation de la strateia se trouve à l'origine de la disparition de l'armée provinciale, des *thémata* (H. Glykatzi - Ahrweiler, «Recherches...», p. 15) et les *tagmata* deviennent la seule formation militaire de l'Empire (*Ibid.* p. 35-36).

40. G. Ostrogorsky, *L'Histoire...*, p. 381.

41. Sur le double aspect du financement de l'armée des thèmes du IX<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle voy. H.





Fig. 7. Kurbinovo,  
Saint-Georges, façade  
occidentale, détail:  
Saint-Démétrius  
(photo J.C. Reggiani-  
Tomeković).

abouti à la création d'un nouveau régime des thèmes (sous Manuel Ier) gouvernés par les commandants de l'armée (et de la marine) de la région, qui détenaient le pouvoir civil et militaire et dépendaient directement de l'empereur<sup>42</sup>.

Alexis Ier a aussi modifié la conception du pouvoir central, tel qu'on le concevait jusque là à Byzance. Il s'est entouré des membres de sa famille (directs et par alliance) et a établi ainsi une sorte de règne familial qui restera en vigueur sous ses successeurs<sup>43</sup>.

Renforcé, d'une façon non durable, par la politique intérieure et extérieure de trois Comnènes, l'État byzantin fléchit à nouveau après la mort de Manuel Ier et le bref règne d'Andronic Ier n'a pas pu changer le cours des événements<sup>44</sup>. Sous les Anges l'organisation provinciale, mise en place par les

Ahrweiler («Recherches...», p. 6, 10-12) et pour le financement de l'armée au temps des Comnènes: G. Ostrogorsky (*L'Histoire ...*, p. 392), Idem (*Pronija*, Beograd, 1951, p. 16-36) et H. Ahrweiler («La concession des droits incorporels. Donations conditionnelles», in *Actes du XIIème Congrès international d'Études byzantines*, II, Beograd, 1964, p. 110-111).

42. H. Ahrweiler, «Recherches...», p. 63, 91; Idem, *Byzance et la mer*, Paris, 1966, p. 274-275.

43. Cf. G. Ostrogorsky, *Observations ...*, p. 9-11; A. P. Každan, *Socialnii sostav...*, p. 184-185; H. Ahrweiler, *L'idéologie politique de l'Empire byzantin*, Paris, 1975, p. 74.

44. G. Ostrogorsky, *Pronija...*, p. 28; Idem, *L'Histoire...*, p. 419.

Comnènes, ne correspondait plus aux impératifs du moment. La puissance des seigneurs féodaux n'allait que s'accroître<sup>45</sup>; le pouvoir central s'en est trouvé sensiblement affaibli<sup>46</sup>; de même, la place de la capitale, dont l'importance militaire et économique a diminué<sup>47</sup>, est mise en question.

L'arrivée des Comnènes, issus des rangs de l'aristocratie militaire<sup>48</sup>, et les réformes entreprises par eux se sont répercutées sur les structures sociales de l'Empire. D'une part, l'élite est formée de militaires, et la réforme administrative effectuée par les empereurs lui a donné des pouvoirs étendus. D'autre part, grâce à la modification de la base de financement de l'armée, le rang social des soldats, qui occupaient jusqu'alors la dernière place de la hiérarchie nobiliaire<sup>49</sup>, a changé; ils sont maintenant des représentants du milieu des seigneurs féodaux<sup>50</sup>. Bien entendu, au sein de cette classe, les différences sociales et ethniques existaient<sup>51</sup>. Cet apogée des militaires est peut-être le plus évident à l'époque de Manuel Ier<sup>52</sup>.

La stratification de la société byzantine, due à une nouvelle conception de l'autorité suprême et à un procédé économique-militaire nouveau a changé en quelque sorte l'image de la classe dirigeante byzantine. Le développement des villes<sup>53</sup>, c'est-à-dire leur nouvelle importance administrative et militaire de même que l'essor de l'artisanat et du commerce qui a entraîné une puissance économique (et par là-même politique) accrue d'un certain nombre de citadins, contribue de son côté à ce changement.

Plusieurs catégories de donateurs qui correspondent à cette nouvelle structure de la société apparaissent. A part les donations impériales, qui n'entrent pas dans le cadre de notre communication, on trouve à l'époque des fondations des membres de la maison des Comnènes qui ont suivi l'exemple des empereurs<sup>54</sup>. Mais les Comnènes ne sont pas les seuls à édifier les églises

45. G. Ostrogorsky, *L'Histoire ...*, p. 424; B. Ferjančić, «L'apanage du César Jean Roger», *ZRVI* XII, (Beograd, 1970), 200; Lj. Maksimović, «Geneza i karakter apanaža u Vizantiji», *ZRVI* XIV/XV, (Beograd, 1973), 116. Sur les apanages voy. aussi : H. Ahrweiler, «La concession des droits incorporels...», p. 112-113.

46. Cf. G. Ostrogorsky, *L'Histoire...*, p. 425; H. Ahrweiler, *L'idéologie...*, p. 91.

47. Cf. H. Ahrweiler, *Byzance et la mer...*, p. 277.

48. G. Ostrogorsky, *L'Histoire...*, p. 371-372.

49. H. Ahrweiler, *Recherches ...*, p. 9.

50. G. Ostrogorski, *Pronija*, p. 10.

51. Idem, *Observations...*, p. 11.

52. Idem, *L'Histoire...*, p. 415-417.

53. D. Zakythinos, «La ville byzantine», *Diskussionbeiträge zum XI. Internationalen Byzantinisten - Kongress*, München, 1958, p. 75-90, p. 85; P. Tivčev, «Sur les cités byzantines aux XIe - XIIe siècles», in *Byzantino-Bulgarica* I (Sofia, 1962), 174-175.

54. Le sébastocrator Isaac Comnène, le frère de l'empereur Jean II est un de ces fondateurs

au XIIe siècle. Les grands dignitaires tentent également d'imiter la famille régnante dans ce domaine<sup>55</sup>. Ces deux groupes de *ktitors*, qui constituaient l'entourage de l'empereur, sont très proches et devaient avoir accès aux ateliers artistiques de même valeur. Dans les deux églises de Kastoria il s'agit d'une troisième catégorie de personnes qui avaient des postes importants dans le passé, certes, mais qui au moment de leurs donations n'occupaient plus une place active dans l'appareil administratif de l'État. Nous pensons bien entendu au Magistros Nicéphore Kasnitsis et à Théodore Lemniotès. Notons que d'une façon plus générale, ce sont les laïcs qui s'approprient le domaine de la fondation pieuse.

Parmi ces donateurs laïques non couronnés du XIIe siècle, dont on a appris l'existence par des moyens différents, les seuls portraits conservés, se trouvant dans deux églises de Kastoria — Saint-Nicolas Kasnitsis et les Saints-Anargyres —, appartiennent donc à la troisième catégorie de *ktitors*. Il est probable qu'à Kurbinovo nous soyons également en présence d'un portrait du donateur de même genre sans pouvoir préciser son rang et ses relations avec les personnages impériaux qui faisaient partie de la même composition. Bien que le portrait de haut dignitaire n'apparaisse pas pour la première fois au XIIe siècle, la nouveauté se trouve dans le contexte qui est sans aucun doute différent. Il ne s'agit plus de personnages accompagnant l'effigie de l'empereur qui, par leur attitude ainsi que par leurs gestes expriment la

(voy. L. Petit, «Typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos (1152)» in *Izvestia Ruskago arheologiceskago instituta v Konstantinopl*, Sofia, 1908, p. 17-75, p. 17). Nous savons qu'il était très proche de son frère jusqu'en 1130, mais les renseignements nous manquent pour la période nous intéressant (voy. F. Chalandon, *Jean II Comnène et Manuel Ier Comnène*, Paris, 1912, p. 17-18). L'église de Saint-Pantéléïmon à Nerezi, près de Skopje, avait pour donateur le prince Alexis Comnène, fils de Théodora (fille d'Alexis Ier) et de Constantin Ange. Avait-il une charge officielle à Skopje à cette époque? On sait seulement qu'il accompagnait Manuel Ier dans ses campagnes militaires (voy. G. Ostrogorski, *Vozvisenie roda Angelov*, Sbornik Rouškago Arhaiolog. Obschestva, Belgrad, 1927, p. 111-132, p. 116-119. V.J. Djurić, *Vizantijske freske...*, p. 13).

55. Ainsi «le grand domestique de l'Occident», donc le chef suprême de l'armée (voy. R. Guiland, *Recherches sur les institutions byzantines I*, Amsterdam, 1967, p. 414) Grégoire Pakourianos a fait construire le monastère de Bačkovô en 1083 en Bulgarie (voy. A. Grabar, *La peinture religieuse...*, p. 97). Toujours à l'époque d'Alexis Ier un autre dignitaire, Magistros Nicéphore le Puissant apparaît comme fondateur de l'église de la Pahaghia Phorbiotissa d'Asinou, à Chypre en 1105/6 (voy. A. and J. Stylianou, *Donors...*, p. 98; Idem, *The painted churches...*, p. 53). Un troisième exemple nous donne l'église Nord du monastère de Saint-Jean Chrysostome, près de Koutsovendis, à Chypre. Le fondateur est Eumathius Philocales qui était, à deux reprises, le duc de cette île (1092 - 1103 et 1110 - 1118) voy. C. Mango and E. J. W. Hawkins, «Report on fields work in Istanbul and Cyprus, 1962 - 1963», in *DOP XVIII* (Washington, 1964), 319-339, 335-337).

soumission au souverain (voy. le Coislin 79 à la Bibliothèque Nationale, fol. 2) et gardent l'anonymat<sup>56</sup>, pas plus que d'humbles portraits votifs<sup>57</sup>, mais d'individus ayant manifestement pour ambition de se faire représenter à la place réservée jusque là au souverain et aux membres de sa famille<sup>58</sup>; ils figurent, en effet, sur les murs des églises dont ils sont les premiers ou les seconds donateurs, ou bien ils font pendant à l'image du basileus lui-même.

Rappelons à cet effet que le portrait de Théodore Métochitès, le grand logothète, à Kahrié-Djami, donc le portrait d'un laïc non couronné se trouvant dans une église de la capitale même et d'une date postérieure, a adopté une formule iconographique moins prétentieuse<sup>59</sup>. Autrement dit, la stratification de la société byzantine a pu élargir l'éventail social des *kitors* et le déclin de l'État byzantin et de l'autorité impériale, ainsi que l'importance que prennent les provinces, ont pu de leur côté encourager les donateurs d'un rang inférieur à la dynastie régnante dans leur prétention de se trouver parmi les élus de Dieu à l'égal de l'empereur. Dans un autre ordre d'idées, cette évolution du portrait et de la mentalité nouvelle qui s'y exprime n'est pas étrangère aux tendances affectives<sup>60</sup> de la peinture du même siècle qui à leur façon diminuent l'écart entre le sacré et l'humain.

56. Cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du XIe au XIVe siècle*, Paris, 1929, p. 33; A. Grabar, *L'Empereur...*, p. 87-88.

57. Collezione Paleografica Vaticana I, Milano, MDCCCCV, *Miniature della Bibbia Cof. Vat. Regin. Greco I, Salterio Cod. Vat. Palat. Greco 381*, p. 1, 2, 5, 10-12, Tav. 4 et 5.

58. Même les portraits impériaux ne nous sont pas parvenus en grand nombre (cf. T. Velmans, *Le portrait...*, p. 96; Idem, *La peinture...*, p. 80). Pour l'époque qui nous concerne directement, à part le portrait de Jean II Comnène à Sainte-Sophie de Constantinople, les autres exemples n'appartiennent pas à la décoration murale: le portrait d'Alexis Ier devant le Christ, Cod. gr. Vat. no 66, fo 2r (cf. V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 260), celui de Jean II avec son fils Alexis dans l'Évangile Urbin gr. 2 (cf. C. Sornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco, Cod. Vatic. gr. 1162 e dell'Evangelario Greco Urbinato, Cod. Vat. Urbin gr. 2*, Roma, 1910, p. 83), ainsi que le portrait de Manuel Ier et Marie d'Antioche, gr. 1176, Bibliothèque vaticane (voy. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo...*, fig. 128). Certains portraits ne nous sont connus que par les textes, à ce sujet voy. A. Grabar, *L'Empereur...*, p. 29-30, T. Velmans, *Le Portrait...*, p. 98, 109.

59. Cf. T. Velmans, *Le Portrait...*, p. 124, fig. 41.

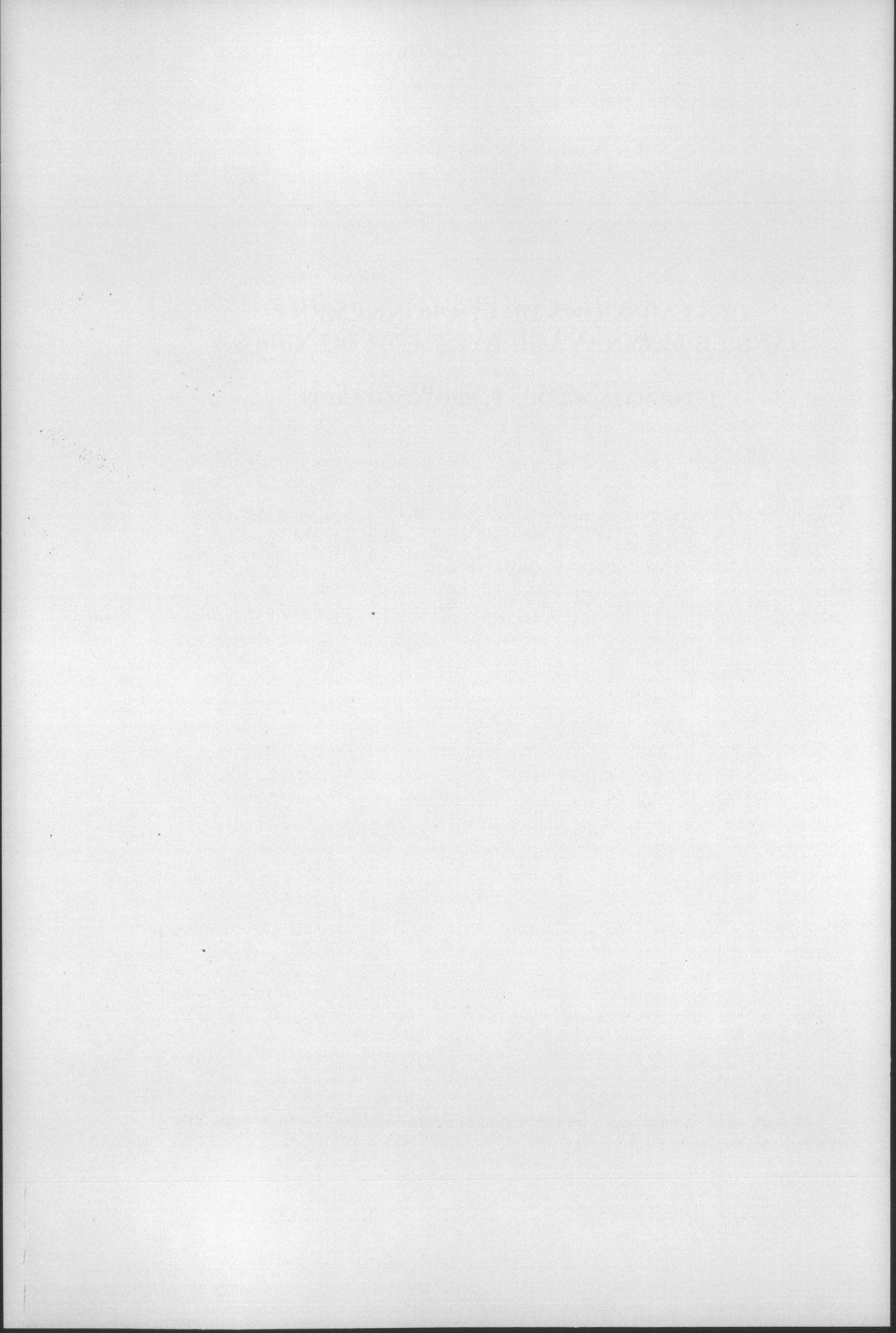
60. Cf. T. Velmans, «Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter», in *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani, 1965*, Faculté de Philosophie, Département de l'Histoire de l'art, 1967, p. 47-57.



LES ÉMISSIONS DE COURONNEMENT  
DANS LE MONNAYAGE BYZANTIN DU XIII<sup>e</sup> S.\*

J. TOURATSOLOU - P. PROTONOTARIOS

\* Le texte de la communication fut publié dans la *Revue Numismatique* 6<sup>ème</sup> série, XIX (1977), p. 68-76.



## Η ΕΠΙΣΚΟΠΗ ΚΑΙ Η ΜΟΝΗ ΚΟΖΙΛΗΣ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ (ΣΥΝΑΓΩΓΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ-ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ)\*

Δημήτρης Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ (Grèce)

Οί γνώσεις μας σχετικά με την πολιτική και εκκλησιαστική ιστορία της μεσαιωνικής Ήπειρου παρουσιάζουν ακόμη πολλά κενά<sup>1</sup>. Τοῦτο εἶναι ιδιαίτερα αἰσθητό γιὰ τὸ διάστημα τῶν ἑξὶ περίπου αἰώνων, πού μεσολαβοῦν ἀπὸ τὸ τέλος τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἐποχῆς ἕως τὴ γένεση τοῦ κρατιδίου, πὺ ὀνομάζεται συμβατικά «Δεσποτάτο τῆς Ήπειρου». Ἐνα ἀπὸ τὰ προβλήματα αὐτὰ ἀποτελεῖ ἡ ἱδρυση καὶ ἡ ἱστορία τῆς ἐπισκοπῆς Κοζίλης καὶ τῆς ὁμώνυμης μονῆς. Μὲ ἀφετηρία πρόσφατες ἔρευνες στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς καὶ μὲ βάση τίς μαρτυρίες τῶν πηγῶν, ἐπιχειροῦμε ἐδῶ ἀνασκόπηση τοῦ προβλήματος.

### Α'. ΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Εἶναι γνωστό, ὅτι μετὰ τὸ τέλος τῶν βουλγαρικῶν πολέμων ὁ Βασίλειος Β' καταπιάστηκε μὲ τὴν ἀναδιοργάνωση τῶν βορειοδυτικῶν ἐπαρχιῶν τοῦ κράτους<sup>2</sup>. Ἐκδίδει τότε δύο σιγίλια, πὺ ἀναφέρονται στὴν ἱδρυση τῆς αὐτοκέφαλῆς ἀρχιεπισκοπῆς Βουλγαρίας μὲ κέντρο τὴν Ἀχρίδα. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς γνησιότητάς τους<sup>3</sup>, εἶναι ἀξιοπαρατήρητο ὅτι ἀπὸ τὸ πρῶτο

\* Στὴν παρούσα μορφή της, ἡ ἀνακοίνωση ἀποτελεῖ ἀνάπτυξη τῆς προφορικῆς, πὺ ἔγινε στὰ πλαίσια τοῦ Συνεδρίου.

1. G. Stadtmüller, «Τὰ προβλήματα τῆς ἱστορικῆς διερευνήσεως τῆς Ήπειρου», *Ήπειρ. Χρον.* 9 (1934), 140 ἑξ., Γ. Θεοχαρίδου, «Προβλήματα τῆς μεσαιωνικῆς ἱστορίας τῆς Ήπειρου», *Δωδώνη* (Ἐπιστημονικὴ Ἑπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων) 1 (1972), 3 ἑξ., Π. Βοκοτοπούλου, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεὰν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἥπειρον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος*, Θεσσαλονίκη, 1975, σ. 3 ἑξ.

2. Δ. Ζακυθνοῦ, *Βυζαντινὴ Ἱστορία 324 - 1071*, Ἀθῆναι, 1972, σ. 438-439.

3. Ζακυθνοῦ, ὅ.π. Βλ. καὶ P. Soustal, *Die griechischen Quellen zur mittelalterlichen historischen Geographie von Epirus* (Diss., δακτυλογρ.), Wien, 1975, σ. 125.

σιγίλιο, ὅπου ἀναγράφονται οἱ ἐπισκοπὲς ποὺ ὑπήχθησαν στὸν Ἀχρίδος, ἀπουσιάζει τὸ ὄνομα τῆς Κοζίλης<sup>4</sup>, ἀπαντᾷται ὁμως στὸ δεῦτερο, ποὺ περιέχει συμπληρωματικὸ κατάλογο τῶν ἐπισκοπῶν ποὺ ἐξαρτιόνταν ἐφεξῆς ἀπὸ τὸν Ἀχρίδος<sup>5</sup>. Ἐδῶ λοιπὸν μνημονεύεται γιὰ πρώτη φορά, ὅσο γνωρίζουμε, ἡ ἐπισκοπὴ Κοζίλης<sup>6</sup>.

Διακόσια χρόνια ἀργότερα, στὴν τέταρτη δεκαετία τοῦ 13ου αἰῶνα, ἀναφέρεται τὴ μονὴ Κοζίλης γιὰ πρώτη φορά ὁ πολὺς τέως μητροπολίτης Ναυπάκτου Ἰωάννης Ἀπόκαυκος, ποὺ τὴν ἔχει διαλέξει γιὰ ἡσυχαστήριό του κι ἔχει ἀποσυρθεῖ ἐδῶ γέρων καὶ *διάγων ἐν ἀσθeneίαις*, ὅπως πληροφορεῖ σὲ ἐπιστολὴ τοῦ τὸν ἐπίσκοπο Ἰωαννίνων<sup>7</sup>. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 13ου αἱ. (1283) ὁ ἐπίσκοπος Κοζίλης, ποὺ ὑπαγόταν καὶ πάλι στὸν Ναυπάκτου, μαρτυρεῖται νὰ συμμετέχει σὲ σύνοδο στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>8</sup>. Μετὰ ἀπὸ λίγα χρόνια ἡ Ναύπα-

4. Βλ. τὸ κείμενο στὸν H. Gelzer, «Ungedruckte und wenig bekannte Bistümerverzeichnisse der Orientalischen Kirche», *BZ* 2(1893), 42 ἐξ. Πρβλ. F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des Oströmischen Reiches*, 1, ἀρ. 806. Σχετικὰ μὲ τὴν ὀρθογραφία καὶ ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματος βλ. παρακάτω, ὑποσ. 57.

5. Τὸ κείμενο στὸν Gelzer, *ὁ.π.* σ. 44 ἐξ. Μὲ μικρὲς διαφορὲς τὸ ἴδιο καὶ στὸν V. Benešević, *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum qui in Monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sinai asservantur*, S. Petersburg, 1911, σ. 546-550. Πρβλ. καὶ Dölger, *ὁ.π.* ἀρ. 807. Σχετικὰ μὲ τὴν Κοζίλη στὸ χρυσόβουλο τοῦτο βλ. καὶ τὰ ἐξῆς: H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig, 1902, σ. 4, Μητροπ. Παραμυθίας καὶ Πάργης Ἀθηναγόρα, «Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία», στὸ: *Ἡ Ἠπειρος*, τόμος Α', Ἰωάννινα, 1952 (Ἐκδόσεις Ἠπειρωτικῆς Ἑστίας, 1), σ. 112-113, Ἀρχιεπ. Ἀθηνῶν Χ. Παπαδοπούλου, *Ἡ Ἐκκλησία Βουλγαρίας (865 - 1938)*, Ἀθῆναι, 1957, σ. 40, Ἀρχιμ. Φ. Βιτάλη, λήμμα «Κοζύλης Ἐπισκοπὴ», *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, τόμος 7, σ. 704-705, Γ. Κονιδάρη, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἐκκλησιαστικὴν Ἱστορίαν τῆς Ἀχρίδος*, Ἀθῆναι, 1967, σ. 17, ὅπου καὶ ἡ ὑπόλοιπη βιβλιογραφία.

6. Gelzer, *Ungedruckte* κλπ., *ὁ.π.* σ. 46, στίχ. 1 - 2: *Καὶ τὸν ἐπίσκοπον [αὐτὸν] Κοζίλης κελεύομεν ἔχειν εἰς πᾶσαν τὴν ἐνορίαν αὐτοῦ κληρικοὺς ιε καὶ παροίκους ιε*. Πρβλ. καὶ Benešević, *ὁ.π.* σ. 549, στίχ. 8 - 9.

7. Τὸ κείμενο βλ. στὸν E. Kurtz, «Christophoros von Ankyra als Exarchat des Patriarchen Germanos II.», *BZ* 16 (1907), 140 - 141. Γιὰ τὶς τελευταῖες ἡμέρες τοῦ Ἀπόκαυκου στὴν Κοζίλη καὶ τὶς χρονολογίες ποὺ ἔχουν προταθεῖ ὡς ἔτος τοῦ θανάτου του, μεταξὺ 1232 καὶ 1235, βλ. ἐνδεικτικὰ: Διακ. Π. Πολάκη, «Ἰωάννης Ἀπόκαυκος Μητροπολίτης Ναυπάκτου», *Νέα Σιών* 18(1923), 208, 212 (καὶ σὲ χωριστὸ ἀνάτυπο, ἐν Ἱεροσολύμοις, 1923, σ. 83-84), Ν. Βέη, «Ἡ Μονὴ τοῦ Ὁσίου Λουκά τοῦ Στεριώτου», *Πρακτικὰ Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας*, περίοδ. Γ', τόμ. Β' (1933), 9, D. M. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford, 1957, σ. 121, 221-223, H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich* (=Handbuch der Altertumswissenschaft, XII, 2,I), München, 1959, σ. 708, Ν. Τωμαδάκη, «Οἱ λόγιοι τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου», *ΕΕΒΣ* 27(1957) 18, L. Stiernon, *REB* 28 (1970), 306, A. Karpozilos, *The ecclesiastical controversy between the Kingdom of Nind the Principality of Epiros (1217 - 1233)*, Θεσσαλονίκη, 1973, σ. 94.

8. Βλ. Γ. Παχυμέρη, I, 14 (=Βόννη II, 44 - 45) καὶ Νικ. Γρηγορά, VI, I (=Βόννη I, 164). Πρβλ. I. Ρωμανοῦ, *Περὶ τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου ἱστορικὴ πραγματεία*, Κέρκυρα, 1895 (=ἀνατύπωση



κτος περιέρχεται στους Λατίνους<sup>9</sup> και ἀνήκει γιὰ ἓνα διάστημα στὴ Δυτικὴ Ἐκκλησία<sup>10</sup>. Τὴν ἴδια τύχη εἶχε προφανῶς καὶ ἡ ἐπισκοπὴ μας, ποὺ ἀποδόθηκε στὴν Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία τὴν ἑβδομὴ δεκαετία τοῦ ἐπόμενου αἰῶνα<sup>11</sup>. Ἐχει διασωθεῖ καὶ τὸ ἔγγραφο τῆς σχετικῆς πράξης, ποὺ χρονολογεῖται στὰ 1360 καὶ ὑπογράφεται ἀπὸ τὸν λατίνو ἐπίσκοπο Χιμάρας καὶ Κοζίλης Φρά Νικόλαο<sup>12</sup>. Αὐτὲς εἶναι οἱ γνωστὲς μας μαρτυρίες γιὰ τὴν ἐπισκοπὴ καὶ τὴ μονὴ στὰ πλαίσια τῆς βυζαντινῆς ἱστορίας.

στὰ *Κερκυραϊκὰ Χρονικά*, τόμ. 7, 1959, 44 - 45). Ἐπίσης Ἀθηναγόρα, *δ.π.* σ. 115, Soustal, *δ.π.* σ. 76. Γιὰ τὸν ἀρχικὸ χρόνο ὑπαγωγῆς τῆς στὸν Ναυπάκτου βλ. παρακάτω, σ. 853 ἐξ.

9. Soustal, *δ.π.* σ. 143, 159 (μὲ πηγές). Πρβλ. καὶ D. M. Nicol, «Refugees, mixed population and local patriotism in Epiros and Western Macedonia after the Fourth Crusade» στὰ *Rapports et Co-Rapports* τοῦ παρόντος συνεδρίου (σελ. 21 τοῦ ἀνατύπου, Athènes, 1976). Ὡς ἔτος γιὰ τὰ γεγονότα αὐτὰ ὀρίζονταν παλιότερα τὸ 1285, ἐνὸς πρόσφατη μελέτῃ τὸ μεταθέτει δέκα χρόνια ἀργότερα: βλ. Ε. Χρυσοῦ, «Ἡ προαγωγή τῆς ἐπισκοπῆς Ἰωαννίνων σὲ μητρόπολη», *Δωδώνη* 5 (1976), 337 ἐξ., ἰδιαίτερα σ. 341-342.

10. Beck, *δ.π.* σ. 181. Σύμφωνα μὲ τὴν παλιότερη ἄποψη, τὴ θέσῃ τῆς Ναυπάκτου κατέλαβε ἡ ἐπισκοπὴ Ἰωαννίνων, ποὺ προήχθη τότε σὲ μητρόπολη: βλ. F. Miklosich - J. Müller, *Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi*, I, σ. 468-472, Δόλγερ, *Regesten* κλπ., IV, ἀρ. 2109, V. Laurent, *Les registes des Actes du Patriarcat de Constantinople*, τόμ. I, τεύχ. IV, Paris, 1971, ἀρ. 1482 (σ. 272)· πρβλ. καὶ Beck, *δ.π.* σ. 181 ἐξ., Τ. Χριστοπούλου, λήμμα «Ναύπακτος», *Θρησκ. Ἡθικὴ Ἐγκυκλ.* τόμ. 9, σ. 325-326, Λ. Βρανούση, «Ἱστορικά καὶ τοπογραφικά τοῦ μεσαιωνικοῦ κάστρου τῶν Ἰωαννίνων», στὸ *Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὁρλάνδον*, τόμ. Δ', Ἀθήναι, 1967 - 1968, σ. 446 (καὶ σὲ ἰδιαίτερο ἀνάτυπο, Ἰωάννινα, 1968, σ. 14), Soustal, *δ.π.*, Nicol, «Refugees» κλπ. *δ.π.* σ. 21· ἐπίσης Miklosich - Müller, *δ.π.* I, σ. 493-494. Πρόσφατα ὥστόσο προτάθηκε, ὅτι τὰ δύο γεγονότα πρέπει ν' ἀποσυσχετιστοῦν καὶ ὁ χρόνος ἀνάδειξης τῶν Ἰωαννίνων σὲ μητρόπολη νὰ μετατεθεῖ στὰ 1318/9: βλ. Χρυσοῦ, *δ.π.* σ. 338-341, ὅπου καὶ ἡ ὑπόλοιπη βιβλιογραφία.

11. Βλ. γιὰ τὴν ἀπόδοσι τῆς Ναυπάκτου στὸ Πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως πρόχειρα στὸν Ἀθηναγόρα, *δ.π.* σ. 112 ἐξ., Beck, *δ.π.* Γιὰ τὴν Κοζίλη βλ. τὴν ἐπόμενη ὑποσημείωση.

Σημειώνεται ἐδῶ, ὅτι σχεδὸν μόλις ἡ Ναύπακτος ὑπῆχθη πάλι στὴν Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία, ἀπὸ τὰ 1365/7 κὶ ἐξῆς, ἡ ἑδρα τῆς μετατέθηκε στὴν Ἄρτα κὶ δημιουργήθηκε ἐνιαία μητρόπολη ἕως τὸ 1821: πρβλ. Ἀθηναγόρα, *δ.π.* σ. 113, Χριστοπούλου, *δ.π.*, V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin*, τόμ. V, 3: *L'Eglise*, Supplément, Paris 1972, σελ. 113 ἐξ., Μητροπ. πρ. Λήμνου Β. Ἀτέση, «Ἐπισκοπικοὶ Κατάλογοι τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι σήμερον», Ἀθήναι, 1975 (=ἀνάτυπο ἀπὸ τὸν Ἐκκλησιαστικὸ ΦΚ3ΑΡΟ, Τ3ΟΜΟΙ 56/1974 καὶ 57/1975), σ. 195 ἐξ., Soustal, *δ.π.* σ. 101. Σύμφωνα μὲ ἄλλη ἐκδοχή, ἡ Ἄρτα ἦταν κοινὴ ἑδρα τῶν δύο θρόνων ὅχι νωρίτερα ἀπὸ τὸ 1407, ὅταν ἡ Ναύπακτος εἶχε ἤδη περιέλθει στὰ χέρια τῶν Ἰταλῶν: βλ. Ο. Μίλλερ, *Ἱστορία τῆς Φραγκοκρατίας ἐν Ἑλλάδι*, μετάφρ. Σπυρ. Λάμπρου, τόμ. Β', Ἀθήναι 1909 - 1910, σ. 44 ἐξ., Κ. Μέρτζιου, «Μία ἀνέκδοτος ἐπιστολὴ τοῦ Καρόλου Α' τοῦ Τόκκου πρὸς τὸν Δόγην Βενετίας γραφεῖσα ἐξ Ἰωαννίνων τὸ 1425», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1953 (=περιοδ. Ἑλληνικά, Παράρτημα 9), τόμ. Β', Ἀθήναι, 1956, σ. 557, Soustal, *δ.π.* σ. 25.

12. Τὸ κείμενο βλ. στοὺς Miklosich - Müller, *δ.π.* I, σ. 411. Πρβλ. καὶ Μητροπ. Παραμυθίας καὶ Πάργης Ἀθηναγόρα, «Ἡ Ἐκκλησία τῶν Ἰωαννίνων», *Ἠπειρ. Χρον.* 3(1928), 48 (μὲ λαθε-

Ἀπὸ τὰ παραπάνω συνάγεται ἀναμφίβολα, ὅτι τόσο ἡ ἐπισκοπή, ὅσο καὶ ἡ μονὴ ιδρύθηκαν στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ. Θὰ δοῦμε παρακάτω, ὅτι ἡ θέσις τῆς μονῆς εἶναι ἀκριβῶς προσδιορισμένη. Γιὰ νὰ καθοριστεῖ ὁ χῶρος δικαιοδοσίας τῆς ἐπισκοπῆς, θὰ πρέπει πρῶτα νὰ διερευνηθοῦν οἱ λόγοι ποὺ ᾤθησαν στὴν ἰδρυσὴ της.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπικρατέστερη γνώμη, ἡ ἐπισκοπὴ Κοζίλης ιδρύθηκε ὅταν ἡ Νικόπολη εἶχε παύσει νὰ εἶναι κύριο ἐκκλησιαστικὸ καὶ πολιτικὸ κέντρο στὸ χῶρο τῆς Ἡπείρου<sup>13</sup>. Ὅμως οἱ τύχες τῆς Νικόπολης μετὰ τὸν 6ο αἰ.<sup>14</sup>, ἓνα ἀπὸ τὰ καίρια προβλήματα τῆς μεσαιωνικῆς ἱστορίας τῆς Ἡπείρου, ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι ἀρκετὰ ἀσαφεῖς καὶ συνδέονται μὲ πολλὰ ἐπιμέρους ζητήματα ποὺ δὲν ἔχουν διαλευκανθεῖ ἐντελῶς. Οἱ δυσκολίες πολλαπλασιάζονται ἀπὸ τὸ γεγονὸς, ὅτι ὁ χῶρος τῆς Νικόπολης δὲν ἔχει ἐρευνηθεῖ ὁλόκληρος ἀπὸ ἀνασκαφικὴ πλευρά· ἔτσι, δὲν εἴμαστε βέβαιοι γιὰ ὀρισμένες ἀρχαιολογικὲς ἐνδείξεις ἀναφορικὰ μὲ τὴν κατοίκησή του μετὰ τὸν 6ο αἰῶνα, ποὺ ἔχουν ἐπισημανθεῖ μέχρι σήμερα<sup>15</sup>. Συνοψίζουμε ἐδῶ τὶς σημερινές μας γνώσεις γύρω ἀπὸ τὸ βασικὸ τοῦτο πρόβλημα.

μένη χρονολόγηση τοῦ ἐγγράφου, ποὺ παράσχε καὶ μεταγενέστερους), τοῦ ἴδιου, *Ἐκκλ. Ἱστορία*, ὁ.π. (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 5), σ. 113, R. Janin, λήμμα «Kozyle», *DHGE*, τόμ. 13, στ. 1004, Φ. Οἰκονόμου, *Ἡ ἐν Ἀρτῇ Ἐκκλησία*, Ἀθῆναι, 1972, σ. 47, τοῦ ἴδιου, *Ἡ ἐν Νικοπόλει καὶ Πρεβέζῃ Ἐκκλησία*, Ἀθῆναι, 1973, σ. 26.

13. Βλ. λ. χ. Π. Ἀραβαντινοῦ, *Χρονογραφία τῆς Ἡπείρου*, τόμ. Β', Ἀθῆναι, 1857, σ. 147, Σ. Ξενοπούλου (Βυζαντίου), *Δοκίμιον ἱστορικῆς τινος περιλήψεως τῆς πόλεως Ἀρτῆς...*, Ἀθῆναι, 1884, σ. 97, Χ. Σούλη, λήμμα «Κοζύλης Μονή», *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, τόμ. ΙΔ', Ἀθῆναι, 1930, σ. 635, Ἀθηναγόρα, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, ὁ.π. σ. 112 ἐξ., Janin, ὁ.π., Ἀρχιμ. Φ. Βιτάλη, λήμμα «Κοζύλης Ἐπισκοπή», *Θρησκ. Ἡθικὴ Ἐγκυκλ.*, τόμ. 7, σ. 704-705, τοῦ ἴδιου, λήμμα «Κοζύλης Ἐπισκοπή», *Μεγ. Ἑλλ. Ἐγκυκλ., Συμπλήρωμα*, τόμ. Γ', Ἀθῆναι χ.χ., σ. 372, τοῦ ἴδιου, «Ἰωσήφ ὁ Ρωγῶν καὶ Κοζύλης Ἐθνομάρτυς τῆς Ἑθνικῆς Παλιγγενεσίας», *Θεολογία* 42 (1971), 241 ἐξ., Οἰκονόμου, *Ἡ ἐν Ἀρτῇ κλπ., ὁ.π.*, τοῦ ἴδιου, *Ἡ ἐν Νικοπόλει κλπ., ὁ.π.*, Soustal, ὁ.π. σ. 76 ὑποσ. 3, 128, ὑποσ. 4, κ. ᾱ.

14. Ὁ 6ος αἰῶνας ὀρίζεται ἐδῶ ὡς συμβατικὸ ὄριο, ἐπειδὴ ἕως τὴν ἐποχὴ αὕτη εἶναι σχετικὰ ἐφικτὸς ὁ συσχετισμὸς τῶν μαρτυριῶν τῶν πηγῶν μὲ τὰ ἀρχαιολογικὰ δεδομένα (βασιλικὴ Γ', «ἀνανέωση» τειχῶν στὰ 540). Ἀπὸ τὴν ἐκτεταμένη σχετικὴ βιβλιογραφία ἀναφέρονται ἐδῶ μελέτες, ποὺ συνοψίζουν ἐπιμέρους πλευρὲς τοῦ θέματος: Ἀθηναγόρας, ὁ.π. σποραδικά, Α. Ἀδαμαντίου, *Ἱστορία τῆς μεσαιωνικῆς Ἡπείρου*, στὸ: *Ἡ Ἡπειρος*, τόμ. Α', Ἰωάννινα, 1952, σ. 42 ἐξ., D. I. Pallas, λήμμα «Epiros», *RbK*, τόμ. II, στ. 208 ἐξ. καὶ 214 ἐξ. μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία, Soustal, ὁ.π. σ. 15 ἐξ. μὲ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση τῶν πηγῶν.

15. Σημειώνονται ἐδῶ: α) Ἡ λεγόμενη «βασιλικὴ τῆς Ἀναλήψεως», ἡ ὁποία κατὰ τὸν πρῶτο μελετητὴ της ἦταν παλαιοχριστιανικὴ, ἐπισκευάστηκε στὴν ἐποχὴ τῶν Μακεδόνων καὶ καταστράφηκε τὸν 11ο αἰῶνα ἀπὸ πυρκαϊά· βλ. Α. Φιλαδελφῶς, «Χριστιανικὰ μνημεῖα Νικοπόλεως», *ΑΕ* 1914, σ. 250-255. β) Ἡ ὑπαρξὴ πλίνθινου κοσμήματος σὲ πύλη τῶν τειχῶν (ἀδημοσίευτο), ποὺ ὁδηγεῖ στὴν κυρίως βυζαντινὴ ἐποχὴ, μὲ *terminus post quem* τὴν ἐκκλησίαν τῆς Παναγίας τῆς Σκριποῦς στὸν Ὀρχομενὸ Βοιωτίας, χρονολογημένη ἀκριβῶς, ὅπως εἶναι γνωστὸ, στὸ 873/4 (βλ. πρόχειρα Μ. Σωτηρίου, «Ὁ ναὸς τῆς Σκριποῦς τῆς Βοιωτίας», *ΑΕ* 1931, σ. 126 ἐξ.). Γιὰ τὸ σημαντικὸ τοῦτο στοιχεῖο θὰ γίνῃ λόγος ἄλλου. γ) Τὰ ἀδημοσίευτα μέχρι σήμερα

1) *Μαρτυρίες για τη Νικόπολη έως τις αρχές του 10ου αϊ.* Είναι γνωστό, πώς μία από τις συνέπειες της Εικονομαχίας ήταν ότι το 'Ανατολικό 'Ιλλυρικό, που περιλάμβανε και την *Epirus Vetus*, αφαιρέθηκε από τη δικαιοδοσία του Ρώμης και υπήχθη στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως. Την πράξη τοποθετούν άλλοι στο 732/3<sup>16</sup>, άλλοι στα 752/7<sup>17</sup>. Μετά τη μεταβολή αυτή, δέν είναι απόλυτα ξεκαθαρισμένο πότε ακριβώς μαρτυρείται μητροπολίτης Νικοπόλεως για τελευταία φορά, αλλά το γεγονός τοποθετείται γενικά στο τελευταίο τέταρτο του 9ου αιώνα<sup>18</sup>, ενώ όρισμένες μαρτυρίες για τον 10ο αϊ. αμφισβητούνται<sup>19</sup>. Είναι βέβαιο λοιπόν, ότι στα τέλη του 9ου αιώνα ή Νικόπολη δοκίμασε μιάν εκκλησιαστική κρίση, την οποία δέν μπόρεσε νά ξεπεράσει. Φαίνεται ότι ή κρίση αυτή συνυφαίνεται και εξηγείται από τά πολιτικά γεγονότα, που σημειώθηκαν στην περιοχή της τόν ίδιο αιώνα.

"Αν μπορούσε νά βασιστεί κανείς απόλυτα στα όσα παραδίδουν όρισμένες πηγές για τó βίο του περιώνυμου άγιου Βαρβάρου, θά έπρεπε νά θεωρήσει ως δεδομένο, ότι ή περιοχή δεινοπάθησε γύρω στα 827-829 από έπιδρομή 'Αράβων πειρατών<sup>20</sup>. 'Ατυχώς όμως, οι πηγές δέν είναι σύγχρονες με τά γεγονότα

πορίσματα της άνασκαφής της 'Εφορείας Κλασσικών 'Αρχαιοτήτων 'Ιωαννίνων σέ τμήμα της έσωτερικής πλευράς τών «βυζαντινών» τειχών (1972 έξ.), όπου πρόκειται για πρόχειρες έγκαταστάσεις, πιθανόν μετά τó τέλος της άκμης της χριστιανικής πόλης. δ) Τά σφραγιστικά μνημεία, για τά όποια βλ. παρακάτω σ. 849.

Σημειώνεται έπίσης, ότι οι παλιότερες άνασκαφές δέν ανταποκρίνονται συχνά σέ σημερινά έπιστημονικά αίτήματα (πρβλ. Pallas, *δ.π.* σ. 214, Βοκοτόπουλος, *δ.π.* σ. 207, ύποσ. 1).

16. Γ. Κονιδάρη, *Έκκλησιαστική 'Ιστορία της 'Ελλάδος*, τόμ. Α', 'Αθήναι, 1954 - 1960, σ. 535 έξ., Laurent, *Corpus*, κλπ., τόμ. V, 1: *L'Eglise*, Paris, 1963, σ. 504.

17. Βλ. V. Grumel, «L'annexion de l'Illyricum Oriental, de la Sicile et de la Calabre au Patriarcat de Constantinople», στα *Mélanges J. Lebreton*, II (=Recherches Sc. Religion 40 [1952]) σ. 191-200.

18. Πηγή είναι ό Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος (ca. 1320), που άναφέρει ότι τó 886 ό Νικοπόλεως Δανιήλ μετετέθη στην 'Αγκυρα (PG 146, 1196B). Πρβλ. και Π. Φουρίκη, «Νικόπολις - Πρέβεζα», *Ήπειρ. Χρον.* 3 (1928), 155, 'Αθηναγόρα, *δ.π.* σ. 113, Γ. Κονιδάρη, «Πότε παρήκμασε και εξέλιπε και εκκλησιαστικώς ή Νικόπολις και άνεδείχθη ή Ναύπακτος», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1953 (=περιοδ. *Έλληνικά*, Παράρτ. 9), τόμ. Β', 'Αθήναι, 1956, σ. 163, Βοκοτοπούλου, *δ.π.* σ. 7, Soustal, *δ.π.* σ. 17, ύποσ. 8 (όπου και οι πηγές για μνείες μητροπολιτών πριν από τó 886), 'Ατέση, *δ.π.* σ. 203-204. Πρβλ. Soustal, *δ.π.* σ. 46.

19. Βλ. Laurent, *Corpus* κλπ., *δ.π.* άρ. 670 - 672 (σ. 504-506).

20. Βλ. κυρίως Δ. Ζακυθνοϋ, «'Αγιος Βάρβαρος», στόν τόμο *Είς μνήμην Κωνσταντίνου 'Αμάντου*, 'Αθήναι, 1960, σ. 438-453, 528. 'Ο συγγραφέας άναλύει κυρίως ένα ρητορικό έγκώμιο στόν άγιο Βάρβαρο, γραμμένο τόν 14ο αιώνα από τόν Κωνσταντίνο 'Ακροπολίτη (έκδοση: Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Ανάλεκτα 'Ιεροσολυμιτικής Σταχυολογίας*, I, Πετρούπολις, 1891, σ. 405-420). Για τίς έπιδρομές, βλ. γενικότερα Ζακυθνοϋ, *Βυζ. 'Ιστορία*, *δ.π.* σ. 171, G. Miles, «Byzantium and the Arabs; Relations in Crete and the Aegean Area», *DOP* 18 (1964), 7, Pallas, *δ.π.* σ. 214, Soustal, *δ.π.* σ. 16, κ.ά.

και ὁ ἐντοπισμὸς τοῦ χώρου δὲν εἶναι ταυτόσημος σὲ ὅλες ἢ εἶναι ἀσαφῶς προσδιορισμένος· ἐξάλλου, διατυπώθηκαν γενικότερες ἀμφισβητήσεις γιὰ τὴν παραπάνω γνώμη<sup>21</sup>.

Πιθανὸν σημαντικότερες ὑπῆρξαν οἱ καταστροφές ποὺ προκλήθηκαν στὴ διάρκεια τῶν μακροχρόνιων πολέμων τοῦ Βυζαντίου μὲ τὸ Βούλγαρο τσάρο Συμεών (893 - 927)<sup>22</sup>. Συγκεκριμένες ἐνδείξεις γιὰ τὴν ἔκταση καὶ τὸ εἶδος τῶν καταστροφῶν στὴν περιοχὴ τῆς Νικόπολης δὲν διαθέτουμε, παρὰ μόνο, ὅπως ἐπισημάνσαμε παραπάνω, τὸ γεγονὸς ὅτι ἐφεξῆς δὲν μνημονεύονται μητροπολίτες Νικοπόλεως. Πιστεύεται ἄλλωστε γενικότερα, ὅτι μεταξὺ τῶν ἐτῶν 896 καὶ 900 ἡ παρακμὴ τῆς πόλης προχώρησε<sup>23</sup>. Ἀσφαλῶς ὑπάρχει ὀργανικὴ σχέση ἀνάμεσα στὰ συμπτώματα αὐτὰ καὶ στὸ γεγονός, ὅτι τῶρα ἀκριβῶς ἀποβαίνει ἡ Ναυπάκτος τὸ κέντρο τοῦ χώρου τῆς Ἡπείρου, ὡς ἔδρα τοῦ νεοϊδρυμένου *θέματος Νικοπόλεως* (ἀρχές 10ου αἰ. κι ἐξῆς).

2) Τὸ «θέμα Νικοπόλεως» καὶ ἡ ἀνάδειξη τῆς Ναυπάκτου. Πρὶν ἀπὸ τὸν 10ο

21. Ἡ πλησιέστερη στὴν ἐποχὴ ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ πηγὴ τοποθετεῖ τὰ γεγονότα στὴ σημερινὴ Ἀκαρνανία· βλ. O. Lampsides, «Une nouvelle version de la vie de Saint Barbaros», *Πλάτων* 18 (1966), 40 - 56. Κατὰ τὸ μελετητὴ αὐτὸν, ὁ ναὸς τοῦ ἁγίου μὲ τὴ θαυματουργικὴ πηγὴ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ κοντὰ στὸ χωριὸ Τρύφο, στὴν ἀκαρνανικὴ πλευρά. Στὴ θέση αὐτὴ ἐπισημάνθηκαν πραγματικὰ πενιχρὰ λείψανα χτίσματος καὶ γλυπτὰ μέλη, ποὺ ἡ ἀκριβὴς χρονολόγησή τους δὲν εἶναι γνωστὴ· βλ. Π. Βοκοτοπούλου, *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, σ. 334-335, πίν. 245.

Προβλήματα ἐπίσης προκαλεῖ καὶ τὸ ρητορικὸ ἐγκώμιο τοῦ Κωνσταντίνου Ἀκροπολίτη. Λ.χ. ὁ G. Da Costa Louillet, «Saints de la Grèce aux VIII<sup>e</sup>, IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles», *Byzantion* 31(1961), 309 - 313, ἐπισημαίνει τὴ σιγὴ ἄλλων πηγῶν γιὰ ἀραβικὲς ἐπιδρομὲς στὴ Νικόπολη τὸν 9ο αἰώνα. Μεταγενέστερες, ποὺ ἀφοροῦν ἐπίσης τὸν ἅγιο Βάρβαρο, δὲν μνημονεύουν ρητὰ τὴ Νικόπολη: α) Λόγος πατριάρχῃ Κωνσταντινουπόλεως Κάλλιστου (1355), βλ. Miklosich - Müller, *δ.π.* I, σ. 441. β) Λόγος Ἰωσήφ Βρυέννιου (15. αἰ.), βλ. ἔκδοση Ἀπάντων τοῦ ὑπὸ Εὐγ. Βουλγάρεως, τόμ. Β', Λιψία, 1768, σ. 35. Πρβλ. καὶ H. Delehay, «Les actes de S. Barbarus», *Anal. Boll.* 29 (1910), 286 ἐξ. γ) Μεταβυζαντινὸς κώδικας I 70 τῆς Μεγίστης Λαύρας, βλ. Σ. Εὐστρατιάδου, *Ἀγιολόγιον*, Ἀθήναι χ.χ. (ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας), σ. 70. Ἀς σημειωθεῖ ἀκόμη, ὅτι δὲν ἔχουν ἐπισημανθεῖ, ὡς σήμερα τουλάχιστον, ἀρχαιολογικὲς ἐνδείξεις στὸ χωρὶο τῆς Νικόπολης, ποὺ νὰ μποροῦν νὰ συσχετιστοῦν μὲ τὴν ὑποτιθέμενη ἀραβικὴ ἐπιδρομὴ ἢ μὲ τὸν ἅγιο Βάρβαρο.

Θὰ ἦταν ὥστόσο παρακινδυνευμένο νὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς, ὅτι ἀσκήθηκε λατρεία τοῦ ἰδιότυπου αὐτοῦ ἁγίου στὴ βορειοδυτικὴ Ἑλλάδα. Ὑπάρχουν σαφὴ τεκμήρια ὡς πρὸς τὴν Αἰτωλοακαρνανία (βλ. παραπάνω), καθὼς ἐπίσης ὡς πρὸς τὴν Ἄρτα, τὰ Ἰωάννινα καὶ τὴν Κέρκυρα (βλ. πρόχειρα στὸν Βρυνούση, *Ἱστορικά κλπ.*, *δ.π.* σ. 474-475, σ. 42-43 στὸ ἀνάτυπο). Ἐντοπίστηκε ἐπίσης πρόσφατα μεταγενέστερος ναὸς τοῦ σὲ χωριὸ τῆς Λευκάδας (βλ. Δ. Τριανταφυλλοπούλου, *ΑΔ* 31 [1976]: Χρονικά, ὑπὸ ἐκτύπωση).

22. Πρβλ. Κονιδάρη, «Πότε παρήκμασε» κλπ., *δ.π.* σ. 166 ἐξ., Ζακυθηνοῦ, *Βυζ. Ἱστορία*, *δ.π.* σ. 266-278.

23. Κονιδάρη, *δ.π.* σ. 150-205, ἰδιαιτέρα σ. 168. Πρβλ. Laurent, *Corpus* κλπ., *δ.π.* σ. 513, Pallas, *δ.π.* στ. 214, Soustal, *δ.π.* σ. 155, ὑποσ. 3.



αίωνα ή Ναύπακτος άνηκε διοικητικά στο θέμα Έλλάδος και ήταν έδρα επισκόπου που υπαγόταν άρχικά στον Κορίνθου και κατόπιν στον Άθη- νών<sup>24</sup>. Τελευταίος επίσκοπός της μνημονεύεται στα 879 ο Άντώνιος<sup>25</sup>. Μπο- ρεί συνεπώς να υποστηριχτεί, ότι ή Νικόπολη εξακολουθοϋσε ως τότε να είναι κέντρο διοικητικό και έδρα μητρόπολης, όπως είπαμε ήδη<sup>26</sup>. Άλλά και για το μετέπειτα διάστημα, άφού δηλαδή ιδρύθηκε το θέμα Νικοπόλεως έως τις άρχές του 10ου αιώνα, έχει διατυπωθεί ή γνώμη, ότι ή Ναύπακτος εξακο- λούθησε να εξαρτιέται διοικητικά άπο την παλιά πόλη του Αυγούστου<sup>27</sup>. Συνεπώς μπορούμε άσφαλώς να δεχτοϋμε, ότι ή Νικόπολη κράτησε τη θέση της ως τα τέλη του 9ου αιώνα, άφού μάλιστα το όνομά της, που άσκούσε τόση επιβολή, δόθηκε στο νέο διοικητικό σχήμα, που πρωτοεφαρμόστηκε έδω στο β' μισό του ίδιου αιώνα<sup>28</sup>.

24. M. Trowbridge - W. Oldfather, λήμμα «Naupactos», *RE*, τόμ. XVI, 2, στ. 1994, Beck, δ.π. σ. 181-182, Χριστοπούλου, δ.π. Για το θέμα Έλλάδος βλ. παρακάτω, ύποσ. 26 και 27.

25. Κονιδάρη, «Πότε εξέλιπε» κλπ., δ.π. σ. 160, 163, Άτέση, δ.π. 196. Πρβλ. Άθηναγόρα, Έκκλησία Ίωαννίνων, δ.π. σ. 7.

26. Για την ύπαρξή της ως διοικητικού κέντρου, βλ. και τη βιβλιογραφία της επόμενης ύποσημείωσης. Ός προς τη διατήρηση του μητροπολιτικού της θρόνου έως το 886 τουλάχιστον, βλ. ύποσ. 18 και 28, ως και Κονιδάρη, δ.π. σ. 161 έξ.

27. Trowbridge - Oldfather, δ.π., Δ. Ζακυθινού, «Μελέται περί της έπαρχιακής διοικήσεως και της διοικητικής διαιρέσεως έν τῷ Βυζαντινῷ Κράτει», *ΕΕΒΣ* 17(1941), 239. Πρβλ. Βοκοτο- πούλου, Άρχιτεκτονική κλπ., δ.π. σ. 4.

Τήν εποχή του Κωνσταντίνου Ζ' Πορφυρογέννητου (913 - 959) ή Ναύπακτος φέρεται να άνήκει άκόμη στο θέμα Έλλάδος (βλ. Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, *Περί θεμάτων*, έκδ. Α. Pertusi, σ. 89, στίχ. 10 - 12· Βόννη, 2, 51), εκεί δηλαδή που την κατέτασσε και τέσσερις αιώνες πρίν, στην εποχή του Ίουστινιανού (527-565), ο *Συνέκδημος* του Ίεροκλέους (έκδ. Ε. Honig- mann, 643, ύποσ. 12), και όχι στο θέμα Νικοπόλεως (πρβλ. Soustal, δ.π. σ. 155). Για το θέμα Νικοπόλεως ο Πορφυρογέννητος παραδίνει συγκεχυμένες πληροφορίες, άναμινύοντας με τρόπο έλλειπτικό και άσαφή τα όνόματα της Φωτικής και της Δωδώνης με της Νικόπολης, ως μητροπόλεων (έκδ. Pertusi, σ. 92· πρβλ. Βόννη, 2, 54 - 55). Άπο έδω ξεκίνησε ή θεωρία, σύμφωνα με την οποία ή έδρα της μητρόπολης της Παλαιάς Ήπειρου μετατέθηκε μετά το 929 άπο τη Νικόπολη στην ιουστινιάνεια (Νέα) Φωτική και ή διοικητική έδρα στη Δωδώνη, και ότι πρίν άπο το 959 συγκεντρώθηκαν και οι δύο έδρες στη Ναύπακτο (βλ. Άθηναγόρα, Έκκλησιαστική Ίστορία, δ.π. σ. 110-111. Πρβλ. Pallas, δ.π. στ. 211). Έχει όστόσο παρατηρηθεί, ότι ο Πορφυρο- γέννητος άντανακλά έδω την κατάσταση που περιγράφει τον 6ο αιώνα ο Ίεροκλής και συνεπώς ή μαρτυρία του δέν βαραίνει ιδιαίτερα προκειμένου για τον 10ο αιώνα (πρβλ. Soustal, δ.π. σ. 155, ύποσ. 2). Είναι άλλωστε γνωστό, ότι ή Δωδώνη είχε ήδη ύποκύψει σέ σλαβική επιδρομή (Soustal, σ. 15), πράγμα που έξηγεί έξάλλου και την άπουσία του όνόματός της άπο τη *Διατύπωση* του Λέοντος ΣΤ' του Σοφού (901/2). Παραμένει όστόσο πρόβλημα, τί μπορεί να ύπαινίσσεται ο τίτλος επισκόπου *δ Δωδωνίας* στα Τακτικά του Paris. graec. 1551 Α, που ο Κονιδάρης, «Πότε παρήκμασε» κλπ., δ.π. σ. 160, χρονολογεί στην πρώτη περίοδο της Εικονομαχίας (731 - 746), ένῶ ύπογραμμίζει παράλληλα ότι στους επόμενους αιώνες δέν εμφανίζεται ο Δωδώνης. Άλλά ο ίδιος, σσ. 162, 170, λέει ότι ή νέα επισκοπή Βουνδίτζης - sc. Βονίτσης; - του 10ου αιώνα είναι ή παλιά Δωδώνη!

28. Πρβλ. την ένδειξη που άναφέραμε στην ύποσ. 15, γ για την ύπαρξή της πόλης μετά το

Τὸ νεοπαγὲς θέμα, ἔχοντας πλέον ἔδρα τὴ Ναύπακτο, ἀναφέρεται ρητὰ γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 899<sup>29</sup>. Λίγο ἀργότερα (901/2) ἡ *Διατύπωσις* τοῦ Λέοντος ΣΤ΄, πὺ ἀποσιωπᾶ χαρακτηριστικὰ τὴ μνεία τοῦ ὀνόματος τῆς Νικόπολης, μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν προαγωγή τοῦ ἐπισκοπικοῦ θρόνου τῆς Ναυπάκτου σὲ μητροπολιτικό<sup>30</sup>. Συνδυάζοντας τοῦτο μὲ τὸ γεγονὸς, ὅτι μετὰ τὸν 9ο αἰῶνα δὲν μᾶς παραδίδονται πλέον ὀνόματα ἐκκλησιαστικῶν ταγῶν ἀπὸ τὴ Νικόπολη (βλ. παραπάνω), μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε εὐλόγα, ὅτι ἡ Νικόπολη εἶχε στὸ μεταξὺ ἐκπέσει καὶ ὡς ἐκκλησιαστικὸ κέντρο ἢ, τὸ πολὺ πολὺ, ὅτι διατηρήθηκε ἐφεξῆς ὁ τίτλος τοῦ Νικοπόλεως ψιλώνυμα<sup>31</sup>. Τὸ νέο ἐκκλησιαστικὸ κέντρο, ἡ μητρόπολη Ναυπάκτου, περιέλαβε ἀσφαλῶς στὴ δικαιοδοσία της καὶ τὶς νέες ἐπισκοπὲς πὺ εἶχαν ἰδρυθεῖ λίγο πρὶν στὸ χῶρο τῆς Παλαιᾶς Ἡπείρου, λ.χ. τῶν Ἰωαννίνων καὶ τῶν Ρωγῶν πὺ μαρτυροῦνται ἤδη στὰ 879<sup>32</sup>.

873/4. Πρβλ. καὶ Κονιδάρη, *ὁ.π.σ.* 161. Γιὰ τὸ ὅτι τὸ θέμα ἰδρύθηκε πρὶν ἀπὸ τὸ 899, βλ. Ζακυθνοῦ, «Μελέται» κλπ., *ὁ.π.* σ. 239 ἐξ., Κονιδάρη, *ὁ.π.σ.* 165, Ν. Οἰκονομίδης, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris, 1972, σ. 351, Βοκοτοπούλου, *ὁ.π.* σ. 4.

29. Πρῶτη μνεία τοῦ θέματος Νικοπόλεως στὸ *Κλητορολόγιο* τοῦ Φιλοθέου: βλ. ἔκδοση στὸν Οἰκονομίδης, *ὁ.π.* σ. 101, ὕποσ. 21, 105, ὕποσ. 13, 139, ὕποσ. 8. Πρβλ. Ζακυθνοῦ, *ὁ.π.* σ. 239 ἐξ., τοῦ ἴδιου, *Βυζ. Ἱστορία*, *ὁ.π.* σ. 340. Πρβλ. καὶ Laurent, *Corpus* κλπ., σ. 504, Βοκοτοπούλου, *ὁ.π.*, Soustal, *ὁ.π.* σσ. 16, 45. Ἄν τὸ ἔτος 886 θεωρηθεῖ ὡς τὸ πιθανότερο σχετικὰ μὲ τὴν τελευταία μνεία μητροπολίτη Νικοπόλεως καὶ ληφθεῖ παράλληλα ὑπόψη, ὅτι κανόνες Ἱερῶν Συνόδων ἐπιτάσσουν ρητὰ νὰ συμπίπτει ἡ ἔδρα ἐκκλησιαστικῆς καὶ κοσμικῆς Ἀρχῆς – πρβλ. τὸν ιζ΄ τῆς Δ΄ Οἰκ. Συνόδου Χαλκηδόνης (451) καὶ τὸν λη΄ τῆς Πενθέκτης (692) πρόχειρα στοῦ Ἀ. Ἀλιβιζάτου, *Οἱ Ἱεροὶ Κανόνες*, Ἀθῆναι<sup>2</sup>, 1949, σ. 55 καὶ 93 –, μποροῦμε ἀντίστοιχα νὰ ὑποθέσουμε, ὅτι ἡ ἀνάδειξη τῆς Ναυπάκτου σὲ κέντρο ἐκκλησιαστικὸ καὶ πολιτικὸ τῆς Ἡπείρου συντελέστηκε μετὰ 886 καὶ 899. Τὰ ὅρια περιορίζονται ἀκόμη περισσότερο, μετὰ 894 καὶ 899, ἂν δεχτοῦμε ὡς ἀκριβεῖς τὶς πληροφορίες γιὰ ὑποβιβασμὸ τῆς Νικόπολης μετὰ τὶς καταστρεπτικὲς ἐπιδρομὲς τοῦ Συμεῶν, πὺ ἡ ρῆξη τῶν σχέσεών του μὲ τὸ Βυζάντιο ἀνάγεται στὰ 894 (βλ. βιβλιογραφία στὶς ὕποσ. 22 καὶ 23). Προσεγγίζουμε ἔτσι ἀρκετὰ στὰ ἔτη 896-900, πὺ ὀρίζουν καὶ ἄλλοι ἐρευνητές (βλ. ὕποσ. 23).

30. Τὸ σχετικὸ ἐδάφιο τῆς *Διατύπωσης* βλ. στὸν H. Gelzer, *Ungedruckte und ungenügend veröffentlichte Texte der Notitiae Episcopatum*, München, 1901, σ. 557. Βλ. καὶ V. Grumel, *Les Regestes des Actes du Patriarcat de Constantinople*, τόμ. I, τεύχ. III, Constantinople, 1936, ἀρ. 598 (σ. 133-135), Laurent, *ὁ.π.* σ. 513, Κονιδάρη, *ὁ.π.* σ. 168, Beck, *ὁ.π.* σ. 181, Χριστοπούλου, *ὁ.π.* σ. 323 ἐξ., Βοκοτοπούλου, *ὁ.π.* σ. 7, Soustal, *ὁ.π.* σ. 155. Τὸ ὄνομα τῆς Νικόπολης ἀποσιωπᾶται καὶ στοὺς μεταγενέστερους καταλόγους – βλ. λ.χ. *Τακτικὰ* τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἰωάννη Τζιμισκῆ (969 - 976): Gelzer, *ὁ.π.* σ. 566 ἐξ., Φουρική, «Νικόπολις - Πρέβεζα», *ὁ.π.* σ. 158 –, καὶ ἡ παράλειψη αὐτὴ δὲν εἶναι ἀσφαλῶς τυχαία.

31. Πρβλ. Ἀθηναγόρα, *ὁ.π.* σ. 113. Βλ. καὶ Le Quien, *Oriens Christianus*, τόμ. III, Paris, 1740, στ. 997 - 1002, ὅπου ἀναφέρονται ψιλώνυμοι ἐπίσκοποι Νικοπόλεως τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας τὸν 14ο καὶ 15ο αἰῶνα.

32. Βλ. Ζακυθνοῦ, «Μελέται» κλπ., *ὁ.π.* σ. 220. Πρβλ. καὶ Κονιδάρη, *Πότε ἐξέλιπε* κλπ., *ὁ.π.* σ. 160, G. Konidares, «Zur Frage der Entstehung des Erzbistums von Achrida und der Notitiae No. 3 bei Parthey», *Θεολογία* 30 (1959), 1 - 10, 21, Pallas, *ὁ.π.* στ. 211, 289, Βοκοτοπούλου, *ὁ.π.* σ.

3) *Μεταγενέστερες μαρτυρίες για τη Νικόπολη*. Είναι δύσκολο να καθοριστεί, αν οι μαρτυρίες που αναφέρονται εφεξής στη Νικόπολη αφορούν την ίδια την πόλη ή τη διοικητική περιφέρεια του όμώνυμου θέματος. Σημειώθηκαν ήδη οι δυσχέρειες που προκαλούνται και από την έλλειψη ασφαλών αρχαιολογικών δεδομένων σχετικά με την πόλη από τον 6ο αι. κι εξής (βλ. παραπάνω). Με τον περιορισμό τουτο παραθέτουμε εδώ σχετικές μνείες του ονόματός της από τον 10ο αι. κι εξής:

α) Το θέμα συμμετέχει στη ναυτική επιχείρηση εναντίον των Άράβων της Κρήτης (911/2)<sup>33</sup>.

β) Βουλγαρική επιδρομή του 929. Άλλη μιὰ φορά δοκιμάστηκε η Νικόπολη στην εποχή του τσάρου των Βουλγάρων Πέτρου (927 - 929). Στις αρχές της βασιλείας του, που οι σχέσεις με το Βυζάντιο ήταν ακόμα φιλικές<sup>34</sup>, ο αδελφός του Μιχαήλ, προσπαθώντας να σφετεριστεί την εξουσία του, παρακίνησε σε ανταρσία όρισμένες περιοχές. Οι όπαδοί του μετά το θάνατό του

7, Άτέση, *δ.π.* σ. 100. Βλ. και Soustal, *δ.π.* σσ. 17, 155 (όπου και οι πηγές για τα Ίωάννινα), 128, 155 (για τους Ρωγούς, που δέχεται ότι αντικαταστήσανε τη Νικόπολη – πράγμα σωστό ως ένα βαθμό, γιατί ασφαλώς ένα μέρος της περιοχής της Νικόπολης θα διεκδίκησε και η επισκοπή Κοζίλης· βλ. *έδω*, σ. 852).

Είναι φανερό, ότι η εξακρίβωση του ακριβούς χρόνου της ίδρυσης της πόλης των Ίωαννίνων θα διαφώτιζε μιὰ σημαντική πλευρά του προβλήματος της Κοζίλης. Άτυχώς, μέχρι στιγμής δεν υπάρχουν για το ζήτημα τουτο αδιάσειστα στοιχεία. Έχει διατυπωθεί ή θεωρία, ότι τα Ίωάννινα θα πρέπει να ταυτιστούν με τη (Νέα) Εύροια που ίδρυσε ο Ίουστινιανός· βλ. Σ. Δάκαρη, «Ίωάννινα ή νεώτερη Εύροια», *Ηπειρωτική Έστία* 1(1952), 537 - 554, 2(1953), 1146 - 1149. Για την ορθότητά της όμως έχουν διατυπωθεί αμφιβολίες, που πολλαπλασιάζονται από το γεγονός, ότι δεν έχουν έντοπιστεί μέχρι σήμερα αναμφισβήτητες αρχαιολογικές ενδείξεις (πρβλ. Βρανούση, *Τοπογραφικά κλπ.*, *δ.π.* σ. 443 – και σ. 11 του ανατύπου –, Pallas, *δ.π.* στ. 211, Soustal, *δ.π.* σσ. 33, 36-37).

Άκόμη λιγότερο σαφές είναι, το εάν είχαν ιδρυθεί ήδη τον 9ο αιώνα άλλες επισκοπές, όπως της Άρτας ή της Βελᾶς-Φωτικής. Για την Άρτα λ.χ. βλ. F. Remy, λήμμα «Arta», *DHGE*, τόμ. 4, στ. 766, Α. Όρλάνδου, λήμμα «Άρτα», *Θρησκευτική και Χριστιανική Έγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 2, Άθήναι, 1937, σ. 113-114, Ζακυθνοῦ, «Μελέται» κλπ. *ΕΕΒΣ* 21(1951), 194 - 196, Άθηναγόρα, *δ.π.* σ. 112 *έξ.*, Pallas, *δ.π.* στ. 259, Laurent, *Corpus* κλπ., τόμ. V, 3, *Supplément*, Paris, 1972, σ. 113-114, Soustal, *δ.π.* σ. 158, Άτέση, *δ.π.* σ. 21.

Για τη βυζαντινή επισκοπή Βελᾶς - Φωτικής το πρόβλημα είναι περισσότερο πολύπλοκο και συνδέεται με την ιστορία της μεσαιωνικής Παραμυθιάς (Άγίου Δονάτου ή Νέας Φωτικής): βλ. R. Janin, λήμμα «Belas», *DHGE*, τόμ. 7, στ. 794, Laurent, *Corpus* κλπ., τόμ. V, 1, σ. 513 *έξ.*, Άτέση, *δ.π.* σ. 54 *έξ.* Συνοπτικά και με μνεία των πηγών εξετάζει τα θέματα και ο Soustal, *δ.π.* σσ. 95 *έξ.*, 154 *έξ.* και 156, που δέχεται ότι οι πρώτες μνείες της Βελᾶς - Φωτικής ανάγονται στον 10ο αι. Βλ. παρόμοιες απόψεις και στον Κονιδάρη, «Πότε παρήκμασε» κλπ., *δ.π.* σ. 160 και Konidares, *Zur Frage* κλπ., *δ.π.* σσ. 10, 21.

33. Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, *Περί βασιλείου τάξεως*, II, 44 (= Βόννη 657, στίχ. 19 - 20). Για την έκστρατεία βλ. Ζακυθνοῦ, *Βυζαντινή Ιστορία*, *δ.π.* σ. 256 (με βιβλιογραφία), 376.

34. Πρβλ. Ζακυθνοῦ, *δ.π.* σσ. 277 *έξ.*, 419 *έξ.*

ἐπεκτείνανε τὶς καταστροφικὲς ἐπιδρομὲς ἕως τὴ Νικόπολη<sup>35</sup>. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀφήγηση τοῦ χρονογράφου, αὐτὴ ἡ πόλη ἦταν ὁ τελευταῖος τους σταθμός, ὥσπου οἱ ἐπιδρομεῖς ἀπωθήθηκαν καὶ τὰ ἐδάφη ἐπανήλθαν στὸ Βυζάντιο<sup>36</sup>. Ὅρισμένοι νεώτεροι ἐρευνητὲς δέχονται τὸ ἔτος 929 ὡς τελευταῖο ὄριο στὴ ζωὴ τῆς πόλης<sup>37</sup>.

γ) Συμμετοχὴ τοῦ θέματος στὴ ναυτικὴ ἐκστρατεία ἐναντίον τῆς ἀραβοκρατούμενης Κρήτης (949)<sup>38</sup>.

δ) Γιὰ τὸ ἔτος 968 ὁ Λιουτπράνδος μαρτυρεῖ: *Naupactum veni, quae est Nicopoleos civitas*<sup>39</sup>. Ἐννοεῖται βέβαια ἐδῶ, ὅτι ἡ Ναύπακτος ἦταν ἡ ἔδρα τοῦ θέματος Νικοπόλεως.

ε) Ἐπιδρομὲς τοῦ Σαμουήλ (976 - 1014). Φαίνεται ὅτι ἡ περιοχὴ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ὑπόφερε στὴ διάρκεια τῆς μακροχρόνιας πάλης τοῦ βούλγαρου τσάρου μὲ τὸ Βυζάντιο<sup>40</sup>. Κάτι τέτοιο ἄλλωστε μαρτυρεῖ καὶ ἡ φροντίδα τοῦ Βασιλείου Β' γιὰ τὶς περιοχὲς αὐτές, γιὰ τὶς ὁποῖες ἐκδόθηκαν τὰ γνωστὰ σιγίλια (βλ. παραπάνω).

ς') Ἀποστασία τοῦ θέματος τὸ 1040. Ἡ βασιλεία τοῦ Μιχαήλ Δ' Παφλαγόνα (1034 - 1041) διαταράχθηκε στὰ τελευταῖα τῆς χρόνια ἀπὸ τὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα τοῦ Βούλγαρου Πέτρου Δελεάνου ἢ Ὁδελεάνου<sup>41</sup>. Μὲ τὸν ἐπα-

35. Κεδρηνὸς - Σκυλίτζης, 628 (=Βόννη 2, 312 - 313), Σκυλίτζης, *Σύνοψις Ἱστοριῶν*, ἔκδ. J. Thurn, Berlin - New York, 1973, σ. 411-412, Συνεχιστὴς Θεοφάνους, VI, 29, 4 - 7 (=Βόννη, 420). Πρβλ. Soustal, ὁ.π. σσ. 16-17, 61, 155, ὑποσ. 3.

36. Πρβλ. Κεδρηνὸ καὶ Σκυλίτζη, ὁ.π. :καταλαβόντες τὴν Νικόπολιν, πάντα τὰ ἐν ποσὶ ληϊσάμενοι καὶ τέλος ἐν αὐτῇ σαββατίσαντες. Οἵτινες ὕστερον διαφορῶς καταπολεμηθέντες ὑποχείριοι Ρωμαῖων ἐγένοντο. Πρβλ. καὶ ὑποσ. 57.

37. Πρβλ. Φουρίκη, ὁ.π. Ἀθηναγόρα, ὁ.π. σ. 111, Ἀδαμαντίου, ὁ.π. σ. 44, Κονιδάρη, «Πότε παρήκμασε» κλπ., ὁ.π. σ. 170 ἐξ., Βιτάλη, Ἰωσήφ ὁ Ρωγῶν κλπ., ὁ.π. σ. 241 ἐξ. Ἐπίσης πρβλ. Βοκοτοπούλου, Ἀρχιτεκτονικὴ κλπ., ὁ.π. σ. 5, κ.ἄ.

38. Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος, ὁ.π. II, 45 (=Βόννη 665, στίχ. 19 - 21). Πρβλ. Ζακυθηνοῦ, Βυζ. Ἱστορία, ὁ.π. σ. 376, Βοκοτοπούλου, ὁ.π. σ. 6.

39. Liutprandi, *Antapodosis*, PL 136, 933. Πρβλ. Φουρίκη, ὁ.π., Ζακυθηνοῦ, «Μελέται» κλπ., *ΕΕΒΣ* 17 (1941), 240.

40. Συνοπτικὰ βλ. Ζακυθηνοῦ, Βυζ. Ἱστορία, ὁ.π. σ. 424 ἐξ., ὅπου καὶ ἡ βασικὴ βιβλιογραφία. Ἐχουν διατυπωθεῖ διάφορες γνώμες γιὰ τὸν καθορισμὸ ἀκριβέστερης χρονολογίας. Ὁ Φουρίκης λ.χ., ὁ.π. σ. 137 ἐξ. (πρβλ. τοῦ ἴδιου, «Ἡ Πρέβεζα» κλπ., *ΕΕΒΣ* 1, 1924, σ. 293, ὑποσ. 2), ὀρίζει τὸ διάστημα 977 - 986, παραπέμποντας ἀπλῶς στὸν Κ. Παπαρρηγόπουλο, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, ἔκδ. πέμπτη (ἐπιμέλεια Π. Καρολίδη), τόμ. Δ', Ἀθῆναι, 1925, μέρος Α', σ. 173, ὅπου ὁμως δὲν ἀναφέρονται πηγές. Ὁ Soustal, ὁ.π. σ. 17, ἀναφέρει τὰ ἔτη c. 998 - 1000 γιὰ τὴν ἡπειρο, παραπέμποντας στὸν G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantin. Reiches* (=Handbuch der Altertumswissenschaft, XII, I, 2), München<sup>3</sup>, 1963, σ. 256, ὅπου γίνεται ἀπλῶς μνεία γιὰ τὴν ἐπιδρομὴ τοῦ Σαμουήλ ἕως τὸν Ἴσθμὸ τῆς Κορίνθου.

41. Ζακυθηνοῦ, ὁ.π. σ. 469-471. Πρβλ. Ostrogorsky, ὁ.π. σ. 268-269, Soustal, ὁ.π. σ. 17, 62, Βοκοτοπούλου, ὁ.π. σ. 6.



ναστάτη ένώθηκαν οί κάτοικοι του θέματος Νικοπόλεως, με εξαίρεση χαρακτηριστική, όπως αναφέρουν οί πηγές, την πρωτεύουσα Ναύπακτο<sup>42</sup>. Μετά την καταστολή του κινήματος ή Νικόπολη επανήλθε στη βυζαντινή κυριαρχία<sup>43</sup>. Βασιζμένοι στα παραπάνω γεγονότα, νεώτεροι έρευνήτες ανάγουν τὰ όρια τής τελικής εγκατάλειψης και έρήμωσης τής πόλης στα χρόνια αὐτά<sup>44</sup>.

ζ) Μνεία του στρατηγού του θέματος σέ μολυβδόβουλο του 10ου/11ου αἰ.<sup>45</sup>

η) Καταστροφή τής πόλης από σεισμό τόν 11ο αἰώνα, σύμφωνα με όρισμένους νεώτερους ιστορικούς<sup>46</sup>. Άτυχώς δέν μνημονεύονται οί πηγές, πάνω στις όποιες στηρίζεται ή θεωρία τους.

θ) Περίοδος 12ου - 13ου αἰ. Τό θέμα *Νικοπόλεως* μαρτυρεῖται ακόμα στους δύο αὐτούς αἰώνες<sup>47</sup>. Με χρυσόβουλο του 'Αλέξιου Γ' (1198) εκχωρεῖται ή Νικόπολη στους Βενετούς ως έμπορεῖο<sup>48</sup>. Εἶναι συζητήσιμο βέβαια, τὸ τί όφέλη θά εἶχαν οί νέοι κυρίαρχοι από μιὰ πόλη αποψλωμένη από τὸν πληθυσμό της και πιθανότατα έρειπωμένη. Εὐλογότερο θά ήταν νὰ δεχτούμε, ότι με τὸ όνομά της νοεῖται ἐδὼ ή περιοχή της ἀλλὰ με κέντρο τήν Πρέβεζα,

42. Κεδρηνός - Σκυλίτζης, 747 (= Βόννη 2, 529 - 530), Σκυλίτζης, *Σύνοψις Ἱστοριῶν*, ὁ.π. σ. 411-412.

43. Ζακυθινού, ὁ.π. σ. 471. Πρβλ. 'Αδαμαντίου, ὁ.π. σ. 44, Ostrogorsky, ὁ.π. σ. 269.

44. Λ.χ. βλ. 'Αραβαντινός, *Χρονογραφία* κλπ., ὁ.π. (βλ. ἐδὼ, ὑποσ. 13), σ. 117. Τὰ ἴδια γεγονότα φαίνεται νὰ ὑπαινίσσεται και ὁ Laurent, *Corpus* κλπ., ὁ.π. τόμ. V, 3, σ. 113-114. Πρβλ. του ἴδιου, λήμμα «Νικοπόλεως και Πρεβέξης Μητρόπολις», *Θρησκ. Ἡθ. Ἐγκυκλ.*, τόμ. 9, σ. 543 ἐξ.

45. Ζακυθινού, «Μελέται» κλπ., ὁ.π. σ. 241. "Άλλες μαρτυρίες γιὰ στρατηγούς του 10ου αἰώνα βλ. στὸν Οἰκονομίδες, *Listes* κλπ., ὁ.π. σ. 247, ὑποσ. 19, 264, ὑποσ. 24.

46. Janin, «Kozyle», ὁ.π. (βλ. ἐδὼ, ὑποσ. 12). Τή γνώμη του ἀσπάζεται και ὁ Soustal, ὁ.π. σ. 76, ὑποσ. 3, θὰ μπορούσε δέ ἴσως νὰ συνδυαστεῖ τοῦτο με ὅσα ἀναφέρει ὁ πρῶτος ἀνασκαφέας τής Νικόπολης γιὰ τή βασιλική τής 'Αναλήψεως, γιὰ τήν ὁποία δέχεται ότι καταστράφηκε από πυρκαϊά τὸν 11ο αἰώνα (βλ. ἐδὼ, ὑποσ. 15, α). Παρατηρήσαμε όμως, ότι ή πρώτη αὐτή έρευνα δέν ἀνταποκρίνεται σέ σύγχρονες ἀνασκαφικές ἀπαιτήσεις.

Τὰ σχέδια τῶν Νορμανδῶν γιὰ ἐπίθεση ἐναντίον τής Νικόπολης ἔμειναν ἀπλή πρόθεση, γι'αὐτὸ και ή σχετική πηγή δέν μᾶς παραδίνει συγκεκριμένες πληροφορίες γιὰ τήν κατάστασή της τήν ἐποχή αὐτή: "Αννας Κομνηνῆς, *Ἀλεξιάς*, ἐκδ. B. Leib, I, 14,4. Πρβλ. και Ostrogorsky, ὁ.π. σ. 294 ἐξ., Soustal, ὁ.π. σ. 63.

47. Πρβλ. ἔγγραφο του 13ου αἰώνα στὸν V. Laurent, *REB* 12 (1954), 113.

48. Ζακυθινού, «Μελέται» κλπ., ὁ.π. σ. 239 ἐξ. Γιὰ τὸ χρόνο ἐκδοσης και τήν προγενέστερη βιβλιογραφία βλ. στὸν ἴδιο, σ. 209-210. Λίγο μετὰ τήν ἐκχώρηση ἀκολουθεῖ ή διανομή ἀνάμεσα στοὺς Φράγκους τής Δ' Σταυροφορίας, σύμφωνα με τήν *Partitio Terrarum Imperii Romani* του 1204: βλ. Ζακυθινού, «Μελέται» κλπ., *ΕΕΒΣ* 21(1951), 194 ἐξ.

Στὰ 1210, στοὺς ὅρους τής συμφωνίας πὺ ἐκλείσει ὁ Μιχαήλ Α' τής Ἡπείρου με τοὺς Βενετούς, ἀναφέρεται και τὸ *Λουκάτον τής Νικοπόλεως*: G. L. F. Tafel - G. M. Thomas, *Urkunden zur älteren Handels-und Staatengeschichte der Republik Venedig* κλπ., I, Wien, 1856, ἀρ. 223 - 224 (σ. 119-123). Πρβλ. P. Lemerle, «Trois Actes du Despote d'Épire Michel II concernant Corfou connus en traduction latine», στὸν τόμο *Προσφορά εἰς Στίλπωνα Κυριακίδη* (=περιοδ. *Ἑλληνικά*, Παράρτημα 4), Θεσσαλονίκη, 1953, σ. 407.



Εἰκ. 1. Γενικὴ ἀποψη τῆς μονῆς Κοζίλης καὶ τοῦ Ζαλόγγου ἀπὸ Ν (Α, Καθολικὸ τῆς μονῆς, Β, βυζαντινὸ πρόσκτισμα, Γ, Ταξιάρχης Ζαλόγγου, Δ, μονὴ ἁγ. Δημητρίου Ζαλόγγου, Ε, ἀρχαία Κασσώπη).

ἀφοῦ μάλιστα τὸ σημαντικὸ αὐτὸ λιμάνι τῆς Ἡπείρου, ὅπου κατέφυγαν πιθανότατα καὶ τμήματα τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Νικόπολης, ἐμφανίζεται στὸ προσκίνηιο τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀκριβῶς<sup>49</sup>.

Μία ἀπὸ τὶς τελευταῖες μνεῖες τοῦ θέματος, στὸ α΄ μισὸ τοῦ 13ου αἰῶνα, ἀπαντᾶται σὲ ἐγγραφο τοῦ Ἰωάννη Ἀπόκαυκου<sup>50</sup>. Ὁ ἴδιος ὁρος χρησιμοποιοῦται καὶ σὲ ἐγγραφο μετὰ τὸ 1238<sup>51</sup>.

ι) Γιὰ τὸν 14ο καὶ 15ο αἰῶνα σημασία ἔχουν οἱ σύγχρονες μετὰ τὴν ἐποχὴ πηγές, πού ἀναφέρονται στὸν ἅγιο Βάρβαρο (βλ. παραπάνω). Εἶδαμε ὅτι ἄλλες ἀπὸ τὶς πηγές αὐτὲς δὲν κατονομάζουν πάντοτε ὡς πλαίσιο τοῦ βίου τοῦ ἁγίου τὴ συγκεκριμένη περιοχὴ τῆς Νικόπολης καὶ ὅτι ἄλλες μεταθέτουν

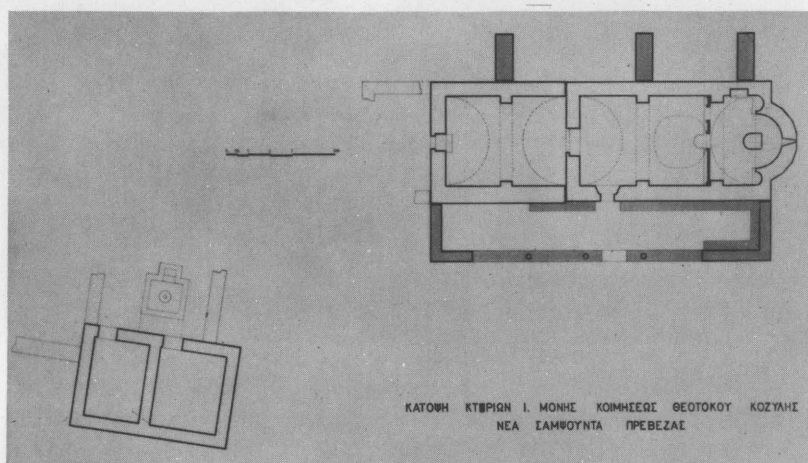
49. Πρβλ. Κονιδάρη, «Πότε παρήκμασε» κλπ., ὁ.π. σ. 175, Laurent, «Νικοπόλεως καὶ Πρεβέζης Μητρόπολις», ὁ.π. σ. 543. Γιὰ τὴν Πρέβεζα εἰδικότερα βλ. Φουρίκη, ὁ.π. (ἐδῶ, ὑποσ. 40). Χαρακτηριστικὸ εἶναι, ὅτι καὶ πολλοὶ νεώτεροι ἐρευνητὲς συγχέουν τὴ Νικόπολη μετὰ τὴν Πρέβεζα (πρβλ. παρατηρήσεις τοῦ Φουρίκη, πού ὀρίζει μάλιστα τὸ χρόνο τῆς ἱδρύσεως τῆς τελευταίας γύρω στὰ 1200).

50. Βλ. τὸ κείμενο τοῦ S. Petrides, «Jean Apokaukos, Lettres et autres documents inédits», *Izvestija τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Κων/πόλεως* 14 (1904), 7 - 8 (ἀρ. VI).

51. Τὸ κείμενο στὸν Laurent, ὁ.π. (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 47).

πού διατηρήθηκε μέχρι σήμερα για τὸ λειστό τέναγος πού σχηματίζει ὁ Ἀμβρακικὸς Κόλπος ἀνατολικά τῆς πόλης<sup>52</sup>. Εἶναι ἐπίσης ἀξιοπρόσεχτο, ὅτι ὁ σημερινὸς τύπος τοῦ τοπωνύμιου ὡς *Μάζωμα* μνημονεύεται τὸν ἐπόμενο κιόλας αἰῶνα<sup>53</sup>.

Τὰ συμπεράσματα στὰ ὁποῖα καταλήγουμε ὡς πρὸς τὴ Νικόπολη μὲ κάθε ἐπιφύλαξη, ἐφόσον τὰ κενὰ εἶναι σημαντικά, μποροῦν νὰ συνοψιστοῦν ὡς ρητὰ τὰ σχετικὰ γεγονότα ἔξω ἀπὸ τὰ ὄριά της. Ὅπως δὴποτε, ὁ Κωνσταντῖνος Ἀκροπολίτης παρέχει τὴν πολύτιμη πληροφορία, ὅτι στὴν ἐποχὴ τοῦ (14ος αἰ.) ἡ περιοχὴ τῆς Νικόπολης ὀνομαζόταν ἤδη *Μάζα* – ἓνα τοπωνύμιο,



Εἰκ. 2. Κάτοψη καθολικοῦ καὶ βυζαντινοῦ προσκτίσματος (σχέδια Σ. Πανταζῆ-Θ. Θεοφύλακτου).

52. Pallas, *ὁ.π.* στ. 214. Τὸ χωρίο (βλ. ἐκδ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *ὁ.π.* παράγρ. 3, σ. 408) ἔχει ὡς ἑξῆς: Ἐκ μὲν γάρ τοῦ εὐθέως λαμβάνονται [sc. οἱ Ἀραβες] *Νικοπόλεως*, ἧτις ἐγχωρίως *Μάζα* κατονομάζετο, ἐκ δὲ τῆς τῶν Ἑλλήνων καταπλοίας καὶ *Ναῦπακτος* ἤκουσεν. Ὁ παρατακτικὸς (κατονομάζετο) δὲν ἀναφέρεται βέβαια στὴν ἐποχὴ τῶν γεγονότων (827/9), διότι τότε ἡ Νικόπολη ἦταν ἀκόμη κέντρο διοικητικὸ καὶ ἐκκλησιαστικὸ καὶ διατηροῦσε τὸ ἀρχικὸ τῆς ὀνομα (βλ. παραπάνω σ. 843 ἑξ.). Τὸ νέο ὄνομα συνεπῶς ἀντικατοπτρίζει μεταγενέστερη κατάσταση – μὲ πρωιμότερο δυνατό ὄριο τὸν 10ο/11ο αἰῶνα–, πού συνεχίζεται ἕως τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀκροπολίτη. Πιθανὸν τὸ τοπωνύμιο *Νικόπολη* τὸ χρησιμοποιοῦσαν ἀκόμη μόνο στὴν ἐπίσημη, γραφειοκρατικὴ γλῶσσα, καὶ συνεπῶς ὁ Ἀκροπολίτης ἀρχαίζει ὅταν τὴν ἀποκαλεῖ μὲ τὸ παλιὸ τῆς ὄνομα.

53. Πιθανὸν καὶ ὁ ὅρος *Μάζα* νὰ ὀφείλεται σὲ τάση καθαρολογίας τοῦ Ἀκροπολίτη, ἀφοῦ ἤδη τὸν 15ο αἰῶνα τὸ σημερινὸ ὄνομα *Μάζωμα* μνημονεύεται στὸ *Χρονικὸ τῶν Τόκκων*, γραμμένο πρὶν τὸ 1429: βλ. G. Schirò, *Cronaca dei Tocco di Cefalonia di anonimo*, Roma, 1975, σ. 139: τὸ χωρίο βλ. κεφ. Θ', παράγρ. 7, στίχ. 2307 - 2334, σ. 392-394. Ὁ ἐκδότης ἀφήνει ἀσχολίαστο τὸ τοπωνύμιο, εἶναι ὁμως σαφὲς ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα καὶ τὴν περιγραφὴ τῆς τοπογραφίας, ὅτι

έξξης: Ἡ Νικόπολη μετὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ παρακμάζει σταδιακά, γεγονός αἰσθητὸ στὸν 9ο αἰώνα. Στὰ τέλη τοῦ ἴδιου αἵωνα ἡ βαθμιαία παρακμὴ τῆς καὶ ἄλλοι λόγοι ὁδήγησαν στὸν παραγκωνισμό τῆς ἀπὸ τὴ Ναύπακτο καὶ πολιτικά καὶ ἐκκλησιαστικά. Φυσικὴ συνέπεια τοῦ γεγονότος αὐτοῦ ἦταν, ὅτι ἐπιταχύνθηκε ἡ παρακμὴ τῆς ὡς τὴν ἐρήμωσή τῆς, πιθανὸν τὸ



*Εἰκ. 3. Νοτιοανατολικὴ πλευρὰ τοῦ καθολικοῦ πρὶν ἀπὸ τὶς ἐργασίες.*

ἐπόμενο αἰώνα. Φαίνεται νὰ πέρασε στὴν ἀφάνεια μᾶλλον ὕστερα ἀπὸ βαθμιαία ἐγκατάλειψη, παρὰ ἐξαιτίας βίαιης ὀριστικῆς καταστροφῆς. Ὅπως δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ὀρίσουμε μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὸ χρόνο τῆς πλήρους ἐξαφάνισής της<sup>54</sup>. Τὸ ἱστορικὸ τῆς ὄνομα ἐπέζησε γιὰ μερικοὺς αἰῶνες στὸν τίτλο τοῦ ὁμώνυμου θέματος, ἀπὸ μιὰν ἐποχὴ καὶ πέρα ὁμως χάνεται καὶ τοῦτο, γιὰ ν' ἀντικατασταθεῖ μὲ τὸ τοπωνύμιο Μάζα/Μάζωμα.

Ἡ παρένθεση γιὰ τὴ Νικόπολη ἦταν ἀναγκαία, γιὰ νὰ διευκρινιστοῦν οἱ ἀρχεὶς καὶ οἱ λόγοι τῆς ἱδρύσεως τῆς ἐπισκοπῆς Κοζίλης. Εἶναι φανερό, ὅτι τὸ

πρόκειται γιὰ τὴ Νικόπολη. Χαρακτηριστικὸ εἶναι μάλιστα τὸ γεγονός, ὅτι στὸ πολὺστιχο τοῦτο κεῖμενο, μὲ τὸν λιγότερο λόγιο χαρακτήρα του ἀπὸ τὸ ἐγκώμιο τοῦ Ἀκροπολίτη, δὲν ἀναφέρεται καθόλου τὸ ὄνομα τῆς Νικόπολης, μολονότι διαδραμάτισε ἀσφαλῶς σημαντικὸ ρόλο στὰ γεγονότα ποὺ περιγράφονται ἐξαιτίας τῆς θέσεως τῆς (πρβλ. Soustal, *ὁ.π.* σ. 118).

54. Πρβλ. Φουρίκη, «Πρέβεζα» κλπ., *ΕΕΒΣ* 1(1924), 293, ὑποσ. 2, Pallas, *ὁ.π.*



κενό που προκάλεσε ή κατάργηση του μητροπολιτικού θρόνου της Νικόπολης, στα τέλη του 9ου αιώνα, αντιμετωπίστηκε αφενός με την ανάδειξη της Ναυπάκτου σε μητρόπολη, και αφετέρου με την ίδρυση νέων επισκοπών στο χώρο της Ήπειρου. Ή πλησιέστερη στη Νικόπολη έδρα επισκοπής, που γεφύρωνε τότε το γεωγραφικό κενό μεταξύ της επισκοπής των Ρωγών – με έδρα στο όμώνυμο Κάστρο, κοντά στη σημερινή Νέα Κερασούντα<sup>55</sup> – και της Ναυπάκτου, ήταν ακριβώς της Κοζίλης, στη σημερινή Νέα Σαμψούντα (βλ. παρακάτω). Μπορούμε λοιπόν να εικάσουμε βάσιμα, ότι ή επισκοπή Κοζίλης ιδρύθηκε πριν από το 1020, για να καλύψει μαζί με τις υπόλοιπες νεοϊδρυμένες επισκοπές το κενό που δημιούργησε ή διάλυση της Νικόπολης, και ότι φυσικά υπήχθη άρχικά μαζί με εκείνες στη νέα μητρόπολη της Ναυπάκτου<sup>56</sup>. Ή ύπαρξή της πριν από το 1020 μπορεί να συναχθεί έμμεσα τόσο από το όνομά της, όσο και από το κείμενο του αυτοκρατορικού διατάγματος του έτους αυτού, όπου αναγράφεται ρητά, ότι τουτο αποτελεί συμπληρωματικό κατάλογο των επισκοπών που υπάγονται στον Άχρίδος, *οὐχ ὅσαι δηλαδὴ τῷ προτέρῳ σιγιλλίῳ ἔτυχον τεθεῖσαι, ἀλλὰ καὶ ὅσαι διαλαθοῦσαι οὐ ταύταις συνετάγησαν καὶ αἱ διὰ τῶν παρόντων σιγιλλίων ἐμφανισθεῖσαι καὶ ἐξ ὀνόματος τεθεῖ-*

55. Βλ. Γ. Σωτηρίου, «Τὸ κάστρον τῶν Ρωγῶν», *Ήπειρ. Χρον.* 2(1927), 98 - 109, Nicol, *Despotate* κλπ., ὁ.π. σ. 222 ἐξ.

56. Τὴν ἀποψη αὐτὴ ὑποστηρίζουν ἄμεσα ἢ ἔμμεσα καὶ ἄρκετοὶ νεώτεροι ἐρευνητές, ἂν καὶ δὲν συμφωνοῦν, ὅπως εἶδαμε, σχετικὰ μετὰ τὸ χρόνο πού ἐξέλιπε ἡ Νικόπολη· βλ. Gelzer, *Patriarchat von Achrida*, ὁ.π. σ. 4, Σούλη, ὁ.π. (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 13), Ἀθηναγόρα, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, ὁ.π. σ. 112, Janin, ὁ.π. (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 12), Βιτάλη, *Ἰωσήφ Ρωγῶν* κλπ., ὁ.π. σ. 241 ἐξ., τοῦ ἴδιου, *Μητρόπολις καὶ Μητροπολίται τῆς Νικοπόλεως Ἁπείρου*, Ἀθῆναι, 1972, σ. 15, Οἰκονόμου, *Ἡ ἐν Ἀρτῇ* κλπ., ὁ.π. σ. 47, τοῦ ἴδιου, *Ἡ ἐν Νικοπόλει* κλπ., ὁ.π. σ. 26, Soustal, ὁ.π. σ. 76, ὑποσ. 3, Βιτάλη, λήμμα «Κοζύλης Ἐπισκοπή», *Θρησκ. Ἡθικὴ Ἐγκυκλ.*, τόμ. 7, σ. 704-705, Α. Κουλούρη, λήμμα «Κοζύλης Μονή», στοῦ ἴδιου, σ. 705, Βιτάλη, λήμμα «Κοζύλης Ἐπισκοπή», *Μεγάλη Ἑλλην. Ἐγκυκλ.*, Συμπλήρωμα, τόμ. Γ', Ἀθῆναι χ.χ., σ. 372.

Ἄλλοι θεωροῦν, ὅτι ἡ μητρόπολη Νικοπόλεως ὑποβιβάστηκε σὲ ἐπισκοπή καὶ μετατέθηκε ἡ έδρα της στὴν Κοζίλη (βλ. Ἀραβαντινοῦ, *Χρονογραφία* κλπ., ὁ.π. σ. 117, Ξενοπούλου, *Δοκίμιον* κλπ., ὁ.π. σ. 97). Ἡ θεωρία εἶναι λαθεμένη, ἀφοῦ ἔχει ἀποδειχθεῖ ὅτι ἄμεσος διάδοχος τῆς μητρόπολης Νικοπόλεως ἦταν ἡ μητρόπολη Ναυπάκτου. (Ὁ Ξενοπούλος, ὁ.π. σ. 255, μνημονεύει καὶ ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὴν Κοζίλη, πού ἀνάφερε τὸ ἔτος 774. Ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι ἡ Νικόπολη τὴν ἐποχὴ αὐτὴ βρισκόταν ἀκόμα σὲ σχετικὴ ἀκμὴ, πιστεύουμε ὅτι ὁ συγγραφέας συγχέει ἐπιπλέον τὴν Κοζίλη μετὰ τὸν Ταξιάρχη τοῦ Ζαλόγγου, γιὰ τὸν ὁποῖο βλ. παρακάτω, ὑποσ. 68).

Ἡ δικαιοδοσία τῆς ἐπισκοπῆς Κοζίλης ἀπλωνόταν προφανῶς σὲ ἐκτάσεις πού περιλάμβανε ἡ ἐγκαταλειμμένη πιά μητρόπολη Νικοπόλεως, καὶ ἀσφαλῶς ὀργανικὸ της τμήμα θὰ ἀποτελοῦσαν οἱ σημερινές περιοχές Νικόπολης, Πρέβεζας, Ζαλόγγου καὶ Λάμαρης. Κατὰ τὸν Nicol, *Despotate* κλπ., ὁ.π. σ. 222-223, περιλάμβανε καὶ τὸ κάστρο τῶν Ρωγῶν. Ἀλλ' ἐὰν δεχτοῦμε τὴν ἀποψη αὐτὴ, θὰ πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὴν έδρα τῆς ὁμώνυμης ἐπισκοπῆς ἄλλου, ἐξω δηλαδὴ ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ κάστρου.



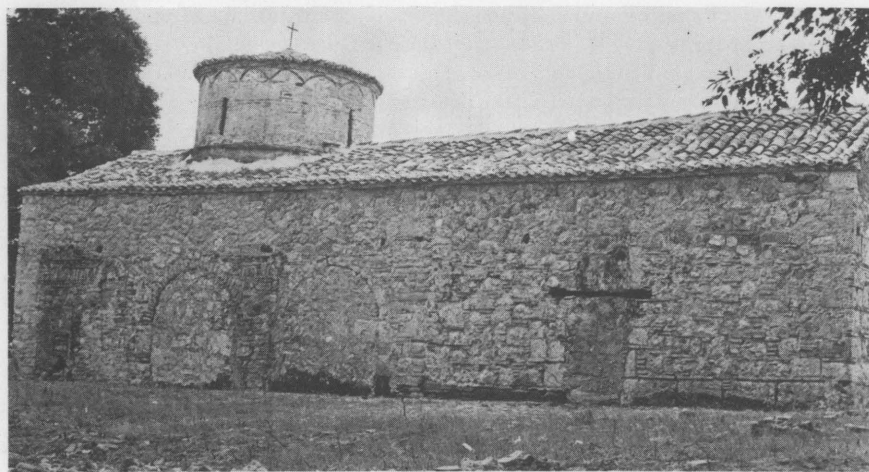
*Είκ. 4. Νοτιοδυτική πλευρά τοῦ καθολικοῦ πρὶν ἀπὸ τὶς ἐργασίες.*



*Είκ. 5. Ἡ ἴδια πλευρά μετὰ τὶς ἐργασίες.*



*Εικ. 6. Ἡ βόρεια πλευρὰ (ἀπὸ Δ) πρὶν ἀπὸ τὶς ἐργασίες.*



*Εικ. 7. Ἡ ἴδια πλευρὰ μετὰ τὶς ἐργασίες.*

σαι...<sup>57</sup>. Έχει παρατηρηθεί μάλιστα, ότι οι αιτιάσεις του Ἀχρίδος, πού προκάλεσαν ἄλλωστε τὴν ἐκδοση τοῦ δευτέρου αὐτοῦ σιγίλιου, ὅτι δηλαδή οἱ ἐπισκοπὲς αὐτὲς ὑπάγονταν καὶ πρὶν στὴ βουλγαρικὴ ἀρχιεπισκοπή, ἦταν ἀνυπόστατες<sup>58</sup>. Ἡ ὑπαγωγή στὸν Ἀχρίδος ἦταν ὁπωσδήποτε βραχύβια καὶ σὲ λιγότερο ἀπὸ τριάντα χρόνια οἱ ἐπισκοπὲς ἐπανήλθαν στὸ παλιὸ καθεστῶς<sup>59</sup>.

Μετὰ ἀπὸ τὰ παραπάνω, μποροῦν νὰ συνοψιστοῦν σχηματικὰ οἱ τύχες τῆς ἐπισκοπῆς Κοζίλης ὡς ἑξῆς:

- Ἰδρυση ἕως πρὶν ἀπὸ τὸ 1020: ὑπὸ τὸν Ναυπάκτου.
- 1020 ἕως c.1050: ὑπὸ τὸν Ἀχρίδος.
- c. 1050 ἕως 1285/1294: ὑπὸ τὸν Ναυπάκτου.
- 1285/1294 ἕως 1360: ὑπὸ ἐπίσκοπο τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας, συγχωνευμένη μὲ τὴν ἐπισκοπὴ Χιμάρας.
- 1360 κι ἑξῆς: ὑπὸ τὸν Ἰωαννίνων.

Γιὰ τὶς τύχες τῆς ἐπισκοπῆς στὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας δὲν διαθέτουμε πολλὰ στοιχεῖα. Γνωρίζουμε λίγα ὀνόματα ἐπισκόπων αὐτῆς τῆς περι-

57. Βλ. Gelzer, *Ungedruckte* κλπ., BZ 2(1893), 44, στίχ. 29 - 32. Ὅπως σημειώθηκε παραπάνω, στὸ κείμενο αὐτὸ μνημονεύεται πρώτη φορὰ τὸ ὄνομα τῆς Κοζίλης, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ Καθηγ. Δημ. Ι. Γεωργακάς, στὸν ὁποῖο ἐκφράζω θερμὲς εὐχαριστίες γιὰ τὴ βοήθειά του, εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μὲ πληροφορήσει τὰ ἑξῆς ἐνδιαφέροντα γλωσσολογικὰ πορίσματα:

Ἀρχικὴ μορφή τοῦ τοπωνυμίου ἦταν «τὸ Κοζίλι» (ἡ λαθεμένη μεταγενέστερη γράφη «ἡ Κοζύλη» προήλθε ἀπὸ λογιωτατισμὸ· μέχρι σήμερα ἄλλωστε, οἱ ντόπιοι λένε «ἡ Παναγιά στὸ Κοζίλι», βλ. σ. 858). Ἀνήκει στὴν ομάδα τῶν σλαβικῶν τοπωνυμίων, πού παράγονται ἀπὸ τὴ Λέξη *koza* (=γίδα), πού ἀπαντᾶται ἤδη στὰ παλαιοσλαβικά καὶ παλαιοβουλγαρικά (παράλληλα τοπωνύμια βλ. πρόχειρα στὸν M. Vasmer, *Die Slaven in Griechenland*, Berlin, 1941, σσ. 37, 71, 92, 168). Εἰδικότερα, συνδέεται μὲ τὶς νότιες σλαβικὲς γλῶσσες, πού τὰ διαλεκτικὰ τους χαρακτηριστικὰ συγγενεῦουν περισσότερο μὲ τὴ βουλγαρικὴ. Ὅπωσδήποτε – καταλήγει ὁ κ. Γεωργακάς – τὸ τοπωνύμιο Κοζίλι (=γιδότοπος) δείχνει ὅτι οἱ σλαβόφωνοι ὀνοματοθέτες τοῦ ἦταν ποιμένες.

Σημειώθηκε ἤδη, ὅτι πρὶν ἀπὸ τὸ 1020 – χρονολογία πού ἐκδόθηκε τὸ διάταγμα μὲ τὴν πρώτη μνεῖα τοῦ ὀνόματος – ἡ περιοχὴ τῆς Νικόπολης γνώρισε ἀλλεπάλληλες βουλγαρικὲς ἐπιδρομές, καὶ ὅτι μαρτυρεῖται ρητὰ ἐγκατάσταση Βουλγάρων στὸν ἴδιο χῶρο τὸ 929 (βλ. παραπάνω, σ. 847 ἑξ. καὶ ὑποσ. 36). Στὴν ἐγκατάσταση αὐτή, μὲ τὸν ποιμενικὸ - νομαδικὸ χαρακτήρα της – μέχρι σήμερα ἀκόμα ἡ περιοχὴ αὐτὴ διατηρεῖ ἔντονα τὰ ἴδια γνωρίσματα –, μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ ἡ γένεση τοῦ τοπωνυμίου.

58. Βλ. Κονιδάρη, *Συμβολαὶ* κλπ., ὁ.π. (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 5), σ. 23. Πρβλ. καὶ Ζακυθηνοῦ, *Βυζ. Ἱστορία*, ὁ.π. σ. 439, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ ἀπόσπαση ἐπισκοπῶν ἀπὸ τὴ μητρόπολη Ναυπάκτου καὶ ὄχι γιὰ δημιουργία νέων. Μήπως ὅμως ἡ ἐπίμαχη φράση τοῦ σιγίλιου, εἰδικότερα γιὰ τὴν ἐπισκοπὴ Κοζίλης, ἀποτελεῖ σαφὴ νύξη γιὰ τὴν κατάσταση πού εἶχε δημιουργηθεῖ στὴν περιοχὴ πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Βασιλείου Β'; Πρβλ. τὴν προηγούμενη ὑπόσημείωση γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ τοπωνυμίου καὶ τὸ κείμενο στὴν ὑποσ. 36.

59. Laurent, *Corpus* κλπ., τόμ. V,2, Paris, 1965, σ. 317, Ζακυθηνοῦ, ὁ.π. σ. 439, ὑποσ. 1.





Είκ. 8. Τμήμα της νότιας πλευράς (ἀπὸ Α) μετὰ τὶς ἐργασίες, ὅπου διακρίνεται ὁ διαφορετικὸς ἄρμός.

όδου, κατά την οποία, σύμφωνα με τη γνώμη που επικρατεί, ή επισκοπή συμπτύχθηκε με έκείνη των Ρωγών<sup>60</sup>. Στά 1821 ο κοινός τίτλος αντιστοιχοῦσε ήδη σὲ τιτουλάριο<sup>61</sup>. Ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ λησμονηθεῖ βαθμιαία ἡ ὑπαρξὴ τῆς ἐπισκοπῆς Κοζίλης καὶ νὰ μείνει μόνο ἡ ὁμώνυμη μονή, ποὺ παράκμασε στὸ β' μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα καὶ περιῆλθε ἐπανειλημμένα στὴ μονὴ Ζαλόγγου ὡς μετόχι τῆς, ὅπου τελικὰ διαλύθηκε<sup>62</sup>. Παράλληλη τύχη εἶχε καὶ ἡ ὁμώνυμη πολίχνη, ἐξαφανισμένη σήμερα ἐντελῶς<sup>63</sup>.

Ἡ κάποια ἀσάφεια τῶν πηγῶν καὶ ἡ σχετικὰ πρόωρη ἐξαφάνιση τῆς Κοζίλης δημιούργησαν προβλήματα στοὺς ἐρευνητές. Ἄλλοι ὑπογράμμισαν τὴν ἀπουσία μνείας τῆς ἐπισκοπῆς στοὺς ἐπισκοπικοὺς καταλόγους<sup>64</sup>, ἄλλοι τὴν τοποθέτησαν ἀόριστα<sup>65</sup> ἢ ἀγνόησαν τὴν ὑπαρξὴ τῆς<sup>66</sup> καὶ ἄλλοι τέλος

60. Βλ. λ.χ. Μ. Γεδεών, *Πατριαρχικαὶ Ἐφημερίδες*, Ἀθήναι, 1936, σ. 222, Φ. Βιτάλη, λήμμα «Ρωγοί», *Μεγ. Ἑλλήν. Ἐγκυκλ.*, Συμπλήρωμα, τόμ. Δ', Ἀθήναι χ.χ., σ. 382-383. Γιὰ τὴ συγχώνευση βλ. ἐπίσης καὶ Ι. Λαμπρίδη, *Περὶ τῶν ἐν Ἠπείρῳ Ἀγαθοεργημάτων*, τευχ. Α', Ἀθήναι, 1880, σ. 65, Κ. Ρωμαίου, «Τὸ ἀγιολίθαρ», *Ἠπειρ. Χρον.* 6 (1931), 285, Ἀθηναγόρα, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία* κλπ., ὁ.π. σ. 115, Janin, *Kozyle*, ὁ.π. σ. 1004, Βιτάλη, λήμμα «Κοζύλης Ἐπισκοπή», *Θρησκ. Ἠθικὴ Ἐγκυκλ.*, ὁ.π., Κουλούρη, ὁ.π., Βιτάλη, *Ἰωσήφ Ρωγῶν* κλπ., ὁ.π. σ. 241 ἐξ. Τὸ ἀκριβὲς ἔτος τῆς συγχώνευσης δὲν εἶναι γνωστό. Ὅρισμένοι ἀνάγουν τὸ γεγονός ἤδη στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, ἀλλὰ χωρὶς ἐπαρκεῖς ἀποδείξεις: βλ. λ.χ. Ἀραβαντινοῦ, *Χρονογραφία* κλπ., ὁ.π. σ. 144, Βιτάλη, λήμμα «Κοζύλης Ἐπισκοπή», *Μεγ. Ἑλλήν. Ἐγκυκλ.*, Συμπλήρωμα, τόμ. Γ', Ἀθήναι χ.χ., σ. 372, Nicol, *Despotate*, κλπ., ὁ.π. σ. 221 ἐξ.

61. Βλ. βιβλιογραφία προηγούμενης ὑποσημείωσης.

62. Γιὰ τὶς τύχες τῆς μονῆς ἀπὸ τὸ 1843 ἕως τὸ 1930 βλ. τὴ βιβλιογραφία τῆς ὑποσ. 60 καὶ συμπληρωματικὰ τὰ ἐξῆς: Ν. Βέη, λήμμα «Κοζύλης Μονή», *Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη*, τόμ. 7, Ἀθήναι, 1929, σ. 768, Σούλη, ὁ.π., Βέη, «Ἡ Μονὴ τοῦ Ὁσίου Λουκά» κλπ., ὁ.π. (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 7), Ἀρχιμ. Φ. Βιτάλη, *Ἐπὶ τὴ Μονὴ Ζαλόγγου*, Ἀθήναι, 1959, σσ. 37, 102, 135, Οἰκονόμου, *Ἡ ἐν Νικοπόλει* κλπ., ὁ.π. σ. 67.

63. Γιὰ τὴν πολίχνη, ἐξαφανισμένη ἤδη στὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας, βλ. Ἀραβαντινοῦ, ὁ.π., Ξενοπούλου, *Δοκίμιον* κλπ., ὁ.π. σσ. 258, 345, Σωτηρίου, *Τὸ κάστρον τῶν Ρωγῶν*, ὁ.π. σ. 100, ὑποσ. 2, Βέη, «Κοζύλης Μονή», ὁ.π., Σούλη, ὁ.π., Βέη, «Ἡ Μονὴ τοῦ Ὁσίου Λουκά» κλπ., ὁ.π., Κουλούρη, ὁ.π. Βιτάλη, λήμμα «Κοζύλης Μονή», *Μεγ. Ἑλλήν. Ἐγκυκλ.*, ὁ.π. Γύρω ἀπὸ τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς διακρίνονται σήμερα σὲ ὁρισμένα σημεῖα λείψανα οἰκοδομικὰ καὶ ταφές, ὑπολείμματα πιθανὸν τῆς πολίχνης.

64. Βλ. λ.χ. Gelzer, *Patriarchat von Achrida* κλπ., ὁ.π. σσ. 4, 19 ἐξ., Γ. Κονιδάρη, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος*, τόμ. Β', Ἀθήναι<sup>2</sup>, 1970, σσ. 35, 43 ἐξ., 149, 152, 175, ὅπου ἀναφέρεται ὡς Κοψύλη. Φυσικὰ, ἡ ἀποσιώπηση τοῦ ὀνόματος δὲν σημαίνει ἀναγκαστικὰ καὶ ἀνυπαρξία, ὅπως ἄλλωστε ὑπογραμμίζει σὲ παρόμοια περίπτωσιν ὁ τελευταῖος ἀπὸ τοὺς παραπάνω μελετητὲς (βλ. Κονιδάρη, «Πότε παρήκμασε» κλπ., ὁ.π. σ. 170, 1). Ἐξάλλου γιὰ τὴν Κοζίλη ὑπάρχουν οἱ ρητὲς μαρτυρίες ἄλλων πηγῶν, ὅπως τὶς ἐκθέσαμε παραπάνω.

65. Π.χ. Μ. Wellnhöfer, *Johannes Apokaukos*, Freising, 1913, σ. 68, Janin, ὁ.π., Beck, *Kirche* κλπ., ὁ.π. σ. 708, L. Stiernon, *REB* 28(1970), 306. Ἡ περιγραφή τοῦ Nicol, *Despotate* κλπ., ὁ.π. σ. 221-222, δὲν εἶναι σαφὲς ἐὰν ἀναφέρεται στὸν Ταξιάρχην τοῦ Ζαλόγγου, στὴ μονὴ ἀγίου Δημητρίου Ζαλόγγου ἢ στὴ μονὴ Κοζίλης στὴ σημερινὴ Νέα Σαμψούντα.

66. Α.χ. οὔτε κἀν μνημονεύει τὴν πολίχνην ὁ Κ. Στεργιόπουλος, *Παρατηρήσεις εἰς τὴν νεωτέραν*

ταύτισαν την επισκοπή με εκείνη του Ἀχελώου στην Αἰτωλοακαρνανία<sup>67</sup> ἢ τὴ μονὴ Κοζίλης με τὸν Ταξιάρχη τοῦ Ζαλόγγου<sup>68</sup>.

#### Β'. ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ

Δεκαπέντε περίπου χιλιόμετρα ΒΔ τῆς Νικόπολης καὶ δύο χιλιόμετρα ἀπὸ τὴ Νέα Σαμψούντα, δίπλα στὴ νέα παρακαμπτήρια ὁδὸ ποὺ ὁδηγεῖ ἀπὸ τὰ Γιάννενα στὴν Πάργα, ὑψώνεται πάνω σὲ χαμηλὸ γήλοφο ὁ ναὸς τῆς Κοιμή-



Εἰκ. 9. Νότια πλευρὰ τοῦ βυζαντινοῦ προσκτίσματος μετὰ τὶς ἐργασίες.

σεως τῆς Θεοτόκου, γνωστότερος στοὺς ντόπιους ὡς *Παναγία στὸ Κοζίλι*. Δέκα μέτρα νοτιοδυτικὰ τοῦ ναοῦ σώζονται τὰ ἐρείπια ἐνὸς βυζαντινοῦ χτίσματος. Ἡ περιοχὴ ἦταν παλιότερα γνωστὴ ὡς Λάμαρη καὶ περιλάμβανε τὰ χωριὰ ποὺ ἀπλώνονται ἀπὸ τὴν Καμαρίνα τοῦ Ζαλόγγου ὡς τὸ χωριὸ Λου-

γεωγραφίαν τῆς Ἠπείρου, Ἀθῆναι, 1937, σ. 59 ἐξ., ὅπου ὥστόσο γίνεται ἰδιαίτερη μνεία τῶν χωριῶν τῆς περιοχῆς Λάμαρης. Λεῖπει ἐπίσης ἡ μονὴ ἀπὸ τὸν Β. Βέλλα, *Μέγας ἐκκλησιαστικὸς χάρτης τῆς Ἑλλάδος*, ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας, Ἀθῆναι χ.χ [1952;].

67. Λ.χ. ὁ Le Quien, *Oriens Christianus*, τόμ. II, Paris, 1740, στ. 153 - 154, ποὺ τὴν ἀποκαλεῖ Μοζύλη.

68. Ὁ Ταξιάρχης τοῦ Ζαλόγγου δὲν ἔχει μελετηθεῖ μέχρι σήμερα, ὅσο γνωρίζω. Οἱ ἀόριστες τοποθετήσεις τῆς Κοζίλης στὴν περιοχὴ τοῦ Ζαλόγγου (πρβλ. ὑποσ. 25) ὁδήγησαν τὸν Soustal, ὁ.π. σ. 76, ὑποσ. 3, νὰ εἰκάσει ὅτι ἡ ἔδρα τῆς ἐπισκοπῆς Κοζίλης βρισκόταν στὸν Ταξιάρχη.

Ὁ ναῖσκος τοῦ Ταξιάρχη εἶναι μονόχωρος με πρόσθετο νάρθηκα, ἔχει διαστάσεις 7×4 μ. καὶ βρίσκεται πάνω στὸν ἀπόκρημνο βράχο τοῦ Ζαλόγγου (ὕψ. 774 μ.), ἀνατολικά τοῦ συγχρόνου

ρο<sup>69</sup>. Βορειοανατολικά, στο βάθος, διαγράφονται τὰ ὑψώματα τοῦ Ζαλόγγου μετὸν Ταξιάρχη, τὴ μονὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ τὴν ἀρχαία Κασσώπη (Εἰκ. 1).

Τὰ στοιχεῖα ποὺ ὥθησαν στὴν ἐναρξὴ ἐργασιῶν μετὰ σκοπὸ νὰ ἐρευνηθεῖ καὶ ἀποκατασταθεῖ ἡ μορφή τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας ἦταν λίγα, ἀλλ' ἄρκετά ἐνδεικτικά: Τὸ τοπωνύμιον – δηλωτικὸ τῆς σχέσης μετὰ τὴν πάλαι ποτὲ ἐπισκοπή –, ἡ τοπικὴ παράδοση γιὰ ἓναν ὀνομαστό μητροπολίτη ποὺ πέθανε τὰ παλιὰ χρόνια ἐδῶ, ἡ ὑπαρξὴ τοῦ βυζαντινοῦ χτίσματος στὰ ΝΔ τοῦ ναοῦ καὶ τὰ μεμονωμένα βυζαντινὰ γλυπτά, ἐντειχισμένα στὸ ναὸ ἢ διάσπαρτα στὸν γύρω χώρον. Ἡ πρώτη φάση τῶν ἐργασιῶν (Ιούλιος - Αὐγούστος 1976) βεβαίωσε τὴν ὑποψία μας, ὅτι κάτω ἀπὸ τὰ νεώτερα ἐπιχρίσματα τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας διατηρεῖται τὸ βυζαντινὸ χτίσμα. Ἐπειδὴ ὥστόσο ἡ συναγωγὴ πλήρων συμπερασμάτων δὲν εἶναι δυνατὴ πρὶν ὀλοκληρωθοῦν οἱ ἐργασίες, περιοριζόμαστε ἐδῶ σὲ μιὰ συνοπτικὴ παρουσίαση τοῦ μνημείου.

Μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις (ἐπιχρίση ὅλων τῶν πλευρῶν, τρεῖς ἀντηρίδες

μνημείου τῶν Σουλιωτισσῶν. Ἦταν ἐρειπωμένος ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου καὶ τὸ 1975 - 1976 ἡ Ἐφορεῖα Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Ἰωαννίνων ἀνέλαβε τὴν ἀναστήλωσή του (βλ. Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, *ΑΔ* 30[1975]: Χρονικά, καὶ Δ. Τριανταφυλλοπούλου, *ΑΔ* 31 [1976]: Χρονικά- ὑπὸ ἐκτύπωση καὶ τὰ δύο). Ἡ τοιχοδομία του ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνισομεγέθεις τετραγωνισμένους πωρόλιθους χωρὶς συνδετικὸ κονίαμα, μεταφερμένους πιθανὸν ἀπὸ τὴ γειτονικὴ ἀρχαία Κασσώπη, ἐνῶ σὲ ὀρισμένα σημεῖα ἔχουν ἐντειχιστεῖ παλαιοχριστιανικὰ γλυπτά, ποὺ προέρχονται πιθανὸν ἀπὸ τὴ Νικόπολη. Τὸ χτίσμα παρουσιάζει ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τίς σχέσεις του μετὰ τὴ μεταβυζαντινὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Ζαλόγγου, στοὺς πρόποδες τοῦ βράχου, νομίζω ὥστόσο ὅτι δὲν εἶναι δυνατὴ ἡ πρῶμην χρονολόγησή του στὰ 774, ὅπως θέλει ἡ τοπικὴ παράδοση. Βιβλιογραφία γιὰ τὰ δύο μνημεῖα τοῦ Ζαλόγγου: W. M. Leake, *Travels in Northern Greece*, τόμ. I, London, 1835, σ. 246-247, Ξενοπούλου, *Δοκίμιον* κλπ., ὁ.π. σ. 256-258, Χ. Σούλη, «Ἐπιγραφαὶ καὶ ἐνθυμήσεις Ἡπειρωτικαί», *Ἡπειρ. Χρον.* 9(1934), 110, ἀρ. 107, Δ. Λουκοπούλου, «Τὸ Ζάλογγον», *Ἡμερολόγιον Μεγάλης Ἑλλάδος*, ἔτους 1935, σ. 113-130, Α. Γεωργαντζῆ, «Ἡ Μονὴ Ζαλόγγου», *Ἡπειρ. Ἑστία* 3(1954), 377, Ἀρχιμ. Φ. Βιτάλη, *Ἐπὶ Μονὴ Ζαλόγγου*, Ἀθήναι, 1959, τοῦ ἴδιου, λήμμα «Ζαλόγγου Μονή», *Θρησκ. Ἡθικὴ Ἐγκυκλ.*, τόμ. 5, σ. 1187-1189, κ.ἄ.

Ἡ ταύτιση τοῦ Ταξιάρχη μετὰ τὴ μονὴ Κοζίλης δὲν εὐσταθεῖ καὶ γιὰ τοὺς παρακάτω λόγους: α) Οἱ διαστάσεις του, σὲ σύγκρισή μετὰ ἐκεῖνες τῆς Παναγίας στὸ Κοζίλι, τὸν καθιστοῦν ἀνεπαρκὴ γιὰ ἔδρα ἐπισκοπῆς. β) Ἡ ὑπαρξὴ ἔδρας ἐπισκοπῆς προϋποθέτει καὶ ὑπαρξὴ πόλης ἢ, ἔστω, φρουρίου (πρβλ. ἐπισκοπὴ Ρωγῶν). Ἀλλὰ ἐνῶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἐνδειξὴ οἰκισμοῦ στὴν κορυφὴ τοῦ Ζαλόγγου, ἡ Κοζίλη ἀντιστοιχεῖ ἀντίθετα στὴν ὁμώνυμην πολίχνην. γ) Ἡ δυσπρόσιτη θέσις τοῦ Ταξιάρχη καθιστοῦσε ἀκόμη πιὸ δύσκολη τὴν ἐγκατάστασις ἐπισκοπῆς ἐδῶ· ἀνάλογες δυσχέρειες προκαλεῖ τυχὸν ταύτισή του μετὰ τὴ μονὴ Κοζίλης, ἂν μάλιστα συνδυαστεῖ μετὰ τὸ ὅτι ὁ γέρον καὶ ἐν ἀσθενείᾳ διάγων Ἀπόκαυκος (βλ. παραπάνω, σ. 840) θὰ ἦταν ἀδύνατον νὰ ἐγκατασταθεῖ στὸν ὄρεινὸ καὶ δύσβατο Ταξιάρχη. δ) Τέλος, τὸ ὄνομα τῆς παλαιᾶς ἐπισκοπῆς καὶ μονῆς Κοζίλης διατηρήθηκε αὐτοῦσιο ὡς τοπωνύμιον στὸ ναὸ τῆς Παναγίας, ἐνῶ ποτὲ ὁ Ταξιάρχης δὲν ἀποκλήθηκε ἔτσι.

69. Βλ. γιὰ τὴ Λάμαρη παραπάνω, ὑποσ. 63 καὶ 66.



στη βόρεια πλευρά, άνοιχτό προστώο στη νότια κ.ά.) είχαν άλλοιώσει αρκετά τη μορφή του ναού (Εικ. 3), που παρουσιάζεται στην κάτοψη ως μονόχωρο χτίσμα με νάρθηκα, συνολικῶν διαστάσεων 16×5,50 μ. (Εικ. 2). Ὁ κυρίως ναὸς καλύπτεται στὸ κέντρο με εὐρὺ καὶ χαμηλὸ πολυγωνικὸ τροῦλο, σχεδὸν κυκλικὸ στὴν κάτοψη, πὺν τὸν ὑποβαστάζουν πλευρικοὶ τοῖχοι (Β καὶ Ν) καὶ ἐγκάρσια σφενδόνια (Α καὶ Δ) με διάμεσα σφαιρικὰ τρίγωνα. Οἱ ὑπόλοιποι



Εικ. 10. Ἀποψη βυζαντινοῦ προσκτίσματος καὶ τῆς δεξαμενῆς ἀπὸ Β.

χώροι καὶ ὁ ἰσοῦψῆς νάρθηκας καλύπτονται ἐσωτερικὰ με ἡμικυλινδρικές καμάρες καὶ ἐξωτερικὰ με ἐνιαία δίριχτη στέγη (Εικ. 4).

Οἱ προκαταρκτικὲς ἐργασίες γιὰ τὴ διερεύνηση τῆς ἀρχικῆς μορφῆς τοῦ μνημείου ἔδειξαν, ὅτι κυρίως ναὸς καὶ νάρθηκας δὲν ἀποτελοῦν ἐνιαῖο χτίσμα. Τοῦτο συνάγεται ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ τοιχοδομία, τὴν ἐμφανὴ ἐσοχὴ πὺν σχηματίζει ὁ κυρίως ναὸς στὰ σημεῖα ἐπαφῆς του με τὸ νάρθηκα καὶ ἀπὸ τὴν ὕπαρξη σαφῶς διαφορετικῆς ἀρμογῆς στὰ ἴδια αὐτὰ σημεῖα (Εικ. 2, 7, 8). Σὲ μεταγενέστερη ἐπισκευή, ἴσως τὸν 19ο αἰῶνα, ἔγινε ἐκτεταμένη ἀνακατασκευὴ τῆς ἀνωδομῆς καὶ ἄλλων τμημάτων.

Ἡ ἀνατολικὴ πλευρὰ παρουσιάζει μικρὸ ἐνδιαφέρον. Πιὸ ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ δυτικὴ, πὺν ὑπέστη τὶς μικρότερες μετασκευές (Εικ. 4, 5), καὶ ἡ βόρεια, ὅπου φαίνεται καθαρὰ ἡ ἀλλαγὴ τοῦ τοιχοδομικοῦ συστήματος μεταξὺ δυτικοῦ (δηλαδὴ νάρθηκα) καὶ ἀνατολικοῦ τμήματος (κυρίως ναοῦ), με ὄριο τὴν ἀρμογὴ (Εικ. 6, 7). Παρόμοια μορφή παρουσιάζει καὶ ἡ νότια πλευρά (Εικ. 3, 5, 8), ἀλλὰ με πιὸ ἐκτεταμένες ἀνακατασκευές. Ὁ ναὸς ἦταν τοιχογραφημένος, διασώθηκαν ὅμως ἀσήμαντα λείψανα ἀπὸ τὶς τοιχογρα-

φίες του. Μικρά σπαράγματα άπροσδιόριστης έποχής βρέθηκαν έπίσης στη μεταγενέστερη έπίχωση τής στέγης. Ένθαρρυντικότερες είναι οί ένδείξεις που προσφέρουν τὰ λίγα βυζαντινά γλυπτά, που όμως βρέθηκαν όλα άναχρησιμοποιημένα, καθώς και μιὰ τεμαχισμένη και έπιχρισμένη έπιγραφή, μάλλον μεταβυζαντινών χρόνων, που ένδέχεται νά δώσει όρισμένα στοιχεία μετά τόν καθαρισμό και τή συγκόλλησή της.

Τò χτίσμα στὰ νοτιοδυτικά (Εικ. 1, 2, 9, 10) έχει διαστάσεις  $7,50 \times 5 \mu.$  και τò άνώτατο σωζόμενο ύψος τών τοίχων φτάνει στὰ  $2,50 \mu.$  Έγκάρσιος τοίχος τò χωρίζει έσωτερικά σέ δύο ίσια περίπου τμήματα. Στη βόρεια πλευρά του έφάπτεται έξωτερικά τετράγωνη δεξαμενή, στην όποία κατεβαίνει κανείς με δύο σκαλοπάτια (Εικ. 2, 10). Τò είδος τής τοιχοποιίας έπιτρέπει νά χρονολογήσουμε τò χτίσμα στη βυζαντινή έποχή, αλλά ό προορισμός του παραμένει άκόμη άνεξακρίβωτος.

Έλπίζουμε ότι ή συνέχιση τών έργων μελλοντικά θά έπιτρέψει τò σχηματισμό μιās σαφέστερης εικόνας για τò μνημείο, πιθανόν δέ και για όρισμένα άπό τὰ γενικότερα προβλήματα που έπισημάνθηκαν.

## LES FRESQUES DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE DANS L'ÉGLISE DE LA PORTA-PANAGHIA EN THESSALIE

Anna TSITOURIDOU (Grèce)

Les fresques originales<sup>1</sup> conservées dans l'église de la Porta-Panaghia<sup>2</sup> se trouvent dans le sanctuaire et près du tombeau du fondateur<sup>3</sup>. Elles ne sont pas nombreuses et ne présentent pas beaucoup de sujets iconographiques, et pourtant elles sont bien intéressantes à cause de leur valeur artistique et certains traits du style.

La plupart de ces fresques se trouvent dans la partie centrale du sanctuaire. Des restes seulement sont conservés à droite et à gauche de la fenêtre de l'abside de la prothèse, où on distingue à peine la partie inférieure de la représentation de deux évêques, dans une scène, bien probablement, de Mélismos<sup>4</sup>.

1. Les fresques de la Porta-Panaghia ont été découvertes sous le crépi en 1966 par l'Atelier Central de Conservation de peintures murales du Service Archéologique Grec. Ce nettoyage a été réalisé par l'équipe de A. Margaritoff, sous la direction de M. Chatzidakis, directeur de l'Atelier. C'est lui qui a donné un rapport sur ces fresques — tout-de-suite après le nettoyage — dans *Ἀρχαιολογικὸ Δελτίο*, Χρονικά 22(1967), 1968, p. 24-25, πίν. 33 - 38); d'après M. Ch. elles doivent être situées vers les dernières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle. L'auteur exprime ici ses remerciements à M. M. Chatzidakis, qui lui a permis avec beaucoup d'amabilité d'étudier et de publier ces fresques.

2. L'église est située près du village de Pyli, à 20 km au Sud-Ouest de la ville de Trikala. C'était le catholicon du monastère «ton Megalon Pylon». Dans une brève monographie, publiée par A. Ὁρλάνδος, «Ἡ Πόρτα-Παναγιά τῆς Θεσσαλίας», *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 1(1935), 5 et suiv., sont traités l'histoire du monastère, l'architecture, la décoration en reliefs et les mosaïques du catholicon. Celui-ci est une basilique à trois nefs et une nef transversale (stavrépistegos), avec un grand narthex à trompes d'angles à l'ouest, et a été édifié sur un bâtiment ancien, probablement un temple de l'époque classique (sur le site et le monument en général voir aussi J. Koder und Fr. Hild, *Tabula imperii bizantini I, Hellas und Thessalia*, Wien, 1976, p. 245 et. suiv.).

3. Il existe aussi des fresques de l'époque post-byzantine (au narthex), sur lesquelles voir Ὁρλάνδος, «Ἡ Πόρτα-Παναγιά τῆς Θεσσαλίας», *o.c.* 36 et suiv.

4. Chatzidakis, dans *Ἀρχαιολογικὸ Δελτίο*, *o.c.* p. 24.

Sur la demi-calotte de l'abside centrale ne se conservent que les parties inférieures de la composition; au milieu il y avait un trône luxueux, dont les pieds de devant sont décorés de palmettes inverses. Sur le trône la Vierge



*Fig. 1. Porta-Panaghia. Saint Grégoire le Théologien, saint Basile.*





Fig. 2. Porta-Panaghia. Saint Chrysostome, saint Athanase.

était assise, tenant bien probablement le Christ dans ses bras. A ses côtés se tenaient les deux archanges Michel et Gabriel, conservés aussi en partie. Michel se tenait sur un coussin rouge et Gabriel sur un coussin bleu.

Le front de l'abside est décoré d'une bande en zig-zag, imitant un «opus sectile» polychrome et aboutissant à droite et à gauche sur les chapiteaux, en forme de palmettes, de deux colonnes peintes.

Sur les murs de la partie centrale du sanctuaire sont représentés des pères de l'Église, dont la plupart sont assez bien conservés.

Sur l'hémicycle de l'abside, sous une frise en motifs décoratifs qui rappellent



Fig. 3. Porta-Panaghia. Saint Jean l'Aumônier, saint Silvestre.

des couffiques fleuris, sont représentés, du Nord vers le Sud, les saints Grégoire le Théologien (inscription: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΡΙΓΟΡ[ΙΟC] Ο ΘΕΟΛ-[Ο]ΓΟC), Basile (inscription: Ο [ΑΓΙ]ΟC ΒΑCΙΛΕΙΟC), Chrysostome (inscription: Ο ΑΓΙΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΧΡΙ(CΟCΤΟ)ΜΟC) et Athanase (inscription: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΘΑΝΑCΙΟC). Ils portent leurs vêtements épiscopaux (Fig. 1, 2). Tous sont représentés dans la même attitude: vus de face<sup>4a</sup>,

4a. Compte tenu de l'époque, cette façon est archaïsante.



Fig. 4. Porta-Panaghia. Saint Spyridon, saint André de Crète.

bénissant de la main droite et tenant de la main gauche un livre décoré de pierres précieuses et de perles.

Sur les deux murs latéraux sont représentés d'autres pères de l'Église, en buste sur la zone supérieure, et aussi en pied sur la zone inférieure. Les pères en buste, six sur chaque mur, sont conservés en partie. Leurs têtes et leurs inscriptions sont détruites. De ce qui est resté, on voit qu'ils portaient une tunique et un omophorion en croix, tenant de deux mains un livre.



Au-dessous sont représentés les évêques en pied, quatre sur le mur sud, et quatre sur le mur nord.

Sur le mur sud on voit les saints Jean l'Aumônier (inscription: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΕΛΕΗ(ΜΩΝ), Silvestre (inscription: Ο ΑΓΙΟC ΧΛΑΒΕC-ΤΡΟC), Spyridon (inscription: Ο ΑΓΙΟ[C] CΠΗΡΙΔΩΝ) et André de Crète (inscription: Ο Αγ(ΙΟC) ΑΝΔΡΕΑC ΚΡΗΤΗ[C]). Ils portent aussi des vêtements épiscopaux (Fig. 3, 4). Tous, à l'exception de Silvestre, tiennent de la main gauche un livre décoré de pierres et bénissent de la main droite. Seul saint Jean l'Aumônier a dans la main droite une petite branche d'olivier. Silvestre porte un couvre-chef bizarre (Fig. 5) et Spyridon le bonnet de paille bien connu de pâte<sup>5</sup>(Fig. 6).

Les évêques du mur nord sont représentés, ainsi que les précédents, de front, en vêtements épiscopaux, tenant de la main gauche un livre décoré de pierres et bénissant de la main droite<sup>6</sup> (Fig. 7, 8). Ce sont: saint Pierre d'Alexandrie (inscription: Ο [ΑΓΙΟC Π]ΕΤΡΟC Ο Α[ΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑC]), un autre saint inconnu (inscription: Ο ΑΓ(ΙΟC) [///] Ο [///] ), un autre, dont certaines lettres conservées de l'inscription indiquent qu'il s'agit de toute probabilité de saint Épiphane de Chypre (inscription: [///] ΝΙΟ[C] Ο ΤΗC ΚΥΠ[ΡΟΥ]) et, enfin, un hiérarque, dont l'inscription qui l'accompagne n'a conservé que le mot Ο ΑΛΕΞΑΝ[ΔΡΕΙΑC], c'est-à-dire «d'Alexandrie». Sur sa tête on aperçoit une espèce de foulard arabe. Les évêques, les plus importants, originaires d'Alexandrie, sont saint Athanase, saint Pierre et saint Cyrille. C'est ceux-ci qui sont le plus souvent représentés sur les murs des églises byzantines, et même sur les murs du sanctuaire.

Saint Athanase est toujours représenté comme un vieillard aux cheveux et à la barbe blancs, caractéristiques fort éloignées de celles de notre saint<sup>7</sup>.

5. Saint Spyridon a été pâtre dans sa jeunesse (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, Paris, 1959, p. 1234 et suiv., où l'on peut trouver aussi une bibliographie sur la vie du saint). On doit particulièrement souligner la différence entre la forme du couvre-chef sur notre fresque, lequel est haut et conique, et celle d'autres représentations du saint, où il est en demi-cylindre, haut ou court; voir par ex. à Sopoćani (G. Millet - A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, Paris, 1957, pl. 34, 4), à Arilje (Millet-Frolov, *o. c.* pl. 86, 4), à Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique ('Α. Τσιτουρίδου, *Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, 1978, fig. 5), à Psača (G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, pl. 59, 117) etc.

6. Sur les deux murs du passage du mur nord, conduisant à la prothèse, il y a deux autres évêques, peints dans la même manière, c'est-à-dire en pied. Ils sont conservés en mauvais état; leurs inscriptions sont complètement détruites. Un de ces deux voir dans Chatzidakis, *Ἀρχαιολογικὸ Δελτίο*, *o. c.* pl. 35.

7. Denis de Fournas, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, éd. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Πετρούπολις, 1909, p. 154: «Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας, γέρων φαρκρός, πλατυγένης», p.





*Porta-Panaghia. Fig. 5. Saint Silvestre, détail. Fig. 6. Saint Spyridon, détail.*

Cette différence, ainsi que le fait que saint Athanase est déjà représenté dans l'abside, excluent qu'il puisse s'agir de saint Athanase dans notre cas. Pour des raisons semblables il faut également exclure saint Pierre, qui est déjà représenté, comme d'habitude<sup>8</sup>, avec des cheveux blancs courts et une barbe

267 «'Ο ἅγιος Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας, γέρων πλατυγένης», p. 291 «Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας, γέρων πλατυγένης». Voir ses représentations dans plusieurs monuments, par ex. à l'église du Christ Sauveur à Véria (Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, Ἀθήναι, 1973, pl. ΙΣΤ), à Saint-Nicolas Orphanos (Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα, 1964, fig. 67, Τσιτουρίδου, *Ἡ ἐντοίχια ζωγραφική*, o. c. fig. 3), à l'église de roi à Studenica (H. Mac Lean-Hallensleben, *Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, fig. 251), au monastère de Chora (P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, *The Frescoes*, N. York, 1966, pl. 477) etc.

8. Denis de Fournas, o. c. 154, 268 «ὁ Πέτρος Ἀλεξανδρείας γέρων στρογγυλογένης». Ses représentations voir à Saint-Nicolas Orphanos (Ξυγγόπουλος, o. c. fig. 125), à Staro Nagoričino (Mac Lean - Hallensleben, o. c. fig. 28), à l'église de roi à Studenica (Millet-Frolow, o. c. III, pl.



Fig. 7. Porta-Panaghia. Saint Pierre d'Alexandrie, saint inconnu.

blanche ronde et courte, sur le mur nord. Il resterait saint Cyrille, dont les traits physiologiques sont bien en accord avec ceux de notre saint: il est représenté d'habitude comme d'âge moyen, avec une longue barbe, brune et pointue, et portant presque toujours sur la tête le bonnet de croix<sup>9</sup>. Cette

En conclusion de ce qui vient d'être observé, on peut fixer le déroulement des travaux, comme suit: a) architecture, b) mosaïques, fresques du sanctuaire et sculptures, et c) fresque funéraire.

56, 4), à l'église de Ramača (V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, fig. 101), au catholicon du monastère de Lavra au Mont Athos (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, pl. 120, 5) et ailleurs.

9. Denis de Fournia, *o.c.* p. 154 «Κύριλλος Ἀλεξανδρείας μξατόλιος, μαυροδιχαλόγνης,



Fig. 8. Porta-Panaghia. Saint Épiphanes de Chypre, saint Cyrille d'Alexandrie.

identification est encore appuyée sur le fait que saint Cyrille est représenté de la même manière — c'est-à-dire -avec un foulard sur la tête — sur un émail de

φορῶν εἰς τὴν κεφαλὴν σκέπασμα μὲ σταυρούς», p. 267 «ὁ ἅγιος Κύριλλος φαλακρός, μιζοπόλιος, βουρλογένης, εἰς δύο χωρισμένα τὰ γένηα του», 291 «Κύριλλος Ἀλεξανδρείας, φαλακρός, μιζοπόλιος, βουρλογένης, εἰς δύο χωρισμένα...». Ses représentations voir à Sopočani (Millet-Frolow, *o. c.* II, pl. 1, 4 ; 3, 2), à Saint-Nicolas de Prilep (*o. c.* III, pl. 28, 1), à l'église de roi à Studenica (*o. c.* pl. 55, 1), à Nagoričino (*o. c.* pl. 77, 2), au monastère de Chora (Underwood, *o. c.*, 3, pl. 467, 481, 485), à Saint-Nicolas Orphanos (Ξυγγόπουλος, *o. c.* fig. 81, Τσιτουρίδου *o. c.* fig. 7, 8), à Psača (Millet-Velmans, *o. c.* IV, pl. 58, 114), à Ramača (Br.Knežević, «Crkva u selu Ramači», *Zbornik za Likovne Umetnosti* 4 (1968), 120 et suiv., fig. 5).

la Pala d'Oro de Saint-Marc à Venise<sup>10</sup>, dans une fresque de l'église des Saints-Apôtres à Péc<sup>11</sup> et ailleurs<sup>12</sup>.

Nous avons dit au commencement que les fresques de la Porta-Panaghia ne présentent pas un grand nombre de particularités iconographiques. L'une d'elles est la branche d'olivier portée par saint Jean l'Aumônier (Fig. 3), particularité que nous n'avons notée dans aucune autre représentation byzantine du saint. Cette particularité doit être attribuée à une influence de l'Occident, dans l'art duquel on trouve souvent des saints tenant divers attributs. Pourtant, l'art occidental représente le plus souvent saint Jean l'Aumônier au moment où il fait l'aumône à un pauvre, tenant une petite bourse ou un sac<sup>13</sup>. Notre représentation provient directement de textes de la Vie du saint; dans certains de ceux-ci la branche d'olivier est représenté comme le symbole de l'Aumône<sup>14</sup>.

C'est également à l'influence occidentale que nous devons attribuer la forme du couvre-chef de saint Silvestre (Fig. 3, 5). Comme on le sait, dans la peinture murale byzantine le pape Silvestre porte toujours un bonnet blanc sur la tête<sup>15</sup>, qui représente la tiare pontificale, laquelle lui aurait été donnée, selon la tradition, par le roi Constantin<sup>16</sup>. Pour l'instant, dans aucun autre monument byzantin on ne voit saint Silvestre avec un couvre-chef pareil, qui n'est autre que la mitre épiscopale catholique, représentée ici par une effort de perspective maladroit<sup>17</sup>.

Comme on voit, les particularités iconographiques de nos fresques sont attribuées à l'influence de l'Occident. Ce phénomène, nullement unique dans la peinture murale byzantine du XIII<sup>e</sup> siècle — puisque des éléments analo-

10. J. de Luigi-Pomorišac, *Les émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'Église de Saint-Marc à Venise*, Zürich, 1966, pl. 71, fig. 100.

11. Non-publiée.

12. Voir d'autres exemples dans Cyrillus von Alexandrien, *Lexicon der christlichen Ikonographie* 6 (1974), p. 19-21.

13. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, o. c. III, 1958, p. 724.

14. Voir «Βίος καὶ Πολιτεία τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου ἀρχιεπισκόπου Ἀλεξανδρείας», Migne, *PG*, 114, 905. Aussi, «Une vie inédite de Saint Jean l'Aumônier», *Analecta Bollandiana*, XLV (1927), 29, 72.

15. Voir, entre autres, l'église de roi à Studenica (Millet-Frolow, o. c. III, pl. 61, 3), Saint-Nicolas Orphanos (Ξυγγόπουλος, o. c. fig. 83, Τσιτουρίδου, o. c. fig. 6) etc.

16. Selon une tradition, fabriquée au IX<sup>e</sup> siècle, le roi Constantin s'est guéri de la lèpre par l'intermédiaire de Silvestre, qui l'a baptisé. Pour le remercier de sa guérison, le roi lui a offert la tiare pontificale (Réau, *Iconographie...*, o. c. III, 1218).

17. Sur les représentations occidentales de saint Silvestre voir J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart, 1941, p. 661 et suiv.





Fig. 9. Porta-Panaghia. Fresque funéraire.

gue se rencontrent dans d'autres monuments grecs<sup>18</sup> aussi bien que serbes<sup>19</sup> est remarquable, du fait que, on l'observe à l'époque de la domination latine<sup>20</sup>; c'est pourquoi cela devrait être spécialement étudié.

18. Voir par ex. les fresques de l'église de «Théologos» à Efpalion, de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (V. Katsaros, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ "Θεολόγου" στὸ Εὐπάλιο Δωρίδος: προβλήματα ἀναθεωρήσεων», *XVe Congrès International d'Études Byzantines, Résumés des Communications*, III, Art et Archéologie, Athènes, 1976 et dans la première partie de ce volume, p. 237-252), les fresques d'Omorphi Ekklessia à Athènes ('Αγάπη Βασιλάκη-Καρακατσάνη, 'Η Όμορφη Ἐκκλησιὰ τῆς Ἀθήνας, Ἀθήνα, 1971, p. 114) etc.

19. A Sopoćani, saint Étienne est représenté tenant une pierre et à Gradač un autre saint tenant une fleur de lys.

20. Ces influences occidentales sur la peinture byzantine sont parallèles à celles, déjà bien

Les fresques que nous venons de décrire peuvent être divisées en deux groupes, si l'on se base sur le modelé et sur certaines autres éléments stylistiques; à notre avis, ces deux groupes doivent être attribués à deux peintres, qui suivent des tendances artistiques différentes.

Le premier groupe est constitué par les quatre hiérarques du mur sud (Fig. 3, 4, 5, 6). Leurs visages se distinguent par un modelé presque linéaire tout en conservant du volume, grâce à des larges ombres vert-brunes, qui contrastent vivement avec les surfaces claires des visages. Ces parties éclairées sont indiquées avec de l'ocre claire et intense. Parallèlement, les visages et les traits sont contournés par des lignes foncées. Les traits des visages sont, pour tous les quatre, assez charnus et ils correspondent au même type. Les cheveux et la barbe ont un modelé linéaire et stylisé; sur un fond gris-ciel sont indiquées des lignes blanches parallèles, plutôt épaisses. En général, l'ensemble du modelé des têtes des évêques du mur sud est distingué par une certaine stylisation et une certaine raideur.

Au contraire, les visages des évêques du mur nord et de l'abside présentent un style indiquant que leur créateur est un contemporain de son temps, autrement dit, plus moderne que le premier (Fig. 1, 2, 7, 8). Le modelé de ces visages est plus doux que celui des visages du sud. Une ligne fine et discrète les entoure, ainsi que les cheveux, les barbes et les autres traits des visages. Les ombres ne sont pas aussi larges et foncées. Elles sont vert-pâle. L'ocre des parties éclairées est moins intense et moins claire ici que dans le premier groupe.

D'autres différences avec les figures du mur sud peuvent être observées aussi dans le dessin des cheveux et des barbes. Sur un fond vert-clair ou brun-foncé sont indiquées de fines lignes blanches, parallèles et souples, dans un effort de représentation naturaliste des cheveux.

Du point de vue typologique, les traits des visages sont différents de ceux des figures du mur sud; ils sont fins, en proportions régulières et harmonieuses. Les yeux ont une expression inhabituelle: ils sont bien ouverts, on dirait surpris, comme s'ils regardaient une chose extraordinaire. Les saints du mur sud, au contraire, ont une expression calme et un peu austère.

Un autre élément qui différencie les deux groupes est le rapport entre les corps et les têtes. Les deux groupes ont un caractère monumental, mais on remarque que chez les saints du mur nord et de l'abside les têtes sont assez petites par rapport aux corps, qui sont grands et larges.

Nous pouvons donc soutenir que les peintres qui ont travaillé dans le sanctuaire de la Porta-Panaghia étaient deux. Celui du mur sud est conservateur. Son art présente des éléments qui ont survécu au style des Comnènes. Ces éléments sont: le modelé linéaire des visages, la stylisation des cheveux

et de la barbe, la manière de représenter les surfaces claires et, en particuliers, l'usage d'un ocre très claire et la présence sur celui-ci des lignes et des tâches blanches.

L'autre peintre peut aisément être considéré comme un des créateurs de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Il emploie, lui aussi, des lignes, mais chez lui la ligne n'est pas aussi agressive que chez son collaborateur, ce qui donne l'impression de volumes plus marqués. Ce peintre recherche, autant que possible, un effet plastique.

Il est connu que la peinture du Despotat d'Épire était influencée par la tradition de l'art des Comnènes<sup>21</sup>. Cette tradition résiste au style de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, mais avec, en plus, de nouveaux éléments plastiques<sup>22</sup>.

En fait, cette peinture n'a pas été étudiée jusqu'à présent dans son ensemble, de même que plusieurs monuments où on la rencontre ne sont pas publiés<sup>23</sup>. Les plus connus sont certaines églises à Arta, comme Kato-Panaghia<sup>24</sup>, Saint-Dimitrios Katsouris<sup>25</sup>, Saint-Nicolas de Rhodia<sup>26</sup> et Parigoritissa<sup>27</sup>, ainsi que l'église d'Épiskopi en Eurytanie, dont les fresques de la troisième couche appartiennent à ce cycle<sup>28</sup>.

connues, sur l'architecture et la sculpture (voir par ex. à l'église de Parigoritissa à Arta, A. 'Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἀρτης*, Ἀθήναι, 1963, p. 67-93. Il est connu que ces exemples sont plus nombreux en Serbie).

21. V. J. Djurić, «La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles», *XVe Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et Co-rapports*, III, Art et Archéologie, Athènes 1976, p. 60, 62, 65 et suiv. (éd. 1979, p. 222 et suiv.). M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> s. en Grèce», dans *L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Belgrade, 1967, p. 61 et suiv. (= *Studies in Byzantine Art and Archeology*, Londres, 1972, Chap. XIII).

22. Djurić, *o. c.* p. 65 et suiv. (éd. 1979, p. 221 et suiv.).

23. Les fresques des monuments du Despotat d'Épire ont été étudiées jusqu'à présent seulement par A. 'Ορλάνδος, «Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἀρτης», *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος* 2 (1936), 5 et suiv., Chatzidakis, «Aspects...», *o. c.* p. 61 et suiv., et Djurić, «La peinture murale...», *o. c.* p. 58 et suiv. (éd. 1979, p. 214 et suiv.).

24. Sur les fresques de Kato-Panaghia voir 'Ορλάνδος, *o. c.* p. 84 et suiv., Chatzidakis, *o. c.* p. 61, et par Djurić, *o. c.* p. 65, (éd. 1979, p. 221).

25. 'Ορλάνδος, *o. c.* p. 66 et suiv., Chatzidakis, *o. c.* p. 61., Djurić, *o. c.* p. 66 et suiv. (éd. 1979, p. 222 et suiv.).

26. 'Ορλάνδος, *o. c.* p. 138 et suiv. (d'après lui ces fresques sont datées de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle).

27. 'Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἀρτης*, *o. c.* p. 108 et suiv.

28. Chatzidakis, «Aspects...», *o. c.* p. 62 et suiv. Idem, «Τοιχογραφίες Ἐπισκοπῆς Εὐρυτανίας», dans *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες* (catalogue), Pinacothèque Nationale, Athènes, 1976, p. 27 et suiv. Djurić, «La peinture murale...», *o. c.*, p. 61.

Parmi ces monuments, Kato-Panaghia ainsi qu'Épiskopi peuvent être comparés à notre monument. Dans Kato-Panaghia<sup>29</sup> nous remarquons le même modelé linéaire que nous avons aussi noté dans le premier groupe de nos fresques, ainsi que la stylisation des cheveux et de la barbe<sup>30</sup>. Les fresques d'Épiskopi sont caractérisées par un traitement analogue à celui des yeux des figures du deuxième groupe de notre église, surtout en ce qui concerne l'expression<sup>31</sup>, qui n'est pas habituelle dans les monuments de cette époque<sup>32</sup>. Des éléments analogues, concernant le modelé des visages et l'expression des yeux, sont observés dans l'église des Saint-Apôtres à Peć, et particulièrement dans les figures du sanctuaire<sup>33</sup>. Malheureusement, les fresques récemment nettoyées de Vlaherna à Arta, dont nous trouvons qu'elles présentent aussi plusieurs éléments communs avec celles de la Porta-Panaghia ne sont pas encore publiées<sup>34</sup>. En tout cas, ces fresques, ainsi que les mosaïques de Parigoritissa, les mosaïques et les fresques de la Porta-Panaghia et les fresques de Saint-Dimitrios Katsouris, sont parmi les œuvres les plus remarquables de l'activité artistique des Despotēs d'Épire.

La qualité artistique, facile à constater sur nos fresques, doit être attribuée au fondateur de l'église, qui, étant bien riche, avait la possibilité d'employer les meilleurs peintres de son temps. Cette même qualité est d'ailleurs aussi remarquée dans l'architecture, les sculptures et les mosaïques.

Ce fondateur, Jean Ange Comnène Doucas, nous est connu par le portrait de son tombeau, situé dans l'arcosolium du mur sud de l'église (Fig. 9).

Cette fresque<sup>35</sup> nous est aussi utile pour dater les fresques du sanctuaire, constituant un «terminus ante quem». Dans cette fresque le fondateur est

29. Ses fresques doivent être datées du début de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (Djurić, «La peinture murale...», *o.c.* p. 65).

30. Voir 'Ορλάνδος, «Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἱερῆς», *o.c.* p. 85, 86, fig. 17, 18. Chatzidakis, «Aspects...», *o.c.* fig. 1.

31. Chatzidakis, «Τοιχογραφίες Ἐπισκοπῆς Εὐρυτανίας», *o.c.* pl. VI - IX. Idem, «Aspects», *o.c.* fig. 6.

32. Ceci est aussi remarqué par M. Chatzidakis, se référant aux visages des saints d'Épiskopi (voir «Τοιχογραφίες Ἐπισκοπῆς Εὐρυτανίας», *o.c.* p. 31).

33. Voir aussi Djurić, «La peinture murale...», *o.c.* p. 66.

34. Un court rapport seulement a été publié par M. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ μονὴ Βλαχέρνας τῆς Ἱερῆς», *Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν (AAA)*, XIII (1975), p. 208 et suiv. Idem, «Θέματα ζωγραφικῆς στὴ Ἱερὰ τῆς ἐποχῆς τῶν Δεσποτῶν. Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας», *XVe Congrès International d'Études Byzantines, Résumés des Communications*, II, *Art et Archéologie*, Athènes, 1976, et dans la première partie de ce volume, p. 1-14.

35. Elle a été publiée par 'Ορλάνδος, «Ἡ Πόρτα Παναγιά τῆς Θεσσαλίας», *o.c.* p. 33 et suiv., fig. 22, 23, et par Chatzidakis, dans *Ἀρχαιολογικὸ Δελτίο*, *o.c.* p. 25, pl. 37a-b.



représenté à droite en habit de moine<sup>36</sup>, conduit par un ange vers la Vierge, assise à gauche avec le Christ dans ses bras. Des données historiques (date du décès du fondateur)<sup>37</sup>, ainsi que des raisons stylistiques, situent cette fresque autour de 1290.

Le visage de la Vierge et du Christ sont assez détériorés, mais ce qui reste nous indique clairement qu'ils avaient été créés dans le même style que le visage de l'ange, qui est marqué par une plasticité et une monumentalité: on y voit une tendance à la rondeur, de larges ombres vertes et des tâches roses sur les paumes. En outre, de petites lignes blanches et fines indiquent les lumières au-dessous des yeux. La bouche est petite et charnue, aux bords relevés.

Ce modelé du visage de l'ange est plus moderne que celui des fresques du sanctuaire<sup>38</sup>, et même des fresques du deuxième groupe. Par conséquent, cette fresque peut être considérée comme le «terminus ante quem» pour les fresques du sanctuaire, puisque celles-ci, en suivant logiquement l'évolution du style, doivent être antérieures.

Quel est le «terminus post quem»? Pour répondre à cette question nous sommes aidés par les données historiques, qui nous donnent la date de la construction de l'église. Bien sûr, il n'y a pas aujourd'hui d'inscription dédicatoire et aucune source contemporaine ne donne la date de la construction. Pourtant, suivant une source postérieure<sup>39</sup>, qui pourrait être la reproduction d'une inscription dédicatoire actuellement disparue<sup>40</sup>, l'église du monastère de la Porta-Panaghia a été construite en 1283 par le Sébastocrator Jean Ange Comnène Doucas<sup>41</sup>. Ainsi le temps de la décoration du monument est limité entre les années 1283 et 1289.

36. Des données historiques prouvant que le Sébastocrator a pris l'habit monacal n'existent pas. Pourtant, la présence de cette figure de moine dans l'arcosolium du tombeau, lequel — comme il est connu de plusieurs autres exemples — est d'habitude celui du fondateur, rend bien probable cette identification. Celle-ci a été soutenue pour la première fois par 'Ορλάνδος, «'Η Πόρτα-Παναγιά της Θεσσαλίας», *o.c.* p. 33 et suiv., qui s'est surtout basé sur le fait que l'épouse du Sébastocrator a aussi pris l'habit monacal, en 1289. Mais d'après Chatzidakis (voir 'Αρχαιολογικὸ Δελτίο, *o.c.* p. 25) cette identification est douteuse.

37. En 1289 (sur cette date voir d'autres opinions antérieures dans 'Ορλάνδος, *o.c.* p. 9, n. 2).

38. Ce style avancé a été aussi remarqué par Chatzidakis, *o.c.* p. 25.

39. Il s'agit d'une mention se référant à la construction de l'église de la Porta-Panaghia, écrite en 1788 dans le codex No 793 du monastère de Saint-Pantéléimon au Mont Athos ('Ορλάνδος, *o.c.* p. 7, où l'on peut trouver la bibliographie sur ce-même codex).

40. 'Ορλάνδος, *o.c.* p. 8.

41. Le soutien de cette mention est le suivant: «Τὸ ἔτος τῆς ἐκκλησίας τῆς μεγάλης Πόρτας ἀνηγέρθη ὁ πάνσεπτος καὶ θεῖος ναὸς τῆς Παναγίας μου καὶ πανάγνου ἀειπαρθένου Μαρίας καὶ Θεοτόκου ἐκ βάρων, παρὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ πανευχεστάτου σεβαστοκράτορος Κομνηνοῦ Ἰωάννου Ἀγγέλου τοῦ Δούκα· ἔτει ςψηα<sup>ω</sup>, ἰνδ. ια'...».

En ce qui concerne le deuxième, c'est-à-dire les mosaïques, les fresques du sanctuaire et les sculptures, le moment de leur création peut être précisé plus particulièrement: les deux icônes célèbres en mosaïque du Christ et de la Vierge, situées sur les piliers du sanctuaire<sup>42</sup>, doivent être un peu antérieures aux fresques; ceci du fait que sur leurs petits piliers de marbre on trouve la même bande de peinture rouge, qui entoure les fresques du sanctuaire.

42. 'Ορλάνδος, *o.c.* fig. 20, 21.

**«MONOCHROMIE»**  
**EN TANT QU'UN DES PROCÉDÉS DE LA REPRÉSENTATION**  
**DU MONDE INVISIBLE DANS L'ART BYZANTIN**

**Saroko TSUJI (Japan)**

Dans l'antiquité, le terme monochromie (*monochromata*) désignait une technique ou plutôt une peinture en une seule couleur, exécutée d'une façon plus ou moins rapide, souvent rehaussée des traits blancs pour rendre les effets de la lumière et modelée d'un ton plus foncé de la même couleur pour rendre les effets de l'ombre, en se servant, par conséquent, comme techniques auxiliaires «*compendiaria*» et «*skiagraphia*»<sup>1</sup>. Mais, à part de cette technique purement monochrome, il y a une autre sorte de monochromie nécessairement contenue dans la peinture normale en polychromie. C'est pour ainsi dire les conséquences inévitables des phénomènes naturelles, produites soit par le manque de lumière, soit par l'abondance de lumière. Nous pouvons énumérer, dans les peintures romano-campaniennes, les cas suivants où l'on représente les motifs en couleurs sombres ou claires, plus ou moins unies:

1. paysage lointain obscur. 2. paysage lointain avec le ciel coloré par le soleil couchant (ou levant). 3. parties profondes des intérieurs d'un édifice vu en perspective. 4. foule des personnages (ou d'autres objets) superposés derrière les autres. 5. objets dans les vases de verre (nature morte). 6. objets dans l'eau. 7. personnifications ou êtres fabuleux.

Il faut exclure de cette liste, bien entendu, les objets qui consistent en une seule couleur (murs d'édifices, statues en pierre, objets en argent ou en or etc.), parce qu'ils sont en monochromie «par nature».

1. Voir S. de Marinis, article «*monochromata*», dans l'*Enciclopedia dell'Arte Classica*; références aux textes de Pline (*Histoire naturelle*, XXXIV, 117, XXXV, 15, XXXV, 29;) et de Quintillien etc. Pour notre part, nous voulons mentionner le passage de Plotin (*Ennéades*, II, ch. 8: pourquoi les objets vus de loin paraissent-ils petits), comme se rapportant à la représentation monochrome d'un paysage lointain.

Ces techniques de la peinture antique ont été transmises, pendant le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> siècles, dans les fresques des catacombes chrétiennes, qui imitaient souvent le décor des édifices du lieu de culte païen ou séculiers. Bien que peu à peu schématisées et simplifiées par l'emploi conventionnel, elles ont laissé leurs empreintes assez marquantes encore dans les mosaïques pariétales des églises et surtout dans les miniatures du 5<sup>e</sup> et du 6<sup>e</sup> siècles.

D'autre part, on sait bien que la peinture en monochromie au sens propre du mot réapparaît, à l'époque macédonienne, dans le rouleau de Josué, et à l'époque carolingienne, dans le Psautier d'Utrecht, deux œuvres exceptionnelles qui montrent le retour intentionnel vers la technique de l'antiquité. Mais, en réalité, le premier ajoute quelques tons supplémentaires à la couleur fondamentale brune, et le dernier s'apparente plutôt au dessin à la plume qu'à la peinture en monochromie.

Mais les artistes chrétiens ne se contentaient pas seulement de ces transmissions passives et imitatives de la tradition de la peinture antique. Au cours du moyen âge, ils ont essayé d'établir un procédé conventionnel mais très efficace auquel la tendance naturaliste de la peinture antique ne pouvait pas parvenir. Grâce à ce procédé, ils ont pu conquérir un terrain tout à fait nouveau et propre à l'art chrétien. C'est la distinction, par les deux moyens picturaux, du monde physique et du monde spirituel. Selon ce procédé, la partie peinte en polychromie normale représente le monde réel et visible, tandis que celle peinte en monochromie désigne le monde irréel et invisible. Non seulement pour le Paradis et l'Enfer – les plus représentatifs du monde irréel et invisible – chaque fois qu'une situation semblable se présente, on a appliqué ce procédé. On pourrait dire que les artistes chrétiens ont transposé cette distinction entre la polychromie et la monochromie, du domaine d'une simple technique ou d'un genre pictural au domaine d'une signification idéologique.

Les spécialistes de l'art byzantin se souviendront tout de suite la représentation de la «porte du Paradis»<sup>2</sup>, remplie de multitude des anges, située dans le segment du ciel, peinte en couleur bleue ou en grisaille, au haut de la scène

2. Dans une scène de l'Ascension à Bjelo Polje, récemment étudiée par K. Wessel («Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bjelo Polje», in *Festschrift für O. Demus = Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik* 21, 1972, p. 295 - 305), nous avons également une porte du Paradis ouverte avec le Père (l'Ancien des Jours), le trône vide et la colombe suggérant l'idée de la Trinité. Wessel a confirmé que l'origine de ce motif remonte à l'illustration du Psaume 23. Quant à la couleur de cette auréole (transparente, mais monochrome?), nous n'avons pas pu vérifier sur place.



de la Dormition de la Vierge, ou bien l'auréole ovale qui entoure le Christ debout derrière le lit de la Vierge de la même scène, à travers de laquelle les silhouettes vagues des anges se reconnaissent (les fresques de Gračanica, Staro Nagoričino). Le motif de la porte du Paradis en monochromie se retrouve également dans la scène du Baptême (la fresque de Prizren, icône du Musée National de Beograd). Le même motif est appliqué, dans une miniature de la Chronique de Manassé, à la scène de la mort d'un jeune prince: un grand cercle peint en bleu avec les portes ouvertes, au dessus du lit mortuaire, désigne le Paradis lequel l'âme du défunt tenue dans les mains d'un ange va bientôt gagner. Le Christ-Juge de la scène du Jugement Dernier, de l'époque tardive, est souvent entouré également de cette sorte d'auréole concentrique, avec plusieurs tons bleus-gris en gradation, dont la qualité opaque fait entrevoir les êtres célestes (les fresques de la cathédrale de Prizren, de celle de la Dormition à Vladimir). Ce sont surtout les icônes russes tardives qui exploitent ce procédé pour l'image du Christ en majesté, la complication de la forme de l'auréole à plusieurs couches superposées étant favorable à ce développement. Non seulement les anges, les symboles des Évangélistes, mais aussi le trône et l'escabeau sont peints en monochromie. Une icône russe provenant de Mont-Athos, conservée au Louvre, nous montre le sommet de ce développement: le buste de la Vierge tenant l'Enfant est entouré d'une auréole en forme d'étoile et des nuées dentelées, en trois couleurs alternatives (gris, vermillon et jaune), à l'intérieur desquelles fourmissent les petits anges en monochromie, rehaussés des traits blancs.

La façon plus ou moins délicate pour rendre la sémi-transparence opaque de ces représentations dérive, croyons-nous, de la technique de la «nature morte» pompéienne, les fruits dans un récipient de verre. On doit se rappeler, ici, comme exemple précoce et un peu isolé de cette auréole transparente et monochrome, celle de Hosios David. Le mosaïste a essayé de rendre la semi-transparence et l'effet brillant atmosphérique de cette auréole, en distinguant d'une façon très délicate, la couleur de la partie ombragée par la lumière des symboles des Évangélistes, de celle de la partie en dehors d'elle. Ce n'est probablement pas une transparence d'une matière tangible comme le verre, mais plutôt une irradiation vaporeuse d'une nuée, qu'il a voulu reproduire. Cette distinction des tons n'a pas été réalisée dans les deux exemples contemporains de Sainte-Marie-Majeure, dans les scènes des Trois Anges chez Abraham et de la Lapidation de Moïse et ses compagnons.

De la même manière, nous sommes habitués à voir, à partir du 12<sup>e</sup> siècle environ, la représentation des damnés dans l'Enfer en plusieurs compartiments en monochromie (bleu, rouge, brun ou gris). Pendant l'époque des Comnènes, les damnés sont dessinés par les lignes plutôt schématiques (par

exemple à Torcello), mais à l'époque des Paléologues, les corps tourmentés des damnés et des démons seront représentés avec le clair-obscur plus nuancé (à Kahrié-Djami). C'est ainsi qu'on comprend que le rouge dérive du reflet de la flamme infernale et le bleu, soit de l'eau glacée, soit de l'obscurité souterraine. L'Enfer en monochromie signifie, par conséquent, le territoire à peine visible, un autre monde par rapport au monde réel et physique en polychromie. Parfois, même les anges exterminateurs sont atteints par ces couleurs infernales.

Cependant, avant d'arriver à cette représentation conventionnelle et efficace, l'art chrétien a fallu traverser une longue série de phases expérimentales, au cours desquelles les événements les plus importants étaient la création de l'auréole et l'introduction du fond d'or. Ces deux événements ont profondément ébranlé l'équilibre de la peinture naturaliste qui héritait la tradition antique.

L'art paléochrétien a adopté plusieurs des cas de la «monochromie partielle» que nous avons énumérés, comme conséquences des phénomènes naturelles, dans la peinture antique polychrome. Comme un exemple excellent d'un paysage lointain obscur, nous mentionnons une des miniatures de la Genèse de Vienne (fol. XXII): devant le ciel bleu lointain, on voit les frères de Joseph en petites silhouettes noires, préparant leur repas pendant leur voyage, tandis qu'au premier plan, nous voyons les scènes de leur arrivée devant Joseph et leur conversation avec lui, peintes en polychromie et en grande échelle. Dans ce cas, il s'agit non seulement d'un simple paysage lointain dans l'espace, mais aussi d'un passé éloigné dans le temps, événement qui précède à ceux représentés au premier plan. Donc, la monochromie peut signifier, comme dans le cinéma qui emploie alternativement le film en couleur et le film en noir-blanc, l'éloignement dans le temps (aussi bien le passé que le futur), par contraste à la partie peinte en polychromie qui signifie le présent.

Un autre exemple plus développé se trouve dans une fresque de la nouvelle catacombe de Via Latina (cubiculum C). Au fond, au-dessus de la scène semblable à la Résurrection de Lazare accompagnée d'une immense foule de témoins – ici, il faut noter également l'emploi de la monochromie partielle – on aperçoit des silhouettes grises très vagues, presque comme des taches: une colonne au sommet de laquelle brûle le feu (autel toujours fumant), un nuage flottant à peine coloré en rose, et un personnage prosterné tendant les bras. Selon toutes vraisemblances, il s'agit d'une scène de la Remise de la Loi à Moïse au Mont Sinai. Le ciel est légèrement teint en rose, comme dans la scène du Passage de la Mer Rouge dans le cubiculum B de la même catacom-

be, où l'on reconnaît même les reflets brillants projetés contre les visages des Israélites, probablement pour suggérer le caractère surnaturel de cet événement. On pourrait contester que ce n'est qu'une technique habituelle des «compendiaria» qui a rendu ces motifs en cet état obscur. Cependant, la scène de la Remise de la Loi est non seulement située physiquement dans le fond, comme le paysage lointain obscur, mais elle est aussi un passé dans le temps. Donc, jusqu'ici, nous observons le même processus que dans la miniature de la Genèse de Vienne. De plus, nous croyons même pouvoir discerner dans ce contraste entre la monochromie et la polychromie, un essai de la représentation typologique: l'événement de l'Ancien Testament est littéralement peint en ombre, dans le fond, tandis que celui du Nouveau, une actualité supérieure, en polychromie au premier plan.

Ainsi, déjà dans l'art paléochrétien, les artistes commencent à modifier et enrichir les moyens picturaux hérités de l'antiquité. Avant, ou même après la création de l'auréole – un moyen le plus commode et pratique pour distinguer un être divin des autres êtres corporels –, le ciel et les nuages colorés, qui dérive du paysage lointain de la peinture antique, servait souvent à caractériser une théophanie. Les nuages multicolores schématisés derrière la figure du Christ dans les absides paléochrétiennes (Santa-Pudenziana, Santi-Cosmae-Damiano) jouent un rôle équivalent à une auréole. Nous voulons nommer «une théophanie naturaliste», le cas où, sans recourir à l'auréole, on préfère garder le paysage lointain coloré. Ce ciel coloré peut coexister, bien sûr, avec l'auréole et même avec les anges, comme l'atteste la miniature de l'Ascension de l'Évangile de Rabula.

Deux célèbres miniatures de l'époque macédonienne adoptent un peu anachroniquement, mais audacieusement, ce parti pris de la «théophanie naturaliste». Ce sont la Vision d'Ezéchiel du manuscrit gr. 510 et le Passage de la Mer Rouge du manuscrit gr. 139. Il va sans dire que les deux couleurs dominantes – la rose et le bleu – du ciel de ces miniatures dérivent du paysage lointain de la peinture antique. Avec la Main de Dieu et l'ange, éléments également théophaniques, ce ciel coloré contribue à donner une impression fortement dramatique à la vision horrible de la première miniature. Celle du Passage de la Mer Rouge est un des meilleurs témoins pour notre recherche: on y retrouve réunies plusieurs catégories énumérées précédemment. Le ciel de la partie droite (la marche des Israélites dans le désert), est éclairé intensément par la colonne de feu en rouge brillant, et le ciel en est teint en rose, comme par le soleil couchant. Les visages des Israélites devant la colonne reflètent également cet éclat. Par contre, le ciel de la partie gauche, appartenant au domaine de la nuit, est peinte en bleu monochrome, y compris le

paysage lointain avec les édifices et la personnification en buste de la Nuit. Il faut remarquer la représentation extrêmement soignée de la part du miniaturiste, qui n'a pas oublié de distinguer les couleurs des jambes d'un homme tenant le sac sur l'épaule: la jambe droite en avant posée au premier plan est en couleur normale, mais celle posée dans le domaine de la nuit est fortement modelée par le bleu foncé. Ce domaine de la nuit où l'on marque la lumière envahie jusqu'aux têtes de la foule au deuxième plan. Donc, nous avons ici trois cas de la polychromie partielle naturaliste: ciel obscur ou ciel coloré, foule superposée, personnification.

Le Psautier de Paris nous offre un autre exemple célèbre de la personnification ombragée de la Nuit dans la scène de la Prière d'Isaïe. C'est pour indiquer l'invisibilité ou irréalité de la personnification habitant dans un monde imaginaire, qu'elle est peinte en monochromie. Mais lorsqu'il s'agit de la personnification de la Nuit, elle est à la fois rendue peu visible à cause de la faiblesse de la lumière, dans un paysage nocturne. On dirait qu'elle se cache dans la nuit par sa propre obscurité. C'est ce qu'on remarque très souvent dans la personnification de la lune, également peinte en monochromie bleue, tandis que celle du soleil, en rouge. Il faut noter la coexistence des deux techniques monochromes héritées de l'antiquité dans le Psautier de Paris. La personnification et le paysage qui entourent le Passage de la Mer Rouge est exécutée par la technique de la monochromie proprement dite, mais celle de la Prière d'Isaïe est peinte selon ce que nous appelons «monochromie partielle», nécessairement contenue dans la polychromie. L'artiste a rendu, d'une façon impeccable, le caractère opaque de son nimbe qui est superposé sur le voile également bleu. Par contre, le nimbe du prophète, situé sur le fond d'or, est en blanc brillant, couleur de la lumière. L'introduction d'un fond d'or uni et neutre n'a pas empêché l'artiste pour recourir au moyen de la technique antique.

On peut observer dans les miniatures carolingiennes et ottoniennes les mêmes caractéristiques de la théophanie naturaliste. Les miniatures avec les portraits des Évangélistes de l'École palatine (d'Aix-la-Chapelle, de Vienne) et de l'École de Reims, dans lesquels les arbres, les maisons ou parfois les symboles des Évangélistes sont dessinés en silhouette noire ou en or, ne montrent qu'une imitation presque passive de l'emploi des couleurs de la fin de l'antiquité. Mais une petite scène de l'Ascension dans un initial du Sacramentaire de Drogo (fol. 71 v) présente un moyen plus raffiné, en mettant en contraste les visages du Christ et des anges au sommet de la colline en couleur claire et éclairée, et ceux des apôtres au bas de la colline en couleur sombre et ombragée. Exceptionnellement, seul le visage de la Vierge au milieu des apôtres n'est pas ombragé. Le même parti pris est appliqué renversement



dans une scène de la Transfiguration de l'Évangélaire d'Otton III à Munich (fol. 113 r). Non seulement que le fond d'or et les nuages dentelés multicolores y remplacent l'auréole – motif qu'on voit habituellement dans cette iconographie –, mais les visages (les mains et les pieds aussi) du Christ et des deux prophètes au sommet du Mont Thabor sont peints en gris-vert, comme si la lumière trop éclatante de la Transfiguration fait perdre la couleur normale de leurs peaux (ou bien comme si une nuée trop dense a ombragé leurs visages). Par contre, les apôtres au bas de la montagne, qui se trouvent en dehors de cette lumière ou de la nuée théophaniques, sont peints en couleur normale polychrome. C'est ainsi, en distinguant les couleurs des peaux, que ces miniaturistes ont sûrement voulu représenter le caractère surnaturel de ces événements, inaccessibles aux apôtres, êtres humains. Dans l'Ascension du Sacramentaire de Drogo, c'est le monde créé qui est peint en couleur de lumière, tandis que dans la Transfiguration du manuscrit ottonien, c'est le monde terrestre qui est en polychromie. La distinction des deux modes picturaux était donc interchangeable selon le cas. Les deux miniatures rapprochées sur les deux pages opposées du Commentaire du Cantique des Cantiques conservé à Bamberg (fols 4 v et 5 r), de l'école de Reichenau, ont adopté également ce procédé de contraste, les uns contre la lumière en couleur bleue, les autres éclairés en couleur normale. C'est la révélation lumineuse du Dieu lui-même, la rencontre face à face, selon la doctrine dionysienne, accordée aux justes (deuxième miniature), après avoir reçu le Baptême et l'Eucharistie et connu le mystère de la Rédemption (première miniature), sous la conduite de l'Ecclesia. La monochromie partielle dans la peinture en polychromie a été exploitée, dans ce cas, pour exprimer une idée théologique plus nuancée et profonde, bien qu'on y aperçoit quelques détails contradictoires, causés probablement par l'insuffisance de la connaissance chez le miniaturiste de la raison et de l'origine de cette monochromie partielle. La distinction des couleurs du fond dans ces deux miniatures, la première avec le ciel pourpre à gradation nuancée, la dernière avec le fond d'or (sauf l'intérieur de l'auréole circulaire peint en vert), contribue également à faire comprendre la différence fondamentale entre l'acheminement progressif dans la vie de la foi chrétienne et l'aboutissement final et définitif à la révélation divine. Dans les miniatures ottoniennes, cependant, l'intérêt intense pour les effets chromatiques et décoratifs commence déjà surpasser les lois des couleurs naturalistes.

Ensuite, nous voulons considérer la raison pourquoi les anges (de toutes les catégories et les symboles des Évangélistes) sont peints souvent en couleur du ciel bleu ou du ciel coloré (rose, rouge, pourpre) ou en grisaille. Dans les

peintures romano-campaniennes, nous rencontrons les êtres fabuleux (griffons, monstres marins, putti, masques humains etc.) peints en monochromie. De même que les personnifications, ces êtres ont été sans doute considérés comme hétérogènes au monde réel. La célèbre frise des putti de la maison des Vetti à Pompei, où ils s'engagent à toute sorte des travaux «des grandes personnes», représente les putti en rose sur le fond noir. Les mêmes putti réapparaissent dans la miniature de Dioscoride de Vienne: les figurines minuscules des putti sont enserrées dans les huit compartiments de la bordure qui encadre le portrait de la princesse Juliana. Les motifs en blanc se distinguent sur le fond bleu. Malgré le mauvais état de conservation, cette partie semble être exécutée selon la technique de la monochromie au sens propre du terme. Sur les voûtes en mosaïque de Santa-Costanza, le corps des putti est représenté également en bleu monochrome (le vêtement est en polychromie). Est-ce parce qu'ils sont considérés volant dans le ciel, ses corps étant contaminés par la couleur bleue du ciel? Cette explication coïncide bien à l'emplacement de cette mosaïque sur le plafond, qui suggère l'idée du ciel. Pourtant, les putti qui s'engagent au vendage sur terre sont également en bleu.

Le meilleur témoignage pour notre hypothèse se trouve dans un des panneaux en mosaïque de la nef de Sant-Apollinaire-Nuovo à Ravenne: les deux anges qui accompagnent le Christ dans la scène allégorique du Jugement Dernier, sont représentés, un en monochromie rouge, l'autre en monochromie bleue. Le clair-obscur est rendu par les gradations délicates de plusieurs tons de chaque couleur. L'ange bleu montre surtout un joli visage dont les joues sont teints en rose, reflétant le rayon. Nous avons ici le premier exemple des êtres célestes chrétiens, privés du corps, invisibles aux hommes, qui sont entièrement (nimbe, costume, ailes, visages, mains et pieds) teints par le ciel coloré du soleil couchant. Encore plus, l'artiste y a ajouté une évaluation morale, incitée par le sujet iconographique: l'ange rouge, en couleur chaude, se trouve au côté des élus (brebis), à droite du Christ, tandis que l'ange bleu, en couleur froide, se trouve au côté des pêcheurs (chèvres), à gauche du Christ. Quelle façon éloquente pour évoquer la joie des élus et le malheur des damnés! Nous nous rendons compte qu'au 6<sup>e</sup> siècle l'artiste ne se contentait plus du ciel coloré, parce qu'on connaissait déjà le fond d'or (comme ici dans cette mosaïque), qui est la couleur glorieuse par excellence, beaucoup plus propre aux êtres divins; mais il a préféré quand même conserver pour les anges les tons du ciel. Il est intéressant d'observer que les anges ou les putti en bleu et en rose vont survivre jusqu'au temps moderne et se répandre jusqu'aux grottes d'Ajanta et même en Extrême Orient, sans pourtant plus aucun rapport avec le ciel bleu ou coloré, le lieu d'origine de ces deux

couleurs. On peint ces êtres en deux couleurs, comme si elles étaient leurs couleurs propres.

L'ange rouge correspond aux personnages éclairés, et l'ange bleu à ceux ombragés, que nous avons observés plus haut dans les miniatures occidentales. Ici, à Ravenne, l'évaluation morale est faite par le contraste des deux couleurs, là, en Occident carolingien et ottonien, par la lumière et l'ombre. Bientôt, dans les scènes du Jugement Dernier, ce sera les démons qui seront contaminés par les couleurs de l'ombre ou de la nuit (bleu foncé). Une miniature ottonienne (Evangélaire d'Otton III à Aix-la-Chapelle, fol. 5 v) nous offre encore une fois un exemple intéressant et bien précoce de l'Enfer en monochromie brune foncée: entre deux cercles, – l'un du haut en or représente le Paradis où réside Abraham tenant l'âme du pauvre Lazare, et l'autre du bas en vert indique ce monde terrestre où le riche préside un banquet –, on aperçoit un autre cercle aplati et envahi par deux autres. Ce cercle aplati peint en brun foncé monochrome représente l'Enfer dans lequel le mauvais riche, à côté des damnés, demande à Dieu de se rappeler de lui. On n'a pas oublié d'y ajouter, au milieu, la personnification toute noire de l'Abyesse.

Lorsque l'Enfer est peint en brun foncé, c'est l'idée d'un monde souterrain – brun étant la couleur de la terre – qui préoccupe l'artiste. Mais en cas où il est peint en bleu foncé ou en gris noir, on pourrait penser assez légitimement que ces couleurs sombres et foncées dérivent de la couleur de la nuit. A notre connaissance, dans l'art paléochrétien, le seul exemple qui représente un paysage nocturne est la miniature de l'Évangile de Rossano avec la scène de la Prière de Gethsémané. Il n'est pas propre de juger cette miniature comme une peinture naturaliste, mais les vêtements des apôtres et du Christ semblent rendus plus sombrement que dans les autres miniatures du même manuscrit, le ciel bleu foncé de la nuit n'étant éclairé que par quelques étoiles et un croissant. A ce sens, l'emploi d'or pour le nimbe et le manteau du Christ est fort efficace. Pour voir les paysages véritablement nocturnes, nous devons attendre l'œuvre des frères de Limbourg (Arrestation, Crucifiement). Ce n'est qu'à l'extrême fin du moyen âge qu'on redécouvre le charme de la théophanie naturaliste, en abandonnant le procédé conventionnel par l'auréole ou par le segment du ciel peint en grisaille.

Les monochromies partielles qui n'ont pas de rapport à cette évaluation morale, ni avec le Paradis et l'Enfer, tels les objets dans l'eau ou les objets dans la verrerie, continuent leurs activités sans modification fondamentale dans l'art chrétien médiéval. Cette fois, c'est la question des changements stylistiques qu'il faut tenir compte. Parmi les iconographies chrétiennes

courantes, celles dans lesquelles la technique de la monochromie naturaliste laisse des empreintes plus ou moins marquantes sont: le Baptême (le corps du Christ à moitié enfoncé dans l'eau), le Déluge (les cadavres submergés dans l'eau, les survivants demandant le secours tendant les bras au-dessus de l'eau, dont l'exemple représentatif est la miniature célèbre de la Genèse de Vienne) et le Passage de la Mer Rouge (les soldats et chevaux submergés dans l'eau). Dans ce cas également, les artistes capables d'en faire, essaient de rendre distincte la partie enfoncée dans l'eau et celle au-dessus d'elle, soit par le modelé obscur, soit par une couleur bleue unie. La technique délicate pour rendre les objets vus à travers le verre est appliqué, dans l'art chrétien, à la représentation de l'auréole en grisaille que nous avons déjà mentionnée, et aussi au globe sphérique que tiennent souvent les archanges, dont la matière opaque semblable au verre attirait l'intérêt des artistes compétants (icône de l'archange Michel au Musée byzantin d'Athènes).

En dehors de la monochromie rouge de la flamme infernale, nous pouvons mentionner le chérubin gardant la porte du Paradis et l'Ascension d'Élie entouré de l'auréole ou de la nuée rouge, dans tous les deux cas la cause de cette monochromie rouge étant la couleur ou le reflet du feu. Les icônes de l'époque paléologue et le miniaturiste de l'école de Cologne à l'époque ottonienne aiment à peindre en monochromie statuaire la personnification du Jourdan ou même les poissons dans la scène du Baptême. Quant à la monochromie «par nature» de l'or et de l'argent, les artistes de l'époque tardive en ont été également attirés, comme l'attestent les représentations de l'ornement brodé des vêtements, des statues et des meubles dorés, ou encore les reliquaires et autres objets semblables, tous rehaussés des traits blancs indiquant les reflets de lumière.

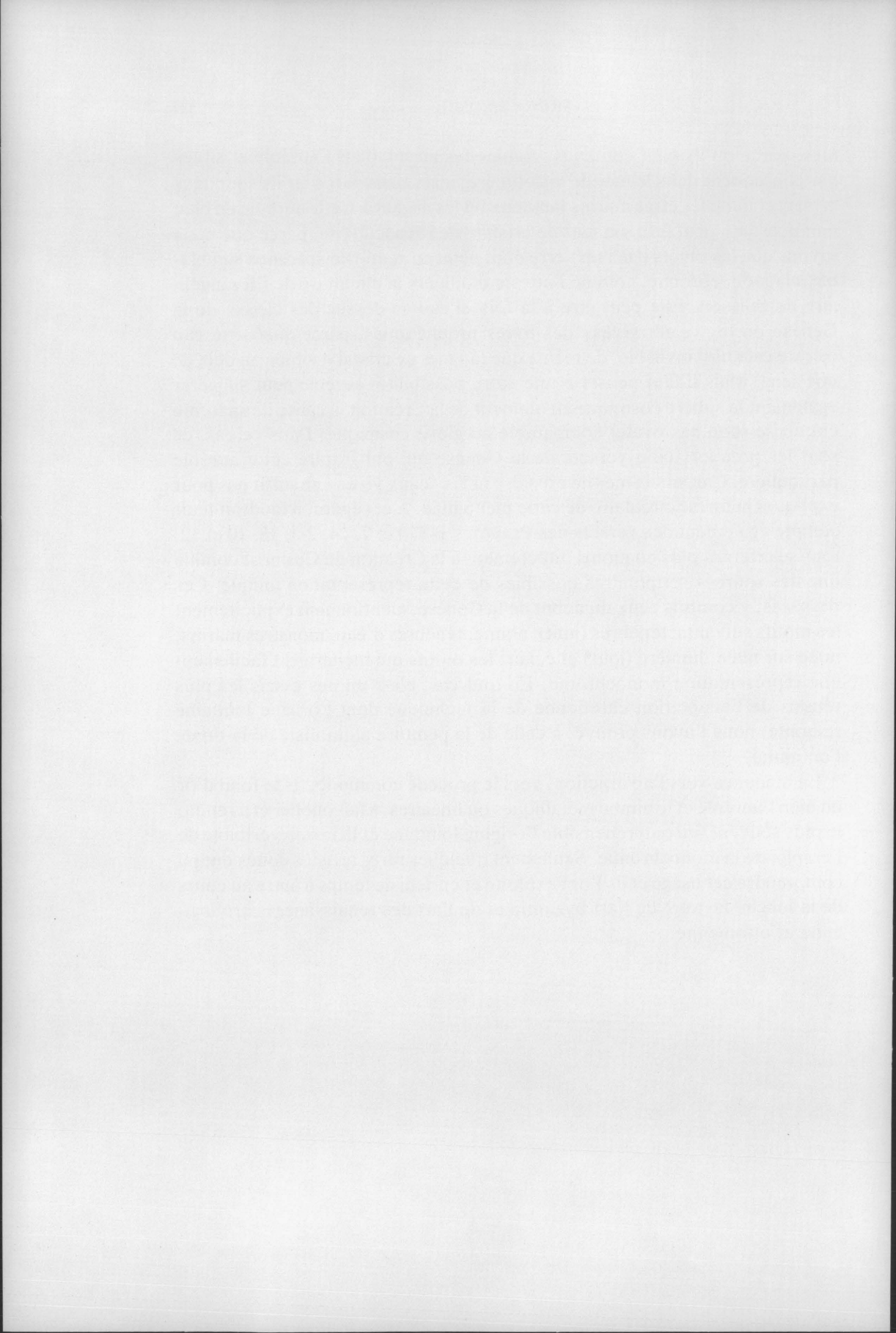
Avant de terminer notre recherche, nous voulons situer dans ce long développement une représentation unique et originale qu'on voit dans la scène de l'Ascension de Kurbinovo, récemment étudié par L. Hadermann-Misguich<sup>3</sup>. Le fresquiste a rempli l'intérieur de l'auréole circulaire qui entoure le Christ, par une couleur bleue claire unie et par les vagues agitées, y compris toutes sortes des êtres aquatiques. Tous ces motifs sont dessinés en blanc, comme dans la peinture en monochromie au sens propre du terme, en suggérant les effets de la lumière. Selon nos vocabulaires ils sont monochro-

3. L. Hadermann-Misguich, «Les eaux vives de l'Ascension», in *Byzantion* XXXVIII, (1968), p. 374 - 85; id., *Kurbinovo, Les fresques de St Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Bruxelles, 1975, p. 169.



mes, parce qu'ils sont contenus, comme les anges, dans l'auréole et situés par conséquent dans le monde visionnaire, mais aussi parce qu'ils sont dans la mer, comme les êtres marins fabuleux ou les nageurs. Cette auréole en bleu monochrome peut être «la mer de cristal» de l'Apocalypse, parce que nous savons que les objets dans un verre était peint en semi-transparence semblable à la monochromie, comme l'atteste d'ailleurs la miniature de l'Évangélaire de Soisson. Elle peut être à la fois «l'eau au-dessus des cieux» de la Genèse ou les «eaux vives» des livres prophétiques, parce que cette eau céleste est aussi invisible, de même que la «mer de cristal», située au delà de nos sens. Mais il faut penser à une autre possibilité: auréole peut suggérer également la sphère cosmique au moment de la Création, à cause de sa forme circulaire (non pas ovale) comparable au globe cosmique. Dans ce cas, ce sont les premiers cinq versets de la Genèse qui ont inspiré cette auréole particulière. Car, ni «la mer de cristal», ni les «eaux vives» ne suffit pas pour expliquer la forme circulaire de cette mer agitée. A cet égard, il faudrait tenir compte également des versets des Psaumes 148, 4 et 7, 24, 2-3, 18, 10 et 12, tous se référant plus ou moins directement à la Création du Cosmos, comme une des sources scriptuaires possibles de cette représentation unique. Ces passages, y compris ceux du début de la Genèse, mentionnent explicitement les motifs suivants: ténèbres (nuit), abîme, ténèbres d'eau, monstres marins, nuée sur nuée, lumière (jour) et éclair, les motifs qui inciteraient facilement une représentation monochrome. En tout cas, c'est un des essais les plus réussis de l'adaptation chrétienne de la technique dont l'origine lointaine remonte, nous l'avons prouvé, à celle de la peinture naturaliste de la fin de l'antiquité.

La tendance vers l'abstraction, vers le procédé commode, tel le fond d'or ou bien l'auréole et le nimbe métalliques ou linéaires, a fait oublier et a rendu, le plus souvent, incompréhensible l'origine lointaine et la raison véritable de l'emploi de la monochromie. Seulement quelques rares artistes doués ont pu comprendre cet usage et ils l'ont exploité et enrichi de temps à autre au cours de la longue histoire de l'art byzantin et de l'art des renaissances carolingienne et ottonienne.



## THE WALL MOSAICS IN THE CHURCH OF THE NATIVITY, BETHLEHEM<sup>1</sup>

Vassilios TZAFERIS (Israël)

The wall mosaics in the Church of the Nativity in Bethlehem are among the most important ancient Christian works of art and the only ones of their kind preserved in the Holy Land. Yet, they have never been properly studied nor satisfactorily photographed<sup>2</sup>. Today, the thick layer of dust which lies on the surface of the mosaics makes photography of good quality extremely difficult, if not impossible<sup>3</sup>. However, up to the 17th century the mosaics were preserved in good condition, and thanks to the careful descriptions left by Quaresmius and Ciampini<sup>4</sup>, we know the original subjects. The transepts, in the east part of the church, had figured scenes from the New Testament; the Nativity, Adoration of the Magi, Christ and the woman of Samaria, the Transfiguration, Entry into Jerusalem, the Incredulity of Thomas, the Ascension, the Annunciation, the portraits of the four Evangelists, and scenes from the Passion.

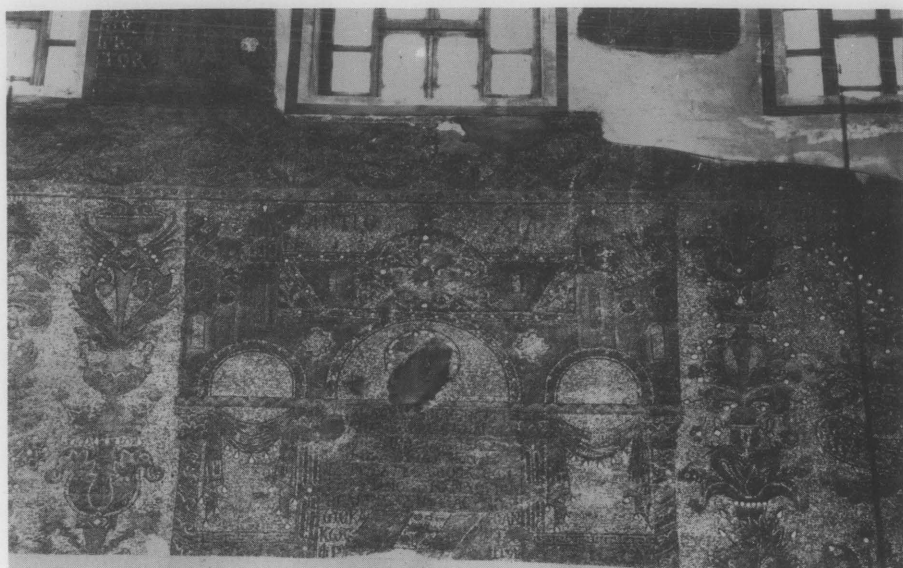
The west wall of the church, above the main entrance, contained an elaborate design showing the «Tree of Jesse» with portraits of various prophets depicted between the branches.

1. I should like to thank Mr. E. Chatzidakis for suggesting this subject for my lecture.

2. For general descriptions of the wall mosaics in the Church of the Nativity, see: W. Harvey, W.R. Lethaby, O.M. Dalton, H.A.A. Cruso, A.C. Headlam, *The Church of the Nativity at Bethlehem*, London, 1910, p. 31-51. PP. H. Vincent, and F.M. Abel, *o.p.*, *Bethléem, Le Sanctuaire de la Nativité*, Paris, 1914, p. 143-168. P. Bellarmino Bagatti, *o.f.m.*, *Gli Antichi Edifici Sacri di Bethlemme*, Gerusalemme, 1952, p. 58-68.

3. The photographs of the wall mosaics at Bethlehem used in the present paper came from the archives of the Israel Department of Antiquities and Museums, which I should like to thank for giving me permission to copy and use them.

4. Quaresmius, *Terrae Sanctae Elucidatio*, Vol. ii; Ciampini, *De Sacris Aedificis*, Rome 1793, p. 150 ff. The date is based on descriptions left by Quaresmius but very interesting is a drawing, showing the mosaics of the north wall which was made for him by Father Bernard.



*Fig. 1. Church of the Nativity. Wall mosaics on the N. wall of the nave: Representation of the provincial church Council held in Antiochia.*

The two long walls of the nave, on the other hand, carried an interesting theme unparalleled in church iconography. The south wall showed in chronological order representations of the seven general Church Councils of Nicaea I, Constantinople I, Ephesus, Chalcedon, Constantinople II, Constantinople III, and Nicaea II. Opposite them on the north wall were six provincial Church Councils those of Ancyra, Antiochia, Sardica, Camgrae, Laodicaea, and Carthage.

Under the representations of the Church Councils on both walls were figured the busts of Christ's ancestors, according to the genealogies of Luke on the north wall, according to Matthew on the south. Directly above them as well as in the spaces between the windows were shown figures of angels proceeding towards the east end of the building. Today, little survives of this rich decoration; the triumphal Entry into Jerusalem, the Ascension, the Transfiguration, and the Doubting of Thomas are still visible in the transepts; all but the latter are incomplete. On the two long walls of the nave remain complete representations of the Councils of Constantinople I and Chalcedon, and fragments of Ephesus and Constantinople III. Below the depictions of the Ecumenical Councils are still visible seven busts of Jesus' ancestors. The west wall is now bare.



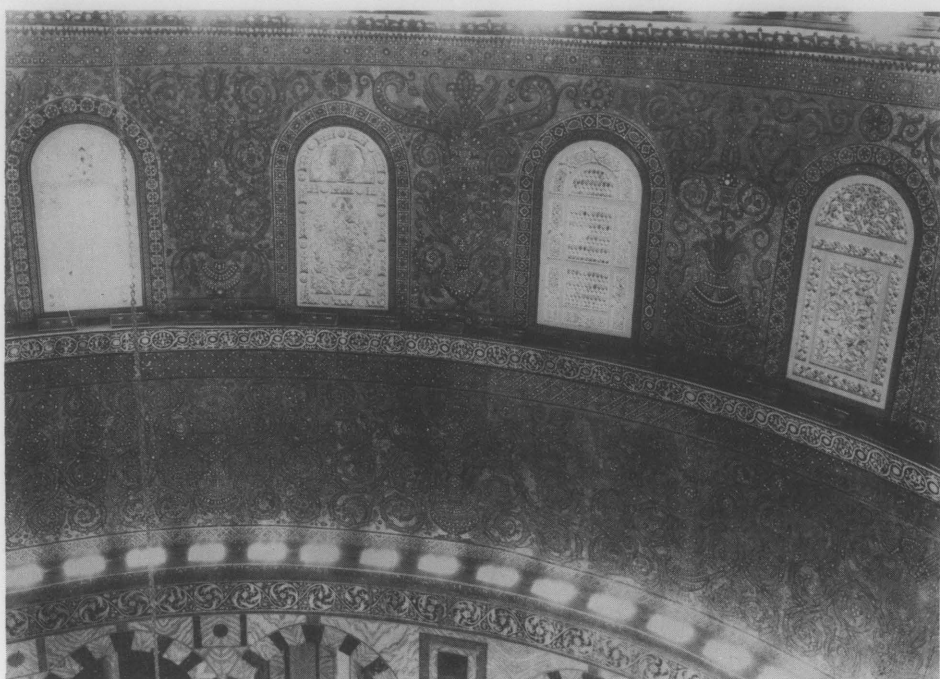


Fig. 2. Church of the Nativity. North wall, interval.

Within the limits of the present paper it is impossible to study each subject separately, or to deal in each case with iconography, execution, materials, and colors. We shall deal only with the problem associated with the date of the Church Council mosaics, as there is some difficulty in this area. It is accepted that the other mosaics were made during the 12th century A.D., or more precisely, in 1169 A.D., according to the evidence provided by a dated wall inscription preserved in the church<sup>5</sup>.

In connection with dating the mosaics of the nave, both iconography and style must be considered. The Church Councils on both walls were represented in a way unparalleled in Christian church iconography. The six general councils on the south wall were shown symbolically by two arches which enclosed two altars. The spaces above the altars were filled with Greek inscriptions summarizing the proceedings of the Council concerned. The provincial Church Councils in the north wall were depicted quite differently,

5. The inscription is still preserved in the choir in the eastern part of the Church. Actually there was originally a bilingual inscription in Latin and Greek. Of the Latin inscription very few letters remain. The Greek is preserved almost completely. The text of the Greek inscription in English translation is at the end of the present paper; it is copied from Harvey, see *ibid.*, note no. 2, p. 43.



*Fig. 3. Dome of the Rock. Mosaics of the upper register of the drum dated to the 11th century A.D.*

in the form of churches with a central dome and a triple arcade. The summaries of the proceedings were written in the space of the central arcade and above a single altar.

The representations of the General Church Councils were flanked by foliated panels with different motifs, such as acanthus leaves, vases, cornucopiae, wings, which together made up fantastic tree like compositions. The intervals at the north wall included not only the element of the fantastic tree, but also two candelabras put on either side of the central tree. The abstract form of these mosaics, where human figures play no part at all is unique in church iconography<sup>6</sup>.

6. The traditional way of representation of the Church Councils in the Christian iconography shows the emperor and bishops seated in a solemn conclave with the errors they condemned symbolized in the middle in the person of a Heretic. Representation of the Church Councils in such a traditional way is found not only in churches, such as in Mt. Athos, Mistra, etc., but also in illustrated Byzantine manuscripts, such as the *Menology of Basilios II* from the Vatican Library; see *Il Menologio di Basilio II*, Torino 1907.

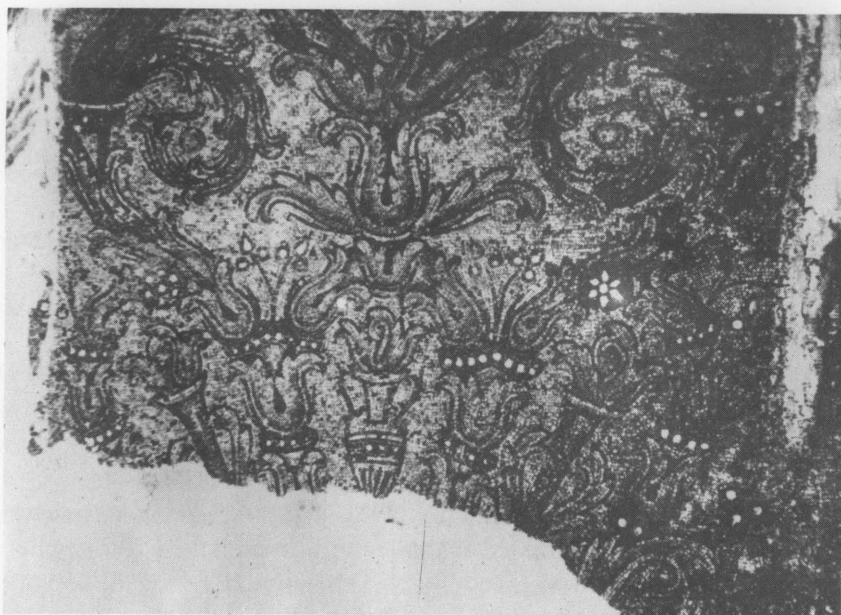


Fig. 4. *Damascus. The Dome of the Treasury. Wall mosaics dated probably between the 10th-11th century A.D.*

There is a notable difference of style between the northern and southern walls. The mosaics of the north wall were more skillfully executed, more varied in detail and lively in effect than those at the south. In addition, both the representations of the Councils and the floral panels between them on the north wall were spangled with mother of pearl inlay, a material not used at all on the south wall.

H. Stern in 1935 put forward a theory for dating the mosaics on the basis of style and iconography. He suggested that the representations of the Church Councils on both walls were laid down not in the 12th century, but at a much earlier date, around 700 A.D.<sup>7</sup> At this time, the church knew only six general councils, which along with the six selected provincials, could form two numerically balanced series facing each other across the nave. During the restorations undertaken in the 12th century, the decoration of the south wall was entirely rearranged in order to include the seventh general council which

7. H. Stern, «Les Représentations des Conciles dans l'Église de la Nativité à Bethléem» *Byzantion* XI (1936), XIII (1938).

was held in 787<sup>8</sup>. Stern gives a date of 700 A.D. for the mosaic of the north wall and places the construction of the southern mosaic in the 12th century, in this way accounting for the difference in style and materials used on the two walls. The dates suggested by Stern for the mosaics of the nave could also clarify the problem of the iconography. He makes the following points to support his argument:

a. The aniconic representation of the Church Councils could be assigned to a period when in both Christianity and Islam, human representations were not customary, or forbidden. Around 700 A.D. there was an aniconic tendency in the two religions.

b. The Church Councils were depicted in such a prominent place in the church because they were considered a very important subject. This would be appreciated at a time when the prestige of the Councils was high among Christians. Here again the 7th and 8th centuries are suitable.

c. The summaries of the Council texts used in Bethlehem were borrowed from collections of texts compiled at a time during which the Eastern Church was involved in acute theological conflicts. The period between the end of the 7th century and the beginning of the 8th is the only one that can be considered.

d. Stern's most important argument deals with the aspect of style: There is a certain similarity between the mosaics of the north wall in Bethlehem, the mosaics in the Dome of the Rock in Jerusalem, and those in the Great Mosque in Damascus, as well as other Ummayyad monuments dated to the 7th - 8th centuries<sup>9</sup>. This similarity extends to style, motifs, and materials used. These are the factors which favor, according to Stern, an early date for the mosaics of the north wall in Bethlehem.

Now, although these are attractive explanations, it must be pointed out that many difficulties arise in accepting them. Moreover, some of the arguments used could have a different explanation. For instance, the difference in execution between the north and the south walls could have been the result of different artists working on the same project at the same time. Such joint

8. The text summary at the last general church council was written in Latin, while in all the other councils, ecumenical and provincial, the language used was Greek.

9. Except the mosaics at the Dome of the Rock in Jerusalem, and those of the Great Mosque in Damascus, also other Ummayyad monuments were brought to comparison by H. Stern, such as Mshatta, see: *Jahrbuch der Kngl. Preussischen Kunst-Sammlugen*, 1921, p. 106-144, and a relief from the Mosque of Bagdad, see; E. Sarre et E. Herzfeld, *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet*, Berlin, 1911, II, p. 139-145, fig. 185 - 187, pl. XLV, XCLVI. See also H. Stern, *ibid.* note no. 7, fig. 9.





*Fig. 5. El-Aqsa mosque. Wall mosaics of the great arch dated to the 11 century A.D.*

efforts were not unusual in the Byzantine world for church iconographies. Stern's idea for the aniconic representations of the Church Councils is not valid. The Islamic iconoclasm actually begins with the Abassid period, while Christian iconoclasm never affected the Eastern churches of Syria, Egypt, and Jerusalem; they were politically separated from Byzantium. In particular, the church of Jerusalem, to which Bethlehem belonged, was from the beginning enlisted in the camp of iconolatry.

Regarding the Council-text summaries used in Bethlehem, it might be true that they were copied from collections compiled during the 7th and 8th centuries, but this only proves the date of the original collections and not that of the summaries used in Bethlehem. Such collections had a prolonged use in the church and texts could have been copied at any time.

Foremost Stern's argument on style cannot be accepted. Similarities between the mosaics of the north wall in Bethlehem and the Ummayyad monuments in Jerusalem and Damascus are actually restricted to isolated motifs and not found in complete compositions. These motifs, vases, stylized acanthus leaves, cornucopiae, wings, etc., were widely used in oriental art and were not confined to one period. By comparing the designs and the style in Bethlehem mosaics to those of the Ummayyad period in Jerusalem and Damascus, one can easily find prominent differences. The floral and the fantastic compositions in the Ummayyad mosaics are more graceful and more naturalistic, while those in Bethlehem are rather clumsy and lifeless and far removed from nature. In fact, the mosaics of Bethlehem are closer to the mosaics found in the Dome of the Rock, in the Mosque of El-Aqsa in Jerusalem, and the Dome of the Treasury in Damascus, dated to a later period than the Ummayyads<sup>10</sup>.

I propose that the mosaics in the transepts and nave of Bethlehem, including the representation of the six provincial Councils on the north wall, are all of the 12th century date given in the inscription.

A date between the 7th and 11th centuries for any part of these mosaics seems quite plausible, due to the political, social, religious, and economic

10. Not all the mosaic decorations in the Dome of the Rock belong to the Ummayyad period; some of them belong to a later period as late as the 11th - 12th centuries A.D. Among these late mosaics are the panels of the upper register situated between the windows of the drum. The mosaics of this register are often compared to the mosaics of El-Aqsa, which are dated to the 11th century A.D. See M. Gautier van Berchem, «The mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem», *Early Muslim Architecture*, Vol. I, part I, Oxford, 1969, p. 303-308, figs. 364-365. On the other hand, the mosaics which decorate the Great Arch, the pedentives, and the drum of the Dome of El-Aqsa are all dated to the 11th century A.D. and were done during the restorations of Zahir; and this according to the evidence of a dated inscription found on the summit of the Great Arch. See M.G. van Berchem, *ibid.* p. 306-308, figs 366 - 368. Also in the Great Mosque of Damascus many of its mosaics belong to a later period than the Ummayyad. Among the late mosaics which may be compared with those of Bethlehem, are the mosaics of the inner facade of the transept dated probably to the 11th century A.D. See M.G. van Berchem, *ibid.* p. 362, figs 420 425, 426. Similar in style and technique with the mosaics of Bethlehem are also the mosaics decorations of the Dome of the Treasury in the Court of the Great mosque in Damascus. The mosaics of this building belong to the later period than the Ummayyad. See M.G. van Berchem, *ibid.* p. 353-354, fig. 418.

situation prevailing at this period among the Christians of the East, especially those in Jerusalem and Bethlehem.

This conclusion is also attested to by the simple fact that no record exists of large scale restorations undertaken in the Church of the Nativity or in other Christian holy places between the 7th and 11th centuries. The possibility of such a large-scale restoration seems to be strictly excluded, especially with regard to the Church of the Nativity, because during the period which followed the Arab conquest, we know that part of the church, the south transept, was used by Moslems as a praying place<sup>11</sup>. The Moslems could perhaps tolerate the old existing Christian decoration of the church, but it is very doubtful if they could tolerate redecoration.

We also know that the Christian decoration of the church offended the religious sentiments of the Moslems, who removed it, at least in the southern transept and installed inscriptions of their own instead. But, assuming for a moment that all these difficulties were somehow overcome and a large-scale restoration was undertaken in the church around the year 700 A.D., who then could execute it and at whose expense?

The Patriarchate of Jerusalem was in a poor economic situation and such an expensive enterprise was unthinkable at a time when many others were in a process of abandonment and desertion. Furthermore, one may deny the possibility of any Byzantine economic involvement in the Holy Land due to the political relations prevailing between Byzantium and the Arabs at the time. So, if we have good reasons pointing against an early date for these mosaics, we must confine ourselves to a more suitable period for the restoration undertaken in the Church of the Nativity, one in which the Holy Land was under Christian control. In addition, weighing all the other aspects connected with the mosaics of Bethlehem: style, subject, language used, religious and political background, we may conclude that the mosaics preserved in the Church of the Nativity belong to the Crusader period. They were executed according to the iconographic patterns prevailing in Eastern Christian art at that time, and the subjects chosen were suitable at that period.

The use of this theme on the walls of the nave is timely when attempts for reunion between the Western and Eastern churches were in progress both through the efforts of the popes, and the Byzantine emperors, especially Emmanuel Comnenos. Representation of the great councils could symbolize the hopes of this reunion.

11. This story is told by Eutychios, patriarch of Alexandria, who lived in the 9th - 10th centuries A.D. and left a detailed story about the Church of the Nativity and the Moslems. (Eutychii, patriarchae Alexandrini *Annales*, Book II, 288, 289, 210. ed. Migne, *Graeca* III).

In summary I would say that the mosaics preserved in the Church of the Nativity were accomplished in the 12th century under suitable political and religious circumstances, and there is no reason to object to the content of the inscription preserved in the church: «This work was finished by the hand of Ephraim histographer and artist in mosaic, in the reign of the Great Emperor Manuel Porphyrogenitos Comnenos and in the days of the Great King of Jerusalem and the Lord Amaury and the most Holy Bishop of Holy Bethlehem, the Lord Saul in the year 6677 second indiction». The year quoted, 6677, corresponds to 1169 A.D.



## Η ΚΕΡΑΜΟΠΛΑΣΤΙΚΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΣΑΝ ΤΟΙΧΟΔΟΜΙΚΗ ΛΥΣΗ ΣΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΚΤΙΣΜΑΤΑ

Γεώργιος ΒΕΛΕΝΗΣ (Grèce)

Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε μέχρι τώρα το θέμα του κεραμοπλαστικού διακόσμου, είχε τις αδυναμίες μιας μονόπλευρης εξέτασης του προβλήματος, γιατί τοποθετήθηκε σε θεματολογική βάση ή περιορίστηκε στον έντοπισμό της προέλευσης του κάθε στοιχείου, μέθοδοι-δάνεια από τη σπουδή της εικονογραφίας και της γλυπτικής που μας κληροδότησαν άλλες γενιές.

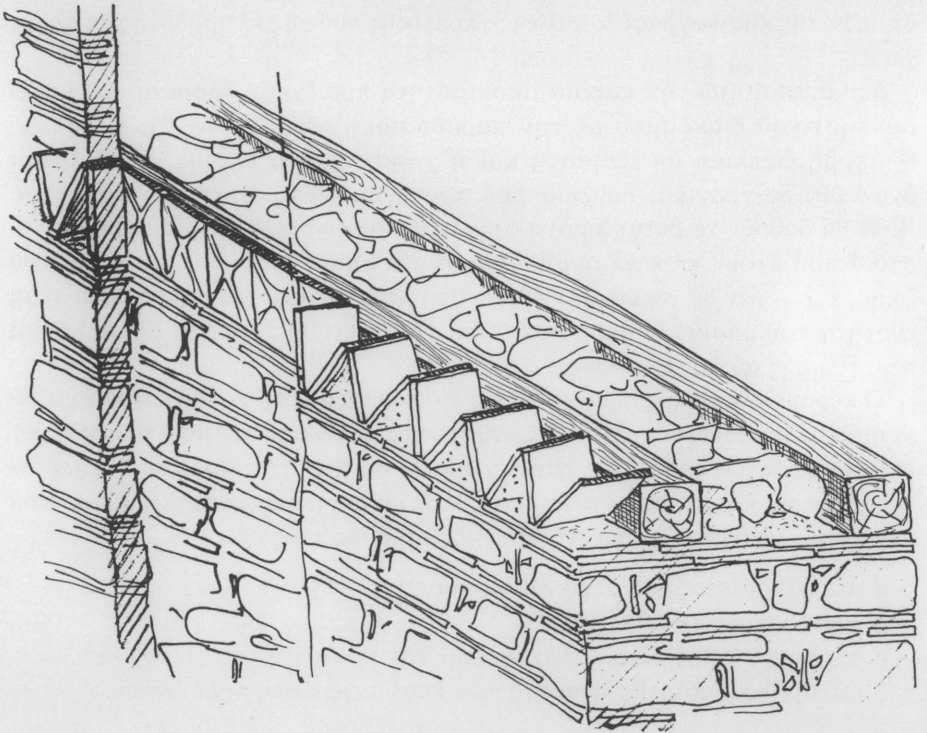
Δεν αμφισβητώ την κάποια σκοπιμότητα που έχει ή εξέταση του κεραμοπλαστικού διακόσμου με την παραδοσιακή μέθοδο. Νομίζω μόνο πως θ' αποβή ωφέλιμο αν εξετασθή και η χρηστική του πλευρά, αφού πρώτα αναλυθή, διαχρονικά, δουλειά που πρόκειται να ολοκληρωθή αργότερα. Έδω θα δοθούν τα βασικά μόνο σημεία αυτής της μελέτης. Τα κεραμοπλαστικά που έχουν καθαρά συμβολικό χαρακτήρα – σταυροί, ήλιοι, δένδρα ζωής, κ.ά. – δεν θα συμπεριληφθούν στη μελέτη γιατί αποτελούν ιδιαίτερη ένότητα που μπορεί ν' απομονωθή και να μελετηθή ξεχωρά. Έξ' άλλου οί περιπτώσεις αυτές είναι λίγες.

Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος τις πιο πολλές φορές συναντιέται σε χαρακτηριστικές θέσεις με τη μορφή ζωνών, όπως: κάτω από τα γείσα, στις κόγχες, στα τύμπανα των τρούλλων, στα αετώματα, σε τυφλά άψιδώματα. Αναλύοντας αυτές τις κατηγορίες κατασκευαστικά και ομαδοποιώντας τις προκύπτει πως έχουν σχέση στην πρώτη φάση εφαρμογής τους με:

- α. τις ξυλοδεσιές και τα σενάζ γενικότερα,
- β. τις γενέσεις των θόλων,
- γ. τις τοιχοποιίες μικρού πάχους και την ποιότητα του υλικού και
- δ. με τα ύπολειπόμενα τμήματα των επιφανειών των προσόψεων.

Οί ξυλοδεσιές είχαν εφαρμογή σε τοιχοποιίες μικρού σχετικά πάχους και ιδιαίτερα σε κείνα τα κτίρια, στα όποια το υλικό δομής ήταν δεύτερης ποιότητας ή άκατέργαστο. Στις πιο λαϊκές κατασκευές οί ξυλοδεσιές θα

φαίνονται ή θα έπιχρίονταν έξωτερικά. Σέ κατασκευές όμως με κάποιες άξιώσεις τó ξύλο δέν έπρεπε νά εκτίθεται στίς καιρικές συνθήκες, αλλά νά ένσωματώνεται στο πάχος του τοίχου ή νά καλύπτεται κατά κάποιο τρόπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα γι' αυτή την περίπτωση ó "Άγιος Νικόλαος του Κασνίτη στην Καστοριά. Δυό είναι βασικά οί ζώνες πού φέρνουν κεραμοπλαστικό διάκοσμο. Μία κάτω άπό τά γεΐσα και άλλη μία στη βάση των παραθύρων. Πίσω άπό τή ζώνη τής βάσης των παραθύρων περνούσε περιμετρική ξυλοδεσιά πού έδενε τó κτίριο όλόγυρα (Εϊκ. 1). 'Άπό τήν ξυλοδεσιά μέχρι τó πρόσωπο τής τοιχοποιίας έμενε κάποιο κενό, τó όποίο δέν μπορούσε νά καλυφθί με τó ίδιο είδος τοιχοποιίας πού χρησιμοποιήθηκε στίς προηγούμενες στρώσεις. Τó τουβλο σαν πιδ εύπλαστο ύλικό και με μεγαλύτερη πρόσφυση έδωσε τή λύση. Έκεί όπου τó βάθος ήταν σχετικά πιδ μεγάλο, συμπληρώθηκε τó κενό με τουβλα βαλμένα ψαλιδωτά. Στην ίδια όριζόντια, αντίστοιχα, στο τυφλό άψίδωμα, έπειδή τó βάθος ήταν μόλις 4 με 6 εκ., ή ξυλοδεσιά έπενδύθηκε με τουβλα βαλμένα όρθια κατά μέτωπο. Παρόμοια

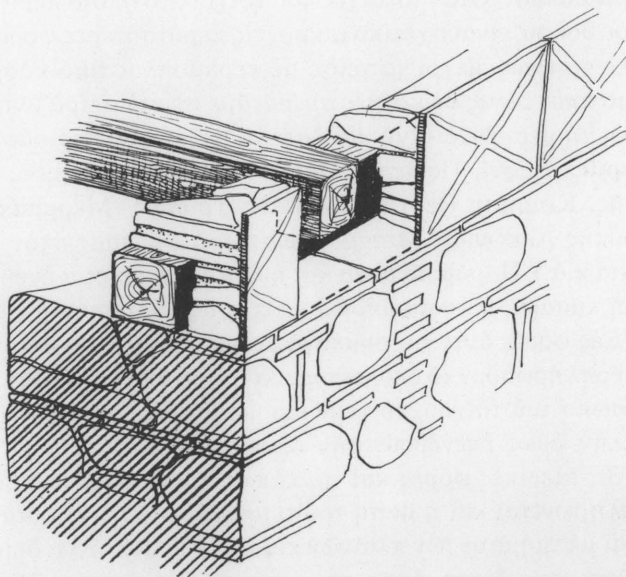


Εϊκ. 1. Έρμηνεία του κεραμοπλαστικού διακόσμου στον "Άγιο Νικόλαο Κασνίτη στην Καστοριά: ή ζώνη στίς ποδιές τής Β. πλευράς.

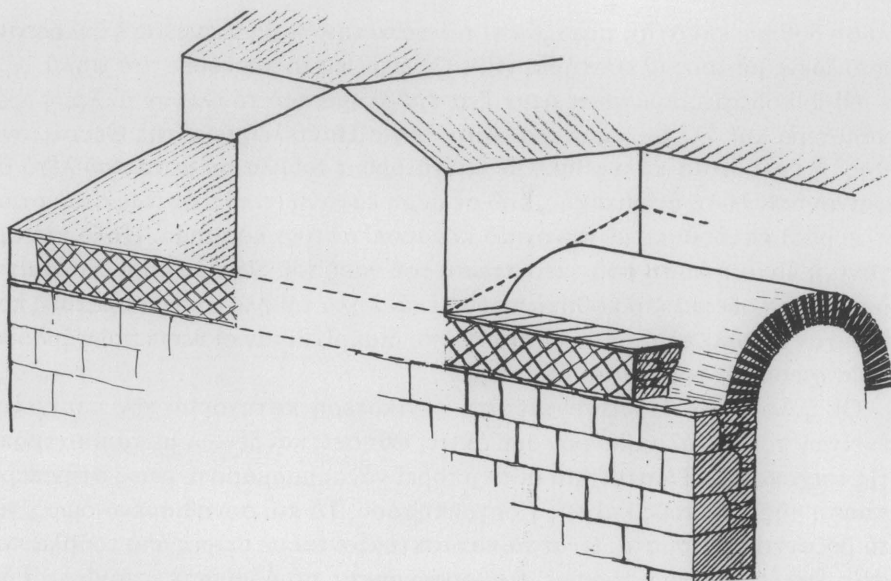
λύση δόθηκε και στην πάνω ζώνη, πίσω από την όποια περνούσε ή ξυλοδεσιά που έδενε με τούς έλκυστήρες (Είκ. 2). Τò ζευκτό περνούσε πιό ψηλά.

Οί ξυλοδεσιές πράγματι ήταν ένα πρόβλημα που τò έλυναν άλλες φορές καλύτερα και άλλες χειρότερα. Στὸν "Άγιο Παντελεήμονα τῆς Θεσσαλονίκης, ή ξυλοδεσιά καλύφθηκε με στενά ὀρθια τοῦβλα σὲ μέρη που λίγο θά φαίνονταν, λύση άνεπιτυχής, ενώ σὲ μέρη έμφανῆ (τυφλά άψιδώματα νότιας πλευρᾶς) καλύφθηκε με κανονικό κεραμοπλαστικό κόσμημα. Πολύ πιό ὀργανική εἶναι ή λύση στην περίπτωση τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρα στὸν Χορτιάτη, ὅπου ή ξυλοδεσιά καλύφθηκε με δυὸ ἐπάλληλα τοῦβλα μικροῦ πλάτους που ἔτρεχαν παράλληλα. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο διακρίνονταν οί θέσεις τῶν ξυλοδεσιῶν χωρίς νά τονίζονται ιδιαίτερα.

Οί ξυλοδεσιές ἐντάσσονται στή γενικότερη κατηγορία τῶν στοιχείων ἐκείνων που παραλαμβάνουν ὀριζόντιες ὠθήσεις και δένουν με κάποιο τρόπο τίς τοιχοποιίες. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μπορεί νάιναι μαρμάρινα, ὅπως στην περίπτωση τῆς Σκριποῦς και τῆς Γοργοεπηκόου. Τὸ πιό συνηθισμένο ὅμως, για τὰ βυζαντινά κτίσματα, εἶναι νά κατασκευάζονται με σειρές ἀπὸ τοῦβλα που στίς καλύτερες περιπτώσεις διαμορφώνονται σὲ ὀδοντωτὲς ταινίες. Ἐδῶ μπορεί ν' αναφερθῇ ή Παναγία τοῦ Ὁσίου Λουκά, ἀλλά ἀκόμη πιό καθαρά φαίνεται στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Λιμπερδοῦ στή Μάνη.



Είκ. 2. Ἑρμηνεία τοῦ κεραμοπλαστικοῦ διακόσμου στὸν "Άγιο Νικόλαο τοῦ Κασνίτση στην Καστοριά: ή ζώνη κάτω ἀπὸ τὰ γείσα.



Εἰκ. 3. Τρόπος συμπλήρωσης με κεραμοπλαστικό διάκοσμο στη γένεση τοῦ θόλου.

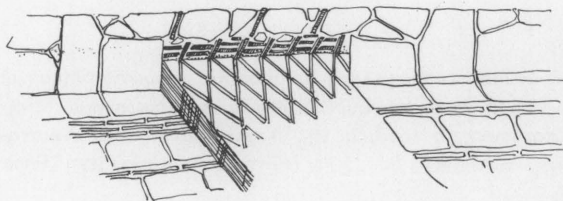
Ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος στὶς πρῶτες τοῦ ἐφαρμογὲς σχετίζεται μετὶς γενέσεις τῶν θόλων. Ὄταν τὸ πάχος τοῦ τοίχου, τὸ ὁποῖο περισσεύει ἀπὸ τὴν ἐδραση τοῦ θόλου, εἶναι σχετικὸ μικρὸ, τὶς περισσότερες φορές συμπληρώνεται σ' ὅλο τὸ ὕψος, μέχρι τὸ γέισο με κεραμοπλαστικὸ κόσμημα.

Κεραμοπλαστικὲς ζῶνες σὲ κόγχες συναντᾶμε σὲ μιὰ σειρά μνημείων ποὺ καλύπτουν ὅλη τὴ μεσοβυζαντινὴ καὶ ὕστερη βυζαντινὴ περίοδο (Ἁγ. Στέφανος Καστοριάς, Δαφνί, Παναγία Ὁσίου Λουκά, Λυκοδήμου, Καθολικὸ Ἀρείας Μονῆς, Κοίμησι Θεοτόκου, Ἀγίας Τριάδος (Μέρμπακα), Ἅγιοι Θεόδωροι Τρύπης Λακωνίας, Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος στὸν Χορτιάτη, Πόρτα Παναγιά κ.ἄ.). Παρόμοια εἶναι καὶ ἡ λύση ποὺ δίνεται ἐκεῖ ὅπου πατὰ ἡμικυλινδρική καμάρα, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ στεγάξῃ νάρθηκα ἢ γωνιαῖο διαμέρισμα. Πολλὲς φορές ἀντὶ γιὰ συμπαγὲς κεραμοπλαστικὸ κόσμημα, προκειμένου νὰ συμπληρώσουν τὸ ὑπολειπόμενο τμήμα ἀπὸ τὴ γένεση τοῦ θόλου μέχρι τὸ πρόσωπο τοῦ τοίχου, τὸ γεμίζουν με μικρὲς πέτρες γιὰ καλύτερη πρόσφυση, πλὴν ὅμως ἐπενδύουν τὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια με πλακάκια πήλινα (Εἰκ. 3). Μερικὲς φορές καὶ σὲ κάπως προχωρημένα χρονολογικὰ μνημεῖα συμπληρώνεται καὶ ἡ βάση τοῦ τυμπάνου μιᾶς ἐγκάρσιας καμάρας καὶ ἐνοποιεῖται με τμήματα τῶν πλαϊνῶν καμαρῶν ἔτσι ποὺ νὰ δημιουργοῦνται ἐνιαῖες ζῶνες στὶς ὀψεις, ὅπως στὸ ναὸ τοῦ Σεργίου καὶ Βάκχου στὴν Κίττα τῆς Μάνης, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ροδιάς, στὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου Ἀγίας Τριάδος (Μέρμπακα) κ.ἄ.



Τὰ ἴδια μποροῦν νὰ εἰπωθοῦν καὶ γιὰ ζῶνες κάτω ἀπὸ τὰ γεῖσα τῶν τρούλων π.χ., ὅπως στὴν Παναξιώτισσα Γαυρολίμνης. Ἐκεῖνο ὅμως πὺ ἔχει ἰδιαίτερη σημασία στοὺς τρούλλους, εἶναι ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος πὺ συναντιέται στὰ τύμπανα. Τὸ θέμα σχετίζεται γιὰ μὲν τοὺς παλιότερους κυλινδρικοὺς τρούλλους μὲ τὸ πάχος τῆς τοιχοποιίας, ἐνῶ τῶν μεσοβυζαντινῶν καὶ ὕστεροβυζαντινῶν ὁ διάκοσμος ἔχει σχέση μὲ τὰ μεγάλα ἀνοίγματα πὺ κατατεμαχίζουν τὸ τύμπανο. Περισσότερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ παλιότεροι τρούλλοι μὲ τὰ κυλινδρικά κοσμημένα τύμπανα (Κουμπελίδικη Καστοριάς, Κοίμησις Ἁγῶ Λαμπόβου, Καθολικὴ τοῦ Stilo τῆς Καλαβρίας κ.ἄ.). Οἱ τρούλλοι αὐτοί, γιὰ νὰ μὴν ἐπιπονοῦν τὴν κατασκευὴ μὲ τὸ βάρος, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ φωτίζουν καλύτερα εἶχαν πάχος τυμπάνου σημαντικὰ πὺ λεπτὸ ἀπ' ὅ,τι οἱ τοῖχοι. Ἀπὸ τὸ μικρὸ ὅμως πάχος προέκυπταν τοιχοδομικὲς ἀδυναμίες πὺ ἔπρεπε νὰ ξεπερασθοῦν. Ἡ λύσις ἦταν νὰ χρησιμοποιήσουν εὐπλαστο ὑλικό· δηλαδὴ τοῦβλα, πέτρες μικροῦ μεγέθους ἢ καὶ κανονικοῦ ἀλλὰ λαξευτές. Ἐπειδὴ συνήθως χρησιμοποιοῦσαν μικρὲς πέτρες, προέκυπτε θέμα εὐστάθειας πὺ ὁδήγησε στὴ χρῆσις σενάζ ἀπὸ ἐπάλληλες στρώσεις τοῦβλων, οἱ ὁποῖες στίς καλύτερες περιπτώσεις διαμορφώνονταν σὲ ὁδοντωτὲς ταινίες. Τὰ τμήματα ὅμως ἀνάμεσα στίς στρώσεις φαίνονταν μίξερα κτισμένα ὅπως ἦταν μὲ μικρὲς πέτρες ἀλλὰ καὶ ἐξέθεταν στὴν ὑγρασία τίς τοιχογραφίες γιὰτὶ ἡ ἐπιφάνεια τῶν ἀρμῶν ἦταν μεγάλη καὶ κατὰ συνέπεια εἶχαν μεγάλη διαπερατότητα. Ὁδηγήθηκαν ἔτσι στὴν κεραμοπλαστικὴ ἐπένδυσις. Παρόμοιες λύσεις βρίσκουμε καὶ σὲ ἡμικυλινδρικές κόγχες ἱερῶν, π.χ. ἡ κόγχη τῆς Βασιλικῆς τῆς Ζούρτσας.

Τὸ θέμα τοῦ μειωμένου πάχους τῆς τοιχοποιίας ἐμφανίζεται ἐπίσης στὰ τυφλὰ ἀψιδώματα (Εἰκ. 4). Μόνο πὺ ἐδῶ ἡ δομὴ εἶναι διαφορετικὴ γιὰτὶ λειτουργοῦν σάν ἀφόρτιστα τύμπανα. Δὲν θὰ ἐπεκταθῶ ἐδῶ περισσότερο οὔτε καὶ στὴν περίπτωσι τῶν ὑπολειπομένων ἐπιφανειῶν. Τὰ κοσμημένα ἀετώματα ἐπίσης ἀποτελοῦν μιὰ ἄλλη ἐνδιαφέρουσα κατηγορία πὺ μπορεῖ νὰ σχετισθῇ μὲ ὀρισμένους ἀπὸ τοὺς λόγους πὺ ἀναφέρθηκαν μέχρι τώρα, τὸ μικρὸ ἀέτωμα π.χ. τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων Καστοριάς πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη



Εἰκ. 4. Ἡ περίπτωσι τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων.

του ἱεροῦ, εἶναι εἰδικὴ περίπτωσις αὐτοσχεδιασμοῦ. Γιὰ εἰκονογραφικοὺς λόγους ποὺ μποροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν παραβάλλοντας τὸ ναὸ μὲ τὸ γειτονικὸ τοῦ Ἁγίου Στεφάνου, χρειάσθηκε νὰ κατασκευασθῇ μιὰ ὑποτυπώδης καμάρα ἢ ὁποία μόνο μὲ κεραμοπλαστικά μποροῦσε ν' ἀποδοθῇ καλύτερα λόγῳ πάχους.

Ἄπ' ὅλα αὐτὰ ἐλπίζω πὼς φάνηκε ποιῆς ἀνάγκες, τοιχοδομικές, ὀδήγησαν στὴ χρῆσι τοῦ κεραμοπλαστικοῦ διάκοσμου. Τὶς πὶο πολλὰς περιπτώσεις μποροῦμε νὰ τὶς ἀναγάγουμε α) στὴ χρῆσι λεπτῶν τοιχοποιῶν καὶ β) στὴν ποιότητα τοῦ ὕλικου δομῆς καὶ τοῦ ἀτελοῦς τρόπου ἐπεξεργασίας.

Ἐπειδὴ καὶ οἱ δύο περιπτώσεις ἀναφέρονται συνήθως σὲ κτίσματα μικρῆς κλίμακας καὶ σὲ οἰκονομικὲς κατασκευές, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς τὰ κεραμοπλαστικά εἶχαν εὐρύτερη ἐφαρμογὴ πρῶτα-πρῶτα σὲ ἔργα λαϊκά, ποὺ δὲν μᾶς σώθηκαν. Μποροῦμε νὰ ποῦμε κάπως γενικὰ πὼς ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος πέρασε ἀπὸ οἰκονομικὰ κτίρια μιᾶς ἐποχῆς στὰ πὶο πλούσια μιᾶς ἄλλης, ἀπὸ τὰ λαϊκὰ στὰ πὶο ἐπίσημα, ἀπὸ τὰ ἐπαρχιακὰ στὰ πρωτευουσινικά, ἀπὸ τὰ μικρὰ στὰ μεγάλα, ἀπὸ τὴν ἀναζήτησις στὴ μανιέρα καὶ μετὰ στὴν παράδοσι.

Κλείνοντας θάθελα νὰ τονίσω πὼς πέρα ἀπὸ τὶς νέες διαστάσεις ποὺ παίρνει τὸ θέμα τοῦ κεραμοπλαστικοῦ διακόσμου, μπορεῖ ν' ἀποβῇ χρήσιμος ὅχι μόνο στὶς θεωρητικὲς διερευνήσεις ἀλλὰ καὶ στὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἀναπαραστάσεων καὶ κυρίως στὶς ἀναστηλώσεις. Θὰ ἀποφεύγονται ἔτσι πιθανὰ σφάλματα ὅπως σὰν κι αὐτὸ ποὺ ἐγίνε στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Ἀγορᾶς – ἡ περίπτωσις τῆς κουφικῆς ζώνης στὴν πρόσοψη – ἀλλὰ κι ἄλλο.

Βέβαια δὲν θάπρεπε νὰ φθάσουμε στὸ ἄλλο ἄκρο στὸ νὰ ἀποδίδουμε δηλαδὴ τὸ κάθε τι σὲ κατασκευαστοὺς λόγους. Τὰ κεραμοπλαστικά ἀγαπήθηκαν ἰδιαίτερα στὸν 13ο αἰ. Τὰ συναντᾶμε καὶ σὲ μέρη ποὺ δὲν εἶναι ἀπαραίτητα. Κάποτε ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος ἐγίνε παράδοσι· πλουτίζονταν ὁλόκληρες ἐπιφάνειες καὶ ἐφθασε πιά σ' ἓνα μέσο ἐκφρασις μοναδικό. Κεραμίδια, παλιὰ τοῦβλα σὲ δευτέρη χρῆσι ἀξιοποιήθηκαν ὅσο ποτέ.

Καλύτερα θὰ μπορούσαμε νὰ πλησιάσουμε τὸ θέμα τῶν κεραμοπλαστικῶν μὲ περισσότερα παραδείγματα καὶ μεγαλύτερη ἀνάλυσις. Ἐπιφυλάσσομαι ὅμως νὰ σᾶς τὰ δώσω στὴν ὁλοκλήρωσι αὐτῆς τῆς δουλειᾶς\*.

\*Φωτογραφίες τῶν μνημείων ποὺ ἀναφέρονται στὴ μελέτη καὶ οἱ ὁποῖες παρουσιάσθηκαν μὲ διαφάνειες στὴν ἀνακοίνωσι, μπορεῖ νὰ βρῇ κανεὶς στὸ Εὐρετήριο τῶν Ἀρχιτεκτονικῶν Μνημείων Ἑλλάδος ποὺ λειτουργεῖ στὸ Σπουδαστήριον Ἱστορίας τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ἀντίγραφα ὑπάρχουν ἐπίσης στὴν ἀντίστοιχη Ἔδρα τοῦ Ε.Μ.Π.

ΤΑ ΕΠΙΤΙΤΛΑ ΕΝΟΣ ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ  
ΤΗΣ «ΟΜΑΔΟΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ»\*

Παναγιώτης Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ (Grèce)

\*Le texte de la communication fut publié dans *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας* pér. Δ', vol. 9 (1977 - 1979), Athènes, 1979, p. 133-141, pls 33 - 36.





## THE CHRIST CHILD ON THE ALTAR IN BYZANTINE APSE DECORATION

Christopher WALTER (France)

Our knowledge and understanding of the renewal of Byzantine apse decorative programmes from the mid - XIth century onwards have greatly increased over the last twenty years. Many important monuments have been adequately published recently<sup>1</sup>. Their programmes have been studied<sup>2</sup>. The doctrinal notions which inspired this renewal have been explained in terms of the Christological controversies of the period<sup>3</sup>. Nevertheless our understand-

1. V. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade, 1974, offers the most up-to-date account of the relevant monuments in Yugoslavia. The important church of Dabnište has, however, escaped his attention (M. Miljković Pepek, «Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII<sup>e</sup> siècle», in *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Belgrade, 1967, p. 192-193). For other regions where Byzantine influence prevailed, there is no similar syncretical study known to me. The churches published recently which particularly concern me here are Veljusa (V. Djurić, «Fresques du monastère de Veljusa», *Akten des XI. internationalen byzantinischen Kongresses*, Munich, 1960, p. 113-121), Samari (Hélène Grigoriadou-Cabagnols, «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», *Cahiers archéologiques* 20 [1970], p. 177-196), Kurbinovo (Lydie Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, Brussels, 1975).

2. The programme of Saint Sophia, Ohrid, seems to offer the best *terminus a quo* for renewal (S. Radojčić, «Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva», *Zbornik radova bizantološkog instituta*, Beograd, 8,2 [1964], p. 355-382; A. Grabar, «Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ohrid», *Cahiers archéologiques* 15 [1965], p. 257-265). For a summary account of developments in apse programmes before the Palaiologan period, Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 23-27. See also my two articles: «L'évêque dans l'art byzantin», *Revue de l'art* 24 (1974), p. 81-89, and «L'évêque célébrant dans l'iconographie byzantine» (Communication delivered at the Semaine liturgique, Institut Saint-Serge, Paris, June 1976, to appear). See also, Gordana Babić and Christopher Walter, «The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration», *Revue des études byzantines* 34 (1976).

3. Gordana Babić, «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup>

ding of the development and significance of this renewal is not yet, to my mind, complete.

In the brief time available, I propose to attempt an answer to one question only. It concerns the representation of the Christ Child on the altar, for which our first dated example at present is that in the church of Kurbinovo, where an inscription on the altar mentions the year 1191<sup>4</sup>. From the late XIth century onwards, as is well known, the portraits of the bishops in the apses of Byzantine churches cease to be always frontal. The bishops are represented in two converging lines. The lines converge upon an altar. At first this altar may have placed upon it liturgical vessels or the symbolic subject known as the Hetoimasia<sup>5</sup>. Much later – the earliest dated example would seem to be that at Dečani, which is, in fact, in the narthex not the apse (1335 - 1350) – the Dead Christ may be represented on the altar<sup>6</sup>. However, during the period with which we are particularly concerned at this Congress, the Christ Child figures generally upon the altar, sometimes lying directly there, sometimes placed on the paten<sup>7</sup>.

For a variety of reasons, it seems that the Dead Christ was the more suitable subject. The words of the liturgy constantly insist upon the analogy between the oblation of the bread and the wine at the hands of the officiating priest and the self-offering of Christ upon the Cross. The earlier version of the *Historia Ecclesiastica*, the principal Byzantine commentary on the divine liturgy, explains the rite of the proskomides (the blessing of the oblations after the Great Entry), in terms of an analogy with Calvary where Christ was crucified<sup>8</sup>. Moreover, in Palaeologue art, particularly for the decoration of the chapel of the prothesis and the Epitaphios, the Dead Christ or the Man of Sorrows would be regularly used<sup>9</sup>.

siècle», *Frühmittelalterliche Studien* 2 (1968), p. 368-386; A.L. Townsley, «Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting», *Oriens christianus* 58 (1974), p. 138-153.

4. Hadermann-Misguich, *op. cit.* (note 1), p. 17.

5. Babić, *art. cit.* (note 3), p. 374-381; Lydia Hadermann-Misguich, «Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle», *Πρακτικά τοῦ πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου*, II, Nicosia 1972, p. 43-49.

6. Dora Iliopoulou-Rogan, «Sur une fresque de la période des Paléologues», *Byzantion* 41 (1971), p. 109-121.

7. Hadermann-Misguich, *op. cit.* (note 1), p. 76-79.

8. Ἡ προσκομιδὴ ἡ γενομένη ἐν τῷ σκευοφυλακίῳ ἐμφαίνει τὸν Κρανίου τόπου, ἐν ᾧ ἐσταυρώθη ὁ Χριστός (*Historia Ecclesiastica* 48, ed. F.E. Brightman, *The Journal of Theological Studies* 9 No 35 [April 1908] p. 389-390).

9. M.I.D. Stefanescu, «Un chef-d'œuvre de l'art roumain, le voile de calice brodé du monastère de Vatra Moldovitei», *L'art byzantin chez les Slaves*, I, ed. G. Millet, p. 303-309; Suzy

Why, then, do we find the Christ Child on the altar? Was there a logical explanation for this choice? It is true that a number of earlier writers did establish an analogy between the liturgical oblations and the Infant Christ<sup>10</sup>. One at least of these texts was quoted during the Christological controversies of the XIIth century<sup>11</sup>. However, there is a treatise much closer in date to our period which merits examination.

The *Protheoria* of Nicolas of Andida can be dated to the middle of the XIth century<sup>12</sup>. In commenting the liturgy, the author follows a different method from that of the author of the *Historia Ecclesiastica*. He sets out to establish a parallel between each moment of the liturgical action and one or more incidents in the Life of Christ; he treats not only the Birth, Passion and Resurrection of Christ but also his public life, his teaching and miracles. Since the order chosen is roughly chronological, it is not surprising to find Nicolas of Andida comparing the chapel of the prothesis with Bethlehem, where Christ was born<sup>13</sup>. Michael Psellus takes up this analogy in his verse commentary on the liturgy; he calls the chapel of the prothesis the manger or crib of Bethlehem<sup>14</sup>.

Yet a further example should be adduced. As is wellknown, the preparation of the oblations in the chapel of the prothesis became a more important rite than the blessing of the oblations after the Great Entry. In later versions of the *Historia Ecclesiastica* the commentary upon the rite of the *proskomides* (after the Great Entry) is transferred to the beginning of the treatise; it serves henceforward as a commentary on the rite of the prothesis<sup>15</sup>. Basically the text is not changed. That is to say, the sentence quoted earlier linking the

Dufrenne, «Images du décor de la prothèse», *Revue des études byzantines* 26 (1968), p. 297-310; Iliopoulou-Rogan, *art. cit.* (note 6), p. 117-118.

10. Apophthegmata Patrum Δ' 7 (=PG 65, 157c); Passion of Saint Peter of Alexandria (J. Viteau, *Passions des saints Écaterine et Pierre d'Alexandrie...*, Paris, 1897, p. 71). For the iconography of Saint Peter's vision of the Child Jesus, G. Millet, «La vision de Pierre d'Alexandrie», *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris 1930, p. 99-115.

11. Nicetas Choniates, in his *Thesaurus Orthodoxae Fidei* (PG 140, 164-165) quotes the Pseudo-Cyril of Jerusalem (PG 33, 1192-1193).

12. *Terminus post quem* 1054, *terminus ante quem* 1067 (R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie*, Paris, 1966, p. 194-196).

13. Οὕτω τοιγαροῦν ἀφίεται τὸ θεῖον σῶμα ἐν τῇ προθέσει, ὥσπερ Βηθλεὲμ ὅπου γεγέννηται ὁ Χριστός (Protheoria 10 = PG 140, 429c).

14. Ἡ δ' αὖ ἀγία πρόθεσις τὴν φάνην προμύει ἐν ἣ Χριστὸς κατέκειτο γεννηθεὶς ἐκ Παρθένου (P. Joannou, «Aus den unedierten Werken des Psellos: Das Lehrgedicht zum Messopfer...», *Byzantinische Zeitschrift* 51 [1958], p. 5, line 78).

15. PG 98, 396b-397b. For the various adaptations of the text of the *Historia ecclesiastica*, see Bornert, *op. cit.* (note 12), p. 128-142.

proskomides with Calvary remains. However, somewhat incongruously, there is interpolated in this text the very phrase which I have quoted from Nicolas of Andida, linking the prothesis with Bethlehem<sup>16</sup>.

The scene of the bishops converging upon an altar, upon which may be placed the Infant Christ, is normally painted on the wall of the central apse and not upon that of the chapel of the prothesis. It might be argued from this that a commentary upon the rite of the prothesis is not relevant to the interpretation of a scene in the central apse. However, first, the rite of the prothesis served as a spiritual preparation for the celebrant and is itself, in a sense, a commentary on the subsequent liturgical action. Secondly there are other links between the words of the rite of the prothesis and the decoration of the central apse.

During the period when apse decorative programmes were undergoing renewal, additions were being made to the rite of the prothesis<sup>17</sup>. Invocations of the saints, and notably of saintly bishops, were included in the rite of dividing up the prosphora. Some liturgical texts give a list of the names of the bishops to be invoked<sup>18</sup>. The compositions of the lists varies, but there is a surprising correspondence with the names of the bishops painted on the walls of the central apse. We are therefore justified in referring to the prothesis for an explanation also of the representation of the Christ Child at the place where the two lines of bishops converge. Another addition to the rite of the prothesis during this period was the recital of texts while the asterisk and veils were being placed upon the oblations. The text chosen for the imposition of the asterisk was the following: «The star stopped above the place where the Child lay» (Mt 2,9)<sup>19</sup>.

It seems that Nicolas of Andida was the first (commentator on the liturgy)

16. PG 98, 400a. Bornert, *op. cit.* (note 12), p. 139, does not note this interpolation.

17. M. Mandalà, *La protesi della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata, 1935, p. 107-147; Bornert, *op. cit.* (note 12), p. 227-229. For the rite of the prothesis at the beginning of the XIIth century, see V. Laurent, «Le rituel de la proskomidie et le métropolitain de Crète Élie», *Revue des études byzantines* 16 (1958), p. 116-142.

18. The Diataxis in Athen. 662 (XIIth - XIIIth century, P.N. Trempelas, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, Athens, 1935, p. 3) mentions no bishops' names. However lists may be found in the Diataxis of Philotheus Kokkinos (before 1347, *Ibidem*, p. 3), in the Hermeneia of the Patriarch Philotheus (*Ibidem*, p. 235), in the Euchologion Patmos 719 (XIIIth century, A. Dmitrievsky, *Euchologia*, Kiev, 1901, p. 172), and in the Euchologion Esphigmenou 34 (dated 1306, *Ibidem*, p. 263-264).

19. Diataxis of Philotheus Kokkinos (Trempelas, *op. cit.* (note 18), p. 4; Patmos 719 (Dmitrievsky, *op. cit.* (note 18), p. 172); Esphigmenou 34 (*Ibidem*, p. 265). Bornert, *op. cit.* (note 12), p. 169, sees here a comparison in the line of the symbolism of the *Historia Ecclesiastica*. But the actual comparison is closer to the Protheoria.



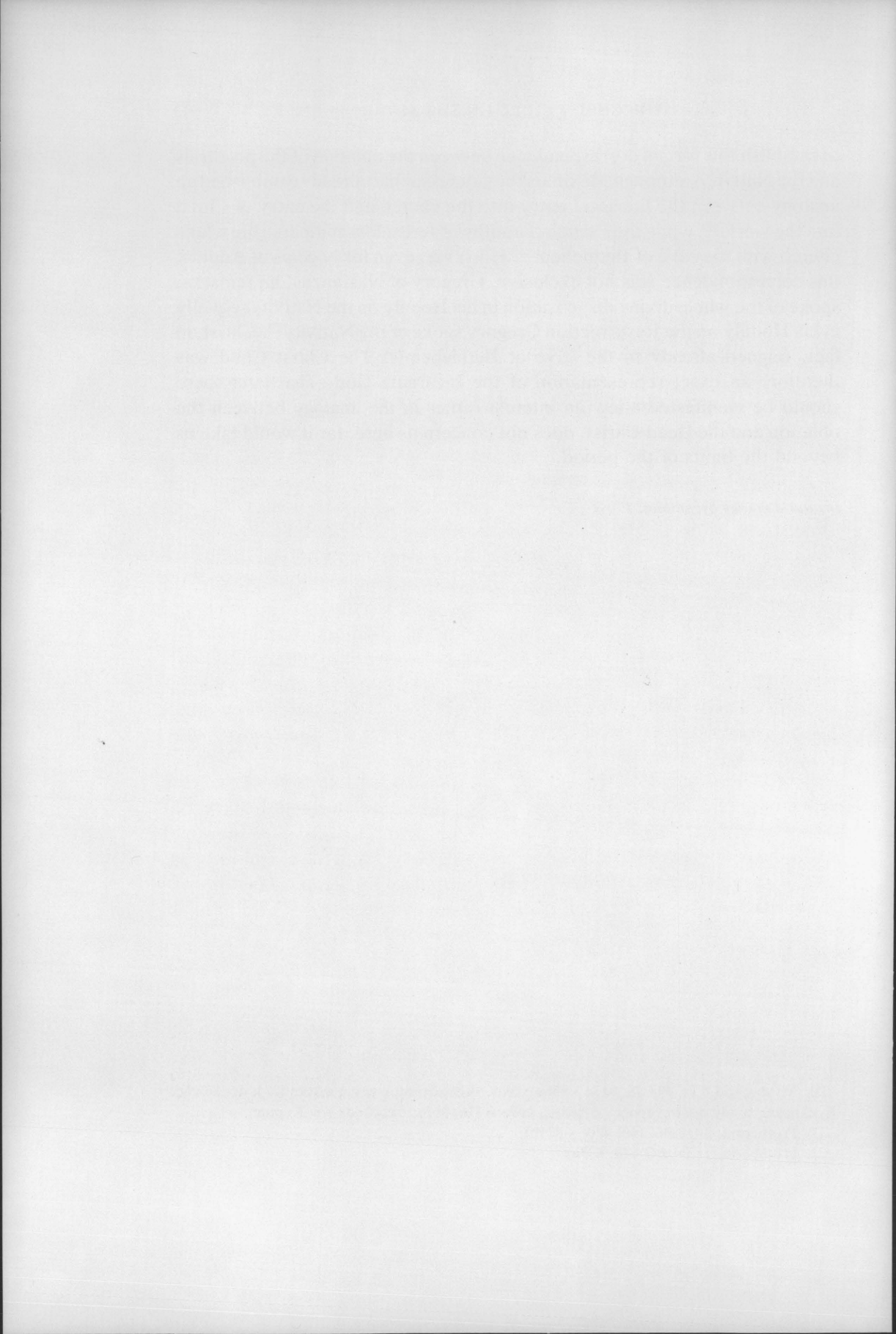
to establish this formal correspondence between the oblation of the prothesis and the Nativity, although Maximus the Confessor had already established an analogy between the liturgical entry into the church and the entry of Christ into the world<sup>20</sup>, while the Pseudo-Timothy of Jerusalem compares the whole church with the cave of Bethlehem<sup>21</sup>. However, even for Nicolas of Andida, this correspondence was not exclusive. Gregory of Nazianzus, he remarks, spoke of the whole divine dispensation in his Homily on the Nativity; equally in his Homily on the Resurrection Gregory spoke of the Nativity<sup>22</sup>. Christ, in fact, reigned already in the cave at Bethlehem<sup>23</sup>. The Christ Child was therefore an exact representation of the Incarnate God. That later there should be manifested anew an interest rather in the analogy between the oblation and the Dead Christ, does not concern us here, for it would take us beyond the limits of the period.

*Institut d'études byzantines, Paris*

20. *Mystagogia* 8 (= *PG* 28, 953c - 956a): ὅπου θυσιαστήριον μὲν ἡ φάτνη (...), ὅτι δὲ τῆς Ἐκκλησίας τύπον προσεχάραξεν ὁ τόπος, ἐνθα ἡ Παρθένος ἀπεκύησε τὸν Κύριον...

22. *Protheoria*, 3 (= *PG* 140, 420c - 421b).

23. *Protheoria*, 11 (= *PG* 140, 433a).



## THE IMPORTANCE OF GREECE IN BYZANTINE GLASS MANUFACTURE

Gladys DAVIDSON WEINBERG (U. S. A.)

What is Byzantine glass and where was it made? These questions have been puzzling scholars for a long time, some arguing from historical evidence, some from actual discoveries of objects, some combining the two. Nevertheless, no generally accepted answer has emerged, and I would like to present here some of the evidence which has resulted from this discussion.

An important center of the empire was Corinth, and here the American School of Classical Studies excavated, in 1937, the remains of two glass factories near the medieval market place. One is large and one smaller, and each manufactured different products<sup>1</sup>. The date of both factories lies within the eleventh and twelfth centuries. There has been disagreement about this, but the general period is fairly well fixed by numismatic and architectural evidence.

When these factories were found, they contained the most substantial remains of such establishments anywhere in the Byzantine world, and even now, nearly forty years later, no factory of this period has come to light which exceeds them in importance. Since 1940 more than thirty articles have been published which refer to these establishments, and there are still other related finds which have not yet been published<sup>2</sup>. In the *Journal of Glass Studies*

1. A. J. A. 44 (1940), p. 297-324.

2. When this paper was presented, I did not know of the important publication *Verre médiéval aux Balkans (Ve - XVe s.)*, *Recueil des travaux, conférence internationale, Belgrade, 24 - 26 Avril 1974* (Belgrade, 1975). Of particular interest for the subject under consideration are the articles by Astone Gasparetto and Pavao Andelić. Gasparetto's thesis in his article, «La verrerie vénitienne et ses relations avec le Levant balkanique au Moyen âge» (p. 143-154), is that while Corinth provided the prototypes, the vessels were copied in Venice, and from there reached the Balkans and eventually western Europe. The many parallels he offers for Corinthian types come not only from Venice but from Cividale del Friuli, which lies at some distance to the northeast. The argument is interesting and plausible, and adds yet another problem to the already complicated situation.

which appeared after the presentation of this paper<sup>3</sup>, I attempt to correlate all the material involved, to clarify points which I had understood before, and to establish at least a few firm facts.

Some of the main types of glass vessels from the Corinth factories and similar ones found elsewhere are described here. The type which caused the most interest and controversy is a bottle from the larger factory - dark blue, enameled with three rows of medallions bordered with gold, each containing a golden bird with yellow and green foliage<sup>4</sup>. The origin of this type has been much debated and no consensus has been reached. Some believe that Constantinople was the center of their manufacture, but only one or two fragments have yet been found there. One identical flask and similar ones were found at Paphos in Cyprus<sup>5</sup>, and while it is logical to assume that they were made there, as yet there is no firm evidence of a factory of this period. A somewhat similar bottle was found in northwest Russia at Novogrudok, and possibly there was a factory here as well, but as far as I can judge from the publications, the evidence does not seem conclusive. Some fragments have been found in Persia and in Egypt, a related bottle comes from Dvin in Armenia, and a fragment has even turned up in England<sup>6</sup>. At Corinth we have not only the nearly complete bottle but fragments of four others from the debris of the same factory, and a number of bottles of the same form but with different decoration<sup>7</sup>.

In the smaller Corinth factory enameled bracelets of the same technique were found, and other fragments appeared in medieval contexts. One complete bracelet of this kind is in the Benaki Museum, Athens. If no contrary evidence appears, it seems that Corinth has a good claim as a place of manufacture of these bottles and bracelets, at least for those found there, but no pieces spoiled during manufacture have appeared - the only evidence which would offer incontestable proof.

A second sort of bottle was produced at Corinth in large numbers: pale blue with a cut-out bulge in the neck and with mould-blown ribs<sup>8</sup>. For this the only parallel I have seen is from a grave at Panik, near Dubrovnik, which has been dated to the fourteenth century on the basis of a fresco painting. The resemblance to our bottle is striking but there are also differences<sup>9</sup>.

3. *J. G. S.* 17 (1975), p. 127-141.

4. G. R. Davidson, *Corinth* 12, no. 750; restored state shown on pl. 146.

5. See A. H. Megaw in *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972), figs 34-36, 39.

6. References for all these fragments may be found in footnotes 23 - 29 in *J. G. S.* 17 (1975), p. 132.

7. See *Corinth* 12, nos 754, 758, 759.

8. *Op. cit.* no. 782, and *J. G. S.* 17 (1975), p. 134, figs 12, 13.

9. *J. G. S.* 17 (1975), p. 134, fig. 14.



Beakers and goblets are among the most numerous finds in the larger Corinth factory. The most common type is a pale bluish cup with flaring rim and rows of small knobs, or prunts<sup>10</sup>. The quantities of fragments make it clear that these are local products. Although the type became widely distributed, no earlier examples have been found associated with a factory. A goblet from Beisan, in Palestine (now in the Glass Museum at Tel-Aviv) is very near our type but has a different base. Another one, from a grave near Dubrovnik, dated to the fourteenth century, has a toed base like the Corinth beakers but a more rounded rim. Another fragment comes from the Sudan<sup>11</sup>.

A different type of prunted beaker, with a more elegant shape and made of yellow glass, is rare at Corinth. This type has been found in various parts of Italy and is dated to the twelfth or thirteenth century. These have appeared at Cosa, in a surface survey of Apulia, and at Lucera, a site being studied by Mr. David Whitehouse<sup>12</sup>.

A more squat shape, also yellow, was found in the larger Corinth factory, with a few fragments from other parts of the city. It is almost identical with one from Aidone, near Morgantina, in Sicily, dated tentatively to the twelfth century<sup>13</sup>. Much later the shape arrived in northern Europe; here they became very common and assumed different shapes as well as larger prunts. The only prunted beakers I know from Greece, except for Corinth, are fragments from Hosios Loukas (in the Byzantine Museum, Athens) and from Rhodes. Both of these seem much later, perhaps of the fourteenth or fifteenth century. One such beaker is depicted on a fresco in a church at Kritsa, in Crete, which I have not seen<sup>14</sup>.

Another type of beaker at Corinth has mould-blown vertical ribs. All of these are light blue, with dark blue threads around the rim. Although not so popular as the prunted beakers, similar ones have been found in southern Yugoslavia and others, more sophisticated, at Murano, where they are dated to the late fifteenth century<sup>15</sup>.

Among the many other shapes from the two Corinth factories is a very thin mould-blown cup, pale blue, sometimes with a dark blue thread around the rim, which exhibits many different patterns<sup>16</sup>. There are also plain-blown

10. *Corinth* 12, no. 742.

11. We can now add numerous fragments from Venice and Cividale del Friuli: see Gasparetto, *op. cit.* pl. V, nos 16, 18.

12. See *J. G. S.* 17 (1975), p. 136, note 47 for references to this type.

13. *Loc. cit.* note 44.

14. *Op. cit.* p. 137, note 48.

15. For these goblets see *J. G. S.* 17 (1975), p. 137-138.

16. E. g. *Corinth* 12, p. 114, fig. 15. Gasparetto, *op. cit.* p. VII, shows several fragments with similar patterns from Cividale del Friuli which are dated 12th - 14th century.

cups from the larger factory at Corinth, of a dark blue color, for which I have not been able to find parallels<sup>17</sup>.

In addition to the ordinary blue and green glass, opaque red-brown glass was much in use, mostly found in the smaller factory. This has parallels among glass found in Apulia, and analysis has showed them to be of similar composition, the red due to reduced copper. No complete vessels were found at Corinth, but there is part of a cylindrical bottle with mould-blown bosses, bases of dishes and a number of rims<sup>18</sup>.

Fragments of glass pots come from the smaller factory. At the larger only rectangular containers were used; no cylindrical pots were found there<sup>19</sup>.

We now return to the question: what is Byzantine glass and where was it made? We have seen some of the material from Corinth and the great influence which the products of these relatively small factories had in many directions. It does not seem possible that Corinth was the sole source of glass in Greece during this period, and it seems even stranger that very little similar glass has been reported from other sites in Greece. Recent excavations in a church at Nichoria, Messenia, have provided some evidence, but the main and most characteristic types of Corinthian vessels are not represented<sup>20</sup>.

While numerous excavations of this period in Greece are reported, glass fragments are sometimes mentioned but seldom described or illustrated<sup>21</sup>. Once it was thought that Greece produced no glass at all. Now it is obvious that this is not true. But if we are ever to learn more about what was produced where, and to illuminate some dark places in the historical and commercial relations of the time, we must ask those who excavate in Greece to help by publishing what they find, even if the material seems insignificant in comparison with other finds. There is also need for studying mosaics, frescoes and icons in which glass vessels are pictured. The one pruned beaker on a fresco in a Cretan church, which we have mentioned, cannot be the only one of such representations, and one would expect to find at least fragments of such vessels. It is only by thorough study of all the evidence that we can hope to know more about the interesting production which went on in this important period of the Byzantine empire.

17. See *A. J. A.* 44 (1940), p. 309, nos 25, 26, 27.

18. For a small general photograph of some of these fragments see *J. G. S.* 17 (1975), p. 140, fig. 30. A complete bowl of this kind is illustrated in *Glass from the Ancient world, the Ray Winfield Smith Collection* (Corning, N. Y. 1957), no. 398.

19. See *A. J. A.* 44 (1940), p. 307, fig. 10, and *Corinth* 12, pl. 145, where slag is also shown.

20. These are not yet published. I am grateful to Mr John Rosser, who is preparing the material for publication, for information concerning these finds.

21. E.g., *Tò "Epyov* 1967 (Athens 1969) p. 18 – Early Christian tombs at Methoni; *op. cit.* 1969 (Athens 1975) p. 36 – the church of St. Achilleios at Mikra Prespa (Florina).

## A LUXURIOUSLY DECORATED RUSSIAN PSALTER OF THE TWELFTH CENTURY

David H. WRIGHT (U. S. A.)

A most remarkable manuscript of the psalter in Church Slavonic offers new insight into the influence of Byzantine art in Russia. It is owned anonymously, but on deposit at Harvard University, and therefore known as Psalter H. Although purchased from H. P. Kraus in New York in 1954 and deposited at Harvard at that time, it remains almost unknown to scholarship. It was exhibited at Harvard in 1955; the catalogue published at that time includes a very brief description and reproduces one characteristic initial<sup>1</sup>. André Grabar has mentioned the manuscript in passing and reproduced one interesting but uncharacteristic initial<sup>2</sup>. The present Figures 1 - 23 give a selection of the most significant surviving illumination in this psalter.

There is no definite information on the provenience or origin of Psalter H. Professor Horace G. Lunt of the Slavic Department of Harvard University very kindly tells me that on the basis of his linguistic and philological analysis he believes Psalter H should be dated to approximately the third quarter of the twelfth century, and that it was probably written in western Russia, although it also shows a few northern symptoms<sup>3</sup>. He adds that the

1. Harvard College Library, *Illuminated and Calligraphic Manuscripts*, Cambridge, 1955, no 15, p. 12, pl. 3 (giving the initial on folio 230r at three-quarters actual size).

2. André Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 149, where he cites the manuscript as a Kievan example of animal ornament with interlace terminals. «L'art profane en Russie pré-mongole et le Dit d'Igor», French translation in his *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, III, pl. 76b reproduces the initial to ps. 77 on folio 129r at actual size; Grabar's text (I, p. 301-338) does not mention the manuscript specifically but associates this kind of decoration with Novgorod. The original Russian publication of this article (in *Trudy otdela drevnerusskoj literatury* 18 (1962), p. 233-271) does not include this photograph.

3. Prof. Lunt's detailed description and analysis of Psalter H, together with reproductions of some 40 pages of it, will appear in the publication of the related psalter on Mt Sinai, Slavonic Ms

nineteenth-century binding is of western workmanship, possibly English; this suggests that the manuscript has not been in a Slavic country for some time.

Only about two thirds of the original manuscript survives, severely trimmed and irregularly damaged. The text now extends from psalm 23.6 to 143.1, but there are many lacunae. There are now 282 folios, written thirteen lines to the page, and measuring about 21 by 16.5 centimeters<sup>4</sup>. Originally there must have been at least 400 folios, measuring at least 23 by 17 centimeters. The only major page of decoration to survive is folio 129r with a headpiece for ps. 77 (Fig. 1), the beginning of the second half of the psalter in the traditional Greek arrangement. We may assume there was decoration at least as elaborate at the beginning of the psalter and at the beginning of the odes, but it would be pure speculation to raise the question of possible illustrations originally in these locations.

There are 106 elaborate initials surviving; they have an average height of about five centimeters, and originally decorated the beginning of each psalm, and of three subdivisions of ps. 118. The initials were all painted in good Byzantine technique, using ultramarine blue, red, green, gold, and touches of yellow and white. The numbers and titles of the psalms are written in gold. Some initials survive in excellent condition and reveal the expert craftsmanship that went into their painting (e.g. Figs 2, 5, and 21), while on a few severely damaged pages, particularly folio 129r with the headpiece to psalm 77 (Fig. 1), most of the gold and color has flaked off, leaving only underpaint or outline, and giving an inadequate impression of the original luxurious effect. On a few initials outlines have been redrawn in an attempt to make good the damage, as in the bears on folio 150r (Fig. 4).

Nearly all the initials in Psalter H are predominantly Byzantine in style and reflect designs and motifs as well as painting techniques and pigments com-

6, which he is preparing jointly with Moshé Altbauer. I was permitted to examine and photograph Psalter H in 1955, but have not been able to see it again; therefore I am specially grateful to Prof. Lunt not only for sharing the results of his own study of the manuscript but for additional information on the present binding and condition of Psalter H.

4. Prof. Lunt kindly provides this supplementary description: The leaves were severely trimmed for binding, re sewn and glued to a new spine. Pages were apparently cut not only on the outer margins, particularly the top, but at least in some instances also on the inner margins, whereby the original gatherings were destroyed. A few pages show damage from mice. To judge from lacunae in the text, gatherings consisted of four leaves, but the pages are now so firmly glued together that it is impossible to judge either the number or the make-up of most of the original gatherings. The manuscript is now elegantly bound in dark green morocco, with silver clasps and corner-pieces and moire doublures. The binding is of western European workmanship, perhaps English, from the nineteenth century.





Fig. 1. *Psalter H, folio 129r, ps. 77*(slightly reduced).

monly used in the better workshops of Constantinople in the twelfth century. The main structure of the initial is usually composed of foliate elements (as in the B on folio 48v, Fig. 5). These include small curling forms often arranged symmetrically about an axis (as in the vertical stem of the B in Fig. 5), larger bud-like terminals which curl out from the stem (as in the top right of the B in Fig. 5) and large flower-like terminals derived ultimately from Sassanian decoration (as in the middle of the B in Fig. 5). The vertical stems of the

initials in Figures 8, 20, and 22 show the normal basic structure of this type, while those in Figures 2 and 6 are a little more elaborate. Nearly all the initials in Psalter H include comparable use of foliate motifs. Among these the vertical stem of the P on folio 21r (Fig. 7) is both relatively elaborate and particularly naturalistic in the implications of a growing plant at the top, and there is a similar initial on folio 142v (not reproduced). The presence of this more advanced development is significant for determining both the date and the origin of this style.

One of the most common variations on this system of ornament (over a dozen examples in Psalter H) is the use of a small beast head instead of a foliate terminal, but often with a tongue producing a further foliate terminal (as in the 3 on folio 124v, Figure 21). Although most of the foliate ornament of the headpiece to ps. 77 on folio 129r has suffered from flaking and trimming (Fig. 1), enough survives to allow us to recognize it as a larger and more luxuriant version of the plant elements used in the initials, and to recognize more clearly the ultimate dependence upon Sassanian models.

One special feature occurring twelve times among the initials of Psalter H is the use of complete and relatively naturalistic birds and animals as a part of the letter itself. The peacock on folio 1v and the dog on folio 138v (Figs 8 and 6) are good examples. Both can be compared with virtually identical animals in initials done in Constantinople in the second quarter of the twelfth century, as in the Paris manuscript of *Kokkinobaphos*<sup>5</sup>. Such a comparison can readily be extended to include the griffon on folio 171r (Fig. 2) or the birds on folios 48v and 21r (Figs 5 and 7). On the other hand I have not yet been able to find a Constantinopolitan example of the initial Π consisting of two bears, which occurs on folios 70v and 150r (Figs 3 and 4). Unfortunately these are both severely damaged, the first partly trimmed off and the second badly flaked and clumsily redrawn. But it is clear that each of the bears is walking on its hind legs, the left leg in advance, and each reaches forward with its right foreleg. The first bear holds in its right front paw what appears to be a tree branch pointing down; I cannot suggest the meaning of what may be a significant attribute or may be only a clumsily drawn walking stick. A pole with a small upward crook at each end extends across the right shoulders of the two bears, and from it, between them, a basket or box distinguished by five or six horizontal stripes is suspended by a semi-circular handle. I cannot

5. Paris, B. N. gr. 1208; see *Bulletin de la Société Française de Reproduction de Manuscrits à Peintures* 11(1927), pls 14, 20 and 29 among others. For simple beast head terminals on foliate initials see pls 3 and 8.



Fig. 2. Psalter H, folio 171r.



Fig. 3. Folio 70v.



Fig. 4. Folio 150r.



Fig. 5. Folio 48v.



Fig. 6. Folio 138v.



Fig. 7. Folio 21r.



identify this object, but it is treated as something important, for the second bear braces it with his right front paw, and seems to brace the handle with his left front paw; the first bear braces the pole with his left front paw. This may be simply an amusing genre motif treated in a remarkably naturalistic style, or it may have a more definite meaning thus far undeciphered. In either case there is ample precedent for comparable animal initials developed in Constantinople in the middle of the twelfth century, particularly in the Mt. Sinai Ms. 339 of the Homilies of Gregory of Nazianzus<sup>6</sup>.

It is worth emphasizing that these animals in Psalter H are always coherent, lively, and (within the limits of Byzantine art) naturalistic. The shape and action of the animal is nevertheless arranged so as to make the animal an integral part of the structure of the initial in all one example, the B on folio 48v (Fig. 5), where the bird is simply an ornament inserted into the bowl of the letter. This latter arrangement is comparable to the construction of headpieces in good Constantinopolitan manuscripts of this period<sup>7</sup>, and is reflected also in the headpiece to ps. 77 in Psalter H (Fig. 1). Although mostly trimmed off, there are still traces of a pair of such birds flanking the central Sassanian plant at the right edge, and there may have been a corresponding bird in the damaged area at the left. Despite the many losses it has suffered the headpiece of Psalter H is clearly a large and fairly simple version of Constan-

6. George Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nanzianzenus*, Princeton, 1969, illustrates several initials from Mt Sinai Ms 339 among his figures 378 - 396, but they are all historiated initials with an iconography clearly related to the homily whose beginning they decorate. Further along in each homily are many unpublished initials with lively birds and animals forming part of the structure of the initials. The development and iconographic sources of these are discussed in Jeffrey C. Anderson, *An Examination of Two Twelfth Century Centers of Byzantine Manuscript Production*, Princeton dissertation, 1975. I am most grateful to Prof. Kurt Weitzmann for showing me Mr. Anderson's very useful dissertation and many photographs from his own collection, and hope much of this material can be published soon. In the meantime it is almost impossible to cite published illustrations for the Constantinopolitan comparisons needed to refine our understanding of Psalter H. Such initials are not uncommon in the great manuscript collections of Paris, the Vatican, Venice, etc., but they have attracted very little scholarly attention, and often are trimmed out of reproductions. Galavaris does reproduce, however, several initials from Paris, B. N. gr. 550 (his figures 403 - 406 and 418 - 420) which tend to be too delicate and elaborate to make good comparisons with those in Psalter H. He also reproduces some good earlier and simpler examples of Constantinopolitan foliate initials (his figures 278, 280, 285, 286) and one bird initial (figure 281) from Oxford, Canon. Gr. 103, which in a general sense make a useful comparison with Psalter H.

7. Paris, B. N. gr. 550 offers particularly elaborate examples; see Galavaris, figures 409, 410, 415 and 416 for comparable placement of birds within foliate ornament in a headpiece, and figures 398, 399, 412 and 422 for birds in the margins next to a headpiece.





Fig. 8. Folio 1v.



Fig. 9. Psalter H, folio 77r.



Fig. 10. Folio 19r.



Fig. 11. Folio 234v.



Fig. 12. Folio 103r.



Fig. 13. Folio 53v.

tinopolitan headpieces of the middle of the twelfth century. The Sassanian plant is commonly used as acroteria and corner ornaments in Mt. Sinai Ms 339, for example<sup>8</sup>. The arched shape, however, may well depend on a Canon Table in a Gospel Book rather than a normal headpiece.

Such comparisons demonstrate the Constantinopolitan source of the general scheme of ornament, the specific motifs thus far discussed, the lively and naturalistic interpretation of those motifs, and the painting technique and pigments with which they are rendered. But they also demonstrate a consistent difference between the Russian and Constantinopolitan versions of a common design. The Russian version is normally about twice the actual size of the Constantinopolitan. There is a Russian precedent for this larger size and less delicate but more luxuriant effect of display in the Ostromir Gospel Lectionary dated 1056/7. There the initials are slightly larger than in Psalter H (at 35 by 30 cm. the pages are much larger) and they depend to a considerable extent on Byzantine models. It would seem that Russian princely patrons were more concerned with ostentatious display than with studied refinement in illumination.

A more specific comparison between these two Russian manuscripts reminds us that Psalter H is about a century later, and demonstrates that its style is the result of renewed contact with Constantinople. The griffon in Psalter H (Fig. 2) is far more naturalistic than one in the Ostromir Lectionary, even though it is less delicately drawn than comparable animals in Constantinopolitan manuscripts of the second half of the twelfth century<sup>9</sup>. Furthermore, the human head incorporated in several initials of the Ostromir Lectionary and common in subsequent Russian illumination is nowhere to be found in Psalter H<sup>10</sup>. It is also possible to find a Russian adaptation of a Byzantine frame or headpiece earlier than Psalter H and generally comparable to it in the Izbornik of Svjatoslav dated 1073<sup>11</sup>, or in the Jurjev Gospel

8. See Galavaris, Figures 378 - 380, etc., for this use of the Sassanian plant.

9. Ostromir Lectionary: Leningrad, Fol. perg. I. 5, folio 66v. Facsimile ed. Il'ja Savinkov, *Ostromirovo Evangelie 1056-57 goda*, St Petersburg, 1883. Reduced color reproduction: Aleksej N. Svirin, *Iskusstvo knigi drevnej Rusi XI - XVII vv.*, Moscow, 1964, p. 174. Frequently reproduced elsewhere, as in *Geschichte der russischen Kunst* (ed. Igor E. Grabar et al.), Dresden, I, 1957, fig. 148. Cf. Paris, B. N. gr. 550, folio 166v, etc. (Galavaris, fig. 423).

10. For a convenient survey of appropriate initials see Vladimir V. Stasov, *Slavjanskij i vostochnyj ornament po rukopisjam drevnjago i novago vremeni*, St. Petersburg, 1887, pls 44, 50, 52, 54, 56 - 60.

11. Moscow, Historical Museum, Part. D. 31, folios 3r, 3v, 4r, 128r, 128v and 129r. Facsimile edited by Timothej s. Morozov, published by the Obshchestvo Ljubitelej Drevnej Pis'mennosti, *Izbornik velikago knjazja Svjatoslava Jaroslavicha 1073 goda*, St. Petersburg, 1880. Reproduced



Fig. 14. Folio 89v.



Fig. 15. Folio 54v.



Fig. 16. Psalter H, folio 231r.

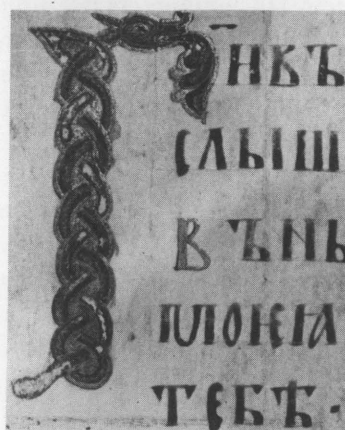


Fig. 17. Folio 280v.



Fig. 18. Folio 152v.



Fig. 19. Folio 74v.



Lectionary, dated between 1120 and 1128<sup>12</sup>. Here again it is clear that Psalter H is following a later and more elaborate Byzantine model, with a more luxuriant version of the Sassanian plant and livelier birds. Psalter H exemplifies the highest level of Russian manuscript production in this period in its direct dependence upon new models from Constantinople, and in its use of decoration roughly twice as large as in such models.

On the other hand Psalter H calls upon a specifically Russian tradition for a few of the initials scattered among the Byzantine adaptations. The initials on folios 77r and 129r (Figs 9 and 1) are nearly identical, though the latter has lost almost all its color through flaking. The motif is an adaptation of Viking animal interlace and is fairly common in Russian ornament of the twelfth century, particularly in metalwork. Silver bracelets found in Kiev in 1893 and in 1903 provide particularly close comparisons<sup>13</sup>. A fragmentary wooden column 111 centimeters tall, found in an eleventh-century context at Novgorod, offers a slightly earlier version of this ornament, with a great deal of interlace and parts of a griffon and a centaur visible on it<sup>14</sup>. A similar initial, but simpler in both design and execution, is to be found in the Dobrilo Gospel Lectionary dated 1164<sup>15</sup>.

Another initial in Psalter H, the O on folio 152v (Fig. 18), appears to be derived directly from Russian metalwork of the period, for the interlacing loops with vestiges of foliate ornament at the corners of the initial follow essentially the same scheme as the interlace of an ornamental bronze fitting found near Brjansk and now in the Historical Museum at Moscow<sup>16</sup>. The beast head biting the main stem at the bottom of the O is also typical of the

also in Svirin, *Iskusstvo knigi*, 1964, p. 177; *Geschichte d. r. Kunst*, I, 1957, figures 54 - 55; Tatjana N. Protas'eva in *Drevne-russkoe iskusstvo, Rukopisnaja kniga, Sbornik vtoroj*, Moscow, 1974, p. 206, facing p. 209.

12. Moscow, Historical Museum, Part. 1003, folio 1v; Svirin, p. 181; *Geschichte*, figure 52.

13. Nikodim P. Kondakov, *Russkie klady*, St Petersburg, 1896, p. 140; G. F. Korzukhina, *Russkie klady X-XIII vv.*, Moscow, 1954, p. 116, 121, pls 35.1, 42.4, and other examples; *Geschichte*, fig. 162.

14. Boris A. Kolchin, *Novgorodskie drevnosti resnoe derevo*, Moscow, 1971, p. 24-25, pls 9.2, 10, 11.2; Artemij V. Artsikhovskij in *Materialy i issledovanija po arkheologii SSSR* 55 (1956), p. 32-34; Michael W. Thompson, *Novgorod the Great*, London, 1967, p. 9-10.

15. Moscow, Lenin Library, Rum. Quart. Perg. No 103, folio 7r; Stasov, *Slavjanskij*, 1887, pl. 57. 12. I have not found a proper photograph of this initial. For a general discussion of this ornament see W. Born, «Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei», *Seminarium Kondakovianum* 5(1932), p. 63-95, 6(1933), p. 89-108, 7(1935), p. 61-80; he reproduces this initial after Stasov in his second article, p. 94, figure 2.

16. *Geschichte d. r. Kunst*, I 1957, figure 136; Grabar, *L'art d. l. fin*, 1968, III, pl. 79a.





Fig. 20. Folio 184r.



Fig. 21. Folio 124v.



Fig. 22. Folio 225v.



Fig. 23. Folio 14v.

Viking inheritance. And one other basic feature of this initial contrasts with normal Byzantine initial ornament: the entire background area enclosed within the O and within the interlacing loops is a smooth area of gold, while in the Byzantine initials we have examined, gold is used only for linear details and outlines. The difference probably reflects the influence of Russian metalwork. Another initial with a large area of gold background for its interlace is the B on folio 234v (Fig. 11); here the interlace is curiously limp and irregular in pattern, and in this regard is very similar to a B in the Dobrilo Lectionary of 1164<sup>17</sup>, but while most of this initial may seem specifically Russian in style, the foliage decoration at the top remains purely Byzantine.

17. Moscow, Lenin Library, Rum. Quart. Perg. 103, folio 3r; Stasov, *Slavanskij*, 1887, pl. 57. 10.

Among the Byzantine and Russian designs we have examined, one initial stands out as truly foreign, the B on folio 231r (Fig. 16). Here is a simplified version of the growing acanthus decoration first developed on a large scale for initial ornament at St. Gall in the ninth century. The model for this motif in Psalter H must have been a Latin manuscript. Unlike most of our initials all the major parts of this one are executed in gold, with a narrow outline in color, but without the delicate drawing and polychromatic effect of the initials in Byzantine style; this feature appears to copy directly a practice common in some of the better illuminated Latin manuscripts. The model was probably copied rather closely, with necessary modification to make the Slavic letter form, but the type of initial we must postulate as a model is relatively modest by Romanesque standards. It was neither a grand incipit nor an historiated initial, and it presumably lacked the fantastic beasts which are common in elaborate Romanesque manuscripts. While such modest initials are little studied and rarely reproduced, I think it likely that the model adapted in Psalter H was a nearly contemporary manuscript, perhaps from southern Germany. Examples similar in technique and size can be found there in the middle of the twelfth century, while in the later part of the century the foliate elements usually become more elaborate, naturalistic and three-dimensional in rendering<sup>18</sup>.

One other initial in Psalter H may be copied largely from a Latin model, the P on folio 74v (Fig. 19). The lower part of the initial contains bits of Byzantine foliate motif as usual, and fairly simple interlace of a type to be found in several other initials of Psalter H. But the top has elaborate interlace of distinctive character set off against a gold background. The scheme of interlace and the symmetrical arrangement of looping projections from the main knot are remarkably similar to Franco-Saxon initials, for example the top serif of an initial I in the Second Bible of Charles the Bald<sup>19</sup>, where, however the interlacing band is gold against a colored background. The projections at the side of the top part of this P even resemble the Insular mouth-to-mouth trumpet motif used in some Franco-Saxon initials, but here they are justified by small loops of interlace instead of curved trumpet mouths. The distinction

18. For a very suggestive example see Vienna, Cod. 1665, folio 1r, perhaps done at Niederaltach; Hermann J. Hermann, *Die deutschen romanischen Handschriften*, Leipzig, 1926, figure 30 (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, Neue Folge, II). For an early example of the later style see the Liutold Gospels done at Mondsee in the third quarter of the twelfth century: Vienna, Cod. 1244, folio 98r; Hermann, figure 104.

19. Paris, B. N. lat. 2, folio 306r; Emile-A. Van Moë, *La lettre ornée dans les manuscrits du VIIIe au XIIe siècle*, Paris, 1949, p. 57 left.

between thick and thin bands of interlace may derive from the elongated Franco-Saxon interlacing beast, for at the top of the P a narrow band branches off of the wide one on each side of the knot, like the tail of a Franco-Saxon beast. It may be asking too much, however, to imagine our Russian artist copying a Latin book of the late ninth century, for many of the same motifs survived in the eleventh and early twelfth centuries in Beneventan and Mozarabic illumination, and remotely comparable designs can be found elsewhere, as in the manuscripts of Norman Sicily. This design, at any rate, is essentially Western, neither Russian nor Byzantine.

In addition to the polarities thus far established, about a dozen initials should be classified as hybrids. For example, the B on folio 19r (Fig. 10) has elements of Viking animal interlace combined with the normal Byzantine foliage construction and beast head, and the C on folio 103r (Fig. 12) is an elaboration and synthesis of these elements. The Γ on folio 280v (Fig. 17) combines the normal Byzantine beast head and foliate tongue with a band of plaitwork of western origin, and a number of initials have variations on the interlacing principle (as the N on folio 14v, Fig. 23) which would not be expected in metropolitan Byzantine illumination. Similarly, the B on folio 54v (Fig. 15) shows a curious elaboration upon elements of the Byzantine foliage style, but in a clumsy manner inconceivable in Constantinople. Other initials show only slight variations on the basic Byzantine designs, in a manner possible also in metropolitan Byzantine art.

Two isolated initials appear to be the most advanced stylistically. The O on folio 89v (Fig. 14) has the most naturalistically growing foliage in the manuscript, although the loss of pigment through flaking makes this hard to recognize. And the C on folio 53v (Fig. 13) combines interlacing loops with simple foliate elements in a manner which will later produce a standard type of Russian thirteenth century initial<sup>20</sup>. Yet by comparison with later Russian examples these are much more tightly controlled and much closer to their Byzantine sources. We may conclude that the illumination of Psalter H fits easily within the second half of the twelfth century, although the evidence thus far published does not permit a more precise art historical argument for its date. I would emphasize again that the predominant effect of the illumination is clearly Byzantine even if because of their special interest I have chosen to discuss and illustrate an undue proportion of the exceptional initials. The

20. Cf. typical elaborate examples given by Stasov, *Slavjanskij*, 1887, pl. 60. This C in Psalter H now has a quite deceptive appearance because it has lost almost all the pigment which originally colored its decorative forms (as Prof. Lunt has very kindly verified for me).

nature of this illumination bears witness to a fresh wave of Byzantine artistic influence in western Russia around the middle of the twelfth century. It shows also the first steps in elaborating upon that Byzantine source, and of combining it with decorative motifs and traits already established in Russia, and even with a few elements copied from Western examples. While the general direction of this development has long been known to art historians, the discovery of Psalter H gives new emphasis to its high artistic quality and to the dominating rôle of metropolitan Byzantine art.

*University of California, Berkeley*



## МЕЛЬКИТСКИЕ ПАМЯТНИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА

В. Н. Залеская (U.R.S.S.)

Искусство мелькитов только в последнее время стало привлекать внимание исследователей. По образному выражению В. Кандеа, в наши дни, — подобно тому, как это имело место в свое время в отношении Каппадокии, — происходит открытие “новой провинции византийского искусства”.<sup>1</sup> Недавно вышедшие работы посвящены живописи мелькитов,<sup>2</sup> а также их литургическим книгам,<sup>3</sup> нередко украшенным миниатюрами.<sup>4</sup> Эти предварительные публикации дают представление о живописи мелькитов XVII-XVIII веков. Что же касается памятников прикладного искусства, особенно относящихся ко времени, предшествующему периоду т. н. “Возрождения” (XVII в.), то они, если не считать свинцовых медальонов-эвлогий с изображением Симеона Столпника Дивногорца, неизвестны совсем.

Монастырь на Дивной горе был одним из основных мелькитских культурных центров Сирии второй половины X-XI веков, славившийся своим скрипторием.<sup>6</sup> Пришедший в упадок в результате разрушений, причиненных ему крестоносцами в 1099 г.<sup>7</sup>, монастырь

1. V. Căndeia et S. Agémian, *Ikônes melkites. Exposition organisée par le musée Nicolas Sursock du 16 mai au 15 juin 1969*, Beyrouth, 1969, p. 64.

2. V. Căndeia et S. Agémian, *op. cit.* V. Căndeia, «Une œuvre d'art melkite. L'icône de Saint Élian de Homs», *Syria* XLIX, fasc. 1-2 (Paris, 1972), p. 219-238.

3. J. Nasrallah, «Hiératicons melchites illustrés», *Proche - Orient chrétien* VI (1956-1957), p. 341; J.M. Sauget, *Premières recherches sur l'origine et les caractéristiques des synaxaires melkites (XI - XVII s.)*, Subsidia hagiographica, 45, Bruxelles, 1969.

4. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, 1964, p. 241, 341.

5. J. Leroy, «L'icône des stylites de Deir Balmend (Liban) et ses sources d'inspiration», *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, XXXVIII, fasc. 14 (Beyrouth, 1962), p. 358.

6. J. Nasrallah, «Couvents de la Syrie du Nord portant le nom de Siméon», *Syria*, XLIX, fasc. 1-2 (Paris, 1972), p. 136.

7. J. Laurent, «Des Grecs aux Croisés», *Byzantion* 1 (Bruxelles Paris, 1924), p. 384-403.

продолжал оставаться главным центром, где мелькитские патриархи и высшее духовенство находили убежище от преследований латинян.<sup>8</sup>

Известно, что производство медальонов-эвлогий при монастыре продолжалось в течение ряда веков: от середины VI в. (551 г. - год освящения монастыря) и до начала крестовых походов.<sup>9</sup> Терракотовые и стеклянные эвлогии принято датировать VI-VII вв. Свинцовые же медальоны образуют особую группу памятников, обладающую рядом иконографических и стилистических особенностей, отличающих их от эвлогий из других материалов. Эти особенности позволяют отнести данную группу предметов ко второй половине X-XI веков,<sup>10</sup> причем самые "византийские" эвлогии, — из собрания Стокле и из собрания Б. Кури, по стилю и иконографии относятся ко второй половине XI века.<sup>11</sup>

В связи с вопросом о мелькитских памятниках XI в. наше внимание привлекла хранящаяся в Эрмитаже бронзовая чаша с рельефными изображениями.<sup>12</sup> (Рис. 1 и 2) Чаша имеет высокие, расширяющиеся стенки и низкую кольцевую ножку; на стенках помещены два пояса изображений: шестнадцать полуфигур святых в позах орантов разделены стилизованными, напоминающими шишки, деревьями. У верхнего края с двух сторон — по круглому отверстию. Форма изделия, структурные особенности верхнего края и характер изображений позволяют определить назначение предмета. Это — литургическое ведро того типа, каким пользовались при богослужении особые должностные лица, называемые в византийских источниках *ὀδροκομήτης*.<sup>13</sup> Сосуды такого назначения обычно украшались изображениями апостолов, которых могло быть либо ровно двенадцать,

8. J. Nasrallah, «Couvents de la Syrie du Nord...», p. 140-141.

9. J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon Stylite le Jeune*, Bruxelles, 1967, p. 73.

10. В. Н. Залесская. Свинцовый медальон с изображением Симеона Столпника. Сообщения Государственного Эрмитажа т. 34, Л., 1972, стр. 15-17.

11. J. Mécérian, *Les inscriptions du mont Admirable*, «Mélanges de l'Université Saint-Joseph», XXXVIII, fasc. 14 (Beyrouth, 1962), p. 314-315, pl. II, fig. 3a-b, pl. III, fig. la-b, 2a-b.

12. Инв. № 036. Поступила в 1884 г. из собрания А. П. Базилевского. Сохранность: сосуд помят и сплюснен, верхний край лопнул в двух местах и часть обода утрачена; ряд пробоин по поверхности. Высота - 16 см., диаметр наибольший - 22 см.

13. Ch. Rohault de Fleury, *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments*, vol. V, Paris, 1887, p. 171.

как на ведре из христианского музея Ватикана, либо меньшее число, как на предмете из собрания Фурнье.<sup>14</sup> Наряду с изображениями апостолов на литургических ведрах помещались аллегорические фигуры: персонификации церквей, созданных апостолами, или изображения местных почитаемых святых. Сопоставление с названными выше памятниками позволяет увидеть в рассматриваемом сосуде литургическое ведро, на котором помещены разделенные деревьями, — условное изображение райского сада, — двенадцать апостолов и четверо неизвестных святых.

Прямые аналогии эрмитажному памятнику отсутствуют. Однако, тип композиции и иконография изображений обнаруживают некоторое сходство с византийскими образцами X—XI вв.<sup>15</sup> Особенно характерно положение рук святых перед грудью ладонями наружу.<sup>16</sup>

С другой стороны, интересующий нас предмет стилистически близок сирийским бронзовым кадилам, особенно той группе памятников, которая отнесена нами ко времени не ранее X века.<sup>17</sup>

В обоих случаях представленные персонажи выделены глубоко врезанными в поверхность металла линиями, они отличаются укороченными пропорциями, очертания фигур сведены к простейшим геометрическим элементам, одежды переданы грубо исполненной штриховкой. Торсы — в виде орнаментально разработанных эллипсов. Руки неестественно вывернуты и имеют утрированно длинные пальцы. Рельефно выступающие головы с сдвоенно и схематично намеченными чертами лица аналогичны таким же изображениям голов на упомянутых выше кадилах и на некоторых группах т.н. “сирийских крестов”. Последние, согласно данным археологии, датируются XI—XII вв.<sup>18</sup> Известное сходство обнаруживают также упоминавшиеся выше изображения на свинцовых эвлогиях Симеона Дивногогора.

14. Ch. Rohault de Fleury, *op. cit.* p. 175-179; Pl. CDXXVII.

15. A. Grabar, *Calici bizantini e patene bizantine medievali. Il tesoro di San Marco*, Firenze, 1971, Tav. XLIII, XLIV, XLV.

16. V. Poutsko, «Deux œuvres de la glyptique byzantine à Pskov», *Byzantion* XXXIX (Bruxelles. 1970). p. 164-169.

17. В. Н. Залесская. К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов. (По материалам бронзового литья Эрмитажа). Палестинский сборник, вып. 23, Л., 1971, стр. 34 - 91.

18. В. Н. Залесская. К вопросу о датировке и происхождении некоторых групп т. н. “сирийских” крестов. Тезисы доклада. Седьмая всесоюзная конференция византистов в Тбилиси. Тбилиси, 1965, стр. 92 - 93.



илл. 1. Литургическое ведро

Следует также отметить, что шишкообразные выпуклости на стенках ведра очень характерны для сосудов ближневосточного происхождения. Их можно видеть как на сирийских стеклянных предметах I - IV вв.н.э.<sup>19</sup>, так и на памятниках, созданных в период после арабского завоевания.

Таким образом, согласно приведенным данным, рассматриваемый предмет следует считать, вероятнее всего, сделанным в Сирии, в период времени между серединой X и XII вв., и, очевидно, — в среде сирийских мелькитов. Выявление некоторых особенностей этой среды позволит как конкретизировать дату изготовления эрмитажного памятника, так и объяснить причины некоторого своеобразия иконографии изображений святых и их необычное, — для собственно византийских памятников, — число.

Как выше было отмечено, в иконографии изображений налицо следование, хотя и весьма своеобразное, византийскому образцу.

19. Н. З. Кунина. Сирийские выдутые в форме стеклянные сосуды из некрополя Пантикапея. Сборник "Памятники античного прикладного искусства". Л., 1973, стр. 113 - 116, 138 - 139.





илл. 2. Литургическое ведро (деталь).

Усиление византийского влияния в иконографии должно быть сопоставлено с аналогичным явлением, наблюдаемым в мелькитской литургии во второй половине XI века. Согласно исследованиям К. Шарона и Г. Энгбердинга, мелькитская церковь окончательно принимает православный ритуал только к самому концу XI в.<sup>20</sup> До этого времени в мелькитской литургии и богослужебных книгах наличествуют определенные элементы, заимствованные из т. н. антиохийского (монофизитского) ритуала. В этой связи нам представляются существенными два обстоятельства: во-первых, у сирийских яковитов наряду с двенадцатью апостолами наиболее почитаемыми были такие святые как Диоскор, Север, Яков Барадей и Варсума<sup>21</sup>; во-вторых, яковиты, в отличие от православных, употребляли шестнадцать литургий<sup>22</sup>, из которых четыре: литургии апостола Якова,

20. С. Charon, *Histoire des patriarchats melkites*, t. III, Rome, 1911, p. 17; Н. Engberding, «Eine neuerschlossene bedeutsame Urkunde zur Geschichte der östlichen Weihriten», *Oriens Christianus* 36, Н. 1 (Leipzig, 1939), S. 51.

21. Софрония, епископ Туркестанский. Современный быт и литургия христиан инославных, яковитов и несториан. СПб., 1876, стр. 37 - 38.

22. Софрония, ук. соч., стр. 42.

Фаддея, Мария и евангелиста Марка были наиболее чтимыми и употребительными<sup>23</sup>. Приведенные данные позволяют предположить, не связано ли наличие на мелькитском памятнике именно шестнадцати изображений святых с определенным идейным воздействием яковитской церкви, её догматики и ритуала? Коль скоро такие влияния засвидетельствованы в мелькитской литургии<sup>24</sup> и богослужебных книгах<sup>25</sup>, вполне правомочно предполагать их отражение и в вещественных памятниках.

Все сказанное приводит нас к мысли о том, что наиболее вероятным временем изготовления данного предмета является вторая половина XI в. Именно в это время наибольшего усиления византийского влияния в культурной и религиозной жизни Ближнего Востока, вероятнее всего, и мог быть создан в среде мелькитов памятник сирийский по стилю, византийский по иконографии, хотя и имеющий некоторое своеобразие, связанное с воздействием древнего антиохийского ритуала. Можно предполагать, что это литургическое ведро использовалось при особом ритуале освящения воды (*ἁγιασματάριον*)<sup>26</sup>, в котором отразились древние особенности литургии у мелькитов.

23. А. Петровский. Апостольские литургии восточной церкви. СПб., 1897, стр. 251.

24. С. Charon, «L'origine ethnographique des Melkites», *Échos d'Orient* XI (Paris, 1908), p. 88.

25. С. Charon, *Histoire...*, p. 12-19.

26. С. Charon, *Le rite byzantin et la liturgie chrysostomienne dans les patriarchats melkites*, «Studi e ricerche intorno A S. Giovanni Crisostomo», Roma, 1908, p. 673-674.

## MONUMENTS BYZANTINS EN SUÈDE DU XII<sup>e</sup> SIECLE

Elisabeth PILTZ (Suède)

Sur une pierre à aiguiser de grès<sup>1</sup> du XI<sup>e</sup> siècle, trouvée au village de Roma en Gotland, on lit l'inscription runique: «Ormica et Ulfuair ont visité les Grecs, Jérusalem, Iceland et Särklände», c.-à-d. la Russie orientale et méridionale et l'Asie occidentale. Tellement extensifs furent souvent les voyages des paysans marchands guthniques. Le Gotland était un centre d'importance telle pour la route commerciale de l'Orient et l'Occident depuis les premiers siècles de notre ère<sup>2</sup> qu'on l'a comparé au rôle de Crète pour la Méditerranée. Les habitants de l'île ont participé au commerce interbaltique entre la Russie, la Suède, le Saxe et l'Angleterre. Les marchandises étaient principalement fourrures, cire, miel et au temps païen aussi des esclaves. Les habitants guthniques parlent une langue comportant certaines influences gothiques<sup>3</sup>.

Au XI<sup>e</sup> siècle, au début de l'ère Comnène qui nous intéresse ici, l'île se convertit au christianisme<sup>4</sup>, se soumit au roi suédois et se charge de la domination sur les routes commerciales de la Baltique, lors des siècles précédents centrées sur la capitale du continent suédois, Birka. C'est égale-

1. Exposée à Gotlands Fornsal, Visby. «*Ormiga: Ulfuair: krikar: i aursalir: islat: serklat:*». De Timans, Roma XI<sup>e</sup> s. Gotlands Fornsals Vägledning, p. 9.

2. I. J. Arne, «Sveriges förbindelser med Östern under vikingatiden», *Fornvännen* 6 (1911), p. 1-66, idem, *Svenskarna och Österlandet*, Stockholm, 1952, p. 11-17.

3. J. Svernung, «Svearnas ö och Sithonerna hos Tacitus», *Fornvännen* 57 1962, p. 193-211, idem, «De nordiska folknamnerna hos Jordanes», *Fornvännen* 59 (1964), p. 65-102, Birger Nerman, «Den gotländska utvandringen och sveaväldets expansion», *Historia kring Gotland*, Stockholm, 1963, p. 15-26, Lauritz Weibull, «En forntida utvandring från Gotland», *Historia kring Gotland*, p. 27-35.

4. Gunnar Fritzell, *Visby i världshandelns centrum*, Stockholm 1971, p. 18-20, Birger Nerman, «En kristen mission på Gotland vid tiden omkring 800 e. Kr.», *Fornvännen* 36 (1941), p. 30-40, Richard Steffen, *Gotlands organisation från äldsta tider till år 1645*, Lund, 1943, p. 10-20,



Fig. 1. Garda, peinture murale, vers 1150: l'intérieur de l'arc du narthex, martyr inconnu.

Herman Schück, «Ecclesia Lincopensis, Studier i Linköpingskyrkan under medeltiden och Gustav Vasa», *Acta universitatis Stockholmiensis* 4 (Stockholm, 1959), sur Gotland p. 191-195, la position de l'évêque dans le «Gutalag», p. 265 suiv. Les premiers évêques visitant Gotland étaient des pèlerins en route de la Sainte Terre par la voie de la Russie et de la Grèce, *Gotlandslagen* 1, Hist. 5, Schlyter t. 7, p. 100. La juridiction ecclésiastique de Gotland était divisée en trois parties (*treding*). En adoptant le christianisme une église fut construite dans chaque partie, Stenkyrka, Tardhem et Atlingbo. *Källunge* appartient à la partie septentrionale. L'évêque de Linköping avait le droit à rester quatre nuits lors de ses visitations. La première information sur l'existence d'un prêtre catholique stationné à Källunge date de 1352. *Garde* appartient à la partie méridionale et l'évêque avait le même droit de visitation de quatre nuits. Il n'y a cependant aucune information sur l'existence d'un prêtre catholique attaché à cette église. G. Lindström, *Anteckningar rörande Gotlands medeltid*, Stockholm, 1892, *Garda*, nom géographique, p. 50, le tribunal de Garda, p. 482, *Kelungi*, p. 52, G. Wallin observe qu'à Garda existait une maison médiévale avec quatre étages, *ib.* p. 75. Sven Erik Pernler, *Gotlands medeltida kyrkolv*, Visby, 1977, p. 35-37.





Fig. 2. Gardar,  
martyr inconnu.

ment au début de ce siècle, qu'on commence à construire les premières églises chrétiennes, bien que la résistance païenne reste vigoureuse. On relève dans la «Guta Saga»<sup>5</sup>, épos guthnique fixé par écrit au XIII<sup>e</sup> siècle, mais composé lors du siècle précédent, que la première église qui ne fut pas brûlée à Gotland fut construite en pierre au XI<sup>e</sup> siècle, à Vi, par Botair d'Akebäck. Tandis que les Vikings suédois avaient pénétré en Russie sur Dnjepr jusqu'à la Mer noire et sur Volga jusqu'à la Mer caspienne, les guthes semblent avoir concentré leur route commerciale à Novgorod, appelé «Holmgardr» par les Varèges, les colonisateurs qui, si on peut se fier à la «Chronique de Nestor»<sup>6</sup> composé au XI<sup>e</sup> siècle, ont fondé la première dynastie russe.

5. «*Han var fyrsti kirchia i gut landi sum standa fice*», Guta Saga A 47r, Guta lag och Guta Saga, éd. Hugo Pipping, Copenhague, 1905 - 1907, p. 65-66, Fritzell, *op. cit.* p. 20.

6. S.H. Cross, *The Russian Primary Chronicle*, Cambridge Mass., 1953, A. Norrback, *Ne-*



Fig. 3. Garda, mur du sud, mandylion. Fig. 4. Källunge, martyr inconnu.

Les grands princes de Novgorod, des Xe et XIe siècles, surtout Jaroslav «le Sage», ont été intimement liés à la cour suédoise ainsi que norvégienne. Jaroslav épousa Ingigerd, fille du premier roi chrétien suédois Olof Skötkonung. Elle reçut Ladoga comme «cadeau de mariage». Jaroslav fut aussi visité par Olof «le Saint», roi de Norvège, son proche parent, qui selon la tradition avait demandé Ingigerd en mariage mais fut refusé par son père. En route de Novgorod où au retour, il visita Gotland, un événement aussi mentionné dans la «Guta Saga» (après sa mort patron de cette île). Les grands princes de Novgorod ont reçu du secours militaire par les Suédois contre leurs ennemis et un grand nombre d'hommes y ont émigré venant de Suède.

*storskrönikan*, Stockholm, 1913, p. 13 suiv. O. Davidan, «Contacts between Staraja Ladoga and Scandinavia», *Varangian Problems, Scando-Slavica I*, Suppl. I., Copenhague, 1970, p. 79-81, Ellis Davidson, *The Viking Road to Byzantium*, London, 1976, p. 26 suiv.

Les marchands varjages avaient déjà eu une cour, c.-à-d. un quartier à Novgorod avec une église, un marché et des pâturages. Au cours du XI<sup>e</sup> siècle cette cour fut transmise aux marchands guthniques, paysans appelés *farmän* (c.-à-d. voyageurs). Leur désignation pour Novgorod était «Gardagardr». Ici dans le *Gotenhof*, traduction de «Gutagardr», ils ont établi leur factorerie de commerce (*gotskij dvor*), bâti une église dédiée à St-Olof et établi leur guilde (*curia gilde*) de St Olof<sup>7</sup>.

Le premier accord commercial connu assurant les privilèges et les obligations des marchands allemands et guthniques, le dit «traité de Jaroslav» de l'année 1199<sup>8</sup> se réfère aux marchands «sur la côte de Gotland». Il leur assure la paix, le séjour et la liberté de commerce sans douane. Ce traité est similaire à un autre établi pour les marchands allemands à Novgorod de l'année 1191<sup>9</sup>, où on fait une distinction entre les «voyageurs de l'hiver» et ceux «de l'été» et entre ceux qui viennent «sur l'eau» et «sur la terre». Il stipule ainsi les temps obligatoires pour le départ de la ville pour les deux catégories concernées. Un autre traité de 1229<sup>10</sup> par le petit prince de Smolensk Mstislav Davidovich atteste le rétablissement de la paix entre les marchands russes de Riga et sur la côte de Gotland et les marchands allemands et guthniques à Smolensk.

7. Guta Saga A 46r, «*na kirchia pepan for helghi olauir til ierzlats i hulmgarpi*», Pipping, *op. cit.* p. 65, J.J. Mikkola, «Novgorodernas krigstag till Finland intill år 1311», *Historisk Tidskrift för Finland* 12 (1927), p. 65-79, Gunnar Svahnström, «Gutagård och Peterhof, två handelsgårdar i det medeltida Novgorod», *Gotländskt arkiv* 32 (1960), p. 35-50, G. Hasselberg, *Studier rörande Visby stads lag och dess källor*, Uppsala, 1953, p. 8 et 49 suiv.

8. *Hansisches Urkundenbuch* I, Halle, 1876, p. 26 - 27. Grand prince Jaroslav Vladimirovich de Novgorod, printemps 1199. (Vers 1160 un traité est établi avec Gotland, tandis que les rapports furent rompus entre Novgorod et Gotland pour être rétablis en automne 1201): «Erstens soll der novgorodische Gesandte und jeder Novgoroder in Frieden ziehen in das deutsche Land und an das gotische Ufer, ebenso sollen die Deutschen und die Goten nach Novgorod gehen ungeschädigt, unverletzt von irgendjemand... Wenn man Geisel tödtet oder einem Priester, Novgoroder oder Deutscher in Novgorod, so 20 Mark Silber für das Haupt».

9. Voir Paul Johansen, *Nordische Mission, Revels Gründung und die Schwedensiedlungen in Estland*, Stockholm, 1951, *Kungliga Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademins Handlingar* 74, p. 48-88.

10. *Hansisches Urkundenbuch* I, p. 73 suiv. De l'année 1229, datée le 27 janvier à Perugia, une autre lettre est conservée par le pape Grégoire IX (1227 - 1241) à l'évêque de Linköping (Gotland appartenait au diocèse de Linköping à partir du XIII<sup>e</sup> siècle), à l'abbé cistercien et au doyen à Visby leur ordonnant d'empêcher toute sorte de commerce avec les Russes «païens» qui ne cesseraient pas d'attaquer les Finnois, convertis au christianisme, *Diplomatarium Suecanum*, Stockholm, 1829, I, 250, p. 253-254. La même lettre fut aussi envoyée à Riga et à Danzig, *ib.* 5:43 et 5:44, «*in finlandia et terris vicinis magnum populum ydolatrie cultuj seruientem.... mandamus quatinus mercatores de partibus vestris ne mercimonia cum illis exerceant donec desinant persequi*».

Parmi les prescriptions on entend qu'il était passible d'une double amende de piquer jusqu'au sang, de frapper au visage, de tirer les cheveux ou de blesser avec un bâton si l'objet était un attaché ou un prêtre, à savoir 2 à 3 marcs d'argent. Un traité de vers 1230<sup>11</sup> précise les privilèges des marchands allemands et guthniques à Novgorod et un autre traité de 1269<sup>12</sup> certifie ces privilèges de la part du grand prince Jaroslav.

Au XI<sup>e</sup> siècle un grand nombre de marchands allemands ont colonisé le port de Vi, ancien centre de culte pour les sacrifices païens de sang (*blot*) sur la côte ouest du Gotland. Ici une société urbaine de fort caractère germanique se développa. Il faut cependant mentionner que les guthes ont reçu le même droit de colonisation en Allemagne.

Sur une inscription runique dûe Öper<sup>13</sup>, fin du XI<sup>e</sup> siècle, on relève que Spjällboda, un homme guthnique, est tombé en défendant l'église de St-Olof à Novgorod. Cette église était en même temps forteresse et dépôt de la factorerie commerciale. Aussi sur le continent suédois, à Sigtuna, on assure que les guthes ont bâti une église dédiée à St-Olof, centre de leur factorerie de commerce et guilde.

A Novgorod s'unissait la route commerciale arabe sur la Volga avec la route byzantine sur le Dnjepr. Novgorod entretenait des rapports naturels avec la Baie finnoise et la Baltique sur Volchov, Ladoga et Neva. Par conséquent, cette ville se développa en un des grands centres commerciaux tant pour l'Orient que l'Occident. Le dit «Côté de Commerce» sur la rive gauche de Volkhov contient une couche de 14m qui fut mise à jour en 1970<sup>14</sup>.

11. *Dipl. Suec.* 2, 1708, Stockholm, 1837, p. 644-650.

12. *Ib.* 2, 1712, p. 651-653.

13. Vers 1040, il accompagnait le chef Ingvar sur la route de Russie. Selon la chronique de Novgorod l'église varjage a brûlé en 1152, 1181 et 1217. *The Chronicle of Novgorod 1016 - 1471*, éd. R. Michell, N. Forbes, Londres, 1914, p. 21, 31 et 58, E.A. Melnikova, *Skandinavskie runičeskie nadpisi*, Moscou, 1977, p. 113-115, *eadem*, «Svedenija o Drevnej Rusi v dvych skandinavskich runičeskich nadpisjach», *Istorija SSSR*, Otdelnyj ottick 6, Moscou 1974, p. 170-178.

14. Davidson, *op. cit.* p. 46 suiv. M.W. Thompson, *Novgorod the Great*, Londres, 1967, p. 20 suiv. H. Yrwing, *Gotland under äldre medeltid*, Lund, 1940, p. 16-42, 51. Un traité de 1268 dit: «*curia Gothensium cum ecclesia et cimiterium sancti Olavi et prata adjacentia*», *Deutsch-russische Handelsverträge des Mittelalters*, éd. L.K. Gøtz, *Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts* 37 (Hamburg, 1916), nr. 22 c, p. 159. *Corpus Iuris Sueo-Gothorum antiqui*, *Codex Iuris Gotlandici*, éd. H. Collin, C.J. Schlyter, t. VII, Lund, 1852, p. 93-104. Dans le code civil guthnique on révèle qu'un étranger pouvait aussi devenir un propriétaire. Guta lag I, 28. *op. cit.* p. 27: «Si un étranger tue un autre étranger... en habitant de sa propriété de Gotland» (*pa en ogutnjscr mapr drepre ogutnjscan mann... En hann a boli sielfs sins bor a gutlandi*). Guta Lag och Guta Saga, p. 17, E.A. Rybina, «Raskopki Gotskogo dvora v Novgorode», *Sovetskaja Archeologija* 3 (1973), p. 100-107.





Fig. 5. Källunge, mur de l'est, les trois mages.

Ici se trouvaient le «Gothenhof», centre des factoreries des paysans-marchands de Gotland, et le «Peterhof», centre destiné aux marchands allemands aussi ceux de la ville de Visby. Quand Visby se développa en une des plus importantes villes dans l'Union de la Hanse<sup>15</sup> une lutte de rivalité commence entre la campagne de Gotland et la ville de Visby, qui finit par donner la guerre civile au XIII<sup>e</sup> siècle. La cause de cette rivalité était les privilèges commerciaux, surtout en Russie. Au XIII<sup>e</sup> siècle Visby était la

15. Dietrich Schäfer, *Die Deutsche Hanse*, Bielefeld et Leipzig, 1903, *Monographien zur Weltgeschichte* XIX, p. 19-23, Fritzell, *op. cit.* p. 28-37, Lennart Bohman, «Hanseväldet ur nordisk synvinkel», *Gotländskt arkiv* 30 (1958), p. 32-52, R. Steffen, *Visby hamns historia*, Lund, 1942, p. 5-40, N.P. Tidmark, *Om vikingatidens handelsförbindelser med särskilt avseende på Gotland*, Visby, 1934, extrait de *Gotlandsposten* 1934, p. 3-24, Sven T. Kjellberg, «Visby medeltida bebyggelse», *Gamla Svenska Städer* I, Stockholm, 1908 - 1930, p. XII - XLI, p. 23-73, Erik Lundberg, «Visby stadsbild», *Gotländska studier tillägnade Richard Steffen*, Lund, 1942, p. 176-183, Paul Heinsius, «Schnitzereien am Nowgorodfahrgestühl zu Stralsund als Beitrag zum Russlandsbild hansischer Bürger im 14. und 15. Jahrhundert», *Rossica externa*, Festgabe für Paul Johansen, Marburg, 1963, p. 1-10, Schlyter, *op. cit.* t. 8, p. 21, sur la guerre entre la ville de Visby et la campagne: «sind auer de sic grot twist irhof, twischen stad unde land».



Fig. 6. Font baptismal attribué à «Byzantios», XIIe s., Gotlands Fornsal, Visby.

ville la plus prospère des pays nordiques. Les premiers à être privilégiés à Novgorod étaient sans doute les paysans guthniques, parmi lesquels il semble que la majorité soient des «voyageurs de l'hiver».

Une lettre de protection pour le clergé et le peuple de Gotland est conservée et proclamée par pape Innocent IV (1213 - 1254) à Assise le 13 septembre 1253<sup>16</sup>. Une autre lettre du pape Jean XXII (1316 - 1334) du 28 avril 1334 d'Avignon<sup>17</sup> aux archevêques et évêques de Danemark, Norvège et de Suède stipule des punitions canoniques pour les fonctionnaires à Gotland qui s'emparent des marchandises et qui dépouillent les naufragés.

Novgorod appartenait au règne de Kiev, mais se libéra de cette soumission au cours du XIIe siècle, refusant de payer des impôts à Kiev, et créant un gouvernement indépendant, caractérisé par une assemblée populaire, *vetje*, le maire, *posadnik* et le chef militaire d'une unité de mille, le *Mille-homme*.

Si on juge d'après les documents conservés qui règlent les rapports russo-guthniques il faut assurer que les mêmes privilèges et obligations furent

16. *Dipl. Suec.* I, 410, p. 365.

17. *Hansisches Urkundenbuch* II, Halle, 1879, nr. 544, p. 237.



Fig. 7. Font baptismal attribué à «Semi-Byzantios», XIIe s., Gotlands Fornsal.

valables pour les Russes à Gotland, parce que ces accords ont toujours été établis sur une base mutuelle. Aussi sont venus en Gotland les mêmes deux catégories de marchands, les «voyageurs de l'hiver» et ceux «de l'été». Ils ont établi leurs factoreries de commerce, leurs guildes et ont bâti leurs églises au voisinage des ports. Deux églises russes sont documentées pour Visby, une dans le quartier du «Moine»<sup>18</sup> et l'autre, l'église de St-Lars<sup>19</sup>, construite selon le premier projet comme une réplique de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople avec cinq coupoles sur une croix grecque.

Les rois suédois avaient construit un système de tours fortifiées sur les points stratégiques de l'île, mais au cours du XIe siècle les premières églises de pierre remplaçaient les castels dans cette fonction protectrice<sup>20</sup>. Les églises fonctionnaient comme dépôt, comme domicile pour le prêtre et

18. Waldemar Falck, «Ryska kyrkan i kvarteret Munken», *Gotländskt arkiv* XLIII (1971), p. 85-93.

19. Gunnar Svahnström, «Kyrkorna i Visby», *Svenska Fornminnesplatser* 22, Stockholm, 1971, p. 26-30, N.P. Tidmark, *St. Lars planerade rysk-bysantinska korskupolkyrka i Visby*, Visby, 1941, p. 3-17, Lindström, *op. cit.* p. 91, Erland Lagerlöf-Gunnar Svahnström, *Gotländska kyrkor*, Uddevalla, 1966, p. 62-65.

20. Voir Steffen, *Gotlands organisation*, p. 12, pl. 2.

comme forteresse. Ainsi il est facile à expliquer que les églises russes bâties sur la côte guthnique au voisinage des ports, Garda, p.ex. lequel nom implique «une cour fortifiée», proche de la côte sud-est, fut l'endroit d'une factorerie de commerce novgorodienne (n.b. Novgorod fut appelé «Gutagardr») avec une église et une guilde, dédiée à un saint patron inconnu. Garda était aussi la session du tribunal (le *ting*).

A l'intérieur de l'arc du narthex de Garda<sup>21</sup> (Figs 1, 2) se trouvent deux saints martyrs identifiés par Cutler comme Florus et Laurus de l'Illyrie du II<sup>e</sup> siècle. Une autre interprétation plus vraisemblable est qu'ils représentent Côme et Damien. Une église fut construite à Novgorod dans la cour commerciale par l'archevêque Nifon, grec par origine à la même époque que les églises à Gotland.

L'église ancienne de Garda, qui semble être la première église sur cet endroit, fut construite au cours du XII<sup>e</sup> siècle. Un béma rectangulaire, une petite tour sur la partie ouest et une abside en demi-cercle. La ferme ouverte est une des mieux conservée du moyen-âge en Scandinavie. On doute si cela était l'arrangement original. Sous le pavé on a découvert des trous où sont posés des piliers qui divisaient la nef en trois parties. Ainsi l'église de Garda constitue un exemple classique de l'église commerciale (Kaufmannskirche), où les marchandises ont été emmagasiné dans les nefs latérales et la liturgie fut célébrée dans la grande nef. Dans le naos et dans l'intérieur de l'arc du narthex les murs sont entièrement recouverts de peintures représentant des scènes de la vie du Christ se rapportant aux fêtes liturgiques du *Dodékaorton*, les douzes fêtes de l'année, le Christ sur la toile, le mandylion (Fig. 3), sur la mer Tibérias et sur le mur ouest le Jugement dernier. Les apôtres ont entouré le Christ selon le schéma suivant: à droite du Christ, St Pierre, St Jean l'Évangéliste, St Barthélemy, St André, St Jacques et St Thomas. A gauche du Christ, St Paul, St Matthieu, St Marc, St Siméon, St Luc et St Philippe<sup>22</sup>. Ce qui parle pour un rapport avec l'église Sainte-Sophie de Kiev (1037- 1061) sont les figures dans l'arc du narthex et les ornements décoratifs. Le pro-

21. Anthony Cutler, «Garda, Källunge and the Byzantine Tradition on Gotland», *The Art Bulletin* 51 (1969), p. 257-266. La fête de St. Florus et de St. Laurus est célébrée le 18 août, *Acta SS* août III, p. 520-524, *Synaxarium Constantinopolitanum* col. 907 - 908. T.J. Arne, «Ryskbysantinska målningar i en Gotlandskyrka», *Fornvännen* 7 (1912), p. 64-67, Gustaf Trotzig, «En arkeologisk undersökning i Garde kyrka på Gotland», *Fornvännen* 65 (1970), p. 1-17, André Grabar, «Pénétration byzantine en Islande et en Scandinavie», *Cahiers archéologiques* XIII (1962), p. 296-301, Bengt Söderberg, *Gotländska kalkmålningar 1200 - 1400*, Uppsala, 1971, p. 31-45, Lagerlöf-Svahnström, *op. cit.* p. 135, Berit Wallenberg, «Gotländska kalkmålningar», *Konsthistorisk tidskrift* 40, 3 - 4, p. 131-137.

22. Igor Grabar, *Die Freskenmalerei der Dimitrijkatedrale in Wladimir*, Berlin, 1925, p. 31-32.





Fig. 8. Sundre, fragment en bois, XIIe s., Gotlands Fornsal.

gramme iconographique, surtout le scène de Tibérias, montre des similitudes avec l'église du monastère Spas-Mirosh à Pskov construite par Nifon<sup>23</sup>.

Une autre église à Källunge<sup>24</sup> à l'intérieur de l'île, sur la même latitude que Visby fut construite par un maître avec le « pied grec » (c.-à-d. 33cm) comme mesure. Cette église fut construite au XIe siècle et décorée au cours du XIIe siècle; le naos et l'abside étaient entièrement couverts des peintures (Figs 4, 5). A l'intérieur de l'arc de triomphe conduisant à l'abside on voit au sommet le Christ dans un tondo flanqué de deux grands martyrs guerriers, probablement St Théodore Stratilate et St Démétrius, et au-dessus deux autres martyrs en buste tenant des petites boucliers. St Georges retourne également sur le mur oriental du naos et il est toujours possible que cette église lui a fut dédiée comme patron.

Ce qui saute aux yeux en contemplant les peintures murales qui couvraient auparavant entièrement les murs est la haute qualité du style et des couleurs. Ils sont en fait des chefs d'œuvres de l'école picturale Comnène. La main est sans doute grecque, le dessin si excellent et classique. L'importance de l'île de Gotland est manifestée par ces peintures magnifiques. Les peintres les plus excellents ont été envoyés de Novgorod pour décorer les églises des marchands russes. Il ne faut pas oublier que justement à cette époque le grand

23. A. Uspensky, «Freski cerkvi Preobraženija Gospodnja Spaso-Mirozkogo monastyrja», *Zapiski Moskovskago Archeologičeskago Instituta*, VII, (1910), p. 1-12, A. Nekrasov, *Drevnij Pskov*, Moscou, 1923, p. 28-30.

24. Gunnar Svahnström, *Källunge kyrka, en vägledning*, Visby, 1975, Hanna Hegardt, «Källunge kyrka», *Sveriges Kyrkor*, Gotland II, Stockholm, 1935, p. 207-228, G. Lundberg, *Byggnadskonsten i Sverige under medeltiden*, Stockholm, 1940, p. 281-301, Lagerlöf-Svahnström, *op. cit.* p. 174-176.

prince de Novgorod avait épousé une princesse suédoise. Aussi des prêtres russes sont venus à Gotland. Quant à l'église guthnique à Novgorod, nous savons que Visby et Riga ont envoyé alternativement chaque année un prêtre pour y rester un an. Une bulle de plomb avec l'inscription «Fe(o)ktist (Théoktistos) archevêque de Novgorod<sup>25</sup>, datant du début du XIVe siècle fut trouvée dans un village sur la côte ouest de Gotland. Ce métropolite est mort en 1310. La lettre a disparu mais une autre lettre<sup>26</sup> de cet archevêque, du Posadnik et du «Mille-Homme» et de toute la ville de Novgorod, demandant dédommagement pour meurtre et rapine des marchands novgorodiens, datée entre 1303 et 1307 nous permet la supposition d'analogie du contenu. Cette lettre fut envoyée à Riga.

La beauté du dessin est frappante, la force des couleurs et la précision de la composition. En comparaison avec des peintures de Garda et de Källunge, les peintures de Staraja Ladoga<sup>27</sup> qui datent vers 1175 sont d'un caractère radicalement différent, appartenant à une période postérieure du développement de la peinture tardo-Comnène. Il est évident que les peintres sont des maîtres grecs, actifs en Russie vers le milieu du XIIe siècle. Pour la décoration des murs de la cathédrale de Sainte-Sophie de Kiev, qui date du milieu du XIIe siècle<sup>28</sup>, des maîtres grecs furent importés ainsi que pour la décoration de l'église du monastère Spas-Mirosh à Pskov vers 1157, une datation qui semble être contemporaine à nos églises à Gotland.

Aucune église représentant un cycle iconographique analogue et avec des particularités analogues à ces deux églises n'est pas contemporaine en Russie. Toutes datent de la période ultérieure du XIIe siècle, St-Sauveur à Néréditsa<sup>29</sup>, St-Dimitrij à Vladimir<sup>30</sup>. Celles ci sont décorées sur la base d'un schéma de composition transféré d'une église à Constantinople. Du point de

25. T.J. Arne, «Ett medeltida ryskt sigill funnet på Gotland», *Fornvännen* 27 (1932), p. 190-191, trouvé à Fole.

26. *Hansisches Urkundenbuch* II, p. 24 suiv.

27. V.N. Lazarev, *Freski Staroj Ladogi*, Moscou, 1960, p. 96-100.

28. H. Faensen, W. Iwanow, *Altrussische Baukunst*, Vienne, Munich, 1972, p. 339-365. Jean Ebersolt, dans *Monuments et Mémoires, Fondation Eugène Piot* 13, Paris, 1906, p. 35-36: «Les peintres qui couvrirent cette église de fresques étaient probablement grecs, comme ceux qui décorèrent les murs de Sainte-Sophie de Novgorod et les anciennes églises de la Sainte Russie», cf. Tolstoj i Kondakov, *Russkja Drevnosti v pamjatnikach iskusstva*, St. Pétersbourg, 1899, t. VI, p. 130, C. Bayet, *L'Art byzantin*, Paris, 1925, p. 280, N.V. Pokrovskij, «Stennyja rospisi v drevnich chramach grečeskich i russkich», *Trudy VIIago archeologičeskago sjezda v Jaroslavje*, Moscou, 1890, t. I, p. 172, 185.

29. V. Miasoedov, *Les fresques byzantines de Spas-Nereditsa*, Paris, 1928, pl. LXVII-LXX, Pokrovskij, *op. cit.* p. 183-202, pl. V, VI, Ebersolt, *op. cit.* p. 35-55.

30. Aussi à St. Angelo in Formis à Capua, 1075, à l'église St. Georges à Oberzelle à Rei-

vue de style la différence en est énorme, tandis qu'elles appartiennent à la même classe des églises.

Les représentations du Jugement dernier sont trouvées à Byzance à partir du VIII<sup>e</sup> siècle et arrivent à leur point culminant aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>31</sup>. En Russie au XII<sup>e</sup> siècle on trouve ce motif dans le monastère de Kirill à Pskov vers le milieu du siècle, à la cathédrale de Spas-Preobrashenskij à Perejaslavl-Saleskij 1157, à l'église Uspenskij à Vladimir à la Kliasma 1161, à l'église St-Georges à Staraja Ladoga vers 1175, à la cathédrale de St-Dimitrij à Vladimir, à l'église Spas-Nereditsa à Novgorod 1199.

Le problème familier aux byzantinologues sous le nom de la «question byzantine» se pose aussi pour les monuments sculpturaux de l'époque. Roosval<sup>32</sup>, le savant étudiant de l'histoire de l'art du moyen-âge, qui fit des inventaires fondamentaux des monuments médiévaux en Suède, assure que le sculpteur de certains fonts baptismaux, qui se trouvent entre autres aussi dans ces deux églises nous intéressant aujourd'hui, était un homme né à Gotland et instruit de l'art glyptique par les Russes. Jugeant de la grande circulation des artistes et des artisans au moyen-âge la question semble être compliquée. Son style est classique. Il révèle un nouvel intérêt pour la composition et pour le volume qui était inconnu à l'art contemporain dans son ambiance à Gotland et la partie méridionale de la Suède. Mais la question est au fond s'il a reçu ses impulsions de l'Orient ou de l'Occident. Roosval assurait qu'elles venaient de la Russie et offrait comme preuve des éléments de sculpture similaires trouvées en Russie. Mais il ignorait un fait important. Également la sculpture et l'architecture russes ont été influencées par l'art occidental à cette époque. On trouve aussi en Russie des éléments de sculpture byzantinisante qui sont le résultat des créations romaines. De toute façon, il est nécessaire de souligner que, dans ce cas particulier, les fonts baptismaux créés par les sculpteurs anonymes appelés par Roosval «Byzantios» et «Semi-Byzantios» sont des œuvres purement romaines et pas du tout

chenau, XI<sup>e</sup> siècle et la cathédrale de Torcello, Venise, XII<sup>e</sup> siècle, voir C. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris, 1962, p. 544-547, pl. 259.

31. Igor Grabar, *Die Freskenmalerei der Dimitrijkatedrale in Wladimir*, p. 31-32, située entre 1196 et 1199.

32. Johnny Roosval, «Byzantios eller en gotländsk stenmästare på 1100-talet», *Fornvännen* 11 (1966), p. 22-237, idem, *Den gotländske ciceronen*, Stockholm, 1926, p. 13-20, idem: *Die Steinmeister Gotlands*, Stockholm, 1918, p. 101-124, idem, *Medeltida konst i Gotlands fornsal*, Stockholm, 1925, p. 9-13, idem, *Gotlands kyrkokonst*, Stockholm, 1952, p. 28-31, 33-44, Armin Tuulse, «Väst och öst i Gotlands romanik», *Fornvännen* 66 (1971), p. 154-172.

33. Johnny Roosval, «Yttersta Domen i Sunde», *Konsthistorisk Tidskrift* 2, 1932, p. 1-4, Maj Florin, «Yttersta Domen i Sunde», *Gotländskt arkiv* 8 (1936), p. 3-27.

byzantines, mais avec une tendance remarquable de stylisation et de composition classique qui reflètent sans doute une orientation grecque (Figs 6, 7). Le groupe des sculpteurs connus comme «Byzantios» et «Semi-Byzantios» sont évidemment des artisans lombards venus à Gotland par la voie de la cathédrale de Lund.

Les rapports intensifs entre Gotland et la Russie sont également réfléchies dans d'autres monuments de la même époque. Nous finirons par montrer un bel exemple des fragments en bois d'une barrière pour le chœur, du XIIe siècle, qui montre une représentation d'un Jugement dernier avec un style qui est purement byzantin, évidemment créé par une main russe (Fig. 8). Stender a montré que ces fragments appartiennent à un groupe de peintures en bois russes du XIe - XIIe siècle et montré l'analogie du style avec la représentation d'Hélène dans Ste-Sophie de Novgorod du milieu du XIe siècle.



## КРЕСТОНОСЦЫ И ЗАПАДНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ РУСИ XII – НАЧАЛА XIV В.

Василий Пуцко / Калуга /

При исследовании исторических источников теперь все больше выясняется, что Древняя Русь не только хорошо была осведомлена о действиях крестовых походов: она довольно близко соприкасалась с этим движением, последствия которого оказались настолько сложны и противоречивы, что традиционные определения вряд ли могут быть к ним приложимы сегодня. Киевская Русь никогда не принимала участия в крестовых походах на Ближний Восток<sup>1</sup>. Более того: русские и славянские земли с XII века становятся непосредственным объектом действий немецкого рыцарства, инспирировавших папским престолом<sup>2</sup>. Образованный в начале XIII века военно-монашеский орден меченосцев ведет кровавую борьбу против северо-западных областей Руси. Разгром крестоносцами в 1204 году Константинопольской империи, с которой русские земли связывали церковно-политические и культурные контакты, также не мог вызвать желание Руси включиться в крестовые походы. Кроме того, существовали и иные причины. Со второй половины XI века русским пришлось постоянно воевать со степными кочевниками, а в первые десятилетия XIII века на русские города и села обрушились татаро-монголы. Русские летописные известия о крестовых походах редки и фрагментарны. И только записки о странствовании по святой земле, составленные игуменом Даниилом, и “Повесть о взятии Царьграда фригями”, вошедшая в Новгородскую летопись, дают обширный материал, вносящий порою принципиальные поправки, уточнения и до-

1. Подробнее см.: М. А. Заборов. Известия русских современников о крестовых походах, “Византийский временник”, 31 (1971), стр. 84 - 107.

2. Н. П. Грацианский. Крестовый поход 1147 г. против славян и его результаты. “Вопросы истории”, № 2 - 3, стр. 91 - 106.

полнения к сообщениям латинских хроник. Разбор сведений русских источников показывает, что Киевско - Новгородская Русь стояла в стороне от конфликта католического Запада с мусульманским Востоком<sup>3</sup>.

Изложенная кратко политическая ситуация казалось бы крайне мало должна способствовать проникновению на Русь каких-либо западных тенденций в развитие искусства. Однако, этот процесс представляет реальное явление в истории русской художественной культуры, выявить сущность которого мы ставим своей задачей.

Мы не располагаем какими-либо сенсационными находками, и смысл сформулированной темы видим прежде всего в том, чтобы извлечь выводы, которые даст изучение произведений русского искусства XII - начала XIV века, соотнесенных с общеевропейским художественным процессом этой же эпохи. Какой бы неожиданной и парадоксальной ни представлялась постановка вопроса в такой плоскости, она находит себе оправдание в том, что вызвана характером и особенностями исследуемого материала.

Взаимодействие русской и западноевропейской художественных культур впервые широко и многогранно было освещено В. Н. Лазаревым<sup>4</sup>, мы сделали попытку дополнить его выводы наблюдениями над иконописью, составляющей особую категорию христианского средневекового искусства, где конфессиональные требования проявляются с наибольшей принципиальностью и последовательностью<sup>5</sup>. Проникновение окcidentальных черт в русскую иконопись нами было отмечено на примере широко известных памятников, не обращавших, однако, с этой стороны на себя внимания историков искусства. Но если говорить о традициях русской исторической науки, то следует прежде всего указать, что Ф. И. Буслаев первый применил широкое сравнение форм русского искусства с византийскими и западными формами<sup>6</sup>. Возможно, что А. И. Некрасов, в увлечении своей теорией, и преувеличивал роль Запада в развитии искусства Руси в целом<sup>7</sup>, но что

3. М. А. Заборов. Указ. соч., стр. 106 - 107.

4. В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад (XI - XV вв.), Москва, 1970.

5. В. Пуцко. О западных тенденциях в русской иконописи XII - XIII веков. (Доклад, прочитанный в Гос. Третьяковской галерее в Москве 29 октября 1974 года на конференции "Живопись домонгольской Руси").

6. Сочинения Ф. И. Буслаева, т. I. С. — Петербург, 1908.

7. А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. Москва, 1937. стр. 31 - 34, 101 и др.

нельзя ее игнорировать, показала уже работа А. Н. Грабара "Крещение Руси в истории искусства"<sup>8</sup>, основные положения которой были подхвачены В. Залозецким<sup>9</sup>. Теперь, после исследований П. Н. Максимова и Г. К. Вагнера, стало очевидным, что длительные политические контакты Древней Руси с Западом не могли пройти бесследно для развития искусства<sup>10</sup>.

Едва ли можно признать необходимым касаться здесь примеров воздействия романской архитектуры на древнерусскую, что на новгородской почве прослеживается уже с XI века, а в XII - XIII веках - особенно широко в западнорусских княжествах и Владимиро - Суздальской Руси. Вак известно, культурные связи с Западной Европой северорусских городов во главе с Новгородом и Псковом поддерживались прибалтийским путем, совпадавшим с торговым, который шел вдоль южного и восточного побережья Балтики. Именно эта зона становится объектом экспансионистских устремлений рыцарских орденов. В торговле с Новгородом ведущую роль играл Ганзейский союз. В Новгороде существовала с середины XII века колония готландских купцов, построивших не ранее конца этого столетия церковь св. Олафа, и примерно в те же годы появился немецкий купеческий двор с церковью св. Петра. Но благодаря торговым связям проникали преимущественно изделия западного художественного ремесла. Сколько - нибудь существенных влияний на зодчество и пластику Новгорода этот путь не принес.

Суммируя результаты изучения русско - западных культурных связей XI - XIII веков, В. Н. Лазарев справедливо отметил, что живопись была гораздо крепче связана с византийской традицией, чем архитектура, пластика и декоративно - прикладное искусство. Строго контролировавшее развитие иконописи духовенство не могло допустить разрыва с традиционными формами. И совершенно правильным является вывод, что "наиболее тесные точки соприкосновения между византийской и романской живописью наблюдаются в тех

8. А. Н. Грабар. Крещение Руси в истории искусства. — Владимирский сборник в память 950. — летия крещения Руси. 988 - 1938. Белград, 1938, стр. 73 - 88.

9. В. Залозецкий. Між Окцидентом і Византією в історії українсько мистецтва. "Культура і мистецтво", вип. I. Львів, 1939, стр. 5 и сл.

10. П. Н. Максимов. Зарубежные связи в архитектуре Новгорода и Пскова XI. — начала XVI веков. "Архитектурное наследство", вып. 12 (1960), стр. 25 и сл.; Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро - Суздальской Руси. г. Юрьев - Польской. Москва, 1964; его же. Скульптура Древней Руси. Владимир, Боголюбово, Суздаль. Москва, 1969.

случаях, когда романская живопись подпадает под сильнейшее византийское влияние, либо когда сопоставляют с романскими фресками самые архаические памятники восточно-христианского круга”<sup>11</sup>.

Касаясь проблемы русско-западных отношений в искусстве, А.Н. Грабар писал: “Нет ли здесь указания на то, что западные мотивы проникали в русское искусство не живой струей по определенному руслу, а следуя какому-то “капиллярному” процессу? И, с другой стороны, не потому ли эти романские элементы разного происхождения могли без затруднений прилагаться к русским произведениям и иногда сближаться на одних и тех же памятниках в комбинациях невозможных на самом западе, — что в эпоху романских влияний в России, русское искусство в целом не входило в круг романских родственных между собой школ<sup>12</sup>?” Именно этими причинами, возможно, и следует объяснять западнические черты таких новгородских монументальных циклов росписей, как фрески собора Рождества Богородицы в Антониевом монастыре (1125 года), церкви Спаса на Нередице (1199 года), а также церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах), выполненные около 1189 года. В алтарной апсиде этого небольшого храма во время сравнительно недавно проведенных работ по раскрытию росписей оказалась обнаружена характерная для западной иконографии композиция “Христос во славе” (с символами евангелистов)<sup>13</sup>, почти не встречающаяся на византийской почве, исключая разве некоторые раннехристианские памятники да выполненную в обслуживающей крестоносцев мастерской икону с этим же сюжетом в монастыре св. Екатерины на Синае<sup>14</sup>. Однако, и по отношению западных памятников иконография аркажского изображения имеет существенные отличия: к восседающему на троне юному Христу приближаются святители с раскрытыми свитками в руках. То есть центральная часть композиции, восходящей к романским источникам,

11. В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад, стр. 25.

12. А. Н. Грабар. Указ. соч., стр. 84 - 85.

13. Г. С. Батхель. Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода. — Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972, стр. 252 - 253, схема стр. 246.

14. Со.: Т. Dobrzeniecki. “Maestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polska zwiazanych”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* XIX (1975); K. Weitzmann. “Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art”. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1971), p. 291-292, fig. 11.



дана в сочетании с фигурами святителей, входящих в состав "Божественной службы"<sup>15</sup>.

Широта международных связей Киевской Руси теперь мало у кого возбуждает сомнения и относительно их проявления в изобразительном искусстве. При этом не следует упускать из вида, что обнаружить точки соприкосновения в архитектуре, строительной технике и даже настенных росписях значительно легче, чем в иконописи, особенно бдительно охранявшейся православным духовенством от проникновения в нее черт, характерных для искусства латинского Запада. Большинство сохранившихся русских икон домонгольского периода имеет византийский характер. И только один памятник книжного искусства XI века окрашен неприкрыто западными тенденциями. Это добавочные миниатюры Трирской псалтири (Кодекса Гертруды), составляющие исключительный пример совершенно уникального соединения византийских и романских черт<sup>16</sup>, находящего себе параллели разве в миниатюрах, украшающих рукописи вышедшие из мастерских Иерусалимского королевства, а также в иконах, написанных в обслуживающих крестоносцев византийских иконописных мастерских<sup>17</sup>.

Судя по изображению на подвесной печати Антониева монастыря в Новгороде, сохранившейся при грамоте от 1450 года<sup>18</sup>, еще в XV веке там хранилась икона с изображением Богоматери в молении, типологически идентичная Агиосоритиссе, пользовавшейся широкой популярностью в Риме, где ее списки известны в довольно большом количестве<sup>19</sup>. Древнейшими среди них являются иконы в церкви Сант Мариа дель Розарио (конца VIII века) и в церкви св. Алексея (IX - XI века). Не исключено, что один из таких списков, дошедший в единственной реплике XIII - XIV века в иконостасе Ус-

15. Г. Бабиѣ. Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсиданом декору византийских цркава. "Зборник за ликоне уметности", 2 (1966), стр. 11 - 29, рис. 1 - 14.

16. Н. П. Кондаков. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. С. — Петербург, 1906.

17. Н. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. Oxford, 1957; K. Weitzmann, "Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai". *The Art Bulletin*, XLV (1963), p. 179 - 203; idem, "Icon Painting in the Crusader Kingdom", *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), p. 51 - 82.

18. В. Л. Янин. Актные печати Древней Руси X - XV вв., т. II. Москва, 1970, № 760 (стр. 230, табл. 41, 103).

19. E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*. Florence, 1949, NN 138, 140 - 144, 148, 149.

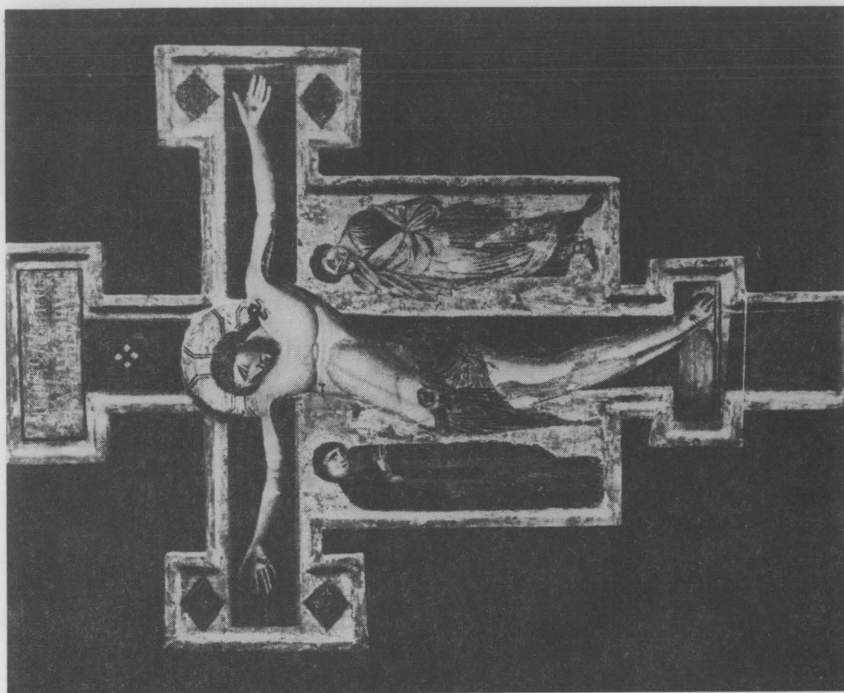
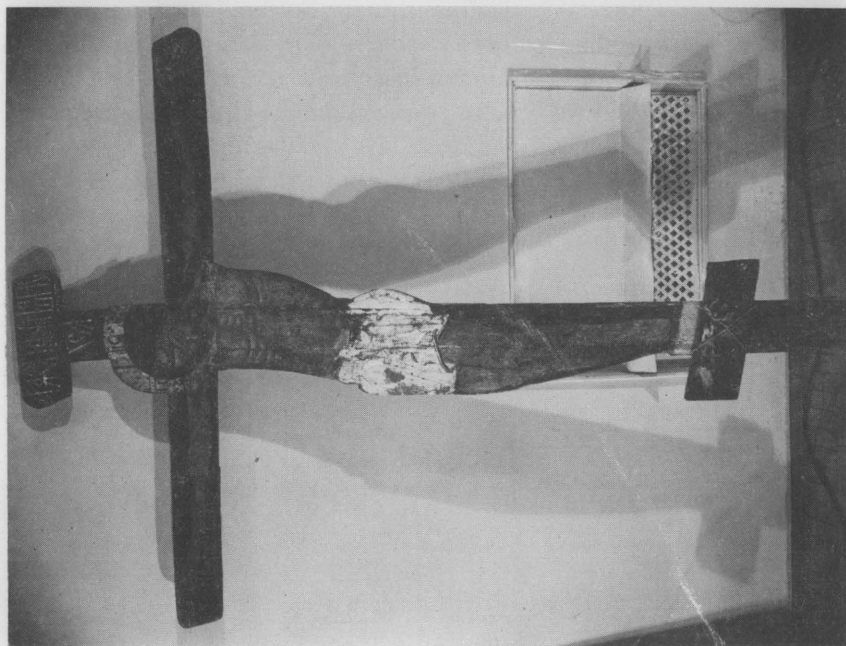
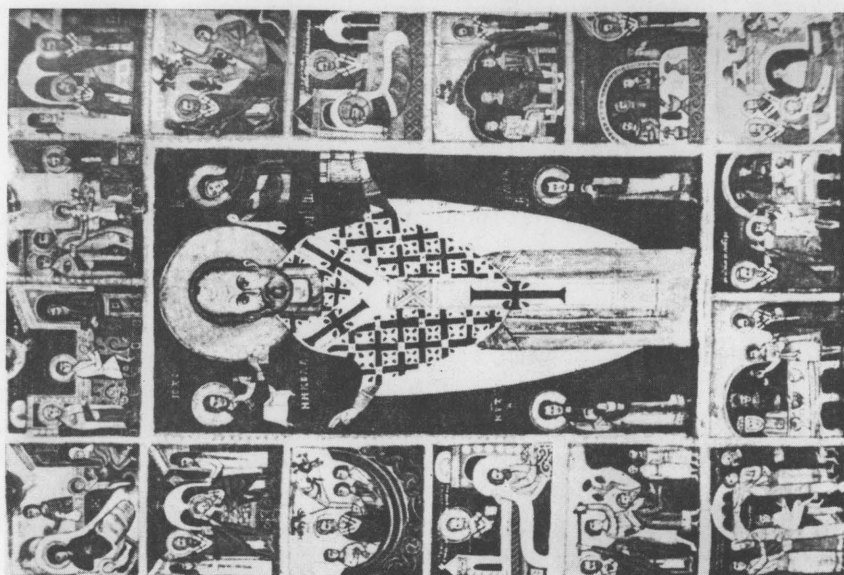


Рис. 1. Распятие. Из Успенского собора в Дмитрове. Москва. Гос. Третьяковская галерея. Рис. 2. Распятие. Конец XIII в. Ассизи. Сакристия Сан Франческо.



Рис. 3. Богоматерь Толгская (тронная). Конец XIII в. Москва, Гос. Третьяковская галерея.  
Рис. 4. Св. Никола. Икона из погоста Озерово. Конец XIII - начало XIV в. Ленинград. Гос. Русский Музей.



пенского собора Московского Кремля<sup>20</sup>, и был привезен Антонием Рымлянином в Новгород. Аналогичный пример дает и происходящая из собора в Торопце икона Богоматери, по преданию, принесенная из Константинополя от патриарха Луки Хризоверга в полоцкий монастырь, икона Эфесской Богоматери<sup>21</sup>, которая наряду с псковской иконой с изображением Деисуса, из церкви Николы "от Кожи", явно восходит к оригиналу из ряда тех, которые вышли из обслуживавших крестоносцев византийских мастерских<sup>22</sup>.

Среди найденных на Руси икон домонгольского времени особое место занимают три "золотоволосые" иконы: "Ангел Златые Власы", "Благовещение устюжское" и "Спас Нерукотворный", выполненные либо византийскими художниками, либо под их сильнейшим воздействием. От названных произведений существенно отличается "Спас Златые Власы", в отношении происхождения которой были высказаны различные мнения; не решен вопрос и о времени ее написания. Памятник не находит близких аналогий ни среди византийских, ни среди сохранившихся в незначительном количестве романских икон. Облик Спаса лишен того классически правильно рисунка, который обычно отличает произведения греческих иконописцев такого художественного уровня. Но в то же время нет и признаков, отличающих романские иконы. Резюмируя свои наблюдения над стилем произведения, А. И. Анисимов мог отметить: 1) признаки новой трактовки (пользование прямой линией и углом), 2) рождение нового вкуса в колорите, стремящемся к большей звучности, 3) намечающийся уход к дробности украшений. Эти черты побудили исследователя отнести икону к XIII веку как к периоду колебания основной византийской традиции<sup>23</sup>. Из отличительных иконографических признаков надо выделить кресчатый нимб, который едва ли не исключительно встречается в Византии и искусстве стран, которые испытали сильнейшие византийские влияния. Но касты изображенных на этом

20. Успенский собор Московского Кремля. Москва, 1971, табл. 70.

21. И. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. С. — Петербург, 1849, стр. 23; В. Д. Шукин. Корсунско - Богородицкий собор в городе Торопце Псковской епархии. С. — Петербург, 1894, стр. 19, 92, 96 - 97; Н. Никифораки. ЭОП и атрибуция произведений искусства. "Искусство", 1966, № 10, стр. 49 - 51.

22. М. В. Алпатов. Сокровища русского искусства XI - XVI веков (живопись) Ленинград, 1971, табл. 33.

23. А. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. — Вопросы реставрации, т. II. Москва, 1928, стр. 143.



нимбе камней напоминают воспроизведенные на датируемом 1274 годом Распятии в Салерно<sup>24</sup>. Круглые золотые дробницы с жемчужной обнизью на гиматии "Спаса Златые Власы", а также на фоне этой иконы близки тем, которыми на Руси украшали произведения шитья, но принцип их размещения на плоскости заставляет вспомнить о лиможских эмалях XIII века<sup>25</sup>. Разумеется, от этого икона не становится произведением романского искусства, но сам факт проникновения обычных для Запада декоративных приемов показателен даже сам по себе, вне зависимости от того, выполнена ли эта икона в Новгороде или географических пределах Владимиро - Суздальской Руси.

Сравнительно в недавнее время вошла в научный обиход небольшая икона с поясным изображением Богоматери с младенцем на руках<sup>26</sup>. Одежда Богоматери имеет сравнительно редко встречающуюся в византийской иконографии особенность: поверх мафория голову покрывает убрус с золотым орнаментом. Аналогичную деталь одежды на русском материале можно указать все лишь в трех случаях: 1) на иконе Богоматери из Старой Руссы<sup>27</sup>, 2) на упомянутой иконе Богоматери Агисоритиссы в успенском соборе Московского Кремля и 3) в изображении на шиферной иконке<sup>28</sup>. Если продолжить поиски аналогий за пределами русского искусства, надо назвать створку диптиха в пинакотеке монастыря св. Екатерины на Синае, обычно связываемого с деятельностью обслуживавшей крестоносцев мастерской, а также портативную мозаику в монастыре при костеле св. Андрея в Кракове<sup>29</sup>. При всем стилистическом разнообразии перечисленных памятников, при различии материала и техники исполнения, общим является то, что все они так или иначе связаны с Западом, а временем их возникновения в большинстве слу-

24. E. S. Sandberg - Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconographie della Passione*. Verona, 1929, p. 748 - 749, fig. 475, 476, 479.

25. W. D. Wixon, *Treasures from Medieval France*, Cleveland, 1967, p. 114, 116, fig. 35, 36; K. Hoffmann, *The Year 1200*, vol. I. New York, 1970, NN 135, 137, 146, 147, 159, 160.

26. О. В. Зонova. "Богоматерь Умиление" XII в. из Успенского собора Московского Кремля. — Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси, стр. 270 - 281.

27. "Живопись домонгольской Руси". Каталог выставки. Москва, 1974, № 15.

28. Н. Большаков. Русско - византийские редкости. "Среди коллекционеров", 1924, № 5 - 6, стр. 60 - 61.

29. K. Weitzmann. "Icon Painting in the Crusader Kingdom", p. 66 - 67, fig. 34; B. Dah-Kalinowska, "Krakowska ikona mozaikowna". *Biuletin historii sztuki* 1973, NR 2, s. 115 - 124.

чаев следует считать последние десятилетия XII либо начало XIII века. Как было уже замечено, покрывающий голову Богоматери поверх плата убрус не характерен для византийской иконографии, тогда как в несколько измененном виде он часто встречается в итальянских иконах XIII века<sup>30</sup>. В русской иконописи эта деталь может быть указана еще в одной иконе, где она имеет несколько иной вид. Это "Знамение", некогда принадлежавшее Зверину монастырю в Новгороде<sup>31</sup>. Несмотря даже на то, что живопись ликов этого произведения далеко не идеальной сохранности, все же можно заметить, что приемы моделировки существенно отличаются от свойственных русским византизирующим памятникам. Относительно далекие им аналогии зато можно указать в фресках оратории Мариано Санта Пуденциана в Риме, возникших в конце XI или начале XIII века<sup>32</sup>. Мы не решаемся сказать, следует ли рассматривать эту икону как завезенное в Новгород чужеземное произведение или же в качестве выполненного местным иконописцем, испытавшим на себе активное воздействие западных образцов. Творческое усвоение новгородскими мастерами западных образцов в период становления местной школы представляет естественный процесс.

Русская иконопись второй половины XIII века оставалась органически связанной с художественными традициями домонгольского периода. В это время, когда с падением Константинополя и установлением на Руси татаро-монгольского ига, ослабевают византийские влияния, западные тенденции получают порою выражение в более неприкрытой форме. Здесь в качестве наиболее яркого примера следует указать необычайно большой (высотой 2,65 м) крест с живописной фигурой распятого Христа, из успенского собора в Дмитрове (рис. 1)<sup>33</sup>. Местные предания говорят о нем под 1291 годом<sup>34</sup>. Живопись дошла со следами позднейших поновлений, и поэтому судить о стилистических особенностях письма крайне затруднительно. Сам тип Голгофского креста с изображением Распятия, имеющего характер-

30. E. V. Garrison, *Op. cit.* fig. 125, 129, 133, 170, 175, 178, 183, 196, 273.

31. В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. Мос-

32. O. Demus. *Romanische Wandmalerei*. München, 1968, Taf. 41.  
ква, 1966, стр. 25 - 28, рис. 1 - 6.

33. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи, т. I. Москва, 1963, № 160.

34. Д. В. Касаткин. Сказание о древнем чудотворном кресте господнем, находящемся в Успенском соборе города Дмитрова, Московской губернии. Дмитров, 1895, стр. 3, 12, 19.

ный изгиб фигуры, довольно широко известен в итальянских “крупцификах”<sup>35</sup>. Наиболее близкими среди них дмитровскому кресту являются хранящийся в сакристии в Ассизи (рис. 2), конца XIII века<sup>36</sup>, и выполненный около 1272 года крест в римской церкви свв. Доминика и Сикста<sup>37</sup>. Появление столь необычных для Руси произведений в позднейшее время немыслимо. Отчуждение по отношению к Западной Европе и ее культуре неудержимо усугублялось, и то, что было естественным для XIII века, не могло иметь места уже столетие спустя.

С этим же периодом наиболее оживленных русско - западных связей надо соотнести и появление иконы тронной “Толгской Богоматери” (рис. 3)<sup>38</sup>. И хотя В. Н. Лазарев настойчиво отвергал утверждение Ф. Швейнфурта, видевшего в названном произведении итальянскую работу<sup>39</sup>, вряд ли следует игнорировать то очевидное сходство, которое обнаруживает интересующий нас памятник с известным мраморным рельефом капеллы Зено церкви Сан Марко в Венеции, по наблюдениям О. Демуса, сочетающим раннепалеологовские элементы с готическими<sup>40</sup>. Это сходство отнюдь не говорит в пользу утверждения Ф. Швейнфурта, но оно ясно показывает, что и в период татаро - монгольского ига культурные взаимоотношения с Западом не были прерваны. Об этом, в частности, говорит и такое датированное произведение как храмовая икона Николы из Липецкого монастыря близ Новгорода, выполненная в 1294 году мастером Алексой Петровым<sup>41</sup>. Непривычные для русской живописи черты памятника, как и в названных выше примерах, вызывают ассоциации с западным искусством. Своеобразие данной иконы сказывается как в общем линейно - композиционном решении, с сильно геометризированными контурами фигуры Николы, в приемах передачи объе-

35. E. Sandberg-Vavalà. *Op. cit.* p. 835, 837, 848, 851, 853, fig. 525, 533 - 535; K. Weitzmann, “Three Painted Crosses at Sinai”. *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinen 70. Geburtstag*. Wien, 1972, p. 29 - 31, fig. 13, 14.

36. E. Sandberg - Vavalà, *Op. cit.* p. 845, fig. 531.

37. Idem, p. 834 - 835, fig. 522.

38. А. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи стр. 161 - 162, 171 - 174, рис. на стр. 156, 157.

39. В. Н. Лазарев. Этюды по иконографии Богоматери, в его кн.: Византийская живопись. Москва, 1971, прим. 95 на стр. 322. Ср.: Ph. Schweinfurth. *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*. Haag, 1930, S. 148 - 151.

40. O. Demus. *The Church of San Marco in Venice*. Washington, 1960, p. 189, fig. 35.

41. Э. С. Смирнова. Икона Николы 1294 года. — Древнерусское искусство. Зарубежные связи. Москва, 1975, стр. 81 - 105.

ма, двумерных формах, так и в колорите, с глубоко насыщенными оттенками больших ровных плоскостей. Черты лица переданы с конкретностью свойственной не византийской, а именно европейской художественной традиции. Многие элементы орнамента похожи на имитацию наложенных на икону реальных украшений, подобно отмеченным нами на иконе “Спас Златые Власы”. Все эти особенности сближают “Николу” с памятниками тех художественных течений, в которых византийская традиция органически сливалась с западной, преимущественно с позднероманским искусством и его византинизирующими течениями. Говоря о западных элементах иконы как об отголосках определенных художественных веяний, нельзя не заметить и ряд иконографических особенностей западного происхождения (Богоматерь омофором касается нимба Николы, Христос и Богоматерь представлены в рост, Никола представлен в орнаментированном подризнике и “латинского” покрова фелони, Христос в крестчатом гиматии). Но вместе с тем все же трудно связать липенский памятник с определенным локальным вариантом позднероманской живописи.

Возросшее на Западе в XII - XIII веках почитание Николы (чему в немалой степени способствовали паломничества и крестовые походы, пути которых проходили через Южную Италию, где в Бари хранились мощи святителя) распространяется и на Русь. Здесь, как и в западном мире, Никола становится покровителем торговым людям и мореплавателям, а также путешественников вообще. Возникают посвященные ему житийные иконы, одним из ранних образцов которых может служить памятник, происходящий из Погоста Озереве, выполненный в конце XIII или начале XIV века (рис. 4 - 6)<sup>42</sup>. Этот “Никола в житии со Спасом, Богоматерью, Козьмой и Дамианом” имеет шестнадцать клейм со сценами из жизни и чудес, расположенных в традиционном порядке. В их составе есть некоторые отступления от обычной схемы. Центральная фигура четко выделяется на темносинем фоне. Фигуры массивны и тяжеловесны, пропорции сильно укорочены, в композициях клейм приземистые палаты, широкие полосы орнамента, колорит довольно примитивен. Мастер почти не пользуется светотеневой моделировкой. В иконе много архаизмов, и хотя, по справедливой характеристике Л. Д. Лихачевой, памятник принадлежит к провинциальной, простонародной линии

42. Л. Д. Лихачева. Икона “Никола в житии” из погоста Озереве. “Сообщения Гос. Русского музея”, вып. X (1974), стр. 91 - 96.



развития новгородского искусства<sup>43</sup>, было бы поспешным с нашей стороны не рассмотреть за этим тех же тенденций, которые более ярко выявлены в иконе Николы из Липецкого монастыря. Особенно это касается житийных сцен (рис. 5-6). Аналогичные явления наблюдаем и в ранней псковской иконописи, находившейся под влиянием романского Запада. Характеризуя такой далекий от византийских канонов памятник как “Богоматерь Одигитрия” XIII века, А. Н. Овчинников и Н. Б. Кишилов верно отмечают, что “Романские влияния чувствуются не только в трактовке образа, но и в художественных приемах: ромбический узор на лузге, обрамляющий фон, звезды на одеждах, мелкая жемчужная обнизь - выполнены в духе западного орнамента с его механической, не почерпнутой из природы связью элементов. Мелкие, сухие и бессистемно написанные складки одежд, живопись ликов и рук свидетельствуют о слабом знакомстве не только с византийскими, но даже и с западными”<sup>44</sup>. Появляются иконы с фоном покрытым оловом, имитировавшим серебро. Как бы ни были заметны поиски нового стиля в одной из лучших псковских икон XIII века — “Илье с житием” из села Выбуты, но и здесь сказывается влияние западного искусства, в частности, манере украшать горки характерными по рисунку травами, в общем строе выразительных средств<sup>45</sup>. К образцам романской живописи тяготеет и “Успение Богоматери” XIII века<sup>46</sup>. Но, при всей явной зависимости от западных и новгородских влияний, псковская иконопись с начала XIV века вырабатывает свой живописный язык, характеризуемый иным пониманием пластики цвета, ритма и фактуры, динамичностью и выразительностью композиции. Этот процесс становления местной школы ведет к изживанию западных тенденций и в других русских художественных центрах, с начала XIV века активно встающих на путь самостоятельного развития<sup>47</sup>.

Существенным остается то, что западные тенденции проявляются не только в искусстве Новгорода и Пскова, находившихся на границе византийских и западных сфер воздействия, но также в иконописи Владимиро-Суздальской Руси, более удаленной от Запада геогра-

43. Там же, стр. 45.

44. А. Овчинников и Н. Кишилов. Живопись древнего Пскова XIII - XVI века. Москва, 1971, стр. 6, табл. 1.

45. Там же, стр. 7, табл. 2 - 4.

46. Там же, стр. 7 - 8, табл. 5 - 7.

47. В. Пуцко. “Новые направления в русском искусстве XIV века”. *Russia Mediaevalis*, t. IV. München, 1979, с. 35 - 70.



5



6



7



8



9



10

Рис. 5. Св. Никола. Фрагменты иконы.    Рис. 6. Св. Никола. Фрагменты иконы.

Рис. 7. Инициал из Евангелия (ГПБ. Ф. п. I. 9, л. 76 об.). Конец XIII - нач. XIV в.

Рис. 8. Гроб Господен. Камень. XIII в. Ростов - Ярославский. Музей - Заповедник.

Рис. 9. Гроб Господен. Камень. Конец XIII - начало XIV в. Ростов - Ярославский. Музей - Заповедник.

Рис. 10. Гроб Господен. Камень. XIV в. Москва, Гос. Третьяковская галерея.

фически. Заслуживает внимания также роль надписей в иконной композиции, иногда располагающихся в виде обрамления, как это можно видеть на иконах "Спас Златые Власы" и выполненной в XIV веке "Богоматери Одигитрии" из собрания Рябушинского<sup>48</sup>, с помещенным на них молитвенными текстами. Характерно, что эта обычная для памятников европейского средневековья предрасположенность к обширным текстам, сопровождающим изображения, в русских иконах XII - XIV веков проявляется преимущественно в тех случаях, когда оказываются налицо западные тенденции в живописи или хотя бы их далекие отголоски.

К. Вейцманом обстоятельно прослежены различные аспекты византийского влияния в искусстве западного средневековья<sup>49</sup>, а также изучены памятники в пинакотеке монастыря св. Екатерины на Синае, возникновение которых непосредственно связано с крестоносцами. Среди рассмотренных нами произведений нет образцов, которые могли бы дополнить этот ряд. Однако, появление западных тенденций в их разнообразных проявлениях в русской иконописи находится в непосредственной зависимости от художественных процессов, протекавших в искусстве Королевства крестоносцев. Такие памятники как икона Богоматери из собора в Торонце непосредственно примыкают к той разновидности изображений, которая характеризует в сущности компромиссный язык живописи "Франков". До сих пор многое из явлений, относящихся к взаимодействию русской и западной художественных культур XII - XIII веков остается нам непонятным, но открытие икон на Синае и разработка проблемы связей искусства Византии и Запада<sup>50</sup> намечают новые взаимосвязи. Именно поэтому оказывается важным выяснение отношения русской иконописи к искусству романского Запада. Безусловно, было бы явным преувеличением утверждать, что западные тенденции в живописи Руси весьма значительны. Они намного уступали влияниям, которые шли из Византии и с юга христианского Востока и в конечном итоге явились определяющими при формировании молодого русского искусства. Рост национального самосознания не мог не сказаться в искусстве. Важно здесь помнить и что русским мастерам не пришлось создавать заново те формы художественного творчества, которые уже

48. А. Соболевский. Божья мать Смоленская из собрания С. П. Рябушинского. "Русская икона", сб. 2, 1914, стр. 110 - 113.

49. K. Weitzmann. "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century". *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 20, p. 3 - 24.

50. O. Demus. *Byzantine Art and the West*. New York, 1970.



существовали в христианском искусстве Византии и Запада. В. Н. Лазарев верно заметил, что, не чуждаясь Западной Европы, Русь обогатила себе решение многих художественных задач, хотя, и не осознала свою принадлежность к Европе<sup>51</sup>.

Иконопись является одним из самых существенных материалов для понимания характера западных тенденций в русском искусстве XII - начала XIV века, но отнюдь не единственным. Немало в этом отношении дают и художественные украшения рукописей, преимущественно новгородская тератологическая орнаментика<sup>52</sup>. Первые примеры появления линейной тератологии в рукописях Новгорода относятся к концу XI - началу XII века, свидетельством чего являются Толстовская Псалтирь и нотный Благовещенский Кондакарь. Звериные мотивы можно встретить также в декоре Юрьевского Евангелия (1118 - 1128 годы). Дальнейшее развитие тератологического орнамента можно проследить на примере таких рукописей как Служебник Варлаама Хутынского, конца XII века, Пантелеимоново Евангелие, конца II - начала XIII века, Симоновское Евангелие 1270 года. Существенным надо считать тот факт, что наибольшее распространение тератологическая орнаментация получает в тех пограничных областях Руси, которые поддерживали постоянные сношения со странами с развитым романским стилем. Это — Новгород и сопредельные с ним области, а также Галицко — Волынские земли. В XIII веке тератологический стиль находит отражение в книжном искусстве тех русских областей, через которые проходил путь “из варяг в греки”. На распространение звериного стиля в этих землях указывают не только орнаментированные рукописи, но произведения ювелирного искусства. И хотя до сих пор в литературе поддерживается взгляд, согласно которому истоки “чудовищного” орнамента восходят к малоазиатской традиции<sup>53</sup>, теория о появлении новгородского тератологического орнамента как результате взаимосвязи Новгорода с искусством Скандинавии, благодаря сравнительному изучению материала, получает новые подкрепления. Так, орнамент Служебника Варлаама Хутынского обнаруживает сходство с рельефом надгробия св. Ботвида, 1176 года, а также купели XII века

51. В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад, стр. 33.

52. Подробнее о новгородской тератологии см. в работе М. Н. Пуцко - Бочкаревой: Художественное оформление новгородской рукописной книги XIV века (в печати).

53. В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад, стр. 32 - 33.

из Швеции<sup>54</sup>. Эти орнаментальные мотивы в несколько видоизмененном виде в конце XIII - начале XIV века получают развитие в Новгороде, когда предельно ослабевают византийские влияния. Фигурки грифонов, птиц и зверей приобретают большую стилизацию, ремневидные плетения становятся более пластичными. В Симоновском Евангелии 1270 года, художественное убранство которого наиболее ярко характеризует этот этап, в инициалах кроме грифонов встречаются изображения львов, собак, змей и людей, фигуры опутаны ремневидными плетениями. Трактовка изображений животных еще сохраняет близость орнаментальным традициям Византии и Запада, но наряду с этим все чаще встречаются стилизованные звериные мотивы, становящиеся с этого времени неотъемлемой частью художественного убранства новгородских рукописей.

Одним из показательных примеров сложившегося тератологического стиля в новгородских рукописях могут служить инициалы Евангелия, выполненного на рубеже XIII - XIV веков (ГПБ I.п.I. 9). Плетения инициалов становятся фантастичнее, рисунок смелее (рис. 7). Инициалы уже имеют синий фон, столь характерный для книжного искусства Новгорода XIV столетия.

В отличие от Западной Европы, на Руси скульптура не получила широкого развития и играла преимущественно декоративную роль. Зато в мелкой пластике, представленной художественным литьем и резьбой по камню, русские мастера порою достигают высокого совершенства. Здесь иногда также проявляются западные тенденции, но в ином виде. Д. В. Айналов полагал, что каменный образок XIII века из собрания Н. П. Лихачева с изображением Богоматери Умиления под килевидной аркой, опирающейся на прорезные ажурные колонны, выполнен в Новгороде под влиянием романо-готического искусства<sup>55</sup>. Отличающиеся массивностью фигуры, действительно, напоминают романские образцы, тогда как тип обрамления находит достаточно близкие аналогии в византийских резных костях. Наиболее существенным является факт широкого распространения в новгородской каменной пластике XII - начала XIV века сюжета "Гроба Господня", иконографически определенно восходящего к романским прототипам<sup>56</sup>. Развитие паломничества новгородцев в Палестину и Царьград

54. A. Tuulse. Skandynawia romanska. Warszawa, 1970, fig. 210, 212.

55. Д. Айналов. Две каменные новгородские иконки. — Труды Новгородского церковно - археологического общества, вып. 1 (1914), стр. 67 - 72; А. И. Некрасов. Указ. соч., стр. 101 - 102, рис. 59.

56. Ср.: E. Dyggve. "Sepulcrum domini. Form und Einrichtung". *Kunsthistorische Studien. Festschrift Friedrich Gerke*. Baden - Baden, 1962, S. 11 - 20, Abb. 1.

временами проиобретало такой размах, что начинало внушать опасения. Еще в XII веке новгородский архиепископ Нифонт предписывал духовенству налагать эпитимию за обет паломничества, “ибо де эта клятва губит русскую землю”<sup>57</sup>. Не исключено, что уже тогда и начали появляться каменные образки с изображением одной из главных христианских реликвий, призванные отчасти служить заменой поклонению самому гробу в Иерусалиме. Показательно, что большинство известных каменных иконок с изображением “Гроба Господня” относится к XIII веку<sup>58</sup>, когда русские, подпав под татаро-монгольское иго, уже не могли предпринимать далекие путешествия в чужие земли. Запрет Нифонта совершать паломничества прямо противоположен тем всемерным содействиям, которые оказывало католическое духовенство путешествующим к святому гробу. Иконография и язык художественных форм наиболее ранних новгородских иконок опять-таки говорят о связи изображений “Гроба Господня” с искусством романского Запада. Большеголовые фигуры этих миниатюрных рельефов (рис. 8) обычно даны компактными, со строго выдержанным принципом симметрии. Обычно схема композиции такова: слева св. жены, справа - ангел, по сторонам многоглавого храма полуфигуры летящих ангелов (рис. 9, 10). Не касаясь подробно архитектурных типов воспроизведенных построек, попутно лишь отметим, что в ряде случаев галереи и башни восходят к изображениям средневекового города в романском искусстве. Эти западные элементы со временем (особенно с начала XIV века)<sup>59</sup> постепенно исчезают в композиции “Гроба Господня”, по мере того как она утрачивает свою первоначальную функцию, превращаясь в обычное иконное изображение. Здесь мы имеем интересный пример явления если не навешанного крестовыми походами, то, во всяком случае, связанного с тем объектом, который был объявлен конечной целью охватившего Западную Европу движения.

Путь для проникновения в искусство Руси западных тенденций существовал едва ли не со времени распространения в Восточной Европе христианства, но в эпоху крестовых походов они начинают играть более заметную роль. По мере ослабления связей, вследствие

57. Ф. Терновский. Изучение византийской истории и ее тенденциозное приложение в Древней Руси, вып. II. Киев, 1876, стр. 9.

58. См.: А. В. Рындина. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике. “Гроб Господен”. — Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. Москва, 1968, стр. 223 - 238.

59. Там же, стр. 230 - 236.

падения Константинополя под ударами крестоносцев в 1204 году, и в связи с установлением татаро-монгольского ига, прекращается приток импульсов, стимулировавших развитие искусства в определенном русле. Может быть, для русских мастеров XIII века, при столь неблагоприятно сложившихся обстоятельствах, единственным реальным выходом было пойти на сближение с Западом, где в это время расцветала готика и на итальянской почве зарождалось искусство Проторенессанса. Однако, этому воспрепятствовали вполне объективные причины. Попытки немецкого рыцарства воспользоваться ослаблением Руси, обессиленной борьбой с татаро-монголами, и захватить ее северо-западные области исключали наличие благоприятных обстоятельств, подобных тем, которые на рубеже XII - XIII веков существовали во Владимиро - Суздальской и Галицко - Волынской Руси. Препятствиям к сближению ставило и заметно возросшее отчуждение по отношению к католической церкви. Все это не трудно понять, уяснив, что эти частные вопросы сливались воедино в вопрос национального бытия.



LE «TOURNANT DÉCISIF»  
DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BYZANTINE  
1071-1261

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΪΣΤΩΡ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ  
ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

Σίμων ΚΑΡΑΣ (Έλλάς)

Εἷς ἐκ τῶν πλέον ὀνομαστῶν μελωδῶν τῆς Ἐκκλησίας μας, μετὰ τὸν 11<sup>ον</sup> αἰῶνα, ὅτε περατωθέντος τοῦ ὁμνογραφικοῦ κύκλου τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν οἱ μουσικοὶ μας τρέπονται πρὸς τὸ παπαδικὸν εἶδος τῆς μελοποιΐας, εἶναι καὶ Ἰωάννης Μαῖστωρ ὁ Παπαδόπουλος καὶ Κουκουζέλης.

Ἡ τέχνη καὶ ἡ καλοφωνία του θρυλλοῦνται ὡς ἀπαράμιλλοι καὶ τὸ ὄνομά του παίρνουν εἰς τὸ πέρασμα τῶν αἰώνων πολλοὶ διακρινόμενοι διὰ τὴν καλλιφωνίαν καὶ μουσικότητά των.

Περὶ τὸν Κουκουζέλην, καὶ ἰδίως τὴν ἐποχὴν του, ἔχουσι δημιουργηθῇ θρύλοι καὶ διαφωνίαι, ὀφειλόμεναι εἰς τὴν ἀάροδον πολλοῦ χρόνου ἀπὸ τῆς βιωτῆς του.

Ἡ παράδοσις τὸν θέλει βασιλικὸν ψάλτην καὶ μουσικὸν διδάσκαλον ὁ ὁποῖος κάποτε βαρυνθεὶς τὸν θόρυβον τῶν ἀνακτόρων ἔφυγε λάθρα ἀπὸ τὴν βασιλεύουσαν διὰ τὸ Ἅγιον Ὅρος, ὅπου προσποιηθεὶς τὸν ἀγράμματον καὶ ἄδαῃ, ἀνέλαβε νὰ φυλάττῃ τοὺς τράγους τῆς Μεγίστης Λαύρας.

Ἐκεῖ, γέρων τις μίαν ἡμέραν, κρυφοκοιτάζων, τὸν ἤκουσε νὰ ψάλλῃ μὲ ἀγγελικὴν φωνήν, ἐνῶ οἱ τράγοι εἶχον μαζευθῇ γύρω του, ἵνα τὸν ἀκούσουν, ὡς ἄλλον Ὁρφέα διὰ τῆς μουσικῆς ἡμερεύοντα καὶ τὰ ἄλογα ζῶα.

Ὁ γέρων ἀνέφερε τὸ πρᾶγμα εἰς τὸν ἡγούμενον τῆς Μονῆς, κι ἐκεῖ ὁ Κουκουζέλης ἠναγκάσθη ν' ἀποκαλύψῃ τὴν ιδιότητά του. Κεῖρεται λοιπὸν μοναχὸς καὶ μένει εἰς ἰδίαν κέλλαν παρὰ τὴν Μονήν, ἀρνούμενος ἵνα ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ὅπου τὸν ἐκάλει δι' ἀπεσταλμένων ὁ βασιλεὺς, ὅστις ἠρεῦνα δι' αὐτῶν ἵνα εὕρῃ τὸν ἀπολεσθέντα προσφιλεῖ μουσικόν.

Αὐτὰ εἶναι τὰ θρυλούμενα, ἵπου μᾶς φέρουν εἰς τὴν μνήμην τὰ περὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ λεγόμενα, ὅστις καὶ αὐτὸς ἔκρυπτεν ἐκ τοῦ γέροντός του, τὴν ιδιότητά του ὡς ποιητοῦ καὶ μελοποιοῦ.

Ἄλλο θαυμαστὸν καὶ ἐξαισίον τοῦ Κουκουζέλη ἐν Λαύρᾳ θρυλεῖται τὸ ὅτι εἰς ἀγρυπνίαν τινά, ἀφοῦ ἔψαλε τὸ «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» ἀντὶ τοῦ συνήθους

«Ἄξιόν ἐστι», ὑπνώσας ὀλίγον, δέχεται τὴν ἐπίσκεψιν τῆς Κυρίας Θεοτόκου, ἥτις εὐχαριστήσασα αὐτὸν διὰ τοῦτο, τῷ ἐχάρισε χρυσοῦν νόμισμα, τὸ ὁποῖον καὶ τώρα ἐπιδεικνύεται εἰς τοὺς ἐπισκέπτας τῆς Λαύρας παρὰ τῶν μοναχῶν. Ταῦτα ὡς πρὸς τὴν βιωτὴν του.

Ὡς πρὸς δὲ τὸν χρόνον τῆς ζωῆς του, ἐκ παραδόσεως, τὴν ὁποίαν διετύπωσε καὶ εἰς τὰς «Συμβολὰς» του ὁ Γεώργιος Παπαδόπουλος, ἔχομεν ὅτι ἤκμασε κατὰ τὸν ιβ' αἰῶνα.

Πρὸς τὴν ἄποψιν αὐτὴν διαφωνοῦν τὸ σύνολον τῶν ἐν τῇ Δύσει μελετητῶν καὶ τινων Ἑλλαδικῶν οἵτινες τοὺς ἀκολουθοῦσιν, ὀρίζοντες ὡς χρόνον τῆς ζωῆς του τὸν ιδ' πρὸς τὸν ιε' αἰῶνα<sup>1</sup>.

Μάλιστα ὁ ἐκ τῶν ἡμετέρων ἀείμνηστος Εὐστρατιάδης, εἰς τὴν ἐν τῷ ΙΔ' τόμῳ τῆς Ἐπετηρίδος τῆς Ἑταιρίας Βυζαντινῶν Σπουδῶν πολυσέλιδον μελέτην αὐτοῦ, θέλει τὸν Κουκουζέλην μηδεμίαν σχέσιν ἔχοντα πρὸς τὸ Ἱερὸν Παλάτιον καὶ τὴν Κωνσταντινούπολιν, ἀλλὰ μοναχὸν ἀγιορεῖτην ζήσαντα τὸν ιδ' αἰῶνα ἐπὶ Νικηφόρου Καλλίστου τοῦ Ξανθοπούλου, Φιλοθέου καὶ Ματθαίου τῶν Πατριαρχῶν καὶ Ἀνδρονίκου καὶ Ἰωάννου τῶν Παλαιολόγων, ἀρχαὶ ιδ' μέχρις ἀρχῶν τοῦ ιε' αἰῶνος.

Τὸ μὲν διότι τότε ἡ Θεοτόκος κάμει – ὡς θὰ ἴδωμεν – τὸ θαῦμα τῆς προσφοράς πρὸς αὐτὸν τοῦ χρυσοῦ νομίσματος, τὸ δὲ διότι κείμενα λεκτικὰ εἰς συνθέσεις τοῦ Κουκουζέλη, φέρουν ὀνόματα στιχουργῶν ἐκείνης τῆς περιόδου· καὶ ἐτέρας συνθέσεως αὐτοῦ τὸ κείμενον ἀναφέρεται εἰς βασιλεῖς (εἰς τὸν πληθυντικὸν) καὶ δι' αὐτοῦ, τᾶχα, νοοῦνται οἱ ἀνωτέρω Παλαιολόγοι, συμβασιλεύσαντες τὴν περίοδον ἐκείνην μετὰ τῶν υἱῶν αὐτῶν.

Ἀφήνοντες, πρὸς τὸ παρόν, τὰ περὶ νομίσματος, ἃς ἀσχοληθῶμεν μὲ τοὺς ἰσχυρισμοὺς τοῦ Εὐστρατιάδου:

α) Οὐδαμοῦ ἀναφέρονται Μουσικαὶ Σχολαὶ ἐπίσημοι καὶ μαῖστορες ἤτοι Διευθυνταὶ τοιούτων Σχολῶν ἢ συναυλιῶν ἐν Ἀγίῳ Ὁρει τὸ παλαιόν, εἰ μὴ ἐν Κωνσταντινουπόλει, ὅπου δύο Σχολαὶ συνάμα καὶ Συντεχνίαι ψαλτῶν εἶναι γνωστὰ καὶ περιώνυμοι: ἡ τῶν ἀγιοσοφικῶν (ἐκκλησιαστικῇ) καὶ ἡ τῶν ἀγιοαποστολικῶν (βασιλικῇ), εἰς τὴν τελευταίαν τῶν ὁποίων, ἀκμάζουσιν τὰ τέλη τοῦ ιβ' αἰῶνος, καὶ εἰς τὸ παλάτιον δέον ἵνα ἀνήκουσι Δομέστικοι καὶ Λαμπαδάριοι φέροντες τὸν τίτλον τοῦ «βασιλικοῦ κλήρου», μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Κουκουζέλης<sup>2</sup>, ἀνώτερος ὄλων, προσφωνούμενος διὰ τοῦ τίτλου «μαῖστωρ καὶ διδάσκαλος τῶν διδασκάλων».

β) Τινὰ τῶν εἰς τὸν μαῖστορα Κουκουζέλην ἀναγεγραφομένων μελωδημάτων,

1. Τὸ εἶπεν ὁ Κρουμβάχερ εἰς τὴν «Ἱστορίαν του τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας», συλλήβδην διὰ πολλοὺς μουσικοὺς, καὶ ἀκολουθοῦν ἄλλοι μουσικολογοῦντες καὶ ἐκεῖνοι ἀκόμη ἐξ αὐτῶν, ὅπως ὁ Τάρδο, 'ποῦ μνημονεύουν τὰς περὶ τοῦ ἀντιθέτου μαρτυρίας τῶν μουσικῶν κωδίκων.

2. Ποιήματα μουσικὰ τοῦ Κουκουζέλη φέροντα τὰς ὀνομασίας «παλατιανόν» (χερουβ. πλ. β)

πιθανόν 'να μὴ ἀνήκουσιν εἰς αὐτόν, ἀλλ' εἰς ἄλλους μεταγενεστέρους φέροντας ἐκεῖνον τὴν προσωνομίαν, λόγῳ τῆς καλλιφωνίας καὶ μουσικότητός των.

γ) Δὲν εἶναι πρᾶγμα παράδοξον, μέλη τοῦ Κουκουζέλη 'να φέρωσι κείμενα λεκτικά μεταγενεστέρων ποιητῶν, καθ' ὅσον ἐπὶ παπαδικῶν συνθέσεων τῶν παλαιότερων, οἱ νεώτεροι παρενέβαλλον· ἐπὶ δὲ τῶν κρατημάτων (νεανισμῶν ἢ τερετισμῶν) καὶ προσήρμοζον πολλάκις, ἴδια κείμενα λεκτικά, εἰς στίχους ἢ εἰς πεζόν.

Τὰ εἰς τὸ κράτημα τοῦ Κουκουζέλη «βιόλα» προσαρμοσθέντα γράμματα παρὰ τοῦ Κλαδᾶ, αἰτήσῃ τοῦ Πατριάρχου Ματθαίου τὸν ιδ' αἰῶνα, μαρτυροῦσι τοῦτο, ἀναιροῦντα τοῦ Εὐστρατιάδου τοὺς ἰσχυρισμούς· πράγματι:

Εἰς ξηροποταμηνὸν χειρόγραφον 383 αἰῶνος ιε' φ. 194 ἀναγράφεται: «Στίχοι ἐγκωμιαστικοὶ εἰς τὴν ὑπεραγίαν Δέσποιναν Θεοτόκον, ποιηθέντες παρὰ κυρ Ματθαίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, μεταβληθέντες δὲ – δηλ. – προσαρμοσθέντες παρὰ κυρ Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδαρίου εἰς τὸ κράτημα τοῦ Κουκουζέλη τὸ λεγόμενον «βιόλα» ἤχος πλ. Δ' «Ἦν πάλοι προεκήρυξαν»<sup>3</sup>.

Ἐξ ἄλλου, ἐν κώδικι Κασταμονίτου Ἀγ. Ὅρους ἀρ. 86. – Παπαδικῇ – α' ἡμίσεος αἰ. ιε' ἐν φ. 23β' ἀναγράφεται: «Λόγοι παρακλητικοὶ εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον», ποίημα Μάρκου Ἱερομονάχου τοῦ Βλατῆ· τὸ δὲ μέρος ἐστὶν ἀπὸ τῶν σημαδίων τῶν ψαλτῶν τοῦ μαῖστορος κυρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη ἤχος α'. «Μόνη Παρθένε καὶ μήτηρ τοῦ ποιητοῦ μου Ἀγνή».

Καὶ πάλιν, ἐν τῷ αὐτῷ κώδικι φ. 246 ἀναφέρεται «Τὸ παρὸν μέρος ἐνὶ ἀπὸ τὰς περισσάς· τὰ γάρ ἐν τῷ Ριφεῖς Ἀδὰμ τετενίσματα καὶ τερετίσματα ἐτέθησαν καὶ ἐποιήθησαν παρ' αὐτοῦ – τοῦ Κλαδᾶ – εἰς τὸ «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» ὡς ὁρᾶς· ψάλλεται δὲ ἐν τῇ Μ. Ἐκκλησίᾳ ἐν πάσαις ταῖς ἑορταῖς ἀπαραιτήτως καὶ ἐν ὅλῃ τῇ πόλει· ἤχος α' «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται». Πληροφορούμεθα, δηλαδή, ὅτι εἰς μουσικὸν κείμενον τῆς περισσῆς «Ριφεῖς Ἀδὰμ ἐκ τῆς Ἐδέμ» τοῦ Κουκουζέλη, ὁ Κλαδᾶς προσήρμοσε τὰ λόγια τοῦ «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται».

Ἰδοὺ τώρα καὶ ὁ τρόπος τῆς τοιαύτης προσαρμογῆς εἰς παπαδικὰ μέλη τῶν δοκίμων τῆς Ἐκκλησίας μελοποιῶν καὶ μάλιστα τοῦ Κουκουζέλη, στίχων νεωτέρων ποιητῶν, 'που ἦτο, ὅπως φαίνεται, τῆς μόδας μεταξὺ ιδ' καὶ ιε' αἰώνων, καθὼς πληροφορούμεθα κι ἐκ τοῦ ὑπ' ἀρ. 314 κώδικος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου, αἰῶνος ιστ' φ. 174:

«πολεμικὸν» (τερετ. πλ. α') «τοῦ βασιλέως» (νεναν. πλ. δ') «τοῦ μεγάλου πριμικύρι» (νεναν. πλ. α') δεῖχνον σχέσιν αὐτοῦ πρὸς τὸ παλάτιον.

3. Ἄλλως ἔχει ἡ διατύπωσις εἰς κωδ. 336 Δοχειαρίου αἰ. ιστ'; φ. 154 «λόγοι ἐγκωμιαστικοὶ εἰς τὴν Θεοτόκον. ποιηθὲν παρὰ τοῦ Λαμπαδαρίου κυρίου Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ· τὸ μὲν μέρος ἐστὶ τοῦ μαῖστορος κυρίου Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη, τὸ λεγόμενον «ζαμάρα» ἤχος πλ. Δ' «Ἦν πάλοι προεκήρυξαν».

«Μέλος κύρ Ἀνδρονίκου. Τῆς παρουσίας περισσῆς τὸ μέλος μετετέθη παρὰ κύρ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου (τοῦ Κλαδᾶ) ἀπὸ τὸ «Ριφεῖς Ἀδὰμ» εἰς τὸ «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται». Ἐπλάτυνθη παρ' αὐτοῦ δὲ καὶ ἐκαλλωπίσθη ἔν τε χειρονομίαις καὶ μέλεσι καὶ ἰδιώμασι· καὶ τὰ ἐν ἐκείνῳ – τῷ Ριφεῖς Ἀδὰμ – τερετίσματα καὶ τετενίσματα – τὰ κρατήματα – συνηρμόσθησαν ἐντέχνως καὶ εὐαρμόστως εἰς τὰ Ἐγκώμια τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου.

Ἐψάλλετο γάρ κατ' ἀρχὰς ἡ περισσὴ αὕτη παρ' ἀμφοτέρων τῶν χορῶν ὁμοῦ – καὶ βεβαίως ἀφοῦ ἦτο περισσὴ μετὰ ψαλμικὴν στιχολογίαν – νῦν δὲ ἐτάχθη τοῦ ψάλλεσθαι δίχορον· καὶ ὅπερ ὁ δεξιὸς λέγει, τοῦτο καὶ ὁ ἀριστερὸς ἀποκρίνεται. Μελέτη ἔσω [δηλ. χαμηλὰ] διὰ τοὺς διπλασμοὺς [διὰ ἵνα δύνανται ἵνα ἐκτελεσθῶσι φωνητικῶς οἱ διπλασμοὶ ἐν ἑπταφωνίᾳ] ἤχος α' «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται».

Ἰδού, λοιπόν, μέλη τοῦ Κουκουζέλη καὶ ἄλλων παλαιῶν μελοποιῶν, τροποποιούμενα ἢ προσαρμοζόμενα εἰς λεκτικὰ κείμενα νεωτέρων ποιητῶν τὸν ἰδ' αἰῶνα· πρᾶγμα ἃ που συνέβη κι ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας, δοθέντος ὅτι ὁ Πρωτοψάλτης τῆς Μ. Ἐκκλησίας Γεώργιος – ὁ Βιολάκης – ἐπεξέτεινεν ἐπὶ τῶν κρατημάτων τοῦ «Θεοτόκε Παρθέने» τοῦ Μπερεκέτη, τὸ κείμενον τοῦ αὐτοῦ μαθήματος κελεύσει τοῦ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Κωνσταντίνου τοῦ Ε' τῷ 1898, χωρὶς νὰ ἰσχυρισθῇ κανεὶς ὅτι ὁ Μπερεκέτης ἔζησε κατὰ τὸ β' ἡμισυ τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος ὁμοῦ μετὸν Βιολάκην.

Ἦτο δὲ ὄχι σύγχρονος, ἀλλὰ πολὺ παλαιότερος τοῦ Κλαδᾶ ὁ Κουκουζέλης, ὡς μαρτυροῦσι τὰ χειρόγραφα καὶ ὁ διάδοχος τοῦ Κλαδᾶ εἰς τὸ ὀφίκιον τοῦ βασιλικοῦ Λαμπαδαρίου Μανουὴλ ὁ Χρυσάφης, εἰς τὴν πραγματείαν του «Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ περὶ ὧν φρονοῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν»<sup>4</sup> καθορίζων ὡς ἀκολουθῶς τὴν σειρὰν διαδοχῆς τῶν μεγάλων τοῦ Βυζαντίου μουσικῶν καὶ ποιητῶν τοῦ οἰκηματαρίου καὶ μελοποιῶν: Ἀνεώτης, Γλυκὺς, Ἡθικός, Κουκουζέλης, Κορώνης, Κλαδᾶς καὶ μετὰ τὸν Κλαδᾶν<sup>5</sup> οὗτος ὁ Χρυσάφης.

4. Ψάχος ἐν «φόρμιγγι» Ἀθηνῶν περ. β' ἔτ β' φ. 5-10, Τάρδο, «Melurgia», σ. 230-235 ἐκ τοῦ 1656 χειρογράφου τῆς Λαύρας. Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, σ. 35-53 ἐκ τοῦ 332 κωδ. τῆς Πατρ. Βιβλ. Ἱεροσολύμων.

5. «Τῶν οἰκῶν δὲ γε πρῶτος ποιητὴς ὁ Ἀνανεώτης ὑπῆρξε καὶ δεῦτερος ὁ Γλυκὺς τὸν Ἀνανεώτην μιμούμενος. Ἐπειτα τρίτος ὁ Ἡθικός ὀνομαζόμενος ὡς διδασκάλοις ἐπόμενος τοῖς προειρημένοις δυσὶ καὶ μετὰ πάντας αὐτοὺς ὁ χαριτάνωμος Κουκουζέλης· ὅς εἰ καὶ μέγας τῷ ὄντι διδάσκαλος ἦν καὶ οὐδενὶ τῶν πρὸ αὐτοῦ παραχωρεῖν εἶχε τῆς ἐπιστήμης, εἶπετο δ' οὐδ' ὁμως κατ' ἴχνος αὐτοῖς καὶ οὐδὲν τι τῷ ἐκείνοις δοξάντων καὶ δοκιμασθέντων καλῶς δεῖν φετο καινοτομεῖν· δι' ὃ οὐδὲ ἐκαινοτόμει».

Ὁ δὲ Λαμπαδάριος Ἰωάννης, τούτων ὕστερος ὢν, καὶ κατ' οὐδὲν ἐλαττούμενος τῶν προτέρων καὶ αὐταῖς λέξεσι γράφων ἰδίᾳ χειρὶ ἔφη: «ἀκάθιστος ποιηθεῖσα παρ' ἐμοῦ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου τοῦ Κλαδᾶ, μιμουμένη, κατὰ τὸ δυνατόν, τὴν παλαιὰν ἀκάθιστον».



Ἄλλως τε, ἂν ὁ Κουκουζέλης ἦτο μουσικὸς τοῦ ιδ' αἰῶνος σύγχρονος δηλαδή τοῦ Κλαδᾶ, πῶς ὁ τελευταῖος θὰ ἐτροποποιεῖ οὕτως αὐθαιρέτως τοῦ Κουκουζέλη τὰ μαθήματα; Καὶ ἂν ἦτο σύγχρονος τοῦ Κλαδᾶ ὁ Κουκουζέλης, δὲν θὰ εἶχε καὶ προσωπικὴν ἀντίληψιν αὐτοῦ ὁ Χρυσάφης;

δ) Ἄλλο ἐπιχείρημα τοῦ Εὐστρατιάδου, σχετικὸν μὲ τὸ μεταγενέστερον τῆς ἐποχῆς τοῦ Κουκουζέλη, εἶναι καὶ τὸ ὅτι εἰς κείμενα συνθέσεων αὐτοῦ, παρουσιάζεται ἡ λέξις «βασιλεῖς» κι ἐπομένως, ὁ Κουκουζέλης πρέπει ἔνα ἔζησε τὸν ιδ' πρὸς τὸν ιε' αἰῶνα, ὅτε Ἀνδρόνικος καὶ Ἰωάννης οἱ Παλαιολόγοι συμβασιλεύουσι μετὰ τῶν υἱῶν αὐτῶν. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει καὶ μόνον δικαιολογεῖται τὸ «βασιλεῖς» εἰς τὸν πληθυντικὸν κατὰ τὸν Εὐστρατιάδην.

Ἄλλὰ βασιλεῖς ἐκαλοῦντο εἰς τὸ Βυζάντιον γενικῶς, ὅχι μόνον ὁ Αὐτοκράτωρ καὶ ὁ – μὴ ὑπάρχων ἐνίστε – συμβασιλεὺς υἱὸς του, ἀλλὰ καὶ ἡ Αὐγούστα αὐτή<sup>6</sup>. Τούτους καὶ ἐπευφήμει ἡ Ἐκκλησία καὶ ὀνομαστικῶς, ὡς π.χ. «Ἀνδρονίκου τοῦ εὐσεβεστάτου Βασιλέως τοῦ Παλαιολόγου καὶ Ἀννης τῆς εὐσεβεστάτης Αὐγούστας πολλὰ τὰ ἔτη»<sup>7</sup>. Καὶ δι' αὐτοὺς ἔψαλλε τὸ «Πολλὰ τὰ ἔτη τῶν βασιλέων» καὶ «Κύριε σῶσον τοὺς βασιλεῖς καὶ ἐπάκουσον ἡμῶν» ἐν τῇ θείᾳ λειτουργίᾳ.

Καὶ ὅταν ἀκόμη μόνος ἦτο ἄνευ συζύγου ὁ βασιλεὺς – ὡς εἰς τὴν περίπτωσιν Κωνσταντίνου τοῦ βασιλέως καὶ μάρτυρος τοῦ Παλαιολόγου – πάλιν ἡ Ἐκκλησία ἔψαλλε «τοὺς βασιλεῖς»<sup>8</sup>.

Κι ἂν τ' ἄλλα τὰ μουσικὰ ἔπου ἀνεφέραμε ὡς μὴ εἰδικὸς ἡγνώνει, ταῦτα τοῦλάχιστον ἔπρεπε ἔνα γνωρίζῃ ὡς ἱερωμένος, ὁ ἀείμνηστος Εὐστρατιάδης.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω λεχθέντων ἐδείχθη ὅτι ὁ Κουκουζέλης ἀδύνατον ἔνα ἦτο μουσικὸς τοῦ ιδ' αἰῶνος. Ἀλλὰ τότε, μένουσιν ἔκθετα τὰ περὶ τῆς μοναχικῆς ιδιότητος τοῦ Κουκουζέλη ἐν Ἀγίῳ Ὄρει, καὶ τὰ περὶ τοῦ νομίσματος τοῦ δοθέντος αὐτῷ παρὰ τῆς Θεοτόκου καὶ τὸ νόμισμα ὑπάρχει ἀκόμη, μαρτυροῦν περὶ τοῦ γεγονότος.

Ἐχῶ ὑπ' ὅσιν μου παράδοσιν ἀγιορειτικὴν διατυπωθεῖσαν παρὰ τοῦ οἰκονόμου καὶ ἐπιτρόπου τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου Ἱερεμίου τοῦ Β' Ἰωάννου Ναθαναὴλ ἱερέως τοῦ λαυριώτου, ἐν τῇ ἐν Βενετίᾳ ἐκδοθείσῃ τῷ 1574 «Ἐρμηνείᾳ – αὐτοῦ – τῆς Θ. λειτουργίας» ἔχουσιν οὕτω:

«Ἐν ταῖς ἡμέραις τοῦ ἀγιωτάτου Πατριάρχου κυρ Φιλοθέου ὅτε ἦτον ἡγούμενος εἰς τὴν ἁγίαν Λαύραν τοῦ Ἀθῶ ὁ πανοσιώτατος ἐκεῖνος Ἰάκωβος

6. Καὶ εἰς τὸ στιχουργικὸν παρένθεμα αὐτοῦ εἰς τὸν στίχον τοῦ πολυελέου «Εὐλογήσατε τὸν Κύριον» ἀναφέρεται εἰς τοὺς βασιλεῖς γενικῶς ὁ Κουκουζέλης: «Τοὺς ὀρθοδόξους ἀνακτας, τοὺς ἐκ ψυχῆς Σὲ κόρη τιμῶντας μεγαλύνοντας, πολυχρονίους ποιήσον καὶ τοὺς ἐχθροὺς κατάβαλε, εἰρήνευσον τὸν κόσμον Σου, ταῖς πρεσβείαις Σου.

7. Κωδ. Ἐθν. Βιβλ. 454 αἰ. ιδ'.

8. Κωδ. Ἐθν. Βιβλ. 2406, ἔτους 1453.



Handwritten musical notation in Greek, featuring a series of staves with notes and a large, stylized signature at the bottom right.

The notation is written in a cursive style, with notes and clefs clearly visible. The signature at the bottom right is a large, stylized script, likely reading "Ιωάννης Μαΐστωρ" (Ioannis Maistros).

At the top of the page, there is a small header in Greek: **ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΪΣΤΩΡ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ**. To the right of the header, the page number **979** is printed.

ὁ Πρικανᾶς, ὁ Παναγιώτατος ἐκεῖνος Πατριάρχης κύρ Κάλλιστος ὥρισεν ὅπως ψάλλωσι τοῦτο – τὸ «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» – εἰς τὴν θείαν λειτουργίαν ἀντὶ τοῦ «Ἄξιον ἐστίν», ἐν ταῖς Κυριακαῖς τῆς ἁγίας καὶ Μεγάλης Τεσσαρακοστής, ἐν γτῇ Μεγάλῃ Πέμπτῃ καὶ τῇ Μεγάλῃ Σαββάτῳ ἐν τῇ παραμονῇ τῶν Χριστουγέννων καὶ ἐν τῇ παραμονῇ τῶν ἁγίων Θεοφανείων. Ὁ δὲ Παναγιώτατος Πατριάρχης κύρ Φιλόθεος ὥρισεν ἵνα ψάλλωσι τὸ Ἄξιον ἐστίν, ὡς συντομώτερον.

Ἐτυχε τοίνυν ἡ παραμονὴ τῶν Φώτων ἐν Κυριακῇ καὶ λέγει ὁ Ἀλεξανδρείας κύρ Γρηγόριος ἐνὶ δομestikῷ τοῦ χοροῦ κύρ Γρηγορίῳ τῷ Κουκουζέλλῃ, ἵνα ψάλλῃ τὸ Ἐπὶ σοὶ χαίρει. Ἐναντιώθησαν δὲ τινες ὅπου ἦσαν μέρος τοῦ κύρ Φιλοθέου· ὁ δὲ Ἀλεξανδρείας ὥρισε νὰ εἰπῇ τοῦτο. Ἐψάλλε λοιπὸν ὁ δομέστικος. Ἐσπέρας δέ, ἀφοῦ ἐτελείωσεν ἡ ἀγρυπνία, ἔσοντας νὰ καθήσουν ὅλοι, ἐκοιμήθη ὀλίγον ὁ δομέστικος καὶ θεωρεῖ τὴν Δέσποιναν ἡμῶν Θεοτόκον καὶ ἔστεκεν ἐπάνω αὐτοῦ καὶ ἔλεγεν: «ὦ δομέστικε, δέξαι τὸ ψαλτικόν σου, καὶ εὐχαριστῶ σοι πολλά· καὶ ἔσοντας νὰ εἰπῇ τοῦτο, δίδει του μὲ τὸ χέρι τῆς ἑνα χρυσὸν τὸ ὁποῖον κρέμεται σήμερον εἰς τὴν ἁγίαν εἰκόνα τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου εἰς τὴν σεβασμίαν Λαύραν τοῦ Ἀθωνος.

Ἐκτοτε γοῦν ἔσοντας νὰ πλατύνῃ τὸ θαῦμα πανταχοῦ, ὥρισεν ἡ Ἐκκλησία ὅπως ψάλληται πάντοτε ἀπὸ ὅλους, ἀλλ' ἁληθῶς καὶ ὅτε τελεῖται ἡ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου καὶ εἰς τὰ Ἀποδείπνα καὶ Μεσονυκτικά καὶ ὅτε θέλῃ ἕκαστος καθεῖς. Ἐγραψαν δὲ τοῦτο καὶ εἰς ταῖς πόρταις τῶν κελλίων αὐτῶν ὅλοι ὅπως ἀναγινώσκωσι πάντοτε καὶ διηνεκῶς<sup>9</sup>».

9. Παρεμφερῶς ἀναφέρει τὸ γεγονὸς καὶ ὀλίγον μεταγενεστέρα, μετὰ τὸ 1621, σημειώσεις ἐπὶ τοῦ ὑπ' ἀρ. 1214 πατριακοῦ κώδικος τῆς παλαιᾶς Παπαδικῆς, δημοσιευθεῖσα ἐν «Ἐκκλ. Φάρφ» Ἀλεξανδρείας, τόμ. I σ. 333-334, παρὰ τοῦ διακόνου τότε Δημ. Καλλιμάχου:

«Ὑγουμενεύοντος τοῦ πανοσιωτάτου ἐκεῖνου κύρι Ἰακώβου τοῦ Πρικανᾶ, τὸ δι' ὅπερ γέγονε – ἐννοεῖ θαῦμα – δίκαιον ἡγοῦμαι εἰς τοῖς μετέπειτα φανερώσαι».

Ὁ Παναγιώτατος ἐκεῖνος κύρις Κάλλιστος ὁ Πατριάρχης ὥρισε ὅπως ψάλλωσι τοῦτο, τὸ «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», τελουμένης τῆς θείας μυσταγωγίας ἐν τῇ καιρῷ τῶν διπτύχων. ὁ δὲ Παναγιώτατος ἐκεῖνος κύρις Φιλόθεος ὥρισεν ἵνα ψάλλωσι τὸ «Ἄξιον ἐστίν», ὡς συντομώτερον.

Ἐτυχε τοίνυν καὶ παραμονὴ τῶν Φώτων ἐν Κυριακῇ ἢ Σαββάτῳ οὐ μέμνημαι καλῶς· καὶ λέγει ὁ Ἀλεξανδρείας τῷ Γρηγορίῳ ἐνὶ δομestikῷ τοῦ χοροῦ κύρι Γρηγορίῳ τῷ Κουκουζέλλῃ ἵνα ψάλλῃ τὸ «Ἐπὶ σοὶ χαίρει»· ἀντεῖπε δὲ τις νεώτερος ὄντας κύρι Φιλοθέου. Ὁ δὲ Ἀλεξανδρείας πάλιν ἐπέταξε τοῦτο εἰπεῖν. Ἐψάλλε τοίνυν αὐτὸ ὁ δομέστικος. Ὡςπερ δὲ...τῆς ἀγρυπνίας καθεσθέντων πάντων ἐτράπη ὁ δομέστικος εἰς ὕπνον μικρόν. Καὶ ὁρᾷ τὴν Δέσποιναν ἡμῶν Θεοτόκον ἱσταμένην ἐπάνω αὐτοῦ καὶ λέγουσαν: δέξαι τοῦτο τὸ ψαλτικόν, ὃ δομέστικε καὶ εὐχαριστῶ σοι πολλά· καὶ τοῦτο εἰπούσα δίδωσιν αὐτῷ ἰδιοχείρως χρυσοῦν ... ἐν· ὃ καὶ κρέματα σήμερον ἐν τῇ εἰκόνι τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου ἐν τῇ Μεγάλῃ Λαύρᾳ τοῦ Ἀθῶ. Ἐκτοτε [τοίνυν] διαδοθέντος τοῦ θαύματος ἐν τάχει ὥρισεν ἡ Ἐκκλησία ὅπως ψάλλε[ται τοῦτο] παρ' ἀπάντων, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτε τελεῖται ἡ τοῦ Μεγάλου Βασιλείου θεία λειτουργία καὶ ἐν ἀποδείπνοις καὶ μεσονυκτικοῖς καὶ ὅτε βούλεται ἕκαστος. Ἐγραψαν δὲ τοῦτο εἰς τὰς θύρας τῶν κελλίων αὐτῶν οἱ πάντες σχεδόν, ὅπως ἀναγινώσκωσι τοῦτο διηνεκῶς».



Ἰδού, λοιπόν, εἰς τὴν Λαύραν τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἐπὶ Καλλίστου καὶ Φιλοθέου τῶν Πατριαρχῶν (αἱ. ιδ') δομέστικος – δηλαδὴ διευθυντὴς τῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν – Γρηγόριος Κουκουζέλης μοναχὸς καὶ μουσικὸς ἐκ τῶν ὀνομαστῶν τῆς ἐποχῆς του, εἰς τὸν ὁποῖον δίδεται καὶ τὸ νόμισμα ἐκ μέρους τῆς Θεοτόκου.

Καὶ ὄχι μόνον μουσικὸς δόκιμος καὶ καλλίφωνος διὰ νὰ φέρῃ τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη τὴν ἐπωνυμίαν, ἀλλὰ κι ἐπὶ παιδείᾳ, ὡς φαίνεται, διαπρέπων· εἰς ἐκ τῶν ἐπισήμων τῆς ἐποχῆς του, ἀφοῦ ἐστάλη ποτὲ ὡς ἐκπρόσωπος τῆς Λαύρας πρὸς τὸν Αὐτοκράτορα, καθὼς πληροφορούμεθα ἐκ τοῦ ὑπ' ἄρ. 207 χειρογράφου αὐτῆς αἰῶνος ιστ' περιέχοντος ἐν φ. 352 μάθημα μουσικὸν τοῦ Γρηγορίου ἐπιγραφόμενον:

«Ποίημα Γρηγορίτζη δομεστικού ποιηθὲν παρ' αὐτοῦ καὶ ψαλθὲν ἐν τῷ Παλατίῳ ὀρισμῷ τοῦ βασιλέως τοῦ τότε καιροῦ ὅτε ἀποκρισάριος ἐγένετο πρὸς τὸν βασιλέα».

Κουκουζέλης, λοιπόν, δομέστικος καὶ μοναχὸς ἐν τῇ Λαύρᾳ τοῦ Ἁθωνοῦ νόμισμα χρυσοῦν χορηγηθὲν αὐτῷ παρὰ τῆς Θεομήτορος καὶ παλάτιον ἐν Κωνσταντινουπόλει ὅπου ψάλλει οὗτος ἐνώπιον καὶ ὀρισμῷ τοῦ βασιλέως, ἅπαντα ἐνισχύοντα τὰς σχετικὰς περὶ Κουκουζέλη παραδόσεις τῶν ἀγιορειτῶν. Ἀλλὰ δὲν εἶναι ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης ὁ Παπαδόπουλος, ὁ μαΐστωρ καὶ διδάσκαλος τῶν διδασκάλων περὶ οὗ ὁ λόγος.

Τὸν χρόνον βιωτῆς τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη δὲν συνάγομεν ἀπλῶς συμπερασματικῶς, διὰ τῆς εἰς ἄτοπον ἀπαγωγῆς, ὡς ἠκούσατε μέχρι τοῦδε· ὑπάρχουν καὶ γραπτὰ μαρτυρία χειρογράφων παλαιῶν διαλαμβάνουσαι περὶ αὐτοῦ:

*Πρῶτον:* ὁ ὑπ' ἀριθ. 308 (1256) κώδιξ εἰρμολογίου τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ ἔτους 1309 ἰδιοχείρου Εἰρήνης θυγατρὸς Θεοδώρου Ἀγιοπετρίτου γνωστοῦ ἀντιγραφέως καὶ καλλιγράφου, συνάμα δὲ καὶ μουσικοῦ<sup>10</sup>.

Τὸ χειρόγραφον ἐν τῷ τελευταίῳ φύλλῳ 183 φέρει τὰ ἀκόλουθα:

÷ Τέλος ÷ Τέλος ÷ δόξα τῷ Θεῷ ἀμήν.

÷ Χεῖρ Ἰωάννου Παπαδοπούλου τοῦ Κουκουζέλη.

Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι εὕρισκόμεθα πρὸ ἰδιογράφου τοῦ Κουκουζέλη, ζῶντος ἐκείνην τὴν ἐποχὴν.

<sup>10</sup> Ἴδε καὶ τὸν ἐκ Βερροίας Ἰωάννην Κωτούνιον ἐν «Ἑλληνικῶν ἐπιγραμμάτων» βιβλ. β', Βενετία, 1635 καὶ τὸν τούτῳ ἀκολουθοῦντα Νικόλαον Βούλγαρην εἰς τὴν Κατήχησιν-Ἑρμηνείαν τῆς Θ. λειτουργίας, Βενετία, 1681, 1769 καὶ 1818 εἰς τὰ περὶ τοῦ Ἀξίου ἐστίν.

10. 1322 κωδ. Κοπεγχάγης: «Ἐπληρώθησαν τὰ τοιαῦτα βιβλία (Εὐαγγέλια) διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ καὶ χωρικοῦ Γραφέως Θεοδώρου Ἀγιοπετρίτου καὶ κατὰ ἀνάγκης [διὰ νὰ ἐμπορεῖ ἢ να συγγράφῃ καὶ μουσικοὺς κώδικας] ἀναγνώστου τάχα δὲ καὶ κακογράφου ..... Ἐν ἔτει 7278» (1278).

Τοῦτο ἰδὼν καὶ ὁ Γριτσάνης ἀνέγραψεν εἰς τὸ ἐσωτερικὸν τῆς ἐν ἀρχῇ σταχώσεως τοῦ κώδικος: «Εἶναι ἰδιόχειρος Γραφή Ἰωάννου Παπαδοπούλου τοῦ Κουκουζέλη, ὡς λέγει ἐν τῷ τέλει τῶν εἰρμῶν. Παναγιώτης Γριτσάνης ἔγραψα 1893».

Εὐθὺς ὅμως εἰς τὸ ὀπισθεν μέρος τοῦ φύλλου 183 ὑπάρχει βιβλιογραφικὸν σημεῖωμα ἔχον οὕτω:

Σὺν Θεῷ ἀγίῳ ἐπλη/ρώθη τὸ παρὸν εἰρ/μολόγιον διὰ χειρὸς Εἰ/ρήνης ἀμαρτωλῆς/θυγατρὸς Θεοδώρου/τοῦ Ἀγιοπετρίτου καὶ/καλλιγράφου/ ÷ Ἔτους ρωιζ' ÷ (1309)/Τῷ ἔχοντι καὶ γράψαντι/Χριστέ μου σῶσον/Ἀμήν.

δείκτης ὅτι τὸ χειρόγραφον δὲν εἶναι ἰδιόχειρον τοῦ Κουκουζέλη, ἀλλ' ἀντίγραφον ἐκ παλαιότερου ἰδιογράφου κώδικος αὐτοῦ, διὰ χειρὸς Εἰρήνης τῆς Ἀγιοπετριτίσσης.

Δεύτερον: ὅσον ἀφορᾷ τὸ πόσον προγενέστερος ἦτο ὁ Κουκουζέλης, μαρτυρεῖ ὁ 884 κῶδιξ στιχεραρίου τῆς Ἐθνικῆς μας Βιβλιοθήκης ἔτους 1341, τοῦ ὁποίου ὁ γραφεὺς Ἀθανάσιος Βοῦργος ἐκ Τρίκκης, ἐν φ. 390β σημειοῖ διὰ στίχων:

«Ἀθανάσιος τὴν μελουργὸν πυκτίδα  
ταύτην ἐμαῖς χερσὶ γέγραφα κοσμίως  
ἐξ ἀντιγράφου πάνυ διωρθωμένου  
ὄντος κἀκείνου τοῦ πάλαι Κουκουζέλη.  
Ἐξ ἀντιγράφου γέγραφα τὸ πυκτίον  
Ἀθανάσιος τοῦ Κουκουζέλη τόδε  
Ἔτους ρωμῷ (1341)

Ὁ Κουκουζέλης ἄρα ἔζησεν οὐχὶ τὸν ἰδ' αἰῶνα οὐδὲ τὸν ιγ', ἀλλὰ πρὸς τὸν ιβ' ὡς φέρει ἡ παρ' ἡμῖν σχετικὴ παράδοσις. Διότι παλαιὸν ἀποκαλεῖ τις τὸν πλεόν τῶν ἑκατὸν ἢ διακοσίων ἐτῶν ζήσαντα πρὸ αὐτοῦ. Ἡμεῖς καὶ τώρα θεωροῦμεν συγχρόνους τοὺς μουσικοὺς τῆς ιθ' καὶ ιη' ἑκατονταετίας, τῶν ὁποίων ψάλλομεν τὰ μαθήματα· παλαιούς δὲ τοὺς ἀπὸ τοῦ ιζ' αἰῶνος καὶ πρίν.

Ἀξιοσημεῖωτον δέ, τὸ ὅτι ὁ γραφεὺς τοῦ κώδικος ἐπιθυμεῖ διὰ τοῦ πάλαι ἵνα διαστείλῃ τὸν Ἰωάννην Κουκουζέλην ἀπὸ παντὸς συνεπωνύμου του, ζῶντος τυχὸν κατὰ τὴν ἐποχὴν του· καὶ εἶδομεν τὰ μέσα τοῦ ἰδ' αἰῶνος ζῶντα εἰς τὴν Λαύραν τοῦ Ἄθω, δομέστικον Γρηγόριον Κουκουζέλην.

Ἐὰν τώρα, τὸ εἰς μόνον τὸν Κουκουζέλην Ἰωάννην προσφωνούμενον «διδάσκαλος τῶν διδασκάλων» σῶζῃ οὐσιαστικὸν καὶ ὄχι τυπικὸν περιεχόμενον, τότε ὁ Κουκουζέλης πρέπει νὰ ἔχῃ ἄμεσον σχέσιν πρὸς τὴν κατὰ τὸν ιβ' αἰῶνα σημειωθεῖσαν ἀλλαγὴν τῆς μουσικῆς γραφῆς ἐπὶ τὸ ἀναλυτικώτερον καὶ σαφέστερον· τῆς «νεοφώνου» ἢ «νεοτόνου» ἀποκληθείσης τότε μουσικῆς γραφῆς, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν τοῦ ια' αἰῶνος «παλαιόφωνον» ἢ «πα-

λαιότονον», πρὸς τὸ σύστημα τῆς ὁποίας – τῆς νεοτόνου – προσαρμόζει καὶ τὸν περίφημον τροχὸν τοῦ καὶ τὴν παιδαγωγικὴν τοῦ μέθοδον «Μέγα Ἦσον τῆς ψαλτικῆς τέχνης» ἀποκληθεῖσαν· μουσικῆς γραφῆς ἐπὶ τῆς ὁποίας στήριζεται καὶ ἡ ἐν χρήσει μουσικὴ σημειογραφία.

Βασιλικὸς μαῖστωρ<sup>11</sup> ὅστις θὰ ἐπρωτοστάτει καὶ θὰ συνέβαλεν εἰς ἐν τόσον σημαντικὸν μουσικὸν καὶ παιδαγωγικὸν ἐγχείρημα, αὐτὸς θὰ ἐδικαιοῦτο τοῦ τίτλου τοῦ «διδασκάλου τῶν διδασκάλων» τῆς ἱερᾶς μουσικῆς, ἀπὸ τῶν αὐτογράφων τοῦ ὁποίου φροντίζουν ν' ἀντιγράψουν διὰ τὸ πιστὸν καὶ τὸ ἐγκυρον τοῦ περιεχομένου τῆς ἐργασίας τῶν, ἀμφοτέρων τῶν ρηθέντων χειρογράφων – σιναιτικῷ καὶ ἀθηναϊκῷ – οἱ ἀντιγραφεῖς.

Ταῦτα τὰ σχετικὰ μὲ τὸν χρόνον τῆς βιωτῆς Ἰωάννου Παπαδοπούλου τοῦ Κουκουζέλη καὶ μαῖστρος.

Εἶναι καὶ ἄλλα, ἀφορῶντα τὸ ποικίλον τῶν συνθέσεών του καὶ τὴν συμβολὴν τοῦ εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τῶν παπαδικῶν μελῶν καὶ τῆς εἰς αὐτὰ πλοκῆς λαϊκῆς θρησκευτικῆς στιχουργίας εἰς πολιτικούς καὶ ἄλλους στίχους· πράγματα ἅπου δὲν εἶναι οὔτε τῆς παρούσης ἀνακoinώσεως, οὔτε τοῦ παρόντος καιροῦ.

Εἶναι ἀκόμη καὶ ἡ πολυθρύλητος «βουλγάρα»· στίχοι δηλαδὴ καλόφωνοι δύο: «Καὶ τὸ μνημόσυνόν σου εἰς γενεάν καὶ γενεάν», καὶ «Ὅτι κρινεῖ Κύριος τὸν λαὸν αὐτοῦ», παρεμβαλλόμενοι εἰς τὸν πολυέλεον «Δούλοι Κύριον» τοῦ Κουκουμά, ἤχου πρώτου.

Ἐπειδὴ οἱ καλόφωνοι οὗτοι στίχοι τοῦ Κουκουζέλη δὲν διαφέρουν – ὅπως παρουσιάζονται – κατὰ τὸ ἐκκλησιαστικὸν ὕφος τῶν λοιπῶν στίχων τοῦ πολυελέου· καὶ ἐπειδὴ τὸ «βουλγάρα», εἰς ποικίλους ἔμπορεῖ νὰ ὀφείλεται λόγους καὶ ὄχι εἰς τὸ ὅτι εἶναι μέλος βουλγαρικόν, θὰ ἤμην εὐτυχῆς, ἐὰν οἱ φίλοι μας βούλγαροι ἀνεύρισκον εἰς αὐτοὺς ἴχνη λαϊκῶν μελωδιῶν – καὶ ποῦ νὰ τὰς ἀνεύρουν – πολὺ περισσότερον θρήνους, ἅπου τὰχα ἤκουσεν ὁ Κουκουζέλης παρὰ τῆς μητρός του, εἰς τὸ Δυρράχιον τοῦ Ἰλλυρικοῦ καὶ ὄχι εἰς τὴν Βουλγαρίαν – ὅπως θέλει ἡ περὶ τὸν Κουκουζέλην μυθολογία.

Καὶ πάλιν, ὁ καταγράφων θρήνους ἰλλυρικούς ἢ βουλγαρικούς δὲν ἦτο ἀνάγκη ἵνα ᾖ καὶ Βούλγαρος· ἔμποροῦσε ἵνα ᾖ καὶ Ρωμαῖος· καὶ ξεύρομε πόσον ἐφιλοτιμοῦντο, ἐκ περιεργείας καὶ φιλομαθείας οἱ πρόγονοί μας, ν' ἀποτυπώνουν διὰ τῆς γραφῆς ἄσματα ἄλλογενῶν.

Ἄν ὁ Κουκουζέλης ἦτο βούλγαρος καὶ δὴ ἀγιορεῖτης, δὲν θὰ ἔγραφεν ἓνα κώδικα, μίαν ἔστω σύνθεσίν του εἰς γλῶσσαν βουλγαρικὴν χάριν τῶν ὁμογενῶν του; ἔστω τῶν ἀγιορευτῶν;

11. «Κατάλογος ὁφικίων τῆς Μ. Ἐκκλησίας καὶ τοῦ Παλατίου διὰ στίχων (Ἀρχεῖον Ἐκκλ. Ἱστορίας Μανουὴλ Γεδεών τεύχ. Ι σ. 109-111), Κώδιξ Πάτμου Τξς' αἰ. 18': «Ὅρα βασιλέως κλῆρον/πρῶτος Πρωτοψάλτης πέλει Λαμπαδάριος σὺν τούτῳ/καὶ μαῖστρος οἱ δύο».

Ἄλλὰ τόνον Βούλγαρος ἦτον ὁ Κουκουζέλης γράφων τήν παρὰ τῶν μεταγενεστέρων κληθεῖσαν «βουλγάραν», ὅσον Τάταρος ὅταν ἔγραφε κράτημα «τατάρικον», ἢ Φράγκος ὅταν ἔγραφε μέλος φραγκικόν<sup>12</sup>.

Καί τόνον Βούλγαρος ἦτον ὁ Κουκουζέλης γράφων τήν βουλγάραν, ὅσον Ἄγγλος, Γάλλος ἢ Ἰταλός ἦταν ὁ Μπάχ γράφων «ἀγγλικές» ἢ «γαλλικές σουῖτες» καί «κονσέρτο ἰταλικόν» ἢ ὁ Μέντελσον Σκῶτος καί Ἰταλός, γράφων «σκωτικήν» καί «ἰταλικήν συμφωνίαν». Θά πρέπει ἀκόμη ἵνα ἀποδειχθῇ ἡ βουλγαρική ἐθνικότης καί τοῦ πρωτοψάλτου Γλυκὸ ὅστις, πλὴν τοῦ Κουκουζέλη, φέρεται εἰς παλαιούς καί νεωτέρους κώδικας ὡς μελοποιὸς τῆς «βουλγάρας»<sup>13</sup>.

Εὖχομαι ὅλα αὐτὰ ν' ἀποδειχθοῦν καθὼς τὰ ἐπιθυμοῦν οἱ ὁμόδοξοι γείτονές μας, διὰ ἵνα ἔχωμε τήν εὐχαρίστησιν, εἰς προσεχές κάποιο συνέδριον, ἵνα τοὺς χειροκροτήσωμε καί τοὺς συγχαροῦμε.

12. Ταῦτα εἶναι ὀνομασίαι μαθημάτων ἢ κρατημάτων παλαιῶν ἐκ μέρους τῶν μεταγενεστέρων, ἀναφερόμεναι εἴτε εἰς τὸν ἦχον τοῦ μαθήματος ἢ κρατήματος (φράγκικον εἰς ἦχους τρίτους – ἀτζέμικον εἰς ἦχον πλ. α' πεντάφωνον, εἴτε εἰς τὸ ὕφος καί τὸ ἦθος ἢ τοι τὸ αἶσθημα 'που γεννᾷ εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατοῦ τὸ ἄκουσμά των (ὥσάν – «βιόλα, τζαμάρα, καμπάνα, ἀηδὼν, ποταμὶς» καί τὰ ὅμοια).

13. Κώδικες: 259 Λειμῶνος ἔτους 1572, Ξηροποτάμου 273 α3 ἡμίσεος ἰδ' αἰῶνος καί Ξηροποτάμου 317 ἀρχῶν ιη' αἰῶνος.



## LA MELURGIA BIZANTINA NEI CANTI POPOLARI DELLA SICILIA E DELLA CALABRIA

Clara LOMBARDI-GIORDANO (Italie)

In questo «saggio espositivo», della *Antica Melurgia Bizantina*, i conoscitori troveranno molti vuoti, molte lacune; ma questo si deve al fatto che si è voluti arrivare a coloro i quali non hanno dimestichezza con tale conoscenza.

Volutamente semplice il linguaggio, ed esente di segni (*i complicati segni della notazione neumatica*), il testo, poiché questi avrebbero disturbato e forse allontanato da tale lettura, chi desiderava sapere qualcosa di «questo antico canto».

Con le note aggiunte, abbiamo volute indicare studi più profondi e completi, per coloro che già conoscono, e per quelli, lo speriamo, desiderosi di conoscere più a fondo il soggetto.

Con il solo intento di aver cercato fare *uno scritto divulgativo*, speriamo esserci riusciti.

Il canto «liturgico bizantino», vera «Melurgia», è vivo nella tradizione dei canti popolari, sia della Sicilia, sia della Calabria; e propriamente dei gruppi «grecoalbanesi» d'Italia.

Come giustamente è riconosciuto dai migliori ricercatori e cultori, se dobbiamo occuparci della ricostruzione della «Melurgia Bizantina», non si può disconoscere, e tantomeno omettere, lo studio della tradizione vivente, ovunque questo ci si presenta.

Anche se verosimilmente, tale tradizione, attraverso i secoli sia stata soggetta ad alterazioni, è certo che il vero cultore e ricercatore dell'arte, sarà capace di riconoscere ciò che ci sia di genuino e di alterato, almeno nelle linee generali che tale tradizione presenta.

E' facile ed abbastanza possibile, riconoscere nella «tradizione vivente», se le alterazioni che si notano, provengono da leggi comuni e costanti a tutte le manifestazioni d'arte, le quali, attraverso i secoli, modificano «insensibil-

mente», e quasi «impercettivamente», tale arte, oppure se ciò proviene da infiltrazioni esterne.

*Cenni storici:* Verso il 1450, gli Albanesi, per varie ragioni di carattere nazionale e spirituale, preferirono il volonario esilio, cominciando così ad emigrare. Ripararono in Italia, ove furono ospitati con libertà di continuare l'uso della propria lingua, e della loro «Cristianità Bizantina». Nel 1470, furono accolti dall'Abbate Paolo del Monastero di S. Adriano (Rossano), fondato a S. Demetrio Corone<sup>1</sup>. Altre emigrazioni seguirono al principio del 1600, sia di civili che di monaci, venienti dall'Isola di Creta e da altre parti, specialmente dopo l'apertura del Monastero di Mezzoiuso, presso Palermo. Il fondatore del Monastero, Andrea Beres, volle che tale Monastero fosse veramente tipico per tutte le manifestazioni della «regola monastica greca e del Culto orientale». Fu questa la ragione per cui molti dei primi abitanti vennero proprio dell'Oriente: ad esempio, Arcudio Stanila, dell'Isola di Creta; in seguito vescovo e missionario in Grecia. Seguono, Giorgio Scordili, Vittorio Coriféo, che era già sacerdote dell'Isola di Candia, e molti, molti ancora.

Si può notare che, tali canti portati dagli esuli, essendo di derivazione isolana, sono esenti da vere e proprie infiltrazioni straniere. Le melodie hanno tutte una stessa impronta, e nel complesso di tali «canti bizantini», gli stessi usati nell'Albania, nella Morea e nel vicino Oriente, canti trasportati e custoditi quasi «cosa sacra», nelle sedi di Sicilia e di Calabria, sono veramente un monumento d'incomparabile valore: poiché nella loro tradizione inalterata, «l'Arte Melurgica Bizantina» acquista davvero grande risalto.

A tali esuli, ed ai loro fedeli discendenti, si deve la conservazione dell'«Antica Melurgia»; come anche dei costumi e dei «canti popolari», ed è così che il patrimonio liturgico lo ritroviamo «lo stesso», dal tempo della loro venuta, al servizio del Culto. Nel loro complesso generale, le melodie liturgiche appartengono alla fine del sec. XIII<sup>o</sup> ed al principio del sec. XIV<sup>o</sup>; ma, ascoltiamo cosa dice Padre Lorenzo Tardo, nella sua opera «L'Antica Melurgia Bizantina»: «Gli esuli Albanesi, lasxiando il Patrio suolo, certamente non portarono con loro l'arte «Dotta e Saggia», dei «protopsalti» raffinati, ma una tradizione provinciale, montanara ed arcaica, una tradizione che mantenutasi nel '400 e '500, risale effettivamente all'età dei Basileis e forse prima.

1. V. C. Korolewskij, «Le vicende ecclesiastiche dei paesi Italo-Albanesi della Basilicata e della Calabria», *Archivio storico per la Calabria e la Lucania*, fasc. I (1931), v. «Crecità in Calabria», v. *Roma e l'Oriente*, n. 103-108, p. 71. *Bollettino della Badia di Grottaferrata*, dicembre 1933, p. 58.

L'arcaismo dell'arte vocale italo-greca ed italo-albanese, viene confermato dalle strette assonanze che essa offre con il canto-bizantino dei popoli slavi, anteriore, questo, all'introduzione della polifonia occidentale<sup>2</sup>. Quest'ultimo (bizantino-slavo), perfettamente scevro da infiltrazioni arabe e turche, offre al pari di quello italo-albanese una magnifica testimonianza in merito all'arte musicale dei sec. XIo-XIIIo.

L'orecchio occidentale che sente per la prima volta questi «canti» bene eseguiti, rimane sorpreso per la freschezza delle melodie prettamente bizantine, e per la ricchezza degli abbellimenti, che certo non disdicono a questo particolare «genere musicale», con certi «cromatismi» ignoti alle scale moderne, anzi, quasi in contrasto con i «canoni dei trattatisti e delle composizioni di oggi», ma che pure sono di una estrema finezza di espressione<sup>3</sup>.

Un'osservatore attento, ritrova in queste melodie greco-albanesi, eseguite da esperti cantori, un'altra specialità: si tratta di certe interferenze «tra nota e nota», che non danno propriamente né il «tono», né il «semitono». Evidentemente si tratta del «quarto di tono». Quantunque l'organo vocale moderno, alterato dall'uso costante della «scala temperata», non sia generalmente più al caso di esprimere queste sfumature tonali, pure l'artista, che sappia investire per cantare melodie siffatte, tutte ornate di «melismi», saprà anche manifestare il «quarto di tono», che nell'involucro neumatico di noticine di abbellimento, trova la sua ragione di essere. E' questo un'indice dell'antichità e della genuinità dei canti. Queste caratteristiche rendono preziose le melodie «greco-albanesi» per lo studio della ricostruzione della «Melurgia Bizantina».

*Il repertorio tradizionale:* Nel repertorio tradizionale vivente abbiamo: Salmi — Troparii — Canoni — Katismata — Kontaki — Idiomeli — Prosomii — e varie melodie liturgiche. Ed è proprio in queste che si ravvisa lo sfondo generale indicante la comune provenienza scolastica; anche se il procedimento delle «scale attuali» in uso presso la Grecia non è esattamente identico. Padre Tardo ci dice ancora (v. opera menzionata): «Sarebbe interessante costituire un raffronto delle melodie che si sono conservate inalterate nell'una e nell'altra tradizione, e cioè, della Grecia e dei Paesi limitrofi, ai quali appartengono le melodie «greco-albanesi» della Sicilia, provenienti dalle Isole, dalla Morea, e dalla Albania. Compito questo non molto facile ora, poiché la esuberante produzione musicale non innografica, avvenuta nel

2. V. Père I. D. Petresco, *Études de paléographie musicale byzantine*, p. 13 e seg.

3. A proposito dell'espressione riguardante le «composizioni moderne», si prega di ricordare che l'opera *La Melurgia Bizantina* di Padre Tardo, risale al 19 luglio 1938.

rigoglioso rifiorimento dei «Maistores» e dei «Protopsalti» specie dal sec. XIV<sup>o</sup> in poi, portò alla diffusione di svariate composizioni, alimentate dal soffio di modernità della nuova scuola, in varie parti dell'Oriente. Questa la ragione prima, della mancanza della «uniformità-melurgica», che invece è propria della «innografia», e che ci si mostra nella grande varietà musicale dell'Oriente greco. Oggi purtroppo non abbiamo elementi decisivi per stabilire l'esatta origine dei canti. Inoltre, dato che i canti «greco-albanesi», sono stati tramandati di generazione in generazione oralmente, e mai fissati in scrittura, questo pone altre difficoltà. E, ancora, in alcuni gruppi, per la carenza di Clero, non sono più state svolte regolarmente alcune ufficiature di «grandi festività», così che i canti relativi a tali ufficiature, sono caduti in disuso, ed alcuni quasi scomparsi. Purtroppo, qui è il «patrimonio-artisticomelurgico» che viene a mancare, con grande perdita di cultura e spirituale<sup>4</sup>. Così continua Padre Tardo nella sua opera sunnominata: ... nella raccolta ora esistente dell'Oriente greco, troviamo dell'antico e del relativamente moderno: troviamo dei veri gioielli d'arte e delle melodie più o meno recenti, che risentono l'epoca d'arte di decadenza della melopea. Queste ultime male si prestano per lo studio delle tonalità e della vera tradizione antica. Mentre le «melodie» dei gruppi italo-greco-albanesi, sono certo minori di numero, ma possiedono un valore artistico maggiore. Lo studioso, oltre che ravvisare in esse l'insita bellezza originale, vi trova maggiore omogeneità a riguardo della «tonalità».

Riguardo all'importanza della tradizione, ci piace ricordare le parole di Gastoué: «...ne pas négliger la vielle tradition slave ... et enfin, étudier l'autre courant... qui, hors des frontières de l'empire byzantin, conserve à une partie de l'Italie le rite grec, avec la Sicile et Grottaferrata pour centres» (A. Gastoué, «La tradition ancienne dans le chant byzantin», v. Tribune de S. Gervais, a. V. 1899, p. 148).

Sempre per l'importanza della tradizione, ricordiamo anche quel che ci dice il Rev. Père I. D. Petresco: «Les sources principales de la musique byzantine sont les traités théoriques, les manuscrits notés et *la tradition* ... les manuscrits post-médiévaux notés et les traités théoriques qu'on y trouve insérés... On doit corroborer toutes les sources du chant d'église byzantin, et d'abord les principales. Rappelons toutefois que les manuscrits notés demeurent la source première des études musicales liturgiques, tandis que les

4. Al presente si trovano raccolti diversi canti popolari, v. «Opera di trascrizione (e ricostruzione) di canti popolari liturgici, secondo l'antica e giusta «tradizione», lavoro dello Jeromonaco Bartolomeo Di Salvo v. *Bollettini della Badia di Grottaferrata*, specialmente vol. IV (1950) e vol. V (1951).



traités théoriques n'en sont que la source secondaire. Quant à la «tradition», on doit l'avoir en vue à chaque instant, car dans la vie byzantine, rien n'est plus fort que la tradition, orale surtout» (v. Rév. Père Petresco, «Études de paléographie musicale byzantine»).

#### LA MELURGIA NELL'EPOCA PATRISTICA

L'organizzazione della vita ascetica orientale, faceva obbligo al monaco di avere il suo «salterio», così da essere sempre pronto a cantare le lodi al Signore. E tale «salterio», (cioé, il libro dei Salmi), entrando in modo vitale nello svolgimento dei sacri riti, ne divenne, si potrebbe dire, il preferito e la vera «ossatura dell'ufficio divino», sin dai primi tempi della Chiesa fino a noi. Era ed è rimasto il libro «liturgico per eccellenza».

Nelle varie Chiese dell'Oriente greco, fu facile il passaggio da una forma artistica ad un'altra; e, dato che tutte avevano la stessa fede cristiana, finirono per essere usate «melodie di forma greca». E questo avvenne in quanto ogni manifestazione di culto esterno veniva fatta in lingua greca<sup>5</sup>.

*I varii modi:* I varii modi-greci-dori-frigi-lidi-missolidii, molto si adattavano a bene manifestare i diversi sentimenti: gioia- ringraziamento-mestizia ecc., tanto che furono i primi ad essere usati per musicare i «Salmi» e le preci liturgiche<sup>6</sup>.

*La metrica bizantina:* Varie furono le ragioni per cui la «metrica-classica-greca», si trasformò; e fu propriamente il popolo, il quale, con il suo modo di cantare, finì per trasformare il testo poetico. Così, alla «quantità sillabica», che non trovava più eco nel popolo, si sostituì l'«accento tonico», dando origine ad una grande, profonda innovazione. Sorsero allora i «Mélodi», e dalle loro poesie di genere nuovo, cioè; con l'uso di una «lingua piana e melodica», bene accettata a tutti, si giunse a quelle composizioni «poetiche liturgiche» proprie delle Chiese greche d'Oriente. Ecco quindi formarsi la

5. A tale proposito, ricordiamo le parole del P.I.D. Petrescu in *Étude de paléographie ecc.*, opera già menzionata: «Nous espérons apporter une contribution importante aux études musicales en général, car la musique d'église du Ier millénaire acceptait les lois et la pratique de l'art musical de l'époque. Les Pères de l'Église l'ont évidemment adaptée aux nécessités du culte. L'Église est, pourrait-on dire, l'héritière légitime de l'art antique; l'art juif pour les lectures scripturaires et l'exécution des psaumes; l'art syrien et l'art gréco-romain». V. P. Petrescu, opera già citata, p. Introduction 1 - 2 e seg.

6. Per la spiegazione estesa dei «modi» v. P. Tardo e P. Petrescu, opere già citate, poichè hanno una esposizione chiara, accessibile anche a chi non è specializzato agli studi di bizantino.

«metrica bizantina», basata sul numero delle «sillabe» e «sugli» «accenti», e non più sulle «brevi» e sulle «lunghe», come era per le forme antiche. Possiamo quindi riconoscere, sinceramente, che tale trasformazione della poesia dalla «metrica quantitativa» in «metrica accentuativa», trae le sue prime origini dal popolo e dalla sua maniera sensibile di cantare.

Alla base dei primi elementi letterarii della Melurgia, troviamo subito l'Antico Testamento e poi il Nuovo, poichè tali testi furono le prime fonti d'ispirazione.

*Le semiografie*: 1. *Semiographia ecfonetica*: riguarda in particolare i testi evangelici. La esecuzione viene espressa quasi come una lettura declamata, con piccole modulazioni alla chiusa del primo comma, ed invece con maggiori note melodiche alla chiusa del periodo. Ancora oggi viene eseguita nella maniera «tradizionale» per le «chiuse finali», e cioè: le chiuse della lettura evangelica, erano sempre precedute da un gruppo di varie noticine e di melismi, i quali servivano a dare l'impronta del termine della lettura evangelica. E' la chiusa di preghiera che il Sacerdote dice ad alta voce con leggera modulazione. (Nella «Liturgia» ed «Ufficiatura Orientale», vi sono anche alcune preci dette «misticamente», cioè, «a voce sommessa», ed alte «a voce alta»).

Tale *semiographia* va dal sec. VI<sup>o</sup> al sec. XIII<sup>o</sup>. La conoscenza diretta della nomenclatura dei segni di tale scrittura (l'ecfonetica), si deve a Papadopoulos Kerameus. Essa la vediamo scomparire verso il sec. XIV<sup>o</sup>. (L. Tardo, «La melurgia Bizantina», e *Bollettini della Badia di Grottaferrata*).

2. *Semiographia paleobizantina*: è la meno decifrata nei dettagli per mancanza di manoscritti che siano ben conservati; e soprattutto per l'imprecisione dell'interpretazione dei segni, i quali non vengono più ripetuti nelle *semiographie* seguenti. Altra difficoltà, la mancanza di ripetizione periodica dei segni che fanno l'ufficio di «chiavi». Importantissime queste ultime, perchè il cantore abbia la certezza della giusta intonazione della scala, e di non aver ommesso nessun segno «diastematico». Poichè, la «*semiographia paleobizantina*» essendo formata da segni convenzionali, non fissi sul pentagramma, né sul tetragramma, ha bisogno assoluto di segni di riferimento continui; ed è a questo che suppliscono i segni detti le «martirie» (segni che hanno l'ufficio di chiavi, in tale musica)<sup>7</sup>. In tale lettura basta saltare una sola nota, per spostare tutti gli intervalli seguenti. Nei mss. paleobizantini, sfortunatamente la

7. V. Le due opere già citate, Petrescu, v. p. 178 ecc., P. Tardo, *opera già citata*, p. 330 e seg. i vari segni, martirie ecc.

chiave si trova solo in principio del testo e generalmente non si ripete più nello svolgimento della melodia. Da qui la difficoltà prima, per decifrare tale notazione.

Questa semiographia occupa il periodo di tempo che va dall'inizio del sec. Xo, a tutto il sec. XIIo. Pochi di numero ed incompleti i più di quelli rimasti; inoltre non contengono lo stesso materiale «melurgico», così che la loro lettura non riesce né facile, né comparativa.

Di tale semiographia si è parlato moltissimo: alcuni credono provenga da Costantinopoli, e certamente è questa la ragione per cui viene definita (ed in alcuni testi enumerata) come la «costantinopolitana». I suoi manoscritti, ormai rarissimi, erano sparsi ovunque esistevano comunità greche, sia nell'Oriente, sia nell'Occidente, nella Magna Grecia, nella Grecia. La sua scrittura irregolare e stecchita, dimostra che la forma è spiccatamente arcaica<sup>8</sup>.

3. Semiographia neobizantina: cessando l'uso della «semiographia paleobizantina», all'inizio del sec. XIIIo, si rese necessario un perfezionamento. Quindi vennero aggiunti altri segni grafici che riguardavano il «ritmo», «l'espressione», la «divisione dei vari gruppi di note». Si cercò la più ampia precisione che togliesse al cantore l'arbitrio della esecuzione. Si eliminò il segno «tipo stenografico» (che non precisava), e si scrissero i gruppi di note per esteso. Fu anche perfezionata esteticamente la forma calligrafica. Le chiavi (martirie) furono poste all'inizio della melodia, e ripetute spesso durante il percorso della scrittura; divenendo così sicure guide per la esatta lettura del canto, eliminando il pericolo di uscire dal «tono». Le «chiavi» sono spesso seguite da segni speciali riguardanti le «intonazioni». Quest'ultime sono un gruppo di note, le quali, cantate, guidano l'orecchio a quella tonalità determinata nella quale si deve eseguire la melodia<sup>9</sup>.

A questo punto, il sistema semiografico, con tutte le innovazioni aggiunte, può dirsi quasi completo. E questa nuova semiographia detta «neobizantina», dato che facilita la lettura della notazione (per la precisazione di segni), ne risulta che la esecuzione ritmica della melodia è molto migliore, se non perfetta, a tutto vantaggio della musica.

8. Si deve aggiungere, che la «semiographia» paleobizantina dell'inizio del sec. XIIIo, è una rara eccezione.

9. Tali segni riguardanti le «intonazioni», possono paragonarsi alle «formule—cadenziali—occidentali», che gli allievi di canto usano fare, secondo l'indicazione scolastica del Maestro, per prepararsi all'intonazione giusta del brano da eseguire, e cioè: tonica-terza-quinta-quarta-tonica all'ottava, e ritorno alla ottava bassa.

La tendenza generale della scrittura dei mss. «neobizantini», risulta quasi «tonda», per cui da alcuni studiosi è stata definita «semiographia rotonda» o, semplicemente «rotonda». Ma giustamente nota Padre Tardo nella sua opera «La Melurgia» ecc. (opera già citata), e lo Jeromonaco Bartolomeo Di Salvo ha ripetuto sovente, sia nelle sue lezioni, sia in interventi di Congressi Bizantini, che tale denominazione non sia esatta, poiché non è la forma materiale esterna a determinare i sistemi, ma la costituzione interna nel suo complesso. E Padre Tardo cita ancora, nella sua opera già segnalata: «Abbiamo codici melurgici del sec. XIIIo di semiographia neobizantina vera e propria, e la scrittura non è affatto «tonda», ma lineare: p. e. il ms. E. a. VIo della Biblioteca di Grottaferrata, e più ancora l'Irmolojon di Ivron n. 470 nel Monastero di Monte Athos. Ed ancora continua, precisando: Il ms: cartaceo 1244 del Monte Sinai è neobizantino del sec. XVo, con carattere e tondo», e intanto dal f. 52 in poi, pur conservando la stessa calligrafia, è redatto con «semiographia paleobizantina»: cfr. tav. XXIIIa» (opera già citata, v. pag. 66e tavole di fototipia).

Ci permettiamo perciò dire che, pensare tale semiographia possa riconoscersi dalla grafia «rotonda» sia errato poichè sono diversi i Codici che presentano tale calligrafia pure appartenendo alla semiographia che la segue. Il carattere vario e migliore dei segni, dipende molto dalla buona qualità dello «scriptorium».

La «semiographia neobizantina» arriva fino al principio, sembra, del 1500, ma i Codici di questo periodo sono rarissimi, quindi è difficile asserire. Si può invece dire, probabilmente, e per fortuna della Melurgia, forse tutte le «melodie innografiche esistenti nella semiographia paleobizantina, sono state trasportate in quella neobizantina», almeno così sembra.

Una giusta idea della ricchezza del patrimonio dell'innografia e della Melurgia della Chiesa d'Oriente, possiamo averla proprio dai Codici di «semiographia neobizantina». In tale scrittura si hanno tutte le composizioni poetico-musicali, dalle più semplici dei Salmi, alle più complesse, proprie dei «componimenti melismatici».

4. Semiographia cucuzélica: la fine del sec. XIIIo, e principio del sec. XIVo, ci presenta la «semiographia neobizantina» modificata, con aggiunta di alcuni segni speciali detti di «chironomia». La forma calligrafica si accentua trasformandosi, dando così luogo ad una nuova semiographia. Questo fenomeno di trasformazione si riscontra in mss. che ci provengono da qualche «scriptorium» tendente ad evolvere la scrittura delle forme grafiche come anche della costituzione interna. Tale movimento diventerà universale solo dopo qualche secolo. Da tale innovazione restano esenti per lungo tempo le



scuole italo-greche, le quali seguitano a trascrivere i loro testi melurgici con la stessa semiographia inalterata, quasi sino alla fine del sec. XV<sup>o</sup><sup>10</sup>. Alla fine, il movimento d'innovazione sorto nell'Oriente, passò anche agli Italo-Greci; e sembra che il ponte dal quale passò, fosse Creta. Comunque non fu di uso generale, ed i centri Italo-Greci di Grottaferrata e Messina, possono ancora oggi, con i loro codici dei sec. X<sup>o</sup> e XV<sup>o</sup>, essere di base allo studio delle due semiographie precedenti.

La nuova «semiographia», viene attribuita generalmente a Giovanni Cucuzéli, viene perciò detta «semiographia cucuzélica». Tale semiographia la vediamo fiorire tra la fine del sec. XIII<sup>o</sup> e l'inizio del sec. XIV<sup>o</sup><sup>11</sup>.

Cucuzéli fu direttore della cappella imperiale, per cui poté manifestare le sue doti di musicista e di Maestro. Del suo contributo all'arte melurgica, ci resta un piccolo ma valido trattato scolastico, da lui ideato per semplificare ed agevolare lo studio della musica bizantina, sia per la lettura sia per la tecnica.

Conservò la precedente semiographia ampliandola con segni che non si trovano nella scrittura neobizantina. Il suo trattato può trovarsi nelle biblioteche principali, naturalmente trascritto poi con maggiori o minori variazioni, e purtroppo anche con alterazioni che furono aggiunte (credendo di fare bene) fino al sec. XIX<sup>o</sup><sup>12</sup>.

Anche se alcune innovazioni, come l'uso esagerato dei segni «chironomici», possono avere portato confusione, si riconosce senz'altro al Cucuzéli il contributo da lui dato. Ma, ascoltiamo ancora una volta Padre Tardo: «Non si deve negare, che per noi che vogliamo risalire alle fonti, la conoscenza di questa semiographia è necessaria proprio come punto di unione per arrivare a spiegare non pochi gruppi degli antichi mss.; i quali senza questo aiuto, resterebbero oscuri. Infatti, alcune «formule tematiche» sono espresse assai chiaramente e spiegano perciò le stesse formule «neumatiche» delle semiographie precedenti: paleobizantine e neobizantine, scritte talvolta in forma oscura». (v. P. L. Tardo, opera già citata).

*Le Martirie, o chiavi:* La «martiria», è un segno speciale facente l'ufficio di quel che nella musica figurata moderna viene detto «chiave». Questo segno viene posto al principio della melodia ed indica la qualità del «tono» o «modo», cioè, se ci si trova nel Io — IIo — IIIo tono ecc. determinando, del

10. Semiographia neobizantina, v.P. Tardo, *opera citata*, p. 66, note 1, 2, 3, e tavole di fototipia.

11. Note biografiche di Giovanni Cucuzéli, v. P. Tardo, *opera citata*, p. 70 — testo e note — molto interessanti per capire anche lo studio e la Scuola del tempo.

12. Per la *chironomia* significato ed uso, v. Tardo, *opera citata*, p. 72 e note. V. P. Petrescu, *opera citata*, p. 194 «Les signes musicaux byzantins et leur transcription».

tono, o modo, la nota iniziale. Il segno detto «martiria» si ripete al termine di un periodo o della composizione stessa, al fine di far riconoscere all'esecutore, la tonalità del brano che sta eseguendo, e la nota finale della melodia. Mentre il ripetersi della martiria nello svolgimento del canto, serve da guida per dire che la composizione si svolge ancora nell'ambito del modo, o tono, col quale ha avuto inizio. Questo ci mostra l'importanza dell'ufficio che hanno le «martirie» affinché il canto bizantino si svolga regolarmente.

In alcuni manoscritti le martirie sono frequenti, in altre molto meno, rendendo più ardua la lettura. Ad esempio, i codici paleobizantini ci mostrano pochissime martirie, in quelli neobizantini sono abbondanti, quindi la lettura del testo è più esatta. Nella forma, o meglio nel segno grafico, possono variare, anzi, variano tanto che si può dire ogni ms. ha una sua speciale caratteristica<sup>13</sup>.

*I Modi: caratteri ed uso:* Torniamo a riguardare i «modi», poiché essendo i veri pilastri sui quali poggia la musica bizantina, è bene conoscerli un pò meglio. Ne faremo una semplice e schematica presentazione, pensando, e sperando, che tale scritto andrà a lettori e studenti non specializzati. Per questo in tutti i nostri scritti riguardanti la musica e la Melurgia bizantina, cerchiamo di essere più semplici e chiari possibile, con la speranza che tale semplice divulgazione, induca ad una maggiore e più approfondita conoscenza della materia: ci sono tesori da riscoprire; l'appello va ai giovani studiosi!

Il sistema musicale è «modale», anche se in alcuni testi, per semplificare, e forse avvicinarsi alla terminologia moderna, i «modi» sono detti «toni» (v. P. Tardo-op. citata— e U. Riemann — «Storia universale della musica» — che li definisce «toni ecclesiastici»).

I «toni» (o modi) sono otto, e nell'uso bizantino-greco si susseguono in tale maniera: prima quelli detti «autentici», poi quelli detti «plagali».

Certamente, ogni «tono» ha una propria fisionomia, una maniera propria di periodare, così come anche una tessitura particolare della melodia, espressioni queste che lo distinguono dagli altri toni.

*Breve schema dei «toni»:* Ormai, la nomenclatura generale, li pone nella maniera seguente: i primi quattro: tono primo o «dorio» — tono secondo o «lidio» — tono terzo o «frigio» — tono quarto o «missolidio», gli altri quattro, dato che sono modellati sui primi, vengono detti: Plagali — da plagios — tono

13. Per una esposizione più approfondita, v. P. Tardo, *opera citata*, p. da 319 a p. 322 ecc. V. P. Petrescu, *opera citata*, p. 178 ecc.

primo plagale o «ipodorio» — tono secondo plagale o «ipolidio» — tono terzo plagale o «ipofrigio» — tono quarto plagale o «ipomissolidio». Il «tono Io» è più usato presso tutti i «melografi»<sup>14</sup>.

*La scala:* Le nomenclature teoretiche riguardanti il significato «diastematico» di ogni segno, danno nozioni abbastanza chiare riguardo al «numero», come anche al valore ritmico ed espressivo dei segni principali, cioè: i segni di «chironomia» e del «chronos»: questo ci rende possibile ritrovare, e ricavare il disegno melodico di ogni tipo di canto. Per quel che riguarda invece le «tonalità», siamo completamente all'oscuro. Sappiamo che sono «otto» e tutte comprese negli otto toni. Tutto ci viene detto teoricamente quel che riguarda i «toni», ma nulla ci dice la teoretica, riguardo la precisa «designazione degli intervalli singoli tonali, dei quali è composta la scala di ogni tono»: quindi ci troviamo privati di un vero capitolo didascalico sugli otto toni. Ed è qui che ci viene in aiuto la «tradizione», per tutte quelle parti oscure dei teoretici; tanto più facilmente, possiamo fidarcene, in quanto è noto che i popoli orientali siano naturalmente tradizionalisti, e specialmente nel canto sacro bizantino, il quale è strettamente unito alla Liturgia, sappiamo esserci giunta a noi integra, tale «tradizione», dai tempi di S. Giovanni Crisostomo.

*Qualche cenno sugli intervalli:* Ciò che distingue certamente la musica bizantina da quella figurata moderna, è la divisione degli intervalli. Infatti, con l'uso universale della «scala-temperata», oggi abbiamo la divisione della scala solamente in «tono» e «semitono»: mentre una sottodivisione che dia intervalli minori del «semitono», oggi non si pratica più. Troviamo invece in Italia, fino forse al sec. XVII, l'uso di un'intervallo minore, che si può definire simile al «quarto di tono». Ma, con lo sviluppo dell' arte musicale, specialmente strumentale, gli intervalli minori caddero in disuso, perfino nelle «cantorie»<sup>15</sup>.

*Della Chironomia:* Essendo la musica bizantina (come tutte le musiche di carattere modale), esente da divisione obbligatoria del «tempo» in «battute», di divisione del ritmo, come ad es. 4/4 – 3/4 – 2/4 ecc., ed anche mancante di segni così detti di «espressione», cioè: piano – forte – forte – patetico – devoto – largo ecc. a tutto questo rispondono i così detti segni di «chironomia», cioè: «movimenti della mano». Tra i detti segni chironomici, alcuni

14. Per spiegazioni più estese, riguardanti i «modi», v. P. Tardo, *opera citata*, p. 362 ecc. cap. XI, Gli otto toni, e la seguente esposizione dei «canti». V. P. Petrescu, *opera citata*, p. 167, cap. Partie première «Les modes moyens».

15. Per illustrazioni maggiori, sugli intervalli e la scala, v. P. Tardo, *opera citata*, p. 352 e seguenti.

servono ad indicare il «ritmo», altri il «chronos» (tempo), altri ancora servono ad indicare l'espressione oppure il giusto colorito melodico; e tutti sono espressi dai differenti movimenti della mano.

*L'Ison:* Come abbiamo pensato spiegare, seppure per sommi capi, il significato della «chironomia», affinché il lettore abbia un'idea della esecuzione di questo canto, così crediamo sia bene soffermarci su di un segno, l' Ison, il quale sebbene sia ascritto tra i segni della chironomia, può avere differenti significati come segno musicale.

L'Ison, segno musicale, non ascende e non discende di grado, ma ripete soltanto la nota precedente, mentre in posizione differente nella scrittura neumatica può fungere quasi da pausa, facendo sospendere il suono. Ma dove l'Ison ha una importanza fondamentale è nella esecuzione delle melodie bizantine.

Dato che nelle chiese orientali di antico rito era ed è vietato l'uso di strumenti, compreso l'organo, è di antico uso tradizionale sorreggere la melodia-vocale, con l'uso appunto dell' Ison.

L'Ison come nota di accompagnamento è equivalente al «pedale», o al così detto «falso bordone»: esso rappresenta quindi l' «organum vocale». Così, mentre una voce canta la melodia in «assolo» il coro l'accompagna cantando sommamente; ma più che un canto, è appunto un tenere fermo il suono di una nota producendo in tal modo il detto «pedale». Ed è la perfetta esecuzione dell' «Ison», che ci dà, all'ascolto di una melodia bizantina, l'impressione di un effetto polifonico. Questo dipende dal fatto che l'Ison può essere semplice o doppio: cioè, può basarsi solo sulla «tonica», con effetto di «pedale», oppure sulla «tonica» e sulla «dominante», costruendo attorno alla melodia, cantata dal solo protopsalte (cantore), una specie di alone di vibrazione eterea, che mentre produce l'effetto proprio polifonico, ci dà veramente l'impressione di ascoltare un'organo: infatti, abbiamo così «l'organum vocale»<sup>16</sup>.

*Il canto popolare:* Come abbiamo visto all'inizio di questa nostra esposizione, il «canto liturgico bizantino» è vivo nella tradizione dei canti popolari della Sicilia e della Calabria.

Sono molti piccoli «centri», ma di così profondo sentire, che veramente attraverso il loro lungo e tenace lavoro di «mantenimento della tradizione liturgica», come canto e come esecuzione del canto-stesso, possiamo ancora

16. Per spiegazioni più approfondite sia dei segni e della esecuzione melurgica, v. P. Tardo, *opera citata*, p. 390 e seguenti.



oggi ritrovare completo ed intatto, questo «monumento vivente» di ciò che fu, e che un puro sentimento verso il proprio Ideale Divino, ha saputo mantenere nella sua originale costruzione metrica e melodica.

A tutti coloro che anche con sacrificio, hanno portato avanti il lavoro di ricostruzione, in forza di scrittura, va la nostra riconoscenza per la gioia di avere potuto godere, oggi, la bellezza di tale conoscenza. Ma ricordiamo anche con amore, coloro, i semplici, i «puri di cuore» come li chiama l'Evangelo, che per amore, ci hanno conservato e tramandato questo «canto» come soffio di purezza, (mantenuto anche in difficili periodi durante i quali tutto sembrava volerlo soffocare). A questi, il nostro augurio, e speranza, è che tale lavoro continui tramandandolo alle giovani generazioni; per la gioia di tutti quello che potranno «conoscerlo e gustarlo», al disopra di ogni limitazione del mondo! Diciamo ciò, certi che questa conoscenza può portare solo tanto, tanto bene.

Nel breve esposto sull'Epoca Patristica, abbiamo visto quanto fosse legato il sentimento religioso alle forme liturgiche: ricordiamo qui alcuni pensieri dei Padri della Chiesa Orientale sulla «Melurgia», e la musica in generale.

S. Clemente Alessandrino, il quale nel suo «Pedagogo», insegna di scegliere le melodie da preferirsi; consigliando armonie modeste e semplici, allontanando tutte quelle che possono disturbare i sentimenti. Anche le melodie cromatiche sono da lasciare.

S. Basilio, invece, si sofferma sull'importanza di apprendere le sane Dottrine della Chiesa con la musica, poiché, egli diceva: «...tali Dottrine apprese attraverso la musica si fissano maggiormente nell'animo, dato che vi penetrano con dolcezza....»

S. Giovanni Crisostomo ci dice: «....la bontà del Signore ha voluto unire ai Salmi la dolcezza della melodia, affinché sia più alacre chi deve disimpegnare i doveri del culto ....». Egli riteneva che: «...dove si eseguono canti spirituali, ivi è la presenza dello Spirito Santo. «Infine, ricordiamo S. Agostino che nelle sue «Confessioni», descrive la profonda impressione che producevano in lui i canti-sacri, così da farle dire in «profonda vibrazione»: «I tuoi cantici e gl'inni tuoi, o mio Dio, e quel canto sì soave della tua Chiesa mi davano commozione, penetrandomi, e quelle voci scorrevano attraverso le mie orecchie infondendomi la verità nel cuore: così si riscaldava il sentimento della devozione; ...e le lagrime scorrevano....elevandomi e portandomi letizia» (S. Agostino — «Confessioni» — libr. IX. c. VI). Potremmo ricordarne molti altri, ed in tutti ritroviamo lo stesso slancio nel raccomandare di cantare le Lodi al Signore. Ma qui vogliamo accennare a due donne ma molte altre sarebbero da notare. Cassia, che fu poetessa e musicista, della quale ci resta

un suo bellissimo canto «idiomelo»; l'altra, discepola di S. Girolamo, la dolce, S. Paola a Betlemme. Ed ecco come elle parla dei «Salmi»: «Qui è tutto semplice e tranquillo, e fuor del «canto dei Salmi», profondo silenzio. Se esci ai campi, senti l'agricoltore che spingendo l'aratro, canta «allilui». Il mietitore facendo i covoni canticchia un «Salmo», il vignaiolo che potando le viti, ripete anche egli i canti davidici. Son queste le arie di questo paese...» (v. Epistola Paulae et Eustochii ad Marcellam).

#### BIBLIOGRAPHIA

Biblioteca di Grottaferrata – Biblioteca Vaticana – Biblioteca del Monastero di S.S. Salvatore a Messina - v. mss. paleobizantini – Biblioteca nazionale di Parigi. Ancora Biblioteca di Grottaferrata, mss. di codici redatti dallo Jeromonaco Nilo di Grottaferrata.

A. Gastoué, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine*.

J. Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*, Paris, 1907.

J.B. Rebours, *Traité de psaltique, théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris, 1906.

Biasotti, *Laudi Greche e Latine di alcune feste popolari romane nel Medio-evo*, Grottaferrata, (1914).

Nilo Borgia, *Frammenti eucaristici antichissimi* (saggio di poesia sacra popolare bizantina).

G. Cammelli, *Romano il Melode*, Inni, Firenze, 1930.

C. del Grande, *Liturgiae preces hymni christianorum e papyris collecti*, 2a ed, Napoli, 1934.

– *Sviluppo musicale dei metri greci*, Napoli, 1927.

– «Intorno, ai papiri musicali scoperti in Egitto» v. *Chronique d'Égypte*, Luglio 1931.

– *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli, 1932.

L. Duchense, *Origine du culte chrétien*, Parigi, 1908.

A. Auda, *Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale*, Liège, 1931.

Ernest David et Mathis Lussy, *de la notation musicale depuis ses origines*, Paris, 1882.

Parisot, «Les huit modes du chant syrien», *Tribune de St. Gervais*, vol. VII, 1901.

J. B. Pitra, *L'hymnologie de l'église grecque*, Rome, 1867.

Rebours, *Traité de Psaltique*, Paris, 1906.

Reinach, *La musique grecque*, Paris, 1926.

Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*, Paris, 1909.

Tillyard, *Byzantin Music and Hymnography*, London, 1923.

Verdeil-Palikarova, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*, Copenhague, 1953.

## THE INTERLINEAR VARIANTS IN BYZANTINE MUSICAL MANUSCRIPTS

Jørgen RAASTED (Danemark)

It seems to be typical for the written tradition of Byzantine music that the manuscripts do not only contain text and musical notation, but also numerous corrections or variants to the melodies. These variants – ranging from a single neumatic sign to a whole musical phrase or even more – are usually written above the musical notation, and usually they have been written in red ink, to avoid confusion with the black or brown signs of the notation.

The interlinear readings are commonly understood as secondary elements, added by some owner or user of the manuscript – or by the scribe himself, at some later occasion. But in some manuscripts codicological details clearly indicate that they are not later additions, but belong to the original layer of the book. In these manuscripts the musical variants are written in the same ink and with the same pen as the modal signatures and other elements of rubrication; evidently, they are part of the scribe's product as originally planned.

In the present communication I have collected some specimens of what scribes found it useful in their product. Few of these first-hand variants change the melody in any considerable way. *Ex. 1* is one of those: here one well-known cadential formula has been substituted for another, equally well-known. But mostly the variants are quite small and do not involve any exchange of formulas; they move within the framework of one formula, modifying it in a very subtle and inconspicuous way. Thus, in *Ex. 4* the modification consists of the filling out of a third leap (*G a b b* instead of *G b b*), and in *Ex. 6* the red variant creates a leap, by leaving out the middle note of the progression *G F E*. Curiously enough, we even encounter variants which seem to be exact duplicates of the black melody (*Exx. 14 - 16*). Such cases, however, are rare and should not be mixed up with the confirmatory neumes (i.e. the red neumes which are used after medial signatures), even though some scribes now and then go on with their confirmatory neumes somewhat

## EXAMPLES

1. N. (Cardiff), I, 147v, from Δεῦτε φιλομάρτυρες (πλ β):

ι	λασ	μον	τοις	πι	στοις	και	το	με	γα	ε	λε	ος
G	a	b	a	G	a	a	D	EF	G	aG	FE	E
				(	a	bc	G	EF	G	bG	)	

2. Leipzig gr. 19, 119r, from Ὡ πόσων ἀγαθῶν (β):

δι	ο	προ	τε	λους	βο	η	σον	χοι	στω	τω	θε	ω	(MS: θε)
E	E	E	E	G	F	Ga	FE	D	FG	b	a	aF	G
(	a	a	EF	G	a	bc	G	G	ca	b	)		

## FROM THE PENTEKOSTARION

Sources: Athens 883 and 974; Athos, Vatopedi 1499; Jerusalem, Taphos 528 and 533; Leipzig 19; München gr. 471; Wien, Theol. gr. 181 («D»):

3. Pent. No. 10,6 (β): 

εκ	νε	κρων	
G	a	F	G
	(	G	)

 974, 533, 471; D

4. Ibid. No. 13,5 (πλ δ): 

και	γι	νου	
G	b	b	
	(	ab	)

 1499, 528

5. Ibid. No. 13,7 (πλ δ): 

τω	δακ	τυ	λω	
G	a	c	a	
		(	bc	)

 974, 528, 533, 19

6. Ibid. No. 7,1 (α): 

λε	γο	με	νος	
a	a	GF	EF	
		(	G	EF)

 883

7. Ibid. No. 8,9 (α): 

αις	τους	η	λους	
GF	EF	G	a	
(	G	EF	G	)

 974

8. Ibid. No. 11,14 (πλ β): 

πα	τη	σας	
G	a	D	
	(	GF	Ga)

 974, 533, 471

9. Ibid. No. 19, 11 (πλ β): 

ε	βο	α	σοι	
GF	Ga	F	E	D
(	G	a	)	

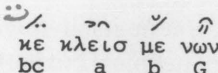
 974, 533, 471; 

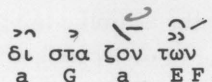
ε	βο	
G	a	
(	GF	Ga)

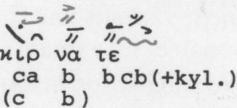
 883

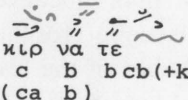


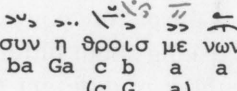
INTERLINEAR VARIANTS IN BYZ. MUSICAL MANUSCRIPTS

10. *Ibid.* No. 10,1 (β):  974, 533

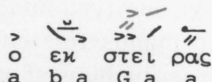
11. *Ibid.* No. 8,1 (α):  974, 533

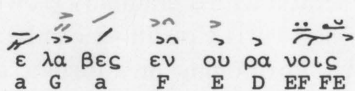
12. *Ibid.* No. 21,1 (β):  974, 528, 533, 471, 19;

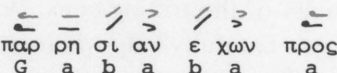
 883, N

13. *Ibid.* No. 5,2 (α):  974, 533, 471

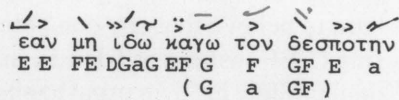
FROM MANCHESTER GR. 6

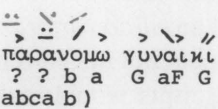
14. Fol. 70r, from Τὸν ἐκ παρθένου ἡλιον (πλ β):  974, 533, 471

15. Fol. 90r, from Τοῦ μεγάλου βασιλέως (α):  974, 533, 471

16. Fol. 62v, from Ὁ τὴν χάριν (πλ β):  974, 533, 471

FROM BERLIN GR. FOL. 49

17. 143v (Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων, πλ β):  974, 533, 471

18. 88v (Οὐκ ἔδει σε, πλ β):  974, 533, 471

longer than necessary. Thus, *Ex. 16* in itself might be explained as an unusually long series of confirmatory neumes; but in the light of other cases in the same manuscript (*Exx. 14 - 15*) this explanation would be rather unlikely. At present it is hard to tell whether the «duplicate variants» reflect genuine variant situations in a model manuscript or are to be otherwise explained. For the time being, we shall therefore leave the question open and turn to a more general discussion of the interlinear variants and their possible implications.

At first it would seem reasonable to explain such double readings as reflecting distinct traditions. We might, for instance, think in terms of an older and a revised version, or of a local version as opposed to the tradition of some famous centre. Some support for this idea can be found in a remarkable likeness between the melodies of the Cardiff Stikherarion (N) and the red variants in Athens 974 and Jerusalem 533 (cf. *Ex. 12*). But the more sources you include, the more confusing is the picture you get. May-be we are asking the wrong questions. Instead of asking about different traditions of a given melody, we had perhaps better think of different traditions for the proper singing of *melodic elements*, of musical formulas and motifs. And one thing more: Even if a good many variations might go back to traditions which once were distinct, topographically or otherwise, such distinct traditions can hardly have survived intact — for the very simple reason that the variants in a musical manuscript tend to grow, with subsequent additions by later hands or by the scribe himself at later occasions. As outstanding specimens of Stikheraria with a gradually growing supply of musical variants, München gr. 471 and Paris Coislin 42 can be mentioned.

Postponing any further discussion about sources, I shall now turn to another set of questions, asking now about the *raison d'être* of the variants, especially of the trifling ones. Why did some scribes bother to copy these details so carefully? By whom could they be used, and for what purpose?

There are at least two kinds of answers to these questions: The most obvious is that a musical book with first-hand variants was a kind of *editio variorum*, giving the singers a free choice between alternative ways of singing. This sounds more plausible than it actually is! In *Ex. 6*, for instance, it is hard to believe that any competent singer would need a written instruction to sing G EF instead of GF EF; in such ever-recurring situations he would no doubt follow his own usual habits, no matter which of the two versions he saw in the book. If the notion of an *editio variorum* is to be upheld, I suppose that the background is to be sought not in Church, but in the *scriptorium*. In this context, only, such manuscripts would make sense: they might be model manuscripts, stores from which any mixture of readings could be produced, depending on the taste of the individual copyist.

Some of the examples from the 12th century Stikherarion Berlin gr. fol. 49 (*Exx. 17 sqq.*) suggest a different line of thought. With this manuscript we are back in the period of the imprecise Coislin Notation, a period in which oral tradition played a much greater rôle than later-on. Again, we find the most trifling variants. Thus, in *Ex. 20* both layers of notation convey the same musical movement, d G G — the difference being a graphical one, two ways of expressing the same melodic reality. Now, in his penetrating analysis of the development of Byzantine musical notation, Kenneth Levy pointed out that the notational reform in the 1160es was due to a desire “to ensure the continuance of an authentic melodic tradition”<sup>1</sup>. It must have been a similar concern which made the Coislin scribe of Berlin 49 provide his copy with hundreds of such trifling variants. Obviously, his problem was: “Which is the best way of expressing the oral tradition with my musical signs?”. I reckon that the Fathers of the Round Notation at times had similar difficulties, and that in their concern to safeguard the tradition they made use of a device which — as we have just seen — had already been used by some Coislin scribes: to express some ambiguous places with double notation. This, of course, is not meant to be a general explanation of all first-hand variants in Round Notation manuscripts; but I think that it may throw a light on the numerous cases of which *Ex. 13* is a specimen. For if the difference in this example between c b a and c G a suggests that the middle note was only a passing note, this is tantamount to saying that it must have been extremely difficult to decide by ear whether the last note was reached from above or from below. And similarly, the fluctuation in cases like *Exx. 6 and 7* strongly suggest that the middle sound was a passing note which did not affect the rhythmical context, and that the συνεχὲς ἑλαφρόν of Chrysanthos reflects indeed a very old way of performing such progressions<sup>2</sup>.

Once introduced, the habit of writing interlinear variants spread rapidly and came to be used for a number of purposes. To follow these lies beyond the scope of the present communication, the main aim of which has been to point out that even the smallest details of the written tradition deserve our scholarly attention. Carefully studied, the trifling first-hand variants can teach us

1. K. Levy, «Le “tournant décisif” dans l’histoire de la musique byzantine», *Actes du XVe Congrès International d’Études Byzantines I, Art et Archéologie, Rapports et Co-rapports*, Athènes, 1979, p. 478.

2. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, 1832, p. 14 (§ 40). The phenomenon is more clearly described in D. G. Panagiotopoulos, *Θεωρία καὶ πράξις τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Athens, 1947, p. 69-70, where it is stated that τὸ συνεχὲς ἑλαφρόν ἰσοδυναμεῖ πρὸς δύο ἀποστρόφους, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη φέρει γοργόν,

19. 42r (Ἡ καθαρά, πλ δ):  
 και ου μονον  
 G G a F  
 (Ga)
20. 46r (Σήμερον χαρᾶς, δ):  
 πανηγυρις  
 d ce dGG
21. 72v (Τῷ ἐκουσίως, πλ δ):  
 των αυτου ρημάτων  
 a cb c G a EF
22. 57v (Τῆς ἀμωμήτου, β):  
 ως αδυτος αστηρ αυγαζομενος  
 G bc b a G abc G E F E D
23. 123r (Ὅτε ἡ ἁμαρτωλός, α):  
 ο παθων υπερ ημων  
 E F ab, a G FGG
24. 128r (Σταυρωθέντος σου, γ):  
 εβοα θρηνωδουσα  
 abca cd e e d
25. 84r, πλ α  
 δευτε φιλεορ--των το συστημα· δευτε και χωρει-αν στησωμεθα  
 CD D E F GaGF EF D EFD D CD D E FGEF E D EFD EFC  
 (GEF) (GaGF)

something new about the actual sounds of Byzantine Chant in the 12th and 13th centuries. And last but not least, their very existence bear witness to the fact that the written tradition did its very best to diminish the distance between actual singing and the written page.



LES MANUSCRITS LITURGIQUES GÉORGIENS  
DES IX<sup>e</sup> - X<sup>e</sup> SIÈCLES  
ET LEUR IMPORTANCE POUR L'ÉTUDE  
DE L'HYMNOGRAPHIE BYZANTINE

Hélène MÉTRÉVÉLI (U.R.S.S.)

L'hymnographie géorgienne, aussi bien traduite qu' originale, a parcouru un chemin long et complexe de développement. Les monuments anciens de l'hymnographie géorgienne nous ont conservé des manuscrits liturgiques géorgiens des IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles.

Les livres liturgiques, traduits en géorgien au cours de ces siècles, attirent depuis longtemps l'attention aussi bien de savants géorgiens que des byzantinistes et orientalistes étrangers.

On trouve un premier aperçu scientifique d'anciens monuments liturgiques dans l'ouvrage de l'académicien K. Kékélidzé, «Les monuments liturgiques géorgiens dans les bibliothèques nationales» (1908).

Dans la préface de son livre K. Kékélidzé écrit: «Le monde de la science est depuis longtemps convaincu que l'histoire du divin office de l'église orthodoxe doit être élaboré selon ses sources premières. C'est pourquoi les savants occidentaux, de même que nos compatriotes, éditent avec soin et rééditent les monuments religieux. Compte tenu de l'aspect fructueux de ce travail, certaines questions de la science liturgique, surtout en ce qui concerne l'époque la plus ancienne de l'église chrétienne (jusqu'aux IX<sup>e</sup> - X<sup>e</sup> siècles), peuvent difficilement se résoudre à partir uniquement de manuscrits originaux. Espérant trouver dans des traductions en langues différentes, faites à des époques diverses, ce que les versions originales conservées ne pouvaient offrir, les savants ont interrogé des monuments manuscrits de divers peuples chrétiens de l'Orient, aussi bien orthodoxes que monophysites: les Syriens, les Arabes, les Coptes et les Arméniens. Toutefois, peu nombreux sont ceux qui ont eu l'occasion d'utiliser les richesses littéraires de la très ancienne église orthodoxe géorgienne. L'une des causes principales d'un tel manque d'attention à l'égard des anciens monuments manuscrits

géorgiens était la difficulté d'utiliser ces monuments en l'absence de leur collection quelque peu systématique, réunie en un seul endroit (p. V). Presque tous les monuments liturgiques anciens, jusqu'au Xe siècle inclusivement, sont surtout concentrés dans les bibliothèques du Mont Athos, du Mont Sinaï, à Jérusalem (p. V).

Malgré les difficultés ci-dessus mentionnées, l'ouvrage de K. Kékélidzé constitue la première description scientifique des monuments liturgiques géorgiens anciens, ouvrage réalisé par un grand spécialiste de liturgies et, en même temps, un premier essai montrant l'importance des traductions géorgiennes pour l'étude de l'histoire de la science liturgique en général.

Ce travail a reçu une haute appréciation dans les cercles scientifiques et a suscité un vif intérêt à l'égard des monuments liturgiques géorgiens.

En 1950 une expédition scientifique de l'Unesco a entièrement microfilmé la collection de manuscrits géorgiens du Mont Sinaï, une partie des manuscrits de Jérusalem et les a rendus accessibles aux savants. Ainsi commence une période nouvelle dans l'étude d'anciens monuments liturgiques géorgiens.

Dès 1951 G. Garitte, chef de l'expédition scientifique au Mont Sinaï, a commencé une étude minutieuse de la collection du Mont Sinaï et a assuré la publication des textes et des recherches portant sur certains manuscrits. En 1956 il a publié une description détaillée de 36 manuscrits du Mont Sinaï.

Par ailleurs, les microfilms de manuscrits du Mont Sinaï, parvenus en Géorgie, furent aussitôt inclus dans le circuit scientifique. On publie dès lors, d'après les manuscrits du Mont Sinaï, les traductions géorgiennes de la littérature patristique, hagiographique et liturgique.

L'étude de la collection de manuscrits géorgiens du Mont Sinaï a révélé que la partie principale de cette collection, les monuments liturgiques des IXe - Xe siècles, contiennent une matière rarissime, précieuse pour l'étude des Lectionnaires géorgiens, des Homéliers et des Hymnaires (*Iadgari*)<sup>1</sup> qui reflètent l'époque de Jérusalem, dite aussi ancienne époque byzantine (IVe - IXe siècles) dans l'histoire de la littérature liturgique byzantine, époque peu connue, peu ou mal représentée dans les manuscrits grecs.

En 1959 - 1960 M. Tarnischvili, savant géorgien résidant à l'étranger, a publié le Lectionnaire géorgien<sup>2</sup>. Le principal mérite de cette édition était qu'à la différence de la première édition, réalisée par K. Kékélidzé, parurent en appendice les tropaires poétiques du Lectionnaire de Jérusalem dont le

1. Le terme d'«Hymnaire» n'est employé qu'à titre conventionnel, puisque nous ne trouvons point d'équivalent exact du «*Iadgari*» géorgien dans les manuscrits liturgiques grecs.

2. Le lectionnaire de l'église de Jérusalem, édité par M. Tarnischvili, *CSCO*, vol. 204.

texte intégral ne nous a été conservé que par le manuscrit No 37 du Mont Sinaï.

Cette publication a suscité un vif intérêt parmi les spécialistes de l'hymnographie et de la musique byzantine. Dans son livre «Histoire de la musique et de l'hymnographie byzantine», à propos de la première édition du *Lectionnaire géorgien* E. Wellesz observe que la traduction du texte intégral du *Lectionnaire géorgien* rendra un service précieux à l'étude de l'hymnographie grecque de la période byzantine ancienne ou préislamique (p. 130)<sup>3</sup>. La deuxième édition du *Lectionnaire*, comportant les textes intégraux des troaires poétiques et leur traduction latine, ne pouvait rester hors du champs de vue des spécialistes de l'hymnographie byzantine, d'autant plus que le *Lectionnaire géorgien* différait sensiblement, à cet égard, du *Lectionnaire arménien*, bien connu dans la science, où la matière hymnographique n'est représentée que par des psaumes. Grâce à la deuxième édition du *Lectionnaire géorgien*, les savants ont pu découvrir l'univers nouveau et riche de la poésie spirituelle de la période byzantine ancienne.

En 1970 le savant autrichien H. Leeb a publié un livre intitulé: «Les chants du divin office de Jérusalem»<sup>4</sup>. En se penchant sur les psalmodes de l'église occidentale, H. Leeb s'intéressa également à la pratique de l'église orientale. Ayant spécialement étudié le *Lectionnaire géorgien*, il arriva à la conclusion que l'église orientale contient, pour la question qui l'intéresse, une matière beaucoup plus riche que les sources occidentales. Le *Lectionnaire géorgien* occupe à cet égard une place tout à fait unique<sup>5</sup>.

Les monuments de la liturgie grecque contenant des textes hymnographiques nous sont parvenus dans des copies tardives et ne nous ont point conservé de matière complète pour établir le tableau du développement consécutif de l'hymnographie byzantine de la période ancienne (Ve - Xe siècles). C'est pourquoi ces derniers temps les savants ont souvent recours aux anciennes traductions de monuments liturgiques grecs.

A l'Institut de manuscrits de l'Académie des Sciences de la R. S. S. de Géorgie on mène un travail régulier et intense pour l'étude de la littérature hymnographique géorgienne, aussi bien originale que traduite.

Toute cette riche matière hymnographique (comprise dans des codes liturgiques), au fur et à mesure de sa création, fut petit à petit traduite en

3. *A history of Byzantine music and hymnography* by E. Wellesz, 1962, p. 131.

4. Helmut Leeb, *Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem (vom 5. bis 8. Jahrhundert)*.

5. Cf. la critique de cette monographie: L. Khevsouriani, *Nouvel ouvrage sur le chant dans le Lectionnaire Géorgien* («Matsné», Série de la langue et de la littérature, 1973, No 2).

géorgien par des hymnodes et des traducteurs géorgiens qui œuvraient au monastère de Saint Saba. Tandis que les originaux grecs, ayant subi des modifications sous l'impulsion de la pratique liturgique de Constantinople, ont été graduellement éliminés et, dans certains cas, ont entièrement disparu, ne laissant des traces de leur existence que dans des traductions anciennes. Au nombre de ces traductions appartiennent, dans plusieurs cas, les traductions géorgiennes des anciens monuments liturgiques.

L'examen synchronique et diachronique de la tradition textuelle de certains genres de monuments liturgiques de la collection des manuscrits du Mont Sinaï nous a fourni la possibilité de suivre l'histoire de l'évolution aussi bien de livres liturgiques isolés que de traditions hymnographiques et de certaines formes poétiques. De ce point de vue on a étudié et publié les anciennes versions de l'Hirmologue géorgien<sup>6</sup>. On a préparé pour l'édition: a) une version *in extenso* de l'Hirmologue neumatique géorgien du Xe siècle, b) un ancien Hymnaire, d'après quatre manuscrits du Xe siècle du Mont Sinaï<sup>7</sup>. Dans l'étude qui accompagne ce texte on montre l'importance de l'Hymnaire géorgien ancien pour l'étude de l'hymnographie grecque de la période de Jérusalem. Il a été établi que la collection du Mont Sinaï de codes liturgiques géorgiens nous a conservé deux versions d'un ancien Hymnaire. La première version, que nous ont conservée quatre copies du Xe siècle, ressemble par sa structure au Lectionnaire géorgien (que l'on date des Ve - VIIe siècles), mais, à la différence de ce dernier, elle est riche en tropaires poétiques, en στιχηροῖς et en canons.

Le calendrier de cet Hymnaire est très restreint. Y sont surtout représentées les fêtes de Dieu. Le calendrier annuel est inauguré par la fête de l'Annonciation (le 25 mars). Un calendrier analogue a été identifié dans certains autres anciens monuments liturgiques géorgiens, par exemple, dans les anciens homéliaires géorgiens que l'on date, dans la littérature scientifique, des Ve - VIe siècles<sup>8</sup>. Il faut penser que la première version de l'ancien Hymnaire géorgien n'a pas dû être composée plus tard qu'au VIe siècle.

Malgré la ressemblance de structure de la première version de l'Hymnaire et du Lectionnaire, les lectures de l'Ancien et du Nouveau testaments y sont totalement absentes. L'Hymnaire ne comprend que des odes, diverses de par leur forme, destinées à compléter l'office avec une matière hymnographique qui n'était représentée dans les Lectionnaires que par des psaumes et un

6. Deux versions anciennes de l'Hirmologue géorgien, d'après les manuscrits des Xe - XIe siècles. Publication et étude par H. Métrévéli, Tbilissi, 1971.

7. Publication préparée par H. Métrévéli et L. Khevsouriani.

8. M. van Esbroeck, *Les plus anciens homéliaires géorgiens*, Louvain-la-Neuve, 1975.



nombre très réduit de tropaires prosaïques. L'Hymnaire nous frappe par la profusion de tropaires poétiques. Le tissu verbal des tropaires est très simple et produit souvent l'impression d'une paraphrase des tropaires précédents. Toutefois, ils ne sont point privés d'un cachet concret et individuel, voire d'émotion poétique, surtout les tropaires de Pâques et les tropaires du grand Carême. Les formules poétiques stéréotypées des tropaires de pénitence rappellent souvent certains passages du Grand Canon d'André de Crète. Quand on connaît le riche univers poétique de l'ancienne poésie spirituelle byzantine, on comprend quel répertoire varié de formes poétiques a pu être utilisé par les célèbres hymnodes grecs de l'école de Saint Saba — Cosme de Jérusalem, Jean Damascène et d'autres.

Dans l'ancien hymnaire, à côté de tropaires poétiques et de στιχηρῶν, figure déjà la nouvelle forme poétique — le canon hymnographique dans son aspect primitif. Dans les tropaires et dans les canons les voix sont indiquées selon un système d'harmonie à huit modes.

Le canon de l'ancien Hymnaire est écrit en prose, mais il est nettement délimité en strophes (tropaires). Ses accessoires poétiques sont constitués de refrains qui confèrent un certain rythme à la composition d'une ode à plusieurs strophes du canon. L'ancien canon ignore l'hirmos, le modèle rythmique et mélodique de l'ode. De par sa forme et son contenu, il est intimement lié aux canons bibliques.

A la différence du canon classique des VII<sup>e</sup> - VIII<sup>e</sup> siècles, dans l'ancien canon le nombre des tropaires n'est point fixe. Leur nombre varie entre 3 et 7. La facture poétique et verbale de l'ancien canon est très simple et claire, les affirmations dogmatiques y sont absentes, affirmations caractéristiques pour les canons de l'école de Damascène.

Ce qui témoigne de l'ancienneté du canon de l'Hymnaire géorgien, c'est le fait que les canons se composent de neuf odes. La deuxième ode, éliminée par la suite du canon, occupe ici sa place légitime.

Si la datation que nous proposons de l'ancien Hymnaire géorgien (de sa première version) est exacte, alors il faut revoir la datation admise dans la littérature scientifique concernant l'apparition du canon poétique (VII<sup>e</sup> siècle) et la rapprocher du VI<sup>e</sup> siècle. Il faut également, partant de la matière fournie par l'ancien Hymnaire, voir de plus près les liens existant entre le canon poétique ancien et le canon biblique.

Ainsi donc, l'ancienne version de l'Hymnaire géorgien dans les manuscrits du Xe siècle du Mont Sinaï nous a conservé le type le plus ancien de l'Hymnaire grec, traduit en géorgien, sans doute, vers la fin du VI<sup>e</sup> ou au commencement du VII<sup>e</sup> siècle. Puis elle a subi des modifications, partant des exigences de l'époque: on apportait divers compléments ou on révisait le

texte, tout comme ceci a eu lieu dans les anciens Lectionnaires et homiliaires géorgiens. C'est pourquoi l'une des tâches principales des éditeurs de cet Hymnaire unique et de ceux qui l'étudieront est la mise en valeur de la filiation historique du texte, partant de l'examen et de la confrontation de toutes les quatre versions de l'ancien Hymnaire. Le modèle grec de première version de l'ancien Hymnaire géorgien ne s'est point conservé. Il a été éliminé dès le Xe siècle de la pratique liturgique palestinienne par la seconde version de l'Hymnaire, version d'après la réforme. Son existence n'est signalée que par des références isolées et des citations dans les patericons grecs et par son ancienne traduction intégrale en géorgien. La traduction géorgienne de l'ancien Hymnaire peut nous aider à reconstituer et à pénétrer l'univers poétique disparu de l'ancienne hymnographie grecque des VIe - VIIe siècles, de l'hymnographie byzantine.

Dans la collection des manuscrits géorgiens du Mont Sinaï on trouve richement représentée également la deuxième version de l'Hymnaire géorgien (Iadgari) dont le modèle grec a également disparu. Elle a été constituée en Palestine (au monastère de Saint Saba) au cours des VIIe - VIIIe siècles, pendant la période d'innovations introduites dans la poésie spirituelle par les célèbres hymnodes de l'école hymnographique de Saint Saba — Cosme de Jérusalem et Jean Damascène —, ce qui définit la nouvelle forme poétique du canon et des στιχηρῶν, forme se basant sur l'interaction des hirmos et des tropaires et incarnant une étape nouvelle du développement de l'hymnographie byzantine.

En terminant ce bref exposé concernant la première et la deuxième version de l'ancien Hymnaire géorgien, je voudrais souligner que la riche littérature hymnographique géorgienne de traduction et, en premier lieu, les deux versions de l'ancien Hymnaire géorgien peuvent figurer avec une plénitude certaine les étapes successives du développement de l'hymnographie byzantine des Ve - Xe siècles dans la pratique de la liturgie palestinienne.

Le cercle des problèmes liés à l'étude de ces anciens monuments liturgiques et hymnographiques est immense. Plusieurs générations de chercheurs se pencheront sur ces problèmes. Mais pour les étudier avec succès, il faut, en premier lieu, assurer l'édition critique des textes.

## THE THREE TYPES OF THE AMOMOS CHANT

Diane TOULIATOS - BANKER (U.S.A.)

The 118th psalm of the Septuagint version of the Psalter is known in the Byzantine rite as the «Amomos». The date of the text of this great acrostic psalm goes back to the period of the Babylonian captivity (c. 606 - 536 B. C.)<sup>1</sup>. It is uncertain exactly when music was added to this text. But it is possible that in Byzantium the 118th psalm might have been chanted as early as the ninth century in the office of the Asmatikos Orthros, where it received its name from the opening verse «Ἄμωμοι ἐν ὁδῷ Ἀλληλούια»<sup>2</sup>. During the period of its incorporation into the Byzantine rite, the Amomos was used in the following services: Asmatikos Orthros, Mesonyktikon, Orthros, Akolouthiai of the Taking of the Small and Great Habits<sup>3</sup>, and Nekrosimos Akolouthia or Service for the Dead.

An investigation into the earliest akolouthia manuscripts (14th - 15th centuries) from Mt. Athos and the Athens National Library reveals that the Amomos appears only in the Nekrosimos Akolouthia and not in the akolouthia of Matins (or Orthros). It is the aim of this study to show that as part of the Nekrosimos Akolouthia, three types of Amomoi emerge in the manuscripts. These three basic types of Amomoi are categorized according to the occasion for which they are chanted:

1. — γιὰ κοιμηθέντας λαϊκοὺς ἢ κοσμικοὺς — the regular version for laymen,
2. — γιὰ κοιμηθέντας μοναχοὺς — the special version for monks, and

1. *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, vol. II, col. 445. In verse 176a the poet refers to himself as «a lost sheep» of the exiled Jews.

2. Oliver Strunk, «The Byzantine Office at Hagia Sophia», *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1955-56), p. 177-202. In this article Strunk states that the asmatikos repertoire could have come into being in the ninth century. If this is the case the 118th psalm might have been incorporated in the Asmatikos Orthros at this early date.

3. The akolouthia of the Great Habit is that of the «μεγάλου καὶ ἀγγελικοῦ σχήματος», while that of the Small Habit is «τοῦ μικροῦ σχήματος (πρώτου σχήματος) ἡγουν τοῦ μανδύου».

3. — γιὰ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου — the special version for the Theotokos (or Virgin Mary).

This last version is the same as that of the services for saints, martyrs, bishops, the righteous, St. John the Baptist, and for the Burial Service of Christ on Holy Saturday.

It is impossible to state when the Amomos underwent a transformation from its form in the Asmatikos Orthros to the three basic types of Amomoi found during the height of its tradition in the 14th and 15th century manuscripts. There is evidence, however, which suggests that the versions for monks and the Theotokos were in existence before the version for laymen.

An examination of the early typika and euchologia shows that by the 12th century the Amomos was used in the Nekrosimos Akolouthia for monks<sup>4</sup>, as well as in the Nekrosimos Akolouthia for the Theotokos sung at Orthros on the feast of Dormition<sup>5</sup>. On the other hand, the Amomos for laymen has one of its earliest references in an Euchologion dating from the year 1400<sup>6</sup>. Also, it is possible that the Amomos for laymen was derived from the Amomos in the Asmatikos Orthros, since

1. — both were in a three staseis division,
2. — the verses proper always began with the introduction «Ἄμωμοι ἐν ὁδοῦ Ἀλληλούια», and
3. — the refrains used for laymen were perhaps derived from the refrains of the Amomos used in the ninth century<sup>7</sup>.

In the twelfth century Evergetidos Typikon of the Monastery of the Theotokos, there is a duplication to the Amomos of the Theotokos. This typikon gives the akolouthia of the Burial Service of Christ which takes place at the Orthros of Holy Saturday as well as the akolouthia for the Koimisis of the Theotokos — both of which are essentially identical in their chanting of the Amomos. This typikon is one of the earliest which contains the akolouthia of Orthros on Holy Saturday with the chanting of the troparia verses which are

4. In Εὐχολόγιον No 963 published in Dmitrievskij's «Εὐχολόγια», *Opisanie liturgitseskikh rukopisej* II (Kiev, 1901), reprint (Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965), p. 135-139.

5. In No. 788 Συναξάριον σὺν Θεῷ ἦτοι Τυπικὸν ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας τῆς εὐαγούς μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς εὐεργέτιδος. Cf. Dmitrievskij, *ibid.* I, p. 487-489.

6. *Ibid.* II, p. 369-372.

7. The refrains of the Amomos for the Asmatikos Orthros are as follows:

- Σ I: Ἀλληλούια  
 Σ II: Συνέτισόν με, Κύριε  
 Σ III: Ἀλληλούια

The «Alleluia» refrain of stasis I is found in the version for laymen as well.



intertwined with the Amomos. However, one curious observation noted in this typikon is that the rubrics for the *akolouthia* of the *Koimisis tis Theotokou* refers to the Amomos as «Ἀμωμου μετὰ τῶν ἀλληλουιαρίων»<sup>8</sup>. This inscription would give the indication that this was just another heading for the Amomos of the *Koimisis tis Theotokou*, since it is found as such in this *akolouthia*<sup>9</sup>. However, if a comparison of the musical setting is made of the «ἕτερος ἄμωμος καλογερικὸς» of Athens, MS 2458, the earliest dated *akolouthia* manuscript containing music for the Amomos (1336), and the «ἕτερος ἄμωμος ψαλλόμενος μετὰ ἀλληλουιαρί[ων]» of Athens, MS 2406, dated 1453, the two appear to be almost identical. As may be seen in the transcription of Example 1, there is only one melodic verse present for each stasis and are musically identical in stases I and III. It is only in stasis II that melismatic differences exist between the two manuscripts. This similarity between the two offers some confusion as to whether this Amomos was intended for the Theotokos or if it was an earlier and different version for monks than the version that came into use in the fifteenth century. At present, this can only remain unanswered (Example 1).

In each of these three versions – either for *Κοσμικοί*, *μοναχοί*, or the *Θεοτόκος* – a basic model appears for each type. The remainder of the paper presents a summary of these three versions.

#### KOSMIKOI

The version for *Kosmikoi* is often introduced in the manuscripts with the inscription: «Amomos chanted for the departed laymen composed by different writers as well as by Fardibouki and of the *Lampadarios Kyr Joannis*. The domesticos begins from without»<sup>10</sup>. In deriving a model for this type of Amomos chant, six manuscripts were utilized. These mss are presented in Table 1. The first manuscript is from the fourteenth century while the remaining mss are from the fifteenth century (Table 1). Table 2 provides a schematic presentation of the verses in this version.

8. Dmitrievskij, *op. cit.* I, p. 489.

9. This heading could also hypothetically apply to the Amomos as used in the *Orthros* service during Lent in which the «Θεὸς Κύριος» is replaced with the «Alleluia» and is followed by the section of the stichologion which includes the Amomos; however, this heading was not found in any such example.

10. Iviron, MS 1120, fol. 453r: Ἀμωμος ψαλλόμενος εἰς κοιμηθέντας κοσμικοὺς ποιηθεὶς παρὰ διαφόρων ποιητῶν· καὶ παρὰ τοῦ Φαρδιβούκη ἐκείνου καὶ τοῦ λαμπαδάρου κ<sup>ρ</sup>δ<sup>ς</sup> Ἰωάννου. Ὁ δομέστικος ἀπέξω.

This version is always found to be divided into three staseis – each of which is divided by a «Δόξα πατρί... Καὶ νῦν...». Also, this version is always performed antiphonally by the two choirs. The rubrics indicate that the first or right choir chants the first and third staseis while the left or second choir sings the second stasis. The mss examined show that a consistent modal scheme is followed in this version. The first stasis is always chanted in the Authentic second mode. The second stasis usually has a second option for

TABLE 1

MSS	DATE
Athens, National Library, MS 2458	dated 1336
Iviron, MS 985	dated 1425
Athens, National Library, MS 2406	dated 1453
Athens, National Library, MS 2837	dated 1457
Iviron, MS 1120	dated 1458
Vatopedi, MS 1528	15th century

verses and mode. The exception to this is a version for Kosmikoi which is described as «politikon» («Πολιτικόν») and which is found in Athens, MS 2458 and Iviron, MS 985. The second stasis is usually in Plagal I. If the second option is present, it is in Nenano. The third stasis is usually in Plagal IV. Furthermore, this version has a consistent scheme of refrains. The verses of the first and third staseis always have an «᾿Αλληλούια» refrain. The second stasis, however, including the optional choice, has the refrain «᾿Ελέησόν με, Κύριε».

The scheme of verses which is presented in these mss has a variable representation. However, an examination of this scheme does bring certain conclusions. The early mss have an unstable verse representation. More verses and numerous variants for each verse by different composers are present in Athens, MS 2406, a rich anthology dated the year the empire fell. After this period, the verses begin to diminish and form the model of fewer verses for this version which becomes prominent in the seventeenth and eighteenth century mss.

#### MONACHOI

The Amomos for monks is usually identified in the mss as «another amomos chanted for departed monks»<sup>11</sup>. In obtaining a model for the Amomos for Monachoi, the same six mss of Table 1 were used. This type of Amomos is

11. Iviron, MS 1120, fol. 459 r: ἕτερος ἄμωμος ψαλλόμενος εἰς κοιμηθέντας μοναχοὺς. (There is a misnumbering in the manuscript and folio 459r is the second such number which appears).

TABLE 2

[illegible]

usually divided into two staseis. An exception to this has already been given in the earliest dated manuscript, Athens 2458. In this example which was mentioned earlier, the Amomos is divided into three staseis with one verse representing each stasis and with all staseis having the same mode of Plagal I. The only other two exceptions found to the two staseis division were local variations such as «the Amomos for monks in Serres» (a town of northern Greece)<sup>12</sup> and «the Amomos for monks in Constantinople»<sup>13</sup>. Both of these versions may be found at the bottom of Table 3.

TABLE 3

Athens 2458	Iviron 985	Athens 2406	Athens 2837	Iviron 1120	Vatopedi 1528
I $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ ἐν δὲ 1 a:b	I $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 12 a:b 1 a:b	I $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ or $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 12 a:b 1 a:b	I $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 12 a:b 1 a:b	I $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 12 a:b 1 a:b	I $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 12 a:b 1 a:b 2 a:b
II $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ καὶ ἐπὶ μὲν μ.ε. 73 a:b	73 a:b 74 a:b 93 a:b	57 a:b 60 a:b 73 a:b 74 a:b 93 a:b	57 a:b 60 a:b 74 a:b 93 a:b	57 a:b 60 a:b 73 a:b 74 a:b 93 a:b	57 a:b 60 a:b 73 a:b 74 a:b 93 a:b
III $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ (μ.ε. - ε) καὶ ἐπὶ μὲν μ.ε. 132 a:b	II $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 94 a:b 95 a:b  103 a:b 121 a:b 122 a:b 126 a:b 129 a:b  132 a:b  141 a:b 149 a:b  161 a:b  175 a:b 176 a:b	II $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ or $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 94 a:b 95 a:b  103 a:b 121 a:b 122 a:b 126 a:b 129 a:b  132 a:b 133 a:b  149 a:b 151 a:b 152 a:b 156 a:b 157 a:b 161 a:b 162 a:b  165 a:b 173 a:b 175 a:b 176 a:b	II $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 94 a:b 95 a:b  103 a:b 104 a:b 121 a:b 122 a:b 126 a:b 129 a:b  132 a:b 133 a:b  149 a:b 151 a:b 152 a:b 156 a:b 157 a:b 161 a:b 162 a:b  175 a:b 176 a:b	II $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 94 a:b 95 a:b 102 a:b 103 a:b  121 a:b 122 a:b 126 a:b 129 a:b  132 a:b 133 a:b  149 a:b 151 a:b 152 a:b 156 a:b 157 a:b 161 a:b 162 b 163 b  173 b 175 a:b 176 a:b	II $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 94 a:b 95 a:b  103 a:b 121 a:b 122 a:b 126 a:b 129 a:b  132 a:b 133 a:b 135 a:b  149 a:b 151 a:b 152 a:b 156 a:b 157 a:b 161 a:b 162 a:b  175 a:b 176 a:b
ἐν τῇ κωνσταντινουπόλει ἐν τῇ μοναχῶν $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 161 a:b 163 a:b  167 a:b 171 a:b 175 a:b 176 a:b		ἐν τῇ μοναχῶν ἐν τῇ πολὶν Σερρών $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 161 b 163 b 165 b $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$ 166 b 165 b  171 b $\Delta^{\flat}$ $\Delta^{\flat}$			

12. Athens, National Library, MS 2406, fol. 215 v.

13. Athens, National Library, MS 2458, fol. 135 v.



In the regular division with two staseis, the first choir always begins at the 12th verse «Εὐλογητὸς εἰ Κύριε...» and follows with verse one. The second choir then continues with the second verse. This exchange of verses between the two choirs continues throughout the two staseis with a small litany taking place between them. In this version both first and second staseis are usually chanted in Plagal I. As for refrains, there is no set scheme in this version; rather, there are various refrains found at the end of verses. The following are some of the refrains which appear in the various mss:

- 1.- Ἀνάπαυσον συγχώρησον τὸν δοῦλον σου,
- 2.- Ἰλάσθητι τὸν δοῦλον σου,
- 3.- Βοήθησόν μοι Κύριε,
- 4.- Ἐλέησόν με Κύριε,
- 5.- Μνήσθητι τοῦ δούλου σου and
- 6.- Ἀλληλούια.

These refrains are often joined in different ways to form various combinations. The verse schemes present in Table 3 imply that the early mss had fewer verses but that there was an increase in verses toward the end of the empire which remained in the later mss as well.

#### THEOTOKOS

The Amomos for the Theotokos usually has this typical heading: «The beginning with God, the amomos chanted for the divine burial of our Lord Jesus Christ, for the Dormition of the most pure Mother, for the beheading of the venerable Forerunner, for the holy apostles, bishops, martyrs, and the righteous...»<sup>14</sup>. Table 4 shows the manuscripts used in investigating this version.

This Amomos is always divided into three staseis but, uniquely, it interpolates troparia called the «ἐγκώμια» or lamentations of Christ (also known as Megalynaria)<sup>15</sup>. This type is antiphonal just as is the type for Kosmikoi. In

14. Vatopedi, MS 1528, fol. 62r: Ἀρχὴ σὺν Θεῷ: ἀμωμος ψαλλόμενος εἰς τὴν Θεόσωμον ταφὴν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. εἰς τὴν κοίμησιν τῆς πανυπεράγνου μητρὸς. εἰς τὴν ἀποτομὴν τοῦ τιμίου Προδρόμου, εἰς τοὺς ἁγίους ἀποστόλους, εἰς ἱεράρχας, εἰς μάρτυρας καὶ εἰς ὁσίους, ψάλλεται δὲ ἀντὶ τοῦ Πολυελέου. Ὁ δομέστικος ἀπέξω.

15. There has been a controversy as to whether these interpolated verses should be referred to as «ἐγκώμια» or «megalynaria». Pantelakis in his study on these verses refers to them as ἐγκώμια. Cf. Σ. Γ. Παντελάκης, «Νέα Ἐγκώμια τοῦ Ἐπιταφίου», *Θεολογία* XIV (1936), p. 225-250 and 310-329. Eustratiadis, however, states that they should be referred to only as megalynaria, because the term ἐγκώμια came into use only in the 18th and 19th centuries. Cf. Πρ. Λεοντοπό-

TABLE 4

MSS	DATE
Athens, National Library, MS 2458	dated 1336
Iviron, MS 985	dated 1425
Athens, National Library, MS 2406	dated 1453
Athens, National Library, MS 2837	dated 1457
Filotheou, MS 122	15th century
Vatopedi, MS 1281	15th century

TABLE 5

Ανοδος for Theotokos	At. 2458	Iv. 985	At. 2406	At. 2837	Fil. 122	Vat. 1281
I $\frac{\alpha}{\eta}$ or $\frac{\alpha}{\eta}$ 12 a&b	+	+	+	+	+	+
1 a&b	+	+	+	+	+	+
*'Η ζωὴ ἐν τάφω.			+	+	+	+
*Μεγαλύνομέν σε, ζωόδοτα Χριστέ. . . *			+	+	+	+
Troparia	2	2	5	6	6	6
*δόξα πατρί. . . *		+	+	+	+	+
*Μεγαλύνομέν σε, ζωόδοτα Χριστέ. . . *		4		+	+	+
Troparia			4	5	4	5
Καλλιφωνικόν ἦχον βον				+	+	+
*Εὐχαριστοῦσιν δοξάζουσιν τὴν σὴν.*	2		5	3	4	4
Troparia						
II $\frac{\alpha}{\eta}$ "Ἐφριξεν ἡ γῆ καὶ ὁ ἥλιος. . . *			+	+	+	+
Troparia		1	1	1	1	1
73 a&b	+	+	+	+	+	+
Troparia	4	3	4	5	4	6
94 a&b						+
Troparia						1
"Ἀλλαγμα τοῦ Γλυκέος						
*δόξα πατρί. 126 a&b			+	+	+	+
Troparia		6	+	+	+	+
γίνεται καλλιφωνικόν			4	6	4	7
*Καὶ τὴν δυναστείαν. . . *			+	+	+	+
Troparia			3	5	5	5
III $\frac{\alpha}{\eta}$ "Ἦλιε τῆς δοξῆς. . . * (Troparia)	(1)	(1)	+	+	+	+
132 a&b	+	+	+	+	+	+
*"Ἦλιε τῆς δοξῆς. . . *			+	+	+	+
Troparia		5	5	4	3	4
"Ἀλλαγμα 149 a&b			+	+	+	+
*Αἱ γενεαὶ πᾶσαι ὕμνον. . . *			+	+	+	+
Troparia			10	12	13	9
"Ἀλλαγμα τοῦ Γερμανοῦ 161 a&b	+		+	+	+	+
Troparia	25	25	10	9	9	10
"Ἀλλαγμα τοῦ Ἡσίου $\frac{\alpha}{\eta}$						
*Ἐξηρεύσαντο τὰ χεῖλη μου. . . *			+	+	+	+
167 a&b	+					
Troparia	5	3	7	7	7	2
*δόξα πατρί.*			+	+	+	+
Troparia	-2	4	4	4	2	2

Symbols:

+ = similar verses present in mss

numbers = refer to amount of intertwining troparia

λεως Σωφρονίου Εὐστρατιάδου, «Ἡ Ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου καὶ τὰ Μεγαλυνάρια τοῦ Ἐπιταφίου», *Νέα Σιών* 1938, p. 1-166. This is incorrect, however, because the term «ἐγκώμια» is found to refer to these verses in 15th century mss as well. Cf. Iviron, MS 985, fol. 123r-131v. In truth both terms were used in the typika and mss of the period.

## Example 1

Athens, MS 2406, fol. 211v

Athens, MS 2458, fol. 136v

Ἰῆχος ἀγ' Στάσις I



Athens, MS 2406

Athens, MS 2458



Athens, MS 2406

Ἰῆχος ἀγ' Στάσις II



Athens, MS 2458



Athens, MS 2406



Athens, MS 2458



Athens, MS 2406

Ἰῆχος ἀγ' Στάσις III

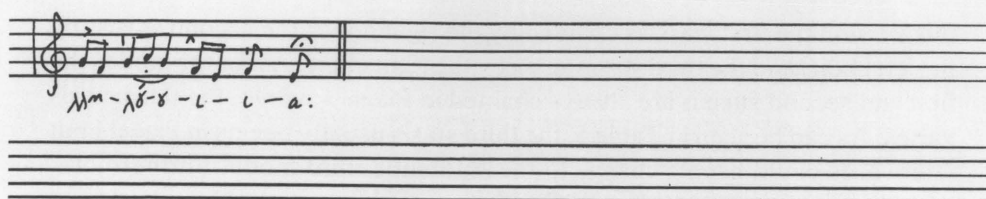


Athens, MS 2458







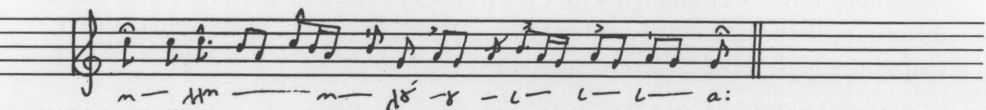
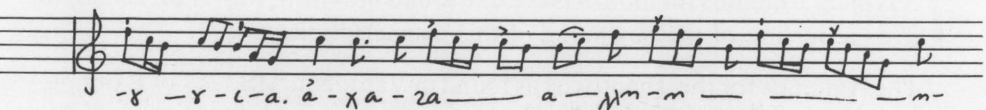
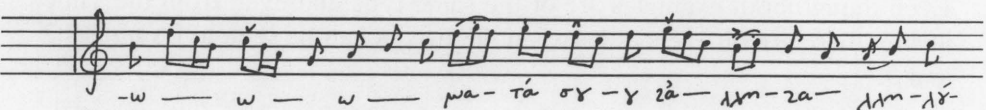
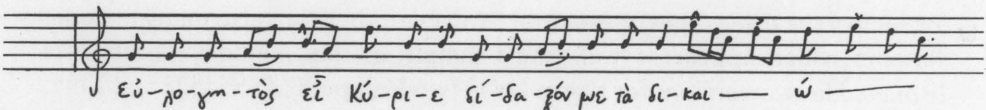
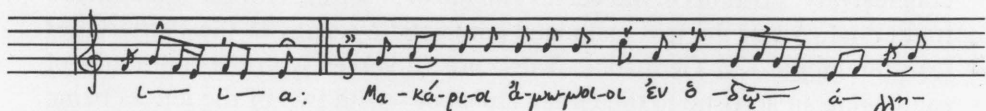
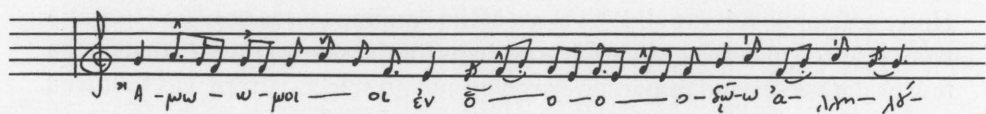


## Example 3

Vatopedi, MS 1495, fol. 157v

Ἀμωμος παλιόμηνος εἰς κοιμηθέντας κοσμιτικούς.

ὁ δομῆστικός ὤ



this version the first stasis is chanted by the right choir; the second stasis, by the left choir; and the third stasis again by the right choir. As for the modes the first and second staseis are always chanted in Plagal I; while, the third stasis varies. As can be seen in Table 5, the third stasis usually begins in Plagal I but afterwards could have a change to the Authentic third mode. Furthermore, the subsequent troparia verses of Germanos are always in the Nana mode and those of Ethikos are in Plagal IV. There are no refrains used in this type of Amomos. They are not needed since troparia are interwoven between the psalm verses.

In examining the scheme of verses present in this type, there is a discrepancy in the manuscript transmissions as to the number of psalm verses, as well as the number of troparia, which are included. This is perhaps due to the fact that various monasteries or areas tended to follow the local order. However, in the full rite all 176 verses of the Amomos were used and troparia were inserted in between them. It is perhaps for the sake of brevity that only a few psalm verses and troparia were given and no select pattern was followed conclusively. Portions of the verses and musical settings for the ἐγκώμια are traditional. All of the mss examined contained ἐγκώμια of the Patriarch of Constantinople Kyr Germanos. These are 26 verses with the first letter of each being an acrostic to the Greek alphabet – with two of the letters being repeated. Also, all contained portions of the verses of Nikiphoros Kallistos Xanthopoulos, which are set to music by Nikiphoros Ethikos.

The late fifteenth century manuscripts display some degree of melodic stability in the transmission of this psalm and thus model melodies do appear for each of the three types of Amomoi. However, there are also many melodic variants which appear as well. An example of this melodic variation is displayed in two versions for Kosmikoi in two Vatopedi MSS: 1528 and 1495. Even though both examples are of the same type and even from the same locale, there are differences between the two as can be seen in Examples 2 and 3.

A typical Amomos for monks is the one found in Iviron, MS 1120. Example 4 gives a portion of the beginning of this transcription.

The Amomos for the Theotokos as found in Vatopedi, MS 1281 of Example 5 begins almost identically as that for monks in Iviron, MS 1120. The major difference is the change of mode to Plagal I and, of course, the inclusion of the troparia which have different melodies.

At the height of the Amomos, there were many different composers writing music to the various verses of this chant. The following is a citation of some of

### Example 4

Evron, MS 1120, fol. 459r:

ἕτερος ἄνωγος παλλόμενος εἰς καμψυέντας μοναχοὺς. ὁ δομέστικος  
ἀπέβη. εἶτα ἔσω ἀπὸ χροῶν

3 11  
m x 5 4 9

[illegible]





Ἰερον ἐν τῷ ἐπιτάφιον:  
 Ἡ ψω-ὴ ἐν τὰ-ψω κά-τε-τέ-ε-  
 ὁ-ο-κε Παρ-θέ-ε-νε-ε τὴν ἀ-ελ-μα-κά-ρι-σταν  
 τον κ' μνη-τέ-ρα το Θε-οῦ ἡ-μῶν:

TABLE 6

## THE THREE TYPES OF THE AMOMOS CHANT

	KOSMIKOI	MONACHOI	THE THEOTOKOS
Structure	Three staseis	Two staseis	Three staseis
Performance	Antiphonally between 2 choirs	Between 2 choirs	Antiphonally between 2 choirs
Modes	1st stasis: Auth. II 2nd stasis: Pl. I or Nenano 3rd stasis: Pl. IV	1st stasis: Pl. I 2nd stasis: Pl. I	1st stasis: Pl. I 2nd stasis: Pl. I 3rd stasis: Pl. I, (Auth. III), Nana, and Pl. IV
Refrain	ΣΙ: 'Ἀλληλούια ΣΙΙ: 'Ελέησόν με, Κύριε ΣΙΙΙ: 'Ἀλληλούια	Varied	None (Troparia used)

the composers of the Amomos from the fourteenth through fifteenth centuries:

#### COMPOSERS OF THE AMOMOS CHANT

ὁ Ἀσάνης Κωνσταντῖνος	Μανουήλ ὁ Ἀργυρόπουλος
ὁ Γεώργιος Πανάρετος	Μανουήλ ὁ Θηβαῖος
Ἰωάννης ὁ Γλυκὺς	Μανουήλ ἱερεὺς ὁ Σπανὸς
Ἰωάννης ὁ Λαμπαδάριος	Μανουήλ ὁ Ὀρφανοτρόφος
ὁ Καμπάνης	Μάρκος ὁ Εὐγενικὸς
ὁ Κελαδινὸς	Μάρκος Κορίνθου
ὁ Κλαδάς	Μυστάκονος
ὁ Κορώνης	Νικηφόρος ὁ Ἡθικὸς
ὁ Κουκουζέλης	Φαρδιβούκης, ὁ πρωτοπαπᾶς τῶν
ὁ Μανουγρᾶς	Ἀγίων Ἀποστόλων
Μανουήλ Ἀμπελωκηπιώτης, ἱερεὺς	

As a summary, Table 6 illustrates the resulting characteristics of the three types of the Amomoi. Obvious differences exist between the three types. Moreover, differences occur within each of the versions as well. These differences are easily attributed to the locale or perhaps even the scribe. Furthermore, melodic variety can only be expected when there are so many different composers of the verses of this great psalm.

## LISTE DES COMMUNICATIONS

dont le texte ne fut pas envoyé ni publié d'après notre connaissance:

Gunilla AKERSTRÖM-HOUGEN, Scenes of falconry and labours of the months in Byzantium and the West.

Blaga ALEKSOVA, The presbyterium of Episcopal basilica at Stobi. Excavations 1970-1975.

Elka BAKALOVA, La peinture murale des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles en Bulgarie.

G. N. BOČAROV, Новгородская торевтика XII века.

E. BORBOUDAKIS, Τοιχογραφίες Μονῆς Μυριοκεφάλων.

V. P. BUGOLOV, Двуглавие в раннемосковском зодчестве (XIv - Xv вв.).

G. DIMITROKALLIS, 'Η λατρεία τοῦ ἁγίου Φωκά στή νησιώτικη 'Ελλάδα. Μνημεῖα, λείψανα, ἐπιβιώσεις.

J. EMERICK, Frescoes at the Tempietto del Clitunno near Spoleto: A survival of the Early Middle Ages.

Marcella ERIGINA, Eothina Anastasima dans la musique russe (XII - XVII siècles).

Niki ETZEOGLOU, Προβλήματα χρονολογίας στις οικοδομικές φάσεις τοῦ Ἐλκόμενου Χριστοῦ Μονεμβασίας.

Th. FRANGOPOULOS, Influences byzantines dans la peinture septinsulaire.

L. GALLAGHER, "An unusual version of the Baptism in a twelfth century manuscript at Cambridge".

A. D. GRISHIN, The Bačkovo ossuary frescoes of 1074 - 1083.

Chr. HANNICK, Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der Papadike.

M. JACOFF, The Influence of Palaeologan Art on Some Bolognese Illuminated Manuscripts of the Late Thirteenth Century.

D. R. JORDAN, Angels in the "Fountain of the Lamps" at Corinth.

Ioli KALAVREZOU-MAXEINER, Imperial Ivories of the Late Eleventh Century.

V. KORAC', Les églises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.

J. KOVACEVIC', Ras - la capitale médiévale de la Serbie (résultats archéologiques).

P. LAZARIDIS, Τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τῆς Μονῆς Προυσοῦ Εὐρυτανίας.

Vera LIHAČEVA, The manuscript illumination of the imperial scriptorium in the fourth quarter of the XI<sup>th</sup> century (the codexes of Soviet collections).

E. MASTROCOSTAS, Λείψανα τοιχογραφιών της ἀψίδος τοῦ ἱεροῦ τοῦ ναοῦ «Ἡ ἀγία Καθολικὴ» ἐν Χρισσῷ Φωκίδος

V. A. MENJAJLO, Рукопись греч. 2 (2280) из Научной библиотеки им.А.М. Горького Московского государственного университета.

M. MINCU, L'influenza bizantina sull'arte romana.

N. MOUTSOPOULOS, Problèmes concernant la construction des églises du type dit "en croix inscrite avec coupole".

B. NARKISS, The "Main-Plane" as a Compositional Element in the Macedonian Renaissance.

R. VAN NICE, St. Sophia, New Evidence for New Interpretations.

Kostadinka PASKALEVA-KABADAIEVA, Nouvelles découvertes du XIII<sup>e</sup> siècle dans l'église St. Pierre et Paul à Veliko Tŭrnovo.

ST. PELEKANIDIS, Χρονολογικά τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μονῆς τῆς Μαυριώτισσας (Καστοριά).

L. PRACHKOV, Les fresques de 1259 dans l'étage de l'Église Saint-Nicolas et Saint-Panteleïmon à Boyana-Sofia.

A. B. RYNTINA, Византийские традиции в русской пластике XII - XIV вв.

A. A. SALTYKOV,

E. S. SMIRNOVA, Соотношение византийской и местной традиции в русской иконописи первой половины XIII в.

G. M. ŠTENDER, Византийские строительные традиций в новгородской архитектуре XI - начала XII вв.

G. STRIČEVIC', The so-called Chair of Maximian in Ravenna.

C. L. STRIKER, The Latin Phase at Kalenderhane Camii in Istanbul.

Nicole THIERRY, Peintures Géorgiennes inédites de la Cathédrale de Kobayr (2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle).

Helena TONTSCHEVA, Probleme des stilistischen Umschwungs in der byzantinischen Musik Anfangs des 14. Jahrhunderts.

E. TSIGARIDAS, Νέα στοιχεῖα τοιχογραφικοῦ διακόσμου στὸν ναὸ τοῦ Ὁσίου Δαβὶδ Θεσσαλονίκης.

Mara TZONČEVA, La plus ancienne peinture monumentale en Bulgarie. L'Eglise Saint-Georges à Sofia.



## INDEX PAR MATIÈRE

### ARCHITECTURE

Charalambos Bouras 57, Stéphan Boyadjiev 61, Hans Buchwald 93, Milka Čanak Medić 107, Marina Castelfranchi 129, Haris Kalligas 225, Beata Kitsiki-Panagopoulos 273, A. I. Kometch 289, George P. Majeska 359, Paul M. Mylonas 529, 545, Asher Ovadiah 585, Aristide Passadeos 623, Peter Soustal 715, Εὐστάθιος Στίκας 739, Nelli Tchaneva-Détchevska 787, Δημήτρης Δ. Τριανταφυλλόπουλος 839, Γεώργιος Βελένης 901.

### PEINTURE

#### *a. Peintures murales*

Mirtali Achimastou-Potamianou 1, Irina Andreescu 15, Gordana Babić 31, Théano Chatzidakis-Bacharas 143, Irina Danilova 165, Ivan Djordjević 177, Νικόλαος Β. Δρανδάκης 179, Italo Furlan 181, Thalia Gouma-Peterson 191, Théodora Iliopoulou-Rogan 207, Κώστας Καλοκύρης 229, Β. Κατσαρός 237, Ἑλένη Κουνουπιώτου-Μανωλέσσου 305, Alexandre-Phédon Lagopoulos Andreas Ioannidis 335, Nino Lavermicocca 337, Mirjana Corović Ljubinković 353, Jovanka Maksimović 367, Ekaterina Manova 379, Franca Mastropiero 405, Jane Timken Matthews 419, Liliana Mavrodinova 427, Myrto Méladini-Georgopoulou 449, Myron Michaïlidis 469, Petar Miljković-Peppek 499, Μαρία Παναγιωτίδη 597, Sreten Petković 631, Elisabeth Piltz 939, Karin Maria Skawran 697, Gojko Subotić - Justinos Simonopetritis 751, Gordana Cvetković Tomasević 807, Svetlana Tomeković-Reggiani 823, Anna Tsi-touridou 863, Saroko Tsuji 879, Vassilios Tzaferis 891, Chistopher Walter 909.

#### *b. Icônes*

Beatrysa Hirszenberg 205, Marylène Laffineur-Crépin 325, B. Putschko 953, Gojko Subotić - Justinos Simonopetritis 751, Mirjana Tatić-Djurić 759, Maria Théocharis 795.

*c. Miniatures*

Leslie Brubaker 73, Efthalia C. Constantinides 163, Mara Harisiadis 193, Zoltán Kádár 221, Victoria Képetzis 253, Jemily Mark-Weiner 393, Pavle Mijović 489, Robert S. Nelson 575, O. U. Podobiedova 639, O. S. Popova 649, Ioannis Spatharakis 721, Rainer Stichel 733, Παναγιώτης Α. Βοκοτόπουλος 907, David H. Wright 919.

SCULPTURE

Mara Bonfioli 51, Lascarina Bouras 59, Marinos Kalligas 227, M.C. Mundell 511, Zagorska Rasolkoska-Nikolovska 665.

ARTS MINEURS

Alice Bank 43, Richard Camber 99, Mándó Caramessini-Æconomides 121, R. Djanpoladian 169, Miroslav Lazović 349, Georges Nicolacopoulos 583, Jane Ayer Scott - Diana C. Kamilli 679, Dobrila Stojanović 743, J. Touratsoglou - P. Protonotarios 837, Gladys Davidson Weinberg 915, Vera Zalesskaya 933.

MUSIQUE

Σίμων Καρᾶς 973, Clara Lombardi-Giordano 985, Hélène Métrévéli 1005, Jørgen Raasted 999, Diane Touliatos Banker 1011.

LES VOLUMES A ET B DES COMMUNICATIONS  
DE LA SECTION ART ET ARCHÉOLOGIE  
DES ACTES DU XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL  
D'ÉTUDES BYZANTINES, II  
(No 92 DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ  
ARCHÉOLOGIQUE D'ATHÈNES)  
FUT RÉALISÉ AU COURS DE L'ANNEÉ 1981  
DANS LES INSTALLATIONS DE L'IMPRIMERIE  
«K. MICHALAS» S.A.  
LA DIRECTION DE CETTE PUBLICATION  
FUT MENÉ PAR LE SECRÉTAIRE GÉNÉRAL  
DU COMITÉ D'ORGANISATION DU CONGRÈS  
MONSIEUR MANOLIS CHATZIDAKIS  
DE L'ACADÉMIE D'ATHÈNES  
LES CORRECTIONS TYPOGRAPHIQUES  
SONT DUES À MARIA A. GAVRILIS

THE  
JOURNAL  
OF  
THE  
ROYAL  
ANTHROPOLOGICAL  
INSTITUTE  
OF GREAT  
BRITAIN  
AND IRELAND  
VOLUME  
LXXV  
PART I  
1905  
PUBLISHED BY THE  
INSTITUTE  
21, BEDFORD SQUARE, LONDON, W.C.1







